



Katalogimusiikki ja tekijänoikeudet audiovisuaalisissa tuotannoissa

Juha-Pekka Linna

OPINNÄYTETYÖ
Joulukuu 2019

Medianomi (YAMK)
Mediatuottamisen koulutusohjelma

TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu
Medianomi (YAMK)
Mediatuottamisen koulutusohjelma

LINNA, JUHA-PEKKA:

Katalogimusiikki ja tekijänoikeudet audiovisuaalisissa tuotannoissa

Opinnäytetyö 99 sivua, joista liitteitä 4 sivua
Joulukuu 2019

Katalogimusiikilla tarkoitetaan audiovisuaalisia tuotantoja varten etukäteen sävellettyä musiikkia, jota tuottajat voivat lisensoida käyttöönsä laajoista hakusanojen mukaan järjestetyistä katalogeista. Musiikin käyttöoikeudet on näissä jo etukäteen järjestetty niin että tuottaja saa musiikin käyttöönsä yhdellä sopimuksella. Vaikka katalogimusiikkia käytetään Suomessa laajalti, tunnetaan sitä välittävien yritysten toimintamallit huonosti.

Tämän opinnäytetyön tarkoituksena oli kartoittaa ja kuvailla katalogimusiikin lisensointia audiovisuaalisissa tuotannoissa. Tavoitteena oli saada tietoa käytetyistä lisensointisopimuksista sekä katalogimusiikkiyritysten toimintatavoista, jotta säveltäjän olisi helpompi arvioida mahdollisia yhteistyötahoja. Aluksi tututtiin kirjallisuuden avulla lisensoinnin perusteena olevaan tekijänoikeuslakiin sekä sen hyödyntämiseen käytännössä. Tutkimuksellinen osuus sisälsi katalogimusiikkiyrityksille tehdyn kyselytutkimuksen, jossa monivalintakysymysten avulla kartoitettiin yritysten käyttämiä sopimuksia sekä liiketoimintaa. Lisäksi mukana oli avoimia kysymyksiä, joilla selvitettiin yritysten käsityksiä tulevaisuudesta ja tekijänoikeuslain toimivuudesta.

Tulokset esitettiin graafisesti ja niistä laskettiin tilastollisia tunnuslukuja. Näin voitiin hahmottaa yleisimpiä katalogimusiikkiyritysten käytössä olevia sopimuskäytäntöjä ja toimintamalleja. Lisäksi ristiintaulukoinnilla pyrittiin löytämään sopimusten eri kohtien korrelaatioita keskenään. Avoimilla kysymyksillä pyrittiin saamaan tietoa yritysten ajatuksista tulevaisuuden ja tekijänoikeuslain suhteen. Tätä kvalitatiivista tietoa analysoitiin teemoittelemalla vastaukset aihepiireittäin sekä lisäksi tyypittelemällä nämä optimistisesti ja pessimistisesti teemaan suhtautuviin vastauksiin.

Tutkimuksella saatiin tietoa katalogimusiikkiyritysten toiminnasta ja niiden säveltäjiensä kanssa tekemistä sopimuksista. Useat vastanneista yrityksistä tarjoavat katalogimusiikin lisäksi myös muita palveluja ja keräävät korvauksia useasta eri lähteestä. Tyypillisimmän sopimustyyppin mukaan säveltäjä ja yritys jakavat tekijänoikeuksien mukaiset korvaukset puoliksi. Avoimista vastauksista välittyi myös epävarmuus nopeasti muuttuvan alan tulevaisuudesta.

Asiasanat: katalogimusiikki, tuotantomusiikki, kirjastomusiikki, musiikin lisensointi

ABSTRACT

Tampereen ammattikorkeakoulu
Tampere University of Applied Sciences
Master's Degree Programme in Media Production

JUHA-PEKKA LINNA:
Library music and copyright in audiovisual productions

Master's thesis 99 pages, appendices 4 pages
December 2019

Library music is defined as music that is composed to be used in audiovisual productions, and it can be licensed from large catalogues where it is organized based on various key words. Producers can then acquire licenses for using this music in their audiovisual productions with one agreement. Although library music is used extensively in Finland, the practices of companies mediating licenses for the music are not very well known.

The purpose of this thesis was to describe licensing of music in audiovisual productions through library music companies. The main objective was to get information about agreements and the operation of library music companies so that composers wishing to license music could make better decisions about which companies to collaborate with. At first literary sources about copyright law and its use in practice were studied. Research consisted of a survey for library music companies. Topics included multiple choice questions about company business models and agreements, as well as some open-ended questions about the future of library music and workings of the copyright law.

Results were analyzed statistically with graphic presentations and cross referencing some of the results. Open questions were analyzed thematically, with themes such as future of the library music or copyright law.

As a result, typical forms of operation and agreements in library music could be described. Companies are often involved in library music only as a part of their operation, and the most obvious income streams like synchronization licenses and performance royalties are only one part of the income streams within library music. The most common agreements reflect other publishing deals where royalties are divided in half between composer and publisher. Open questions reflected the uncertainty of the rapidly changing industry.

Key words: library music, production music, stock music, music licensing

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	7
1.1	Tavoite ja tarkoitus.....	7
2	TEKIJÄNOIKEUDEN TAUSTA JA KANSAINVÄLISET SOPIMUKSET 10	
2.1	Tekijänoikeuden tavoitteet	10
2.2	Historiallinen kehitys	11
2.3	Kansainväliset sopimukset.....	12
2.4	Euroopan Unionin tekijänoikeuslainsäädäntö	15
2.5	Tekijänoikeuden kehitys Suomessa.....	15
3	TEKIJÄNOIKEUSLAIN KESKEISET KÄSITTEET JA SISÄLTÖ	17
3.1	Teos	17
3.2	Tekijä	18
3.3	Tekijänoikeuslain takaamat oikeudet	19
3.4	Taloudelliset oikeudet	20
3.4.1	Kappaleen valmistaminen	20
3.4.2	Teoksen saattaminen yleisön saataviin	21
3.5	Moraaliset oikeudet.....	22
3.5.1	Isyysoikeus.....	22
3.5.2	Respektioikeus	23
3.5.3	Luoksepääsyoikeus, katumisoikeus ja klassikkosuoja	23
3.6	Lähioikeudet.....	23
3.6.1	Esittävän taiteilijan suoja	24
3.6.2	Äänitallenteen tuottajan suoja	25
3.6.3	Lähioikeudet Yhdysvalloissa	25
3.7	Samplaaminen	25
4	TEKIJÄNOIKEUSLAKI KÄYTÄNNÖSSÄ.....	27
4.1	Tekijänoikeusjärjestöt	27
4.2	Tekijänoikeuksia välittävät toimijat.....	29
4.2.1	Musiikkikustantajat	29
4.2.2	Levy-yhtiöt.....	30
4.3	Musiikin käyttölisenssit.....	31
4.3.1	Mekanisointi ja synkronointi	31
4.3.2	Esittäminen	32
4.4	Tekijänoikeus ja digitalisoituminen.....	33
4.5	Musiikin lisensointi suoratoistopalveluissa.....	33

4.6	Tietoverkossa toimivan välittäjän ilmoitusmenettely ja vastuuvapaus (Safe Harbour)	34
4.7	EU:n uusi lainsäädäntö	35
4.8	YouTuben Content ID -järjestelmä.....	35
5	MUSIIKIN LISENSOINTI AUDIOVISUAALISISSA TUOTANNOISSA .	37
5.1	Kustannustoiminta audiovisuaalisissa tuotannoissa	38
5.2	Katalogimusiikki	38
5.3	Katalogimusiikin historia	40
5.4	Katalogimusiikki nykyisin	40
5.5	Erilaiset katalogimusiikkiyritykset.....	41
5.5.1	Yritykset koon ja omistussuhteiden mukaan	41
5.5.2	Yritykset myytävien lisenssityyppien mukaan	42
5.5.3	Yritykset lisenssien arvon mukaan.....	43
5.5.4	Katalogimusiikkialan järjestöjä	44
5.6	Katalogimusiikin sopimuskäytännöt.....	44
5.6.1	Yksinomaiset ja ei-yksinomaiset lisenssit (Exclusive ja non-exclusive).....	45
5.6.2	Kappaleiden uudelleen nimeäminen (Retitling).....	46
5.6.3	Rojaltivapaat katalogit (Royalty free)	46
5.6.4	Avoimet lisenssit (Blanket license).....	46
5.6.5	Alikustannussopimukset (Sub-publishing)	47
5.6.6	Säveltäjän saamat korvaukset	47
5.7	Katalogimusiikkia käyttävät asiakasryhmät.....	48
6	TUTKIMUS KATALOGIMUSIIKKIYRITYSTEN LIIKETOIMINNASTA .	50
6.1	Tutkimuksen toteutus.....	50
6.2	Kyselyn sisältö	52
6.2.1	Yrityksen taustaa ja liiketoiminnan laajuutta koskevat kysymykset	54
6.2.2	Musiikin tekijöiden kanssa tehdyt sopimukset.....	55
6.2.3	Avoimet kysymykset.....	57
6.3	Reliabiliteetti ja validiteetti.....	57
6.3.1	Reliabiliteetti	57
6.3.2	Validiteetti.....	58
7	TULOKSET JA ANALYYSI	60
7.1	Yritysten koko ja liiketoiminnan laajuus	61
7.2	Asiakkaat, musiikkityylit sekä lisenssit	65
7.3	Musiikin hankinta ja säveltäjien kanssa tehdyt sopimukset	69
7.4	Ristiintaulukointi	73
7.4.1	Yksinomaiset ja ei-yksinomaiset sopimukset	74

7.4.2 Ennakkoa maksavat yritykset.....	78
7.5 Avoimet kysymykset	78
7.5.1 Alan tulevaisuus	79
7.5.2 Tekijänoikeudet ja tekijänoikeusjärjestöt.....	81
7.5.3 Katalogin käytön seuraaminen	83
8 POHDINTA	85
8.1 Katalogimusiikkiyritysten toimintamallit.....	85
8.2 Säveltäjän näkökulma.....	85
8.3 Katalogimusiikin tulevaisuus	87
8.4 Jatkotutkimusaiheet	88
LÄHTEET	91
LIITTEET	95
Liite 1. Kyselylomake	95

1 JOHDANTO

Musiikilla on keskeinen rooli televisiossa, elokuvissa, mainoksissa, sosiaalisessa mediassa sekä peleissä. Kuvaa ja ääntä yhdistävän sisällön merkitys näyttää vielä kasvavan, sillä on arvioitu että internetin tietoliikenteestä 82 % tulee olemaan videoita vuoteen 2022 mennessä (Cisco 2019). Mediatuotannon kenttä on muuttumassa, joten myöskään käsitys tilaustyönä musiikkia videoihin tekevästä mediasäveltäjästä ei pidä monenkaan ammattilaisen kohdalla enää paikkaansa. Musiikin lisensointi tuotantoihin on monelle tärkeä tulonlähde, joten tekijänoikeus ja siihen perustuvat sopimuskäytännöt on syytä tuntea ammatissa pärjätäkseen. Lisäksi tekijänoikeus on käymässä läpi internetin kehityksen seurauksena tapahtuvaa murrosta, liittyen esimerkiksi videoalustojen vastuuseen palvelimelleen tallennetusta materiaalista tai musiikin striimauspalveluiden korvausten suuruuteen. Video- ja multimediatuotantoja varten sävelletyn ja mediatuottajien käytettäväksi suuriin kirjastoihin järjestetyn katalogimusiikin kehityksessä voidaankin nähdä internetin ja tekijänoikeuden murroksella olevan keskeinen rooli. Tämä opinnäytetyö pyrkii tarkastelemaan katalogimusiikkialaa kirjallisuuden sekä alan yrityksille tehdyn kyselytutkimuksen kautta.

1.1 Tavoite ja tarkoitus

Tämän opinnäytetyön tavoitteena on tutustua katalogimusiikkialan säveltäjille tarjoamiin mahdollisuuksiin lisensoida musiikkiaan audiovisuaalisiin tuotantoihin ja auttaa valitsemaan tähän tarkoitukseen sopivia yhteistyökumppaneita. Lisäksi tavoitteena on ymmärtää alan sopimuskäytäntöjä sekä erilaisten sopimusmallien merkitystä korvausten jakautumiselle kustantajan ja säveltäjän välillä. Työn tarkoituksena on kirjallisuuden sekä alan yrityksille tehdyn kyselytutkimuksen avulla selvittää, miten valmista musiikkia lisensoidaan audiovisuaalisiin tuotantoihin, minkälaista katalogimusiikkiyritysten liiketoiminta on sekä miten korvaukset päätyvät musiikin säveltäjälle. Lisäksi tarkoituksena on kartoittaa katalogimusiikkiyritysten käsityksiä alan tulevaisuudesta sekä tekijänoikeuslain toimivuudesta. Tuloksia analysoidaan laskemalla tunnuslukuja, ristiintaulukoimalla sekä esittämällä

tuloksia graafisesti. Kyselyn avoimia vastauksia analysoidaan lisäksi teemoittamalla ja tyypittelemällä.

Opinnäytetyön keskiössä ovat tekijänoikeudet, jotka mahdollistavat teosten kaupallisen hyödyntämisen takaamalla teoksen tekijälle tietyt yksinoikeudet, joista tekijä voi luopua rahallista korvausta vastaan haluamassaan laajuudessa. Oikeuksien luovuttaminen tapahtuu teoksen tekijän, kustantajan sekä videoiden tuottajan välisillä lisenssisopimuksilla, joiden avulla teosten osittainen käyttöoikeus voidaan siirtää osapuolelta toiselle.

Audiovisuaalisissa tuotannoissa käytetyn musiikin voi tekotavasta riippuen jakaa kolmeen ryhmään: katalogimusiikkiin, jo olemassaolevaan musiikkiin sekä tilaustyönä teetettyyn musiikkiin. Tämän työn puitteissa keskitytään lähinnä kahteen ensimmäiseen. Katalogimusiikki on säveltäjien tekijänoikeusjärjestön TEOSTO:n määritelmän mukaan “taustamusiikiksi ääni- ja kuvatuotantoihin tarkoitettua musiikkia [, jonka] tallennusoikeus eli käyttölisenssi ostetaan sitä myyvältä yritykseltä” (TEOSTO 2019a). Keskeisenä ominaisuutena katalogimusiikin käytön kannalta ovat isot musiikkikirjastot tai -katalogit joista musiikkia haetaan. Näissa huomattava määrä musiikkia on järjestetty ominaisuuksiensa mukaan siten että tarvittava musiikki on helppo löytää. Musiikkia voi hakea esimerkiksi käyttötarkoituksen, tunnelman, instrumentaation tai musiikkityylin mukaan, mutta myös vaikkapa tempon tai sävellajin mukaan. Kun oikeanlainen musiikki on löytynyt, katalogia hallinnoivalta yritykseltä on mahdollista ostaa tarvittavan laajuinen lisenssi riippuen lopullisen teoksen esityspaikasta, levityksen alueellisesta laajuudesta ja yleisömäärästä sekä käytetyistä mediaformaateista. Toiseen ryhmään kuuluvaa olemassaolevaa musiikkia on oikeastaan kaikki julkaistu musiikki, joka kuitenkin eroaa katalogimusiikista siinä mielessä, ettei sitä ole tehty varta vasten audiovisuaalisia tuotantoja varten vaan julkaistavaksi useimmiten itsenäisenä teoksena.

Tämän työn ulkopuolelle on edellä mainituista kolmesta rajattu tilaustyönä tehty musiikki, jolla tässä tapauksessa tarkoitetaan tiettyyn tuotantoon varta vasten sävellettyä musiikkia, jonka taloudelliset tekijänoikeudet säveltäjä luovuttaa usein sopimuksella työn tilaajalle korvausta vastaan. Vaikka pohjoismaisessa sekä mannereurooppalaisessa tekijänoikeusjärjestelmässä tekijänoikeus syntyy aina teoksen luoneelle henkilölle, on työsuhteessa mahdollista siirtää se työnantajalle

kirjallisella sopimuksella tai jossain tapauksissa jopa ilman nimenomaista sopimusta (Haarmann 2005, 322). Angloamerikkalaisessa järjestelmässä, esimerkiksi Yhdysvalloissa, tilaustyönä tehdyissä teoksissa tekijänoikeuden haltijana pidetään lähtökohtaisesti kuitenkin usein teoksen tilannutta tahoa (Moser & Slay 2012, 212).

Tämän opinnäytetyön lähtökohtana ei ole arvottaa audiovisuaalisten tuotantojen musiikin tekotapoja, eikä työ pyri myöskään ottamaan kysymykseen kantaa. Julkisessa keskustelussa katalogimusiikki näyttäytyy usein negatiivisessa valossa, liittyen käsityksiin sen huonosta laadusta tai siitä miten se vie töitä elokuvasäveltäjiltä (Virtanen 2014a; Virtanen 2014b; Toivonen 2014). Samaan aikaan sitä kuitenkin käytetään laajalti myös laadukkaaksi koetuissa elokuva- ja tv-tuotannoissa, kuten Epidemic Soundin musiikki ohjaaja Aku Louhimiehen elokuvassa 8-pallo tai Upright Musicin musiikki tv-sarjassa Sorjonen (Virtanen 2014a; YLE 2016). Tämä työ pyrkii osaltaan muuttamaan käsityksiä katalogimusiikista realistisempaan suuntaan.

2 TEKIJÄNOIKEUDEN TAUSTA JA KANSAINVÄLISET SOPIMUKSET

Katalogimusiikin käyttöä audiovisuaalisissa tuotannoissa lähestytään tässä opinnäytetyössä tekijänoikeuksien sekä niiden siirtämisen mahdollistavien sopimusten eli lisenssien kautta. Nämä sopimukset perustuvat tekijänoikeuslain teokselle antamaan suojaan, joten on tarkoituksenmukaista tarkastella tekijänoikeuslakia ja keskittyä nimenomaan niihin kohtiin jotka koskevat musiikkia, sen liittämistä kuvaan, sekä näin syntyneiden audiovisuaalisten tuotantojen esittämistä, kopioimista tai välittämistä yleisölle. Koska toiminta on vahvasti kansainvälistä, keskitytään tekijänoikeuteen liittyviin kansainvälisiin sopimuksiin sekä Suomen lainsäädännön lisäksi myös muiden valtioiden kansallisen tekijänoikeuslainsäädännön erityispiirteisiin. Suomen lainsäädännön lisäksi tässä työssä tarkastellaan erityisesti Yhdysvaltojen tekijänoikeuslakia, sillä Yhdysvallat on tuotantomusiikin keskeinen markkina-alue (Graham 2018, 73-74).

Tekijänoikeuslakia käsitteleviä teoksia on kirjoitettu kattavasti sekä Suomen että Yhdysvaltojen osalta. Suomalaisesta tekijänoikeudesta ovat kirjoittaneet esimerkiksi Harenko, Niiranen ja Tarkela (2016) sekä Haarmann (2005), Yhdysvaltojen tekijänoikeudesta taas vaikkapa Moser ja Slay (2012). Edellä mainituissa teoksissa on käyty läpi myös tekijänoikeuden käytäntöjä, mutta tarkemmin kustannustoiminnan ja musiikin lisensoinnin näkökulmasta asiaa ovat käsitelleet esimerkiksi Winogradsky (2013), Wilsey ja Schwartz (2010) sekä Wixen (2014), joiden kirjat ovat kuitenkin enemmän alalla pitkään toimineiden kirjoittajien oppaita alan yleisiin toimintamalleihin.

2.1 Tekijänoikeuden tavoitteet

Nykyinen tekijänoikeuslaki on syntynyt pitkän kehityksen seurauksena, ja siihen ovat vaikuttaneet merkittävästi monet tekniset kehitysaskleet, kuten esimerkiksi kirjapainotaito, äänen ja kuvan tallennus tai nykyisin internet. Varsinaisen tekijänoikeuden tarkoitus on suojata kirjallisia ja taiteellisia teoksia, kun taas siihen läheisesti liittyvien lähioikeuksien tarkoituksena on suojata esimerkiksi esit-

tävien taiteilijoiden esityksistä tehtyjä tallenteita tai (Harenko ym. 2016, 1). Tekijänoikeuslakiin liittyy monia joskus vastakkaisiakin intressejä, kuten esimerkiksi tekijän oikeus teokseensa tai teoksista saadun yhteiskunnallisen hyödyn tavoittelu. Seuraavissa kappaleissa käydään läpi keskeisimpiä tekijänoikeuslain syntymiseen vaikuttaneita syitä sekä tärkeimpiä historiallisia kehitysaskela.

Haarmannin (2005) mukaan tekijänoikeuslain tärkeimpänä tavoitteena voidaan nähdä olevan kirjallisuuden, taiteen ja yleensäkin henkisen luomistyön edistäminen, ja tämän tavoitteen voidaan katsoa olevan yhteinen eri maiden tekijänoikeuslaeissa. Perusteina voidaan käyttää esimerkiksi näkemystä, jonka mukaan teoksen luojalle kuuluu oikeus määrätä teoksensa käytöstä sekä teokseen liittyvien taloudellisten intressien hyödyntämisestä. Toisaalta perusteluna voidaan käyttää ajatusta luovaan työhön kannustamisesta ja tämän seurauksena yhteiskunnalle syntyvästä hyödystä. Näissä kahdessa perustelussa voidaan havaita tekijänoikeuteen liittyvät kaksi joskus jopa vastakkaista intressiä, tekijän oikeudet teokseensa sekä yhteiskunnan luovasta työstä saama etu. (Haarmann 2005, 9-11.) Ensimmäisenä mainitun luonnonoikeudellisen näkemyksen mukaan teoksen luojalle kuuluu oikeus määrätä teostensa käytöstä sekä saada korvaus yhteiskunnan hyväksi tuottamastaan henkisestä omaisuudesta (Moser & Slay 2012, 56-57). Jälkimmäisen utilitaristisen näkemyksen mukaan tekijänoikeuden tavoitteena on kannustaa mahdollisimman laajaan taiteelliseen tuotantoon, joka sitten hyödyttää koko yhteiskuntaa (Moser & Slay 2012, 58). Haarmann (2005) toteaa lisäksi, että näiden kahden näkemyksen pohjalta ovat syntyneet myöhemmin tekijänoikeuslain kaksi pääsuuntausta, mannereurooppalainen tekijäkeskeinen sekä angloamerikkalainen yhteiskunnan etua painottava suuntaus. Ensimmäinen painottaa tekijän oikeuksia, kun taas toinen painottaa teosten monistamisesta syntyvää etua yhteiskunnalle. Merkittävänä erona on esimerkiksi se, että angloamerikkalaisessa järjestelmässä tekijänoikeus voi syntyä myös juridisille henkilöille. (Haarmann 2005, 4-6.)

2.2 Historiallinen kehitys

Nykypäivän tekijänoikeus muodostuu taloudellisista ja moraalisisista oikeuksista, joten sen juurten voidaan katsoa löytyvän ajalta jolloin teosten monistamisen

kautta alettiin tavoitella taloudellista hyötyä. Tekijänoikeuksien synnyn kannalta oli myös tärkeää, että löytyi halua kunnioittaa tekijän persoonallisuuden ilmentymistä hänen teoksissaan. Tekijänoikeuden kehitystä edistivät merkittävästi teknologiset kehitysaskleet kuten esimerkiksi kirjapainotaito, sekä yksilöllisyyden nousu keskeisempään rooliin taiteissa. (Haarmann 2005, 1-2.)

Nykyaikaisen tekijänoikeuden varhaisimmat muodot liittyvät kirjapainotaidon keksimisen myötä mahdollistuneeseen kirjojen monistamiseen. Turvatakseen toimintansa kirjanpainajan piti saada "privilegi eli tavallisesti hallitsijan myöntämä erioikeus taikka yksinoikeus liikkeen harjoittamiseen, kirjojen painamiseen ja levittämiseen määrättyllä alueella" (Haarmann 2005, 3). Tärkeänä nykyisen tekijänoikeuden näkökulmasta voidaan pitää kirjoittajan luvan saamisen muotoutumista privilegin saamisen edellytykseksi. (Haarmann 2005, 3.)

Varsinainen "copyright"-termi on peräisen Englannista, jossa privilegeistä kehittyi kustantajille teosten monistamisen yksinoikeus, joka aluksi perustui kustantajien ja kirjoittajien välisiin sopimuksiin. Ensimmäisenä tekijänoikeuslakina pidetään yleisesti kuningatar Annan vuonna 1710 säätämää lakia nimeltä "An Act for the Encouragement of Learning", joka antoi kirjailijoille yksinoikeuden teoksiinsa 14 vuoden ajaksi. Yhdysvalloissa säädettiin vuonna 1790 Englannin esimerkkiä seuraten "The Federal Copyright Law", jossa korostettiin enemmän yhteiskunnan etuja suhteessa tekijän yksinoikeuteen. Vastaavat normistot Ranskassa rakennettiin vuosina 1791 ja 1793, mutta tämä "droit de'auteur" taas painotti luonnonoikeudellisten näkemysten mukaisesti teoksen tekijän oikeuksia, ja oli mannereurooppalaisen tekijänoikeuden lähin esikuva. (Haarmann 2005, 4-6.)

2.3 Kansainväliset sopimukset

Tekijänoikeuksien toimivuuden kannalta on ollut tärkeää luoda kansalliset rajat ylittäviä sopimuksia, joiden kautta teokset voivat saada suojaa myös tekijän kotimaan ulkopuolella. Aluksi valtiot solmivat keskenään bilateraalisia tekijänoikeussopimuksia, mutta pian havaittiin tarve järjestelmälle, jonka perusajatukseksi olisi saada valtiot antamaan sama suoja muiden maiden tekijöille kuin

omille kansalaisilleen (Haarmann 2005, 26). Näin syntyneitä sopimuksia voivat niihin sitoutuneet valtiot soveltaa joko suoraan niiden tultua voimaan (monistinen järjestelmä), tai kuten Suomessa kansallisen lainsäädännön kautta harmonisoidulla tai asettamalla ne suoraan sovellettavaksi (dualistinen järjestelmä) (Haarmann 2005, 27). Harenkon (2016) mukaan tärkeimmät tekijänoikeuteen liittyvät kansainväliset sopimukset pohjautuvat kansallisen kohtelun sekä vähimmäissuojan periaatteille. Näillä tarkoitetaan sitä, että "kukin sopimukseen liittynyt valtio turvaa toisten sopimusvaltioiden teoksille saman suojan kuin kyseinen sopimusvaltio myöntää omien kansalaistensa teoksille" (Harenko ym. 2016, 9.). Tämän kansallisen kohtelun periaatteen mahdollistaa vähimmäissuoja, eli tietty minimitaso, joka sopimusmaiden lainsäädännön pitää täyttää. (Harenko ym. 2016, 9.)

Vuonna 1886 allekirjoitettiin Bernin yleissopimus, johon Suomi liittyi vuonna 1928 (Haarmann 2005, 27). Vuonna 2016 sopimukseen oli liittynyt 168 valtiota (Harenko ym. 2016, 10). Bernin sopimus takaa toisen liittomaan kansalaisille samat oikeudet kuin mitä kyseisen maan lait myöntävät omille kansalaisilleen, eikä tämän suojan saaminen riipu muodollisuuksien noudattamisesta tai siitä onko teos suojattu kotimaassaan (Finlex 2019a). Haarmannin (2005) mukaan ensiksi mainittu niin sanottu kansallisen kohtelun periaate velvoittaa siis jäsenvaltioita antamaan saman kohtelun muiden jäsenvaltioiden kansalaisille kuin omilleen paitsi koskien suoja-aikaa, jonka pituuden ei veloiteta olevan pidempi kuin teoksen alkuperämaassa. Sopimukseen liittyy myös vähimmäissuojan vaatimus, eli sopimuksessa on määritelty vähimmäisvaatimukset, jotka siihen liittyneen maan lainsäädännön on täytettävä. Muotovaatimusten kieltäminen taas edellyttää että tekijänoikeussuojan saamiseksi ei vaadita esimerkiksi teoksen rekisteröintiä, joten Yhdysvaltojen tekijänoikeuslain rekisteröintivaatimus johtikin maan myöhäiseen liittymiseen sopimukseen vasta vuonna 1988. (Haarmann 2005, 27-28, 31.)

Bernin sopimuksen tapaan kansallisen kohtelun ja vähimmäissuojan periaatteiden pohjalta vuonna 1952 rakennettu yleismaailmallinen tekijänoikeussopimus syntyi osaksi juuri halusta saada Yhdysvallat mukaan kansainvälisiin tekijänoikeussopimuksiin. Tavoitteena oli lisäksi luoda sopimus, johon myös muiden

kuin kehittyneiden teollisuusmaiden olisi mahdollista liittyä. Suomi liittyi sopimukseen vuonna 1963, ja vuonna 2005 sopimukseen oli liittynyt 99 valtiota. Erona Bernin sopimukseen oli esimerkiksi Yhdysvalloille tärkeä muotovaatimusten kiellon puuttuminen. Tämän lisäksi muutama muukin vähimmäissuojaa koskeva kohta oli lievempi. (Haarmann 2005, 31.)

Vuonna 1961 solmittu Rooman yleissopimus keskittyi turvaamaan esittävien taiteilijoiden, äänitteiden tuottajien sekä radio- ja televisioyriyten lähioikeuksia, ja se perustui aiempien sopimusten tavoin kansallisen kohtelun ja vähimmäissuojan periaatteille (Haarmann 2005, 31). Rooman yleissopimukseen oli vuonna 2016 liittynyt 92 valtiota, ja esimerkiksi Yhdysvallat on edelleen jättäytynyt liittymättä sopimukseen (Harenko ym. 2016, 10). Pelkästään äänitteiden valmistajien oikeuksien turvaamiseksi tehtiin Geneven sopimus vuonna 1971, ja Suomi liittyi siihen vuonna 1974 (Haarmann 2005, 32). Yhdysvallat ei ole liittynyt myöskään Geneven sopimukseen, jossa oli vuonna 2016 78 valtiota (Harenko ym. 2016, 10).

Joulukuussa 1996 allekirjoitettiin World Intellectual Property Organizationin (WIPO) tekijänoikeussopimus ja esitys- ja äänitesopimus, joilla pyrittiin saamaan Bernin ja Rooman yleissopimuksilla luotu kansainvälinen tekijänoikeus teknologisen kehityksen vaatimuksia vastaavaksi. Sopimus keskittyy tietoverkoissa tapahtuvassa välittämisessä havaittuihin tekijänoikeusongelmiin, esimerkiksi tilanteissa joissa yleisö saa verkon kautta teoksia saatavilleen tiettyinä aikoina tietyssä paikassa. (Haarmann 2005, 32-33.)

Kansainvälisen kaupan sopimukseen keskittyvissä General Agreement on Tariffs and Trade-sopimukseen (GATT) liittyvissä neuvotteluissa on ollut mukana myös immateriaalioikeuksia koskevia määräyksiä, eli niin sanottu TRIPS-sopimus joka tuli voimaan vuoden 1995 alusta. Kansallisen kohtelun lisäksi se rakentuu myös suosituimmuuskohtelun periaatteelle, millä tarkoitetaan sitä, että jäsenmaan kansalaisen kuuluu saada toisessa jäsenmaassa kaikki ne oikeudet, jotka toinen maa antaa jonkin kolmannen maan kansalaiselle. Sopimuksessa on määräyksiä koskien tekijänoikeuden sisältöä, toteuttamista sekä riitojen ratkaisemista koskien. (Haarmann 2005, 34-35.)

