



Linneuniversitetet

Kalmar Växjö

Kandidatuppsats

Låtfabriken

*En studie av upphovspersoners identifiering
med sitt arbete i produktionsmusiksektorn*



*Författare: Sebastian Alm, Denice
Marquez Larsson, Max Axelsson
Handledare: Kjell Arvidsson
Examinator: Mikael Lundgren
Termin: HT15
Ämne: Företagsekonomi III –
Organisation
Nivå: Kandidat
Kurskod: 2FE78E*

Sammanfattning

Examensarbete, Music and Event Management, Ekonomihögskolan vid Linnéuniversitetet, Kurskod: 2FE78E. HT2015.

Författare: Denice Marquez Larsson, Max Axelsson och Sebastian Alm.

Examinator: Mikael Lundgren.

Titel: Låtfabriken, en studie av upphovspersoners identifiering med sitt arbete i produktionsmusiksektorn.

Bakgrund: Arbetet handlar om att ta reda på ifall upphovspersoner som sysselsätter sig med att producera produktionsmusik identifierar sig olika beroende på vilken organisation de tillhör. De två organisationerna är STIM, Svenska Tonsättares Internationella Musikbyrå, eller Epidemic Sound. Skillnaden mellan de två organisationerna är huvudsakligen att hos STIM upplåter upphovspersonerna sitt verk till organisationen och de i sin tur får ansvaret att förvalta verket och samla in ersättning för upphovspersonens räkning, hos Epidemic Sound överlåter upphovspersonerna sitt verk för en engångsersättning. Epidemic Sound äger sedan verket och kan hyra ut musiken till olika produktionsbolag som vill ha musiken i sina produktioner.

Syfte: Den här rapporten syftar till att undersöka hur upphovspersoner som sysselsätter sig med produktionsmusik identifierar sig med sitt komponerande och arbete, detta med hjälp av de organisationerna som de försörjer sig genom.

Metod: Rapporten är baserad på en kvalitativ ansats med semistrukturerade intervjuer där fyra kompositörer från STIM och fyra kompositörer från Epidemic Sound, samt en förläggare och en representant från STIM har intervjuats.

Resultat, slutsatser: I rapporten framgår det att de som var anslutna till STIM har jobbat med musik länge, det är nästintill ett "kall" för dem, de ser verken som konstverk mer än som hantverk, de värdesätter upphovsrätten högt och ser ersättningen som en sekundär anledning till varför de sysselsätter sig med komponerandet. De från Epidemic Sound däremot ser sina verk mer som ett hantverk och den mer säkra lönen som går att få av Epidemic Sound är en stor anledning till varför de valt denna organisation. Med hjälp av organisations-, motivations och identitetsteorier har samband funnits mellan teorierna och val av ersättningsmodell. Denna studie påvisar att det skett en förändring på den svenska marknaden för produktionsmusik efter det att Epidemic Sound kom till år 2009. En förändring har skett gällande det institutionaliserade tillvägagångssättet att traditionellt licensiera ut sin musik till produktionsbolag. Denna förändring har gett en ny typ av upphovspersoner med en annan arbetsidentitet en möjlighet att kunna försörja sig på sin musik. Detta har kunnat påvisas genom att studera hur upphovspersonerna identifierar sig med sitt arbete och komponerande beroende på vilken av modellerna de använder.

Abstract

Bachelor thesis, Music and Event management, School of business and economics, Linnaeus University in Kalmar, Course: 2FE78E, Fall 2015.

Authors: Denice Marquez Larsson, Max Axelsson och Sebastian Alm.

Examiner: Mikael Lundgren.

Title: The song factory, a study about composers and their identification with their work with the sector of production music.

Background: The essay is about figuring out if the composers who produce production music identify themselves differently depending on what organisation they are writing their music for. The two organisations are STIM, The Swedish Composers International Music Bureau, or Epidemic Sound. The difference between the two are mainly that with STIM the composers let them manage the administration and to collect their income with Epidemic Sound is that they sell their rights to Epidemic Sound for a flat-fee. Because of this transaction the composition is now owned by the company and they can rent it out to other production companies who would like to have the music in their productions

Purpose: This essay aims to examine how composers who specialize in production music identify themselves with their composing and work, this with help from the organisations that they support themselves through.

Method: We've been using a qualitative method with semistructured interviews containing four composers from STIM, four composers from Epidemic Sound, one publisher and one representative from STIM.

Conclusion: In the report it emerges that the composers that are from STIM have worked with music for a long time, the work is almost like their destiny, they see their compositions as artwork than as a craftsmanship, they put big value to the copyright law, and the commission is a secondary reason to why they do what they do. The composers for Epidemic Sound on the other hand see their work more like craftsmanship and the more secure salary are the reason why the composers choose Epidemic Sound. With the help from organizational-, motivational- and identity-based theories connections have been made between the theories and revenue model. This study shows that there's been a change within the Swedish market for production music since Epidemic Sound was founded in 2009. A change has occurred regarding the institutionalized approach to traditionally license music to production companies. This change has given a new type of composers with another work identity an opportunity to provide themselves on their music. This has been detected by studying how the composers identify themselves with their work and their composing depending on what revenue model they choose.

Nyckelord/keywords

STIM, Epidemic Sound, Upphovsperson/composer, Kompositör/composer, Upphovsrätt/copyrightlaw, Ekonomiska rättigheter/economic rights, Produktionsmusik/production music, Arbeta och identitet/ work and identity

Tack

Vi skulle vilja börja med att tacka alla som medverkat och bidragit till en mycket rolig och lärorik arbetsprocess. Tack till Ellinor Lindahl som hjälpt oss med kontaktuppgifter till respondenterna från Epidemic Sound, Max Thörn som hjälpt oss med motsvarande kontaktuppgifter hos STIM och försett oss med insikter och åsikter gällande företeelsen, Patrik Hinrichs som gett en förläggares insikter och åsikter i ämnet. Vi skulle vilja tacka vår handledare Kjell Arvidsson, vår examinator Mikael Lundgren och våra opponenter som hjälpt till med konstruktiv kritik under arbetets gång.

Ett extra stort tack till våra kompositörer Gunnar Johnsén, Erik Althoff, Jennie Löfgren, Anders Bothén, Respondent 1 (Du vet vem du är), Per Boysen, Pernilla Österberg, Martin Carlberg

Innehåll

1 Inledning	1
1.1 Centrala begrepp	1
1.2 Bakgrund	5
1.3 Konflikten	10
1.4 Problemdiskussion	11
1.5 Problemformulering	15
1.6 Syfte	15
2 Metod	16
2.1 Undersökningsdesign	16
2.2 Kvalitativ ansats	17
2.3 Datainsamling	17
2.4 Intervjumetod	17
2.4.1 Urval för intervjuer	21
2.5 Sekundärdata	23
2.6 Induktiv ansats	23
2.7 Databearbetning	24
2.8 Etiska överväganden	25
2.9 Reliabilitet, validitet, trovärdighet och poängriktedom	26
2.9.1 Reliabilitet och poängriktedom	26
2.9.2 Validitet och trovärdighet	27
2.10 Metodkritik	29
3 Teoretisk referensram	32
3.1 Drivkrafter och trygghet	32
3.2 Arbetsidentitet	33
3.3 Identitetsskapandet	34
3.4 Motivationsteori	34
3.5 Högspecialiserade yrken och identitetsarketyper	35
3.6 Den högspecialiserade kreativa medarbetaren som "primadonna"	35
3.7 Kahneman - Optimister	37
3.8 Kahneman - Prospektionsteorin	37
3.9 Institutioner	38
4 Sammanställning av empiri	39
4.1 Historisk Tillbakablick	39
4.1.1 Bowieobligationen	40
4.2 Presentation av intervjumaterial	41
4.3 Musikskapandet är ett hantverk / konstverk	42
4.4 Har arbetat professionellt med musik under en längre tid	44
4.5 Kombinerar komponerandet med arbete i annan bransch	44
4.6 Har svårt att skilja på arbete och fritid	45
4.7 Har förändrat inställningen till musikskapandet	46
4.8 Viktigt med pengar "up-front"	48
4.9 Talar om att försörja familjen	49
4.10 Jag jobbar med musik för att det gör mig lycklig	50

4.11 Brist på kunskap och kontakter inom branschen har påverkat valet av organisation _____	51
4.12 Jag identifierar mig som kompositör _____	52
4.13 Övrig empiri _____	53
5 Tolkning _____	54
5.1 Musikskapandet är ett hantverk/konstverk; pragmatiker och primadonnor _____	54
5.2 Ekonomi och upphovsrätt går hand i hand; primadonnor och optimister _____	55
5.3 Förändrad inställning _____	57
5.4 Strävan efter självförverkligande _____	58
5.5 Det förändrade klimatet _____	59
6 Slutsats _____	60
6.1 Förslag på framtida forskning _____	61
7 Källförteckning _____	63

1 Inledning

I det inledande kapitlet berörs ett antal begrepp som anses vara relevanta för att som läsare få en bredare förståelse om ämnet samt de organisationer som framställs. Vissa begrepp förklaras flytande i texten då dessa betraktas som viktiga att förstå för alla, samtidigt som andra begrepp går att finna i begreppskapitlet i början av inledningen. I kapitlet presenterar vi även vårt forskningsområde som vi valt att arbeta med, hur upphovspersonen vars huvudsyssla är produktionsmusik identifierar sig i och med sitt komponerande. Därtill presenteras den problemformulering som valts för studien och det syfte den ska fylla. Avslutningsvis kommer ett relevansavsnitt, såväl teoretisk (för att skapa en bättre förståelse för vetenskapen om identifiering med sysselsättning i musikbranschen) som praktisk (från näringslivet och samhällets sida).

1.1 Centrala begrepp

Nedan följer ett antal begrepp som vi anser kan vara bra att ha vetskap om för att förstå studien bättre. Dessa används flitigt inom musikbranschen och vissa nämns återkommande inom uppsatsen.

Artist - Är en del av samlingsbegreppet *utövande konstnärer*, som innefattar artister, musiker, skådespelare, sångare, dansare. Alltså personer som framför, sjunger, spelar, utför eller tolkar konstnärliga eller litterära verk (Stannow & Hillerström 2010:372)

Egenarbete -

“(…) i praktiken egenföretagare eller småföretagare som inte primärt säljer sin arbetskraft, utan resultat av arbetet. Dessa är inte anställda av någon och sociala relationer rör snarare marknaden för varor och tjänster, än arbetsmarknaden.” - (Ivarsson 2014:7)

Vi skriver om egenarbete i form av skapare till produktionsmusik. Det här kan ses som en förenklad bild av hur en upphovsperson arbetar. Upphovspersonen säljer eller upplåter vissa av rättigheterna till sina verk till andra aktörer på marknaden och är således inte anställd av någon. Vad som däremot bör tas med i beräkningen är att upphovspersonen oftast ingår ett avtal med andra aktörer så som skivbolag och management när upphovspersonen säljer eller upplåter sina rättigheter. Det är alltså i

fallet skapare av produktionsmusik, en mer komplicerad arbetsform än vad det vid första anblick kan tyckas (Ivarsson 2014:7) (Musikförläggarna 2016).

Ekonomiska rättigheter - En del av upphovsrätten. Innebär att upphovspersonen har rätt att förfoga över verket och därmed rätten att framställa exemplar av det.

Upphovspersonen får även göra det tillgängligt för allmänheten, i ursprungligt eller ändrat skick. Behandlar mångfaldigande/exemplarframställning, överföring till allmänheten, offentligt framförande, offentlig visning och spridning.

- Vad gäller **mångfaldigande** så har upphovspersonen ensamrätt till att framställa exemplar av sina verk och prestationer på till exempel CD-skiva eller i en bok. Dock är det tillåtet att framställa några få exemplar av ett offentliggjort verk för så kallad "privatkopiering", dessa exemplar får endast användas för privat bruk, däremot gäller inte detta om det upphovsrättsskyddade materialet laddats ned utan upphovspersonens tillstånd (Stannow och Hillerström 2010:77).

Verk kan göras tillgängliga för allmänheten på olika sätt:

- **Överföring till allmänheten** - innebär att verk tillgängliggörs för allmänheten på distans, med andra ord så görs sändningen på en plats och allmänheten befinner sig på en annan. Exempelvis via radio- och TV-sändningar, satellitsändningar och kabel-TV, men det gäller också när allmänheten kan få tillgång till ett visst verk "*från en plats och vid en tidpunkt som de själva väljer*" (Ibid:78) som så ofta sker via internet och så kallade "on-demand"- tjänster.
- **Offentligt framförande** - innebär att verk görs tillgängligt för allmänheten, men att både framförande och allmänhet finns på samma plats, som vid till exempel en livekonsert eller dj-spelning (Ibid:79).
- **Spridning** - Innebär att upphovspersonen har ensamrätt till att sälja, hyra ut, låna ut eller ge bort sitt verk. Man måste ha tillåtelse från upphovspersonen för att som skivbolag få göra något av detta. (ibid)

Även genom "offentlig visning", men som inte är väsentligt för denna uppsats och därför inte kommer att behandlas närmare.

Förlag / Förlagsavtal - Upphovspersonen överlåter en del av sina ekonomiska rättigheter till förläggaren som i sin tur har i uppgift att förmedla ut musiken till publiken. Förlaget har ofta ett stort kontaktnät som kan bestå av skivbolag, videoproduktionsbolag och artister som kan tänkas framföra musiken eller andra som vill hjälpa till med texten (STIM 2015). Några av förläggarens uppgifter är att vara ett bollplank för upphovspersonen, hitta andra den kan skriva text och/eller musik ihop med, placera musiken i TV-serier och filmer. Förläggaren hjälper också till med att registrera berörda verk till organisationer som STIM, NCB och motsvarigheter i andra länder. De ser till att ersättning betalas in och är korrekt när musiken används eller spelas vid konserter, på skivor, TV- och radioframföranden och streaming på till exempel Spotify. Slutligen kan de även hjälpa till att bistå med ekonomiska resurser i form av lån så att upphovspersonen kan ägna all sin tid åt komponerandet samt hjälpa till med att hyra studiotid så upphovspersonen kan göra demo-inspelningar. Med förlagsavtal menas det avtal som sluts mellan en förläggare och upphovsperson, där upphovspersonen överlåter rätt att genom tryck eller liknande mångfaldiga och utge ett verk (Stannow & Hillerström 2010:115). Om du som kompositör, textförfattare, bearbetare eller musikförlag är ansluten till STIM så representeras du också av antingen SKAP (Föreningen Svenska Kompositörer Av Populärmusik), FST (Föreningen Svenska Tonsättare) eller SMFF (Svenska Musikförläggarföreningen).

Ideella rättigheter - Den ideella rätten är av personlig karaktär och utformad på så vis att den aldrig går att överlåta i sin helhet till någon annan, den kan dock efterges vilket innebär att upphovspersonen till exempel kan ge godkännande för att verket får användas i en reklamfilm. Den skyddar upphovspersonen så att det går att ingripa mot utnyttjanden av dennes verk som kan uppfattas kränkande (Stannow & Hillerström 2010:86). Den ideella rätten hjälper dig delvis med att få ditt namn angivet när någon använder ditt verk i såväl digitalform (exempelvis radio eller film) eller realtid (exempelvis konsert). I Sverige kallas detta för "god sed". Att namnges innebär att allmänheten kan förknippa upphovspersonen till sina verk vilket kan anses väldigt viktigt för många. Den ideella rätten innebär också att verk inte får användas på ett kränkande sätt så som politiska sammanhang eller i reklamfilm. (ibid)

Musiker - Se *artist*.

Populärmusik - Har sedan 1800-talet använts för att benämna mer lättillgängliga former av musik (Nationalencyklopedin 2016). Frans Birrer (1985 se Lilliestam 2009) definierar begreppet enligt fyra olika definitioner:

- “1. *Normativa definitioner. Populärmusik är en sämre sorts musik.*
2. *Negativa definitioner. Populärmusik är musik som inte är någonting annat (vanligtvis ‘folk’ eller ‘konst’.)*
3. *Sociologiska definitioner. Populärmusik associeras med (eller produceras för eller av) en speciell social grupp.*
4. *Teknologiska definitioner. Populärmusik sprids via massmedia och/eller på en massmarknad.”*

Produktionsmusik - Även kallad *Production-* eller *Librarymusic*. Är sådan musik som har skapats i enda syfte att användas i reklam, film, tv, spel eller radio (Musikförläggarna 2015).

Royalty - “*Royalty är en ersättning som till exempel en uppfinnare eller musiker får för att någon använder sig av uppfinningen eller musiken*” (Skatteverket 2015).

Upphovsperson - Eller upphovsman, är den person som skapat ett verk. Upphovspersoner kan skapa verk tillsammans och upphovsrätten utövas då gemensamt av dem. (Stannow & Hillerström 2010:368).

Upphovsrätten - En del av immaterialrätten och är det skydd som konstnärer, författare, kompositörer och andra upphovspersoner har till sina verk. Består i musiksammanhang av ekonomiska- och ideella rättigheter. Upphovspersonen och utövaren har ensamrätt till sina verk och framföranden, men för att text och musik ska vara skyddad av upphovsrättslagen så krävs det att den har uppnått “verkshöjd”. Verkshöjd innebär att ett verk “(...) ska vara resultatet av ett individuellt andligt skapande och ge uttryck för ett visst mått av självständighet och originalitet” (Stannow & Hillerström 2010:374). Upphovsrätten skyddar dig så att ingen annan kan stjäla ditt verk, spela in- och ge ut det utan ditt tillstånd först. Du bestämmer alltså över dina verk, framföranden och inspelningar samt har rätt till ersättning i det fall du väljer att exploatera det du skapat (Ibid:44).

Upphovsrättsorganisation / Utförandesällskap - *Collecting society* på engelska. En organisation som förvaltar rätten till överföring till allmänhet och offentligt framförande åt de anslutna. De samlar in och delar ut ersättning till rättighetshavarna. Ett exempel på en sådan organisation är STIM (Stannow & Hillerström 2010:370) (STIM 2015)

1.2 Bakgrund

Att ha ett lönearbete har länge varit starkt kopplat till ett lyckat liv i västvärlden (Ivarsson 2014:32). De Witte et al (2004, se Ivarsson 2014:33) går till och med så långt att han påstår att arbetet nu erbjuder möjligheten till självförverkligande i högre grad än någonsin tidigare. Ett arbete ökar alltså dina chanser att förverkliga dina drömmar. Men om du har ett arbete där din absoluta passion står i centrum, låt oss säga som låtskrivare, så har du knappast ett “nio till fem-jobb”. Du har antagligen inte någon fast lön eller anställning och du tjänar mest sannolikt inte så mycket pengar.

Det här har skapat en diskussion gällande om musicerandet är ett yrke eller ej och många skilda åsikter finns. Kompositören Per Boysen (2015) menar att “*Ja det beror väl på, får man betalt för det så är det ju ett yrke*” men Ace Frehley (fd. Kiss) (Frehley et al. 2011:38, se Ivarsson 2014:103 egna översättning) säger däremot, vid den tidpunkten som han började få ekonomisk ersättning för sitt musicerande: “*Jag kände mig nästan skyldig när jag fick betalt för att uppträda. Det kändes inte som arbete. Jag hade alldeles för roligt*”. Dock råder ingen tvekan om att de flesta tycker att man ska få någon slags ersättning för sina verk om de används i kommersiellt syfte. Redan 1846 krävde kompositörer ersättning för att deras verk framfördes offentligt (Wennman & Boysen 2008:142). Enligt Lars Lilliestam (2009:81) sysslar den som har musik som yrke oftast med olika saker som kan kopplas till musik, man kan vara artist, musiker, arrangör, kompositör och pedagog på samma gång vilket kan generera pengar från olika håll. Detta är ofta nödvändigt för att kunna livnära sig på musiken, då många är frilansare och på så sätt saknar fast anställning.

Men vad är då arbete? Arbete/yrke kan uttrycka sig på olika vis. Det kan bland annat vara ett lönearbete som innebär att man får lön för det arbete man lagt ned, men det kan också vara ett arbete som man gör frivilligt, som bland annat kan benämnas volontärarbete (Arbetsgivaralliansen 2015). När man söker på ordet arbete på

nationalencyklopedins hemsida så är den första förklaringen: *“Verksamhet på vilken en människa bygger sin försörjning”* (Nationalencyklopedin 2015).

Enligt Furåker (1991 se Ivarsson 2014:99) så är arbetet viktigt i många människors liv, både för en själv och ens omgivning. Arbetet hjälper till att skapa en identitet. Bain (2005:25 se Ivarsson 2014) och Budd (2011:143 se Ivarsson 2014:99) anser att det är så när som en regel att fråga motparten vad den jobbar med för att få en föreställning om vad för sorts person denne är. Men om motparten ifråga svarar något i stil med att den är fotbollsspelare, författare, konstnär, musiker eller dylikt så löper dock denna sortens yrke risk att inte anses som ett “riktigt” yrke, utan snarare som en hobbyverksamhet av frågeställaren. Ivarsson (2014:100) talar också om att människor i dagens samhälle gärna lyssnar på musik, går på bio och ser på sport men att de har en skeptisk inställning till yrken relaterade till dessa områden när det gäller att livnära sig på de. Han menar att många gärna vill underhållas och beröras av musiken men att den konstnärliga sysselsättningen i sig knappast kategoriseras som ett arbete. Enligt Stier (2003:17) blir identiteten endast meningsfull först när den är i relation till någon eller något, till exempel ett jobb. Valet av arbete kan således spegla av sig i identiteten och ge en uppfattning om personen. Omgivningens syn på olika typer av arbete kan enligt Ivarsson (2014:99) skapa fördomar, och de som ägnar sig åt dessa yrken kan således behöva göra omskrivningar av vad de gör för att undgå dessa fördomar.

