

**Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci**  
Katedra muzikologie

Mgr. et Mgr. Václav Kramář

**Komparace pojetí hudebního díla v autorskoprávní  
a muzikologické oblasti reflexe; k aktuálním  
problémům a podobám hudebního plagiátu  
ve 20. století.**

Comparison of the Conception of Musical Work in the Copyright and Musicological  
Area of Reflection; About the Contemporary Problems and Forms of Plagiarism in  
Music in the 20th century

Disertační práce

Školitel: **Doc. PhDr. Lenka Křupková, Ph. D.**

Olomouc 2012

Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracoval samostatně a použil jen uvedené prameny a literaturu.

V Chrudimi 24. 12. 2012

.....  
Václav Kramář

Děkuji Doc. PhDr. Lence Křupkové, Ph. D., své školitelce v doktorském studiu, za trpělivost a rady při vzniku této práce. Poděkování patří rovněž Antonínu Foltýnovi, BcA. Veronice Chlebkové, MgA. Marku Keprtovi, Ph. D., Mgr. Zdeňce Myškové, Mgr. Martinu Thorovskému, Petru Turoňovi, Mgr. Mileně Vašíčkové a celé mé rodině.

# Obsah<sup>1</sup>

<b>Obsah</b> .....	4
<b>Úvod</b> .....	6
<b>Stav bádání a pojetí naší reflexe</b> .....	12
<b>1 Terminologické vymezení hudebního díla</b> .....	21
1.1 <i>K obecným definicím stěžejních předmětných pojmů</i> .....	21
1.1.1. Dílo, opus, kompozice .....	21
1.1.2. Pojmy objevující se v souvislosti s dílem – autenticita, tvořivost, originalita ..	29
1.2 <i>K základům různých muzikologických definic hudebního díla</i> .....	35
1.2.1. Variabilita podob hotového díla .....	35
1.2.2. Důraz na vnitřní strukturu díla, jeho nehmotnou podstatu a procesuání charakter .....	39
1.2.3. Uchopení díla prostřednictvím tzv. teorie intonace .....	46
1.2.4. Hudba 20. století aneb rozšířit či zúžit pojetí hudebního díla? .....	50
1.2.5. Stručně k reflexi problematiky nových hudebních výtvorů v 2. polovině 20. století v Československu .....	57
1.2.6. Význam času pro teoretické uchopení díla .....	62
1.2.7. Dílo pohledem hudební komparatistiky .....	65
1.2.8. Nové a shrnující pohledy na problematiku ontologie díla na prahu 21. století ..	67
1.2.9. Závěr .....	73
1.3 <i>K pojetí díla a rozdílům v autorskoprávní sféře</i> .....	74
1.3.1. Vznik a vývoj autorskoprávní ochrany hudebních děl .....	76
1.3.2. Vybrané definice díla československých právních teoretiků .....	90
1.3.3. Definice díla v současné české právní úpravě .....	94
1.3.4. K vybraným aspektům pojetí děl v dřívějších právních úpravách platných na našem území .....	101
1.3.5. K vybraným aspektům některých aktuálních zahraničních zákonných úprav pojmu dílo .....	106
1.4 <i>Srovnání autorskoprávního a muzikologického přístupu (dílčí souhrn)</i> .....	123
<b>2 APO hudebního díla v praxi</b> .....	129
2.1 <i>Obsah, ochrana a správa AP obecně</i> .....	129
2.1.1. Obsah AP .....	129
2.1.2. Prostředky ochrany AP .....	132
2.1.3. Kolektivní správa práv .....	137
2.1.4. Stručně ke vzniku a historii vývoje kolektivní správy .....	139
2.1.5. Historický exkurz do vývoje tuzemské kolektivní správy .....	141
2.1.6. Aktuální přehled KS a dalších organizací v oblasti hudebních a zvukových děl na území ČR .....	145
2.1.7. Existence a praktický význam tzv. ohlášky hudebního díla .....	148
2.2 <i>Právní institut tzv. zvukové ochranné známky</i> .....	150
2.3 <i>Zákonné aspekty právních mezí APO</i> .....	156
2.3.1. Díla již volná, volná užití chráněných děl a tzv. zákonné licence .....	156
2.3.2. Princip citace z pohledu hudební praxe a AP .....	159
2.4 <i>Hudebně strukturální aspekty mezí APO</i> .....	167
2.4.1. Melodická složka .....	171
2.4.2. Harmonická složka .....	176
2.4.3. Kinetická složka .....	182
2.4.4. Barevná – témbrová stránka .....	186

<sup>1</sup> Vysvětlení užitých zkratk v názvech kapitol: AP (autorské právo), APO (autorskoprávní ochrana), APO HD (autorskoprávní ochrana hudebního díla), KS (kolektivní správce).

2.5	<i>Posuny hudebního paradigmatu ve 20. století a jejich vlivy na AP</i> .....	192
2.5.1.	Fenomén nových kompozičních technik a forem díla ve světle APO .....	192
2.5.2.	Fenomén improvizace, jazzu a cover verzí obecně ve světle APO HD.....	197
2.5.3.	Fenomén globalizace a world-music ve světle APO HD .....	200
2.5.4.	Fenomény industrializace hudby a masové kultury ve světle APO HD.....	202
2.5.5.	Fenomény tzv. apropriace a samplování ve světle APO HD .....	207
2.6	<i>Technické aspekty hudebního díla 20. století a jejich vliv na AP</i> .....	222
<b>3</b>	<b>Plagiát a tzv. plagiátorství v hudbě</b> .....	<b>241</b>
3.1	<i>Obecné a právní vymezení plagiátu, historický exkurz do jeho právní reflexe</i> .....	241
3.1.1.	Obecné vymezení.....	241
3.1.2.	Právní vymezení plagiátu .....	243
3.1.3.	Komparace s německou legislativou .....	245
3.1.4.	Komparace s americkou legislativou.....	248
3.2	<i>Posuzování plagiátu, hudební psychologie ve službách AP</i> .....	250
3.2.1.	Teoretická východiska .....	250
3.2.2.	Význam a příklady znaleckých posudků ze zahraniční soudní praxe .....	255
3.3	<i>Analýza vybraných řešených kauz</i> .....	263
3.3.1.	Případy obecného prokazování původnosti skladby.....	265
3.3.2.	Melodická složka coby vlastní předmět sporu.....	270
3.3.3.	Popularita melodie a interpreta coby jeden z klíčových důvodů soudních kauz .....	280
3.3.4.	Postavení a význam dalších složek hudební struktury ve spojení s melodií ..	292
3.3.5.	Textová stránka v hudební struktuře.....	304
3.3.6.	Podobnost zvukového otisku skladby vyvolávající sluchovou asociaci.....	310
3.3.7.	Zvláštní umělecká forma parodie úmyslně vyvolávající sluchovou asociaci.	315
3.3.8.	Fenomén samplování v konkrétních soudních kauzách .....	321
3.3.9.	Appendix 1: Soudní kauzy týkající se aranží původních děl.....	335
3.3.10.	Appendix 2: Případy hudebního plagiátorství v českém prostředí.....	338
3.4	<i>Reflexe návrhů možných budoucích právních koncepcí souvisejících s plagiátorstvím.....</i>	343
	<b>Závěr</b> .....	<b>346</b>
	<b>Shrnutí</b> .....	<b>366</b>
	<b>Summary</b> .....	<b>369</b>
	<b>Zusammenfassung</b> .....	<b>372</b>
	<b>Seznam literatury a pramenů</b> .....	<b>376</b>
1.	Primární literatura .....	376
2.	Sekundární literatura.....	384
3.	Internetové zdroje .....	387
4.	Použité české a československé právní předpisy .....	395
5.	Zahraníční právní předpisy .....	395
6.	Použité judikáty a soudní rozhodnutí.....	396
7.	Sekundární judikáty a soudní rozhodnutí .....	403
8.	Osobní korespondence .....	403
	Anotace, Annotation, Annotation .....	404

## Úvod

Předkládaná disertační práce se pokouší o nezvyklé porovnání dvou odlišných přístupů k reflexi společenských jevů, které na první pohled nemají mnoho společného. Podnětem k tomuto počínu se však staly autorovy vlastní zkušenosti s oběma předmětnými odvětvími prostřednictvím studií na právnické i filozofické fakultě. Důležitý moment však představovalo nalezení relevantního a nosného průsečíku obou oblastí, na základě jehož vymezení by ona komparace mohla být řešitelná. Tento styčný bod je možno odhalit v termínu *umělecké dílo*, s nímž operuje jednak autorské právo a jednak uměnovědné disciplíny. Pro účely naší práce pak zredukujeme termín umělecké dílo na dílčí oblast hudby, což nám poskytne přímé srovnání speciálnějšího, hudebního díla v kontextu autorskoprávního vymezení, které se tímto předmětným zúžením nemůže změnit co do platnosti zákonem stanovených definičních kritérií, s oblastí muzikologie. Z ní je nicméně zapotřebí opět selektovat, jelikož systematika hudební vědy vymezuje mnoho dílčích pohledů prostřednictvím jednotlivých muzikologických disciplín. Pro naše téma se jeví vhodná hudební teorie, která reflektuje hudební dílo z pohledu analyzování dílčích prvků hudební struktury. Rovněž pomocí hudební estetiky můžeme odkrýt zajímavé třetí plochy právě s oblastí autorského práva, neboť dílo zasazuje jako celek do jistého normativního kontextu a reflektuje tak jeho obecnější konotace, na jejích bedrech leží také posuzování nových útvarů překračujících svou koncepcí či pojetím hranice tradičních hudebních děl. V dílčích momentech se dotkneme rovněž dalších hudebněvědných disciplín – kupř. hudební historiografie, teorie nonartificiální hudby, etnomuzikologie, teorie interpretačního umění, hudební komparatistiky, v neposlední řadě pak hudební sociologie (mj. v souvislosti s globalizací coby novým společenským fenoménem, rozvojem a vlivem techniky obecně a digitálních technologií zvláště na oblast hudby) a hudební psychologie (při reflexi díla ve smyslu jeho vnímání posluchačem, což v praxi bude představovat rovněž styčné body s autorským právem).

Jedním ze základních souvisejících a problémových okruhů, který bychom již na tomto místě rádi vytkli před pomyslnou závorku práce samotné, je vlastní výklad termínu umění, s nímž operuje vedle obecné teorie umění a estetiky hudby právě i autorské právo (konkrétně ve spojení se souslovím *umělecké dílo*). Dochází zde k zajímavému momentu, kdy na jedné straně uměnovědné disciplíny jsou na definici umění z povahy věci závislé, vycházejí z ní, na straně druhé autorský zákon tento výraz běžně používá (vedle vlastního uměleckého díla dle § 2 a uměleckého výkonu dle § 67 např. v odkazech na požadované ambice tzv. minimálního uměleckého účinku), nikde jej však přesně nevysvětluje,

nespecifikuje ani necharakterizuje. Základní obecná definice umění ve smyslu *lidské činnosti vytvářející slovesná, výtvarná, hudební aj. díla jako specifický, esteticky působivý odraz skutečnosti*<sup>2</sup> se pak blíží vymezení výtvorům ve smyslu autorského práva (§ 2 Autorského zákona), což již v práci (mj. v rámci autorským právem užívaného termínu *tvorivost*) reflektujeme. Nicméně tato jistá obsahová nevyváženost stran povahy těchto výtvorů, až do jisté míry jakási lehkomyšlnost autorského práva, vypovídá o možná ještě větších disproporcích obou zkoumaných oblastí, než se na první pohled může zdát.

Sám název této práce vymezuje dva základní tematické okruhy. Jedním je již výše zmíněné srovnání přístupů k hudebnímu dílu z obou rozdílných odvětví, druhý pak představuje reflexi fenoménu plagiátorství, tedy dílčího výseku porušování autorského práva na základě protiprávní shody určitého výseku hudebního materiálu, strukturní části (složky či stránky) hudebního proudu. Byť se zprvu může jevit, že se jedná spíše o samostatnou oblast zkoumání, jež příliš nesouvisí s prvním vytýčeným okruhem, opak je pravdou. Muzikologický pohled na relevanci totožných či sporných úseků, konkrétních aspektů hudební struktury dvou různých skladeb, naopak přináší nový rozměr dané problematice a spolu s hudební psychologií a výstupy dalších hudebněvědných oborů může relativizovat mnohdy zažitá či přežitá právní pohledy na hudební dílo a v praktických výstupech ve smyslu konkrétních soudních kauz případně odhalit a poukázat právě na jeho nedostatky.

Navzdory vydělení dvou hlavních tematických bloků je tělo práce rozčleněno do tří kapitol – v první je pozornost upřena na výhradně terminologické a teoretické porovnání pojmu hudebního díla v obou zmíněných odvětvích, druhá pak představuje jakýsi vhled do praktických aspektů autorskoprávní ochrany hudebního díla, které konfrontuje s rozbořením hudební struktury díla v duchu hudební teorie a dalších oborů hudební vědy. Třetí kapitola se pak orientuje již směrem ke konkrétním kauzám týkajících se fenoménu plagiátorství.

První kapitola tedy vytýčí hlavní definiční teorie díla z pohledu autorského práva různých právních systémů, dále pak nejdůležitější koncepce hudebního díla z pohledu vybraných muzikologických disciplín a v závěru se je pokusí porovnat a zjistit odlišnosti, které určují rozdílný přístup k tomuto fenoménu v obou zmiňovaných vědních oblastech. Neděláme si v této části práce ambice postihnout všechny existující muzikologické koncepce hudebního díla, našim záměrem není ani podrobná analýza konkrétních pohledů, spíše z dílčích teorií akcentujeme takové prvky, mnohdy i napříč diachronní osou, které zajímavým způsobem rezonují s praktickou autorskoprávní oblastí reflexe díla.

---

<sup>2</sup> Filipec, Josef: *Slovník spisovné češtiny pro školu a veřejnost*. Academia (nakl. ČSAV), Praha 2000, 648 s., zde s. 469.

Druhá kapitola, reflektující vývoj a současné změny hudebního paradigmatu, přichází nejprve s obecným vymezením možností a limitů autorskoprávní ochrany, sleduje obsah, prostředky a institut tzv. kolektivní správy autorských práv. Dotkne se též zákonem dovolených případů užití i autorskoprávně chráněných děl, případně výňatků z těchto děl. Z pohledu muzikologie i autorského práva se zde střetává princip citace, v dnešní hudbě velmi často používaný, a to jak z pohledu vážné, tak též populární hudby. Budeme zde sledovat na konkrétních hudebních příkladech dílčí významové posuny v jednotlivých složkách a stránkách hudební struktury, které představují vliv na oblast autorskoprávní ochrany. Byť se tato část práce může jevit místy jako historický exkurz do hudby 20. století či jako až pouhý výčet příkladů různých typů hudebních děl (což však samo o sobě přináší i z muzikologického hlediska podstatnou informační hodnotu coby určitý důkazní materiál zvláště s přiloženým DVD, na němž se nalézají ukázky těchto skladeb),<sup>3</sup> stěžejní cíl této kapitoly leží o pomyslné patro výš. Je jí snaha o vymezení a charakteristiku nejdůležitějších aspektů těchto proměn hudby ve 20. století, ať z pohledu nových možností práce s hudební materií, rozvoje informačních, výpočetních a komunikačních technologií, či posunů sociokulturních kontextů, což vše dohromady představuje zásadní vliv nejen na hudebně estetická, ale především právě na autorskoprávní kritéria vnímání hudebního díla, která s novými pojetími díla vytvářejí specifickou interakci.

Závěrečná kapitola se pak zaměří na analýzu plagiátu, vedle obecného vymezení využije poznatky z oblasti hudební psychologie pro uchopení podstaty tohoto fenoménu a provede komparaci s praktickou rovinou, tak jak jej používá autorské právo. V následujícím rozboru cca 100 nejvýznamnějších konkrétních amerických i evropských soudních případů týkající se oblasti plagiátorství hudebního díla bude cílem klasifikovat a zobecnit jejich nejčastější předmětné příčiny, které bude zajímavé opět porovnat z pohledu autorského práva a hudebně estetických resp. hudebně teoretických aspektů. Rovněž bude věnována pozornost dosud jediné reálně existující české soudní kauze v této oblasti porušování autorských práv.

Naše práce by se tedy měla pokusit zhodnotit v předmětném diskurzu dosavadní vývoj a stav autorského práva, porovnat a zhodnotit společnou teoretickou oblast terminologického aparátu s oblastí disciplín hudební vědy, nastínit praktické dopady proměn hudebního projevu v 20. století na autorské právo a jejich následné zpětné projevy v související oblasti hudebního plagiátorství. V rámci příloh umístěných na DVD, na němž je mj. dostupný i text této práce v elektronické podobě, je čtenáři nabídnuta databáze textů právních předpisů,

---

<sup>3</sup> Zároveň tato část práce může sloužit jako jisté kompendium pro čtenáře „z druhé strany“, tedy zabývající se primárně autorským právem.



s nimiž je pracováno v 1. kapitole, dále stěžejní audio- a videoukázky zmíněných děl dokládajících změny hudebního paradigmatu a principy tzv. apropiace či citace, o nichž se pojednává ve 2. kapitole. Ve zvukové i notové podobě jsou zde dále zařazeny skladby probírané v souvislosti s hudebním plagiátem (uváděné ve 3. kapitole). Čtenář si tak sám může k dané problematice vytvořit autentický názor srovnáním inkriminované dvojice děl. Tato databáze propojená s vlastním textem elektronické verze této práce a zpracovaná v interaktivním webovém rozhraní je k dispozici na příslušném DVD disku (vedle toho jsou vlastní přílohy uloženy na samostatném DVD disku spolu s pdf verzí této práce).

Coby základní způsob odkazování na literaturu je v této práci použit aparát poznámek pod čarou. Při opakovaném odkazu je uvedeno příjmení a jméno autora a sousloví „cit. dílo“, uvádí-li se v práci více jeho citovaných položek, je zpřesněn rok jeho díla. U opakovaného odkazu na literaturu, která má více autorů, jsou uvedena pouze jejich příjmení. Následuje-li bezprostředně za sebou více citací či parafrází z jednoho zdroje, je v příslušné poznámce pod čarou z důvodů vizuální přehlednosti použit výraz „tamtéž“ a příslušná strana citovaného resp. parafrázovaného díla. Doslovné citace jsou psány kurzívou a jsou uvedeny uvozovkami, parafráze jsou bez uvozovek se standardním fontem písma. Delší citované cizojazyčné pasáže bývají zpravidla v poznámce pod čarou, a to z důvodů přesnosti, jisté stravitelnosti hlavního textu, ale také z důvodů hlubších a podrobnějších nuancí, které obsahují a které jdou mnohdy i nad rámec naší práce. Vlastní text, opatřený příslušným číslem odkazu, pak obsahuje jejich parafrázovaný překlad. Cizojazyčné jednoslovné, případně dvouslovné termíny nebo krátké polovětné úryvky, doplněné českým překladem, jsou ponechány v hlavním textu v závorce a graficky vyděleny kurzívou. Výjimku pak představuje citování znění celých paragrafů ze zákonů, které je případně uváděno vždy v poznámkovém aparátu, kdy jsou čísla paragrafu, případně názvy těchto ustanovení vždy vyznačeny tučným fontem a vlastní text těchto ustanovení, byť se technicky vzato jedná o citaci, je pak již ponechán normálním písmem bez uvozovek. (Naopak úryvky z textu písní jsou graficky odlišené – jsou psány v uvozovkách ale standardním fontem písma; cílem tohoto podrobného systému je snaha o lepší přehlednost v případech jejich kumulace bezprostředně za sebou.) Kurzívou jsou dále opatřeny vlastní názvy, ať již hudebních skladeb, literatury, atp. v poznámkovém aparátu i vlastním textu. Pro zvýraznění jistých myšlenek či výrazů je použito tučného fontu (pro jemné zdůraznění font kurzívy), který se objevuje vedle již zmíněných případů čísel paragrafů v poznámkovém aparátu rovněž v názvech a spisových označeních uváděných soudních kauz, v celé práci ho pak užíváme rovněž pro zdůraznění jména a příjmení důležité osoby. Ve třetí kapitole se tučný

font uplatní rovněž pro názvy vybraných hudebních formací či kapel – v tomto případě plní funkci čistě grafickou, ulehčuje orientaci v daném textu. Takto zdůrazněné mohou být i názvy publikací či hudebních skladeb, pak dochází ke kombinaci obou fontů.

Z praktických důvodů dalšího nekomplikování vlastního textu užíváme v práci také určité neologismy, které zatím český spisovný slovník nezná, nicméně se dá předpokládat, alespoň v některých případech, že se toto časem změní. Jedná se především o výrazy *plagiarizování*, případně *plagiování* a od těchto výrazů vytvořené adjektivum a verbum, tedy termíny označující proces tvorby plagiátu, a *label* (hudební vydavatelství). Dále jsme v práci použili z angličtiny převzaté slovo *appropriation*, v české podobě jako *apropriace* ve smyslu obecného přebírání hudebního materiálu, i ve smyslu pouhého odkazu na jiný konkrétní rukopis či styl hudby (*aluze*), použití různých hudebních prvků v novém kontextu, jedná se tedy o výraz zastřešující, zahrnující též významově specifitější *citaci*. Zahraniční termíny související především s procesním postupem ve zmiňovaných předmětných soudních kauzách vysvětlujeme na příslušném místě v práci, posléze cizojazyčný terminus technikus uvádíme často v původním znění (z nejpoužívanějších např. *copyright* – ekvivalent anglo-amerického právního systému pro autorské právo; *copyright infringement* – porušení autorského práva; *substantial similarity* – tzv. podstatná shoda při posuzování podobnosti dvou děl; *striking similarity* – tzv. nápadná shoda, právně silnější míra podobnosti než v případě shody podstatné; *access to work* – tzv. přístup žalovaného k dílu žalobce, zákonná podmínka plagiátu, tedy že žalovaný inkriminované dílo mohl v době vzniku údajného plagiátu vůbec znát, přičemž se přihlíží též k všeobecné známosti skladby, její popularitě).

V první kapitole také při analýze dílčích přístupů k hudebnímu dílu využíváme tzv. poznámek na okraj, které svou relevancí leží zhruba mezi vlastním textem a poznámkou pod čarou; v této části práce rovněž aplikujeme pro snadnější orientaci a zdůraznění hlavních myšlenek dílčí shrnutí jednotlivých koncepcí, které vkládáme na konec každé subkapitoly části 1.2. pod specifický symbol „\* \* \*“. Celá 1. kapitola pak obsahuje vlastní samostatný závěr (1.4), jehož myšlenky v koncovém Závěru naší práci již neopakujeme, ale pouze na ně odkazujeme.

Práce obsahuje také řadu zkratk, které jsou při prvním uvedení vysvětleny v závorce. Pro orientaci však již na tomto místě uvedeme některé nejdůležitější a nejfrekventovanější: **APO** = autorskoprávní ochrana; **AZ** = český autorský zákon; **AH** = umělecká, vážná hudba; **CA** = americký kodex autorského práva, figurující rovněž jako *Title 17 of the United States Code* (též v této práci jako **17 USC**); **CDPA** = britská legislativní úprava práv duševního vlastnictví včetně autorského práva; **CPI** = francouzská legislativní úprava autorského práva, obsažená ve společném tzv. kodexu duševního vlastnictví; **EH** =

elektronická hudba; **EHS** = zde harmonizační směrnice Rady EU 89/104/EHS, kterou se sblíží právní předpisy členských států o ochranných známkách; **ESD** = evropský soudní dvůr; **GEMA** = německý kolektivní správce autorských práv v oblasti hudebních děl; **HD** = hudební dílo (v návaznosti pak často používáme kombinaci APO HD ve smyslu autorskoprávní ochrany hudebního díla); **KS** = kolektivní správce práv nebo kolektivní správa práv; **LZPS** = Listina základních práv a svobod, vtělena do ústavního pořádku ČR; **MGG** = encyklopedie *Musik in Geschichte und Gegenwart*; **NAH** = nonartificiální, tj. populární hudba; **OchZn** = český zákon o ochranných známkách; **OSA** = ochranný svaz autorský, kolektivní správce v oblasti hudebních děl; **OSŘ** = český občanský soudní řád; **OZ** = občanský zákoník; **PDV** = právo duševního vlastnictví, širší předmětná oblast, do níž spadá vedle autorského práva kupř. právo patentové, ochranné známky atp.; **RÚB** = Bernská úmluva, první a základní mezinárodní předpis upravující autorská práva; **SAZ** = slovenský autorský zákon; **TZ** = český trestní zákoník; **UPA** = polský autorský zákon; **URG** = německý autorský zákon; **URhG** = rakouský autorský zákon; **VÚAP** = Všeobecná úmluva o autorském právu; **ZP** = český přestupkový zákon; **ZVyn** = český zákon o vynálezech a zlepšovacích návrzích, základní legislativní předpis patentového práva. Čísla zmíněných právních předpisů a přesná znění zvláště cizojazyčných názvů jsou obsažena přímo v textu práce a jejich přehled je rovněž v závěrečném soupisu použité literatury a užitých pramenů.

## Stav bádání a pojetí naší reflexe

Předkládaná disertace zasahuje svým svým záběrem do poměrně mnoha oblastí. Snaží se zmapovat v českém prostředí problematiku v takovéto komplexní podobě dosud nereflektovanou, z čehož plyne i poměrně velký počet položek použité literatury a její značný obsahový rozptyl. Tento aspekt nicméně činí právě tuto část práce, zabývající se reflexí vlastního bádání, poměrně problematickou na vymezení, neboť tato disertace se snaží o nový pohled na základě fúze již existujícího a probádaného, ovšem vedle vlastního pramenného výzkumu (viz kapitola 2.2 a především rozsáhlá 3.3).

Náš přehled proto koncipujeme podle struktury naší práce, kterou (jak jsme již uvedli) členíme do tří hlavních částí – v první je řešena otázka terminologie hudebního díla, a to jak z hudebněvědných tak autorskoprávních hledisek. Druhá část pak nabízí jakýsi vhled do praktické roviny APO a zároveň přistupuje k hudebnímu dílu analyticky po hudebně strukturní stránce, což přináší na APO nové pohledy, z čehož se pak snaží o vymezení hlavních hudebně paradigmatických změn. Třetí kapitola se pak zabývá hudebním plagiátem, tedy situacemi, kdy dochází k porušení APO z hlediska originality a jedinečnosti konkrétního díla. Každá tato část práce s sebou nese specifické nároky na užitou literaturu. Téma první i druhé kapitoly je v samostatných již existujících studiích reflektováno dostatečně (byť svým způsobem jedinečný způsob náhledu naší práce přináší i do této problematiky nové podněty), z tohoto úhlu pohledu však představuje největší přínos této práce kapitola třetí, která odkazuje především na pramennou základnu, jež není v českém, a troufáme si říci, že ani v evropském kontextu, dostatečně zmapována a zpracována.

Poměrně hodně je reflektováno samotné téma první kapitoly, vymezení hudebního díla, především pak v rovině hudebně estetické. Vedle příslušných slovníkových hesel *dílo*, *kompozice* a příbuzných souvisejících pojmů-termínů (*autenticita*, *tvorivost*, *originalita*) v nejdůležitějších hudebních slovnících a encyklopediích (kupř. Musiklexikon, Riemann Musiklexikon, MGG, New Grove of Music and Musicians, Slovník české hudební kultury, Stručný slovník hudební psychologie)<sup>4</sup> se snahám o vymezení hudebního díla věnuje téměř

---

<sup>4</sup> Seeger, Horst: *Musiklexikon in zwei bänden*. VEB Deutscher Verlag Für Musik, Leipzig 1966, 528 s.; Dahlhaus, Carl – Eggebrecht, Hans Heinrich a kol.: *Brockhaus-Riemann-Musiklexikon: in vier Bänden und einem Ergänzungsband*. Piper & Schott Ed., Mainz, München 1995.; Blume, Friedrich – Finscher, Ludwig a kol.: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Sachteil, vol. 5*. Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel, und J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH, Stuttgart 1996, 1812 s., zde s. 505–557; ed. Tyrrell, John – Sadie, Stanley: *New Grove of Music and Musicians*. VI. a XVIII. svazek. 2. vyd., Oxford University Press, Oxford 2001; ed. Fukač, Jiří – Vysloužil, Jiří: *Slovník české hudební kultury*. Editio Supraphon, Praha 1997; Poledňák, Ivan: *ABC stručný slovník hudební psychologie*. Editio Supraphon, Praha 1984.

každá propedeutika hudební vědy či ucelenější publikace hudební estetiky.<sup>5</sup> Z historického hlediska se s vymezením pojmu-termínu *umělecké dílo* dotýká pojem uměleckého krásna, zásadní jsou v tomto směru díla idealistického filozofa Georga Wilhelma Friedricha Hegela a hegelovsky, později spíše herbartovsky orientovaného Eduarda Hanslicka, který již v obsahu hudby vnímal znějící pohybové formy.<sup>6</sup> Ohledně pojmů souvisejících s vlastním hudebním dílem pak v případě pojmu-termínu *autenticita* citujeme vedle výše zmíněných encyklopedií např. z díla Theodora Wiesengrunda Adorna, Dušana Šindeláře, Ludřka Nováka, ohledně tvořivosti pak mj. z psychologických studií Michala Šalamouna, Daniely Kusé, ohledně originality opět z již výše zmíněného díla T. W. Adorna, ohledně tzv. *autentičnosti tvorby* pak ze studie Jaroslava Volka.<sup>7</sup> Autorskoprávní definice uměleckého díla, potažmo tedy i uměleckého díla hudebního, lze nalézt v § 2 aktuálního znění AZ. Důležité jsou potom komentované výklady příslušného znění a autorskoprávně teoretické publikace – z nejzásadnějších pak aktuální dílo Ivo Telce, Pavla Tůmy, Karla Knapa,<sup>8</sup> k základní orientaci co do definičních kritérií hudebního díla 20. století je vhodná starší studie Věry Čížkové, ohledně vývoje autorskoprávní ochrany podrobné studie Štefana Lubyho a Karla Kadlece či Jana Löwenbacha ohledně historie AP a definice díla v českých zemích.<sup>9</sup> Tento pohled je rovněž konfrontován s aktuální zahraniční legislativou a komentovanými výklady.<sup>10</sup>

<sup>5</sup> Z tuzemských nejznámějších zmiňme alespoň tyto základní publikace: Lébl, Vladimír – Poledňák, Ivan a kol.: *Hudební věda*, sv. I. SPN, Praha 1988, 344 s.; Vičar, Jan – Dykast, Roman: *Hudební estetika*. HF AMU, Praha 2002, 184 s.

<sup>6</sup> Hanslick, Eduard: *Vom Musikalisch-Schönen: ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. WBG (Wissenschaftliche Buchgesellschaft), Darmstadt 2010; ke kategorii díla a uměleckého krásna – Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Estetika I.* (Překl. Patočka, Jan). Odeon, Praha 1966, 439 s.; k hudbě konkrétně se pak vyjadřuje v druhé části – Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Estetika II.* (Překl. Patočka, Jan). Odeon, Praha 1966, 452 s.

<sup>7</sup> Adorno, Theodor W.: *Estetická teorie*. Přel. Dušan Prokop. Panglos, Praha 1997; Šindelář, Dušan: *Časové a nadčasové v uměleckém díle*. In: *Estetika*, roč. 1977, s. 1–21; Novák, Luděk: *Hranice umění a experiment*. In: *Estetika*, roč. 1966, s. 105–116; Šalamoun, Michal: *Ochrana názvů, postav a příběhů uměleckých děl*. Nakladatelství C. H. Beck, Praha 2003, 156 s.; Kusá, Daniela: *Zjavná a skrytá tvorivost*. Ústav experimentální psychologie SAV, Bratislava 2006, 153 s.; Volek, Jaroslav: *O autentičnosti tvorby*. In: *Hudební rozhledy*, roč. 1986, s. 417–421.

<sup>8</sup> Viz Telec, Ivo a Tůma, Pavel: *Autorský zákon – komentář*. Nakladatelství C. H. Beck, Praha 2007, 971 s.; Telec, Ivo: *Tvůrčí práva duševního vlastnictví*. Doplněk, Brno 1994; Telec, Ivo – Tůma, Pavel: *Přehled práva duševního vlastnictví – 2. Česká právní ochrana*. Doplněk, Brno 2006; Knap, Karel: *Autorský zákon a předpisy související, 4. podstatně přepracované vydání*. Linde, Praha 1993; Knap, Karel: *Autorské právo*. Orbis, Praha 1960; Knap, Karel: *Quo vadis autorského práva*. In: *Aktuální otázky práva autorského a práva průmyslového*. Sborník Univerzity Karlovy, Praha 1986.

<sup>9</sup> Čížková, Věra: *Dílo jako předmět autorského práva*. In: *Aktuální otázky práva autorského, práv průmyslových a práva soutěžního*. Universita Karlova, Praha 1972, s. 24–53; Luby, Štefan: *Vývin ochrany autorské tvorby v predkapitalistických spoločenských formáciách*. In: *Právnické štúdie*, Bratislava 1962, č. 1, s. 185–248; Luby, Štefan: *Vývin ochrany autorské tvorby za kapitalizmu*. In: *Právnické štúdie*, Bratislava 1966, s. 5–66.; Luby, Štefan: *Autorské právo*. Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, Bratislava 1962; Löwenbach, Jan: *B. Smetana – boj o právo autorské*. In: *Soutěž a tvorba XVIII*, roč. 1947, č. 6., s. 102–105; Löwenbach, Jan: *Právo autorské: Zákon ze dne 24. listopadu 1926, číslo 218. Sb. z. a nař. s výkladem, judikaturou i prováděcím nařízením a hlavní normy mezinárodního a zahraničního práva původského*. Československý Kompas, Praha 1927, 508 s.; Löwenbach, Jan: *Využijme svých autorských práv*. In: *Hudební*

Při mapování nejdůležitějších muzikologických koncepcí vlastního pojmu hudební dílo se náš zájem upíral v první řadě k těm, v nichž lze vysledovat podobné definiční prvky jako v autorskoprávních koncepcích, nebo se dotýkají aspektů, které se posléze ukazují jako ve vlastní právní koncepci problematické. Není tedy naším cílem vymezení všechny existující teoretické přístupy k hudebnímu dílu, které nabízejí dílčí muzikologické disciplíny. Jedna ze základních otázek pro nás tedy zní, kdy je možno považovat dílo za hotové, neboť tento okamžik je významný též pro vznik vlastního AP k takovému dílu. K této otázce se vyjadřuje ve svých spisech Otakar Hostinský, Otakar Zich, Ferruccio Busoni, René Leibowitz, ve své shrnující studii pak Miroslav K. Černý, reflektující i názory dalších hudebních vědců a hudebních estetiků.<sup>11</sup> V této souvislosti byly reflektovány i názory Arnolda Scheringa s koncepcí tří jevových forem hudebního díla a Siegfrieda Borrisse s pětičlankovým procesem vzniku díla. Do popředí se zde (ve shodě s názory Miloše Jůzla, Gisele Brelet či Ladislava Hejdánka) dostává význam interpretace jako součinitele hotové podoby díla.<sup>12</sup> Postupně tedy převládají názory akcentující procesuální charakter díla a jeho vnitřní strukturu nad vnímáním díla coby statického momentu, zároveň se začíná důrazně odlišovat jeho nehmotná podstata (další klíčový moment ve světle AP, které rovněž s ireálnou podstatou uměleckého díla teoreticky dlouho zápolilo). Zásahu na tom měl bezpochyby Pražský lingvistický kroužek v čele s Janem Mukařovským. K problému vymezení *díla* čerpáme z názorů Edmunda Husserla, zakladatele fenomenologie, jeho žáka Waldemara Conrada a především Romana Ingardena, který stanovil pro naše účely stěžejní

---

Revue, roč. 1908, s. 197–200; Kadlec, Karel: *Počátky práva autorského: studie o vzájemných poměrech tiskařů a spisovatelů v minulých stoletích*. Časopis Musea království Českého, Praha 1893; Kadlec, Karel: *Provozovací právo k dílům dramatickým a hudebním. Srovnávací studie přihlížející k cizím zákonům autorským*. Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění. Praha, 1892, 118 s.

<sup>10</sup> Viz kupř. Murříň, Peter: *Autorské právo II: komentář k novému autorskému zákonu*. EPOS, Bratislava 2004, 303 s.; v německém právním prostředí viz kupř. Loewenheim, Ulrich: *Geschützte Werke – II. Werke der Musik*. In: Schrickler, Gerhard a kol.: *Urheberrecht. Kommentar – 2., neubearbeitete Auflage*. C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München 1999, s. 55, odstavec 12–13; s. 56, odstavec 15; s. 99, odstavec 124–127; ve francouzském Bonet, Georges a kol.: *Code de la propriété intellectuelle*. Édition Dalloz, Paris 1997, 1209 s. Zde s. 6, odstavec 9; Barta, Janusz a kol.: *Prawo autorskie. System Prawa Prywatnego – Tom 13*. Wydawnictwo C. H. Beck, Warszawa 2003, 772 s., zde s. 9; z britského common law viz kupř. komentář Phillips, Jeremy J. – Durie, Robyn – Karet, Ian: *Whale on Copyright*. Fourth Edition. Sweet & Maxwell Limited, London 1993. 170 s. Zde s. 28; podrobněji viz ve vlastním textu.

<sup>11</sup> Hostinský, Otakar: *Hostinský o hudbě. Státní hudební nakladatelství, Praha 1961, 462 s.*; Zich, Otakar: *Estetické vnímání hudby. Estetika hudby*. (ed. Jůzl, Miloš) Editio Supraphon, Praha 1981, 454 s.; Busoni, Ferruccio: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*. Noetzel, Wilhelmshaven 2001, 152 s.; Leibowitz, René: *The Composer and His Double. (Translated from the original French by Bruce Charles (Portland))*. [online]. Dostupné na <http://www.rodoni.ch/busoni/hisdoubla.html> [citováno 22. 3. 2011]; Černý, Miroslav K.: *Problém hudebního díla, jeho podstaty, identity a forem existence*. Estetika, roč. 11, 1974, s. 164–182, 193–212. Dále také Černý, Miroslav K.: *Hudební dílo z hlediska hudební historiografie*. Hudební věda, roč. 1965, s. 474–499.

<sup>12</sup> Schering, Arnold: *Die Erkenntnis des Tonwerks*. In: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1933*, Leipzig, 1934, s. 13–27.; Borris, Siegfried: *Gegensätzliche Authentizität in der Interpretation. Zur Grundlegung einer Interpretationskunde*. In: *Vergleichende Interpretationskunde*. Berlin Verlag Merseburger, Berlin 1963, 55 s., zde s. 7–8.; Jůzl, Miloš: *Estetika hudby ve světle knihy Jaroslava Zicha*. In: *Hudební rozhledy*, roč. 1978, s. 313–317; Hejdánek, Ladislav: *Dílo jako událost*. In: *Hudební rozhledy*, roč. 1970, s. 498–500.

definici díla, která se již v mnohém střetává s AP, a kterou posléze rozvinula do zásadní podoby pro naše pojednání Zofija Lissa.<sup>13</sup> Podobně jako Ingarden nastínil novou metodologii hudebních děl při analýze stavu české moderní hudby i Vladimír Helfert, v rakouském prostředí pak k podobným závěrům jako Ingarden dospěl Alfred Schütz.<sup>14</sup> Z dalších názorů striktně vymežující nehmotnou podobu díla vedle jeho hmotného nosiče čerpáme rovněž z názorů Samuela Alexandra, Stephena Coburna Peppera, Robina George Collingwooda, Alfreda Northa Whiteheada, Benedetta Croce či Natalje Korychalové; částečně souhrnný přehled teoretických konceptů výše zmíněných fenomenologů poskytují ze současných autorů v českém jazykovém prostředí např. Martina Stratilková, k procesualitě se vyjadřuje kupř. Ivo Medek.<sup>15</sup> V českém, resp. československém prostředí se ujala koncepce pojetí díla ukotveného v čase specifická procesuální tzv. teorie intonace Borise Asafjeva, již reflektovali a rozvinuli Jaroslav Jiránek, Václav Kučera, Přemysl Novák, Antonín Sychra, Oskár Elschek, Jaroslav Volek či Karel Risinger.<sup>16</sup> Neudržitelné problémy tradičního pojmání díla, díky infiltraci vlivů rozličných hudebních kultur a vývoji hudebního jazyka v 2. polovině 20. století, pak přinesly potřebu nových pohledů a reflexí, kupř. ve studiích mimoevropských kultur Hanse Mersmanna, Waltera Wiory, Arnolda Feila, či reflexe nových kompozičních prostředků Johna Cage, Umberta Eca a jeho koncepce

<sup>13</sup> Mukařovský, Jan: *Studie z estetiky*. Odeon, Praha 1966, 371 s.; Husserl, Edmund: *Experience and judgement*. Northwestern University Press, Evanston 1973, 433 s.; Conrad, Waldemar: *Der ästhetische Gegenstand*. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, roč. 3, 1908, č. 1, s. 71–118; Ingarden, Roman: *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1973, 185 s. (též in: *Studia z estetyki II*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1958, 478 s., zde s. 163–295); Lissa, Zofia: *Nowe szkice z estetyki muzycznej*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1975, 169 s. (České vydání: *Nové studie z hudební estetiky*. Překl. Jindřich Brůček. Supraphon 1982, 221 s.)

<sup>14</sup> Helfert, Vladimír: *Česká moderní hudba*. Index, Olomouc, 1936, 173 s.; Schütz, Alfred: *Fragments on the Phenomenology of Music*. In: *Music and Man*, roč. 2, 1976, č. 1–2, s. 5–71.

<sup>15</sup> Pepper, Stephen Coburn: *The Basis of Criticism in the Arts*. Harvard University Press, Cambridge 1946, 177 s.; Collingwood, Robin George: *The Principles of Art*. Oxford paperbacks, Oxford 1963, s. 142.; Whitehead, Alfred North: *Adventures of Ideas*. Free Press paperback, New York 1961/7, 360 s.; Korychalova, Natalja: *Hudební dílo a způsob jeho existence*. *Hudební rozhledy*, roč. 26, 1973, s. 131–134; Podrobněji viz Stratilková, Martina: *Ingardenovo pojetí hudebního díla a etnická hudba*, in: ed. Poledňák, Ivan: *Proměny hudby v měnícím se čase*. Vydavatelství UP, Olomouc 2007, s. 193–202; Stratilková, Martina: *Fenomenologie v hudební estetice a analýze*. Disertační práce FFUP, Olomouc 2010, 217 s.; Medek, Ivo: *Úvod do procesuality jako komplexní kompoziční metody*. JAMU, Brno 1998, 87 s.

<sup>16</sup> Asafjev, Boris Vladimirovič: *Teorija muzykalno-istoričeskogo processa kak osnovamuzыkalno-istoričeskogo znaniya*, in: Glebov, Igor (ed.): *Zadači i metody izučeniya iskusstv* (Peterburg, 1924), s. 124–154; v českém prostředí pak odkazují na publikaci Jičínský, Bedřich: *Asafjev živý v termínech*. In: *Asafjev – hudebněvědné studie*. (Edice: Klasikové hudební vědy a kritiky, 2. řada, svazek 6), SHV, Praha 1965; Asafjev, Boris Vladimirovič: *Hudební forma jako proces. Kniha druhá: Intonace*. (Edice: Klasikové hudební vědy a kritiky, 2. řada, svazek 5), SHV, Praha 1965; Jiránek, Jaroslav: *Příspěvek k teorii a praxi intonační analýzy*. Dilia, Praha 1965. 397 s.; Jiránek, Jaroslav: *Základní filozofické problémy marxistické muzikologie*. In *Hudební věda*, roč. 1962, č. III–IV, s. 28–64; Kučera, Václav: *Intonační teorie v krizi?* In: *Hudební věda*, 1964, I., s. 19–33, zde i definice Antonína Sychry a odkaz na vystoupení O. Elscheka na mezinárodním semináři v květnu 1963, viz Protokol semináře, VI. Den zasedání, s. 75–77.; Kučera, Václav: *Umělecký obraz v hudbě*. [s.n.] Praha 1965, 308 s.; Novák, Přemysl: *Intonace a její uplatnění v poznávacím uměleckém procesu*. In: *Hudební věda III–IV*, 1962, s. 344–347; Volek, Jaroslav: *Teorie intonace, její geneze, současný stav a problémy*. In: *Hudební věda*, roč. 1964, č. I., s. 287–288; Risinger, Karel: *Hierarchie v hudební formě a tektonice*. In: *Hudební věda*, roč. 1966, č. III, s. 438–461.

otevřeného díla, Theodora Wiesengrunda Adorna a pojetí díla opět jako dění a zároveň syntéza neslučitelných momentů, které jej spojují, či již výše zmíněné práce Zofije Lissé, jejíž teze (vycházející z Ingardena) se staly základem pro naši komparaci hudebně estetického pojetí s koncepcemi autorskoprávními, a které již byly zmíněny výše.<sup>17</sup> Tyto názory nezůstaly bez odezvy ani v českém muzikologickém terénu, kde se k reflexi hudebního díla 2. poloviny 20. století vyjádřil ve svých odborných statích kupř. Jaroslav Volek, Ctirad Kohoutek, či Jan Mukařovský ve svém uceleném souboru statí a přednášek (zmíněn již výše v souvislosti se strukturalismem). Jeho názory, generačně starší, však ovlivňují též další vědce – kupř. Luděk Novák či Květoslava Chvatík.<sup>18</sup>

Ze současných důležitých reflexí hudebního díla, které reagují mj. též na aktuální trendy masové kultury, zmiňme především práci Vlastimila Zusky, Tomáše Kučery a jeho pro naše záměry důležité analýzy díla pohledem hudební komparatistiky, z přelomu tisíciletí i další shrnující pohledy Jense Kulekampffa či Ivana Poledňáka.<sup>19</sup> Nejdůležitější pro naši srovnávací studii je však relativně nedávná práce Norberta Adamova,<sup>20</sup> která se jako jediná v našem jazykovém prostředí věnuje srovnání vymezení autorského uměleckého díla v oblasti hudebně estetické s oblastí slovenského AP, které není od českého příliš odlišné. Adamov však vymezuje nejen podobně jako my definiční autorskoprávní a muzikologické zázemí, ale dále se také v limitované míře zabývá problematikou porušování autorského práva a podporou autorskoprávní ochrany hudebních děl. Podobně jako naše práce se tak i Adamov ptá po dominující složce hudební struktury, zabývá se kategorií spojených děl, zpracováním díla a užitím námětu, vyděluje i specifickou situaci, která vzniká v žánru

---

<sup>17</sup> Mersmann, Hans: *Angewandte Musikästhetik*. Hesse, Berlin 1926, 752 s.; Wiora, Walter: *Die vier Weltalter der Musik*. W. Kohlhammer, Stuttgart 1961, 185 s.; Feil, Arnold: *Musikmachen und Musikwerk*. In: *Musikforschung*, roč. 21, 1968, s. 7–17.; Feil, Arnold: *Volksmusik und Trivialmusik*. In: *Musikforschung*, roč. 26, 1973, s. 159–166.; aktuální české reflexe lze nalézt kupř. v publikaci Matoušek, Vlastislav: *Rytmus a čas v etnické hudbě*. TOGGA, Praha 2003, 158 s.; Cage, John: *Silence*. Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut 1959, 276 s.; Adorno, Theodor Wiesengrund: *Estetická teorie*. /Přel. Dušan Prokop/. Panglos, Praha 1997.

<sup>18</sup> Volek, Jaroslav: *Základy obecné teorie umění*. SPN, Praha 1968, 259 s.; Volek, Jaroslav: *Novodobé harmonické systémy z hlediska vědecké filozofie*. Knižnice hudebních rozhledů, Praha 1961, 360 s.; Volek, Jaroslav: *Novodobé harmonické systémy z hlediska vědecké filozofie*. Knižnice hudebních rozhledů, Praha 1961, 360 s.; shrnující studie o J. Volkovi viz Kramář, Václav: *Jaroslav Volek – hudební teoretik*. Diplomová práce FFUP, Olomouc 2006, 142 s.; Kohoutek, Ctirad: *Projektová hudební kompozice*. SPN, Praha 1969, 133 s.; Novák, Luděk: *Hranice umění a experiment*. In: *Estetika*, roč. 1966, s. 105–116; Chvatík, Květoslav: *Artefakt a estetický objekt*. In: *Estetika*, roč. 1992, č. 2, s. 1–15.

<sup>19</sup> Zuska, Vlastimil: *Divák na ztracené dálnici současného umění neboli krok k „šedé estetice“*. In: *Estetika*, roč. 1998, č. 4, s. 1–6; Zuska, Vlastimil: *K ontologii uměleckého díla*. In: *Estetika*, roč. 1994, č. 3, s. 69–82; Zuska, Vlastimil: *Kýč je ... když není umění*. In: *Estetika*, roč. 1994 č. 2, s. 44–8; Kučera, Tomáš: *Originalita hudebního díla ve světle hudební komparatistiky*. In: *Opus Musicum*, roč. 2005, č. 6, s. 10–15; Kulekampff, Jens: *Existuje ontologický problém uměleckého díla?* In: *Estetika*, roč. 2007, s. 151–172; Poledňák, Ivan: *Hudba jako problém estetiky*. Nakladatelství Karolinum UK, Praha 2006, 288 s.

<sup>20</sup> Adamov, Norbert: *Hudobné dielo v kontexte autorského práva*. Ústav hudobnej vedy SAV, Bratislava 2007, 129 s.



hudební parodie, a snaží se rovněž v teoretické rovině definovat plagiát. Na tuto práci se tudíž při našem bádání obracíme na více místech, ve 2. a 3. kapitole.

Úvodní subkapitoly druhé části práce se odvolávají na autorskoprávní teorii, institut kolektivní správy hudebních děl a k její historii, která je v českém prostředí,<sup>21</sup> na něž se v této souvislosti z důvodů jakéhosi „uvedení do děje“ na tomto místě okrajově soustředíme, – ale pochopitelně i v literatuře zahraniční<sup>22</sup> – dostatečně zmapována. Zajímavější je situace kolem tzv. zvukové ochranné známky, jejíž reflexí se částečně vymykáme přímo z vlastního autorskoprávního pohledu, nicméně tento institut poskytuje zajímavý dodatečný právní rámec v kontextu práv průmyslového vlastnictví.<sup>23</sup> Důležitou roli zde při analýze konkrétních známek v evropském právním prostředí hraje i jejich pramenná základna v podobě internetové online databáze EU.<sup>24</sup> Zákonné aspekty mezi APO, jimiž se myslí především specifické typy licencí, prolamující legálně vlastní APO, pak pro muzikologickou oblast představují průnikovou část v podobě tzv. *citací*. Tato problematika je v obou námi reflektovaných oblastech rovněž dostatečně řešena.<sup>25</sup> Budeme-li následně zkoumat

---

<sup>21</sup> Kupř. Harvánek, Jaromír a kol.: *Teorie práva*. Masarykova univerzita, Brno 1998, 342 s., Luby, Štefan: *Autorské právo*. Vydavatel'stvo SAV, Bratislava 1962, 402 s.; Telec, Ivo: *Tvůrčí práva duševního vlastnictví*. Doplněk, Masarykova univerzita, Brno 1994, 344 s.; Telec, Ivo – Tůma, Pavel: *Přehled práva duševního vlastnictví – 2. Česká právní ochrana*. Doplněk, Brno 2006, 114 s. Tůma, Pavel: *Praktické aspekty výkonu kolektivní správy autorských práv k dílům hudebním*. Rigorózní práce, PrFMU, Brno 2002; Hartmanová, Dagmar: *Kolektivní správa autorských práv a práv souvisejících s právem autorským*. Linde, Praha 2000, 143 s.; zvláštní detaily historie KS lze však nalézt i v muzikologické literatuře, kupř. v rozsáhlé publikaci Očadlík, Mirko – Smetana, Robert: *Dějiny české hudební kultury. 1. díl (1890–1918)*. Academia, Praha 1972, 299 s.

<sup>22</sup> V obecné rovině kupř. Mihály, Ficsor a kol.: *Collective Administration of Copyright and Neighboring Rights*. WIPO, Ženeva 1990; konkrétně v sousedním Německu Wehnhardt, Harald: *Autorská práva a GEMA – co stojí hudba?* In: *Multimedia extra*, roč. 1995, č. 2.

<sup>23</sup> K obecné systematické PDV odkazujeme k výše zmíněným propedeutickým publikacím týkající se AP, konkrétněji **k ochranné známce** kupř. Hajnalová, Zdenka – Suja, Jozef: *Ochranná známka Spoločenstva (CTM)*. Úrad priemyselného vlastníctva Slovenskej republiky, Bratislava 2002, 65 s.; Horáček, Roman a kol.: *Zákon o ochranných známkách, zákon o ochraně označení původu a zeměpisných označení, zákon o vymáhání práv z průmyslového vlastnictví: komentář*. 2. vyd., C. H. Beck, Praha 2008, 539 s.; Čermák, Karel.: *Evropské ius commune a náš vstup do EU v oblasti známkového práva*. Právní rádce, roč. 2003, č. 11, s. 15. Dostupné též [online] na [http://pravniradce.ihned.cz/2-13669020-F00000\\_d-28](http://pravniradce.ihned.cz/2-13669020-F00000_d-28) [citováno 13. 3. 2012]; **k méně typickým a konkrétně zvukovým ochranným známkám** viz např. Dvořáková, Kateřina: *Zápisná způsobilost některých druhů ochranných známek, zejména netradičních*. In: *Průmyslové vlastnictví*. 2005, č. 7–8, s. 108; Schönbornová, Markéta: *Ochranné známky v právním řádu České republiky a jejich nové typy*. In: *Průmyslové vlastnictví*. 2009, č. 2, s. 60–64., zde s. 62; Petr, Michal.: *Zvukové a čichové ochranné známky v judikatuře ESD*. In: *Obchodní právo*, roč. 2004, č. 6, s. 12–16.; Hansel, Martin: *Zvuková ochranná známka v právu ES*. [online]. c2005. Dostupné na <http://pravniradce.ihned.cz/c1-15548100-zvukova-ochranna-znamka-v-pravu-es> [citováno 19. 3. 2012].

<sup>24</sup> Dostupná [online] na <http://oami.europa.eu/CTMOnline/RequestManager/> [citováno 19. 3. 2012].

<sup>25</sup> Krom příslušných encyklopedií a hudebně historických publikací, které citaci (ve starší i současné hudbě) často reflektují (viz dále citované dílo Nadi Hřčkové) zmiňme kupř. stat' Lissa, Zofia: *Ästhetische Funktionen des musikalischen Zitats*. In: *Die Musikforschung* 19/1966, s. 364–378; Tarnawska, Krystyna: *Cytat muzyczny*. Referát na sémiotickém kongresu v Edinburghu, 1978, rkp. Citováno podle Hřčková, Naďa: *Dějiny hudby VI – 20. století (2. díl)*. Euromedia Group, Praha 2006, 543 s., zde s. 51; Schnittke, Alfred: *Polystilistische Tendenzen in der modernen Musik*. In: *Musiktexte* 30, Köln 1989, s. 29–30; **Ohledně autorskoprávní koncepce** lze rovněž odkázat na příslušné výše zmíněné komentáře k různým autorským zákonům (kupř. Telec, Ivo – Tůma, Pavel: *Autorský zákon – komentář*. Nakladatelství C. H. Beck, Praha, 2007, 971 s., zde s. 359–362; Voigtländer, Robert – Elster, Alexander – Kleine, Heinz: *Urheberrecht –*

a analyzovat jednotlivé složky a stránky hudební struktury ve snaze zjistit jejich konkrétní význam především v hudebním díle 20. století, ohledně melodické složky, považované za nejdůležitější v tradičním hudebním díle, lze kupř. v německém právním prostředí poukázat na příslušná komentovaná znění URG a německé právní teoretiky,<sup>26</sup> neboť německé právo obsahuje speciální zákonnou ochranu melodické složky. V ostatních aspektech hudební struktury pak možno odkázat víceméně opět pouze na vybrané muzikologické rozborů, zřídka též na právní komentáře.<sup>27</sup> Těmito analýzami následně definujeme z několika pohledů a zásadních fenoménů současnosti změny hudebního jazyka a sdělovacích možností moderní hudby, které s sebou musejí nést i zásadní důsledky pro AP (fenomény kupř. masové kultury či world music jsou co do počtu dostupné související literatury stále přeci jen hojněji zastoupeny v anglické jazykové provenienci).<sup>28</sup> Ohledně moderních fenoménů typů

---

*Kommentar*, 4. Auflg., Berlin 1952, 264 s., zde s. 116); příslušnou kapitolu týkající se citační licence nalezneme rovněž ve stěžejní publikaci Hanser-Strecker, Carl Peter: *Das Plagiat in der Musik. Ein Beitrag zur Frage des urheberrechtlichen Schutzes von Werken der Musik*. Rechtswissenschaftlichen Fakultät der Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt am Main 1968, 187 s.; srovnání obou odvětví poskytuje do jisté míry rovněž výše zmíněná publikace Norberta Adamova.

<sup>26</sup> Kupř. Hanser-Streckera, konkrétně v jeho výše zmíněném spise na s. 119, pozn. 18, kde analyzuje na toto téma i další názory právních teoretiků i hudebníků (Henri Marteau, Engelbert Humperdinck, Felix Weingartner, Max Weber). K tomu také viz Baumann, Karl: *Das Urheberrecht an der Melodie und und ihre freie Benutzung. Züricher Beiträge zur Rechtswissenschaft NF76*. Sauerländer, Aarau 1940, 175 s., zde s. 83 nebo Nitze, Hans: *Das Recht an der Melodie*. Duncker & Humblot, München, Leipzig 1912., 163 s., zde s. 52. Hanser-Strecker rovněž rozebírá i ostatní stránky a složky hudební struktury (neuvádíme tedy již jeho jméno v následujících poznámkách).

<sup>27</sup> Srovnej Janeček, Karel: *Tektonika*. Editio Supraphon, Praha 1968, 248 s.; ohledně **harmonické složky** kupř. Volek, Jaroslav: *Teoretické základy harmonie z hlediska vědecké filozofie*. SAV, Bratislava 1954, s. 180; Volek, Jaroslav: *Novodobé harmonické systémy z hlediska vědecké filozofie*. Knihovna hudebních rozhledů, Praha 1961, 360 s.; Erpf, Hermann: *Studien zur Harmonie und Klangtechnik der neuen Musik*. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1969, 209 s.; Meyerhofer, Robert: *Organische Harmonielehre*. Schuster & Loeffler, Berlin 1908, 247 s.; Janeček, Karel: *Základy moderní harmonie*. ČSAV, Praha 1965, 383 s.; Risinger, Karel: *Nauka o harmonii XX. století*. Supraphon, Praha 1978, 660 s.; Karg-Ellert, Sigfried: *Polarische Klang- und Tonalitätslehre (Harmonologik)*. Leipzig 1931.; ohledně významu **rytmické složky** kupř. Tichý, Vladimír: *Úvod do studia hudební kinetiky*. Akademie múzických umění, Praha 1992, 175 s.; ed. Nejedlý, Zdeněk: *Otakara Hostinského estetika. Díl I, Všeobecná estetika*. Jan Leichter, Praha 1921, 453 s., zde s. 243–253; Messiaen, Olivier: *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie: (1949-1992)*. Leduc 2002, 334 s.; v německém právním prostředí také okrajově např. ve spisech Kuner, Wolfdieter: *Gemeinschaft und Abhängigkeit im Urheberrecht*. Disertační práce, Freiburg 1957, s. 162; Gerst, Artur: *Der Gegenstand des musikalischen Urheberrechts und das Recht der melodie als Recht des Urhebers*. Disertační práce, München 1912, s. 16 a 47; ohledně **témbru** viz kupř. právník Püttlingen, Johann Vesque: *Das Musikalische Autorrecht*. Wien 1864, s. 33 an.; z hudebních teoretiků a skladatelů příslušnou pasáž nalezneme kupř. v publikaci Kohoutek, Ctirad: *Hudební kompozice. Stručný komplexní pohled z hlediska skladatele*. Editio Supraphon Praha 1989, 519 s., zde s. 106–107; Motte-Haber, Helga de la: *Merkmale postmoderner Musik*, zde s. 61 (citováno podle Zouhar, Vít: *Postmoderní hudba? Německá diskuse na sklonku 20. století*. Univerzita Palackého, Olomouc 2004, 258 s.).

<sup>28</sup> Z výběru literatury: Kohoutek, Ctirad: *Hudební kompozice. Stručný komplexní pohled z hlediska skladatele*. Editio Supraphon Praha 1989, 519 s.; Faltus, Leoš: *Metoda montáže v teorii kompozice*. JAMU, Brno 1998, 75 s.; *Závěry posudku Ústavu práva autorského a práv průmyslových na PrFUK v Praze k autorskoprávní problematice děl elektronické a konkrétní hudby*. In: ed. Knap, Karel: *Aktuální otázky práva autorského, práv průmyslových a práva soutěžního*. Univerzita Karlova, Praha 1972, 108 s., zde s. 7.; ed. Poledňák, Ivan a kol.: *Proměny hudby v měnícím se světě*. Vydavatelství UP, Olomouc 2007, 352 s.; Mitchell, Tony: *Popular music and Local Identity*. Leicester University Press, London and NYC 1996; Shuker, Roy: *Key Concepts in Popular Music*. Routledge 1998, 365 s.; Poledňák, Ivan: *Úvod do problematiky hudby jazzového okruhu*. Vydavatelství Univerzity Palackého, Olomouc 2005, 232 s.; Matzner, Antonín – Poledňák, Ivan – Wasserberger, Igor: *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*. Část věcná. Editio Supraphon, Praha,

samplování pak již existuje spousta elektronických odkazů dostupných v online podobě.<sup>29</sup> Obdobná situace nastává v subkapitole týkající se technických elementů či vlivu internetu, které souvisejí s hudebním dílem (v elektronických zdrojích pro jejich množství odkazujeme plně na závěrečný přehled použité literatury a pramenů, subkapitola 3).<sup>30</sup>

Třetí kapitola, týkající se plagiátu, se po obecných a právních vymezeních<sup>31</sup> zabývá problematikou jeho posuzování, zde čerpá mj. z hudebně psychologické literatury, která zde může vytvořit zajímavá teoretická východiska,<sup>32</sup> v podstatné části však vychází ze soudních

---

1980, 376 s.; Mills, Charles Wright: *White Collar: the American middle classes*. Oxford University Press, Oxford 2002, 394 s.; Eco, Umberto: *Skeptikové a těšitelé*. Nakladatelství Svoboda, Praha 1995, 422 s.; MacDonald, Dwight: *Against the American Grain*. Random House, New York 1962; Nelson, Robert S.: *Apropriacia*. In: ed. Nelson, Robert S. – Shiff, R.: *Kritické pojmy dejín umenia*. Nadácia – Centrum súčasného umenia/Slovart, Bratislava 2004, s. 197–211. (přel. Emil Višňovský); Lindenbaum, John: *Music Sampling and Copyright Law*. CACPS Princeton University 1999, 130 s.; Jameson, Frederic: *Postmodernism and Consumer Society*. In: ed. Foster, Hal: *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Bay Press, Seattle 1983, 159 s., zde s. 114; Benjamin, Walter: *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. (překl. Zohn, Harry). Schocken, New York 1969; Barthes, Roland: *The Rustle of Language*. (Překl. Howard, Richard), University of California Press, Berkeley 1989, 373 s.; Hampel, Sherri Carl: *Note: Are Samplers Getting a Bum Rap?: Copyright Infringement of Technological Creativity?* In: University of Illinois Law Review 559, roč. 1992.

<sup>29</sup> Přínosná jsou příslušná hesla na elektronických encyklopediích (viz opět závěrečný přehled použité literatury a pramenů) a použité odkazy z portálu YouTube; z nejzajímavějších odkazů dále jmenujme kupř. *Samply a kopírování hudby – 1. díl*. [online]. c2009. Dostupné na <http://crackers.cz/samply-a-kopirovani-hudby-1-dil/> [citováno 9. 4. 2012] (další díly viz závěrečný přehled použité literatury a pramenů); *Zaměřeno na: Jay-Z – Empire State of Mind feat. Alicia Keys*. [online]. c2010. Dostupné na <http://www.cream.cz/?novinka=zamereno-na-jay-z-empire-state-of-mind> [citováno 9. 4. 2012]; *Zaměřeno na: Kanye West*. [online]. c2010. Dostupné na <http://www.cream.cz/?novinka=zamereno-na-kanye-west> [citováno 11. 6. 2012]; *Licence Creative Commons*. [online]. Dostupné na <http://www.creativecommons.cz/> [citováno 11. 6. 2012]; Kopecký, František: *Historie elektronické taneční hudby*. [online]. c2012. Dostupné na <http://www.ejazz.cz/tanecni-hudba/> [citováno 4. 7. 2012]; Vavroušková, Tereza: *Hudební zločiny*. (šestidílný seriál na portále iReport). [online]. c2012. Dostupné na <http://www.ireport.cz/style/14621-hudebni-zlociny-i-dil.html> [citováno 25. 7. 2012] (další díly viz závěrečný přehled použité literatury a pramenů); Haman, Jiří: *Volné zvukové samply na internetu (Free Samples)*. [online]. c2007. Dostupné na <https://jirkas.signaly.cz/0710/volne-samply-na-internetu> [citováno 10. 3. 2012]; *Who sampled – ultimate database of sampled music, remixes and cover songs*. [online]. Dostupné na [www.whosampled.com](http://www.whosampled.com).

<sup>30</sup> Z listinných pramenů viz kupř. Čermák, Jiří: *Internet a autorské právo*. Linde, Praha 2003, 251 s.; Gřivna, Tomáš – Polčák, Radim a kol.: *Kyberkriminalita a právo*. Auditorium, Praha 2008, 220 s.; Pachet, François: *The Continuator: Musical Interaction with Style*. In: ICMA, Proceedings of ICMC, s. 211–218, Göteborg, Sweden, 2002. ICMA; Tomlinson, Don E. – Nielander, Timothy: *Unchained Melody: Music Licensing in the Digital Age*. In: Texas Intellectual Property Law Journal, roč. 1998, s. 277; Nelson, Chris: *News Flash: Record Biz Rep Wins War Against Net Music Sites*. In: Addicted to Noise, 21. 1. 1998; Neuman, W. Russell: *The Future of the Mass Audience*. Cambridge University Press, Cambridge 1991; Kushner, David: *Chuck D: MP3 Won't Kill Labels*. In: Wired, February 24, 1999; Mirapaul, Matthew: *Tablature Erasa: Guitar Archive Closed by Lawyers*. In: New York Times, June 6, 1996; Thomas, Douglas.: *Criminality on the Electronic Frontier*. In: ed. Thomas, Douglas – Loader, Brian D.: *Cybercrime, law enforcement, security and surveillance in the information age*. Routledge, London 2000, 300 s., s. 17 an; Lessig, Lawrence: *Free Culture*. The Penguin Press, New York 2004, 352 s.; I zde navíc odkazujeme na práci Lindenbaum, John: *Music Sampling and Copyright Law*. CACPS Princeton University 1999, 130 s.

<sup>31</sup> Eco, Umberto: *Skeptikové a těšitelé*. Nakladatelství Svoboda, Praha 1995, 422 s., zde s. 303.; Röthlisberger, Ernst: *Das Plagiat*. In: UFITA – Archiv für Urheber – und Medienrecht, bis 2007, H. 1, s. 135–192. Původní výtisk in Zeitschrift für Schweizerisches Recht, 1917, N. F. 36, s. 131–200, zde s. 134; Hanser-Strecker, Carl Peter: *Das Plagiat in der Musik. Ein Beitrag zur Frage des urheberrechtlichen Schutzes von Werken der Musik*. Rechtswissenschaftlichen Fakultät der Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt am Main 1968, 187 s.; Zákonná legislativa pojem-termín plagiát neobsahuje, s tímto výrazem se tedy operuje pouze na úrovni právní teorie opět komentářů k příslušným AZ.

<sup>32</sup> Poledňák, Ivan: *ABC stručný slovník hudební psychologie*. Editio Supraphon, Praha 1984, 459 s.; Rubinštejn, Sergej Leonidovič: *Základy obecné psychologie*. SPN, Praha 1964, 762 s.; Zich, Jaroslav: *Sdělovací*

kauz, a to reflektovaných již ve zmíněné práci Carla Petera Hanser-Streckera, která směřuje asi nejbližší (vedle publikace Norberta Adamova v teoretické rovině) k podstatě naší 3. kapitoly, avšak především z pramenné databáze *Music Copyright Infringement Resource* pod záštitou *USC Gould School of Law*, dostupné v elektronické podobě na adrese [cip.law.ucla.edu](http://cip.law.ucla.edu) (od prosince roku 2012 automaticky přesměrované na <http://mcir.usc.edu/>). Tento unikátní projekt shromáždil od roku 2002 na 150 zásadních soudních rozhodnutí případů hudebního plagiátu a plagiátorství především v podmínkách angloamerického právního systému (zde tedy závazných judikátů, lze ovšem dohledat též vybrané kauzy kontinentálního evropského práva), doplnil je o komentáře a odborné posudky, přičemž se nabízí varieta zobrazení tohoto seznamu kauz, v základu řazených chronologicky do příslušných dekád.<sup>33</sup> Dále je tato databáze doplněna o výkladový slovník nejdůležitějších souvisejících hudebních pojmů, nově se zde nalézají rovněž sekce zabývající se moderními technologiemi, které pomáhají při analýze melodicky sporných míst hudebních děl (je zde uveden přehled nejznámějších melodicky sporných případů),<sup>34</sup> a také zde nalezneme aktuální a aktualizovaný seznam případů, které jsou momentálně v šetření či neskončily až před soudním tribunálem. Tato poslední zmíněná databáze je však zcela nová a obsahuje prozatím pouze několik položek.<sup>35</sup> Svým významem a rozsahem jde celkově o ojedinělý projekt, který je srovnatelný možná jen s námi rovněž reflektovanou rozsáhlou databází skladeb, v nichž (či z nichž) byly použity některé samplý *Who sampled – ultimate database of sampled music, remixes and cover songs*.<sup>36</sup> K ostatním zpracovaným kauzám především evropského kontinentálního práva odkazujeme opět na příslušné internetové zdroje, uvedené v závěrečném přehledu použité literatury a pramenů, konkrétně v třetí části, která se zabývá internetovými zdroji.

---

*schopnost hudby*. In: Hudební věda, roč. II, č. 1, 1965, s. 31–75, 152–156; Adorno, Theodor Wiesengrund: *O fetišovém charakteru v hudbě a regresi sluchu*. In: Divadlo, 1964, č. 1 a 2, s. 16–22, s. 12–18.

<sup>33</sup> Dostupné [online] na <http://mcir.usc.edu/cases/Pages/default.html> [citováno 29. 12. 2012].

<sup>34</sup> Dostupné [online] na <http://mcir.usc.edu/newtechnologies/Pages/default.html> [citováno 29. 12. 2012].

<sup>35</sup> Dostupné [online] na <http://mcir.usc.edu/inplay/Pages/default.html> [citováno 29. 12. 2012].

<sup>36</sup> Dostupné [online] na [www.whosampled.com](http://www.whosampled.com) [citováno 29. 12. 2012].

# 1 Terminologické vymezení hudebního díla

## 1.1 K obecným definicím stěžejních předmětných pojmů

### 1.1.1. Dílo, opus, kompozice

*Slovník spisovného jazyka českého*<sup>37</sup> definuje pojem dílo třemi způsoby. Za prvé jako výsledek pracovní činnosti, práci, výtvor, výrobek, což odpovídá i našemu obsahu. Autor dodává ještě výraz *opus*, coby speciální dílo hudební. Zde se však jedná o skladbu, popř. soubor několika skladeb, mající stejné pořadové číslo v tvorbě určitého skladatele. Druhý možný výklad spočívá v chápání tohoto pojmu ve smyslu práce, zaměstnání, určité činnosti nebo konání. Třetí význam je pak spatřován ve smyslu způsobu práce, provedení nebo výroby.<sup>38</sup>

Vychází-li se ze základních, obecných definic pojmu dílo a hudební dílo, *Ottův slovník naučný*<sup>39</sup> obsahuje pouze latinský ekvivalent tohoto významu, pojem – termín *opus*, ten ho charakterizuje jako práci, dílo, podrobněji jej specifikuje pouze v architektuře, a to jako druhové jméno rozmanitých technických prací.<sup>40</sup> V *Ilustrovaném encyklopedickém slovníku*<sup>41</sup> (r. 1980) je možnost dočíst se rovnou o tzv. díle chráněném, neboli uměleckém díle literárním, výtvarném nebo hudebním, jehož autorovi přísluší výhradní oprávnění podle vnitrostátního a mezinárodního autorského práva. Rovněž je zde dovětek, že předpokladem ochrany je zjištění původu díla.<sup>42</sup> Tento výklad akcentuje spíše praktickou stránku pojmu a užití díla, k čemuž využívá podobné větné konstrukce, jakou je pojem autorské právo.<sup>43</sup>

<sup>37</sup> Havránek, Bohuslav a kol.: *Slovník spisovného jazyka českého*. 1. díl, Academia (nakl. ČSAV), Praha 1960–1971.

<sup>38</sup> Tamtéž, s. 319 a díl II., s. 415. Etymologie slova *dílo* nás zavede ke staročeskému termínu *dielo* (plurál *děla*), postverbální slovní útvar od dělati. V jihočeštině znamenající též „špičkovou práci“ (kupř. žně), v moravském dialektu pak figuruje *dělo* jako medné pláсты, západomoravská oblast používala též sousoví *tým dílem* ve smyslu *z té příčiny, tím*. V češtině se rovněž etablovalo toto slovo se specializovaným významem ve smyslu *kanónu (dělo)*. Podle Machek, Václav: *Etymologický slovník jazyka českého*. Academia (nakl. ČSAV), Praha 1957, 866 s.

<sup>39</sup> Malý, Jakub: *Ottův slovník naučný*. Díl XVIII. Ottovo nakladatelství, Praha 1902 (1888–1909), 1026 s.

<sup>40</sup> Tamtéž, s. 831.

<sup>41</sup> Kožešník, Jaroslav – Štěpánek, Miroslav a kol.: *Ilustrovaný encyklopedický slovník*. I. díl. Academia, Praha 1980, 970 s.

<sup>42</sup> Tamtéž, s. 489–490.

<sup>43</sup> Ne každý encyklopedický slovník tento výraz osvětluje. Např. publikace nakladatelství Odeon pojem – termín dílo vůbec nedefinuje, ani hudební dílo, setkáme se zde pouze s heslem hudba coby druhu umění s výrazovými prostředky jako jsou tóny a základními složkami (harmonie, melodie, rytmus, barva), za čímž následuje výčet možností různé klasifikace tohoto umění, krátce se stať dotkne i hledání nových vyjadřovacích možností ve 20. století. Jistou kompenzací za absenci díla můžeme spatřovat ve vydělení specializovaného termínu hudba témbřů, kde jsou akcentovány zvukovost a zvukové spektrum tónů, nástrojové obsazení, barevný význam sledu intervalů. Významná je zmínka o rozšiřování zvukového materiálu o zvuky a šумы. Tím je naznačen další možný vývoj posuzování hudebních výtvorů, v nichž se již nelze plně spolehnout pouze na tradiční kritéria vymezená zhruba do počátku 20. století. (Kolektiv autorů:

Nahlédne-li se do specializovaných hudebních slovníků, tak v *Musiklexikonu*<sup>44</sup> definici díla pod pojmem *Werk* není možno nalézt. Objevuje se zde definice *Komposition*<sup>45</sup> – z latinského componere, skládat – coby originálního hudebního díla, které je zaznamenáno a vzniká jako výsledek tvůrčího procesu. Zahrnuje komponenty psychické (intuice, inspirace) a řemeslné (rytmus, dynamika, instrumentace, vedení hlasů atd.). Charakter těchto procesů může být různorodý, sahá od téměř improvizovaného zápisu až po pomalu a ztěžka rodící se práci. Následuje hudebně teoretické vymezení pojmu, jež zahrnuje pojmy a nauky, jakými jsou kontrapunkt, generálbas, harmonie, formy, instrumentace a vlastní teorie skladby. V nejstarších dobách je určujícím prostředkem vícehlas. Improvizace je zde vnímána jako jakýsi přirozený protiklad k přísně notovým záznamem fixované kompozici. Následuje historický přehled vývoje tohoto pojmu počínaje Guidem z Arezza.<sup>46</sup>

V *Riemann Musiklexikonu*<sup>47</sup> se nabízí možnost nalézt pod pojmem – termínem *Werk* definici, jež tento výraz spojuje se zejména vícehlasou kompozicí období od počátků humanismu do současnosti. Ta je individuálním výtvozem autora, je fixovaná notovým zápisem, je uzavřená a trvá v čase.<sup>48</sup> Jedná se o pojetí v duchu vymezení hudebních děl podle Romana Ingardena a Zofie Lissy (viz dále). Zároveň je zde zdůrazněno, že se používání tohoto termínu s tímto specifickým obsahem rozšířilo až v raném novověku, ačkoliv již dříve existovaly skladby – kompozice, které by tomuto vymezení mohly odpovídat.<sup>49</sup> Koncept hudebního díla, v podobě jak je vymezen od počátku 19. století, zdůraznil jeho originalitu – jedinečnost a filozofickou úroveň.<sup>50</sup> Rovněž jsou zde reflektovány změny, které nastolilo 20. století prostřednictvím např. otevřené formy, aleatoriky a různorodé experimentální hudby vůbec, často se nacházející na pomezí různých druhů umění, kdy již např. v rámci tzv. *work in progress* nelze hovořit ani o díle uzavřeném, či ohraničeném. Tato díla nespĺňují pojmové znaky tak, jak byly osvědčeně vymezeny

---

*Encyklopedický slovník*. Odeon, Praha 1993, s. 402.)

<sup>44</sup> Seeger, Horst: *Musiklexikon in zwei bänden*. VEB Deutscher Verlag Für Musik, Leipzig 1966, 528 s.

<sup>45</sup> Tamtéž, Díl I., s. 498–499.

<sup>46</sup> Připomínají se zde pojmy *cantus compositus*, Listeniovo trojí členění na *musica theoretica*, *practica* a *poetica*, akordický princip s nástupem 17. století, přehled učebnice hudebních nauk, teorie a kompozice a v samém závěru slovníkového hesla najdeme namátkový výčet praktických skladeb, které mohou k výuce hudební kompozice sloužit – např. Bachův *Das Wohltemperierte Klavier* či *Ludus Tonalis* Paula Hindemitha.

<sup>47</sup> Dahlhaus, Carl – Eggebrecht, Hans Heinrich a kol.: *Brockhaus-Riemann-Musiklexikon: in vier Bänden und einem Ergänzungsband*. 4. díl, Piper & Schott Ed., Mainz, München 1995.

<sup>48</sup> „*Werk in der Musik seit dem Humanismus insbesondere die mehrstimmige Komposition als notenschriftlich fixierte, in sich abgeschlossene, die Zeit überdauernde, individuelle Schöpfung eines Autors.*“ Tamtéž, s. 347.

<sup>49</sup> Např. již v roce 1533 německý hudební teoretik Nikolaus Listenius viděl kompoziční nauku coby nástroj umění *Musica poetica*, která dovede stvořit *opus perfectum et absolutum*, tedy dílo perfektní – dokončené a absolutní, takové, které přežije smrt svého stvořitele – skladatele. Tamtéž, s. 347.

<sup>50</sup> „*Kunstwerks seit Beginn des 19. Jh. betont dessen Einmaligkeit (Originalität) und philosophische Gehaltlichkeit.*“

ve starších dobách. Naskytá se zde proto logicky otázka, zda tyto obecné znaky hudebního díla mají platit i pro nové kompozice.<sup>51</sup>

Tento slovník rovněž samostatně přináší heslo *Komposition*. Vidí ji právě jako hudbu zachycenou notovým zápisem, tedy v duchu výše definovaného hudebního díla (s větším důrazem na určitý proces jeho vzniku a záznamu), jež je determinováno sociální a duchovní situací doby vzniku. Komponování, přesněji proces vzniku, znamená specifické „myšlení v tónech“, které se řídí poznatky teorie hudby, zároveň však je samo předmětem teoretických reflexí, které na ni mají zpětně nový, další vliv. Skladatel sám vychází z principů děl jiných mistrů, které pokládá za jakýsi vzor, nicméně musí mít vždy na paměti požadavek novosti a originality. Proti psané hudbě, jež je spojena s vývojem notace, stojí improvizace. S tou ale kompozice, poučena právě technikami soudobé hudby, také v různých provedeních počítá.<sup>52</sup> Následuje opět přehled historického vývoje, forem kompozic i teoretických spisů.

Encyklopedie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (dále *MGG*)<sup>53</sup> k heslu *kompozice* předkládá nejprve uvedení do významu a použití tohoto pojmu včetně souvisejících hudebních implikací, po nichž opět následuje historický vhled do vývoje hudební kompozice jako takové až do současnosti, teoretické spisy i psychologické aspekty kompozice.<sup>54</sup> V klasické latině je vnímán s širším významem i ve smyslu záznamů různých duševních projevů, v současnosti se tak označuje obvykle objekt s uměleckými ambicemi, tedy se zvláštními požadavky na podobu, expresivitu, případně smysl pro hloubku apod. Míní se tím sama produkce této tvůrčí činnosti, tj. proces vzniku – komponování, zároveň i cíl této činnosti, čili jedinečnost díla. A do třetice je to celková oblast umělecké tvorby a její (historicky zavedené) doktríny. Na rozdíl od umění výtvarného je u děl hudebních (a zde i literárních) zdůrazněna přítomnost dvojí varianty její existence – v rovině psané a posléze auditivní (naživo prezentované), které se navzájem doplňují.<sup>55</sup> Kompozice stojí v protikladu k fenoménu improvizace, která postrádá faktický zápis své struktury. Kompozice se až do vynálezu zvukového záznamu musela obejít bez možnosti naprosto přesné reprodukce (notový zápis není absolutní). Kritérium jedinečnosti, pomocí něhož se vymezuje dílo

---

<sup>51</sup> „(...) wird der Begriff des mus. W. seitens des Kriteriums der fixierten und abgeschlossenen Form in Frage gestellt, jedoch keineswegs aufgelöst, da wesentliche Merkmale des mus. W. auch für derartige Kompositionen gültig bleiben.“ Tamtéž, s. 347.

<sup>52</sup> Tamtéž, s. 316 an.

<sup>53</sup> Sachs, Klaus-Jürgen – Cahn, Peter – Kelterborn, Rudolf – Rösing, Helmut: heslo *Komposition*. In: Blume, Friedrich – Finscher, Ludwig a kol.: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Sachteil, vol. 5*. Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel, und J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH, Stuttgart 1996, 1812 s., zde s. 505–557.

<sup>54</sup> Tamtéž, s. 505–512.

<sup>55</sup> Propojení hodnocení děl hudebních a literárních nebývá příliš šťastné. Auditivní podoba je v dílech literárních často rovinou pomocnou, u děl hudebních primární.

potazmo kompozice, je paradoxně naopak vlastní improvizaci, tu však nelze nikdy přesně zopakovat.<sup>56</sup> Větší sémantická otevřenost hudby, na rozdíl třeba od mluveného slova, literatury, způsobuje úzký vzájemný vztah kompozice s interpretací. Ta je ale determinována nejen vlastní kompozicí, ale i dalšími faktory – kvalitou výkonných umělců a jejich dispozicemi. K tomu je zapotřebí vzít opět v potaz již výše uvedenou improvizaci, která díky určitým modelům a připraveným schématům může být v dnešní době vtělena rovněž do vlastní „pevné“ kompozice.