2.4 Euroopan Unionin tekijänoikeuslainsäädäntö

Harenkon (2016) mukaan Euroopan unionin (EU) perussopimuksen perusperiaatteet sitovat myös tekijänoikeuksia ja lähioikeuksia, eikä niiden hyödyntäminen saa olla ristiriidassa palveluiden ja tavaroiden vapaan liikkuvuuden kanssa. Tekijänoikeudet ovat olleet keskeisessä roolissa EU:n sisämarkkinoiden kehittämisessä, mikä on näkynyt direktiivien ja asetusten lisäksi myös strategiataason kehittämishankkeissa. Vuoteen 2016 mennessä EU on hyväksynyt yhdeksän direktiiviä, jotka koskevat tekijänoikeuksia. Direktiivit ovat jäsenvaltioille suunnattuja lainsäädäntöohjeita, joissa ohjeistetaan miten lainsäädäntöä on yhdenmukaistettava ja millä aikataululla, ja ne on otettava huomioon myös tulkittaessa kansallista lainsäädäntöä. (Harenko ym. 2016, 11-13.) Musiikin tekijöiden kannalta tärkeitä direktiivejä ovat esimerkiksi direktiivi ”tekijänoikeuden ja lähioikeuksien kollektiivisesta hallinnoinnista sekä usean valtion alueen kattavasta musiikkiteosten oikeuksien lisensioinnista verkkokäyttöä varten sisämarkkinoilla” (WIPO 2014). Tekijänoikeudesta on EU:n tasolla hiljattain kiistelty koskien artiklaa 13, jossa säädetään esimerkiksi internetin sisällöntarjoajia koskevasta niin sanotusta ”safe harbour” -kohdasta (TEOSTO 2018).

2.5 Tekijänoikeuden kehitys Suomessa

Suomessa tekijänoikeudesta on säädetty ensimmäisen kerran vuonna 1829, jolloin yksinoikeus teoksen julkaisuun ja myyntiin myönnettiin kirjan tekijälle tai kääntäjälle, ja lisäksi hänen kuoltuaan 25 vuodeksi perillisille. Vuoden 1865 asetus muutti suoja-ajan 50 vuodeksi, vaikkakin tekijän leskellä ja lapsilla kyseinen oikeus säilyi heidän elinaikansa loppuun. Seuraava tekijänoikeuteen liittyvä asetus on vuodelta 1880, ja siinä sääntely määriteltiin yksityiskohtaisemmin, koskien ”kirjallisia tuotteita, suullisia esityksiä, sävellysteoksia, käännöksiä, taideteoksia ja sellaisia piirustuksia ja kuvauksia, joita ei päätarkoitukseltaan ollut katsottava taideteoksiksi” (Haarmann 2005, 7). Vaikka lain muuttamiseen pyrkiviä esityksiä oli jo aiemmin, saatiin laki uusittua seuraavan kerran vasta vuonna 1927, jonka myötä varsinkin säveltäjien oikeussuoja parani. Nykyisin voimassa oleva tekijänoikeuslakimme säädettiin vuonna 1961, ja sen valmistelu tapahtui

yhdessä muiden pohjoismaiden kanssa sillä seurauksella, että muutamaa poikkeusta lukuunottamatta laki oli yhdenmukainen Suomessa, Ruotsissa, Norjassa ja Tanskassa. Tällöin lakiin saatiin mukaan esittäviä taitelijoita ja äänitteiden valmistajia koskevat lähioikeudet sekä radio- ja tv-lähetysten suoja. Esimerkiksi teknologisen kehityksen ja EY:n direktiivien johdosta lakiin on myöhemmin jouduttu tekemään useita muutoksia, jonka seurauksena siitä on tullut melko monimutkainen. (Haarmann 2005, 7-9.)

3 TEKIJÄNOIKEUSLAIN KESKEISET KÄSITTEET JA SISÄLTÖ

3.1 Teos

Tekijänoikeuslain keskeinen käsite on teos, jolla määritellään tekijänoikeuden kohde. Haarmannin (2005) mukaan historiallisesti teos on määritelty eri aikoina eri tavoin. Aiemmin niin sanotun subjektiivisen ideaopin mukaisesti sillä tarkoitettiin tekijänsä persoonallisia ideoita ja ajatuksia, mutta myöhemmin objektiivisen ideaopin mukaan teos määriteltiin abstraktisessa muodossaan niin että se voitiin tunnistaa saamansa ulkoisen muodon kautta. (Haarmann 2005, 47-48.) Nykyisessä tekijänoikeuslaissamme teoksella tarkoitetaan luonnollisen henkilön tai henkilöiden itsenäisen luomistyön tulosta (Harenko ym. 2016, 15). Anglo-amerikkalaisessa oikeusperinteessä tekijänoikeus voi syntyä myös suoraan juridiselle henkilölle eli esimerkiksi tekijän työnantajayritykselle, päinvastoin kuin mannereurooppalaisessa perinteessä, jossa se on aina johdettu luonnolliselta henkilöltä (Haarmann 2005, 100).

Teokset voidaan jakaa karkeasti kirjallisiin ja taiteellisiin teoksiin, vaikka suojan saamisen kannalta luokittelulla ei ole merkitystä (Harenko ym. 2016, 16). Suomen tekijänoikeuslaissa lueteltuja teostyypppejä ovat "kaunokirjallinen tai selittävä kirjallinen tai suullinen esitys, sävellys- tai näyttämöteos, elokuvateos, valokuvateos tai muu kuvataiteen teos, rakennustaiteen, taidekäsityön tai taideteollisuuden tuote taikka ilmetköönpä se muulla tavalla" (Finlex 2019b). Saadaksesen tekijänoikeuden suojaa on teoksen kuitenkin täytettävä tietyt vähimmäisvaatimukset. Lain suojaa voivat saada vain itsenäiset ja omaperäiset teokset, mikä rajaa mekaanisen työskentelyn tai kopioimisen kautta syntyneet tuotteet pois lain piiristä (Haarmann 2005, 60-61). Tämä omaperäisyyden vaatimus koskee teoksen ilmenemismuotoa eikä sen ideaa tai aihetta, joten samasta ideasta voi kaksi eri tekijää tehdä teoksen, jonka ilmenemismuoto on kuitenkin niin erilainen että ne käsitetään erillisiksi teoksiksi (Harenko ym. 2016, 17). Haarmannin (2005) mukaan teokselta vaadittava omaperäisyyden aste riippuu kunkin valtion tekijänoikeuslaista ja siihen liittyvästä oikeuskäytännöstä, mutta myös teostyyppistä. Saksalaisessa lainsäädännössä, jota lähellä pohjoismainen tulkinta

on, käytetään teokselta vaadittavalle alarajalle termiä teostas, kun taas Iso-Britanniassa omaperäisyys (originality) merkitsee vain sitä että teos on lähtöisin tekijältä. Perinteisissä taidemuodoissa kuten kirjallisuudessa, musiikissa tai kuvataiteissa teoskynnys ylittyy myös helpommin kuin sovelletuissa taiteissa. Teoksen määrittelyssä taiteen korkeatasoisuudella tai laadullisilla seikoilla ei ole merkitystä, heikkotasoisille teoksille kuuluu tekijänoikeuden suoja siinä missä muillekin. Teos ei myöskään edellytä objektiivista uutuutta, eli ainakin teoriassa on mahdollista luoda kaksi samankaltaista teosta niin että tekijät eivät ole tietoisia toisistaan ja teos on molemmille subjektiivisesti uusi. Teoksen tekemiseen vaadittavalla työmäärällä ei myöskään ole vaikutusta teoskynnyksen ylittymiseen. (Haarmann 2005, 61-67.)

Tämän opinnäytetyön kannalta tärkein teostyyppi on sävellysteos. Pääasiallisena ilmenemismuotona sille on ääni, mutta myös kirjallinen ilmenemismuoto on mahdollinen kirjoitettaessa teos nuoteille. Suojan saaminen ei riipu teoksen pituudesta tai siitä onko se kirjoitettu nuoteille vai improvisoitu. Teostasovaatimuksen ylittyminen riippuu melodian ohella myös rytmistä ja soinnuista. Yleisesti käytettävissä olevan nuottimateriaalin rajallisuuden vuoksi eri teoksissa on kuitenkin mahdollista esiintyä samanlaisia melodian osia, joten teosten omaperäisyyttä on usein arvioitava tapauskohtaisesti. (Haarmann 2005, s. 77-78.)

3.2 Tekijä

Tekijänoikeuslain mukaan tekijä on henkilö jonka luovan prosessin seurauksena teos on syntynyt (Haarmann 2005, 100). Tämä henkilö on siis tekijänoikeuden suojaaman kohteen eli teoksen oikeudenhaltija (Harenko ym. 2016, 15). Suomen lainsäädännön mukaan teoksen tekijän pitää aina olla luonnollinen henkilö, vaikka joidenkin ulkomaisten tekijänoikeuslakien mukaan myös juridinen henkilö voi olla tekijä, mistä tunnetuin esimerkki lienee Yhdysvallat (Haarmann 2005, 100). Vaikka Suomessa juridisen henkilön tekijänoikeus on aina peräisin luonnolliselta henkilöltä, käytetään tekijänoikeuslaissa sanaa ”tekijä” muutamaa poikkeusta lukuunottamatta sekä teoksen luoneesta henkilöstä että henkilöstä jolle tekijänoikeus on siirtynyt (Haarmann 2005, 100-102). Tekijänoikeuslaissa

määritellään myös toisenlainen teoksen oikeudenhaltija, esimerkiksi esittävä taiteilija tai äänitetuottaja, joilla on lähioikeuden antama suoja musiikin äänitteeseen (Harenko ym. 2016, 16).

Yhdellä teoksella voi myös olla useampia tekijöitä ja heillä voi olla erilaisia rooleja teoksen tekijöinä, joko niin että he ovat alunperin tehneet teoksen yhdessä tai niin että toinen on myöhemmin muokannut teosta ja näin saanut siihen tekijänoikeuden. Jos teoksen eri tekijöiden osallisuus teoksesta ei ole erotettavissa toisistaan, puhutaan yhteisestä tekijänoikeudesta, kun taas tilanteessa jossa kunkin tekijän osuus kokonaisuudesta on erotettavissa, puhutaan yhteenliitetystä tekijänoikeudesta. Erona tekijänoikeuden kannalta on, että ensimmäisessä tilanteessa tekijänoikeuden hyväksikäyttö vaatii kaikilta luvan, kun taas jälkimmäisessä tekijät hallinnoivat kukin omaa osuuttaan. (Haarmann 2005, 103-105.)

3.3 Tekijänoikeuslain takaamat oikeudet

Tekijänoikeudet ja niiden lähioikeudet kuuluvat immateriaalioikeuksiin, joita ovat myös esimerkiksi teollisoikeudet sekä tunnusmerkkejä koskevat oikeudet (Harenko ym. 2016, 1). Laissa molempien lähtökohdaksi on valittu yksinoikeus, eli tekijän yksinomainen oikeus määrätä suojan kohteesta, vaikkakin pääsääntöisesti teollisoikeudet syntyvät rekisteröimällä toisin kuin tekijänoikeudet ja lähioikeudet (Harenko ym. 2016, 1). Haarmannin (2005) mukaan immateriaalioikeuksien joukossa tekijänoikeuksilla on myös oma erityinen asemansa siinä mielessä, että niillä on sekä varallisuus oikeudellinen että persoonallisuus oikeudellinen puolensa. Näitä kahta komponenttia kutsutaan yleisesti taloudellisiksi ja moraaliksiksi oikeuksiksi, ja niiden painotus voi olla oikeusjärjestelmästä riippuen erilainen (Haarmann 2005, 110).

Taloudelliset oikeudet voidaan jakaa kolmeen ryhmään: oikeus kappaleiden valmistamiseen, oikeus teoksen saattamiseen yleisön saataviin sekä oikeus jälleenmyyntikorvauksiin. Moraaliset oikeudet taas jakautuvat viiteen eri ryhmään: isyysoikeus, respektioikeus, luoksepääsyoikeus, katumisoikeus sekä klassikkosuoja. Näistä ryhmistä puuttuu kuitenkin yksi tärkeä oikeus, eli "oikeus saattaa teos ensi kertaa julkisuuteen" (Haarmann 2005, 110-111). Harenkon (2016)

mukaan tekijän yksinoikeus määrätä teoksensa julkistamisesta on tärkeä, sillä ennen julkistamishetkeä tekijällä on rajoittamaton oikeus teokseensa. Tekijänoikeudet nauttivat myös perusoikeuksien suojaa. Teokset kuuluvat yksityisyyden piiriin ennen julkistamista, kun taas taloudelliset oikeudet kuuluvat omaisuuden suojan piiriin. Tekijänoikeudet voivat joutua myös vastakkain muiden perusoikeuksien, esimerkiksi sananvapauden, kanssa. Tekijänoikeuden suoja ei kuitenkaan koske ideoita tai tietoja sinänsä, joten se ei rajoita sananvapauden ydin- aluetta, vaan lähinnä toisten varallisuusarvoisten teosten hyväksikäyttämistä. (Harenko ym. 2016, 2-3.)

3.4 Taloudelliset oikeudet

Harenkon (2016) mukaan taloudellisiin oikeuksiin kuuluu tekijän oikeus määrätä kaikesta sellaisesta käytöstä, jolla teosta voidaan hyödyntää taloudellisesti, esimerkiksi vastikkeellisten tai vastikkeettomien käyttöluupien myöntämisen kautta. Vaikka tekijänoikeuslaki lähtee tekijän yksinoikeudesta, on julkistamishetken jälkeen taloudellisiin oikeuksiin säädetty yhteiskunnallisiin tai sivistyksellisiin syihin perustuvia rajoituksia, esimerkiksi tiedonvälityksen tai sananvapauden hyväksi. (Harenko ym. 2016, 2-3.) Tärkeimmät taloudelliset oikeudet ovat siis oikeus kappaleen valmistamiseen, oikeus teoksen saattamiseen yleisön saataviin sekä oikeus jälleenmyyntikorvauksiin. Näistä viimeinen koskee lähinnä kuvataiteilijoita, joiden myymä teos on lähtökohtaisesti uniikki eikä siitä voi hyötyä samalla tavalla valmistamalla kopioita kuin muissa taiteenlajeissa (Haarmann 2005, 136).

3.4.1 Kappaleen valmistaminen

Kappaleen valmistamisella on alunperin tarkoitettu teoksen saattamista fyysiseen muotoon muuntamattomana tai muunnettuna riippumatta valmistamiseen käytetyistä tekniikoista, vaikkakin nykyisin kappaleen valmistaminen ei edellytä fyysistä olomuotoa vaan voi tapahtua esimerkiksi kopioimalla tiedostoja digitaalisesti (Haarmann 2005, 113-114). Ilmeisimpänä esimerkkinä kappaleen valmistamisesta voisi olla kirjan tai äänilevyn painaminen.

3.4.2 Teoksen saattaminen yleisön saataviin

Alunperin teoksen saattaminen yleisön saataviin on voitu jakaa kolmeen erilaiseen toimintoon; julkiseen esittämiseen, kappaleiden levittämiseen yleisön keskuuteen sekä julkiseen näyttämiseen. Laki ei kuitenkaan sinänsä sulje pois muita mahdollisia keinoja. Teknologian kehityksen aiheuttamien epäselvyyksien johdosta toimintoja tarkennettiin, ja niiden määrä kasvoi neljään; teoksen välittäminen yleisölle johtimitse tai johtimitta, teoksen esittäminen julkisesti, teoksen kappaleiden levittäminen yleisön keskuuteen sekä teoksen julkinen näyttäminen. Neljäs muoto syntyi erotettaessa esittämistä koskevasta kohdasta välittäminen omaksi kohdakseen, jolloin viitataan tilanteeseen missä yleisö ei ole läsnä samassa paikassa esittäjän kanssa. (Haarmann 2005, 119-121.)

Teoksen välittämällä tarkoitetaan tilannetta jossa teos “välitetään yleisölle johtimitse tai johtimitta, mihin sisältyy myös teoksen välittäminen siten, että yleisöön kuuluvilla henkilöillä on mahdollisuus saada teos saataviinsa itse valitsemastaan paikasta ja itse valitsemanaan aikana” (Finlex 2019b). Haarmannin (2005) mukaan tällä tarkoitetaan käytännössä esimerkiksi radiossa tai televisiossa tapahtuvaa lähettämistä, mutta se voi tapahtua myös tietoverkoissa esimerkiksi siten että teos tallennetaan palvelimelle jossa se on yleisön saatavilla. Välittömästi paikalla olevalle yleisölle katsottavaksi tai kuunneltavaksi saattaminen on taas esittämistä eikä välittämistä, ja nämä voivat tapahtua myös samanaikaisesti. Julkisella esittämisellä tarkoitetaan nykyisin vain läsnä olevalle yleisölle tapahtuvaa esitystä riippumatta siitä, esitetäänkö teos elävänä vai tallenteen välityksellä Tekijänoikeuden suojan piiriin kuuluu kuitenkin vain julkinen esittäminen, joten lähipiirissä tapahtuvaan esittämiseen ei tarvita lupaa oikeuden haltijalta. (Haarmann 2005, 122, 126, 128.)

Teoskappaleiden levittäminen yleisön keskuuteen voi tarkoittaa esimerkiksi teoskappaleen tarjoamista myytäväksi tai vuokrattavaksi, mutta se voi tapahtua myös monella muulla tavalla, kuitenkin niin että kohteena on aina fyysinen teoskappale. Levittäminen liittyy läheisesti kappaleiden valmistamiseen, ja sillä ei

näin ollen ole itsenäistä merkitystä paitsi silloin kun teosta on valmistettu luovutusta, jolloin tekijä voi vedota levittämisoikeuteensa. (Haarmann 2005, 133-134.)

Teoksen julkinen näyttäminen liittyy lähinnä kuvataiteen alaan, vaikkakin periaatteessa se voi koskea myös kirjallisen teoksen kappaleita, esimerkiksi käsikirjoituksia tai nuotteja. Nykyisen lain mukaan julkinen näyttäminen on kysymyksessä vain, jos se tapahtuu ilman teknisiä apuvälineitä. Teoksen sisällyttäminen televisiolähetykseen on siis teoksen välittämistä, kun taas teoskappaleen kuvan näyttäminen teknisten apuvälineiden avulla on teoksen esittämistä. Esimerkiksi suurennuslasi ei kuitenkaan ole lain tarkoittama tekninen apuväline, koska sillä nähdään itse teoskappale eikä sen kuvaa. (Haarmann 2005, 135.)

3.5 Moraaliset oikeudet

Moraalisiksi oikeuksiksi kutsutaan isyysoikeutta, respektioikeutta, luoksepääsy-oikeutta, katumisoikeutta sekä klassikkosuojaa. Haarmannin (2005) mukaan näiden oikeuksien tavoitteena on suojata tekijän oikeuksia teokseensa, mutta myös taiteen ja tieteen yleistä etua, ja nimestään huolimatta niillä voi olla myös taloudellista merkitystä. Yhtenä suurena erona verrattuna taloudellisiin oikeuksiin on, että moraaliset oikeudet ovat periaatteessa luovuttamattomia. (Haarmann 2005, 138-139.) Taloudelliset oikeudet taas on mahdollista luovuttaa osittain tai kokonaan (Harenko ym. 2016, 2).

3.5.1 Isyysoikeus

Tekijänoikeuslain mukaan "kun teoksesta valmistetaan kappale tai teos kokonaan tai osittain saatetaan yleisön saataviin, on tekijä ilmoitettava sillä tavoin kuin hyvä tapa vaatii" (Finlex 2019b). Tätä tekijän oikeutta tulla mainituksi haluamalla tavalla teostensa yhteydessä kutsutaan isyysoikeudeksi. Oikeus tulla mainituksi ei riipu teoksen laajuudesta tai siitä missä määrin se päättyy yleisön saataviin, ja nimen ilmoittaminen kuuluu tapahtua hyvän tavan vaatimalla tavalla, mikä toisaalta antaa tilaa monenlaiselle tulkinnalle. Tietyissä tilanteissa,

kuten hautajaisissa tai jumalanpalveluksessa, tekijän nimen ilmoittaminen ei ole hyvän tavan mukaista, eikä sitä näin ollen edellytetä. (Haarmann 2005, 140-143.)

3.5.2 Respektioikeus

Respektioikeudella tarkoitetaan, että teosta ei saa muunnella tai saattaa yleisön saataviin niin että se loukkaa tekijän taiteellista arvoa tai omalaatuisuutta. Mikä sitten määrittellään loukkaavaksi voi olla hankalaa, ja asia täytyy ratkaista objektiivista mittapuuta käyttäen, mutta myös ottaen huomioon tekijän subjektiivinen näkemys. Poikkeuksena säännökselle on parodia, joka katsotaan luvallisen muuntelun piiriin. (Haarmann 2005, 144-145.)

3.5.3 Luoksepääsyoikeus, katumisoikeus ja klassikkosuoja

Luoksepääsyoikeus koskee lähinnä kuvataiteen teoksia, joiden tekijöille on haluttu mahdollistaa pääsy teoksensa luo myös sen jälkeen kun teos on myyty, sillä edellytyksellä ettei siitä aiheudu kohtuutonta haittaa teoksen omistajalle. Katumisoikeus taas antaa tekijälle oikeuden estää teoksen julkaiseminen vakaumuksen muutoksen tai vastaavan seikan seurauksena sillä edellytyksellä, että lunastaa jo valmistetut kappaleet. Se myös oikeuttaa tekemään lisäyksiä tai muutoksia uusiin painoksiin. Klassikkosuoja antaa viranomaiselle oikeuden estää teoksen julkisen käytön sivistyksellisiä etuja loukkaavalla tavalla. Suoja koskee teoksia joiden tekijä on jo kuollut mutta suoja-aikaa on jäljellä, suoja-aika on jo loppunut, tai teoksella ei ole sellaista koskaan ollutkaan. (Haarmann 2005, 149-151.)

3.6 Lähioikeudet

Tiettyjä tekijänoikeudelle läheistä sukua olevia oikeuksia kutsutaan lähioikeuksiksi, ja niitä on tekijänoikeuslaissa seitsemän; esittävän taiteilijan suoja, ääni-

tallenteen tuottajan suoja, kuvatallenteen tuottajan suoja, radio- ja televisiolähettyksen suoja, luettelo- ja tietokantasuoja, valokuvaajan suoja sekä uutissuoja. Nämä oikeudet suojaavat varsin erilaisia toimintoja, esimerkiksi esittävän taiteilijan suoja ja äänitallenteen valmistajan oikeudet tulivat ajankohtaiseksi tallennusvälineiden kehityksen myötä. (Haarmann 2005, 256-257.)

3.6.1 Esittävän taiteilijan suoja

Esittävän taiteilijan suoja on säädetty pääasiassa muusikkoja ja näyttelijöitä silmällä pitäen, ja se koskee henkilöitä jotka esittävät kirjallisen tai taiteellisen teoksen kokonaan tai osittain. Vuodesta 2005 lähtien se on koskenut myös kansanperinteen esittäjiä. Suoja on sidottu teoksen käsitteeseen, koska vain teoksia esittävät henkilöt nauttivat lain suojaa. Esitykseltä ei myöskään vaadita samalla tavalla omaperäisyyttä tai yksilöllisyyttä kuin teosten osalta teoskynnyksen ylittäminen edellyttää. Suoja jakaantuu tekijänoikeuden tapaan taloudellisiin ja moraalisiin oikeuksiin. Taloudellisiin oikeuksiin kuuluu esimerkiksi oikeus esityksen tallentamiseen, saattamiseen yleisön saataviin sekä tallenteen kopioimiseen, julkiseen esittämiseen, yleisölle välittämiseen tai yleisön keskuuteen levittämiseen. Moraalisiin oikeuksiin kuuluvat isyysoikeus ja respektioikeus. (Haarmann 2005, 258-263.)

Haarmannin (2005) mukaan esityksen tallentamisella tarkoitetaan esityksen siirtämistä tallentavalle laitteelle ensimmäistä kertaa, jonka jälkeen tapahtuvaa tallenteen siirtämistä eteenpäin kutsutaan kopioimiseksi. Esityksen saattaminen yleisön saataviin voi taas tapahtua suoraan siirtämällä, mutta myös radion tai television kautta. Kopiointia, esittämistä, välittämistä ja levittämistä koskeva suoja taas tarkoittaa, että näihin tarvitaan esiintyjän suostumus 50 vuoden ajan esitysvuodesta lähtien (Haarmann 2005, 264-265). EU:n vuonna 2011 annetun direktiivin mukaan esittävän taiteilijan ja äänitallenteen tuottajan suoja-aikaa kuitenkin pidennettiin 70 vuoteen (Harenko ym. 2016, 420).

3.6.2 Äänitallenteen tuottajan suoja

Haarmannin (2005) mukaan lähioikeudet antavat äänitallenteen tuottajalle yksinoikeuden tallenteen kopioimiseen 50 vuoden suoja-ajalla julkiseen esittämiseen, yleisölle välittämiseen sekä yleisön keskuuteen levittämiseen. Suoja koskee kaikkia äänitteitä riippumatta siitä mitä tallennetaan, kohteena ei tarvitse siis olla teos kuten esittävällä taiteilijalla. (Haarmann 2005, 273.) EU:n vuoden 2011 direktiivi koskee myös tuottajan suoja-aikaa, joka pidennettiin 70 vuoteen (Harenko ym. 2016, 420).

3.6.3 Lähioikeudet Yhdysvalloissa

Wixenin (2014) mukaan Yhdysvaltojen tekijänoikeuslaki on lähioikeuksien osalta erilainen kuin esimerkiksi Suomessa, koska äänitteeseen liittyviä korvauksia ei makseta lähioikeuksien haltijoille teoksen esittämisestä esimerkiksi televisiossa tai radiossa. Eli äänitteen oikeudenhaltijat eivät saa samanlaisia esityskorvauksia kuin teoksen säveltäjä, vaikka Suomessa ja monissa muissa maissa esityskorvaukset kuuluvat myös lähioikeuksien oikeudenhaltijoille. (Wixen 2014, 51-52.)

3.7 Samplaaminen

Samplaamisella tarkoitetaan olemassa olevasta teoksesta otetun lyhyen musiikkipätkän käyttämistä uuden teoksen luomiseen. Jo 40-luvulla ranskalaiset säveltäjät yhdistelivät musiikillisia ja ei-musiikillisia ääniä leikkaamalla ääninauhoja, mistä kehittyi *musique concrete* niminen taidemusiikin muoto. Digitaalitekniologian myötä samankaltainen äänten muokkaamisen muoto yleistyi 80-luvulla, jolloin varsinkin rap ja hip-hop musikat alkoivat sitä hyödyntää. Aluksi useatkaan tekijät eivät hankkineet asiaankuuluvaa lisenssiä käyttämilleen pätkille, mutta muutaman menestyneisiin kappaleihin liittyneen oikeustapauksen jälkeen varsinkin levy-yhtiöt alkoivat seurata tarkemmin julkaistujen levyjen si-

sältämää materiaalia. Samplen käyttöön liittyy kaksi eri tekijänoikeutta, sävellyksen sekä äänitteen, ja molempien oikeudenhaltijoilta pitää saada lupa. (Moser & Slay 2012, 311-316.)

4 TEKIJÄNOIKEUSLAKI KÄYTÄNNÖSSÄ

Edellä on käyty läpi tekijänoikeuslain sisältöä ja käsitteitä. Käytännössä yksittäiselle tekijälle omien oikeuksiensa valvominen on kuitenkin haastava tehtävä. Sisällön käyttäjienkään kannalta tilanne, jossa jokainen hallinnoi omia oikeuksiaan, ei olisi toivottava koska jokaiselta tekijältä olisi saatava lupa erikseen. Harenkon (2016) mukaan tekijänoikeuslaki perustuu sopimusvapauden periaatteelle, ja oikeuksista määrääminen sekä hyödyntäminen tapahtuu sopimusten kautta. Osapuolet voivat määritellä oikeutensa ja velvollisuutensa sopimuksin, ja tekijänoikeuslain säännöksiä sovelletaan vain tapauksissa joissa asiasta ei olla toisin sovittu. (Harenko ym. 2016, 4.) Tämän opinnäytetyön puitteissa tärkeitä sopimuksia ovat esimerkiksi lisenssisopimukset.

4.1 Tekijänoikeusjärjestöt

Lain turvaamia tekijänoikeuksia hallinnoimaan on syntynyt tekijänoikeusjärjestöjä, jotka valvovat tekijänoikeuksien toteutumista, myöntävät käyttöluovia sekä perivät käyttäjiltä korvauksia yksittäisten tekijöiden puolesta. Tekijänoikeudet siirtyvät sopimuksella tai valtakirjalla tekijänoikeusjärjestön hallinnoitavaksi määrättyssä laajuudessa, kuitenkin koskien lähinnä taloudellisia oikeuksia. Korvaukset tilitetään tekijöille pääasiassa individuaalikorvauksen periaatteella eli niille tekijöille joiden teosten käytöstä korvaukset on kerätty, vaikkakin myös kollektiivisia korvauksia esiintyy. Suomessa tärkeimmät tekijänoikeusjärjestöt ovat TEOSTO, GRAMEX, Kopiosto, Kuvasto, Sanasto sekä Tuotos. (Haarmann 2005, 329-330.)

Musiikintekijöiden kannalta edellä mainituista tekijänoikeusjärjestöistä tärkeimmät ovat säveltäjien oikeuksia hallinnoiva TEOSTO ja lähioikeuksia hallinnoiva GRAMEX. Yhdysvalloissa säveltäjien tekijänoikeuksia hallinnoivia järjestöjä ovat American Society of Composers, Authors and Publishers (ASCAP), Broadcast Music Incorporated (BMI) ja Society of European Stage Authors and Composers (SESAC). Lisäksi musiikin mekanisointiin liittyviä lupia hallinnoi pohjoismaissa Nordisk Copyright Bureau (NCB) ja Yhdysvalloissa Harry Fox Agency.

Moserin (2012) mukaan ensimmäisiä säveltäjien oikeuksia hallinnoivia järjestöjä oli ranskalainen vuodesta 1851 lähtien toiminut Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (SACEM). Yhdysvalloissa vastaavien järjestöjen syntyyn johti vuonna 1909 säädetty tekijänoikeuslaki, joka mahdollisti korvausten keräämisen musiikin esittämisestä. Koska lisenssien myynti oli kuitenkin käytännössä mahdotonta toteuttaa, muodostivat säveltäjät ja kustantajat vuonna 1914 järjestön nimeltä ASCAP hoitamaan lisenssien myöntämistä. Myöhemmin, vuonna 1931, perustettiin SESAC edustamaan alunperin eurooppalaisia säveltäjiä ja kustantajia. Lisäksi vuonna 1939 syntyi radiolähetysalan toimijoiden perustama BMI. Sävellysten esittämiseen liittyviä korvauksia hallinnoivilla järjestöillä on kolme pääasiallista tehtävää; lisenssien myöntäminen ja korvausten kerääminen, musiikin julkisen esittämisen seuraaminen ja valvonta, sekä maksujen välittäminen edelleen oikeudenhaltijoille, eli säveltäjille ja kustantajille. Lisenssien hankinta kuuluu niille toimijoille, joiden toimintaa musiikin esittäminen hyödyttää. Lisenssimaksuista huolehtiminen ei siis kuulu musiikkia soittavalle orkesterille, vaan esimerkiksi radioasemalle tai konserttitalolle, joiden järjestämissä puitteissa esitys tapahtuu. Järjestöjen myymät lisenssit ovat usein niin sanottuja avoimia lisenssejä (blanket license), jotka oikeuttavat soittamaan mitä tahansa järjestön hallinnoimien tekijänoikeuksien alaista musiikkia. Oikeuksien haltijoille korvaukset jaetaan riippuen esimerkiksi potentiaalisesta kuulijamäärästä, esityksen ajankohdasta sekä siitä, minkä tyyppisestä esityksestä on kyse. (Moser & Slay 2012, 380-391, 397.)