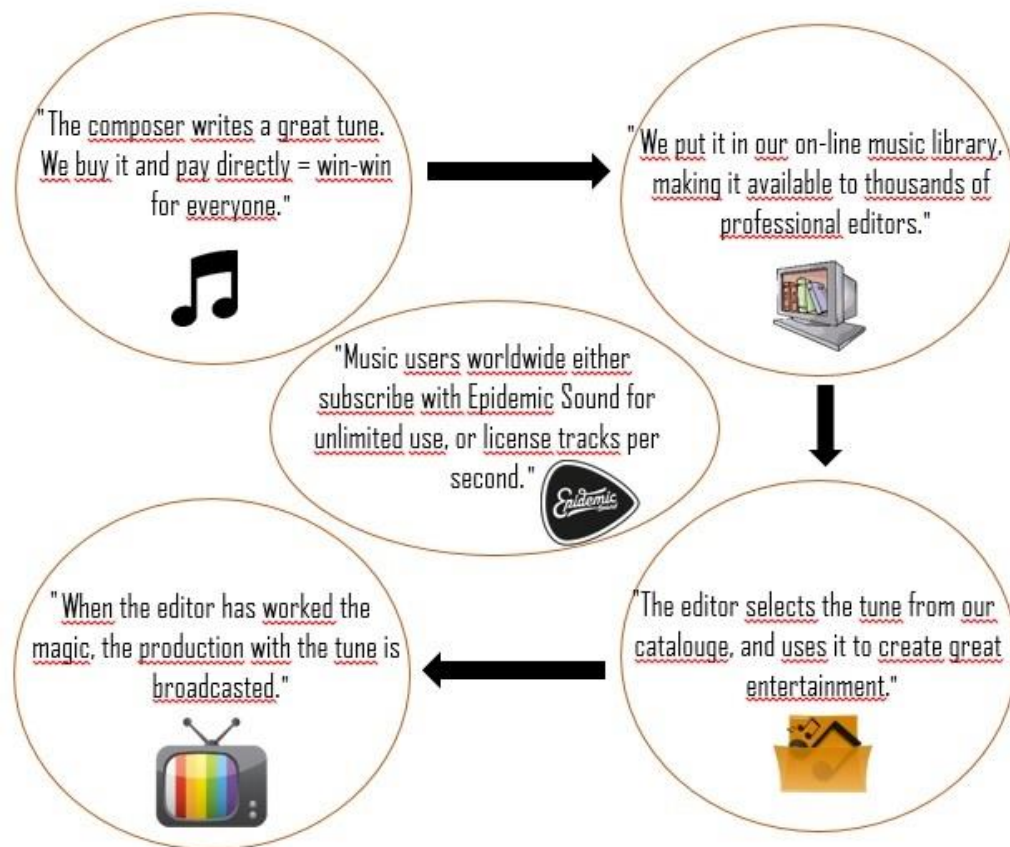
Att arbeta med musik kan alltså uppfattas som att inte arbeta på riktigt. Men vad beror detta på? I definitionen över vad arbete är, så kan det alltså vara något som utförs för en lön, eller ideellt. Kan det faktum att arbete ofta kopplas samman med någon form av lön ha inverkan över synen på hur musik som yrke uppfattas? En musiker i Groces (1989:400) studie säger *“We did a lot of stuff for no money or for very little money. But money never was really the point. If you want to make money be a plumber.”* Detta är ett påstående som förstärks när man tittar på statistiken för upphovsrättslig ersättning från STIM:s årsrapport 2011. STIM är en av Sveriges största upphovsrättsorganisationer. Som upphovsperson kan du ansluta dig till STIM för att sedan låta de ta upp och dela ut ersättning *“för alla slags offentliga spelningar (överföring till allmänheten och offentligt framförande), till exempel i radio och TV och konserter.”* (Stannow och Hillerström 2010:21) Då STIM har avtal med andra liknande organisationer runt om i världen samlar de även in pengar från andra länder när din

musik spelas där (ibid). I rapportem går det att utläsa att det endast var 104 personer av 64 874 som hade intäkter på mer än 500 000 kr per år för sina verk. 3 258 upphovspersoner fick mellan 5 000 och 50 000 kr per år för sin musik. Det är alltså ytterst få som kan försörja sig enbart på upphovsrättsersättningen för sitt musikskapande. Däremot arbetar många upphovspersoner även som artister och musiker, i vilket de också kan tjäna pengar (STIM 2015, Musikerförbundet 2015). Vi vill klargöra att vi i denna uppsats enbart inriktar oss på upphovspersoner som arbetar med produktionsmusik eller "library music" som det också kallas, alltså musik som är gjord för film, reklam eller TV (STIM 2015). Detta betyder för den sakens skull inte att de också arbetar med andra saker, som nyss nämnda exempel. Det kan vara viktigt för läsaren att ha detta i åtanke för att inte få en skev bild av hur en persons intäktströmmar ser ut om de jobbar i musikbranschen.

Att göra sitt konstnärskap och musikskapande till sitt levebröd kan alltså te sig svårt, men människan är optimistisk av naturen och individer har en tendens att se sig själva som undantag från statistiken (Kahneman 2013:86). Men tänk om du inte behövde vara en av de 104 av 64874 STIM-an slutna för att kunna försörja dig på ditt musikskapande. Tänk om du skrev musik och pengarna ändå rullade in på kontot varje månad utan att du behövde "breaka" som en av Sveriges större låtskrivare. Det är faktiskt ingen hypotetisk tanke längre, det är idag fullt möjligt att göra sitt konstnärskap till ett stabilt och traditionellt arbete. Åtminstone om du sysslar med produktionsmusik.

Ett svenskt företag som erbjuder produktionsmusik är **Epidemic Sound** som startade sin verksamhet år 2009. Deras huvudsakliga sysselsättning handlar om att köpa verk från upphovspersoner för en engångssumma som de i sin tur erbjuder produktionsbolag att köpa för användning i deras produktioner, som kan vara film, reklam eller TV. När det gäller ekonomiska rättigheter krävs det upphovspersonens tillstånd för att få göra verket tillgängligt för allmänheten (Stannow & Hillerström 2010:75-76). Detta kan vara komplicerat och ta lång tid eftersom man måste kontakta mellanhänder och betala avgifter av olika slag (Epidemic Sound 2016). I och med att Epidemic Sound har köpt den ekonomiska rätten, med andra ord: upphovspersonen har överlåtit rätten till Epidemic Sound, förkortas handlingsprocessen och man slipper dessa mellanhänder.

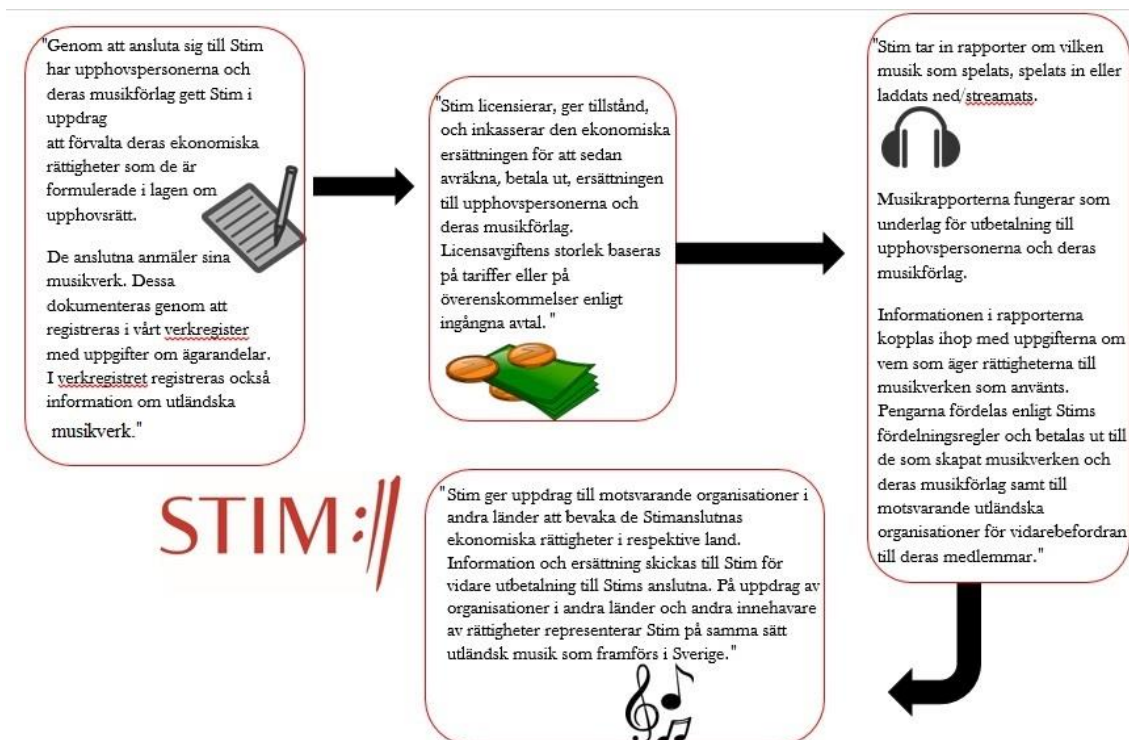
Produktionsbolagen som vill använda verk från Epidemic Sound skall först registrera sig på Epidemic Sounds hemsida, sedan kan de leta efter den låt som de vill ha, köpa den, klicka hem den för användning i till exempel en reklamfilm och kan därmed använda den snabbt och enkelt (Epidemic Sound 2015). Epidemic Sound (2015) förklarar sin modell som följer (egen illustration):



<http://www.epidemicsound.com/about/>

Genom denna ersättningsmodell får upphovspersonen ekonomisk ersättning snabbt genom att sälja sitt verk till Epidemic Sound. Epidemic Sound betalar i sin tur ut en engångsersättning till upphovspersonen redan innan någon ens har använt musiken. Några av Epidemic Sound kunder är mediakanaler som: SVT och TV4 i Sverige, det italienska distributionsbolaget av underhållning - Zodiak Media samt den amerikanska musikalserien GLEE (Epidemic Sound 2015).

Epidemic Sounds modell kan jämföras med STIM:s ersättningsmodell som ser ut så här
STIM (2015) (egen illustration):



Det här är dock en något förenklad illustration samt mer inriktad mot registrerandet av populärmusik, när det kommer till produktionsmusik ser flödet ut på ett lite annorlunda sätt. När du skriver produktionsmusik så måste ett undantag ske gällande upplåtelsen av verket. Nedan citeras STIM:s förklaring av flödet (egen illustration):



(STIM 2015)

Detta innebär att upphovspersonen själv får ta ansvar över till vem musiken ska spridas. Exempelvis så skriver upphovspersonen ett verk som denne sedan låter förvaltas av ett förlag. Förlaget sköter i sin tur "affärerna" över till vem verket ska säljas och clearar således verket. Vilket betyder att den är fri att använda i samma ögonblick som man väljer den, förutsatt att den som vill använda verket betalar en överenskommen summa för det (STIM 2015). Upphovspersonen kan också välja att sköta förvaltning av verket själv, vilket däremot kan vara svårt då det innebär att upphovspersonen själv får sköta affärerna kring verket, och hålla koll så att det används på rätt sätt. Är verket en "vanlig" poplåt, exempelvis en låt av Madonna, måste den som vill använda låten cleara användningen med förlaget och artisten. Detta sker oftast genom att förlaget kontaktar artisten (eller det management som representerar artisten i fråga) och låter denne överväga om den ska tacka ja (Musikförläggarna 2015).

När det kommer till produktionsmusik ser processen snarlik ut, om än lite förenklad. Patrick Appelgren ordförande i Musikförläggarnas produktionsmusikgrupp och även general manager på Universal Music Publishing förklarar ur köparens (produktionsbolaget) synvinkel. Produktionsbolaget registrerar sig på ett förlags webbplats och får då tillgång till all produktionsmusik som de representerar. Då musiken är clearad för omedelbar användning (STIM 2015) behöver man inte förhandla vidare med upphovspersonen eller förlaget.

1.3 Konflikten

År 2014 bjöd upphovsrättsorganisationen STIM in till musikkonferensen STIM Music Expo där en av studiens författare närvarade. En av programpunkterna under konferensen var en debatt mellan STIM, konkurrenten Epidemic Sound och några av båda parter klienter. Debatten handlade till stora delar om skiljaktigheterna mellan STIM och Epidemic Sounds ersättningsmodeller och hur de behandlar upphovsrätten, det vill säga hur dessa organisationer ekonomiskt tillgodogör upphovspersoner och ser över deras rättigheter kring verk. För att exemplifiera kan vi peka på vad STIM-anslutne Per Boysen säger i vår intervju med honom "*Som jag ser det så är det en ganska dålig modell för upphovsmännen, för att man får ju bara betalt en gång. Man bygger ingenting, så den dagen man slutar så står man där utan ersättning.*"¹. Med tanke på hur negativt den större delen av musikbranschens representanter reagerade på Epidemic

¹ Per Boysen, *Upphovsperson och ansluten till STIM*, Skypesamtal den 24 November 2015

Sounds affärsidé under debatten kan vi fastslå att det här bolaget på ett eller annat sätt uppfattas som ett hot mot den rådande ordningen i branschen.

1.4 Problemdiskussion

När en skapare av produktionsmusik står inför valet över hur deras intäcksströmmar ska se ut, finns chansen att deras uppfattning om sin identitet i samband med arbetet speglar av sig. Är jag den pragmatiska människan som ser inkomsten som den främsta orsaken till varför jag valt detta yrke? Eller är jag den fria konstnärssjälens som sätter skapandet främst och ser lönen som sekundär? Vår fundering om detta gäller huruvida valet mellan STIM och Epidemic Sound sker på grund av hur man som individ ser på sitt arbete kopplat till sin identitet. En av anledningarna till varför tidigare nämnda diskussion har uppstått är att försäljningen av ekonomiska rättigheter kan ske på ett sätt idag som tidigare inte varit vanligt i Sverige. Upphovspersoner kan som sagt välja att sälja och överlåta sin musik och dess ekonomiska rättigheter till Epidemic Sound för en engångssumma, istället för att som tidigare samla in mindre summor under en lång tid och därmed upplåta verket till en så kallad upphovsrättssorganisation, som STIM (Epidemic Sound 2015 och STIM 2015). STIM har funnits sedan 1923 och har med åren ansetts som en självklarhet och norm att registrera sig hos för många upphovspersoner i Sverige och därmed upplåta sina verk och låta STIM sköta all förvaltning åt dem. Detta beteende kan ses, som Roine Johansson (2002:17-18) kallar det *“(…) för-givet-tagna - formella eller informella, medvetna eller omedvetna - regler.”* och kan därmed ses som en institution. Johansson (ibid) menar också att *“Förekomsten av en institution innebär att det finns ett accepterat, icke ifrågasatt, sätt att utföra eller förhålla sig till det institutionen omfattar.”* Epidemic Sound utmanar denna institution med sin affärsidé. Enligt Csongvai et. als studie; *“STIMPROCESSEN: En fallstudie av STIM och dess insamlings- och fördelningsverksamhet”* från 2008 var den svenska musikmarknaden i behov av en konkurrent till STIM, som vid tidpunkten för studien hade en monopolliknande ställning i Sverige. Detta för att tvinga STIM till att förbättra sin verksamhet. Csongvai et. al. (ibid:3) skriver följande, *“En mindre konkurrent som skulle fokusera på nya marknader och mindre marknader som är eftersatta i STIM:s verksamhet, är behövlig”*. I och med debatten som nämns ovan som hölls under STIM Music Expo kan man se att många i den svenska musikbranschen är upprörda över Epidemic Sounds idé och deras tillvägagångssätt för att tillhandahålla musik från upphovspersoner. Micke Månsson,

klippare på produktionsbolaget Sto-Cph, menar att Epidemic Sounds musik ofta är “platt” och “kvalitativt lägre” än andra bibliotek (Nylin 2015) och Jonas Kullhammar, jazzmusiker, säger

”Jag vill varna alla som har den minsta lilla dröm om att kunna leva på sitt musikskapande från att sälja sin upphovsrätt till företag som Epidemic Sound eller företag med liknande affärsidé. Mitt tips till alla musikskapare är att satsa på att behålla så mycket som möjligt av er upphovsrätt själva, och stå upp för att ert skapande faktiskt är värdefullt. Ett värde som inte går att mäta i pengar, men om du har tur kan generera pengar.” (ibid).

Helena Bengtsson, Chief creative officer på Epidemic Sound ger anledningar till varför det kan vara bra att välja just deras tillvägagångssätt. Hon menar att det bland annat handlar om att förenkla användningen av musik i TV men att det också handlar om att skapa arbetsmöjligheter för upphovspersoner som av olika anledningar inte kan tjäna pengar på sin musik på det mer traditionella sättet. Vidare berättar hon att det kan handla om att musiken man gör inte har en tillräckligt kommersiell artist eller att man spelar i en sådan genre som inte är särskilt kommersiellt gångbar. (Musikguiden i P3 2015)

Det går alltså att se att det råder delade åsikter i musikbranschen gällande försäljningen av de ekonomiska rättigheterna av musikaliska verk. Men hur ser egentligen de inblandade de som säljer rättigheterna till sina verk, upphovspersonerna på frågan? På vilken grund väljer de att sälja sina verk för en engångssumma? Kan svaret ligga i att de har ändrat sin inställning till sitt musikskapande? Kan det ha blivit vanligare bland upphovspersoner till produktionsmusik att se sitt konstnärskap som mer av ett traditionellt arbete. Sker det en förändring i denna syn och kan det svara på varför denna företeelse uppkommer just nu? Musiken kan ses som en produkt man genererar istället för konst man skapar. Att man säljer ett hantverk istället för att låta produktionsbolag hyra låten till sin produktion. Själva diskursen här kan alltså ha förändrats.

Det är genom att jämföra dessa två sätt att identifiera sig med sitt musikskapande lätt att förstå konflikten mellan aktörerna som är kopplade till de båda ersättningsmodellerna. Då upphovspersoners identifiering med sin sysselsättning känns central i hur de vill bli

ersatta för sitt musikskapande är det av relevans att undersöka deras uppfattning av denna företeelse.

Rent praktiskt är denna studie relevant av följande anledningar: Studien kommer att komma tillhanda för musikindustrin samt upphovspersoner och kan ge en djupare inblick i varför upphovspersonerna väljer som de gör, samt hur de kan påverka industrin i det långa loppet. Utöver relevansen för musikbranschen kan en studie som denna vara relevant för andra branscher som handlar med konst och underhållning. Studien anses även relevant då källorna vi använder oss av, speciellt upphovspersonerna, är trovärdiga då det är deras uppfattning som efterfrågas. Respondenterna berättar utifrån sina egna tankar och åsikter vilket höjer autenticiteten på arbetet samt dess relevans gällande ämnet. Att förstå varför vissa upphovspersoner väljer att sälja sin musik till bolag som till exempel Epidemic Sound istället för att ansluta sig till STIM bör kunna göra det lättare för dessa organisationer att anpassa sin verksamhet till vad dess användare vill ha. Det kan möjligtvis skapa en bättre förståelse för Epidemic Sounds eventuella nytta och möjliga behov för utvecklingen i den svenska musikbranschen. Det är aktuellt då diskussionen om Epidemic Sound pågår i allra högsta grad inom musikbranschen idag (UR 2015) och med den här uppsatsen hoppas vi kunna tillföra vetenskapliga argument till diskussionen om ämnet.

Genom sökningar efter vetenskapliga artiklar som behandlar ämnet arbete, identitet och musik kan vi fastställa att det gjorts en hel del forskning på hur individer identifierar sig med musiken som artister skapar. När det däremot kommer till hur de musikaliska konstnärerna identifierar sig med sitt yrke blir resultaten desto färre. Katarina Zambrells avhandling "Mitt arbete - det är jag" (2004) behandlar arbete och identitet och hur de är länkade till varandra. Hennes forskning har hjälpt oss att förstå hur pass stort inflytande ens arbete har på sig själv, sin omgivning och definitionen om sig själv. Hon använder sig även av teorier och källor som varit nyttiga för oss i vår rapport som hjälpt oss att förstå och använda oss av sammankopplingen mellan identitet och arbete, som vi sedan använt oss av i vår undersökning. Däremot har hennes forskning inte behandlat det konstnärliga yrket specifikt, något som gör att vi ser ett hål som kan täckas inom det här området. Det finns dock artiklar och teorier kring så kallade stigmatiserade yrken, så som musikaliska yrken. Lars Ivarsson (2014) har skrivit rapporten "Att förena passion med försörjning" där han behandlar problematiseringen av företeelsen att göra sin

hobby till sitt arbete vilket brett omfattar allt från musiker till idrottsutövare. Den här rapporten ämnar att gå djupare in på själva inkomstkällan för denna yrkeskategori och på så sätt undersöka hur passionen styr sättet utövaren vill tjäna sina pengar på och vice versa. Den sociala klass som muskarbetare kan sägas täckas in i, den kreativa klassen, har det forskats en hel del på. Bland annat av Richard Florida som gett ut boken "Den kreativa klassens framväxt". I denna forskning beskrivs den kreativa klassens identitet, status i samhället och betydelse för ekonomin. Då forskningen behandlar klassen i stort och innefattar allt från musiker till arkitekter och spelutvecklare kan det tänkas att dessa olika yrkesformer inte identifierar sig helt lika med arbetet. Vi tror därför att det är av värde att mer ingående undersöka hur de personer inom musikyrket identifierar sig med sitt arbete. Att undersöka detta år 2015 i Sverige, är även det högst relevant då det nu finns minst två etablerade lösningar för att få ersättning för sitt skapande. Då de två lösningarna som vi fokuserar på skiljer sig väsentligt från varandra är möjligheten för att identiteten hos deras klienter även gör det. Det här anser vi är av värde för forskningen då det genom upphovspersonernas nya valmöjlighet gör att dessa olika lösningar attraherar skilda typer av personer kan det visa på att den svenska definitionen av musikskapande som levebröd har breddats eller förändrats.