Pojem kompozice je používán v různých uměleckých oblastech, nejvíce však souvisí s hudbou (a to již od 15. století). Zvláštní pozornost je věnována kompozicím moderním vzniklým po 2. světové válce. V názvech titulů je do kontrapozice postaven na jedné straně zájem o staré jazyky, jakými jsou latina a stará řečtina – tvorba Xenakise, Ligetiho, na druhé straně se objevuje zaujetí a okouzlení vědou a technikou – tvorba Varèse. Názvosloví tak obohacuje estetickou funkci díla. Obecně pluralitní a vůbec značně komplikovaná současnost moderních kompozičních trendů osciluje v mnoha stupních mezi eklekticismem a různými metodami koláže. Používá libovolný zvuk, přírodní i uměle vytvořený. Stať slovníkového hesla se dále věnuje popisu jednotlivých nejdůležitějších novodobých kompozičních postupů, jež jsou samy o sobě mnohdy důležitější než vlastní výsledek. Dotýká se nejen struktury stavby děl, její exkluzivity, ale také pozvolné snahy o větší masovost a sděnost vážné hudby, o propojení s populární hudbou. Ovlivňují ji i mimohudební aspekty a náměty, jakými jsou náboženská a duchovní témata, pocity odcizení, a všímá si ústupu od témat politických. V závěrečné části slovníkového hesla jsou potom řešeny psychologické aspekty kompozice. Ta je chápána pohledem tvůrčích procesů, na jejichž konci je výsledné dílo. Tyto procesy jsou podmíněny určitými objektivními faktory sociálními, ekonomickými, politickými, kulturními, subjektivními volními; mimovolnými vlastnostmi skladatele, tj. jeho vědomostmi, schopnostmi, motivací; výrobními aspekty, př. místo výroby a výrobními strategiemi. Poté se slovníkové heslo věnuje recepci ocenění díla. Zmíněny jsou rovněž čtyři základní fáze kreativního procesu: příprava, inkubace, iluminace, verifikace.<sup>57</sup>

Na rozdíl od encyklopedie *MGG*, která vlastní pojem díla nezahrnuje, je encyklopedie *New Grove of Music and Musicians* (dále jen *New Grove*) o něco sdílnější.

---

<sup>56</sup> Rozdíl je zde demonstrován z oblasti literatury na dvou protikladných estetických textech, na esejí *The Philosophy of Composition* z roku 1845 Edgara Allana Poea (popis přesné a důkladné výstavby díla *The Raven*) a *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* H. von Kleistse (1805, případy inspirace okamžikem, momentem rozhovoru apod.). Pšaná podoba ukrývá více v literatuře – básni, než notový zápis v hudbě. Interpretační možnosti básně jsou širší než v hudbě. Na rozdíl od literatury však nutno doplnit, že hudba lpí na svém zápisu o něco méně. Tamtéž, s. 507.

<sup>57</sup> Jak formuloval Graham Wallas ve 20. letech 20. století. Tamtéž, s. 543.



Anglický termín *work of art* zde nenajdeme, ale nalezneme zde latinský ekvivalent *opus*.<sup>58</sup> Historicky se tento výraz poprvé spojuje s renesančními kompozicemi. Německými vydavateli pak byla termínem *opus* označena vždy celá sbírka skladeb, např. *Magnum opus musicum* z roku 1604. Převážná část hesla je však věnována významu slova ve smyslu opusového čísla skladby určitého autora, které se týkalo kompozic vydaných tiskem a nevyjadřovalo chronologické pořadí skladby určitého autora.<sup>59</sup>

Mnohem podrobněji se *New Grove* zaobírá pojmem *composition* – kompozice, skladba, kde v jedné podkapitole týkající se tohoto pojmu – termínu připomíná opět dílo a specifické hudební myšlení.<sup>60</sup> I on kompozici ve smyslu *komponování* vnímá jako aktivitu nebo proces vytváření hudby a nových děl a stejným výrazem též označuje onen výsledný produkt této aktivity. Kompozice splňuje definiční podmínku, že v ní lze vydělit (vymezit) jisté specifické prvky či části, přičemž množství resp. rozsah těchto vydělitelných, sjednocujících a koordinujících jednotek je kulturně variabilní.<sup>61</sup> Činnost komponování je v historii nezděděná spojována s řadou mytických, metafyzických a spekulativních aktivit. Již Aristoxenes poukazoval při popisu této činnosti na důležitost intuice a porozumění, což obojí je dnes možno zařadit pod definiční znak jakési intence.<sup>62</sup> Výraz *componere* s etymologickým základem z latinského slovesa je od 16. století užíván pro hudební díla. Autor hesla zde zdůrazňuje jejich setrvávající rozpoznatelnost, identifikaci v různých a rozličných provedeních.<sup>63</sup> Tvorba i interpretace se odlišuje od improvizace, v níž se rozhodující aspekty objevují až přímo během vlastního provedení.<sup>64</sup>

Potřeba řádného nakládání s uměleckým dílem, kompozicí, vyvstala z požadavku na jeho přesnou reprodukci, další interpretaci a případné další revize. Skladatelům mohla být na základě nesporného autorství přisouzena zásluha třeba i na vzniku určitého žánru, dílčí kompoziční metody či techniky, jež ve svých skladbách použili. Pojem kompozice je zde

---

<sup>58</sup> Jelikož plurál *opera* pak italština přejala do singuláru pro specifický typ hudebního divadla, angličtina proto raději využívá plurál *opuses*, aby se předešlo záměnám. (Fuller, David: *Opus*. In: *New Grove of Music and Musicians*. XVIII. svazek. 2. vyd., Sadie, Stenley ed., Oxford University Press, Oxford 2001, s. 503.)

<sup>59</sup> Jako jeden z nejstarších dochovaných příkladů jsou uvedena *Motecta festorum op. 10* Lodovica Viadany (vydáno v Benátkách roku 1597). Vedle různých historických variant konkrétního číslování zde není opomenut ani výčet typů skladeb, které většinou nebyly opusovým číslem opatřovány. Jednalo se o drobné skladby, skladby pro divadlo a manuskriptní.

<sup>60</sup> Blum, Stephen: *Composition*. In: *New Grove of Music and Musicians*. 2. vyd., VI. svazek, 935 s., s. 186–201, zde s. 195.

<sup>61</sup> Tamtéž, s. 189.

<sup>62</sup> „As one of the condition of compositional activity, „intentness“ is comparable to „intuition“ or „understanding“ (synesis) in the Tudory of Aristoxenes. (...) Both terms denote a capacity that enables musicians to coordinate several factors.“ Tamtéž, s. 190.

<sup>63</sup> „The primary sense of composition are the condition of being composed and the action of composing. Since 16th century the English word (...) applied to pieces of music that Romain recognizable in different performance as well as to the action of making new pieces.“ Tamtéž., s. 186.

<sup>64</sup> „The distinction hinges on Chat performers are expected to do in various situations and on how they prepade themselves to meet such expectations.“ Tamtéž, s. 186.

dáván do vztahu s možnostmi její prezentace, což determinuje vlastní způsoby a podmínky jejího vzniku.<sup>65</sup>

Daná problematika je zkoumána v osmi podrobnějších subkapitolách a pohledech: žánry a repertoár; rituál a obřad; mýty tvorby a přenosu; terminologie a teorie; kompoziční prostředky; kontrapunkt; díla, styly, hudební myšlenky; moderna. Žánr je charakterizován jako přirozený limitující prostředek, který ovlivňuje připravovanou novou, popř. starou kompozici, její variaci, kompozici spontánní atd. Determinuje ji funkčně i co do způsobu interpretace, např. nabídkou nějakých očekávaných a vhodných hudebních prostředků. Na druhé straně se lze při vymezené materii soustředit na objevování nových možností zpracování. Jde tak o jakési protiklady, kdy na jedné straně stojí dokonalá interpretace, na straně druhé její originální pojetí, tedy věrnost proti originalitě. V mnoha kulturách dochází k běžnému překomponování či užití již existujících skladeb (např. ugandské písně). Jednotlivá provedení se mohou lišit v rozdílném důrazu na určitou zvukovou a pohybovou sekvenci, na jejich vzájemnou souslednost apod. Jinde vzniká spontánní kompozice přímo v reakci na konkrétní prostředí.<sup>66</sup> Přebírání modelů, jejich napodobování a kopírování bývá častější než snahy o objevování naprosto nových a neprozkoumaných cest.

*New Grove* se dále věnuje pojetí kompozice v souvislosti s dnešní koncepcí world music – zmiňuje funkčnost skladby při obřadech a rituálech, upozorňuje na krajové zvyklosti, případnou textovou stránku, jež skladbu co do hudebního obsahu či materie nějak limitují a determinují. Všimá si např. i vlivu solmizačních slabik (ve smyslu symbolickém i ikonickém) na vlastní kompozici.<sup>67</sup> Výstižně popisuje dva extrémní případy, kdy se kompozice ve své interakci s publikem opírá záměrně buď o behaviorální normy a společenské potřeby, v druhém případě zase striktně dodržuje pravidla formální – jakási zažitá hudební schémata.<sup>68</sup> Kompoziční prostředky, které jsou obsaženy v jednotlivých kompozicích, jsou chápány jako potenciálně nový materiál, repertoár určitých modelů, který lze dále zpracovat či přepracovat. Pozornost věnuje např. různým modům a jejich specifikám (ambitus, finála apod.). Avšak velká rozmanitost různých pojetí vlastní

---

<sup>65</sup> Snahy zapamatovat si přesně tyto skladby pak objasnily možnosti (a jisté proporce) lidské mentální aktivity, jež požívala odjakživa značnou společenskou úctu a byla obestřena až jakousi mystičností. Např. antropolog **Claudie Lévi-Strauss** nazýval hudbu „největším tajemstvím lidské dovednosti (*supreme mystery aminy the human science*)“. Tamtéž, s. 187.

<sup>66</sup> „*In certain performance genres of the Kaluli people Papua New Guinea, an act of spontaneous coposition creates a path so that composer and listeners can simultaneously experience a progression of lands and places and a progression of deeply felt sentiments associated with them.*“ Feld, Steven: *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli expression*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1990, 297 s., zde s. 151.

<sup>67</sup> Tamtéž, s. 191.

<sup>68</sup> „*There is a little need for names in performance genres where the interaction of ensemble members is governed more by behavioural norms than by any appeal to explicit rules of formal schemes. At the opposite extreme stands the idel of a fully regulated music, in which discrete elements and units are arranged according ti canonical standars.*“ Tamtéž, s. 191.

kompozice znemožňuje formulovat obecná kritéria, která by odlišila pravé dílo od takového modelu, který jen plně využívá jistý kompoziční prostředek bez vlastní umělecké nadstavby. K potvrzení těchto premis uvádí další příklady z etnické hudby.<sup>69</sup> Dále se pak *New Grove* zabývá pojetím a vývojem kompozice z historického hlediska až po 20. století včetně.

*Slovník české hudební kultury* (dále *Slovník ČHK*)<sup>70</sup> nabízí definici, která de facto kombinuje předešlé výklady a doplňuje je o svůj pohled. *Dílem* označuje obecně nepřirodní produkt, který je výsledkem záměrné činnosti člověka. Zdůrazněny jsou estetika a uměnovědy, které zpřesňují vymezení na jednotlivý a ohraničený objekt, plnící funkci umění; pro dílo jsou tyto objekty příznačné (používá se i výraz *artefakt*). V oblasti hudby se pak výraz dílo vztahuje na evropské artificiální skladby, přenášení pojmenování na jiné typy produktů je problematické.<sup>71</sup> Tato charakteristika upozorňuje na soudobé rozostření tohoto pojmu, který se úzce dotýká i posuzování těchto rozličných jevů s autorským právem při poskytování případné autorskoprávní ochrany (dále APO), pro něhož je tento výraz klíčový.

Tento pojem – termín je podrobněji specifikován z muzikologického aspektu: znovu je zdůrazněn časový průběh a časově ohraničená aktivita činnosti, jež vede ke vzniku díla coby záměrně produkovaného, myšleno komponovaného, a k následnému rozeznání určeného hudebního objektu pomocí notace. Tím je dána relativní stálost – identita objektu, uzavřenost – ohraničenost v čase, jedinečnost a vázanost na autora. I zde nechybí poznámka, že se pojem dílo historicky mění.<sup>72</sup> Následuje etymologický výklad slova a jeho jinojazyčné uzance (*opus* – jako prvé v historii s významem „umělecký objekt“, *work*, *das Werk*, *oeuvre*, *произведение*). Jde o výsledky pracovní činnosti, produkty mající ráz určitého systému. Nalezneme zde zmínky o humanismu, od jehož doby je s tímto výrazem počítáno i v hudební terminologii. Dále se heslo zmiňuje o ideálu notačně fixovaného produktu v okruhu *musica poetica*, o označení *opus* v titulech tištěných sbírek a o souvislosti s pojmenováním *opera* a *operetta*. Dotud existuje značná podobnost ve zpracování hesla s encyklopedií *Riemann Musiklexikon* i *MGG*. *Slovník ČHK* však na tomto místě upozorňuje, že opusový – tedy dílový ráz – začíná být přiznáván i projevům z oblasti NAH. Dále řeší prostřednictvím formulací Romana Ingardena<sup>73</sup> a Zofije Lissé<sup>74</sup> identitu hudebního díla, jeho vztah ke konkretizaci a zvukovou realizaci. Na základě studií Jaroslava Volka<sup>75</sup>

<sup>69</sup> Hudba africká, arabská, korejská, indická, čínská, perská, skotská, ze Sardinie, ad. Tamtéž, s. 191–192.

<sup>70</sup> ed. Fukač, Jiří – Vysloužil, Jiří: *Slovník české hudební kultury*. Editio Supraphon, Praha, 1997.

<sup>71</sup> Tamtéž, s. 152.

<sup>72</sup> Tamtéž, s. 152–153.

<sup>73</sup> Ingarden, Roman: *O tożsamości dzieła muzycznego* (1933) nebo *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1973, 185 s.

<sup>74</sup> Lissa, Zofia: *Nowe szkice z estetyki muzycznej*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1975, 169 s. (České vydání: *Nové studie z hudební estetiky*. Překl. Jindřich Brůček. Supraphon 1982, 221 s.)

<sup>75</sup> Volek, Jaroslav: *Základy obecné teorie umění*. SPN, Praha 1968, 259 s.

rozlišuje již také *dílo* a *artefakt* (viz podrobněji dále). Stať také upozorňuje na přechodové typy děl a typy kombinované s „jinak vytvářeným projevem“ hudby 20. století, a také na produkci v oblasti NAH, v níž se vybraná funkční hudba přiblížila „dílové tvorbě“ a jazzová improvizace nastolila rovněž velmi specifickou situaci při posuzování těchto jevů. I u opusové hudby lze najít a uplatnit „momenty záměrně uplatněné nahodilosti“. Dílo navíc nastoluje novou kvalitu hudební útvarnosti posílením invariantních složek struktury. Díky záznamové technice může fungovat improvizace jako „dílový produkt“.

Ve *Slovníku ČHK* rovněž nalezneme pojem – termín *skladba* a je synonymem pro kompozici. Ta je zde definována nejprve obecně z mluvnického hlediska jako stavba vět, resp. i jako nauka o této stavbě. Jde obecně o výsledek cílevědomé, pravidly řízené výstavby. V hudbě se pak jedná o ucelenou, tvarově fixovanou, nejčastěji notačně zaznamenanou, hudební strukturu dosahovanou záměrným tvůrčím procesem na základě kompozičně technických, teoreticky zdůvodňovaných dílčích i globálních postupů.<sup>76</sup> Ne každý hudební projev má charakter skladby, za skladbu lze naopak počítat i výsledek kompozičního cvičení. Skladba se ale stává oním tzv. dílem až díky převažující esteticko-umělecké funkci. Slovník zde zmiňuje i pojetí autorskoprávní, jež definuje skladbu jako samostatný výtvar nezavislý na umělecké hodnotě, jehož původcem je autor. Dále se slovníkové heslo v mnohém podobá svým cizojazyčným soupeřům: zmiňuje původ slova *skladba* (skládat, klást) coby doslovný překlad z latinského *componere*, následovaný historickým přehledem užití tohoto výrazu v terminologii praktické i teoretické oblasti hudby.

#### Poznámka na okraj:

V oblasti NAH se vzhledem k užší varietě užívaných forem ujalo mylně synonymní označení pro obecný hudební projev ve smyslu uzavřeného díla – *píseň*. V dílčí sféře elektronické hudby se zase setkáme s výrazem převzatým z angličtiny, kterým je tzv. *track* (doslova stopa mechanického záznamu konkrétního díla). Konotace zde tedy směřují již k vlastní zvukové nahrávce (zvukovému záznamu) tohoto díla, na mysl však máme jednu konkrétní skladbu, jednotlivou hudební stopu např. na CD, nikoliv ale určité album jako celek. Výraz *track* je podobně užíván též v kontextu nahrávacích softwarových technologií pro označení konkrétní dílčí zvukové stopy hudebního (či jen zvukového) záznamu.

---

<sup>76</sup> ed. Fukač, Jiří – Vysloužil, Jiří: *Slovník české hudební kultury*. Editio Supraphon, Praha 1997, 1036 s., zde s. 835.

### 1.1.2. Pojmy objevující se v souvislosti s dílem – autenticita, tvořivost, originalita

Následující pasáž se dotýká dvou pomocných kritérií, která se často při uchopení a definování díla, resp. díla uměleckého, zmiňují a která je dobré pokusit se na tomto místě uvést do souvztažností, neboť je o nich zmínka i v dalších kapitolách práce.

Dílo by mělo vždy být výsledkem nějaké tvořivé – tvůrčí činnosti autora, mělo by jít o výtvar v jistých aspektech jedinečný (originální). Některé definice zmiňují pouze výraz *původní (autentický)*.<sup>77</sup> Je zřejmé, že hudebně estetické definice i autorské právo volí spíše kritérium jedinečnosti (případně originality); rovněž sémantika využívaného výrazu *původnost* (případně *autenticita*) je tomuto pojmu velmi podobná, nicméně se zcela nekryje. Rozdíl může být vnímán jen ve významových nuancích, které např. autorské právo není s to reflektovat, hudební estetika však tyto pojmy – termíny rozlišuje. Původnost díla je úžeji spjata s dobou vzniku díla, může být naplněna i způsobem výběru neoriginálních prvků nebo způsobem jejich začlenění do nového kontextu, více akcentuje zkušenosti řemeslné práce. Originalita by pak v tomto smyslu mohla představovat vyšší metu invenčnosti, jež se projevuje v neobvyklosti díla, novosti, zvláštnosti, původnosti, osobitosti ve smyslu nezávislosti na žádném vzoru.<sup>78</sup>

Význam slova *autentický* rovněž dohledáme v řadě obecných lingvistických i specializovaných hudebně-vědných slovníků a encyklopedií. Podle základního *Slovníku spisovné češtiny*<sup>79</sup> pochází tento výraz z řečtiny, znamená původní, hodnověrný, pravý. Encyklopedický slovník (1980) přináší definici totožnou, jen doplňuje výklad o odvozené slovo *autentika* ve smyslu jednoduché písemnosti církevní správy, jež ověřuje pravost svatých ostatků.<sup>80</sup> Druhý encyklopedický slovník (1993) pak definuje slovo *autenticita* jako pravost a původnost, přidává však vedle toho filozofický rozměr termínu v pojetí

<sup>77</sup> Pojem **autentičnosti** se nemusí zcela krýt s pojmem **původnosti**. Kupř. **Luděk Novák** ve své studii *Hranice umění a experiment* (in: *Estetika*, roč. 1966, s. 105–116, zde s. 109) autentičnost díla vnímá v přímém vyjádření aktuálního konkrétního stavu autora, původnost díla je naplněna i tvorbou inspirovanou dílem jiným. Umělci vidí v díle konečný bod úsilí, historikové napak článek vývojové řady. Novák upozorňuje, že si dílo po smrti autora žije svým dalším životem, variace konkrétní umělecké myšlenky jsou naprosto běžné (př. nechtěná ovlivnění, vědomé inspirace, až dokonce parafráze). Dokonce některá nikdy nerealizovaná díla (tedy de facto ne-díla), pouhé umělecké myšlenky ponechané př. ve stádiu náčrtu, mohou mít vyšší hodnotu právě pro svou případnou schopnost ovlivnit další vývoj. Novák koncepce vzájemného uměleckého ovlivňování či přebírání vítá (srovnej dále s pojetím tohoto jevu v AP). Ad kritérium původnosti díla podle AP viz 1. kapitola této práce, pozn. 373.

<sup>78</sup> Petráčková, Věra – Kraus, Jiří a kol.: *Akademický slovník cizích slov*. Academia, Praha 1998, 836 s., zde s. 81 a 549. K tomu srovnej Kučera, Tomáš: *Originalita hudebního díla ve světle hudební komparatistiky*. In: *Opus Musicum*, roč. 2005, č. 6, s. 10–15, zde s. 13.

<sup>79</sup> Havránek, Bohuslav a kol.: *Slovník spisovného jazyka českého*. 1. díl, Academia (nakl. ČSAV), Praha 1960–1971, s. 61.

<sup>80</sup> Kožešník, Jaroslav – Štěpánek, Miroslav a kol.: *Ilustrovaný encyklopedický slovník*. I. díl. Academia, Praha 1980, s. 144.

existencialismu, kde je pod tímto výrazem míněno plnohodnotné lidské bytí, chápající struktury starosti a časovosti své existence.<sup>81</sup> *Ottův slovník naučný* definuje několik odvozených výrazů: *authenticae* (neboli *constitutiones*) čili výtahy z novel glosátorů Justiniánových zákoníků; *authentický* coby hodnověrný, spolehlivý, pravý a původní (v hudbě též jako tzv. autentická kadence či tóny), *authentisovati* neboli ověřit a dokončit listinu podpisem a přidáním pečeti, a konečně *autentičnost* – původnost, hodnověrnost nějaké věci, především knihy či listiny, dokáže-li se, že skutečně pochází od autora, kterému se dílo přisuzuje. U anonymních děl pak značí, že náleží době, místu a okolnostem tradovaného vzniku. Posuzování autentičnosti náleží vyšší kritice a děje se dle určených kritérií. Autor hesla též poukazuje na nutnost odlišení tohoto slova od *autenticity*, dogmatického pojmu, označujícího vlastnost biblického textu, kterou se kvalifikuje při úředním církevním řízení za průvodní materiál prostřednictvím církevního uznání.<sup>82</sup>

Z německých hudebních a muzikologických slovníků a encyklopedií pouze *Riemann Musiklexikon* nabízí alespoň stručnou definici. Nicméně i zde se setkáme pouze s německými synonymy *echt* a *selbständig* – v překladu tedy pravý a nezávislý, samostatný.<sup>83</sup> *New Grove* používá tento pojem pouze v souvislosti s hudební kadencí (ve smyslu autentického závěru D – T) a s původními církevními mody.

Akcentujeme-li hudebně-estetická hlediska tohoto výrazu, jsou podle **Theodora Wiesengrunda Adorna** autentická díla pouze: „... *ta, která se odevzdávají historickému látkovému obsahu své doby (...) jsou dějepisectvím své epochy, jež si není vědomo samo sebe.*“<sup>84</sup> Současný skladatel při záměrné historizující stylizaci nemůže dosáhnout uspokojivého výsledku, nevznikne tak plnohodnotné dílo, ale pouze cvičení přesahující rovinu parodie nebo napodobenina.

Definice **Dušana Šindeláře** pak vnímá autentičnost díla jako „*souhrn jeho určitých stabilních předpokladů pro překračování uměleckého díla ve smyslu užítkovosti.*“<sup>85</sup> Jedná se tedy o předpoklad, že se dílo stane v ideálním případě nadčasovým, v jistém smyslu dokonalým, s trvalou hodnotou. V tomto významovém kontextu se jedná o hlediska různých hodnocení daného díla, což je problematika, která nehraje např. pro autorskoprávní uchopení díla žádnou roli, naopak je z něj dokonce výslovně vyloučena (viz dále ve srovnání s autorskoprávním pohledem na dílo). Autorské právo autenticitu hudebních děl neřeší,

<sup>81</sup> Kolektiv autorů: *Encyklopedický slovník*. Odeon, Praha 1993, s. 78.

<sup>82</sup> Malý, Jakub: *Ottův slovník naučný*. Díl II. Ottovo nakladatelství, Praha 1890 (1888–1909), 1141 s., zde s. 1077–1078.

<sup>83</sup> Dahlhaus, Carl – Eggebrecht, Hans Heinrich a kol.: *Brockhaus-Riemann-Musiklexikon: in vier Bänden und einem Ergänzungsband. A–D*. Piper & Schott Ed., Mainz, München, 1995, 359 s., zde s. 72.

<sup>84</sup> Adorno, Theodor W.: *Estetická teorie*. Přel. Dušan Prokop. Panglos, Praha 1997, s. 240.

<sup>85</sup> Šindelář, Dušan: *Časové a nadčasové v uměleckém díle*. In: *Estetika*, roč. 1977, s. 1–21, zde s. 7.

autorský zákon požaduje jedinečný výsledek tvůrčí činnosti autora. Umělecké dílo z pozice hudebně-estetické představuje dialektickou jednotu rozličnějších a bohatších významových rovin – vztah možného a skutečného, nového i tradičního, prostřednictvím neopakovatelného, jednoznačného a mnohoznačného.<sup>86</sup> Všechny tyto roviny, do nichž spadají i další estetické či filozofické přístupy, o nichž bude psáno v souvislosti s podrobnějším rozbohem muzikologických přístupů k pojmu dílo, jsou naopak v autorskoprávním úhlu velmi zploštěny či zcela pominuty.

*Tvořivostí* rozumíme činnost, jež má ve výsledku produkovat kvalitativně nové hodnoty, vyznačující se originalitou a společensko-historickou jedinečností. Je specifická pouze pro člověka, souvisí s jeho prací a schopností vydělit se z okolního světa, pramení z lidského vědomí, etabluje se vztahem subjekt – objekt. Tvořivost je předmětem psychologického zkoumání, je vnímána jako proces i se svými výsledky a je spojována s výzkumem vlastností osobnosti, jež tvořivost podmiňují. Nejvyšším stupněm dispozice je genialita. Proces tvorby probíhá zčásti nevědomě, avšak primární úlohu má i zde tzv. diskursivní myšlení, fantazie a volní úsilí.<sup>87</sup> *Etymologický slovník*<sup>88</sup> uvádí pod výrazem *tvořiti* nejprve dva historické významy neslovanského původu – z litevštiny *pėvne držet a ohrazovat plotem*. Tento druhý význam posléze pronikal i do slovanských jazyků. Existují domněnky, že náš význam tvořiti opravdu pochází od „stavění ohrady“, posléze se zobecnil pro stavění, děláni, tedy vytváření.<sup>89</sup> Výše zmiňované všeobecné hudební encyklopedie tento pojem nereflktují, maximálně pouze v souvislosti s pojmem – termínem dílo (viz výše). Samostatně se tomuto výrazu věnuje hudební psychologie.

Ve *Stručném slovníku hudební psychologie*<sup>90</sup> **Ivana Poledňáka** je tvořivostí označena určitá kvalita lidské aktivity, která je zvláště významná právě pro oblast umění. Rozlišuje tvořivost (kreativitu, relativně stálou „generální“ schopnost, jež je začleněna do

---

<sup>86</sup> Tamtéž, s. 19.

<sup>87</sup> Kožešník, Jaroslav – Štěpánek, Miroslav a kol.: *Ilustrovaný encyklopedický slovník*. III. díl. Academia, Praha 1980, 975 s., zde s. 655–656. Doba vzniku této publikace výkladové pasáže hesla ideově poznamenala; některé postřehy je zde zajímavé připomenout, najdou svůj odkaz při pozdějším srovnání pojetí základů československé autorskoprávní úpravy počátkem 50. let 20. století: „*Idealismus obklopil tvůrčí akt (v první řadě umělecký) závojem iracionalismu a mystiky; chápal jej jako božskou posedlost (Platón), jako syntézu uvědomělého a neuvědomělého (Schelling), jako životodárný dech nevědomí (Hartmann), jako plod mystické intuice (Bergson), jako projev hlubinných pudových sil (Freud). I marxismus-leninismus má svou teorii tvorby a kultury (odhaluje podmíněnost tvůrčí činnosti společenskými vztahy). Procesu tvorby se účastní celý člověk se svými duchovními silami, svým rozumem i citem, svou obrazotvorností, vrozenými i získanými vlastnostmi, uplatňuje v ní své schopnosti získané učením a praxí.(...) Úkolem komunismu (bylo) překonat odcizení práce a lidských schopností, jež je vlastní společnosti založené na soukromém vlastnictví. Engels pokládal tvořivou práci za největší požitek.*“

<sup>88</sup> Machek, Václav: *Etymologický slovník jazyka českého*. Academia (nakl. ČSAV), Praha 1971, 866 s., zde s. 662–663.

<sup>89</sup> Oporu tohoto tvrzení možno nalézt v lužickém slovu *twar*, znamenající stavební dříví, stavbu, budovu. Tamtéž, s. 662.

<sup>90</sup> Poledňák, Ivan: *ABC stručný slovník hudební psychologie*. Editio Supraphon, Praha 1984, s. 389–398.

celého komplexu spolu s konkrétní schopností, motivací apod.) a tvorbu (produkcí, tvůrčí proces, reálný proces vznikání děl – a to nejen uměleckých). Výsledkem tohoto procesu tvorby však podle Poledňáka vždy bude dílo, které oplývá určitou originalitou, jedinečností a hlavně hodnotou.<sup>91</sup> Dále se Poledňák ve svém hesle zabývá psychologii umění, jež v historii z pohledu osobnosti tvůrce věnovala otázkám tvořivosti a tvůrčího procesu značnou pozornost.<sup>92</sup> Kreativní postupy obecně vystupují jako protiklad schematických, automatických činností. Tvořivost je nesena určitými specifickými vlastnostmi; mezi ty hlavní Poledňák zmiňuje senzitivitu, flexibilitu, fluenci (lehká formulace nápadů), originalitu, elaboraci (smysl pro detail, řád), redefinici (schopnost vidět a realizovat další možná řešení). Dále jsou podrobně rozebírány možné modely tvořivých přístupů; i zde se nabízí moderní koncepce pěti etap tvůrčího procesu: orientace (vznik motivace, zaměření), preparace (inkubace, konkretizace přípravy), iluminace (nalezení rozhodujícího řešení), realizace, evaluace (korekce, verifikace). Poledňák nezapomíná na další roviny tvůrčího procesu: rysy tvořivosti se totiž uplatňují specifickým způsobem ve všech hudebních činnostech, tedy nejen v hudební produkci, ale i v interpretaci a recepci.<sup>93</sup>

**Autorské právo** s pojmem *tvořivost* operuje rovněž. Jedná se dokonce o dílčí komponent jednoho z hlavních tzv. pojmových znaků definice díla podle českého autorského zákona (dále jen AZ), které je *výsledkem tvůrčí činnosti autora*. Akt tvorby autorského díla však nelze považovat za právní úkon, jedná se o činnost faktickou, není k ní zapotřebí způsobilost k právním úkonům. Umělecké kritérium tvořivosti (zákonem rovněž de facto předepsané formulací *literární či jiné umělecké dílo* hned v § 2 AZ) právo posuzuje podle výkladů především z úrovně smysluplnosti výpovědi. Jedná se o poměrně amorfní a nepřesný výklad (i sebesmysluplnější myšlenka nemusí automaticky představovat znak uměleckosti). Jistým stupněm tvořivosti oplývají také zvířata, v dnešní době pak může tvořit hudbu i počítač; vlastní tvořivost je na úrovni právní teorie specifikována alespoň tak, že musí převyšovat instinkt (zvířata) i pouhé uměle generované kombinace (počítač). Oklikou se právo dostává k základní vlastnosti tvořivosti, která je tedy dána pouze člověku. Míra tvořivosti moderních kompozic občas hraničí s kompilátem (díla vzniklá metodou koláže – zde pak záleží na míře vlastního druhotného přínosu do hudební struktury) nebo např. bývá narušena přílišnou měrou uplatnění prvku náhody (aleatorní kompozice). Pro další vývoj hudby by bylo přínosné, kdyby existovala kritéria jakési minimální úrovně tvořivého

<sup>91</sup> Tamtéž, s. 389. Poledňák vedle toho poukazuje na další význam slova tvorba ve smyslu dílo.

<sup>92</sup> Vedle zprvu pouze filozofických postřehů, následně prvních teorií a praktických výzkumů hudební kreativity, vyzdvihuje Poledňák vlastní výpovědi skladatelů, teoretické práce Leoše Janáčka a dalších. Za tři hlavní okruhy kreativity z hlediska psychologie bývají považovány vlastnosti tvořivé osobnosti, tvůrčí proces a jeho podmínky a fáze, výsledky tohoto tvůrčího procesu. Tamtéž s. 389–392.

<sup>93</sup> Tamtéž, s. 397.



vkladu.<sup>94</sup> Ve snaze o analýzu tohoto pojmu z hlediska právní vědy se často operuje s tím, jak je významné překonávat rutinnu, řemeslnost ve smyslu pejorativním, schematismus, šablonovitost, stereotyp, zastaralost apod. Často však musí v konkrétních případech rozhodovat o míře naplnění tohoto termínu cit namísto exaktních kritérií.<sup>95</sup> Oproti tomuto náhledu existují definice, které vymezují konkrétní faktory tvořivosti, a to v souvislosti s jistým typem myšlení.<sup>96</sup>

Uchopení tohoto pojmu není jednoznačné, jak vyplývá z mnoha dalších, především psychologických studií. Kupř. **Michal Šalamoun** je při vymezení tvořivosti coby činnosti benevolentnější. Za tvořivou činnost považuje každou činnost, kde se tvořivé prvky vyskytují, nejen převažují.<sup>97</sup> **Daniela Kusá** zase poukazuje, že jde pouze o to, jakou hodnotu dílu subjektivně přisoudí určitá komunita lidí; např. hodnota malého nápadu se pozorností expertů zvýší. Tvořivost tak není, resp. nemusí být, ani univerzální dispozicí vázanou na tvořivé myšlení, např. na originalitu.<sup>98</sup> Hodnota tvořivého nápadu coby svébytného atributu tvořivosti nemusí být přímo úměrná jeho originalitě. Originalita a hodnota jsou dva klíčové znaky tvořivosti, nicméně originalita nemusí být nositelem hodnoty.<sup>99</sup>

Je důležité hlouběji se věnovat již zmíněnému dílčímu znaku – *originalitě*. **Theodor Wiesengrund Adorno**<sup>100</sup> reflektuje její historické spojování (*díky momentu toho, co tu ještě nebylo*) s genialitou a géniem, pojmy vstupujícími do podvědomí v 18. století. Před tímto obdobím k reflexi originality nedocházelo, podobnou tendenci nalezneme i v dobové běžné praxi kopírování úseků cizích i vlastních hudebních děl do výtvorů pozdějších, nicméně z toho nelze vyvozovat, že by tato díla originalitu postrádala. Adorno ji vnímá jako specifickou podstatu určitého díla, která nestojí proti logice děl, která implikuje obecnost. Originalita (taktéž ve smyslu původnosti) představuje objektivní význam každého díla,

<sup>94</sup> Adamov, Norbert: *Hudobné dielo v kontexte autorského práva*. Ústav hudobnej vedy SAV, Bratislava 2007, 129 s., zde s. 21.

<sup>95</sup> Tento stav věcí není všem lhostejný, preciznější vymezení kritéria tvořivosti pro právní účely požaduje např. **Ján Švidroň** ve své publikaci *Základy práva duševního vlastnictva*. **Ivo Telec** pak ve své publikaci *Tvůrčí práva duševního vlastnictví* definuje tvořivost alespoň oklikou přes tzv. výsledek tvůrčí činnosti, kterým má být: ideální předmět právních vztahů (dosud neexistující nehmotný statek), nebo výsledek objektivními podmínkami nedeterminovaný, a do třetice výsledek coby jedinečný výron osobnosti svého tvůrce (s. 82, viz dále v textu).

<sup>96</sup> Zmiňme zde alespoň 18 faktorů tvořivosti Joye Paula Guilforda, které váže na tzv. divergentní myšlení, tedy myšlení, které je nezacilené, otevřené, flexibilní a originální. Podrobněji k tomu např. in Hartl, Pavel – Hartlová, Helena: heslo *Myšlení divergentní (tvořivé, tvůrčí)*. In: *Psychologický slovník*. Portál, Praha 2000, 774 s., zde s. 333.

<sup>97</sup> Šalamoun, Michal: *Ochrana názvů, postav a příběhů uměleckých děl*. Nakladatelství C. H. Beck, Praha 2003, 156 s., zde s. 9.

<sup>98</sup> Kusá, Daniela: *Zjavná a skrytá tvořivost*. Ústav experimentálnej psychológie SAV, Bratislava 2006, 153 s., zde s. 24. Dostupné též [online] na [http://www.psychologia.sav.sk/upload/DK\\_zjavna%20a%20skryta%20vorivost.pdf](http://www.psychologia.sav.sk/upload/DK_zjavna%20a%20skryta%20vorivost.pdf) [citováno 23. 12. 2012].

<sup>99</sup> Tamtéž, s. 10.

<sup>100</sup> Adorno, Theodor W.: *Estetická teorie*. /Přel. Dušan Prokop/. Panglos, Praha 1997, 303 s., zde s. 225–227.

evokuje pro něj jistou stopu utopie. Adorno totiž dále popisuje její chování jako předstírání stále něčeho nového, aby díla získala zákazníky. Nutno k tomuto podotknout, že v dnešní postmoderní době, nejen díky samotnému hudebnímu průmyslu, je tomu tak z tohoto úhlu pohledu spíše naopak, a jakási originalita, jež má být alespoň v minimu právního slova smyslu uměleckého hudebního díla splněna, by měla evokovat něco již slyšeného, starého a známého, aby byla zaručena větší pravděpodobnost prodejního úspěchu takového díla. Tuto teorii nepřímo Adorno potvrzuje, konkrétně ve výroku o směřování umění spíše k produkci nových typů, než k originalitě jednotlivého výtvaru. Mění se kvalitativně, aniž se tím nějak vyčerpává – tato proměna odlišuje originalitu od nápadu.

O *autentičnosti tvorby* pojednal v 80. letech v jedné ze svých studií také **Jaroslav Volek**,<sup>101</sup> jenž rozlišoval v prvé řadě autentičnost znaku od autentičnosti významu (od řeckého *autós* – sám). *Autentičnost znaku* zdůrazňuje absenci čehokoliv cizího, jakékoliv úpravy původní podoby (např. autentický folklór, umělecký výkon). Autenticita je v tomto smyslu vždy pouze relativní a v absolutní podobě nereálná, neboť žádný jev ve společnosti neexistuje staticky pouze sám o sobě. Dvojnásob to platí o výkonném umění, kam se ambivalentně promítá i hledisko autenticity významu, a kde si naopak interpret musí přímo přidat vždy něco vlastního, odtud plynou značné nesnáze při určování tzv. autentické, či dokonce dobové interpretace. *Autenticita významu* se plně projevuje např. v uměleckém díle jako celku – představuje specifický odraz skutečnosti, jde tedy o to, zda je skladbou vyjádřena její zamýšlená podstata. Autentičnost bývá dobově upírána vždy na jedné straně experimentům a provokacím, na straně druhé tradicionalismem, akademismem a konzervatismem. Zrovna tak lze nahlížet na autentičnost ve smyslu regionálním, zda je dílem vyjádřeno to podstatné a specifické pro určitou oblast. V důsledku lze takto přistupovat i k autentičnosti individuálního „rukopisu“.<sup>102</sup> Sama autentičnost je však odhalována postupně, skrze poznávací subjekt; poněti o jisté autentičnosti je získáváno praxí. Autenticita je jedním z hodnotících kritérií, je spojena prostřednictvím vnitřních vztahů s dalšími kritérii, jež slouží k rozpoznání hodnoty díla, případně odlišení tvůrčího od předstíraného. Tato osobnostní autenticita nás přivádí k hranici mezi „opravdovou“ tvorbou a její imitací.<sup>103</sup> Bez autentické a konkrétní invence sice lze naplnit formu, se skladatelskou autenticitou je to však obtížnější. Prostředek vyjádření, např. hudební nástroj, se nikdy nemá podle Volka zaměňovat za cíl tvorby.

---

<sup>101</sup> Volek, Jaroslav: *O autentičnosti tvorby*. In: *Hudební rozhledy*, roč. 1986, s. 417–421.

<sup>102</sup> Zde by mohlo nastoupit i autorskoprávní hledisko problematiky, v soudních sporech týkajících se plagiátorství, tedy při soudním zkoumání původnosti díla na základě specifík autorova rukopisu.

<sup>103</sup> Tamtéž, s. 420.

## 1.2 K základům různých muzikologických definic hudebního díla

Poměrně paradoxně je problém definice podstaty hudebního díla pro muzikologii relativně nový. Představuje velmi široký okruh problematiky, který zasahuje do řady muzikologických disciplín i mnoha dalších vědních oborů. Hudební věda se od počátku své existence zajímala spíše o historickou reflexi hudby. Požadavek ontologického vymezení podstaty hudby a jejího díla se objevil až v souvislosti s přidruženými problémy, jako je např. pojetí interpretačního umění, zájem o mimoevropské kultury, masivní stratifikace hudebních projevů a také nárůst kompozičních prostředků a možností ve 20. století. Později se objevuje snaha o vystižení psychologických a sociologických aspektů působení hudby. Původní zájem o pouhý moment vzniku a jednotlivé podoby díla byl tak časem navýšen o pokusy hlubšího uchopení z hlediska vnitřních tvarů a vazeb strukturních částí uvnitř díla, o reflexi jeho působení prostřednictvím vnímání recipientů, či analýzu jeho proměny v souvislosti se změnami hudebního paradigmatu během 20. století.

### 1.2.1. Variabilita podob hotového díla

Jedním z prvních důvodů zabývat se vymezením hudebního díla byl problém stanovení přesného momentu vzniku díla, a tedy jedny z prvních otázek v souvislosti s tématem této práce, které zní: kdy a v jaké podobě lze považovat hudební dílo za hotové? V zásadě se mohou vydělit dva základní póly přístupů k hudebnímu dílu. Klasická, historicky orientovaná muzikologie vycházela tradičně pouze z notového materiálu, zápisu, který podrobovala studiu autentické podoby textu. Tento, coby jediné dostupné východisko poznání hudebního díla, s ním (dílem) *de facto* splýval. Dílčí odchylky v provedení historická větev muzikologie bagatelizovala a řešila na úrovni kritiky interpretačního umění. Takto kupř. **Eduard Hanslick** vnímal jednou složenou hudební skladbu za hotovou věc, bez ohledu na provedení. Problém subjektivního a objektivního faktoru hudební interpretace řešil jednoznačně ve prospěch absolutizace objektivní stránky, tedy pevně zaznamenané skladby. Obdobně se k notačně zachycené struktuře díla více obracel z pozice historika také **Vladimír Helfert**. Proti tomuto přístupu vystupoval **Otakar Hostinský**, který naopak viděl v interpretaci dotváření a pokračování tvůrčího procesu.<sup>104</sup> Tento opačný pól, zdůraznění subjektivní stránky interpretace, podporovala estetika celého romantismu. Podle Hostinského lze rozlišit dvě fáze vzniku hudebního díla, přičemž předmětem estetického zkoumání má být až: „... *skladba zaznívajcí ve smyslové přítomnosti a hotovým uměleckým*

---

<sup>104</sup> Hostinský, Otakar: *Hostinský o hudbě*. Státní hudební nakladatelství, Praha 1961, 462 s., zde s. 66.

*dílem je teprve bezvadné provedení této skladby.*<sup>105</sup> Na něj pak navázal např. **Otakar Zich**, pro něhož byla hudba vždy primárně znějící útvar, nikoliv pouze napsaný.<sup>106</sup> Hudební dílo však není pouhým součtem svých částí, získává vyšší hodnotu. Prostřednictvím jeho podstatných vlastností se vytváří adekvátní postoj k umění. Objektívni hodnotu konkrétního díla ale měřit nelze, Zich hovoří pouze o pocitu libosti – nelibosti, který nazývá estetickou cenou, která je závislá na proměnlivých stránkách lidské povahy,<sup>107</sup> je tedy vydána zcela do rukou recipienta – posluchače.

Rovněž **Ferruccio Busoni** vnímal notový zápis jako pouhý „*pomocný prostředek k zafixování improvizace pro její nové vzkříšení*“, primární pro něj byl nápad. Zápis i přednes, tedy jak notový zápis, tak interpretace, představovaly pouhou transkripci tohoto nápadu.<sup>108</sup> Naopak interpretaci jako pozitivní přínos a dotvoření hudebního díla opět vnímal **René Leibowitz**,<sup>109</sup> který v osobě interpreta viděl dokonce jakéhosi skladatelova dvojníka, který z vlastního díla, resp. jeho zápisu v notách, přejímá představu o jeho pojetí.<sup>110</sup> Leibowitz se u interpretace zastavuje déle a připisuje jí mnohem větší význam, neboť zároveň v jedné určité partituru nalézá pouze jednu konkrétní hudební představu s jedinečným smyslem, jenž spolu s hudebními stránkami a složkami díla, tj. s dílčími elementy, vytváří jakýsi stimul pro interpretovo vědomí. Při správném provedení díla se interpret neomezuje jen na to, co nalezne v partituru, ale odhalí vlastní podstatu díla, tudíž hraje to, co dílo doopravdy představuje, znamená. Mezi interpretem a dílem vzniká zvláštní obousměrná vazba, kdy se dílo odhaluje hráči a zároveň odhaluje dílo samotného. Objevení smyslu díla pak zároveň zpětně „objeví“ i interpreta. Leibowitz dále upozorňuje, že pokud si interpret přidá něco tzv. nad plán, něco, co samo dílo nevyjadřuje, nelze hovořit o autentické interpretaci tohoto díla. Při vlastním představení, hře, interpret zastupuje skladatele, pomáhá realizaci vlastní zvukové představy skladatele. Klade je svým způsobem na roveň. Na tomto místě si však Leibowitz pokládá z logiky věci plynoucí klíčovou otázku, jež oslovuje i náš záměr: která kritéria rozhodují o autenticitě takového aktu interpretova vědomí?<sup>111</sup> Jde

---

<sup>105</sup> Tamtéž, s. 67.

<sup>106</sup> Podrobněji viz Zich, Otakar: *Estetické vnímání hudby. Estetika hudby.* (ed. Jůzl, Miloš) Editio Supraphon, Praha 1981, 454 s., zde s. 335–50, 117–144. Původně *Estetické vnímání hudby.* Česká mysl, roč. 1910, s. 6–22, 250–265, 330–347, 389–421.

<sup>107</sup> Zich, Otakar: *Hodnocení estetické a umělecké.* In: Česká mysl, roč. 16, 1917, č. 3–4, s. 129–165, zde s. 138.

<sup>108</sup> Busoni, Ferruccio: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst.* Noetzel, Wilhelmshaven 2001, 152 s.

<sup>109</sup> Dostupné [online] na <http://www.rodini.ch/busoni/hisdoube.html> [citováno 22. 3. 2011].

<sup>110</sup> Jedná se doslova o *intentional object of imagining consciousness*, jímž se tento objekt cíleně poznává. (Tamtéž.)

<sup>111</sup> „*All this poses a new question, no less important than those which we have tried to answer thus far, namely by which criteria do we judge the authenticity or inauthenticity of such an act of consciousness?*“ (Tamtéž.)

ve svých úvahách ještě dále a ptá se po obecných normách, které jsou schopny posoudit kvalitu hudební interpretace.<sup>112</sup>

#### Poznámka na okraj:

Vlastní notový zápis se však postupem času, tj. s rostoucím časovým odstupem, stával již počátkem 19. století stále méně spolehlivým a určitým i pro hudební historiky, což si vynutilo vznik speciální subdisciplíny zabývající se provozovací praxí historické hudby – tzv. *Aufführungspraxis*.<sup>113</sup> Jejím dalším předmětem bádání se pak stala právě autenticita dobové interpretace, potažmo obecně uznání práva interpreta na vlastní tvůrčí projev a jeho zásah do podstaty hudebního díla jako takového. Ona autentičnost, coby vztahová kvalita, je hledána v hmotném artefaktu, konkrétně v jeho obsahovém smyslu a jeho uzpůsobení k recepci – vnímání. Její dokonalá znalost však skýtá rizika, jež jdou ruku v ruce se stále se zdokonalující reprodukcí technikou, neboť ta „*paradoxně vzdaluje ono dílo původnímu určení, dovoluje vytvářet díla nové typy estetických reakcí*“.<sup>114</sup>

Definice a vymezení hudebního díla i jeho jednotlivých podob se dostalo v rámci řešení problematiky teorie interpretačního umění do popředí zájmu. V této souvislosti rozlišoval kupř. **Arnold Schering** tři jevové formy hudebního díla: vedle zvukové a písemné, jež zde již byly několikrát uvedeny, zmiňoval ještě podobu duchovní, neboli představu díla ve vědomí konzumenta či badatele.<sup>115</sup> Interpretaci ve vztahu k dílu chápal jako doplněk, který je zastupitelný. To naopak **Siegfried Borris** zařadil přímo do své definice díla interpretaci, coby věcný umělecký počín, do pětičlankového procesu vzniku díla. Jednotlivými stádii pak jsou: *Imaginatio* (pravzor v hlavě skladatele), *Res facta* (notový zápis skladby), *Interpretatio* (zvuk, výklad rei factae), *Aperceptio* (zážitek posluchače) a konečně *Memoriam* (vzpomínka na onen zvukový prožitek).<sup>116</sup> Podobně ani **Gisele Brelet**, neuznávala absolutní platnost notového materiálu a upřednostňovala zvukové provedení. Za hudební dílo nepovažovala ani tuto jeho realizaci ve své neopakovatelné jedinečnosti.

<sup>112</sup> „*This means that here we ask ourselves, by which standards do we judge the quality of a musical interpretation?*“ Na tuto otázku zmiňuje nutnost nejen pouze hudebně teoretických dovedností interpreta, ale nad tento základ přistupuje jako nezbytná součást uměleckého výkonu též jeho praxe, zkušenosti, odvaha, sebevědomí a umělecká „jiskra“.

<sup>113</sup> Uvedme na tomto místě Adlerovy snahy dosáhnout důkladného a detailně přesného poznání gregoriánského chorálu jeho naprostou izolací od vnějšího hudebního světa a pozdějších hudebních vlivů. Výsledek však byl i podle jeho slov problematický. (Adler, Guido: *Der Stil in der Musik*. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1911, 279 s.)

<sup>114</sup> Šindelář, Dušan: *Časové a nadčasové v uměleckém díle*. In: *Estetika*, roč. 1977, s. 8. Co bylo dříve možné provádět jen veřejně, navíc neslo s sebou určitou atmosféru, je nyní možno poslouchat z nahrávky zcela v jiném, např. intimním prostředí. Dílo působí jinak, nově.

<sup>115</sup> Schering, Arnold: *Die Erkenntnis des Tonwerks*. In: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1933*, Leipzig, 1934, s. 13–27.

<sup>116</sup> Borris, Siegfried: *Gegensätzliche Authentizität in der Interpretation. Zur Grundlegung einer Interpretationskunde*. In: *Vergleichende Interpretationskunde*. Berlin Verlag Merseburger, Berlin 1963, 55 s., zde s. 7–8.

Významnou se stává myšlenka tzv. čisté ideje díla, tj. určitá absolutní hodnota, která je zobrazována v jednotlivých provedeních. V popředí díla tak stojí konstanta jakési permanentní neukončenosti díla s neuzavřeným množstvím potencionálních interpretací. Důležité je, že ona autenticita díla již není vázána na historickou podobu k době vzniku díla, ale je od ní oddělena a má tak absolutní povahu.

Stejně tak podle estetika **Miloše Jůzla** je opravdové umělecké dílo naprosto neopakovatelné, rovněž – ve shodě s Breletovou – jako každá opravdová interpretace.<sup>117</sup> Věda, zkoumající a snažící se teoreticky zobecnit jejich zákonitosti, musí brát v úvahu i znaky této umělecké neopakovatelnosti. V čemž lze spatřovat podle Jůzla do jisté míry paradox, neboť se tak estetika snaží svým způsobem zobecnit jedinečné. Jůzl správně varuje před použitím těchto výsledků ke tvorbě návodů, jak skládat – tvořit hudbu, znamenalo by to podle něj nevyhnutelně konec umění a individuality.

**Ladislav Hejdánek** zase ve své studii<sup>118</sup> odmítá srovnání díla s událostí, ta nastává v situacích vzniku a tvorby díla; nelze však takto označovat dílo samotné, pouze v přeneseném slova smyslu, tj. ve smyslu významné skutečnosti v kunsthistorii. Na konci procesu tvorby je výtvar stabilní, neproměnný, dokončený a nehybný.<sup>119</sup> U hudebního díla si Hejdánek opět klade základní otázku, která již byla zmíněna: je takové hudební dílo opravdu hotové? Naráží na jeho zprostředkovanost pomocí notového záznamu, který představuje pro něj jen jistou šifru, ale vlastní hudbu vnímá opět v souvislosti s živou produkcí, interpretací. Hudební dílo musí být provedeno, aby existovalo, a rozdílných provedení je přitom nekonečný počet. Výsledkem tvorby má být nikoliv pevné zachycení struktury, a to prostřednictvím nějakého notového zápisu, ale určitá struktura, jež by se stala obsahem – součástí díla. Ta naopak má být otevřením cesty k tomu, aby se dílo jako celek mohlo stát, udát – vždy a znovu, stát se slyšenou procesuální událostí. V tom tkví interaktivita mezi vnější a vnitřní stránkou díla. Dílo jako celek musí přesahovat svou vnitřní stránkou: časovou, událostní, vlastně „nehotovou“ vnější fixovanou podobu. Bez interpreta a vnímatele však toto dotvoření není možné.<sup>120</sup> Proto se novodobá muzikologie vyhýbá ztotožňování pojmu hudební dílo s jeho notovým zápisem, statickou podobou, stejně jako jeho přílišnému propojování pouze s vlastní interpretací; snaží se dílo chápat spíše v součinnosti a jednotě jeho produkce, interpretace a apercepce.

---

<sup>117</sup> Jůzl, Miloš: *Estetika hudby ve světle knihy Jaroslava Zicha*. In: *Hudební rozhledy*, roč. 1978, s. 313–317, zde s. 313.

<sup>118</sup> Hejdánek, Ladislav: *Dílo jako událost*. In: *Hudební rozhledy*, roč. 1970, s. 498–500.

<sup>119</sup> Autor si zde dále klade otázku, zda pozdější tvorba není ovlivněna spíš předchozí tvorbou (procesem) než hotovým výtvozem. (...) „A není každá neměnnost, dokončenost spíše hrází a překážkou další tvorby? A na druhou stranu nedokáže někdy taková inspirace popřít to, co bylo původně jejím zdrojem?“ Tamtéž, s. 499.

<sup>120</sup> Tamtéž, s. 500. Autor tamtéž lehce pateticky vyvozuje a dodává: „Dílo je tedy nejen událostí, v níž se dílo stává dílem, ale také a zejména událostí, v níž a skrze ní se člověk stává člověkem.“

Základní problematika nastolená v této první podkapitole je zřejmá: která podoba hudebního díla je ta pravá, taková, jež určí bezpochyby jeho status s vlastnostmi neměnnosti a jedinečnosti? Za poslední dvě staletí se zpochybnil a vyvrátil dlouho převažující názor, že notový materiál je prioritní. Postupně začíná dominovat zvukový vjem, notový zápis se stává pouhým druhořadým zprostředkovatelem kontaktu s dílem. Interpretace se tak stává významnou a nedílnou součástí definice díla. Různí teoretikové jí přikládají odlišný stupeň důležitosti, od spolutvůrce vlastní skladby, až po stejně zprostředkující a nevýznamnou funkci, jako je notový zápis. Vytváří se tedy základní dvojice názorů na pojetí díla. Od této základní polaritě – notový zápis versus zvukové dění prostřednictvím interpretace – se muzikologická stanoviska, resp. různé estetické koncepce, uchylují k dalším rozšiřujícím variantám a rozvíjejícím teoriím, které by mohly postihnout ještě lépe ve skutečnosti časový a tudíž krajně efemérní charakter hudebního díla. Např. v podobě vlastního nápadu díla, jakési sine qua non podmínky skladby, či doplňují navíc ještě prvek vnímání a definitivní přetváření skladby posluchačem – apercpci.

### 1.2.2. Důraz na vnitřní strukturu díla, jeho nehmotnou podstatu a procesuální charakter

Jak jsme již naznačili, další přístupy přinesly teoretické zájmy o dílo jako proces, dále postižení vnitřního složení díla a významy dílčích složek pro jeho celkový časově proměnlivý tvar. Strukturalismus v 1. polovině 20. století zdůraznil prioritu celku vůči jednotlivým jeho částem (synergický efekt), neboť mezi celkem a sumou jeho částí existuje kvalitativní odlišnost. Skutečnost nemůže být zachycena pouze prostřednictvím matematických a mechanických zákonů, protože ty předpokládají pouze kvantitativní, mnohostní rozrůzněnost. Části netvoří celek náhodně, nýbrž podle svého významu v celku. Proti psychologizující estetice zkoumající subjekt postavil Pražský lingvistický kroužek v čele s **Janem Mukařovským** do centra zájmu dílo a jeho výstavbu.<sup>121</sup> Jeho struktura je vnímána jako určitý proces, odtud tzv. procesuální charakter díla, kterýžto koncept se (zvláště pro analýzu skladeb 20. století) rozvíjí a využívá dodnes.<sup>122</sup> Např. **Ivo Medek** chápe procesualitu coby metodu tvorby a organizace procesů jako základní přírodní postup, kdy se vše vyvíjí od jednoduchého k dokonalejšímu a po dosažení vrcholu kulminace zase zpět

<sup>121</sup> Hodovský, Ivan – Jůzl, Miloš: hesla *Strukturalismus* a *Strukturalismus estetický*. In: kol. aut.: *Stručný filozofický slovník*. Nakladatelství svoboda, Praha 1966, 535 s., zde s. 430.

<sup>122</sup> Vedle biologického holismu, postaveného na principu jakési homeostázy harmonických celků, a tvarové psychologie zase s dobře uzavřenými celky, je ona struktura právě něčím neklidným, jakoby procesem, který „se děje“. Parafrazováno podle Zuska, Vladimír: *K ontologii uměleckého díla*. In: *Estetika*, roč. 1994, č. 3, s. 77.

k jednoduššímu, přecházející do jiné kvality či podstaty. Syntéza jednotlivých procesů tvoří komplex s předem danou podobou, hierarchií i vzájemným ovlivňováním se. Tento princip je pak využitelný v druzích umění, které využívají časový faktor, mezi něž hudba nepochybně patří. Hudební strukturu, jejíž jednotlivé prvky jsou tvořeny specifickými procesy (jak v horizontální, tak vertikální výstavbě), pak Medek definuje z kompozičního pohledu jako „určitou část skladby, tvořící přirozený, logický systém, daný vnitřními vztahy a souvislostmi a jasně vyseparovatelný z celku“.<sup>123</sup> Jiří Fukač ji pak přímo vnímá jako „sít vnitřních vztahů mezi částmi hudebního celku, která konstituuje jeho kvalitativní určenost (...). Hudební struktura vzniká díky pohybovým, v čase probíhajícím aktivitám. Pohybem a časem je pak implikována kategorie zvukového prostoru“.<sup>124</sup>

Podstatné je rovněž rozlišení artefaktu, zde hmotného nosiče určité struktury, a vlastního estetického objektu, struktury samé, resp. recepce daného artefaktu.<sup>125</sup> Jednotlivé složky, např. v hudebním díle, se rovnoměrně podílejí na vzniku určitého významu, který nese celek. Tím je stanovena možná definice uměleckého díla, která jej pojímá jako znakový proces a zajímá se především o způsob jeho existence v komunikačním systému. Znaky se v tomto procesu vyskytují buď originálně inovačně, nebo konvenčně a redundantně. Má-li znak nabýt určitého významu, vyskytuje se s určitou vyšší četností; častějším opakováním se logicky konvencionalizuje.<sup>126</sup> Právě při analýze skladby je nutno určit jisté konstantní útvary, ona pevná a předpověditelná schémata, jež se vyskytují ve stejných nebo obdobných tektonických funkcích a významech. V tomto ohledu se to začalo objevovat již v romantismu, zprvu formalizací svých dominantních funkcí – např. melodického vrcholu, či jen zdánlivého vrcholu výrazných gradací, nebo závěru. Tehdy se institucionalizují další pojmy jako kupř. klíčový interval.<sup>127</sup> Tento přístup, akcentující kvalitativní přístup k částem, z nichž je sestaven celek díla, se zdánlivě naší srovnávací studie s autorským právem nedotýká, neboť to totiž přímo de lege lata zakazuje jakékoliv kvalitativní hodnocení nebo posuzování díla – je taxativně vyloučeno z kritérií uměleckých děl, tudíž by tomu logicky

<sup>123</sup> Medek, Ivo: *Úvod do procesuality jako komplexní kompoziční metody*. JAMU, Brno 1998, 87 s., zde s. 9–10.

<sup>124</sup> Tamtéž, s. 10. Citováno podle Fukač, Jiří: *Pojmosloví hudební komunikace*. FFMU, Brno 1991, 114 s.

<sup>125</sup> Zde je na místě alespoň okrajově zmínit Saussurovo rozlišení *langue – parole* (každá promluva „parole“ předpokládá existenci pozadí, systému kódů, norem „langue“, tak že žádný dílčí výraz není srozumitelný bez odkazu k tomuto systému, jazykovému kódu. Podle Felixe Vodičky se pak každé dílo může stát nekonečnou sérií konkretizací, estetických objektů. Mukařovský dále rozlišuje v rámci estetického znaku dílo, význam znaku (estetický objekt) a referenci (vztah znaku k denotované entitě), neboli obecně znak – smysl – referenci.

<sup>126</sup> Vztahová stránka díla je interpretována v pojmech pravděpodobnosti a hudební slohy jsou chápány v podstatě coby komplexní systémy pravděpodobnostních souvztažností, v nichž význam kteréhokoliv členu závisí na jeho vztazích k členům ostatním. (...) Sdělovací procesy se při poslechu konkrétního díla nedějí v pojmech hudebně teoretických, ale spíše zprostředkovatelně ve sféře emocí. In: Dehner, Jan: *Hudební dílo jako sdělení a problémy jeho analýzy*. In: *Hudební rozhledy*, roč. 1970, s. 511–513, zde s. 512.

<sup>127</sup> Tamtéž, s. 513.



mohlo být i v úvahách o vnitřním uspořádání jednotlivých částí – složek díla. To však v praxi pravda není, zde má kvalitativní hledisko nepominutelný vliv na potvrzení autorskoprávní ochrany konkrétního díla zvláště v právních sporech týkajících se možného plagiátu.

Příbuzným směrem dotýkající se tematiky a definice díla, etablovaným v čase a ve specifických vztazích, byla fenomenologie. Slovy zakladatele je to věda „o *univerzálních možnostech poznávacích aktů vědomí*“, která může určit meze a formy každého možného poznání a která má navrátit důležitost bezprostřední zkušenosti, ve které se odehrává naše interakce se světem. Oblast hudby, resp. umělecká tvorba vůbec, pak poskytuje pro tento přístup poznání ideální terén, neboť bezprostřední zkušenost s produktem umění, jakým je např. poslech hudby, představuje základ pro jeho poznání a analýzu. Nezbytným předpokladem je však teoretické zmapování tohoto předmětu.<sup>128</sup>

**Edmund Husserl**, zakladatel fenomenologie, se dotkl problematiky definice uměleckého díla spíše ve svých pozdních spisech. Považoval jej coby kulturní a duchovní produkt za ireálný předmět, který sice vychází z nějakého fyzického předmětu, nicméně se může stejně tak objevit v odlišném zhmotnění v naprosto identické podobě, tj. nejen jako podobný předmět.<sup>129</sup> Naproti tomu reálný předmět musí být v časoprostoru individualizovaný. Naráží zde tak na protikladnost a zároveň provázanost vlastního ideálního díla a jeho hmotného provedení. Přičemž se tento ideální předmět, vtělující se do smyslově uchopitelné věci, svými jednotlivými provedeními – v našem případě vlastnostmi znějící hudby – nevyčerpává, můžeme říci, že se nezhodnocuje. Jeho jakýkoliv způsob, jímž se zhmotní, zjeví, zpřístupní, je možno podle Husserla považovat obecně za právoplatné zakotvení v reálném světě.<sup>130</sup> Jeho žák, **Waldemar Conrad**, na tyto podněty navázal<sup>131</sup> a postavil proti sobě individuální věc s reálnou existencí a intencionálně působící předmět ideální. Aby ideální dílo mohlo být vnímáno, potřebuje své provedení, z něhož je možné odvodit jeho vlastnosti. Aby v každém provedení, které nikdy nemůže být stoprocentně shodné s jinými, mohlo zaznít identické dílo, je třeba v něm odlišit vlastnosti

<sup>128</sup> Podrobněji in Stratilková, Martina: *Fenomenologie v hudební estetice a analýze*. Disertační práce FFUP, Olomouc 2010, 217 s., zde s. 21 an.

<sup>129</sup> Husserl, Edmund: *Experience and judgement*. Northwestern University Press, Evanston 1973, 433 s., zde s. 265–266: (...) *all that which, in real things in the broader sense, is, according to its sense, essentially individualized by its spatiotemporal position; but we call unreal every determination which, indeed, is founded with regard to its spatiotemporal appearance in a specifically real thing, but which can appear in different realities as identical – not merely similar.*“ Citováno podle Stratilková, Martina: *Fenomenologie v hudební estetice a analýze*. Disertační práce FFUP, Olomouc 2010, 217 s., zde s. 148–149.

<sup>130</sup> Autorskoprávní přístup k pojetí díla není v různých legislativách jednotný, vyskytují se tak různě přísná kritéria ohledně zhmotnění díla coby nehmotného předmětu, na základě něhož může být v reálném světě udělena APO. Některé legislativy vyžadují trvalé zachycení, jiné se spokojí i s efemérním pojetím hudebního projevu.

<sup>131</sup> Conrad, Waldemar: *Der ästhetische Gegenstand*. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, roč. 3, 1908, č. 1, s. 71–118.

relevantní a irelevantní. Ty druhé pak řadí do sféry irelevance a nemají tak vliv na identitu díla, ovlivňují jen vlastní dokonalost provedení. V tomto bodě úvah vstupuje do zorného úhlu problematiky pojem estetického objektu, jehož významový obsah je, či není v díle naplněn, což závisí na posouzení posluchače. Conrad určil tři stupně jeho úspěšnosti, v nejhroším případě není posuzovaný útvar vůbec zařazen do kategorie hudby a zůstává pouhým zvukovým předmětem.<sup>132</sup>

Fázi vnímání díla povyšuje britský filozof **Samuel Alexander** natolik, že dokonce bere umělecké dílo jako fúzi vlastního objektu s vnímatelovou myslí, čímž se pro něj dílo stává iluzí *sui generis*, která trvá navzdory tomu, že víme, že jde o iluzi.<sup>133</sup> Na něj později navázal **Stephen Coburn Pepper**, zavedl, podobně jako Mukařovský, pojem – termín estetické umělecké dílo, aby odlišil vlastní umělecké dílo od fyzického objektu – artefaktu. Složkami díla jsou hmotný nosič (tzv. fyzický kontinuant) a vnímatel (tzv. subjektivní kontinuant).<sup>134</sup> Tím vznikají tzv. percepční série (s kumulativním účinkem), jež jsou estetickým uměleckým dílem v základní podobě.<sup>135</sup>

Bipolárnost ideálního předmětu a jeho reálného projevení není nijak šokující ani ojedinělá. Z dalších tvůrců obdobných koncepcí zmiňme např. anglického estetika **Robina George Collingwooda**, jenž se v mnohém přibližuje Husserlovi, a pro něhož je dílo pouze imaginární objekt, který odděluje reálný, věcný aspekt – stimul pro vytváření emotivních účinků na publikum – a tzv. vlastní umělecké dílo, jistou imaginaci „za dílem“, kterou si dotváří recipient z nabídky onoho věcného aspektu.<sup>136</sup> Definuje zde také procesuální pojetí díla, v němž hmotný substrát je pouhou součástí, zatímco imaginace, kreativita a dotváření recipientem jsou tou hlavní částí, které dílo zakládají.<sup>137</sup> Ve výše zmíněné myšlence díla

---

<sup>132</sup> Jedná se o tzv. ideální estetický objekt, částečně vyplněný estetický objekt a působící (*wirkende*) umělecké dílo. Blíže k tomu souhrnný přehled in Stratilková, Martina: cit. dílo, s. 36. Pojetím hudebního díla coby estetického objektu a jeho vnímáním se však nyní zabývat nebudeme. Tato problematika by sama vydala na samostatnou kapitolu, pro náš přehled by byla nefunkční. Spokojíme se tu s pouhým konstatováním existence takového pohledu. Při srovnání s AP znovu zopakujeme, že to naopak zakazuje posuzovat kritéria uměleckého díla pomocí stupně jeho estetické hodnoty. Tím dochází pochopitelně k výrazným odchylkám v chápání tohoto pojmu.

<sup>133</sup> V těchto závěrech se de facto ztotožňuje s Collingwoodovým pojetím díla jako imaginárního objektu.

<sup>134</sup> Je možno srovnat toto vymezení s autorskoprávním pojetím uměleckého díla (v následující kapitole).

<sup>135</sup> Pepper, Stephen Coburn: *The Basis of Criticism in the Arts*. Harvard University Press, Cambridge 1946, 177 s., zde s. 168. Heslovitě možno základní teze Pepperovy filozofie nalézt v podobě dostupné [online] na <http://www.dailylife.cz/2011/05/16/pepper-supplementary-essay/> [citováno 11. 7. 2011]. Subjekt a fyzický objekt se spolu propojí v tzv. první percepci (P1), probíhá pocit bezprostřednosti. Po přerušení a opětovném navázání percepčního spojení (P2) dojde ke změně emoce, ale již v rámci stanoveného rámce první percepcí. Tím se vytváří ona percepční řada, fundovaná percepce, jež tvoří vlastní objekt estetického hodnocení. Není stanovena délka ani maximální počet dílčích percepcí. V průběhu percepční řady se vytváří význam (významový proces), s každou následující percepcí se rozlišují větší detaily, součet jednotlivých percepcí pak dohromady tvoří estetický umělecký objekt (pro srovnání – u Mukařovského je tímto estetickým objektem znak).

<sup>136</sup> Collingwood, Robin George: *The Principles of Art*. Oxford paperbacks, Oxford 1963, s. 142.

<sup>137</sup> Podrobněji tamtéž, s. 151 an. **Alfred North Whitehead** hovoří v této souvislosti přímo o ne-smyslovém vnímání, podstatou percepce je podle něj intencionalita, při vnímání se dále navíc střetávají minulost

coby vyjádření emocí navazuje na italského estetika jménem **Benedetto Croce**, jenž pojímal hudební dílo jako intuitivně uchopovaný výraz emocí, jakýsi přechodový útvar mezi objektivní daností a aktivní tvorbou vnímatele.

Problematice ontologie uměleckého díla se velmi podrobně věnoval **Roman Ingarden**.<sup>138</sup> Dílo nevnímal jako předmět ideální, existující odtrženě mimo čas a prostor, ale chápal jeho existenci více ve vztahu k tvůrci, jako předmět intencionální, vznikající v určitý konkrétní moment z intencionálních aktů skladatele. Umělecké dílo, předmět uzavřený a ohraničený, nemůže existovat sám o sobě, autonomně; vyžaduje, coby typ tzv. heteronomní existence, vnější, konstituující vědomí.<sup>139</sup> Dílo je stratifikované a v přímé estetické zkušenosti je nakonec konkretizováno koncovým posluchačem – recipientem.<sup>140</sup> Odlišuje tedy tento intencionální předmět, který je nezávislý na vnější realitě a uzavřený jen do sebe, nehybný, od jeho různých konkrétních variant, které nabízejí jednotlivá provedení.<sup>141</sup> Dílo má obecně povahu intencionální, provedení zase reálnou – materiální.<sup>142</sup> Provedení je individuální předmět, akustický proces, kvalitativně jedinečný s jasným začátkem, koncem a rozvíjením v čase.<sup>143</sup> Dílo je jedinečné, stojí za mnohostí svých možných variant,<sup>144</sup> jako

---

(zkušenost) s přítomnou percepcí a dokonce anticipací – kupř. posluchačovou anticipací celku díla (k tomu bliže viz jeho publikaci *Adventures of Ideas*. Free Press paperback, New York 1961/7, 360 s.).

<sup>138</sup> Nejvýznamněji v díle Ingarden, Roman: *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*. In: *Studia z estetyki II*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1958, 478 s., zde s. 163–295.

<sup>139</sup> Je to tedy útvar, přesahující jednak svou hmotnou (smyslovou) bázi fyzického bytí, a jednak individuální subjektivitu vnímatele. Srovnej Zuska, Vladimír: *K ontologii uměleckého díla*. In: *Estetika*, roč. 1994, č. 3, s. 75.

<sup>140</sup> Je možné potenciálně nekonečné množství konkretizací, ale je to nekonečnost kruhu s jedním centrem. Existence díla je však u Ingardena na oné interpretační konkretizaci existenčně závislá (**Roman Dykast** srovnává tento Ingardenův přístup s Helferovým ve své studii *Metodologická východiska Helfertovy koncepce ve srovnání s jinými dobovými estetickými koncepty*. In: Helferova Česká moderní hudba. Sborník materiálů muzikologické konference Katedry teorie a dějin HAMU v Praze 29. května 1996 u příležitosti 60. výročí vydání kritické studie Vladimíra Helferta o české hudební tvořivosti. Redaktor neuveden /redigoval Jaroslav Smolka/. Katedra TDH HAMU, Praha 1996, s. 15–20.) Ingarden se obrací k bezprostřední zkušenosti s dílem, podle Dykasta je jakoby muzikálnější na rozdíl od Helferta, který se obrací více na to, co je (historicky) stále – k notačně zachycené struktuře uměleckého díla.

<sup>141</sup> S tímto názorem však polemizuje kupř. **Miroslav K. Černý**, který poukazuje na neužitečnost takové izolované podstaty vlastního hudebního díla, zvláště budeme-li řešit otázku proměnlivosti díla v čase – tj. v čase jeho opět historického bytí. Půjde pak „pouze“ o odkrývání konkretizace stále nových možností různých podob díla přechodem od uznání jedné k druhé. Až při přílišném vzdálení nakonec rozhodne znovu notační zápis, zda se ještě jedná o totéž dílo, či zda již jde o dílo jiné. Sám vidí též dvě předmětné formy díla – listinnou a zvukovou. Podrobněji viz Černý, Miroslav K.: *Problém hudebního díla, jeho podstaty, identity a forem existence*. *Estetika*, roč. 11, 1974, s. 164–182, 193–212. Dále také Černý, Miroslav K.: *Hudební dílo z hlediska hudební historiografie*. *Hudební věda*, roč. 1965, s. 474–499.

<sup>142</sup> V podobných kategoriích uvažuje i **Natalja Korychalova**, která rozlišuje dvě tentokrát hypostáze hudebního díla: potencionální – nikoli však prezentovanou notovým zápisem, ale jako souhrn všech interpretací dosud provedených i těch budoucích – a reálné – dané ozvučením konkrétního interpretačního aktu. Podrobněji viz Korychalova, Natalja: *Hudební dílo a způsob jeho existence*. *Hudební rozhledy*, roč. 26, 1973, s. 131–134. U výše uvedené Ingardenovy polarizace upozorňuje také **Martina Stratilková** na rovněž intencionální povahou konkrétních provedení, neboť provedení nelze od vlastního díla plně oddělit, je s ním svázáno. Podrobněji viz Stratilková, Martina: *Ingardenovo pojetí hudebního díla a etnická hudba*, in: ed. Poledňák, Ivan: *Proměny hudby v měnícím se čase*. Vydavatelství UP, Olomouc 2007, s. 193–202.

<sup>143</sup> **Ellen Jacobs** v publikaci *Toward an Ontology of Musical Works of Art* (Washington University of St. Louis, Saint Louis 1977) na s. 159 polemizuje obecně s Ingardenovou charakteristikou provedení díla, které je v některých aspektech příliš podobné popisu díla samotného, tyto dvě entity tedy ve svých důsledcích

abstraktní struktura má tzv. quasi-časovou strukturu, neboli svůj časový průběh. Výchozím základem pro jeho realizaci je partitura, notový zápis, nechávající nedourčená místa, dotvářená právě při jednotlivých realizacích. Tento zápis je jen souborem stenograficky zapsaných pokynů jak postupovat pro správné provedení daného díla; nelze jej ztotožnit s vlastním dílem.<sup>145</sup> Ingarden dále hovoří o tzv. formách bytí hudebního díla, počítá do nich zvukovou formu stejně tak jako psanou – čili notový zápis. Staví proti sobě hudební dílo a zvukové konstrukty – akustické fakty. Každé dílo pak charakterizuje specifické uspořádání zvuků, přítomnost nezvukových prvků a estetické hodnocení. Ke zvukovým prvkům řadí sonoritu, dynamiku, melodii, harmonii a metricko-rytmické uspořádání; nezvuková je časová a pohybová stránka hudby, vztahy jednotlivých prvků – formy, emoční a esteticky hodnotové kvality – tedy ona souhra základních tvarujících činitelů těch zvukových aspektů.

Když se v roce 1935 pokoušel **Vladimír Helfert** nastínit objektivní stav v české moderní hudbě,<sup>146</sup> nevyhnul se nové metodologii hodnocení hudebních děl. Stejně jako výše zmíněný Roman Ingarden akcentoval vnitřní strukturu hudebního díla coby objektivní danost. Zájem má být při analýze díla upřen právě k objektivně poznatelným věcem – inspiračnímu zdroji a umělecké hudební struktuře – organismu vnitřních zákonitostí. Poznání inspiračního zdroje vede k oblastem, která leží již mimo vlastní umělecký objekt – tvůrčí subjekt a prostředí. Zbývá tedy pouze vlastní struktura díla, která pro něj představuje dokument hudebního myšlení<sup>147</sup> a kterou lze uchopit opět různými způsoby, a to ve smyslu nějaké hierarchie uvnitř hudebního celku. Jeden takový možný způsob nastínil již výše zmíněný fenomenolog **Waldemar Conrad** prostřednictvím tzv. rozložení hudební struktury v čase, což Conrad vnímal jako jednu z velmi důležitých vlastností hudby. Ve vnitřní skladbě hudebního díla rozeznával stránky (*Seiten*), tvořené vlastnostmi hudebních zvuků, a části (*Stücken*), týkající se formálního uspořádání skladby.<sup>148</sup> Toto členění není nepodobné

---

Ingarden ne zcela přesně odděluje. Konečně toto naznačuje i Stratilková (viz pozn. výše).

<sup>144</sup> **Zofia Lissa** posléze jeho přístup shrnuje slovy „proměnlivost některých vlastností skladby (jednotlivou interpretační a receptivní konkretizací) nelikviduje totožnost díla jako schématu; přes stylově odlišné interpretace téhož díla (...) trvá jakožto základ historické stálosti skladby.“ Kritizuje však, že se Ingarden omezuje pouze na díla historické etapy evropských opusů. In: *Nowe szkice z estetyki muzycznej*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1975. České vydání: *Nové studie z hudební estetiky*. Supraphon, Praha 1982, s. 44 an.

<sup>145</sup> S Ingardenem a jeho vnímáním významu zápisu díla polemizoval v 50. letech 20. století mnichovský ordinarius **Thrasylbulos Georgos Georgiades**, pro něhož do období klasicismu nejen samotný notový zápis, ale i obecně dobová notace znamenaly svou „nedourčeností“ pevnou součást každé kompozice. Naopak od romantismu vnímal zrod moderního pojetí interpretace, kdy skladatel určuje vše jednoznačně a sám svým podrobným zápisem, v němž již není dostatečný prostor pro významnější interpretační odchylky a pro přínos samotného interpreta do procesu vzniku hudebního díla. Georgiades, Thrasylbulos Georgos: *Die musikalische Interpretation*. In: *Studium generale*, roč. 1954, č. 7, s. 389–393.

<sup>146</sup> Helfert, Vladimír: *Česká moderní hudba*. Index, Olomouc, 1936, 173 s.

<sup>147</sup> Tamtéž, s. 170.

<sup>148</sup> Jednota díla (prostřednictvím jeho intencionality) se pak projevuje ve dvou druzích, *rhythmische Einheit* (metrorytmická struktura taktu dále členěná na jednotlivé doby) a *sinngemäße Einheiten* (nejmenší

klasifikaci prvků v hudebních myšlenkách díla na stránky a složky, vedle jeho formálního uspořádání (bloky hudby), jak je vymezoval kupř. v české hudební teorii **Karel Janeček**.<sup>149</sup>

Poznámka na okraj:

S totožným názorem na pojetí díla – předmětu trvajícím v čase, ale i jako předmětu nezávislého na jeho sdělovacích prostředcích, přišli ve shodě Ingarden i Rakušan **Alfred Schütz**. Ten přirovnal vztah reálného a ideálního předmětu (resp. partitury či provedení a vlastního hudebního díla) ke vztahu přednášky a vědecké teorie, neboť v obou případech jsou reálné předměty nepostradatelné pro sdělení (*indispensable means for communicating*) jak hudební, tak vědecké myšlenky.<sup>150</sup>

\* \* \*

Důraz na vnitřní uspořádání celku hudebního díla vneslo do úvah o vymezení díla další hledisko – zájem o kvalitu jednotlivých složek; jejich vzájemné uspořádání, jejich vztahy a z nich plynoucí celkový charakter díla jako rodícího se procesu v interakci mezi skladatelem, interpretem a postupně též posluchačem, na něž se čím dál více bere v teoretických úvahách zřetel. Podoba hudebního díla je tak stále častěji doplňována o recipientův vjem a zážitek, který spolukonstruuje dílo jako neměnný a pevný tvar. Dílo je nazýváno ideálním objektem (s absolutní platností mimo čas a prostor), imaginárním objektem (vypichující aspekt nehmotný, duševní), anebo objektem intencionálním (zdůrazňujícím jeho vznik v mysli autora tvořícího v určitém historickém a sociokulturním kontextu), v každém případě ale odlišným od hmotného artefaktu (svého fyzického nosiče uměleckého díla). Roman Ingarden pak ve světle těchto premis vytváří jednu ze zásadních definic hudebního díla coby intencionálního duchovního objektu, který má protiklad v konkrétnosti variant dílčích provedení. Intencionální objekt, ideální (vždy stejný) ve své podstatě a existující vlastně pouze potencionálně, stojí „nad – za“ mnohostmi všech svých jednotlivých, v drobných detailech variabilních, interpretací.

---

jednotkou je jednotlivý tón, nejvyšší pak forma skladby).

<sup>149</sup> Podrobněji k tomu viz Janeček, Karel: *Tektonika – nauka o stavbě skladeb*. Supraphon, Praha, 1968, 244 s., zde s. 88–90. V hudebních myšlenkách rozlišujeme hudební složky (tyto lze z hudebního díla vydělit) a nevydělitelné stránky. Hudební složky rozeznáváme tři – melodickou (štěpí se na dílčí složky, kinetickou a vlastní melodickou), která se vyznačuje pouze výškovými rozdíly tónů, souzvukovou (harmonickou) a kinetickou (hybnou) – v níž lze definovat její dvě elementární stránky, rytmickou a tempovou. Hudební stránky pak rozlišujeme na elementární (dynamickou a barevnou) a vyšší (metrickou, latentně harmonickou, harmonicko-funkční – případně tonální, polyfonická & stavebná (resp. formálně stavebná, popřípadě i interpretační s přihlédnutím k aranžérským – tektonickým postupem).