Suomessa säveltäjien, sovittajien ja sanoittajien sekä heidän kustantajiansa tekijänoikeuksista huolehtii TEOSTO, joka on suomalaisista tekijänoikeusjärjestöistä vanhin. TEOSTOon liittyvä tekijä luovuttaa järjestölle kaikkien sekä olemassaolevien että tulevien teostensa esittämisen- ja tallentamisoikeuksien valvonnan. Teosten esittämisen- ja tallentamislupien myöntämisen lisäksi TEOSTO perii korvauksen niiden käytöstä sekä tilittää maksut edelleen tekijöille. Osan tallentamisoikeuksien valvonnasta Suomessa TEOSTO on luovuttanut pohjoismaiselle Nordisk Copyright Bureaulle. Ulkomailta tekijänoikeuskorvaukset kerätään paikallisten sisärjestöjen kanssa tehtyjen vastavuoroisuussopimusten perusteella. Samojen sopimusten mukaisesti TEOSTO valvoo myös ulkomaisten säveltäjien oikeuksia Suomessa. (Haarmann 2005, 330-331.)

GRAMEX edustaa esittäviä taiteilijoita ja äänitteiden tuottajia keräämällä korvaukset äänitteiden käyttämisestä julkisissa esityksissä, pääasiassa radio- ja televisiolähetyksissä (Haarmann 2005, 331). Tekijänoikeuskorvausten keräämisen lisäksi GRAMEX myöntää tarvittavat luvat musiikin käyttöön (GRAMEX 2019).

Nordisk Copyright Bureaun tehtävänä on hallinnoida musiikin mekaanisia oikeuksia oikeudenhaltijoiden puolesta. NCB kerää Pohjoismaissa sekä Baltian alueella mekanisointiin liittyvät korvaukset ja tilittää ne oikeuksien omistajille kunkin alueen tekijänoikeusjärjestön kautta, Suomessa siis TEOSTOn. (NCB 2019)

Yhdysvalloissa säveltäjien tekijänoikeuksia valvovia järjestöjä on siis nykyisin kolme, ASCAP, BMI sekä SESAC, jotka keräävät musiikin esittämiseen liittyvät tekijänoikeusmaksut ja tilittävät ne edelleen oikeudenhaltijoille, kukin kuitenkin vain omien jäsentensä osalta (Wilsey & Schwartz 2010, 50-51; Winogradsky 2013, 16-17). Winogradskyn (2013) mukaan Yhdysvalloissa mekanisointioikeuksia voi hallinnoida säveltäjä itse, kustantaja tai Harry Fox Agency. Jos kustantaja tai säveltäjä on rekisteröinyt teoksensa Harry Fox Agencylle, on esimerkiksi levy-yhtiöiden mahdollista hankkia siltä lisenssi tuottamilleen levyille joilla kyseiset teokset ovat, kuitenkin vain Yhdysvaltojen alueella. Lisäksi järjestö tekee levy-yhtiöille säännöllisiä tarkastuksia, joissa valvotaan niiden suorittamien lisenssimaksujen eli rojaltien oikeellisuutta. (Winogradsky 2013, 36-37.)

4.2 Tekijänoikeuksia välittävät toimijat

4.2.1 Musiikkikustantajat

Haarmannin (2005) mukaan kustannussopimuksella tarkoitetaan tilannetta jossa "tekijä luovuttaa kustantajalle oikeuden painamalla tai senkaltaista menetelmää käyttäen monistaa ja julkaista kirjallinen tai taiteellinen teos" (Haarmann 2005, 312). Kysymyksessä on useimmiten tekijänoikeuden osittainen luovutus,

jonka vastineeksi kustantaja suostuu hoitamaan teoksen monistamista, julkaisemista ja levittämistä. Tekijän saama palkkio voidaan maksaa kertapalkkiona tai yleisemmin määräprosentteina kustantajan saamista myyntituloista. Musiikkialan kustannussopimukset eroavat perinteisemmistä alunperin kirjallisia tai kuvataiteen teoksia koskevista kustannussopimuksista. Suomalaiset musiikkialan järjestöt hyväksyivät vuonna 1996 mallikustannussopimuksen, joka ei kuitenkaan sido osapuolia sen käyttämiseen. (Haarmann 2005, 312-313.)

Kustannussopimus voidaan tehdä määräajaksi ja se voi koskea myös teoksia joita ei vielä ole olemassa, jolloin on tapana sopia teosten toimitusajasta tarkemmin. Tekijältä veloitetaan lähinnä valmiin teoksen toimittamista sovitussa aikataulussa, kun taas kustantajalla on enemmän veloituksia, esimerkiksi teoksen julkaiseminen kohtuullisessa ajassa, sen levittäminen tavanmukaisesti sekä tilivelvollisuus tekijälle teoskappaleiden eli nuottien myynnin ja tuotannon seuraamista varten. (Haarmann 2005, 314-316.)

4.2.2 Levy-yhtiöt

Äänitteeseen liittyy kaksi erillistä tekijänoikeutta, äänitetyn sävellyksen tekijänoikeus ja itse äänitteen tekijänoikeus. Samalla tavalla kuin kustantajat hallinnoivat sävellysten tekijänoikeuksia, hallinnoivat levy-yhtiöt äänitteiden tekijänoikeuksia. Kun teos levytetään, pitää levy-yhtiön saada lupa sävellyksen käyttämiseen alkuperäisen tekijänoikeuden haltijalta, jotta äänitteen jakelu olisi mahdollista (Moser & Slay 2012, 141). Suomessa lupa teosten käyttöön hankitaan tallennuslupia hallinnoivalta NCB:ltä (Lehtinen 2011, 129-130). Levy-yhtiön tyypillisiin tehtäviin kuuluu äänitteen tuotannon rahoittaminen, promootio sekä levityksen järjestäminen, vaikkakin vastualueiden laajuus vaihtelee sopimuksen mukaan (U. S. Copyright Office 2015, 22).

Levy-yhtiöt jaetaan yleensä kahteen ryhmään, suuriin (major) ja riippumattomiin (independent). Ensin mainittuja on nykyisin kolme: Universal Music Group, Sony Music Entertainment sekä Warner Music Group. Riippumattomia levy-yhtiöitä on esimerkiksi pelkästään Yhdysvalloissa satoja, ja ne muodostavat noin

35 % maan ääniteteollisuuden tuotoista. (U. S. Copyright Office 2015, 23.) Suomessa markkinat ovat keskittyneet vahvemmin kolmelle suurelle yhtiölle, jotka vuonna 2018 hallitsivat 94,7 % äänitemyynnistä (IFPI 2019).

4.3 Musiikin käyttölisenssit

Musiikin käyttöä hallinnoidaan lisensseillä, joiden avulla tekijä voi luovuttaa käyttöoikeuden teokseensa sopimuksessa määritellyin ehdoin. Lisenssin antaja ja lisenssin saaja tekevät lisenssisopimuksen, jossa sovitaan teoksen käytön rajoituksista sekä lisenssin saajan velvollisuuksista, kuten esimerkiksi korvauksista eli rojaltimaksuista (Harenko ym. 2016, 337). Äänitteeseen liittyy siis kaksi eri tekijänoikeutta: sävellyksen tekijänoikeus ja varsinainen äänitteen tekijänoikeus. Molempien tekijänoikeuksien oikeudenhaltijoilta pitää saada lupa äänitteen käyttöön. Seuraavissa osioissa käsitellään musiikin eri käyttötapoja koskevia tekijänoikeuksia ja niihin liittyviä lisenssejä.

4.3.1 Mekanisointi ja synkronointi

Mekanisointi tarkoittaa yksinkertaisimmillaan äänitteen fyysistä kopiointia, esimerkiksi CD-levyn painamista. Kun esimerkiksi levy-yhtiö jäljentää teoksen fyysiselle äänitteelle tai tiedostoksi, pitää oikeuden haltijalle maksaa mekanisointikorvaus, joka käytännössä tarkoittaa usein prosenttiosuutta kutakin myytyä kappaletta kohden (Moser & Slay 2012, 273). Tallentamisoikeuksia eli mekanisointilisenssejä hallinnoi Pohjoismaissa ja Baltian maissa TEOSTO:n ja sen pohjoismaisten sisarjärjestöjen omistama Nordisk Copyright Bureau (NCB) (Lehtinen 2011, 39). Yhdysvalloissa tilanne on erilainen siltä osin että vaikka Harry Fox Agency kerää ja tilittää mekanisointikorvauksia, sillä ei ole yksinoikeutta vaan säveltäjä tai kustantaja voi hallinnoida näitä oikeuksia itsekin (Winogradsky 2013, 36-37).

Mekanisoinnin yksi muoto on synkronointi, jolla tarkoitetaan musiikin liittämistä kuvaan. Synkronointilisenssi tarvitaan siis, kun musiikkia halutaan liittää osaksi audiovisuaalista kokonaisuutta, esimerkiksi elokuvaa tai tv-ohjelmaa, käytännössä tuottajan suorittamaa kertakorvausta vastaan (Moser & Slay 2012,

274,;Winogradsky 2013, 58). Tuotantomusiikin näkökulmasta synkronointi-
senssillä on tärkeä merkitys, sillä se muodostaa merkittävän osan musiikin tuot-
tamasta tulosta (Graham 2018, 64).

4.3.2 Esittäminen

Teoksen julkinen esittäminen kuuluu tekijän yksinoikeuden piiriin. Esittämistä on
amerikkalaisen oikeuskäytännön mukaan elävän esityksen lisäksi myös esityk-
sestä tehdyn tallenteen esittäminen tai välittäminen, kuten esimerkiksi radion tai
television välityksellä (Moser & Slay 2012, 370). Suomalaisessa oikeuskäytän-
nössä esittämisellä tarkoitettiin aiemmin myös esityksen välittämistä teknisten
apuvälineiden avulla, mutta nykyisin sillä tarkoitetaan vain esitystä esitystapah-
tumassa läsnä olevalle yleisölle (Haarmann 2005, 126). Esitys taas on julkinen
silloin kun se tapahtuu julkisessa tilassa tai tilassa johon kokoontuu merkittävä
määrä ihmisiä, sekä silloin kun esitys välitetään kenen tahansa saataville (Mo-
ser & Slay 2012, 373). Uusien teknologioiden osalta määrittely on tärkeä, sillä
kappaleen suoratoisto eli striimaus lasketaan esittämiseksi ja lataaminen kopioi-
miseksi, vaikka tekijänoikeusjärjestöt ovatkin asiaa selvittelleet oikeudessa asti
(Winogradsky 2013, 24). Esityksistä maksettuja korvauksia keräävät perintei-
sesti kunkin alueen tekijänoikeusjärjestöt (Performing Rights Organization),
Suomessa TEOSTO, Yhdysvalloissa ASCAP, BMI tai SESAC (Winogradsky
2013, 25).

Esityskorvauksia keräävät tekijänoikeusjärjestöt monitoroivat Winogradskyn
(2013) mukaan teosten käyttöä Yhdysvaltojen televisiokanavilla pääasiassa
kahdella tavalla. Suuremmilla kanavilla seurataan jokaista ohjelmaa ja rekiste-
roidään kaikki soitetut kappaleet. Lisäksi tuotantoyhtiöt ilmoittavat tuotannoissa
käytetyt kappaleet erillisillä lomakkeilla (cue sheets), joita voidaan verrata kana-
vilta saatuihin tietoihin. Näin saadaan verrattain tarkat tiedot kaikesta käytetystä
musiikista. Pienemmillä kanavilla monitorointi voidaan toteuttaa ottamalla näyte
kanavan tarjonnasta ja olettaa, että se vastaa käyttöä muunakin aikana. Nykyi-
sin käytössä on myös uusiin teknologioihin perustuvia monitorointitapoja, kuten
esimerkiksi watermarking tai fingerprinting. Näiden avulla voidaan tunnistaa au-
tomaattisesti käytetyt kappaleet joko audioon lisätyn digitaalisen tunnisteiden

avulla tai tallentamalla audion aaltomuoto tietokantaan tunnistamista varten. (Winogradsky 2013, 19-20, 23.)

4.4 Tekijänoikeus ja digitalisoituminen

Haasteita tekijänoikeusjärjestelmän toimivuudelle on tullut monelta suunnalta. Teknologian kehitys on tuonut tekijänoikeuden suojaaman materiaalin helpommin saataville samalla kun sananvapauden merkitys on korostunut entisestään. Sisällön käytön rajoittamisesta on tullut hankalampaa, ja verkkokäytön rajoittaminen koetaan joskus sananvapauden rajoittamisena. Samaan aikaan tekijänoikeuden taloudellinen arvo on kasvanut, ja oikeuksien suojaaminen ja hyödyntäminen onkin monen yrityksen liiketoiminnassa keskeisessä asemassa. (Harenko ym. 2016, 3-4.)

Tekijänoikeus reagoi toimintaympäristön muutoksiin yleensä viiveellä, ja lakia pyritään pitämään teknologianeutraalina, jotta sitä ei tarvitsisi aina muuttaa teknologian muuttuessa. Pitkälti sosiaalisen median kehityksen seurauksena verkon palvelut ovat muuttuneet massapalveluiksi, joihin käyttäjät voivat ladata yhä suurempia määriä sisältöä lyhyessä ajassa. Suurille kansainvälisille yrityksille tämä tarkoittaa merkittäviä liiketoimintamahdollisuuksia, mutta toisaalta toiminta haastaa myös kansalliset yksinoikeuteen perustuvat tekijänoikeuslait. (Harenko ym. 2016, 5-7.) Perinteisen tekijänoikeuden rinnalle on tullut myös muita tapoja myöntää käyttöoikeuksia teoksiin, kuten esimerkiksi Creative Commons-lisenssi, jolla voidaan myöntää lupa teoksen käyttämiseen ilman erillistä lupaa tai korvausta, mutta kuitenkin niin, että tekijänoikeus säilyy tekijällä (Moser & Slay 2012, 676).

4.5 Musiikin lisensointi suoratoistopalveluissa

Internetissä tapahtuva musiikin käyttö voi tapahtua pääasiassa kahdella tavalla: striimaamalla tai lataamalla. Ensimmäisellä tarkoitetaan reaaliajassa tapahtuvaa musiikin kuuntelua verkossa ilman, että tiedostosta muodostetaan kopiota käyttäjän laitteelle. Tilanne muistuttaa radion kautta kuunneltua musiikkia, vaikkakin

käyttäjä voi joissain tapauksissa valita tarkalleen mitä kuuntelee. Lataamalla tapahtuva käyttö tarkoittaa tiedoston lataamista tietokoneelle, josta sitä voidaan kuunnella milloin vain. (Moser & Slay 2012, 832-834.)

Tekijänoikeuden rooli internetin kautta tapahtuvassa musiikin kuuntelussa on monimutkainen, johtuen kahdesta siihen liittyvästä tekijänoikeudesta, eli sävellyksen ja äänitteen tekijänoikeudesta. Kun käyttäjä esimerkiksi kopioi tiedoston nettisivuilta tai sähköpostin kautta, pitää tähän olla lisenssi äänitteen tekijänoikeuden omistajalta ja mekanisointilisenssi sävellyksen käyttöön. Jälkimmäisen oikeuksia hallinnoi Suomessa NCB ja Yhdysvalloissa tekijänoikeuden haltija tai Harry Fox Agency. (Moser & Slay 2012, 839-843; NCB, 2019.)

4.6 Tietoverkossa toimivan välittäjän ilmoitusmenettely ja vastuuvapaus (Safe Harbour)

Vaikka suoratoistopalvelujen käyttö on lisääntynyt huomattavasti viime vuosien aikana, ei tästä ole seurannut samassa suhteessa korvauksia oikeudenhaltijoille. Yhtenä syynä on markkinoita vääristävä ilmiö, joka tunnetaan nimellä “value gap”. Keskeisenä ongelmana on, että käyttäjien sisältöä välittävät palvelut pystyvät välttämään normaalit musiikin lisensointiin liittyvät velvoitteet laissa olevaa niin sanottua “safe harbour” -periaatetta hyödyntämällä. “Safe harbour” sääntö tarkoittaa käytännössä sitä, että sisällön välitystä tarjoavia toimijoita ei voi saattaa vastuuseen tekijänoikeutta rikkovan materiaalin levittämisestä palvelussaan, kunhan he saadessaan tiedon tekijänoikeutta rikkovasta sisällöstä poistavat sen. Käytännössä periaate on kuitenkin mahdollistanut tekijänoikeuden alaisen sisällön esilläolon esimerkiksi YouTube-palvelussa ilman että oikeudenhaltijat saavat asianmukaisen korvauksen. Maksamatta jääneiden korvausten lisäksi tämä niin sanottu “value gap” -ilmiö aiheuttaa myös asianmukaisesti lisenssimaksut hoitaville toimijoille, kuten Spotifylle, paineita alentaa hintoja. Ilmiön seurauksena musiikin käytön huomattava lisääntyminen nimenomaan suoratoistopalveluissa ei ole johtanut oikeudenhaltijoiden tulojen lisääntymiseen. (IFPI 2016, 8.)

4.7 EU:n uusi lainsäädäntö

Chris Cooken (2015) mukaan ongelmalliseksi “safe harbour” -periaatteen tekee se, että se asettaa lisensointisopimusten kautta sisältöä tarjoavat palvelut hyvin erilaiseen asemaan käyttäjien lataamaa sisältöä tarjoavien palvelujen kanssa, vaikka itse sisältö olisi käytännössä samaa. Vaikka käyttäjien sisältöä tarjoavat palvelut on veloitettu poistamaan tekijänoikeutta loukkaava sisältö, ladataan esimerkiksi YouTubeen jatkuvasti sisältöä sellaisella vauhdilla, että sitä on käytännössä mahdotonta valvoa. Laittoman materiaalin poistaminen YouTubeesta vaatisi siis huomattavan määrän resursseja. Lisäksi artistit ja heidän edustajansa käyttävät kyseistä kanavaa myös promootioon, joten heillä on toisaalta myös intressi pitää sisältö näkyvillä. (Cooke 2015, 65-67.) EU onkin uudistamassa “safe harbour” -lakia tarkoituksenaan velvoittaa jatkossa YouTubeen kaltaisilta palveluilta asianmukaiset luvat käyttäjien lataamaan sisältöön (TEOSTO 2018). Perusteena on, että yritysten on nähty käyttävän vanhan lain tarjoamaa mahdollisuutta paljon laajemmin kuin mikä lainsäätäjien tarkoituksena on alunperin ollut (Cooke 2015, 66).

4.8 YouTubeen Content ID -järjestelmä

YouTube pyrkii huomioimaan suoratoistopalveluissa käytetyn sisällön tekijänoikeudet kehittämällä Content ID -sisällöntunnistusjärjestelmällä, jonka avulla tekijät voivat tunnistaa sisältöjä joihin heillä on tekijänoikeus (Google 2019). Jos esimerkiksi palveluun ladatusta videosta löytyy järjestelmässä olevaa audiosisältöä, saa tekijänoikeuden haltija tästä ilmoituksen, ja voi joko estää materiaalin näyttämisen tai sallia sen esimerkiksi niin että mukana on mainoksia (Google 2019). Kyseisestä sisällöstä tulevasta mainostuloista menee tällaisissa tapauksissa osa audion tekijänoikeuden haltijalle (Cooke 2013, 50).

Vaikka automaattinen sisällöntunnistus lienee suunta mihin tekijänoikeuksien valvonta on menossa, se voi aiheuttaa vanhoihin käytäntöihin totuneille toimijoille myös ongelmia. Esimerkiksi musiikin lisensoinnissa ei ole mahdollista selvittää, mitä kautta musiikki on levitykseen päätenyt vaikkapa tilanteessa, jossa lisenssiä on mahdollista saada useammasta lähteestä. Synkronointilisenssin

ostaneen sisällöntuottajan videot voidaan siis poistaa YouTubesta, vaikka käyttöön on periaatteessa hankittu oikeudet. (Cooke 2013, 50-51.)

5 MUSIIKIN LISENTOINTI AUDIOVISUAALISISSA TUOTANNOISSA

Tässä opinnäytetyössä audiovisuaalisella tuotannolla tarkoitetaan kokonaisuutta, joka sisältää sekä ääntä että liikkuvaa kuvaa. Aiemmin tällaisia teoksia kutsuttiin elokuvateoksiksi, mutta nykyisin niitä ovat elokuvien lisäksi esimerkiksi tv-ohjelmat, pelit ja muut interaktiiviset multimediakokonaisuudet (Haarmann 2005, 79-80). Haarmannin (2005) mukaan tekijänoikeuden näkökulmasta tällaista kokonaisuutta pidetään usein tyyppiesimerkkinä monen tekijän yhteistyönä syntyneestä teoksesta. Tällaisia teoksia, joissa tekijöiden panoksia teokseen ei voida erottaa toisistaan, kutsutaan yhteisteoksiksi, jolloin tekijöillä on yhteisesti tekijänoikeus teoksiin. Jos tekijöiden panokset taas ovat erotettavissa toisistaan, puhutaan yhteenliitetystä teoksesta, jolloin kukin tekijä voi määrätä erikseen omasta osuudestaan. Tällaisia ovat esimerkiksi ooppera tai kuvitettu kirjallinen teos. (Haarmann 2005, 104-105.)

Teoksen tekijä voi hyödyntää taloudellisesti tekijänoikeuden takaamia oikeuksiinsa käyttämällä lisenssejä eli teoksen käyttöoikeuksia koskevia sopimuksia. Lisenssisopimuksilla tekijänoikeuden haltija voi luovuttaa toiselle osapuolelle rajoitetun oikeuden käyttää suojan kohdetta. Sopimuksissa sovitaan esimerkiksi käyttöoikeuden ajallisista sekä alueellisista rajoituksista. Lisenssin myöntäjä ei tällöin luovu tekijänoikeuksistaan vaan antaa sopimuksen määrittelemässä laajuudessa käyttöoikeuden kyseisiin teoksiin, saaden vastineeksi esimerkiksi rojaltimaksuja. (Harenko ym. 2016, 337.)

Varsinkin ajan tasalla olevaa musiikin lisensointia audiovisuaalisissa tuotannoissa koskevaa tutkimustietoa tuntuu olevan niukasti. Tekijänoikeuden näkökulmasta asiaa on kuitenkin lähestytty esimerkiksi kustannustoimintaa käsittelevässä kirjallisuudessa, josta tässä on käytetty teoksia Winogradsky (2013), Wi xen (2014) sekä Wilsey ja Schwartz (2010). Katalogimusiikkia käsittelevää tieteellistä kirjallisuutta on melko vähän, eikä sitä ole usein nähty tutkimisen arvoisena. Poikkeuksena voidaan kuitenkin mainita Carlo Nardin (2012) kirjoittama artikkeli ”Library music: Technology, copyright and authorship” (Nardi 2012). Historiallista perspektiiviä puolestaan tuovat teoksissaan esiin brittiläisiä katalogimu-

siikkiyrityksiä käsittelevä Hollander (2018) sekä amerikkalaisen television käyttämää katalogimusiikkia käsittelevä Mandell (2002). Tieteellisten lähteiden ulkopuolelta löytyy lisäksi useita teoksia, joissa aihetta lähestytään alan toimijoiden näkökulmasta käsin. Vaikka kirjoittajilla on paljon kokemusta alalta, on syytä muistaa että tietoja ei sinänsä voi yleistää koskemaan koko alaa. Tällaisia säveltäjän näkökulmasta tehtyjä teoksia ovat kirjoittaneet alalla toimivat Dan Graham (2018), Emmett Cooke (2013), Steve Barden (2017) sekä Art ja Robin Munson (2016). Heidän kirjansa on kuitenkin tarkoitettu lähinnä oppaiksi alalle pyrkiville säveltäjille.

5.1 Kustannustoiminta audiovisuaalisissa tuotannoissa

Audiovisuaalisissa tuotannoissa käytetty musiikki voi olla peräisin kolmesta lähteestä: se voidaan teettää tilaustyönä, käyttää jo olemassaolevaa mitä tahansa musiikkia, tai sitten käyttää katalogimusiikkia. Tilaustyö tilataan säveltäjältä, joka räätälöi musiikin sopimaan tuotantoon tilaajan toiveiden mukaisesti. Olemassaoleva musiikki voi olla mitä tahansa julkaistua musiikkia, kun taas katalogimusiikki on lähtökohtaisesti audiovisuaalisia tuotantoja varten sävellettyä musiikkia, jonka käyttöoikeudet on mahdollista hoitaa kustantajalta yhdellä lisenssisopimuksella (Graham 2018, 99). Tilaustyön etuna on että se räätälöidään lähtökohtaisesti tuotantoon sopivaksi, kun taas katalogimusiikin käyttö on nopeampaa ja edullisempää (Graham 2018, 100). Tässä opinnäytetyössä tarkastelu kohdistuu olemassaolevan musiikin ja etenkin katalogimusiikin käyttöön.

5.2 Katalogimusiikki

Katalogi-, kirjasto- tai tuotantomusiikiksi kutsutaan etukäteen äänitettyä musiikkia, joka on sävelletty käytettäväksi monenlaisissa audio- tai multimediateksteissä (Nardi 2012, 73; Donnelly 2002, 333; Tagg & Clarida 2003, 125.). Sitä ei ole tehty varta vasten mihinkään tiettyyn visuaaliseen kontekstiin, vaan pikemminkin käytettäväksi monessa erilaisessa tilanteessa (Graham 2018, 11; Wilsey & Schwartz 2010, 9). Nykyisin katalogimusiikin käyttö tapahtuu pääosin verkkosivustojen kautta, joissa heti lisensoitavissa oleva musiikki on järjestetty laajoihin

katalogeihin esimerkiksi tyyllilajin, tunnelman tai käyttötarkoituksen mukaan (Nardi 2012, 76).

Katalogimusiikkia välittävät kustantajat ovat perinteisesti toimineet suurten levy-yhtiöiden yhteydessä tai omistuksessa, mutta nykyisin mukana on myös useita riippumattomia toimijoita (Graham 2018, 78-79). Nardin (2012) mukaan katalogimusiikkia myyvät yritykset lisensoivat usein myös esimerkiksi ääniefektejä, joita tarvitaan yleensä samankaltaisiin projekteihin kuin musiikkiakin. Samanlainen ilmiö ovat myös lähinnä musiikkituotantoihin lisensoitavaksi tarkoitettut audiotiedostot (samplet tai loopit), jotka on kuitenkin tarkoitettu käytettäväksi pikemminkin suuremman musiikillisen kokonaisuuden osana kuin videon taustalla. (Nardi 2012, 75.)

Katalogimusiikin käytön etuna ovat alhaiset tuotantokustannukset ja lisensoinnin helppous, koska kaikki käyttöön tarvittavat oikeudet on ostettavissa heti yhdeltä yritykseltä ilman erillisiä neuvotteluja säveltäjien, muusikoiden tai heidän edustajiensa kanssa. Huonona puolena verrattuna tilaustyönä sävellettyyn musiikkiin on heikko muokattavuus, koska musiikki on pitänyt äänittää etukäteen. Katalogimusiikin luonteeseen kuuluu tietynlainen kaksijakoisuus: sen on oltava samalla hyvin spesifiä ja luotava juuri tietynlainen tunnelma, mutta toisaalta geneeristä niin että sitä voidaan käyttää monessa eri tilanteessa audiovisuaalisen tuotannon tarpeiden mukaisesti. (Tagg & Clarida 2003, 125-126.)

Katalogimusiikista ei ole käsitelty tieteellisissä julkaisuissa kovinkaan paljoa. Carlo Nardin (2012) mukaan aihetta olisi kuitenkin syytä tarkastella enemmän. Hänen mukaansa katalogimusiikki on vahvasti läsnä ihmisten jokapäiväisessä elämässä olematta kuitenkaan näkyvästi esillä. Lisäksi sen suhde tekijänoikeuteen ja tuotantotapoihin on erilainen verrattuna perinteiseen musiikin tuottamiseen. Keskeisiä ovat myös erot taiteilijan ja yleisön välisessä kommunikaatiossa, koska lisenssin ostajana ei ole kuluttaja vaan pikemminkin henkilö joka haluaa välittää oman viestinsä yleisölle. Se ei siis sovellu perinteiseen malliin taiteilijasta ja yleisöstä. (Nardi 2012, 74-75.)

5.3 Katalogimusiikin historia

Katalogimusiikkia on käytetty kaupallisen median alkuaajoista lähtien. Ennen televisiota sitä käytettiin radiolähetyksissä, mutta varsinainen katalogimusiikin yleistyminen tapahtui television kultakauden myötä Englannissa 1960-70-luvuilla ja Yhdysvalloissa jo vuosina 1950-65 (Hollander 2017, 17; Mandell 2002, 150). Monet vanhimmista katalogimusiikin kustantajista olivat aiemmin toimineet nuottien kustantajina, esimerkiksi brittiläiset KPM sekä Music De Wolfe, joista ensimmäinen oli perustettu jo vuonna 1780 (Hollander 2017, 33). Vuonna 1909 perustettu Music De Wolfe taas julkaisi alkujaan nuotteja mykän elokuvan taustalla soitettavaan musiikkiin, josta se myöhemmin alkoi julkaista myös äänitteitä (Hollander 2017, 112). Katalogimusiikin säveltäjinä ja esittäjinä toimivat usein samat ihmiset jotka tekivät tilaustyönä musiikkia myös pitkiin elokuviin, esimerkiksi Bernard Herrmann ja Jerry Goldsmith (Mandell 2002, 150).

Television yleistyessä tarve katalogimusiikille kasvoi, ja kustantajat pyrkivät vastaamaan kysyntään julkaisemalla musiikkia aluksi LP-levyillä, jotka myytiin tai lainattiin suoraan televisio-, radio- sekä elokuvatuottajille. Yleensä tekijänoikeuskorvaukset jaettiin kustantajan ja säveltäjän kesken, ja soittajat palkattiin sessioihin "work for hire" -periaatteella. Näin saatiin kustannukset pidettyä alhaisina, ja asiakkaille pystyttiin tarjoamaan musiikkia tuotantoihin paljon tilaustyönä teetettyä musiikkia halvemmalla. (Hollander 2017, 17.)