Vi tror även att en studie som denna bidrar till förståelsen av hur den moderna människan ser på sin identitet och möjlighet till att förverkliga sina drömmar. Då musikskapandet kan klassas som ett drömyrke för många människor är en studie av detta relevant även för forskning gällande förståelsen av identitet inom andra kreativa områden så som författarskap, professionell idrottsutövning och skådespeleri. Det kan ge svar på den bredare frågan om förutsättningarna för att uppfylla sina drömmar är bättre idag än de varit tidigare.

Epidemic Sounds affärsmodell kan göra funktioner som marknadsföring, promotion och nätverkande kring musikdistributionen mer eller mindre överflödiga för vissa upphovspersoner. Studien kan alltså komma att bidra med vetskap om hur människor kan hitta genvägar till självförverkligande utan att behöva gå den långa traditionella vägen via STIM, för att uppnå detta. Resultatet av en studie som denna kan påvisa huruvida det finns en drivkraft hos den kreativa individen att ägna sig uteslutande åt sitt kreativa skapande utan att behöva syssla med kringvarande uppgifter som kan krävas för att musiken ska kunna försörja denne. Studien kan också komma att stärka

vetenskapen om människans beslutsfattande. Varför väljer man en säker belöning (engångsersättning från Epidemic Sound) framför en potentiellt större men desto osäkrare (Upphovsrättsersättningen från STIM) och vice versa?

1.5 Problemformulering

Det kan alltså ha skett en förändring för upphovspersoner som sysselsätter sig med produktionsmusiks och deras sätt att identifiera sig med sitt musikskapande. Kan denna hypotetiska förändring hos dessa upphovspersoner i sin tur förklara eller förklaras av det nya klimatet för upphovsrättslig ersättning i Sverige? För att skapa en insikt i detta har följande forskningsfrågor ställts:

- Hur identifierar sig upphovspersoner för produktionsmusik med sitt komponerande idag?
- Vad driver upphovspersonen för produktionsmusik i valet mellan olika ersättningsmodeller?

1.6 Syfte

Syftet är att skapa förståelse för hur upphovspersoners arbetsidentitet påverkar och påverkas av olika ersättningsmodeller för produktionsmusik.

2 Metod

Detta kapitel startar inledningsvis med att ge en djupare inblick samt redogöra för det tillvägagångssätt som valts. Förutom det, ges även en bredare uppfattning av respondenterna och urvalet gällande dem. I validitet-, reliabilitet- och poängriktighetsstycket redogörs för varför just det här valet av metod lett fram till ett relevant resultat. Avslutningsvis tar vi ställning till metodvalet genom att kritiskt granska det och peka på brister som skett i och med de olika besluten.

2.1 Undersökningsdesign

Då denna studie syftar till att förstå hur upphovspersoner identifierar sig med sitt arbete år 2015 har vi fått göra vissa avgränsningar. För att kunna hitta ett tydligt samband har vi valt att avgränsa oss till ett visst territorium. Den geografiska avgränsningen blir därför Sverige, av den anledning att det är det område som rapportskrivarna har både bäst vetskap om och bäst tillgång till data från. Då studien ska undersöka problemet genom att se på hur upphovspersonerna identifierar sig med sitt arbete baserat på hur deras inkomstflöde ser ut finns det flera alternativ till hur undersökningen ska designas. Först planerade vi en fallstudie, i det här fallet skulle identiteterna hos upphovspersoner för produktionsmusik undersökas. Enligt Peter Svensson och Göran Ahrne (2011/2015:22) är fördelen med att endast göra en enda fallstudie att man får en god inblick i företeelsen inom just den organisationen samt att det olika begränsningarna för studien kan minimeras då det endast är ett enda perspektiv av företeelsen som ska undersökas. Men då Epidemic Sound nu även kommit in på marknaden anser vi att det är av värde att undersöka om deras klienter skiljer sig från STIM:s och på så sätt kunna ge en mer komplett bild av hur svenska upphovspersoner för produktionsmusik idag identifierar sig med sitt arbete. Detta innebär att två fallstudier genomförs då vi tar hänsyn till att respondenterna använder sig av två olika ersättningsmodeller för sitt arbete. Det är alltså upphovspersonerna som grupp från vardera organisation som blir fallen för denna fallstudie. Svensson och Ahrne (2011/2015:23) skriver att fördelen med att göra två fallstudier av två olika organisationer inom samma verksamhetsområde är att man på så vis kan hitta lik- och olikheter mellan de olika miljöerna. Genom att göra det tror vi oss få en mer komplett bild av företeelsen då dessa två organisationers ersättningsmodeller är vanligast förekommande för svenska upphovspersoner för produktionsmusik.

2.2 Kvalitativ ansats

Kvalitativ metod är bra att använda sig av när ett forskningsämne är komplext och inte går att mäta genom enbart statistik (Ahrne och Svensson 2011/2015:9). En sådan metod passar denna studie utmärkt då den ska undersöka något så subjektivt och abstrakt som identitet. Alvehus som skrivit boken “Skriva uppsats med kvalitativ metod, en handbok.” (2013) menar också att kvalitativa metoder handlar mer om meningar och innebörder än om statistiskt verifierbara samband. Men, han skriver även om att kvalitativ metod “*intresserar sig naturligtvis för samband (...)*” (Alvehus 2013:20), att förstå fenomen och uttyda dem. I vårt fall fenomenet kring förhållningssättet gällande arbetsidentitet hos upphovspersoner som sysselsätter sig med produktionsmusik. Detta är enligt Patel och Tebelius (1997:43 se Nyberg 2000:100) samt Yin (1989 se Jarl Backman 2008:55) också meningen med kvalitativa ansatser. Med tanke på den problemformulering som vi framställt inser vi att den kvalitativa metoden är som mest relevant för denna studie tack vare ovanstående förklaringar och anledningar. Detta på grund av att vi vill få en djupare bild av hur upphovspersoner ser på sitt komponerande för att på så vis kunna hjälpa branschen och andra aktörer att förstå hur och varför de tänker som de gör. Vi använder oss även av ett hermeneutiskt synsätt, där huvudsaken är att genom tolkning försöka förstå människors situationer och deras erfarenheter (Olsson & Sörensen 2011:100). Det är alltså genom förståelse av upphovspersonernas handlande som vi ska kunna finna svar på uppsatsens frågeställningar.

2.3 Datainsamling

Den primära data som samlats in för studien samlas in i form av intervjuer av upphovspersoner som sysselsätter sig med produktionsmusik, en förläggare och en anställd hos STIM. Intervjuerna ger en bredare förståelse för ämnet i fråga och eftersom upphovspersonerna är kärnan för studien blir därför intervjuerna med dem centrala.

2.4 Intervjumetod

Vi har valt att göra semistrukturerade intervjuer för att ha ett ledigt samtal med respondenten och därmed kunna ha en flytande konversation som kan generera i svar och antydningar på respondenternas arbetsidentitet som går att analysera till tolkningen. Alvehus (2013:83) beskriver en semistrukturerad intervju som en av de vanligaste

intervjumetoderna och som består av ett fåtal öppna frågor eller bredare teman som centreras runt ämnet. I semistrukturerade intervjuer får respondenten större möjlighet att påverka innehållet i intervjun och intervjuaren måste i sin tur vara aktiv med sitt lyssnande och arbeta med oplanerade följdfrågor. Intervjuer är viktiga i vår undersökning då uppsatsen syftar till att undersöka upphovspersoners identitet, vilket kräver djupare samtal och lättanpassliga frågor till respondenten för att kunna komma åt empiri om dess identifiering med yrkesformen. Något som denna undersökningsform gör möjligt. Alvehus (2013:81) förklarar intervjuens funktion som ett sätt att komma närmare respondenten och dennes åsikter, känslor och erfarenheter. Han menar också att intervjuer är ett sätt att skapa förståelse för hur individer och grupper skapar och binder ihop sin sociala värld. Med hjälp av intervjuer kan vi även gå in mer på djupet och även registrera känslor som respondenterna förmedlar när vi ställer specifika frågor. Vi tror nämligen att känslor och åsikter kan vara svåra att mäta med hjälp av statistik då det lätt kan bli slarvigt utfört och mindre engagemang kan uppstå från respondenterna när de svarar på exempelvis enkäter jämfört med vid intervjuer. Det finns även risk för en förskönad förklaring eller en synvinkel som inte är lika spontan som vid en intervju då respondenterna kan tänka ut svar som är mer förfinade eller genomtänkta. Det kan även vara svårt för respondenterna att utveckla sina svar i en enkät och svaren kan därmed framstå som mindre personliga.

Då vi har en närhet till undersökningsproblemet genom att vi studerar på ett branschrelaterat universitetsprogram, arbetar vi i den här studien med något som Olsson & Sörensen (2011:19) kallar inifrånperspektiv, där vi satsat på en öppen interaktion med respondenten. Utgångspunkten har varit i intervjufrågor, och genom det har det skapats en viss relation i intervjuögonblicket. Detta bidrar till att det blir lättare att tolka materialet då en närhet uppstår som ger ett mer ärligt svar enligt oss, även fast de flesta intervjuerna sker via Skype. I och med de intervjuer som gjorts vill vi påvisa ett samband respondenterna emellan, som i sin tur kan resultera i en bild kring hur upphovspersoner till produktionsmusik identifierar sig med sitt musikskapande och resonerar kring detta.

Intervjufrågorna i denna studie består dels av formaliafrågor gällande ålder och namn, dels grundfrågor gällande identitet och yrke samt att det tillkommer oplanerade följdfrågor till respondentererna för att få en djupare förklaring i vad denne menar.

Enligt Alvehus (2013:34) ska det empiriska materialet vara skapat just för den specifika undersökningen för att räknas som primärdata, vilket det är för denna studie. Alvesson (2011 se Alvehus 2013:82) kritiserar dock intervjuer som källa till primärdata och menar att intervjuer inte har samma bärkraft i det "verkliga livet" utan endast är en ritning av vad som "bör" framställas och vad som "bör" sägas. Som Alvehus (2013:82) lägger fram det "(...) där forskaren och intervjupersonen framställer lämpliga bilder av sig själva för varandra." Med detta i åtanke är vi noggranna med att tänka kritiskt kring det respondenterna svarar och inte svälja allt med hull och hår. Ett exempel kan vara när en respondent säger vad den tycker om motsatt organisation, då gäller det för oss som forskare att vara kritiska till det den personen säger. Respondentens åsikt kan vara missuppfattad och därmed bristfällig.

Med så många som möjligt av respondenterna har vi önskat att göra intervjuer i form av konversationer där vi kan se och/eller höra varandra (oftast i form av Skypemöten eller telefonsamtal) eftersom att vi upplever att respondenten vid de tillfällen där intervjun sker "live", ger svar utan att tänka efter före. I sin tur kan detta resultera i en mer ärlig syn på vad de egentligen tycker. De har inte tid att försköna bilden på något vis utan ger en mer verklig och realistisk bild av verkligheten som de ser den. Även på grund av logistiska begränsningar diskuterade författarna fram beslutet att skype/telefonsamtal var den mest lämpade för studien. Hade intervjun skett ansikte mot ansikte tror vi inte att responsen blivit annorlunda. Efter önskemål från en respondent har vi dock gjort ett undantag och tillåtit denne att svara via mail. Det finns naturligtvis många andra tillvägagångssätt att intervjua personer på för en studie som denna, men då det finns många olika begränsningar som nämndes tidigare anser vi att den här intervjuformen är den mest optimala för oss.

De intervjufrågor vi valt att ställa är

- Kan vi använda ditt namn i rapporten eller föredrar du att vara anonym?
- Hur gammal är du?
- Jobbar du med något annat än som kompositör? Hur skulle du vilja beskriva ditt yrke som kompositör? Följdfråga: Hur länge har du arbetat som det?
- Varför väljer du att jobba med att skriva text/musik? (Vad vill du få ut av ditt komponerande?)

- Hur mycket tid lägger du ner på ditt komponerande under en vecka? Är yrke och fritid åtskilt?
- Hur ser du på ditt komponerande? Hur identifierar du dig med ditt yrke (Till exempel presenterar du dig som kompositör/låtskrivare när du träffar någon ny?).
- Hur ser ditt inkomstflöde ut? Är det en stabil månadsinkomst eller kommer det in diskontinuerligt?
- Är du ansluten till STIM (eller en motsvarande utländsk organisation) eller säljer du dina verk till Epidemic Sound (eller liknande företag)? Följdfråga: Av vilken anledning är du, eller gör du, det?
- Känner du till STIM/Epidemic Sound? (motparten till organisationen du är ansluten till) Vad tycker du om deras verksamhet? (ersättningsmodell, hur de behandlar upphovsrättsliga frågor, mm) Följdfråga: Varför tror du att du har den bilden? (Varför tror du att folk går dit?)
- Har din syn på musik- och textskapande ändrats under åren? (ur ett ekonomiskt-, upphovsrättsligt- och tidsmässigt perspektiv).

Dessa frågor tycker vi kan leda oss mot svar på det vi frågar oss i problemformuleringen. Intervjuerna spelas in, transkriberas och analyseras för att sedan kunna diskuteras och jämföras med de andra respondenternas svar och därigenom dra paralleller mellan olika teorier för att finna samband.

Vi har även valt att intervjua Max Thörn som arbetar på STIM, och försökt få till en intervju med någon ansvarig från Epidemic Sound (som vi dock misslyckats med) då de besitter information som vi anser är av relevans för att kunna få en djupare insyn på hur modellerna och verksamheterna faktiskt fungerar.

De frågor som vi ställer till kontaktpersonen, i det här fallet Max Thörn är:

- Kan du förklara modellen för din verksamhet och hur det går till för just upphovspersoner till produktionsmusik? Och varför tror du dom väljer er?
- Hur många män respektive kvinnor är anslutna till er organisation?
- Hur ser åldersspannet ut hos er organisation gällande upphovspersonerna?
- Känner du till STIM/Epidemic Sound? (motparten till organisationen du är ansluten till) Vad tycker du om deras verksamhet? (ersättningsmodell, hur de

behandlar upphovsrättsliga frågor, mm) Följdfråga: Varför tror du att du har den bilden? (varför tror du att folk går dit?)

- Tror du det skett någon förändring i hur upphovspersoner ser på sitt låtskrivande de senaste tio åren? (Utifrån arbete och identitet)
- Vad tror du kommer hända i framtiden gällande produktionsmusik? Har ni sett någon förändring sedan Epidemic Sound kommit?
- (Är det något du känner att du behöver/vill tillägga som lätt kan missförstås av andra eller som kanske kan missas i uppsatsen?)

2.4.1 Urval för intervjuer

Vi har valt att se till hur Alvehus (2013:66-68) beskriver hur ett urval för intervjuer kan gå till. Alvehus nämner fyra sorters urvalsstrategier som är möjliga att använda när man ska studera ett ämne. De fyra strategierna är: slumpmässiga urval, strategiska urval, snöbollsurval och bekvämlighetsurval. Strategierna är lämpliga inom olika områden beroende på vad för sorts studie det är man utför. I vår studie använder vi oss av det strategiska urvalet som innebär att:

“Om man gör en intervju-studie (...) så är det naturligtvis intressant att få tag på personer som kan förhålla sig till de frågor som man vill studera. Det kan också vara så att man vill ha tag på personer med vissa specifika erfarenheter. Detta innebär att urvalet har ett strategiskt element i sig; det utformas specifikt utifrån de undersökningsfrågor som ställs.” “En annan typ av strategiskt urval är när man känner till den miljö som ska studeras.” “Genom ett genomtänkt strategiskt urval kan du på så sätt komma åt de delar av organisationen som redan på förhand kan antas vara intressanta att få information om.” - (Alvehus 2013:67)

Det är av relevans för oss att använda ett strategiskt urval då vi har önskat intervjua upphovspersoner som sysselsätter sig med produktionsmusik och vars attribut är talande för just denna grupp. De är dessutom de primära källorna till ökad förståelse i ämnet, då de i och med sin profession är det centrala subjektet för studien.

För att kunna göra så djupgående undersökningar som möjligt och därmed få fram ett sammanhang respondenterna emellan så består rapporten av tio kvalitativa intervjuer,

vilket vi anser är nog för att mäta vårt resultat. Fyra av respondenterna är från Epidemic Sound, fyra av respondenterna är från STIM en av respondenterna är förläggare hos AUX Publishing och en respondent är som tidigare nämnt anställd av STIM. Genom att få lika många respondenter från vardera organisation kan vi få en "rättvis" bedömning vid jämförelsen gällande deras svar. Enligt Jan Trosts bok, *Kvalitativa intervjuer* (2010:137), så ska urvalet av respondenter vara så stort som möjligt. Urvalet ska vara blandat men inom en given ram och ingen person som intervjuas ska vara "extrem" eller avvikande, eller som Trost (ibid.) uttrycker det, "*Urvalet ska helst vara heterogent inom den givna homogeniteten*". Därför är urvalet riktat mot personer som arbetar professionellt som upphovspersoner, det vill säga personer som har till arbete att skriva musik eller text. Och det ger svar på varför könsfördelningen ser ut som den gör, det är helt enkelt fler män än kvinnor som skriver produktionsmusik. För att ge ett så brett perspektiv som möjligt har vi använt oss av ett som tidigare nämnt strategiskt urval. Enligt Trost (2010:138) går det strategiska urvalet rent praktiskt ut på att variabler som exempelvis kön och ålder kokas ihop till ett antal "celler". Cellerna har valts ut på förhand och sedan strävas det mot att få intervjuer med personer som passar in i dessa "celler". De celler som ansågs mest relevant för den här studien var kön, ålder som delades in i åldersspannet unga (0-35 år), medelålder (35-60 år) och gamla (60+ år), och vilken organisation de var anslutna till. Urvalet med åldrar och kön görs för att se om det finns något samband även inom den aspekten som kan vara avgörande för deras val och identitet. När vi började kontakta representanter från STIM och Epidemic Sound som i sin tur kunde tipsa oss om kontakter till upphovspersoner, så fick vi ett annat urval än det vi tänkt oss. Vi har främst fått kontakter till manliga upphovspersoner, vilket skulle kunna peka på att upphovspersoner till produktionsmusik oftast är av det manliga könet. Detta påstående stärks av Pernilla Österberg, produktionsmusikkompositör och grundare av AUX Music Publishing, och Patrik Hinrichs, också grundare av AUX Music Publishing med ett förflutet på BMG Publishing, då de säger att det är väldigt få kvinnor som skriver produktionsmusik i Sverige. Hinrichs påpekar att det även ser lika ut globalt och menar att av 100 kompositörer är endast fem eller sex av dem kvinnor. Enligt Max Thörn från STIM så är det också endast 20% av alla STIM:s 77.000 anslutna som är kvinnor vilket kan vara en anledning till varför så få kvinnor jobbar med produktionsmusik. Detta kan vara en anledning till varför vi fick så få kvinnor av kontaktpersonerna när vi först kontaktade representanterna från vardera organisation och letade efter upphovspersoner. När det gäller ålder har vi inte heller fått

det exakta antal till varje "cell" som vi tänkt oss, men fördelningen mellan unga och medelålder har ändå varit relativt god.

2.5 Sekundärdata

Den sekundärdata som används i studien är i form av insamlat material som gjorts vid tidigare tillfällen av andra personer, i andra sammanhang. Så som intervjuer från tidigare forskning inom området, till exempel har radioprogrammet Musikguiden i P3 diskuterat ett liknande ämne som denna studie beskriver och även den svenska nyhetssajten för start-ups, Breakit. Data kommer också från hemsidor där vi använt nyckelord för att söka på databaserna One-Search, Diva-portalen och Google Search, samt litteratur (lånad från biblioteket i Kalmar, Växjö, Borlänge, Jönköping och Västerås) som behandlar upphovsrätten och klimatet på den svenska marknaden för produktionsmusik. Sekundärdatan används bland annat för att kunna komplettera den information som givits i samband med intervjuerna, men också för att kunna ge grundläggande information gällande upphovsrättsliga begrepp och de organisationers ersättningsmodeller som undersöks i studien. "*Sekundärdata är empiriskt material som skapats för en annan undersökning, men som kan användas i den aktuella undersökningen*" (Alvehus 2013:34).

2.6 Induktiv ansats

Det primära för forskningsresultatet är att se det sammanhängande mönstret av det insamlade materialet. Teorier och författarnas egna tankar kring det empiriska materialet fyller endast en kompletterande funktion till slutsatsen som studien mynnar ut i, studien har därför en induktiv ansats.

Bryman och Bell (2013:34) menar att en induktiv process är när man drar allmänna slutsatser av observationer och visar det som "*observationer/resultat → teori*". Även Fejes och Thornberg (2015) talar om dessa observationer och att man drar en slutsats utefter de. Rolf Lind (2014:96) menar att i en induktiv ansats används färre teorier än vid en deduktiv ansats och genom att hitta mönster och rutiner kan det empiriska underlaget användas för att identifiera möjliga samband. Mönstret som Lind (2014:96) talar om identifieras och observeras i studien. Därefter drar vi paralleller med teorierna från den teoretiska referensramen som i sin tur kan tyda på en ny teori om varför

upphovspersoner som arbetar med produktionsmusik agerar som de gör idag, vilket då blir den teori som Bryman och Bell (2013:34) talar om.