<sup>150</sup> Schütz, Alfred: *Fragments on the Phenomenology of Music*. In: *Music and Man*, roč. 2, 1976, č. 1–2, s. 5–71, zde s. 28. I zde se nabízí srovnání s autorskoprávním pojetím.

### 1.2.3. Uchopení díla prostřednictvím tzv. teorie intonace

V první polovině 20. století problematiku pojetí a identifikace hudebního díla řešil svébytně **Boris Asafjev**, který hudební dílo vnímal jako „*moment nepřetržitého procesu, v němž neexistují dokonalá či nedokonalá díla, nýbrž jen dlouhý proces intonování – ztvárňování zvukového materiálu (...); na jeho vytváření pracuje (...) množství lidí,*“ mezi jinými i recipienti (triáda skladatel, interpret, recipient; S-I-R).<sup>151</sup> Intonace je klíčový pojem, který coby aktuální princip (*актуальное начало*) dává zvuku nějaký smysl (*осмысление звучания*), je realizovaným smyslem znějících tónových vztahů,<sup>152</sup> a představuje pro Asafjeva zvláštní stav tónového napětí.<sup>153</sup> V rámci dialektického výkladu vztahu formy a obsahu odmítá hudební formu, coby nástroj spojení mezi tvůrcem a posluchačem, jako uzavřený tvar. Hudbu vnímá jako umění intonovaného obsahu prostřednictvím interpretace, v níž interpret opět tvůrčím způsobem ztvárňuje svou představu díla. Je patrné, že určité rysy předchozích definic se bezpečně najdou i zde. Klade se důraz na interpretaci, na vnímatele díla, v popředí zájmu je slyšený proces.

Rozpracování tohoto přístupu prostřednictvím tzv. *teorie intonace* zavedla česká muzikologie. Znamenala pro země východního bloku v polovině 20. století významnou koncepci dobové hudební vědy. **Jaroslav Jiránek** se ve své studii o základních filozofických problémech marxistické muzikologie<sup>154</sup> snaží postihnout jedinečnost uměleckého díla v dialektické jednotě dvou základních složek, kterými jsou *jednota společenského a jednota uměleckého*.<sup>155</sup> Klíčovým základem a východiskem se pro účely uchopení díla, jeho analýzy i hodnocení staly právě teorie vycházející z postulátů Borise Asafjeva, které se podle něj nejlépe pokoušejí formulovat specifické zákonitosti hudby v podobě nějakého ohraničeného celku. Zde je možno dosadit pojem hudební dílo. Podle této teorie jev intonace spojuje vše, co se v hudbě odehrává, a to do jednotného procesu, který je svázán s vývojem společenského vědomí a určuje konkrétní prostředí, v němž náš

<sup>151</sup> Podrobněji Asafjev, Boris Vladimirovič: *Teorija muzykalno-istoričeskogo processa kak osnovamuzykalno-istoričeskogo znanija*, in: Glebov, Igor (ed.): *Zadači i metody izučeniya iskusstv* (Peterburg, 1924), s. 124–154. Asafjev ve svých názorech navázal na podněty Riemanna (učení o hudebních představách), Ernsta Kurtha (melodicko-kinetická energie) a Javorského teorii tzv. tonálního rytmu. Podrobněji k tomu z českého jazykového prostředí např. základní slovníkové heslo Intonační teorie ve *Slovníku ČHK*, s. 389 nebo podrobněji kupř. Jičínský, Bedřich: *Asafjev živý v termínech*. In: *Asafjev – hudebněvědné studie*. (Edice: Klasikové hudební vědy a kritiky, 2. řada, svazek 6), SHV, Praha 1965, s. 205.

<sup>152</sup> *Hudba mimo proces intonování neexistuje, (...) bez intonace je pouhou kombinací zvuků*. Podrobněji in: Asafjev, Boris Vladimirovič: *Hudební forma jako proces. Kniha druhá: Intonace*. (Edice: Klasikové hudební vědy a kritiky, 2. řada, svazek 5), SHV, Praha 1965, s. 288 a 316.

<sup>153</sup> *Život hudebního díla spočívá v jeho interpretaci, tj. že se intonováním pro posluchače odhaluje jeho smysl (раскрытие смысла через интонирование) (...) interpretační umění je logickým, zákonitým a nevyhnutelným důsledkem vlastní intonační povahy hudebního umění*. Tamtéž, s. 277.

<sup>154</sup> Jiránek, Jaroslav: *Základní filozofické problémy marxistické muzikologie*. In *Hudební věda*, roč. 1962, č. III–IV, s. 28–64.

<sup>155</sup> Tamtéž, s. 42.

intelekt ovládá celý hudební materiál.<sup>156</sup> Intonaci rovněž můžeme chápat jako množinu konkrétních znějících kontextů stejného významu a výrazu.<sup>157</sup> Pravá a jediná podoba hudebního díla, resp. skladby, existuje jen jako živý, slyšený proces, její notový zápis je pouze mrtvé schéma různých formálních prvků.<sup>158</sup> Tím se do jisté míry problematizuje konkrétní podoba díla, neboť při každé interpretaci je totiž trochu odlišná. Interpretace, řečeno jinými slovy, přináší stále nové aktualizace.<sup>159</sup> Hovoří se o existenci tzv. invariantu. Ten představuje určitou neměnnou a stálou podobu konkrétního hudebního díla; jakýsi společný konstantní jmenovatel jednotlivých dílčích provedení. Jiránek však v souvislosti s uchopením vlastního invariantu připouští, že i on, invariant, může být variabilní, resp. víceznačný; přesto lze předpokládat jeho opakovaný výskyt, ovšem pouze za určitých podmínek.<sup>160</sup> Tento invariant možno nacházet v onom „mrtvém schématu“, až intonace

<sup>156</sup> Podrobněji u nás viz např. **Kučera, Václav**: *Intonační teorie v krizi?* In: Hudební věda, 1964, I., s. 19–33, zde s. 23 an. Hudba je uměním intonačním a nikoliv mechanickým přenesením akustických fenoménů do oblasti uměleckých představ, ani naturalistickým odhalováním smyslové sféry. Obsahové sdělení je materializováno ve zvucích a rozvíjeno v čase. Intonační proces ozvučuje stavy vědomí hudebními prostředky (dále též tentýž autor in: Hudební věda, roč. 1962, č. I., s. 18). Nejdůležitějším přínosem je podle Kučery poznání intonační procesualnosti (Hudební věda, 1964, s. 21).

**Přemysl Novák** ve studii *Intonace a její uplatnění v poznávacím uměleckém procesu* (in Hudební věda III–IV, 1962, s. 344–347) vnímá intonaci jako nejen součet jednotlivých hudebních prvků, nýbrž jako jejich vyšší kvalitu, označuje ji jako pojítko mezi samotným dílem a posluchačem, hudbou a vnějším světem. Tlumočí obsah díla, ideje, program a zároveň do sebe vsřebává všechny charakteristické znaky hudebního díla (jeho formy i obsahu). Tím intonace nabývají oněch charakteristických rozdílů, jimiž se kvalitativně liší např. dva stejné tóny v konkrétním zobrazení různých tvořivých postupů (s. 345).

Z dalších autorů definic z prostředí československé muzikologie možno uvést např. **Oskára Elscheka**, který intonaci považoval za základní hudebně-sémantickou jednotku, jejíž primární kvalita je dána výškovými vztahy tónů. Jak dodává **Václav Kučera**, takto vymezená představuje výhodný prostředek pro zkoumání monodie a melodických kontextů v homofonii a polyfonii, ne však již pro metro-rytmické, harmonické či témbrové vztahy. (Vystoupení O. Elscheka na mezinárodním semináři v květnu 1963, viz Protokol semináře, VI. Den zasedání, s. 75–77. Citováno podle Kučera, Václav: *Intonační teorie v krizi?* In: Hudební věda, 1964, č. 1, s. 19 a 26).

Definice **Antonína Sychry** vnímá intonaci jako nejmenší výrazově proměnlivou a přitom významově pregnantní složku hudebního obrazu. Je zde tedy ve vzájemném vztahu proces intonační a zobrazovací. (Tamtéž, s. 26–27).

<sup>157</sup> Jiránek, Jaroslav: *Významný mezník v rozvoji vědecké spolupráce socialistických zemí (na okraj mezinárodního semináře marxistických muzikologů v Praze)*. In: Hudební věda, roč. 1964, č. I., s. 16. Jedná se o převzatou definici **Jarolava Volka**, charakterizující intonaci jako „komplexní a zároveň pravděpodobnostní množinu nejmenších konkrétně znějících hudebně zvukových kontextů, které mají relativně stejný význam a výraz (odkazují ke stejné společenské a životní situaci a stejnému okruhu mimohudebních skutečností) charakterizovaný určitou konkrétní pravděpodobnostní strukturou vztahů uvnitř všech a mezi všemi složkami zvukového projevu.“ Do těchto složek Volek počítá melodii, rytmus, harmonii, témbur, dynamiku, tempo, přednes. Jiránek k nim přidává ještě individuální adresnost. (Volek, Jaroslav: *Teorie intonace, její geneze, současný stav a problémy*. In: Hudební věda, roč. 1964, č. I., s. 287–288). Uvažované jednotky jsou vymezené na základě své schopnosti nést nějaký význam. Každý nový zvukový jev se dostává do vztahů s jevy předcházejícími.

<sup>158</sup> Tento názor a pohled nalezneme ve statích mnoha teoretiků a muzikologů, viz kupř. Feld, Jindřich: *K otázkám nových kompozičních metod*. In: Hudební rozhledy, roč. 1962, s. 993–994, zde s. 994: „Pro mne je vždy rozhodující to, co zní, (...) notový záznam je jen pomůcka a nikoliv cíl. Tím je také dána hranice smyslu všech složitých technik a konstrukcí (...). Neuznávám technickou samoučelnost.“

<sup>159</sup> Každá obsahová interpretace hudební formy vyžaduje aktivní sluchové osvojení, teorie intonace pročež klade velký důraz na jednotu subjektivního a objektivního. Podrobněji kupř. Fukač, Jiří: heslo *Intonační teorie*. In: ed. Fukač, Jiří – Vysloužil, Jiří: *Slovník české hudební kultury*. Editio Supraphon, Praha, 1997, s. 389.

<sup>160</sup> Jiránek, Jaroslav: *Základní filozofické problémy marxistické muzikologie*. In Hudební věda, roč. 1962,

vdechuje těmto schématům pravý život.<sup>161</sup> Oproti tomu je však takřka nemožné určitou konkrétní intonaci popsat. Motiv, základní jednotka hudebního materiálu, jakýsi nejmenší smysluplný hudební celek, je hudební teorií snadno uchopitelný, a po všech stránkách měřitelný. Na druhé straně se jedná jen o toto mrtvé schéma, až konkrétní provedení jej oživuje, intonuje jeho obsah. Tentýž motiv pak v jiném kontextu vytvoří zcela jinou tzv. uměleckou jednotku.<sup>162</sup> Nová umělecká jednotka tak ještě neznamena nový hudební motiv, jak ve své studii shodně poukazuje Norbert Adamov (viz dále), pouhé přenesení motivu např. transpozicí do jiné tóniny, což zapříčiní do jisté míry změnu jeho barvy a do jisté míry i celkového kontextu, neznamena vytvoření motivu nového. Intervalová i rytmická struktura je totiž plně zachována.<sup>163</sup> Otázkou navíc ještě zůstává, jakou úlohu zde může sehrát i úprava harmonického podkladu, změna tónorodu atp. Žádným sebezpřesnějším kvantitativním údajem nelze určit kvalitu a zaručit tak absolutní totožnost hudebního díla. Jiránek zde hodně naráží na relativnost a subjektivnost interpretační praxe. Každé „*životné provedení*“ nějaké skladby znamená ve skutečnosti tzv. akt přeintonování *sui generis* a tedy do jisté míry akt tvůrčí.<sup>164</sup> Celý intonační proces pak obsahuje tři různé podoby: hudební produkci, reprodukci a apercpci. Jiránek pak doplňuje rozlišení podle dalších kritérií, kupř. na intonace žánrové, druhové, tektonické a slohové. Nutno upozornit, že intonační teorie se obtížněji aplikuje na starší stylová období, podobně jako na hudbu po 2. světové válce, neboť je vázána především na melodickou složku kompozic.

Intonaci jako komplexní formotvorný princip vnímal hudební teoretik **Karel Risinger**.<sup>165</sup> Je pro něj výsledným souhrnem všech zúčastněných složek, a to v každém jednotlivém konkrétním realizování a vnímání díla. I on velmi opatrně nakládá s hotovou podobou konkrétního díla, nepodceňuje význam interpretační praxe a jejího dopadu na konkrétní zvukový tvar díla. V každém dílčím provedení se v detailech intonace mění, s ní i konkrétní podoba hudebního díla. Nejdůležitější roli pak hraje podstatnost a význam měnící se složky v kontextu celé skladby. Změní-li se však v hudbě, jež je postavena na

---

č. III–IV, s. 43. Tyto určité podmínky jsou determinovány přímou úměrou množství prvků, které se spojí dohromady, a stabilitou takového invariantu.

<sup>161</sup> „*Hudba je uměním intonovaného obsahu a hudební forma intonačním pohybem uskutečňovaným v čase.*“ „*Každá intonace je nesena určitým motivickým materiálem, ne každý motiv je ale intonací.*“ Tamtéž, s. 56.

<sup>162</sup> Tamtéž, s. 49.

<sup>163</sup> Adamov, Norbert: *Hudobné dielo v kontexte autorského práva*. Ústav hudobnej vedy SAV, Bratislava 2007, s. 14.

<sup>164</sup> Jiránek, Jaroslav: cit. dílo, s. 60. Moment tvůrčí aktivity dokonce přiznává i posluchači. Odvolává se na Zdeňka Nejedlého a na jeho myšlenku, že „*umělecké dílo jako každá vyslovená a do světa vypravená myšlenka nepůsobí jen tím, co do něho tvůrce vložil, ale i co z něho tzv. obecnstvo vyslouchalo.*“

<sup>165</sup> Risinger, Karel: *Hierarchie v hudební formě a tektonice*. In: *Hudební věda*, roč. 1966, č. III, s. 438–461, zde s. 455 an. Odvolává se zde mj. na již zmíněného Borise Asafjeva (*Hudební forma jako proces*, SHV Praha, 1965) a na další statě: Jiránek, Jaroslav: *Příspěvek k teorii a praxi intonační analýzy*. Dilia, Praha 1965, 397 s.; Kučera, Václav: *Umělecký obraz v hudbě*. [s. n.] Praha 1965, 308 s.; Sychra, Antonín: *Estetika Dvořákovy symfonické tvorby*. SNKLHU, Praha 1959, 549 s., s. 15–42.



hudebním tématu v tradičním slova smyslu, pouze složky podružné – např. tempo, témbro, dynamika, agogika, přesto bývá zachována identita tohoto díla. Variujeme-li však v takové situaci melodicko-rytmické téma, např. pouhou augmentací, měníme tím už jeho identitu. A tím i do jisté míry identitu celé skladby. Téma je v tradičních kompozicích oním invariantem intonace, tím, co zachycuje notový zápis. Vždy také záleží na míře změny jednotlivé složky.<sup>166</sup> V této souvislosti vyslovil Risinger zajímavou ideu, která by mohla být podnětem pro sociologickou sondu: na krátkém a výrazném hudebním motivu změnit vždy jednu ze složek hudební řeči, a poté vystřídat všechny kombinace změn jednotlivých složek. Tato jednotlivá znění pak nechat posoudit nezaujatým posluchačům v tom smyslu, které kombinace ještě vykazují jakousi identitu, resp. intonační podobnost, s originálem, případně kam až lze zajít, aby byl originál ještě v tom konkrétním provedení identifikován. Tím by bylo možno tak určit složku pro onu intonaci nejpodstatnější.

\* \* \*

Teorie intonace sovětského muzikologa Borise Asafjeva znamenala pro marxistickou muzikologii zásadní pohled na umělecké dílo, byť ve svých důsledcích není nepodobná strukturálním koncepcím. Operuje s procesem živého intonování jako vyšší kvality díla, které spojuje vše, co se v díle odehrává – formálně i obsahově. Zároveň jde o pojítko mezi dílem, přesněji hmotným artefaktem, a posluchačem. Pravou podobou díla je tento slyšený proces, mrtvým schématem je notový zápis. Zajímavé je použití termínu mrtvé schéma, které evokuje spíše konstrukt, nějaký typizovaný projekt kompozice, jež by tvořil jakýsi obecný standard každé skladby. Na mysli je ovšem jistá statická a neměnnost notového zápisu, v němž se proto zároveň nachází relativně neměnný tzv. invariant díla, problematická a vágní konstanta každého konkrétního díla,<sup>167</sup> která se sama o sobě těžko abstrahuje. Tím je i zde relativizována pro nás základní otázka: co je konkrétně v určité skladbě stálé, neměnné, a případně pak jedinečné, a při jakých změnách se jedná již o dílo jiné, přesněji změněné některými dílčími složkami – jak zajímavě poukazuje Risinger; Jiránek na tomto místě raději skepticky rovnou odmítá jakoukoliv možnost objektivní záruky absolutní totožnosti nějakého díla.

---

<sup>166</sup> Např. změnu tempa o několik časových jednotek BPM posluchač těžko zaznamená, naopak stejnou změnu o 50 či 100 a více těchto jednotek nejenže bezpečně zaregistruje, ale v extrémních případech nemusí původní skladbu ani poznat.

<sup>167</sup> Zde připomeňme strukturální pojem *imaginace za dílem*, dílo jako *intencionální objekt*, byť zde není tak do popředí stavěna zvuková podoba skladby jako v intonační teorii a kontext nás odvádí spíše do rovin představ něčeho vyššího, co existuje „nad“ dílem než „v“ díle jako onen *invariant*.

#### 1.2.4. Hudba 20. století aneb rozšířit či zúžit pojetí hudebního díla?

Prvním impulsem pro rozšíření pojetí hudebního díla nejen v rámci jeho notového zápisu mohl být již ve 20. letech 20. století zájem o lidovou píseň a folklór obecně, který se vyznačuje *procesem neustálého obnovování a obměňování nahodilého momentu jeho existence*. Tuto koncepci, v této době ovšem ještě neúspěšně, prosazoval **Hans Mersmann**.<sup>168</sup>

Další podněty v podobném duchu vnesl až zájem o studium mimoevropských hudebních struktur a folklóru. Ten totiž zdůraznil relativní historickou a etnickou platnost dříve absolutních pojmů jako skladatel, interpret nebo právě dílo. Poukázal na přecenění evropských hudebních forem a pojetí díla, tak jak bylo chápáno cca od roku 1600. Tato snaha o překonání dosavadního evropocentrismu vedla logicky ke snahám o revizi pojmu, forem existence a vůbec fungování hudebního díla jako takového. V kulturách, kde není hudební projev postaven na notovém záznamu, roste přirozeně úloha interpretace, která je navíc v jisté symbióze s produkcí. V těchto mimoevropských hudebních projevech hovořil **Walter Wiora** o tzv. *Werkcharakteru* coby duchovní podstatě hudebního díla a jeho odlišení od jiných projevů.<sup>169</sup> Dílo se může jevit i jen jako moment – etapa – individualizované tvůrčí metody skladatele, která je hned každým dalším dílem překonána a negována. V této souvislosti stojí za zmínku studie specifického typu hudebního díla, kterým je *maqam* či *rāga*, kdy se nevychází z určitého unikátního díla, ale jen z určitých obecných modelů. Autor těchto výzkumů, **Arnold Feil**, je nazývá „děláním hudby“, naproti tomu hudební dílo spojuje s jeho vícefázovým vznikáním, kdy přednes pokračuje ve vlastní kompozici, ve smyslu procesu vzniku, a kdy jsou např. improvizace s kompozicí do sebe těsně zaklíněny.<sup>170</sup> Hudební umění pak vidí Feil striktně a konzervativně pouze v *komponované, vícehlasé, na písmo vázané a hudební sazbou charakterizované hudbě*.<sup>171</sup> Ospravedlňuje tím tak přirozené opomíjení př. lidové písně ze zorného pole dějin hudby.

Na druhé straně **John Cage**, skladatel a teoretik, napadal prostřednictvím mnoha svých hudebních happeningů právě ono konvenční, a podle něj omezené, pojetí kompozic

<sup>168</sup> Hudební dílo je rovněž pro Mersmanna jevem – fenoménem (*Erscheinung*), do centra zájmu staví jeho strukturu, usiluje v něm o poznání vývoje jeho základních sil (*als Evolutionen elementarer Grundkräfte zu begreifen*, viz *Angewandte Musikästhetik*. Hesse, Berlin 1926, 752 s., zde s. 377). Zabýval se po teoretické stránce jednotlivými prvky hudební struktury, v tónech (a následně ve větších melodických úsecích) identifikoval a analyzoval jejich silový a napětový potenciál. Tyto silové momenty vnímal jako tektoniku díla, která narůstá do formy skladby. V ní tedy lze nalézat podstatu hudebního díla. Tato závěrečná dedukce pochází od **Felixe Wörnera**, zde citováno podle Stratilkové, Martina: cit. dílo, s. 93.

<sup>169</sup> Shrnutím jeho dřívějších prací je spis *Die vier Weltalter der Musik*. W. Kohlhammer, Stuttgart 1961, 185 s.

<sup>170</sup> Feil, Arnold: *Musikmachen und Musikwerk*. In: *Musikforschung*, roč. 21, 1968, s. 7–17.

<sup>171</sup> Feil, Arnold: *Volksmusik und Trivialmusik*. In: *Musikforschung*, roč. 26, 1973, s. 159–166. Podle **Vlastislava Matouška** je pro etnickou hudbu přímo charakteristická její vázanost na mimoestetické funkce. K tomu viz Matoušek, Vlastislav: *Rytmus a čas v etnické hudbě*. TOGGA, Praha 2003, 158 s.

evropské hudby, resp. hudby západní kultury. To je ztělesněno dílem jako celkem, předmětem rozvíjejícím se v čase, jež má svůj začátek, střed a konec.<sup>172</sup> Mimorevropská hudba však tato pravidla nedodrží, sám Cage pak ve svých skladatelských počinech mnohdy úmyslně tyto konvence zpochybňoval a problematizoval tak podstatu tradičního hudebního díla, určitého modelu kultury, v němž se žilo a žije. Není náhodou, že zrovna těmito jeho výroky, týkající se problematického vymezení uměleckého díla v nezápadních kulturách, začíná další stěžejní studie významné polské muzikoložky **Zofije Lissé**. Ta v definičních znacích hudebního díla vychází z Ingardenovy koncepce a v charakteristice typů existence děl a tzv. *non-děl* se shoduje s výše zmíněným Feilem. Např. zdůrazňuje, že u určitých typů nonevropské hudby chybí možnost určit ideální estetický předmět.<sup>173</sup> Tuto teritoriálně kulturní polaritu dokládá charakteristikou tradiční koncepce díla, které se logicky pro většinu mimoevropských kultur stává neadekvátní, stejně ale jako pro soudobou avantgardistickou hudbu a také hudbu lidovou.<sup>174</sup> Lissa proto považuje dosavadní vymezení pojmu hudební dílo za nedostatečné a navrhuje jeho revizi, přičemž předkládá několik zásadních postřehů. Prvním je nutnost omezení historického a teritoriálního použití tohoto pojmu, který svými parametry vyhovuje pouze úzce vymezené skupině výtvorů, a to právě kompozicím tradiční artificiální hudby západní kultury. Ani folklórní projevy, a to jak domácí, tak i projevy cizích, exotických kultur, ani moderní kompozice avantgardních směrů, především 2. poloviny 20. století, a konečně ani projevy tzv. *background music*, již nenaplňují významově zažitou kategorii hudebního uměleckého díla. Nehovoří zde překvapivě výslovně o populární hudbě.<sup>175</sup> Z toho plyne potřeba lepší, jiné klasifikace

---

<sup>172</sup> Podrobněji in: Cage, John: *Silence*. Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut 1959, 276 s.

<sup>173</sup> Později tento radikální názor zjemnila uznáním možného esteticky působivého předmětu metodou rozvíjení původních variant, tedy např. zdobením původního modelu.

<sup>174</sup> Kupř. stochastická hudba Iannis Xenakise, vycházející z teorie pravděpodobnosti, metody koláže, grafická hudba, kde autoři úmyslně rezignují na individuální autorské vlastnictví všech úseků průběhu i na jejich stylovou stejnorodost (jednotnost – sevřenost). Tzv. druhá avantgarda po roce 1950 zase popřela typ časového vědomí, se kterým pracovala dosud AH. Podrobněji k tomu např. Sychra, Antonín: *Hudba očima vědy* Československý spisovatel, Praha 1965, 179 s.

<sup>175</sup> Lissa, Zofia: *Nové studie z hudební estetiky*. Supraphon, Praha 1982, s. 45 an. Pro hudební dílo je charakteristická jeho stabilní a pevná struktura, kterou naruší maximálně dílčí drobné interpretační odchylky jinak pevně daného notového záznamu. Tento podstatný rys pro vymezení hudebního díla je však v těchto hudebních projevech narušen. U folklóru jsou hudební jevy příliš variabilní, navíc jejich podoba dlouhodobě krystalizuje v kolektivním procesu provádění – předávání (tradice). Zde tedy hraje interpretace trochu jinou roli, než je tomu u výkonných umělců vážné hudby, interpreti se stávají vlastně kolektivními tvůrci. Nelze tu tudíž uplatnit potřebné kritérium totožnosti konkrétního jevu, role interpretace je příliš zásadní a způsobuje modifikace často zasahující i do nejzákladnějších hudebních prvků, jak uvádí Lissa (cit. dílo, s. 51–52). Mimorevropská hudební kultura zase nakládá zcela odlišně s časovým průběhem hudebních jevů, navíc postavených na variační improvizaci určitých modelů (např. v Indii). Nelze v nich vymezit počátek ani konec, chybí ohraničenost, jež je nedílnou součástí každého tradičního hudebního díla. Improvizaci, coby svébytný jev, vnímá také u dalších hudebních projevů, uvědomuje si její kvalitativní vývoj – analyzuje ji v hudbě 19. století, v jazzových projevech, dotýká se i soudobé aleatoriky. Zrovna tak nové kompoziční metody, které narušují vlastní proces tvorby děl, tak jak jej známe z historie, se rovněž spolupodílejí na konstrukci těchto kvalitativně nových typů děl (nejen výše zmíněná aleatorika, ale kupř. kompozice typu koláže, technická a algoritmická hudba ad.). Specifickou oblast pak představuje oblast tzv.

současných hudebních jevů, změna analytických metod a konečně změna hodnotících kritérií pro různé další hudební jevy.<sup>176</sup> Lissa vyděluje několik závažných změn v přístupu jiných hudebních útvarů. Jejich odlišný časový průběh, vyšší podíl improvizace na celkovém charakteru hudebního projevu, nové způsoby kompozičního procesu vůbec a s ohledem na ně tak reviduje definici hudebního díla vztahujícího se čistě pouze na útvary AH západní kultury. Vymezuje několik základních funkčních kritérií, jimiž by měly být: **intencionalita uměleckého objektu** – ve shodě s Ingardenem, tj. negace izolovaného chápání díla jako ideálního nehmotného předmětu bez různých konotací.<sup>177</sup> Dále je to **komponovanost**, neboli zdůrazněná vazba na určitý ustálený a promyšlený proces vzniku takového útvaru, který je navíc spojen s konkrétní osobou autora či autorů a obsahující jeho osobní výpověď, což vylučuje útvary vzniklé na základě čisté improvizace či faktorů nahodilosti. Třetím je **notační fixace**, byť i toto kritérium doznalo v posledních padesáti letech hudebního vývoje co do podstaty, přesnosti, techniky zápisu a konečně i funkce, značných změn. V některých případech moderních kompozic se opět přesunuje odpovědnost za konečný tvar na interpreta, s rozvojem nahrávacích technologií vlastní notace ztrácí coby pouhý nepřímý zprostředkovatel svůj význam. Dále je to **stálost díla**, dílo je jen jedno, jeho provedení však může být bezpočet, přičemž dílčí interpretace nemohou ohrozit jeho celistvost a jednotu a **uzavřenost takového útvaru v čase**, čímž jsou vyřazeny hudební projevy exotických kultur a některé moderní kompozice soudobé AH. Má se na mysli časový sled jeho fází, ohraničený celek s uzavřeným a vnitřně členěným průběhem. V neposlední řadě je to pak také **individuálnost** takového hudebního projevu, jedinečnost každého takového výtvaru, jeho „rozpoznávací, identifikační znak“, který implicitně předpokládá i do jisté míry jeho neopakovatelnost v dílech jiných. Toto kritérium je zvláště v dnešní době značně rozostřeno, lze říci, že v hudebně estetické rovině jej obtížně mohou splňovat některé projevy založené pouze na obecných hudebních vzorech, prefabrikáty v oblasti NAH či naopak některé avantgardní výstřelky soudobé AH (všechny tyto jevy budou podrobněji zkoumány ve 2. kapitole naší práce).<sup>178</sup> Tato ontologická a funkční kritéria považujeme za základní a jedny z nejdůležitějších pro moderní vymezení kategorie uměleckého díla 20. století.

---

background music, která však může obsahovat i díla klasické artificiální hudby, jež „pouze“ změnila svou ontologickou povahu (cit. dílo, s. 77–78, jsou tedy degradována, slouží kupř. jen jako výtahová hudba, nebo jako kulisa k filmu atp.). Všem těmto Lissou zmíněným problematickým fenoménům hudby 20. století věnujeme bližší pozornost v dalších kapitolách této práce v souvislosti s jejich autorskoprávními aspekty.

<sup>176</sup> Lissa, Zofia: *Nové studie z hudební estetiky*. Editio Supraphon, Praha 1982, 221 s., zde s. 81.

<sup>177</sup> Z toho vyplývá i jistá nutná a potřebná schopnost ze strany recipienta umět ono umění vnímat, přistupovat tak k němu, rozhodující nejsou jen vlastnosti objektu, ale také posluchačova zkušenost.

<sup>178</sup> Zofia Lissa definuje dílo coby jedinečný, ve své struktuře neopakovatelný objekt, tvůrčím procesem spjatý se skladatelem a obsahující tudíž osobní výpověď s určitým utvářením časového průběhu (...) sledu a charakteru jednotlivých fází. Celek (...) pak s uzavřeným, vnitřně členěným průběhem a určitým časovým rozměrem, který může být v jednotlivých provedeníh mírně modifikován a nese v sobě nutnost fixace

Problematikou terminologického pojetí soudobých uměleckých děl se zabývá filozof a spisovatel **Umberto Eco**. V těchto kompozicích jej zaujala varianta tzv. *otevřeného díla*, které samo o sobě mění dosavadní pojetí a náhled na dílo samotné, neboť ve své podstatě, tak jak by bylo nazíráno z hlediska tradiční definice, se jedná o dílo nehotové. Vnímá novou dialektiku mezi dílem a interpretem. Interpretace, byť se vždy podílela na prezentaci díla a determinovala do jisté míry variability výsledný projev díla (i Eco zdůrazňuje, že tím nemusí být dotčena ona neopakovatelná jedinečnost díla), povyšuje se nyní do role spolutvůrce a má dokonce *vyvolávat v interpretovi akty vědomé svobody*.<sup>179</sup> Takové dílo nazývá Eco úžeji specifikovaným pojmem *umělecké dílo v pohybu*,<sup>180</sup> kdy se interpret přímo účastní tvorby tohoto díla. Skladatele možno vnímat jako tvůrce určité hudební stavebnice, kterou interpret skládá teprve do výsledného tvaru díla<sup>181</sup> a záleží na recipientovi, co si „odnese“. Řešení hudebního díla opět spočívá do jisté míry ve spolupráci s publikem. Důležité je, že žádné z provedení díla není totožné s jeho konečnou definicí, každá interpretace jej nějak vysvětluje, ale nevyčerpává.<sup>182</sup> Obecně fenomén jakéhosi postupného „otevírání“ díla vnímá Eco jako dlouhodobý historický proces (*od otevřenosti kupř. barokních forem v určité snaze po pohybu a dynamičnosti přes otevřenost symbolistů v období dekadence až po třeba kafkaovskou dějově bezpříčinnou neurčitost či existencialismus Jamese Joyce*).<sup>183</sup> Multiseriální kompozice 2. poloviny 20. století dovoluje posluchači vybudovat si vlastní systém vnitřních vazeb a vztahů, žádné „body“ nejsou preferované či předem dané, Eco ji s jistou nadsázkou přirovnává k Einsteinovu časoprostorovému univerzu, v němž jsou všechny perspektivy a možnosti rovnocenné

---

notovým písmem. Dílo je jedno, provedení nekonečně mnoho, v tom spočívá specifická stálost uměleckého díla“. Více k tomu kapitola *O podstatě hudebního díla* v díle Zofie Lissy *Nové studie z hudební estetiky*. Překl. Jindřich Brůček. Supraphon, Praha 1982, 221 s., zde s. 44 an. Viz také Lissa, Zofia: *Über das Wesen des Musikwerks*. Musikforschung, roč. 21, 1968. Můžeme na tomto místě polemizovat, zda kupř. postmoderní kompoziční technika koláže, která pracuje pouze s převzatými a nepůvodními stavebními prvky, má jako celek rovněž tento non-individuální charakter, či spíše zda bychom neměli připustit, že k jedinečnosti díla stačí i unikátní koláž těchto samostatně nepůvodních úryvků (obdobně dnes uvažuje kupř. AP při posuzování jedinečnosti děl).

<sup>179</sup> Viz též Pousseur, Henri: *La nuova sensibilita musicale*. In: *Incontri Musicali*, roč. 1958, č. 2, s. 3–37, zde s. 25.

<sup>180</sup> Eco, Umberto: *Poetika otevřeného díla*. In: *Opus Musicum*, roč. 1990, č. 5, s. 129–144, zde s. 136.

<sup>181</sup> Tamtéž, s. 131.

<sup>182</sup> Tamtéž, s. 138. Svůj postup podpirá výroky **Edmunda Husserla** týkající se tzv. percepční víceznačnosti, vědomé snahy o nekonvenční způsob poznávání světa pozorovatelem prostřednictvím nabízené dynamiky možností než se dostaví fixativní proces návyku a znalosti (in Husserl, Edmund: *Karteziánské meditace*. Svoboda-Libertas, Praha 1993, 209 s., zde s. 45–46), dále postuláty **Jean-Paul Sartera** (in Sartre, Jean-Paul: *Bytí a nicota* /přeložil O. Kuba/. OIKOYMENH, Praha 2006, 717 s.: Existující objekt se nedá zredukovat na konečnou řadu manifestací, neboť každá z nich stojí ve vztahu k měnícímu se subjektu. Objekt neukazuje jen rozličná odstínění, nýbrž u každého z těchto odstínění se podle zorného úhlu stávají viditelné různé jeho aspekty. Odtud pročež pramení požadavek na percepční otevřenost). **Maurice Merleau-Ponty** se následně ptá: „*Jak se nám pak může nějaká věc skutečně zjevit, když syntéza nikdy není dokončena, (...) žádná z perspektiv jej nedokáže vyčerpat a horizonty jsou neustále otevřeny?*“ (in: *Phénoménologie de la perception*. Gallimard, Paris, 1945, 531 s., zde s. 381–383).

<sup>183</sup> Tamtéž, s. 139.

a události v časové ose dány jako jeden celek.<sup>184</sup> Umělecké dílo v pohybu umožňuje mnohost individuálních zásahů, sám autor dává interpretovi dílo, které čeká na dokončení. Jak ale Eco dále soudí a odůvodňuje, i po jeho dokončení se stále bude jednat o dílo autora, nikoli interpreta, neboť skladatel nabídl určité možnosti, které jím byly racionálně zorganizovány, a které interpret využil pro vznik jedné konkrétní podoby díla. Evropské estetické vědomí však pod pojmem dílo rozumí individuální produkt, představuje neustále tutéž „fyziognomii“ nezávislou na chápání a vnímání. V poetice moderní koncepce tzv. otevřených děl jde o vtažení interpreta i posluchače do procesu spolupráce při vlastní tvorbě na díle, jde tedy o neuzavřenost možností recipienta navazovat stále nové vnitřní vztahy a dílo je také otevřeno pro potenciálně nekonečnou řadu možných způsobů interpretace, jejichž prostřednictvím dílo znovu ožívá.<sup>185</sup> Eco v závěru své studie cituje úvahy fenomenologické interpretace, v jejímž rámci je umělecké dílo formou, uzavřeným pohybem, který si lze představit jako nekonečno uzavřené v konečnosti, neboť existuje nekonečně mnoho aspektů uměleckého díla, přičemž každý v sobě nese celé, úplné dílo. Interpretace jsou definitivní, neboť každá jednotlivá je pro interpreta vlastním dílem, interpretace stojí k sobě navzájem v paralelním vztahu, jedna vylučuje druhou, ovšem zároveň se nenegují.<sup>186</sup> Eco tedy shrnuje, že tento typ díla konstituuje nový vztah mezi autorem, výkonným umělcem a publikem, jde o *novou mechaniku estetické percepce*.<sup>187</sup>

Ve své souhrnné studii *Estetická teorie* se jiný význačný filozof a muzikolog **Theodor Wiesengrund Adorno** na sklonku svého života rovněž pokusil postihnout základní charakteristické rysy hudebního díla, jeho procesuální ráz (zvláště ve vztahu celku a částí) a jeho imanentní dynamičnost. Dílo je proto pro něj dění, nikoliv bytí, a zároveň syntéza neslučitelných a vzájemně se svářejících momentů, které však dílo vnitřně spojují. Paradoxem je jeho dynamická stránka a zároveň prvek statický – hmotná fixace, která představuje objektivizaci díla (vedle toho improvizaci, coby zástupce hudebního projevu bez takové fixace, vnímá jako pouhé řazení událostí vedle sebe, jako celek přešlapující jaksí na místě;<sup>188</sup> zde s autorem nelze zcela souhlasit, improvizace již dokázala být např.

---

<sup>184</sup> Eco, Umberto: cit. dílo, s. 140. Nutno k těmto představám ovšem zaujmout kritické stanovisko – málokterá multiseriální kompozice dokáže být posluchačem pro svou nespornou komplikovanost přímo takto vnímána. Přichází-li posluchač vybaven partiturou či obdobným zápisem, případně ještě doplněným o autorovy vysvětlivky k dané skladbě, je možné za takových okolností dosáhnout výše zmíněných úrovní. Eco si však pokládá otázku: Opravdu jako posluchači toužíme po takové matematické racionalitě v hudbě a hudebním dílu?

<sup>185</sup> Jednotlivé fenomény již spolu nejsou spojeny v řetězu důsledného determinismu, záleží na posluchači, aby se vědomě postavil do sítě nevyčerpatelných souvztažností (popis postdodekafonní seriální kompozice podle Pousseur, Henri: *La nuova sensibilità musicale*. In: *Incontri Musicali*, roč. 1958, č. 2, s. 25).

<sup>186</sup> Parafrazováno podle Pareyson, Luigi: *Estetica - Teoria della formatività*. Sansoni, Firenze 1974, 392 s., zde s. 194.

<sup>187</sup> Eco, Umberto: cit. dílo, s. 142.

<sup>188</sup> Adorno, Theodor Wiesengrund.: *Estetická teorie*. /Přel. Dušan Prokop/. Panglos, Praha 1997, s. 241.

v progresivních jazzových typech – kupř. free jazzu – plnohodnotným formotvorným činitelem, bez předpojatě přisuzované schematičnosti a nepřekročitelnosti své formové či harmonické uzavřenosti). Tzv. silová centra jsou pro Adorna představována jednotlivými částmi díla „ženoucími se“ do celku, který tak představuje paradox – umělecké dílo je jednak výsledek procesu, a jednak proces sám ve stavu klidu.<sup>189</sup>

Důležitá se jeví také idea trvalosti děl, kterou naplňuje jakási odvaha nabídnout nějaký nadčasový vnitřní obsah.<sup>190</sup> Tento aspekt je nezbytný pro dlouhodobé přežití díla a neváže se ani na onu hmotnou fixaci – jako příklad uvádí Adorno Stockhausenovy koncepce elektronické hudby, jejichž díla, nezaznamenaná tradiční notací, mohou tak po provedení navždy zmizet spolu se svým materiálem (dávají se „všanc“). Ve vyšším smyslu je tedy tímto dílo nezávislé na svém nosiči a ke svému životu jej nepotřebuje. Tento moment zdá se být pro naše srovnání klíčový. Znamená to ovšem též, že ne každému dílu se tato nadčasovost podaří. Adorno totiž mluví především o nezbytnosti přítomnosti ducha v uměleckých dílech, což však není dáno zvenčí, ale vyjevuje se prostřednictvím vnitřní struktury. Opět tedy klade důraz na kvalitativní stránku, navíc pojem uměleckého díla implikuje pojem zdaru, neboť nezdařená umělecká díla neexistují a průměrné dílo je již špatné, protože se takový výsledek neslučuje s oním zvláštním ve smyslu negace obecnosti normy. Rovněž akademická uhlazenost je jakousi sterilitou, byť je prostoupena na nejvyšší možnou míru další požadovanou vlastností díla, kterou Adorno nazývá *soudržnost*.<sup>191</sup> Jelikož však dílo musí obsahovat složky ve vztahu k sobě protichůdné, není tomu jinak ani v tomto případě. Důležitý je pravdivý obsah v dané formě.

V zajímavých souvislostech vnímá Adorno pojem – termín artefakt. Zdůrazňuje se v něm podle něj až příliš řemeslná stránka – *udělanost*,<sup>192</sup> přičemž umělecké dílo vlastně začíná až nadstavbou nad vlastním řemeslem,<sup>193</sup> uděláním, které je pochopitelně nezbytným, ale nedostatečným aspektem. Opět důležitý postřeh, z něhož je zřejmé, že se zde významově rozchází s pojetím (být úžeji vymezeného – hudebního) artefaktu coby individuálního reálného provedení nehmotného uměleckého díla, tak jak na tento výraz nahlíží kupř. Jaroslav Volek.

---

<sup>189</sup> Tamtéž, s. 234 a 236. Je tzv. monádou – tím, co racionalistická metafyzika proklamovala jako princip světa: silové centrum a věc v jednom.

<sup>190</sup> Tamtéž, s. 232–233. Adorno hovoří o časovém jádru, jehož vynecháním stávají se díla vnitřně prázdná.

<sup>191</sup> Tamtéž, s. 247.

<sup>192</sup> Tamtéž, s. 235.

<sup>193</sup> Kvůli své řemeslné dimenzi každé umění má v sobě něco ze slepého děláni. Tato část ducha doby zůstává permanentně podezřelá z reakcionářství. (Tamtéž, s. 251–252).

### Poznámka na okraj:

V dalších možných rozšiřujících souvislostech se v muzikologických statích objevuje problematika uchopení hudebního díla např. též v otázce podstaty obsahu jeho sdělení (zda existuje obsah pouze hudební či je možnost prostřednictvím hudebního díla vyjádřit či dokonce uchopit i obsah mimohudební).<sup>194</sup> Tato tematika, na první pohled pro naše účely zcela nepodstatná, je do jisté míry spoluurčující pro volbu analytického přístupu k danému dílu, a ve své podstatě tak může pomoci řešit otázku (podobně i rovina sémantická – významová), v čem tkví gros dané skladby, čím je charakteristická, čím zapamatovatelná či jedinečná. Tento aspekt může nakonec sehrát významnou roli i při autorskoprávním posuzování originality sporných děl (např. v kauzách týkající se určení formy parodie, nebo imitace určitého dobového žánru či konkrétního díla nebo interpreta za účelem vyvolání dojmu sluchové asociace, viz dále v této práci). Kupř. **Roman Ingarden** se snaží obě koncepce sjednotit, dílo absolutní hudby je pro něj v sobě uzavřený celek, který nemá vztah k reálnému světu, v hudbě programní pak případná vazba k mimohudební skutečnosti nepředstavuje nezbytnou kvalitu pro uznání existence díla. Každé dílo coby intencionální předmět obsahuje konstantní kvality, jež ho v různých intencionálních aktech činí významovou jednotkou.<sup>195</sup> V hudebním díle tyto kvality spatřuje v emocionálních kvalitách, jež jsou přítomny v díle samotném, nepocházejí z vnitřních psychických stavů posluchače – recipienta, který by si je do díla zpětně projektoval, ale on sám je jimi nakažen, působí na něj.<sup>196</sup> Rovněž **Hans Mersmann** v obsahu hudby vyděluje tektonické síly a mimohudební podněty, předmětem analýzy má být však pouze vztahová stránka jednotlivých složek hudebního díla.

Podobný problém řeší druhá polovina 20. století také v souvislosti s NAH. **Lubomír Dorůžka** např. poukazuje, že mimohudební aspekty pop music nabyly takového významu, že již převážily nad její čistě hudební složkou.<sup>197</sup> Z jistého hlediska je tedy NAH více než hudbou, ale zároveň kritéria hudby stále splňuje. Nicméně zůstává sporné, do jaké míry splňuje kritéria díla uměleckého.

\* \* \*

---

<sup>194</sup> Pro inspiraci je možno uvést hypotézu tzv. tří vrstev dění uměleckého díla, kterými jsou hmotná, významová a obsahová (podle Lébl, Vladimír – Poledňák, Ivan a kol.: *Hudební věda*, sv. I. SPN, Praha 1988, 344 s., zde s. 315), a která tak mohou sloužit jako možná kritéria definičních přístupů. Cílem naší práce je však vybrat pouze taková pojetí, která nějakým způsobem rezonují s následným vymezením podle AP, případně vytváří naopak v podobné významové rovině s pojetím v této oblasti zásadní rozpor.

<sup>195</sup> Ingarden, Roman: *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*. In: *Studia z estetyki II*, Warszawa 1958, 478 s., zde s. 229.

<sup>196</sup> Tamtéž, s. 248.

<sup>197</sup> Dorůžka, Lubomír: *Hudba nebo zvukové umění?* In: *Hudební rozhledy*, roč. 1972, 399–403, zde s. 399. Odlišnostem hudebního jazyka NAH (včetně všech problémů jejich notového zápisu a tedy jakési hmotné identifikace) bude v rámci autorskoprávního pohledu věnována zvláštní kapitola. Dorůžka konkrétně mluví o tzv. nezápisové hudbě. Friedrich Gulda zase o dualismu hudby jsoucí (*seiende*) a vznikající (*werdende*).



Dostali jsme se k jádru naší problematiky. Hudební vývoj 20. století (s dávkou nadsázky a zjednodušení možno říci s tendencemi na jedné straně šokovat moderními zvukovými experimenty a na straně druhé, té konzumní prostřednictvím masového průmyslu a nonartificiální hudby, naopak co nejvíce využít hudby prefabrikované a schematické) natolik rozrůznil hudební produkci (a to jak ve sféře AH, tak i NAH), že se již dnes jeví jako naprosto nezbytné koncept hudebního díla teoreticky přepracovat. K tomu navíc přistupují okolnosti globalizačních trendů související s prudkým rozvojem komunikačních technologií, které celý svět „zmenšily“ a zasloužily se tak o import různých exotických kultur se svébytnými hudebními a zvukovými projevy, které lze rovněž jen těžko zařadit do tradičně vymezené kategorie uměleckého hudebního díla. K dílčím reflexím těchto problémů nejprve z oblasti folklóru a – dnes bychom použili výraz – world music (viz zmíněný Mersmann, posléze Wiora a Feil), se záhy přidaly pochybnosti a teoretické studie týkající se avantgardních výstřelků a moderních kompozičních směrů AH obecně (viz výše rozebíraná studie Umberta Eca o fenoménu tzv. otevřeného díla, která podle mého názoru velmi dobře postihuje nejzásadnější aspekty úskalí kompozičních směrů 20. století). Zofija Lissa pak podala ucelený náhled na složitost současného stavu, vyjmenovala všechny základní problematické typy děl a přišla s relativně ucelenou novou koncepcí hudebního díla, která je ve svém dopadu na jednotlivé druhy a typy hudebních výtvorů mnohem restriktivnější. A nutno dodat, že oprávněně. Její koncepce bude proto výchozí definicí, kterou budeme porovnávat s definičními znaky díla v pojetí autorskoprávním.

### **1.2.5. Stručně k reflexi problematiky nových hudebních výtvorů v 2. polovině 20. století v Československu**

Jak bylo výše zmíněno, pojem dílo se historicky mění. 20. století totiž začíná postupně přiznávat opusový – dílový ráz i produktům z oblasti NAH a hudebního folklóru (např. různé edice lidových písní). Tento dílový ráz je podle některých charakterizován svým důležitým znakem, za který bývá považována notační fixace všech takových výtvorů.<sup>198</sup> Tato podmínka by pak tedy určovala poměrně přesnou hranici mezi dílem a ne-dílem (tento pohled se nám však v dnešní době zdá poněkud zúžený<sup>199</sup>). Česká hudební estetika taktéž reflektuje vztah díla a jeho konkretizace ve zvukové realizaci a recepci. Rozlišuje mezi

<sup>198</sup> Vičar, Jan – Dykast, Roman: *Hudební estetika*. HF AMU, Praha 2002, 184 s., zde s. 131.

<sup>199</sup> Byť se např. i v soudobé NAH etablovaly projevy takto zaznamenávané, možná je vhodnější uvažovat o tomto kritériu v intencích možnosti jeho splnění, ne reálné podmínce. V době nahrávacích technologií, které jsou s to zaznamenat dotyčnou skladbu ve všech výrazových nuancích mnohem přesněji, vnímáme formu notového zápisu opět v rovině pomocného otisku díla a praktického pomocníka při studiu skladeb. Rovněž v rovině soudobé AH se úloha notace proměnila, zde však směrem spíše k technickému zápisu legendy konkrétní kompozice než zápisu hudební struktury. Vnímání tedy tohoto aspektu coby definičního znaku díla je problematické.

hudebním dílem a hudebním artefaktem (hudebních artefaktů jednoho díla je např. podle **Jaroslava Volka** tolik, kolikrát dílo zazní na koncertě, případně z různých nahrávek). Pojem hudební dílo nelze také vztáhnout na veškeré produkované hudební objekty, Volek rozlišuje výtvořiny opusové (dílové) a neopusové (nedílové). Skladatel a teoretik **Ctírad Kohoutek** ve shodě s tímto vymezením taxativně vyjmenovává případy typů skladeb moderních kompozičních směrů, které kritéria uměleckého díla podle něj nespĺňují. Jsou jimi: neorganizovaná zvuková prostředí, zvukové útvary s velkým množstvím variabilních detailů (velká aleatorika, stochastická, algoritmická hudba apod.), projevy netrvalící na svém znění (grafická hudba) a akusticko-optické atrakce plnící především společenskou mimohudební funkci.<sup>200</sup>

Jak již bylo výše nastíněno, estetik a strukturalista **Jan Mukařovský** (zde ve své souhrnné studii publikované v 60. letech) reflektoval rozlišení dvou stran uměleckého díla: artefakt, tedy stránka přístupná smyslovému vnímání, a stránka významová, jež je spojována s pojmem estetický objekt.<sup>201</sup> Prvá zmíněná stránka řešila mj. otázky typu, co je na uměleckém díle dáno, co je východiskem jeho vnímání či povstává jako realizace díla ve vědomí recipienta. Zvláště poslední zmíněná otázka je důležitá z pohledu autorského práva, neboť právní spor o určení autorství, resp. jedinečnosti nějakého díla, lze vyvolat pouze na něčí podnět, jenž vzniká na základě psychologické kategorie jakési pouhé sluchové zkušenosti libovolného posluchače.

V podobném duchu dílo, tj. jako nositele umělecké hodnoty, chápe i **Luděk Novák**,<sup>202</sup> přitom upozorňuje na dnešní neostré hranice pojmu umění, v nichž se odráží termín *experiment*, který právě v soudobé hudbě představuje nový významový komplex. Hmotný artefakt pro něj není ani podmínkou. Může zaniknout, a přesto dílo může existovat ve vědomí dále. Dílo není daností, je realitou jen v konkrétních provedeních, jinak existuje pouze v pomocném znakovém zápisu. Umění má procesuální charakter, kdy může být jedna myšlenka vtělena do více hmotných děl, přičemž každé dílo, oplývající pro svého tvůrce konečnou daností, pak představuje pouze určitý stupeň vývoje a činitele obecnějšího procesu. Hmotný artefakt je tímto úhlem pohledu bagatelizován a vlastní existence díla je odkázána na řadu dílčích variant v podobě rozličných provedení.<sup>203</sup>

**Květoslav Chvatík** při srovnávání různých druhů umění – výtvarného, literárního, hudebního – pokládá hudbu za nejkomplikovanější, s několikasupňovou povahou, protože

<sup>200</sup> Kohoutek, Ctírad: *Projektová hudební kompozice*. SPN, Praha 1969, 133 s., zde s. 14–15.

<sup>201</sup> Mukařovský, Jan: *Studie z estetiky*. Odeon, Praha 1966, 371 s., zde s. 85.

<sup>202</sup> Novák, Luděk: *Hranice umění a experiment*. In: *Estetika*, roč. 1966, s. 105–116.

<sup>203</sup> Tamtéž, s. 109. K jeho názorům odkazujeme rovněž na kapitulu 1.1.2. (pozn. 77) této práce, týkající se autentičnosti díla.

jako mezičlánek pro tzv. zhmotnění artefaktu zde musí existovat ještě reprodukce, a to prostřednictvím výkonných umělců nebo reprodukce mechanické.<sup>204</sup> Chvatík dále upozorňuje i na specifickou časovou dimenzi oproti ostatním druhům umění, a rovněž na specifický materiál – tóny, které opět na rozdíl od užívaných materiálů ostatních výše zmíněných umění v přírodě v čisté podobě nenajdeme.<sup>205</sup> To vše odpovídá základní premise o hudbě, která je antropinem neboli produktem lidské vědomé činnosti. Notový zápis je pouze prvním předstupněm k artefaktu. V dalším stádiu vstupuje editor se svými úpravami, např. do podoby klavírních výtahů nebo naopak v plném vydání jako partitura apod. A konečně výkonní umělci, dirigent s vlastním pojetím skladby, dílčí výkony jednotlivých interpretů, specifika jejich nástrojů apod. Všechny tyto jevy mají v konečném důsledku nepopíratelný vliv na konkrétní, vlastní a definitivní podobu díla.<sup>206</sup> Artefaktem je zde opět zvuková realizace skladby, je v rukou konečných interpretů, kteří provádějí skladatelův záměr z notového zápisu. Zde vyvstává již zmíněný problém autentičnosti. Zvukovou realizaci je pak možno dále šířit jako zvukový záznam. Zde nastává problematika technické reprodukovatelnosti a problematika užití hudby.<sup>207</sup> Na rozdíl od definic Ingardena a Lissy, akcentující umělecké dílo alespoň v tom tradičním slova smyslu v podobě uzavřeného intencionálního objektu, je pro Chvatíka dílo naopak více otevřené a nejednoznačně dané.<sup>208</sup> Identitu, a to pouze relativní, spatřuje v artefaktu, hmotném nositeli díla. Jeho aktuální konkretizace závisí na mnoha faktorech, subjektivních i objektivních.<sup>209</sup>

Současnou nepřehlednou situaci v umění, potažmo tedy i v hudbě, popisuje estetik **Vlastimil Zuska**, který reflektuje aktuální negativní trendy tzv. anestetizace masového konzumenta, zappingu (ve smyslu rychlého přepínání pozornosti vnímatele, fragmentarizace a vrstvení úryvků bez zamýšlených souvislostí) a promítání těchto vlivů i do oblasti tvorby (v hudbě např. v rapové fragmentarizaci a samplování a tvorbou tak nových dílčích syntéz)

<sup>204</sup> Chvatík, Květoslav: *Artefakt a estetický objekt*. In: Estetika, roč. 1992, č. 2, s. 1–15., zde s. 10. Chvatík akcentuje časový horizont existence díla, které tak má vlastní časový průběh dílčích formálních a tvarových složek a vedle toho má i vlastní komplexní historii.

<sup>205</sup> Tamtéž, s. 11. Chvatík mluví doslova o kulturním materiálu hudby. Samozřejmě lze na tomto místě spekulovat, do jaké míry je třeba slovo coby „materiál“ literatury přírodním jevem.

<sup>206</sup> Autorské právo však zohledňuje pouze některé výše uvedené jevy, s nimi pak pracuje a jejich konkrétní specifika vnáší do Autorského zákona.

<sup>207</sup> Chvatík se v závěru své stati věnuje oné další – sémiologické – rovině problému, která je z pohledu našeho záměru druhořadá, nicméně jistých vývodů se rovněž dotkneme v souvislosti se specifiky chápání hudby odlišné kultury (fenomén world music). Hudbu Chvatík charakterizuje jako polysématickou, s různými významovými interpretacemi, je srovnatelná pouze s jediným takovým výtvozem lidské kultury, a to s mýtem. Odkazuje zde (s. 12) na **Claude Lévi-Strausse**, který věnuje Overturu svého díla *Mythologica* ne náhodou právě chvále hudby.

<sup>208</sup> Chvatík, Květoslav: *Možnosti interpretace uměleckých děl*. In: Estetika, roč. 1991, s. 76–82, zde s. 76.

<sup>209</sup> K tomu srovnej kupř. otázku tzv. alterací, tak jak tento výraz používá Tomáš Kulka v publikaci *Umění a kýč* (Vydavatelství TORST, Praha 1994), čímž má na mysli jednotlivé verze uměleckého díla, které situuje výhradně právě na tento objektivní pól – hmotný nosič. K této reflexi viz Zuska, Vlastimil: *Kýč je ... když není umění*. In: Estetika, roč. 1994 č. 2, s. 44–8.

v rámci postmoderního umění, v němž dochází ke ztrátám duchovních dimenzí umění, zejména narušováním narativní kontinuity a decentrováním významů. Postuluje tradiční chápání dipólu: umělecké dílo (resp. estetický objekt) – vnímatel; vlastní umělecké dílo pak existuje jen jako prvotní materie pro dynamickou multiplicitu současné osobnosti.<sup>210</sup> Ve studii věnované jeho ontologii jej přirovnává ke jsovcu, u něhož se snaží definovat jeho povahu a typ, tedy zodpovědět opět základní otázky: co je, kdy je a jak je dílo dílem. Jeho složitou vrstevnatost přirovnává k dalším pojmům: znak, vědomí, Já, čas; zároveň odmítá jeho objektivizaci a na důkaz uvádí pojmy s podobnými mnohvrstevnatými vlastnostmi, které s bytím díla souvisejí, vůči kterým se však dílo snaží nějak vymezit: svět a subjektivita, (v dalších modelech do interakce svět – subjektivita – umělecké dílo přibírá ještě *teorii*). Shrnuje, že ve vztahu umělecké dílo – estetický objekt existují tři základní přístupy: estetický objekt může být vůči dílu pojmem širším, totožným nebo užším.<sup>211</sup>

Závěrem zopakujeme, že umělecké dílo je obecně podmíněné neustále novými realizacemi, jak na něj nahlíží třeba též muzikolog **Miloš Navrátil**,<sup>212</sup> přičemž se opírá o charakteristiku uměleckého díla, jak jej filozoficky vymezil **Karel Kosík**, a která připomíná jeho paralelní dvojjakost: „*Každé umělecké dílo má v nerozlučné jednotě dvojitý charakter – je výrazem skutečnosti, ale současně vytváří skutečnost, takovou skutečnost, která neexistuje mimo dílo a před dílem, ale právě jen v díle.*“<sup>213</sup>

\* \* \*

Problematika hudebních výtvorů, které pro svou spornou povahu nemohou být považovány za umělecká díla v tradičním slova smyslu, se odrazila i v tuzemských hudebně teoretických resp. estetických reflexích, které si uvědomovaly nedostatečnost jednotného pojmu, který má všechny tyto jevy zahrnout. Ne každý tzv. hudební objekt tak musí spadat do kategorie hudebního díla, jak uvádí Jaroslav Volek. Ctirad Kohoutek pak přímo jmenuje konkrétní typy moderních skladeb, které do této kategorie nemohou spadat. Důležitými hledisky, která musejí být naplněna, se pro něj stávají: organizace hudebního materiálu, limitovaná variabilita konkrétního díla v dílčích provedeních, primárně zvukový projev takového výtvoru a jeho dostatečný vlastní smysl v kontextu hudby. Z logiky věci pak

<sup>210</sup> Zuska, Vlastimil: *Divák na ztracené dálnici současného umění neboli krok k „šedé estetice“*. In: *Estetika*, roč. 1998, č. 4, s. 1–6, zde s. 2. Též prvotní materie pro estetický objekt a sebereflektující dynamický subjekt (k tomu Zuska odkazuje na Deleuze, Gilles: *Différence et Répétition*. Presses universitaires de France, Paris 1968, 409 s.).

<sup>211</sup> Zuska, Vlastimil: *K ontologii uměleckého díla*. In: *Estetika*, roč. 1994, č. 3, s. 69–82. Umělecké dílo se jeví jako objektivizovatelné ohnisko, které vyznačuje současně a protiběžně do neobjektivizovatelných horizontů světa a subjektivity, do monád individuálních horizontů a celků světa, v němž jsou situovány. (s. 70).

<sup>212</sup> Navrátil, Miloš: *K humanismu současné hudby*. In: *Hudební rozhledy*, roč. 15, 1966, s. 449–451.

<sup>213</sup> Kosík, Karel: *Dialektika konkrétního. Studie o problematice člověka a světa*. ČSAV, Praha 1963, 191 s., zde s. 87.

vyplývá, že nelze ani o provedení těch, co nespĺňujú požadovaná kritéria, mluvit jako o hudebních artefaktech.<sup>214</sup> Je na místě hovořit vůbec o skladbách – kompozicích? Pokud dojde ke srovnání tohoto vymezení s definičními znaky Zofije Lissé, tak požadavek na organizaci hudebního materiálu ve své podstatě odpovídá jejím kritériím komponovanosti, latentně též požadavku na notační fixaci a z podstaty věci plynoucí též časové uzavřenosti takového hudebního útvaru. Limitovaná interpretační variabilita pak u Lissé představuje její požadavek stálosti díla a logicky vyplývající individualita výtvoru. Její poslední funkční kritérium – intencionalita uměleckého objektu – není Kohoutkem výslovně zmíněna, nicméně vyplývá do jisté míry implicitně ze souhrnu všech jím zmíněných aspektů, byť se u něj jedná o užší předmětné pole, a to pouze díla hudební, na rozdíl od uměleckého díla obecně. Jeho zbylé dva požadavky, jakési *conditiones sine qua non*, akcentují s ohledem na hudební experimenty soudobé vážné hudby nutnou, požadovanou a donedávna též samozřejmou podstatu těchto výtvorů – mají primárně auditivní charakter a konečně mají úmysl působit hudebními prostředky jako primárně hudební výtvor.<sup>215</sup>

Situaci komplikuje fakt, o kterém mluví mj. Chvatík, že musí dojít ještě právě k onomu zhmotnění daného konkrétního artefaktu pomocí výkonných umělců. Artefaktu, který např. podle Nováka není ani podmínkou díla, ještě předchází notový zápis, ten je v procesním žebříčku vývoje díla řazen na zcela spodní místo. Hudba, z percepčního pohledu prostorově nehmotný nýbrž časový, procesuální druh umění, všechny tyto zprostředkovatele nutně potřebuje. Proto patří k nejkomplicovanějším uměleckým projevům vždy s několikasupňovým charakterem. A vzniklé dílo tak musí být z povahy těchto zákonitostí otevřené a nejednoznačné. Jeho identitu, byť relativní, ale Chvatík přisuzuje právě zmíněnému artefaktu, v němž je vlastně dílo zachyceno.<sup>216</sup> Oba výše zmíněné přístupy akcentují v definicích uměleckého díla poměrně odlišné aspekty, než které jsme vnímali např. u Ingardena a Lissé, dílo vnímají jako otevřenou, nejednoznačnou a do jisté míry i amorfní záležitost.

---

<sup>214</sup> Což v mezních případech nevyklučuje artefakt jiného druhu umění.

<sup>215</sup> Zajímavou otázkou by bylo, do jaké míry může v dnešní době jeden konkrétní artefakt takovéto hudby poskytnout vypovídající reflexi pro posouzení splnění funkčních kritérií díla, z povahy věci stálého estetického objektu. V souvislosti s autorským právem se lze rovněž ptát, do jaké míry mohou takovéto artefakty ovlivnit např. případné právní spory o určení autorství. A naopak, může někdy pouhá řemeslná rutina vyjádřit případnou jedinečnost skladby.

<sup>216</sup> Na tomto místě lze uvažovat, zda by nebylo lepší hovořit spíše o souhrnu všech konkrétních artefaktů jedné skladby.

## 1.2.6. Význam času pro teoretické uchopení díla

Hudba a potažmo hudební dílo je uměním procesuálním. Realizuje se v čase a je vnímána primárně sluchem; v autorskoprávním pojetí pak tento aspekt hraje svou významnou roli při znaleckém posuzování původnosti díla. Ve vztahu k uchopení hudebního díla muzikologickými obory a následně porovnávaným uchopením autorskoprávním je otázka času ze subjektivního pohledu velmi významná.

Hudební čas není jako muzikologické téma tolik reflektován,<sup>217</sup> byť je nezbytný pro apercpci hudby. Souvisí s tzv. hudebním pohybem, který si lze představit jako změny ve vztazích mezi hudebními zvuky (tóny). Vnímání hybnosti hudebního proudu, který vytváří jedinečný otisk konkrétní skladby, je záležitost nanejvýš subjektivní – **Karel Janeček** hovoří v této souvislosti o tzv. *mezi pohybové diferenciace*, kdy lidské ucho přestává slyšet jednotlivé tóny, ale vnímá jen jakousi zvukovou skvrnu (např. v moderních témbrově-aleatorních kompozicích), což pochopitelně znesnadňuje identifikaci takové skladby.

Této problematice, týkající se tzv. časové hierarchie hudebních celků, se věnuje studie **Karla Risingera**.<sup>218</sup> Pro umělecké dílo se více hodí celek hierarchický – vnitřně uspořádaný podle určitých pravidel, než nehierarchický; zpřehledňuje stavbu díla a činí ji pro posluchače identifikovatelnou jako něco jedinečného. Z nabízených variant je nejzajímavější hierarchie

---

<sup>217</sup> Dílčí hudebně teoretická problematika hudebního času se omezovala zvl. na otázky hudebního metra, rytmu a útvarnosti (**Hugo Riemann**). Komplexněji a více než pouze z pozic muzikologie či hudební teorie pojednali o čase z pohledu filozofického a esteticko-psychologického např. **Henri Bergson**, **Ernst Kurth**, **Edmund Husserl**, **Roman Ingarden**, **Zofija Lissa** či v práci *Musikpsychologie und Musikästhetik* (Frankfurt/M. 1963, 391 s.) **Albert Wellek** a **Victor Zuckerkandl** v díle *Die Wirklichkeit der Musik* (Zürich 1963). Pravděpodobně nejúplnější vědecký rozbor hudebního času podal polský autor **Ludwik Bielawski** ve studii *Strefowa teoria czasu i jej znaczenie dla antropologii* (Kraków 1976) z hlediska své "pásmové teorie času". Podle něj vystupuje hudební čas ve třech modalitách – pásmech, jejichž hranice se navzájem prostupují (fyzikální kmit tónu; trvání mikro- a mezzostruktury typu rytmus, metrum, tempo, agogika; a konečně třetí pásmo, které představuje úseky hudební formy až tektoniku celé skladby). V Československu se pak problematikou času zabývali ve studii, uveřejněné v časopise *Hudební věda*, roč. 13/1976, **Jarmila Doubravová**, dále **Milan Kuna** a **Miloš Bláha** v práci *Čas a hudba: k dramaturgii časových prostředků v hudebně interpretačním výkonu* (Praha 1982) a na Slovensku psal o čase z hlediska literární teorie **Štefan Knotek** ve studii *Čas v textu a text v čase*. In *O interpretácii umeleckého textu 5*. (Bratislava 1976). Problematikou času v hudbě se v nedávné době v kontextu české hudební teorie zabývají též autoři v příslušných heslech *Slovníku české hudební kultury* (Praha 1997) a také **Vladimír Tichý** v díle *Úvod do studia hudební kinetiky* (HAMU, Praha 1992). Tento přehled je citován podle článku **Karla Steinmetze** *Pohyb, čas a prostor v hudbě* (pozn. 4, 14, 16), dostupného [online] na [http://epedagog.upol.cz/eped1\\_2002/clanek03.htm](http://epedagog.upol.cz/eped1_2002/clanek03.htm) [citováno 13. 7. 2011].

<sup>218</sup> Této problematice se u nás věnoval **Karel Risinger** hned v několika svých studiích, kupř. v příspěvku na mezinárodním semináři o hudební vědě, konaný v Praze v roce 1963, dále pak ve výše zmíněné studii *Hierarchie v hudební formě a tektonice*. In: *Hudební věda*, roč. 1966, č. I., s. 37–73, č. II, s. 244–283, č. III, s. 438–461. *Hierarchie v melodii, harmonii a akordice*. In: *Hudební věda*, roč. 1965, č. 2, s. 238–239, 240–242, 246–248. Hudební celky mohou být hierarchické (s periodickými výskyty principů identity a kontrastu) a nehierarchické (účinnost výlučné, stálé identity nebo naopak výlučného, stálého kontrastu), vlastní hierarchie pak *kvalitativní* (v níž je jeden z prvků nadřazen ostatním) nebo *kvantitativní* (rovnocennost všech prvků). Hierarchie určitého celku pak musí být tvořena částmi jen o jeden řád nižšími, než je onen celek.

časová (resp. časově prostorová), která znamená členění hudebního času právě tak, aby byl příslušný hudební celek srozumitelný. Ona srozumitelnost právě prostřednictvím určité hierarchizace je podle našeho názoru klíčovým pojmem pro identifikaci nějakého konkrétního díla.

Čas existuje v hudbě ve dvou složkách – vyskytuje se jako čas fyzikální (stopáž např. v minutách) a jako čas strukturní (týká se bohatosti právě vnitřního členění hudebního útvaru). Tato hierarchie je podle Risingera spíše kvalitativní, kdy je jeden prvek (např. pravidelné zdůrazňování určitých rytmických dob, harmonický postup) nadřazen zbývajícím.<sup>219</sup> Časovou a časově prostorovou hierarchii<sup>220</sup> tvoří formotvorné principy – nositelé formy: rytmus a metrum, melodie, harmonie, tónbr, tempo, dynamika, faktura, agogika, frázování. Risinger jednotlivé složky popisuje a za jejich komplexní, souhrnný pojem současného působení více složek najednou, považuje již výše reflektovaný Asafjevův pojem intonace.<sup>221</sup> Složku melodie pokládá spolu s rytmem za stěžejní pro motivický a tematický princip, neboť ony se uplatňovaly nejvýrazněji v průběhu hudební historie. Byť častokrát za spolupůsobení i dalších složek (nejčastěji harmonie), určuje především právě melodie ve spojení s rytmem totožnost či rozdílnost určitého tématu. Risinger však vidí ve striktní identifikaci konkrétní hudební myšlenky pouze a výhradně pomocí těchto dvou složek základní omyl dobové, tzv. ždanovské estetiky.<sup>222</sup>

Jsou to tektonické principy, které v hudebním čase formují podobu skladby a vytvářejí tím její určitý jedinečný otisk. Jak již bylo uvedeno, historicky nejčastějšími formotvornými složkami (zvláště pro hudební formu v období let 1600–1900) jsou, vedle rytmu a metra, především složka melodicko-tematická, jejíž jednou ze základních stavebních jednotek je takt.<sup>223</sup> Obsahuje ony základní, většinou nesamostatné, melodické prvky, kterým přiděluje funkci buď estetickou, nebo symbolickou. V druhém případě se jedná většinou o velmi krátký úryvek spojený s pevně zakořeněným sémantickým významem – viz kupř. zvukové signály.<sup>224</sup> Ostatní složky hudební řeči té doby jsou z hlediska oné formotvornosti

---

<sup>219</sup> Hierarchii možno obecně členit na zvukově prostorovou (vertikální) – sem patří tónové shluky (včetně akordů), shluky tónbrů, dynamik atd.; časovou (horizontální) – sem náleží formové a rytmické útvary; časově prostorovou (horizontálně vertikální) – melodie, harmonie, polyfonie. Podrobněji viz Risinger, Karel: *Hierarchie v hudební formě a tektonice*. In: *Hudební věda*, roč. 1966, č. I., s. 39.

<sup>220</sup> Tímto třetím typem hierarchie (složkou horizontálně-vertikální) se odlišuje od jiných teoretiků zabývajících se těmito fenomény. Řadí sem melodii, polyfonii a harmonii (na rozdíl od Jaroslava Volka, který tyto složky počítá spolu s dalšími do hierarchie „pouze“ časové), jejich hierarchie je sice realizována v čase, ale (jak Risinger zdůrazňuje) je dána jejich prostorovými vztahy (výraz prosto je zde chápán ve smyslu tónového prostoru, podobně tento termín používal kupř. Otakar Zich, ten jej nazýval tónovým rozměrem). Podle Steinmetz, Karel: *Pohyb, čas a prostor v hudbě*. Dostupný [online] na <http://epedagog.upol.cz/eped1.2002/clanek03.htm> [citováno 13. 7. 2011].

<sup>221</sup> Risinger, Karel: cit. dílo, s. 50.

<sup>222</sup> Tamtéž, s. 44.

<sup>223</sup> Risinger, Karel: *Rytmus starý a nový*. In: *Tempo* 12, roč. 1932–33, č. 10, s. 361.

<sup>224</sup> Z tohoto hlediska se v dnešní době jeví zajímavé např. vyzvánění mobilních telefonů, v nichž fúze obou

považovány spíše za druhotné,<sup>225</sup> tato situace se však ve 20. století samozřejmě dramaticky mění. V této souvislosti je důležité neopomenout termín **Jaroslava Volka** tzv. *zodpovědná vazba*, která je v hudebním proudu nositelem naopak toho obecného, neindividuálního, možno říci i stylového.<sup>226</sup> V hudbě 17. až 19. století době je tato role přirčena obecně harmonii.<sup>227</sup> Jinými slovy jedinečnost, individualita konkrétního hudebního díla může být dána pouze prostřednictvím melodie a rytmu, ale i ta se může podle Risingera nakonec na obecné formě díla spolupodílet. Tato myšlenka a koncepce se v právním pojetí analýzy díla stala naprosto zásadním obecným pravidlem pro chápání originality a jedinečnosti hudebních děl, bohužel bez dostatečné korekce vzhledem k moderním trendům v oblasti hudby a NAH zvlášť.

\* \* \*

Z výše naznačeného plyne, že problematika tzv. hudebního času se našeho tématu bezprostředně dotýká, proto je mu zde věnováno alespoň krátké samostatné pojednání. Jeho prostřednictvím lze uchopit – vnímat dané kompozice, jeho prostřednictvím vzniká ve

---

funkcí není vyloučena. Klasickým příkladem je autorskoprávně zaregistrovaná melodie telefonů značek NOKIA s naprosto jednoznačně daným a nezaměnitelným motivem vyzvánění, který vznikl v době pouhého monofonního provedení, v současnosti však sama firma poslala na trh celou řadu aranžů této melodie, která tím vlastně opustila pouhou funkci symbolickou a obsahuje tedy i onu estetickou. Po právní stránce zde lze uplatnit vedle institutů APO uměleckého díla také APO zvukové známky (viz kapitola 2.2 této práce).

<sup>225</sup> Podrobněji viz tamtéž, s. 448 an. Risinger harmonii formotvorně vnímá pouze v kadencích, témbu v této historické etapě dokonce zcela odsouvá do mimoevropských kultur. Témbu přisuzuje význam až ve 20. století, jemuž bude věnována pozornost též v dalších kapitolách. Obecně je možné využití témbu dvěma možnostmi – témbrovým kontrastem po skupinkách tónů (v praxi častější varianta) nebo u každého jednotlivého tónu.

<sup>226</sup> Tamtéž, s. 264 a podrobněji in Volek, Jaroslav: *Novodobé harmonické systémy z hlediska vědecké filozofie*. Knižnice hudebních rozhledů, Praha 1961, 360 s., zde s. 302–323. (Dále jen NHS). Je to tedy ta složka hudební struktury, která je zodpovědná za tektoniku skladby. Složka, která tuto zodpovědnost nese, má vliv na individuální charakter a bohatost skladby a obsah formy. V době jediné lineární, melodické vazby, nesla tato tektonickou zodpovědnost, Johann Joseph Fux ve svém díle *Gradus ad Parnassum* z roku 1720 v tomto duchu stanovil dokonce vlastní nauku o melodii. Později, když již nebylo v melodie co zobecňovat a melodie tedy přestala být zodpovědnou vazbou, převzala tuto úlohu tektonicky zodpovědné vazby harmonie a melodická složka se tudíž mohla uvolnit a osamostatnit. Odtud se harmonická kostra považuje za obecný majetek všech hudebníků, má být každému k dispozici. Volek dále poukazuje na to, že se melodie vlastně stala celým kontextem v kostce, protože v sobě nese i rytmickou složku, ale především latentní harmonii, tedy i onu složku obecnou. (NHS, s. 317 an.). Harmonická, obecná, složka se však nedá využít jako schématický, obecný model při komponování. Volek varuje před touto možností, zdá se mu nepřijatelné, aby skladatel až do připraveného harmonického modelu teprve vpisoval nějakou originální melodii. Odvolává se zde i na **Leoše Janáčka** a jeho spis *Úplná nauka o harmonii* (Brno, 1920, s. 202), který považoval jediné prvotní melodickou invenci za tu pravou, skutečnou hudební inspiraci. (NHS, s. 320). K tomu dodává **Václav Kramář** (cit. dílo viz dále, s. 86, pozn. 241), že právě toto se často děje v soudobém mainstreamu NAH, kde si autor stanoví jednoduché harmonické schéma, do něhož teprve potom vpisuje melodii, která víceméně nudně obkresluje základní tóny (případně tercie či kvinty) jednotlivých akordů.

<sup>227</sup> Jaroslav Volek sumarizuje, že vždy ta nejsložitější a i vývojově nejmladší vazba je tou vazbou zodpovědnou. A až s přistoupením harmonické složky coby druhé vazby dochází ke dvěma výrazně od sebe odděleným pólům individuality a obecnosti. Vstupem nové složky do hudební formy je již možné současné naplnění jak individuality, tak i obecnosti skladby. Tento vstup (cca kolem roku 1600) je natolik zásadní, že mu Volek přiznává jedinečný význam v historii hudby a vnímá jej jako zcela zásadní hudebně formový milník. Podrobněji in: Kramář, Václav: *Jaroslav Volek – hudební teoretik*. Diplomová práce FFUP, Olomouc 2006, 142 s., zde s. 85–86.



vědomí recipientů při poslechu díla buď pocit originality, či naopak schematismu nebo dokonce plagiátu. Procesy percepce a apercepce tvoří základní pilíř, a zároveň i pomyslný pomocný nástroj autorskoprávní ochrany, jak vyplyne posléze. Teorie hierarchie hudebních celků z našeho hlediska velmi dobře vystihuje zásadní momenty těchto procesů; Risinger analyzuje dílo na složky jedinečné a na ty, které tuto vlastnost nemají, pro něž Volek používá pojem zodpovědná vazba.

### 1.2.7. Dílo pohledem hudební komparatistiky

Z pohledu hudební komparatistiky do problematiky originality a současného pojetí díla zasahuje zajímavým způsobem **Tomáš Kučera**.<sup>228</sup> Analyzováním struktury různých děl se může narazit na problém shody některých rysů dvou děl, která však nemusí být důsledkem převzetí z jednoho do druhého; a pokud přeci jen jde o převzetí, tak v jiném než původním kontextu může dostat zcela nový význam. Kučera zde odkazuje na poznatek literárního komparatisty Josefa Hrabáka:<sup>229</sup> „*Dílo, které obsahuje více převzatých prvků, může být originálnější než dílo, které má převzatých prvků méně.*“<sup>230</sup> Kučera řeší tzv. původnost díla<sup>231</sup> jednak z pohledu použitého hudebního materiálu, který je součástí širší hudební struktury, v níž tóny nepatří nikomu, ale jejich kombinace je již skladatelovým majetkem. Čím více však nalézáme ve dvou určitých dílech takových shod, které se nápadně shodují ve svém tvaru, jsou užity v podobných sémanticko-syntaktických situacích, vzrůstá pravděpodobnost, že se jedná o vztah vzájemné závislosti. Dále Kučera ještě více relativizuje originalitu díla jako jeho fenomén, neboť přidává k problematice také závislost díla na vnější skutečnosti, která jej bezpochyby determinuje. Každé dílo je pak svým způsobem nepůvodní, vždy musí zaujímat stanovisko k nějaké dobové normě, nebo závisí na společenské objednávce.<sup>232</sup> Dřívější vztah autora k mecenáši, případně objednavateli či zadavateli, nahradil nyní vztah ke společnosti; vedle zvláštní kategorie, kdy je autor „sám“, píše „si pro sebe“ a publikum tudíž „nepotřebuje“. Zdálo by se, že toto hledisko jde obecně nad vlastní problém originality díla, nicméně je možno zjistit, že tvoří vhodnou vstupní bránu pro úvahy spojené s naší tematikou. Krajními póly oné vzájemné interakce tvůrce

<sup>228</sup> Kučera, Tomáš: *Originalita hudebního díla ve světle hudební komparatistiky*. In: Opus Musicum, roč. 2005, č. 6, s. 10–15.

<sup>229</sup> Hrabák, Josef: *Literární komparatistika*. SPN, Praha 1976, 206 s., zde s. 38 an.

<sup>230</sup> Kučera, Tomáš: cit. dílo, s. 11.

<sup>231</sup> Rozlišuje zde též mezi původností a originalitou. Původnost vnímá v širším významovém kontextu, původní může být i způsob výběru prvku a způsob jeho začlenění do nového kontextu. Prvky samotné jsou pak irelevantní. Kučera to přirovnává k přejímání zkušeností z řemeslné práce. A naopak tedy naplnění určitého dobového kontextu vždy bude vyžadovat existenci nepůvodních rysů (tamtéž, s. 13).

<sup>232</sup> Kučera, Tomáš: cit. dílo, s. 11. Dokládá to historickou úlohou středověkého mecenáše umění, který představoval pro umělce – skladatele – určitou finanční jistotu. Této problematice se však ještě dotkneme v kontextu historického vývoje autorskoprávní ochrany autorů hudebních děl.

a konzumenta jsou situace, kdy publikum ovlivňuje autora, který se řídí jeho potřebami, nebo naopak chce autor sám působit na posluchače; jde tzv. „proti publiku“. První pól je z hlediska originality díla velmi ošemetný, neboť autor postupuje v opatrných intencích konzervování daného stavu, využívá prostředky neustálé recyklace osvědčených zvukových postupů. V souvislosti s dobovou normou si klade Kučera dvě otázky – do jaké míry autor vybírá a kombinuje prvky, které jsou „ničící“, a do jaké míry dané dílo dobovou normu překonává. Prvé hledisko odpovídá pojetí autorskoprávnímu, druhé estetickému.<sup>233</sup> Prvé hodnotí subjekt – skladatele (zabývá se genetickými záležitostmi jeho vzniku), druhé se zaměřuje na objekt – dílo samo (sleduje jeho kontexty a jeho funkce). Obě tato hlediska spolu vůbec nemusejí být zajedno, může existovat právně vykradené dílo, které však může v jiné své složce či stránce, případně jejich vzájemnou kombinací, přinášet nové estetické kvality. Opačným extrémem je dílo konvenční, esteticky nic nového nepřinášející, které určitou strukturu kopíruje, přesto právně splňuje kritéria novosti – originality. Určité pevné šablony a postupy, používané ve skladbách, přirovnává Kučera ke starým vynálezům, které však již časem zobecněly a staly se majetkem všech, jakousi šablonou, mustrem.