5.4 Katalogimusiikki nykyisin

Vaikka katalogimusiikki ilmiönä ei ole uusi, on kasvava digitalisaatio lisännyt sen käyttöä mahdollistamalla musiikin varastoimisen, järjestämisen sekä jakelun aivan uudella tavalla. Myös mahdollisuudet äänen ja kuvan tuottamiseen ja yhdistämiseen ovat lisääntyneet teknologian myötä. Näiden lisäksi katalogimusiikin merkitystä on lisännyt sekä musiikin että videon tuotantotavoissa tapahtunut muutos. (Nardi 2012, 73.)

Katalogimusiikki on pitkään nähty alalla alempiarvoisena musiikin muotona verrattuna esimerkiksi varta vasten tuotantoon sävellettyyn musiikkiin tai itsenäisinä teoksina markkinoituun musiikkiin. Pitkän uran katalogimusiikkialalla tehnyt Dan Graham (2018) kokee monen elokuvasäveltäjän suhtautuvan katalogimusiikkiin alentuvasti ja olettaen että katalogeihin olisi syytä tarjota lähinnä omia huonommin onnistuneita teoksiaan (Graham 2018, 102). Tunnetut elokuvasäveltäjät eivät myöskään kovin mielellään tuo esiin omaa taustaansa katalogimusiikkialalla, tai näe katalogeihin tekemiään teoksia uransa kannalta merkittävinä (Mandell 2002, 150). Nykyisin katalogimusiikkia ei lähtökohtaisesti pidetä pelkästään heikompi-laatusena, vaan se voi olla yhtä laadukasta kuin mikä tahansa muukin musiikki (Winogradsky 2013, 261).

Katalogimusiikki tai sen säveltäjät eivät ole juurikaan esillä julkisuudessa, vaikkakin Suomessa keskustelua esimerkiksi Musiikintekijät ry:n suunnalta on herättänyt ruotsalainen Epidemic Sound, jota mm. YLE on käyttänyt tuotannoissaan (Toivonen 2014). Yrityksen toimintamalli on sikäli poikkeuksellinen että sen säveltäjät eivät voi kuulua tekijänoikeusjärjestöön, eivätkä he myöskään kappaleista maksetun kertakorvauksen jälkeen saa muita tekijänoikeuskorvauksia (Epidemic Sound 2019; Toivonen 2014). Tämä herättää kysymyksiä toiminnan eettisyydestä, lähinnä johtuen läpinäkyvyyden puutteesta korvausten jakaantumisen suhteen.

5.5 Erilaiset katalogimusiikkiyritykset

5.5.1 Yritykset koon ja omistussuhteiden mukaan

Dan Graham (2018) jakaa kirjassaan nykyisin toimivat katalogimusiikkiyritykset kolmeen ryhmään omistussuhteiden ja koon mukaan; suurten levy-yhtiöiden omistamiin yrityksiin, suuriin riippumattomiin yrityksiin sekä pieniin riippumattomiin yrityksiin. Lisäksi hän määrittelee vielä erikseen rojaltilvapaita lisensoijia myyvät yritykset omaksi ryhmäkseen. Suuret toimijat ovat Sony ATV, BMG Production Music, Warner/Chappell, Universal ja Ole. He omistavat pienempiä kustantajia, kuten esimerkiksi Cavendish, 5 Alarm, KPM, EMI, Bruton, X-Ray Dog,

Altitude Music, Killer Tracks ja Must Save Jane. Suuria riippumattomia kustantajia ovat esimerkiksi West One Music Group, Position Music, Audio Network ja Megatrax. Pieniä riippumattomia kustantajia taas ovat esimerkiksi Gothic Storm, 411 Music Group ja Twisted Jukebox. Lisäksi rojaltivapaita lisenssejä myyviä online alustoja ovat esimerkiksi Marmoset, Musicbed, Pod5, Premium Beat ja Envaton osana toimiva Audiojungle. (Graham 2018, 77-81.)

Katalogimusiikkiyritysten jaottelu omistuksen mukaan on hankalaa koska omistussuhteet ovat usein melko monimutkaisia, ja monet pienet katalogit ovat myynnin seurauksena päättyneet osaksi suuren levy-yhtiön alaisuudessa toimivaa katalogia (Graham 2018, 78). Katalogimusiikkia tuottavia yrityksiä on kuitenkin ostettu myös muiden yritysten toimesta kuin levy-yhtiöiden. Pääasiassa kuvapankkeina toimivat yritykset ovat ostaneet katalogimusiikkiyrityksiä laajentaessaan toimintaansa myös muun digitaalisen sisällön tuotantoon kuvien lisäksi. Esimerkkejä tällaisista kaupoista ovat Getty Imagesin 42 miljoonan dollarin hintaan ostama Pump Audio sekä Shutterstockin 32 miljoonalla dollarilla ostama Premium Beat (CNet 2019; Shutterstock 2019). Mahdollisesti suurimpia viime aikoina tehtyjä kauppvoja on kuitenkin Entertainment One-yhtiön ostama Audio Network, jonka hintana oli 215 miljoonaa dollaria (Entertainment One 2019).

5.5.2 Yritykset myytävien lisenssityyppien mukaan

Munson (2016) jakaa katalogimusiikkiyritykset kirjassaan kolmeen pääryhmään sen mukaan minkälaisia lisenssejä ne myyvät; Rojaltivapaisiin (royalty free tai Munsonin mukaan myös needle drop), yksinomaisiin sekä ei-yksinomaisiin (exclusive ja non-exclusive). Rojaltivapaa lisenssi antaa ostajalle yleensä vapaat käyttöoikeudet ostamaansa musiikkiin. Vaikka lisenssin haltija voi musiikkia käyttää vapaasti, pitää esityskorvaukset lähtökohtaisesti silti maksaa. Maksaja ei silloin kuitenkaan ole lisenssin ostaja vaan esimerkiksi televisiokanava jonka läheyydessä musiikkia käytetään. Muutamat uudemmat katalogiyritykset myyvät myös lisenssejä jotka eivät edellytä esityskorvausten maksamista. Tällaisissa tapauksissa yritys usein haluaa että säveltäjä ei kuulu tekijänoikeusjärjestöön, joten säveltäjän saamat korvaukset rajoittuvat katalogimusiikkiyrityksen maksamaan

kappalekohtaiseen ennakkomaksuun. Toisena ryhmänä ovat ei-yksinomaisia sopimuksia tekevät katalogimusiikkiyritykset, jotka pyrkivät saamaan musiikkiaan tv-ohjelmiin ja mainoksiin. Säveltäjä ja katalogimusiikkiyritys jakavat sekä synkronointi- että esityskorvaukset, mutta säveltäjä ei luovuta oikeuksia yksinoikeudella katalogiyritykselle. Koska säveltäjä voi lisensoida musiikkiaan myös muiden katalogien kautta, rekisteröi yritys kappaleet uudella nimellä tekijänoikeusjärjestöön. Tämä uudelleen nimeäminen (retitling) mahdollistaa siis saman kappaleen esityskorvausten tilittämisen eri yrityksille sen mukaan mistä lisenssi on ostettu. Viimeisenä ryhmänä olevat yksinomaiset katalogit Munson jakaa lisäksi kahteen ryhmään, television keskivertotuotantoihin musiikkia tarjoaviin katalogeihin, sekä huippuluokan (high end) katalogeihin. Näistä jälkimmäinen palkkaa tiettyjä säveltäjiä tekemään varta vasten heille musiikkia, usein huomattavasti muita suuremmilla tuotantobudjeteilla. (Munson & Munson 2018, 5-8.)

5.5.3 Yritykset lisenssien arvon mukaan

Emmett Cooke (2013) jakaa kirjassaan katalogiyritykset säveltäjä Mark Petrietä mukaillen kolmeen ryhmään sen mukaan minkä arvoisia lisenssejä ne myyvät. Alimpana ovat yritykset jotka lisensoivat musiikkiaan hyvin halvalla (micro licensing) tai rojaltivapailta lisensseillä (royalty free). Useimmat näistä tekevät säveltäjien kanssa ei-yksinomaisia sopimuksia, eikä säveltäjille ole yleensä odotettavissa esityskorvauksia varsinaisen synkronointilisenssimaksun lisäksi. Keskikastiin kuuluvat yritykset pyrkivät lisensoimaan instrumentaalimusiikkia lähinnä tv-ohjelmiin ja mainoksiin. Näitä ovat myös monet pienet lähinnä yksittäisten säveltäjien katalogien pohjalle rakennetut katalogit. Keskikastin katalogien säveltäjät saavat tulonsa lähinnä esityskorvauksista sekä katalogimusiikkiyritysten säveltäjille kustakin kappaleesta maksamista ennakkomaksuista (upfront payment). Pyramidin huipulla ovat trailerimusiikkia tekevät yritykset, jotka pyrkivät myymään hyvällä hinnalla musiikkiaan elokuvien ja pelien mainostrailereihin. Näiden ulkopuolella ovat vielä usein ilmaiseksi musiikkiaan tuotantoyhtiöille tarjoavat yritykset, joiden ansiot koostuvat lähinnä esityskorvauksista. (Cooke 2013, 13-14.)

5.5.4 Katalogimusiikkialan järjestöjä

Katalogimusiikkialalla on myös useita alan etuja ajavia järjestöjä. Esimerkiksi brittiläisillä ja amerikkalaisilla katalogimusiikkiyrityksillä on omia heidän etujaan ajavia järjestöjään. Briteissä tuotantomusiikkialan etuja ajava järjestö PMCS on kytköksissä paikalliseen tekijänoikeusjärjestöön PRS for Musiciin, ja sen kautta pystyy hankkimaan lisenssejä audiovisuaalisiin tuotantoihin heidän hallinnoimaansa musiikkiin (PRS for Music 2019). Amerikkalainen Production Music Association (PMA) taas on tekijänoikeusjärjestöistä erillinen järjestö, joka nettisivujensa (2019) mukaan edistää tiedottamisen kautta tekijänoikeuksien ja liiketoiminnan kannalta toivottavia toimintamalleja, ja on esimerkiksi puhunut ei-yksinomaisissa kirjastoissa tapahtuvaa teosten uudelleen nimeämistä (retitling) vastaan, koska samojen kappaleiden saatavuus useasta paikasta vähentää musiikin arvoa kokonaisuudessaan. Muutenkin PMA yrittää säilyttää alan elinkelpoisuuden tiedottamalla esimerkiksi rojaltilvapaiden lisenssien ongelmista. (Production Music Association 2019.)

5.6 Katalogimusiikin sopimuskäytännöt

Katalogimusiikkiin liittyvässä liiketoiminnassa on toiminnan luonteesta johtuvia ominaispiirteitä, joita käydään läpi seuraavaksi. Winogradskyn (2013) mukaan sopimukset koskevat lähtökohtaisesti säveltäjän tuottamien sävellysten lisäksi myös niiden tallenteita, koska säveltäjä on useimmissa tapauksissa myös musiikin tuottaja ja esittäjä. Usein tarvitaan myös eri pituisia versioita kappaleista eri käyttötarkoituksia varten (Winogradsky 2013, 262). Koska teosten synkronointilisenssin myy yleensä katalogimusiikkiyritys, on TEOSTOn asiakkaiden mahdollista rekisteröidä teokset katalogimusiikiksi ja hallinnoida tallennusoikeuksia itse NCB:n sijaan (TEOSTO 2019b). Säveltäjän kannalta keskeisiä kysymyksiä ovat kustantajan yksinoikeus teoksiin, kun taas asiakkaan kannalta tärkeää on lisenssin mahdollistaman käytön laajuus. Tärkeitä kustantajan yksinoikeuteen liittyviä käsitteitä ovat yksinomaisuus ja ei-yksinomaisuus (exclusive ja non-exclusive). Asiakkaalle myydyin lisenssin laajuuteen liittyviä käsitteitä ovat esimerkiksi rojaltilvapaa ja avoin lisenssi (royalty free ja blanket license).

5.6.1 Yksinomaiset ja ei-yksinomaiset lisenssit (Exclusive ja non-exclusive)

Tekijänoikeuden haltija voi myöntää käyttöoikeuksia eli lisenssejä vain yhdelle tai useammalle lisenssin saajalle, joista ensimmäistä toimintatapaa kutsutaan yksinomaisiksi ja jälkimmäistä ei-yksinomaisiksi lisensseiksi (Harenko ym. 2016, 338). Musiikkia audiovisuaalisiin teoksiin välittävien yritysten sopimuksissa tärkeänä erona varsinkin säveltäjien näkökulmasta onkin niiden määrittelyt teosten yksinomaisuudesta. Osa yrityksistä haluaa lisensoimansa musiikin yksinomaisella (exclusive) sopimuksella, jolloin kyseiset teokset ovat saatavilla vain kyseisen yrityksen kautta. Toinen vaihtoehto on ei-yksinomainen (non-exclusive) sopimus, joka ei estä teoksen oikeudenomistajaa lisensoimasta samaa teosta myös muiden yritysten kautta (Barden 2017, 43-44; Cooke 2013, 8). Jälkimmäisen tyylinen sopimus voidaan tehdä ilman tekijänoikeuden siirtoa oikeudenhaltijalta, jolloin katalogimusiikkiyritys ottaa osuutensa lähinnä ennakoon maksettavista korvauksista eli pääasiassa synkronointia koskevasta lisenssimaksusta (Wilsey & Schwartz 2010, 55-56). Ei-yksinomainen sopimus voidaan tehdä myös niin että yritys saa osuuden muistakin tekijänoikeuskorvauksista, esimerkiksi esityskorvauksista. Tässä tapauksessa kappaleet usein kirjataan kustantajan toimesta tekijänoikeusjärjestöihin eri nimellä, mitä kutsutaan nimellä "retitling" (Wilsey & Schwartz 2010, 58-59).

Molemmissa sopimustyypeissä on hyvät ja huonot puolensa. Yksinomainen sopimus tarkoittaa yleensä että katalogiyritys on paremmin sitoutunut viemään musiikkia asiakkailleen verrattuna ei-yksinomaisiin sopimuksiin. Katalogimusiikkiyritys maksaa säveltäjälle kappaleista ennakkomaksuja yleensä vain yksinomaisissa sopimuksissa, ja sellaisia tekevillä yrityksillä on yleensä paremmat mahdollisuudet saada musiikki korkean profiilin tuotantoihin. Toisaalta ei-yksinomaisessa sopimuksessa kappaleen on mahdollista saavuttaa suurempi asiakasryhmä, eikä säveltäjän tarvitse laittaa lisensointimahdollisuuksia pelkästään yhden yrityksen varaan. (Cooke 2013, 29-30.)

5.6.2 Kappaleiden uudelleen nimeäminen (Retitling)

Yksi ei-yksinomaiseen sopimukseen liittyvistä erikoisuuksista on käytäntö jota kutsutaan nimellä retitling. Koska ei-yksinomaisissa sopimuksissa säveltäjä voi tarjota samoja teoksia tuotantoihin käytettäväksi myös muiden katalogimusiikkiyritysten kautta, tulee ongelmaksi tekijänoikeuskorvausten kanavoiminen niille yrityksille joiden kautta teokset on lisensoitu. Ratkaisuna käytetään toimintamallia, jossa kyseisiä teoksia lisensoivat yritykset rekisteröivät ne tekijänoikeusjärjestöille uudestaan eri nimellä, jotta korvaukset saadaan oikeaan osoitteeseen. (Winogradsky 2013, 263.)

Tämän toimintamallin hyvä puoli on, että säveltäjä voi lisensoida saman kappaleen usean eri katalogin kautta niin että esityskorvaukset saadaan ohjattua oikeaan paikkaan. Ongelmana toisaalta on tilanne, jossa samaa kappaletta myydään usealla eri nimellä, mikä taas voi olla asiakkaan näkökulmasta turhan sekavaa. Saman kappaleen myynti eri lähteistä aiheuttaa myös kilpailua pelkän hinnan perusteella, mikä taas laskee myytävän musiikin arvoa. Lisäksi osa alan yrityksistä näkee käytännön liikkuvan harmaalla alueella tekijänoikeuden suhteen. (Munson & Munson 2018, 34-35.)

5.6.3 Rojaltivapaat katalogit (Royalty free)

Termillä "royalty free" tarkoitetaan yleisesti tuotantomusiikkiyrityksiä, joilta voi ostaa kaiken käytön kattavan lisenssin haluttuun kappaleeseen kertakorvauksella. Perinteisesti tällaisten yritysten asiakaskunta on ollut alemman hintaluokan asiakkaita, jotka tekevät esimerkiksi nettisivuja tai yritys- ja häävideoita. (Graham 2018, 79.)

5.6.4 Avoimet lisenssit (Blanket license)

Monet katalogimusiikkiyritykset myyvät isommille asiakkailleen avoimia lisenssejä, jotka oikeuttavat minkä tahansa katalogin musiikin käytön esimerkiksi vuosittaisista korvausta vastaan (Cooke 2013, 9). Jotkut katalogiyritykset maksavat

osuuden näistä korvauksista myös säveltäjille, mutta eivät kaikki (Graham 2018, 65). Säveltäjille päätyvä osuus voi näissä tapauksissa määräytyä pääasiassa kahdella tavalla, joko asiakkaiden ilmoittamien käyttökertojen mukaan tai katalogissa olevien kappaleiden määrän mukaan (Winogradsky 2013, 263).

5.6.5 Alikustannussopimukset (Sub-publishing)

Katalogimusiikkialalla on tyypillistä, että katalogimusiikkiyritykset sopivat alikustannussopimusten avulla edustuksen alueille, joita heidän oma toimintansa ei kata. Usein alueen kustantaja ottaa 50 % alueen tuotoista, ja tilittää loput alkupe-
räiselle kustantajalle. Alikustantajan osuus on suurempi kuin mitä tyypillisesti muilla aloilla, mutta alikustantaja myös joutuu toimimaan erilaisen asiakaskunnan kanssa verrattuna perinteisiin kustantajiin. (Winogradsky 2013, 261.)

Katalogimusiikkiyrityksillä on erilaisia vaihtoehtoja hoitaa lisensointia oman toiminta-alueensa ulkopuolella. Yksinkertaisimmillaan katalogimusiikkiyritys kaup-
paa pelkästään omaa katalogiaan, esimerkiksi brittiläinen Audio Network tai ruot-
salainen Epidemic Sound, jolloin maailmanlaajuisia lisenssejä on mahdollista myydä suoraan. Useassa tapauksessa yrityksellä on kuitenkin omien katalogien lisäksi vaikkapa alueellinen edustus muiden katalogien sisällöille. Joidenkin yri-
tysten toiminta taas perustuu lähinnä muiden katalogien edustukseen, esimerk-
kinä vaikkapa pohjoismaissa vaikuttava Upright Music. Alueellinen edustus on
usein tarpeen, koska lisenssien hinnat riippuvat levityksen laajuudesta.

5.6.6 Säveltäjän saamat korvaukset

Katalogimusiikista saatavat korvaukset tulevat kahdesta pääasiallisesta läh-
teestä, synkronoinnin lisenssimaksuista sekä esityskorvauksista. Synkronoinnilla
tarkoitetaan musiikin liittämistä videoon, mikä tekijänoikeuslain mukaisesti on te-
kijän yksinoikeus jonka luovuttamista vastaan pitää maksaa korvaus. Synkro-
noinnin oikeuttavan lisenssin maksaa usein tuottaja videon tekovaiheessa. Esi-
tyskorvauksia maksetaan joka kerta kun teos jossa musiikkia on käytetty esite-

tään esimerkiksi televisiossa. Korvausten keräyksen ja tilityksen televisiokanavilta hoitavat tekijänoikeusjärjestöt. Säveltäjälle siis synkronointilisenssin maksaa katalogimusiikkiyritys, ja esityskorvauksen tekijänoikeusjärjestö. (Graham 2018, 64-65; Wilsey & Schwartz 2010, 38, 50.)

Muita säveltäjän saamia korvauksia ovat esimerkiksi osuudet edellä mainituista avoimista lisensseistä, joilla tuotantoyhtiö ostaa oikeuden käyttää mitä tahansa kyseisen katalogin musiikkia. Säveltäjä voi myös joissain tapauksissa saada katalogimusiikkiyritykseltä kappaleistaan ennakkomaksun, mikä kuitenkin voi tarkoittaa synkronointiosuudesta luopumista. (Graham 2018, 65.)

5.7 Katalogimusiikkia käyttävät asiakasryhmät

Kuten aiemmin mainittiin, katalogimusiikkia käytetään usein aikataulu- tai budjetisyistä. Valmiin kappaleen löytäminen on usein halvempaa ja nopeampaa kuin teettää uusi kappale kyseistä tarkoitusta varten. Katalogimusiikkia käyttävät kuitenkin hyvin erilaiset asiakasryhmät, joiden tarpeisiin on myös muodostunut omat katalogimusiikille tyypilliset musiikkityylinsä. Seuraavaksi käydään läpi näistä tärkeimmät.

Trailerimusiikilla tarkoitetaan elokuvien markkinointikäyttöön tehtyjä muutaman minuutin pituisia mainoselokuvia, joita esitetään usein esimerkiksi elokuvateattereissa ennen varsinaista elokuvaa, mutta myös tv:ssä tai online alustoilla. Usein kuvitellaan että näiden mainosten musiikki on peräisin mainostettavasta elokuvasta, mutta koska markkinointi aloitetaan jo kauan ennen itse elokuvan valmistumista, joudutaan käyttämään valmista musiikkia (Graham 2018, 147-148). Elokuvien menestymisen kannalta trailerit ovat tärkeässä roolissa, joten niitä tehdään myös verrattain isoilla budjeteilla. Amerikkalaisen tekijänoikeuslain mukaan teattereissa esitetyistä trailereista ei makseta esityskorvauksia, joten säveltäjän saama korvaus muodostuu käytännössä pelkästä synkronointikorvauksesta, joka kuitenkin voi kasvaa huomattavan suureksi (Blume 2008, 194; ASCAP 2019).

Musiikin käyttö varsinkin televisiossa on viime vuosikymmeninä lisääntynyt valtavasti. Musiikkityylinä on lisäksi korostunut enemmänkin pop-musiikki kuin perinteisempi elokuvamusiikki. Television tarjonta on erilaista verrattuna elokuvaan, joissa on suurempi tarve jatkuvuudelle myös musiikin suhteen. Televisiossa kertonta on sirpaloituneempaa, ja musiikkia tarvitaan enemmänkin korostamaan ja painottamaan tiettyjä hetkiä tarinassa. Tähän pop-musiikki on sopinut hyvin, samoin kuin esimerkiksi mainosten taustalle. Katalogimusiikkia taas on käytetty halvemmissä elokuvatuotannoissa jo Hollywoodin kultakaudella, radion draamatuotannoissa ja nykyisin erityisesti televisiossa. Käytön syyt liittyivät usein tuotannon kustannuksiin, mutta myös mahdollisuuteen hallita laajaa musiikkimateriaalia tuotantovaiheessa. Musiikkia käytettiin varta vasten sävelletyn musiikin lisäksi, joka taas usein päätyi katalogiin käytettäväksi uudestaan muissa yhteyksissä. (Donnelly 2002, 333.)

Televisiotuotannoissa kuten esimerkiksi Star Trek tai Twin Peaks musiikkia käytettiin katalogimusiikin tapaan niin, että valmiiksi aiempiin jaksoihin sävellettyä musiikkia saatettiin hyödyntää sellaisenaan myös myöhemmin. Esimerkiksi Twin Peaks käytti Angelo Badalamentin etukäteen säveltämiä kappaleita, jotka myöhemmin leikattiin sopimaan sarjan kohtauksiin. Varsinaisella katalogimusiikilla tarkoitetaan kuitenkin musiikkia, joka ei ollut sävelletty tiettyä sarjaa varten. Tällaista musiikkia julkaistiin alun perin levyinä, joiden kappaleita yhdisti tietty teema tai muu tekijä. Esimerkkinä on Trevor Duncanin 60-luvulla tekemä Synchro Stings-albumi tai Delia Derbyshiren musique concrete teokset, joita käytettiin esimerkiksi brittisarjassa Doctor Who. (Donnelly 2002, 334.)

Tv- ja elokuvatuotantojen musiikki voidaan jakaa käyttötavan mukaan taustamusiikkiin (background music) ja niin sanottuun lähdemusiikkiin (source music). Lähdemusiikkina pidetään musiikkia jonka äänilähde löytyy elokuvan tapahtumapaikasta, jolloin puhutaan diegeettisestä musiikista. Tällaista musiikkia voi olla vaikkapa klubiin sijoittuvassa kohtauksessa klubissa soiva musiikki tai vaikkapa auton radiosta tuleva musiikki. Varsinkin tv-sarjoissa käytetään paljon lisensoituja kappaleita tällaiseen tarkoitukseen kohtauksissa joihin sellainen sopii. Taustamusiikkia tai ei-diegeettistä musiikkia taas ovat kappaleet joiden äänilähde ei löydy elokuvan kuvaamasta maailmasta. Käsitteet eivät kuitenkaan ole aina täysin yksiselitteisesti määriteltävissä. (Neumeyer 1997, 13.)

6 TUTKIMUS KATALOGIMUSIIKKIYRITYSTEN LIIKETOIMINNASTA

Tällä tutkimuksella pyrittiin kuvailemaan ja kartoittamaan katalogimusiikkialan liiketoimintaa sekä musiikin lisensointiin liittyviä käytäntöjä. Tarkoituksena oli selvittää, minkälaista liiketoimintaa katalogimusiikin tekeminen voi olla säveltäjälle. Tutkimuksen kohteena olivat katalogimusiikkiyritykset, joiden kautta musiikki päätyy asiakkaalle ja joiden kanssa tehdyt sopimukset määrittelevät pitkälti säveltäjän saamien korvausten suuruuden. Kyselyllä pyrittiin selvittämään esimerkiksi yritysten kokoluokkaa, katalogin laajuutta, toiminta-aluetta sekä asiakaskuntaa. Lisäksi selvitettiin sopimuskäytäntöjä asiakkaan sekä varsinkin musiikin säveltäjien suuntaan. Tärkeänä tutkimuskohteena oli myös selvittää kappaleiden käytöstä maksettujen korvausten määräytyminen, eli mistä kaikista lähteistä korvauksia saadaan kerättyä ja miten ne jaetaan. Tekijänoikeuslaki takaa tällaisissa tapauksissa sävellysten tekijänoikeuden haltijoille oikeuksia, joista luopuminen lisenssisopimusten avulla on pääasiallinen korvausten lähde. Maksajia on kuitenkin useita riippuen minkä tekijänoikeuden luopumisesta on kysymys. Kun esimerkiksi videoon lisätään valmista musiikkia, on videon tuottajan syytä hankkia musiikin kustantajalta tai suoraan tekijältä synkronointilisenssi, joka oikeuttaa musiikin liittämisen toiseen teokseen. Käytännössä esimerkiksi Suomessa tämä hoituu Pohjoismaisen NCB:n kautta. Jos taas tällaista yhteenliitettyä teosta esitetään esimerkiksi televisiossa, pitää television maksaa jokaisesta esityskerrasta korvaus tekijänoikeusjärjestölle, joka tilittää rahat eteenpäin tekijöille (Winogradsky 2013, 20; Graham 2018, 64).

6.1 Tutkimuksen toteutus

Tietoa kerättiin alan yrityksille tehdyllä kyselyhaastattelulla. Strukturoitu kyselylomake lähetettiin usealle katalogimusiikin toimijalle eri maissa. Nämä valittiin Music Library Report -sivuston arkistosta, jossa on listattuna noin 500 alan yritystä. Vastaajia oli kaiken kaikkiaan 49, joten vastausprosentiksi saatiin noin 10%.

Hirsjärvi, Remes ja Sajavaara (2009) tarkoittavat tutkimusstrategialla kirjassaan Tutki ja kirjoita tutkimuksessa käytettyjen menetelmällisten ratkaisujen kokonaisuutta, josta on erotettava suppeampi käsite tutkimusmetodi (Hirsjärvi ym. 2009, 132). Tässä tutkimuksessa strategian keskeisenä osana oli survey-tutkimus, jolla kerättyä tietoa analysoitiin prosentiosuuksien kautta tilastollisesti. Tutkimuksen tiedonkeruumenetelmäksi valittiin kysely, koska haluttiin tutkia alan yleisiä toimintatapoja eikä keskittyä vain yksittäisiin toimijoihin. Hirsjärvi (2009) määrittelee tutkimukselle neljä erilaista luonteenpiirrettä; kartoittava, selittävä, kuvaileva ja ennustava. Kysely menetelmänä sopii hyvin luonteeltaan kuvailevaan tutkimukseen, joka pyrkii esittämään tarkkoja kuvauksia tapahtumista tai tilanteista sekä ilmiöiden keskeisistä piirteistä (Hirsjärvi ym. 2009, 139). Katalogimusiikkiyrittäjien toiminnasta haluttiin saada tarkkaa tietoa usealta osa-alueelta mutta myös löytää uusia näkökulmia aiheeseen. Täältä osin tutkimus voidaan nähdä myös kartoittavana, mikä korostui erityisesti kyselyn avoimissa kysymyksissä.

Ravidin (2011) mukaan kvantitatiivisen tutkimuksen keskeisiin ominaisuuksiin luetaan yleensä keskittyminen kausaalisuhteiden selvittämiseen, pieni tarkasteltavien muuttujien määrä sekä numeerisen tiedon käyttäminen. Lisäksi tutkimus pyrkii yleensä testaamaan hypoteeseja ja löytämään yleistettävissä olevia lakeja tai säännönmukaisuuksia. Kvalitatiivinen tutkimus taas pyrkii ymmärtämään ilmiöitä ja tutkimaan pientä määrää tapauksia syvällisesti käyttäen useita erilaisia tiedonlähteitä. Nykyisin nämä kaksi tutkimustapaa nähdään enemmänkin toisiinsa täydentävinä, eikä täysin erillisinä niin kuin aiemmin. (Ravid 2011, 5-6.) Tässä tutkimuksessa voidaan havaita sekä kvantitatiivisia että kvalitatiivisia piirteitä, toisaalta tilastollista analyysia, mutta myös kvalitatiivisen aineiston teemoittelua. Aineiston monivalintakysymysten vastaukset olivat pitkälti luokittelu- tai järjestysasteikollisia, joten niillä ei voitu tehdä suoraan laskutoimituksia. Tilastollisessa analyysissä onkin käytetty vastausten prosentuaalisia osuuksia kaikista vastanneista. Tulosten kvantitatiivinen analyysi tehtiin kuvaamalla niitä graafisesti, laskemalla tunnuslukuja sekä ristiintaulukoimalla osaa tuloksista. Lisäksi avointen kysymysten vastaukset analysoitiin kvalitatiivisesti teemoittelemalla ja tyypittelemällä.

6.2 Kyselyn sisältö

Tutkimuksen pääasiallisena tarkoituksena oli selvittää, minkälaisia toimijoita katalogimusiikkiyritykset ovat sellaisen säveltäjän näkökulmasta, joka haluaa lisensoida musiikkiaan mediatuotantoihin. Lomakkeen kysymykset käsittelivät katalogimusiikkiyritysten toiminnan laajuutta, liiketoimintamalleja sekä säveltäjien kanssa tehtyjä sopimuksia. Toiminnan laajuutta käsiteltiin esimerkiksi yrityksen henkilöstömäärän, bruttotulojen, toiminta-alueen tai katalogissa olevan kappalemäärän kautta. Liiketoimintamallia koskevissa kysymyksissä taas käytiin läpi esimerkiksi asiakaskuntaa, myytyjä lisenssejä sekä tulonlähteitä. Säveltäjien kanssa tehtyjen sopimusten osalta kysely keskittyi esimerkiksi tekijänoikeuksista saatavien korvausten prosenttiosuuksiin, katalogimusiikkiyrityksen säveltäjille maksumiin ennakkoihin sekä sopimusten yksinomaisuuteen.