Alvesson och Sköldberg (2008:54) menar att faran med en induktiv ansats är att det ger ett riskabelt språng från en samling enskildheter till en sanning som är gemensam för alla och jämför det med *“Det har aldrig varit några stenar på botten hittills när jag dykt i vattnet; alltså är det sannolikt inte någon den här gången heller...”*. Att det alltså baseras på *“hur det oftast brukar vara”* och därmed inte utefter en tillfällighet. Teorin som skapas i och med observationen i tolkningen blir därför bara *“ett koncentrat av vad som redan innehålls i iakttagelserna själva”* (ibid). Då vi insåg vid ett relativt tidigt skede att svaren från respondenterna var tämligen lika varandra kunde vi se mönstret som talades om innan. Mönstret kan däremot ha en brist i sig då det endast intervjuades tio personer sammanlagt och kan anses vara för få för att erhålla en representativ bild för produktionsmusikskapare.

2.7 Databearbetning

Databearbetningen av det empiriskt insamlade materialet sker genom att vi analyserar svaren och jämför dem med vad de olika respondenterna säger för att se om de målar upp en likartad bild av något, oavsett om respondenterna har en relation till varandra eller ej. Desto fler som säger likartade saker gällande samma ämne, desto mer trovärdig blir bilden. Eftersom att intervjuerna ofta är långa och respondenterna kommer in på sidospår så gäller det att sälla ut de viktiga delarna. Det tillvägagångssätt som vi valt att sälla och analysera intervjuerna utefter är Kvaales (1997) fem huvudmetoder för kvalitativ analys, som utvecklats med en sjätte metod av Fejes & Thornberg (2009:33). De sex metoderna behandlar;

Koncentrering, där vi kortar ner det transkriberade materialet till färre mer kärnfulla meningar som gör det lättare att nå in till kärnan i det informatören säger. Detta görs för vår egen del så att det ska bli lättare för oss att hitta intressanta åsikter i svaren, och presenteras inte vidare i vår färdiga uppsats.

Kategorisering, där vi analyserar likheter och skillnader mellan svaren vi fått från informatörerna och på så sätt kan kategorisera materialet. Denna kategorisering är viktig för att kunna urskilja samband inom och mellan de två respondentsgrupperna. Vi har

valt att kategorisera i form av påståenden utifrån frågorna respondenterna svarar på i intervjuerna, dessa svar förs sedan in enligt Kvale & Brinkmanns (2010:219) modell som ett negativt eller ett positivt svar beroende på huruvida svaret bestrider eller bekräftar påståendet.

Berättelse, där vi vill skapa en röd tråd som hänger samman rent kronologiskt i analysen. Påståendena vi valt att använda får stå som rubriker och inte intervjufrågor eftersom att de gör det lättare att få en mer överblickande bild över sambanden i svaren som respondenterna har gett.

Tolkning, som ger upphov till att vi fritt kan spekulera kring materialet utifrån en kontext, som kan vara till exempel teorier eller fria spekulationer. Denna tolkning behandlas i tolkningsavsnittet.

Modellering, görs för att analysera fram begrepp och relationer dem emellan för att sedan kunna göra en teoretisk tolkning och titta på hur saker hänger samman. I tolkningsavsnittet drar vi till exempel paralleller mellan olika uppfattningar och teorier, och konkluderar det hela i en avslutande slutsats.

Ad-hoc, där man kan kombinera olika analysmetoder för att hitta mening i materialet, och istället för att använda en viss standardmetod så kan man växla fritt mellan olika tekniker. Detta har vi till exempel gjort då vi valt dessa sex punkter att låta oss guidas av och samtidigt byggt vidare genom att använda Kvale och Brinkmanns modell för påståenden med negativa och positiva svar. Ad-hoc metoden är viktig för oss då den ger spelrum för att bilda ett större sammanhang och knyta samman de olika metoderna emellan, vilket gör det lättare för oss att skapa en bra analys. Dessa sex metoder har gett oss en bra grund att stå på, och guidning så att vi lätt ser vad vi letar efter i intervjuerna och hur vi kan analysera, diskutera och teoritisera i respektive avsnitt.

2.8 Etiska överväganden

Enligt Ekengren och Hinnfors (2012:113) är det viktigt inom uppsatser att bestämma vilken sorts information om projektet som man vill ge ut. Till exempel kan det handla om att aidentifiera respondenterna. Vi har i början på varje intervju frågat ifall respondenterna vill vara anonyma eller ej men det var endast en av respondenterna som

ville vara anonym och därmed har vi valt att benämna denne med beteckningen “Respondent 1”. Detta för att undvika att någon av de övriga respondenterna, eller andra läsare ska kunna känna igen eller lista ut vem respondenten är. Då som tidigare nämnts celler har gjorts för att visa på urvalet, har den anonyma respondenten också “ålder-uppdelats”, dock inte med en specifik ålder utan endast som “ung, medelålder eller gammal” samt definierats som man eller kvinna och till vilken organisation den valt att skriva musik för. Detta för att kunna göra fler jämförelser mellan respondenterna. Största möjliga konfidentialitet eftersträvas, informationen i cellerna anser vi inte kommer att vara tillräcklig för att någon ska veta vem respondenten ifråga är. Att vi inte valt att avidentifiera de övriga respondenterna beror på att vi tycker det blir ett bättre flyt i texten för läsaren med deras riktiga namn. Möjligheten finns även att tillfråga samma respondenter igen om någon skulle vilja göra en studie på samma ämne i framtiden. Andra etiska åtaganden som gjorts är att en respondent begärt att få se slutresultatet innan rapporten lämnas in, något vi har accepterat. I slutet på varje intervju har vi också utlovat att skicka den färdiga rapporten till respektive mailadress som erhållits från respondenterna så att även de kan få läsa den färdiga produkten. Dock sker detta efter att rapporten lämnats in.

2.9 Reliabilitet, validitet, trovärdighet och poängrikedom

Vi är av den förståelse att vid kvalitativa metoder används oftast endast trovärdighet och poängrikedom och att reliabilitet och validitet har en mer rationell tyngd och används som mest vid kvantitativa metoder. Vi har dock valt att kombinera dessa begrepp då de är nära besläktade med varandra. Vi anser att strävan efter reliabilitet och validitet resulterar i ett trovärdigt och poängrikt resultat vid kvalitativa studier.

2.9.1 Reliabilitet och poängrikedom

Denna undersökning baseras på empiriskt insamlat material från en skara specialister inom produktionsmusik. Då det är få som jobbar professionellt med detta yrke så blir urvalet även det litet, vilket leder till att de som intervjuats kan räknas som specialister på området. Enligt Alvehus (2013:122) avser reliabiliteten hur pass upprepningsbart resultatet är ifråga, får man ett likadant svar genom att använda samma metod så är reliabiliteten hög. Studien har en hög reliabilitet då det empiriskt insamlade materialet har kunnat visa på en mättnad efter intervjuer med åtta respondenter. Då fenomenet som undersöks är nytt och under förändring anser vi att det kan bli svårt att nå ett liknande

resultat vid framtida studier. Däremot kan studien visa på en hög poängrikedom gällande fenomenet som kan öppna upp för framtida studier av fenomenet även om klimatet skulle förändras och bli annorlunda.

Vi anser alltså att studien har hög poängrikedom då den kan visa på ett avvikande beteende om man jämför "institutionen" med det nya sättet, det vill säga att man är ansluten till STIM eller säljer till Epidemic Sound. Alltså att upphovspersonerna som skriver produktionsmusik har valmöjligheten att tänka annorlunda när valet skall göras mellan dessa två organisationer, vilket tyder på faktum att det kan leda till en förändring gällande försäljning och distribueringen av denna tjänst.

"God forskning enligt kriteriet poängrikedom möjliggör således en kvalitativ ny förståelse av aktuella utsnitt av den sociala verkligheten. Det bryter mot tidigare tänkande, åtminstone på någon punkt. Läsaren uppmuntras tänka till och om. Poängrik forskning problematiserar. Åtminstone en antydning till aha-upplevelser bör således präglade normalläsarens reaktion." (Alvesson och Sköldberg, 2008:540)

Ovan nämnda citat stämmer bra in på den här studien. Studien ger en ny infallsvinkel på ett beteende som är högst aktuellt i dagsläget och som mycket troligt kan komma att modifiera musikbranschen i Sverige inför framtiden. Då en av organisationerna i studien är så pass ny och vi inte hittat forskning inom just det här specifika området anser vi att vi absolut har fått läsaren att tänka, ge nya infallsvinklar (till exempel visa på möjligheten att utveckla sin företagsverksamhet för att kunna differentiera sig på marknaden) samt även skapat denna aha-upplevelse gällande det "nya" beteendet, som Alvesson och Sköldberg (2008) talar om. Utifrån intervjuerna med såväl respondenterna som kontaktpersonerna för de två organisationerna kan vi skapa poängrika tolkningar som därmed kan styrka förståelsen om varför upphovspersonerna gör de val de gör.

2.9.2 Validitet och trovärdighet

Kvale (1995 se Alvehus 2013:124) skriver om tre olika begrepp för validitet: hantverksvaliditet, kommunikativ validitet och pragmatisk validitet. Det begrepp som passar denna studie är den validitet som är pragmatisk, vilket innebär hur relevant studien är och hur den kan användas i samhället. "Samhället" i den här studien blir

musikindustrin och vi anser att validiteten kan bli till stor vikt för de. Detta för att de får en förståelse över hur upphovspersoner tänker och tycker om sitt arbete och sedan kan aktörerna (och även andra aktörer inom samma verksamhetsområde) som studien baseras på skraddarsy sin verksamhet och rikta den mot fler personer på ett annat sätt än vad som görs idag.

Enligt Karin Dahlberg (1997:120) så handlar även validitet mycket om objektivitet på det sättet att vi som forskar om en företeelse måste ha ett förhållningssätt som gör att företeelsen kan visa sig som den verkligen är. Man måste "lita" på att företeelsen beskrivs som den upplevs. Objektiviteten i det här fallet kan bara eftersträvas och total objektivitet är såklart aldrig möjlig. Dahlberg (ibid:121) berättar att forskarens uppgift handlar om att skapa ny trovärdig kunskap med hjälp av subjekt och dennes uppfattning av världen, detta görs genom att dela in empirin på tre plan. Kortfattat beskrivet innebär det följande: Det första planet handlar om att förstå det som sägs i intervjun så noggrant som möjligt, tänka kritiskt och kunna ha både närhet som distans till det som sägs i intervjun. Det andra planet handlar även den om att förstå innebörden av datan så att den kan begripas men likväl även kunna distansera sig så att seendet inte fördunklas av irrelevanta detaljer. Det sista planet innebär att forskaren själv ska kunna kommunicera kunskapen omsorgsfullt och kunna göra både fenomenet och subjektet rättvisa och därmed skapa trovärdighet. I undersökningen har dessa tre plan genomgåts då vi ställt följdfrågor till respondenterna när vi önskat djupare förklaring eller inte begripit svaret. Svaren som erhållits från intervjuerna har gått igenom flertalet gånger och kritiskt analyserats (plan ett). Det har ägnats tid åt att förstå vad som faktiskt sades under intervjuerna för att hitta samband respondenterna emellan och det dras paralleller till olika teorier inom olika ämnen för att på så vis få djupare förståelse. Sidospår har uppstått vid några intervjuer men har sedan återgått till ämnet i slutändan (dessa sidospår var inte helt fränkopplat från ämnet ifråga utan snarare en egen uppfattning av en intervjufråga eller att det allmänt var ett intressant spår att fördjupa sig i) (plan två). I empirikapitlet framställs den insamlade empirin och i tolkningskapitlet presenterar vi egna reflektioner av vad som presenterats i empirin. Vi vill inte smutskasta någon part utan istället visa på lik-/olikheter gällande identiteterna som uppstått beroende på vilken organisation man jobbar för.

2.10 Metodkritik

Vid intervjuer över mail eller telefonsamtal har det inte gått att se personen ifråga, hur den rör sig, om den gestikulerar, ansiktsuttryck eller reaktioner. Något som kan vara till betydelse i en intervju. Kroppsspråket kan tyda på något som inte rösten säger och svaret på frågan kan istället låta som ett betydligt lugnare svar än vad som hade upplevts i rummet. Likaså i de fall där intervjun har skett över mail kan det uppstå en annan uppfattning. Respondenten kan i det fallet välja att vänta med att svara i några minuter eller timmar och sedan återkomma med ett mer genomtänkt och utarbetat svar, något som inte skulle förekomma på samma sätt vid en intervju som sker live. Detta kan göra att de förlorar en del spontana åsikter och formuleringar, och snarare utgår ifrån ett "manus". Det uppstår även otydligheter över mail och tid läggs på att omformulera och skriva nya mail med exempelvis följdfrågor. Något som hade gått betydligt fortare om man samtalat direkt/live. Vid en intervju hade vi till och med missat att ställa frågan om varför respondenten valt den organisationen som den var hos samt varför den tror att man går till motsatt organisation, vilket var en miss från vår sida som fick lindrigare konsekvenser när vi skulle sammanställa den insamlade empirin i slutet. En annan sak som vi även märkt i efterhand är att det hade varit kul att intervjua fler som provat båda modellerna och som kan se både positiva och negativa sidor från både sidor tack vare erfarenhet. I den här undersökningen har vi endast en person som jobbat för båda företagen, men det var ingenting vi började spekulera kring då, utan har insett att det kunde vara intressant att gå djupare in i så här i efterhand.

Vid de fall där respondenterna inte förstått frågan när de hör den första gången, kan det ha hänt att vi lett in dem på ett tankespår som gynnar oss när vi upprepar frågan och ger exempel. Förklaringen kan med andra ord ha blivit missvisad eller vinklad i olika grad för att hjälpa uppsatsen och dess utfall, något som uppmärksammats i efterhand. Om inte annat kan en missvisning vid en förklaring ha "sått ett frö" hos respondenten som har påverkat ett svar på en annan fråga, för att i slutändan ge oss ett svar som lämpar sig bättre till utfallet. Då vi vid ett tidigt stadium utgått från att ekonomisk ersättning är en av de mest drivande faktorerna vid valet av organisation, har även många av följdfrågorna varit av ekonomisk karaktär. Därmed har andra anledningar och drivkrafter inte resonerats kring lika mycket vid intervjuerna, något som kan ses som något negativt och återigen vinklande från vår sida. I själva verket kanske inte ekonomin är av så stor betydelse som vi faktiskt tror utan det är av andra anledningar

som respondenterna är anslutna till sina organisationer. Respondenterna däremot har bara svarat på de frågorna som vi ställt, som handlat om just ekonomin kring produktionsmusik och därmed talat om ekonomin. Även vid frågan gällande deras identifiering med sitt yrke inser vi att det har varit en väldigt svår och bred fråga. Följdfrågan “presenterar du sig som kompositör när du träffar nytt folk” konkretiserar den och ger enligt oss, en bra bild av hur pass starkt de identifierar sig med sitt arbete.

Då vi fått kontaktuppgifter till respondenterna för rapportens intervjuer av organisationerna de representerar så finns det en risk att STIM och Epidemic Sound kan ha försett oss med respondenter som skulle ge en mer glorifierad bild av organisationen än den bild som ligger närmst sanningen. Urvalet av kontaktpersoner är som tidigare nämnt ett strategiskt urval från vår sida. Däremot vet vi inte ifall urvalet av respondenter är ett slumpmässigt urval från våra kontaktpersoners sida, då de faktiskt till stor del inte kunnat leverera det vi önskat. Antingen kan det handla om brist på engagemang från deras sida eller så kan det handla om att det urvalet som önskats inte går att leverera. Kritik kan också riktas mot att det främst är män som intervjuats. Vi är av den uppfattningen att yrket som kompositör av produktionsmusik domineras av män, vilket har kunnat påvisas när vi blivit presenterade för alternativ över vilka personer vi har kunnat intervjua. Av de 21 personer vi har erhållit som alternativ när vi har frågat STIM och Epidemic Sound efter möjliga respondenter, har endast två personer varit kvinnor, detta trots vi specifikt bett om att få lika många manliga som kvinnliga alternativ.

Vi har även själva utgått på förhand att det har skett en förändring hos vissa upphovspersoners inställning till musikskapandet, vilket kan ha lett till att de tendenser som skulle kunna bevisa denna hypotes har uppmärksammats mer än de tendenser som skulle kunna tala emot hypotesen.

I intervjuerna har vi försökt vara opartiska mellan de olika organisationerna och inte försökt att “stödja” den ena verksamheten mer än den andra utan låta respondenterna säga vad de tycker om företagen utan att ha några påtryckningar från vår sida. Å ena sidan får vi ärliga svar från respondenterna och det blir äkta, men å andra sidan så kan respondenterna ha “fel” uppfattning om motsatt organisation och därmed ge felaktiga svar. I de situationerna har vi inte sagt emot deras uppfattning eller stått bakom något företag alls. Vi har i efterhand inte heller reflekterat över detta djupare.

Något annat som går att beakta gällande trovärdigheten för uppsatsen är det faktum att vi inte lyckades intervjua en representant från Epidemic Sound som kunde ge sin synpunkt på det hela. Det kan därmed uppfattas som att en skev bild visas när man bara låter en sida komma till tals i en jämförelse.

Sekundärdatan som uppsökts är utifrån ett visst ämne och det finns därmed risk för att datan är vinklad, för att passa uppsatsens syfte. Vi kan ha sökt efter sådan information som kan gynna studien och resultatet endast utan att tänka på att det finns annan data som säger det motsatta med argument därtill och som säkerligen går att hittas med hjälp av andra nyckelord. Det finns mycket information att hitta gällande identitet, olika teorier om beteende, musik som yrke etcetera men i och med den skumläsning som påtvingats har endast den data som ger direkta svar på det man söker valts ut. Vi har därmed inte kunnat vara rationella till fullo.

I det fall där vi använt oss av Dahlbergs (1997) bok för att söka kunskap om validitet så inser vi att boken riktar sig mot vårdvetare, men vi tycker ändå att hennes metodsätt går att tillämpa till vår undersökning, då bägge undersökningar grundar sig i kvalitativa metoder. När vi läste om Dahlbergs (1997) tre plan ansåg vi att det faktum att vi kunde använda samma metod vägde tyngre än det faktum att hennes studie var en humanvetenskaplig art och vår är av företagsekonomisk art.

3 Teoretisk referensram

Nedan beskrivs tidigare forskning och olika teorier som kommer komma till användning för uppsatsen. Forskningarna och teorierna förklaras tämligen kortfattat och under studiens gång relateras de till det insamlade materialet som sedan diskuteras i tolkningskapitlet. Valet av teorier är baserade på frågorna vi valt att ställa och som vi anser är av relevans för uppsatsen.

Enligt Alvesson och Sköldberg (2008:331) är det viktigt att ha med en teoretisk referensram för att som forskare inte *“översvämmas av observationer, intervjuutsagor och annat lättillgängligt material (...)*”. De menar även att referensramarna är viktiga för att forskarna ska kunna göra goda tolkningar vilket i sin tur även leder till kravet att forskarna ska kunna tänka kritiskt till teorierna som används. Teorierna som valts är Cullbergs teori (se Blomqvist & Röding 2010:175) om förändringsfaser, Hedegaard Heins modell om de 4 arketyperna, Larsen som diskuterar de klassiska motivationsteorierna (se Hein, 2012:194), Kahnemans optimism- och prospektionsteori samt institutionell teori. Vi är väl medvetna om att de olika teorierna inom referensramen är av olika bakgrund, men under tiden som studien gjorts har vi insett att det respondenterna säger går att koppla till dessa teorier och därmed har vi gjort bedömningen att de är av vikt för den här studien. Exempelvis när det gäller teorierna kring motivation av högspecialiserade medarbetare och primadonnan så är dessa teorier grundade på arbetsplatser där människor jobbar i grupp. Vi anser att dessa teorier ändå är beskrivande vad gäller arbete, identitet och motivation av personer som ensamma skriver produktionsmusik.

3.1 Drivkrafter och trygghet

En av de tidigare forskningarna som vi valt att använda oss av Daniel Pinks (2010) bok om drivkrafter och motivation. Den har liknande drag som vår undersökning inom många aspekter. Bland annat talar Pink om att lönen blir av allt mindre värde så länge man brinner för något. Enligt Fruåker (2005:151 se Ivarsson 2014:455) är anställningstrygghet en viktig faktor hos människor runt om i världen. Fruåker (ibid) gör en jämförelse mellan Sverige, Norge, Tyskland, Italien, Nederländerna, Frankrike, Storbritannien, USA och kommer fram till att 89%-98% *“anser att anställningstrygghet är mycket viktigt eller viktigt.”* Det framstår också att yrkespersoner inom till exempel

idrott, konst och musik accepterar otryggheten och ser den nästintill som självklar. Det kan te sig att företag och organisationer kan utnyttja denna situation gällande tryggheten inom arbetet endast på grund av yrkespersonernas starka vilja att sysselsätta sig inom ett visst område. De kan erbjuda sämre trygghet, något som anses mycket viktigt hos många.