Kučera však důrazně připomíná, že jak z estetického hlediska, tak ale i v přece jen mechaničtější pojetí právním je třeba původnost díla sledovat z celostního hlediska díla, neboť každý dílčí prvek je součástí větší struktury, v níž se může jevit pokaždé jinak. Nový kontext může dát starým prvkům nový význam a ospravedlnit tak jejich recyklaci. Jev přebírání<sup>234</sup> je dnes běžným symbolem umění (kupř. v postmoderně); přebírání – resp. tzv. působení, jak je Kučera nazývá, se i dnes musí brát jako něco zcela běžného, ne-li přímo potřebného. Navíc dílo závislé nebo odvozené, také nemusí být méně hodnotné než jeho pramen.<sup>235</sup> Tímto drobným zdůrazněním kvalitativní roviny Kučera přece jen – byť nepřímou – určuje druhý, tedy estetický přístup, za důležitější při posuzování původnosti uměleckého díla.

\* \* \*

Podobně jako v kapitole věnované hudebnímu času a hierarchii hudebních celků, které poskytují vhodný klíč, i zde, jak z názvu této disciplíny konec konců vyplývá, analyticky zkoumáme možnou totožnost dvou různých děl. Kučera tak sice nečiní rozborem přímo konkrétních složek a stránek díla, nicméně obecně vychází z hudebního materiálu, ke kterému přistupuje „matematicky“ (tj. tón je ničící, jejich určitá posloupnost již patří

---

<sup>233</sup> Kučera, Tomáš: cit. dílo, s. 12.

<sup>234</sup> V dalším textu budeme užívat výraz **appropriace** (z anglického slova *appropriation*, používaného v tomto jazykovém prostředí přímo pro tyto jevy v hudební oblasti, narozdíl od češtiny, kde tento přesný ekvivalent chybí).

<sup>235</sup> Kučera, Tomáš: cit. dílo, s. 13.

autorovi), na druhé straně však přidává ještě vnější sociální vlivy, které skladbu rovněž determinují; dřívější vztah autora k mecenáši vystřídal vztah ke společnosti, publiku, můžeme dodat třeba i vydavatelství, labelu atd. Spojením obou aspektů dochází Kučera k překvapivým závěrům: velmi liberálně totiž přistupuje k celé problematice plagiátorství. Převzatý prvek v jiném kontextu může nabýt zcela nového významu, při zkoumání díla je potřeba k němu přistupovat z celostního hlediska. Problematiku hudebních šablon přirovnává ke starým vynálezům, které zlidověly a staly se de facto sférou *public domaine* – volně použitelné. Konec konců přebírání i celých motivů bylo v historii běžné, ba dokonce uznávané, původní autor to pokládal za čest, že byl tímto způsobem citován. Tématu autorskoprávního rozboru tzv. plagiátu bude dán prostor v další části práce.

### 1.2.8. Nové a shrnující pohledy na problematiku ontologie díla na prahu 21. století

Na závěr je nutností zmínit studii<sup>236</sup> **Jense Kulenkampffa**, jež se pokusila ontologický problém díla nově shrnout a vnímá v zásadě tři různé výklady a řešení, přičemž ani jedno nevidí jako bezproblémové. Dílo je buď vnímáno výlučně jako fyzická entita, k níž se všechny fenomény s dílem spojené vztahují. Vychází zde z Wollheimovy tzv. *physical object hypothesis*,<sup>237</sup> dodává však, že stoupenci této teorie vědomě popírají náladu a výraz – významové fenomény hudebního díla, neboť fyzické entity jsou „vším, čím mohou být, ale nic nevyjadřují“.<sup>238</sup>

Druhým přístupem je idealismus, vnímající existenci díla pouze v mysli svého tvůrce či recipienta, zde cituje závěry již výše zmíněného Collingwooda. Podle Kulenkampffa však idealisté provádějí jisté zdvojování předmětu; oddělují hmotnou materii od estetického předmětu spojeného s onou materií. V tomto pojetí je to až interpretace, která, ve shodě s názory Arthura Colemana Danta,<sup>239</sup> může vnést určitý význam a rozhodnout tak mezi dvěma shodnými objekty o tom, že z jednoho se umělecké dílo stane a z druhého nikoliv.

Třetí možností je kompromisní zachování a sjednocení obou stránek (fyzické i duchovní) uměleckého díla. Estetický předmět pak není s hmotným identický, ale není bez

<sup>236</sup> Kulenkampff, Jens: *Existuje ontologický problém uměleckého díla?* In: *Estetika*, roč. 2007, s. 151–172.

<sup>237</sup> Wollheim, Richard: *Art and its Objects*. Cambridge UP, Cambridge 1980, 233 s.

<sup>238</sup> Kulenkampff, Jens: cit. dílo, s. 155. Tak je nutno rozlišit mezi bytím a významem. Mezi papírem a tím, co je na něm. Ovšem fyzické vlastnosti bytí mohou rovněž mít souvislost se složkou významovou – kupř. spoluvytvářejí estetické soudy. Vždy tak závisí na určitém kontextu, tematickém hledisku. Jakákoli vlastnost může něco znamenat, za předpokladu vhodné souvislosti, ontologický problém v této verzi tedy není. (Tamtéž, s. 159, 161–162.)

<sup>239</sup> Kupř. ve studiích *Transfiguration of the Commonplace*. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 33, s. 139–148 či *Artworks and Real Things*. In: *Theoria*, 39, s. 1–17. Tento proces stávání se uměleckým dílem prostřednictvím interpretace označuje Danto za transfiguraci (transfiguration of commonplace – proměnění všedního).

něj schopen existence. K tomuto vztahu pak zde cituje Margolisův pojem tzv. ztělesnění.<sup>240</sup> Tento tzv. ontologický dualismus se však jemu jeví jako pouhá obava ze ztráty ducha ve prospěch materie.<sup>241</sup> Tento přístup již v oné zdvojenosti není nepodobný autorskoprávní koncepci duševního vlastnictví, která rovněž striktně odlišuje hmotný nosič od ideálního předmětu, a v níž dále vyděluje podobně specifickou dvojici práv – práva osobnostní a práva majetková. Obdobné vtělení ideálního předmětu do hmotné entity je pak možno vidět v autorskoprávním požadavku jeho vyjádření v tzv. objektivně vnímatelné podobě, byť třeba jen dočasné. Ideální předmět je zde tak na materii (hmotném nosiči) přeci jen méně závislý.

Kulenkampff dále rozlišuje mezi singulárním a vícenásobným umění, a to podle toho, zda dílo existuje pouze v jediném unikátním exempláři, či ve více provedeních. Hudbu řadí spolu s divadlem do druhé skupiny, načež si sám klade otázku, co zde vlastně lze považovat za umělecké dílo, které je sice něčím individuálním, ale nemůže být identifikováno se žádným jednotlivým exemplářem či provedením.<sup>242</sup> Dílo, které lze zopakovat, nelze identifikovat s jednotlivou realizací, má tedy mnoho exemplářů, jedná se u něj o tzv. generickou entitu.<sup>243</sup> V hudební oblasti pak musí existovat ještě tzv. partitura, návod, jak provést určitá „jednání“. Jde zároveň i o kritérium, za předpokladu autentického opisu skladatelova rukopisu, hodnotící splnění požadavku na dílčí provedení téhož díla. Svou identitu si hudební díla uchovávají nejen od provedení k provedení, nýbrž i ve větším množství různých partitur téhož díla. Pojem uměleckého díla tedy v tomto případě odkazuje, na rozdíl od jednotlivostí, k neurčitě velkým počtům jednotlivých věcí a událostí, které sdílejí normou či pravidlem předepsané množství vlastností.<sup>244</sup> Dílo je tedy jakýmsi hlavním „zprostředkovatelem“ stálých vlastností pro neurčitý počet exemplářů.

V českém muzikologickém prostředí věnoval syntetizující kapitulu problematice hudebního díla v jedné ze svých posledních publikací také **Ivan Poledňák**.<sup>245</sup> Fenomén pojmu – termínu díla hodnotí v kontextu historie i teritoriálního užívání jako menšinový způsob existence hudby, přičemž uvádí další možná označení, která se v této oblasti mohou objevit. *Hudební objekt* či hudební útvar vnímá jako nejobecnější pojem, jedná se

---

<sup>240</sup> Margolis, Joseph: *Works of Art as Physically Embodied and Culturally Emergent Entities*. In: *The British Journal of Aesthetics*, roč. 15, 1975, s. 187–196. Estetický předmět je ztělesněn ve fyzické materii, nikoliv však s ním identický. Odporuje tomu určitý procesuální charakter onoho ztělesnění estetického předmětu, který oplývá vlastnostmi ne vždy přiřaditelnými původnímu předmětu fyzickému, a rozdílnost kontextů, v nichž významové výrazy fungují (Kulenkampff, Jens: cit. dílo, s. 166).

<sup>241</sup> Kulenkampff, Jens: cit. dílo, s. 160.

<sup>242</sup> Kulenkampff, Jens: cit. dílo, s. 154.

<sup>243</sup> Srovnej Wollheim, Richard: cit. dílo, s. 75.

<sup>244</sup> Kulenkampff, Jens: cit. dílo, s. 169.

<sup>245</sup> Poledňák, Ivan: *Hudba jako problém estetiky*. Nakladatelství Karolinum UK, Praha 2006, 288 s., zde s. 157–170. Ze starších statí připomeňme kapitolu Útvornost hudebních objektů a hudební dílo ve společné publikaci s Jiřím Fukačem *Hudba a její pojmoslovný systém* (Praha 1981).

o jakoukoliv jedinečnou realizaci hudby. Pod souslovím *hudební projev* pak vidí větší důraz na vlastní hudební aktivitu člověka – dělání hudby, než na výsledek činnosti. Opačně tomuto vymezení odpovídá termín *hudební produkt*. Dále Poledňák zkoumá vztah mezi skladbou a dílem, často vnímaných synonymicky, nicméně podotýká, že na rozdíl od kompozice dílem se míní v oblasti AH něco více hodnotného, s vyššími aspiracemi (př. esteticko-uměleckou funkcí). Z historického hlediska je pro něj zásadní vznik notace, jejímž prostřednictvím lze dílo fixovat do jisté míry závazným způsobem; tato pak umožnila komponování díla, systematickou práci na hudebním útvaru, který pak může být komplikovanější, navíc již může vystupovat jako individualizovaný útvar. Požadavek tvůrčí originality díla nebyl zpočátku důležitý. Běžně se přebíraly celé úseky cizích autorů, a to až do doby klasicismu. Notace přispěla ke stabilitě a relativní uzavřenosti hudebního díla (*opus perfectum*), jeho „nerozpouštění“ v trvalém variačním procesu, ale umožňující nové interpretace již stabilního jádra díla. Je potřeba mít na paměti, že dodnes zprostředkovává pouze část informace o zamýšleném díle coby zvukově realizovaného objektu. Poledňák připomíná, že relativně dostatečně (přesně) je fixováno ze všech složek a stránek hudební struktury pouze melodické a harmonické dění, výsledný tvar tak hodně závisí na interpretaci. Hudební objekt tudíž obsahuje prvky invariantní a variabilní, v díle převládají ony invariantní. Poledňák je při stanovení jasných kritérií opatrný, dílo má zpravidla obsahovat umělecký záměr svého skladatele, má být k dispozici jeho notový základ pro realizaci, příznačné jsou další atributy jako vysoká míra strukturovanosti, ohraničenost, uzavřenost, jednotný smysl. Zvláště pro některé umělecké projevy 20. století je však toto vymezení problematické, skepticky se Poledňák dívá na velkou aleatoriku, na druhé straně připouští možný status díla v případech aleatoriky malé. Rovněž techniky postmoderní polystylovosti (citace, montáže, koláže apod.) oslabují tradiční rysy díla co do jeho originalnosti, jedinečnosti i integrity.

Poledňák také reflektuje nové možnosti fixace díla, které představuje moderní (zvuková či zvukově-obrazová) záznamová technika, jež je zvláště dnes v některých projevech využívána více než notový zápis. V ní spatřuje perspektivy rozšíření možných hudebních útvarů, které mohou takovouto fixací, jež poskytuje vyšší míru stability, status díla naplnit. Jazzové projevy či zmíněné kompozice 20. století získávají nahrávkou jedinečný a pevný tvar.<sup>246</sup> Poledňák pak z logiky věci hovoří o jednotě díla a interpretace, často i skladatele a interpreta. V těchto projevech nedochází k úplnému zřeknutí se momentů variability, tu představuje vlastní improvizací vklad hudebníka či forma, případně schéma dané skladby. Sám moment „umrtvení“ variability ale nestačí, záleží na celém širším kulturním kontextu. V závěrečných pasážích se Poledňák zabývá otázkou vztahu díla coby

---

<sup>246</sup> Status díla tak bývá přiznán i zpětně starším nahrávkám kupř. jazzových klasiků. Tamtéž, s. 165.

celku a jeho částí a součástí – vrstev a v této souvislosti připomíná rovněž díla nedokončená a fragmenty děl.<sup>247</sup>

**Norbert Adamov** se ve studii, která se z výše zmíněných asi nejvíce přibližuje svým tématem našemu záměru,<sup>248</sup> snaží o muzikologické vymezení hudebního díla, které by bylo přímo nápomocno autorskoprávnímu pojetí. Hudební dílo je podle něj *individualizovaná struktura, která je produktem hudebního myšlení a je vyjádřena prostřednictvím auditivních nebo vizuálních informací (většinou obou). Auditivní informace přináší (...)* hudební i nehudební zvuky, je možné i využití absence zvuku.<sup>249</sup> Dílo musí splňovat jak formální (viz dále), tak i materiální znaky. Jelikož se jedná o organizaci zvuků v čase, také Adamov zdůrazňuje jeho procesuální charakter. Druhým dechem však dodává, že vedle zvuku lze stejně funkčně využít i ticho; je tedy na místě hovořit o interakci zvukových úseků s úseky ticha.<sup>250</sup> Dále zpřesňuje, že v tradičním pojmání se myslí tónová organizace, kde je tón základním stavebním prvkem (tj. jeho výška, délka, síla a barva), součástí díla však mohou být i nehudební zvuky. Moderní kompozice pak pracují nejen s organizací zvuků v čase, ale i v prostoru, vztahy mezi zvuky nemusejí mít ani zvukovou podobu (např. grafickou nebo matematickou), a v neposlední řadě zmiňuje Adamov hudbu ve smyslu kategorie sémiotické.

Hudební projev je velice subjektivní, protože vždy záleží na kontextu mnoha prvků. Každé hudební dílo bude hudbou, ne každá hudba ale hudebním dílem, to musí splňovat především znaky individuálnosti, kterou Adamov vnímá v hudebním motivu.<sup>251</sup> Načež si klade otázku, jak vlastně minimálně dlouhý může motiv být. Polemizuje s obecně zažitým údajně vždy platným názorem, že motiv má být složen alespoň z více (minimálně dvou až tří) tónů, jako důkaz této výjimky uvádí např. Wagnerův tzv. dynamický jednotónový motiv (použitý v operě *Rienzi*). Sám navrhuje v tomto smyslu opačný zpřesňující dodatek, tj. aby určujícím znakem hudebního díla byl melodický úsek, který tvoří horizontální souslednost minimálně tří tónů (formální znak), přičemž tyto tóny jsou smysluplně propojené (materiální znak).<sup>252</sup>

Adamov vychází z definice hudebního díla slovenského muzikologa a teoretika **Ladislava Burlase**, který pojímá dílo jako komplex vztahů v oblasti hudební materie. Spolu

---

<sup>247</sup> Tyto okruhy připomeneme na jiném místě této práce, v souvislosti s autorskoprávním vymezením díla, kde hraje tato otázka důležitou roli.

<sup>248</sup> Adamov, Norbert: *Hudobné dielo v kontexte autorského práva*. Ústav hudobnej vedy SAV, Bratislava 2007, 129 s.

<sup>249</sup> Tamtéž, s. 33. Tato definice však nijak nehovoří o minimálních kritériích vzniku hudebního díla. Pro tradiční hudbu složenou z tónů proto navrhuje zpřesňující dodatek (viz dále ve vlastním textu).

<sup>250</sup> Tamtéž, s. 10. Ticho navíc funguje jako psychologicky účinný rámeček hudební skladby – je před dílem i bezprostředně po jeho skončení. Je jím ohraničená.

<sup>251</sup> Tamtéž, s. 13.

<sup>252</sup> Tamtéž, s. 34. Tento moment se nám však v kontextu např. Nové hudby či děl některých žánrů NAH jeví pochopitelně značně problematicky.

s dalším výše zmíněným kritériem určitého tvaru, který vykazuje pohyb v čase či prostoru (podléhá tedy zákonům i mimohudebního světa) a s dostatečnou antropomorfní měrou (hudba je lidský, sociální jev) zde Adamov nicméně připouští, že i zvířata mohou být tvůrci uměleckých a tedy i hudebních děl, byť nemají právní způsobilost k právům a povinnostem a nejsou nadáni tou pravou vyšší tvořivostí.<sup>253</sup> Toto tvrzení odporuje jednomu ze základních tradičních axiomů o hudbě, že hudba je antropinum, tedy pouze výsledek lidské činnosti. Tato činnost má být vědomá a člověk za ní zodpovědný.

Ani problém variability hudebního díla nevnímá Adamov jako zásadní překážku jeho existence. Dokládá, že ji lze nalézt v hudebních dílech všech historických etap, přičemž se dotýká problematiky dobové a soudobé interpretace; jejím důsledkem je také vznik alternativních verzí různých skladeb, z nichž každá může nést sama o sobě status hudebního díla.<sup>254</sup>

V pasáži týkající se formálních znaků díla shrnuje Adamov možné podoby existence hudebního díla, což odkazuje i k výše zmíněným názorům teoretiků a estetiků. Je to především *podoba znějící*, tj. živá, nebo naopak reprodukováná, či speciální forma využívající obou podob zároveň – half playback apod.; druhou podobou je *záznam*, tuto podobu považuje přeci jen za druhotnou a latentní. Paradoxně přitom důvtipně domýšlí, že tato podoba je de facto esenciálnější, neboť nemusí být filtrována přes interpretaci, která nelze být ryze objektivní a jedinečně pravá.<sup>255</sup> Zvukovou prioritu posiluje citováním názorů výše zmíněného fenomenologa Romana Ingardena. Z toho vychází dnes již převládající názor na historicky překonaný pohled definitivního díla stvrzeného jedinečným zápisem. Ukazuje se totiž, že zvukový záznam dokáže svou vyspělostí plnohodnotně kodifikovat danou skladbu; dalším jevem je však vznik nového technického druhu notace; tento byl vyžádán některými novými kompozičními technikami. V této souvislosti si klade otázky, kdy se dílo stává dílem, jak nakládat např. s nedokončenými díly. Zde má pak rozhodovat vlastní stanovisko autora, nežije-li, pak nastupuje hledisko jakési recipientské smysluplnosti a objektivního posouzení stupně rozpracovanosti v závislosti na typu kompozice (zda je projektová či sukcesivní).

Třetí formou – podobou díla je pak jeho *existence ve vědomí člověka* (autora, interpreta, recipienta, vyšší formou je pak společenské vědomí – kupř. lidová píseň).

\* \* \*

---

<sup>253</sup> K pojmu – termínu *tvořivost* viz kapitola 1.1.2. této práce

<sup>254</sup> Adamov, Norbert: cit. dílo, s. 25.

<sup>255</sup> Tento názor je zapotřebí drobně korigovat. I záznam hudby obsahuje interpretaci tohoto díla (jinak by nebylo nic zaznamenáno), rozdíl je v tom, že se „navždy“ zafixuje jedna konkrétní podoba určité interpretace, která při svém opakování – mechanickém přehrávání – bude pochopitelně vždy totožná.

Na závěr této kapitoly je ponechán prostor třem studiím, které vznikly v první dekádě 21. století. Prvé dvě tvoří jakousi symbolickou tečku za ontologií bytí díla, poslední přistupuje k muzikologickému pohledu na hudební dílo nezvykle z právní praxe.

Jens Kulenkampff se symbolicky snaží problém ontologie díla shrnout do tří základních koncepcí: dílo je buď fyzickou entitou bez nároků na možnost cokoliv vyjádřit „nad“ svou fyzickou schránku, nebo idealisticky dílo existuje efemérně pouze v mysli člověka, odděluje jej i od reálné materie, hmotného nosiče, a ponechává zcela na interpretech, aby rozhodli, zda bude toto dílo jako estetický objekt i projeveno navenek. Do třetice volí kompromis a připouští ztělesnění estetického předmětu ve fyzické materii. V hudbě hovoří o generické entitě díla, které má mnoho exemplářů a žádný s dílem nelze stoprocentně identifikovat. Zdůrazňuje opět jeho časový charakter.

Ivan Poledňák upozorňuje na poměrně nepřehlednou varietu přístupů k fenoménu hudebního díla a porovnává jej s dalšími pojmy – termíny, často užívanými synonymně. Za důležitý moment v dějinách hudby považuje vznik notace, ta je jakousi podmínkou pro etablování díla. Upozorňuje však, že i jejím prostřednictvím zůstávají některé aspekty nedourčené. Jedním z určujících znaků případného vřazení do kategorie díla je tak poměr variabilních a invariabilních prvků hudební struktury. Vznik záznamové techniky pak pomohl některým více improvizovaným soudobým formám hudebního projevu (jak z oblasti AH, tak i některým z NAH), za předpokladu existence rovněž jejich estetické hodnoty, včlenit je do kategorie hudebních děl. Vždy však záleží na širším kulturním kontextu. Dále upozorňuje na stále vzrůstající význam interpreta a jeho autorský podíl, resp. často na sloučení skladatele a interpreta do jedné osoby, typické zejména pro moderní kompozice.

Norbert Adamov uvádí vlastní definici hudebního díla. Jejím kritériem jsou individualizovaná struktura – srovnáme-li s koncepcí Zofije Lissy, vidíme, že odpovídá jejímu požadavku na individuálnost projevu; musí být produktem hudebního myšlení – zde se opět nabízí paralela s Lissou, konkrétně s jejím kritériem komponovanosti a latentně též notační fixace; formulace „vyjádření prostřednictvím auditivních nebo vizuálních informací“ však není nejšťastnější. Sporný výklad se nabízí u složky vizuální. Znamená tato formulace, že je hudebnímu dílu poskytnuta možnost být vyjádřeno i vizuálními prostředky? Adamov nespécifikuje vzájemný poměr obou složek, pouze dodává, že se na takovém vyjádření podílí většinou obě. Zde musí být připomenut názor Ctirada Kohoutka a jeho definiční znaky hudebního díla, mezi nimiž se výslovně objevil požadavek na primárně zvukový projev. V důsledku toho odmítal kupř. projevy grafické hudby uznat za díla hudební. Adamov na rozdíl od Kohoutka díky své formulaci tento kompoziční typ skladeb nevylučuje. Teoreticky si lze představit zástupce, který bude vyjádřen pouze vizuálními



prostředky, bez nároku na auditivní provedení. Dodatečný výklad tohoto Adamova obratu ono kritérium upřesňuje: jedná se o záznam skladby, vyzdvižený notový zápis skladby. Odpovídá tomu i jeho následné členění podob existence díla, kde počítá vedle formy znějící a formy existence ve vědomí člověka také se záznamem skladby. Přesto tuto poslední považuje za druhotnou a historicky překonanou, a to díky právě podobě znějící, i reprodukované; přestože záznam pokládá za pravdivější, neboť odpadá mezičlánek živé interpretace, v němž vždy dochází ke zkreslení díla. Zofija Lissa uvádí již zmíněné kritérium notační fixace – cítíme však významový rozdíl. Lissa toto kritérium uvádí z důvodů zabránění uznání za díla ryze improvizovaným projevům, Adamov takovou možnost připouští právě výše zmíněným nestanovením nutnosti vůbec nějaké – v jeho terminologii – vizuální informace. Jako další znak pak uvádí jeho organizaci v čase – opět ve shodě s Lissou a jejím definičním znakem uzavřenosti v čase. Oproti ní je Adamov tolerantnější k větší variabilitě hudebních děl, uvědomuje si, že v moderních kompozicích je tato variabilita často stěžejní. Poslední Lissiino kritérium – stálost uměleckého díla – zde není zcela naplněno. Adamov ve své benevolenci přeci jen počítá s jinými než zvukovými projevy; „do hry“ dostává zpět i grafickou hudbu, za zvukový materiál sui generis počítá i ticho. Je tak možno konstatovat, že názorově se jedná o nejbenevolentnější koncepci hudebního díla ze všech výše zmíněných alternativ.

### 1.2.9. Závěr

Shrne-li se tedy dosavadní převážně hudebně-estetický exkurz, může se za dílo obecně chápat to, co je výsledkem záměrné činnosti člověka. V estetice a uměnovědách se dílem míní jednotlivý, jistým způsobem ohraničený objekt, který plní funkci umění (dílem tak nebývá dílčí výsek výtvaru či materiál umění). Z tohoto pojetí výkladu pojmosloví díla zde není počítáno ani naopak se souborem výtvorů jako tvorbou nějakého umělce a umělecké skupiny, či produkcí určitého žánru či stylu apod., což v jiných souvislostech tento pojem může rovněž označovat. V oblasti hudby je pak dílo zvykově vztahováno především na evropské artificiální skladby, zatímco jeho přenášení na jiné typy produktů je problematické.

Muzikologie definuje hudební dílo (neboli také opus<sup>6)</sup>) jako záměrně produkováný, zpravidla komponovaný, a k následnému rozeznání určený hudební objekt, jehož určujícími vlastnostmi, jakými jsou průniky všech koncepcí, jsou zejména: **existence záznamu struktury objektu** (př. pomocí notace či dnes zvukového záznamu), **uzavřenost – ohraničenost v čase, jedinečnost, vázanost na autora**.

Tato část práce postupně sledovala vývoj muzikologických úvah i reflexí hudebního díla a pokusila se zmínit alespoň ty nejzákladnější a nejzásadnější koncepce, které

formovaly myšlení o uměleckém díle v oblasti hudby. Zprvu prosté otázky, kdy je dílo považováno za dokončené a hotové, vykrytalizovaly postupně do detailnějších úvah o jeho struktuře, které vyvrcholily zamyšlením nad jeho nejen tvarovou, ale též estetickou rovinou. 20. století s sebou dále přineslo nové problémy. Čistě evropská kategorie díla, navíc ve smyslu západní historické tradice, ta přestala vyhovovat novým skladatelským snahám a experimentům. Zároveň si muzikologové uvědomili její nedostatečnost tváří v tvář folklórním a exotickým hudebním projevům. Samostatnou kapitolou je i rozvoj a proměny v oblasti NAH a dále také vývoj informačních technologií, které převrátily naruby dosavadní systémy záznamů hudby a šíření hudebních děl. Tato problematika je svázána s otázkami týkající se objasnění postavení interpretace a vnímání díla, zavedení pojmů artefakt, dále podrobnými analýzami funkční stránky struktury díla a vznikem nových přístupů typu teorie intonace či výzkum časové stránky skladeb.

#### Poznámka na okraj:

Zakončením této pasáže budiž svérázný názor polského skladatele **Witolda Lutoslawského** na vývoj moderního hudebního díla.<sup>256</sup> Jeho pohled na postupný rozklad hudebních konvencí předpokládá za jakési konečné stádium vývoje hudebního díla tzv. *antihudbu*, z níž je prvek vlastní hudby již zcela vyřazen. Lutoslawski se ptá po smyslu dobové koncentrace pozornosti k definování onoho destruktivního procesu a jak se k takové antihudbě mají stavět organizátoři hudebního života. Ono antiumění nemá dostávat gloriolu zakázaného ovoce; zároveň však poukazuje na fakt, že hodnota uměleckého díla se neměří hodnotou principů a konvencí, o něž se opírá. Neexistují objektivní kritéria hodnoty uměleckého díla. Směrodatný zůstává pouze subjektivní pocit posluchače.

### 1.3 K pojetí díla a rozdílům v autorskoprávní sféře

Pojem – termín *dílo* se v oblasti autorského práva objevuje coby předmět autorskoprávního vztahu (tzv. nepřímý předmět<sup>257</sup>). Tento výraz není právu neznámý, vyskytuje se nejen v AZ, ale i v dalších právních odvětvích, konkrétně jej nalezneme v občanském zákoníku (dále jen OZ<sup>258</sup>) a obchodním zákoníku (dále jen ObchZ<sup>259</sup>).

<sup>256</sup> *Lutoslawského úvahy o budoucnosti hudby*. In: Hudební rozhledy, 1973, s. 258.

<sup>257</sup> Z hlediska teorie občanskoprávních vztahů rozlišujeme předmět přímý a předmět nepřímý. Předmět přímým, primárním, rozumíme určité chování subjektů, jež se v daném vztahu předpokládá a vyžaduje. Předmětem nepřímým, sekundárním, pak je to, co se k danému chování váže. Nepřímý předmět občanskoprávních vztahů výslovně upravuje zákon č. 40/1964 Sb., občanský zákoník, ve znění pozdějších předpisů, v ustanovení § 118, kde říká, že předmětem občanskoprávních vztahů jsou: věci, práva a jiné majetkové hodnoty, pokud to jejich povaha připouští, byty, nebytové prostory.

<sup>258</sup> Zákon č. 40/1964 Sb., občanský zákoník, ve znění pozdějších novel.

<sup>259</sup> Zákon č. 513/1991 Sb., obchodní zákoník, ve znění pozdějších novel.

Na rozdíl od autorskoprávní úpravy, viz dále, která jej vnímá vždy jako jednoznačný výsledek určité činnosti, v dalších legislativních předpisech, vzhledem též k širšímu poli jeho denotátů, může dílo vystupovat i jako věc či činnost. Občanský zákon legální definici tohoto pojmu neposkytuje, ačkoliv jej používá v jedné své typové smlouvě závazkového práva, (konkrétně osmá část OZ, §§ 631 an., smlouva o dílo, ve smyslu provedení nějaké věci zhotovitelem pro objednatele).<sup>260</sup> To obchodní zákoník ve vlastní úpravě smlouvy o dílo tento pojem alespoň částečně osvětluje v § 536, odstavci 2, kde říká, že „*se dílem rozumí zhotovení určité věci, pokud nespadá pod kupní smlouvu, montáž určité věci, její údržba, provedení dohodnuté opravy nebo úpravy určité věci nebo hmotně zachycený výsledek jiné činnosti. Dílem se rozumí vždy zhotovení, montáž, údržba, oprava nebo úprava stavby nebo její části.*“ Z odborného hlediska je podstatný konec první věty definice, kde obchodní zákon vedle věci a činnosti za dílo považuje také jinou činnost, přičemž je právně ošetřen její hmotně zachycený výsledek. Z toho sice vyplývá, že ona jiná činnost může mít hmotnou (fyzickou) anebo nehmotnou (a tedy i duševní) povahu; zákon však podobu tohoto případného nehmotného výtvaru definuje přísněji než autorské právo, výslovně totiž požaduje její hmotné zachycení namísto pouhého hmotného vyjádření podle AZ. De lege tak předmětem (na rozdíl od autorského práva) této smluvní úpravy podle ObchZ nemůže být pomíjivý (efemérní) projev, kterému na poli AP odpovídá kupř. spontánně vymyšlená a jednorázově provedená hudební improvizace. **Ivo Telec** tento pojem považuje za nesprávně formulovaný z pohledu obchodního práva,<sup>261</sup> předmětem obchodních vztahů by měly být předměty hmotné, materiální, není tedy vyloučena vědomá snaha odlišit toto dílo od podobného předmětu definovaného, ale v právu autorském. ObchZ se o dalších pojmových znacích díla, ve smyslu úpravy v AZ, vůbec nezmiňuje.<sup>262</sup>

Než se tato práce bude věnovat vlastnímu vymezení v současných právních úpravách autorského práva, bude nejprve ve stručnosti pohlédnuto na historii autorskoprávní ochrany, v níž se právní pojetí uměleckých výtvarů etablovalo.

---

<sup>260</sup> V jejím rámci rozlišuje dva podtypy, a to smlouvu o zhotovení věci na zakázku (§§ 644 an.) a smlouvu o opravě a úpravě věci (§§ 652 an.). Dílem tedy latentně rozumí obecně předmět zhotovený či upravovaný (resp. opravovaný) na zakázku.

<sup>261</sup> Telec, Ivo: *Tvůrčí práva duševního vlastnictví*. Doplněk, Brno 1994, s. 80.

<sup>262</sup> Z definice podle § 536 odst. 2 ObchZ některé výklady vyvozují, že dílem je vždy určitá činnost a předmětem díla tedy určitá věc – či onen hmotně zachycený výsledek jiné než taxativně uvedené činnosti, v tom případě se jedná o jiný předmět vztahů než věc (Kosina, Radomír. – Pekárek, Milan a kol.: *Obchodní zákoník – komentář*. 1. vydání. SEVT, Praha 1991, 691 s., zde s. 485).

### 1.3.1. Vznik a vývoj autorskoprávní ochrany hudebních děl

Právo jako systém určitých závazných společenských norem<sup>263</sup> se vyvíjí v oblasti evropské kultury již dlouho, ucelený soubor nařízení byl nalezen již ve starověkých otrokářských zřízeních a antice. Tato situace však není rovnocenná ve všech odvětvích právního systému. Středem zájmu naší práce je právo autorské, které jako samostatné odvětví v právním systému dlouho nefigurovalo, ačkoliv soukromé právo obecně, kam je autorské právo řazeno, bylo již značně rozvinuto.<sup>264</sup> Ve starověku se kultura nebývala rozvíjela; s touto etapou lidského vývoje jsou spojena významná literární, dramatická, výtvarná díla, která paradoxně existovala a šířila se bez jakékoli možnosti právní ochrany. Problém tkví nejspíš v povaze dotčeného objektu (uměleckého díla, umělecké činnosti), neboť jde o tzv. věc nehmotnou.<sup>265</sup> Římské právo, první významný ucelený systém právních norem, na ni nijak zvlášť nepohlíželo, neboť zde hlavním znakem věci obecně (*res*) byla právě její hmotná podstata. Přestože i v této době existovaly tzv. věci nehmotné (*res incorporales*), měly však trochu jinou podstatu a význam. Významný římský právník **Gaius** tak za věc nehmotnou považoval kupř. pozůstalost; autorská nehmotná díla v dnešním slova smyslu (např. literární útvar vtělený do knihy) byl stavěn na roveň jiným hmotným věcem – stůl, židle apod.<sup>266</sup> Podléhala tudíž i stejnému právnímu režimu – prodal-li kupř. autor svou knihu (myšleno hotový výtisk, hmotnou věc prostřednictvím standardní kupní smlouvy), zřekl se tím veškerých práv nejen k jejímu hmotnému substrátu (z čehož plynula tedy nemožnost dále s danou knihou fyzicky nakládat a vlastnit ji), ale automaticky

<sup>263</sup> K teorii a výkladům některých základních pojmů oblasti PDV a AP viz kapitulu 2.1 této práce.

<sup>264</sup> V historii reflexe právních dějin existovaly dobové názory, že počátky autorského práva antickému období již byly známy. Hovoří tak např. Adolphe Breulier ve spise *Du droit de perpetuité de la propriété intellectuelle* (Paris, 1855), Exupère Caillemer v díle *La propriété littéraire à Athènes* (Paris 1868). Nelze to zcela vyloučit, nicméně do kodifikovaného systému se tyto názory nepromítly. K tomu viz Telec, Ivo: *Tvůrčí práva duševního vlastnictví*. Doplněk, Brno 1994, str. 71 an.

<sup>265</sup> Pojem nehmotný statek je klíčový pro celou oblast tzv. duševního vlastnictví, kam spadá i problematika autorského práva. Jedná se o tu část majetku, která není tvořena věcmi, tedy hmotnými předměty, má nehmotnou podobu, která však bývá vyjádřena v objektivně vnímatelné podobě, často na tzv. hmotném substrátu. Díky této tzv. duševní povaze je jeho vnímání a konzumace na onom hmotném nosiči nezávislé. Nesnižuje se tím jeho kvalita ani kvantita. Dalším významným znakem je jeho schopnost být vnímán a užíván na několika místech současně. Jde především o výsledek duševní činnosti, kterým může být např. myšlenka, nebo přímo již způsob jejího vyjádření (např. kompozice). K podrobnějšímu a širšímu pohledu na nehmotný majetek viz kupř. Výparina, Stanislav: *Nehmotný majetek*. In: Poradce podnikatelů, 1993, č. 12.

Oblast práv duševního vlastnictví (dále PDV), čímž se rozumí soubor právních norem týkající se právě oněch nehmotných statků, lze pro základní orientaci rozdělit podle systematiky Ivo Telce (*Tvůrčí práva duševního vlastnictví*. Brno: Doplněk 1994, str. 40 an.) na tzv. tvůrčí PDV (a to tvůrčí práva průmyslového vlastnictví jako je např. patentové či vzorové právo; a tvůrčí práva jiného než průmyslového vlastnictví – pro nás důležité právo autorské a související práva, kupř. práva výkonných umělců). Druhou hlavní skupinu pak představují obchodní (tedy netvůrčí) PDV (opět nejprve obchodní práva průmyslového vlastnictví jako je kupř. právo na označení – firemní, známkové právo ad.; a za druhé obchodní – netvůrčí práva jiného než průmyslového DV jako je zvukové záznamové právo nebo právo rozhlasové a televizní, ad.). K tomu podrobněji viz kapitola 2.1.1. této práce.

<sup>266</sup> Kincl, Jaromír – Urfus, Valentin: *Římské právo*. Panorama, Praha 1990, 469 s., zde s. 114 an.

pozbýval i práva k jejímu obsahu, tedy pomyslná práva autorská.<sup>267</sup> Autorskou odměnu nahrazovala plně kupní cena. Na rozdíl od ještě starších období, např. prvobytně pospolné společnosti, zde již byla vnímána role autora, příp. interpreta (byť většinou obě splývaly), umění, potažmo hudba, už nemělo jen magickou či kultovní funkci, společenské postavení tvůrce získalo prestiž. Ten se mohl spoléhat pouze na ochranu vlastnickou, měl-li být spis oprávněně v jeho držení a nebyl, případně na všeobecnou osobnostní ochranu, týkající se ochrany jeho cti. Bylo tak možno použít žaloby **vindikační a negatorní**, dílo mu však muselo být fyzicky zcizeno, aby se mohl bránit proti nějakému neoprávněnému užití – nedovolenému zveřejnění a zásahům do díla. Mohl použít opět jen vlastnickou žalobu obecné povahy, tzv. *actio injuriarum*, na ochranu lidské důstojnosti a občanské cti.<sup>268</sup> Toto se především týkalo autorů děl literárních, jejichž možnosti byly okleštěny ve prospěch vydavatelů (tzv. *bibliopolae*, sdružovaní často do tzv. *collegii*). Ti často získávali rukopisy i zdarma, zvláště od zámožných autorů, jímž šlo především o slávu a společenskou prestiž.

Přeci jen o trochu lépe na tom byli autoři děl hudebních a dramatických. Jednalo se totiž o díla, která byla sledována – ve smyslu konzumovace – kolektivně. Navíc byla častěji zpřístupňována širokým lidovým vrstvám, narozdíl od děl literárních, majících exkluzivnější význam, pomineme-li tzv. veřejná čtení. Hudba a zpěv se těšily velkému zájmu obyvatelstva, a byly proto řeckou aristokracií a státem velmi podporovány.<sup>269</sup> Svou pozitivní roli zde sehrály i veřejné soutěže, které byly vypisovány pro autory hudebních, resp. divadelních děl. Jednak poskytovaly majetková práva (byly honorovány), jednak vítězi zaručovaly i jistá práva osobnostní na uveřejnění a nedotknutelnost jeho díla (např. zákaz měnit obsah těchto inscenací).<sup>270</sup>

---

<sup>267</sup> A to jak osobnostních práv (v dnešním pojetí sem počítáme právo na zveřejnění, právo na autorské označení, důležité právo na nedotknutelnost díla), tak i práv majetkových (v současnosti právo dílo užít, případně udělit oprávnění jinému k užití díla (např. prostřednictvím tzv. licence) a další majetková práva). Blíže v kapitole 2.1.1 této práce.

Nutno ještě konstatovat alespoň dobové překonání právního názoru, že autorský např. rukopis dokonce patří tomu, kdo je vlastníkem materiálu, na němž je dílo napsáno či z něhož je dílo vyrobeno. K tomu viz Luby, Štefan.: *Vývin ochrany autorskej tvorby v predkapitalistických spoločenských formáciách*. In: Právnické štúdie, Bratislava 1962, č. 1, s. 185–248, zde s. 190.

<sup>268</sup> Konkrétně bylo možné využít předpis *Lex Fabia de plagiariis*, stíhající zásahy do svobod člověka (z morálního hlediska byl pak tento tzv. plagiátor pojímán jako zloděj). Tzv. *crimen plagii*, delikt v období císařství, spočíval původně v neoprávněném osobování si jakékoliv moci nad osobou či otrokem. Metaforicky tento výraz použil římský básník a autor epigramů **Martialis** ve svém spise *Epigramaton libri* (např. Lipsae, 1925), který označil výrazem *plagiarius* (což znamenalo doslova „prodáváč duší“) Fidentina, který recitoval jeho básně a vydával je za vlastní.

<sup>269</sup> Např. Athény takovými slavnostmi demonstrovaly míru své demokracie, moc i bohatství. K tomu např. Stehlíková, Eva.: *Řecké divadlo klasické doby*. Ústav pro klasická studia, Praha 1991, 130 s., zde s. 12 an. Jinak tomu bylo v antickém Římě, kde zájem nebyl tak velký, stále se překládala a napodobovala řecká díla. Výběr a hodnocení původních řeckých děl byl svěřován tzv. edilům, kteří rovněž zajišťovali jejich překlad. Starali se o jejich veřejné provádění (jako tzv. *curatores ludorum*) a vypláceli i odměnu. Podrobněji k tomu viz Luby, Štefan.: *Vývin ochrany autorskej tvorby v predkapitalistických spoločenských formáciách*. In: Právnické štúdie, Bratislava 1962, č. 1, s. 195.

<sup>270</sup> Prodal-li však autor toto dílo, resp. rukopis díla, ztrácel k němu, podobně jako v případě díla literárního,

Zajímavé bylo v tomto směru postavení otroků, kteří v mnoha případech rovněž byli autory uměleckých děl. Římské právo jim nepřiznávalo status svobodného člověka, nepovažovalo je ani za subjekt práva, ale pouze za objekt, pohlíželo na ně ve všech směrech a důsledcích jako na věci. Otroek tak neměl žádná práva, nemohl vlastnit majetek, díla, která vytvořil, náležela jeho pánovi, který si automaticky přisvojoval jejich autorství a mohl taková díla pod svým jménem vydávat.<sup>271</sup> Svobodný autor byl pak odkázán na svého mecenáše,<sup>272</sup> pro něhož tvořil a který jej platil.

Tento model „mecenášství“ zůstal zachován i s nástupem feudalismu. Zde fungoval vladař, bohatý šlechtic nebo církev, pro něž bývala díla určena a od nichž autor dostával příslušnou odměnu.<sup>273</sup> Nedostatek původní tvorby vůči starověku představoval zprvu kulturní útlum, jenž byl způsoben rozbitím nejvýznamnějších center dosavadní kultury (Řecko, Řím). Již od 7. století se objevují doklady o umělé světské tvorbě, které se, podobně jako vzdělávací činnosti, věnovalo kněžstvo.<sup>274</sup> Hudba se až do vzestupu měšťanské vrstvy obyvatelstva (až do 18. století) nepěstovala primárně koncertně, k poslechu, ale měla vždy nějakou jinou funkci než estetickou – náboženskou, k tanci, doplňkovou k práci. Středověk proto zprvu ani nepotřeboval originální hudební dílo či skladbu.<sup>275</sup> Duchovní hudba těžila z monodických nápěvů gregoriánského chorálu, samo o sobě díla anonymního. Zásadní je pak postupné pronikání polyfonie z oblasti lidového zpěvu. Tzv. *musicus* (skladatel, básník, upravovatel či interpret často v jedné osobě) byl středověkou hudební teorií a filozofií vnímán coby představitel užitkové hudby (často šlo o člověka potulného a bezprávného), zatímco vyššímu hudebnímu umění se mohli věnovat pouze studenti tzv. svobodných umění na církevních školách a univerzitách. Umělá autorská tvorba se plně rozvíjela až od 11. století; jednak zásluhou právě potulných pěvců a hudebníků, přičemž nelze opominout umění rytířské, a jednak již v té době vykrytalizovaly první skladatelské osobnosti; za všechny vzpomeňme Leonina či Perotina. Církev i nadále bránila pronikání těchto umělých

---

opět všechna práva. Mohl však své dílo přepracovat, tedy napsat znovu a znovu jej také zpeněžit.

<sup>271</sup> Znáмым případem je bajkař Ezop, který se údajně jako otroek narodil.

<sup>272</sup> Název podle jistého **Gaia Cilnia Maecenase** (70 př. n. let.–8 př. n. l.), který takto podporoval spoustu umělců, např. Horatia nebo Vergilia.

<sup>273</sup> Knap, Karel: *Autorské právo*. Orbis, Praha 1960, 303 s., zde s. 73. Hudebníci se soustřeďovali na šlechtických dvorech a tvořili pro šlechtice, své mecenáše. Ti jim sice poskytovali odměnu, nicméně všechna díla, partitury apod. byla považována za jejich majetek. U dvora a šlechty se řadili k lepšímu služebnictvu. Viz Krchňák, Peter: *Autorskopravní ochrana umělce a jeho díla v průběhu kulturního vývoje*. Diplomová práce FFUK, Katedra teorie kultury, Praha 2004, 138 s., zde s. 29.

<sup>274</sup> Vytvářeli kupř. tzv. lidové duchovní písně v národních jazycích, které napomáhaly šířit křesťanské zásady. Více k tomu viz Krchňák, Peter.: Tamtéž, s. 16 an. nebo Gurevič, Aron Jakovlevič: *Kategorie středověké kultury*. Mladá Fronta, Praha 1978, 286 s., zde s. 145 an.

<sup>275</sup> Až do vrcholného středověku hrála značnou úlohu improvizace, prostřednictvím níž se ustalovaly určité modely, které postupně vytvářely jednotlivé hudební projevy. Většinou se šířily v různých variantách sluchovou tradicí. Více k tomu viz Krchňák, Peter: Tamtéž, s. 14 an.

(autorských) skladeb nebo i pouhých nápěvů do duchovní hudby.<sup>276</sup> Původní světská hudba se však dále rozvíjela, především v hudebních formách madrigalu a opery.<sup>277</sup> Druhým podstatným aspektem vedle původnosti tvorby byl rozvoj notačního systému, tedy vyjadřovacích prostředků, kterými se kompozice mohly „jedinečně“ zaznamenat a následně rozmnožit.<sup>278</sup>

Určitý posun ve vývoji (a to i směrem k autorským právům či alespoň podobným typům práv dnes svým způsobem reprezentovaných třeba tzv. kolektivními správci) představoval vznik tzv. cechů, což byla společenství řemeslníků, korporace středověkých měšťanů, která plnila pomocí svých předpisů a ustanovení především ochrannou funkci svých členů.<sup>279</sup> Takto byli po vynálezu knihtisku sdružováni i vydavatelé (z původního svobodného umění tiskařského), čímž byl prostřednictvím různých privilegií<sup>280</sup> udělovaných panovníkem položen základ vydavatelskému právu, které tak historicky předcházelo právu autorskému.<sup>281</sup> Byť se **privilegiem** neuznávalo obecně právo autora na jeho autorství, vyplývající ze svobody jeho duševní tvůrčí činnosti, ani právo na užití jeho výsledků, mohlo být uděleno konkrétně v jeho prospěch, tedy autorské právo se tímto způsobem přiznávalo výlučně jako milost panovníka autorovi, kterému privilegium svědčilo.<sup>282</sup> Hlavním cílem

<sup>276</sup> V zájmu záchrany gregoriánského chorálu se takto vyslovil papež Jan XXII. na počátku 14. století, podobná problematika se rovněž řešila i o více jak století později na tridentském koncilu.

<sup>277</sup> Opera se stala populární hlavně od období baroka, kdy byla divadlem pro každého, kdo zaplatil. S ní vznikla nová společenská vrstva, kam patřili impresáři, divadelní skladatelé, výtvarníci, tanečníci, sólistické hvězdy.

<sup>278</sup> Rané a nepřesné neумы vystřídal přesnější systém menzurální notace. K tomu podrobněji viz např. Rybář, R.: *Vývoj evropského notopisu*. Bratislava 1982 nebo Apel, W.: *Die Notation der polyphonen Musik 900 – 1600*. VEB Breitkopf – Härtel Musikverlag.

<sup>279</sup> V českých zemích je nalézáme od 14. století, podrobněji k tomu např. Lhota, Emil: *Řemeslná bratrstva a cechy, jejich původ, rozkvět a úpadek*. Emil Lhota, Volyně 1896, 29 s. Do cechů se formovali i muzikanti, ty jim zabezpečovaly dělbu práce a vzájemnou podporu (kupř. vídeňské Bratrstvo sv. Mikuláše, založené roku 1588). Vedle cechů nalézáme pro uměleckou tvorbu vhodné též tzv. dílny, kterou tvořil mistr se svými učedníky. (K tomu viz Krchňák, Peter: Tamtéž, s. 23) Časem se začalo rozlišovat mezi pojmy ve středověku rovnocennými – řemeslník (později pejorativní nádech nekvalitního umělce) a mistr. Cechovní zřízení vydrželo až do počátku 18. století, definitivně zrušeno bylo 20. 12. 1859. Podrobněji viz Gurevič, A. J.: *Kategorie středověké kultury*. Mladá Fronta, Praha 1978, s. 160 an.

<sup>280</sup> Buď se jednalo o generální výsadu, která přiznávala generální monopol určitému vydavateli na určitém území na určitou dobu, nebo se jednalo o výsadu speciální k vydání určitého autora. Podrobněji viz Luby, Štefan.: *Vývin ochrany autorské tvorby v predkapitalistických spoločenských formáciách*. In: Právnické štúdie, Bratislava 1962, č. 1, s. 210 an. Vydavatelská práva dále omezovaly rovněž cenzurní předpisy vydávané církví nebo státem. Kupř. v Rakousku byla zrušena státní cenzura tisku až patentem Josefa II. z 11. 6. 1781.

<sup>281</sup> Telec, Ivo: *Tvůrčí práva duševního vlastnictví*. Doplněk, Brno 1994, s. 72. Doplňme ještě pro zajímavost první vydavatelské privilegium udělené Giovannimu di Spirovi 18. 9. 1469 senátem tehdejší Benátské republiky. K situaci v českých zemích podrobněji např. Kadlec, Karel: *Počátky práva autorského*. Časopis Musea království Českého 1893, s. 569 an. Nejstarší známá výsada tohoto druhu v **hudební oblasti** byla udělena biskupem Heinrichem z Bambergu (podle Wächter, Oscar von: *Das Verlagsrecht*. Cotta, Stuttgart 1857, 920 s., zde s. 486). K prvním privilegovaným patřili opět v Benátkách Jakub Ungar (1513) či Marc de l'Acquila (1505). Libovůle, nepořádek a korupce, jejímž důsledkem bylo často přidělení výsad více podnikatelům (vydavatelům) zároveň, byla rovněž příčinou jejich postupného úpadku. K jednomu z prvních zrušení prozatím všeobecných privilegií tak došlo nařízením již v r. 1594 v Sasku. Systém privilegií byl postupně nahrazen i v dalších městech – Benátkách, Norimberku, nebo Frankfurtu.

<sup>282</sup> Knap, Karel: *Autorské právo*. Orbis, Praha 1960, s. 12.

privilegií však bylo zabezpečit vydavatele (nikoliv autora) před nekalým soutěžním jednáním, zvláště před patiskem.<sup>283</sup> Nutno dodat, že i pohled na patisk jako takový se v průběhu doby značně měnil. V renesanci byl např. v zájmu co největšího veřejného šíření děl dokonce oficiálně podporován.<sup>284</sup> Až s postupem času vznikaly k jednotlivým privilegiím doložky, které se týkaly svolení autora s vydáním konkrétního díla.<sup>285</sup>

Na autorské právo s ohledem na nekalé jednání dlouho převažoval názor, že autorovo nadání má sloužit všem (k šíření Boží slávy), běžně docházelo k citacím z jiných děl (což naopak bylo považováno za vyjádření pocty původnímu autorovi) a dokonce byly dovolené i dílčí zásahy do cizích děl.<sup>286</sup> Z toho logicky vyplývá, že autorům, až na výjimky, dlouho nebyla přiznávána žádná privilegia, která by jim zaručovala ochranu, ani nějakou minimální výši výdělků.<sup>287</sup> Zásadní zlom znamenalo až promítnutí přirozenoprávní teorie do oblasti autorství, která definovala autorova práva pomocí osobněprávního pojetí dosavadní vlastnické teorie, vycházejícího z autorova vlastnictví vlastní osoby a tedy i všeho, co vytvořil, tedy i vlastnictví duševního.<sup>288</sup>

Jednoduchá situace nebyla v té době ani kolem vyplácení autorské odměny, protože tato činnost neodpovídala v historickém vývoji dobové morálce. Bývalo zvykem, že autor dostal od svého vydavatele exempláře svého díla, případně i volné exempláře díla jiného

---

<sup>283</sup> Kopie tištěného dokumentu, která vznikla jeho nepovoleným rozmnožováním, přetištěním nebo napodobením. Zdroj dostupný [online] na [http://vydavatelstvi.vscht.cz/knihy/uid\\_es-005/hesla/patisk.html](http://vydavatelstvi.vscht.cz/knihy/uid_es-005/hesla/patisk.html) [citováno 10. 10. 2012].

<sup>284</sup> Obhajoby patisku přetrvávaly až do 19. století. Významný rakouský nakladatel Johann Thomas Edler von Trattner dokonce vydal na obranu patisku spis *Der gerechtfertigte Nachdrucker*. (Wien 1774). Naopak normy zakazující patisk se objevují již v 16. století, zřejmě první bylo nařízení rady v Bazileji z roku 1531. K dalším patřil např. Norimberský tiskařský statut z r. 1550, saský mandát z r. 1686 týkající se i neprivilegovaných děl, či anglický zákon královny Anny z roku 1709 *Act for Encouragement of Learning*.

<sup>285</sup> Na svědomí to měla přirozenoprávní teorie a vlastnický výklad autorových práv (viz dále ve vlastním textu). Jako jeden z prvních na toto poukázal **John Locke** nebo **Denis Diderot**. I tak byla privilegia vydávána stále ve větší prospěch nakladatelů. Existovala však i varianta, že autor dostal sám privilegium na vydání svého díla, pak si mohl vydavatele sám vybrat. Protože však až do 16. století neexistovala jednotná evidence, stávalo se, že k vydání určitého díla bylo oprávněno více nakladatelů. K tomu viz Luby, Štefan: Tamtéž, s. 215 an. a 220 a Telec, I.: *Tvůrčí práva duševního vlastnictví*. Doplněk, Brno 1994, s. 73.

<sup>286</sup> Např. Niccola Machiavelli ve svém spise *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio* posuzoval plagiát jen podle toho, zda z něho vzniklo nové umělecky hodnotné dílo. Jiným exemplárním příkladem může být situace v operní tvorbě ještě na přelomu 17. a 18. století, k čemuž viz Fernandez, Dominique: *Porporino aneb Tajnosti neapolské*. Mladá fronta, Praha 1999, 400 s., zde s. 172 a 281. Skladatelé běžně využívali díla svých předchůdců (hudbu i libreto), jelikož uvedení zcela nového díla by mohlo znamenat příliš velké „riziko“. Jednalo se tedy o nic jiného než dobový showbusiness, kterým tyto praktiky byly dlouho ospravedlňovány. Této úvaze nahrává i velká úloha tzv. primadon a bulvarizace jejich často skandálního života a chování.

<sup>287</sup> Pokud se tak stalo, dělo se tak většinou do výše úhrady jejich nákladů a pouze v případech, kdy vytvořili společensky hodnotné dílo. Privilegia, pokud je autor získal, což bývalo zprvu velice sporadicky, zahrnovala většinou již zmíněné právo na rozšiřování autorem zvoleným vydavatelem, najdeme však i zárodky dalších práv jako je právo na označení díla, právo na nedotknutelnost, nebo po vzoru římského práva ochrana proti neoprávněnému užití, resp. zde uveřejnění dosud nezveřejněného cizího díla (tedy proti plagiátorství).

<sup>288</sup> Telec, Ivo: *Tvůrčí práva duševního vlastnictví*. Doplněk, Brno 1994, s. 73 an. (viz také následující pozn.).



autora.<sup>289</sup> Autoři, resp. skladatelé, tak byli nuceni získávat finanční prostředky jinými způsoby. V úvahu přicházely tzv. dedikace, neboli osobní věnování konkrétního díla, za které autor zpravidla očekával sponzorský dar. Mohlo se však jednat i o pouhé vyjádření úcty nebo vděčnosti dedikované osobě. Otázka autorské odměny začala být relevantní až v polovině 16. století (v oblasti hudebních děl až počátkem 18. století),<sup>290</sup> často se však zprvu jednalo pouze o symbolickou částku či nepeněžitý dar. Pokud skladatel svou partituru prodal, měl asi větší zisk, zároveň tím však ztratil jakákoliv práva k tomuto dílu.<sup>291</sup>

Pro úplnost je nutno dodat, že oblast ochrany autorů dramatických děl, v tomto období pouhých zárodků rodících se koncepcí autorského práva, podobně zaostávala,<sup>292</sup> a to i za ochranou děl literárních, mnozí dramatici tak byli často zároveň řediteli různých divadel; nejinak tomu bylo i u autorské tvorby výtvarné.<sup>293</sup>

V první fázi vývoje **přirozenoprávní teorie** (od 16. století) šlo o rozhodnutí, zda je pramenem autorských práv výsada či sama tvůrčí činnost. Vycházelo se z faktu vytvoření díla, kdy se privilegovaná práva (udělovaná panovníkem kupř. nakladatelům) přirozeným právům autora podřizovala, autor tedy musel s jejich vykonáním souhlasit. V průběhu dalšího vývoje se privilegium přestalo považovat i za sekundární pramen AP, základem se stala myšlenka neomezeného dispozičního nakládání autora s dílem. Vlastnickou teorii, v rámci přirozenoprávní koncepce, kladně přijímali především tvůrci, neboť jim přiznávala teritoriálně i časově neomezené, děditelné a volně převoditelné právo.<sup>294</sup> Šlo o to, aby autoři mohli volně prodávat výsledek své tvůrčí činnosti.<sup>295</sup> Tímto směrem se ubíralo jak **Nařízení francouzské Královské rady** z 30. srpna 1777, tak pruský **Landrecht** roku 1791. Nejstarší varianty vlastnické teorie vyšly z teze, že přirozeným vlastnickým právem na svou osobu a tedy i na svůj výtvar vytvořené dílo disponuje každý člověk. Pozdější varianty této teorie začaly

<sup>289</sup> K tomu viz Kadlec, Karel: *Počátky práva autorského*. Časopis Musea království Českého 1893, s. 355. I sám Jan Amos Komenský své spisy zasílal významným osobnostem a sám za ně od nich inkasoval cenu. Kadlec toto jednání považuje za nedůstojné žebrání.

<sup>290</sup> Viz Luby, Štefan: *Vývin ochrany autorskej tvorby v predkapitalistických spoločenských formáciách*. In: Právnické štúdie, Bratislava 1962, č. 1, s. 231.

<sup>291</sup> Pitelová, Olga: *Vývoj a ochrana autorských práv v oblasti kultury*. Diplomová práce, PrFMU, Brno 2007, 52 s., zde s. 20.

<sup>292</sup> V některých případech dokonce existovala nařízení přímo poškozující autory. Kupř. pokud určitá hra nevynesla určité minimum zisku, či dokonce u publika zcela propadla, stala se tzv. volným dílem (domaine public) a autor neměl nárok na žádný honorář, i kdyby se třeba později dílo „chytlo“ a hrálo se se sebevětším úspěchem. K tomu viz Kadlec, K.: *Počátky práva autorského*. Časopis Musea království Českého 1893, s. 131 an.

<sup>293</sup> K tomu dále viz Luby, Štefan: *Vývin ochrany autorskej tvorby v predkapitalistických spoločenských formáciách*. In: Právnické štúdie, Bratislava 1962, č. 1, s. 233 an. Na tomto místě připomeňme určitou zvláštnost, jíž byl institut tzv. kolektivních autorských privilegií udělovaných od 16. století různým bratrstvům a sdružením výtvarných umělců.

<sup>294</sup> Citováno podle Luby, Štefan: *Vývin ochrany autorskej tvorby za kapitalizmu*. In: Právnické štúdie, Bratislava 1966, s. 5–66, zde s. 9.

<sup>295</sup> Zvláštností je, že původním záměrem byl požadavek na časovou neomezenost těchto práv (v reakci na omezená práva daná privilegií). A byli to nakladatelé, kteří nejprve horlivě tyto změny prosazovali, ovšem vzápětí se domáhali modifikací vlastnické teorie ve svůj prospěch.

upřednostňovat povahu vlastního díla na úkor osoby autora. Šlo o vymanění díla z jeho závislosti, aby se dílo stalo v pravém slova smyslu zbožím,<sup>296</sup> v intencích vulgárněvlastnické teorie autorských práv. Ta dílo stotožňovala s rukopisem, tedy s hmotnou fixací, jež byla pravým nástrojem komercializace díla.<sup>297</sup> Jiné vulgárněvlastnické<sup>298</sup> pojetí zase stavělo přímo na roveň nehmotnou věc s jakýmkoliv jiným hmotným předmětem. Jinými slovy: skladatel, který zkomponoval skladbu, k ní měl stejné vlastnické právo jako řemeslník k jím vyrobenému předmětu.<sup>299</sup> Jiní dokonce neuznali ani nehmotnou podstatu uměleckého díla, ztotožňovali ji s tvůrčí myšlenkou, která je posléze hmotně vyjádřena. Dílo se ve všech těchto koncepcích promítlo jako hmotná věc, se kterou lze takto zacházet, tedy ji i zcizit další osobě, kupř. nakladateli.

Počátkem 18. století se však tyto vlastnické teorie opouštějí ve prospěch **osobněprávního chápání autorských práv**. Základem se stalo učení Immanuela Kanta a Johanna Gottlieba Fichta, jejichž teorie osobního pojetí autorských práv později rozpracoval **Otto Gierke**<sup>300</sup> do podoby tzv. teorie monistické (osobnostní a majetková práva jsou nerozlučně spjata) a zároveň personální (převoditelnost pouze práva dílo užít, což vycházelo nejvíce vstříc samotným autorům).<sup>301</sup>

Výše zmíněný **Immanuel Kant**<sup>302</sup> pokládal dílo za řeč adresovanou autorem v písemné podobě veřejnosti. Je to prostředek projevu jeho osobnosti a svobody; jeho podstata tkví v tvůrčí osobnosti člověka. Dílo není zbožím, nemůže být proto předmětem obchodování. Proto na něj nemůže mít nikdo vlastnické právo (a to ani autor!).<sup>303</sup>

Rovněž výše zmíněný **Johann Gottlieb Fichte**,<sup>304</sup> Kantův současník, své názory formuloval natolik odlišně od Kanta, že z něj později vycházeli tvůrci teorie duševního

---

<sup>296</sup> Tamtéž, s. 12.

<sup>297</sup> Např. v Německu, srovnej Gieseke, Ludwig: *Die geschichtliche Entwicklung des deutschen Urheberrechts*. Göttingen 1957, 156 s., zde s. 76.

<sup>298</sup> Akcentuje faktické užívání věci a stírá rozdíly mezi držbou, věcným právem k věci cizí a vlastnictvím.

<sup>299</sup> Srovnej Becker, Rudolf Zacharias: *Das Eigentumsrecht an Geisteswerken*. Leipzig 189, s. 27.

<sup>300</sup> Gierke, Otto: *Deutsches Privatrecht I*. Duncker & Humblot, Berlin 2010, 897 s., zde s. 750 an.

<sup>301</sup> Jako protiklad tohoto monismu vznikly koncem 19. století i teorie dualistické (odlišují osobnostní a majetková práva, přičemž pouze ta druhá se považují za zcizitelná a za časově omezená).

<sup>302</sup> V díle *Metaphysischen Anfangsgründe der Rechtslehre* z roku 1797 žádal především striktní odlišování díla jako takového (což byl pro něj projev autorovy osobnosti a jeho svobody) od pouhého hmotného substrátu, např. rukopisu. Dílo pro něj nebylo zbožím, do obsahu takto nastíněného autorského práva počítal i nezcizitelné osobní užívací právo.

<sup>303</sup> Autor má však dle Kanta mj. právo rozhodnout o tom, kdy dílo zpřístupní veřejnosti, může jej užívat i zcizit, nakladatelské právo vnímá jako obligacní vztah na základě smlouvy nakladatele s autorem. Společnost tedy (na rozdíl od ustanovení kupř. britského copyrightu) nemá k dílu žádné vlastnické právo.

<sup>304</sup> Jeho spis *Beweis der Unrechtmässigkeit des Büchernachdrucks* z roku 1791. Rovněž odlišoval obě roviny jako Kant, samotné autorské právo však vnímal (narozdíl od Kanta) jako právo vlastnické. Na něj navázali tvůrci koncepce duševního vlastnictví. K těmto základům přispěli i filozofové jako **Georg Wilhelm Friedrich Hegel** (zcizitelnost hmotného substrátu narozdíl od díla) či **Arthur Schopenhauer** (předmětem autorského práva je dílo jako nehmotný objekt a tudíž je potřeba hovořit o specifickém duševním vlastnictví).

vlastnictví (např. Arthur Schopenhauer<sup>305</sup> – na rozdíl od Kanta, na něhož navázali tvůrci osobněprávních teorií). Myšlenkový obsah díla je podle Fichta vlastnictvím autora jen do momentu zveřejnění, pak se stává majetkem společnosti, resp. každého, kdo si např. zakoupí exemplář tohoto díla a přečte si jej nebo přehraje (na hudební nástroj). Naopak forma díla je způsobem vyjádření myšlenky, kterou si nikdo přisvojit nemůže, neboť tvoří předmět nezcizitelného vlastnictví tvůrce. Tento důraz kladený na formu u něj tak vedl k závěru, že rozmnožení díla v jiné než původní formě (nebo přímo napodobení původního díla) nemůže způsobit porušení původního autorského práva, což je např. právě z právního hlediska chybné. Forma díla sama osobě nemůže dostatečně odlišit jednotlivé výtvořky, i dnes lze tak tyto projevy právně kvalifikovat jako tzv. díla odvozená, tedy nikoliv samostatná a původní. A právě jejich nepůvodnost pak porušení AP založit může.

Okrajově je možno zmínit názor dalšího filozofa, **Georga Wilhelma Friedricha Hegela**,<sup>306</sup> jenž rozlišoval zcizitelný hmotný substrát a nezcizitelnou nehmotnou podstatu díla zahrnující jeho obsah a formu.

Je více než příhodné uvést několik zákonných úprav, které postupně buď zrušily monopol, nebo již zcela nahradily privilegiální soustavu. Prvé již byly vzpomenuty v souvislosti se zákazem patisku; z ostatních zákonných úprav autorského práva je vhodné zmínit alespoň anglický zákon královny Anny z roku 1709 *Act for Encouragement of Learning*, saský mandát (1773), nařízení francouzské Královské rady (1777), bádenský Občanský zákoník (1809)<sup>307</sup> vycházející z Fichteho koncepcí, ruský zákon z roku 1828 či pozdní celoněmecký říšský zákon z roku 1837, jemuž předcházely dlouhotrvající spory, které započaly již rokem 1814, kdy předložilo 82 německých knihkupců Vídeňskému kongresu memorandum o zákazu patisku. Mezi posledními státy věnující se této problematice bylo Rakousko-Uhersko, z jehož jurisdikce je možno uvést dílčí **dekret Dvorské kanceláře** z 11. 2. 1775, stanovující zákaz patisku pouze v Rakousku vydaných knih. To následně potvrdily i další dekry z roku 1794, 1795 a 1810. Navíc se opět týkaly pouze nakladatelských práv, autorským právům poskytovaly pouze nepřímou ochranu. Až roku 1811 došlo k úpravě **nakladatelské smlouvy v §§ 1164 an. Všeobecného občanského zákoníku**. Tato ustanovení spolu s následnou bilaterální smlouvou mezi Rakouskem

<sup>305</sup> Schopenhauer, Arthur: *Sämtliche Werke I.*, Insel-Verl., Leipzig, 1979, 853 s. (původně Leipzig 1873, 380 s.)

<sup>306</sup> Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Grundlinien der Philosophie des Rechts*. Oldenbourg Akademieverlag, bearbeitete Auflage, 2005, 323 s., (původně Berlin 1821), zde § 69.

<sup>307</sup> Copyright vychází z vlastnické teorie, nezveřejněné dílo je podle *common law* majetkem autora, po zveřejnění má autor subjektivní vlastnické právo, ovšem pokud splní podmínku registrace. Zde tedy vidíme jeden ze základních rozdílů oproti kontinentální úpravě a pozdějšímu sjednocení principů prostřednictvím Bernské úmluvy, podle níž je vznik autorství automatický v okamžiku vzniku díla, bez nutnosti splnit jakékoliv formální náležitosti. Pro zajímavost doplňme, že tato právní ochrana byla i časově omezena, a to na dobu 14 let od registrace, pokud uplynula za života autora, automaticky se prodlužovala na dalších 14 let. V roce 1801 se prodloužila na dobu minimálně 28 let, maximálně na dobu života autora.

a Sardínií z 22. května 1840 tvořila základ pro vlastní kodifikaci autorského práva **patentem 19. října 1846**.<sup>308</sup> Revoluční rok 1848 se této úpravě již nijak zásadně nedotkl, patentem z 29. listopadu 1852 se navíc jeho platnost rozšířila i na území Uherska. Na základě rakousko-uherského vyrovnání v roce 1867 vznikla na území Uherska samostatná právní úprava v **zákoně čl. XVI/1884 o autorském právu**. Ve smyslu vlastnické teorie upravil osobněmajetková a majetková práva, na osobní práva (konkrétně na právo na nedotknutelnost díla) se však pozapomnělo.

Na smluvní autonomie, pramenící z těchto legislativních úprav, se v polovině 19. století nahlíželo různě – dokladem toho budiž skeptické stanovisko např. Karla Marxe (na rozdíl od výše zmíněných kladných názorů na zrušení privilegiální soustavy a její nahrazení zákonnou úpravou), jenž ji vnímá jako účinný nástroj pro podnikatele a uplatnění jejich ekonomické převahy nad autory.<sup>309</sup>

Nutno dodat, že právní postavení autorů hudebních děl bylo ještě v 18. století těžké, podstatně horší než u autorů děl literárních, bylo poznamenáno menším zájmem nakladatelů. Mnozí skladatelé tak raději vydávali vlastním nákladem (kupř. Mozart) nebo prostřednictvím svých zaměstnavatelů či mecenášů. Technicky náročný proces a relativně malý odbyt nototisků znamenal existenční problémy pro řadu vynikajících skladatelů. Až francouzští autoři dosáhli v dalším **nařízení francouzské Královské rady** z 15. září 1786 uznání svého práva na udělení svolení vydat své hudební dílo, veřejně je provozovat a právo na honorář. **Dekret Ústavodárného shromáždění z 13. ledna 1791**<sup>310</sup> týkající se úpravy dramatických a hudebních děl pak vznikl na podnět organizace Společnost autorů, kterou založil Beaumarchais. Po této francouzské úpravě časem následovaly i další země tohoto příkladu (§ 997 pruského *Landrechtu* I. 11, rakouský Všeobecný zákonník občanský v § 1171, či zákon USA z roku 1831). Zásadnější význam znamenal ve Francii **dekret Konventu z 24. června 1793** o vlastnickém právu autorů slovesných děl každého druhu, hudebních skladatelů, malířů a kresličů, který přiznal autorům neomezená a doživotní vlastnická práva, pro jejich právní nástupce ochranu 10 let, po níž se dílo stává veřejným majetkem.

<sup>308</sup> Podrobněji viz Luby, Š.: *Vývin ochrany autorskej tvorby v predkapitalistických spoločenských formáciách*. In: Právnické štúdie, Bratislava 1962, č. 1, s. 214, pozn. č. 89 a s. 237 n. a Lúby, Štefan: *Vývin ochrany autorskej tvorby za kapitalizmu*. In: Právnické štúdie, Bratislava 1966, s. 18–20.

<sup>309</sup> Marx, Karel: *Kapitál: Kritika politickej ekonomie. Sv. I. Kn. 1, Výrobný proces kapitálu*. Komunistické nakl. a knihkupectví, Praha 1927, 620 s., zde s. 119. Ohledně hudební tematiky viz též Löwenbach, Jan: *B. Smetana – boj o právo autorské*. In: *Soutěž a tvorba XVIII*, roč. 1947, č. 6., s. 102–105, zde s. 16.

<sup>310</sup> Obsahem bylo mj. doživotní a pro autorovy dědice pětileté autorské právo zahrnující kupř. práv na svolení s veřeným provozováním jejich díla. Nepřiznal jim původně prosazované časově neomezené právo, které požadoval Beaumarchais. Proti samozřejmě vystoupili podnikatelé, výsledkem jejich intervence bylo zkrácení ochranné doby na 10 let.

Situaci společenského postavení autorů tohoto období je možno doložit na příkladu významného představitele hudebního klasicismu. Ludwig van Beethoven měl hned několik mecenášů z řad významných šlechtických rodů,<sup>311</sup> za to skladatel často uváděl některá svá díla na jejich sídlech. Svá díla však dlouho vydával (např. u vídeňské firmy *Artia & Company*) v tzv. subskripci, což byla jakási smlouva mezi nakladatelstvím a autorem, v níž se autor zavázal sehnat několik lidí, kteří si určitý počet výtisků předplatí. Jednalo se o běžnou praxi začínajících nebo ještě nepříliš známých autorů.<sup>312</sup> Dalším Beethovenem využívaným, a již zmíněným, institutem byla dedikace. Zde je možno uvést jeho 3. symfonii *Eroicu*, jež má dokonce dedikaci dvojitou. Původní věnovanou Napoleonovi Bonaparte Beethoven zrušil, když Napoleon sám sebe 2. prosince 1804 korunoval císařem Francie, a nově dílo jako výraz svých díky věnoval svému mecenáši, hraběti Lobkowitzovi.

Výše naznačená právní situace byla obdobná v celé Evropě. Právě ve Francii trvala silná diskriminace jiných, než literárních děl; další **dekret z 5. února 1810** opět zlepšil postavení pouze autorům děl literárních; ke zrovnoprávnění typů děl došlo až v právní úpravě **dekretu z 3. srpna 1844**, tedy o více jak dalších 30 let později. V Anglii se ještě v první třetině 19. století používala ustanovení týkajících se literárních děl i na dramatická a hudební. Bylo tak zakázáno rozmnožování těchto děl, ne už však jejich nedovolené provádění. Nabytím nototiskového exempláře hudebního díla opravňuje jeho nabyvatele i k veřejnému provozování bez jakéhokoli vědomí autora díla. Až zákon z 10. června 1833 přiznal autorům výlučné právo na provozování dramatických děl a pro autory děl hudebních tak bylo učiněno dokonce až **zákonem z 1. června 1842**. Ostatní země na tom byly s APO autorů hudebních a dalších děl obdobně, ne-li ještě hůř.<sup>313</sup>

Obecným problémem autorskoprávních úprav jednotlivých států v období po revolučním roku 1848 byla absence uznání osobních autorských práv; rozhodující postavení zastávají v rozličných podobách vlastnické teorie. Z kritiky právě vulgárněvlastnických pojetí vyrostla **teorie duševního vlastnictví**,<sup>314</sup> když již dominoval zájem více

---

<sup>311</sup> Jedním z nich byl i kníže Karel Lichnovský, který mu od roku 1800 poskytoval roční důchod ve výši 600 zlatých. Mezi další mecenáše lze počítat Františka Josefa Lobkowicze, který pro Beethovena zakoupil některé jeho skladby, kupř. *Eroicu*, která tak byla poprvé provedena v Lobkowitzově paláci ve Vídni. Rovněž pro něj Lobkowicz pořádal tzv. subskripční koncerty (jednalo se vlastně o formu předplatného na dané koncerty, dnešní abonmá). Dále to byl rod Kinských, jenž vyplácel Beethovenovi rovněž doživotní rentu (původní výše 4 tisíc zlatých byla v době velké inflace Rakouska roku 1811 zkrácena na pětinu a vyplácena nepravidelně). Beethoven o ni dokonce vedl soudní při. Spor byl nakonec roku 1815 zakončen ve skladatelův prospěch. Podrobněji viz Racek, Jan.: *Beethoven a české země*. Univerzita J. E. Purkyně, Brno 1964, 138 s., zde s. 15–31.

<sup>312</sup> Pítelová, Olga: *Vývoj a ochrana autorských práv v oblasti kultury*. Diplomová práce, PrFMU, Brno 2007, s. 24, rozhovor s prof. PhDr. Milošem Štědrněm, CSc.

<sup>313</sup> Srovnej Püttlingen-Vesque, Johann: *Das musikalische Autorrecht*. Braumüller, Wien 1864, 205 s.

<sup>314</sup> K tomu viz výběr dobové literatury, tak jak jej uvádí Luby, Štefan: *Vývin ochrany autorské tvorby za kapitalismu*. In: Právnícké štúdie, Bratislava 1966, s. 5–66, zde s. 31, pozn. 83 a 84.

společenských a ekonomických vrstev na uznání osobních autorských práv, jinými slovy tedy snahy pojmout dílo v úplnosti jeho práv. Teorie duševního vlastnictví<sup>315</sup> zdůraznila, ve shodě s Kantovou koncepcí, existenci duševní stránky autorského díla, kterým se liší od jiných věcí a pouze hmotného zboží. Podle ní se nemohlo v případě autorského díla jednat o právo vlastnické. Problém nastal s objasněním povahy a podstaty osobního práva, rozumělo se jím právo na vlastní osobnost, ale i právo na projev této osobnosti (viz francouzský právní teoretik Augustin-Charles Renouard) a právo na nedotknutelný osobní výtvar (viz německý teoretik Max Lange). Byl to právě **Otto Girke**, který na bázi přirozeného práva definoval autorské dílo jako projev osobní tvůrčí činnosti autora, který se prostřednictvím něho obrací na veřejnost, protože právo z něj vycházející musí být právem osobní povahy (je výronem všeobecného práva osobnosti).<sup>316</sup> Tato koncepce spojovala v obsahu autorského práva jeho osobní a majetkovou stránku v jeden nerozlučný celek, jedná se o tzv. monistickou koncepci.<sup>317</sup> Nicméně časem, konkrétně počátkem 20. století, se právě koncepce duševního vlastnictví ukázala jako výhodná pro existenci děl na trhu zboží, opírala se o výhody pojmu – termínu vlastnictví, které je převoditelné, pochopitelně až na složku osobního právo autora.

Samozřejmě vznikaly i méně v praxi použitelné koncepce, pro zajímavost je možno zmínit teorii autorské starostlivosti o dílo (*Fürsorgetheorie*).<sup>318</sup> Autor je se svým dílem podle této teorie duchovně spjat (*vinculum spirituale*) podobně jako rodič se svým potomkem, autorské právo je tak obdobou jakési otcovské moci. Funkcí autorského práva je tak starost o dílo, jeho ochraňování. Nepatří sem vůbec žádné majetkové výhody, autor se má od těchto materiálních věcí zcela oprostít. Tyto otázky mají spravovat nakladatelé a podnikatelé.

Opačný extrém představovaly teorie, které z titulu vágnosti a neuchopitelnosti všeobecných osobnostních práv tyto zcela popíraly stejně jako jakékoliv právo kohokoliv na autorské dílo. Tato tzv. *reflexní (deliktuální) teorie*<sup>319</sup> nihilisticky určuje autorům či jejich nástupcům pouze taková práva, jež jsou odrazem zákazu porušit či reprodukovat cizí dílo a vznikají pouze v okamžiku takového porušení jako deliktní (deliktuální) pohledávky.

---

<sup>315</sup> *Literary property, propriété littéraire et artistique, geistiges Eigentum.*

<sup>316</sup> Gierke, Otto: *Deutsches Privatrecht, I. Allgemeiner Teil und Personenrecht.* Duncker & Humblot, Leipzig 1895, 897 s, zde s. 750 an.

<sup>317</sup> Tato koncepce mezi nimi rozlišuje pouze okamžik vzniku, vznik osobní stránky je spojený na vznik díla, vznik stránky materiální váže na okamžik uveřejnění díla. Takto pojaté autorské právo je nepřevoditelné, lze převést pouze výkon tohoto práva. Proti monistickým koncepcím rozlišujeme teorie dualistické, zahrnující do obsahu subjektivních práv práva osobní i majetková.

<sup>318</sup> Altschul, Jakob Gottlieb Ferdinand: *Erläuterungen zum österreichischen Urheberrechtsgesetz vom 26. Dezember 1895.* Wien 1904, s. 14 an.

<sup>319</sup> Srovnej např. Jolly, Julius: *Die Lehre vom Nachdruck.* J. C. B. Mohr, Heidelberg 1852. 314 s. Z této teorie vycházel i návrh rakouského autorského zákona z roku 1862.

Za časů průmyslové revoluce, v druhé polovině 19. a na prahu 20. století, se stávají technický pokrok a růst průmyslu určujícími faktory změn i v oblasti APO. Podílejí se význačnou měrou na společenských podmínkách tvorby i uplatnění děl, zvláště v oblastech jejich rozmnožování, rozšiřování a provozování. Ve sféře autorskoprávních vztahů dochází k postupné komercializaci děl a objevují se noví účastníci – autoři nových druhů děl, výkonní umělci, filmové podniky, průmysloví producenti namísto dřívějších pouhých nakladatelů a knihtiskařů. Vznikají nové centralizované organizace registrující díla, do hry jsou posléze vtahovány i otázky mezinárodní ochrany AP.

Výkonné umění se mj. v této době poprvé prosazuje jako autonomní autorskoprávní vztah, neboť okruh jejich působnosti se vlivem nových technických možností přestával orientovat pouze na jeviště. Interpretům byly k nelibosti těchto velkých společností uznávány jejich dispoziční práva (tj. právo dát svolení s použitím jejich uměleckého výkonu), jejich honoráře jim byly vypláceny jednorázově (při vlastním provedení, případně při registraci výkonu na zvukový snímek ve studiu gramofonového podniku či v rozhlasovém studiu); i tak se tomu společnosti bránily, protože jejich zájmy pochopitelně neodpovídaly zájmům autorů a výkonných umělců. Štefan Luby dále, a nutno dodat z dnešního pohledu rovněž velice nadčasově, poukazuje na střet zájmů různých skupin AP vztahů, především na antagonistický rozpor zájmů autorů a monopolů; dochází ke snahám řešit AP vztahy ekonomicky nejsnazší smluvní cestou, tedy pomocí obligačního práva.<sup>320</sup> Dodává, že *„činnosť zúčastnených podnikov sa osobitne zameriava aj na to, aby se zotrelí hranice medzi autorskou tvorivou prácou a ich hospodárskou, výrobnou a organizačnou činnosťou, ba neraz aj na to, aby túto svoju činnosť pri jej hodnotení z hľadiska autorskoprávnej ochrany dostali ešte nad autorskú tvorivú prácu alebo nad umelecký výkon, ako dokazuje vývin zákonodárstva v úseku (...) zvukovej registrácie.“*<sup>321</sup> Podniky vyrábějící zvukové snímky se snažily upozadit i autory vydávaných děl. Jednalo se zejména o výše autorských honorářů (resp. jejich snížení o výše honorářů vyplácených výkonným umělcům, dle nich nelze neustále navyšovat cenu zboží s ohledem na zájmy celé společnosti), ale také o zrušení výlučnosti autorských svolení s vysíláním či rozmnožováním jejich děl.