Linkki kyselyyn lähetettiin sähköpostitse vajaalle viidellesadalle yritykselle, jotka valittiin musiclibraryreport.com nettifoorumin arkistosta. Kyseinen foorumi on tarkoitettu katalogimusiikin säveltäjille, ja siellä he voivat jakaa kokemuksiaan ja tietojaan koskien heidän käyttämiään katalogimusiikkiyrityksiä. Arkistossa säilytetään säveltäjiltä saatuja tietoja yritysten toiminnasta. Osittain nämä tiedot ovat samoja kuin kyselyssä, esimerkiksi yksinomaisuuden, säveltäjien saamien ennakkomaksujen tai tekijänoikeusmaksujen prosenttiosuuksien osalta. Koska yritysten tilanne muuttuu jatkuvasti, ei foorumin tietoja voi kuitenkaan pitää täysin luotettavina. Arkiston listaa katalogimusiikkiyrityksistä voi kuitenkin pitää käyttökelpoisena, koska se on syntynyt aktiivisten säveltäjien kiinnostuksen seurauksena, mikä suurelta osin on tämänkin työn lähtökohta. Vaihtoehtoisia arkistoja katalogimusiikkiyrityksistä löytyy esimerkiksi amerikkalaisen Production Music Associationin sivuilta. Kyseisen listan nimet rajoittuvat kuitenkin vain tietyn tyyppiin yrityksiin, mikä rajaa esimerkiksi monet rojaltivapaat kirjastot listan ulkopuolelle, vaikka ne olisivatkin merkittäviä tekijöitä alalla. Samanlaisia listoja löytyy myös tekijänoikeusjärjestöjen sivuilta, esimerkkinä brittiläinen PRS. Näissä on kuitenkin samanlaisia ongelmia, perinteisten tekijänoikeuskäytäntöjen ulkopuolella toimivat yritykset jäävät usein listan ulkopuolelle.

Musiclibraryreport.com sivulta löytyneistä nettisivulinkeistä sekä tarvittaessa hakukoneilla löydetyistä yhteystiedoista ensisijaisesti käytettiin sähköpostiosoitetta,

mutta jos sellaista ei löytynyt, voitiin käyttää esimerkiksi nettisivuilta löytyviä yhteydenottolomakkeita tai osassa tapauksia Facebook-sivua. Linkki kyselyyn lähetettiin noin vajaalle viidellesadalle vastaajalle, joista 49 vastasi kyselyyn vastausprosentin ollen näin vajaa 10%. Vastaajilla oli mahdollisuus jättää vastamatta yksittäisiin kysymyksiin, ja osa vastaajista lopetti lomakkeen täyttämisen kesken. Ensimmäiseen osioon vastasivat useimmat, ja viimeiset avoimet kysymykset jäivät useimmin vastaamatta. Osittain voi olla kysymys vastaushaluttomuudesta, mutta myös siitä, ettei kyseisiin kysymyksiin ollut vastattavaa.

Strukturoidun kyselylomakkeen kysymyksistä 20 oli monivalintakysymyksiä ja loput viisi avoimia kysymyksiä. Kysely toteutettiin Survey Monkey -palvelulla. Kysymyksiin vastattiin täysin anonymisti, koska siten vastaajilta olisi paremmat mahdollisuudet saada haluttuja tietoja arkaluontoisista asioista, esimerkiksi yritysten bruttotuloista. Kyselylomaketta testattiin yhdellä katalogimusiikkiyrityksellä, jolta saatua palautetta hyödynnettiin lomakkeen suunnittelussa.

Pääosa kysymyksistä toteutettiin siis monivalintakysymyksinä, joista osassa oli mahdollista valita useita vaihtoehtoja kerralla. Kaikkiin kysymyksiin lisättiin myös vaihtoehto "Other", johon vastaaja pystyi vastaamaan sanallisesti jos sopivaa vaihtoehtoa ei löytynyt. Näin tehtiin koska tuotantomusiikin toimijoita on hyvin monenlaisia, eikä voitu olettaa että kaikki vaihtoehdot oli huomioitu kysymyksessä. Lisäksi yritysten koko, bruttotulot ja sisällön määrä vaihtelee huomattavasti, omistajuus voi olla monenlaista sekä jakelu järjestetty eri tavoin. Yritykset eivät välttämättä myöskään pysyttele yhdessä toimintamallissa, vaan mukana voi esimerkiksi olla muitakin palveluita tuotantomusiikin lisäksi, voidaan tehdä esimerkiksi tilaustöitä, konsultaatiota tai myydä ääniefektejä. Tästä syystä osittaisen avoimuuden jättäminen kysymyksiin tuntui järkevältä ratkaisulta, vaikka se rajoittikin tilastollisen tarkastelun mahdollisuuksia. Kyselyn loppuun lisättiin vielä muutama avoin kysymys, joiden aiheina oli esimerkiksi katalogimusiikkialan tulevaisuus tai tekijänoikeuslain toimivuus.

6.2.1 Yrityksen taustaa ja liiketoiminnan laajuutta koskevat kysymykset

Ensimmäinen osa kysymyksistä koski katalogimusiikkiyritysten luonnetta ja liiketoimintaa. Verkosta löytyvän tiedon perusteella eri katalogien aktiivisuudessa tuntu olevan suuria eroja. Taustakysymyksillä saatiin hahmotettua yksittäisen vastaajan toiminnan laajuutta. Katalogimusiikkiyritysten liiketoimintamallit ovat erilaisia riippuen asiakkaista, myytävien lisenssien laajuudesta sekä tuotannoista joihin musiikki lopulta päätyy. Yritysten saamat korvaukset voivat painottua hyvin eri tavalla, esimerkiksi heidän itsensä myymistä synkronointilisensseistä saatuihin korvauksiin tai sitten tekijänoikeusjärjestön kautta saataviin esityskorvauksiin. Esimerkiksi Yhdysvalloissa elokuvatrailereissa soivasta musiikista ei saa korvauksia kun niitä esitetään elokuvateattereissa, josta johtuen trailerimusiikkia välittävät yritykset veloittavatkin huomattavasti suurempia summia synkronointilisensseistä verrattuna muihin toimijoihin (Blume 2008, 194; ASCAP 2019). Jos taas yritysten pääasiallinen asiakaskunta koostuu pienen budjetin tuotantoja esimerkiksi Youtubeen tekevästä tuottajista, voidaan synkronointilisenssi myydä halvallakin johtuen myynnin suuresta volyymista. Pienen budjetin videotuottajia on huomattava määrä ympäri maailmaa, eikä heillä ole varaa teettää musiikkia erikseen. Yritykset voivat tarjota asiakkailleen myös muita palveluita, esimerkiksi musiikkisuunnittelua (music supervision) tai musiikkia tilaustyönä.

Yritysten liiketoimintaa selvitettiin kysymyksillä myytävän musiikin luonteesta, asiakasryhmistä, myytävän sisällön lopullisesta käyttötarkoituksesta, muista yrityksen tarjoamista palveluista sekä myytävien lisenssien luonteesta. Näissä kysymyksissä vastaajalla oli mahdollisuus valita useampi vaihtoehto, vaikkakin oli suositeltu valitsemaan esimerkiksi yhdestä kolmeen tärkeintä vaihtoehtoa. Yrityksen kokoa selvitettiin kysymyksillä työntekijöiden määrästä, bruttotuloista, toiminta-alueesta ja kappaleiden määrästä. Näistä kolme ensimmäistä eivät siltikään kerro tyhjentävästi toiminnan laajuudesta, koska esimerkiksi bruttotulojen määrästä ei voi tietää kuinka suuri osa tulee tuotantomusiikista.

Kuinka pitkään yrityksenne on ollut aktiivinen katalogimusiikkialalla? (How long has your company been active in production music?)

Missä maissa teillä on toimintaa? (In which countries do you operate in?)

Kuinka monta henkilöä työskentelee täysipäiväisesti yrityksessänne? (How many people work full time for your company?)

Kuinka kuvailisitte yrityksenne omistussuhteita? (How would you describe the ownership status of your company?)

Kuinka suuret ovat yrityksenne vuosittaiset bruttotulot? (How much is your gross revenue per year?)

Kuinka monta kappaletta (poislukien versiot) teillä on katalogissanne? (How many titles (excluding versions) do you have in your library?)

Mitkä ovat kataloginne pääasialliset musiikkityylit? (What are the main genres in your library?)

Minkälaisiin tuotantoihin lisensoijenne pääasiassa myydään? (What kind of productions do you mostly sell your licenses for?)

Minkälaisia lisensoijia pääasiassa myytte? (What kind of licenses do you mostly sell?)

Mistä tulonne pääasiassa koostuvat? (What does your revenue mainly consist of?)

Onko teillä muita tulonlähteitä? (Do you receive any other form of revenue?)

Mihin tekijänoikeusjärjestöön kuulutte? (Which performance rights organisation (PRO) are you affiliated with?)

Myyttekö lisenssit suoraan asiakkaille vai käytättekö alikustantajia? (Do you license directly to customers or use sub-publishers?)

Mitä muita palveluita tarjoatte asiakkaille musiikin lisensoinnin lisäksi? (What other services do you offer your clients besides licensing music?)

Mistä hankitte musiikkinne? (Where do you acquire your music from?)

6.2.2 Musiikin tekijöiden kanssa tehdyt sopimukset

Toinen osa kysymyksistä käsitteli yritysten säveltäjien kanssa tekemiä sopimuksia. Korvauksia selvitettiin videotuotantojen kahden tärkeimmän tekijänoikeuden lisensoinnista saatavien korvausten kautta. Synkronointilisenssi pitää hankkia jos aikoo yhdistää musiikkia kuvaan, lisenssin hankkii videon tuottaja tai tekijä (Moser & Slay 2012, 244). Moserin (2012) mukaan esityslisenssin maksaa se taho joka teosta esittää, yleensä kyseessä on esimerkiksi televisioyhtiö. Saadut esityskorvaukset tilitetään tekijänoikeuden haltijoille tekijänoikeusjärjestöjen kautta.

Molempien korvausten suuruus määräytyy käyttötarkoituksen, tekijänoikeusjärjestöjen määrittelemien hintojen ja käytön laajuuden perusteella. (Moser & Slay 2012, 345-348.) Musiikin tekijälle päätyvä korvaus määritellään prosentteina näistä kahdesta lisenssimaksuista, ja se voi vaihdella merkittävästi eri yrityksillä riippuen sopimuksen muista yksityiskohdista, esimerkiksi katalogimusiikkiyrityksen yksinoikeudesta kappaleisiin.

Kysymykset säveltäjien kanssa tehdyistä sopimuksista tarkastelivat sitä missä määrin säveltäjä luopuu tekijänoikeuksistaan, sekä minkälaiset ovat luopumista vastaan suoritettavat pääasiassa prosenttiosuuksin sovitut korvaukset. Grahamin (2018) mukaan tuotantomusiikin lisensoinnissa säveltäjä saa korvauksen osuutena synkronisointilisenssimaksusta tai julkisista esityksistä tulevista korvauksista. Näistä ensimmäinen maksetaan alunperin asiakkaalta kustantajalle ja kustantajalta lopulta säveltäjälle. Esityskorvaus maksetaan teosta esittävän tahon toimesta tekijänoikeusjärjestön kautta säveltäjälle. Joissain tapauksissa kappaleista voidaan maksaa säveltäjälle myös ennakkoa, joka on mahdollista sopia niin että se vähennetään myöhemmin tulevista synkronointikorvauksista, tai se voi olla korvaus siitä että säveltäjä luopuu osuudestaan synkronointikorvauksiin (Graham 2018, 64-65). Ennakkomaksun, synkronointilisenssin osuuden ja esityskorvauksen osuuden lisäksi kyselyssä oli mukana kysymys muista säveltäjille maksettavista korvauksista.

Lisenssoitteko musiikin säveltäjiltänne yksinomaisesti? (Do your composers license their music to you exclusively?)

Mikä on säveltäjienne osuus synkronointilisenssimaksuista? (What are your composer shares for sync license fees?)

Mikä on säveltäjienne osuus esityskorvauksista, kun kustantajan ja säveltäjän koko osuus on 100%? (What are your composer shares for performance fees, from total 100% including writers and publishers share?)

Kuinka paljon maksatte säveltäjillenne ennakkoa? (How much do you pay composers upfront?)

Saavatko säveltäjänne jotain muita maksuja? (Do you offer your composers some other form of payment?)

6.2.3 Avoimet kysymykset

Kysymysten kolmas osa kartoitti avoimilla kysymyksillä katalogimusiikkiyritysten ajatuksia koskien alan tulevaisuutta, tekijänoikeuslain ja -järjestöjen toimivuutta sekä lisensoitujen sisältöjen käytön seurantaa. Viimeinen kysymys oli täysin avoin, ja siinä oli mahdollista kommentoida alaa tai itse kyselyä. Viimeisten kysymysten kautta saatua tietoa ei ollut tarkoitus käyttää tilastollisessa analyysissä, vaan enemmänkin löytää näkökulmia joita ei oltu osattu ennakoida monivalintakysymyksissä.

Miten uskotte katalogimusiikkialan kehittyvän seuraavan kymmenen vuoden aikana? (How do you think production music business will develop during the next ten years?)

Kuinka hyvin tekijänoikeuslaki toimii katalogimusiikin osalta niissä maissa joissa toimitte? Mitä haluaisitte muuttaa? (In the context of production music, how well do you think the copyright law works in the countries you operate in? What would you like to change?)

Miten yhteistyö tekijänoikeusjärjestönne kanssa toimii? Mitä haluaisitte muuttaa? (How does the relationship with your PRO work? What would you like to change?)

Miten seuraatte musiikkinne käyttöä? Käytättekö tähän ulkopuolista palvelua kuten esimerkiksi TuneSat? (How do you monitor the usage of your music? Do you use specific monitoring services like TuneSat?)

Onko teillä jotain muuta kommentoitavaa koskien katalogimusiikkialaa tai tätä kyselyä? (Do you have any other comments about production music business or this survey?)

6.3 Reliabiliteetti ja validiteetti

6.3.1 Reliabiliteetti

Tutkimuksen reliabiliteetillä tarkoitetaan lyhyesti mittauksen luotettavuutta, eli jos eri mittauskerroilla saadaan samasta aineistosta samoja tuloksia, on reliabiliteetti suuri (Nummenmaa ym. 2016, 20). Jos oletetaan että mittausvirhe on pelkästään satunnaista virhettä, on reliabiliteetin arviointi helpompaa, mutta käytännön tutki-

muskysymyksissä se on harvoin täysin satunnaista (Ketokivi 2015, 99). Tilastollisen tarkastelun näkökulmasta tässä tutkimuksessa tärkein reliabiliteettiin vaikuttava seikka on aineiston pieni koko, jonka johdosta esimerkiksi useimmista rishtiintaulukoinnin tuloksista ei saatu tilastollisesti merkittäviä, eikä niitä siis voi yleistää koskemaan koko alaa. Systemaattista virhettä voi aiheuttaa lisäksi tietojen arkaluontoisuus, sillä voidaan olettaa että jotkut yritykset eivät halua jakaa kysytyjä tietoja vaikka vastaaminen olikin mahdollista tehdä anonyymisti. Systemaattista virhettä voidaan olettaa tulevan jos tietyn tyyppisillä yrityksillä on suurempi todennäköisyys jättää vastaamatta kuin toisilla.

6.3.2 Validiteetti

Validiteetti tarkoittaa lyhyesti sitä, kuinka hyvin on pystytty mittaamaan juuri sitä mitä on ollut tarkoituskin mitata (Nummenmaa ym. 2016, s. 20). Kysymysten muotoilussa yritettiin kiinnittää huomiota siihen, että vastaaja ymmärtää kysyttävän asian oikein. Osassa kysymyksiä tämä oli hankalampaa, kuten esimerkiksi kysyttäessä säveltäjän osuutta musiikin esityskorvauksista. Kysymyksenasettelun teki hankalaksi esimerkiksi amerikkalaisten tekijänoikeusjärjestöjen erilaiset käytännöt esityskorvausten osuuksien esittämisessä. Tyypillinen esitystapa on määritellä koko esityskorvauksen suuruudeksi 100%, josta säveltäjä saa 50 % ja kustantaja 50 %. Toinen yleinen esitystapa on määritellä sekä kustantajan että säveltäjän osuudeksi 100 %, jolloin esityskorvausten kokonaismääräksi tulee 200 %. Korvausten suuruuteen liittyi muitakin väärinymmärryksen mahdollisuuksia, esimerkiksi jos yritys käyttää alikustantajia. Tällaisessa tapauksessa säveltäjän osuus esityskorvausten koko määrästä on pienempi, vaikka periaatteessa jako kustantajan kanssa olisikin 50/50.

Osassa kysymyksistä olisi haluttu kysyä spesifimpää tietoa, mutta epäiltiin että yrityksillä ei olisi ollut sitä yhtä helposti saatavilla. Yrityksen bruttotuloja hyödyllisempi tieto olisi ollut pelkästään katalogimusiikista saadun tuoton suuruus, mikä kuitenkin saattoi olla monelle vaikeammin määriteltävissä. Vastausten tulkinnoissa ja analyysissä on kuitenkin vältetty tekemästä johtopäätöksiä pelkästään katalogimusiikista saaduista tuloista perustuen yrityksen bruttotuloihin.

Vastausten validiteettia pyrittiin lisäämään jokaisessa kysymyksessä olevalla avoimella vastausmahdollisuudella. Jos vastaaja koki kysymyksen epäselväksi, hänellä oli mahdollisuus vastata myös sanallisesti. Muutamissa vastauksissa tätä vaihtoehtoa oli myös käytetty, osassa niin yksiselitteisesti että vastaus oli mahdollista sijoittaa oikeaan kohtaan valmiissa vastausvaihtoehdoissa. Lisäksi muutamassa kysymyksessä olisi pitänyt olla vastausvaihtoehto myös yritykselle jolle ei sovi mikään listatuista vaihtoehdoista. Näissä tapauksissa yritykset käyttivät ”Other”-vaihtoehtoa tai jättivät vastaamatta, mikä näkyi pienempänä vastaajamääränä. Tämä on myös mainittu kyseisten vastausten kohdalla tulosten analyysin yhteydessä.

7 TULOKSET JA ANALYYSI

Kyselytutkimuksen analyysi tapahtui kuvailemalla aineistoa tilastollisesti sekä ristiintaulukoimalla osaa tiedoista keskenään. Suuri osa vastausvaihtoehdoista oli laatueroasteikkoisia tai järjestysasteikkoisia. Laatueroasteikolliset vastausvaihtoehdot ovat erillisiä kategorioita tai luokkia, joiden järjestyksellä ei ole väliä, kun taas järjestysasteikolla eri vaihtoehdot voidaan lisäksi laittaa yksikäsitteiseen järjestykseen (Nummenmaa ym. 2016, 18). Aluksi kerättyä tietoa esitetään graafisilla kuvaajilla sekä lisäksi muutaman tunnusluvun avulla. Kysymykset, joissa oli mahdollista valita vain yksi vaihtoehto, esitetään sektorikuvaajilla. Jos taas kysymyksessä oli mahdollista valita useampi vaihtoehto, käytetään pylväskuvaajia. Molemmissa tapauksissa käytetään prosentuaalisia osuuksia koko vastaajamäärästä.

Aineistosta saatavien tunnuslukujen määrä oli rajallinen koska suuri osa vastauksista oli laatueroasteikkoisia tai järjestysasteikkoja. Näistäkin voitiin kuitenkin laskea keskilukuja, laatueroasteikkoisista moodi ja järjestysasteikkoisista mediaani. Nummenmaan (2016) mukaan moodi eli tyyppiarvo tarkoittaa aineiston yleisintä muuttujan arvoa, eli laatueroasteikon luokkaa jolla on suurin esiintyvyys. Järjestysasteikolla vastaava tunnusluku on mediaani, joka tarkoittaa järjestetyn aineiston keskimmäistä arvoa (Nummenmaa ym. 2016, 71-72). Laskettavissa olevia hajontalukuja on lähinnä variaatiosuhde, joka kuvaa moodiluokkaan kuulumattomien havaintojen määrän suhdetta havaintojen kokonaismäärään (Nummenmaa ym. 2016, 80).

Ristiintaulukoinnilla pystyttiin vertailemaan esimerkiksi säveltäjien kanssa yksinomaisia sopimuksia tekeviä yrityksiä ei-yksinomaisia sopimuksia tekevien kanssa. Näin pyrittiin löytämään eroja yritysten toimintamalleissa riippuen sopimusten luonteesta. Ristiintaulukoinnin kannalta ongelmallista oli kuitenkin liian pieni otanta, jonka seurauksena useissa tapauksissa kaikille vastausvaihtoehdoille ei riittänyt tilastollisen analyysin kannalta tarpeeksi vastaajia. Tällaisissa tapauksissa yhdisteltiin eri luokkia, jolloin saatiin suurempia vastaajamääriä kuhunkin luokkaan. Yritysten toimintaa suhteessa niiden ikään voitiin esimerkiksi tarkastella jakamalla vastanneet iän mukaan kahteen ryhmään ja vertailla näitä.

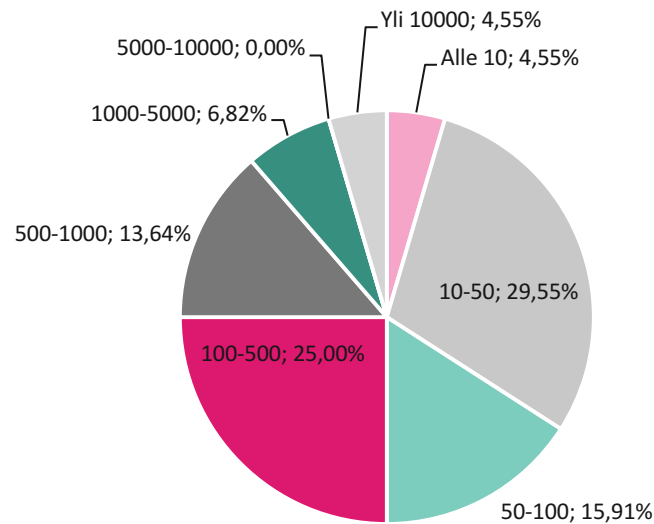
Vaikka tilastollista luotettavuutta saatiin näin parannettua, tulosten tarkkuudesta jouduttiin tinkimään.

Avoimia kysymyksiä analysoitiin teemoittain. Kysymysten pääteemat olivat alan tulevaisuus, tekijänoikeus, tekijänoikeusjärjestöt sekä musiikin käytön valvonta. Näiden teemojen sisällä vastaukset jaoteltiin vielä tyyppitelemällä eri ryhmiin. Esimerkiksi tulevaisuutta koskevat vastaukset oli mahdollista jakaa karkeasti optimistisiin ja pessimistisiin vastauksiin, ja näiden sisällä vielä pienempiin ryhmiin.

7.1 Yritysten koko ja liiketoiminnan laajuus

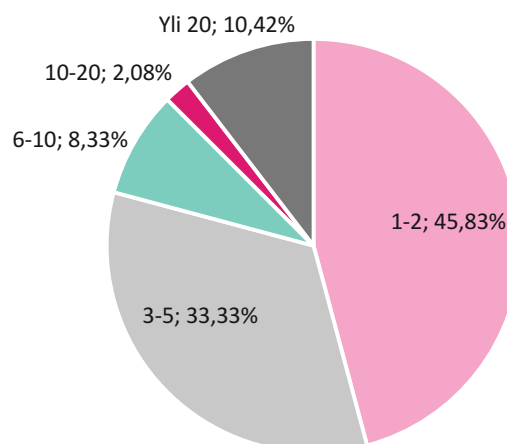
Yrityksen kokoa mitattiin henkilöstön määrällä, bruttotuloilla sekä katalogissa olevien kappaleiden määrällä. Tuotantomusiikkiin liittyvän toiminnan koon arvioiminen yksiselitteisesti ei ole kuitenkaan näiden perusteella mahdollista, sillä esimerkiksi bruttotuloihin vaikuttaa myös yrityksen muu toiminta, ja suuret bruttotulot voivat olla myös pienellä henkilöstöllä pyörivällä yrityksellä. Katalogimusiikkialalla kappaleiden määräkään ei aina kerro yrityksen suuruudesta, esimerkiksi ei-yksinomaisia oikeuksia voi olla suurikin määrä, koska säveltäjien on helpompi luopua oikeuksistaan jos se ei rajoita niiden käyttöä muualla. Toisaalta bruttotulojen ja henkilöstön määrät vaihtelevat aineistossa huomattavasti, joten näiden tarkastelu antaa jonkinlaista kuvaa yritysten toiminnan laajuudesta.

Haastatteluun osallistuneet yritykset olivat kooltaan melko eri kokoisia, mutta painottuivat pieniin yrityksiin. Puolella bruttotulot jäivät alle 100 000 dollaria (50,00 %), ja alle 50 000 dollarin bruttotulot oli noin kolmasosalla vastanneista (34,09 %). Mukana oli kuitenkin myös yrityksiä joiden bruttotulot ylittivät 10 miljoonaa dollaria. Tällaisia yrityksiä oli kaksi kappaletta (4,55 %), ja yli miljoonan dollarin bruttotulot oli näiden lisäksi kolmella, eli yhteensä 11,36 % vastanneista (Kuvio 1). Bruttotulot eivät tässä kyselyssä kuitenkaan välttämättä kerro katalogimusiikkialan toiminnan laajuudesta, sillä suurella osalla vastaajista oli katalogimusiikin lisäksi myös muuta liiketoimintaa. Bruttotuloja koskevien vastausten mediaani oli luokka 50 000-100 000 dollaria.



KUVIO 1. Yrityksen bruttotulot (per 1000€, N=44)

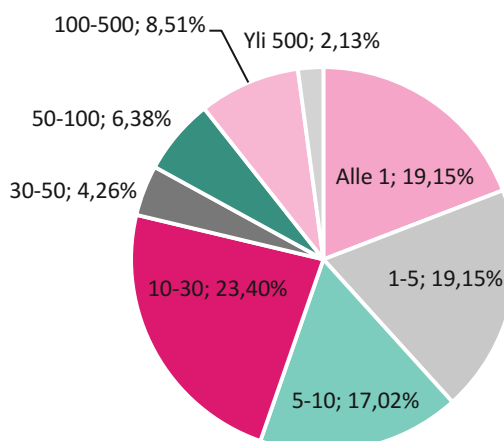
Henkilökunnan määrä painottui myös selkeästi pienempiin yrityksiin. 79,17 % yrityksistä toimi alle viiden hengen henkilökunnalla, ja 45,83 % oli 1-2 henkilön pyörittämiä. Joukkoon mahtui kuitenkin myös yli 20 henkilöä työllistäviä yrityksiä, joita oli 10,42 % (Kuvio 2). Mediaani henkilömäärän kohdalla kuului luokkaan 1-2 tai 3-5.



KUVIO 2. Henkilökunnan määrä (N=48)

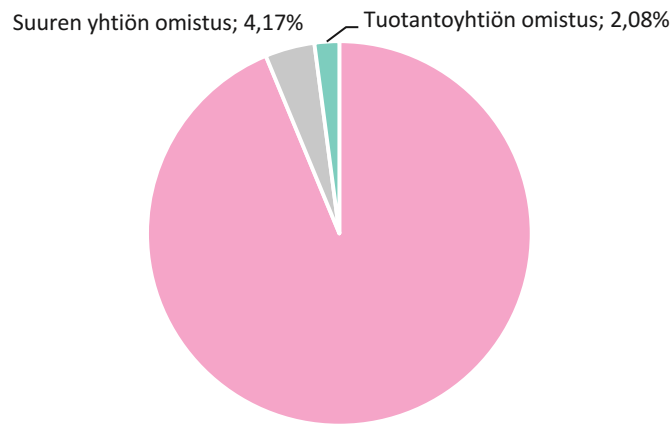
Toiminnan laajuudesta kertoo myös katalogissa olevien kappaleiden määrä. Suurimmassa osassa yritysten katalogeja oli alle 10 000 kappaletta (55,32%). Alle

1000 kappaletta oli 19,15 % yrityksistä, ja yhtä monella yrityksellä oli 1000-5000 kappaletta. Luokkaan 5000-10000 kappaletta kuului 17,02 % ja luokkaan 10000-30000 kappaletta 23,40 % yrityksistä (Kuvio 3). Kappalemäärää koskevien vastausten mediaani oli 5000-10000 kappaletta.



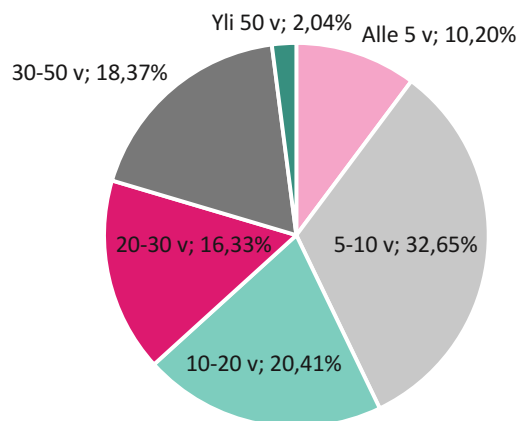
KUVIO 3. Kappaleiden määrä (per 1000kpl, N=47)

Omistussuhteiden puolesta yritykset olivat lähes pelkästään riippumattomia, vaikka mukana onkin myös kaksi (4,17 %) suuren levy-yhtiön omistamaa toimijaa (Kuvio 4). Nämä kaksi erottuivat muista monella tavalla, niillä oli esimerkiksi merkittävästi suuremmat bruttotulot ja enemmän henkilökuntaa. Bruttotulot sijoituivat molemmilla luokkaan yli 10 miljoonaa dollaria, ja molemmilla oli henkilökuntaa yli 20 henkeä, toisella oli lisäksi erikseen mainittu luku yli 50, vaikka sellaista vaihtoehtoa ei ollut tarjolla. Molemmat hankkivat musiikkiaan yksittäisten säveltäjien lisäksi myös muilta levymerkeiltä ja julkaisijoilta, joten myös katalogissa olevien kappaleiden määrä oli selkeästi suurempi kuin keskimäärin. Toisella kappalemäärä kuului luokkaan 100 000-500 000 ja toisella yli 500 000. Näitä kahta lukuunottamatta kaikki vastanneet yritykset olivat itsenäisesti omistettuja, pois luki yksi joka oli osa myös muuta digitaalista sisältöä tuottavaa yritystä.