3.2 Arbetsidentitet

I Katarina Zambrells (2004) bok "Mitt arbete- Det är jag" kan man läsa om Edgar Scheins (1994) åtta arbetslivsankare. Arbetslivsankare som även kan kallas karriärsankare, är ett underliggande tema som påverkar val i livet och speciellt val i arbetslivet. Dessa ankare består av den kompetens, de värderingar och motiv som en person inte kan avstå ifrån i sin yrkesutövning. Schein (1994:13 se Zambrell 2004:58) kallar det för "det sanna jaget". Zambrell (ibid) menar att "*det är den uppfattningen man fått om sin egen levnadsbana*" vilket innebär att det är viktigt att man kan identifiera sig själv och veta vad man är bra och mindre bra på, vad som driver en framåt samt vad ens mål är. Det handlar om att veta om sitt ankare och att själv kunna styra det för att kunna utvecklas vilket är viktigt för människans identitet. Enligt Zambrell (2004:58) så menar Schein att denna teori är mest tillämpad för organisationer och chefer vid matchningsprocessen mellan uppgift och medarbetare. Vår studie handlar dock inte om grupper eller chefer men vi menar ändå att dessa ankare kan beskriva våra respondenter och hur de identifierar sig med sitt yrke. Det kan sedan hjälpa oss att ge en förklaring som mynnar ut i en tolkning om varför respondenterna i den här undersökningen gör sina val som de gör. För att inte göra en alltför långsökt studie där vi drar abstrakta paralleller har vi valt ut ett ankare som kan appliceras på arbete i konstsektorn. Därmed valde vi att endast definiera det ankaret, ha dock i åtanke att det finns ytterligare sju stycken som går att tillämpa vid andra tillfällen. Det ankare som valts till studien är:

1. Specialistkompetens eller teknisk/funktionell kompetens:

Personen i fråga vill finna möjligheten att utöva och utveckla sin kompetens inom sitt område. Den är som lyckligast när den får utöva sin kompetens och det är det som identitetskänslan bygger på.

3.3 Identitetsskapandet

Gauntlett (2008:2-3) talar om hur externa faktorer så som media påverkar individens identitet. Detta då människor i västvärlden i stor utsträckning utsätter sig för budskap och intryck från TV, reklam, tidningsartiklar och annan information som kanske inte alltid ses som just information. När individen utsätts för dessa intryck så skapar hon en referensram för vem hon är, hur hon klär sig, vilka ord hon använder i sin vokabulär, vilka personer hon beundrar och kanske vad hon vill få ut av sitt liv. Detta behöver inte alltid vara medvetna val utan kan lika gärna ske omedvetet.

3.4 Motivationsteori

Larsen m.fl. (2005, i Hein 2012:194) diskuterar huruvida den klassiska motivationsteorin fortfarande har kraft att kunna förklara unga kunskapsarbetares motivation och presenterar tre perspektiv på motivation, som grundas på fjorton intervjuer. Den första handlar om den klassiska motivationsteorin som omfattar till exempel Maslow och Herzberg och som lägger stor vikt vid lön, social tillhörighet och potentiellt självförverkligande i form av arbetet. Det andra perspektivet representeras av som Larsen m.fl. (Ibid) kallar det "den nya mytologin", där unga kunskapsarbetare framställs som kritiska och förväntansfulla konsumenter av jobb som vill ha utmanande och spännande arbetsuppgifter och som avskyr rutinarbete. Det tredje perspektivet är den kritiska arbetssociologin som ifrågasätter om den moderna arbetande människan verkligen är fri så som "den nya mytologin" påstår. Perspektivet menar att den traditionella kontrollen om arbetaren har släppt, men att en ny ideologisk kontroll har uppstått i form av den "protestantiska etiken" som gör att arbetaren nästan får en manisk arbetsdisciplin. Detta förklarar varför gruppen unga kunskapsarbetare enligt Larsens m.fl. bok (2005 i Hein 2012:195), till stor grad präglas av arbetsnarkomaner. De finner också i sin undersökning att den unga kunskapsarbetaren inte tycker att lön är en motiverande faktor vid valet av arbete eller inför de arbetsuppgifter som arbetet medför. Utan att det istället är så att lönen mest spelar roll på det psykologiska, sociala och idealistiska planet. Detta på grund av att den unga kunskapsarbetaren söker en så kallad "distributiv rättvisa" som betyder att så fort företaget tillförs ett värde som följd av det arbete som medarbetaren tillför, vill också medarbetaren belönas för detta. Lönen fungerar alltså symboliskt som ett bevis på hur uppskattad man är och själva lönenivån spelar mindre roll. Den unga kunskapsarbetaren motiveras istället främst av social tillhörighet, gemenskap och att det man uträttat gör skillnad, arbetet ska vara en

intellektuell utmaning som stimulerar viljan till att lösa problem. I de fall där man jobbar i grupp är en drivande faktor att man inte vill svika sina kollegor och lämna dem i sticket, precis som i klassiska motivationsteorierna alltså, där arbetaren är underkastad en social norm. Dock skiljer sig denna syn på det sätt att medarbetarna känner press, konkurrens och rivalitet från kollegorna och inte ledningen. Ett annat drag som återkommer från den klassiska motivationsteorin är att ansvar och autonomi har en motiverande effekt, och som grundar sig i själva inställningen till arbetsuppgiften. Det är alltså inte själva arbetsuppgiften som motiverar, utan på det sätt och med den attityd som man tar sig an den som ger meningsfullhet. Ledarskapet motiverar genom att fördela arbetsuppgifter, formulera visioner och strategier, och fungera som bollplank för att lösa problem (Larsen m.fl. 2005, i Hein 2012:196).

Vad gäller identitet så visar Larsen m.fl. (2005, i Hein 2012:197) en undersökning att unga kunskapsarbetare inte bygger sin identitet efter de företag de är anställda i, de är kanske stolta över den produkt de levererar genom företaget, men detta är inte avgörande för deras identitetskänsla.

3.5 Högspecialiserade yrken och identitetsarketyper

Helle Hedegaard Hein (2012:188) skriver om högspecialiserade yrken som bara kan utföras av någon med akademisk kunskap eller lång erfarenhet av det yrket går ut på. Dessa arbeten kan alltså inte rutiniseras och kräver en viss metakunskap som hör till professionen. Visst kräver alla arbeten en form av rutinisering, men denna typ av arbete kräver också kreativitet där personen som utför arbetet kan använda sin metakunskap. Hein (2012:189) menar också att konstnärliga yrken, som innefattar bland annat författare, målare och musiker ingår i kategorin högspecialiserade kreativa yrken.

3.6 Den högspecialiserade kreativa medarbetaren som "primadonna"

Enligt Hein (2012:197) så har både nordisk och amerikansk ledarskapskultur på senare år profilerat den högspecialiserade kreativa medarbetaren som en "primadonna". Primadonnan beskrivs som temperamentsfull, krävande, överdrivet självmedveten, som inte vill bli styrd och med ett visst storhetsvansinne. Hein har utvecklat en teori genom fältstudier på Det Kongelige Teater i Köpenhamn och kommit fram till fyra arketyper som har olika motivationsprofiler, dessa har placerats på en skala som visar villigheten att uppoffra sig. Villigheten att uppoffra sig handlar om i vilken mån man är beredd att

kämpa för det man tror på och utifrån det hur mycket av ens mentala energi som man är villig att investera i sitt arbete. Alltså handlar det inte om martyrskap och hur mycket övertidsarbete man är beredd att ta på sig (Hein 2012:198). De fyra arketyperna rangordnas genom att den arketyper med stor vilja till uppoffringar står högst upp, och den med liten vilja till uppoffringar längst ned, men det ska tilläggas att typer av medarbetare inte är satta i sten och kan självklart flytta runt bland de olika arketyperna: (Hein 2012:199)

- **”Primadonnan** - Styrts av ett kall och en önskan att göra skillnad. Styrts av extremt starka värderingar och ideal. Den utåtriktade bekräftelsen är i sig inte motiverande utan används för att ge arbetet mening. Arbetet är en primär källa till tillfredsställelse och identitet.
- **Prestationsjägaren** - Extrovert: styrts av den utåtriktade prestationen, av bekräftelse och av karriärmässig framgång. Introvert: styrts av den inåtriktade prestationen likt “bergsbestigaren”. Ansluter sig visserligen till professionens värden som “skådevärden”, men de verkligt styrande värdena handlar om den egna prestationen.
- **Pragmatikern** - Har ett pragmatiskt förhållande till arbetet. Prioriterar och tänker i termer av work-life balance. Arbetet är inte den primära källan till tillfredsställelse och identitet. Delar professionens värden men är inte villig till stora uppoffringar.
- **Löntagaren** - Arbetet är en källa till resurser som kan användas till att söka tillfredsställelse utanför arbetet. Tänker i termer av bidrag-belöningsbalans. Ansluter sig till professionens värden bara om det är till personlig fördel och utan kostnader. Betraktas av primadonnan som “kättare”.

Något som kännetecknar primadonnan är att dennes arbetsmässiga och personliga värden smälter samman och blir en primär källa till identitetsbildning (Hein, 2012:210). Detta betyder att arbetet blir en viktig del i primadonnans identitet och även speglar av sig i övriga livet, där de professionella värdena blir ett slags rättesnöre. Primadonnans existens grundas således mycket på arbetet och ger både mening, riktning och berättigande (Ibid:211).

3.7 Kahneman - Optimister

Kahneman (2013:86) menar på att optimism är vanligt förekommande bland människor även om vissa personer är mer optimistiskt lagda än andra. Han menar även på att dessa personer är väldigt drivna och det är de som ofta blir egenföretagare, uppfinnare och politiker. De gillar sysselsättningar som är krävande och har en hög grad av risk när det kommer till att genomföra dem. Han exemplifierar även optimismen genom att undersöka nyföretagare i USA. Nystartade småföretag har en chans på 35% att överleva sina fem första år. Trots detta faktum tror sig 81% av dessa företagare ha en 70-procentig chans att överleva. Företagaren har därmed en fallenhet att överskatta chansen till överlevnad för egen del.

Kognitiva orsaker, poängterar Kahneman (2013:289), ligger till stor grund för denna optimism. På grund av att optimisten koncentrerar sig på den egna prestationen och målet, utelämnas andra viktiga faktorer som spelar roll på en marknad. Konkurrerande aktörers kompetens och agenda är faktorer som påverkar den egna prestationens chans till att lyckas. Fokus på det den enskilda individen vet gör att man förbiser det man inte vet vilket Kahneman (2013:290) menar gör att man får en övertro på det egna vetandets kompetens.

3.8 Kahneman - Prospektionsteorin

Prospektteorin behandlar människans riskbenägenhet när det kommer till valsituationer där alternativen antingen genererar en vinst eller förlust. Kahneman (2013:312-313) exemplifierar, om man står mellan valen *“att helt säkert få 900 dollar eller att ha 90 procents chans att få 1000 dollar”*, så är man troligtvis mest benägen att ta de säkra 900 dollarna istället för att chansa på att få 100 dollar mer. När det däremot är en förlust som står på spel är människan mer benägen att ta risker. I exemplet *“att helt säkert förlora 900 dollar eller ha 90 procents chans att förlora 1000 dollar”* är det mer troligt att man väljer den 90-procentiga risken att förlora 1000 dollar. Detta då *“det negativa värdet av att förlora 900 dollar är mycket större än 90 procent av det negativa värdet av att förlora 1000 dollar”* (ibid). Studien kunde genom sådana här exempel visa på att människor ofta var mindre benägna att ta risker när de hade två val som innebar vinst och mer benägna att ta risker när det handlade om alternativ som innebar förluster.

Vad som denna teori inte kan hantera är däremot besvikelse och ångerfaktorn. Detta då man utgår från att referenspunkten är lika med noll, alltså att varje situation är ett nytt blankt blad. Kahneman (2013:321-322) exemplifierar, om du har alternativen “A. en chans på miljonen att vinna 1 miljon dollar, B. 90 procents chans att vinna 12 dollar och 10 procents chans att inte vinna något alls, C. 90 procents chans att vinna 1 miljon dollar och 10 procents chans att inte vinna något alls” så gör alternativ C dig betydligt mer besviken om man “förlorar” än de andra två alternativen. När det kommer till ånger nämner han ett exempel med följande alternativ “välj mellan 90 % chans att vinna 1 miljon dollar ELLER helt säkert få 50 dollar” och “Välj mellan 90 % chans att vinna 1 miljon dollar ELLER att helt säkert få 150 000 dollar”. I dessa två problem blir du besviken om du inte vinner, men i det senare exemplet känner du även ånger över att du inte tog de säkra 150 000 dollarna.

3.9 Institutioner

Vi anser att institutionell teori är användbar i vårt arbete då vi ser STIM som en institution och tror att de STIM-an slutna i vår undersökning delar samma institutionaliserade inställning till skapandet. Detta eftersom att STIM har dominerat sitt område under mycket lång tid, och inte stött på några utmanare.

Richard Scott definierar institutionen som följande, “*Institutions consists of cognitive, normative, and regulative structures and activities that provide stability and meaning to social behaviour*” (Scott 1995a:33, se Johansson 2002:17). Roine Johansson ger sig sen på att bena ut vad Scott menar med kognitiva, normativa och regulativa strukturer. Den regulativa aspekten beskrivs som att institutionalismen reglerar och begränsar beteenden. En annan syn är att se institutioner som uppbyggda av normer och värderingar, där olika krav och mål ska uppnås, vilket i sin tur legitimerar medel för att göra detta. Den tredje synen är att se institutioner på ett kognitivt sätt, där vissa givna sätt att göra och handla efterföljs just för att aktören inte kan tänka sig att göra på ett annorlunda sätt (Johansson 2002:17). Johansson (2002:51) kopplar även till Lynne Zuckers text från 1977 där hon menar att man ska:

“betrakta institutioner som en variabel: ett handlingsmönster kan vara mer eller mindre institutionaliserat. Ju mer institutionaliserat mönstret är desto mer tas det i så fall för självklart, desto mindre roll spelar normer och värderingar (...)”

4 Sammanställning av empiri

Följande kapitel inleds med en tillbakablick över hur upphovsrätten och de ekonomiska rättigheterna till verk har behandlats i Sverige ur ett historiskt perspektiv. Det ger förståelse för hur STIM kan ses som det vedertagna alternativet och Epidemic Sound som en utmanare. Vi ger även ett exempel på hur det tidigare handlats med ekonomiska rättigheter i fallet Bowieobligationen. Sedan följer de intervjuade respondenternas svar på våra frågor ihopkokade till påståenden. Uppbyggnaden ser ut så för att detta ska hjälpa läsaren att enkelt uttyda det väsentliga delar av det resultat vi fått fram.

4.1 Historisk Tillbakablick

Vi väljer att starta den historiska tillbakablickens år 1919 eftersom att det är först då som Sverige får sin första egentliga upphovsrätt med en skyddstid på 30 år efter upphovspersonens död (STIM 2015). År 1919 blev Sverige fullvärdig medlem i Bernkonventionen vilket gjorde att man nu anpassade sig efter internationella överenskommelser gällande upphovsrätten (Petri 2000:146). Ändringar gjordes i en tidigare bristfällig upphovsrätt, framföranderätt och utföranderätt. Men regeringen blev orolig att den nya utföranderätten skulle påverka den dåvarande restaurangverksamheten som erbjöd musik och danstillfällen negativt. Därför föreslog regeringen att "sånger och dansmusik" skulle få framföras fritt om verken var utgivna. Restauranger skulle alltså bli tillåtna att spela "dansmusik" utan att först behöva be om lov från upphovspersonen som skrivit musiken, man skulle heller inte behöva betala för den. Det hade dock inte närmare tänkts igenom vad definitionen av dansmusik löd under, inte heller hur detta skulle efterföljas i praktiken. Detta förslag skulle innebära en stor begränsning av det ekonomiska värdet för upphovspersonerna av den nya utföranderätten, och det var dessutom väldigt tveksamt om denna bestämmelse stod i linje med Bernkonventionen (Ibid:147). Vid det här läget fick Musikaliska Akademien och den nybildade Föreningen Svenska Tonsättare en chans att yttra sig och komma med synpunkter. Att skydda dansmusikframföranden verkade omöjligt då regeringen stod på sig och man fick ge med sig i denna frågan. De fick genom ett framförandeskydd för sånger och körmusik vilket gjorde att man vid det här laget i Sverige hade en nästan fullständig upphovsrätt, om det inte vore för bestämmelsen om dansmusik. Under samma period fick bestämmelser om grammofoonrättigheter ett kraftigt genomslag. Det är här som STIM:s historia börjar. För att dessa nya

bestämmelser om upphovsrätt skulle kunna efterlevas och fungera krävdes en ordnad kollektiv förvaltning, och på initiativ av Föreningen Svenska Tonsättare i samarbete med musikförläggarna så bildades Svenska Tonsättares Internationella Musikbyrå år 1923. När STIM hade kommit igång var det dags att ta itu med problemet kring dansmusiken (ibid:149). Det skulle dröja till 1931 innan ett riktigt upphovsrättsligt skydd för musik klubbades igenom i Sverige även för “dansmusik”, detta efter att Tonsättarföreningen i en skrivelse fem år tidigare påpekat det absurda i att bygga en lagstiftning som byggde på ett verks konstnärliga kvalitet, och det faktum att det inte går att dra en gräns för vad som är dansmusik eller ej (ibid). Idag är som sagt STIM en av de största upphovsrättighetsorganisationerna i Sverige och jobbar aktivt med att samla in pengar för uphovspersonernas räkning och delar sedan ut pengar till berörda parter i form av royalty och har över 77.000 anslutna låtskrivare, kompositörer, textförfattare och förläggare världen över (STIM 2015).

4.1.1 Bowieobligationen

Beträffande att sälja sin musik för en engångssumma, så är det egentligen inte ett nytt fenomen. Liknande händelser har skett redan på 90-talet, dock har musiken inte ämnats för att säljas till produktionsbolag på det sättet som Epidemic Sound gör idag. Till exempel var David Bowie år 1997 i behov av pengar. För att slippa vänta på royalties från hans gedigna katalog av låtar så bestämde han sig för att erbjuda en Bowie-obligation, då han var medveten om att hans låtar även skulle generera pengar i framtiden. Ett försäkringsbolag nappade på idén och köpte dessa ännu inte utbetalade royalties av Bowie för 55 miljoner dollar, cirka 394 miljoner svenska kronor med dagens pengavärde, för ägandet under 10 år. Vid den här tidpunkten sålde Bowies backkatalog av album runt 1 miljon fysiska exemplar om året. Försäkringsbolaget garanterade en årlig avkastning på 7.9% till sina investerare (Di 2012). År 2001 startade den stora nedgången av skivförsäljning som effekterna av piratkopiering, och i Mars 2004 så graderades obligationen till Baa3, ett steg över “skräpstatus” (Out-law 2004). Man kan alltså säga att Bowie var en av de första med att sälja sina ekonomiska rättigheter för en engångssumma om ändock under en begränsad tid.

4.2 Presentation av intervjumaterial

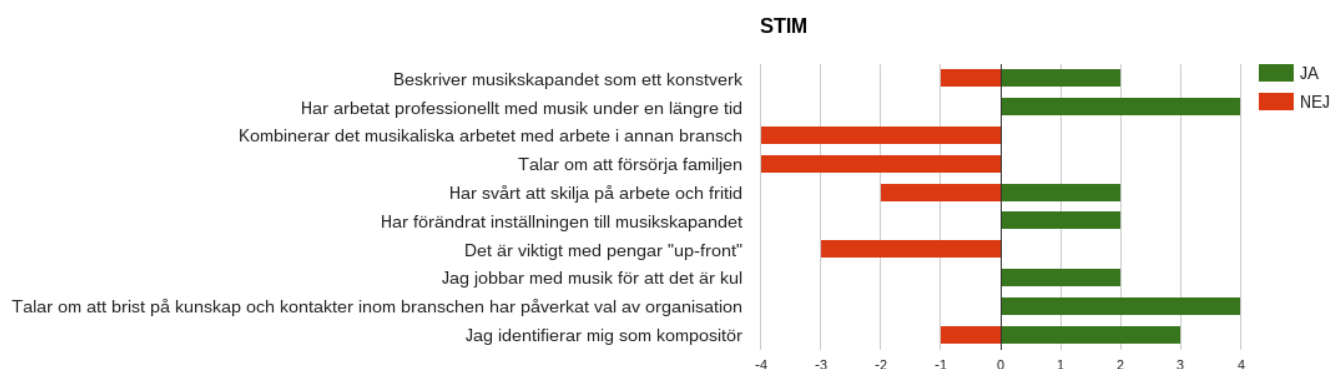
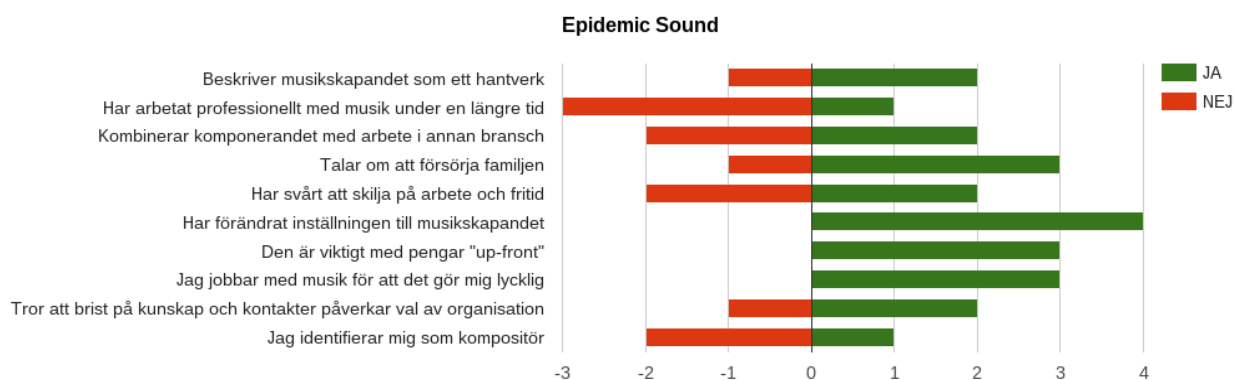
De celler som Jan Trost (2010) talar om som nämndes i metodkapitlet presenteras nedan, där vi fyllt i cellerna med respondenterna som deltagit i undersökningen.

Cellerna som respondenterna delats in i är: åldersgrupp, kön och den organisation som de tillhör.