<sup>320</sup> Luby, Štefan: *Vývin ochrany autorskej tvorby za kapitalizmu*. In: Právnické štúdie, Bratislava 1966, s. 35.

<sup>321</sup> Tamtéž, s. 36, srovnej též Luby, Štefan: *Autorské právo*. SAV, Bratislava 1962, 402 s., zde s. 173 an. a Luby, Štefan: *Práva príbuzné právam autorským*. Praha 1963, s. 41. Luby dále (s. 55) hovoří o zotročujících smlouvách, kterými se autoři zavazují ohledně děl vytvořených jimi teprve v budoucnosti, nebo dokonce ohledně veškeré tvorby budoucí. Neubráníme se sice kritice jistého ideologicky zbarveného podtónu, nicméně musíme dát Lubymu v mnohém za pravdu, zvláště s přihlédnutím k aktuálnímu stavu NAH a gramofonového – dnes obecně hudebního průmyslu. Již právě slovo průmysl nám evokuje obchod namísto umění a je náblední, že se takový vztah autor – vydavatel, dnes většinou nadnárodní tzv. *label*, musí promítnout i do oblastí vlastní tvorby, neboť bezprostředně ovlivňuje kvalitativní i kvantitativní ukazatele. Bohužel zde musíme konstatovat, že právo (a autorské právo zvláště) takovou situaci když ne přímo podpořilo, tak aspoň ponechalo svému osudu.

Z osobních práv se nejvíce nerespektovalo právo na nedotknutelnost díla, zvláště ze strany výrobců snímků (i zvukových) a vysílacích společností. Podniky usilovaly o vřazení všech autorských děl do sféry *public domain*, kde by se v rámci všeobecného společenského zájmu staly volně použitelnými: prosazovaly instituty vyvlastnění<sup>322</sup> a zákonné licence (to druhé platí za zákonem přesně stanovených podmínek dodnes); další teorie viděly pro tento cíl vlastnictví díla jako sociálně vázané,<sup>323</sup> jiné ovšem toto vlastnictví vůbec neuznávaly a podle nich patří autorům pouze omezená práva na určité výhody, nejradikálnější teorie pak autorské právo vnímaly zcela v rozporu se zájmy společnosti, kterážto jako jediná má právo na tyto statky a autorská práva by tedy neměla existovat vůbec. Je jasné, že tyto přístupy vyvolávaly v řadách autorů i interpretů značnou nevoli, což vedlo (i po vzoru konání Beaumarchaise) rovněž k zakládání vlastních organizací na ochranu svých práv.<sup>324</sup>

Bylo již zmíněno, že v autorských právech převládala na počátku 20. století teorie duševního vlastnictví (pro svou flexibilní adaptaci na tržní systém, v němž se autorská díla ocitla), nebyla to však teorie jediná. Vedle samozřejmě stálých kritiků této koncepce na bázi idealistického pojetí AP (převoditelná je pouze hmotná věc, ne autorské dílo), vznikají i varianty a odnože koncepce duševního vlastnictví – např. belgická *teorie intelektuálního vlastnictví*,<sup>325</sup> jiné si uvědomují hospodářský význam autorských děl, který neustále roste, a chtějí hovořit přímo o právu kulturního hospodářství (*das Recht der Kulturwirtschaft*).<sup>326</sup> Snahu zcela odstranit dosavadní pojetí AP můžeme nalézt i v soutěžní teorii **Alexandera Elstera** (*Geistesgutwettbewerbstheorie*), podle níž je autorské právo právem soutěžním a vzniká ne okamžikem vzniku výtvoru, ale v momentě dání do oběhu – procesu, který ovládají principy hospodářské soutěže.

Důrazem na majetkovou stránku obsahu AP se stalo problematické uznávání roviny autorských práv osobních. Tak se kupř. v angloamerickém systému práva pod tzv. *Copyrightem* myslí pouze majetkoprávní rovina, zatímco všeobecná osobnostní práva nejsou upravena pomocí zákonů (*Statute Law*), ale pouze prostřednictvím obyčejového práva (*Common Law*). V souvislosti s tímto problémem vznikly v Německu různé tzv. dualistické koncepce AP obsahující jednak právo majetkové (zcizitelné a zanikající uplynutím ochranné doby) a jednak osobní (nezcizitelné, časově neomezené) – kupř. teorie smíšené povahy

<sup>322</sup> V Evropě taková ustanovení nalezneme kupř. v portugalském Občanském zákoníku z roku 1867 (čl. 587).

<sup>323</sup> Toto pojetí se objevilo v německé nacistické legislativě, konkrétně v autorském zákonu z roku 1941, přejaté z koncepcí fašistické Itálie. Podrobněji k tomu viz Luby, Štefan: *Vývin ochrany autorskej tvorby za kapitalizmu*. In: Právnické štúdie, Bratislava 1966, s. 40, pozn. 101. Obdobně k ostatním dále uvedeným pojetím.

<sup>324</sup> U výkonných umělců první takové organizace ovšem vznikly až ve 30. letech 20. století.

<sup>325</sup> Chápe intelektuální vlastnictví jako úplně či z části volně zcizitelné. Výkon tohoto vlastnictví (včetně osobních práv) má být neomezeně převoditelný.

<sup>326</sup> Podrobněji k tomu viz Roeber, Georg: *Urheberrecht oder geistiges Eigentum*. Verlag für Angewandte Wissenschaften, Baden-Baden 1956, 55 s.



AP<sup>327</sup> (zohledňující jak aspekty majetkové, tak osobnostní – vzniká uplatněním osobnosti autora, je však zároveň hospodářsky užitečným předmětem), nebo teorie nehmotného dobra (*Immaterialgüterrechtstheorie*) německého právníka **Josefa Kohlera**. Německé monistické teorie nalezneme dvě – teorii osobního práva (*Personenrechtstheorie*), vycházející ještě z Kantových názorů, a teorii majetkového práva.<sup>328</sup> V německých zákonech z roku 1901 a 1907 byla osobní práva potvrzena a uznána jako zcizitelná. Ve Francii nalezneme úpravu osobních práv autorských v zákoně z 9. února 1895 (pomocí trestněprávní normy), o více než půl století později (1957) jej zákon upravil jako právo děditelné a zcizitelné.

#### Poznámka na okraj:

Další problémy spočívaly v uznání či aplikaci APO u nových typů děl.<sup>329</sup> Vedle filmu a fotografie, coby zcela nových oblastí tvorby, to byla též problematika nových možností šíření a konzervace klasických typů děl, konkrétně rozhlasovými vlnami<sup>330</sup> a mechanickým záznamem (mj. hudebních děl). Zákonná úprava dlouho s takovým způsobem rozmnožování nepočítala, probíhaly tu vleklé spory mezi autory a podnikateli. Až poté, co francouzský Kasační dvůr přiznal jistou právní ochranu v této věci autorům, domohla se druhá strana zákonné úpravy, která výrobu a uplatnění mechanických prostředků šíření autorských děl přestala považovat za porušení autorských práv a povolila je (ve Švýcarsku v roce 1883, v Německu roku 1901). Autoři se domohli zákonné korekce až v roce 1910, kdy nový zákon tento způsob rozmnožování ve prospěch autorů upravil licenci. Z počátku šlo alespoň o vyplácení honorářů za takováto použití děl, časem se z toho vyvinulo plnohodnotné výlučné právo autora na rozmnožení díla prostředky zvukové registrace; jako první uznal toto právo *Tribunal civil de Bruxelles* rozhodnutím z 1. srpna 1903.<sup>331</sup>

\* \* \*

Důkazem, že je celkově upřednostněn zájem podnikatelský nad zájmem autorů, dokládá podle Lubyho také fakt, že se autorské právo počátkem 20. století zahrnuje do obchodního práva namísto sféry všeobecně soukromoprávní.<sup>332</sup> Trpí tím (nejen podle něj) zpětně zájem společnosti, neboť se nestimuluje dostatečně rozvoj a uplatňování talentů, ani

---

<sup>327</sup> U nás ji zastával i dále námi citovaný právní teoretik Karel Kadlec (v pojednání *Pojem a obsah práva autorského*. Právník, roč. 1891), či Karel Hermann-Otavský (*O právní ochraně ideálních zájmů autora díla literárního a uměleckého*. Praha 1904).

<sup>328</sup> V prvním případě nelze autorské právo obecně postoupit či omezit (jen částečně), v druhém toto vše lze (a takto vymezené právo je pak nutno oddělit od vlastních osobních práv autora).

<sup>329</sup> Podrobněji in: Luby, Štefan: *Vývin ochrany autorské tvorby za kapitalizmu*. In: Právnícké štúdie, Bratislava, 1966, s. 42 an. Podrobněji k problematice registrace zvukových děl – tamtéž, s. 48, literatura v pozn. 133 a 134.

<sup>330</sup> Podrobnější přehled literatury k této problematice viz Luby, Štefan: cit. dílo, s. 49, pozn. 139.

<sup>331</sup> Tamtéž, s. 48. K přehledu dalších dispozičních práv autora viz tamtéž, s. 49–50.

<sup>332</sup> Tamtéž, s. 54 a 56.

hodnotná tvorba.<sup>333</sup> Když Luby takto popisuje situaci v kapitalistických zemích v 1. polovině 20. století, nelze samozřejmě nevnímat ideologický kontext, který jej vede k těmto závěrům, ačkoli jsou do jisté míry pravdivé – což potvrdil i další vývoj (zvláště populární) hudby ve 20. století. Byť na druhé straně socialismus jako společenské zřízení nepřinášel do takové míry takovéto „vykořisťování“ umělců, negativní dopad na kvalitu tvorby měl taktéž, a to prostřednictvím nástrojů cenzury, ideologické a masové tvorby, rozličných zákazů a omezení protirežimních tvůrců apod. A nutno i zde dodat, že to bylo opět právo, které tomuto konání poskytlo prostor a funkční rámeček.

### 1.3.2. Vybrané definice díla československých právních teoretiků

Již **Karel Kadlec** v dobovém komentáři<sup>334</sup> k situaci v oblasti autorského práva konce 19. století (ještě však před novou úpravou z roku 1895), který zde mj. porovnává vybraná právní ustanovení jednotlivých dobových evropských úprav, obecně označuje za předmět autorského práva každý duševní plod, který je výsledkem původcovy vlastní individuální činnosti. Dodává však, že tento plod má být schopen stát se předmětem literárního a uměleckého obchodu, což je poněkud překvapivé, neboť zde autor právního výkladu bezesporu akcentuje ekonomický potenciál díla a poněkud nešťastně jej touto formulací staví do role spoluurčovatele rozhodnutí, zda se o dílo v konkrétním případě jedná či nikoliv. *Provozovací právo*, část práva autorského, jež je primárním předmětem této Kadlecovy publikace, odkazuje k veřejnému provozování takového díla, kterým teprve nabývá dílo na své životnosti<sup>335</sup> a které se významově odlišuje od jejich čtení (směřuje tím k dualizaci ochrany před nezákonným provozováním a šířením pomocí tisku). Taxativní vyjmenování druhů děl nebylo ani pro dobovou zákonnou úpravu příliš podstatné, obecně se jimi rozuměly plody literární (dramatické), hudební a hudebně-dramatické. Zvláštní pozornost Kadlec věnuje problému *adaptace* hudebního díla (čili utilizace, tedy použití cizí práce do díla nového). Poukazuje na fakt, že hudba představuje práci v řádu dvanácti půltónů, jejichž kombinace je v zásadě omezená a podobné či dokonce shodné melodické úseky se mohou vyskytovat v různých kompozicích, aniž by se muselo jednat o plagiát. Zde pak musejí přistoupit pro správné posouzení další činitelé, kterými jsou ostatní složky a stránky

<sup>333</sup> Tento názor sdílí kupř. též T. W. Adorno, když říká i o samotných tvůrcích, že *dokonce i umělci jako Richard Strauss, možná i Monet, ztráceli na kvalitě, když zdánlivě ze spokojenosti se sebou samými a z radosti nad ziskem pozbyli síly k historické intervenci a k osvojení si pokročilejšího materiálu.* (Adorno, T. W. : cit. dílo, s. 252.)

<sup>334</sup> Kadlec, Karel: *Provozovací právo k dílům dramatickým a hudebním. Srovnávací studie přihlížející k cizím zákonům autorským.* Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění. Praha 1892, 118 s., zde s. 22.

<sup>335</sup> Tamtéž, s. 7.

hudebního projevu – tedy harmonie, rytmus, dynamika atd. Výslovně ponechává na hudebnících rozluštění otázky, co tvoří v daném případě ve skladbě její podstatu. Nepřímo tak z dnešního hlediska přenechává tento úkol specialistům a jejich znaleckým posudkům. I zde však panuje nejednoznačná situace; Kadlec uvádí několik názorů dobových teoretiků, kteří se rozdělili na dva základní tábory podle toho, zda uznávají pouze melodii coby hlavní a jediné jádro každé skladby, či zda připouštějí tuto možnost i v jiné složce hudebního projevu – kupř. v harmonii.<sup>336</sup> Dostáváme se zde jinými slovy zpět k Volkovu pojednání o tektonicky zodpovědné vazbě ve skladbě. Kadlec sám je názoru, že při zpracování cizího díla nesmí být původní dílo jím v podstatné části reprodukováno,<sup>337</sup> musí tedy vzniknout dílo nové. Tzv. hudební adaptace (aranže, transkripce, hudební výtahy, instrumentace, vokalizy), jež jsou založeny pouze na změně zvukového prostředku či poměru mezi jednotlivými prostředky, stejně jako tvorba hudebních směrů (potpourri), nevykazují individuální autorskou činnost, může tedy jimi docházet k ohrožení autorského práva.<sup>338</sup>

**Karel Knap** se přesné definici hudebního díla vyhýbá obecným konstatováním, že pojem dílo hudebního umění zahrnuje velmi rozsáhlou škálu rozličných projevů (načež následuje jejich demonstrativní výčet). Sloučením se slovesnými, případně choreografickými díly vzniká dílo spojené, přičemž každé ze spojených děl si zachovává svou individualitu, která určuje jeho příslušnost k druhu chráněných děl.<sup>339</sup> Tuto (podle Adamova formalistickou) definici<sup>340</sup> Knap v pozdější publikaci a s kolektivem dalších spoluautorů zpřesnil: hudební díla jsou *vyjádřená výrazovými prostředky hudby, to znamená spojením a sledem tónů určovaných pravidly hudebního umění*.<sup>341</sup> Hmotný substrát díla je pro svou povahu předmětem věcného práva, autor je také oprávněn žádat vlastníka hmotné věci o přístup k zaznamenanému dílu, např. z důvodů zhotovení kopie.<sup>342</sup>

<sup>336</sup> Tamtéž, s. 39. **Heinrich Schuster** hovoří o každém „*melodickém, harmonickém či rytmickém poměru*“ ve skladbě, naproti tomu **Johann Vesque von Püttlingen** přiznává výhradní právo autorovi pouze k melodii a variace, fantazie nebo jiné utilizace jsou povoleny. (Zde Kadlec oponuje, že právě útvar fantazie zachovává nejčastěji stejný tvar melodický, tudíž by na tomto místě tato forma utilizace neměla být povolena.) Již výše zmíněný **Josef Kohler** jde ještě dále a v hudebních utilizacích vnímá také uvolňování jakéhosi vnitřního spojení původní hudební myšlenky, čímž vzniká de facto nový hudební kontext. **Augustin-Charles Renouard** variace na cizí téma vnímá jako porušení AP, ledaže by značnými změnami zpracovatel vytvořil dílo zcela nové. V opozici k němu stojí **Peter Harum**, jenž tyto projevy vnímá vždy jako samostatné autorskoprávní předměty.

<sup>337</sup> Tamtéž, s. 40.

<sup>338</sup> Nový rakouský zákon 197/1895 Sb. pak ono zpracování ve smyslu utilizace v oblasti hudebních děl zakázal úplně. Kadlec toto ještě reflektuje v dodatku své práce. (Tamtéž, s. 108).

<sup>339</sup> Knap, Karel: *Autorské právo*. Orbis, Praha 1960, 303 s., zde s. 27.

<sup>340</sup> Adamov, Norbert: cit. dílo, s. 60.

<sup>341</sup> Knap, Karel – Opltová, Milena – Kříž, Jan – Růžička, Michal: *Práva k nehmotným statkům*. Codex, Praha 1994, 240 s., zde s. 70.

<sup>342</sup> Tento nárok je podle Knapa opodstatněný, nicméně nemělo by dojít k zásahu do výkonu majetkových práv vlastníka hmotné věci, resp. takový zásah by měl být až poslední možností. (Knap: cit. dílo, 1960, s. 33.)

Podle **Štefana Lubyho** právo požaduje po díle *objektivní vnější vyjádření jeho myšlenky*. Přitom však nepředepisuje konkrétní způsob či formu tohoto vyjádření. V hudbě se tak činí např. prostřednictvím tónů, které se „registrují na hmotě“, byť tato registrace nemusí být nevyhnutelná.<sup>343</sup> Luby definuje hudební dílo konkrétněji pomocí hudebního materiálu jako *tvůrčivou myšlenku vyjádřenou skladbou (spojením a sledem) tónů ovládaných melodií, harmonií a rytmem, přičemž tato díla jsou určena k tomu, aby byla interpretována výkonnými umělci (dirigentem, hudebníky, zpěváky)*.<sup>344</sup> Tato příliš tradiční definice dnes již naráží na řadu výjimek z oblasti moderní vážné hudby.<sup>345</sup> (Vedle aleatorně témbrových kompozic moderní vážné hudby by se problematicky jevil i např. gregoriánský chorál, který např. s metrorytmičnou složkou pracuje také pouze latentně a orientačně). Ani harmonie, kterou však řadí na roveň melodie a rytmu, ani melodie, čili spojení a sled tónů, tedy hledisko vertikálně horizontální a čistě horizontální, nemusí vždycky determinovat skladbu.<sup>346</sup> Luby správně váhá, zda považovat obecně takový sled tónů za podmínku sine qua non pro vznik hudebního díla; ve 20. století narazíme na řadu kompozičních směrů, které ke skladbě tímto způsobem nepřístupují. Uvědomuje si, že panuje všeobecný názor, že tomu tak je, nicméně dokládá staršími právními výklady a názory<sup>347</sup> chápání melodie naopak ve smyslu pouhého námětu skladby (resp. jejího motivu, kterýžto pojem – termín zde klade na roveň námětu!) nevytvářející dostatečnou specifickou skladby; námět lze totiž volně použít, ani dnes nepodléhá APO. Luby tak preferuje názor považující za předmět ochrany *jednotu složek melodie, harmonie a rytmu*.<sup>348</sup>

Nicméně jeho další poznámka, že dílo nemůže spočívat na všeobecně typickém sledu tónů, jako jsou stupnice či septakordy, je v dnešní době velmi křehká. Sám o sobě je tento výrok pravdivý, neboť takové jevy postrádají rysy jedinečnosti; na druhé straně stojí např.

<sup>343</sup> Luby, Štefan: *Autorské právo*. Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, Bratislava 1962, 402 s., zde s. 202.

<sup>344</sup> Tamtéž, s. 218.

<sup>345</sup> Opět kupř. grafická hudba, specificky zvukově intimní skladby Arvo Pärta či různé happeningy typu 4'33" Johna Cage. Ohledně tohoto extrémního výtvaru Johna Cage, který je založen na bezprostředním vnímání skladatelova ticha a ruchu okolního světa, se vedou dodnes spory, do jaké kategorie má být tento de facto experiment zahrnut. Jedni jsou toho názoru, že se jedná o jednoznačně o hudební dílo, protože je určené ke koncertnímu provádění a aplikuje ticho pro zdůraznění zvuků – ruchů z publika. (Tento názor sdílí kupř. slovenský muzikolog **Vladimír Zvara**, citováno podle Adamov, Norbert: cit. dílo, s. 66). Sám **Adamov** ale dále polemizuje, zda lze v tomto případě hovořit o hudbě, či se spíše nejedná o dílo minimálně audiovizuální či přímo dílo dramatické. Osobně se nám koncept dramatického díla příliš nezamlouvá, neboť tomuto projevu chybí vývoj, spíše se nabízí vnímat tuto věc jako momentovou formu, která by odkazovala zpět do roviny děl hudebních, resp. auditivních (viz dále v textu popisovaná koncepce **Petera Muríně**) či děl audiovizuálních. Zde by záleželo na subjektivním posouzení významu jednotlivých složek tohoto projevu – zda je podstatnější zvuková složka, nebo vlastní herecký projev, či spíše ono spojení a jakýsi kontrapunkt auditivní a vizuální složky mlčícího interpreta.

<sup>346</sup> Velmi problematičké se ovšem jeví Lubyho tvrzení, že melodie udává *citovou náladu* skladby. Jednak se na ní podílejí bezpochyby všechny složky hudebního projevu, jednak je pojem „citová nálada“ značně subjektivní a nic konkrétního nepřináší.

<sup>347</sup> Kupř. v novele rakouského AZ z roku 1920.

<sup>348</sup> Luby, cit. dílo, s. 219 ve shodě kupř. s Zil'berštejn, Nikolaj Lvovič: *Muzykaľnoje proizvedenije kak objekt avtorskoj prava*. SGP 2, 1958, s. 116. K srovnání viz Luby, tamtéž, pozn. 401.

skladby hudebního minimalismu (ve smyslu americké *minimal music*, někdy označované za pravou tzv. procesuální hudbu), které jsou vědomě vystavěny na těchto nejjednodušších a často typizovaných hudebních sledech, a jejichž prostřednictvím (a za pomoci dalších technik, kupř. fázového posuvu) chce autor skladby docílit u posluchače jistého efektu.<sup>349</sup> Rovněž Lubyho definice samotné harmonie, coby současného znění souzvučných tónů, je zavádějící a nejednoznačná (souzvučný – zároveň znějící, ale také konsonantní). Navíc hned v úvodu definice Luby pracuje se značně neobjektivním a kvalitativním pojmem *tvořivé myšlenky*. Již výše se sledovala vágnost výrazu tvořivost – tvořivý; pojem – termín myšlenka odkazuje zase výlučně k rozumovým operacím. Z muzikologického hlediska je hudební myšlenka logickým celkem vyššího řádu, který je obvykle založený na rozvíjení motivu, případně více motivů. Nicméně je to stále pouze základní prvek výstavby díla, nikoliv dílo samo.<sup>350</sup> Dílo je kulturní hodnotou, kdežto jeho nosič – hmotná věc má pouze užitkovou hodnotu.<sup>351</sup> Hmotný substrát pak taktéž podle Lubyho spadá do jiného právního režimu než autorské dílo (stejně jako Knap jej řadí do vlastnického práva).

Z důvodů celkového zrelativizování pojmu hudební dílo díky novým trendům a fenoménům ve 20. století přišel **Peter Muriň** s novou, vlastní právně-teoretickou kategorií tzv. *auditivních děl*, do níž řadí nejen díla hudební, ale proniká sem i část děl hudebně-dramatických a dramatických, pokud splňují první základní podmínku, že působí na recipienta výlučně prostřednictvím sluchu. Druhá podmínka je technického charakteru, kterou se tato skupina děl blíží svou formou (nikoliv podstatou) k dílům audiovizuálním, a tou je jejich záznam výlučně na nějaký zvukový nosič, z něhož musí být toto dílo reprodukováno či vysílané.<sup>352</sup> Problémem této koncepce je však nejasný vztah mezi auditivním a hudebním dílem, zda se podstata díla mění pouze při reprodukci nahrávky, či stále zůstává (již v jakési latentní formě) auditivním dílem, anebo zda poté existuje jeho duální podstata. Jisté je, že samotný zvukový záznam je jen latentní formou existence díla (podobně jako notový zápis), auditivním dílem se stává až v okamžiku reprodukce. Výhodou tohoto členění by mohlo být jemnější odstínění děl v subkategoriích děl flexibilních (interpretovatelná v různých variantách živé produkce, tj. většina tradičních kompozic)

---

<sup>349</sup> Zde se mírně rozcházíme s názorem Norberta Adamova, který tento Lubyho dílčí výrok naopak považuje za zcela bezchybný (Adamov, Norbert: cit. dílo, s. 72).

<sup>350</sup> Adamov, Norbert: cit. dílo, s. 64.

<sup>351</sup> Luby, Štefan: cit. dílo, s. 211.

<sup>352</sup> Muriň, Peter: *Autorské právo II: komentár k novému autorskému zákonu*. EPOS, Bratislava 2004, 303 s., zdes. 40–41. Další variantou by bylo použít tento pojem auditivní dílo jako zastřešující právě pro všechny tři kategorie výše zmíněné, s tím, že by byl ještě vytvořen jeden mezistupeň (dělení všech těchto děl na hudební v širším slova smyslu – kde převládá hudební složka – a díla zvuková – kde převládá slovesná část). Z povahy věci však vyplývá, že auditivní dílo nemůže bez předchozí podstaty v podobě hudebního díla existovat, je tu jasný vázaný vztah. V opačném směru však tato relace netrvá (hudební dílo se bez auditivního „obejde“, je soběstačné).

a rigidních (neinterpretovatelná, sem by pak spadaly např. různé elektroakustické kompozice vzniklé ve speciálních zvukových studiích, zanesené pouze na magnetofonový pás, bez možnosti dodatečného lidského interpretačního dotvoření).<sup>353</sup> Auditivní dílo, podobně jako dílo audiovizuální, však díky orientaci na zvukový nosič bude souviset nejen s právem autorským, ale rovněž s právy výkonných umělců;<sup>354</sup> Muriň nabízí dva pohledy: auditivní dílo bude nehmotný statek, který nepředstavuje nový výsledek, bude tedy adekvátní interpretačnímu výkonu a použije se u flexibilních děl; nebo bude autorem tohoto díla osoba, pod jejímž vedením bylo toto dílo vytvořené (tzv. díla rigidní).

Od kategorie auditivních děl je potřeba obsahově odlišit odlišnou množinu tzv. *sluchem vnímatelných předmětů práv duševního vlastnictví*, kam patří vedle hudebního díla ještě zvukové záznamy a tzv. *zvukové ochranné známky*.<sup>355</sup> Muriň zde vychází z hypotézy, že i hudební dílo může být ochrannou známkou podle průmyslového práva, pokud má navíc odpovídající grafickou podobu, neboť ochranná známka musí být vnímatelná zrakem. Byl by to majetkověprávní chráněný produkt, který by de lege lata ani nemusel splňovat kritéria hudebního díla. Tento aspekt by tak mohl být využitelný př. u netradičních a unikátních kompozičních postupů hudby 20. století.<sup>356</sup> Opět vzhledem k současnému stavu věcí se Muriň nebrání ani subkategorii *hudebního díla užitkového umění* – krátké hudební dílo, které by na základě registrace získalo status symbolu vázaného k určité majetkové hodnotě.<sup>357</sup>

### 1.3.3. Definice díla v současné české právní úpravě

Autorskoprávní vymezení klade důraz na výsledek činnosti, a to duševní, konkrétně výsledek umění nebo vědy.<sup>358</sup> Pro odlišení od výše zmíněných kategorií v občanském a obchodním právu se někdy tato specifikují jako autorská díla či chráněná díla. Podíváme-li se na současné vymezení pojmu dílo podle české platné autorskoprávní úpravy, nalezneme jeho definici v §2 **zákona č. 121/2000 Sb., autorského zákona** (dále též AZ). Vychází z kontinentální evropské úpravy, kterou zakotvila již v roce 1886 **Bernská úmluva**

<sup>353</sup> Tato dichotomie je rovněž příznačná pro kategorii audiovizuálních děl (srovnej kupř. videoklip a muzikál). Obecně stojí tato AV-díla stojí „horizontálně“ mezi díly auditivními a vizuálními.

<sup>354</sup> Podobně jako soudobá problematika samplování, tedy užití části zvukové nahrávky cizího díla; autorská práva týkající práv výkonných umělců k jejich uměleckému výkonu upravuje AZ jako práva související s AP v hlavě II., dílu 1, §§ 67–74, práva týkající se výrobců zvukových nosičů v hlavě II, dílu 2, §§ 75–78.

<sup>355</sup> Uvedeno podle Adamov, Norbert: cit. dílo, s. 56.

<sup>356</sup> Zmíněné problematice je věnována samostatná kapitola 2.2 této práce.

<sup>357</sup> Tamtéž, s. 58.

<sup>358</sup> Jakákoliv jiná činnost je tedy vyloučena, kupř. i mechanická. Není ovšem na druhé straně vyloučeno, aby se na tomto díle nějakou měrou nepodílela, nesmí však jít o převažující část. Jinou otázkou je kupř. sféra techniky, která v určitých případech může s oblastí vědy i souviset a záleží opět na individuálním posouzení. V některých případech pak výtvořiny z oblasti techniky získaly svůj vlastní status a jsou rovněž předmětem ochrany podle AZ, ačkoliv nespádají přímo do kategorie děl vymezených podle § 2 AZ (např. zvukový záznam podle § 75 AZ a další). Tato práva spolu např. s právy výkonných umělců spadají do tzv. práv souvisejících s právem autorským.

**o ochraně literárních a uměleckých děl** (dále též RÚB).<sup>359</sup> Ta vymezuje okruh děl ve svém článku 1, kde uvádí *literární a umělecká díla*; což v zápětí konkretizuje v následujícím článku 2 odstavci prvním: *Výraz „literární a umělecká díla“ zahrnuje všechny výtvořky z literární a umělecké oblasti, bez ohledu na způsob nebo formu jejich vyjádření*. Je třeba poukázat i na tradiční vydělení užšího literárního díla z okruhu ostatních uměleckých děl, které je dáno historickým vývojem a akcentací jeho významu. Již toto členění může přinášet jisté nesrovnalosti, kupř. **Norbert Adamov** tuto kategorizaci interpretuje tak, že písemné dílo je buď vědecké, nebo umělecké, a pokud nespadá ani do jedné skupiny, náleží stále vlastní skupině děl literárních. Z tohoto systematického výkladu vyplývá, že literární útvar je naprosto specifický v tom, že obecně tedy nemusí mít umělecké atributy.<sup>360</sup> Pozastavuje se také nad v zákoně užitým termínem *umělecký*, který by měl vypovídat o hodnotách toho díla. Z tohoto hlediska by pak bylo velice důležité odstínit jednotlivé umělecké útvary i podle této jejich kvality. Nicméně na druhé straně vidí jako takřka nemožné tuto rovinu včlenit do práva z důvodu neustálé relativizace hodnot děl a proto souhlasí s extenzivním výkladem ustanovení, neboť obecně vůbec nelze podle právní teorie využít kritéria kvality, hodnoty, životnosti či vkusu k určení způsobilosti díla k autorskoprávní ochraně. Jediný takovýto prvek, v československém autorském právu původně doplňkový (a nutno dodat, že také velmi vágní) znak díla, *tzv. hodnota a význam pro společnost*, byl právní úpravou v roce 1996 z ideologických důvodů ze zákona odstraněn. Neboli dnes i taková díla, resp. z estetického hlediska vlastně nedíla – nejen pokud nemají přímo opusový charakter – lze teoreticky pod pojem „hudební dílo“ podle právního výkladu zahrnout.<sup>361</sup>

<sup>359</sup> V revizích z let 1908 v Berlíně, 1928 v Římě, 1948 v Bruselu, 1967 ve Stockholmu a 1971 v Paříži.

<sup>360</sup> Přesto je však podle Adamova považováno z dikce zákona za umělecké (viz znění ustanovení § 2 odst. 1 AZ: *Předmětem práva autorského je dílo literární a jiné dílo umělecké...*), aniž umělecké atributy v reálu musí nezbytně mít. Obdobná situace pak latentně rozostřuje vnímání tohoto termínu i u ostatních typů děl. Onen termín **umělecký** má z uměnovědného hlediska vypovídat o hodnotových kritériích. V žádném případě by sem neměla patřit kategorie kýče, byť na druhé straně takové výtvořky jsou výsledkem vlastní tvořivé činnosti autora. Podobně je na tom i *tzv. brak*, kde již můžeme vidět jakési umělecké vyjádření, nicméně jeho hodnota je příliš malá. (Adamov, Norbert: cit. dílo, s. 35–37.) Na druhé straně však kvalita díla nesmí rozhodovat při udělování APO. V tomto je tedy ve výsledku značný paradox.

<sup>361</sup> Toto konstatování však neznamená, že se v celém znění AZ termín *hodnota* neobjeví. Zákon totiž stanovuje na několika místech, která se týkají hlavně obsahu autorského práva, ve prospěch autora klauzuli, v níž stanovuje, že se dílo smí *užít pouze způsobem nesnižující jeho hodnotu* (§ 3 odst. b, § 9 odst. 5, § 11 odst. 3 a 5, § 56 odst. 4). Tato ustanovení chránící autora vychází z obecného paragrafu občanského zákoníku o ochraně osobnosti (§§ 11 an. OZ). Obsah autorského práva je definován pak v §§ 11 – 26a AZ a je postaven na *tzv. dualistické koncepci*, která rozlišuje práva majetková (§§ 12 an. AZ) a osobnostní (§ 11 AZ). A právě tato druhá skupina upravuje vedle práva na zveřejnění díla a práva osobovat si autorství rovněž právo autora na nedotknutelnost svého díla, čímž se rozumí **zachování integrity díla** (tedy proti připojení nějakých dodatků, doplňků či rovnou dokončení díla někým jiným, i bez souhlasu zařazení do jiného díla souborného či spojeného) a právě výše zmíněný **zákaz objektivní dehonestace**, kdy zákon upravuje i právo *tzv. autorského dohledu*. Dehonestací se rozumí ale kupř. i špatná citace díla; v hudbě by tomuto vymezení odpovídala také špatná interpretace skladby, jež by snižovala její hodnotu, zakázaná je i změna formátu díla. Problémy pak mohou znamenat otázky ohledně zvukových digitálních formátů, jež komprimují zvukový signál a ovlivňují tak negativním způsobem kvalitu nahrávky.

Dalším prvkem ve výše analyzovaném ustanovení RÚB je výslovně zdůrazněna nezávislost posouzení uměleckého díla na způsobu jeho vyjádření, čímž se právo hned zkraje chytře vyhýbá obrovským komplikacím při definování dílčích formálních kritérií díla, tak jak jsme viděli u hudebně estetických koncepcí; tj. kdy je dílo hotové, v jaké podobě je hudební dílo tím pravým apod. I tak již stačí, že vedle sebe stojí dvě poměrně nesourodé kategorie, a to umění a věda, kdy umělecké výtvořiny posuzujeme podle uměleckého ztvárnění, ne podle obsahu, zatímco u děl vědeckých je tomu z povahy věci přesně naopak.

Český AZ definuje umělecká díla podle tzv. pojmových znaků a přikládá exemplifikační výčet těchto děl (§ 2 odst. 1 AZ, v RÚB tento výčet nalezneme v článku 2, odstavci 1). Tím, čím se však RÚB ve svém vymezení děl liší od české právní úpravy, je daná možnost jednotlivých zákonodárství zemí EU požadovat pro přiznání APO existenci pouze hmotného záznamu každého díla (článek 2, odstavec 2).<sup>362</sup> Tím je alespoň rámcově vymezena forma uměleckého díla.

§ 2 AZ obsahuje generální klauzuli vymezující kategorie autorských děl – literární, jiná umělecká díla, sem spadají i díla hudební, která jsou vyjádřena za použití melodie, rytmu, harmonie, dynamiky, barvy zvuku; konkrétně se pak jedná o dílo hudebně-dramatické, prosté hudební dílo – včetně znělek, hudební dílo s textem, bez textu, a přidává samostatnou kategorii děl vědeckých (na základě odlišností obsahu, formy, případně užitých metod zkoumání a argumentace).

Jednotlivými pojmovými znaky podle § 2 odst. 1 AZ tedy jsou následující aspekty:

Musí se jednat se o **výsledek tvůrčí činnosti autora** (fyzické osoby, a vždy se jedná o duševní činnost) – tato může být doplněna činností mechanickou, fyzickou, řemeslnou, jedná-li se o provozní stránky. Výsledek, v cizích právních ustanoveních užívaný přesnější výraz výtvoř,<sup>363</sup> této speciální činnosti může být podle autorskoprávní teorie trojí: *ideální předmět právních vztahů* (dosud neexistující nehmotný statek), nebo *výsledek nedeterminovaný nějakými objektivními podmínkami*, a do třetice *výsledek coby jedinečný výron osobnosti svého tvůrce*.<sup>364</sup> Autorské právo nechrání vlastní činnost k tomuto výtvořu vedoucí, ale až konečný tvar. Dále je nutno konstatovat, že autorskoprávní úprava hned v úvodu užívá již výše přetřásaný pojem – termín *tvůřivost*. Tento výraz však právo v této úpravě nedefinuje, může se pouze pomocně odkázat na zákonnou úpravu platnou před

<sup>362</sup> Čl. 2 odst. 2 RÚB: Zákonodárství států Unie se však vyhrazuje možnost stanovit, že literární a umělecká díla anebo jedna nebo více kategorií z nich nejsou chráněny, nejsou-li zachyceny na hmotný záznam.

<sup>363</sup> V němčině je užit výraz *persönliche geistige Schöpfung*, ve francouzštině naopak širší výraz *oeuvre de l'esprit*.

<sup>364</sup> Telec, Ivo: *Tvůrčí práva duševního vlastnictví*. Doplněk, Brno 1994, 344 s., zde s. 82. Dále též viz Telec, Ivo – Tůma, Pavel: *Přehled práva duševního vlastnictví – 2. Česká právní ochrana*. Doplněk, Brno 2006, 114 s., zde s. 17–33.



rokem 1993.<sup>365</sup> Jejím výsledkem je vznik nehmotného artefaktu díky zvláštním osobním vlastnostem tvůrce.<sup>366</sup> Je rovněž irelevantní, zda přitom tvůrce užije nějakého technického zařízení, tvořivost taktéž nijak nesouvisí s namáhavostí či obtížností práce. Povahově nemá jít o kopírování, opakování, mechanickou rutinu, netvůrčí seskupení již vytvořených děl cizích (nejedná-li se ovšem o tzv. uspořadatele díla souborného). Nejedná se tak ani o činnost vyloženě technickou, byť může být součástí, ale ne tou hlavní; tvorba díla také nemá spočívat ve vynalézání či objevování toho, co již objektivně existovalo, ale nebylo třeba dosud známo. Autorské právo nezachycuje ani různé individuální postupy, kterými se dosahuje stejného výsledku; to mají na starosti jednotlivá práva průmyslová, maximálně může nastat situace, kdy dojde k souběhu některého práva průmyslového s autorským – kupř. u děl vědeckých.<sup>367</sup> Tvůrčí činnost je spjatá s osobností tvůrce, nevyznačuje se anonymitou či pseudonymitou, není-li to však výslovné přání tvůrce. Důležitým prvkem v této první podmínce sine qua non je také výraz autor – fyzická osoba, čili dohromady *ontologická jednota osobnosti tvůrce a jeho díla*.<sup>368</sup> Z této premisy logicky vyplývá, že tvůrčí (duševní) činností nejsou nadána zvířata, ani stroje či počítače; tím by měly být z kategorie děl a tedy i autorskoprávní ochrany vyloučeny produkty stochastické a algoritmické hudby vytvářené právě pomocí počítačů.<sup>369</sup>

Dále musí jít o **jedinečné dílo, neopakovatelný výsledek** oné tvůrčí činnosti – jedná se o tzv. kvantitativní kritérium týkající se objemu vynaložené tvůrčí individuality, oproti kritériu kvalitativnímu, které spočívá ve vymezení typu díla – literární, jiné umělecké, vědecké.<sup>370</sup> Tento znak je na rozdíl od starší české autorskoprávní úpravy již výslovně stanoven.<sup>371</sup> Dílo tak má být objektivně nové, a to nejen po stránce formální, jak tento znak

---

<sup>365</sup> Nejednalo se však přímo o znění autorského zákona, nýbrž o doplňující zákon č. 36/1965 Sb., o dani z příjmů z literární a umělecké činnosti. Zde bylo stanoveno, že tvůrčí literární a uměleckou činností se rozumí činnost, jejímž výsledkem je dílo požívající autorskoprávní ochrany (§ 2). Šlo tedy de facto o definici kruhem, která do terminologické problematiky nějaké zpřesňující vymezení nevnašela. O konkrétních oborech tvůrčí činnosti se pak bylo možno dočíst i v nařízení vlády č. 159/1969 Sb. týkající se kulturních fondů, které měly obecně podporovat tvůrčí činnost literární, vědeckou a uměleckou.

<sup>366</sup> Tato charakteristika je použita i v lex generalis, tj. Občanském zákoníku (dále též OZ), v ustanovení o smlouvě o dílo, konkrétně § 643, odst. 1: „Záleží-li provedení díla ve zvláštních osobních vlastnostech zhotovitele (...)“

<sup>367</sup> Dodejme na tomto místě, že do výčtu činností nespadaících pod APO jsou řazeny ještě např. běžné redaktorské práce na sbornících apod.

<sup>368</sup> Podrobněji k této teorii viz kupř. Knap, Karel: *Quo vadis autorského práva*. In: *Aktuální otázky práva autorského a práva průmyslového*. Sborník. Praha 1986, 107 s., zde s. 13 an.

<sup>369</sup> Z pohledu poskytování autorskoprávní ochrany se jeví problematickou i tvorba nesvéprávného člověka či dítěte, nicméně se o tvořivou činnost (podle práva) jedná. Srovnej také s výše uvedeným vymezením tvořivosti podle Norberta Adamova.

<sup>370</sup> Toto kvantitativní kritérium se má svou naplněností „blížit hranici 100 %, dílo má být objektivně nové, v absolutním rozsahu“. Viz Telec, Ivo a Tůma, Pavel: *Autorský zákon – komentář*. Nakladatelství C. H. Beck, Praha 2007, 971 s., zde s. 19

<sup>371</sup> Zákon č. 35/1965 Sb. stanovil pojmové znaky díla ve svém § 2 takto: *Předmětem autorského práva jsou díla literární, vědecká a umělecká, která jsou výsledkem tvůrčí činnosti autora* – dále následoval již jen demonstrativní výčet typů děl. Právní teorie tento znak však dovozovala z výrazu *výsledek tvůrčí činnosti*,

vykládají zákony průmyslověprávní.<sup>372</sup> Nedostatek tohoto zákonného znaku pak může vést třeba až k tzv. *plagiátorství*. Jde zkrátka o jedinečně vyjádřený tvar, v němž nalezneme prvek osobitosti, původnosti, novosti. Jen ve vymezených případech současná právní úprava od tohoto požadavku ustupuje a nahrazuje jej buď kritériem *původnosti*, nebo se inspiruje z angloamerického práva prostřednictvím tzv. *skills & labour*, tedy kritériem týkající se procesu vzniku a ne výsledku (jde o „vynaloženou dovednost a práci“ – originalita pak bývá jejich speciální stupeň). Činí tak na základě zvláštní povahy určitých děl – jde o fotografii, software a databázi. Tato díla totiž nemohou dost dobře být *neopakovatelná*, čili jedinečná.<sup>373</sup> Zvláštní je, že absence požadavku jedinečnosti není známá jen angloamerickému právnímu systému, ale výslovně jej nenalezneme ani v RÚB či jiné multilaterální mezinárodní smlouvě. Právo tak dává najevo jistou obavu z vágnosti pojmu a v mezních případech těžko stanovitelnou objektivitu při posuzování splnění míry jedinečnosti. V českém právním prostředí je však jedinečnost – originalita stanovena pro díla výslovně.

Třetím znakem je povahová vlastnost díla být **objektivně vnímáno našimi smysly** jako výsledek, ale i součást tvůrčí kategorie umění, musí mít tedy příslušný účinek; dle právních komentářů se tímto myslí u uměleckých děl působení na „krasocit“, u vědeckých pak působení obsahové. Má doslova v člověku vytvořit vlastní *imaginární obraz*<sup>374</sup> a předpokládá se u něj alespoň minimální stupeň hodnoty k tomu, aby určitý výtvar mohl být za dílo považován.<sup>375</sup> Jak je vidět, výklad tohoto ustanovení je opřen o subjektivně pojímaný

---

který chápala ve smyslu autorskoprávní individuality, jedinečného – individuálního (nejosobitějšího) tvůrčího ztvárnění myšlenky svobodným výběrem tvůrčích metod. (Podrobněji viz Telec, Ivo: *Tvůrčí práva duševního vlastnictví*. Doplněk, Brno 1994, s. 82.)

<sup>372</sup> § 5 zákona č. 527/1990 Sb., o vynálezech a zlepšovacích návrzích, definuje v odst. 1 a 2 novost v souvislosti s vynálezem, který je nový, není-li součástí stavu techniky. Stavem techniky je pak vše, k čemu byl přede dnem, od něhož přísluší přihlašovatelů právo přednosti (§ 27), umožněn přístup veřejnosti písemně, ústně, využíváním nebo jiným způsobem.

<sup>373</sup> Zmíněné kritérium dovednosti a vynaložené práce zastupuje v angloamerickém systému (*copyright*) plně kritérium jedinečnosti. Klade důraz na hospodářskou – podnikatelskou rovinu, kterou představuje ne autor ale osoba (a především její majetková práva), jež vynakládá investice k výrobě a distribuci těchto nehmotných statků. Jde tedy o významnou modifikaci spíše ve prospěch quasi mecenášů či zadavatelů nehmotných statků duševního vlastnictví než vlastních tvůrců. V českém právním prostředí funguje toto ustanovení pouze tato výjimka konkrétně zakotvená pro faktickou nemožnost výše zmíněných typů děl stát se plnohodnotně jedinečnými (kupř. u fotografií nezáleží na tom, co fotím, neboť předmět nemusí být jedinečný, kupř. ulice – je stále stejná bez ohledu na to, kdo ji fotí, stále bude zobrazena de facto stejně. Jde tedy o to, jaký postup zvolím. Srovnáme-li tento postup kupř. s malířstvím, při tvorbě obrazu se již lze odklonit od reality a zobrazit tutéž ulici jinak, je zde dán jednoznačně větší prostor fantazii, kreativitě.) Jedinečnost je zde nahrazena kritériem původnosti (viz výše zmíněné výtvoř) nebo právě kritériem materiální výrobní a obchodní investice (pro některá práva související). Odtud pramení jistý trend rozšiřování právě okruhu práv s autorským právem souvisejících. Některé právní konstrukce (kupř. ve Velké Británii či USA) pak dokonce umožňují chápat jako autora i právníckou osobu.

<sup>374</sup> Telec, Ivo a Tůma, Pavel: *Autorský zákon – komentář*. Nakladatelství C. H. Beck, Praha 2007, 971 s, zde s. 21. Podrobněji též in Kohler, Josef: *Urheberrecht an Schriftwerken und Verlagsrecht*. F. Enke, Stuttgart 1907, 515 s., zde s. 146.

<sup>375</sup> Knap, Karel – Opltová, Milena.: *Autorské právo a počítačové programy*. In: *Právní praxe*, roč. 1993, č. 6, s. 320–324.

výraz hodnota, ačkoliv autorské právo opět nikde nestanovuje konkrétní míru této kvality, ponechává ji tedy na subjektivní úvaze posuzovatele, zároveň se překvapivě odvolává i na filozofickou kategorii krásna **Eduarda Hanslicka**.<sup>376</sup> Této charakteristice se svým způsobem opět vymykají výše zmíněná specifická díla – databáze, software (a částečně též fotografie, které jsou v této souvislosti a priori poněkud podhodnoceny). Zde tedy zákon klade jiné nároky a předpokládá jiné kvality, jež však jsou stále v souladu s kategorií dílo; poskytuje jim tedy jakousi zákonnou úlevu.

Čtvrtá zákonná podmínka se vztahuje k vnější formě díla, která má být objektivně dostupná recipientům. Dílo musí být **vyjádřeno v jakékoliv smysly vnímatelné** (tj. objektivně sdělitelné či jinými osobami seznatelné) **podobě**; tímto aktem vzniká vlastní autorské právo k příslušné věci.<sup>377</sup> Podoba vyjádření díla zde může být i nestálá či pomíjivá; text tohoto paragrafu výslovně zmiňuje „*trvale nebo dočasně*“. Nemusí se tudíž nutně jednat o fixaci do hmotného nosiče, samo dílo musí mít svůj *zachytitelný* (smyslově hmatatelný) podklad (byť i jen pomíjivý – vlnový apod.), dokonce právo počítá i s podprahovou hladinou vnímání, kdy k percepci díla nedochází na základě svobodné vůle recipienta. Jak bylo již výše konstatováno, je tímto kritériem chytře obejita sféra problémů týkajících se vymezení pravé podoby hudebního díla v hudební estetice a dalších muzikologických disciplínách. Vedle zvukové podoby hudebního díla není vyloučena ani grafická podoba ve formě notového, či obecně grafického zápisu. Právo obecně přijímá rovnocenně všechny podoby (mezi kterými muzikologové a hudební estetikové vedli dlouhodobé spory o jejich prioritu). Štefan Luby k tomuto uvádí, že je již všeobecně překonán názor, že dílo může být bráno za hotové už v hlavě autora a že jeho hmotné vyjádření (až na díla výtvarná) není potřebné.<sup>378</sup> Dodává, že vyjádření může být rozličné, tzv. hmotný substrát není, až na díla výtvarná, potřebný; pro hudební dílo postačí vyjádření tóny, neboť dílo je materializované již ve svém

---

<sup>376</sup> Hanslick, Eduard: *Vom Musikalisch-Schönen: ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. WBG (Wissenschaftliche Buchgesellschaft), Darmstadt 2010, 120 s. Česká mutace *O hudebním krásnu: příspěvek k revizi hudební estetiky*. (Přel. Jaroslav Střítecký). Editio Supraphon, Praha, 1973, 137 s. Nutno zde také alespoň zmínit skutečnost, že ve starší právní úpravě měla hodnota díla (coby obecné zákonné kritérium) význam pro stanovení výše autorské odměny (podle § 13 odst. 1 zákona č. 35/1965 Sb., autorského zákona (platného do roku 2000)).

<sup>377</sup> **§ 9 AZ, odst. 1:** *Právo autorské k dílu vzniká okamžikem, kdy je dílo vyjádřeno v jakékoli objektivně vnímatelné podobě*. Tato podoba de facto zakládá onu dvojedinečnost existence nehmotného předmětu, přičemž zničením hmotné věci (nosiče), jejímž prostřednictvím je dílo vyjádřeno, právo autorské k nehmotnému dílu nezaniká (odst. 2). Zrovna tak se tento dualismus projevuje při nabývání vlastnického práva k hmotné věci (nosiči), právo dílo užít v souladu s AZ zůstává původní osobě nedotčeno (a naopak, viz odst. 3), zákon však poskytuje prostor pro možnosti odchylné smluvní individuální úpravy těchto vztahů (formulace v odstavci 3, není-li dohodnuto či nevyplývá-li ze zvláštního právního předpisu jinak).

<sup>378</sup> Luby, Štefan: *Autorské právo*. Vydavatel'stvo Slovenskej akademie vied, Bratislava 1962, s. 259 an. Tento starý názor dokládá výrokem Jakoba Altschula v jeho knize *Eläuterungen zum österreichischen Urhebergesetz* (Manz, Wien 1904, 239 s., zde s. 17). Takovými úvahami je ovšem podle Adamova ohrožena také jistá specifická existence díla ve společenském vědomí. (Adamov, Norbert: cit. dílo, s. 74).

zvukovém projevu.<sup>379</sup> Vyjádření díla podle Lubyho nemusí umožňovat ani použití tohoto díla.

Poslední zákonnou podmínkou je, že posuzované **dílo nesmí být ze zákona vyloučeno z autorskoprávní ochrany** (podle §3 a §107 AZ)<sup>380</sup> – nutno ještě doplnit, že AP ochrana se vztahuje na díla jen autorů (či výkonných umělců), kteří jsou občany ČR (jinak se použijí platné mezinárodní smlouvy); případně platí domněnka ochrany podle prvního zveřejnění díla či místa bydliště autora. Autorem přitom obecně může být i člověk nezletilý nebo nesvéprávný (např. v rámci arteterapie), tedy bez způsobilosti k právním úkonům, jako subjekt práva ovšem požívá stejné AP ochrany jako autor svéprávný.<sup>381</sup>

Všechna tato kritéria nejsou v konkrétních případech pevně daná, jsou zpochybnitelná a napadnutelná. Případné shody dvou různých výtvorů jsou zapříčiněny buď **plagiátorstvím** jednoho z nich, nebo chybějícím pojmovým znakem dostatečné individuality. Opět u vybraných děl (foto, databáze či software) je ona individualita nahrazena splněním kritéria původnosti výtvoru. Záleží pak pouze na úvaze soudu, aby na základě znaleckých posudků, jež odborně posoudí mimoprávní skutečnosti, rozhodl o jejich právním naplnění, či naopak nenaplnění.

§2 odst. 3 AZ řeší věcný rozsah AP ochrany, chrání celek i části, upravuje i samostatné užití části díla vedle tzv. *titulové ochrany díla*. Odstavec 4 se pak zabývá ochranou tzv. *odvozené tvorby* (tj. zpracování díla, adaptace). **Odvozené dílo** musí být nové a jedinečné a zároveň výsledkem osobitě tvůrčího zpracování či překladatelské činnosti. V hudební oblasti tak podle příslušného kolektivního správce autorských práv, OSA,<sup>382</sup> není zpracováním hudebního díla zejména pouhé: přidání – úprava harmonie, dynamických či agogických značek, přidání frázovacích znaků, doplnění prstokladů, rejstříkování (pro varhany), převedení starého notového vyjádření do dnešního, oprava starých chyb v originální předloze, transpozice, vynechání jednotlivých hlasů, výměna či násobení hlasů, pouhé přidání paralelních hlasů, jednoduché transkripce (přidělení stávajících hlasů jiným nástrojům), odstranění či přidání repetic, přidání melodických ozdob.

<sup>379</sup> Podle Adamov, Norbert: cit. dílo, s. 75.

<sup>380</sup> Podle AZ se nesmí jednat o taxativně vymezené úřední dílo (specifikováno v ustanovení § 3 písm. a), politický projev (§ 34 písm. d) anebo výtvor tradiční lidové kultury (§ 3 písm. b), není-li pravé jméno autora obecně známo a nejde přitom o dílo anonymní či pseudonymní (odstavec b). § 107 AZ pak vymezuje působnost tohoto zákona (a tudíž i posuzování, zda se jedná v daném případě o dílo podle tohoto zákona) v širším, nadnárodním aspektu.

<sup>381</sup> Zde se nabízí jistá vzdálená podobnost s postavením nesvéprávných lidí v antickém Řecku či Římě. Otroci totiž často bývali pravými autory některých uměleckých děl, která však včetně všech vyplývajících užitků náležela (stejně jako otrok samotný) výhradně pánovi, který daného otroka vlastnil.

<sup>382</sup> Ochranný svaz autorský pro práva k dílům hudebním – zabývá se kolektivní správou autorských práv k hudebním dílům a zhudebněným textům. K tomu viz §§ 95 a n. AZ. Podrobněji též na webové stránce [www.osa.cz](http://www.osa.cz) a viz 2. kapitola této práce.

Autorské právo dále poskytuje ochranu nejen dílům dokončeným, ale i jeho jednotlivým fázím a částem, včetně názvu a jmen postav, a dokonce i dílům kontroverzním a svým obsahem porušujícím zákon. Opět je tu dán důkaz, že ani povaha díla není jeho pojmovým znakem. Naopak dílem podle §2 odst. 6 AZ není zejména námět, myšlenka, postup či princip. Chránit je možno až jejich konkrétní vyjádření.

#### **1.3.4. K vybraným aspektům pojetí děl v dřívějších právních úpravách platných na našem území**

První právní úpravou, která se na území Rakouska-Uherska zabývala autorským právem, byl již v historickém přehledu zmíněný **císařský patent z 19. října 1846, č. 992 sb. z. s., k ochraně literárního a uměleckého vlastnictví proti nedovolenému uveřejnění, patisku a padělání**; ten vytvořil podle zahraničních vzorů zásady ochrany děl literárních, hudebních a výtvarných umění při mechanickém rozmnožování a veřejném provozování (u děl hudebních a dramatických). Již zde byl dílem myšlen „duševní plod“ coby výsledek vlastní individuální činnosti původce, který je schopen stát se předmětem uměleckého obchodu – v komentářích byl tedy akcentován materiální aspekt autorského práva (pro související právo provozovací pak požadavek na jeho veřejné provozování).<sup>383</sup> Výslovně však v této úpravě byla vyloučena hodnota coby kritérium díla. Zákon zahrnoval do ochrany i tituly děl, byly-li výsledkem podobné individuální činnosti (ochrana se tedy nevztahovala na názvy obecné).

Milníkem byl rok 1895, kdy vyšel **zákon č. 197/1895 ř. z., o právu původcovském k dílům literárním, uměleckým a fotografickým**, s platností pro území dnešní České republiky, (Slovensko spadalo pod právo uherské, autorská práva zde byla ošetřena zákonem z roku 1884).

§ 1 tohoto zákona vymezoval působnost zákona, jež se vztahovala na díla rakouských státních občanů, a to konkrétně na díla literární, umělecká a zvláštní kategorii, která v současné úpravě již samostatně uvedena není – díla fotografická.<sup>384</sup> V taxativním výčtu děl podle § 4 bylo v bodě 5 uvedeno i dílo hudebního umění s textem nebo bez textu a v bodě 2 dílo dramaticko-hudební. § 5 pak stanovoval výjimky z autorskoprávní ochrany určitých tiskovin a oznámení týkajících se veřejných záležitostí či obchodních oznámení, vysvětlení a návodů. Podobně jako v předcházející právní úpravě i zde chyběla zákonem stanovená bližší definice, resp. definiční znaky pojmu dílo. Právní ochrana se vztahovala podle § 3 jak na celek, tak i na jednotlivé části díla. Neoprávněné zásahy do práva původcovského pro díla

<sup>383</sup> Viz výše Kadlec, Karel: cit. dílo, 1892, s. 22.

<sup>384</sup> Připomeňme, že svým způsobem nejedinečná podstata fotografií je i v současné právní úpravě reflektována.

hudební řešily §§ 31–36. Zásah do autorova práva představovalo podle § 32 neoprávněné vydání jakýchkoliv výtahů, směsí či úprav díla, rovněž jakékoliv další zpracování a neoprávněné provozování bez souhlasu autora (§§ 32, 34, 35; poslední zmíněný paragraf uzákonil zvláštní výjimku volného provozování takového díla či jeho zpracování, které nebylo zpracováno původcem, ale které *řádně vyšlo*).<sup>385</sup> Zákon zde rovněž pamatoval na ochranu autora proti patisku not (§§ 32 a 24). Naopak v této době bylo ještě dovoleno reprodukovat hudební dílo v nijak omezené podobě pomocí mechanických nástrojů (kupř. prostřednictvím gramofonu, § 36).<sup>386</sup> Dále bylo podle § 33 odst. 1 povoleno vydávání variací, transkripcí, fantazií, etud a orchestrací určitého díla, ovšem pouze za podmínky, že se tyto jeví jako tzv. *zvláštní díla hudebního umění*, tedy jako díla nová, dosahující odpovídající míry individuality a originality. Rovněž bylo dovoleno uvádění jednotlivých míst (ve smyslu částí) kupř. hudebně-dramatických děl (odst. 2, nesměl ale vzniknout dojem celku – původního uzavřeného tvaru) a také šlo užít úseků děl pro vědecké účely, do školních sbírek (ovšem kromě škol hudebních), vždy však s podmínkou řádného uvedení *původce a upotřebeného pramene* (odst. 3).<sup>387</sup> Z dnešního pohledu se jeví ono uvádění jednotlivých míst za velmi benevolentní, uvědomíme-li si, že soudobé technické možnosti umožňují kupř. tzv. samplování, neboli využívání dílčích míst či dokonce pouze některých nástrojů v daném zvukovém proudu pro skladby nové, přičemž tento kompoziční postup je bez souhlasu původního autora nedovolený. Navíc není blíže určen ani rozsah – délka onoho jednotlivého místa. Na druhou stranu bylo možno podle odstavce 4 zmíněného paragrafu právní úpravy z konce 19. století pro vlastní potřebu volně zhotovovat jednotlivé rozmnoženiny not (jiné rozmnoženiny zatím z technických důvodů nepřicházejí v úvahu),<sup>388</sup> s čímž dnešní pojetí autorského zákona nekoresponduje a právo zde dnes vystupuje mnohem restriktivněji.<sup>389</sup>

---

<sup>385</sup> § 34: Původcovi přísluší bez podmínky výlučné právo, veřejně provozovati dílo divadelní. U jiných hudebních děl právo toto přísluší původcovi bez podmínky jen potud, pokud dílo není řádně vydáno, po tomto čase však toliko potud, když při vydání díla výslovně si vyhradil právo provozovací. Výhrada tato musí vyznačena býti ve všech vydaných exemplářích na listě titulním nebo na počátku díla. § 35: Provozovací právo vztahuje se také ke všem zpracováním hudebního díla, původcovi k vydání vyhrazeným, která od původce byla vykonána nebo způsobena, a jestliže zpracování řádně bylo vydáno, která vyšla s výhradou práva provozovacího. Zpracování, které původcem nebyla vykonána, mohou volně býti provozována, jestliže vyšlo hudební dílo nebo řádné zpracování jeho.

<sup>386</sup> § 36: Zhotovování a veřejné užívání nástrojů k mechanické reprodukci hudebních děl nezakládá nižádného vsáhnutí do hudebního práva původcovského.

<sup>387</sup> § 33, odst. 3: Za vsáhnutí do původcovského práva nepokládá se (...) pojetí jednotlivých vyšších skladeb v rozsahu, jež účelem jest ospravedlněn, do vědeckého díla svým hlavním obsahem samostatného; dále do sbírek děl rozličných hudebních skladatelů ku potřebě ve školách, vyjímajíc sbírky pro školy hudební. Avšak platí závazek, udati původce neb upotřebený pramen.

<sup>388</sup> § 33, odst. 4: Za vsáhnutí do původcovského práva nepokládá se (...) zhotovení jednotlivých rozmnoženin, když nezamýšlí se jich odbývatí.

<sup>389</sup> § 30a, odst. 1, písm. a: Do práv autorského nezasahuje (...) fyzická osoba, která pro svou osobní potřebu zhotoví tiskovou rozmnoženinu díla na papír nebo podobný podklad fotografickou technikou nebo jiným

První československou autorskoprávní úpravu<sup>390</sup> představoval **zákon č. 218/1926 Sb., o původském právu k dílům literárním, uměleckým a fotografickým**, který v mnohých principech a systematice navazoval na výše zmíněný rakouský zákon. Definici, resp. zde vymezení pojmu dílo, jsme mohli nalézt v § 4, muselo se jednat o výtvořiny z oboru umění (výslovně je zdůrazněno hudební a výtvarné) nebo krásné či vědecké literatury, u nichž se zároveň nesmělo přihlížet na rozsah, jejich účel či hodnotu.<sup>391</sup> Byly zde chráněny kupř. i zvukové – hudební signály, pokud se v nich projevuje individuální tvůrčí činnost, což je pochopitelně relativní a tudíž nepřesné. Následoval opět demonstrativní výčet druhů děl, podobně jako v pozdějších kodifikacích.

Dobový komentář tohoto zákona<sup>392</sup> zdůrazňoval jako další pojmový znak díla jeho *pevnou vnější formu vyjádření*, která však sama nemůže ještě být předmětem ochrany; v opačném případě by v hudební oblasti pak za díla mohly být považovány i vlastní hudební formy, kupř. sonátová forma en sich, plnící v reálu funkci pouhého mustru. Dílo musí mít jistý obsah, jenž ho odlišuje od tohoto mustru (naplní jej). Vlastní tvůrčí činnost autora se projeví ve vnitřní formě díla (ve způsobu zpracování látky), to je tedy podstata díla; jako předmět ochrany však dílo vystupuje svojí vnější formou. Pokud tuto vnější formu někdo další změnil, mohl získat samostatné původcovské právo (např. zpracovatel obecně podle § 7, a konkrétněji u děl hudebních podle § 29); toto právo však bylo vázáno na svůj původní zdroj, dokud trvalo autorské právo k této předloze a pokud se nové dílo nejevilo jako dílo samostatné.<sup>393</sup> Důležité však bylo, že zpracované dílo muselo vykazovat známky tvůrčí činnosti, kterou komentář charakterizoval jako *činnost přehodnocující formu, obsah či obojí původního díla*,<sup>394</sup> a nepůsobící přitom původnímu dílu jakoukoliv újmu. Zpracování cizího motivu do nového díla muselo mít ze zákona *umělecké zdůvodnění* (opět se jedná o značně vágní a relativní formulaci).<sup>395</sup> Nezákonnou úpravou díla přejímající cizí hudební myšlenku bez uměleckého zdůvodnění se rozumělo zpracování pouze pro jiný nástroj či jiný tónový materiál (tedy kupř. transpozice), transkripce a orchestrace. Výklad a posouzení hudební myšlenky odkazoval komentář na znalecké posudky; hudební myšlenkou nemůže být

---

postupem s podobnými účinky, s výjimkou případu, kdy jde o vydaný notový záznam díla hudebního či hudebně dramatického

<sup>390</sup> Text zákona dostupný [online] na <http://85.207.146.38/main.php?data=txt&id=312> [citováno 12. 5. 2011].

<sup>391</sup> **§ 4, odst. 1:** Literárními neb uměleckými díly po rozumu tohoto zákona jsou všechny výtvořiny z oboru krásné i vědecké literatury a umění (hudebního i výtvarného), nehledíc k jejich rozsahu, účelu anebo stupni hodnoty.

<sup>392</sup> Löwenbach, Jan: *Právo autorské: Zákon ze dne 24. listopadu 1926, číslo 218. Sb. z. a nař. s výkladem, judikaturou i prováděcím nařízením a hlavní normy mezinárodního a zahraničního práva původského*. Československý Kompas, Praha 1927, 508 s., zde s. 32.

<sup>393</sup> Tamtéž, s. 32.

<sup>394</sup> Tamtéž, s. 48.

<sup>395</sup> **§ 28,** zásah do práva: Do původského práva zasahuje zejména, kdo bez svolení oprávněného vydá zpracování cizího díla nemající povahy nového díla původního (§ 29, č. 1) nebo zkráceniny, výňatky a směsi z cizích děl, jakož i úpravy přejímající cizí hudební myšlenku bez uměleckého zdůvodnění.

jakýkoliv sled tónů, opět zde hraje roli ono relativní kritérium *tvůrčího vkladu* (zde byly zmíněny opět tři základní hudební složky, v nichž se mohly projevit – melodie, harmonie, rytmus. I z tohoto lze usuzovat na možnost rytmického motivu či eventuální proměny harmonické složky z obecné na individuální). § 7 za *zpracování* považoval určité hudební úpravy (především variace či právě aranže), osobní přednesy hudebních děl pro nástroje určené k jejich mechanickému přednesu (kupř. gramofony, fonografy, ne ale rozhlas) a převody hudebních děl technickou úpravou takových nástrojů nebo jejich součástí, pokud se jimi určuje osobitý ráz přednesu. Tvůrčí činností jsou však naplněny pouze variace, u jiných forem (např. právě u aranží) záleží opět na stupni tvůrčího vkladu. Vedle nepůvodnosti (resp. nedostatku tvůrčí činnosti zpracování) § 28 dále vnímal jako porušení autorského práva užití zkrácenin či výňatků cizích děl a zapovězené byly rovněž směsi.

Ustanovení § 29 chránilo v širším slova smyslu nejen melodii, nýbrž hudební myšlenku vůbec (komentář zde uvádí i pouhý motiv nebo myšlenku rytmickou, dokonce i originální sled akordů).<sup>396</sup> Výslovně upravovalo v odstavci 2 citaci z hudebního díla (na rozdíl od dnešní obecné úpravy citace), pokud se uvedl pramen, případně původní autor.<sup>397</sup> Citace se vztahovala na jednotlivá místa (ne části v širším slova smyslu) děl nejen vydaných, ale vyšlých (širší pojem – vztahuje se tedy i na díla, jež nevyšla tiskem, ale jsou šířena jinak). Za citaci se považovalo i uvedení tématu, které bylo podkladem variací. Zákon dále kladl důraz na ustálenou a osobitou formu vyjádření, nebylo možno do ní a tudíž ani pod autorskoprávní ochranu počítat interpretační výkon. Pokud hudební estetika v definicích hudebního díla hledá mj. odpověď na otázku, do jaké míry jej ovlivňuje právě interpretace, autorský zákon jí v této době nepřiznává samostatnou ochranu, a tudíž de facto nepočítá s nějakým jejím zásadním vlivem na dílo jako takové.

Komentář dále přibližoval jednotlivé druhy děl: hudební dílo vyjadřuje myšlenku prostřednictvím tónů (hudební materiál je zde tedy zjednodušen, již tehdy existovaly zárodky odchylných přístupů, např. bruitistické kompozice postavené na netónových zvukových projevech technických zařízení). Osobitost tvůrčí činnosti spočívá výlučně v práci s melodií, rytmem, harmonií a tektonice.<sup>398</sup> Nemusí se však jednat pouze o dílo

---

<sup>396</sup> Löwenbach, Jan: cit. dílo, s. 142. Ten zde rovněž poukazuje na širší pojetí československé právní úpravy oproti kupř. úpravě německé, která ve svém § 13 chrání velmi omezenou měrou pouze tzv. právo na melodii (z franc. *Droit de melodie*).

<sup>397</sup> V dnešní úpravě tomuto ustanovení odpovídá § 31 AZ, který však jakoukoli citaci díla podmiňuje *odůvodněnou mírou* jejich použití. Vyjdeme-li z této dikce, lze tedy říci, že jde v současnosti o restriktivnější úpravu.

<sup>398</sup> Löwenbach zde používá výraz *architektonika* (tamtéž, s. 37). Při zpracování cizí myšlenky však uvádí pouze myšlenky melodické nebo rytmické. Harmonické postupy na tomto místě tedy řadí (podobně jako hudební formy) obecně (v jisté kontradikci vzhledem k výše uvedenému v našem textu) do sféry obecných šablon. Aby harmonie mohla vystoupit z této „sféry obecného“ (jak ji ostatně nazývá později i Jaroslav Volek v textu o zodpovědné vazbě), je potřeba, aby **obsahovala nějaký originální akordický sled**.



zachycené notami, ale také hraje-li se z paměti či je přímo na místě vytvářeno improvizací. Na tomto místě Löwenbach podává poněkud nepřesný výklad, neboť směšuje způsob zápisu díla s možností jeho interpretace. A improvizace potom představuje zase zvláštní typ podoby existence díla, kdy je ztotožněna rovina autorská a interpretační.

**Zákon číslo 115/1953 Sb., o právu autorském**, zajímavě formuluje hned v § 1 účel tohoto zákona. S ohledem na dobové politické poměry byla vedle očekávané ochrany zájmů autora a potřeby ideové tvorby zdůrazněna nutnost záruky, aby se na výsledcích tvůrčí činnosti podílely nejširší masy pracujícího lidu a tato díla sloužila budování socialismu. Zákonodárce tedy prostřednictvím vymezení účelu zákona v § 1 částečně determinoval vlastnosti autorských děl, čímž jejich okruh nejen kvalitativně specifikoval. Automaticky počítal s šířením těchto autorských děl mezi lidové masy a pro budování socialismu, tedy z dikce zákona by teoreticky (dovedeno ad absurdum) mělo jít o taková díla, jež jsou určena pro tento okruh recipientů, čímž pak jsou de facto z ochrany vyloučena (jako nežádoucí) díla těmito kulturním nárokům nevyhovující, např. prozápadní, intelektuálně formalistická apod. Logicky sem proto může spadat celá oblast poválečné západní avantgardní hudby a v duchu ždanovské politiky<sup>399</sup> rovněž velká část hudby jazzové, jež se (alespoň zpočátku) nejevila v souladu s kulturní politikou Východního bloku.<sup>400</sup> Přesnou definicí díla se tento zákon příliš nezabývá, v následujícím § 2 jsou vymezeny tradičně jeho základní druhy – díla literární, vědecká a umělecká, jež jsou výsledkem tvůrčí činnosti člověka, načež následuje opět jejich užší demonstrativní výčet: slovesná, hudební, hudebně dramatická, filmová atd. Zákon dále obsahuje pouze negativní definice, tedy co za dílo být považováno nemůže (v § 3 – právní předpisy, veřejné listiny, úřední spisy, řeči při projednávání veřejných záležitostí). Karel Knap k tomuto zákonu dodává, že výtvar se naopak může projevit i v pouhém návrhu, ale podmínkou je, že již *opustil sféru pouhého vnitřního duševního života svého autora*.<sup>401</sup>

Politicky a především kulturně smířlivěji se jeví **zákon č. 35/1965 Sb., o dílech literárních, vědeckých a uměleckých**, přijatý s účinností od 1. července 1965 a platný v novelizovaném znění až do roku 2000. Ten výslovně vymezuje v § 2 (na rozdíl od současného znění) jen jeden pojmový znak díla, kterým je *výsledek tvůrčí činnosti autora*.

<sup>399</sup> Ždanovova doktrína v kultuře měla zásadní vliv na sovětskou kulturní produkci až do konce 50. let 20. století, a projevila se i v zemích tzv. socialistického bloku. Umělec byl povinen kanonickými „realistickými“ prostředky hlásat jediné správné politické hodnoty a napomáhat tak komunistické straně v jejím politickém boji. Podle zdroje dostupného [online] na [http://cs.wikipedia.org/wiki/Andrej\\_%C5%BDdanov](http://cs.wikipedia.org/wiki/Andrej_%C5%BDdanov) [citováno 13. 10. 2012].

<sup>400</sup> § 1: Účelem autorského zákona je upravit vztahy, které vznikají v souvislosti s vytvořením děl literárních, vědeckých a uměleckých, tak, aby byla zajištěna ochrana zájmů autorů takových děl a podnětána ideová tvorba sloužící zájmům lidu a jeho kulturnímu růstu, aby zároveň bylo zaručeno, že se na výsledcích tvůrčí činnosti autorů budou podílet nejširší masy pracujícího lidu, a aby se tak jejich díla stala účinným nástrojem budování socialistické společnosti.

<sup>401</sup> Knap, Karel: *Autorské právo*. Orbis, Praha, 1960, 303 s., zde s. 89.

Vedle členění děl opět na základní triádu – literární, umělecká, vědecká, je však stanoveno další pomocné kritérium, tj. povahová vlastnost díla, které musí být *vnímáno jako výsledek tvůrčí kategorie umění či vědy*.<sup>402</sup> § 9, ustanovení týkající se vzniku autorského práva k dílu, přidává další podmínku, dílo musí být *vyjádřeno ve vnímatelné podobě*.<sup>403</sup> Posledním znakem je opět požadavek nevyloučení daného výtvoru z rozsahu působnosti autorského práva (§ 2 odst. 2), neboť zákon z praktických důvodů opět vylučuje tzv. úřední díla.<sup>404</sup> Kromě toho, že uvedené znaky jsou v této úpravě pouze poněkud nepřehledně umístěny v různých částech zákona, se v teoretickém vymezení již zásadně neliší od současné aktuální úpravy, která již byla výše analyzována, pročež jí nebudeme věnovat další pozornost.

### 1.3.5. K vybraným aspektům některých aktuálních zahraničních zákonných úprav pojmu dílo

Slovenský Autorský zákon č. 618/2003 Z. z., o autorskom práve a právach súvisiacich s autorským právom (dále SAZ) v § 1 ustanovuje, že tento zákon upravuje vztahy vznikající v souvislosti s vytvořením a použitím literárního, jiného uměleckého a vědeckého díla, uměleckého výkonu a dalších uvedených předmětů této úpravy<sup>405</sup> – je zde patrné rozšíření oné základní dichotomie děl podle Bernské úmluvy. § 7 SAZ pak definuje tyto tři uvedené typy děl jako předmět autorského práva, jimž jako definiční znak ukládá, že se musí jednat o výsledek vlastní tvůrčí duševní činnosti autora. Srovnáme-li toto vymezení s českým AZ, není zde výslovně zmíněna jedinečnost takového výtvoru. Dále poskytuje ustanovení tohoto paragrafu demonstrativní (tedy pouze příkladný) výčet možných konkrétních typů děl, mezi nimiž se pod písmenem d objevuje *hudební dílo s textem i bez textu*, pod písmenem c mj. *hudebně-dramatické dílo* a pod písmenem e *dílo audiovizuální*. Až v § 15 SAZ, v oddíle týkajícím se vzniku autorského práva na dílo, se nalézá (tentokrát ve shodě s českým AZ) další pojmový znak díla, a to požadavek na jeho vyjádření

<sup>402</sup> § 2 odst. 1: Předmětem autorského práva jsou díla literární, vědecká a umělecká, která jsou výsledkem tvůrčí činnosti autora, zejména díla slovesná, divadelní, hudební, výtvarná včetně děl umění architektonického a děl umění užitého, díla filmová, fotografická a kartografická. Za předmět ochrany se považují i programy počítačů, pokud splňují pojmové znaky děl podle tohoto zákona; nestanoví-li tento zákon jinak, jsou chráněny jako díla literární.

<sup>403</sup> Vznik autorského práva k dílu – § 9, odst. 1: Autorské právo k dílu vzniká okamžikem, kdy je dílo vyjádřeno slovem, písmem, náčrtem, skicou nebo v jakékoli jiné vnímatelné podobě.

<sup>404</sup> § 2, odst. 2: Ustanovení tohoto zákona se nevztahují na právní předpisy a rozhodnutí, veřejné listiny, úřední spisy, denní zprávy, ani na projevy přednesené při projednávání veřejných záležitostí; k soubornému vydání takových projevů nebo k jejich zařazení do sborníku je však třeba svolení toho, kdo je proslovil.

<sup>405</sup> § 1 SAZ: Tento zákon upravuje vztahy vznikající v souvislosti s vytvořením a použitím literárního a iného uměleckého díla a vědeckého díla, uměleckého výkonu, s výrobou a použitím zvukového záznamu, zvukovo-obrazového záznamu, s vysíláním a použitím rozhlasového vysílání a televizního vysílání (dále jen „vysílanie“) a v souvislosti so zhotovením a použitím databázy tak, aby boli chránené práva a oprávnené záujmy autora, výkonného umelca, výrobcu zvukového záznamu, výrobcu zvukovo-obrazového záznamu, rozhlasového vysílateľa a televizného vysílateľa (dále jen „vysielateľ“) a zhotoviteľa databázy. Zákon ďalej upravuje výkon kolektívnej správy práv podľa tohto zákona.

v jakékoliv objektivně vnímatelné podobě, navíc bez ohledu na kvalitativní stránky díla, konkrétně časový charakter jeho trvání, kvalitu, účel či formu vyjádření.<sup>406</sup> § 7 odstavec 3 SAZ pak vyjmenovává předměty, na které se autorskoprávní ochrana nevztahuje, opět v podstatě totožně s českou právní úpravou.<sup>407</sup> Významné ustanovení pro naše srovnání představuje § 5 SAZ, který definuje některé vybrané pojmy. Mezi nimi se objevuje v odstavci 13 nápadné rozlišení díla uměleckého od folklórního.<sup>408</sup> Zákon i v následujících odstavcích tohoto paragrafu toto rozlišení používá, dokonce hovoří o tripartici děl literárních, uměleckých a folklórních (zde namísto díla vědeckého). Toto členění považuje např. Adamov vzhledem k výše zmíněnému vymezení předmětu autorského zákona v § 7 SAZ za nesystémové a nekoncepční.<sup>409</sup> Nutno zde podotknout, že český zákon obdobné ustanovení užívá při definování uměleckého výkonu podle § 67 AZ, mluví se zde však o tzv. výtvorech tradiční lidové kultury, které jednoznačně podle § 3 odst. 2 vylučuje z APO. Tím nedochází k mírně matoucímu výkladu jako v SAZ. Adamov dále rovněž kritizuje nedostatečné vysvětlení pojmu *umělecký*, neboť slovenský zákon nikde jeho výklad nepodává a podobně jako zákon český odkazuje tak na judikáty a soudní znalce, kteří míru naplnění jednotlivých kritérií v konkrétních případech zhodnotí. Adamov tuto definici přeci jen alespoň zprostředkovaně analyzuje, tentokrát ve slovenském ustanovení týkající se uměleckého výkonu, v jehož souvislosti zde zákon hovoří o tvořivém vykonání (opět § 5 odst. 13 SAZ), jehož adjektivum však také není v zákoně definováno a Adamov navíc připomíná, že jde o nepoužitelnou definici, neboť z psychologického hlediska je u člověka nemožný nějaký zcela netvořivý projev.<sup>410</sup> Závěrem lze konstatovat, že tato úprava je českému zákonu velmi podobná, byť s mírně rozdílnou systematikou zákona a méně pečlivě

<sup>406</sup> Srovnej s § 2 odst. 1 AZ, konec první věty.

<sup>407</sup> Znění § 7 odst. 3 SAZ: Ochrana podľa tohto zákona sa nevzťahuje na a) myšlienku, spôsob, systém, metódu, koncept, princíp, objav alebo informáciu, ktorá bola vyjadrená, opísaná, vysvetlená, znázornená alebo zahrnutá do diela (zde srovnej s § 2 odst. 6 AZ); b) text právneho predpisu, úradné rozhodnutie, verejnú listinu, verejne prístupný register, úradný spis, slovenskú technickú normu vrátane ich prípravnej dokumentácie a prekladu, denné správy a prejavy prednesené pri prerokúvaní vecí verejných; na súborné vydanie týchto prejavov a na ich zaradenie do zborníka je potrebný súhlas toho, kto ich predniesol (zde srovnej s § 3 písm. a AZ).

<sup>408</sup> § 5 odst. 13 SAZ: Umelecký výkon je predvedenie, prednes alebo iné tvorivé vykonanie umeleckého diela alebo folklórneho diela spevom, hraním, recitáciou, tancom alebo iným spôsobom.

<sup>409</sup> Adamov, Norbert: cit. dílo, s. 40. Pokládá si otázku, v jakém vztahu je tedy zde vyčleněné dílo k dílu uměleckému, které takto oddělené pomocí argumentu per eliminationem neodpovídá vymezení podle § 7 SAZ, a tudíž nemůže být autorskoprávně chráněno! (Je zde tedy naplněn nepřímý i další teoretický znak uměleckého díla, kterým je **nutná ambice uměleckého účinku**). Interpretace folklórního díla však chráněná je (viz vymezení v již onom § 5 SAZ).

<sup>410</sup> Tamtéž, s. 38. Obdobně v ČAZ figuruje výraz umělecký výkon v § 67 (Hlava II., Díl 1 Práva výkonného umělce k uměleckému výkonu) s obdobně nejasným vymezením (odst. 1): *Umělecký výkon je výkon herce, zpěváka, hudebníka, tanečníka, dirigenta, sbormistra, režiséra nebo jiné osoby, která hraje, zpívá, recituje, předvádí nebo jinak provádí umělecké dílo a výtvary tradiční lidové kultury. Za umělecký výkon se považuje též výkon artisty, aniž jím provádí umělecké dílo.*

koncentrovanými definičními znaky pojmu dílo; to pak působí roztržštěněji a ve výše naznačených případech i nejednotně, spoléhajíc na existenci doplňující judikatury.