KUVIO 4. Omistussuhteet (N=48)

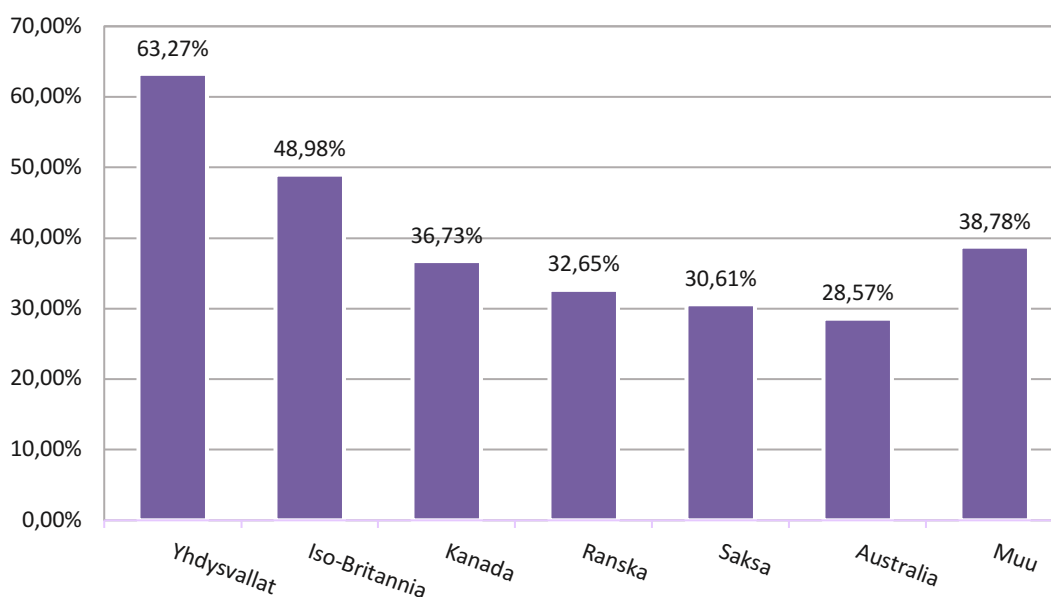
Yritysten ikä vaihteli tasaisemmin, ja vastauksia löytyi joka ryhmään. Tyypillisin ikä oli 5-10 vuotta, joita oli 32,65% vastanneista. Alle 5 vuotta toimineita yrityksiä oli 10,20 %, ja taas yli 30 vuotta toimineita 20,41 % (Kuvio 5). Mediaani yrityksen ikää koskevissa vastauksissa oli luokka 10-20 vuotta.



KUVIO 5. Yrityksen ikä (N=49)

Yritysten toiminta-aluetta on hankala yksiselitteisesti määritellä vastausten perusteella. Osa yrityksistä toimi paikallisesti muutamassa maassa, mutta useat ilmoittivat toimivansa kansainvälisesti ilman että se näkyi esimerkiksi yrityksen koossa (Kuvio 6). Vastauksista ei voi päätellä onko näillä toimistoja oman

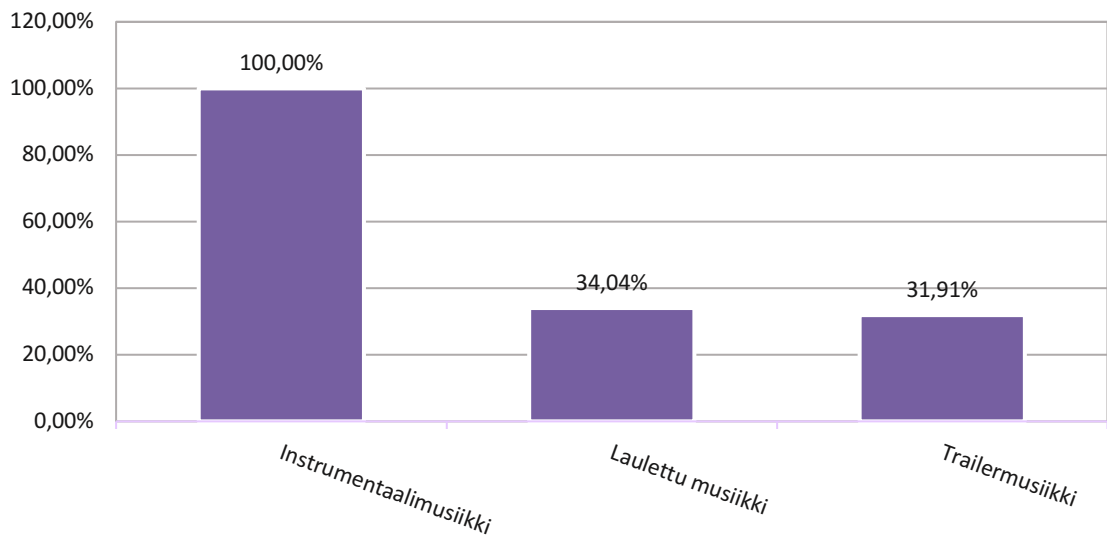
maansa ulkopuolella, vai pelkästään esimerkiksi alikustannussopimuksia. Kysyttäessä toiminta-aluetta 16 vastaajaa (32,65 %) valitsi kaikki vaihtoehdot, ja näistä osa lisäsi vielä tarkennuksena että kyseessä on maailmanlaajuinen toiminta.



KUVIO 6. Toiminta-alue (N=49)

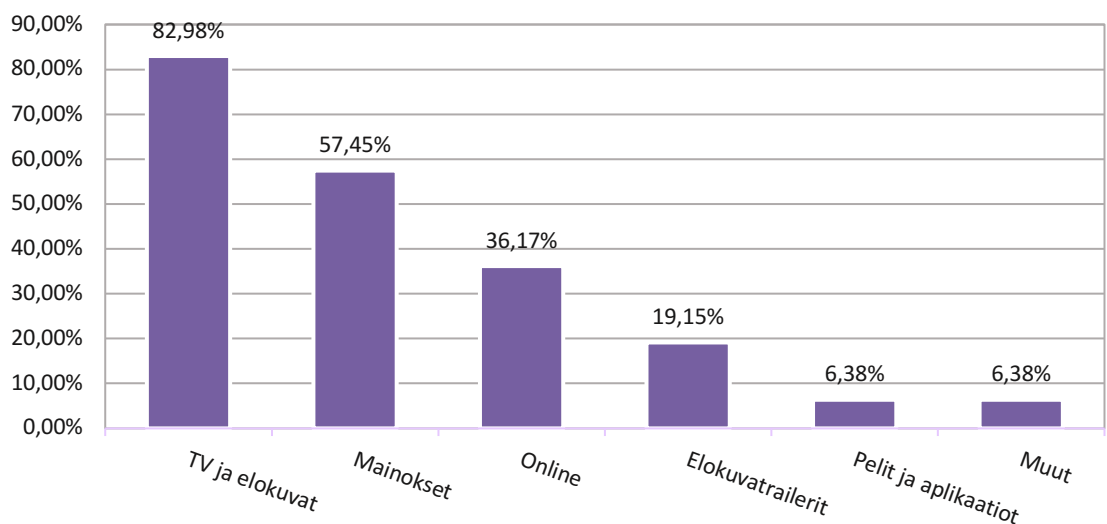
7.2 Asiakkaat, musiikkityylit sekä lisenssit

Katalogeista löytyvistä musiikkityyleistä selkeästi tärkein oli instrumentaalimusiikki, jonka ilmoitti yhdeksi kataloginsa päätyyliksi kaikki kysymykseen vastanneet. Vastaajista 34,04 % ilmoitti myös laulettu kappaleet ja 31,91 % trailerimusiikin (Kuvio 7). Periaatteessa trailerimusiikin voisi laskea instrumentaalimusiikiksi, mutta tässä kyselyssä se oli erillinen vaihtoehto johtuen sen erilaisesta käyttötarkoituksesta. Kysymyksessä haettiin lähinnä katalogin yhtä tai kahta pääasiallista musiikkityyliä, joten vastauksia voidaan pitää lähinnä suuntaa antavina.



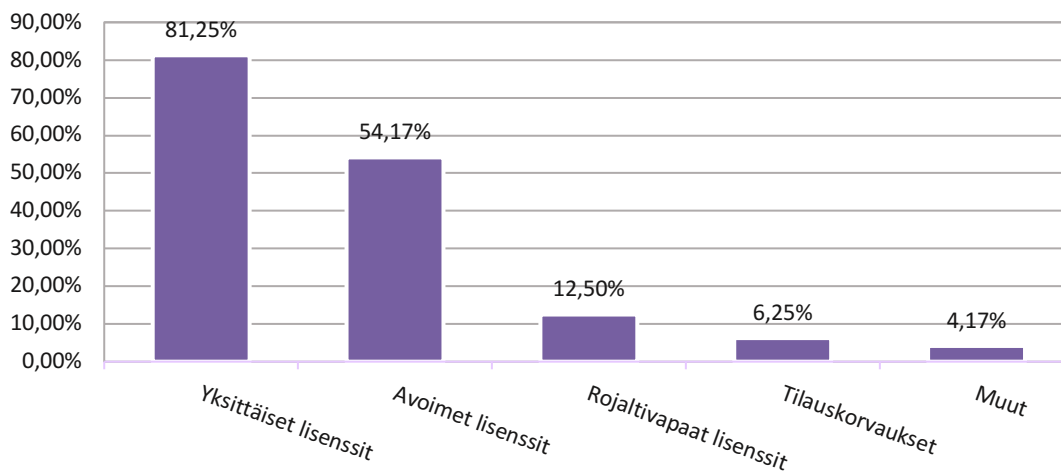
KUVIO 7. Musiikkityylit (N=47)

Tärkeimmät käyttökohteet yritysten musiikille olivat elokuva- ja tv-tuotannot (82,98 %) sekä mainokset (57,45 %). Merkittävällä osalla käyttökohteena olivat myös elokuvatrailerit (19,15 %) sekä online alustat (36,17 %), esimerkiksi Youtube tai Vimeo (Kuvio 8). Instrumentaalimusiikki tyylilajina sekä elokuva- ja tv-tuotannot käyttötarkoituksena saa kuitenkin sen verran suuren osan vastauksista, että sen voi olettaa olevan alan liiketoiminnan keskeisin toimintasektori.



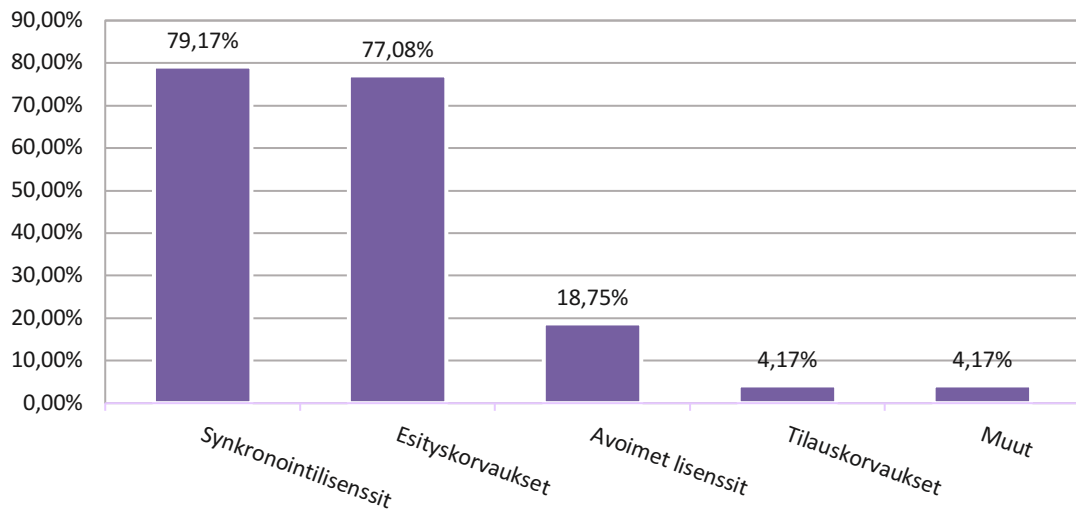
KUVIO 8. Tuotannot joihin musiikkia lisensoidaan (N=47)

Myydyistä lisensseistä tärkeimmät olivat yksittäiset lisenssit (81,25 %) sekä avoimet lisenssit (54,17 %). Pääasiassa rojaltivapaita lisenssejä myi 12,50 % vastanneista ja tilausperusteisia 6,25 % (Kuvio 9).



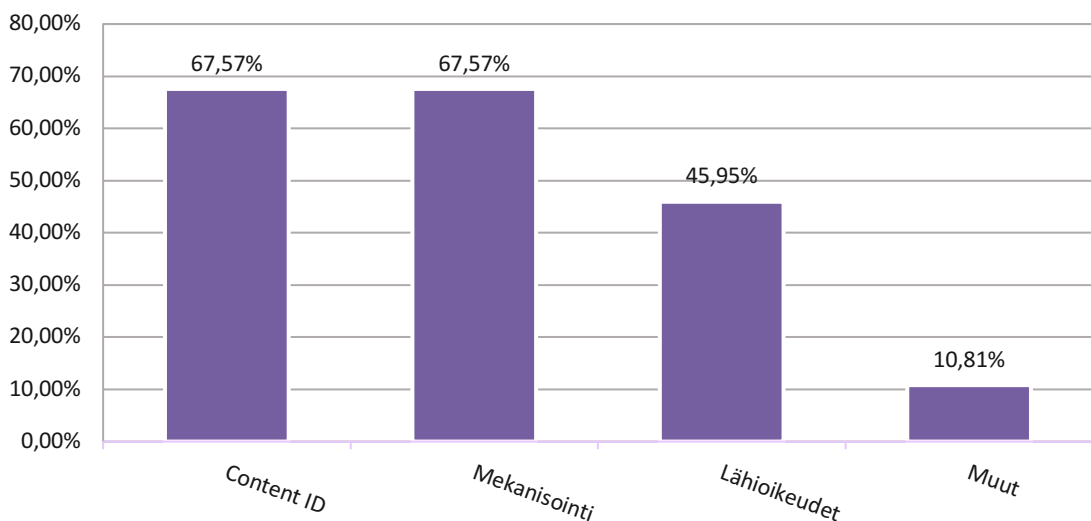
KUVIO 9. Myytyt lisenssit (N=48)

Yritysten tulot keskittyivät synkronointilisensseihin ja esityskorvauksiin. Ensimmäisen valitsi yhdeksi pääasiallisista tulonlähteistä 79,17 % yrityksistä, ja jälkimmäisen 77,08 % yrityksistä (Kuvio 10). Kolmas tulonlähde oli avoimista lisensseistä saadut korvaukset, jotka ilmoittivat tärkeäksi tulonlähteeksi 18,75 %. Mielenkiintoista on, että avoimia lisenssejä myi pääasiallisesti 54,17 %, mutta vain 18,75 % ilmoitti sen tärkeäksi tulonlähteeksi. Tämä voi selittyä sillä että tällaisia lisenssejä myydään lähinnä asiakkaille joiden tuotannot päätyvät usein laajaan levitykseen, mikä taas tarkoittaa merkittäviä esityskorvauksia. Tilausmaksut olivat tärkeä tulonlähde vain pienelle osalle yrityksistä, sillä sen valitsi vain 4,26 % vastanneista.



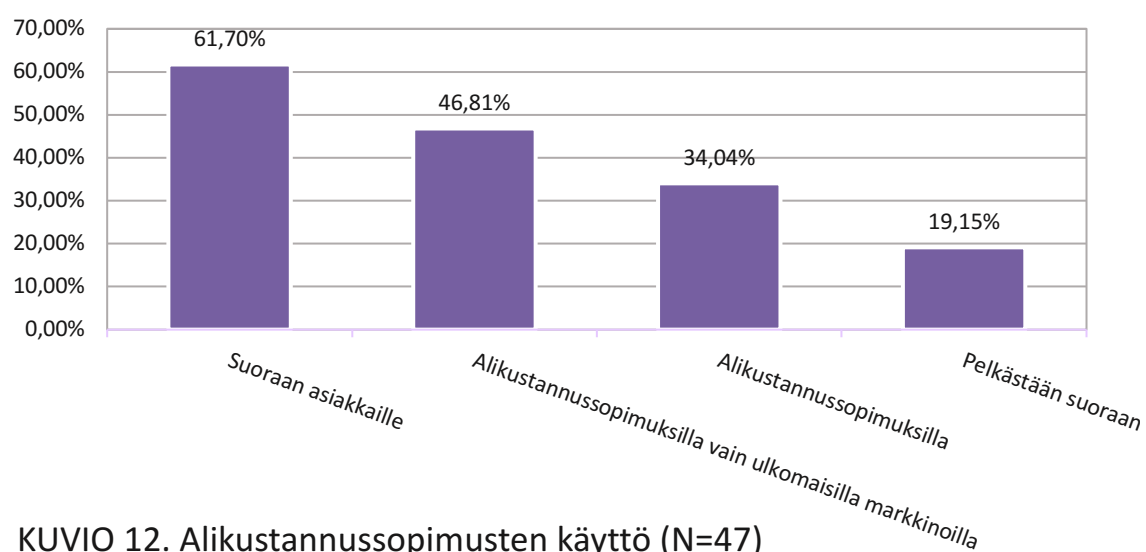
KUVIO 10. Yrityksen pääasialliset tulonlähteet (N=48)

Merkittävä osa vastaajista sai myös muita korvauksia, esimerkiksi korvauksia YouTuben ID Content -järjestelmän kautta (67,57 %), mekanisoinnista (67,57 %) sekä lähioikeuksien käytöstä (45,95 %) (Kuvio 11). Prosenttiosuudet on laskettu kysymykseen vastanneista, joita oli hiukan vähemmän kuin useimmissa muissa kysymyksissä. On mahdollista että osa vastaajista jätti vastaamatta siksi että heillä ei ole muita tulonlähteitä, jolloin koko vastaajajoukosta lasketut prosenttiosuudet olisivat todellisuudessa hiukan pienemmät.



KUVIO 11. Muut tulonlähteet (N=37)

Yritykset lisensoivat musiikkiaan melko tasaisesti suoraan asiakkaille sekä käyttäen alikustannussopimuksia. Kysymyksessä oli mahdollista valita useampi vaihtoehto koska yrityksillä voi olla useita tapoja lisensoida musiikkia, esimerkiksi niin että kotimaan lisensointi hoidetaan itse ja ulkomaat alikustannussopimusten kautta. Suoraan asiakkaille myyvät 61,70 % vastanneista, alikustannussopimuksia käytti 34,04 % ja alikustannussopimuksia vain ulkomaiden markkinoille käytti 46,81 %. Suurella osalla suoraan asiakkaalle myyvistä yrityksistä oli kuitenkin myös toinen kahdesta alikustannussopimuksia käsittelevästä vaihtoehdosta valittuna, ja pelkästään suoraan asiakkaalle myyviä yrityksiä oli vain 9, eli 19,15 % vastanneista (Kuvio 12).

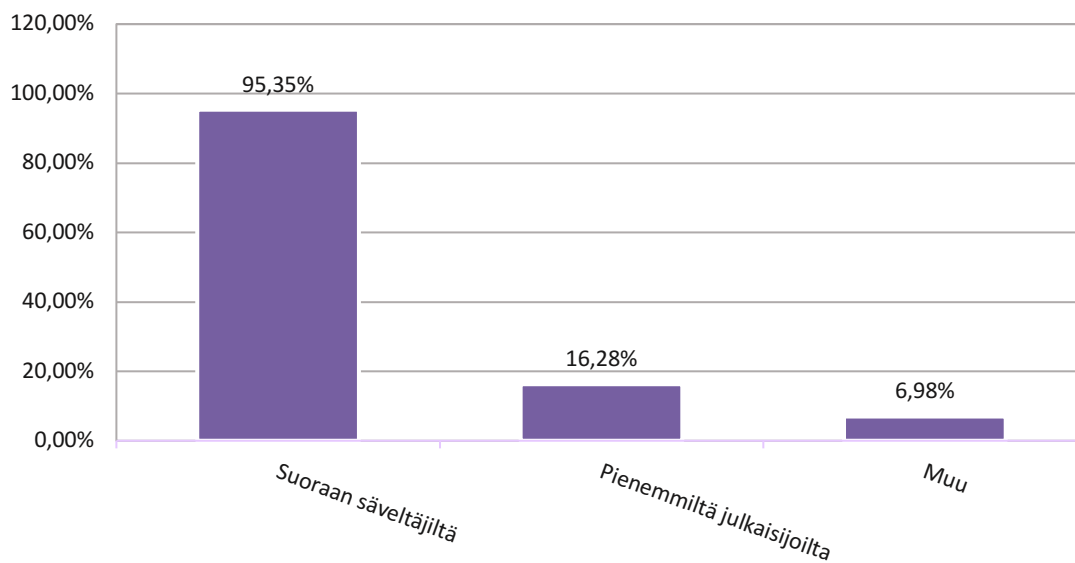


KUVIO 12. Alikustannussopimusten käyttö (N=47)

7.3 Musiikin hankinta ja säveltäjien kanssa tehdyt sopimukset

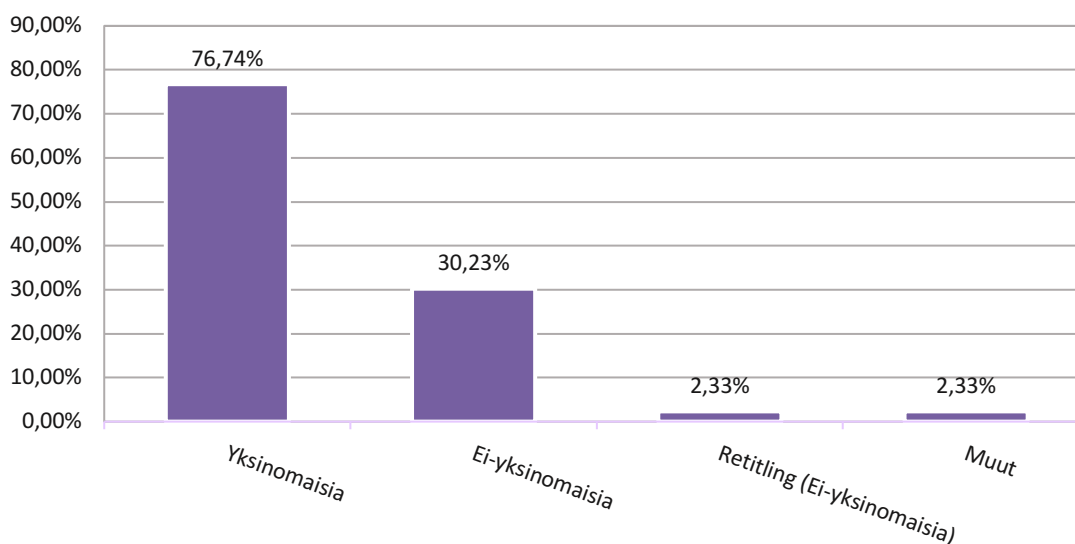
Säveltäjän tulot muodostuvat lähinnä katalogimusiikkiyrityksen maksamista kapalekohtaisista ennakoista sekä synkronointilisenssimaksuista ja esityskorvauksista saaduista prosenttiosuuksista. Kyselyssä vastanneista merkittävä osa maksoi säveltäjille näiden lisäksi vielä esimerkiksi osuuksia avoimista lisenssimaksuista, mekaanisista lisensseistä tai YouTuben Content ID:n kautta saaduista tuotoista. Lisäksi säveltäjille menevistä korvauksista mainittiin maksut musiikoiden käytöstä, osuudet suorista lisenssimaksuista ja bonuspalkinnot.

Vastanneista yrityksistä lähes kaikki (95,35 %) hankkivat musiikkinsa suoraan säveltäjiltä, mutta 16,28 % ilmoittivat käyttävänsä myös pienemmiltä levymerkeiltä tai kustantajilta saatua musiikkia (Kuvio 13).



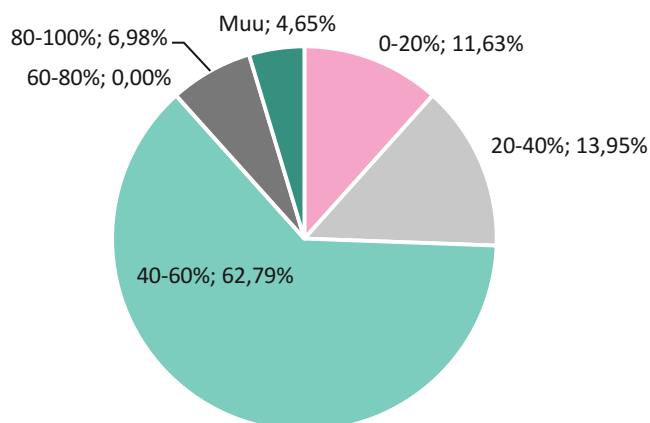
KUVIO 13. Musiikin hankinta (N=43)

Musiikkia lisensoitiin säveltäjiltä pitkälti yksinomaisilla sopimuksilla (76,74 %), mutta myös ei-yksinomaisia sopimuksia käytettiin (30,23 %). Uudelleen nimeämistä (retitling) käytti vain 2,33 % vastanneista, joka on odotettua pienempi määrä (kuvio 14).



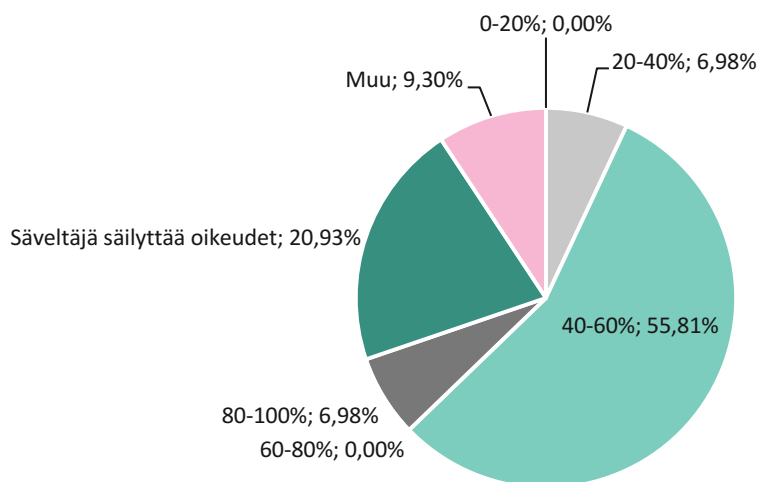
KUVIO 14. Sopimusten yksinomaisuus (N=43)

Lisenssimaksujen ja esityskorvausten jako noudatteli kustannustoiminnan käytäntöjä, joiden mukaan tuotto jaetaan puoliksi. Synkronointikorvausten osalta noin puolet (62,79 %) vastanneista ilmoitti säveltäjän osuuden välille 40-60 % (Kuvio 15).



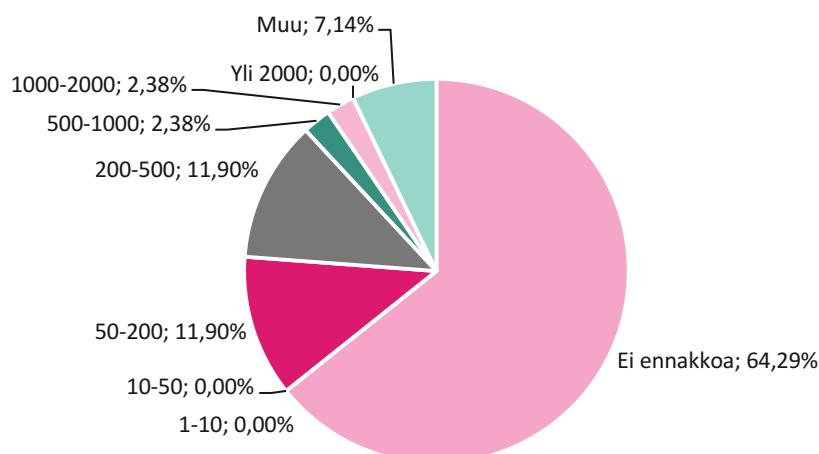
KUVIO 15. Osuus synkronointikorvauksista (N=43)

Tilanne oli samanlainen esityskorvausten kohdalla, jossa jako 40-60 % oli myös selkeästi suurin ryhmä osuudella 55,81 % (Kuvio 16). Sekä synkronointilisenssien että esityskorvausten säveltäjien osuuden mediaani oli 40-60 %. Säveltäjien osuutta koskevissa vastauksissa oli verrattain paljon käytetty "Other" vaihtoehtoa (9,30 %), osittain koska yrityksen sopimukset vaihtelevat ja toisaalta varsinkin esityskorvausten kohdalla ei oltu välttämättä ymmärretty vaihtoehtoja oikein. Tämä johtuu tekijänoikeusjärjestö BMI:n käyttämästä mallista, jossa esityskorvausten kokonaismääränä ilmoitetaan 200 %, jolloin sekä kustantajalle että säveltäjälle tulee kullekin 100 %.



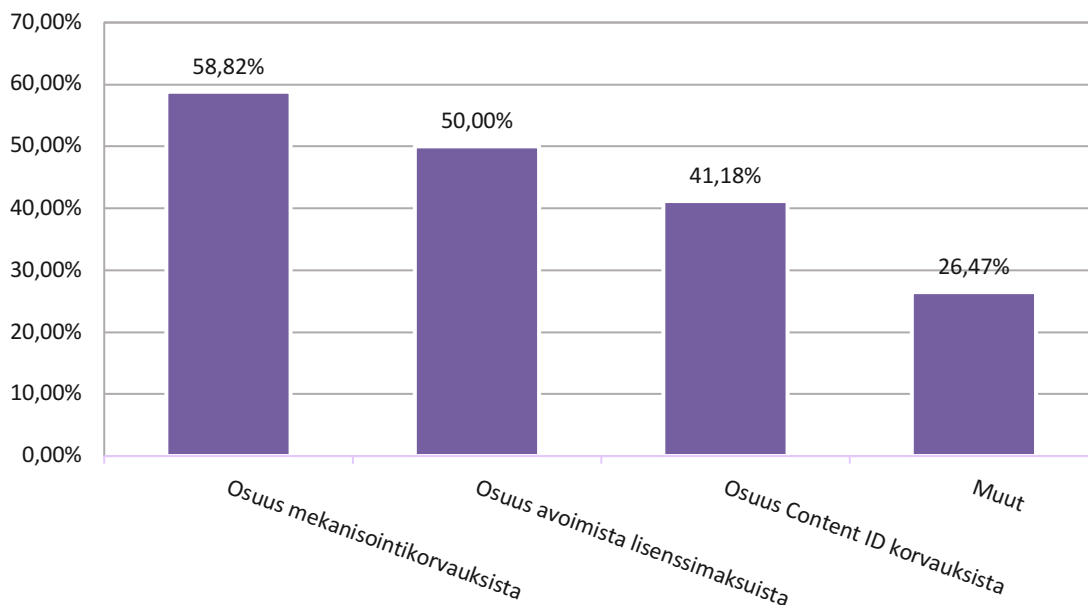
KUVIO 16. Osuus esityskorvauksista (N=43)

Ennakkoa maksoi 28,57 % vastanneista, ja näistäkin suurin osa alle 500 dollaria. Mukaan mahtui kuitenkin myös suurempiakin summia maksavia yrityksiä, 500-2000 dollaria maksoi 4,78 % vastanneista (Kuvio 17).