Namn	Man	Kvinna	Ung (0-35)	Medelålder (35-60)	Gammal (60+)	STIM	Epidemic Sound
Per Boysen	x				x	x	
Erik Althoff	x		x			x	
Jennie Löfgren		x		x		x	
Martin Carlberg	x			x			x
Respondent 1	x		x				x
Gunnar Johnsen	x			x			x
Pernilla Österberg		x		x		x	
Anders Bothén	x		x				x
Övriga personer							
Patrik Hinrichs, förläggare - AUX publishing.	x			x		x	
Max Thörn, Writer/ Publisher Relations - STIM. (Vår representant)	x		x			x	

Som går att utläsa har vi fått lika många svar från respondenter från STIM som från Epidemic Sound. Däremot är varken åldersfördelningen eller könsfördelningen lika bra uppdelad. Vi kan tydligt se att männen är dominerande (något som även diskuteras i metodkritiken) men vi kunde inte se någon större skillnad i svaren som vi fick från de kvinnliga respektive de manliga respondenterna. Vi kunde även se att det är mestadels personer i medelåldern som sysselsätter sig med komponerande på det här sättet. De två männen i "Övriga personer"-cellen är Patrik Hinrichs, förläggare och CEO hos AUX Publishing som deltog i intervjun med Pernilla Österberg och som kom med intressanta infallsvinklar; och Max Thörn som är kontaktpersonen som vi fick tag på när vi letade efter upphovspersoner som är anslutna till STIM. Thörn jobbar med Writer/Publisher Relations hos STIM och hjälpte också han med att ta fram ytterligare information och kunde besvara saker som vi funderade över, något vi ansåg var väldigt viktigt för att kunna få fram en mer trovärdig bakgrund till våra påståenden.

Nedan följer två sammanställningar som är baserade på de påståenden som tagits fram i efterhand efter att intervjuerna gjorts. Påståenden har bland annat växt fram i och med hur respondenterna har svarat. Siffran längst till höger om påståendet visar hur många som höll med, och siffran till vänster visar hur många som inte höll med påståendet. Några av påståendena är även baserade på intervjufrågorna.



Då det var 4 representanter från vardera organisation, kan man utläsa i diagrammet att vid några av frågorna så svarade inte alla. Det är på grund av att vi inte kunnat uttyda ett tydligt svar i efterhand när sammanställningen gjordes. Resultatet presenteras nedan.

4.3 Musikskapandet är ett hantverk / konstverk

De olika upphovspersonerna har en relativt lika syn på musikskapandet gällande hur de uppfattar det som ett hantverk eller ett konstverk. Hantverk är enligt respondenterna något som görs på beställning eller för att det finns någon slags efterfrågan av ett sådant

verk. Erik Althoff² som är ansluten till STIM säger att han tycker att beställningsjobb känns mer som ett hantverk än ett konstverk, något som kommer mer från hjärnan än från hjärtat. Både Anders Bothén³ och Martin Carlberg⁴ som säljer verk till Epidemic Sound säger att de uppfattar sitt musikskapande av produktionsmusik mer som ett hantverk. De finner det svårt att få tid att "grotta" ner sig i ett projekt då det helst ska bli klart snabbt. Carlberg tror att det höga tempot inte är något som alla kompositörer skulle klara av, då det gäller att kunna leverera hela tiden och han har sett många försöka och gå bet. Han gör 80-100 färdiga produktioner per år och tror att det är lätt att bränna ut sig då man lägger ner mycket kreativ energi för att kunna göra så många verk. Båda skriver egna låtar som de lägger ner mer konstnärlig energi på men som de inte säljer till Epidemic Sound, medan de låtar de säljer kan jämföras med att "*snickra en stol, det är ett hantverk helt enkelt*" som Carlberg beskriver det. Bothén säger också att det finns ett större känslomässigt värde i de "privata" låtarna.

Per Boysen som har sina verk registrerade hos STIM säger att musik är något som han "*spottar ur sig*"⁵ hela tiden och att han alltid haft musik i huvudet, så på det sättet ser han inte musiken han gör som något "*konstnärligt manifest*"⁶. Men musiken han verkligen brinner för har han inte riktigt vågat producera förut eftersom han trott att den är alldeles för snäv, mer experimentell musik. Genom internets välutvecklade sökfunktioner har det dock visat sig att det finns ett stort intresse för sådan musik han gillar att göra och att det nu är möjligt att livnära sig på det. Sedan två år tillbaka satsar han hårt på produktionsmusik. För Pernilla Österberg⁷ råder en samklang mellan hantverket och konstnärskapet och hon tror att hon såg komponerandet på ett mer konstnärligt vis i början av sin karriär än vad hon gör nu. Nu för tiden är det 50/50 konstnärskap och hantverk, det gäller att tjäna sina pengar också. Hon menar också att hon har kämpat hårt för att få bekräftelse för sin musik. Hon säger att det är viktigt att man är målmedveten på grund av den stora konkurrensen som finns inom branschen

² Erik Althoff, *Upphovsperson och ansluten till STIM*, Mailintervju den 24 November 2015.

³ Anders Bothén, *Upphovsperson och säljer verk till Epidemic Sound*, Telefonsamtal den 9 December 2015.

⁴ Martin Carlberg, *Upphovsperson och säljer verk till Epidemic Sound*, Telefonsamtal den 8 December 2015

⁵ Per Boysen, *Upphovsperson och ansluten till STIM*, Skypesamtal den 24 November 2015

⁶ Ibid.

⁷ Pernilla Österberg, *Upphovsperson och ansluten till STIM*, Skypesamtal den 8 December 2015

idag. Jennie Löfgren⁸ har samma synsätt som Österberg och menar att man måste kämpa hårt för att få jobb.

4.4 Har arbetat professionellt med musik under en längre tid

När det kommer till hur respondenterna tagit sig in i branschen och blivit yrkesprofessionella med musiken finns det en klar skillnad mellan de båda organisationerna. Bland de upphovspersoner som använder sig av Epidemic Sounds modell är det tre av fyra som börjat tjäna pengar på musiken först efter att de börjat sälja verk till företaget. Den fjärde upphovspersonen Martin Carlberg⁹, har tidigare producerat musik som han genom sin anslutning till STIM fått viss ersättning för. Men det är först efter att han börjat skriva för Epidemic Sound som han har kunnat livnära sig helt på musiken. För de STIM-anslutna har däremot alla fyra respondenter arbetat med musik under en längre tid. Det har däremot tagit tid och krävts mycket arbete för att ta sig till den nivån att musiken ska kunna försörja dem.

4.5 Kombinerar komponerandet med arbete i annan bransch

I diagrammet går det att se en tydlig skillnad i musikalisk sysselsättningsgrad mellan de STIM-anslutna och Epidemics Sounds upphovspersoner. Av de STIM-anslutna som intervjuades arbetar alla med musik på heltid, och har gjort det under en längre tid. Det behöver alltså inte enbart röra sig om produktionsmusik utan även som egna artister och/eller förläggare till exempel. För Per Boysen som beskriver sig själv vara i uppstartsfasen när det kommer till att skriva produktionsmusik, kombineras skrivandet främst med gatumusicerande. *“Det är en väldigt lång tröskel för att kunna jobba med produktionsmusik för att man måste ha väldigt mycket material i sin katalog”*¹⁰. Han nämner även att som frilansande musiker blir det väldigt lite av just musicerandet, *“Man märker det när man är frilansmusiker att det är 90 % administrations- och kontorsjobb och det är 10 % rent hands-on music-making”*¹¹, så har det dock inte alltid varit. Boysen nämner att i den “gamla musikbranschen” så sköttes de administrativa uppgifterna av bolagen, något som försvunnit mer och mer.

⁸ Jennie Löfgren, *Upphovsperson och ansluten till STIM*, Telefonsamtal den 30 November 2015

⁹ Martin Carlberg, *Upphovsperson och säljer verk till Epidemic Sound*, Telefonsamtal den 8 December 2015

¹⁰ Per Boysen, *Upphovsperson och ansluten till STIM*, Skypesamtal den 24 November 2015

¹¹ ibid

För Epidemic Sounds fyra svarande är det två stycken som försörjer sig helt på sitt musikskapande. De andra två svaranden har ett annat arbete som var deras huvudsysselsättning och arbetar deltid med att skriva musik för Epidemic Sound. Anders Bothén som nu arbetar främst som förskolelärare berättar att det mest har att göra med att han vill ha en vanlig säker inkomst. Han studerade när han började skriva för Epidemic Sound och såg mest skrivandet som ett passande extraknäck. Men han har också under en period försörjt sig helt på arbetet för Epidemic Sound men berättar att han till slut började känna sig "kreativt trött" av att hålla uppe det höga tempot i musikskapandet. *"Jag började tvivla på hur länge jag skulle orka att hålla tillräckligt högt tempo i produktionen, att få in tillräckligt med pengar helt enkelt."*¹² Han berättar vidare att det sociala, att inte arbeta med människor runt sig som gjorde att han ändrade huvudsysselsättning och trappade därmed ner på musikskrivandet för Epidemic Sound.

4.6 Har svårt att skilja på arbete och fritid

När det kommer till frågan gällande om upphovspersonerna har svårt att skilja på yrke och fritid så var det lika från båda sidor. Många från STIM pratade om att de ofta har en melodi i huvudet eller lätt kan spotta ur sig musik lite hur som helst och att det på så sätt kan vara svårt att urskilja på yrke och fritid. Per Boysen säger att han till exempel inte kan urskilja på yrke och fritid men att det inte heller är något han önskar att göra *"Jag jobbar gärna så att jag har flera kompositioner samtidigt (...)"*¹³. Jennie Löfgren menar också

*"Jag kan ju gå och få ideer som jag spelar in i min mobil. Jag kan sitta hemma och spela lite piano och tänka "Men gud det här måste jag spela in". Den komponerande sidan är ju alltid ett sinne som man har, det kan vara en textrad man hör som man antecknar. Så att det är ju ingenting som man stänger av"*¹⁴.

Även Martin Carlberg talar om att det ibland kan vara svårt att skilja mellan de båda. Han menar att när han skrev som mest produktionsmusik så jobbade han hemifrån och kunde vara på en så kallad "stand by", vilket innebar att man kunde alltid ringa honom

¹² Anders Bothén, *Upphovsperson och säljer verk till Epidemic Sound*, Telefonsamtal den 9 December 2015.

¹³ Per Boysen, *Upphovsperson och ansluten till STIM*, Skypesamtal den 24 November 2015

¹⁴ Jennie Löfgren, *Upphovsperson och ansluten till STIM*, Telefonsamtal den 30 November 2015

så hade han “*två meter till datorn för att göra ändringar*”¹⁵. Respondent 1¹⁶ har en mer ekonomisk aspekt gällande åtskiljningen av arbete och fritid. Han menar att han kan skilja på yrke och fritid men att han inte har någon anledning att lägga ner tid på sådan musik som inte genererar pengar. För Pernilla Österberg¹⁷ och Anders Bothén¹⁸ gäller samma sak. Österberg talar om att komponerandet sker i omgångar. På sommaren lägger hon komponerandet åt sidan och tar vara på sommaren men under vintern så jobbar hon mer flitigt och menar att hon då inte får lika mycket privatliv. Bothén däremot talar om att han kan skilja på yrke och fritid just på grund av sin familj och att han inte kan engagera sig åt musiken på fritiden utan att uppmärksamheten är då riktad mot familjen. När han sysselsätter sig med musiken åker han till sin studio som ligger utanför hemmet och arbetar där, och då blir det en tydlig skiljelinje mellan vad som är arbete och inte.

4.7 Har förändrat inställningen till musikskapandet

I intervjufrågan gällande om respondenterna sett någon förändring i sitt musikskapande gav vi exempel på olika synvinklar. Synvinklarna var perspektiv som ekonomiskt, upphovsrättsligt eller tidsmässigt. Det var få av respondenterna som kunde svara på just de exemplen som vi gav och hade istället egna observationer på hur musikskapandet förändrats. Till exempel så har det skett en förändring för Erik Althoff¹⁹ och på hans sätt att skilja på olika sätt att skriva musik. Som tidigare nämnt så skiljer han på beställningsjobb och när han skriver musik för egen del. Han kan tycka att ett produktionsmusikverk han gjort inte är så bra, men att det funkar i sammanhanget och därför blir bra. Likaså är det för Jennie Löfgren²⁰ som också hon skiljer på musik som hon gör åt sig själv och musik som hon gör åt en kund. Mestadels beror det på att man vill ge kunden det den vill ha och se till att den blir nöjd och då inte lägger in några personliga värderingar i verket. När hon började skriva musik ville hon spela in skivor, och när hon kom igång med skrivandet märkte hon att det var det som var det roligaste. Efter ett tag kom hon in i produktionsmusik-skapandet och jobbade hårt i flera år för att

¹⁵ Martin Carlberg, *Upphovsperson och säljer verk till Epidemic Sound*, Telefonsamtal den 8 December 2015

¹⁶ Respondent 1, *Upphovsperson och säljer verk till Epidemic Sound*, Telefonsamtal den 3 December 2015

¹⁷ Pernilla Österberg, *Upphovsperson och ansluten till STIM*, Skypesamtal den 8 December 2015

¹⁸ Anders Bothén, *Upphovsperson och säljer verk till Epidemic Sound*, Telefonsamtal den 9 December 2015.

¹⁹ Erik Althoff, *Upphovsperson och ansluten till STIM*, Mailintervju den 24 November 2015.

²⁰ Jennie Löfgren, *Upphovsperson och ansluten till STIM*, Telefonsamtal den 30 November 2015

göra sig ett namn där. En annan förändring som skett rent naturligt för Löfgren är att hon idag har mindre tid till att komponera musik då hon har barn. När hon var yngre kunde hon sitta i studion hela natten och sova hela dagen. Rent konstnärligt sett tycker hon däremot inte att det har ändrats något, hon vill fortfarande göra bra musik som hon kan stå för. Respondent 1²¹ känner igen sig i detta. Han började också han med att skriva musik som en hobby och nu för tiden är komponerandet en blandning av hobby och jobb, som måste göras för att få in pengar. Likaså Epidemic Sounds Anders Bothén²² stämmer in i kören av personer som känner att hans komponerade har gått från hobby till hantverk när det gäller att försörja sig. Några som har en annan synpunkt gällande nu och då är Gunnar Johnsén. Han har lärt sig att uppskatta inspelad musik mer som den var förut. Han tycker till exempel att fejkade trummor, alltså trummor som programeras i datorn inte är bra och han har *“(…)som regel att allt aukustiskt ska vara inspelat”*²³.

När Max Thörn²⁴, vår representant för STIM får frågan om han tror att det skett en förändring i hur upphovspersoner ser på musikskrivande de senaste tio åren tycker han att det är en intressant fråga. Han anser att det finns mycket större möjligheter att leva på att skriva produktionsmusik idag än tidigare, men att det samtidigt också är svårt eftersom att konkurrensen är otroligt hård. Till viss del har Epidemic Sound möjliggjort detta tror han, men också att det finns en låtskrivartrend som vuxit sig större i Sverige de senaste fem-sju åren. Detta har gjort att musikskrivande till viss del inte ses som en konstform längre utan mer som en verkstad. Det fokus som blivit på att skriva hits gör att man idag ser det hela mer som ett jobb tror han.

Den enda som vi tydligt kunde se i intervjuerna som inte har förändrat sin inställning till musikskapandet är Per Boysens. För honom har musikskapandet alltid funnits där och menar att man ibland *“(…) bara slår på kranen och spelar in eller skriver ner det man har i huvudet”*²⁵. Däremot har inställningen till hur rättigheterna för hur produktionsmusik skulle kunna skötas förändrats till viss del. Han menar att det hade

²¹ Respondent 1, *Upphovsperson och säljer verk till Epidemic Sound*, Telefonsamtal den 3 December 2015

²² Anders Bothén, *Upphovsperson och säljer verk till Epidemic Sound*, Telefonsamtal den 9 December 2015.

²³ Gunnar Johnsén, *Upphovsperson och säljer verk till Epidemic Sound*, Telefonsamtal den 8 December 2015

²⁴ Max Thörn, *Jobbar med Writer/Publisher Relations på STIM*, Telefonsamtal den 23 December 2015

²⁵ Per Boysen, *Upphovsperson och ansluten till STIM*, Skypesamtal den 24 November 2015

varit bra om man kunde vara ansluten till både STIM och sälja verk till Epidemic Sound om man vill det, eller släppa musik under copyrighten "Creative Commons".

4.8 Viktigt med pengar "up-front"

Det var i vissa tillfällen svårt att uttyda respondenternas svar gällande varför de valt organisationen de är anslutna till och om det berodde på den ekonomiska aspekten, eller om den ekonomiska aspekten åtminstone hade stor påverkan i valet. Men det går ändå att uttyda att många från STIM är väldigt mån om sin rätt som konstnär och att de därmed kan välja en lite mer osäker inkomstkälla än de som jobbar från Epidemic Sound. När vi kommer in på frågan gällande ekonomi så pratar vi även om upphovsrätten. I den frågan var det många som hade åsikter och brann för den. Erik Althoff menar bland annat att han inte alls har samma syn på upphovsrätten som Epidemic Sound har och säger även att "*(...) det absolut sista jag skulle göra är att ge bort rättigheterna till mina verk*"²⁶. Althoff menar också att upphovsrätten är något av det viktigaste vi har och tycker att det är en självklarhet för konstnärer att de ska få äga sina verk. När vi intervjuar Pernilla Österberg kommer även hon in på upphovsrätten och säger att "*Om man vill komma in på det sättet som jag har gjort och värna om upphovsrätten då är det inte så himla lätt och bara glida in utan man får kämpa hårt för att man ska få den bekräftelsen när det gäller ens musik*"²⁷. Men det verkar inte som att det endast är de STIM-anslutna som har den uppfattningen om att de bryr sig mer om sin upphovsrätt. Även Epidemic Sound-anslutne Anders Bothén tror att Stim-anslutna bryr sig mer om sina verk och säger "*Jag antar att de som väljer STIM:s väg värnar mer om sin upphovsrätt. Helt enkelt att man ska ha kontroll över sina verk.*"²⁸ Bothén menar också att då han inte är känslomässigt knuten till sina verk så känner han ingen sorg över att släppa de vidare. När vi talar med en annan Epidemic Sound-ansluten om ekonomin och glider in på upphovsrätten menar Martin Carlberg²⁹ att upphovsrätten är viktig men att kunna försörja sig är viktigare, i alla fall när det kommer till komponerandet av musik. Jennie Löfgren³⁰ som är ansluten till STIM är inne på ett liknande spår och tror att de som säljer verk till Epidemic Sound gör det för att de just

²⁶ Erik Althoff, *Upphovsperson och ansluten till STIM*, Mailintervju den 24 November 2015.

²⁷ Pernilla Österberg, *Upphovsperson och ansluten till STIM*, Skypesamtal den 8 December 2015

²⁸ Anders Bothén, *Upphovsperson och säljer verk till Epidemic Sound*, Telefonsamtal den 9 December 2015.

²⁹ Martin Carlberg, *Upphovsperson och säljer verk till Epidemic Sound*, Telefonsamtal den 8 December 2015

³⁰ Jennie Löfgren, *Upphovsperson och ansluten till STIM*, Telefonsamtal den 30 November 2015

får pengarna “up-front”, att de kan se inkomsten direkt istället för över tid. Då man som upphovsperson hos STIM även får royalty för varje gång som musiken spelas i andra länder kan oväntade inkomster komma från andra håll. Österberg berättar om en låt hon skrivit som från ingenstans hade genererat 30.000 kronor i ett land, vilket kom som en stor överraskning för henne. Patrik Hinrichs³¹ instämmer och menar att även äldre låtar kan få nytt uppsving som samples eller dylikt och generera oplanerad inkomst. Respondent 1 däremot som är från Epidemic Sound menar att han gärna skulle vilja placera sin musik hos kända skivbolag utomlands men att han menar att det är en för stor ekonomisk risk och säkerheten finns inte där på samma sätt som den gör hos Epidemic Sound. Hos Epidemic Sound är han ändå garanterad en viss summa vilket även är väldigt viktigt för honom då han har en familj att försörja. Han säger att han *“Har ingen lust att gambla med mitt leverbröd.”*³² Bothén däremot menar att han idag säkert hade kunnat tjäna mycket pengar om han varit ansluten till STIM efter att nu ha skrivit flera hundratals låtar. Dock så tror han inte att han hade kunnat få in foten i branschen på det sättet som han har idag om det inte vore för Epidemic Sound och deras inkomstmodell. Han tycker även att det är en stor fördel med att veta varje månad hur mycket pengar han får in men jämför det också med provisionsbaserat jobb. Har han inget kreativt “flow” så får han inte mycket pengar den månaden och att han då kan känna att det vore skönt att ha sina låtar hos STIM och ändå tjäna in lite pengar på musiken vid sådana tillfällen. Som Per Boysen tidigare nämnt krävs det även en stor katalog innan man ska kunna försörja sig helt på musiken. För att skaffa sig detta så krävs hårt arbete och *“det är inte bara att åka in på en räkmacka”*³³, som han beskriver det.