Německý autorský zákon **Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte (Urheberrechtsgesetz)** vom 9. September 1965 (BGBl. I S. 1273) mit späteren Änderungen (dále jen URG) definuje dílo v § 2. I on rozlišuje v jeho odstavci 1 (a v § 1) díla literární, umělecká a vědecká, následně přináší jejich demonstrativní výčet, v němž v bodě 2 uvádí díla hudební. § 2 odstavec 2 pak uvádí obecnou definici takových děl, jimiž jsou pro účely tohoto zákona jen osobní duševní výtvořy (*persönliche geistige Schöpfungen*).<sup>411</sup> Musí se tedy jednat o výtvořy člověka,<sup>412</sup> které splňují povahové vlastnosti individuálního projevu jeho duševní činnosti. Toto kritérium je důležité i pro díla odvozená podle § 3 URG (úpravy děl již existujících), která mohou být považována za díla samostatná, s výjimkou drobných změn nechráněných hudebních děl, neboť tyto drobné změny samy autorskoprávní ochranu nezakládají.<sup>413</sup> Smyslem dikce zákona tu je vedle poskytování APO chráněným dílům také účinně bránit „quasiautorům“ těžit kupř. z neosobitého zpracování děl volných, na mysli se tu má zamezení jejich neoprávněnému obohacení z možných plagiátů. Zákon další bližší vymezení pojmu dílo neposkytuje, to opět ponechává na vůli právním teoretikům a komentářům, kteří se např. přímo v analýzách pojmu hudební dílo nevyhýbají ani jeho problematickým mezním útvarům. Obecně platí, že tyto osobní duševní výtvořy jsou v hudbě reprezentovány určitou sekvencí tónů různých výšek (*durch Hören erfassbaren Tonfolge*), užívají tóny jako prostředky svého vyjádření, přičemž nezáleží na způsobu jejich vzniku – vedle vokálních a instrumentálních jsou sem započítávány též zvuky elektronické, přírodní a zejména zdroje zvuku všeho druhu, pokud se podílejí na takovém díle.<sup>414</sup> Zde je možno pro srovnání připomenout názor výše zmíněného teoretika Adamova, který upozorňuje, že prostředkem této tvorby je také ticho, které nejen daný výtvoř ohraničuje v čase, ale také jej formotvorně doplňuje. Právní komentář je tudíž nepřesný. Na druhou stranu však není zákonem požadováno dodržení určitých přesných limitů či pravidel týkajících se melodie, harmonie či rytmu – je zde dána naprostá volnost v konstruování

---

<sup>411</sup> § 2 URG: **Geschützte Werke** (1) Zu den geschützten Werken der Literatur, Wissenschaft und Kunst gehören insbesondere (...) Werke der Musik (...) (2) Werke im Sinne dieses Gesetzes sind nur persönliche geistige Schöpfungen.

<sup>412</sup> Tím je vyloučena ochrana výtvořů, jejichž tvůrci byla zvířata či stroje. K tomu podrobněji Loewenheim, Ulrich: *Geschützte Werke – II. Werke der Musik*. In: Schrickler, Gerhard a kol.: *Urheberrecht. Kommentar – 2., neubearbeitete Auflage*. C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München 1999, s. 55, odstavec 12–13; s. 56, odstavec 15; s. 99, odstavec 124–127.

<sup>413</sup> Srovnej § 2 odst. 4 AZ. Zde § 3 URG: **Bearbeitungen**. Übersetzungen und andere Bearbeitungen eines Werkes, die persönliche geistige Schöpfungen des Bearbeiters sind, werden unbeschadet des Urheberrechts am bearbeiteten Werk wie selbständige Werke geschützt. Die nur unwesentliche Bearbeitung eines nicht geschützten Werkes der Musik wird nicht als selbständiges Werk geschützt.

<sup>414</sup> Schrickler, Gerhard a kol.: *Urheberrecht. Kommentar – 2., neubearbeitete Auflage*. C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München 1999. 2146 s., zde s. 58, odstavec 19 a s. 97, odstavec 119.

daného výtvoru. I německé právo připomíná, že poskytuje autorskoprávní ochranu všem výtvorům bez rozdílu a ohledu na jejich kvalitu (*künstlerischen Wert*, doslova uměleckou hodnotu) – výslovně do APO zahrnuje i díla tzv. nové hudby, hudby využívající nové kompoziční postupy<sup>415</sup> a oblast hudby populární všeho druhu.<sup>416</sup> Zákon poskytuje ochranu i útvarům improvizovaným (zde je možné připomenout si vesměs opačné a odmítavé stanovisko hudebních estetiků, kteří vymezují dílo restriktivněji požadavkem komponovanosti takového útvaru), nemusejí být tedy zaneseny do not a dokonce ani zaznamenány na nahrávce. Definice hudebního díla pomocí výrazu tónová řada (*die Tonfolge*) není v praxi příliš přesná, neboť je v ní kladen důraz pouze na složku melodickou, přičemž na originalitě díla se mohou podílet i dílčí složky hudební struktury odlišné od melodie. Tvůrčí činnost, jíž je poskytována APO, může též spočívat v pouhém odlišném zpracování původní předlohy, než v tvorbě nové určité tónové řady; tím německé právo umožňuje chránit např. konkrétní jedinečnou instrumentaci, orchestraci, různé konkrétní montáže tónových řad seriálních kompozic.<sup>417</sup> Jedinou a klíčovou podmínkou je dostatečný projev skladatelovy individuality. Důležitý faktor pro posouzení je celkový dojem díla, který vznikne ze souhry všech jeho složek, přičemž tyto jednotlivé elementy mohou vykazovat samy o sobě jen velmi nízký stupeň tvůrčí individuality.<sup>418</sup> Tím je ospravedlněna i ochrana drobných výtvorů (doslova *die kleine Münze*)<sup>419</sup> z řad NAH, rovněž tak i tvůrců aranží a sestavitelů hudebních směrů (potpourri). Chráněny naopak nemohou být běžné hudební obraty a postupy, které jsou považovány za jakýsi veřejný majetek sui generis (*musikalische Allgemeingut*) a standardně ochraně nepodléhají též formotvorné principy, metody a mustry, a dále bezduché (beztvaré) tónové řady, prstová cvičení, akustické signály, zkrátka všechny hudební projevy, které postrádají onen vyšší, duchovní smysl. Německá právověda věnuje zvláštní pozornost ochraně části díla, ptá se, jak velký musí být onen stavební prvek, který již může vykazovat konkrétní stupeň potřebné tvůrčí individuality pro APO. Konstatuje, že neexistuje generální odpověď, téma či motiv, které jsou základními jednotkami hudebních projevů, musí však ve své kompletnosti vykazovat pro splnění této podmínky tzv. formativní

---

<sup>415</sup> Srovnej tamtéž, s. 70, odstavec 44. Užití počítače při komponování, problematika samplování apod. Těmto fenoménům a jejich analýze věnujeme pozornost ve speciální kapitole.

<sup>416</sup> Loewenheim, Ulrich: *Geschützte Werke – II. Werke der Musik*. In: Schrickler, Gerhard a kol.: cit. dílo, s. 97. Doslova zde autor uvádí: „(...) davon abweichende Tonfolgen etwa der sog. Neuen Musik können Musikwerke darstellen. Zu den Musikwerken zählen (...) Unterhaltungsmusik aller Art usw.“

<sup>417</sup> Vychází z judikátů kupř. Bundesgerichtshof (dále BGH) GRUR 1991, 533/535 – Brown Girl II; BGH GRUR 1968, 321/324 – Haselnuß; a dalších.

<sup>418</sup> *Entscheidend ist der sich aus dem Zusammenspiel dieser Elemente ergebende Gesamteindruck; die erforderliche Gestaltungshöhe kann sich aus ihm auch dann ergeben, wenn die einzelnen Elemente für sich genommen nur eine geringe Individualität aufweisen, etwa durch die Verknüpfung üblicher Stilmittel.* Tamtéž, s. 97, odstavec 119.

<sup>419</sup> Podrobněji k tomu tamtéž, s. 67, odstavec 38.

sílu projevu (*prägende Ausdruckskraft*<sup>420</sup>). Drobným úsekům, které tímto subjektivně nedisponují (jeden tón, jeden akord atp.), nepomůže k dosažení individuality ani konkrétní zvuková barva, byť ta sama či v kombinaci s ostatními složkami, jak výše bylo zmíněno, může naplňovat požadavek individuality celého hudebního projevu. I na tomto místě můžeme připomenout polemiku Norberta Adamova, který uváděl výjimky z tohoto obecného principu – onen jednotónový Wagnerův motiv.<sup>421</sup>

Jediným v zákoně zmíněným kritériem, jež je však páteří celé definice díla, je požadavek na povahu takového díla, která dle právního výkladu spočívá v tvůrčí činnosti člověka (*auf einer menschlich-gestalterischen Tätigkeit beruhen*) a nese duchovní obsah (*geistige Gehalt aufweisen*) se znaky individuality svého skladatele (*von der Individualität des Komponisten geprägt sein*). Tento obsah je pak navenek vyjádřen v nějaké vnímatelné podobě (*eine wahrnehmbare Form*), přičemž není požadováno fyzické zhmotnění ani dokonce stálá existence.<sup>422</sup> Jak je tedy patrné, německý zákon definuje dílo takřka shodně (český zákon uvádí ve svém § 2 požadavek *jedinečnosti* takového díla, ten je v německém právu vyložen pomocí formulace *znak individuality skladatele*). Rozdílem zde je, že tato kritéria nejsou výslovně (tak jako v českém AZ) v URG zmíněna a výklad tak jediného souhrnného pojmu *osobní duševní výtvor* přináší až komentář a judikatura.

Zde je možno v základních rysech pro srovnání zmínit ještě obdobný zákon další německy mluvící země, tj. platnou rakouskou úpravu autorského práva, zákon **StF: BGBl. 111/1936 Bundesgesetz über das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Kunst und über verwandte Schutzrechte (Urheberrechtsgesetz)** – dále jen UrhG, ve znění pozdějších novel. Ve shodě s německou úpravou, jež spoléhá v mnohém na právní výklad v komentářích a rozhodování soudů, v rakouském právu toto vymezení nalezneme rovněž v obecnější rovině, než kupř. v úpravě české, konkrétně v § 1 UrhG. Podle něj se ve smyslu díla musí jednat opět o osobité (ve smyslu zvláštní, vlastní) duševní výtvoř (zde formulace *eigentümliche geistige Schöpfungen*) z oblasti literatury, hudby, výtvarného umění a filmu. Chráněn je celek i jeho dílčí části. Jak je na první pohled patrné, rakouská úprava se ještě více vzdálila od vymezení podle Bernské úmluvy, která rozlišuje „literární a umělecká díla“, akcentuje též námi sledovanou oblast děl hudebních.<sup>423</sup> Tím jsou tato zmíněna naposledy,

<sup>420</sup> Tamtéž, s. 98, odstavec 122.

<sup>421</sup> K systematice motivů např. viz Sposobin, Igor Vladimirovič: *Muzykal'naja forma*. (Přepis části rukopisu překladu Karla Janečka, která je uložena v Janečkově pozůstalosti v Památníku národního písemnictví Strahov). Dostupné [online] na [http://is.muni.cz/th/74581/ff\\_m/Karel\\_Janecek\\_priloha.txt](http://is.muni.cz/th/74581/ff_m/Karel_Janecek_priloha.txt) [citováno 19. 10. 2012].

<sup>422</sup> Tamtéž, s. 59, odstavec 20. *Eine körperliche Festlegung ist nicht erforderlich, ebensowenig braucht es sich um eine dauerhafte Festlegung zu handeln*. K tomu judikáty kupř. Entscheidungen des Bundesgerichtshof in Zivilsachen (BGHZ) 37, 1/7 – AKI nebo BGH GRUR 1962, 531/533 – Bad auf der Tenne II a další.

<sup>423</sup> § 1 UrhG: (1) Werke im Sinne dieses Gesetzes sind eigentümliche geistige Schöpfungen auf den Gebieten

v následujících paragrafech pak podává bližší vymezení všech tří zbývajících oblastí; překvapivě se právě hudebním dílům žádné konkrétnější ustanovení nevěnuje.<sup>424</sup> O hudebním díle zákon dále hovoří až v odstavci 3 § 11 UrhG, kde jej zmiňuje jako příklad možného propojení děl dvou uměleckých oblastí – kupř. slovesného umění a hudby či filmu a hudby – ve společný celek, jenž ale sám o sobě ještě nezakládá spoluautorství.<sup>425</sup> Blíže nehovoří ani o znacích onoho osobního duševního výtvoru; v oddíle I., jenž je věnován právě vymezení pojmu dílo, nalezneme opět pouze výčet možných druhů děl (kromě těch obecně zmíněných v § 1 UrhG). Díla hudební tedy dále nejsou blíže vymezena, ani charakterizována. Ustanovení § 5 UrhG se pak věnuje zpracování, resp. přepracování jiného díla (*Bearbeitungen*, v české úpravě § 2 odst. 4 AZ, v německé § 3 URG), § 6 UrhG dílům kolektivním a § 7 UrhG dílům volným, kam rakouské právo počítá zákony, vyhlášky, úřední rozhodnutí, různá oznámení a pozemkové mapy (v německém právu toto ustanovení odpovídá § 5 URG s názvem Úřední díla).

V detailech týkajících se posuzování kritérií uměleckého díla a v dalších podrobnostech odkazujeme obecně na výklad týkající se úpravy německé.

Francouzská autorskoprávní úprava, sdružená s předpisy dalších odvětví duševního vlastnictví do společného zákoníku **č. 92-597 Code de la propriété intellectuelle** (dále jen CPI), v platném znění z roku 1992, upravuje autorské právo (*Le droit d'auteur*) v knize první prvé části *La propriété littéraire et artistique*. Jako v jiných výše zmíněných úpravách, i zde se objektu autorskoprávní ochrany věnuje úvodní Hlava I. (*Objet du droit d'auteur*) v ustanoveních tří kapitol čl. L 111-1 až L 113-9. Kapitola první, věnovaná povaze AP, se zabývá nejprve širším pojmem *nehmotné dílo* (čl. L 111-1 CPI), u jehož vlastnictví zdůrazňuje nezávislost na vlastnictví hmotného nosiče, s nímž je spojeno (čl. L 111-3 CPI). Zákon nehmotné dílo sice blíže nespécifikuje, nicméně výklad opět podává francouzská právní teorie, která pro naplnění tohoto pojmu hovoří o tvorbě nebo výtvoru (*la création*), jež musí spočívat v osobní činnosti (*travail personnel*), která nemůže spočívat v pouhém návodu jak něco vytvořit (nemůže pokrývat know-how), obdobně jako se nevztahuje na metody (např. kompoziční), procesy či myšlenky (nápady), ale pouze na vlastní samostatné individualizované výtvořky, do nichž se tyto věci již mohou promítnout. Osoba, která vnesla určitou myšlenku do díla, ale dále se na zpracování této myšlenky nepodílí, ani nijak dále

---

der Literatur, der Tonkunst, der bildenden Künste und der Filmkunst. (2) Ein Werk genießt als Ganzes und in seinen Teilen urheberrechtlichen Schutz nach den Vorschriften dieses Gesetzes.

<sup>424</sup> §§ 2–4 UrhG jsou věnovány dílům literárním (do nichž zákon počítá vedle jazykových prací všeho druhu včetně počítačových programů také díla vědecká, didaktická a ilustrace nepadající pod kategorii výtvarných umění, ale i díla jevištní, konkrétně pantomimická a choreografická); dále jsou to díla výtvarného umění (kam patří také díla fotografická, architektonická a výtvořky užitého umění) a díla filmová.

<sup>425</sup> § 11 UrhG: (3) Die Verbindung von Werken verschiedener Art – wie die eines Werkes der Tonkunst mit einem Sprachwerk oder einem Filmwerk – begründet an sich keine Miturheberschaft.

neparticipuje na procesu vzniku díla, nemůže být považována za spoluautora.<sup>426</sup> APO se aplikuje pouze na vyjádření a skladbu – složení díla (*à l'expression et à la composition*). Nicméně zcizení nápadu v obchodní činnosti, kupř. nápad písňě, zákon nevylučuje při hmotném poškození řešit pomocí ustanovení o nekalé soutěži.<sup>427</sup> Ovšem opět při posouzení, zda se jedná o dílo ve smyslu autorského zákona, je pro soudce či znalce rozhodující jen daný hotový výtvar; nesmí se přihlížet k žánrové oblasti, do níž dané dílo spadá. Pojem – termín originalita je v klasickém pojetí (*l'approche classique*) pojímán jako odraz osobnosti tvůrce (*le reflet de la personnalité du créateur*), který byl judikaturou charakterizován jako subjektivní osobnostní otisk (*de façon subjective, qu'il s'agisse: D'empreinte personnelle*).<sup>428</sup> Údajný autor tak musí v případném soudním líčení prokázat vynaložené osobnostní úsilí, které se promítá do struktury vytvořeného díla. Ve shodě s ostatními probranými zákonnými úpravami je podle článku L 111-2 CPI dílo považováno za vytvořené nezávisle na svých zveřejněních, postačí sama realizace díla, dokonce postačí i pouze nedokončený návrh autora.<sup>429</sup> Zde je vnímána významově relativně tenká hranice mezi pouhou myšlenkou, která ochraně nepodléhá, a návrhem (*la conception*), jehož synonymem rovněž může být výraz skica, plán, námět. Rozdíl zde spočívá v nutném započetí realizace, kdy v zákoně stanovené adjektivum *nedokončený* (*inachevée*) nepřimo již nějaký stupeň této realizace či hotové části předpokládá. Zprostředkovateli následné percepce díla se mohou stát obecně všechny lidské smysly. Jinými slovy jsou tedy mezi sebou zrovnoprávněny a mohly by se teoreticky objevit u jakéhokoli díla. Např. soudobá hudba ve svých avantgardních projevech dala nejednou prostor pro zrak – viz kupř. grafická hudba, jejíž výtvary někteří hudební estetikové principiálně odmítají řadit do kategorie hudebního díla. Právo je zde díky této formulaci de facto zcela benevolentní. Přesto však existuje případ, pro které dané dílo může být z APO vyloučeno. Ač platí výše uvedené vyloučení měřítek jakékoliv kvality, má-li tento aspekt negativní dopad ekonomický, je posuzován opět spíš obchodně právně, ve smyslu hrubého zneužití obchodního účelu (*exploiter à des fins vulgairement commerciales*). Jedná se o případ, kdy někdo čistě za obchodním účelem využívá znalostí, které nabyl zběžnou či praktickou zkušeností, která je dostupná každému (*des connaissances ramassées au hasard de lectures hâtives ou puisées dans le fonds*

<sup>426</sup> Bonet, Georges a kol.: *Code de la propriété intellectuelle*. Édition Dalloz, Paris 1997. 1209 s. Zde s. 6, odstavec 9.

<sup>427</sup> *Les reproductions contraires à la loyauté nécessaire à l'exercice du commerce ou les actes déloyaux distincts de la reproduction elle-même ont été condamnés en matière*. Tamtéž, s. 7, odst. 9. Tato zajímavá alternativa je však spojena výlučně s ohrožením nějakého obchodního zájmu, francouzské právo v této souvislosti poukazuje na judikáty JCP 1973. II. 17509, note Leloup; RTD com.1974.91, obs. Desbois.

<sup>428</sup> Tamtéž, s. 8, odstavec 19, dále obdobně kupř. v *Cahiers de droits d'auteurs*, červen 1989, s. 4 či *Recueil Dalloz*, roč. 1957, s. 436.

<sup>429</sup> **Art. L 111-2 CPI:** L'oeuvre est réputée créée, indépendamment de toute divulgation publique, du seul fait de la réalisation, même inachevée de la conception de l'auteur.



*commun des manuels, sinon tirées de l'expérience pratique de tout un chacun*), přičemž využívá jisté naivity (hlouposti) relativně bohaté veřejnosti (*en mettant à profit la naïveté d'un public relativement fortuné*); toto pak poukazuje pouze na neoriginalitu díla, kdy se doslova pod „luxusním zevnějškem skrývá všednost inspirace“ (*souligne l'absence d'originalité du plan, de la présentation et, en general, de la forme des ouvrages qui dissimulent sous un faux luxe la banalité de leur inspiration*).<sup>430</sup> Pokud tuto myšlenku rozvedeme, můžeme vyvodit závěr, že v případě, kdy se tímto způsobem autor neoprávněně obohatí a jeho dílo tedy v důsledku vykazuje prvky nejedinečnosti, neoriginality (tedy ve své podstatě i určité zásadní kvalitativní nedostatky díla), čímž způsobí materiální škodu na straně recipientů, pak již takové jednání může AP pomocí svých institutů legitimně postihnout.

Kapitola druhá CPI se již věnuje vlastnímu vymezení charakteristiky chráněných děl. V článku L 112-1 nalezneme základní předpoklad, shodný se všemi výše (i níže) rozebíranými úpravami, čímž jsou vyloučena jakákoli kvalitativní hlediska při zkoumání díla, tedy APO podléhají všechna díla bez ohledu na (v této úpravě konkrétně zmíněné) žánr, formu vyjádření, hodnotu i účel.<sup>431</sup>

V následujícím ustanovení článku L 112-2 CPI se pak nachází tradiční výčet duševních výtvorů, mezi nimiž je možno naleznout v bodě pátém hudební díla s textem i bez textu (*les compositions musicales avec ou sans paroles*). Chránit je možné i dílo odvozené, které komentář označuje za relativně originální, v němž se jednotlivé prvky objevují v novém pořadí – uspořádání; dílo disponuje novou formou a přizpůsobuje se novému použití.<sup>432</sup> Originalita hudebního díla může být jak v melodii, tak i v harmonii či rytmu, v písních pak nejčastěji kombinací melodie a rytmu. Pouhá rytmická odchylka nestačí, aby legitimizovala vznik díla nového, je potřeba ještě dalšího odlišení pro dosažení „originality“, musí nést otisk svého autora.<sup>433</sup> Přitom však rytmus sám o sobě není chránitelný, dokud jeho podobnost s jinou skladbou nezavdává k domněnce, že nastalo porušení APO celého jiného díla. Opět se zde naráží na hodnocení dílčích znaků díla na základě jeho celkového dojmu. Autorskoprávní ochraně může sama o sobě podléhat pouze melodie, je jakousi primární identifikací skladby, konkrétně stačí úsek čtyř taktů.<sup>434</sup>

Dílo však nemusí, jak již bylo naznačeno výše, po hudební stránce přinášet vůbec nic nového. Naopak, ani případná výpůjčka např. z folklóru „nevylučuje nezbytně celou

<sup>430</sup> Tamtéž, s. 16, odstavec 10.

<sup>431</sup> **Art. L. 112-1 CPI:** Les dispositions du présent code protègent les droits des auteurs sur toutes les oeuvres de l'esprit, quels qu'en soient le genre, la forme d'expression, le mérite ou la destination.

<sup>432</sup> Tamtéž, s. 19, odstavec 5, obdobně in *Recueil périodique et critique Dalloz*, roč. 1870, č. 1, s. 186.

<sup>433</sup> Tamtéž, s. 22, odstavec 21.

<sup>434</sup> Tamtéž, s. 23, odstavec 26, obdobně in *Recueil périodique et critique Dalloz*, roč. 1939, č. 3, s. 63.

originalitu“.<sup>435</sup> Až pokud by nové dílo bylo s jakýmkoli dílem spadajícím již do *public domaine* (kupř. právě s dílem folklórním) v podstatě (poznatelně) identické, nebude mít nárok na APO. Při posuzování samotné melodie je však právní praxe přísnější, zde postačí pouhý úsek prvních dvou taktů nějakého refrénu, v němž je zpochybněna originalita. Záleží opět na posouzení míry individuality a originality.<sup>436</sup> Hovoří se pak vedle toho o možném díle odvozeném, kam francouzské právo řadí problematiku rozličných aranží (*arrangement*). Hudebně pod takovou úpravu patří široká škála adaptací, zahrnující změny počínaje metrem a žánrem konče (např. z původního blues vzniklý valčík). Žánr, výše probíraný kvalitativní aspekt díla, sice nerozhoduje o uplatnění či odmítnutí APO, jeho změna však v konkrétním případě může založit nový, odvozený právní vztah, jímž není dotčeno právo autora díla původního.<sup>437</sup> Vždy je však nezbytné dostát požadavkům vlastní originality, což se stává alfou a omegou této části rozebíraného kodexu.<sup>438</sup>

Francouzská úprava (stejně jako např. úprava britská) na rozdíl od české veškerá práva duševního vlastnictví spravuje v uceleném kodexu, jehož první část věnuje právě autorským právům. Zákon zde nejprve vymezí dílo nehmotné, v druhém článku pak již konkrétní díla chráněná, nezmiňuje přitom onu základní dichotomii podle Bernské úmluvy.

Polská **Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych** z dnia 4 lutego 1994 r., publikator: Dz. U. 1994, nr 24, poz. 83 (dále jen UPA), nahradila socialistickou autorskoprávní úpravu z roku 1952. Předmět AP, dílo (*utwór*), je v úvodní kapitole, v článku 1 UPA je vymezeno velmi podobně jako v AZ, jedná se tedy o každý projev tvůrčí činnosti (*każdy przejaw działalności twórczej*<sup>439</sup>) mající individuální charakter (*o indywidualnym charakterze*), fixovaný – doslova „upevněný, sídlící“ v jakékoli podobě (*ustalony w jakiegokolwiek postaci*), bez ohledu na hodnotu, účel a způsob vyjádření (*niezależnie od wartości, przeznaczenia i sposobu wyrażenia*).<sup>440</sup> Hned v úvodním ustanovení jsou

<sup>435</sup> *L'emprunt au folklore n'exclut pas nécessairement toute originalité*. Tamtéž, s. 22, odstavec 24.

<sup>436</sup> *La cellule mélodique utilisée dans les deux premières mesures d'un refrain est dénuée d'originalité lorsqu'elles appartiennent à un fonds commun que l'on retrouve dans différentes formes de musique et à différentes époques*. Tamtéž, s. 23, odstavec 27.

<sup>437</sup> **Art. L. 112-3.** Les auteurs de traductions, d'adaptations, transformations ou arrangements des oeuvres de l'esprit jouissent de la protection instituée par le présent code sans préjudice des droits de l'auteur de l'oeuvre originale. Il en est de même des auteurs d'anthologies ou de recueils d'oeuvres ou de données diverses, tels que les bases de données, qui, par le choix ou la disposition des matières, constituent des créations intellectuelles (...).

<sup>438</sup> Viz kupř. známá Ravelovova orchestrace Musorgského Obrázků z výstavy. Viz cit. dílo, s. 39, odstavec 2. Samostatný aspekt tohoto fenoménu představuje pak respekt k esteticko-umělecké hodnotě originálu díla. Český AZ na kvalitě díla rovněž nestaví svoji ochranu, nicméně původní dílo nesmí být užito dehonestujícím způsobem (vyplývá z osobnostních práv původního autora), dílo odvozené je zároveň dílem závislým, o jehož použití rozhoduje autor díla původního (§ 12 AZ).

<sup>439</sup> Polský jazykový ekvivalent výrazu tvořivost – *twórczość* – pak může představovat nejen proces tvorby jako v češtině, ale také jeho výsledek – výtvor.

<sup>440</sup> V praxi je tento výčet kvalitativních hledisek o něco širší a přesnější: APO nezávisí též na okolnosti týkající se osoby autora (musí jím však být člověk), cíli či užitečnosti díla, umělecké hodnotě, inspiračním zdroji

shromážděny všechny jeho definiční znaky. Tento projev tvůrčí činnosti, přestože výslovně nezmněný – ale logicky dovoditelný, je výsledek práce člověka (*rezultat pracy człowieka*); skrývá v sobě dva zásadní znaky, prvním je atribut novosti, druhým originalita. Individuální charakter výsledku tvůrčí činnosti spočívá právě v jeho originalitě, nevztahuje se ke kvalitám tvůrce, byť musí vznikat v jeho mysli. Tato koncepce se zde opírá o názor teoretika **Maxe Kummera**, jenž tuto vlastnost díla nazývá *unikátností*, a který počítá s vysokým stupněm pravděpodobnosti, že nikdo jiný samostatně nevytvoří identický útvar.<sup>441</sup> I tato koncepce používá opatrné slovní spojení *s největší pravděpodobností*; Kummer si uvědomuje, že nikdy nelze stoprocentně vyloučit možnost vzniku dvou relativně identických děl nezávisle na sobě. Byť je tato možnost prakticky málo pravděpodobná.<sup>442</sup>

Odstavec 2 článku 1 UPA<sup>443</sup> vylučuje ochranu idejí – samotných myšlenek, pouze však do momentu jejich vyjádření (*uzewnętrznienie*), tak že je možné je poté v nějaké podobě fyzicky vnímat. **Janusz Barta** v souvisejícím právním komentáři toto odůvodňuje, že je tak činěno pro všeobecné blaho a v zájmu lidského pokroku i technického, kulturního a vědeckého rozvoje, kterému pomáhá svobodný tok myšlenek.<sup>444</sup> Autorskoprávní monopol zahrnující všechny potenciální složky a prvky díla by byl s tímto pokrokem neslučitelný. Stejně tak nestačí ani pro APO tvůrčí proces vzniku díla, jediným rozhodujícím elementem je výsledek – dílo.<sup>445</sup> Další otázkou je, v čem může daná tvůrčí činnost spočívat. Aby byly kumulativně splněny oba výše zmíněné znaky, neměl by být obsahem takové zveřejněné myšlenky pouhý výsledek pozorování vnějšího světa či konstatování všeobecné povahy. Nepřímo je tím zdůrazněna potřeba duchovního přínosu tvůrce – mechanické nahrávání zpěvu ptáků nemůže nikdo vydávat za své dílo (jiná je však situace ohledně práv souvisejících s AP ke zvukovým záznamům takových projevů). Pokud však dojde k dodatečné tvůrčí činnosti týkající se formy takového vyjádření, provede-li tedy autor kupř.

---

(samozřejmě rovněž v souladu s ustanoveními o odvozených dílech), stupni vynaloženého intelektuálního úsilí či objektivní materiální hodnotě díla.

<sup>441</sup> Podrobněji viz Kummer, Max: *Das urheberrechtlich schutzbare Werk*. Stämpfli, Bern 1968, 229 s.

<sup>442</sup> Toto stanovisko ostatně sdílí i polská judikatura. Z výroku warszawského odvolacího soudu I ACr 620/95 vyplývá, že není plagiátem takové dílo, které vznikne z nezávislého tvůrčího procesu, byť se obsahem a formou velmi přibližuje dílu jinému. *Nie jest plagiatem dzieło, które powstaje w wyniku zupełnie odrębnego, niezależnego procesu twórczego, nawet jeżeli posiada treść i formę bardzo zbliżoną do innego utworu*. Zrovna tak může být chráněno i dílo, jehož části pocházejí z *public domain*, ale jsou v novém unikátním kontextu.

<sup>443</sup> **Art. 1 odstavec 2 UPA**: *Ochroną objęty może być wyłącznie sposób wyrażenia; nie są objęte ochroną odkrycia, idee, procedury, metody i zasady działania oraz koncepcje matematyczne*.

<sup>444</sup> Barta, Janusz a kol.: *Prawo autorskie. System Prawa Prywatnego – Tom 13*. Wydawnictwo C. H. Beck, Warszawa 2003, 772 s., zde s.9. *Monopol obejmujący wszystkie elementy dzieła jest bez wątpienia sprzeczny z rozwojem postępu technicznego, naukowego i kulturalnego*.

<sup>445</sup> Barta, Janusz a kol.: cit. dílo, s. 20, odstavec 29.

dodatečnou koláž různých úryvků těchto nahraných ptačích zpěvů, které ve výsledku vytvoří jedinečný zvukový proud, již lze na takovýto projev pohlížet ve smyslu APO.<sup>446</sup>

Mnohé úpravy týkající se ochrany díla považují za klíčový moment pro vznik APO jeho vyjádření (*ustalenie*), a to i díla nedokončeného. Zákon tady výslovně neuvádí (na rozdíl od české úpravy) ochranu jednotlivých dílčích částí díla, nicméně ji lze dovodit.<sup>447</sup> K přiznání APO (podobně jako u nás) není zapotřebí *utrwalenie* – čili fixace díla na nějaký hmotný nosič.<sup>448</sup> Jako důkaz uvádí díla folklórní, u nichž je ústní tradice, resp. ono *ustalenie*, základním principem vyjádření.<sup>449</sup> Nutno na tomto místě podotknout, že si Barta nevybral příliš šťastný příklad, protože v hudební oblasti je právě tento způsob kodifikace pomocí ústní tradice díla velice problematický, neboť znemožňuje určení konkrétního autora díla. Útvary folklórní jsou právě v takových případech kupř. v české úpravě raději explicitně vyloučeny z ochrany (srovnej v detailech § 3 odst. 2 AZ). Teoretické propojení obou způsobů existence by však hypoteticky mohlo nastat při likvidaci všech fyzických kopií nesoucích nějaké dílo. Za podmínky, že by veškerá paměť, resp. povědomí týkající se tohoto díla, bylo nenávratně ztraceno a dílo by nebylo možné nijak rekonstruovat, zaniklo by i autorské právo k nehmotné věci.<sup>450</sup>

<sup>446</sup> Záměrně zde užíváme termínu zvukový proud, resp. zvukové dílo namísto označení dílo hudební. Je totiž otázkou směřující zpět do oblasti hudební estetiky, zda takový výtvar splňuje ještě kritéria díla hudebního.

<sup>447</sup> Srovnej § 2 odst. 3 AZ se zněním Art. 1 odstavec 3 UPA: Dílo je předmětem AP od momentu vzniku, i kdyby mělo zůstat nedokončené. (*Utwór jest przedmiotem prawa autorskiego od chwili ustalenia, chociażby miał postać nieukończoną*). Polská zákonná úprava z roku 1952 v art. 4 variantu ochrany části díla obsahovala, nyní se postupuje podle právní zásady „co není zakázáno, je povoleno“. Má se však za to, že části lze chránit jen v díle dokončeném (k tomu viz Barta, cit. dílo, s. 21).

<sup>448</sup> Změna vlastníka práv k nehmotnému dílu nemá žádný vliv na postavení majitele hmotného nosiče (a naopak). Janusz Barta přikládá rozlišení mezi pojmy *ustalenie* a *utrwalenie* velký význam, stejně tak to činí i někteří další právní teoretici – **Stefan Grzybowski** ve spise *Zagadnienia prawa autorskiego* (Państwowe Wydawn. Naukowe, Warszawa 1973, 454 s., zde s. 93–95) jako kritérium stanovuje počet osob, které kromě autora mohou dílo vnímat. U *ustalenie* vyžaduje Grzybowski přítomnost alespoň jedné cizí osoby, která dílo může vnímat, u *utrwalenie*, tedy uchování prostřednictvím fixace díla na fyzický nosič, je tento počet vnímajících osob nijak neomezen, zároveň percepce může probíhat pomocí reprodukce v rozličných časech narozdíl od první možnosti. **Stefan Rittermann** v těchto případech rozlišuje mezi charakterem jednorázovým a trvalým. Výstižně charakterizuje hmotnou fixaci též **Roman Ingarden**: „*Utrwalenie (...) polega (...) na wyposazeniu realnego przedmiotu w pewne właściwości (...), które pozwalają czytelnikowi widzieć (...) zawsze te same symbole (znaki), co do których została zawarta międzypodmiotowa umowa, iż oznaczają one stale to samo.*“ Tedy ve stručnosti, že tato fixace umožňuje recipientovi vnímat vždy stejné symboly (znaky) v díle, na základě určité dohody, totožně. K tomu též odkazy o Ingardenovi a problematice takové fixace dostupné

[online] na <http://test.asp.wroc.pl/dyskurs/Dyskurs2/AndrzejPBator.pdf> [citováno 24. 7. 2011] či

[http://heksis.com/index\\_pliki/heksis\\_1.../robert\\_zaborowski\\_pl.htm](http://heksis.com/index_pliki/heksis_1.../robert_zaborowski_pl.htm) [citováno 25. 7. 2011]. Pro zajímavost ještě uvedme, že některé právní úpravy mají toto rozlišení vtěleno přímo do své dikce, kupř. tak činí Francie – viz **Art. L. 111-3 CPI**: *La propriété incorporelle définie par l'article L. 111-1 est indépendante de la propriété de l'objet matériel (...)*. Většina států však o hmotném nosiči výslovně hovoří až v souvislosti s tzv. rozmnoženinou díla.

<sup>449</sup> Barta, Janusz a kol.: cit. dílo, s. 13, odstavec 16.

<sup>450</sup> Barta, Janusz a kol.: cit. dílo, s. 12, odstavec 14.

Tvořivost hraje roli při vzniku díla zcela nového (*nowy, samoistny utwór* dle Art. 1 UPA<sup>451</sup>), nebo při zpracování díla cizího – zde nestačí pouhá inspirace dílem (dílo odvozené, *twórcze opracowanie cudzego utworu* podle Art. 2 UPA<sup>452</sup>) a do třetice v podobě souborného díla (*zbiór dzieł* podle Art. 3 UPA<sup>453</sup>). Exkurz možno na závěr doplnit o Art. 4 UPA<sup>454</sup> obsahující výčet děl z ochrany vyloučených a Art. 10 UPA týkající se fúze různých děl. Tyto kombinace však samy musejí pro přiznání APO disponovat vlastní tvůrčí hodnotou (*połączenie posiada własne walory twórcze*). Případné soudní rozhodování o přiznání APO může klást důraz i na okolnosti, které ze zákona nemají vliv na vznik APO.

Všechny výše zmiňované a popsané právní úpravy vycházejí z tzv. kontinentálně-evropského právního systému. Bývá též někdy označován za tzv. systém psaného práva, neboť nejdůležitějším pramenem práva je zde zákon (normativní právní akt) a ostatní prameny práva jsou druhořadé (tj. právní obyčeje, soudní a správní precedenty, normativní smlouvy). Soudní praxe se tak omezuje pouze na výklad (interpretaci) právních norem. Ve Velké Británii a USA (a dalších zemích) pak funguje systém odlišný, nazývaný angloamerický či anglosaský systém obecného práva (*Common law*). Byl vytvořen v Anglii a rozšířil se postupně do řady anglicky mluvících zemí, včetně USA. Základním rozdílem je zde právotvorná úloha soudců vyšších soudů, jejichž odůvodnění rozhodnutí, jedná-li se o první rozhodnutí v dané věci, jež dosud nebylo řešeno žádným jiným pramenem práva, vytvoří tzv. precedent, který se stává do budoucna závazný pro řešení případů obdobného typu. Tento fakt neznamená v tomto právním systému absenci normativních právních aktů, které i zde tvoří základní právní rámec. V oblasti britského autorského práva, v anglosaském právu nazývaného *Copyright law*, je jeho základním normativním pramenem (*statute law*) **Copyright, Designs and Patents Act 1988** (c. 48, vydaný 1988, dále jen CDPA, číslo v závorce představuje vždy příslušný odstavec daného paragrafu), který je považován za nejdelší zákon na světě upravující autorská práva, i on zahrnuje v jednom kodexu celou problematiku práva duševního vlastnictví. Je rozdělen do sedmi částí (*Parts*), každá z nich (krom závěrečné *Miscellaneous and General*) je věnována jiné oblasti DV (*Copyright, Rights in Performance, Design Right, Registered Designs, Patent Agents and Trade Mark*

<sup>451</sup> V Art. 1 odstavci 2 UPA nalezneme tradiční demonstrativní výčet druhů děl, jako sedmý bod je uvedeno dílo hudební a hudebně-slovní, v bodě osm scénické a scénicko-hudební, v bodě devět dílo audiovizuální.

<sup>452</sup> Art. 2 odstavec 1 UPA: *Opracowanie cudzego utworu, w szczególności tłumaczenie, przeróbka, adaptacja, jest przedmiotem prawa autorskiego bez uszczerbku dla prawa do utworu pierwotnego.*

<sup>453</sup> Art. 3 UPA: *Zbiory, antologie, wybory, bazy danych spełniające cechy utworu są przedmiotem prawa autorskiego, nawet jeżeli zawierają niechronione materiały, o ile przyjęty w nich dobór, układ lub zestawienie ma twórczy charakter, bez uszczerbku dla praw do wykorzystanych utworów.*

<sup>454</sup> Art. 4 UPA: *Nie stanowią przedmiotu prawa autorskiego: 1) akty normatywne lub ich urzędowe projekty; 2) urzędowe dokumenty, materiały, znaki i symbole; 3) opublikowane opisy patentowe lub ochrone; 4) proste informacje prasowe.*

*Agents, Patents*). Autorskému zákonu odpovídá nejdelší prvá část, která obsahuje 179 paragrafů (*Sections*) v 10 kapitolách (*Chapters*). Následná závazná rozhodnutí soudu na základě tohoto právního předpisu mají povahu podobných právních doktrín jako vlastní zákon.<sup>455</sup>

Námi rozebíraná ustanovení týkající se pojetí díla nalezneme v kapitole první *Subsistence, ownership and duration of copyright*. Section 1 nabízí základní přehled typů chráněných objektů, děl (*work*), které jsou rozdělena do tří skupin. První obsahuje dílo literární, dramatické, hudební a samostatnou kategorii díla uměleckého v užším slova smyslu (*artistic work*);<sup>456</sup> do druhé skupiny jsou řazeny zvukové nahrávky, filmy, televizní vysílání; a ve třetí skupině nalezneme samostatně uvedené typografické úpravy (ve smyslu konkrétní typografické podoby) publikovaných edicí.<sup>457</sup> Jak je patrné, z dichotomie Bernské úmluvy byla zvlášť vydělena ještě díla dramatická a hudební, další kategorie pak obsahuje předměty, které kupř. v české úpravě nejsou za díla jako taková považována vůbec – zvukové a zvukově obrazové záznamy jsou předmětem zvláštních tzv. práv souvisejících s právem autorským (do nich patří v AZ i právo výkonného umělce k uměleckému výkonu, které je na druhé straně v CDPA řazeno do zcela zvláštní kategorie duševního vlastnictví – viz výše).<sup>458</sup> Zvukové záznamy jsou tedy v britském zákoně postaveny na roveň dílům, tedy i dílům hudebním (podle sec. 9 (2) CDPA je za jejich autora považován producent), na rozdíl od AZ, kde fungují ve vztahu k dílům spíše jako jejich zprostředkovatelé (podobně jako televizní vysílání a konec konců i interpretační výkon), byť jsou též nadány speciální vlastní právní ochranou dle AZ.<sup>459</sup> Section 5 CDPA<sup>460</sup> vnímá zvukové záznamy ve dvou rovinách – nahrávky *per se*, tedy nahrávky jakýchkoliv zvuků, jimž je ochrana poskytována z titulu jejich samotné existence prostřednictvím záznamu na hmotný nosič, a nahrávky jiných druhů děl (literárního, hudebního apod.). Ochrana dle CDPA tak podléhá i kupř. nahrávka

---

<sup>455</sup> Vedle toho ještě rozlišujeme tzv. *statute-based case law*, tedy rozhodnutí, která interpretují a objasňují přímo ustanovení zákona.

<sup>456</sup> Pro úplnost doplňme, že pod pojmem *artistic work* **sec. 4 (1) CDPA** rozumí: (a) a graphic work, photograph, sculpture or collage, irrespective of artistic quality, (b) a work of architecture being a building or a model for a building, or (c) a work of artistic craftsmanship.

<sup>457</sup> **Sec. 1 (1) CDPA:** Copyright is a property right which subsists in accordance with this Part in the following descriptions of work— (a) original literary, dramatic, musical or artistic works, (b) sound recordings, films or broadcasts, and (c) the typographical arrangement of published editions.

<sup>458</sup> Pozor však na speciální kategorii v AZ tzv. audiovizuálních děl, kam z povahy věci spadají také filmy (srovnej s klasifikací v CDPA, kde jsou filmy řazeny rovněž jako dílo, ovšem po boku zvukových nahrávek a televizního vysílání).

<sup>459</sup> Viz §§ 75–78 AZ.

<sup>460</sup> **5A CDPA (1):** In this Part „sound recording” means— (a) a recording of sounds, from which the sounds may be reproduced, or (b) a recording of the whole or any part of a literary, dramatic or musical work, from which sounds reproducing the work or part may be produced, regardless of the medium on which the recording is made or the method by which the sounds are reproduced or produced. **(2)** Copyright does not subsist in a sound recording which is, or to the extent that it is, a copy taken from a previous sound recording.

ptačího zpěvu, zvukové efekty či hudební sampl. Srovnáme-li toto ustanovení s českou úpravou v § 75 AZ, kde je zakotvena úprava práv výrobce zvukového záznamu, zvukovým záznamem podléhající ochraně se sice primárně rozumí záznam zvuků výkonu výkonného umělce, nicméně *dovětek či jiných zvuků nebo jejich vyjádření* poskytuje v praxi podobný právní rámec. Rozdílná je tedy pouze klasifikace těchto jevů, kdy v britském právu jsou zvukové záznamy řazeny přímo do kategorie děl, její vymezení je tedy širší, než je tomu v kontinentálním systému práva.<sup>461</sup> Hudební dílo ve starších britských úpravách (tj. Copyright Act z roku 1911 a posléze 1956) svou definici postrádalo úplně a právní praxe se opírala o zažitě pojetí a představy podle tradičního modelu, který byl nastíněn již v kapitole o estetickém pojetí hudebního díla. Díky paradigmatickým změnám v oblasti hudby, k nimž došlo ve 20. století, si zákonodárci uvědomili narůstající rozostřenost<sup>462</sup> těchto jevů, a tak se do zákonné úpravy v roce 1988 prostřednictvím sec. 3 (1) CDPA<sup>463</sup> dostala jeho stručná charakteristika. Jedná se tedy o *dílo skládající se z hudby, s vyloučením slova či děje, jež by byl spolu s hudbou zpíván, recitován či jinak předváděn*. Toto vymezení je problematické. První polovina souvětí nás staví před problém vymezení fenoménu hudby. Zvláště právě vývoj ve 20. století, kvůli kterému paradoxně tato zákonná charakteristika vznikla, činí tuto příliš obecnou definici problematickou. Zde se lze inspirovat např. pohledem hudební estetiky, která vnímá hudbu široce, byť zase ne každému takovému projevu přisuzuje charakter díla. Nebo lze naopak pojetí chápat restriktivněji a přisuzovat status hudby „pouze“ konzervativním či tradičním útvarům a zvukovým experimentům na hranici hudebního umění přiznávat status autorskoprávní ochrany coby zvukovým nahrávkám, které CDPA řadí, jak již bylo výše uvedeno, de facto na stejnou úroveň jako dílo. Situaci navíc komplikuje i druhá polovina zmíněného zákonného vymezení, neboť takto definované hudební dílo vylučuje jakoukoli možnou spojitost s dílem literárním

<sup>461</sup> Srovnej též s výkladem francouzské právní úpravy, kde právě příklad ptačího zpěvu figuroval jako předmět nenaplňující znaky díla, které by mohlo podléhat APO. Ochrana je však i těmto předmětům (ne dílům) poskytována, a to podle art. 213-1 CPI týkající se opět práv výrobců zvukových záznamů (kniha II. – stejně jako v ČR úprava vřazena do tzv. práv souvisejících s AP). V britské úpravě (a nutno dodat stejně šalamounsky jako v české) požívá APO pořizovatel i neoprávněné nahrávky, tj. vzniklé bez vědomí autora takto nahraného díla. Viz sec. 3 (3) CDPA: It is immaterial for the purposes of subsection (...) whether the work is recorded by or with the permission of the author; and where it is not recorded by the author, nothing in that subsection affects the question whether copyright subsists in the record as distinct from the work recorded. (Srovnej s ust. § 75 odst. 1 AZ a Telec, Ivo – Tůma, Pavel: *Autorský zákon – komentář*. Praha 2007, 971 s., zde. s. 670, odstavec 5). Nicméně nese za své jednání zodpovědnost, jak naznačuje CDPA v ustanovení o ochraně morálních práv původního autora, viz **sec. 77 (3) CDPA**.

<sup>462</sup> Podrobněji in Phillips, Jeremy J. – Durie, Robyn – Karet, Ian: *Whale on Copyright*. Fourth Edition. Sweet & Maxwell Limited, London 1993. 170 s. Zde s. 28. Za prvé hudba přestala být pro většinu lidí vnímána primárně jako estetická záležitost na úkor spotřebního zboží, za druhé limity estetické přijatelnosti byly rovněž z opačné strany posunuty avantgardními kompozičními technikami 20. století a za třetí došlo díky technickému rozvoji nahrávacích technologií a využití tedy nových zvukových možností k zastření obecných hranic mezi hudbou a zvukem.

<sup>463</sup> **Sec. 3 (1) CDPA**: In this part (...) „musical work” means a work consisting of music, exclusive of any words or action intended to be sung, spoken or performed with the music.

i dramatickým (pro srovnání: dílo dramatické však ve své definici – na rozdíl od třetího uvedeného, literárního – nevyklučuje spojitost explicitně s hudebním dílem). A tak kupř. píseň se slovy (resp. vlastní text písně) spadá dle tohoto ustanovení pod dílo literární, vyjdeme-li z části jeho dikce o díle literárním, které může mít i zpívanou podobu.<sup>464</sup> Absurdně by sem mohla teoreticky patřit i některá díla tzv. nové hudby, v nichž je jejich projev tvořen témbrovou artikulací slov (a to i bez sémantického významu) nebo by sem patřil i písemný zápis takové skladby, jenž je tvořen pomocí skladatelových unikátních slovních instrukcí.<sup>465</sup> Pro zajímavost – různá provázání mezi literárním a hudebním dílem lze samozřejmě nalézt i v čisté hudební teorii, kupř. v tzv. nápěvkové teorii mluvy (starším označením melodie českého slova) Leoše Janáčka, nebo v intonačních paralelách mezi hudbou a mluvený slovem, které zkoumal Boris Asafjev. Ten v rámci provádění živého zvuku (*живое эвучанние*)<sup>466</sup> spatřoval možnost přenosu další významové, obsahové roviny, v případě čteného textu tedy pomocí intonace hlasu.

Dostáváme se nyní k obecným požadavkům na předmět AP. Prvý je obsažen hned v sec. 1 CDPA slovním spojením *original (...) work* – tedy v podmínce originality. Ta však dále není v zákoně objasněna, vychází se proto především z judikátů řešících tento termín již v právních úpravách z let 1911 a 1956.<sup>467</sup> Podle nich originální neznamena nový, a to ani ve smyslu intelektuální kreativity či absolutní fyzické novosti, nýbrž představuje jakousi přímou vazbu mezi intelektuální a tvůrčí činností autora na jedné straně a definitivním tvarem (doslova výrobou) díla na straně druhé.<sup>468</sup>

Sec. 3 (2) CDPA dále dovoluje existenci APO těchto děl pouze v případě, že jsou tato zachycena v psané (či jiné) podobě.<sup>469</sup> Zde dospějeme výkladem k závěru, že se jedná o zákonný požadavek na určitou hmotnou fixaci díla. Copyright nechrání obsah autorovy

---

<sup>464</sup> **Sec. 3 (1) CDPA:** In this part – „literary work“ means any work, other than a dramatic or a musical work, which is written, spoken or sung (...).

<sup>465</sup> Jsme si pochopitelně vědomi toho, že všechny notový materiál obecně je svou podstatou tiskovina a je tak s ní i zacházeno (ovšem jako hmotná fixace díla hudebního, nikoli dílo literární; v mnohých úpravách se těší dokonce zvýšené ochraně – srovnej kupř. s českou úpravou v ustanovení § 30a AZ, které se zabývá rozmnožováním na papír nebo na podobný podklad pro osobní potřebu a stanovuje zde výjimku z této jinak do APO nezasahující činnosti pro tiskem vydaný notový materiál.)

<sup>466</sup> Samozřejmě za předpokladu, že literární dílo zde doplníme o „pomocnou“ formu jeho interpretace, čtení nahlas. K tomu viz Asafjev, Boris Vladimirovič: *Hudební forma jako proces. Kniha druhá: Intonace.* (Edice: Klasikové hudební vědy a kritiky, 2. řada, svazek 5), SHV, Praha, 1965, s. 287. Dodejme, že jazykověda je obecně pro Asafjeva podnětná – v dílčích otázkách i v celkové koncepci formy či struktury. Podtrhuje to vlastně i význam slova *звук*, znamenající v ruštině jak *hlásku*, tak i *tón*.

<sup>467</sup> Zajímavostí je fakt, že právo před rokem 1911 výslovně nestanovovalo originalitu jako nutné kritérium díla, přesto i v této době se v judikátech tento termín objevil.

<sup>468</sup> *There is a direct connection between the intellectual and creative activities of the author; on the one hand, and the ultimate generation of the work, on the other.* In: Phillips, Jeremy J. – Durie, Robyn – Karet, Ian: cit. dílo, s. 36.

<sup>469</sup> **Sec. 3 (2) CDPA:** Copyright does not subsist in a literary, dramatic or musical work unless and until it is recorded, in writing or otherwise; and references in this Part to the time at which such a work is made are to the time at which it is so recorded.



myšlenky, chrání však formu, v níž je tento obsah vyjádřen.<sup>470</sup> Nalézáme zde tak rozdílné pojetí kontinentálního systému práva, jemuž pro vznik APO díla stačí hmotné vyjádření ve vnímatelné podobě; zde se však mluví o formě opakovatelné a tedy kopírovatelné. Tento aspekt není u některých typů děl (kterými jsou např. živé televizní či rozhlasové vysílání) možné dosáhnout pro povahu jejich percepce, a ty jsou pak od této podmínky osvobozeny.

Dílo může vytvořit pouze člověk. Toto odvodíme kupř. z ustanovení sec. 9 (3) CDPA, které stanovuje, že u děl generovaných počítačem se za autora považuje ta osoba, která poskytla nezbytná vlastní opatření – úpravy, tedy např. provedla naprogramování počítače, bez níž by dílo nevzniklo.<sup>471</sup> Zvláštní ustanovení požívají pak díla, u nichž je autor neznámý a kam se řadí i dílo folklórní (ustanovení sec. 169 CDPA<sup>472</sup>). Vymezení děl odvozených, resp. institut zpracování (*adaptations*) nalezneme v britském zákoně na jiném místě než v kontinentálních úpravách, kde bylo zvykem nacházet je hned v úvodních paragrafech (zde sec. 76 CDPA<sup>473</sup>). V navazující části zabývající se výčtem morálních práv autora nalezneme ještě zajímavé ustanovení sec. 80 CDPA, které vedle obecné definice úpravy díla (zde *treatment*) přináší zákonnou charakteristiku úpravy přímo díla hudebního (zde jde naopak o podrobnější a detailnější zákonné vymezení, než které nalezneme ohledně zpracování díla v českém AZ) a které říká, že za ni lze považovat změnu původního díla většího rázu, než je pouhá transpozice či změna nástrojového obsazení.<sup>474</sup>

Byly tak vymezeny základní podmínky – originalita lidského výtvoru a jeho hmotná fixace, jež musí dílo fakticky splňovat, aby podléhalo britské zákonné úpravě AP. Jak již bylo konstatováno, pojetí díla je v CDPA obecně širší, naráží však (a nutno podotknout že obdobně jako v kontinentálních úpravách) na nevyjasněnou šíři pojmu hudba, zde navíc se zúžením o díla s textem, která de lege spadají pod díla literární. Požadavek originality je srovnatelný s kontinentálním systémem, druhá podmínka hmotné fixace (až na zákonné

<sup>470</sup> Phillips, Jeremy J. – Durie, Robyn – Karet, Ian: cit. dílo, s. 36.

<sup>471</sup> **Sec. 9 (3) CDPA:** In the case of a literary, dramatic, musical or artistic work which is computer-generated, the author shall be taken to be the person by whom the arrangements necessary for the creation of the work are undertaken. V **sec. 153 an. CDPA** stanovuje zákon další kvalifikační předpoklady pro vznik APO (*Qualification for Protection*), které se týkají osoby autora či země původu díla, **sec. 159 CDPA** stanovuje i zákonné výjimky z této kvalifikace, podobně jako v případech uvedených v **sec. 163 an. CDPA**, kdy se v rámci privilegií hlavy státu uzákoňují královský a parlamentární copyright.

<sup>472</sup> **Sec. 169 CDPA:** Folklore, &c.: anonymous unpublished works. **(1)** Where in the case of an unpublished literary, dramatic, musical or artistic work of unknown authorship there is evidence that the author (or, in the case of a joint work, any of the authors) was a qualifying individual by connection with a country outside the United Kingdom, it shall be presumed until the contrary is proved that he was such a qualifying individual and that copyright accordingly subsists in the work, subject to the provisions of this Part.

<sup>473</sup> **Sec. 76 CDPA:** An act which by virtue of this Chapter may be done without infringing copyright in a literary, dramatic or musical work does not, where that work is an adaptation, infringe any copyright in the work from which the adaptation was made.

<sup>474</sup> **Sec. 80 (2) CDPA:** For the purposes of this section — (a) „treatment” of a work means any addition to, deletion from or alteration to or adaptation of the work, other than — (i) a translation of a literary or dramatic work, or (ii) an arrangement or transcription of a musical work involving no more than a change of key or register (...).

výjimky) je však mnohem přísnější a CDPA tak neumožňuje přímo ochraňovat výtvořky quasimprovizační, nezachycené v notách a přednesené pouze jednorázově např. na koncertě. Problematicky se jeví i skladby komponované ve velké aleatorice, které mohou obsahovat písennou legendu od skladatele jakým způsobem postupovat, ale sama o sobě reálnou fixaci díla, díky příliš velké závislosti na interpretovi samotném, neposkytuje. Interpretační výkon je chráněn samostatně (sec. 180–212 CDPA, obdobně jako v českém AZ, kde spadá rovněž do práv souvisejících s AP). Dále hudba komponovaná počítačem se zde autorsky připisuje osobě programátora, což rovněž může obecně činit autorskoprávní nesnáze. V ustanoveních o zpracování hudebního díla je CDPA v kritériích zase konkrétnější a přesnější než česká právní úprava.

V krátkosti bude ještě nastíněn pohled na americkou úpravu autorského práva, zakotvenou v kodexu **Copyright Act 1976** (dále jen CA), který nahradil starý zákon z roku 1909 a jenž byl dále v roce 1988 znovu významně změněn přijetím Bernské úmluvy (*Berne Convention Implementation Act*, díky němuž odpadlo pro díla vzniklá po 1. březnu 1989 povinné splnění formálních náležitostí pro vznik APO, což RÚB zakazuje a APO tak vzniká automaticky momentem vzniku samotného díla).<sup>475</sup> Copyright – čili autorskoprávní ochrana podle angloamerického právního systému, je poskytována dílům vymezeným v § 102 CA.<sup>476</sup> Definičními znaky jsou zde opět originalita (*original work*), která však postrádá bližší zákonné vysvětlení, a vyjádření tohoto výtvořku pomocí fixace na hmotné médium (*fixed in any tangible medium of expression*)<sup>477</sup>. Jedná se o podobnou úpravu jako ve Velké Británii, zákon zde však poskytuje ochranu i způsobům vyjádření, které ještě v současnosti technicky neexistují, ale mohou vzniknout v budoucnu (*now known or later developed*). Závěr souvětí upřesňuje, že z tohoto hmotného média (zprostředkovatele) je možno dílo vnímat či reprodukovat (*perceived or reproduced*), a to buď s použitím nějakého přístroje, prostředku – zařízení či přímo (*either directly or with the aid of a machine or device*). Na rozdíl od britské úpravy, která tento dovětek neobsahuje, jsou zde konkretizovány možnosti vnímání takového díla. Jsou značně široké, možno usoudit i z toho, že vedle možnosti díla být

---

<sup>475</sup> Některé zákonné úpravy kontinentálního práva toto ustanovení obsahují latentně (přijetím RÚB platí tato zásada automaticky), v některých úpravách ji ale nalezneme výslovně, kupř. v **Art. 1 odstavec 4 UPA**: Ochrona przysługuje twórco niezależnie od spełnienia jakichkolwiek formalności.

<sup>476</sup> **§ 102 (a) CA**: Copyright protection subsists, in accordance with this title, in original works of authorship fixed in any tangible medium of expression, now known or later developed, from which they can be perceived, reproduced, or otherwise communicated, either directly or with the aid of a machine or device (...).

<sup>477</sup> **§ 101 odst. 13 CA**: A work is “fixed” in a tangible medium of expression when its embodiment in a copy or phonorecord, by or under the authority of the author, is sufficiently permanent or stable to permit it to be perceived, reproduced, or otherwise communicated for a period of more than transitory duration. A work consisting of sounds, images, or both, that are being transmitted, is „fixed“ for purposes of this title if a fixation of the work is being made simultaneously with its transmission.

vnímáno či reprodukováno může být de lege také jinak sděleno – vyjádřeno (*otherwise communicated*). Bližší vysvětlení přináší ustanovení § 101 CA, které obsahuje hned v úvodu zákona definice vybraných pojmů a jež charakterizuje mj. fixaci na hmotné médium jako dostatečně trvalé či stálé vtělení, které dovoluje vnímání, reprodukci či obdobné vyjádření na dobu delší než pomíjející – přechodnou (*embodiment (...) sufficiently permanent or stable to permit it to be (...) for a period of more than transitory duration*). Stejně jako v CDPA i zde je učiněna výjimka pro díla šířená televizním vysíláním či obdobně (*being transmitted*), u nichž je dostačující pro jejich „zhmotnění“ právě tato podoba, která je ze své podstaty pomíjivá. S okamžikem prvního hmotného zachycení pak je ze zákona (opět podle § 101 CA) dílo pokládáno za vytvořené (*created*). Toto pomocné kritérium *tvorby* je zde vázáno pouze časově na okamžik dokončení, kvalitativní kritéria jsou omezena na vágní pojem originalita, u jehož vymezení zákon zřejmě počítá s obvyklou soudní právotvorbou.<sup>478</sup>

V poslední části ustanovení § 102 CA pak zákon nabízí taxativní výčet kategorií děl, mezi nimiž nechybí samostatné dílo hudební (zde ovšem v kontrastu s britskou úpravou také s textem, resp. slovním doprovodem, tedy i recitací v případě melodramu – *musical works including any accompanying words*), a samostatně rovněž dílo dramatické včetně jeho doprovodu hudbou (*dramatic works including any accompanying music*). Ve shodě s výše uvedenými ostatními úpravami i v této zákon neposkytuje ochranu pouhým myšlenkám,<sup>479</sup> naopak tuto ochranu poskytuje pro kompilace a díla odvozená.<sup>480</sup>

## 1.4 Srovnání autorskoprávního a muzikologického přístupu (dílčí souhrn)

Jak již bylo výše rozebráno, autorské právo i hudební věda své definice díla nabízejí. Vznikly za jiných okolností, z jiných důvodů a jejich vymezení se tudíž velmi významně liší. V uměnovědném sektoru panuje nepřekvapivá tendence k větší pluralitě názorových postojů, které oscilují od historicky pojímaného tradičního díla evropské hudby k pojetím

---

<sup>478</sup> Ve 3. kapitole této práce v souvislosti s analyzovanými případy plagiátorství bude patrné, že je to právě americká judikatura, která přináší nejvíce praktických informací a výkladů ohledně této problematiky, byť někdy i výkladů nejednoznačných či sporných.

<sup>479</sup> § 102 (b) CA: In no case does copyright protection for an original work of authorship extend to any idea, procedure, process, system, method of operation, concept, principle, or discovery, regardless of the form in which it is described, explained, illustrated, or embodied in such work.

<sup>480</sup> § 103 CA: (a) The subject matter of copyright as specified by § 102 includes compilations and derivative works, but protection for a work employing preexisting material in which copyright subsists does not extend to any part of the work in which such material has been used unlawfully. (b) The copyright in a compilation or derivative work extends only to the material contributed by the author of such work, as distinguished from the preexisting material employed in the work, and does not imply any exclusive right in the preexisting material. The copyright in such work is independent of, and does not affect or enlarge the scope, duration, ownership, or subsistence of, any copyright protection in the preexisting material.

širším, jež se snaží reflektovat nové druhy hudebních projevů a vývojové změny v průběhu 20. století. Hudebněvědná kritéria spočívají mj. v jisté míře kvality hudebního projevu (ne každý naplňuje všechny znaky hudebního díla), odstiňují rovněž výraz kompozice (skladby) – coby termín pro některé teoretiky významově užší, kladoucí důraz na hudební projevy „komponované“ – vzniklé jakýmsi tradičním způsobem, jež jsou zaznamenané v notách. Kupř. Poledňák však vnímá skladbu jako projev, který může vzniknout i pouhou kompoziční rutinou, pro esteticky náročnější a hodnotnější útvary je potom vyhrazena kategorie díla. Tím se dostáváme k prvnímu zásadnímu rozdílu oproti AP, které dílo pojímá jako obecný termín pro všechny takové výtvořiny bez ohledu na jejich kvalitu či způsob vzniku.

Problematický a různorodě chápaný je tento moment fixace hudebního díla, coby útvaru probíhajícího v čase a tudíž primárně efemérního. Někteří muzikologové na tento moment notového zápisu také vážou moment dokončení díla jako takového, jiní jej spatřují až v dotvoření interpretem, v dalších přístupech pak tento proces uzavírá až sám posluchač jeho recepcí. V podmínkách dnešního technického rozvoje již plnohodnotnou – a vlastně mnohem přesnější a detailnější – fixaci představuje zvukový záznam, který může pokrýt i jevy improvizované. To vyvolává další otázky ohledně požadavku pružnějších kritérií v posuzování hudebního díla, tak jak je vyjádřila mj. Zofija Lissa.

Zájem muzikologický – zastoupený v našem pohledu obory jako hudební estetika či hudební teorie – se upíná k posuzovanému předmětu, dílu jako takovému. Ve srovnání s ním je autorskoprávní pohled zcela opačný. Nesměřuje tolik k předmětu, jako spíše k autorovi. Toto pojetí se promítá do základních právních definic díla, jež je tak *vázáno na autora* coby původce díla, který jej vytvořil (§ 5 AZ). Definiční znaky předmětu – tedy díla – v zákoně nalezneme též, ale de facto platí jednoduchý základní právní institut – tzv. zákonná domněnka autorství (§ 6 AZ) přisuzující automaticky autorství osobě uvedené jako autor díla či osoba takto uvedená u díla v rejstříku příslušného kolektivního správce AP. Až na zákonem taxativně stanovené výjimky je za dílo považován jakýkoliv výtvoř (i hudební), splňující definiční vymezení v § 2 AZ, který se navenek zřetelně podobá vymezení hudebněvědnému s podstatným rozdílem anulování jakýchkoliv kvalitativních měřítek při posuzování díla. Tím se zcela potvrzuje rozdílnost zájmů obou sledovaných odvětví. Nasvědčuje tomu i historický vývoj pojetí díla ve smyslu autorského práva, které konstituovalo pojetí nehmotného statku, později duševního vlastnictví, z důvodů existenčního zajištění autorů, ne z důvodů klasifikace hudebních útvarů. Soudobé nastavení ochranných autorskoprávních mantinelů do jisté míry odporuje původním kompozičním tradicím, které přejímání jistých mustřů či přímo kopírování částí cizích skladeb dovolovaly, ba dokonce podporovaly, a autoři takové jednání naopak chápali jako poctu. Zlom přinesla

průmyslová revoluce, vznik záznamové techniky a s ní spojené etablování hudebního průmyslu. Na ochranu autorských práv proti těmto podnikům začaly vznikat ochranné svazy autorů, které registrovaly hudební skladby podle prvých zákonných kritérií a penalizovaly jejich kopírování – plagiátorství. Otázkou zůstává, do jaké míry v této podobě slouží dnes AP tvůrci a do jaké míry funguje ve prospěch kulturního rozvoje, což představuje jeho prvotní cíl u teoretiků přirozeného práva. Definice díla zde směřuje k větší soustřednosti než v uměnovědách, slouží totiž jako pouhý materializovaný nárok autora či držitele licence. Umělecké dílo je devalvováno na tento extrakt nehledě na reálné kvalifikační předpoklady.

Zároveň je při opravdu důsledném srovnání s pojetím hudební estetiky nutno konstatovat, že existuje jistý rozpor v poskytované autorskoprávní ochraně. Ta totiž chrání autora a interpreta zvlášť, nicméně v praxi dochází nepochybně k jejich překryvu, neboť bez interpreta nelze dílo reálně zhmotnit ve všech detailech, a tudíž precizovat jeho přesnou podobu (notový zápis ponechává tzv. nedourčená místa, jak je označil Ingarden, a dnešní technika umožňuje prostřednictvím zvukových záznamů mnohem přesnější určení a vymezení konkrétních aspektů díla). Autor i interpret jsou tak na sobě zvláštním způsobem závislí, byť se tento aspekt do práva přímo nevtěluje; právo autorům takto „nedourčených“ děl (zhmotněných notovým zápisem) ochranu pochopitelně poskytuje. Na notový materiál je však třeba pohlížet s velkou rezervou, bohužel právě autorské právo na něj někdy (např. ve znaleckých posudcích soudních sporů) až příliš spoléhá. I zde zmiňme výrok Ivana Poledňáka, který upozorňuje, že notový zápis poskytuje jistou adekvátní přesnost pouze ve složce melodické a harmonické.

Rovněž vymezení šíře kategorie hudebního díla je odlišná. Zatímco hudební estetika řeší tento problém kritérii kvality a posouzením, zda se v daném případě jedná o použití hudební materie, autorské právo de facto tento problém nevidí a řešit jej nepotřebuje. Orientuje se totiž čistě na autorství daného výtvoru, neboť sdružuje ve své jednotné úpravě umělecká díla všeho druhu, a tak je tato otázka řešena pouze v majetkověprávní rovině na úrovni případné příslušnosti k určitému kolektivnímu správci, jež je pro každý druh umění jiný. Z tohoto pohledu je tak zvláštní ustanovení kupř. britského autorského zákona, které řadí hudební dílo s textem de iure pod díla literární. Tento přístup, který akcentuje textovou složku, nepřímou může poukazovat i na případnou podřadnost hudebního doprovodu, který – obzvláště v některých žánrech NAH – trpí jistou schematičností a vymezená kritéria jedinečnosti zde nelze dost dobře uplatnit. Lze také uvažovat o žánrech kupř. folku a tzv. písničkářství, kde se opravdu může jednat o poezii s hudebním doprovodem.

Nyní bude provedeno srovnání výše rozebírané právní definice díla – **výsledek tvůrčí činnosti autora – fyzické osoby, jedinečnost díla, jeho vyjádření v jakémoliv smyslu**

**vnímatelné podobě**, i přechodné, nestálé, **ambice uměleckého účinku**, **nevyločení díla předem z autorskoprávní ochrany** – s koncepty muzikologickými. Na první pohled v mnohém připomíná svou koncepcí onen revidovaný estetický koncept Zofie Lissé. Jejími základními kritérii pro posuzování hudebních děl byla **intencionalita uměleckého objektu** (daná objektem samým a rovněž i posluchačovou zkušeností), **existence záznamu struktury objektu** (př. pomocí notace či dnes zvukového záznamu), **komponovanost** (a obecně tedy vázanost na nějakého autora), **stálost díla**, **uzavřenost v čase** a **individuálnost takového projevu** (do jisté míry dokonce neopakovatelnost, jedinečnost).

Tyto dvě definice pojetí mají shodně formulováno pouze jedno kritérium, je jím jedinečnost takového hudebního útvaru (resp. individuálnost, neopakovatelnost projevu). I v dalším znaku, kterým je ambice uměleckého účinku, se právo významově, byť ne přímo terminologicky, přibližuje dalšímu klíčovému znaku charakteristiky díla, kterou Lissa převzala od Ingardena. Tou je intencionalita uměleckého objektu, negace jeho pojetí jako ideálního nehmotného předmětu bez různých konotací. Možno zde maximálně polemizovat o všech možných konotacích slova intencionalita (zaměření, vazba, vztah zde k umění, jeho vznik v konkrétních reáliích – na rozdíl od pojetí díla coby ideálního objektu existujícího mimo čas a prostor) versus ambice (úsilí, cíl dosáhnout uměleckého účinku). Rovněž umělecký účinek se v krajních případech nemusí objevit jen u uměleckých objektů – děl, a na druhé straně ne každý umělecký objekt – dílo musí zákonitě působit uměleckým dojmem.

V ostatních znacích dochází buď k mírným vzájemným přesahům, nebo naopak k dílčím mezerám. Autorský zákon jako svůj první znak díla uvádí výsledek tvůrčí činnosti autora, v němž se ukrývá jednak požadavek na tento specifický typ činnosti a jednak vázanost na fyzickou osobu autora – skladatele. Nepřímo je zde výrazem *výsledek* stanovena podmínka konečného tvaru takového projevu, čímž jsou do jisté míry zproblematizovány některé skladby kompozičních směrů 20. století, či projevy world music. Lissa k tomuto paralelně uvádí funkční kritérium komponovanosti, potažmo tedy jakousi vnitřní vázanost na autora, cítíme zde však, že pojem komponovanost je přeci jen o něco užší, speciálnější, v některých aspektech přísnější, jindenaopak benevolentnější (viz výše stanovisko Ivana Poledňáka). V autorském zákoně vymezený znak tvůrčí činnosti (jenž navíc není nikde blíže v tomto zákoně specifikován a stojí pouze na právněteoretickém výkladu per analogiam a na komentovaných vydáních AZ) je formulován benevolentněji a dává možnost zahrnout do kategorie díla více typů výsledných útvarů. Tato větší benevolentnost se projevuje i v dalším autorskoprávním znaku, kterým je vyjádření v jakékoli podobě vnímatelné smysly. Právě absence výslovného požadavku záznamu struktury objektu (notací nebo pomocí zvukového záznamu), tak jak jej na druhé straně důsledně požaduje Lissa, umožňuje i jednorázovým

hudebním projevům (které objektivně zazní, nejsou však zaznamenány), aby byly *de iure* chápány jako plnohodnotné dílo. Právo zde evidentně nerozlišuje mezi jednorázovým počinem, konkrétním artefaktem a „plnohodnotným“ dílem v estetickém slova smyslu.

Právě hraniční oblasti např. mezi hudebním dílem a např. happeningem (či nějakou kompozicí zejména 2. poloviny 20. století – podrobněji viz 2. kapitola), kde kupř. určitý nový kompoziční postup činí vlastní útvar konkrétním artefaktem,<sup>481</sup> ale již ne pravým hudebním dílem, představuje zásadní rozdíl mezi oběma námi zkoumanými pohledy na tuto problematiku. Autorské právo totiž těmto výtvorům přiznává právní objektivitu, tedy artefakt za hudební dílo může pokládat a přisuzuje mu eventuelně možnost AP ochrany, neboť došlo k jeho realizaci v objektivně vnímatelné podobě. A je splněna i premisa výsledku jedinečné tvůrčí činnosti autora.<sup>482</sup> Určitý rozpor může nastat při hodnocení vlastní individuality (jedinečnosti) díla jako takového, která má být podle obvyklého výkladu zákona *zaznamenaná alespoň úzkou skupinkou recipientů*. Protože toto dílo vzniklo určitým jedinečným postupem, jeho identifikace, neboli konkrétní rozpoznání v rámci kupř. dvou či tří stejným způsobem komponovaných skladeb, může být mnohem více ztížena, v extrémních případech dokonce vyloučena. Autoři takovýchto hudebních výtvorů by tak teoreticky mohli (a možná logicky i měli?)<sup>483</sup> spadat dokonce pod patentové právo, které však uměleckou sféru z pochopitelných důvodů vůbec neřeší, neboť jeho základní podmínkou je průmyslová využitelnost (§3 ZVyn<sup>484</sup>). Teoreticky právní ochranou namísto AP ochrany dle AZ pak může být též využití ustanovení proti nekalé soutěži (generální klauzule v § 44 ObchZ), kdy je onen vlastní konstrukční kompoziční princip literárně popsán a jeho „hospodářský výkon“ (výdělečnost) na podkladě tohoto písemného popisu registrován a eventuelně žalován pro zcizení. Jiné možnosti se naskýtají v institutu zvukové ochranné známky či v zavedení speciálních právních kategorií – př. auditivních děl, krátkých hudebních děl užitkového umění či konzumního charakteru (např. koncepce Petera Muríně).

V autorskoprávní úpravě není rovněž výslovně zmíněno kritérium ohraničenosti – uzavřenosti v čase, ten však částečně substituuje již analyzovaný požadavek vyjádření ve vnímatelné podobě, neboť auditivní<sup>485</sup> smyslové vnímání má zákonitě časový charakter,

---

<sup>481</sup> Tak jak jej definoval Jaroslav Volek (viz výše).

<sup>482</sup> Vzpomeňme na tomto místě Adornovo pojetí originality především v moderní hudbě spíš směrem k novým typům (hudebním směrům, kompozičním technikám) než jednotlivým výtvorům. Přičemž jak ale upozorňuje J. Volek, prostředek vyjádření (tj. i prostřednictvím uplatnění novot v kompozičních metodách) nikdy nemá zaměřovat za cíl tvorby.

<sup>483</sup> Viz podrobněji 2. kapitola této práce.

<sup>484</sup> Zákon č. 527/1990 Sb., o vynálezech a zlepšovacích návrzích.

<sup>485</sup> Dílo může být vnímáno ale i pomocí dalšího smyslu – zraku, v podobě např. četby partitury nebo návštěvy výstav tzv. grafické hudby apod., kde je samozřejmě faktor času irrelevantní. Grafická hudba sama stojí na pomezí výtvarného umění, které nespadá do kategorie časových – procesuálních typů umění. Primárně však samozřejmě při zmínce o percepci hudebního díla máme na mysli vnímání auditivní.

procesualitu i ohraničenost. Zároveň je v onom vnímání ukryta i poslední charakteristika díla z pohledu Zofie Lissé, jíž je stálost hudebního jevu (vlastní dílo je jen jedno, interpretací může být nekonečně mnoho, nenarušují však integritu a celistvost díla). Stálost (tzv. ortoskopičnost, Ingardenův tzv. invariant, neměnnost v rámci jakéhosi „mrtvého schématu“) náleží také mezi důležité momenty vlastního procesu vnímání. Při percepci hudební skladby si poslouchaný útvar zachovává určitou totožnost a celistvost, a to i při změně úhlu pohledu (např. vnímání stejné melodie při její transpozici či dílčí témbrové proměně).<sup>486</sup> Na vlastní percepci pak navazuje tzv. apercepce, neboli celostní osobnostně profilované zpracování hudebního podnětu, kdy se posluchač zmocňuje nejen oné smyslové podoby, ale zároveň proniká i do jeho obsahu.<sup>487</sup> Tento moment je z hlediska autorského práva možná ještě základnější, neboť ve své podstatě rozhoduje o tom, jak vyhodnotí běžní recipienti (nebo naopak jako přizvaní soudní znalci ve sporných kauzách) nejen dílčí hudební složky a stránky, ale i jistou synergii celé skladby, a označí ji tak za původní či naopak za **plagiát**.

Na závěr však nutno uvést i důležitý shodný poznatek obou odvětví: tím je ono přiznání základní imateriální povahy díla (v hudební estetice a v koncepcích PDV) rozlišením vlastní podstaty díla od hmotného substrátu jeho vyjádření. Ve shodě se současnou teorií AP pak kupř. fenomenolog Husserl či Conrad postují, že se hudební dílo svým užíváním nespotřebovává ani nevyčerpává, tedy hmotně nedevaluje.

---

<sup>486</sup> Poledňák, Ivan: *ABC stručný slovník hudební psychologie*. Editio Supraphon, Praha 1984, s. 270.

<sup>487</sup> Tamtéž, s. 23. Podrobněji viz 3. kapitola této práce.



## 2 APO hudebního díla v praxi

### 2.1 Obsah, ochrana a správa AP obecně

#### 2.1.1. Obsah AP

AP se vztahuje pouze na díla, jež splňují zákonem vymezená kritéria. Přesto existuje jeden z výše probíraných zákonných znaků díla, který je v AZ výslovně stanoven jako podmínka vzniku vlastního autorskoprávního vztahu k takovému dílu. Jedná se o vyjádření tohoto díla v objektivně vnímatelné podobě (§ 9 AZ). Je-li tato vlastnost naplněna, vznikl řádný AP vztah a vyplývají z něj, podobně jako z každého jiného právního vztahu, práva a povinnosti; povětšinou práva autora a povinnosti ostatních zdržet se určitého jednání, které by bylo v rozporu s těmito ustanoveními.

Jak již bylo dříve uvedeno, starší československé právní úpravy vnímaly obsah AP jako jediný (monistický) osobněmajetkový právní celek s důrazem na práva osobnostní povahy.<sup>488</sup> Jednotlivá oprávnění z AP plynoucí jsou pak vysvětlována jako projevy onoho jednoho subjektivního AP.<sup>489</sup> Opačným přístupem, ve smyslu upřednostňování práv majetkové povahy, jsou pak koncepce angloamerického práva – tzv. *copyright*, ten je založen na pozitivněprávním majetkovém pojetí. Aktuální česká právní úprava se inspirovuje francouzským dualistickým modelem svrchovanosti AP osobních a majetkových.<sup>490</sup>

Obsahem AP podle kontinentálního, v základu osobnostněprávního<sup>491</sup> pojetí (v souladu s RÚB), jsou práva autora, která lze rozdělit na práva majetkové a osobnostní povahy. Nepřímo jsou tak chráněny zájmy ideální, tj. aby dílo plnilo své umělecké a estetické účely, čímž se má napomáhat kulturnímu rozvoji společnosti. Nutno dodat, že v dnešní době se tato funkce stala téměř hypotetickou.

**Osobnostní práva** se vážou přímo a jedině na osobu autora, jsou z logiky věci nepřevoditelná na jinou osobu a zanikají smrtí autora.<sup>492</sup> Dle ustanovení § 11 AZ sem spadá

<sup>488</sup> Důsledkem byl zákaz převodu AP *inter vivos* a po smrti autora zase úplná dědická sukcese AP.

<sup>489</sup> Podrobněji viz kupř. Luby, Štefan: *Autorské právo*. Vydavatel'stvo SAV, Bratislava 1962, 402 s.

<sup>490</sup> V důsledcích se pak hovoří o autorskoprávním kvazidualismu, neboť se v některých situacích projevuje opět monistická teorie, kupř. podobně jako osobnostní práva ani majetková nejsou převoditelná *inter vivos*. Lze však dočasně postoupit kupř. užívání díla prostřednictvím licenční smlouvy. Dualismus pak kupř. vystupuje v různé délce trvání, osobnostní zanikají smrtí autora – resp. částečně se transformují v postmortální ochranu, majetková podléhají dědické sukcesi a trvají ještě 70 let od počátku následujícího roku po smrti autora.

<sup>491</sup> Majetková autorská práva jsou tedy považována za specifický projev tohoto v základu osobnostního práva.