KUVIO 17. Ennakkomaksu (per \$, N=42)

Säveltäjille maksettiin myös muita korvauksia, lähinnä osuuksia YouTubeen Content ID korvauksista, avoimista lisenssimaksuista tai mekanisointikorvauksista (Kuvio 18). Tässäkin kysymyksissä vastaajien määrä oli pienempi kuin muissa, joten mahdollisesti osa jätti vastaamatta jos he eivät maksaneet säveltäjille muita korvauksia. Todellisuudessa prosenttiosuudet koko vastaajajoukosta voivat siis olla hiukan pienemmät.



KUVIO 18. Säveltäjän saamat muut korvaukset (N=34)

7.4 Ristiintaulukointi

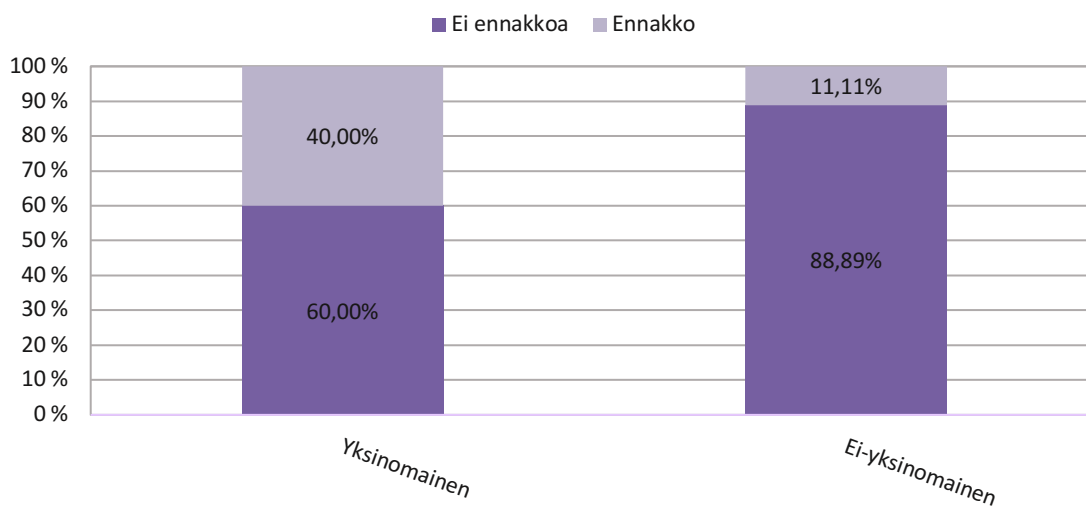
Ristiintaulukoinnilla pyrittiin selvittämään, onko jollain yritysten ominaisuuksilla yhteyttä esimerkiksi säveltäjien kanssa tehtyihin sopimuksiin tai liiketoiminnan muihin piirteisiin. Näin pystyttiin myös tarkastelemaan esimerkiksi säveltäjälle maksettujen ennakkomaksujen vaikutusta osuuteen synkronointilisenssimaksuista. Ristiintaulukointiin parhaiten sopivia tietoja olivat kysymykset joissa vastausvaihtoehtoja sai valita vain yhden. Tällaisia olivat yrityksen ominaisuudet; ikä, henkilömäärä, bruttotulot ja katalogin kappalemäärä. Yrityksen omistajuus ei sovellu ristiintaulukointiin koska vastauksissa ei ollut tarpeeksi vaihtelua suurimman osan ollessa riippumattomassa omistuksessa. Säveltäjien kanssa tehtyjä sopimuksia käsittelevistä kysymyksistä ristiintaulukointiin sopivat tiedot ennakkomaksuista ja synkronointilisenssimaksujen sekä esityskorvausten osuuksista. Lisäksi käytettiin kysymystä sopimusten yksinomaisuudesta, koska vastauksista löytyi tarpeeksi pelkästään joko yksinomaisia tai ei-yksinomaisia sopimuksia tekeviä yrityksiä.

Ristiintaulukoinnin ongelmana oli vähäinen vastausten määrä. Jotta tulos olisi luotettava, on odotettujen lukumäärien oltava alle viisi enintään viidesosassa sarakkeita. Tuloksiin saatiin tilastollista merkittävyyttä yhdistelemällä luokkia suuremmiksi kokonaisuuksiksi, jolloin tulosten tarkkuus kuitenkin pieneni. Parhaimmillaankin tuloksissa oli lievää epävarmuutta eikä niitä voida täysin yleistää koskemaan koko alaa.

7.4.1 Yksinomaiset ja ei-yksinomaiset sopimukset

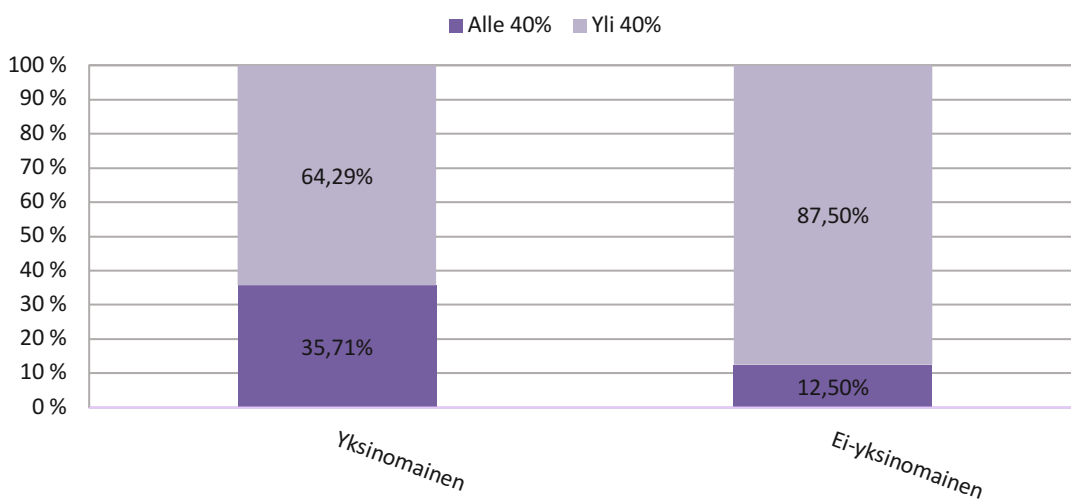
Tärkeä ristiintaulukoinnin kohde oli yksinomaisuuden ja ei-yksinomaisuuden vaikutus tehtyihin sopimuksiin sekä lisäksi tiettyihin yrityksen keräämiin korvauksiin esimerkiksi YouTuben kautta. Yksinomaisuutta testattiin selittävänä tekijänä säveltäjien saamiin ennakkomaksuihin sekä synkronointi- tai esityskorvausten prosenttiosuuksiin. Eri vastauksia oli yhdisteltävä jotta kuhunkin sarakkeeseen saatiin tarpeeksi suuri frekvenssi, mikä taas vähensi luokkien määrän kahteen pientäen näin tulosten tarkkuutta.

Ennakkomaksujen kohdalla vastaajat luokiteltiin niihin jotka eivät maksaneet ja niihin jotka maksoivat. Ne vastaajat jotka tekivät sekä yksinomaisia että ei-yksinomaisia sopimuksia, on jätetty pois. Pelkästään yksinomaisia sopimuksia säveltäjien kanssa tekevistä yrityksistä 10 maksoi ennakkoa ja 15 ei. Ei-yksinomaisia sopimuksia tekevistä yrityksistä taas ennakkoa maksoi vain yksi, ja kahdeksan ei maksanut. Ei-yksinomaisia sopimuksia tekevät yritykset maksoivat siis selvästi harvemmin ennakkoa kuin yksinomaisia sopimuksia tekevät (Kuvio 19). Khiin neljö-testissä p sai arvon 0,11, joten eroa ei voi pitää tilastollisesti yleistettävänä. Tuloksen teki epäluotettavaksi myös yhden sarakkeen saama arvo 2,9, jota voidaan pitää liian pienenä luotettavaan tulokseen.



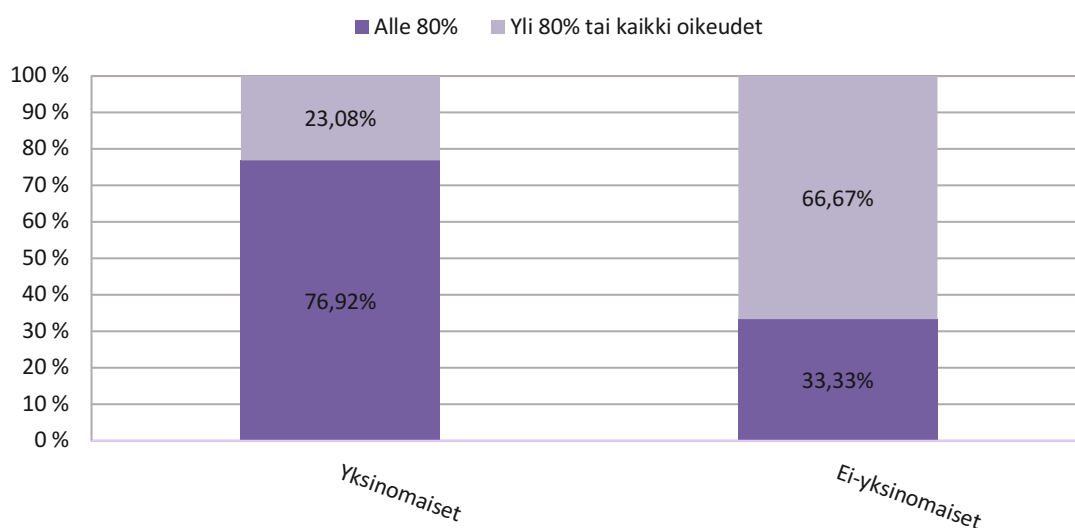
KUVIO 19. Yksinomaisuus ja ennakko (N=34)

Synkronointikorvauksista saadut osuudet jaettiin luokkiin alle 40 % sekä yli 40 %. Yksinomaisia sopimuksia tekevistä yrityksistä 10 maksoi säveltäjille alle 40 % korvauksista ja 18 yli 40 %. Ei-yksinomaisia sopimuksia tekevistä taas vain yksi maksoi alle 40 % ja 13 yli 40 % (Kuvio 20). Khiin neliö-testissä p sai arvon 0,047, joten tilastollista eroa voitaisi pitää tilastollisesti yleistettävänä ellei yksi odotetun arvon sarake olisi saanut liian pienen arvon 3,7.



KUVIO 20. Yksinomaisuus ja synkronointikorvaus (N=36)

Esityskorvausten suhteen tilanne myös vaihteli. Ristiintaulukointi tehtiin siten että esityskorvausten suuruus oli jaettu kahteen luokkaan, joista ensimmäisessä olivat ne yritykset joiden sopimuksissa säveltäjä säilytti kaikki oikeutensa tai ainakin yli 80 %. Toisessa luokassa olivat kaikki ne joiden sopimuksissa säveltäjän osuus oli alle 80 %. Ei-yksinomaisissa sopimuksissa säveltäjä säilytti useammin kaikki oikeutensa esityskorvauksiin (Kuvio 21). Vastausten vähyyden johdosta tätäkään tulosta ei voi yleistää koko joukkoon, sillä vaikka p:n arvo oli 0,018, yhden sarakkeen arvo oli liian pieni, eli 3,1.

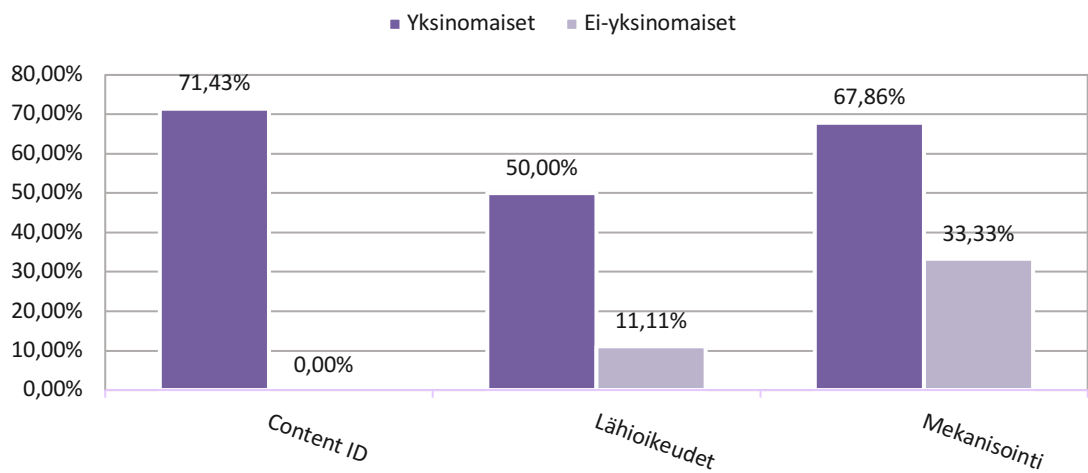


KUVIO 21. Yksinomaisuus ja esityskorvaukset (N=35)

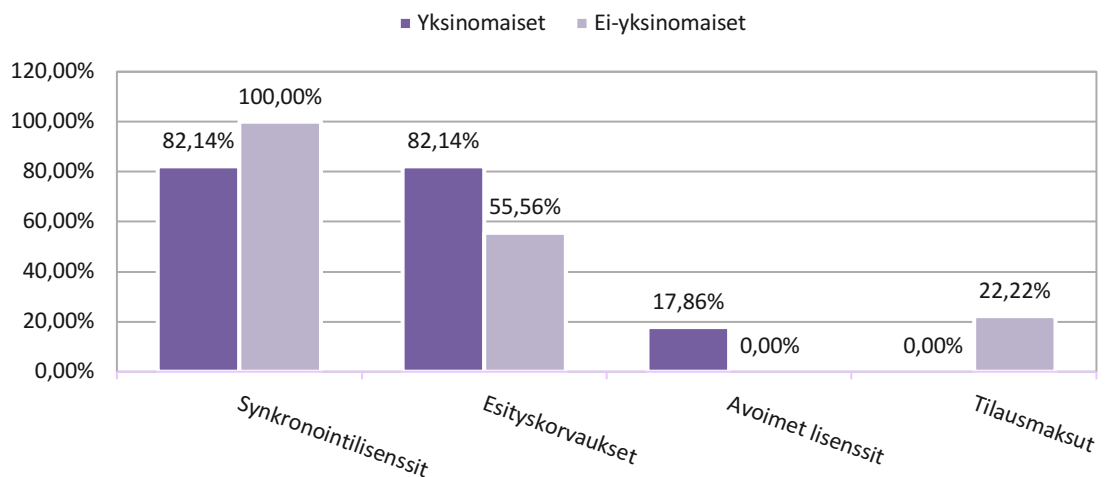
Vastaukset antoivat viitteitä ei-yksinomaisilla ja yksinomaisilla toimivien yritysten eroista, vaikka tilastollisesti näitä ei pystytty todentamaan. Ei-yksinomaisia sopimuksia tekevät yritykset ottivat usein kaikista tuotoista pienemmän osuuden. Yksinomaisten sopimusten suosio kuitenkin antaa ymmärtää että tuottoa on helpompi kerätä yksinomaisilla sopimuksilla hankitulla musiikilla, mikä on varmasti tärkeä syy sille että säveltäjät suostuvat näihin sopimuksiin.

Sopimusten luonne näkyy tutkimuksen vastauksissa lisäksi yritysten muissa tulonlähteissä, joista esimerkiksi YouTuben Content ID-järjestelmää ei maininnut ainoakaan ei-yksinomaisia sopimuksia tekevä yritys (Kuvio 22). Tulos johtuu to-

dennäköisesti siitä, että Content ID tunnistaa käytetyt kappaleet audion perusteella, eikä tällöin siis voida tietää mille kustantajalle korvaukset kuuluu maksaa. Tilanne eroaa siis esimerkiksi uudelleen nimetyin version käytöstä (retitling) tilanteesta, jossa korvaukset maksetaan tuotantoyhtiön ilmoittamien kappale tietojen mukaan. Vaikka yksinomaisia ja ei-yksinomaisia käyttävien yritysten pääasiallisissa tulonlähteissä oli myös eroja, eivät ne olleet yhtä suuria kuin muiden tulonlähteiden kohdalla (Kuvio 23).



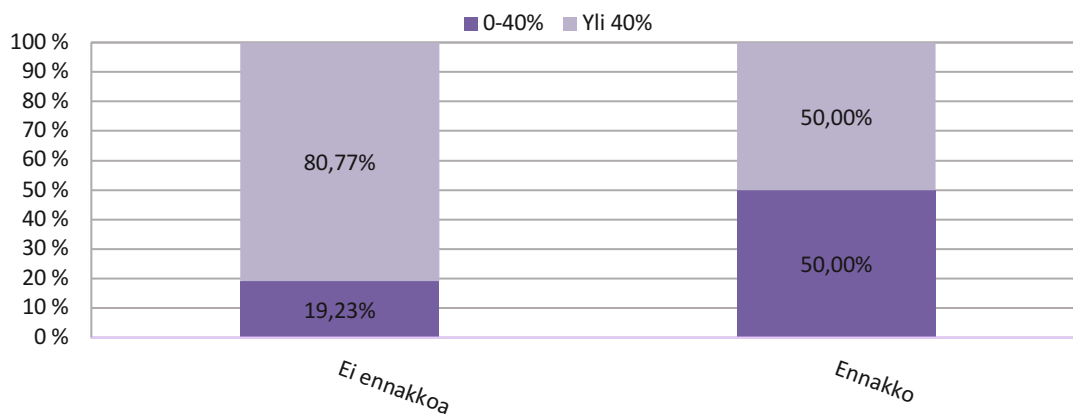
KUVIO 22. Yksinomaisuus ja muut tulonlähteet (N=37)



KUVIO 23. Yksinomaisuus ja pääasialliset tulonlähteet (N=37)

7.4.2 Ennakkoa maksavat yritykset

Katalogimusiikkialan sopimuksia käsittelevissä teksteissä mainitaan usein että kappalekohtaisen ennakkomaksun nähdään vaikuttavan osuuteen synkronointilisenssikorvauksista (Graham 2018, 64; Cooke 2013, 13, 30). Eli jos säveltäjä saa ennakkomaksun kappaleestaan, sovitaan usein myös synkronointikorvauksen osuus pienemmäksi tai se jätetään jopa pois. Ristiintaulukoimalla pystyttiin vertaamaan ennakkoa maksavia yrityksiä niihin jotka eivät maksaneet, jolloin pystyttiin tarkastelemaan ennakon vaikutusta osuuteen synkronointilisensseistä. Molempiin kysymyksiin vastanneista 26 ei maksanut ennakkoa säveltäjille ja 12 maksoi 50-2000 dollaria. Ennakkoa maksaneiden ryhmässä alle 40 % synkronointikorvauksista maksaneita oli puolet, mutta niillä yrityksillä jotka eivät maksaneet sama osuus oli 19,23 %. Khiin neliö-testissä p sai arvon 0,052 ja lisäksi yhden odotetun arvon sarake oli liian pieni, eli 3,5. Tätäkään tulosta ei voi siis yleistää koskemaan koko joukkoa.



KUVIO 22. Ennakko ja synkronointikorvaus (N=38)

7.5 Avoimet kysymykset

Avoimet kysymykset analysoitiin teemoittain. Teemoja olivat alan tulevaisuus, tekijänoikeuslaki ja -järjestöt sekä omien tekijänoikeuksien valvominen. Teemojen puitteissa vastauksista pyrittiin löytämään yhteisiä näkemyksiä ja tyypittelemään niitä lisäksi keskenään samanlaisten kanssa. Vastausten perusteella ei voi sanoa paljoakaan ilmiöiden yleisyydestä, vaikka tässä onkin huomioitu vain asiat jotka

ilmenevät useamman kuin yhden vastaajan kommenteista. Avointen kysymysten tarkoituksena olikin lähinnä löytää uusia näkökulmia joita monivalintakysymyksissä ei ehkä oltu osattu ottaa huomioon, tai joista oli vaikeaa kysyä monivalintakysymyksillä.

Vastaukset jaettiin teemoittain pääosin kysymysten mukaan, mutta myös muiden kysymysten vastauksia voitiin hyödyntää jos niistä löytyi teemaan sopivaa sisältöä. Pääteemoina olivat alan tulevaisuus, tekijänoikeuksien ja tekijänoikeusjärjestöjen toimivuus sekä sisältöjen käytön valvonta. Lisäksi kyselyn lopussa oli avoin kysymys johon oli mahdollista kommentoida mitä tahansa aiheeseen liittyvää.

7.5.1 Alan tulevaisuus

Avoimissa vastauksissa toistui samankaltaisia ajatuksia siitä mihin ala on menossa, ja nämä oli mahdollista jakaa muutamaan keskenään erilaiseen päälinjaan. Yhtenä ajatuksena oli että ala on kuolemassa johtuen tarjolla olevan musiikin suuresta määrästä ja sen seurauksena musiikin arvon romahtamisesta. Osassa kommentteja viitattiin myös tekoälyn mahdollistamaan automaattiseen musiikin tuottamiseen, joka toisi markkinoille loputtoman määrän geneeristä tuotantomusiikkia. Pessimistisimmät vastaukset tulevaisuutta koskevaan kysymykseen olivat esimerkiksi:

Viimeinen rappeutuminen. ("Terminal decline.")

Ei kehitystä – paremminkin kuihtuminen tietokoneella luoduksi musiikiksi. ("Not development - rather decay into computer generated music. ")

Ala on kuolemassa. ("The business is dying.")

Useat vastaajat näkivät että katalogimusiikin merkitys tulee kasvamaan, mutta samalla myös tarjolla olevan musiikin määrä tulee lisääntymään. Tällaisia vastauksia oli esimerkiksi:

Tuotto ja saatavilla olevan katalogimusiikin määrä lisääntyy. ("It will increase in revenue and amount of production music available")

Useammat yritykset tekevät sitä. Useammat säveltäjät ryhtyvät katalogimusiikkiyrityksiksi. ("More and more business doing it. More composer are becoming production music companies")

Lisääntyvä kilpailu markkinaosuuksista ja tulojen vähentyminen ellei nosta tasoa ja laajenna toimialuetta. ("More competition for market share and a drop in revenue unless you upscale and broaden your territory.")

Osa vastauksista sisälsi myös luottamusta alan tulevaisuuteen. Perusteena oli osittain videosisältöjen suuri määrä varsinkin sosiaalisessa mediassa, sekä tuotantojen olosuhteiden muutos sellaiseen suuntaan, jossa tuotantomusiikin käyttö on välttämätöntä. Optimistisia vastauksia olivat esimerkiksi:

Kasvu jatkuu digitaalisena. ("Keep growing in Digital.")

Lisääntyy. ("increasing")

Tärkeä lähde kaikille jotka tarvitsevat musiikkia mediaan. Merkitys tulee kasvamaan koska tuotantojen aikataulut sekä budjetit tulevat olemaan tiukempia. ("A major hub for anyone who needs music for media. The importance is going to grow because production deadlines and budgets are getting even tighter.")

Katalogimusiikkialan tulevaisuuden tärkeistä ilmiöistä mainittiin striimaus sekä artistilähtöisyys. Kommenteista ei suoraan saa selvää, miten striimaus tulee alalla vaikuttamaan, vaikka monia tuotantomusiikkilevyjä löytyykin jo esimerkiksi Spotify-palvelusta. Artistivetoisuudella puolestaan tarkoitettiin ainakin sitä että lisensoinnista kilpailevat koko ajan enemmän myös omaa nimeään tunnetuksi tekevät artistit. Tällaisia kommentteja olivat esimerkiksi:

Mahdollisesti artistivetoisempaa, ja striimaus tulee lisääntymään. ("Potentially more artist driven, and more streaming")

Sekoittuu enemmän kaupallisen musiikin tulovirtojen (esim. Spotify)/ kaupallisten artistien (esim. antaa heille alustan jolla lisätä näkyvyyttä) kanssa. ("Cross over more with commercial music income streams (i.e. spotify) / commercial artists (i.e. giving them a platform to gain exposure)")

Useampi artisti tulee olemaan mukana. ("More and more name artists will be involved.")

Niistä tulee enemmän levy-yhtiöiden kaltaisia, jotka julkaisevat laadukkaampaa musiikkia Spotifyn yms. kautta. ("They will become more like labels releasing higher quality music through spotify etc".)

Yleisesti ottaen vastauksissa näkyi huoli siitä miten ala kehittyy tulevaisuudessa. Uskoa alan jatkuvuuteen oli, mutta muutosten vaikutuksista oltiin huolissaan. Uhkina nähtiin erityisesti musiikin suuri määrä ja sen seurauksena hintojen romahdaminen. Ongelmana monet vastaajat kokivat muiden yritysten hintojen alentamisen, joka laskee musiikin arvoa koko alalla.

Selviytymistä jonka haastaa piratismi sekä "ilmainen musiikki". ("Survival challenged by piracy and "Free Music"")

Katalogimusiikin maailma on uskomattoman kilpailuhenkinen, ja hinnat näyttävät laskevan joka vuosi. Meidän kaikkien pitäisi yhdistää voimat ja laskuttaa asiakkailta enemmän. ("The production music world is incredibly competitive, and prices seem to get lower each year. We should collectively join forces and charge clients more.")

Useat yritykset aliarvioivat tai eivät laskuta ollenkaan synkronointioikeuksista, näin vähentäen koko toimialan arvoa. ("Many companies undervalue or don't charge at all for synch rights, thus devalueing the entire industry. ")

Kommenteissa ei juurikaan oltu siis huolissaan musiikin käytön vähenemisestä, vaan enemmänkin käytöstä saatujen korvausten pienenemisestä. Optimistisesti tulevaisuuteen suhtautuvat vastaajat näkivät kysynnän kasvavan, kun taas pessimistisemmät vastaajat olivat huolissaan musiikin suuresta määrästä ja sen seurauksena hintojen laskusta. Eräs alalla 30-50 vuotta toiminut vastaaja ilmaisi asian vertauksella:

Se on ala jossa sopulit juoksevat jyrkänteeltä. Juju on pidätellä ja pitää kiinni. ("It is an industry of lemmings running off a cliff. Trick is to hold back and hold on".)

7.5.2 Tekijänoikeudet ja tekijänoikeusjärjestöt

Tekijänoikeuksiin ja tekijänoikeusjärjestöihin oltiin melko tyytyväisiä, vaikka kritiikkiäkin esitettiin. Useimmat kommentit oli syytä mahdollisuuksien mukaan liittää vastaajan käyttämään järjestöön, sillä niiden toimintatavoissa on suuria eroja. Yleisesti tekijänoikeutta koskevissa kommenteissa toivottiin länsimaista tekijänoikeusjärjestelmää myös maihin joiden musiikkimarkkinat ovat vasta kehitymässä. Eräästä asiaa käsitelleestä kommentista huomattiin kuitenkin, että yrityk-

set pystyvät myös kompensoimaan tekijänoikeuslain puutteita muilla keinoin, esimerkiksi synkronointilisenssin hintaa nostamalla. Tekijänoikeuslakia ja -järjestöjä koskevia kommentteja olivat esimerkiksi:

Jos useammilla mailla olisi tekijänoikeuslait, olisi helpompi päästä kehittyville markkinoille, ("More countries having copyright laws would help get into more developing markets")

Toimimme Euroopassa, Aasiassa, Pohjois-Amerikassa, ja Etelä-Koreassa pääasiassa. Yleisesti ottaen ei ongelmia, Etelä-Koreassa ei ole rojalteja keräävää järjestöä joten ei esityskorvauksia, mikä tarkoittaa tavallista korkeampia synkronointikorvauksia. ("We work in Europe, Asia, North America, South Korea predominately. Generally no problems, in South Korea there is no royalty collections PRO so no backend royalties - this means sync fees are higher than usual")

Kysymys tekijänoikeuslain toimivuudesta sai vaihtelevia vastauksia, osa oli oman toiminta-alueensa lakeihin tyytyväisiä, esimerkiksi nämä:

Iso-Britannian systeemi vaikuttaa hyvältä. ("UK system seems good.")

Tekijänoikeuslaki on hyvä. ("Copyright law is fine. ")

Pääosin OK. ("Mostly are OK")

Mielestäni se toimii hyvin suojellen muusikkojen oikeuksia, jotta olisi vahvat kannustimet tehdä hyvää musiikkia. ("I think it does a good job protecting the rights of musicians so there are strong incentives to create good music.")

Kriittisiä kommentteja oli myös:

Ei tarpeeksi hyvin. ("Not well enough.")

Yhdysvalloissa todella huono. Epätodennäköistä että muuttuisi juurikaan. ("In the USA, really bad. Unlikely to change much.")

Suurimmalta osin se toimii hyvin. Yhdysvalloissa tilanne on hiukan erilainen koska tekijänoikeusjärjestöt kilpailevat keskenään eivätkä osaa toimia yhteistyössä ja olla läpinäkyviä. ("For the most part it works fine. In the U.S. it's a little different because the PROs compete and don't play well with each other and are not very transparent.")

Tarkempi kritiikki kohdistui Yhdysvaltojen tekijänoikeusjärjestelmän osalta esimerkiksi lähioikeuksien huomiointiin tai tekijänoikeuden rekisteröintiin. Yhdysvalloissa tekijänoikeuden toteutuminen edellyttää säveltäjältä teoksen rekisteröintiä (Haarmann 2005, 28).

Yhdysvaltojen pitää allekirjoittaa vuoden 1961 Rooman sopimus ja tunnustaa lähioikeudet. ("The US need to sign the 1961 Rome treaty and recognize neighboring rights")

Niin ja näin, riippuu ehkä muusta lähioikeuksien keräämisestä mitä ollaan tekemässä, ("so and so maybe it depends on the other neighbouring collecting he is working with")

Coyright.gov nettisivu on hirveä ja tekee virallisen tekijänoikeuden hankkimisen sisällölle hyvin vaikeaksi. ("The copyright.gov website is atrocious and makes it extremely difficult to officially copyright your material.")

Vaikka kyselyssä oli eri kysymykset tekijänoikeuslain ja tekijänoikeusjärjestöjen toimivuudesta, menivät nämä vastauksissa helposti sekaisin. Muutamassa lakia koskevan kysymyksen vastauksessa oli myös toiveena mahdollisuus paremmin hinnoitella oman katalogin sisältöä, jotta olisi paremmat mahdollisuudet kilpailla rojaltivapaan musiikin kanssa. Pääasiassa hinnoittelu on tekijänoikeusjärjestöjen päätettävissä. Kuitenkin esimerkiksi Yhdysvaltojen tekijänoikeuslain mukaan jo aiemmin julkaistusta kappaleesta saa tehdä version ilman säveltäjän lupaa kunhan maksaa laissa määritellyn korvauksen, mitä kutsutaan nimellä Compulsory license (Winogradsky 2013, 28-29; Cooke 2013, 9).

7.5.3 Katalogin käytön seuraaminen

Kysymykseen yritysten käyttämistä keinoista valvoa oman kataloginsa käyttöä tuli myös monenlaisia vastauksia, mutta jos yritys valvoi itse musiikin käyttöä, selvästi yleisin keino oli TuneSat-palvelu, joka rekisteröi televisiokanavien käyttämiä kappaleita jos ne on tallennettu heidän tietokantaansa. Lisäksi seurattiin niitä tuotantoja joihin tiedettiin että kappaleita oli myyty. Tällaisia vastauksia oli esimerkiksi:

TuneSat, Bmat, tuottajien ilmoitusten tarkastaminen, omien korvien käyttö katsoessamme tv:tä tai elokuvia, ("TuneSat, Bmat, reviewing cue sheets, our own ears when watching tv/film.")