4.9 Talar om att försörja familjen

Av de fyra respondenterna från Epidemic Sound kunde man tydligt se att försörjning av familjen är en viktig faktor till varför de väljer att skriva musik till företaget. För två av respondenterna är komponerandet en extra inkomst utöver det vardagliga jobbet och ett skönt tillskott till budgeten. För Martin Carlberg exempelvis, som tidigare varit ansluten till STIM men numera huvudsakligen jobbar för Epidemic Sound, så handlar det om försörjning: *“Men sen förstår jag självklart problematiken som många har med*

³¹ Patrik Hinrichs, *Driver musikförlaget AUX Publishing*, Skypesamtal den 8 December 2015

³² Respondent 1, *Upphovsperson och säljer verk till Epidemic Sound*, Telefonsamtal den 3 December 2015

³³ Per Boysen, *Upphovsperson och ansluten till STIM*, Skypesamtal den 24 November 2015

upphovsrättsliga lösningen i det, men för mig var det viktigare att kunna göra detta och kunna försörja mig på det”³⁴. När han var ansluten till STIM kunde han få 10.000 kronor per år vilket var en summa som han inte kunde försörja sig på, men när han gick över till Epidemic Sound så kom han snabbt in i det och kunde omedelbart livnära sig på det. Även Respondent 1³⁵ och Gunnar Johnsén³⁶ menar att ekonomin är avgörande för dem så att de kan försörja sin familj.

4.10 Jag jobbar med musik för att det gör mig lycklig

I frågan gällande varför respondenterna jobbar med att komponera musik så har två stycken från STIM sagt att de *“inte har något val”*. Per Boysen menar att han alltid komponerat musik och sedan hittat en möjlighet att kunna göra det yrkesmässigt. Han jämför det med *“Vissa är långa och bra på att hoppa och de blir basketspelare. Jag har alltid haft melodier i huvudet.”*³⁷ Då de mer ser det som att de inte har något val så kan vi inte uttyda ifall de gör det för att de tycker att det är kul eller inte. Jennie Löfgren³⁸ däremot tycker att det är roligt och det har alltid varit en dröm för henne att få sysselsätta sig med det här. Men hon menar också att det krävs mycket hårt arbete, något som även Pernilla Österberg³⁹ kan hålla med om. Österberg tycker att hon har världens bästa yrke men visste redan vid ung ålder att om hon skulle vilja försörja sig på musicerandet så skulle hon få kämpa hårt. Även Martin Carlberg komponerar musik för att han tycker att det är roligt. I intervjun säger han *“Jag tycker att det är roligt för att jag kan, och för att jag tycker det är roligt helt enkelt.”*⁴⁰ Svårare än så behöver det helt enkelt inte vara. Gunnar Johnsén⁴¹ tycker att det är kul att kunna hålla på med musik i flera former. Respondent 1⁴² har haft komponerandet som sitt största intresse och tycker att det är kul att tjäna pengar på det men menar att inkomsten är inte den stora anledningen. Han skulle fortfarande skriva musik om avtalet med Epidemic Sound av

³⁴ Martin Carlberg, *Upphovsperson och säljer verk till Epidemic Sound*, Telefonsamtal den 8 December 2015

³⁵ Respondent 1, *Upphovsperson och säljer verk till Epidemic Sound*, Telefonsamtal den 3 December 2015

³⁶ Gunnar Johnsén, *Upphovsperson och säljer verk till Epidemic Sound*, Telefonsamtal den 8 December 2015

³⁷ Per Boysen, *Upphovsperson och ansluten till STIM*, Skypesamtal den 24 November 2015

³⁸ Jennie Löfgren, *Upphovsperson och ansluten till STIM*, Telefonsamtal den 30 November 2015

³⁹ Pernilla Österberg, *Upphovsperson och ansluten till STIM*, Skypesamtal den 8 December 2015

⁴⁰ Martin Carlberg, *Upphovsperson och säljer verk till Epidemic Sound*, Telefonsamtal den 8 December 2015

⁴¹ Gunnar Johnsén, *Upphovsperson och säljer verk till Epidemic Sound*, Telefonsamtal den 8 December 2015

⁴² Respondent 1, *Upphovsperson och säljer verk till Epidemic Sound*, Telefonsamtal den 3 December 2015

någon anledning skulle ta slut. Respondent 1⁴³ menar också att han gör musik endast för nöjes skull, själva försäljningen sedan är enbart business. Anders Bothén⁴⁴ är den enda som förklarar försäljningen av musik som en slump och förklarar att han såg en annons för Epidemic Sound på internet och tyckte att det kunde vara ett bra extraknäck till sidan av studierna. Men han berättar även att han tycker att jobbet är roligt, speciellt valfriheten och friheten.

4.11 Brist på kunskap och kontakter inom branschen har påverkat valet av organisation

I den här delen av empirin behandlar vi vad respondenterna tror om sig själva och andra anslutna till STIM/Epidemic Sound när det gäller vad som fick dem att välja respektive organisation. Det som går att konstatera är att det ofta är brist på kunskap om andra alternativ som gör att man väljer sin organisation. Många från STIM verkar ha den uppfattningen att upphovspersonerna som skriver för Epidemic Sound endast gör det för att få snabba pengar. I de intervjuerna vi gjort har vi kunnat se att hälften från Epidemic Sound valt det tillvägagångssättet som de valt på grund av delvis den säkra inkomsten men också för att de tror att det krävs mycket kontakter för att kunna få sin musik i TV på det mer traditionella sättet om man går via STIM. Antagandet om vikten av kontakter är något som kan bekräftas från de STIM-anslutna upphovspersonerna. Pernilla Österberg⁴⁵ berättar att det är en lång process för att kunna komma upp på ett plan där man kan arbeta professionellt med produktionsmusik, nätverk ska byggas och det krävs hårt arbete för att få bekräftelse för musik man gör. Per Boysen⁴⁶ och Jennie Löfgren⁴⁷ tror att de som väljer att ansluta sig till Epidemic Sound inte tänker långsiktigt och att man inte har förstått situationen, och Löfgren betonar att hon tror att dom är unga och ser en engångssumma "up-front" som bra betalning för ett verk och helt enkelt inte vet att de kan generera pengar i framtiden. Hon tror även att de som skriver för Epidemic Sound är glada att få kunna hålla på med musik och samtidigt tjäna lite pengar på det, och att det är bättre än att inte få göra någonting alls. Respondent 1⁴⁸ säger också att om man ska vara ansluten till STIM så måste man ha rätt kontakter inom branschen och att

⁴³ ibid

⁴⁴ Anders Bothén, *Upphovsperson och säljer verk till Epidemic Sound*, Telefonsamtal den 9 December 2015.

⁴⁵ Pernilla Österberg, *Upphovsperson och ansluten till STIM*, Skypesamtal den 8 December 2015

⁴⁶ Per Boysen, *Upphovsperson och ansluten till STIM*, Skypesamtal den 24 November 2015

⁴⁷ Jennie Löfgren, *Upphovsperson och ansluten till STIM*, Telefonsamtal den 30 November 2015

⁴⁸ Respondent 1, *Upphovsperson och säljer verk till Epidemic Sound*, Telefonsamtal den 3 December 2015

han tidigare trodde att det gällde att skriva kommersiell musik, något som han aldrig varit intresserad av. Han tror dock att folk väljer att ansluta sig till STIM för att de inte vet om att det finns en sådan modell som Epidemic Sound har. Gunnar Johnsén⁴⁹ berättar att han inte vet hur det går till att få med musik i film eller TV på ett “traditionellt” sätt och pratar också om vikten av att de som är anslutna till STIM kanske har rätt kontakter, något som han inte har.

4.12 Jag identifierar mig som kompositör

När vi kommer till identifieringsfrågan inser vi att definitionen är spretig och att det finns många olika synvinklar på vad som är ens identitet och inte. Bara för att man jobbar med något behöver inte det utgöra hela ens identitet, vid alla tillfällen. Det var nästintill lika många som definierade sig med sitt yrke som inte definierade sig med sitt yrke. Andra hobbies och aktiviteter kunde vara anledning till varför kompositörerna valde att inte identifiera sig med sitt yrke. Däremot kunde man se ett starkare samband mellan STIM-anslutna och identifiering med yrket än hos de Epidemic Sound anslutna. Erik Althoff⁵⁰ berättar att han identifierar sig just nu som kompositör speciellt när han jobbade med det heltid och menar att det är svårt att göra något varje dag utan att det blir en del av dig. Anders Bothén⁵¹ berättar att han är stolt över att han kan tjäna pengar på sin musik och brukar berätta för nya personer att han jobbar med att sätta musik i TV men han nämner också att han är förskolelärare. Han berättar vidare att han gärna lägger till att han jobbar med musik då det är ett så pass stort intresse hos honom och en stor del av den han är. Pernilla Österberg⁵² är en av de få som snabbt och enkelt kan förklara att hon identifierar sig med sitt yrke, hon beskriver sig till och med som “MusikPernilla”.

Det var däremot några som inte såg komponerandet som sin identitet. Jennie Löfgren⁵³ till exempel ser inte hennes arbete som sin identitet, men när någon väl frågar vad hon arbetar med berättar hon att hon jobbar med musik och är kompositör. Gunnar

⁴⁹ Gunnar Johnsén, *Upphovsperson och säljer verk till Epidemic Sound*, Telefonsamtal den 8 December 2015

⁵⁰ Erik Althoff, *Upphovsperson och ansluten till STIM*, Mailintervju den 24 November 2015.

⁵¹ Anders Bothén, *Upphovsperson och säljer verk till Epidemic Sound*, Telefonsamtal den 9 December 2015.

⁵² Pernilla Österberg, *Upphovsperson och ansluten till STIM*, Skypesamtal den 8 December 2015

⁵³ Jennie Löfgren, *Upphovsperson och ansluten till STIM*, Telefonsamtal den 30 November 2015

Johnsén⁵⁴ är väldigt tydlig med att han inte identifierar sig så starkt med sitt yrke som kompositör för Epidemic Sound då det är så långt ifrån den musik han annars gör privat. Definierandet av vad identiteten är visar sig vara olika. Martin Carlberg⁵⁵ har svårt att definiera det han gör, enligt Epidemic Sound så är han upphovsperson men menar att det inte riktigt täcker allt det han gör. Han menar att låt-och textskrivare går in under benämningen upphovsperson men han är ju även producent, musiker och mastringstekniker och menar att benämningen inte är bred nog för att förklara det han gör. Carlberg berättar också att konstnärerna identifierar sig mycket mer med sina verk än vad han gör då han själv ser sig mer som en hantverkare när det kommer till försäljning av musik.

4.13 Övrig empiri

Jennie Löfgren⁵⁶, Erik Althoff⁵⁷ och Gunnar Johnsén⁵⁸ berättar alla att de har en egen studio som de brukar gå till för att spela in och skapa musik. I den här studion förklarar de att de kan sitta i allt från sju- till femton timmar per dag. Vare sig upphovspersonerna kommer från STIM eller Epidemic Sound så spenderar de många timmar i studion och med komponerandet när de väl bestämmer sig för att göra det. Dagarna kan ibland vara schemalagda så som en och en halv dag i veckan, men under den tiden så fokuserar de på att skapa musik och musik endast.

Per Boysen⁵⁹ berättar i sin intervju att om det vore möjligt så skulle han kunna tänka sig att vara med i Epidemic Sound och STIM. Martin Carlberg⁶⁰ är inne på samma spår som Boysen och menar att det finns ett glapp på marknaden då du inte kan vara ansluten till STIM om du säljer dina låtar till Epidemic Sound eller är ansluten till någon annan organisation. I intervjun med Max Thörn⁶¹ däremot så berättar han att från och med år 2016 så kommer EU-kommissionen att lägga fram ett förslag om ett antal krav för collecting societies som de kallar för sällskapsdirektivet. Det här direktivet går ut på att

⁵⁴ Gunnar Johnsén, *Upphovsperson och säljer verk till Epidemic Sound*, Telefonsamtal den 8 December 2015

⁵⁵ Martin Carlberg, *Upphovsperson och säljer verk till Epidemic Sound*, Telefonsamtal den 8 December 2015

⁵⁶ Jennie Löfgren, *Upphovsperson och ansluten till STIM*, Telefonsamtal den 30 November 2015

⁵⁷ Erik Althoff, *Upphovsperson och ansluten till STIM*, Mailintervju den 24 November 2015.

⁵⁸ Gunnar Johnsén, *Upphovsperson och säljer verk till Epidemic Sound*, Telefonsamtal den 8 December 2015

⁵⁹ Per Boysen, *Upphovsperson och ansluten till STIM*, Skypesamtal den 24 November 2015

⁶⁰ Martin Carlberg, *Upphovsperson och säljer verk till Epidemic Sound*, Telefonsamtal den 8 December 2015

⁶¹ Max Thörn, *Jobbar med Writer/Publisher Relations på STIM*, Telefonsamtal den 23 December 2015

upphovspersoner har rätt att dra tillbaka vissa rättigheter inom olika områden, vilket innebär att en upphovsperson kan välja att ta tillbaka rättigheterna som finns för till exempel TV-sändning och att själv ta hand om de. Därmed kan alltså en STIM-ansluten dra tillbaka den rättigheten och istället ge den till Epidemic Sound. Thörn tror att det kan bli rörigt men en stor möjlighet för upphovspersonerna att få välja fritt hur de vill ta hand om sina verk. För att koppla tillbaka till början av stycket så är det just det här som Boysen och Carlberg var inne på.

5 Tolkning

I följande kapitel diskuteras: den insamlade empirin från de olika respondenterna, teorierna och samband dras till de olika teorierna och tidigare forskning som presenterades i den teoretiska referensramen.

I denna studie har det påvisats att det finns stora skillnader i hur en upphovsperson för produktionsmusik identifierar sig med sitt arbete beroende på vilken organisation de får sin ersättning genom. Epidemic Sounds upphovspersoner har en mer pragmatisk inställning till sitt arbete medan de STIM-anslutna mer ser det som ett kall. Nedan går vi in mer ingående på hur detta kommer sig och varför vi tror att det är på det här sättet.

5.1 Musikskapandet är ett hantverk/konstverk; pragmatiker och primadonnor

Som det tidigare nämndes i resultatet talar upphovspersonerna hos Epidemic Sound om att de ser låtarna de skriver till företaget mer som ett hantverk än ett konstverk där de lägger ner hela sin själ. Detta mycket på grund av det höga arbetstempo som måste hållas för att få in den ersättning de behöver för att kunna försörja sig. Denna pragmatiska syn på arbetet kan kopplas till bland annat Helle Hedegaard Heins (2012:199) teori om identitetsarketyper i arbetslivet där arketyperen "pragmatikern" passar väl in på Epidemic Sounds upphovspersoner.

Pragmatikern "*Prioriterar och tänker i termer av work-life balance. Arbetet är inte den primära källan till tillfredsställelse och identitet. Delar professionens värden men är inte villig till stora uppoffringar.*" (ibid) Många av respondenterna från Epidemic

Sound har familj och barn och har sett Epidemic Sounds affärsidé som ett sätt att kunna kombinera familjelivet med drömmen om att försörja sig som låtskrivare. Denna livssituation gör dem inte villiga att “offra allt” för att satsa på en karriär som låtskrivare, men Epidemic Sound ger dem en möjlighet till att kunna kombinera familjelivet och samtidigt arbeta med något de tycker om. Epidemic Sound erbjuder en säker och kontinuerlig inkomst och ger även en enkel och snabb väg in i musikbranschen. Alltså något som är väldigt passande om du har en familj att försörja och som du dessutom vill tillägna fri tid åt. Något som stödjer att det är en lättare väg in i musikbranschen och ett smidigt sätt att tjäna pengar på är Anders Bothéns⁶² erfarenhet av att ha arbetet som ett extraknäck. Denna arbetsform hade varit desto svårare för motsvarande frilansande låtskrivare som är STIM-anslutna. Det är då som Per Boysen⁶³ nämnt, ett större administrativt arbete som måste utföras. Ett arbete som Epidemic Sound tar hand om för dess upphovspersoner som då fokuserar helt på låtskrivandet. Något som inte är så konstigt då Epidemic Sound köpt verket av upphovspersonen.

5.2 Ekonomi och upphovsrätt går hand i hand; primadonnor och optimister

I resultatet kunde vi även presentera att ersättning “up-front” var viktigt för Epidemic Sounds upphovspersoner. Tryggheten att få betalt direkt för verken man producerar är en av de lockande faktorerna till varför de väljer den ersättningsmodellen. Det här kan kopplas till Kahnemans prospektionsteori om att människor har en tendens att välja en lägre, men säker summa pengar framför en eventuellt större men osäkrare ersättning. Denna teori är självklart inte applicerbar i samtliga sammanhang. Uppenbarligen är rädslan för riskera att bli utan ersättning för ett verk inte lika stark hos de STIM-anslutna upphovspersonerna. Men när det kommer till upphovspersonerna hos Epidemic Sound är livssituationen en annan då de inte “byggt” sina liv kring musikyrket utan yrket har tillkommit senare och i vissa fall är en sekundär prioritet. Skulle de använda STIM:s ersättningsmodell skulle de riskera att inte kunna försörja sig själva och sin familj. De väljer därför att säkra upp med en säker ersättning från Epidemic Sound för sina verk.

⁶² Anders Bothén, *Upphovsperson och säljer verk till Epidemic Sound*, Telefonsamtal den 9 December 2015.

⁶³ Per Boysen, *Upphovsperson och ansluten till STIM*, Skypesamtal den 24 November 2015

Det vi kan se från de som jobbar för STIM däremot är att de talar om sitt yrke som "världens bästa yrke"⁶⁴ och att det "har varit en dröm att kunna försörja sig på det"⁶⁵. De som är anslutna till STIM och talar om sitt yrke på det här sättet kan jämföras med Heins (2012:199) identitetsarketyper "Primadonnan". Att vara en primadonna får lätt en negativ klang, men det behöver inte alls vara negativt. Som tidigare nämnt är primadonnan en av de högspecialiserade kreativa medarbetarna som ser sitt yrke som ett kall, den är villig att lägga ner mycket tid och arbete på sitt yrke, vilket verkar vara några typiska drag hos de som är anslutna till STIM. Det starka kallet kopplat till musiken kan förklaras av de externa influenser som format deras identitet, en sådan influens kan vara media som exemplifieras av Gauntlett (2008:2-3) men också starka förebilder i personens närhet som utvecklat individens starka intresse för musiken och dess värderingar när det kommer till rätten för sitt skapade musikstycke.

De STIM-anslutna har även generellt sett längre erfarenhet av att arbeta på en yrkesmässig nivå med musiken och har därmed haft en längre process att nå dit de är idag där de försörjer sig helt på musicerandet. Som Per Boysen⁶⁶ berättar krävs det att man skapat sig en stor katalog av låtar innan arbetet ger en riktig avkastning och det tar lång tid att nå dit. Pernilla Österberg⁶⁷ och Jennie Löfgren⁶⁸ talar också om att de har krävts hårt arbete och mycket vilja för att nå till den nivå de är på idag. Det som krävs för att nå en nivå där man kan försörja sig på musiken genom STIM:s ersättningsmodell medför då alltså lämpligtvis en passande livsstil där arbetet för att få bekräftelse för musiken prioriteras. Dessa prioriteringar gör att den STIM-anslutna upphovspersonen bryter prospektionsteoriens regel om att människan är benägen att välja en säker inkomst framför en osäker. Av detta kan vi fastslå att pengar liksom Pink (2010) nämner inte varit en primär faktor till val av yrke för de STIM-anslutna, åtminstone inte på kort sikt (vilket den varit för upphovspersonerna hos Epidemic Sound som haft en livssituation som krävt ersättning up-front). Så hur kan det då förklaras att de STIM-anslutna upphovspersonerna väljer en mer längre och chansartad väg för sitt levebröd? Går vi tillbaka till sambandet att de STIM-anslutna arbetat i musiksektorn under en längre tid i sina liv så menar Fruåker (2005:151 se Ivarsson 2014:455) att kreativa yrkesverksamma så som upphovspersoner är beredda att leva på en mer osäker inkomstkälla så länge de

⁶⁴ Pernilla Österberg, *Upphovsperson och ansluten till STIM*, Skypesamtal den 8 December 2015

⁶⁵ Jennie Löfgren, *Upphovsperson och ansluten till STIM*, Telefonsamtal den 30 November 2015

⁶⁶ Per Boysen, *Upphovsperson och ansluten till STIM*, Skypesamtal den 24 November 2015

⁶⁷ Pernilla Österberg, *Upphovsperson och ansluten till STIM*, Skypesamtal den 8 December 2015

⁶⁸ Jennie Löfgren, *Upphovsperson och ansluten till STIM*, Telefonsamtal den 30 November 2015

får arbeta med det de brinner för, vilket kan vara en förklaring till att de fortsatt kämpa med musiken oavsett avkastning för arbetet.

Vad kan det vara som får dem att hålla fast vid att “kämpa med musiken” så pass länge? Då musicerandet är en yrkesform som kräver hög tro på den egna förmågan måste de som hänger kvar längst vara de med starkast tro på just den egna förmågan att lyckas. Detta i stil med Kahnemans teori om optimister, att de har en “övertro” på den egna förmågan och trotsar odds. Att de skulle vara så ihärdiga medför då att de rimligtvis får mer tid för att utveckla sitt komponerande, tillskansa sig stora kontaktnätverk och skapa sig betydande erfarenheter av branschen. Denna tro på den egna förmågan att lyckas tror vi grundar sig i upphovspersonernas starka känsla av att musiken är deras kall.

Vi tror att de STIM-anslutna ändå till stor grad vill identifiera sig med sitt yrke i och med att de får sin royalty och då de värnar så pass mycket om upphovsrätten, något som går att uttyda i andra påståenden. De kan vilja bli identifierade med sin musik men det innebär inte att det är deras identitet och vem de är. Schein (1994 se Zambrell 2004:70) menar att valen man gör i sitt liv speglar ens identitet. Något som var typiskt för majoriteten av alla som intervjuades är det första ankaret som Schein (ibid) går igenom, där en av de viktigaste aspekterna är att få göra något som de blir glada och lyckliga av. Musiken är deras specialkompetens och så länge de får arbeta med det så blir de lyckliga. Oavsett om de jobbar heltid eller deltid med komponerandet så är de alla glada att få ha det som jobb. De väljer att jobba med sådant som gör dem glada, de identifierar sig med saker som gör dem glada och är ämnade att jobba med.