<sup>492</sup> Proti přisvojení si autorství cizí osobou může autor využít § 40 AZ a domáhat se určení svého autorství, v civilním řízení může být tento úkon řešen i jako tzv. **předběžná otázka**, což je nějaká dílčí otázka, která je důležitá pro posouzení celéh případu a kterou tak musí soud či správní úřad vyřešit v probíhajícím procesním řízení, než rozhodne o věci samé (tedy o předmětu řízení). Naopak situaci, kdy je někdo neoprávněně označen jako autor, řeší ustanovení soukromoprávní povahy, konkrétně občanskoprávní

právo autora *rozhodnout zveřejnění* svého díla a činit si *nárok na autorství* ke své věci, tedy i bránit se proti přisvojení si autorství další osobou, včetně možnosti rozhodnout, zda bude autorství veřejně uvedeno. Třetím podstatným právem je tzv. *nedotknutelnost díla*, neboli zachování jeho formální i obsahové integrity.<sup>493</sup> Vedle problematiky tzv. zákonných licencí, které dovolují užít autorskoprávně chráněné dílo za určitých podmínek k taxativně vymezeným účelům, právo na jakýkoliv zásah do formy či obsahu přísluší pouze autorovi, eventuelně osobě, která dostala od autora k takovému jednání svolení. I pak smí být dílo užíváno pouze *způsobem nesnižujícím jeho hodnotu* a autorovi stále náleží *právo na dohled* nad jeho používáním. Případná forma autorova souhlasu není zákonem stanovena podobně jako úplata tohoto neformálního úkonu. Zásahem do integrity může být změna tvůrčí či netvůrčí povahy (tj. podle toho, zda vzniká nový odvozený AP vztah), lze za ni považovat také připojení různých dodatků a doplňků, včetně různých poznámek či komentářů, jež by byly včleněny do vlastního textu, aniž by byly od něj odlišitelné. Krajním případem je pak dokončení díla bez souhlasu autora,<sup>494</sup> nebo jeho spojení s dílem jiným či vřazení do díla souborného. Klíčové je posouzení zásadnosti či podstatnosti této změny. Malé či bezvýznamné změny učiněné cizí osobou, obtížně postřehnutelné, popř. očekávatelné, jsou autorem nenapadnutelné. Nespadají totiž pod porušení integrity díla z logického důvodu, neboť takovými drobným změnám se nelze např. při živé hudební interpretaci vyhnout. Pomineme-li fenomén nahrávky, jež je matematicky pokaždé stejná a přesná, živá interpretace hudebního díla je v určitých nuancích vždy proměnná. Toto platí i pro případy použití pouhé určité pevné vydělitelné části díla, např. operní árie. Jedná se tak o případ, kdy vyjmeme určitou ucelenou část díla ve své celistvosti, jde o **tzv. fragmentace díla** – pamatováno je zde i na přerušení nahrávky v rozhlasovém vysílání kvůli mimořádné zprávě či časovému znamení. S rozvojem moderních technologií je v současnosti více problematické vydělení pouze určité strukturní části, prvku, složky či stránky skladby z celistvého proudu, viz fenomén samplování, o němž bude zmínka dále. Zvláštním a zvlášť v zahraniční soudní praxi sporným případem je pak např. parodické připojení nějakých

---

ustanovení §§ 11 an. OZ o ochraně osobnosti. Viz podrobněji v následující kapitole o ochraně AP.

<sup>493</sup> K tomu viz judikát MS Praha 13 Co 216/90.

<sup>494</sup> V historii jsou tyto situace známé. Jedná se kupř. o skicu první věty desáté Beethovenovy symfonie, na jejímž uvedení se tvůrčím způsobem podílel soudobý anglický muzikolog Barry Cooper, jenž ji rekonstruoval z dochovaných dobových fragmentů. Ten také v současné době dokončil další rekonstrukci Beethovenem vyřazené (a nahrazené) pomalé věty ze smyčcového kvartetu G-dur. Jelikož se však jedná čistě o vědecký účel rekonstrukce, srovnatelný s jakýmsi archeologickým počinem, pochopitelně bez ambicí na trvalé provádění v rámci zmíněného kvartetu (proti vůli samotného autora, jenž tuto větu sám vyřadil), nejedná se o zmíněný zásah do postmortální ochrany zmíněného díla v rámci této transformace osobnostněprávních práv autora díla. Jinou otázkou zůstává, zda by Beethoven souhlasil s prováděním této pasáže vůbec, když ji ani on sám posléze nikde nevyužil. Tato úvaha nás přivádí spíše k morálním aspektům této problematiky s použitím zdroje dostupného [online] na <http://magazin.ceskenoviny.cz/zpravy/britsti-muzikologove-zrekonstruovali-cast-beethovenovy-skladby/693450> [citováno 27. 10. 2011].

doplňků, jež se za neoprávněné změny narušující integritu díla mohou rovněž považovat. Zároveň je zde možno uplatnit eventualitu dehonestujícího způsobu nedovoleného užití díla.<sup>495</sup> Jde o dvě rozdílné skutečnosti, na sobě nezávislé. O míře zásahu rozhodne soud podle konkrétních okolností daného případu.<sup>496</sup> Taková dehonestace musí zasahovat výlučně do umělecké hodnoty, nikoli majetkové – tržní. Může tak docházet i ke kuriózním, avšak v dnešní době naprosto běžným případům, kdy snížení umělecké hodnoty jeho tržní cenu zvýší. Zajímavým případem může být situace nevhodného či přímo urážlivého otextování hudební skladby. Dále je třeba rozlišovat, zda následky směřují vůči umělecké hodnotě díla anebo působí urážlivým způsobem přímo na osobnost autora. Ve druhém případě je na místě uplatnění ustanovení o ochraně jména a dobré pověsti podle §§ 11 an. OZ. Není vyloučen ani souběh zásahů obou oblastí.

*Omezení výlučných osobnostních práv* jsou zákonem povolena pouze u specifické právní kategorie děl zaměstnaneckých (§ 58 odst. 4 a 5 AZ), sledujících ochranu majetkových zájmů zaměstnavatele. V úvahu připadají i zaměstnanecká díla kolektivní (§ 59 odst. 2 AZ). Přiměřeně se tato omezení mohou objevit i u děl audiovizuálních a audiovizuálně užitých (§ 63 odst. 4 a § 64 odst. 3 AZ).<sup>497</sup>

Druhou skupinou jsou tzv. **majetková práva**. K nim náleží především *právo dílo užit*, a to způsoby taxativně vyjmenovanými v § 12 odst. 4 AZ, a ty jsou rovněž přiblíženy v následujících paragrafech.<sup>498</sup> Autor toto právo vykonává sám nebo může udělit souhlas cizímu uživateli díla. Výslovná odměna za užití díla při postoupení tohoto práva formou licenční smlouvy (§ 49 AZ) není stanovena, ale zákon ji díky závazkověprávní úpravě těchto vztahů latentně z povahy věci předpokládá. Dalšími možnostmi jsou pak užití ze zákona přímo, bez nutného svolení autora. Děje se tak prostřednictvím tzv. zákonných úplatných licencí a volných užití děl (§§ 29 an. AZ), výrokem soudu, který nahrazuje chybějící svolení autora podle § 161 odst. 3 OSŘ, či úřední nucenou licencí. V současné době se tento institut v AZ nevyskytuje, ustanovení o úřední licenci překladatelské figuruje pouze ve **Všeobecné**

<sup>495</sup> Jak správně podotýkají v komentovaném znění AZ Telec a Tůma, zvažované zavedení bezúplatné zákonné licence pro parodii a karikaturu nebylo dosud uskutečněno (cit. dílo 2007, s. 153).

<sup>496</sup> Posuzované okolnosti vyplývají ze vztahu k druhu, povaze a obsahu díla; z autorova určení účelu díla a důvodů jeho vytvoření; ke způsobům běžného užití díla, mimouměleckým hodnotám, v potaz se bere i názor odborníků a způsob užívání samotným autorem (v tzv. postmortální ochraně se spekuluje o pravděpodobném názoru autora – to nás opět vrací spíše do morálních aspektů, viz pozn. týkající se Beethovem zrušené věty jeho kvartetu). K tomu podrobněji viz Telec, Tůma: cit. dílo 2007, s. 155 an.

<sup>497</sup> Telec, Tůma: cit. dílo 2007, s. 563.

<sup>498</sup> **§12 (4) AZ:** Právem dílo užit je a) právo na rozmnožování díla (§13), právo na rozšiřování originálu nebo rozmnoženiny díla (§14), právo na pronájem originálu nebo rozmnoženiny díla (§15), právo na půjčování originálu nebo rozmnoženiny díla (§16), právo na vystavování originálu nebo rozmnoženiny díla (§17), právo na sdělování díla veřejnosti (§18), zejména: 1. právo na provozování díla živě nebo ze záznamu a právo na přenos provozování díla (§19 a 20), 2. právo na vysílání díla rozhlasem či televizí (§21), 3. právo na přenos rozhlasového či televizního vysílání díla (§22), 4. právo na provozování rozhlasového či televizního vysílání díla (§23).

**úmluvě o autorském právu** (dále jen VÚAP), čl. 5, odst. 2.<sup>499</sup> Způsoby užití lze třídit různě – např. na soukromé pro vlastní potřebu a veřejné šíření, nebo podle způsobu vyjádření díla na užití zachycené hmotným nosičem a jednorázový efemérní (pomíjivý) projev. Správu majetkových práv autora pak může vykonávat příslušný kolektivní správce AP (viz dále).

### 2.1.2. Prostředky ochrany AP

V obecné rovině nalezneme možné způsoby ochrany duševního vlastnictví, a tedy i AP, v mnoha právních odvětvích. Základní ustanovení objevíme již v **Listině základních práv a svobod** (dále LZPS), v ustanovení čl. 34, kde je výslovně zakotveno právo k výsledkům duševní činnosti.<sup>500</sup> Obecně lze využít rovněž čl. 11 LZPS<sup>501</sup> o právu vlastnit majetek. Jedná se o ústavněprávní ochranu, neboť LZPS je součástí ústavního pořádku ČR. Má nadzákonný charakter, protože její ustanovení mají silnější právní sílu než obecné zákony, které s ní musí být v souladu. Garance ústavnosti přísluší speciálnímu soudnímu orgánu, Ústavnímu soudu, stojícímu vedle soustavy obecných soudů. Jeho výjimečností je tzv. negativní legislativní pravomoc, tedy oprávnění rušit legislativní akty všech orgánů veřejné moci, u nichž shledá rozpor s ústavními předpisy, tj. i LZPS. Nenahrazuje je vlastními rozhodnutími, pouze vydá právní názor, kterým by se příslušné orgány, jimž je rozhodnutí vráceno, měly řídit. Obdobně Ústavnímu soudu přísluší podobná kontrola ústavnosti ohledně vydaných právních předpisů.

Další možností je **trestní ochrana soudní**, jež se týká protiprávního jednání ve smyslu porušení AZ, které však splňuje kritéria trestného činu podle § 13 TZ. Jedná se o protiprávní čin označený zde jako trestný, který dále musí naplnit konkrétní skutkové znaky vymezené v trestním zákoníku (dále jen TZ). Tyto trestné činy se dělí na zločiny a přečiny. U druhých zmíněných jde o nedbalostní trestné činy a úmyslné trestné činy s trestem odnětí svobody s horní hranicí trestní sazby do pěti let (§ 14 odst. 1 TZ). Trestní odpovědnost pachatele a její důsledky lze uplatňovat pouze ve společensky škodlivých případech, v nichž není

<sup>499</sup> Podle Telec, Tůma: cit. dílo 2007, s. 166. (VÚAP byla uzavřena v roce 1952 v Ženevě, bývalé Československo k ní přistoupilo s účinností od 6. 1. 1960, využívá se pro ošetření vztahů se zeměmi, které na rozdíl od této nejsou signatáři Bernské úmluvy).

<sup>500</sup> **Čl. 34 LZPS:** (1) Práva k výsledkům tvůrčí duševní činnosti jsou chráněna zákonem. (2) Právo přístupu ke kulturnímu bohatství je zaručeno za podmínek stanovených zákonem.

<sup>501</sup> **Čl. 11 LZPS:** (1) Každý má právo vlastnit majetek. Vlastnické právo všech vlastníků má stejný zákonný obsah a ochranu. Dědění se zaručuje. (2) Zákon stanoví, který majetek nezbytný k zabezpečování potřeb celé společnosti, rozvoje národního hospodářství a veřejného zájmu smí být jen ve vlastnictví státu, obce nebo určených právnických osob; zákon může také stanovit, že určité věci mohou být pouze ve vlastnictví občanů nebo právnických osob se sídlem v České Republice. (3) Vlastnictví zavazuje. Nesmí být zneužito na újmu práv druhých anebo v rozporu se zákonem chráněnými obecnými zájmy. Jeho výkon nesmí poškozovat lidské zdraví, přírodu a životní prostředí nad míru stanovenou zákonem. (4) Vyvlastnění nebo nucené omezení vlastnického práva je možné ve veřejném zájmu, a to na základě zákona a za náhradu. (5) Daně a poplatky lze ukládat jen na základě zákona.

dostačující uplatnění odpovědnosti podle jiného právního předpisu. Jedná se o zásadu subsidiarity trestní represe podle § 12 odst. 2 TZ.<sup>502</sup> I zde může být součástí samostatné řízení o náhradě škody, nikoliv však vydání bezdůvodného obohacení, o tzv. adhezni řízení. V úvahu přicházejí skutkové podstaty vymezené v § 270 TZ – trestný čin porušování autorského práva, práv souvisejících s právem autorským a práv k databázi, kde se musí prokázat úmysl pachatele přímý či alespoň nepřímý.<sup>503</sup> Onen úmysl se zde musí vztahovat i na pachatelovo vědomí, že jde o dílo jako výsledek tvůrčí činnosti autora, tedy duševní výtvar ztvárňující individuálním způsobem nějakou autorovu myšlenku. Zavinění musí zahrnovat skutkové okolnosti odůvodňující protiprávnost, musí se proto vztahovat i na neoprávněnost zásahu do zákonem chráněných práv k dílu.<sup>504</sup> Trestní sazba spočívá v odnětí svobody až na dva roky nebo v peněžitém trestu či propadnutí věci nebo jiné majetkové hodnoty. Odst. 2 zmíněného ustanovení však stanovuje přísnější sazbu odnětí svobody na šest měsíců až pět let nebo peněžitý trest či propadnutí věci nebo jiné majetkové hodnoty, získá-li takto pachatel značný prospěch, minimálně 500.000 Kč podle obecného ustanovení § 138 odst. 1, 2 TZ, případně způsobí značnou újmu jiné osobě; nebo se dopustí takového činu ve značném rozsahu, opět záleží na konkrétních okolnostech, žádná konkrétní výše není v § 138 TZ tentokrát stanovena, nebo vykazuje-li tento trestný čin znaky obchodní činnosti či podnikání. V odstavci 3 je pak definován neoprávněný prospěch velkého rozsahu, nejméně 5 milionů Kč podle § 138 TZ, ve všech výše zmíněných ohledech, jež je trestán odnětím svobody na tři léta až osm let. Při použití těchto vyšších trestních sazeb podle výše zmíněných obou odstavců postačí tentokrát jako forma zavinění pouze nedbalost. Neoprávněným zásahem, tj. vyšším než nepatrným,<sup>505</sup> do zákonem chráněných práv se pak rozumí především přivlastnění si autorství k dílu a jakékoliv zveřejnění díla bez souhlasu autora či neoprávněné zhotovení rozmnoženiny. Podobně je klasifikováno i jednání, kdy

<sup>502</sup> Do roku 2009 platila za kritérium vzniku trestného činu jeho tzv. materiální stránka, tedy určitý stupeň tzv. nebezpečnosti pro společnost (např. velikost způsobené újmy z hospodářského hlediska). Toto hledisko bylo novelou vypuštěno.

<sup>503</sup> Oba dva typy úmyslů spolu s vědomou a nevědomou nedbalostí patří k základním formám zavinění, tak jak jej vymezuje právní teorie. Úmysl přímý předpokládá, že pachatel věděl o neoprávněnosti svého jednání a chtěl tímto jednáním způsobit někomu újmu. Pro úmysl nepřímý postačí, že pachatel věděl, že může svým jednáním trestný čin spáchat a byl s tím (s následky) srozuměn (rozdíl tohoto od tzv. vědomé nedbalosti je pouze v tom, že u vědomé nedbalosti pachatel bez přiměřených důvodů spoléhá na to, že trestný čin nespáchá. Tato forma je ale pro tento trestný čin vyloučena – hranice trestnosti je zde tedy v některých případech velmi tenká).

<sup>504</sup> Šámal, Pavel: *Trestní zákoník. Komentář. II. díl.* C. H. Beck, Praha 2010, 3285 s., zde s. 2513.

<sup>505</sup> Konkrétní definici tohoto vcelku vágního pojmu v TZ nenalezneme. Z výkladů však vyplývá, že jde o jedinečný či nepatrně významný zásah do cizího práva. Při zvažování možného naplnění této míry v reálu se má přihlídnout k okolnostem konkrétního případu, především se bere do úvahy intenzita tohoto zásahu, způsob provedení a následky tohoto činu (forma a závažnost zasažení práv autora), případně počet opakovaných zásahů do těchto práv apod. Zároveň se přihlíží i k osobě pachatele, míry jeho zavinění, pohnutka, promítne se i jeho případná recidivnost takového jednání. Při shledání oné nepatrnosti zásahu postačí řešit celou věc v přestupkovém řízení (viz dále v hlavním textu). Podrobněji viz Šámal, Pavel: cit. dílo, s. 2511–2512.

pachatel pro své dílo používá název či vnější úpravu již použité jiným autorem pro dílo stejného druhu, hrozí-li tak nebezpečí záměny obou děl. Trestná je rovněž výroba a šíření pomůcek sloužící k odstranění či omezení funkčnosti technických zabezpečení, postupů, zařízení nebo jiných prostředků užitých oprávněnou osobou k ochraně práv (§§ 43–45 AZ<sup>506</sup>).

Způsobení nemajetkové újmy autorovi, např. neoprávněným přisvojováním autorství, může též naplnit skutkovou podstatu trestného činu poškozování cizích práv podle § 181 TZ, nakládá-li pachatel neoprávněně s autorským dílem a uvádí druhou stranu úmyslně v omyl a přisvojí si autorskou odměnu. I zde se nabízí aplikace ustanovení o porušování AP (§ 270 TZ), ale také o podvodu (§ 209 TZ).

Další možné skutkové podstaty představují v TZ paragrafy hlavy VI týkající se trestných činů hospodářských, konkrétně v díle čtvrtém, věnovanému trestným činům proti průmyslovým právům a proti autorskému právu, jmenovitě § 268 TZ – porušování práv k ochranné známce, obchodnímu jménu a chráněnému označení původu (zde je trestní sazba stanovena stejně jako v základní sazbě trestného činu § 270 TZ), a konečně § 269 TZ týkající se porušování průmyslových práv. Nekalosoutěžní jednání,<sup>507</sup> de facto i průmyslové právo, se dotýká této problematiky v okruhu hypotetického zařazení některých neuměleckých projevů hudebního průmyslu spíše do kategorie výrobního *know-how* (více k této variantě dále v tomto textu). V úvahu přichází ještě ustanovení hlavy VI, zejména díl třetí – trestné činy proti závazným pravidlům tržní ekonomiky a oběhu zboží ve styku s cizinou, § 248 TZ – trestný čin porušení předpisů o pravidlech hospodářské soutěže.<sup>508</sup>

---

<sup>506</sup> § 43 AZ: (1) Do práva autorského neoprávněně též zasahuje ten, kdo vyvíjí, vyrábí, nabízí k prodeji, pronájmu nebo půjčení, dováží, rozšiřuje nebo využívá pro dosažení majetkového prospěchu poskytováním služeb nebo jiným způsobem pomůcky zamýšlené k odstranění, vyřazení z provozu nebo omezení funkčnosti technických zařízení nebo jiných prostředků k ochraně práv. (2) Za jiné prostředky podle odstavce 1 se považují jakýkoli postup, výrobek nebo součástka vložené do postupu, přístroje nebo výrobku, jež mají předcházet, omezit nebo zabránit neoprávněnému zásahu do práva autorského k dílu, které je zpřístupňováno jen s použitím kódu nebo jiným způsobem umožňujícím odkódování. § 44 AZ: (1) Neoprávněným zásahem do práva autorského je i odstranění nebo změna jakékoli elektronické informace o identifikaci práv k dílu, rozšiřování rozmnoženiny díla včetně jejich dovozu, jakož i sdělování díla veřejnosti, u nichž byly elektronické informace o identifikaci práv k dílu odstraněny nebo pozměněny, bez svolení autora. (2) Informací o identifikaci práv k dílu podle odstavce 1 je taková informace, která je vyjádřena v číslech, kódech nebo jinak a která podle rozhodnutí autora provází dílo, aby dílo a práva k němu identifikovala. § 45 AZ: Do práva autorského neoprávněně zasahuje též ten, kdo pro své dílo používá názvu nebo vnější úpravy již použitých po právu jiným autorem pro dílo téhož druhu, jestliže by to mohlo vyvolat nebezpečí záměny obou děl, pokud nevyplývá z povahy díla nebo jeho určení jinak.

<sup>507</sup> Nekalá soutěž je takové jednání v hospodářské soutěži, které je v rozporu s dobrými mravy soutěže a může přivodit újmu jiným soutěžitelům či spotřebitelům. Sem spadá i užívání duševního vlastnictví, může-li toto přivodit újmu jiným soutěžitelům. Viz generální klauzule § 44 an. ObZ.

<sup>508</sup> Kdo poruší jiný právní předpis o nekalé soutěži tím, že se při účasti v hospodářské soutěži dopustí klamavé reklamy, klamavého označování zboží a služeb, vyvolávání nebezpečí záměny, parazitování na pověsti podniku, výrobků či služeb jiného soutěžitele, podplácení, zlehčování, srovnávací reklamy, porušování obchodního tajemství, nebo ohrožování zdraví spotřebitelů a životního prostředí, a způsobí tím ve větším rozsahu újmu jiným soutěžitelům nebo spotřebitelům nebo opatří tím sobě nebo jinému ve větším rozsahu neoprávněné výhody, bude potrestán odnětím svobody až na tři léta, zákazem činnosti nebo propadnutím

Zbývající dílčí možnosti se týkají **ochrany podnikatelského prostředí** (§ 251 TZ týkající se neoprávněného podnikání; dále pak ochrana zahraničního obchodu prostřednictvím zákona č. 191/1999 Sb., o opatřeních týkající se dovozu, vývozu a zpětného vývozu zboží porušujícího některá práva duševního vlastnictví) a ochrana DV prostřednictvím spotřebitelského práva, což reprezentuje zákon č. 634/1992 Sb., o ochraně spotřebitele.

Jednání proti veřejnému zájmu, která nedosahují výše zmíněné míry trestnosti pro kvalifikování trestného činu, lze řešit v **přestupkovém řízení**, v němž tzv. přestupek, konkrétní vymezený v zákoně č. 200/1990 Sb., o přestupcích (dále jen ZP), je takové zaviněné jednání, jež porušuje nebo ohrožuje zájem společnosti, a je za přestupek výslovně označeno v tomto nebo jiném zákoně, nejde-li o jiný správní delikt postižitelný podle zvláštních právních předpisů anebo o trestný čin (§ 2 ZP). Postačí však nedbalost, čímž se rozšiřuje dosah odpovědnosti za přestupek oproti trestnému činu. V přestupkovém řízení jsou řešeny přestupky striktně pouze proti průmyslovým právům a neoprávněnému užívání obchodní firmy či zaměnitelnému označení (§ 33 ZP). Jiná práva lze maximálně podřadit pod § 50 ZP, přestupku proti neoprávněnému užívání majetku. Správní delikty podle § 105 an. AZ pak vymezují skutkové podstaty spočívající mj. v neoprávněném užití chráněného předmětu nebo neoprávněném zásahu do AP.

Ohledně **soukromoprávní ochrany DV**, jež jako celek trpí v českém právním řádu roztržičností, existuje pouze AZ jako jediný zákonný předpis, který stanovuje úpravu pro vícero druhů nehmotných statků. Prostředkem je zde soukromoprávní žaloba, tudíž ve všech případech se civilní řízení zahajuje pouze na návrh oprávněné osoby, nikoliv tedy z úřední povinnosti.<sup>509</sup> K ochraně osobnostních práv lze využít obecné občanskoprávní ustanovení vymezené v §§ 11 an. OZ o **ochraně osobnosti**.

Zákonné prostředky přímé ochrany AP jsou vymezeny v pátém díle AZ, věnovaném ochraně AP, nalezneme je v ustanovení § 40 odst. 1 AZ. Poškozený autor má nárok na určení autorství, přivlastnil-li si někdo jeho dílo – určovací nárok, má právo na zákaz ohrožování svého práva včetně hrozícího opakování a na zákaz neoprávněného zásahu do svého práva (nárok záporní či negatorní). Rovněž může požadovat sdělení údajů o způsobu a rozsahu neoprávněného užití – právo na informace – a odstranění následků takového neoprávněného

---

věci nebo jiné majetkové hodnoty. (Srovnej staré ustanovení § 149 TZ před rokem 2009: Kdo jednáním, které je v rozporu s předpisy upravujícími soutěž v hospodářském styku nebo se zvyklostmi soutěže, poškodí dobrou pověst nebo ohrozí chod nebo rozvoj podniku soutěžitele, bude potrestán odnětím svobody až na jeden rok nebo peněžitým trestem nebo propadnutím věci nebo jiné majetkové hodnoty.)

<sup>509</sup> Podrobněji k tomu viz Telec, Ivo: *The Enforcement of Industrial Property Rights in the Czech Republic*. International Review Of Industrial Property and Copyright Law (IIC). Roč. 32, 2001, č. 8, s. 935–950.

zásahu – nárok restituční. Dále má autor právo na poskytnutí dostatečného zadostiučinění i za způsobenou nemajetkovou újmu – nárok satisfakční, ale nikoliv vlastní ušlý zisk, a to formou omluvy, případně uveřejněním rozsudku na náklady účastníka podle § 40 odst. 3 AZ, či vymezením peněžitého zadostiučinění, které bývá v praxi nejčastější soudně přiznávanou formou. Její konkrétní výši je však často obtížné určit, a tak se soud u stanovení její výše může řídit i podle své úvahy (§ 136 OSŘ<sup>510</sup>), jež však předpokládá posouzení základních okolností případu, i v případě kdy žalobce nezná sám všechny okolnosti zásahu do svého práva, nebo když se do výše nároků negativně promítá nákladné znalecké dokazování. Obvykle se zohledňuje fakt, zda se jednalo o úmysl či nedbalostní jednání.<sup>511</sup> Poškozený se také může domáhat zákazu poskytování služby, kterou k porušování či ohrožování práva využívají třetí osoby – zvláštní nárok záporčí. Zákon ještě nevyklučuje jiný nárok, atypický, byť jej však na tomto místě nespecifikuje. Všechny tyto výše zmíněné nároky vycházejí z objektivní odpovědnosti pachatele, není zapotřebí prokazovat jeho vinu v příčinné souvislosti s protiprávním výsledkem. Tímto výčtem však nejsou vyloučeny další obecné občanskoprávní instituty náhrady škody a vydání bezdůvodného obohacení (§ 40 odst. 4 AZ).<sup>512</sup>

Újma nemajetkové povahy, která nastala či alespoň potenciálně hrozila, se kompenzuje přednostně ve formě morálního zadostiučinění, tj. omluvou. Až v případě její nedostatečnosti lze přistoupit k jejímu plnění prostřednictvím peněžité částky. Přiměřenost této satisfakce musí být vždy individuálně řešena, zákon žádné bližší vodítko neposkytuje, lze využít pouze obecného ustanovení § 3 OZ, jež se týká **tzv. dobrých mravů**.

Zvláštní ochranu autorských práv pak představuje **tzv. postmortální ochrana**,<sup>513</sup> v níž se jedná o obecnou ochranu některých osobnostních prvků umělecké a vědecké tvorby po smrti autora, byť osobnostní práva obecně smrtí autora zanikají. Umožňuje ji ustanovení § 11 odst. 5 AZ. Tato ochrana není nijak časově omezena a mohou ji v průběhu času uplatnit

---

<sup>510</sup> **§ 136 Občanského soudního řádu:** Lze-li výši nároků zjistit jen s nepoměrnými obtížemi nebo nelze-li ji zjistit vůbec, určí ji soud podle své úvahy.

<sup>511</sup> Telec, Tůma: cit. dílo 2006, 2. díl, s. 72.

<sup>512</sup> Vycházíme-li z obecné úpravy v OZ, u odpovědnosti za škodu se zde naopak zavinění vyžaduje (**§ 420 odst. 3 OZ**), hradí se skutečná škoda a ušlý zisk. Uvedení do původního stavu většinou z povahy DV není možné, uplatňuje se peněžitá (tzv. relutární) náhrada. Bezdůvodným obohacením je majetkový prospěch získaný plněním bez právního důvodu, plněním z neplatného právního úkonu nebo plněním z právního důvodu, který odpadl, jakož i majetkový prospěch získaný z nepoctivých zdrojů (**§ 451 odst. 2 OZ**). Přichází v úvahu i vedle poskytnutí zadostiučinění a náhrady škody. Nejednal-li bezdůvodně obohacený v dobré víře, musí vrátit i veškeré tím nabyté užítky (následný zisk), nejen tedy vlastní bezdůvodné obohacení (kterou by byla např. cena smluvní licence). Jak však zpřesňuje zmíněný **odst. 4 § 40 AZ:** Výše bezdůvodného obohacení vzniklého na straně toho, kdo neoprávněně nakládal s dílem, aniž by k tomu získal potřebnou licenci, činí dvojnásobek odměny, která by byla za získání takové licence obvyklá v době neoprávněného nakládání s dílem. Nejedná se tedy povahově o restituční nárok, ale toto ustanovení má již více sankční charakter.

<sup>513</sup> Podle Telec, Tůma: cit. dílo 2007, s. 158–161.



různé subjekty. Jedná se však pouze o osoby oprávněné autorským zákonem, aktivně legitimovanou je tak kterákoliv osoba autorovi blízká ve smyslu § 116 OZ – tj. přímí předkové, přímí potomci, sourozenci, manžel či partner, případně jiná osoba v rodinném či obdobném poměru, jež by takovou újmu pocítovala jako újmu vlastní, případně právnická osoba sdružující autory bez ohledu na její formu (obecně spolky podle zákona č. 83/1990 Sb., o sdružování občanů), a konečně též tzv. kolektivní správce autorských práv – kupř. OSA. Oprávnění uvedených osob vzniká originálně, nikoliv odvozeně od původního autora, nevzniká děděním či jinou formou právního nástupnictví. Tato ochrana se taxativně týká pouze zákazu osobování si autorství, povinnosti užít dílo pouze způsobem nesnižující jeho hodnotu a uvést jméno autora při užití díla. Není zde povinnost zachovávat integritu díla.

### 2.1.3. Kolektivní správa práv

Do otázky ochrany AP vstupuje také institut tzv. kolektivních správců, dále jen KS, kteří mohou za autory spravovat jejich práva a dohlížet nad neporušováním jejich kolektivně spravovaných práv.<sup>514</sup> Ve většině případů jde o nevýdělečné organizace, nejedná se o profesní sdružení autorů, ani o nakladatelská sdružení, jejich cílem není vydávat či propagovat spravovaný repertoár.<sup>515</sup> Náplní jejich činnosti je zmocnění k pouhému výkonu práv, kterému se sami autoři nemohou většinou z praktických důvodů dostatečně věnovat. Jde tedy v základu o správu majetkových práv autorů, z níž většina těchto práv je dobrovolně kolektivně spravovaná, zákon však vymezuje i některá práva tzv. povinně kolektivně spravovaná (srovnej § 95 a § 96 AZ). Z těchto povinných práv se naši problematiky dotýká nejvíce jedno z nejkontroverznějších ustanovení vůbec, a to § 96 odst. 1 písm. a bod 3 AZ – *odměna za zhotovení rozmnoženiny pro osobní potřebu na podkladě zvukového či zvukově obrazového záznamu nebo jiného záznamu přenesením jeho obsahu pomocí přístroje na nenahraný nosič takového záznamu*. Zde se totiž jedná o jakousi presumpci porušování AP, která je ošetřena formou paušálního poplatku zavedením této náhradní odměny z nenahraných nosičů. Jinými slovy touto odměnou je zatížen výrobce, resp. dovozce, nicméně tato částka se v konečném součtu promítá do ceny vlastního výrobku, čímž se břemeno v praxi přenáší opět na uživatele, který ji platí v rámci ceny výrobku, a to i ten, který nemá v úmyslu použít tento prostředek k vytvoření kopie cizího díla. V praxi zatím nelze stanovit jiný způsob, překážkou jsou stále nedostatečné technické

<sup>514</sup> V současnosti nalezneme její úpravu přímo v AZ. Před jeho novelou v roce 2000 však by tento institut upraven (pouze však na pár let, a to od roku 1996) odděleně speciálním zákonem, konkrétně z. č. 237/1995 Sb., o hromadné správě autorských práv a práv autorskému právu příbuzných a o změně a doplnění některých zákonů. Do zmíněného roku 1996 byla úprava KS rovněž vtělena do AZ.

<sup>515</sup> Tůma, Pavel: *Praktické aspekty výkonu kolektivní správy autorských práv k dílům hudebním*. Rigorózní práce, PrFMU, Brno 2002, 149 s., zde s. 10 a 11.

prostředky ochrany proti výrobě kopií. Navíc s prudkým rozvojem komunikačních technologií a internetu se zdají být tyto prostředky v současnosti ještě nedosažitelnější než dříve. V posledních letech se navíc zkomplikovalo i vymezení jednotlivých typů dotčených nosičů. Zvláště problematicky se jeví nosiče, které primárně neslouží k uchovávání zvukových či zvukově obrazových záznamů, ale k provozu určitého přístroje, jako jsou například pevné disky počítače či mobilní telefony s integrovaným MP3 přehrávačem.<sup>516</sup>

I následující povinně kolektivně spravované právo se teoreticky této problematice dotýká. Ustanovení § 96 odst. 1 písm. a bod 4 AZ stanovuje *právo na odměnu za zhotovení rozmnoženiny díla pro osobní potřebu fyzické osoby nebo pro vlastní vnitřní potřebu právnické osoby či podnikající fyzické osoby pomocí přístroje k zhotovování tiskových rozmnoženin na papír nebo podobný podklad, a to i prostřednictvím třetí osoby*. Platbou je zde zatížen provozovatel zařízení sloužícího k pořizování těchto kopií, nicméně i pro osobní potřebu je ze zákona vyloučeno z takového volného užití pořizování tiskové rozmnoženiny **vydaného notového záznamu díla** hudebního či hudebně dramatického. Tento zákaz byl současnou autorskoprávní úpravou terminologicky rozšířen, neboť starší znění AZ používalo užší pojem „partitura hudebního díla“ (§ 30a AZ).

V souvislosti s KS se užívá institut tzv. hromadných či kolektivních smluv (v prvním případě obdrží konkrétní uživatel od KS povolení k užití všech jím spravovaných děl, v případě druhém jde o typ smlouvy, kterou KS uzavírá opět jen s profesním zástupcem určité skupiny uživatelů).<sup>517</sup> Licenční smlouvu o užití svého díla pak sjednává s uživatelem nikoliv autor sám, ale v nepřímém zastoupení jeho kolektivní správce (§ 100 odst. 2 AZ). Ústava ani LZPS nezakazují **správu individuální**, která však není v rámci AZ nijak upravena, jedná se totiž o běžný soukromoprávní vztah mezi autorem, případně dědicem, a osobou další, jež může být smluvně pověřena správou autorských či obdobných práv.

Historicky lze ve světě vydělit řadu modelů KS, a to podle kritérií, které kupř. **Ficsor Mihály**<sup>518</sup> specifikuje takto: stupeň zespolečenštění KS – neboli míra užívání hromadných či individuálních smluv v určitém právním prostředí, svoboda nositele práva zvolit individuální či kolektivní správu, rozsah práv a jejich nositelů zahrnutých v KS, případně svoboda konkrétní organizace KS určovat tarify a další podmínky ve svých smlouvách s uživateli.

---

<sup>516</sup> Viz § 6 odst. 2 vyhlášky č. 488/2006 Sb., kterou se stanoví typy přístrojů k zhotovování rozmnoženin, typy nenahraných nosičů záznamů a výše paušálních odměn.

<sup>517</sup> Podrobněji k tomu viz Tůma, 2002, s. 11.

<sup>518</sup> Mihály, Ficsor a kol.: *Collective Administration of Copyright and Neighboring Rights*. WIPO, Ženeva 1990, marg. 217.

#### 2.1.4. Stručně ke vzniku a historii vývoje kolektivní správy

Historické počátky kolektivní ochrany autorských práv se objevují ve Francii, kde byla již v roce 1777 založena dramatikem Pierre-Augustinem Caronem de Beaumarchais kancelář na obranu práv autorů dramatických děl (*Bureau de la législation dramatique*), později byla transformovaná na společnost divadelních autorů a skladatelů *Société des auteurs et compositeurs dramatiques (SACD)*.<sup>519</sup> Tou se inspirovali také tamější spisovatelé, kteří vytvořili v roce 1837 Společnost spisovatelů – *Société des gens de lettres (SGDL)*, přesto za první pravou společnost ve smyslu KS je třeba považovat až *Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (SACEM)*, založenou na popud dvou hudebních skladatelů, Paula Henriona a Victora Parizola, a textaře Ernesta Burgeta, kteří podali roku 1847 žalobu proti pařížskému varieté Ambassadeurs pro nevyplácení odměn za provozování jejich děl.<sup>520</sup> Soud jim toto právo na odměnu přiznal, a právě pro velké množství jednotlivých užití bylo rozhodnuto o zřízení jiného institutu než individuální správy jejich práv. Tak vznikla v roce 1850 dodnes existující organizace SACEM. V roce 1926 byla delegacemi osmnácti národních společností založena mezinárodní konfederace společností autorů a skladatelů, *Confédération des sociétés d'auteurs et de compositeurs (CISAC)*,<sup>521</sup> a o tři roky později byla zřízena ve francouzském Neuilly-sur-Seine společnost *Bureau International des Sociétés Gérant les Droits d'Enregistrement et de Reproduction Mécanique (BIEM)*<sup>522</sup> jako mezinárodní KS mechanických práv plynoucích z reprodukcí nahrávek skladeb.

Ve střední Evropě pak byly prvními státy s takovýmito organizacemi Německo a Rakousko-Uhersko; v Rakousku to byla *Staatlich genehmigte Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger registrierte Genossenschaft mit beschränkter Haftung (AKM)*, založená již v roce 1897 (po francouzském SACEMu druhá nejstarší organizace KS v Evropě).<sup>523</sup> V Německu vznikla v roce 1898 z iniciativy skupiny skladatelů v čele s Richardem Straussem. Tato *Genossenschaft Deutscher Komponisten (GDK)*, představující reakci na obdobné německé společenství hudebních nakladatelů, se přejmenovala v roce 1903 na *Genossenschaft Deutscher Tonsetzer (GDT)*, vedle níž se pak etablovalo *Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht (AFMA)* jako doplňkové společenství zaměřené přímo

---

<sup>519</sup> Podrobněji in Hartmanová Dagmar: *Kolektivní správa autorských práv a práv souvisejících s právem autorským*. Linde, Praha 2000, 143 s.

<sup>520</sup> Jmenovaní autoři byli nuceni zaplatit vstupné a jídlo v kavárně, kde orchestr hrál jejich hudbu a za užití díla autorům provozovatel kavárny nezaplatil. Podle zdroje dostupného [online] na <http://www.sacem.fr/cms/site/en/lang/en/home/about-sacem/history> [citováno 8. 11. 2011].

<sup>521</sup> Podrobněji viz dostupné [online] na [www.cisac.org](http://www.cisac.org) [citováno 8. 11. 2011].

<sup>522</sup> Podrobněji viz dostupné [online] na [www.biem.org](http://www.biem.org) [citováno 8. 11. 2011].

<sup>523</sup> Podrobněji viz dostupné [online] na [www.akm.co.at](http://www.akm.co.at) [citováno 8. 11. 2011].

na výběr poplatků za užití děl, otevřené též hudebním textařům a nakladatelům.<sup>524</sup> V roce 1909 byla založena *Anstalt für mechanisch-musikalische Rechte (AMMRE)* pro výběr poplatků za užití nahrávek a o dalších 6 let později vznikla z iniciativy autorů především populární hudby dodnes existující a tehdy AFMA konkurující *Genossenschaft zur Verwertung musikalischer Aufführungsrechte (GEMA)*.<sup>525</sup> Pro nepřehlednost celkové situace a organizační nejasnosti, které vedly k mnoha soudním kauzám, došlo k vybudování jednotné platformy, kterou však záhy ukončila Adolfem Hitlerem zřízená zcela nová organizace typu KS, *Staatlich genehmigte Gesellschaft zur Verwertung musikalischer Urheberrechte (Stagma)*. Ta byla v roce 1947 znovu přejmenována na organizaci s původním názvem GEMA a pod tímž názvem funguje dodnes. Pro úplnost je nutno zmínit východoněmemeckou *Anstalt zur Wahrung der Aufführungs- und Vervielfältigungsrechte auf dem Gebiet der Musik (AWA)*, založenou v roce 1951 a fungující po dobu existence DDR.

Ve Velké Británii byla v roce 1914 založena *Performing Rights Society (PRS)*,<sup>526</sup> fungující jako stěžejní britský KS dodnes, téhož roku vznikla také v USA *American Society of Authors, Composers and Publishers (ASCAP)*. Zde dnes působí celkem tři dominantní ochranné organizace. Vedle ASCAP je to dále *Society of European Stage Authors & Composers (SESAC)*, založena 1930 původně coby organizace zastupující evropské skladatele. Během druhé světové války se přeorientovala též na americké a dosud nezastupované autory. Nejmladší<sup>527</sup> je pak ve formě obchodní společnosti (*corporation*) *Broadcast Music, Inc. (BMI)*, etablovaná v roce 1940 coby důsledek sporu mezi ASCAPem a provozovateli rozhlasového a televizního vysílání, kdy BMI vznikla z iniciativy těchto provozovatelů jako alternativa a konkurence ASCAPu.<sup>528</sup>

---

<sup>524</sup> Pro zajímavost dodejme, že autor hudby tehdy obdržel 75 % vybraných poplatků a zbývající čtvrtinu hudební nakladatel; pokud se jednalo o skladbu s vokálním partem, autorovi hudby se snížil uvedený zisk o 25 % ve prospěch autora textu. Před první světovou válkou AFMA zastupovala 604 skladatelů a 104 hudebních nakladatelů. Zdroj: <http://www.referenceforbusiness.com/history/En-Ge/GEMA-Gesellschaft-F-r-Musikalische-Auff-hrungs-Und-Mechanische-Vervielf-ltigungsrechte.html> [citováno 7. 11. 2011].

<sup>525</sup> Podrobněji viz dostupné [online] na [www.gema.de](http://www.gema.de) [citováno 26. 7. 2012].

<sup>526</sup> Podrobněji viz dostupné [online] na <http://www.prsformusic.com/Pages/default.aspx>, k detailnější historii viz [online] <http://www.prsformusic.com/aboutus/ourorganisation/ourhistory/Pages/default.aspx> [obojí citováno 26. 7. 2012].

<sup>527</sup> Ovšem významnější co do velikosti repertoáru než SESAC, na americkém trhu je druhou největší společností po ASCAP. SESAC se naopak prezentuje jako „*the most innovative and fastest growing performing rights organization in the U.S.*“.

<sup>528</sup> Podrobněji dostupné [online] na <http://www.ascap.com/>, <http://www.bmi.com/>, <http://www.sesac.com/> [vše citováno 26. 7. 2012]. Podrobněji k rozsahu působnosti a metodám činnosti těchto organizací mj. viz též např. Tůma, Pavel: *Praktické aspekty výkonu kolektivní správy autorských práv k dílům hudebním*. Rigorózní práce, PrFMU, Brno 2002, 149 s., zde s. 24–28.

## 2.1.5. Historický exkurz do vývoje tuzemské kolektivní správy

Jen relativně málo českých autorů bylo takto zpočátku zastupováno, a pokud ano, tak nejčastěji výše zmíněným německým či rakouským KS. Nezanedbatelnou osvětovou úlohu v počátcích hrál český právník **Jan Löwenbach**, který již v roce 1908 vyzýval českou hudební obec k důslednějšímu uplatňování autorských práv a navrhoval zřídit po vzoru Francie a Německa obdobnou společnost českou.<sup>529</sup> I tak byly výnosy autorů velmi malé, kupř. Josef Bohuslav Foerster, zastupovaný v zahraničí, obdržel za rok 1909 pouhých 20 korun.<sup>530</sup> Do vzniku samostatného Československa se však již v tomto směru žádná zásadní změna neudála, a tak jistou subsidiární podpůrnou funkci právní a sociální ochrany plnily alespoň tuzemské stavovské organizace hudebníků. Z těch větších zmiňme alespoň *Svaz hudebníků pro království české* (založený roku 1903 jako pobočka vídeňského *Österreichisch-ungarischer Musik Verband*), o tři roky mladší *Jednotu hudebních umělců* (sdružující profesionální hudebníky a učitele) a v roce 1909 etablovanou *Slovanskou hudební unii*.<sup>531</sup> Tyto organizace se však snažily chránit spíš praktické hudebníky a umělce. Vrcholem těchto parciálních a vcelku roztříštěných snah byl nepříliš úspěšný pokus roku 1910 o jejich sjednocení pod jednotnou organizaci *Obec českých hudebníků*, která však zůstala pouhou volnou střešovou institucí bez požadované síly a pravomocí.

První samostatná domácí organizace zaměřená na autory tak vznikla až po zrodu samostatného státu, a to 9. října 1919. Zprvu nesla jméno *Ochranné sdružení skladatelů, spisovatelů a nakladatelů* (později *Ochranné sdružení autorské – OSA*) a do čela byl zvolen pražský nakladatel Karel Josef Barvícius.<sup>532</sup> Od roku 1920 (a až do roku 1945) stál v čele skladatel Josef Bohuslav Foerster. Téhož roku došlo k první reorganizaci, jejímž záměrem bylo zahrnout pod OSA celou skladatelskou obec (tedy jak autory AH, tak i NAH, libretisty i nakladatele). Dalšími mezníky pro vývoj KS bylo v roce 1921 přistoupení ČSR k Bernské úmluvě (dále jen RÚB), trvalé zabezpečení mechanických práv smlouvou s Radiojournalem

---

<sup>529</sup> „(...) ono umění, které české kultuře v naší době vymohlo respekt a uznání z ciziny, jest poměrně nejbídněji honorováno. Zisk z děl, hudebních padá z největší části do klína těm, kdož na vzniku, jejichž měli zásluhu nejmenší. Nehledě k tomu, že osobní schopnosti jednotlivců mezi našimi skladateli (...) nestačí ani k tomu, aby si (oni) vymohli provedení či uveřejnění svého díla, jest neznalost práva a nedbalost k nim jednou z hlavních příčin, proč díla (...) nenesou hmotného zisku. Náš český skladatel a básník vidí vrchol (...) ve smlouvě s nakladatelem (...).“ Citováno z: Löwenbach, Jan: *Využijme svých autorských práv*. In: *Hudební Revue*, roč. 1908, s. 197–200.

<sup>530</sup> Očadlík, Mirko – Smetana, Robert: *Dějiny české hudební kultury. 1. díl (1890–1918)*. Academia, Praha 1972, 299 s. Pro srovnání – průměrná tříčlenná rodina spotřebovala v té době, tj. před 1. světovou válkou, jen na stravu přibližně 170 Korun měsíčně.

<sup>531</sup> Z menších a regionálních stojí za zmínku spolek s charitativní funkcí *Cecilie* (1870), *Jednota národních zpěváků* (1888), *Jednota hudebních stavů* (1896) či *Národní sdružení českých kapel a hudebníků na Moravě a ve Slezsku* (1909).

<sup>532</sup> Zajímavostí je, že prvním sídlem společnosti nebyla Praha, ale Pardubice (srovnej Slanina, Josef: *Prvních sedm let*. Ročenka OSA, 1996).

v roce 1925 a o rok později první československý zákon o právu autorském (do té doby se vztahy řešily podle starého rakouského zákona platného od roku 1895),<sup>533</sup> jímž se mj. prodloužila ochranná lhůta majetkových práv autorů z 30 na 50 let po jejich smrti; odstranila se nesrovnalost mezi ochranou domácích a zahraničních autorů (díky přistoupení k RÚB), či se rovněž uzákonila ochrana pro přenos hudebního díla při jeho šíření rozhlasem. V roce 1936 vzniklo zvláštní mechanické oddělení pro podchycení AP v oblasti technického prostředí masmédií (*OSAMO*), během protektorátu byl OSA naoko zlikvidován, když jeho kompetence převzala říšská STAGMA, hned v roce 1945 pak obnovil svou činnost.

Přes zlepšení majetkových poměrů hudebních autorů si za první republiky udržela svůj význam a vliv různá zájmová sdružení, stavovské a odborářské organizace, řešící mj. i různou okrajovou právní problematiku spojenou např. s postihováním nekalé soutěže ze strany hudebních amatérů, které dbaly na sociální postavení různých hudebních profesí. Přes rozličné snahy se je však ani v tomto období nepodařilo sjednotit. Již v roce 1920 a 1921 byly neúspěšné snahy o vytvoření jednotné *Československé obce hudebnické*; r. 1927 byl pokus založit *Svaz hudebních organizací ČSR* a na přelomu let 1938 a 1939 *Spojené hudební stavy*. Zajímavostí byl v roce 1930 vznik *Kruhu autorů písniček a operet* (tzv. „kápo“, předsedou se stal Jiří Červený), volného zájmového sdružení, které až do začátku druhé světové války koncentrovalo snahy skladatelů, textařů a libretistů z okruhu populární hudby a operet ke zprostředkovatelským a provozovacím institucím, jako byl rozhlas, gramofonové společnosti, operetní divadla, nakladatelé aj. Zároveň se stalo i centrem propagace domácí populární hudby.<sup>534</sup>

Další autorský zákon ze dne 22. prosince 1953 (č. 115/1953 Sb.) upravoval KS ve smyslu tzv. autorských organizací, právní formou tzv. lidová družstva a později tzv. jiné organizace v působnosti ministerstva kultury, do nichž vedle Ochranných organizací autorských, podřízených zmíněnému ministerstvu, náležely také tzv. Autorské svazy, které měly pečovat vedle státních orgánů o ochranu obecného zájmu v oblasti AP (§ 70). Vyhláškou Ministerstva kultury 145/1954 Ú. l. se za tyto organizace s výlučně nevýdělečným charakterem konkrétně ustanovily: *Československé divadelní a literární jednatelství*, *Ochranný svaz autorský* a *Ochranná organizace při Českém fondu výtvarných umění*, všechna se sídlem v Praze a Bratislavě.<sup>535</sup> Podporou tvůrčí činnosti literární, vědecké

<sup>533</sup> Na Slovensku platil po roce 1918 uherský zákon čl. XVI z roku 1884, který byl do československého řádu recipován na základě čl. 2 zákona ze dne 28. října 1918 č. 11/1918 Sb., o zřízení samostatného státu československého (tzv. recepční zákon).

<sup>534</sup> Novotná, Irena: *Ta naše písnička česká I*. Dostupné [online] na <http://www.tretivek.cz/201001/ta-nase-pisnicka-ceska/> [citováno 8. 11. 2011].

<sup>535</sup> Prvý zmíněný spravovalo uveřejněná díla literární a divadelní, hudebně-dramatická, choreografická nebo pantomimická včetně hudební a výtvarné složky obou děl, druhý hudební díla s textem či bez něj a poslední díla výtvarných umění včetně děl umění architektonického a děl umění užitého a díla fotografická.

a umělecké měla být dále tzv. účelová sdružení majetku, kulturní fondy, jež měly napomáhat vzniku uměleckých děl a vytvářet příznivé podmínky pro tvůrčí činnost autorů a výkonných umělců. Myšlenka zřízení takového fondu, do něhož by byly odváděny platby za používání volných děl, se však objevila z podnětu *Syndikátu českých a slovenských spisovatelů a hudebních skladatelů* již v roce 1928. Návrh tehdy nebyl přijat, tyto snahy se realizovaly až po druhé světové válce v souvislosti s přijetím nového AZ v roce 1953 s účinností od 1. 1. 1954.<sup>536</sup>

Jak shrnuje **Ivo Telec**,<sup>537</sup> nejdéle platící novela AZ z roku 1965 (z. č. 35/1965 Sb.) si podrobněji všimla ze všech existujících organizací autorů a výkonných umělců pouze kulturních fondů (§ 41) a tzv. organizací zastupujících autory a výkonné umělce (ve smyslu KS, viz § 44). Dalšími byly obecně orgány státu – soudy a Ministerstvo kultury, jež je ústředním orgánem státní správy mj. pro provádění AZ – a občanská sdružení, dříve společenské organizace, kupř. umělecké svazy. Umělecké svazy (vymezeny dle z. č. 83/1990 Sb., o sdružování občanů) ve smyslu sdružení fyzických či právnických osob plnily svůj úkol při užití volných děl a volných uměleckých výkonů. Pečovaly o osobnostní práva autora, tedy o užití díla, které odpovídalo jeho hodnotě a bylo prováděno s uvedením svého autora. Šlo o výraz určitého veřejného zájmu; sankcí zde bylo uplatnění práva na zdržení se nedovoleného jednání a odstranění následků takového porušení. Mezi obdobná občanská sdružení patřily ve smyslu demonstrativního výčtu také odborové organizace, sdružující např. výkonné umělce.

Kulturní fondy byly (od novely AZ v roce 1953) tzv. účelová sdružení majetku, jejichž politickým cílem bylo nahradit původní finanční aktivity soukromoprávních skupin a změnit je na subjekty dohlížené státní správou. Jejich cílem byla podpora tvůrčí činnosti literární, umělecké a vědecké, vytvářet podmínky pro jejich tvůrčí činnost. Konkrétně šlo o *Český literární fond*, *Český hudební fond* a *Český fond výtvarných umění*.

Často panuje názor, že v době tzv. železné opony nebylo AP prostřednictvím KS vzhledem k dílům západních autorů a interpretů uplatňováno. Je pravdou, že u registrace těchto cizích, tj. zahraničních skladeb OSA nevyžadoval autorizace, nicméně vyplácel do zahraničí těmto původním umělcům autorské odměny. Situaci mohl dále ulehčit

<sup>536</sup> Jejich úpravu řešil tento AZ v části čtvrté, v §§ 73–80. Do zdrojů příjmů zahrnoval zejména: příspěvky příjemců autorských odměn (§ 76), příspěvky vydavatelství podniků a uživatelů děl (§ 78), příspěvky za užití volných děl (§ 82), výnosy svého majetku (§ 79), přebytky podniků (§ 74 odst. 2 písm. d), dary, dědictví, odkazy (§ 75 písm. f) a státní podporu (§ 75 písm. g). Podle nového AZ s účinností k 1. červenci 1965 byly pro srovnání zdroje příjmů vymezeny takto: zákonné příspěvky za užití volných děl (§ 35 odst. 3 a. z.), příspěvky uživatelů děl (§ 42 odst. 2 a. z.) a příspěvky příjemců autorských odměn a odměn výkonných umělců (§ 42 odst. 1 a. z.). Uvedené příspěvky měly povahu zvláštních veřejnoprávních dávek, plynoucích kulturním fondům na základě plnění zákonné povinnosti příslušných osob.

<sup>537</sup> Telec, Ivo: *Tvůrčí práva duševního vlastnictví*. Doplněk, Masarykova univerzita, Brno 1994, 344 s., zde s. 190–196.

např. existující bilaterální obchodní kontrakt (podobně jako např. západoněmecká GEMA měla řádné kontrakty a vzájemné licenční smlouvy s východoněmeckou AWA).<sup>538</sup> Kritérium hodnocení každého díla pro rozdělování provozních honorářů bylo dáno těmito pevnými faktory: kulturně politickým významem hudebního díla, počtem jeho provozování a přihlíželo se také k ohodnocení osoby autora.<sup>539</sup>

Po roce 1989 vstoupilo v platnost ještě před přijetím současného AZ z roku 2000 několik důležitých právních dokumentů. Jedním z nich byla bezesporu vyhláška č. 241/1991 Sb., jíž bylo v našem předmětném poli bádání stanoveno výhradní oprávnění pro dvě ochranné organizace. Byly jimi: Ochranný svaz autorský pro práva k dílům hudebním (dnešní OSA), jehož oborem působnosti byla uveřejněná díla s textem nebo bez textu, a INTERGRAM,<sup>540</sup> nezávislá společnost výkonných umělců a výrobců zvukových a zvukově obrazových záznamů, jejímž oborem působnosti byly uveřejněné zvukové a zvukově obrazové záznamy výkonů výkonných umělců.

Zákon 318/1993 Sb. pak transformoval výše zmíněné kulturní fondy – právnické osoby veřejného práva, jmenovitě *Českého literárního fondu*, *Českého hudebního fondu*

---

<sup>538</sup> Na základě osobní e-mailové korespondence s Barborou Řehořovou, vedoucí oddělení OSA pro záležitost autorů. Jak z toho vyplývá, o souhlas k určitému užití cizího díla (např. při živé produkci nějakého zahraničního díla) se ne vždy řádně žádalo, zpětně ale s umělci docházelo k finančnímu vyrovnání. Jak však k situaci po roce 1968 uvádí **JUDr. Vlastimír David**, dobový letitý pracovník pro OSA: „(...) naše vyúčtování do zahraničí je naprosto neudržitelné. Deset let jsme ve svých devizových výdajích bez pohybu a honoráře ze zahraničí progresivně stoupají. Vysvětluji praktiky zahraničních ochranných organizací autorských založené na jednoduché spravedlnosti: když neplatíš a nechrániš tedy naše zájmy nebo platíš málo, nečekej od nás jiný postoj. Výjimky potvrzují pravidlo. Evropa je vstřícná. Vyděláváme dolar za cenu, která je hluboko a neuvěřitelně pod průměrem v republice. A mohli bychom vydělat víc, kdybychom exportem a importem se nebezpečně rozvírají ve prospěch OSA, avšak k tíži zahraničí (...) zahraniční autor dostane v OSA obdobné bodové ohodnocení díla jako autor tuzemský a stejně je přesně zjištěn počet provozování. Systém pracuje tak, že se sečetly body všech zahraničních autorů a souhrn těchto bodů se vydělil přiděleným limitem devizových korun a tím se stanovila bodová hodnota zahraničního vyúčtování, kterou se vynásobil počet bodů zahraničního autora, a tak vznikl jeho honorář. Statistické zjišťování bylo naprosto stejné jako u tuzemských autorů, ale konečný finanční efekt závisel na výši přiděleného devizového limitu. Tento limit byl dlouhou dobu bez jakéhokoliv pohybu. Jednoduché. Spravedlivé. Kruté. Ale konec konců tu nějaký honorář byl na světě, byť symbolický, a já věřím v upřímnou radost každého zahraničního autora, který obdržel přes svoji autorskou organizaci zprávu o provozování svého díla ve vzdálené zemi, o níž často nic nevěděl.“ Dostupné [online] na [www.jirihradec.cz/tisk/historie.doc](http://www.jirihradec.cz/tisk/historie.doc) [citováno 7. 7. 2012].

<sup>539</sup> Dostupné [online] na [www.jirihradec.cz/tisk/historie.doc](http://www.jirihradec.cz/tisk/historie.doc) [citováno 7. 7. 2012]. Doplňme, že v roce 1981 zřídilo podle plnění VÚAP (v československém právním řádu implementované vyhláškou ministerstva zahraničních věcí č. 2/1960 Sb.), konkrétně ustanovení čl. V quarter odst. 1 pododst. a) a d) Ministerstvo Kultury ČSR a SSR společnou instituci pod názvem *Československé informační středisko pro autorské právo* (ČISAP) se sídlem v Praze, která zabezpečovala styk s Mezinárodním autorskoprávním informačním střediskem, zřízeným UNESCO, a dalšími regionálními AP středisky jiných států. Po roce 1989 ztratilo svůj praktický význam a své místo v organizační struktuře. K tomu viz Telec, Tůma: cit. dílo 2007, s. 874.

<sup>540</sup> Původní právní předchůdce **INTERGRAMU** vznikl jako družstvo roku 1955 pod jménem *Ochranné sdružení výkonných umělců, lidové družstvo hudebních, slovesných a mimických umělců* – zkráceně OSVU. V roce 1976 dočasně zanikla integrací pod OSA coby *Ochranné středisko výkonných umělců při OSA*. Tato právnická osoba má dnes rovněž povahu občanského sdružení podle cit. zák. č. 83/1990 Sb. Oproti Ochrannému svazu autorskému pro práva k dílům hudebním, který má individuální členy, je tato organizace výkonných umělců vybudována na členství kolektivním, prostřednictvím profesních občanských sdružení nebo odborových organizací, sdružujících výkonné umělce.



a *Českého fondu výtvarných umění*, na tři nově zřízené nadace soukromého práva, majetek těchto fondů byl těmito nadacím privatizován. A konečně zákon č. 237/1995 Sb., o hromadné správě autorských práv a práv autorskému právu příbuzných, přesunul zčásti úpravu kolektivní správy z autorského zákona do zákona samostatného, ovšem pouze dočasně, do účinnosti aktuálního AZ z roku 2000.

Současným nepřímým právním nástupcem Ochranného sdružení autorského je stejnojmenná organizace OSA, jež vznikla 22. 1. 1996 podle zákona č. 83/1990 Sb., o sdružování občanů, jde o právnickou osobu se vznikem od okamžiku zaregistrování svých stanov Ministerstvem vnitra.

### 2.1.6. Aktuální přehled KS a dalších organizací v oblasti hudebních a zvukových děl na území ČR

V současné době existuje na území ČR několik organizací zabývajících se kolektivní správou AP. Vedle správců, kteří víceméně přímo nezasahují<sup>541</sup> do oblasti zvukové a hudební tvorby, sem na prvním místě patří **OSA** – Ochranný svaz autorský,<sup>542</sup> spravující ovšem pouze majetková práva autorů (nikoliv tedy osobnostní, což v našem pojednání hraje značnou roli; např. se OSA tedy neangažuje primárně ve sporech o plagiátorství, zde může figurovat pouze jako přizvaný poradní orgán). Dalšími správci jsou pak **INTERGRAM** – nezávislá společnost výkonných umělců a výrobců zvukových a zvukově obrazových záznamů, a **DILIA** – divadelní, literární, audiovizuální agentura – občanské sdružení autorů a dalších nositelů práv, založena roku 1949, spravující tak mj. i práva týkající se hudebně dramatických děl a veškerá práva plynoucí s děl audiovizuálních. DILIA se ve správě některých práv střetává také s OSA, např. ohledně scénické hudby zvláště vytvořené pro dramatické dílo, kde OSA řeší majetková práva z pronájmu zvukového či zvukově obrazového záznamu tohoto díla, půjčování však spravuje DILIA a OSA řeší opět pouze zvukový či zvukově obrazový záznam.<sup>543</sup> Jak je patrné, některé pravomoci jsou rozděleny

---

<sup>541</sup> **OOA-S**: Ochranná organizace autorská – sdružení autorů děl výtvarného umění, architektury a obrazové složky audiovizuálních děl se sídlem v Praze byla založena v roce 1993 a je nástupkyní dřívější organizace OOA, která byla ochrannou organizací autorskou od 50. let minulého století; **GESTOR** – KS zajišťující výběr odměn při opětovném prodeji originálu díla (sem však spadá i prodej kupř. autorského rukopisu hudebního skladatele).

<sup>542</sup> OSA spravuje na základě oprávnění Ministerstva kultury práva dobrovolně spravovaná kolektivně (na základě smlouvy o zastoupení), a také i práva povinně spravovaná kolektivně. Zde se jedná zejména o správu práv na odměnu při kabelovém přenosu hudebních děl, právo na odměnu v souvislosti s rozmnožováním hudebního díla pro osobní potřebu, při dovozu a prvním prodeji nenahraných zvukových a zvukově obrazových nosičů a přístrojů ke zhotovení rozmnoženin, dále pak právo na přiměřenou odměnu za pronájem a půjčování rozmnoženin hudebního díla. Podle Achmedov, Boris: *Principy a perspektivy hromadné správy autorských práv*. Diplomová práce PFMU, Brno 2007, 60 s., zde s. 34.

<sup>543</sup> Viz přehledná tabulka rozdělení pravomocí ohledně všech KS a jednotlivých majetkových práv in Telec, Tůma: cit. dílo 2007, s. 786–787.

mezi jednotlivé organizace značně komplikovaně a nepřehledně.<sup>544</sup> Přesto však v současné době neexistují žádné kompetenční spory mezi OSA a jiným KS, neboť rozsah činností jednotlivých KS je odvislý od příslušných oprávnění Ministerstva kultury a některé KS (zejména DILIA či OOA-S) tak zastupuje OSA v rámci některých specifikovaných druhů užití děl, a to na základě smlouvy o pověření zastupováním při výkonu kolektivní správy.<sup>545</sup>

Kompetenční spor však (s jistým podivem) dosud nevznikl ani mezi OSA a posledním dosud nejmenovaným KS, kterým je nejmladší **OAZA**, neboli Ochranná asociace zvukařů – autorů. OAZA definuje tzv. mistry zvuku, které tak považuje za nositele samostatných autorských tvůrčích práv s osobnostní i majetkovou povahou. Právní teorie se na toto vymezení dívá značně skepticky. Někteří teoretici, kupř. Karel Knap, označují výsledky jejich činnosti za výkony povahy čistě organizačně-technické, na něž lze vázat nanejvýše práva majetková, nikoliv však osobnostní, nejedná se tedy o tvůrčí činnost v autorskoprávním slova smyslu.<sup>546</sup> Tandem Ivo Telec a Pavel Tůma rovněž pochybují o účelnosti této kolektivní správy. Za náplň práce zvukařů počítají mj. zvukový mastering, ale i samplování či tvorbu různých ruchů. Tyto činnosti vnímají jako technické či řemeslné, v krajním případě je lze považovat za další zpracování nějakého hudebního díla. Spoluautorství k AV dílu je podle nich také vyloučeno na základě fikce výhradního autorství režiséra u těchto děl (§ 63 odst. 1 AZ). Ruchy a samplý staví mimo oblast umění, nejedná-li se však o součást hudebního projevu. Ideálním řešením by pro ně bylo nejlépe zavedení nového zvláštního práva s AP souvisejícím, chránící výsledky činnosti zvukařů.<sup>547</sup> Soudíme, že postupem času bude tento KS nabývat na významu v rámci prudce se rozvíjejícího odvětví tzv. zvukového inženýrství.

OAZA poskytuje zastoupení pro oblast zvukové tvorby (dílo – audio), dabing, pro filmová a televizní díla a to i pro případy, kdy autor sám sleduje použití svého díla a nahlásí organizace, které toto dílo použily (odvysílaly). Ve všech případech je však aktivně legitimován k případnému jednání pouze autor zvukové složky těchto děl.<sup>548</sup> Toto vymezení

---

<sup>544</sup> Vzpomeňme na tomto místě britskou AP úpravu, která řadí kupř. hudební díla s textem pod díla literární. Z tohoto úhlu pohledu by pak jejich správa v českém prostředí náležela jednoznačně organizaci DILIA.

<sup>545</sup> Na základě osobní e-mailové korespondence s Barborou Řehořovou, vedoucí oddělení OSA pro záležitosti autorů.

<sup>546</sup> Kupř. Knap, Karel: *Autorský zákon a předpisy související*. 4. podstatně přepracované vydání, Linde, Praha 1993, 351 s., zde s. 34 a 35.

<sup>547</sup> Telec, Tůma: cit. dílo 2007, s. 784.

<sup>548</sup> Ministerstvo kultury ve svém rozhodnutí vymezuje za práva kolektivně spravovaná užití kabelovým přenosem dle § 96 odst. 1 písm. c AZ a majetková práva na odměnu za zhotovení rozmnoženiny díla pro osobní potřebu a na přiměřenou odměnu za pronájem originálu či rozmnoženiny díla, v obou případech zaznamenaného na zvukový či zvukově obrazový záznam (§ 96 odst. 1 písm. a, b AZ). V obou případech zahrnuje pouze právo na podíl z rozdělování odměn, jež vybírá OSA. Vedle toho figurují pro OAZA také vybraná práva dobrovolně kolektivně spravovaná. Podrobněji viz Dostupné [online] na [http://www.mkcr.cz/assets/autorske-pravo/kolektivni-sprava/03-10145-Rozhodnut\\_ve\\_v\\_ci\\_zvuka\\_-](http://www.mkcr.cz/assets/autorske-pravo/kolektivni-sprava/03-10145-Rozhodnut_ve_v_ci_zvuka_-)

není jednoznačné. V oblasti dabingu se správa těchto práv překrývá s INTERGRAMem, který spravuje úzeji vymezenou mluvenou složku AV děl a práva připisuje dabingovým režisérům. V hudebních dílech se dotýká ochrana děl na zvukových nosičích rovněž s INTERGRAMem a OSA (ochrana autorů hudebních děl). Vyplyvá z toho, že OAZA spravuje konkrétní výsledný zvukový tvar hudebních a zvukových děl fixovaných na zvukový nosič, a to i pro případy vysílání či jeho použití prostřednictvím rozhlasu nebo televize. Toto vymezení by však mohlo zohledňovat v dnešní době také stále důležitější zvukovou (témbrovou) stránku především v oblasti populární NAH, která dnes v mnoha případech spoluvytváří jedinečnou podobu hudebního díla. Tzv. *sound* se stal v této hudební oblasti velice důležitým určovacím znakem jedinečnosti a až jakési kvality. Lze však pod ním rozumět nejen specifickou zvukovou kvalitu nahrávky, která tak spadá pod KS OAZA, ale též je možno vysvětlit jej, i když poněkud nepřesně, jako konkrétní zvukové aranže skladby, tedy určité zvukové barvy, dané např. konkrétním doprovodným riffem či nástrojem, která je natolik spojena s určitou nahrávkou, že její přenesení, resp. napodobení jinde by mohlo být, byť v současnosti zatím není, za jistých okolností rovněž považováno za tzv. plagiát sui genesis.<sup>549</sup>

Na závěr tohoto drobného přehledu je nutno ještě upozornit na organizace, které fungují buď jako alternativa vedle oficiálních výše zmíněných organizací KS, nebo případně vystupují přímo proti nim či jejich praktikám. Do první skupiny možno zařadit *Svaz autorů a interpretů* (SAI), který byl založen již v roce 1988 coby profesní organizace s cílem hájit zájmy hudebníků na byrokratické půdě, např. ve smyslu připomínkování AZ na MKČR. Profiluje se jako kontrolní instituce ve vztahu k MK, OSA, INTERGRAMu apod. Rovněž SAI podporuje různé hudební akce a festivaly, např. Sázava Fest, Rock For People či Alternativa.<sup>550</sup>

Do druhé skupiny patří různé aktivity typu *StopOsa*, *Kopírování je zadarmo* (na obranu kopírování a především proti určitým paušálním poplatkům vybíraným ve prospěch OSA či DILIA), či *Svaz nezávislých autorů* (SNA). Aktivity spojené s liberalizací digitálního kopírování a virtuálního sdílení informací jsou rovněž spojeny s dnes již v Evropě rozšířenou politickou platformou tzv. Pirátských stran.<sup>551</sup>

---

[pro zve ejn n na webu MK 2 .pdf](#) a [www.oaza.eu](http://www.oaza.eu) [obojí citováno 20. 11. 2011].

<sup>549</sup> Blíže k tomu v kapitole zabývající se přímo právními aspekty v oblasti NAH.

<sup>550</sup> Podrobněji viz dostupné [online] na [www.sai.cz](http://www.sai.cz) [citováno 26. 7. 2012].

<sup>551</sup> Více viz webové portály příslušných iniciativ: <http://stoposa.cz/kniha/>, <http://kopirovanije zadarmo.cz/> (a jejich odkaz v sociální síti Facebook [https://www.facebook.com/note.php?note\\_id=138392176196612](https://www.facebook.com/note.php?note_id=138392176196612)), <http://www.svazautoru.org/>, web politické strany [www.pirati.cz](http://www.pirati.cz). Dostupné [online] [citováno 26. 7. 2012].

### 2.1.7. Existence a praktický význam tzv. ohlášky hudebního díla

Aby kolektivní správce mohl efektivně vykonávat svou činnost, je nutné provést zápis předmětného díla do jeho seznamu chráněných děl autorů spadajících pod KS. V oblasti hudebních děl je tento postup uplatňován prostřednictvím vyplnění tzv. **ohlášky**,<sup>552</sup> písemného formuláře – v rámci OSA je možno jej vyplnit i elektronicky pomocí služby *Infosa*, v němž autor uvede konkrétní údaje a informace o skladbě, k nimž povinně připojí notový zápis minimálně 8 taktů díla, u populární hudby 8 taktů refrénu, a to tak, aby byly vystiženy charakter a struktura skladby. Autor textu pak mezi notové osnovy uvede začátek textu, u populární hudby začátek refrénu. Není stanoveno, zda se oním zápisem myslí pouze „otisk“ melodie spolu s akordy, nebo, což by kupř. v případě AH bylo účinnější, poskytnutí rovnou celé partitury. Ze zkušeností zahraničních správců vyplývá, že efektivnějším způsobem pro případné právní spory, zvláště' ohledně posouzení jedinečnosti prvků týkající se témbrové stránky, je rovněž přiložení zvukového nosiče s nahrávkou dotyčné skladby.

Mezi ony údaje o skladbě náleží vedle jména autora, případně pseudonymu, přesný název díla, případně i varianty názvu, u tzv. cover verze název díla původního, dobu trvání díla, podle živého provedení či podle údaje na zvukovém nosiči, opusové číslo, názvy a stopáž jednotlivých částí, je-li dílo ohlašováno jako směs či cyklus,<sup>553</sup> přesné nástrojové obsazení a hudební forma skladby, dále v souladu s mezinárodní terminologií žánr, kde je možno volit mezi třemi variantami – populární hudbou, vážnou hudbou a jazzovou hudbou. Zde je tedy možno vidět přímý důsledek posunu hudebního paradigmatu, kdy se jazzová hudba alespoň administrativně a právně vymanila z okruhu čisté NAH a tvoří nyní jakýsi samostatný okruh ležící „někde mezi“ hudbou populární a vážnou. Dále se do těchto uváděných údajů počítá uvedení interpreta, do jehož repertoáru skladba patří, případně název CD spolu s jeho vydavatelem a číslem, byla-li již skladba na něj nahrána.

Nově ustanovenou zvláštní kategorií OSA je aktuálně i **tzv. ohláška reklamního spotu**,<sup>554</sup> která tak z kategorie vlastních hudebních děl vyděluje znělky a reklamní jingly. Nalezneme zde mj. i požadavek na informace o všech použitých hudebních dílech – uvedení názvu díla, autorů hudby i textu, zpracovatele, případně subtextaře, a stanovení stopáže užitě délky i typu použitého díla (K = komponovaná hudba vytvořená na základě smlouvy mezi

<sup>552</sup> Ne u všech kolektivních správců se tento registrační záznam jmenuje stejně, používáme zde název, který pro takový záznam používá OSA či INTERGRAM. Pro zajímavost, v USA se používá název *deposit accompanying copyright registration for the musical work*.

<sup>553</sup> **Cyklus** představuje celek složený z částí, které mohou být uváděny i samostatně, **směs** je celek složený z částí různých skladeb, které nejsou a nebudou uváděny samostatně. Definice podle [http://www.osa.cz/media/85869/ohlaska\\_dila.pdf](http://www.osa.cz/media/85869/ohlaska_dila.pdf) [citováno 21. 11. 2011].

<sup>554</sup> Dostupné [online] na [http://www.osa.cz/media/107678/ohlaska\\_reklamnihospotu2012.pdf](http://www.osa.cz/media/107678/ohlaska_reklamnihospotu2012.pdf), [citováno 10. 8. 2012].

autorem a výrobcem; A = archivní již dříve vytvořené a zveřejněné hudební dílo užitě při výrobě reklamního spotu).<sup>555</sup>

Srovnáme-li způsob přihlašování autorského hudebního díla s postupem uplatňovaným u sousedního německého KS GEMA, tak v této zemi není nutné předložit při registraci žádný reálný doklad o díle, tedy nahrávku ani partituru dané skladby. Tyto propriety jsou vyžádány až v případě nutnosti, např. při případném sporu s autorem jiného díla. Toto platí pro autory jakéhokoliv hudebního žánru – ať v oblasti soudobé AH či NAH, i užitě formy díla. GEMA výslovně nevylučuje ani útvary značně problematické – různé zvukové happeningy, či projevy ambientní či taneční hudby složené z různých schematických prefabrikátů, naplňují-li v konkrétním případě podmínky autorského díla podle URG. Tato registrace, buď v podobě online na webových stránkách GEMA v datovém formátu CWR, či prostřednictvím písemného formuláře, má podobně jako v případě české ohlášky funkci čistě oznamovací, AP k danému dílu vzniká automaticky již ze zákona (v Německu je tímto URG, v Česku AZ). Tato díla jsou přihlášena, registrována, v konkrétním uvedeném nástrojovém obsazení; odlišné aranže se pak registrují jako výše probírané samostatné varianty původního díla (*Fassungen*). Při citaci, resp. samplování z nahrávky chráněného díla, je rovněž zapotřebí souhlasu vlastníka práv původního díla, z něhož bylo takto vypůjčeno, případně prostřednictvím GEMA, jež jeho práva spravuje. Ohledně vlastních mechanických nahrávek hudebních děl se však vedle GEMA uplatňuje též *Gesellschaft zur Verwertung von Leistungsschutzrechten* (GVL, Společnost pro zhodnocování ochranných práv výkonných hudebníků).<sup>556</sup> GEMA nespravuje ani AP k samotným textům hudebních děl,<sup>557</sup> v případech sporů GEMA zaujímá jen neutrální pozici mezi jednotlivými stranami, nevystupuje, na rozdíl od OSA,<sup>558</sup> ani v možné roli smírčího arbitra.<sup>559</sup>

V souvislosti s novými typy kompozic a hudebně-zvukovým materiálem se v německém prostředí již v polovině 90. let teoreticky zabýval registrací hudebních děl **Harald Wehnardt**.<sup>560</sup> Zdůrazňuje právě onen požadavek pevně stanoveného a užitého

---

<sup>555</sup> Srovnejme s klasifikací speciálních hudebních děl podle výše analyzované koncepce Petera Muríně.

<sup>556</sup> GVL je jakýmsi protějškem GEMA, je k dispozici výkonným hudebníkům. Hudebník, který nahrál ve studiu dílo se závazkem v GEMA, obdrží svoje honoráře u GVL a v GVL dostane ještě jednou 20 až 30% jejich výšky. Vyplacené honoráře musí ovšem být v přímé souvislosti s určitou produkcí, která je závazně registrována v GEMA. Takový studiový honorář u GVL ale neplatí např. pro aranžéra (není-li zároveň interpretem), ten je stejně jako za dramaturgii placen přímo u GEMA.

<sup>557</sup> Z logiky věci tedy půjde o případnou APO pouze ve spojení s primární složkou hudební. Zde oproti OSA cítíme drobný rozdíl ve výkladu, tento výslovně chrání hudební díla včetně případného textu, byť rovněž není specifikováno, do jaké míry samostatnosti této textové složky. Srovnej tabulka Telec, Tůma, 2007, s. 786.

<sup>558</sup> Viz kapitola 3.3.10. této práce, spor Kalousek v. Helešic.

<sup>559</sup> Informace čerpány z osobní e-mailové korespondence se zástupcem GEMA, současným pracovníkem v oblasti Communication & P.R., Francem Waltherem.

<sup>560</sup> Kupř. Wehnardt, Harald: *Autorská práva a GEMA – co stojí hudba?* In: Multimedia extra, roč. 1995, č. 2,

hudebního obsazení každé skladby registrované u GEMA, přičemž však dodává, že v moderních kompozicích se mohou objevovat také samplly a fragmenty, které se nemohou opírat o tradiční a užívané měřítko osobní tvůrčí činnosti autora v podobě své unikátní melodické identifikace. Wehnhardt tak zmiňuje vedle čisté harmonické progresse (sledů) a rytmů rovněž témbrové ruchy (šumy), které APO z výše zmíněného důvodu nemohou podléhat. Autorskoprávní ochraně však podle jeho názoru již mohou vyhovovat kombinace těchto různých zvukových samplů, tedy koláže, či mixáže a montáže, dosáhnou-li dostatečné tvůrčí úrovně. Různé ruchové a šumové CD, tzv. *Geräusche CDs*, patří obecně podle AP k tzv. volným dílům, předpokládá se pak dále podle § 51 URG jejich další možné zpracování ve smyslu hudebních citátů za podmínky vzniku nového hudebního kontextu, tj. nových hudebních souvislostí.<sup>561</sup> Pro tuto oblast viděl Wehnhardt v budoucnosti velký potenciál, ten se týkal tvorby nových typů autorů, možných klientů GEMA, a nových typů děl, v čemž mu dal vývoj hudby plně za pravdu. Jak dodává na závěr, věrný původním a tradičním hodnotám AP pro umění a hudbu, skladatel AH (*Ernste Musik*) by měl být takto chráněn v každém případě, skladatel NAH (*Unterhaltungsmusik*) pouze za předpokladu, že se dostaví komerční úspěch.

## 2.2 Právní institut tzv. zvukové ochranné známky

Institut ochranné známky patří podle Telcovy systematiky práv duševního vlastnictví<sup>562</sup> k obchodním, tedy netvůrčím právům průmyslového vlastnictví (spolu kupř. s firemním právem a právem označením původů výrobku) a obchodním právům jiného než průmyslového duševního vlastnictví (sem náleží zvukově záznamové či rozhlasové a televizní právo jako práva související s autorským právem); tyto jsou vedle kategorie tvůrčích práv průmyslového vlastnictví (patentové, vzorové, šlechtitelské, apod.) a tvůrčích práv jiného než průmyslového vlastnictví (právo autorské a právo uměleckých výkonů). Jedná se tedy o obchodní a průmyslový nástroj právní ochrany, sloužící v podnikatelském prostředí k označení služeb či zboží, k prokázání původu a rovněž k odlišení produktů jednotlivých výrobců.

---

v češtině dostupné [online] na <http://www.volny.cz/jiri.hrdec/tisk/gema.htm> [citováno 3. 9. 2012].

<sup>561</sup> Nejde-li o soukromé, privátní použití, *U sampleru kupř. z rozhlasového vysílání musí být dle GEMA vyžádán souhlas oprávněných výkonných umělců, výrobců nosičů nebo rozhlasové společnosti i v případě, kdy jsou užity jen nejmenší části zvuku.* Dostupné [online] na <http://www.volny.cz/jiri.hrdec/tisk/gema.htm> [citováno 3. 9. 2012].

<sup>562</sup> Telec, Ivo: *Tvůrčí práva duševního vlastnictví*. Doplněk, Brno 1994, 346 s., zde s. 40–41.

V historii<sup>563</sup> má ochranná známka dlouhou tradici, již ve starověku existovaly značky vlastníka a následně též výrobce ražené např. na zbraně, ve feudalismu pak nalezneme rodové erby a cechovní znaky, za průmyslové revoluce posléze známky tovární. Ze zákonné úpravy platné na našem území stojí za zmínku již Císařský patent č. 237 z roku 1858, který přinesl první registr ochranných známek, a říšský zákon č. 19/1890 ř. z., o ochraně známek. Po vzniku Československa došlo k právní kontinuitě vtělením tohoto zákona do legislativního pořádku ČSR a do vzniku samostatné České republiky byly přijaty ještě dva zákony upravující tuto oblast, a to zákon č. 8/1952 Sb., o ochranných známkách a zákonných vzorech a zákon č. 174/1988 Sb., o ochranných známkách.