Kyllä: TuneSat. ("Yes: TuneSat")

Käytämme TuneSat:ia ja otamme yhteyttä asiakkaisiin joille olemme lähettäneet raitoja. Katsomme /kuuntelemme usein kappaleitamme tietyistä tuotannoista joihin olemme lähettäneet musiikkiamme. ("We use TuneSat and we often just chase up clients that we've sent tracks to. Often when we've been told we're sending over music for a particular production we'll watch it/listen out for our music.")

Tunesat, BMAT, SOUNDMOUSE. ("Tunesat, BMAT, SOUNDMOUSE")

Käytämme Tunesat:ia. ("We use Tunesat")

Tunesat ja manuaalinen tutkimusryhmä. ("Tunesat and manual research team")

SoundAware, Tunesat. ("SoundAware, TuneSat")

Muita mainittuja keinoja käytön seuraamiseen olivat jo edelläkin olleissa vastauksissa mainitut BMAT, Soundmouse ja SoundAware, sekä lisäksi ILM, Source Audio, Harvest ja AdRev. Näistä viimeksi mainitulla valvotaan Content ID:llä merkattua sisältöä YouTubessa.

Ajattelimme ILM:ää Iso-Britanniassa, Source Audio ja Harvest alikustannussopimuksissa. ("Thought ILM for UK, Source Audio and Harvest for sub publishing arrangements")

Käytämme ARev:iä YouTuben Content ID:n osalta. ("We use AdRev for Content ID on YouTube.")

Meillä kaikki on vesileimattu SourceAudio:lla. ("We have everything watermarked, with SourceAudio.")

8 POHDINTA

8.1 Katalogimusiikkiyritysten toimintamallit

Tutkimuksen tulokset vahvistivat katalogimusiikkialaa koskevia ennako-oletuksia. Suuri osa yrityksistä on pieniä ja toimivat vähillä resursseilla, mutta muutamilla varsinkin suurten levy-yhtiöiden omistuksessa olevilla toimijoilla on suhteellisen suuretkin bruttotulot. Vaikka liiketoiminta keskittyy suurille yrityksille, on pienemmälläkin mahdollisuus hyötyä niistä alikustannussopimusten tai katalogien myynnin kautta. Suuret ja pienet katalogimusiikkialan yritykset eivät siis toimi välttämättä pelkästään kilpailijoina, vaan usein myös yhteistyössä keskenään.

Hiukan yllättävää oli kuitenkin kuinka moni katalogimusiikkiyritys tarjosi asiakkailleen myös muita palveluita katalogimusiikin lisäksi. Valtaosa vastaajista ilmoitti tekevänsä myös esimerkiksi tilaustöitä (custom music) tai musiikkisuunnittelua (music supervision). Samoin suuri osa vastaajista sai tuloja myös esimerkiksi mekanisoinnista, lähioikeuksista tai YouTube Content ID järjestelmän kautta. Näiden vastausten perusteella käsitys pelkästään katalogimusiikkiin ja sen synkronointioikeuksiin keskittyvästä yrityksestä piti unohtaa. Useimmille vastaajista katalogimusiikin tulot olivat vain yksi osa kokonaisuutta, eikä yrityksiä myöskään ollut mahdollista luokitella yksiselitteisesti vain yhden genren tai asiakaskunnan mukaan. Useimmat yritykset pyrkivät palvelemaan laajaa asiakaskuntaa monenlaisella musiikilla. Sopimuskäytännöissä taas löytyi yllättävää yhtenäisyyttä, esimerkiksi yksinomaisten sopimusten suuri suosio, tilausmaksujen perusteella toimivien katalogien vähäinen määrä sekä kappaleiden uudelleen nimeämisen vähäinen käyttö.

8.2 Säveltäjän näkökulma

Säveltäjän näkökulmasta oikean katalogimusiikkiyrityksen valinta on keskeisessä roolissa. Sävellyksistä saatavia korvauksia on kuitenkin hyvin vaikea ennakoida, koska ne riippuvat niin monesta osatekijästä. Sopimuksissa määritellään kustantajan ja säveltäjän osuudet tuotosta, mutta näiden merkitys on hyvin vähäinen jos tuottoja ei ole. Ainoa varma tuotto katalogimusiikin säveltäjälle onkin

katalogimusiikkiyrityksen maksama kappalekohtainen ennakkomaksu, jota maksoi kuitenkin vain noin kolmannes kyselyyn vastanneista. Katalogimusiikkiyritys ei myöskään ole ainoa jonka kautta musiikin käyttöä koskevat maksut välittyvät. Musiikkia sisältäviä ohjelmia esittävät kanavat maksavat korvauksia tekijänoikeusjärjestöjen kautta, ja nämä korvaukset ovat usein tärkeämpi osa säveltäjän tuloja kuin katalogimusiikkiyrityksen kautta menevät maksut. On kuitenkin perusteltua tarkastella yrityksiä, koska tekijänoikeusjärjestöjen toimintaan ja esityskorvausten suuruuteen ei ole mahdollista vaikuttaa.

Miten tutkimuksen tulokset voisivat sitten auttaa musiikkinsa lisensoinnista kiinnostunutta säveltäjää? Katalogimusiikkialan sopimukset ovat asiaan perehtymättömälle melko monimutkaisia kokonaisuuksia, joten on hankala tietää minkälaisiin sopimuksiin kannattaa suostua. Sopimuksen yksi keskeinen kysymys on sen yksinomaisuus. Vaikka ei-yksinomaisessa sopimuksessa säveltäjä säilyttää suuremman osan oikeuksistaan hyödyntää teosta myös muilla keinoin, tarkoittaa yksinomainen sopimus taas parempia mahdollisuuksia kustantajalle lisensoida musiikkia eteenpäin. Lisäksi tämän kyselyn tulosten perusteella suuri osa yrityksistä tekee säveltäjien kanssa lähinnä yksinomaisia sopimuksia, joten sellaiset ovat todennäköinen vaihtoehto joka tapauksessa.

Vaikka tutkimukseen vastanneet käyttivät monenlaisia sopimusvaihtoehtoja, oli tuloksista hahmoteltavissa selkeästi yleisimmin käytössä oleva malli, jossa sekä synkronointimaksut että esityskorvaukset jaetaan puoliksi säveltäjän ja katalogimusiikkiyrityksen kesken. Tämä käytäntö vastaa normaalin kustannussopimuksen osuuksia. Ennakkomaksuja maksoi lisäksi noin kolmannes vastanneista. Sopimuksen prosenttiosuudet eivät siis kuitenkaan ole ainoa peruste, jonka mukaan sopimusten kannattavuutta tulisi arvioida. Säveltäjän kannattaa arvioida sopimusta suhteessa yrityksen kontakteihin ja kykyyn saada musiikkia lisensoitua. Huonompiin ehtoihin voi olla kannattavaa suostua jos on todennäköistä että musiikki päätyy useihin korkean profiilin tuotantoihin.

8.3 Katalogimusiikin tulevaisuus

Katalogimusiikkialan tulevaisuuteen liittyy monenlaisia kysymyksiä. Tekijänoikeuslain kehittyminen vastaamaan digitaalisen ympäristön haasteisiin on keskeinen kysymys koko musiikkialan kannalta. Internetissä olevan sisällön määrä on valtava, ja esimerkiksi videoita kulutetaan valtavia määriä. Kysymys onkin enemmän siitä, kuka sisältöjen käyttäjiltä pystyy keräämään korvaukset ja miten se tapahtuu. Sisällön kuluttaminen tapahtuu yli kansallisten rajojen, joten kansainväliset sopimukset ja tekijänoikeusjärjestöjen yhteistyö ovat keskeisessä roolissa. Samoin kehittyvien maiden tekijänoikeuksien kypsyminen samalle tasolle länsimaiden kanssa tuo uusia markkinoita myös katalogimusiikkialalle.

Teknologiset kehitysaskeleet ovat vaikuttaneet katalogimusiikin säveltäjiin ehkä jopa enemmän kuin muilla musiikin alueilla. Uskottavan kuuloiset virtuaalisoitimet ovat mahdollistaneet valmiiden nauhoitusten tekemisen kotistudiossa, vaikka vielä muutama kymmenen vuotta sitten samaan olisi tarvittu äänitysstudion lisäksi vielä useita muusikoita. Kyselytutkimuksen avoimissa vastauksissakin esiintynyt tekoäly voi hyvinkin olla seuraava musiikkituotannon mullistava kehitysaskel, joka vaikuttaa huomattavasti myös katalogimusiikkialaan, jossa kyky tuottaa nopeasti musiikkia on keskeisessä roolissa.

Kyselytutkimuksen muutaman avoimen kysymyksen vastauksesta välittyi toisaalta toiveikkuutta alan kehityksen suhteen, mutta myös huolta alan nopeaa muutosta kohtaan. Käyttäjälähtöinen sisällöntuotanto esimerkiksi YouTuben tai vastaavien palvelujen muodossa lisää tarvetta katalogimusiikille, mutta tarve painottuu lähinnä edullisemmille lisensointivaihtoehdoille. Nämä taas lisäävät painetta hintojen alentamiseen myös korkeamman hintaluokan tuottajilla. Säveltäjän kannalta tilanne on haastava, koska lisenssien hintojen aleneminen lisää painetta säveltäjän osuuden pienentämiseen varsinkin kun samalla tekijöiden määrä on kasvanut huomattavasti. Nämä muutokset koskevat kuitenkin enemmän juuri nettisisältöihin lisensoivia sekä tilausperusteista laskutusta käyttäviä yrityksiä, joita vastanneista oli kuitenkin vain pieni osa. Televisiotuotantoihin pääasiassa lisensoivat yritykset saavat tuottoa edelleen esityskorvauksista, joiden suuruus perustuu tekijänoikeusjärjestöjen päättämiin korvauksiin eivätkä ole muuttumassa.

Muutos koetaan alasta riippumatta joko uhkana tai mahdollisuutena, mikä näkyy myös kyselytutkimuksen vastauksissa. Samoin muutos konkretisoituu eri yritysille eri tavoin, jotkut hyötyvät ja jotkut häviävät. Musiikkialalla on nähty viimeisen sadan vuoden aikana useita muutoksia lähtien äänitysteknologian kehityksestä ja päätyen digitaalisen sisällön markkinoihin sekä striimauspalveluihin. Kaikkien muutosten kohdalla on myös nähty tarve muuttaa tekijänoikeuslakeja vastaamaan paremmin vallitsevaa tilannetta.

8.4 Jatkotutkimusaiheet

Vastaajien pienen määrän johdosta tilastollisesti merkittävien johtopäätösten tekeminen oli hankalaa. Esimerkiksi ristiintaulukoinnin kautta löytyi useita kysymyksiä, joiden tarkempi tutkiminen olisi hyödyllistä. Osassa tutkimuksen kysymyksistä parempi muotoilu voisi lisäksi antaa tarkempaa tietoa aiheesta. Vaikka tutkimuksen tulokset eivät ole yleistettävissä, sen herättämiä kysymyksiä voidaan kuitenkin pitää myös tutkimuksen ansiona.

Monet katalogimusiikkiyritysten piirteet ovat tutkimuksen edetessä paljastuneet paljon monimuotoisemmiksi kuin mitä aiemmin oletin. Vaikka varmasti löytyy pelkästään trailerimusiikkiin keskittyviä yrityksiä, joutuvat useat yritykset markkinoimaan musiikkiaan myös tv-tuotantoihin, mainoksiin tai peleihin. Musiikin lisensoinnista haetaan tuottoa synkronointilisenssimaksujen ja esityskorvausten lisäksi myös lähioikeuksien, mekanisointikorvausten tai YouTube Content ID:n perusteella. Tämän lisäksi monet yritykset tekevät esimerkiksi tilaustöitä, musiikkisuunnittelua tai järjestävät asiakkaille valmiin musiikin käyttöilupia.

Tärkeä kysymys jatkotutkimusta ajatellen olisi esimerkiksi kappaleiden keskimääräinen arvo katalogimusiikkina. Tämän tutkimuksen puitteissa tällaisten tietojen selvittäminen olisi kuitenkin vaatinut huomattavasti tarkempaa paneutumista, sillä kappaleen tuotto riippuu monesta vaikeasti arvioitavissa olevasta asiasta, esimerkiksi sen elinkaaren pituudesta tai käyttötarkoituksesta. Näiden arvioinnilla olisi kuitenkin keskeinen rooli musiikkiaan lisensoivan säveltäjän lisäksi esimerkiksi myytäessä suurempia katalogeja ja arvioitaessa niiden rahallista arvoa.

Toinen tämän työn osalta vähemmälle huomiolle jäänyt aihe on tekijänoikeusjärjestöjen keräämien esityskorvausten suuruudet ja ne periaatteet minkä mukaan niitä kerätään esimerkiksi televisioyhtiöiltä. Korvausten summat ja laskutusperiaatteet löytyvät useimpien tekijänoikeusjärjestöjen kotisivuilta, mutta ne ovat niin monimutkaisia, että on vaikea arvioida minkä suuruisista summista käytännössä on kyse yhden kappaleen tai edes yhden ohjelman osalta. Tilannetta vaikeuttavat lisäksi eri kanavien erilaiset käytännöt valvoa soitettuja teoksia. Vaikka säveltäjä haluaisikin selvittää tarkalleen ovatko hänen saamansa korvaukset oikein laskettu, olisi tämä todella työlästä. Esityskorvausten kannalta tärkeässä roolissa ovatkin erityisesti tekijänoikeusjärjestöt ja heidän keskinäisen yhteistyön toimivuus eri valtioiden välillä.

Katalogimusiikki on jäänyt melko vähälle huomiolle mediamusiikkina, eivätkä alan teokset ole erityisen arvostettuja lukuunottamatta pientä alan harrastajakuntaa. Trailerimusiikki on kylläkin saanut positiivista huomiota, mutta muuten katalogimusiikin ei useinkaan nähdä sopivan käytettäväksi merkittävässä roolissa esimerkiksi tv-tuotannoissa (Oskala 2014; Nordenstreng 2014). Suomalaisessa julkisessa keskustelussa se nähdään usein enemmänkin negatiivisessa valossa, sen voidaan nähdä olevan esimerkiksi vaarana kotimaisille elokuvamusiikkisäveltäjille tai yksilöimättömänä äänitapettina televisio-ohjelmien musiikkitarjontaa pahimmillaan (Virtanen 2014a; Virtanen 2014b; Toivonen 2014). Sen suosimisen voidaan nähdä myös esimerkiksi edustavan elokuvasäveltäjän ammatin raadollista puolta tai se nähdään musiikkina jota halutaan kategorisesti välttää tuotannoissa (Takala 2018, 12; Kähönen 2015, 23, 62; Nordenstreng 2014). Katalogimusiikkiin liitetään myös piirteitä joita siihen ei tämänkään tutkimuksen perusteella lähtökohtaisesti kuulu, sen katsotaan olevan ”Teosto-vapaata” tai musiikkia josta kaikki tekijänoikeuskorvaukset on jo maksettu, tai jonka käyttöön ei liity minikäänlaisia velvoitteita (Oskala 2014; Kähönen 2015, 16, 78). Suurin osa tähänkin tutkimukseen vastanneista yrityksistä kerää musiikin esittämiseen liittyvät korvaukset tekijänoikeusjärjestöjen kautta samaan tapaan kuin muunkin musiikin kohdalla, ja esimerkiksi Yhdysvalloissa käytäntönä on vaatia tuottajilta ilmoitus (cue sheet) kun kappaleita on käytetty. Samoissa keskusteluissa missä katalogimusiikin käyttöä paheksutaan koska se vie työt kotimaisilta tekijöiltä, voidaan kui-

tenkin puhua suomalaisten elokuvatuotantojen musiikin äänittämisestä itä-eurooppalaisilla orkestereilla kustannussyistä ilman että tässä nähdään minkäänlaista ristiriitaa (Virtanen 2014b).

Suomessa keskustelu on kuitenkin pitkälti liittynyt YLE:n käyttämään ja suomalaisten musiikintekijöiden paheksumaan Epidemic Sound-katalogiin, joka ei kuitenkaan ole erityisen hyvässä maineessa alan toimijoidenkaan keskuudessa. Esimerkiksi Music Library Report-sivustolla paheksutaan yrityksen velvoitetta säveltäjälle olla kuulumatta tekijänoikeusjärjestöön sekä säveltäjän osuuden jäämistä pelkkään ennakkomaksuun (Music Library Report 2019). Myös tämän tutkimuksen valossa Epidemic Soundin toimintamalli on hyvin epätavallinen verrattuna muihin katalogimusiikkiyrityksiin, eikä sen voida mitenkään katsoa edustavan koko alaa. Edellä mainitut katalogimusiikkia koskevat käsitykset vaikuttavat kuitenkin liittyvän myös niiden esittäjien haluun ylläpitää omaa asemaansa alalla, mikä näkyy esimerkiksi Suomen Musiikintekijät ry:n korostuneena roolina aihettä käsittelevien kirjoitusten julkaisijana (Virtanen 2014a; Virtanen 2014b; Nordenstrenng 2014; Toivonen 2014). Aihetta olisi kuitenkin syytä tarkastella laajemminkin ilman arvottavia ennakkoasenteita, koska se voi myös Suomessa tarjota työmahdollisuuksia paljon laajemmalle säveltäjäjoukolle kuin pelkät tilaustyönä teetetyt elokuva-, tv- tai mainosmusiikit.

LÄHTEET

ASCAP, 2019. Motion Pictures. Tulostettu 28.11.2019. <https://www.ascap.com/music-career/articles-advice/music-money/money-pictures>

Barden, S. 2017. Writing Production Music for TV: The Road to Success. Anaheim Hills: Centerstream Publications

Blume, J. 2008. Six Steps to Songwriting Success, The Comprehensive Guide to Writing and Marketing Hit Songs. Ebook. New York: Billboard Books

Cisco, 2019. Cisco Visual Networking Index: Forecast and Trends, 2017–2022 White Paper. Tulostettu 11.11.2019. https://www.cisco.com/c/en/us/solutions/collateral/service-provider/visual-networking-index-vni/white-paper-c11-741490.html#_Toc532256800

Cooke, C. 2015. Dissecting the Digital Dollar Part One. London: The Music Managers Forum.

Cooke, C. 2016. Dissecting the Digital Dollar, Part Two. London: The Music Managers Forum.

Cooke, E. 2013. The Business of Music Licensing. Generating Revenue Through Your Music. Ebook

Entertainment One, 2019, Entertainment One to Acquire Audio Network. Tulostettu 11.11.2019. <https://www.entertainmentone.com/press/entertainment-one-to-acquire-audio-network/>

Epidemic Sound, 2019, Tulostettu 11.11.2019. <https://www.epidemic-sound.com/campaign/artist/>

Finlex, 2019a. Vuonna 1908 uusittu Bernin-sopimus kirjallisten ja taiteellisten teosten suojaamiseksi. Tulostettu 11.11.2019. <https://www.finlex.fi/fi/sopimukset/sopsteksti/1928/19280006>

Finlex, 2019b. Tekijänoikeuslaki. Tulostettu 11.11.2019. <https://www.finlex.fi/fi/laki/ajantasa/1961/19610404>

Google, 2019a, What is a Content ID claim? Tulostettu 11.11.2019 <https://support.google.com/youtube/answer/6013276>

Google, 2019b, Miten Content ID -sisällöntunnistus toimii? Tulostettu 11.11.2019 <https://support.google.com/youtube/answer/2797370?hl=fi>

Graham, D. 2018. A Composer's Guide to Library Music. Ebook.

Haarmann, P. L. 2005. Tekijänoikeus ja lähioikeudet. 3. painos. Helsinki: Talentum.

- Harenko, K., Niiranen, V., & Tarkela, P. 2016. Tekijänoikeus. 2. painos. Helsinki: Talentum Pro.
- Hirsjärvi, S., Remes, P., & Sajavaara, P. 2009. Tutki ja kirjoita. 15. painos. Helsinki: Tammi, 202-204.
- Hollander, D., 2018. Unusual Sounds, The Hidden History Of Library Music. New York: Anthology Editions
- Hyyrynen, O. 2008. Ilmoitusmenettely ja välittäjän vastuu tekijänoikeuden loukkauksesta. Teoksessa Oesch, R., Heiskanen H. & Hyyrynen, O. (toim.) Tekijänoikeus ja digitaalitalous. Helsinki: WSOYpro
- IFPI, 2016. Global Music Report. <https://www.ifpi.org/downloads/GMR2016.pdf>
- IFPI, 2019. Tietoa äänitemarkkinoista. Tulostettu 25.11.2019. <https://www.ifpi.fi/tutkimukset-ja-tilastot/>
- Ketokivi, M. 2015. Tilastollinen päättely ja tieteellinen argumentointi. Helsinki: Helsinki University Press.
- Kähönen, O. 2015. Musiikkisuunnittelu elokuvassa. Musiikin vaikutuskeinot Pusikalja-elokuvassa ja Korso-elokuvassa. Elokuvataiteen ja lavastustaiteen laitos. Aalto-yliopisto. Taiteen maisterin opinnäytetyö.
- Lehtinen, L. 2011. Muusikon sopimusopas. Helsinki: Tietosanoma.
- Mandell, P. 2002. Production Music in Television's Golden Age: An Overview. Performing Arts: Broadcasting, 148-69.
- McCarthy, C. 2019, Getty Images buys music licensing start-up Pump Audio. CNet. Tulostettu 11.11.2019. <https://www.cnet.com/news/getty-images-buys-music-licensing-start-up-pump-audio/>
- Moser, D. J. & Slay, C. L. 2012. Music Copyright Law. Ebook. Course Technology.
- Munson, A., Munson, R. 2016. Make Music? Make Money! Ebook. Munson LLC
- Music Library Report, 2019, <https://musiclibraryreport.com>
- Nardi, C, 2012, Library music: Technology, copyright and authorship. Current issues in music research: Copyright, power and transnational music processes, 73-83.
- Neumeyer, D. 1997. Source music, background music, fantasy and reality in early sound film. In College music symposium (Vol. 37, pp. 13-20). College Music Society.
- Nordenstreng, M. 2014. Yle ja katalogimusiikki - säästöä säveltäjän ja draaman kustannuksella? Suomen Musiikintekijät ry. <https://musiikintekijat.fi/kolumni/yle-ja-katalogimusiikki-saastoa-saveltajan-ja-draaman-kustannuksella/>

Nummenmaa, L., Holopainen, M., & Pulkkinen, P. 2016. Tilastollisten menetelmien perusteet. Helsinki: Sanoma Pro Oy.

Oskala, H. 2014. YLE ja katalogimusiikki. Blogi. Luettu 10.11.2019. <https://hannuoskala.fi/2014/08/yle-ja-katalogimusiikki/>

Production Music Association, 2019. About Us. Tulostettu 11.11.2019 <https://pmamusic.com/about-2/#Mission>

PRS for Music, 2019. Using MCPS Production Music. Tulostettu 11.11.2019. <https://www.prsformusic.com/licences/using-production-music>

Ravid, R. 2011. Practical Statistics for Educators. 4. painos. Rowman & Littlefield Publishers

Shutterstock, 2019. Shutterstock to Acquire PremiumBeat, A Leading Provider of Royalty Free Music. Press Release. Tulostettu 11.11.2019. <https://www.shutterstock.com/press/11453>

Tagg, P., & Clarida, B. 2003. Ten Little Title Tunes. New York and Montreal: Mass Media Scholars' Press.

Takala, P. 2018. Missä on elokuvamusiikin paikka? Elokuvamusiikki, äänet, vaikuttavuus. AVEK 2/2018. https://www.kopio-sto.fi/app/uploads/2018/09/07103314/aveklehti_18_2_suoj.pdf

TEOSTO, 2019a. Sanasto. Tulostettu 11.11.2019 <https://www.teosto.fi/teosto/sanasto/katalogimusiikki>

TEOSTO, 2019b. Tuotantomusiikin tallennusoikeuksien itsehallinnointi. Tulostettu 28.11.2019. <https://www.teosto.fi/teosto/artikkelit/tuotantomusiikin-tallennusoikeuksien-itsehallinnointi>

TEOSTO, 2018. EU:n tekijänoikeusuudistus ja artikla 13 - Mistä on kyse? Tulostettu 11.11.2019. <https://www.teosto.fi/teosto/uutiset/eu-tekijanoikeusuudistuksesta-kyse>

Toivonen, A. 2014. Näin suomalaista kulttuuria ulkoistetaan. Suomen Musiikintekijät ry. Luettu 10.11.2019. <https://musiikintekijat.fi/kolumni/nain-suomalaista-kulttuuria-ulkoistetaan/>

Virtanen, T. E. 2014a. Scorea vai katalogia? Suomen Musiikintekijät ry. Luettu 10.11.2019. <https://musiikintekijat.fi/artikkeli/scorea-vai-katalogia/>

U. S. Copyright Office, 2015. Copyright and the Music Marketplace. A Report of the Register of Copyright. <https://www.copyright.gov/docs/musiclicensingstudy/copyright-and-the-music-marketplace.pdf>

Virtanen, T. E. 2014b. Kommunikoinnin tärkeydestä ja vähän muustakin. Suomen Säveltäjät ry. Luettu 10.11.2019. <http://composers.fi/2014/12/elokuvamusiikin-superviikonloppu-hanasaassa/>

Wilsey, D., & Schwartz, D. D. 2010. The Musician's Guide to Licensing Music. 1. Painos. New York: Billboard Books.

Winogradsky, S. 2013. Music Publishing, The Complete Guide. Van Nuys: Alfred Music.

WIPO, 2014. Directive 2014/26/EU of the European Parliament and of the Council of 26 February 2014 on collective management of copyright and related rights and multi-territorial licensing of rights in musical works for online use in the internal market. <http://www.wipo.int/wipolex/en/details.jsp?id=14753>

Wixen, R. D. 2014. The Plain and Simple Guide to Music Publishing. Milwaukee: Hal Leonard

YLE, 2016. Sorjonen, jakso 1. Lopputekstit. <https://areena.yle.fi/1-4216760?seek=3538>

LIITTEET

Liite 1. Kyselylomake

1. Welcome to the survey!

This survey is a part of my master's thesis at Tampere University of Applied Sciences in Finland. Subject of the study is production music business and how companies and composers make profit based on licensing of copyrights.

I hope you answer all questions as truthfully as possible. Your answers are dealt with anonymity and your company will not be identifiable in any way. I'll gladly share the results of this study with all participants who are interested. For more information, please contact me at jplinna@hotmail.com.

Thank you very much!

Best regards,
Juha-Pekka Linna

2. Company information

The following questions are about the nature of your business. Company names are not asked nor are respondents identifiable in the study. I hope that you answer all questions. However, you can also leave a question unanswered. You may also choose "other" option if you can't find the answer that would best describe your status.

1. How long has your company been active in production music?

Less than 5 years
5-10 years
10-20 years
20-30 years
30-50 years
More than 50 years
Other (please specify)

2. In which countries do you operate in?

USA
Canada
UK
Germany
France
Australia
Other (please specify)

3. How many people work full time for your company?

1-2
3-5
6-10
11-20
More than 20
Other (please specify)

4. How would you describe the ownership status of your company?

Independently owned
 Owned by a major record label/publisher
 Owned by a company that also operates in other types of digital content besides music
 (stock photo or video etc.)
 Owned by a broadcasting or production company
 Other (please specify)

5. How much is your gross revenue per year? (in US dollars)

Less than \$10 000
 \$10 000- \$50 000
 \$50 000- \$100 000
 \$100 000- \$500 000
 \$500 000- \$1 000 000
 \$1 000 000- \$5 000 000
 \$5 000 000- \$10 000 000
 More than \$10 000 000
 Other (please specify)

6. How many titles (excluding versions) do you have in your library?

Less than 1 000
 1 000-5 000
 5 000-10 000
 10 000-30 000
 30 000-50 000
 50 000-100 000
 100 000-500 000
 More than 500 000
 Other (please specify)

7. What are the main genres in your library? (Choose 1-2)

Songs (with lyrics)
 Instrumentals
 Trailer music
 Other (please specify)

8. What kind of productions do you mostly sell your licenses for? (Choose 1-3)

TV and film productions
 Advertisements
 Movie trailers
 Online video platforms (Youtube, Vimeo, Instagram, etc.)
 Games and applications
 Other (please specify)

9. What kind of licenses do you mostly sell? (Choose 1-2)

Single licenses
 Royalty-free licenses
 Blanket licenses
 Subscription plans
 Other (please specify)

10. What does your revenue mainly consist of? (Choose 1-2)

Sync license payments
 Performance royalties
 Blanket fees
 Subscription plan payments
 Other (please specify)

11. Do you receive any other form of revenue?

Youtube Content ID revenue
 Neighbouring rights revenue
 Mechanical rights revenue
 Other (please specify)

12. Which performance rights organisation (PRO) are you affiliated with?

Not affiliated with a PRO
 ASCAP
 BMI
 SESAC
 PRS
 GEMA
 SOCAN
 APRA AMCOS
 SACEM
 Other (please specify)

13. Do you license directly to customers or use sub-publishers?

Directly to customer
 Use sub-publishers
 Use sub-publishers only for foreign licensing
 Other (please specify)

14. What other services do you offer your clients besides licensing music?

Music supervision
 Custom music
 Music clearance
 Stock sound effects
 Other digital content besides music or sound (stock photos, videos etc.)
 Other (please specify)

3. Composer agreements

The following questions are about the agreements that are made with composers. If you have multiple different agreements, you can also use "other" option.

15. Where do you acquire your music from?

Directly from composers
 Smaller publishers/labels
 Other (please specify)

16. Do your composers license their music to you exclusively?

Exclusively
 Non-exclusively
 Non-exclusively with retitling
 Other (please specify)

17. What are your composer shares for sync license fees?

0-20%
 20-40%
 40-60%
 60-80%
 80-100%
 Other (please specify)

18. What are your composer shares for performance fees, from total 100% including writers and publishers share? (BMI uses 200% for total composer/publisher shares, corresponding percentages in parenthesis)

0-20% (0-40%)

20-40% (40-80%)

40-60% (80-120%)

60-80% (120-160%)

80-100% (160-200%)

Composer keeps all performance rights

Other (please specify)

19. How much do you pay composers upfront? (in US dollars per track)

No upfront

\$1- \$10

\$10- \$50

\$50- \$200

\$200- \$500

\$500- \$1000

\$1000- \$2000

More than \$2000

Other (please specify)

20. Do you offer your composers some other form of payment?

Percentage of blanket fees

Percentage of YouTube Content ID revenue

Percentage of mechanical license revenue

Other (please specify)

4. Open questions

21. How do you think production music business will develop during the next ten years?

22. In the context of production music, how well do you think the copyright law works in the countries you operate in? What would you like to change?

23. How does the relationship with your PRO work? What would you like to change?

24. How do you monitor the usage of your music? Do you use specific monitoring services like TuneSat?

25. Do you have any other comments about production music business or this survey?

5. Thank you for your time!

If you wish to receive a summary of the results, please send an email to jplinna@hotmail.com with subject line "Survey results". Study will be completed by the end of the year.

Regards,
Juha-Pekka Linna