5.3 Förändrad inställning

Genomgående för nästan alla respondenter är att de förändrat sin syn på musikskapande på det sättet att de lägger större vikt vid att verket ska gå snabbare att göra, och att de inte lägger ner lika mycket personlig känslomässigt värde i dom. Denna inställning behöver egentligen inte vara ny, det skulle kunna vara så att man har haft en romantiserad bild av den fria konstnären som skapar mästerverk hela dagarna. Det kanske helt enkelt ter sig naturligt att när man sedan jobbar med att skriva produktionsmusik på regelbunden basis, blir även det ett “vanligt” jobb som måste klaras av. I många av fallen har en stabil inkomst blivit allt mer betydande för att klara

av månaden, och för dom som har en familj att försörja är detta av yttersta vikt. Speciellt för dom som säljer verk till Epidemic Sound. Vill man vara cynisk kan man tänka att dessa personer har förlorat sin konstnärsjäl, och bara är ute efter att tjäna pengar. Något som en riktig konstnär aldrig skulle erkänna att hen drivs av. Enligt oss är det snarare så att Epidemic Sound har möjliggjort att fler kan arbeta med att skriva produktionsmusik, något som innan deras framkomst varit dedikerat för konstnären som är villig att offra mycket för att kunna syssla med detta. Epidemic Sound ger alltså chansen till de som tycker om att producera musik att göra det, samtidigt som de kan tjäna pengar och på så sätt gör det legitimt att lägga ner tid på. Något som annars kanske hade ifrågasatts om inte pengarna varit med i bilden. Här kan man se kopplingar till Larsens (2005 se Hein 2012:195) resonemang om att lönen främst spelar roll på det psykologiska, sociala och idealistiska planet. Lönen blir att fungera symboliskt som ett bevis för hur uppskattad man är och för att folk inte ska titta snett.

5.4 Strävan efter självförverkligande

Som Max Thörn⁶⁹ berättar ökar idag antalet personer som skriver musik. Detta tack vare att du idag endast behöver ha en dator för att skapa ett verk. I och med detta finns det fler upphovspersoner som skriver produktionsmusik, då det dessutom inte behövs något förlag som värnar om de ekonomiska rättigheterna för ditt verk om du säljer de rättigheterna direkt till Epidemic Sound istället. Dessa två faktorer har alltså gjort det möjligt för fler att arbeta professionellt med produktionsmusiken och tjäna pengar på den. Denna möjlighet för Epidemic Sounds upphovspersoner kan kopplas till viljan att kunna förverkliga sina livsmål och drömmar här och nu. Denna livsambition är något vi tror oss se återkommer hos människor över lag idag och är något som även De Witte et al (2004, se Ivarsson 2015:33) talar om som vi kunnat läsa tidigare i rapporten. Alltså inte enbart inom den här yrkesspecialiseringen. Vi tror att den moderna människan vill förverkliga sina drömmar i så stor grad som möjligt idag i och med att möjligheten finns, då affärsidéer så som Epidemic Sounds ger dem möjligheten till att uppfylla dem. Samtidigt som du vill skaffa familj och försörja dig vill du även arbeta med det du brinner för. Du har möjligheten att styra mot alla dina mål samtidigt här och nu, och du gör det. Klyschan "att leva livet fullt ut" tror vi är verkligare idag än nånsin tidigare och Epidemic Sounds upphovspersoner är ett exempel på detta.

⁶⁹ Max Thörn, *Jobbar med Writer/Publisher Relations på STIM*, Telefonsamtal den 23 December 2015

5.5 Det förändrade klimatet

Även om majoriteten av STIM medlemmarna inte har full koll på Epidemic Sounds affärsmodell och vice versa så finns det ändå en viss önskan om att använda sig av båda modellerna samtidigt. Per Boysen⁷⁰ skulle kunna tänka sig att sälja vissa verk till Epidemic Sound under rätt förutsättningar. Samtidigt finns det en önskan från Epidemic Sounds upphovspersoner att kunna registrera sina privata verk hos STIM som de alltså inte säljer till Epidemic Sound. Detta är som redan förklarats tidigare i rapporten idag en omöjlighet. Men i och med direktivet som Max Thörn⁷¹ talar om i sin intervju kommer det att finnas en möjlighet att få dra tillbaka vissa rättigheter och placera de hos andra organisationer.

Detta leder oss in på den institutionella splittring och det paradigmskifte som tycks vara på gång i branschen just nu. Först genom uppkomsten av företaget Epidemic Sound och dess ersättningsmodell och genom möjligheten för STIM-an slutna att kunna sälja verk till Epidemic Sound utan att förlora sitt medlemskap i organisationen. Det här kan leda till att fler upphovspersoner för produktionsmusik säljer vissa av sina verk till Epidemic Sound och de som tidigare inte kunnat ansluta sig till STIM på grund av deras samarbete med Epidemic Sound får då även möjligheten att tjäna pengar på de verk de skapar för sitt egna privata bruk. Denna förändring beror dock inte på att upphovspersonerna förändrat sin inställning till arbetet. Som vi kunnat presentera har till exempel majoriteten av de STIM-an slutna respondenterna starka värderingar som motsätter sig Epidemic Sounds affärsidé. Detta tror vi grundar sig i att STIM skapades för att bli upphovsrättens "beskyddare", och detta kan mycket väl vara en av orsakerna till varför man nu inte vill se att Epidemic Sounds ersättningsmodell får fotfäste. Man kanske känner en ära och ett ansvar inför att bevara upphovsrätten och att det ska göras på STIM:s sätt, utan att någon annan lägger sig i hur man behandlar upphovsrättsliga frågor och ersättningsmetoder. Vissa upphovspersoner känner att musik- och textskrivaryrket undermineras med Epidemic Sounds modell, att det i framtiden potentiellt kommer att bli svårare att få jobb och en rättvis lön om produktionsbolag får som vana att köpa verk från Epidemic Sound.

⁷⁰ Per Boysen, *Upphovsperson och ansluten till STIM*, Skypesamtal den 24 November 2015

⁷¹ Max Thörn, *Jobbar med Writer/Publisher Relations på STIM*, Telefonsamtal den 23 December 2015

Så det är inte på grund av upphovspersonernas värderingar kring skapandet som förändringen beror på, de tycks nämligen vara detsamma bland de mer etablerade upphovspersonerna. Istället är det, det EU-direktiv som svensk musikbransch nu får anamma trots STIM:s och dess meningsdelares motstånd som ligger bakom förändringen. Direktivet kommer självklart att främja konkurrensen på den svenska marknaden för produktionsmusik, en marknad som i brist på alternativ länge har- och fortfarande domineras av STIM. Men vad denna konkurrens för med sig för musiksektorn i övrigt är en annan uppsats.

6 Slutsats

Vi har i denna studie kunnat visa på att arbetsidentiteten hos upphovspersoner till produktionsmusik skiljer sig åt beroende på vilken organisation de tillhör. Vi kan även se att inställningen till yrket inte förändrats nämnvärt hos de upphovspersoner som under en längre tid kunnat försörja sig på produktionsmusiken genom STIM:s ersättningsmodell. Däremot har personer som tidigare inte haft möjligheten att försörja sig på sitt skrivande av produktionsmusik nu kunnat göra det genom Epidemic Sounds ersättningsmodell. Det här är alltså en ny grupp upphovspersoner med en annan inställning till musikskapandet. Dessa personer har en mer pragmatisk inställning till arbetet. För dem är upphovsrätten inte helig för de verk de väljer att sälja, de värderar processen att skapa musik och den direkta ersättningen framför sitt eget ägande av låten.

De är i en livssituation där de inte är beredda att äventyra sitt levebröd för musiken utan väljer därför en mindre osäker ekonomisk ersättningsmodell för sitt leverne. Brist på kontakter inom branschen nämns även det som en faktor för beslutet att sälja låtar till Epidemic Sound. För de STIM-an slutna har det inte varit något direkt val av organisation. De har arbetat länge i sektorn och har gjort det så pass framgångsrikt att de kunnat försörja sig på arbetet i många fall.

Det är inte någon ny arbetsidentitet hos upphovspersonerna som har skapat det nya klimatet på området utan snarare tvärtom. Nya aktörer på marknaden har gett fler låtskrivare möjligheten att försörja sig på skapandet. Det är just den här gruppen nya upphovspersoner som bär på en arbetsidentitet som tidigare inte funnits i branschen. Men i och med den nya direktivet som förväntas komma till stånd under 2016 kan det finnas möjlighet för fler upphovspersoner att komma i kontakt med varandra om de kan

få ha sin musik hos både STIM och Epidemic Sound. Detta skulle kunna generera samarbeten mellan upphovspersonerna som i sin tur kan skapa ytterligare nya identiteter då båda parterna kan influeras av varandra. Något som i slutändan skulle kunna komma att förändra marknaden. Samarbeten skulle även kunna uppmuntra andra individer att våga satsa på musik och konst. Det kan innebära att människor med en vilja att arbeta med musik i ännu högre grad strävar efter att förverkliga sig själva och göra musikskapandet till sitt yrke.

I ett större perspektiv skulle det här kunna innebära att fler människor kan uppfylla sina drömmar och ha det yrke som de alltid drömt om trots att de inte har en professionell bakgrund inom yrkesdefinitionen. Vi talar alltså inte endast om musikycket utan även inom andra "drömyrkesbranscher", så som film och litteratur till exempel. Utöver möjligheter för musiker genom Epidemic Sound kan vi se liknande fenomen hos personer som tjänar pengar på underhållning i form av egna shower och sketcher på Youtube som kan ses som en del av filmbranschen. Då verktygen för spridning av konsten är så pass lättillgängliga idag behöver du inte ha samma mängd resurser att nå ut med ditt innehåll (förutsatt att innehållet är intressant för mottagaren). Dessa lösningar gör det enklare att monetarisera underhållningen, men frågan är vad detta sker på bekostnad av. Vad blir resultatet av att konsten kommer mer från hjärnan än hjärtat på konstnären? Vad händer när merparten av underhållningen definieras som ett hantverk än ett konstverk? Vilka blir konsekvenserna av att göra den mystiska musikbranschen till en låtfabrik?

6.1 Förslag på framtida forskning

Inför framtida studier i på detta område så skulle reliabiliteten öka ju snarare man gör upprepningen av studien då mycket kan hända framöver, framförallt med Epidemic Sound som är ett nyare företag som är på väg att ta sig ur startgropen. Epidemic Sound kan med stor möjlighet utvecklas mycket under den närmsta tiden då de klarat sina första år och håller på att etableras, utvecklas och bli känt inom såväl Sverige som USA idag (Petersson, 2015).

Då vi hade svårt att hitta litteratur som berör både arbete, identitet och konstnärsskap i en och samma arbete, anser vi att det skulle vara av stor teoretisk relevans att fördjupa

sig inom ett sådant ämne. Det skulle på så sätt kunna gynna flera konstnärsaktiva områden som vill få hjälp att förstå sig på sin bransch. På det här sättet kan man även höja blicken och kanske se mönster som återkommer hos konstnärsskapare och branscherna de är verksamma i. Vem vet, kanske kan olika konstnärs-branscher lära sig av varandra och på så sätt skapa bättre förhållanden för alla verksamma parter?

Under arbetet med denna rapport har frågan väckts hur kvaliteten på verken som produceras påverkas av huruvida upphovspersonen skriver verken till sig själv eller till ett företag. Det kan därför även vara intressant att göra en studie i om kvaliteten på verken påverkas av vilken inställning en upphovsperson har till sitt skapande. Man kan på så sätt möjligtvis se hur branschen kan komma att utvecklas, vilket kan hjälpa både företag, rättighetsorganisationer och upphovspersoner att komma fram till smarta lösningar. Förhoppningsvis leder det till att alla i branschen jobbar med varandra på ett hållbart sätt.

7 Källförteckning

Litteratur

Ahrne, G. Svensson, P. (2011/2015) “Kvalitativa metoder i samhällsvetenskapen” i Ahrne, G. Svensson, P. (red.) *Handbok i kvalitativa metoder*. Stockholm, Liber AB.

Alvehus, J. (2013) *Skriva uppsats med kvalitativ metod: En handbok*. Stockholm, Liber AB.

Alvesson, M & Sköldberg, K. (2008) *Tolkning och reflektion vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod*. 2:1 Uppl. Lund, Studentlitteratur.

Blomquist, S. Röding, P (2010) *Ledarskap personen, reflektionen, samtalet*. Lund: Studentlitteratur AB.

Bryman, A & Bell, E. (2013) *Företagsekonomiska forskningsmetoder*. 2:1 Uppl. Stockholm, Liber AB.

Dahlberg, K. (1997) *Kvalitativa metoder för vårdvetare*. 2 Uppl. Lund, Studentlitteratur.

Ekengren, A-M. & Hinnfors, J. (2012). *Uppsatshandbok Hur du lyckas med din uppsats*. 2:1 Uppl. Lund: Studentlitteratur.

Fejes, A. & Thornberg, R. (red.) (2009) *Handbok i kvalitativ analys*. Stockholm, Liber AB.

Fejes, A. & Thornberg, R. (red.) (2015) *Handbok i kvalitativ analys*. Stockholm, Liber AB.

Gauntlett, D. (2008) *Media, gender and identity*. New York, Routledge.

Hein, H. H. (2012) *Motivation: motivationsteori och praktisk tillämpning*. Malmö, Liber AB.

- Johansson, R. (2002) *Nyinstitutionalismen inom organisationsanalysen : en skolbildnings uppkomst, spridning och utveckling*. Lund: Studentlitteratur AB.
- Kahneman, D. (2013) *Tänka, snabbt och långsamt* Stockholm, Volante.
- Lilliestam, L. (2009) *Musikliv. Vad människor gör med musik - och musik gör med människor*. Falun, Scandbook AB.
- Lind, R (2014) *Vidga vetandet En introduktion till samhällsvetenskaplig forskning*. Lund, Studentlitteratur AB.
- Nyberg, R. (2000) *Skriv vetenskapliga uppsatser och avhandlingar med stöd av IT och internet*. 4 Uppl. Lund, Studentlitteratur AB.
- Olsson, H. & Sörensen, S (2011) *Forskningsprocessen: Kvalitativa och kvantitativa perspektiv*. 3 Uppl. Stockholm, Liber AB
- Pink, H. D. (2010) *Drive: The surprising truth about what motivates us*. Penguin Group. Edinburgh, Canongate.
- Stannow, H. & Hillerström, H. (2010) *Musikjuridik rättigheter och avtal på musikområdet*. Stockholm, Instant Book.
- Stier, J. (2003) *Identitet. Människans gåtfulla porträtt*. 1:6. Uppl. Lund, Studentlitteratur AB.
- Svensson, P. Ahrne, G. (2011/2015) "Att designa ett kvalitativt forskningsprojekt" i Ahrne, G. Svensson, P. (red.) *Handbok i kvalitativa metoder*. Stockholm, Liber AB.
- Trost, J. (2010) *Kvalitativa intervjuer*. Lund, Studentlitteratur AB.
- Upphovsrättslagen* (URL) 2005:359 Stockholm: Justitiedepartementet.

Zambrell, K. (2004) Utdrag ur "Mitt arbete - det är jag!" *Om identitetsrelaterade dimensioner och föreställningars diskurser i arbetskontexten*. Handelshögskolan BBS, Handelshögskolan i Kalmar.

Artiklar

Groce, S. (1989) Occupational rethoric and ideology: A comparison of copy and original music performers. *Qualitative sociology*.
<http://eds.a.ebscohost.com/eds/pdfviewer/pdfviewer?vid=10&sid=5fb5449f-485c-4182-a811-77c8ce3e3a19%40sessionmgr4001&hid=4113>

Muntligt

Althoff, E. *Upphovsperson och ansluten till STIM* (2015-11-24) [intervju]
Bothén, A. *Upphovsperson och säljer verk till Epidemic Sound* (2015-12-09) [intervju]
Boysen, P. *Upphovsperson och ansluten till STIM* (2015-11-24) [intervju]
Carlberg, M. *Upphovsperson och säljer verk till Epidemic Sound* (2015-12-08) [intervju]
Johnsén, G. *Upphovsperson och säljer verk till Epidemic Sound* (2015-12-08) [intervju]
Löfgren, J. *Upphovsperson och ansluten till STIM* (2015-11-30) [intervju]
Thörn, M. *Jobbar med Writer/Publisher Relations på STIM* (2015-12-23) [intervju]
Respondent 1. *Upphovsperson och säljer verk till Epidemic Sound* (2015-12-03) [intervju]
Österberg, P & Hinrichs, P. *Upphovspersoner och anslutna till STIM* (2015-12-08) [intervju]

Uppsatser

Csongvai, J. Westerlund, C. Karlsson, J. (2008) STIMPROCESSEN: En fallstudie av STIM och dess insamlings- och fördelningsverksamhet. Kandidatuppsats, Handelshögskolan BBS, Högskolan i Kalmar. <http://lnu.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2%3A1069&dswid=7487>

Lars Ivarsson (2014) *Att förena passion med försörjning*
<http://kau.diva-portal.org/smash/get/diva2:694665/FULLTEXT01.pdf>

Lindskoug, S. (2014). *Musikrättigheter och musikbranschens avtal - Särskilt om oskälighet och tolkning*. Kandidatuppsats, Juridiska Fakulteten, Lunds universitet, <https://lup.lub.lu.se/student-papers/search/publication/4449677>

Rapporter

International Federation of the Phonographic Industry, IFPI (2015). *Digital Music report 2015*. <http://www.ifpi.org/downloads/Digital-Music-Report-2015.pdf>

Musiksverige (2014) *Musikbranschen i siffror 2013*. http://www.musiksverige.org/wp-content/uploads/musikbranscheniisffror2013_Webb.pdf

Musiksverige (2015) *Musikbranschen i siffror 2014*. http://www.musiksverige.org/wp-content/uploads/MusikbranschenISiffror_2014.pdf

Webb

Skriftlig

Arbetsgivaralliansen *Var går gränsen?*

http://arbetsgivaralliansen.se/Documents/Medlem/PDF/Foldrar%20och%20broschyrer/Broschyr_Var_g%C3%A5r-gr%C3%A4nsen.pdf [2015-12-07]

Dagens Industri (2012) *Bowieobligation bakom krisen*

<http://www.di.se/artiklar/2010/4/20/bowieobligation-bakom-krisen/> [2015-11-18]

Epidemic Sound (2015) *About us* <http://www.epidemicsound.com/about/> [2015-10-23]

Epidemic Sound (2016) *FAQ* <http://www.epidemicsound.com/faq/licensing/> [2016-01-11]

Epidemic Sound (2013) Oscar Höglund <https://epidemicsoundinfo.wordpress.com/> [2015-11-05]

Lagen.nu (2015) <https://lagen.nu/1960:729#K3> [2015-11-05]

Musikerförbundet (2015) *Riksminimitariff*

<http://www.musikerforbundet.se/medlemsservice/anst%C3%A4llningstrygghet/minimitariff.html> [2015-12-03]

Musikförläggarna (2015) *Vad gör ett musikförlag?* <http://musikforlaggarna.se/alla-vara-musikforlag/vad-gor-ett-musikforlag/> [2015-11-06]

Musikförläggarna (2015) *Produktionsmusik*

<http://musikforlaggarna.se/upphovsratt/produktionsmusik/> [2015-11-13]

Musikförläggarna (2016) *Att använda musik* <http://musikforlaggarna.se/upphovsratt/att-anvanda-musik/> [2016-01-10]

Nationalencyklopedin (2016) *Populärmusik*

<http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/popul%C4rmusik>
[2016-01-10]

Nylin, L. (2015) Media smittade av Epidemic. *Musikindustrin*, 27 augusti.

<http://www.musikindustrin.se/2014/08/27/nylin-media-smittade-av-epidemic/>

Out-law.com (2004) *Bowie bonds nearing junk status* <http://www.out-law.com/page-4393> [2015-11-18]

Petersson, J. (2015) *Epidemic Sound växer i raketfart - nu ska musikbolaget erövra USA*
<http://breakit.se/artikel/1684/epidemic-sound-vaxer-i-raketfart-nu-ska-musikbolaget-erovra-usa> [2015-11-25]

Skatteverket (2015) *Royalty*

<https://www.skatteverket.se/privat/skatter/arbeteinkomst/inkomster/royalty.4.7459477810df5bccdd480005235.html> [2015-10-29]

STIM (2015) *Om STIM* www.stim.se/sv/om-stim-0 [2015-10-28]

STIM (2015) *Juristen svarar* <https://www.stim.se/sv/om-stim/om-upphovsratt/juristen-svarar> [2015-11-27]

STIM (2015-06-12) *I bakgrunden* <https://www.stim.se/sv/nyheter/i-bakgrunden> [2015-11-17]

STIM (2015) *Skydd mot plagiat och stöld* <https://www.stim.se/sv/musikskapare/skydd-mot-plagiat-och-stold> [2015-12-09]

STIM (2015) *Vad är det för skillnad på en upphovsperson och en artist?* <https://www.stim.se/sv/vad-ar-det-skillnad-pa-en-upphovsperson-och-en-artist> [2015-11-27]

Muntlig

Musikguiden i P3 (2015). Den nya musiken på TV [radioprogram]. Sveriges Radio, P3. 4 augusti. [2015-11-12]

UR samtiden (2014) STIM Music Expo 2014 : Att äga eller sälja musikrättigheter [tv-program] UR. 3 november. <http://uraccess.se/products/186049> [2015-12-03]