V novodobém českém právním prostředí byla zákonná úprava ochranné známky<sup>564</sup> spravována nejprve zákonem č. 137/1995 Sb., o ochranných známkách a od roku 2003 jej nahradil zákon č. 441/2003 Sb., o ochranných známkách – dále jen OchZn, který již odpovídá harmonizační směrnici Rady 89/104/EHS, kterou se sblíží právní předpisy členských států o ochranných známkách (pro zjednodušení dále jen EHS).<sup>565</sup> Dle jeho ustanovení v § 1 může být ochrannou známkou jakékoliv označení výrobku schopné grafického znázornění, zejména se tím myslí slova, včetně osobních jmen, barvy, kresby, písmena, číslice, tvar výrobku či jeho obal, pokud je toto označení způsobilé odlišit výrobky nebo služby jedné osoby od výrobků nebo služeb osoby jiné (v souladu s čl. 2 EHS<sup>566</sup>). Ochranná doba trvá ze zákona 10 let od podání přihlášky (§ 29 OchZn) a zapisuje se do rejstříku ochranných známek (§ 44 OchZn) v přihlašovacím řízení na Úřadu průmyslového vlastnictví (dále ÚPV); vždy po uplynutí této lhůty může majitel žádat o její prodloužení o stejnou dobu. Zákon rozlišuje absolutní a relativní zápisné překážky, absolutní (§ 4 OchZn) se týkají nesplnění některých kritérií pro vznik, jedná se tedy o rozlišovací nezpůsobilost, pouhou popisnost, rozpor s dobrými mravy či veřejným pořádkem, klamavost, nepodání v dobré víře apod.; relativní zápisné překážky (§ 7 OchZn) spočívají v zásahu do subjektivního práva osoby jiné. Tyto zápisné překážky ale ÚPV nezkontroluje, ale v rámci případného řízení námitkového, případně následného řízení

<sup>563</sup> Podrobněji k této problematice kupř. Hajnalová, Zdenka – Suja, Jozef: *Ochranná známka Spoločenstva (CTM)*. Úrad priemyselného vlastníctva Slovenskej republiky, Bratislava 2002, 65 s.

<sup>564</sup> Pro srovnání terminologie v jiných jazycích: v Německu se používají pro ochrannou známku výrazy *Marke* nebo *Warenzeichen*, ve Francii *marque déposée*, ve Velké Británii *trade mark* a obdobně v USA *trademark*. Citováno podle Horáček, Roman a kol.: *Zákon o ochranných známkách, zákon o ochraně označení původu a zeměpisných označení, zákon o vymáhání práv z průmyslového vlastnictví: komentář*. 2. vyd., C.H. Beck, Praha 2008, 539 s., zde s. 56.

<sup>565</sup> Vstupem do EU začalo platit v ČR přímo účinné nařízení č. 40/1994, o ochranné známce Společenství, které vystřídalo aktuální nařízení č. 207/2009.

<sup>566</sup> „A trade mark may consist of any sign capable of being represented graphically, particularly words, including personal names, designs, letters, numerals, the shape of goods or of their packaging, provided that such signs are capable of distinguishing the goods or services of one undertaking from those of other undertakings.“ Citováno dle překladu obsaženého v databázi ISAP, dostupná [online] na [www.vlada.cz](http://www.vlada.cz) [citováno 13. 3. 2012].

výmazového.<sup>567</sup> Zajímavostí je institut tzv. *všeobecně známé známky* (podle čl. 6 Pařížské unijní úmluvy na ochranu průmyslového vlastnictví ze dne 20. března 1883, ve znění revizí), který předpokládá možnost existence natolik silného a ve společnosti vžitého označení nějakého výrobku, u něhož je již irelevantní, zda je či není zapsán v rejstříku.<sup>568</sup> Tato praxe se promítá i do národní úpravy v tom smyslu, že vlastník tzv. nezapsané známky může za určitých okolností a podmínek<sup>569</sup> dosáhnout satisfakce v případě kolize svého označení s označením zaregistrovaným podáním námitky proti jejímu zápisu.

Pojmové znaky vymezují ochrannou známku tedy jako označení, které je vnímatelné smysly, je schopno grafického znázornění, je způsobilé rozlišit předměty ochrany jednoho subjektu od jiného a také nesmí existovat žádný zákonný důvod (podle §§ 4 a 7 OchZn) odmítnutí její přihlášky. Označení aspirující na tento institut musí vyhovět dvěma zásadním kritériím: být schopné grafického znázornění a mít onu potřebnou rozlišovací způsobilost odkazovat na původ zboží či služeb z určitého podniku. Naopak není výslovně stanoveno, že se musí jednat pouze o grafické označení, stačí takové, které je nějakým způsobem graficky vyjádřitelné, zachytitelné. Povaha vlastního označení může být odlišná, smí být vnímána i jinak než zrakem, z dikce zákona platí pouze obecná premisa její vnímatelnosti lidským smyslem, a to kterýmkoliv, z čehož plyne, že v úvahu připadají např. i vjemy akustické.<sup>570</sup>

Tzv. netypické ochranné známky zahrnují pak takové případy, které se primárně vážou na jiný lidský smysl než zrak. Vedle zvukových ochranných známek (nejrozšířenější a nejčastější z těchto netypických) sem patří ještě čichové, chuťové (asi nejproblematictější) a ochranné známky ve formě hologramů. Do budoucna nejsou vyloučeny ani známky gest (reprezentována příslušným nákresem) či známky pohybové (prezentovány např. určitou nahrávkou s doprovodným popisem pohybu).<sup>571</sup>

<sup>567</sup> Telec, Ivo: *Přehled práva duševního vlastnictví. Část 2 – česká právní ochrana*. Doplněk, Brno 2006, 116 s., zde s. 60.

<sup>568</sup> Tento institut rozebral také Městský soud v Praze ve svém rozhodnutí ze dne 22. září 2005 ve věci sp. zn. 8 Ca 43/2005, dle něž jde o známku, která má dobré jméno (pověst, renomé), pokud ji veřejnost spojuje s dobrými vlastnostmi a věnuje ji svou důvěru. U známky s dobrým jménem může jít jak o známku formálně registrovanou, tak o známku všeobecně známou, čímž došlo k zúžení pojmu všeobecně známé známky. (citováno podle: Horáček, Roman a kol.: *Zákon o ochranných známkách, zákon o ochraně označení původu a zeměpisných označení, zákon o vymáhání práv z průmyslového vlastnictví: komentář*. 2. vyd., C.H. Beck, Praha, 2008, s. 125).

<sup>569</sup> **Čl. 8 odst. 5 nařízení Council Regulation (EC) č. 207/2009:** Včasnost námitky k Úřadu pro harmonizaci ve vnitřním trhu (OHIM), jde pouze o označení, které je užíváno v obchodním styku, jeho význam je větší než lokální, práva k tomuto označení vznikla přede dnem podání přihlášky (případně přede dnem práva přednosti) a toto označení poskytuje svému majiteli právo zakázat užívání pozdější ochranné známky. Druhou možností je pak podle **čl. 52 odst. 1 písm. c)** výše zmíněného nařízení podat návrh na prohlášení zapsané ochranné známky za neplatnou.

<sup>570</sup> Čermák, Karel: *Evropské ius commune a náš vstup do EU v oblasti známkového práva*. Právní rádce, roč. 2003, č. 11, s. 15. Dostupné též [online] na [http://pravnicaradce.ihned.cz/2-13669020-F00000\\_d-28](http://pravnicaradce.ihned.cz/2-13669020-F00000_d-28) [citováno 13. 3. 2012].

<sup>571</sup> Podrobněji k tomu viz kupř. Dvořáková, Kateřina: *Zápisná způsobilost některých druhů ochranných známek, zejména netradičních*. In: *Průmyslové vlastnictví*. 2005, č. 7–8, s. 108; Schönbornová, Markéta:



Zvuková ochranná známka zahrnuje různé projevy – nejen hudební, ale také „pouze“ zvukové, které nedosahují kvalit hudebního projevu. Jedná se tedy o nepochybně širší předmětnou oblast, která přesahuje rámec této práce, nicméně významnou částí do ní naopak náleží. Oproti ostatním netypickým známkám je u zvukových hudebních známek poměrně jednoduchá možnost grafického vyjádření – pomocí standardního notového zápisu, jedná-li se o klasický hudební projev. Pokud by se jednalo o projev soudobé hudby, kde by teoreticky mohla nad melodickým, resp. melodicko-harmonickým materiálem vítězit složka témbrová (zvuková), není vyloučen ani moderní typ technické notace doplněný příslušnou legendou nebo i slovním popisem. Stále totiž splňuje základní předpoklad registrovatelnosti, kterým je obecně možnost grafického vyjádření (zobrazení) registrované značky. Svízelněji se však bude postupovat u registrace pouhých čistě zvukových známek, u nichž notový zápis není možný. Proto se v současné době, jak bude uvedeno dále, povolují již také moderní speciální digitální grafické záznamy hudební struktury, schopné převést pomocí softwaru tento zápis zpět do akustické podoby. Do budoucna se nabízí mnohem jednodušší řešení, a to, aby byl jako důkazní materiál připuštěn vedle grafického záznamu i zvukový nosič.

Vedle této možnosti uplatnění institutu ochranné známky není pro hudební znělky či jingly vyloučena ani standardní APO, pokud pojmové znaky naplňují uměleckého díla podle příslušného AZ.

Ohledně akceptovatelnosti a právoplatnosti zvukové ochranné známky je zásadní rozhodnutí Evropského soudního dvora (dále jen ESD) z 27. listopadu 2003 ve věci **C-283/01 Shield Mark BV v. Joost Kist h.o.d.n. Memex**, v řízení o předběžné otázce k harmonizační směrnici. Předmětem sporu se stalo několik ochranných známek zaregistrovaných firmou *Mark Shield BV* u *Benelux Trade Marks Office*. Čtyři z nich se skládaly z notové osnovy, na níž bylo zapsáno prvních devět not Beethovenovy skladby *Pro Elišku* a u dvou z nich bylo navíc uvedeno: „*Ochranná známka. Ochranná známka sestává z přednesu melodie tvořené notami graficky znázorněnými v osnově.*“ U jedné z nich pak byl ještě dovětek „*hráno na klavíru.*“ Další tři zaregistrované známky se skládaly ze sledu not „e – dis – e – dis – e – h – d – c – a“ odpovídající opět incipitu této skladby, u dvou z nich opět podobný popis: „*Ochranná známka. Ochranná známka sestává z přednesu melodie tvořené popsaným sledem not,*“ u jedné z nich byl pak opět dovětek, „*hráno na klavíru.*“<sup>572</sup> Od října 1992 tuto znělku společnost *Shield Mark* využívala v úvodu každé své rozhlasové

---

*Ochranné známky v právním řádu České republiky a jejich nové typy.* In: Průmyslové vlastnictví. 2009, č. 2, s. 60–64., zde s. 62; Petr, Michal.: *Zvukové a čichové ochranné známky v judikatuře ESD.* In: *Obchodní právo*, roč. 2004, č. 6, s. 12–16.

<sup>572</sup> Překlady popisu dotčených ochranných známek citovány podle zdroje dostupného [online] na <http://pravniradce.ihned.cz/c1-15548100-zvukova-ochranna-znamka-v-pravu-es> [citováno 19. 3. 2012].

reklamy, od února 1993 též jako hudební jingle dodávaný k propagační brožůře. V lednu 1995 začal shodného jinglu používat k propagaci svých služeb v oblasti komunikací též Joost Kist, pročež jej *Shield Mark* zažalovala pro porušení práv k ochranné známce a pro nekalou soutěž.<sup>573</sup> Haagský soudní dvůr *Gerechtshof te's Gravenhage* uznal 27. května 1999 pouze nároky *Shield Mark* plynoucí z občanskoprávní odpovědnosti, zamítl žalobu v bodech týkajících se známkového práva s odůvodněním, že *je záměrem vlád členských států Beneluxu odmítnout registraci zvuků coby ochranných známek*.<sup>574</sup> Následné odvolání *Shield Mark* k nejvyššímu nizozemskému soudnímu orgánu, tj. Hoge Raad der Nederlanden, přineslo též vyjádření ESD ke vzneseným otázkám, které se týkaly možnosti chránit zvuky a hluky jako ochranné známky a v jaké formě je tyto možné případně registrovat. Variantami byly: hudební noty; písemný popis ve formě onomatopoeie; písemný popis v nějaké jiné formě; grafické znázornění typu sonogramu; zvuková nahrávka připojená k registračnímu formuláři; digitální nahrávka dostupná via internet; kombinace těchto metod; nějaká jiná forma, pokud ano, jaká. ESD se v rozsudku vyjádřil pouze k použitým grafickým označením firmy *Shield Mark*, ne tedy obecně ke všem možnostem grafického vyjádření zvukové ochranné známky; své stanovisko opřel o výklad zmíněného čl. 2 EHS ve smyslu svého rozhodnutí v případě Sieckmann,<sup>575</sup> nicméně podotkl, že se zde nejedná o výčet taxativní, jediným kritériem je grafická znázornitelnost a způsobilost rozlišovat služby či výrobky. Obojího lze u zvukové ochranné známky dosáhnout, důležité je, aby takové označení bylo jasné, přesné, soběstačné, snadno dostupné, srozumitelné a názorné (*clear, precise, self-contained, easily accessible, intelligible, durable and objective*). V tomto duchu následně podrobil analýze výše použitá grafická znázornění ochranných známek firmy *Shield Mark*. Proto odmítl pro nepřesnost a nejasnost ochranné známky graficky vyjádřené pomocí popisného slovního spojení „*prvních devět not skladby pro Elišku*“. Zrovna tak ani pouhý sled určitých not nevytváří dostatečně přesné grafické znázornění, chybí některé zásadní

<sup>573</sup> Nekalosoutěžní jednání je kupř. v české právním prostředí vymezeno v II. dílu V. hlavy ObZ (§§ 44–52), v navazujícím III. díle jsou pak stanoveny právní prostředky ochrany proti tomuto jednání. Nekalou soutěží tak ve shodě s generální klauzulí § 44 odst. 1 ObZ obecně rozumíme *jednání v hospodářské soutěži nebo v hospodářském styku, které je v rozporu s dobrými mravy soutěže a je způsobilé přivodit újmu jiným soutěžitelům, spotřebitelům nebo dalším zákazníkům. Nekalá soutěž se zakazuje*. Podle § 44 odst. 2 ObZ je nekalou soutěží zejména: klamavá reklama, klamavé označování zboží a služeb, vyvolávání nebezpečí záměny, parazitování na pověsti podniku, výrobků či služeb jiného soutěžitele, podplácení, zlehčování, srovnávací reklama, porušování obchodního tajemství a ohrožování zdraví spotřebitelů a životního prostředí.

<sup>574</sup> „*It was the intention of the Governments of the Member States of Benelux to refuse to register sounds as trade marks.*“ Citováno podle zdroje dostupného [online] na <http://pravniradce.ihned.cz/c1-15548100-zvukova-ochrana-znamka-v-pravu-es> [citováno 19. 3. 2012].

<sup>575</sup> Rozsudek ve věci č. C-273/00, Ralf Sieckmann v. Deutsches Patent- und Markenamt, týkajíc se registrace čichové známky (konkrétně vůně skořice, chemický vzorek látky byl 6H5-CH=CHCOOCH3). Jak se zde uvádí, je nepochybné, že článek 2 EHS zmiňuje pouze ta označení, jež je možno vnímat vizuálně, jsou dvourozměrná nebo trojrozměrná a tudíž mohou být znázorněna pomocí písmen, znaků nebo obrázků.

dílejší atributy melodické složky – např. rytmus, použité tempo, případně metrická struktura – pro akcentaci a členění hudebního proudu, užitý tón, případně hudební doprovod, aranž. ESD takto svolil pouze s notovým zápisem, coby jediným právoplatným a plnohodnotným, resp. dostatečně přesným grafickým znázorněním hudebního motivu coby ochranné známky. Nepřímo tak vyloučil z možné ochrany nehudební zvuky, které nelze přenést do notového zápisu, kupř. onomatopoická vyjádření určitých zvuků, tedy zvukomalebná, využívající zvukové stránky slova pro vystižení zvukové kvality zobrazovaného jevu.<sup>576</sup> Bohužel k možnosti splnění požadavků na registraci ochranné známky prostřednictvím přiloženého zvukového záznamu, který by obecně daný notový materiál případně ještě více zpřesnil (zachycením např. použitého tónu) či přímo nahradil, případně by umožnil registraci i nehudebním zvukovým položkám, se ESD nevyjádřil.

Roku 2001 pak úspěšně žalovala společnost *Lucasfilm* za porušení ochranné známky nedovoleným použitím jejich registrované znělky THX (tzv. *THX Deep Note*, zvukový doprovod loga THX, které se objevuje v úvodech filmů v kinech opatřených tímto zvukovým systémem) producenta a rappera Dr. Dre, který ji použil na úvod svého alba *Dr. Dre 2001* (tato kauza je rozebírána v kapitole 3.4.8 v souvislosti s fenoménem samplování).<sup>577</sup>

V současnosti je registrováno v elektronické databázi OHIM (*Office for Harmonization in the Internal Market – Trade Marks and Designs*, komunitárního úřadu Evropské Unie pro registraci ochranných známek a designů) 163 zvukových ochranných známek (tzv. CTM – *Community Trade Marks*).<sup>578</sup> Z výpisu však vyplývá, že jako legitimní grafické vyjádření je přijímán již nejen klasický notový zápis, a to ve formě prostého několikataktového zachycení melodie nebo podrobné partitury, ale též sonogram, ve formě spektrogramu, a digitální grafický zápis zvukového záznamu s předpokládanou možností daný obraz zvukového záznamu přehrát jako audiostopu, bez něhož by tato specifikace postrádala dostatečnou rozlišovací schopnost a tudíž smysl. K registraci postačí i dvoutónový motiv, opatřený v zápisu sice specifikovanou dynamikou, ne však již s konkrétním tónem; z hudebního či zvukového hlediska se tedy pravděpodobně nejedná

---

<sup>576</sup> Takového typu se rovněž dotkla kauza *Shield Mark BV vs. Joost*, neboť další předmětnou ochrannou známkou bylo zaregistrované kohoutí zakokrhání, které bylo tímto způsobem graficky zaznamenáno pomocí slovního přepisu (konkrétně se jednalo o kohoutí zakokrhání, které bylo onomatopoicky zapsáno v holandštině jako *kukelekuuuuu*).

<sup>577</sup> Dostupné [online] na <http://www.mtv.com/news/articles/1428253/dr-dre-sued-by-lucasfilm.jhtml> [citováno 16. 6. 2012].

<sup>578</sup> Stav ke dni 19. března 2012 z výsledku vyhledávání typu ochranné známky „sound“ podle databáze dostupné [online] na <http://oami.europa.eu/CTMOnline/RequestManager/> [citováno 19. 3. 2012]. Konkrétní výsledky pak [online] na [http://oami.europa.eu/CTMOnline/RequestManager/en\\_Result\\_NoReg](http://oami.europa.eu/CTMOnline/RequestManager/en_Result_NoReg) [citováno 19. 3. 2012]. Pro zajímavost doplňme aktuální výčet možných typů ochranných známek, uvedený v této vyhledávací databázi: *3D, colour, sound, figurative, others, olfactory, hologram, word*.

bez dalšího o dostatečnou specifikaci, tato známka však byla řádně registrována, jak např. nalezneme u ochranné známky společnosti Koninklijke Philips Electronics N.V. (č. 008293557, reg. 27/05/2011). Jinde, např. u ochranné známky společnosti RWE (č. 006893291, reg. 07/04/2008), je pomocí notového zápisu zachycen hudební motiv sestávající pouze z figury tří bicích nástrojů, je zde tedy zachycen pouze specifický tón a rytmus, nicméně v tomto případě již dostatečně individualizovaný. Vzhledem k nezbytnosti smyslového vyjádření specifického tónu každé zvukové známky se pro budoucnost jeví jako nutnost uznání audiozáznamu, a to vedle grafického vyjádření, jako dalšího možného a legitimního dokladu předmětného zvukového materiálu přikládaného k registraci.

Lze tedy v závěru této kapitoly shrnout, že institut zvukových známek na rozdíl od standardní úpravy uměleckého, resp. hudebního díla podle AZ akcentuje více praktické a obchodněprávní aspekty těchto výtvorů, čemuž odpovídá i rozsah či strukturní složitost těchto děl. Nároky na jedinečnost a originalitu u ochranných známek na registrované předměty jsou mnohem nižší, často postačí minimální překročení hranice identifikovatelnosti (schopnosti recipientů spojit ji se zamýšleným produktem) a nehrozí žádné nebezpečí záměny s jinou již registrovanou známkou. Předmětné pole je zde širší než u kategorie APO, mohou zde být i projevy neumělecké a nehudební, postačí kvalita, která je s to být vnímána lidskými smysly, z našeho úhlu pohledu je tedy dostatečný i specifický zvukový projev.

## 2.3 Zákonné aspekty právních mezí APO

### 2.3.1. Díla již volná, volná užití chráněných děl a tzv. zákonné licence

Uplynutím zákonné lhůty 70 let od smrti autora či u díla anonymního od oprávněného zveřejnění (viz §§ 27–28 AZ) se dílo stává tzv. volné, což znamená, že jej každý může volně užít,<sup>579</sup> přičemž však podle § 11 odst. 5 AZ dodržuje určité zákonné podmínky – nesmí si osobovat autorství, musí uvést autora, nejde-li o dílo anonymní, a smí dílo užít jen způsobem, který nesnižuje jeho hodnotu. Druhým případem, kdy lze uvažovat o tzv. volném díle, je případ díla, které nikdy nebylo na našem území autorskoprávně chráněno a nelze na ně uplatnit žádné subsidiárně stanovené kritérium podle § 107 AZ.<sup>580</sup>

<sup>579</sup> Ustanovení § 28 odst. 2 AZ specifikuje ještě případ, když někdo zveřejní již takto volné, ale dosud nezveřejněné dílo. Tomu pak přísluší po dobu 25 let od tohoto prvního zveřejnění výlučná majetková práva, která by požíval autor, kdyby jeho majetková práva k dílu ještě trvala.

<sup>580</sup> § 107 AZ, Ustanovení závěrečná: (1) Ustanovení tohoto zákona se vztahují na díla autorů a umělecké výkony výkonných umělců, kteří jsou státními občany České republiky, ať byly vytvořeny nebo zveřejněny kdekoli. (2) Na díla a umělecké výkony cizích státních příslušníků a osob bez státní příslušnosti vztahují se

Autorské právo, byť se primárně zaměřuje na ochranu práv autorů, nezapomíná (byť jen do jisté a leckdy nedostatečné míry) ani na důležitý aspekt, kterým je obecně zájem o kulturní a vědecký rozvoj společnosti prostřednictvím např. efektivního využívání výsledků tvůrčí činnosti. Z tohoto důvodu se implementují do právního řádu instituty typu **tzv. volného užití** a **tzv. bezúplatné zákonné licence**, které se týkají děl, k nimž dosud majetková práva trvají. Řadí se strukturně pod tzv. výjimky a omezení autorského práva, jež jsou upraveny ve čtvrtém díle AZ (§§ 29–39). Tyto výjimky lze uplatnit pouze ve zvláštních případech, které jsou posuzovány tzv. tříkrokovým testem (§ 29 odst. 1 AZ). Podle něj jsou obecně dovolena určitá bezesmluvní užití, která jsou stanovena ve zvláštních případech taxativně uvedených v AZ, případně v dalším zákoně, nejsou v rozporu s běžným užitím původního díla a nejsou jimi nepřiměřeně dotčeny oprávněné zájmy původních autorů.<sup>581</sup> Tzv. volné užití (§ 30 AZ) upravuje případy, kdy si konkrétní fyzická osoba pouze pro svou osobní potřebu,<sup>582</sup> jež není motivována jakýmkoliv hospodářským či obchodním prospěchem,<sup>583</sup> zhotoví záznam, rozmnoženinu či napodobeninu nějakého díla (kopii výtvarného díla, napodobenina či reprodukce jako taková musí být podle § 30 odst. 4 AZ zřetelně označena kvůli vyššímu riziku možné záměny s originálem – tento aspekt však začíná být důležitý od doby nástupu digitalizace též v oblasti zvukových kopií, kde zatím podobná úprava chybí). Zákon se nezmiňuje o celkovém počtu takovýchto kopií jednoho díla, z povahy věci jsou vyloučena jakákoli následná veřejná užití těchto kopií cizích děl. Tato výjimka soukromého pořizování kopií je však dále podrobena zákonným limitům taxativně vyjmenovaným v odstavci 3 zmíněného ustanovení AZ – i z tohoto pouze domácího užití (v rámci soukromí, resp. v rámci domácnosti, tak jak je tento pojem vymezen v § 115 OZ, a dále v rámci okruhu osob blízkých podle § 116 OZ) je tak vyjmuta takovéto rozmnožování softwaru a elektronické databáze, dále užití architektonického díla stavbou, a konečně pořizování záznamů audiovizuálních děl při jeho provozování ze záznamu nebo

---

ustanovení tohoto zákona podle mezinárodních smluv, jimiž je Česká republika vázána a které byly vyhlášeny ve Sbírce zákonů České republiky, a není-li jich, je-li zaručena vzájemnost. **(3)** Není-li splněna žádná z podmínek uvedených v odstavci 2, vztahuje se tento zákon na díla autorů a výkony výkonných umělců, kteří nejsou státními občany České republiky, byla-li poprvé v České republice zveřejněna, anebo má-li zde autor či výkonný umělec bydliště. **(4)** Trvání práva u děl cizích státních příslušníků nemůže být delší než ve státu původu díla (...).

<sup>581</sup> Podpůrně viz *lex generalis*, ustanovení **čl. 11 LZPS** zajišťující nedotknutelnost vlastnictví a především **čl. 34 LZPS** zaručující ochranu výsledků tvůrčí duševní činnosti. Podrobněji viz též Telec, Tůma: cit. dílo 2007, s. 340 a 346.

<sup>582</sup> Novela AZ (zákon č. 216/2006 Sb.) pak přidala ještě vedle „osobní potřeby fyzické osoby“ také variantu „vlastní vnitřní potřeby osoby právnické či podnikající fyzické osoby“. Osobní potřeba však v žádném případě nemůže zahrnovat podnik podle **§ 5 ObZ**, jelikož ten nelze z povahy věci řadit do sféry soukromí, tedy osobní potřeby.

<sup>583</sup> Takovým prospěchem se obecně rozumí jakýkoliv prospěch jdoucí nad rámec osobní potřeby fyzické potřeby, tzn. potřeby této osoby samotné a jejích blízkých. K tomu blíže viz Telec, Tůma: cit. dílo 2007, s. 202.

jeho přenosu. Tato poslední zmíněná varianta se dotýká i naší problematiky, byť se primárně jedná o potírání tzv. *kinoripu*, neboli ilegálního digitálního nahrávání během produkce filmu, vztahuje se takové jednání z dikce zákona i např. na živé koncertní produkce.

Další možnosti prolomení užívání díla v určitém rozsahu představují **tzv. zákonné licence** bezúplatné, případně úplatné, za něž náleží autorovi právo na odměnu.

Ustanovení § 30a AZ upravuje rozmnožování na papír či podobný podklad, a to i na objednávku pro osobní potřebu jiné osoby (př. služby kopírovacích center). Za toto rozmnožování náleží autorovi tzv. náhradní autorská odměna podle § 25 AZ; jedná se o předem stanovenou procentuální část z průměrné ceny rozmnožovacího přístroje bez DPH. I zde však nalezneme významnou zmínku týkající se hudebního díla. AZ z tohoto typu volného užití pro osobní potřebu již zveřejněných děl totiž striktně vyjímá papírovou rozmnoženinu notového záznamu hudebního či hudebně dramatického díla.<sup>584</sup>

Podle ustanovení § 30b AZ do autorského práva nezasahuje ani ten, kdo užije dílo v souvislosti s předvedením či opravou přístroje zákazníkovi. Důležitým faktorem je rozsah takto předvedeného díla. Výše zmíněnou novelou AZ v roce 2006 došlo (nejspíš pod vlivem harmonizace českého práva s právem komunitárním) k vypuštění pasáže „prodej originálu či rozmnoženin děl“, čímž se z tohoto volného užití vyňaly zkušební poslechy hudebních děl, dříve umožňované zákazníkům v obchodech s hudebními nosiči.

Následuje stručný výčet dalších zákonných licencí. Jsou jimi: propagační licence u výstavy uměleckých děl a jejich prodeje; licence k užití díla umístěním na veřejné prostranství; úřední a zpravodajská licence (upravena v § 34 AZ, jež v rámci informačního, popř. úředního účelu dovoluje užití díla v odůvodněné míře); licence k užití při občanských a náboženských obřadech, úředních akcích či školních představení (ustanovení § 35 odst. 3 AZ vymezuje speciální pojem tzv. školního díla); licence pro zdravotně postižené; licence pro dočasné rozmnoženiny (pomíjivé nebo podružné, vzniklé jako nezbytná součást technologického procesu a nemají žádný samostatný hospodářský význam – v § 38 AZ se myslí především vytváření dočasných kopií díla přenosem počítačovou či obdobnou elektronickou sítí); licence pro fotografickou podobiznu (vlastní osoby, např. fotografie na občanský či obdobný průkaz); licence k dílům užitého umění a dílům architektonickým; licenci výstavní; knihovní licence (§ 37 AZ). Předposlední je licence pro nepodstatné vedlejší užití díla; § 38c AZ – týká se případů, kdy je náhodně užito dílo v souvislosti se zamýšleným hlavním užitím jiného díla nebo prvku. Tento typ mohl dříve sloužit i jako klamavě nenápadná a nevinně vyhlížející náhodná propagace (problém tedy z oblasti nikoliv primárně autorskoprávní, nýbrž obchodní), týkající se praktiky tzv. *product placementu*,

<sup>584</sup> Starší československé právní úpravy užívaly v této souvislosti pouze užší pojem „partitura hudebního díla“.

neboli úmyslného a naopak často úplatného užívání určitých obchodních artiklů v uměleckém díle: nebyla tím vyloučena možnost užití i konkrétních zvukových ochranných známek, případně v rámci marketingu i umístění úryvku nějakého hudebního díla, nejčastěji z oblasti NAH. Toto jednání je však od roku 2010 již v českém právním prostředí ošetřeno novelou zákona o regulaci reklamy.<sup>585</sup>

Poslední legislativní možnosti zákonné licence je licence citační, kterou upravuje ustanovení § 31 AZ, a které se bude dít prostor dále, neboť představuje pro naše téma zásadní význam.

### 2.3.2. Princip citace z pohledu hudební praxe a AP

Citát, coby doslovné vypůjčení si určitého úryvku z cizího hudebního díla, zná hudební historiografie od nepaměti. Slovo citát pochází etymologicky z latiny, kde sloveso *citare* znamenalo přivolat; zdůrazňuje se zde tedy jeho schopnost nést konkrétní sémantický význam, jež se v novém kontextu (přenesením z cizího díla) stává nositelem nějaké výpovědi.<sup>586</sup> S jeho prvním čtenějším výskytem, který souvisí s nástupem jistého celospolečenského a kulturního smýšlení, se setkáváme častěji až v období 19. století v souvislosti s tzv. historismem projevujícím se v obecném zájmu tehdejších skladatelů (kupř. Gustav Mahler, Richard Strauss, Max Reger) o tvorbu starších autorů. Dalším takovým obdobím bývá považován v první polovině 20. století neoklasicismus (např. v tvorbě Igora Stravinského či Paula Hindemitha), který do své hudební řeči implementoval nejen konkrétní citáty, ale též tzv. aluze (což jsou náznaky připomínající úryvek z určitého cizího díla) a citace stylové (napodobení určitého stylu pomocí starých forem a technik). Svůj největší rozkvět ovšem citace zaznamenala až v druhé polovině 20. století v rámci nastupující postmoderny, coby nejčastěji používaná technika oné soudobě pojaté tzv. polystylovosti. Zde se technika citace objevila spolu s různými metodami koláže, mixáže a montáže jako již regulární kompoziční prostředek k nastolení svébytné poetiky a novodobého stylu (zmiňme kupř. díla Bernda Aloise Zimmermanna, Alfreda Schnittkeho, Mauricio Kagela či Arvo Pärta). Problematiku citací sumarizovala ve svém teoretickém

---

<sup>585</sup> Viz k tomu blíže kupř. Kůta, Petr: *Product placement aneb konec obav ze skryté reklamy v čechách*. [online] c2010. Dostupné na <http://www.elaw.cz/cs/obchodni-pravo/259-product-placement-aneb-konec-obav-ze-skryte-reklamy-v-cechach-.html> [citováno 29. 12. 2012].

<sup>586</sup> V jedné z následujících kapitol, zaměřené v rámci posunů hudebního paradigmatu mj. na fenomény samplování, používáme pro obecné pojmenování přebírání, implementování (nebo též prosté migrování) hudebních myšlenek a postupů ze starších děl do novějších pojem – termín **apropriace** (z anglické hudební terminologie *appropriation*, tedy přivlastnění), který je významově o něco širší než citace. Více k tomu viz dále v této práci. Více k tomu např. též [online] na <http://intermedia.ffa.vutbr.cz/apropriace> [citováno 11. 8. 2012].

spise také **Zofia Lissa**,<sup>587</sup> v němž vytýčila jeho hlavní aspekty a používání. Z její analýzy možno vyvodit, že jej vnímá jako fragmentární, leč uzavřený celek, nikoli nezbytně doslovný (např. témbrově pomocí odlišné instrumentace), který se objeví v novém díle většinou pouze jednou. Má však v novém díle svou nezastupitelnou funkci; i ve zcela jiném hudebním kontextu reprezentuje stále sebe jako identifikovatelný výňatek z díla staršího. Měl by být tudíž všeobecně známý a charakteristický, aby v nové zvukové struktuře vyčníval. Všemi těmito aspekty je tudíž popisován jako nástroj, který nemá sloužit plagiování díla původního, ale má na toto původní dílo kvůli určitému skladatelskému záměru naopak upozornit. Nesmí se tedy prezentovat jako motiv či téma nového díla, neustále musí nést podobu úmyslného funkčního cizího prvku. Má určitou statickou podobu, která nepodléhá evolučnímu zpracování v novém hudebním kontextu, vnáší moment překvapení a nové interpretační významy, jež ovlivňují pochopitelně i apercpci následujících fází díla, a které v mnohém závisí především na vhodném použití, resp. umístění citátu.<sup>588</sup> Ani Lissa však nespecifikuje možný rozsah citátu, vymezuje jej pouze obecně kritériem postřehnutelnosti (nemá být tedy příliš krátký), a na druhé straně rovněž kritériem uzavřenosti takového použitého úryvku, který je předpokladem správného estetického účinku a pochopení citátu. **Krystyna Tarnawska**<sup>589</sup> definuje citát o něco „konfliktněji“, jako jazyk X v oblasti jazyka Y, který je výrazný a kontrastuje s okolím. Nese sémantický, symbolický význam. Pokud je citát v novém hudebním kontextu poznán, stává se znakem, signálem a nabádá k hermeneutickým výkladům.

Autorskoprávní pojetí citací ve smyslu § 31 AZ spadá pod tradiční omezení AP coby tzv. bezúplatná zákonná licence. Citační právo bylo upraveno již v autorském zákoně z roku 1895 (§ 25), naposledy byla tato licence změněna novelou AZ z roku 2006, zákonem č. 216/2006 Sb., ve smyslu harmonizace s ustanovením čl. 5 směrnice Evropského parlamentu a Rady 2001/29/ES ze dne 22. května 2001 o harmonizaci určitých aspektů práva autorského a práv s ním souvisejících v informační společnosti. Citace, alias doslovné uvedení nějakého výroku,<sup>590</sup> má v právní terminologii několik možných výkladů.

---

<sup>587</sup> Lissa, Zofia: *Ästhetische Funktionen des musikalischen Zitats*. In: Die Musikforschung 19/1966, s. 364–378.

<sup>588</sup> Skladatel Arvo Pärt sám svou kolážovou techniku, v níž rovněž využíval četné citace, popsal jako „*an attempt to replant a flower in alien surroundings (the problem of the suitability of tissue; if they grow together into one, the transplantation was the right move)*. Here, however, the idea of transplantation was not in the foreground - I wished rather to cultivate a single flower myself.“ Podle Merike Vaitmaa, liner notes for Arvo Pärt, *Cello Concerto „Pro et Contra“; Perpetuum Mobile; Symphony No. 1 Polyphonic; Symphony No. 2; Symphony No. 3*, Bamberg Symphony Orchestra, Neeme Järvi, (BIS CD-434), citováno ze zdroje dostupného [online] <http://www.arvopart.org/> [citováno 25. 3. 2012].

<sup>589</sup> Tarnawska, Krystyna: *Cytat muzyczny*. Referát na sémiotickém kongresu v Edinburghu, 1978, rkp. Citováno podle Hřčková, Naďa: cit. dílo, 2. díl, s. 51.

<sup>590</sup> Zdroj dostupný [online] na <http://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/citace> [citováno 19. 3. 2012].



Kupř. v německém právu (§ 51 URG) zahrnuje jednak variantu soupisu jednotlivých kompletních hudebních děl v díle vědeckém, dále citování (uvádění) míst (částí) díla v samostatném jazykovém díle (*Sprachwerk*) a až za třetí citování dílčích míst hudebního díla v samostatném hudebním díle jiném.<sup>591</sup> Telec a Tůma v komentáři k aktuálnímu českému AZ upozorňují na (v českém právním prostředí) neprávni širší význam citace coby soupisu literatury a poznámkových odkazů na díla, kde nedochází přímo k vlastnímu převzetí výňatku cizího díla. V právním pojetí tak citace musí být užita jako součást jiného výtvaru,<sup>592</sup> přičemž musí být navíc naplněna podmínka podstatnosti takového použití cizího díla, potažmo tedy úmyslu citačního aktu. V opačném případě je naplněno jednání spadající pod tzv. nepodstatné vedlejší užití díla, jež AZ kvalifikuje rovněž jako zákonnou licenci a upravuje jej v § 38c AZ. Předpokládá se tím ale také zanedbatelnost hospodářského významu takto použitého díla pro možnost odbytu díla hlavního.<sup>593</sup> K posouzení této právní situace slouží opět tzv. tříkrokový test podle § 29 odst. 1 AZ.

Český právní řád rozlišuje mezi tzv. malou a velkou citací. Pod malou citací (§ 31 odst. 1 písm. a AZ) spadají pouze výňatky (starší úprava je nazývala úryvky) z děl, která již byla dříve zveřejněna. Podmínkou je odůvodněná míra takového užití, nezáleží však na jejím účelu (kritika, recenze, ale i záměry umělecké). Velkou citací se rozumí použití výňatků z díla či užití drobných zveřejněných děl celých (§ 31 odst. 1 písm. b AZ), takové užití je však účelově omezeno pouze pro účely kritiky, recenze, vědecké nebo odborné tvorby.

Ustanovení písm. c) zmíněného paragrafu zakotvuje ještě třetí typ, citaci výukovou a (novelou AZ z roku 2006) též citaci výzkumnou. Může se jednat o jakoukoliv formu vyučování a jakoukoliv formu užití či rozmnožení díla v rozsahu odůvodněném výukovým, ilustračním či výzkumným účelem. Tato výuka však nesmí povahově spočívat pouze v užití tohoto cizího díla, měla by tedy povahově samostatně obstát sama o sobě.<sup>594</sup>

Legální podmínkou využití citační licence je uvedení autora (nejde-li o dílo anonymní) a názvu citovaného díla, má-li jej; a vždy je nutné při výkonu tohoto práva dbát osobnostního práva autora na nedotknutelnost jeho díla (§ 11 odst. 3 AZ), citováním nesmí být změněn obsah a smysl citovaného díla. Ošemetné je např. vytrhování určité pasáže

---

<sup>591</sup> § 51 URG: Zulässig sind die Vervielfältigung, Verbreitung und öffentliche Wiedergabe eines veröffentlichten Werkes zum Zweck des Zitats, sofern die Nutzung in ihrem Umfang durch den besonderen Zweck gerechtfertigt ist. Zulässig ist dies insbesondere, wenn: 1. einzelne Werke nach der Veröffentlichung in ein selbständiges wissenschaftliches Werk zur Erläuterung des Inhalts aufgenommen werden; 2. Stellen eines Werkes nach der Veröffentlichung in einem selbständigen Sprachwerk angeführt werden; 3. einzelne Stellen eines erschienenen Werkes der Musik in einem selbständigen Werk der Musik angeführt werden.

<sup>592</sup> Telec, Tůma: cit. dílo 2007, s. 359.

<sup>593</sup> Tamtéž, s. 409.

<sup>594</sup> Telec, Tůma: cit. dílo 2007, s. 360.

z kontextu celého původního díla, základem by vždy mělo být jednání v souladu s dobrými mravy (§ 3 odst. 1 OZ).

Z výše uvedeného dále logicky vyplývá, že citované dílo musí samo podléhat APO, nejedná se tedy o dílo volné, v takovém případě se o zákonnou licenci nemůže jednat a citování (tedy uvádění výňatků či částí takového nechráněného díla) je možné i ve větší míře, než povoluje citační norma chráněných děl. Podíváme-li se na věc z opačného úhlu, je tedy možno dovodit, že právo citace z uměleckých děl v obecném slova smyslu povoluje, v AZ však vymezuje tzv. zákonnou licenci citační, jež je užší a jež právně reguluje (omezuje) pouze citace z cizích děl, které podléhají APO.

Bude-li podrobněji sledováno, jaké jsou podrobnosti a možnosti hudebního citátu, bude se v našem pojednání z hlediska výše zmíněné právní klasifikace zabýváno tzv. malými citacemi, které mohou sloužit i k uměleckým účelům, tedy k tvorbě dalších děl, nikoliv pouze k reflexím děl původních (jež nejsou také tolik předmětem možných sporů). Nejprve je se nutno zamyslet nad možným stovebným materiálem, který lze z hudebního díla citovat. Nabízí se tedy uvažovat primárně o úryvcích melodie; nejsou však vyloučeny ani složky další, které se na citaci konkrétního úryvku díla mohou spolupodílet, ale mohou být použity též samy o sobě. Zde se tak jeví první zásadní moment – tj. citace ne každého elementu musí být průkazná, někdy jde pouze o napodobení, inspirování se prvkem z cizího hudebního proudu, který však sám postrádá jedinečnost v dané původní kompozici a tudíž se de facto jedná o pouhý řemeslný prvek a jeho použití nelze jednoznačně označit za citaci v právním slova smyslu, neboť tyto prvky nepodléhají autorskoprávní ochraně. Rozhodující tedy je, zda citovaný prvek nese v sobě potřebný otisk jedinečnosti původního díla.

Zásadním aspektem hudebního citátu je jeho schopnost úmyslně vyvolat v posluchači spojení (vazbu) na dílo původní. Plyne z toho i jistá selekce citovaného materiálu, neboť toto spojení musí napadnout nejen hudebního vzdělance, ale i laika. Jak již zdůraznila Lissa, tyto úryvky musí být všeobecně známé, aby byly schopny tuto funkci splnit. Cítuje-li se málo známá pasáž, existuje zde podezření, že se jedná o zneužití této bezúplatné licence v důsledku vlastní slabé autorovy invence. Proto je tedy logicky možné v právním smyslu citování pouze z děl již dříve zveřejněných.

Dalším navazujícím hodnotícím kritériem tohoto dění bude posouzení objemu – tedy rozsahu citované pasáže, i zde je primární účel a schopnost rozeznání citace pro vymezení odůvodněného rozsahu citovaného výňatku. Je samozřejmě velice subjektivní stanovení určité hranice či míry citace, v hudebním díle může být její rozsah dán např. okamžikem vyvolání zamýšleného spojení tohoto díla s citovaným, tedy okamžikem poznání citovaného

díla.<sup>595</sup> Právě ovšem tam, kde je tato asociace nejen vyvolána, ale neustále udržována delšími převzatými úseky citovaného díla, je dovolený rozsah citace překročen.<sup>596</sup> Stejně se to má s počtem citovaných míst, vše musí být podřízeno zamýšlenému záměru a důvodu.<sup>597</sup> Důležitým aspektem je rovněž podřadný význam citované pasáže vzhledem k onomu novému dílu. Bude-li totiž užití přesahovat onu v zákoně zmíněnou tzv. odůvodněnou míru, či dokonce bude na nějakém citovaném prvku vystavěna skladba nová a onen prvek se bude repetitivně v novém díle objevovat, lze již na tuto skladbu pohlížet mj. jako na dílo odvozené, jež vyžaduje s použitím tohoto cizího elementu souhlas původního autora, neboť zákonná licence je v tomto případě zcela jistě překročena (kupř. kdy citované úseky vytvořily refrén nové písně v oblasti NAH).<sup>598</sup> Příklady neoprávněných (příliš rozsáhlých) citací možno v historii nalézt celou řadu – kupř. Igor Stravinskij použil ve svém baletu *Petruška* nápěv písně Émila Spencera *Jambe en bois* (od roku 1911 byl Stravinskij nucen platit Spencerovi díky tomu část svých tantiém), Johannes Brahms zase takto citoval celou píseň *Gaudeamus igitur* v závěru své skladby *Akademische Festouvertüre c moll op. 80*, podobně ji Sigmund Rosenberg též citoval ve své operetě *The Student Prince*. Něco jiného představuje z hlediska možného autorskoprávního postihu citace např. lidových písní, jež spadají pod díla nechráněná. V českém prostředí připomeňme nápěv *Kočka leze dírou* a její nápadnou podobnost se Smetanovým motivem *Vltavy*, kdy se v závěru ozve toto téma v durovém tónorodu podobně, jako je toto dětské říkadlo a nápěvy se ukážou jako identické. Citace, či užití celých lidových písní, však není v kompozicích AH ničím neobvyklým, viz stylizace písně *Už ty pilky dořezaly* v *Lašských tancích* Leoše Janáčka.<sup>599</sup>

Hudební citace lze klasifikovat podle důvodu, kvůli kterému byla tato citace učiněna, neboť by měla být vázána vždy na určitý účel, který ji ospravedlňuje. Tento může být i v hudebním prostředí reprezentován spíše nějakým mimohudebním obsahem. Německý

<sup>595</sup> Kupř. jugoslávská dobová právní úprava zakazovala v celkovém součtu užitých citací překročit čtvrtinu rozsahu citovaných děl (*wonach die Gesamtheit der Zitate ein Viertel des Umfangs des zitierenden Werkes nicht übersteigen darf*), kolumbijská úprava dovolovala 4 takty, argentinská 8 taktů (nutno však podotknout, že počet taktů je zavádějící a rozsah pak záleží na metrické struktuře). Citováno podle Viz Hanser-Strecker, Carl Peter: *Das Plagiat in der Musik. Ein Beitrag zur Frage des urheberrechtlichen Schutzes von Werken der Musik*. Rechtswissenschaftlichen Fakultät der Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt am Main 1968, 187 s., zde s. 133.

<sup>596</sup> Hanser-Strecker: cit. dílo 1968, s. 132.

<sup>597</sup> Např. německá právní teorie toto pravidlo koncipuje takto: „(...) *nur einzelne, d.h. in der Regel: einige wenige Stellen angeführt werden dürfen.*“ Voigtländer, Robert – Elster, Alexander – Kleine, Heinz: *Urheberrecht – Kommentar, 4. Auflg.*, Berlin 1952, 264 s., zde s. 116.

<sup>598</sup> V návaznosti je možné také uvažovat o plagiátu původního díla díky neúměrně velké míře citování originálu.

<sup>599</sup> Někdy je samozřejmě těžké odlišit od pouhé inspirace: kupř. Škroupova píseň *Kde domov můj?* se ve své druhé polovině 3. taktu nápěvu až do cca poloviny 6. taktu melodicky, rytmicky i harmonicky nápadně podobá třítaktové části motivu druhé věty (Adagio) *Koncertantní symfonie Es dur pro hoboj, klarinet, fagot, lesní roh a orchestr, K.297b* Wolfganga Amadea Mozarta.

právní teoretik Hanser-Strecker takto vyděluje čtyři základní varianty (typy) hudebních citátů, z nichž však pouze jedna (kompoziční) splňuje kritéria ryze hudební funkce.

Může se jednat o typ **citace s funkcí rekvizity (případně nositele symbolu)**, tedy vykreslení určitého místa či stylové epochy. Jako příklad zmiňme užití vojenského pochodu z Gounodovy opery *Faust* v dětském baletu Claude Debussyho *La Boîte à Joujoux* (Hrací skříňka), či opět v *Petrušce* Igora Stravinského pro charakteristiku lehkomyšlné baleríny zakomponování valčíku *Steirischen Tänzen* Josepha Lannerse. Jiným příkladem zde může být využití fragmentů staré polské hudby ze 13. století, a to konkrétní písně *Już się zmierzcha* ze 16. století v kompozici *Muzyka staropolska*. Z českého hudebního prostředí je dobře známá citace husitského chorálu *Kdož sú boží bojovníci* v symfonických básních *Vyšehrad* a *Tábor* Bedřicha Smetany. Takovouto funkcí může být i výše zmíněný symbol s výraznou zvukovou fyziognomií, s jasnou významovou hodnotou a poselstvím. Ve zjednodušeném, modifikovatelném tvaru pak takové citace vystupují jako tzv. lapidární hudební gesta – gesture in active (např. užití iniciál varovného *Dies irae* v *Dantovské symfonii* France Liszta, v *Black Engels* George Crumba či v Musorgského *Písniích a tanců smrti*).<sup>600</sup>

Druhým typem je **citace jako prostředek vyjádření úcty** jinému skladateli – např. ve 3. *symfonii* Antona Brucknera citace z oper *Walküre* a *Tristan und Isolde* Richarda Wagnera nebo citace ze dvou vět *Lyrische Symphonie* Alexandra von Zemlinského v díle *Lyrische suite* jeho žáka Albana Berga. Soudním sporem skončil případ skladatele Heinricha Gottlieba Norena, jenž ve svém díle *Kaleidoskop* citoval dvě témata Richarda Strausse z jeho symfonické básně *Ein Heldenleben, op. 40 (Život hrdinův)*. Žaloba požadovala náhradu vzniklé škody za neoprávněné užití melodie. Soud žalobu nakonec zamítl s odůvodněním, které bylo právními teoretiky kritizováno, že daná melodie nesplňuje zákonné požadavky na APO<sup>601</sup> a lze ji libovolně užít. Toto zdůvodnění je chybné nejen z hlediska devalvování pojmu melodie jako takového, ale též z chybného posouzení situace – Straussova témata byla v díle pouze citována (což ve zdůvodnění zamítnutí žaloby nezaznělo), melodie nebyla tedy základem Norenovy kompozice.

Třetí možností je **citace parodická**. Příkladů lze v hudební historii nalézt také celou řadu; právní řád zde nabízí možnost bránit se eventuelně proti případnému nevhodnému použití, resp. citování z díla, prostřednictvím uplatnění osobnostního práva autora na nedotknutelnost svého díla (§ 11 odst. 3 AZ), kdy citováním nesmí být změněn obsah a

<sup>600</sup> Tento podtyp citát – symbol konkretizuje Nad'a Hřková. Srovnání typologií viz Hřková, Nad'a: *Dějiny hudby VI – 20. století (2. díl)*. Euromedia Group, Praha 2006, 543 s., zde s. 51–52.

<sup>601</sup> Konkrétně že se nejedná o užití melodie ve smyslu tzv. *Melodienschutz*, speciálního institutu autorskoprávní ochrany melodie, kterou německé právo upravuje ve svém URG, o němž bude řeč v kapitole 2.4.1. této práce. Blíže k této kauze viz Hanser-Strecker: cit. dílo 1968, s. 129.

smysl citovaného díla. Jako další možnost se jeví v odst. 5 zmíněného ustanovení rovněž tzv. postmortální ochrana autora. Dodejme, že na formu parodie bývá z právního hlediska obvykle nahlíženo s větší mírou tolerance, neboť plní ve společnosti mnohdy nezastupitelnou roli jakési kulturní i společenské reflexe. Pro příklad uveďme Prokofjevovu operu *Láska ke třem pomerančům*, v níž s výkřikem „Dejte nám něco tragického“ zazní tristanovský akord. Paul Hindemith zase ve své jednoaktovce *Nusch-Nuschi* cituje na slova o zrazené věrnosti opět motiv Wagnerova Tristana (coby symbolu nekonečné věrnosti). Do třetice zmiňme Stravinského balet *Cirkus Polka*, v jehož části zazní Schubertův *Militärmarsch (Vojenský pochod)* ovšem s pozměněnou, vědomě pokřivenou harmonií (*in bewußt schiefer Harmonik*).

Čtvrtou a poslední variantou je **citace ve smyslu kompozičního prostředku sui generis**. V jistém smyslu slova je možno výše zmíněné typy za kompoziční prostředky považovat též, všechny jsou však vázány na určitou dvojvrstevnost citace, tedy moment odkazování skrze původní zvukovou strukturu na něco jiného, jistou významovou mimohudební konotaci, zde se však míní primárně působení citace skrze původní zvukovou podobu. Specifickým rysem je, že se v této roli mohou objevit také všechny tři výše zmíněné citační typy. Tento jediný typ splňuje onu charakteristiku čistě hudební funkce; jeho úkolem není vyvolávat totiž primárně nějaké asociace (všechny výše zmíněné typy jsou naopak odůvodnitelné právě spíše funkcemi mimohudebními). Hudební formou odpovídající, resp. využívající tento typ citace, mohou být **variace** (variace na cizí, převzaté téma). Z historie opět můžeme nalézt řadu příkladů, jedním z nejznámějších je Beethovenova skladba *33 variací na Diabelliho valčík, op. 120*, nebo troje *Variace* Johannesa Brahmsa *na Schumannovo téma, op. 9, na Händelovo téma, op. 24* a konečně *na Paganiniho téma, op. 35*; z dalších např. *Variace na Bachovo téma* France Liszta, *Variace na Chopinovo téma, op. 22* Sergeje Rachmaninova, Griegova *Balada ve formě variací na téma norské lidové písně* či *Variace a fuga na Bachovo téma, op. 81* Maxe Regera. Tento typ se do jisté míry prolíná s citačním typem druhým, možno jej vnímat také jako prostředek vyjádření úcty původnímu skladateli, nicméně je tento specifický především co do hloubky a závažnosti. Právě on totiž pokládá takové dílo za nové, které je na původním citovaném díle de facto založeno (není pouze krátce zmíněno – uvedeno), nejedná se tedy o pouhé úryvky či výňatky původního díla a bylo by nutno zde přemýšlet v právních mantinelech spíše jako o novém díle odvozeném, v současné terminologii definované jako dílo vzniklé tvůrčím zpracováním díla jiného podle § 2 odst. 4 AZ. Jednalo by se o ochranu odvozené tvorby, či tzv. tvorby sukcesivní. I toto dílo musí splňovat legální pojmové znaky díla, musí být nové a jedinečné, být výsledkem osobité tvůrčí zpracovatelské činnosti fyzické osoby. V oblasti NAH by

mohlo mít podobu kupř. tzv. remixů či v obecné rovině různých zásadnějších hudebních adaptací (podstatněji odlišné – aranžmá, transkripce, hudební výtahy, instrumentalizace apod.). Právě formový typ variací, příp. fantazií či etud na dané téma, může být někdy sporný, nemusí se z pohledu AP jednat vždy o naplnění kritérií vyloženého zpracování původního tématu (tím méně případně jeho výslovného citování), které by právně zakládalo tuto odvozenou tvorbu, vše záleží na posouzení konkrétní kompozice.

Pod tento kompoziční citační typ však patří i další techniky soudobé hudby či obecněji hudby 20. století. Máme na mysli kompoziční metodu hudební **koláže**, využívající citace jako hudebně-zvukového materiálu. Spoustu hudebních citací obsahuje již *1. symfonie* Charlese Ivese, v jeho tvorbě v rámci tohoto typu postupně opět nabývají mimohudebních obsahů, zvláště ve *4. symfonii*.<sup>602</sup> Významným představitelem této techniky je např. Bernd Alois Zimmermann a jeho pluralistická zvuková kompozice, koncem 50. let 20. století kombinující vrstvy konkrétního hudebního materiálu z různých časových a stylových epoch s avantgardními technikami (tzv. časová koláž, opět jakási fúze s výše charakterizovaným prvním citačním typem). Příkladem mohou být jeho *Monology pro dva klavíry*, které koncipuje jako dialogy dvou nástrojů, potažmo časových epoch (jedná se o citátovou koláž s užitím Bachových chorálů, Beethovenovy *Hammerklavier sonáty op. 106*, 4. věty Messiaenovy skladby *L'Ascension*, Debussyho *Jeux* a Mozartova *Klavírního koncertu KV 467*). Ve skladbě *Présence* zase hojně cituje Richarda Strausse či Sergeje Prokofjeva. Karlheinz Stockhausen zase ve své kompozici *Dialoge* užívá pasáže Mozartova *Klavírního koncertu KV 467* a Debussyho *Jeux*, či v jiném svém díle *Hymnen* zase vytváří specifickou koláž citacemi z cca 40 různých národních hymen států světa. Alfred Schnittke se svou zálibou v polystylovosti dává prostor ve své tvorbě (např. v díle *Concerto Grosso č. 1*) nejen citacím z děl ostatních skladatelů, ale též tzv. aluzím a citacím prvků typických pro jistý styl (tzv. stylová kopie), zahrnující i specifické harmonické a melodické postupy. Simultánní vrstvení různých heterogenních prvků (koláž, resp. citátovou koláž) považuje Schnittke za nejlacinější prostředek polystylovosti. Zbývající linii v jeho vlastní kategorizaci představují kryptogramy a motta.<sup>603</sup> Zde je tedy Schnittkův systém citací doveden až k postmodernímu paradigmatu polystylové hudby založené na neustálém bloudění fragmentarizovaným světem s moderní tváří všudypřítomné různorodosti a nepředvídatelnosti.<sup>604</sup> Postmoderní

<sup>602</sup> Jak analyzuje Hrčková, citace zde nejsou jen transkripcemi sluchových zážitků z minulosti, ale fungují též jako poselství do budoucna. Ve 2. větě jeho 4. symfonie zase koexistence několika typů citací vedoucí až k parafrázi v jakémsi kolážovitém *patchworku* napodobuje Joyceův proud lidského vědomí. Jakési paracitace zde tvoří autonomní významovou vrstvu, jejímž prostřednictvím člověk poznává sebe sama. (Hrčková, Naďa: cit. dílo, 2. díl, s. 120–121).

<sup>603</sup> Podrobněji in Schnittke, Alfred: *Polystilistische Tendenzen in der modernen Musik*. In: *Musiktexte* 30, Köln 1989, s. 29–30, zde s. 29.

<sup>604</sup> Hrčková, Naďa: cit. dílo, 2. díl, s. 73.

autoři obecně (kupř. Zygmunt Kurze a další) tak vytvořili z citačního principu naprosto nový svébytný druh hudebně-tektonického materiálu, pomocí něhož sestavovali nové kompozice; z pohledu autorského práva již velmi těžko uchopitelné a zařaditelné do jednoduchých kategorií, s nimiž jsme operovali výše (byť by mantinely právní teorie vymezené četností a rozsahem citátů mohly být zachovány, hudební vývoj opět poukazuje v tomto čtvrtém typu již na jednoznačnou přežitost těchto kritérií).<sup>605</sup>

Za zvláštní případ citování lze pokládat rovněž užívání zvukových vzorků, resp. drobných úryvků, z cizích nahrávek. Tento proces, obecně nazývaný **samplování**, má několik základních podob. O tomto principu lze uvažovat v intencích pouhého jednorázového užití takového úryvku; pak by se mohlo jednat o pouhou citaci, která podléhá stejnému právnímu ošetření jako výše zmíněné případy. Můžeme o tomto procesu uvažovat také jako o novém kompozičním prostředku, na jehož základě vzniká zcela nová skladba. V takovém případě se využívají jednak volně dostupné a tudíž právně nechráněné tzv. samplý, různé zvukové plochy či zvuky, z nichž se sestavují celé skladby – tzv. tracky – především elektronické taneční hudby, anebo dochází k výpůjčce nějakého samplu z cizího díla, na němž se pak aditivním principem „staví“ jiné nové hudební dílo. V soudobé NAH však lze vysledovat též případy, kdy jsou určité samplý použity jen jako zvukově zahušťující materiál do celkového soundu, aniž by byly v nové skladbě vůbec patrné a postřehnutelné. Tento případ tvoří jakousi šedou zónu legality samplování, neboť dle rčení „kde není (a nemůže být) žalobce, není ani soudce“. V ostatních možnostech dochází k situaci, kdy se z právního hlediska může jednat podle celkového kontextu o výpůjčku, s níž musí souhlasit původní autor, v krajním případě i o dílo odvozené. V kontextu citační licence lze uvažovat o užším významu pojmu samplování, který je rozebírán v samostatné kapitole v souvislosti s tzv. hudební apropiací a posuny hudebního paradigmatu ve 20. století. Dodejme však, že v současném českém právním pořádku žádná závazná a jednotná výkladová pravidla pro citaci neexistují.

## 2.4 Hudebně strukturální aspekty mezí APO

Jak již bylo řečeno, autorské právo dle AZ chrání v obecném slova smyslu kompozici celou, i její jednotlivé části. Jak bylo výše nastíněno v 1. kapitole této práce a vyplývá také

---

<sup>605</sup> Viz též dále uvedený posudek Ústavu práva autorského a práv průmyslových na Právnické fakultě Univerzity Karlovy (dále jen Posudek ÚPAPP), který se zaměřil na díla elektronické a konkrétní hudby (dále jen EKH) a nově definoval funkci citátů. Viz k tomu blíže kapitola 2.5.1 této práce.

z nejrůznější právní teorie,<sup>606</sup> na dílo v autorskoprávním smyslu je třeba nahlížet jako na jednotu obsahu (tvůrčí myšlenky) a formy, jež představuje způsob existence tohoto obsahu. Každý konkrétní obsah je svázán s určitou konkrétní formou (a naopak). Za formu obsahu hudebního díla je pak pokládána melodie, harmonie a rytmus, tedy dílčí prvky hudební struktury (základní hudební složky, viz dále), k nimž však hudební teorie přidává ještě tzv. nevydělitelné hudební stránky (barva, dynamika apod.), ale které autorskoprávní teorie výslovně v této souvislosti málokdy zmiňuje. Jak obdobně dovozuje Hanser-Strecker, na rozdíl např. od děl literárních lze v hudbě oddělit rovinu myšlenkového obsahu (významu) od formy (prostředku) velmi svízelně, neboť tyto roviny jsou zde spojené.<sup>607</sup> Jinými slovy stavební materiál je v hudbě úžeji sémioticky svázán se svým obsahem, obsah ve smyslu literárního díla zde bezprostředně nenalezneme, ale odhalujeme jej prostřednictvím hudební formy a jejích prostředků.

Autorské právo pro přiznání ochrany neposuzuje kvalitativní stránku hudebního objektu, vychází z předpokladu, že dílo je původní, když jednotlivé složky hudební struktury ve svém spojení vytvoří jedinečné hudební dílo. Tento fakt je výhodný zvláště v oblasti NAH, kde se často využívají určité schematické i zvukové prefabrikáty. Tyto skladby pak často zvukově „něco připomínají“, bývají zde četné aranžérské výpůjčky. Případné právní spory ohledně plagiarizování díla však musí být opřeny o konkrétní segment skladby, jeho dílčí prvek (nejčastěji melodický motiv), který sám o sobě nese nějaký individualizovaný hudební materiál.

Právní i hudební teorie si často kladla otázku, zda některý z výše zmíněných prvků hudebního proudu (hudební struktury) může být sám o sobě nositelem onoho jedinečného (individuálního) obsahu, jenž může být tím individualizovaným otiskem, charakteristickým znakem (rysem) konkrétní skladby, či zda se lze spolehnout až na spolupůsobení všech složek, jež vytvoří individuální kontext. Zkusme zde využít, byť v trochu jiné rovině, argument autorskoprávní formulace o ochraně díla jako celku i jeho jednotlivých částí (§ 2 odst. 3 AZ). Byť se z kontextu tohoto ustanovení primárně rozumí část díla v horizontálním slova smyslu (úryvky, fragmenty díla), není jiný výklad z textu vyloučen, tedy ani vertikální či strukturální členění hudebního proudu.<sup>608</sup> Zahraniční soudní praxe však naznačuje, že se vždy musí jednat o takové místo v konkrétním napadnutém prvku hudební struktury, které nevyužívá pouze běžné (neosobité) hudební postupy a obraty, charakteristické pro hudebně řemeslnou rutinní práci. Již bylo uvedeno, že strukturu hudebního projevu obecně můžeme

<sup>606</sup> Srovnej kupř. Čížková, Věra: *Dílo jako předmět autorského práva*. In: Aktuální otázky práva autorského, práv průmyslových a práva soutěžního. Universita Karlova, Praha 1972, s. 24–53. Zde s. 29.

<sup>607</sup> Hanser-Strecker: cit. dílo, 1968, s. 69.

<sup>608</sup> Na tomto místě je zajímavé srovnání cizojazyčných ekvivalentů – v němčině je to *die Werkteile*, angličtina však používá výraz *an element of the work*. (Viz dále kapitola 3.2 této práce).



takto rozčlenit na tzv. složky a stránky, složky coby (alespoň částečně) oddělitelné komponenty, stránky jako nevydělitelné, které prostupují celým hudebním proudem a nelze je proto osamostatnit.<sup>609</sup> Za vydělitelné složky pokládáme pohybovou (kinetickou), melodickou a souzvukovou (harmonickou). Hudební stránky rozlišujeme elementární a vyšší, do elementárních počítáme dynamiku a barvu (témbr), zatímco do vyšších počítáme metrickou, latentně harmonickou, harmonicko-funkční, tonální, případně ještě polyfonickou a stavebnou (tektonickou). Charakterizujme na tomto místě tyto jednotlivé prvky hudebního proudu z pohledu individuality v nich užitého hudebního materiálu, přičemž ani teď úplně nezapomínejme na autorskoprávní premisu, že ona jedinečnost celku se vlastně projeví až v konečném spojení všech složek, v definitivním, konkrétním a jednodušším hudebním proudu. V soudní praxi jsou již známé i případy, které napadají pouze sluchovou asociaci nějaké skladby, tedy nepatřičnou podobnost na základě komplexu různých strukturních prvků – podobnost v aranžích, celkového zvuku skladby apod. – nejen vlastní melodie, která takový individualizovaný materiál nese nejčastěji. I u ní je však třeba dbát, aby napadnutý úsek byl dostatečně osobitý, rozhodně toto kritérium nesplní jeden melodický interval.<sup>610</sup>

Vývojem a významem jednotlivých složek hudební formy se na poli české hudební teorie podrobně zabýval **Jaroslav Volek**, který jej pojímá ve smyslu dialektiky a jejího zákona přeměny kvantity v kvalitu každé entity. Dosáhne-li dílčí složka kvantitativního maxima, Volek hovoří o kritickém bodu, jehož překročení dalším kvantitativním růstem může vést k úpadkovému formalismu, dojde k zásadní změně ve vývoji formy a tedy ke kvalitativnímu zvratu. Dosavadní vývoj hudební formy zná tři typy ustálených vazeb<sup>611</sup> – **melodickou** (lineární vazba mezi tóny v čase), **akordickou** (vertikální vazba mezi tóny v tónovém prostoru), což jsou obě tzv. vazby prvního stupně, a vazbu **harmonickou** (lineární vazba mezi akordy v čase), jejímž stavebním kamenem je již zmíněná vazba stupně prvního (jde tedy o vazbu již druhého stupně). Krom těchto tří základních rozlišujeme postupem času a vývoje hudby ještě další, složitější. Jedná se o vazbu **polyakordickou** (vertikální vazbu třetího stupně mezi akordy v tónovém prostoru, jejím výsledkem je tzv. akordická polyfonie), a později konstituovanou vazbu **impresionistickou** (vertikální vazba třetího stupně mezi melodikou a harmonikou, zvukově barevná skvrna). Ve 20. století pak Volek reflektuje navíc punktualistický pokus o lineární vazbu mezi těmito vertikálními

<sup>609</sup> Srovnej Janeček, Karel: *Tektonika*. Editio Supraphon, Praha 1968, 248 s., zde s. 88 an.

<sup>610</sup> Čím kratší úsek, tím také více problému s dokazováním plagiátu – k tomu více viz 3. kapitola této práce.

<sup>611</sup> Vazbou Volek míní hudebně-psychologický fenomén, jenž definuje hudební formu coby organický sklad hudebního materiálu (na rozdíl od náhodného mechanického seskupení tónů). Podrobněji viz Volek, Jaroslav: *Novodobé harmonické systémy z hlediska vědecké filozofie*. Knihovna hudebních rozhledů, Praha 1961, 360 s., zde s. 71. (Dále jen NHS.)

jednotkami třetího stupně (jedná se tedy již o jakousi vazbu stupně čtvrtého) – zvukovou melodii neboli tzv. **Klangfarbenmelodie**.<sup>612</sup>

V hudební formě platí, že není nepravidelnosti bez vztahu k pravidelnosti a naopak; není individuálnosti bez všeobecnosti a naopak. Volek tak v těchto vazbách vždy rozlišuje prvky obecné, schematické, spjaté úzce s tektonikou skladby, a prvky individuální, vytvářející právě onen jedinečný charakter a konkrétní tvar každé skladby. Byla-li do určité doby v hudební struktuře zastoupena pouze vazba jediná, nejstarší, tedy melodická, musela tyto oba prvky pojmut sama. V pozdějším vývoji pak dochází k rozrůstání počtu vazeb, z nichž ta, která má nejužší vztah právě k tektonice skladby a tudíž nese jakousi zodpovědnost za její výstavbu, je proto nazývána tzv. zodpovědnou vazbou. A naopak složka, která tuto zodpovědnost nenese, je zodpovědná za individuální bohatost skladby a obsažnost formy.<sup>613</sup> Tato charakteristika se může hodit při srovnávání různých typů hudebních děl a jejich analýze z hlediska jedinečnosti konkrétních hudebních složek. Jedinečnost skladby je z pohledu AP tvořena primárně sice až souhrou všech složek, nicméně jak zjistíme z následujícího rozboru, často je jedna složka jakýmsi primárním nositelem této originality (zahraniční právní praxe hovoří o potřebném stupni významu daného prvku – resp. i úryvku, fragmentu dané složky hudební struktury – pro celek).

Vezme-li se v úvahu fakt, že autorskoprávní ochranu lze vztahovat na díla živých autorů a autorů, od jejichž úmrtí uplynula zákonná lhůta aktuálně ne delší než 70 let, dostáváme se k nejzazšímu časovému horizontu, do období počátku 40. let 20. století od smrti autora, jehož dílo ještě může být chráněno. Spadá sem v oblasti AH ještě tradiční tvorba skladatelů období novoromantismu i impresionismu, navazující kompozičními prostředky ještě na hudební jazyk 19. století, v němž nalezneme prioritu melodie; ale postupně se již objevuje také atonalita a dodekafonie vedle konstruktivismu a avantgardních civilizačních projevů. Z oblasti NAH<sup>614</sup> sem spadá veškerá dobová hudba jazzového okruhu, oblast tradiční populární hudby a folklóru ve své druhotné existenci, ale i autentické podobě (ten je obecně sice obecně z APO vyňat, ale existují výjimky, např. je-li známo jméno autora,<sup>615</sup> samozřejmě za předpokladu dodržení zákonné lhůty, během níž APO trvá, případně jedná-li se o dílo anonymní, které se řeší samostatným ustanovením<sup>616</sup>).

<sup>612</sup> Podrobněji viz Volek, Jaroslav: NHS, s. 72 an., 176 an., 278 an., 302 an. Není také bez zajímavosti, že tyto barevné skvrny se objevovaly samy o sobě již u novoromantiků. Volek nakonec připomíná, že všechny tyto pokusy o složitější vazby skrývají nebezpečí formalismu a rozpadu nižších vazeb, potažmo celé formy.

<sup>613</sup> Volek, Jaroslav: NHS, s. 313.

<sup>614</sup> Podrobněji ke strukturaci oblasti NAH viz Poledňák, Ivan: *Úvod do problematiky hudby jazzového okruhu*. Vydavatelství UP, Olomouc 2005, 232 s., zde s. 15–30.

<sup>615</sup> § 3 písm. b) AZ: Ochrana autorského práva se nevztahuje na (...) výtvoři tradiční lidové kultury, není-li pravé jméno autora obecně známo a nejde-li o dílo anonymní či pseudonymní.

<sup>616</sup> § 7 odst. 2 AZ: Dokud se autor díla anonymního nebo díla pseudonymního veřejně neprohlásí, zastupuje

Zároveň s analýzou dílčích složek a stránek hudební struktury se naskytá možnost podívat se v následujících dílčích kapitolách na posuny hudebního paradigmatu (tedy dispozičního univerza možností hudebně vyjadřovacích prostředků, které ovlivnily vývoj hudby ve 20. století). Možno posoudit, do jaké míry zůstaly zachovány v tradičním slova smyslu, či zda prodělaly významové změny ve srovnání s dobou, kdy v AP vznikaly podle nich základní kánony charakteristik, právní definice a určovací znaky uměleckých, resp. i hudebních děl.

### 2.4.1. Melodická složka

Melodie je definována jako hudební jev tvořený horizontální vazbou prvního stupně, do níž vstupují se svými parametry jednotlivé tóny, jež v dané struktuře z logiky věci převažují nad možným kvantitativním užitím non-tónů, a výškové vztahy mezi nimi. Melodická složka se štěpí na dílčí složku kinetickou a melodickou; tato druhá se vyznačuje právě jen výškovými rozdíly tónů s absencí rytmu. Do vlastní melodie se tak mohou promítat i další kvality – nejen rytmické, ale i sónické, latentně harmonické, z nichž lze abstrahovat s různou mírou úspěchu, některé jsou s ní natolik provázané, že je oddělení při zachování identity prakticky nemožné (např. odlišná sónika identitu melodie neruší, absence rytmické složky už ale ano). Dle základní možné definice se jedná o *v čase uspořádaný a ohraničený, vnitřně soudržný a tudíž celistvý útvar se značnou sémantickou nosností, možné je však členění celku na menší díly (motivy, fráze apod.)*.<sup>617</sup> Jak je patrné, i zde se promítá muzikologický koncept hudebního díla, především v nutné časové ohraničenosti melodie. Z pohledu autorskoprávního tato definice neposkytuje žádný konkrétní styčný bod. Samozřejmostí se na prvý pohled jeví zákonné podmínky objektivní vnímatelnosti, a tedy vyjádření melodie v jakékoli smysly vnímatelné podobě.<sup>618</sup> Zmínka o sémantické nosnosti melodie<sup>619</sup> napovídá o jejím významu v celkové hudební struktuře, jenž je dán především historickou zkušeností a jejím postavením v celé éře dějin hudby, kdy byla reálně nositelkou oné jedinečnosti hudebního projevu. Se vznikem vícehlasu a prvních souzvuků došlo k prvnímu kvalitativnímu zvratu a postupně se stále větší složitost přenášela z dimenze časové, lineární na prostorovou, vertikální, což vedlo ke vzniku vazby druhé – akordické. Určité souzvuky byly časem pochopeny jako samostatné hudební jednotky, vznikla vazba

---

autora při výkonu a ochraně práv autorských k dílu vlastním jménem a na jeho účet osoba, která dílo zveřejnila, není-li prokázán opak; veřejného prohlášení není třeba, je-li jeho pravé jméno obecně známo.

<sup>617</sup> Volek, Jaroslav – Vysloužil, Jiří: Heslo *melodie*. In: ed. Fukač, Jiří – Vysloužil, Jiří: *Slovník české hudební kultury*. Editio Supraphon, Praha 1997, 1036 s., zde s. 544.

<sup>618</sup> Můžeme zde vést pouze teoretické dohady, zda melodie zůstane melodií, byť sui genesis, bude-li spadat kupř. frekvenčně do pásma mimo lidským uchem slyšitelné pásmo.

<sup>619</sup> Byť vágně a neurčitě formulovaná pouze pomocí adjektiva „značná“.

mezi tóny souzvuku a základním intervalem akordické výstavby zde byla tercie. Častějším používáním akordů se připravila půda pro další zvrat ve vývoji, tentokrát se týkal lineární vazby, harmonické, mezi akordy, vedoucí k harmonii. Vazba akordická vyrůstá z melodické, vazba harmonická zase z melodické a akordické.<sup>620</sup> Tato harmonická vazba vznikající po roce 1600 přinesla melodice velké uvolnění co do její výraznosti a obsažnosti. Ta se tak mohla začít vyvíjet více individuálně a neschematicky – od klasicistních typů akordických melodií ke stále volnějším, romantickým. Další mohutný impuls pro melodiku představovaly alterace a tzv. neomezená modulace (viz Wagnerova „nekonečná melodie“). Nové možnosti přinesl rovněž impresionismus a 20. století pak poznamenalo melodiku dvěma směry – intenzivní chromaticizací škály<sup>621</sup> a stále častějším užíváním jiných než sekundových kroků.<sup>622</sup>

Zcela oprávněně se ve výše zmíněné definici nehovoří přímo o tomto požadavku jedinečnosti či autenticity, neboť pojem melodie je v tomto smyslu širší. Zahrnuje totiž i melodická schémata (př. paradigmatické formule<sup>623</sup> či melodická cvičení), na druhé straně se výraz melodie může vztahovat i na projevy přesahující či nějakým způsobem tvořící nadstavbu hudební oblasti (do první kategorie se řadí zpěv ptáků či melodie lidské řeči, jež se pak úspěšně transformovala i do oblasti hudební – např. u Leoše Janáčka, v podobě tzv. *Sprechgesangu* Arnolda Schönberga či jako nápěvky ptačí řeči Oliviera Messiaena; do druhé kategorie možno počítat Schönbergův termín *Klangfarbenmelodie*, tj. seskupení zvukově barevných entit připomínajících svou výstavbou strukturu melodie). Právě poslední zmíněný pojem, spadající již do počátku 20. století, otevírá celou novou éru hudebních projevů ve sféře AH, u nichž dochází k novému a doposud nezvyklému jevu, kterým je oslabování funkce melodie v klasickém slova smyslu na úkor jiných stránek, především sóniky, jež např. v témbrové hudbě 20. století plní funkci dění na horizontále, přeneseně tedy místo původní melodie. Zase odlišných a nových kvalit pak dosahuje střídání (pohybově statická) melodika pracující hojně s pauzami v hudebních projevech minimalismu, kupř. u skladatele Arvo Pärta.

---

<sup>620</sup> Viz graf in NHS, s. 300.

<sup>621</sup> Stírá se rozdíl mezi diatonickým a chromatickým tónem, čímž pomalu mizí jejich hudební význam.

<sup>622</sup> I zde po překročení určité míry působí rušivě, rozleptává melodickou vazbu mezi jednotlivými tóny.

<sup>623</sup> Termín hudební sémiotiky ve významu distančních struktur typu repertoár či typ formule. Repertoár slouží konkrétní výstavbě melodie, lze o něm uvažovat jako o specifickém, dílčím tónovém systému, jenž determinuje určitým způsobem melodickou výstavbu hudební kompozice, slouží ke stavbě akordů, výrazně se projevuje v etnické či jazzové hudbě. Touto determinací přirozeně znesnadňuje pojetí jedinečnosti a autentičnosti vlastního hudebního syntagmatu, skladby. Typ formule pak předpokládá invariantní strukturní segment, charakteristické melodické obraty, ustálená melismata, figurace. Viz Volek, Jaroslav – Fukač, Jiří: heslo *Sémiotika*. In: ed. Fukač, Jiří – Vysloužil, Jiří: *Slovník české hudební kultury*. Editio Supraphon, Praha 1997, 1036 s., zde s. 827–830.

Autorské právo již od počátku pokládá melodii za klíčový segment hudebního díla, která udává dílu jedinečnost. Je to patrné z nejstarších autorskoprávních úprav zahraničních i tuzemských. Lze tak usuzovat z právního vymezení kupř. tzv. potpourri, parafrází či výtahů děl, v nichž jako poznávací kritérium vévodí především melodie. Ze světových úprav zmiňme kupř. německý *Bundesgesetz* (později *Reichsgesetz*) z 11. června 1870 (§ 46) či rakousko-uherský z. č. 197/1895 (zde § 32, viz 1. kapitola této práce), platný i na našem území, v nichž se tyto hudební útvary právně podchytily a do té doby velmi rozšířenou a oblíbenou produkci těchto hudebních forem začaly právně regulovat, často na popud různých sdružení vydavatelů (kupř. *Vereins der Deutschen Musikalienhändler* v Německu). Otázka samostatného použití cizí melodie bez povolení původního autora byla dlouhou dobu sporná a diskutovaná, kopírování a zpracovávání dílčích motivů (tedy částí melodií) byla z historické zkušenosti dlouho brána jako pocta původnímu autorovi, nikoliv jako porušování jeho práv. Situace se na přelomu 19. a 20. století zcela změnila a v odborných zdůvodněních se objevují od té doby pro obdobné případy pojmy jako „kořistění z melodií ke škodě oprávněných původců“.<sup>624</sup>

Naplno se zde projevila materiální stránka APO, jež se dostávala stále více do popředí na úkor osobnostně-právního rozměru problematiky. Proti tomuto názoru vystupovali někteří odborníci, kteří nevnímali použití cizí melodie primárně jako krádež; ta dle nich vznikala až s použitím díla jako celku, nikoliv přenesením samotné melodie. Nebylo možno tedy při užití „pouhé melodie“ uvažovat obecně ani o vzniku plagiátu, pokud se originalita a jedinečnost dotyčného uměleckého díla nezakládala jen na této melodii. V opačném případě byla tato melodie natolik svěbytná, že se již o plagiát jednat mohlo.<sup>625</sup>

Řeší se tu otázka jedinečnosti melodie, do níž vedle aspektu pořadí tónové řady nevydělitelně přistupuje, jak již bylo výše naznačeno, rytmus. Právní definice vnímá melodii jako každou individuálně vystavěnou rytmizovanou tónovou řadu.<sup>626</sup> Jisté definiční poznávací znaky jedinečnosti (individuality) melodie podle **starší hudební teorie** akcentují ještě její další aspekty, které mnohdy působí těžkosti při právním posuzování; proto je zapotřebí nechat vypracovat znalecké posudky odborníky. Mezi takové aspekty melodie lze

---

<sup>624</sup> *Eine Ausbeutung von Melodien zum Schaden der Original-Berechtigten*. Viz Hanser-Strecker: cit. dílo, 1968, s. 111.

<sup>625</sup> Srovnej kupř. Beder-Bender, Walter: *Das Urheberpersönlichkeitsrecht im musikalischen Urheberrecht*. C. Winter (Heidelberger Rechtswissenschaftliche Abhandlung), Heidelberg 1940, 180 s., zde s. 119.

<sup>626</sup> Srovnej Hanser-Strecker: cit. dílo, 1968, s. 119. Na tomto místě, v pozn. 18, uvádí další názory právních teoretiků, z nichž vyplývá jednoznačný závěr, že pojem melodie je právně velmi špatně uchopitelný a i v této rovině sklouzává do kategorie dobrá – špatná – žádná (**Henri Marteau**); stavba melodie a formy jsou dobově podmíněné a tudíž zpětně obtížně obecně definovatelné (**Engelbert Humperdinck**); tak málo víme o existenci a stavbě melodie, že v moderní hudbě je pravidlem říct – nemá žádnou melodii (**Felix Weingartner**). Pregnantně toto vyjádřil i **Max Weber**: „Was Melodie, Linie oder Ähnliches ist, liegt im Blut. Definieren kann man's nie! Erfinden Sie mal eine Melodie, dann werden Sie's wissen.“

počítat *samostatnost* (oproštěním od doprovodu, neboli vyjmutím z celkového hudebního proudu, má si stále uchovávat svou identitu), *sjednocenost* či *semknutost* melodie (možnost členit ji do symetrických, osmi či šestnáctitaktových úseků prostřednictvím protikladných tónových postupů, tvorbou harmonických těžišť, odlišným rytmizováním atd.), *zpečnost* a *estetický účinek*. Problematicky se jeví požadavek semknutosti melodie, neboť paradoxně tento znak by dnes vyřadil spoustu děl AH a nejvíce se uplatnil pouze v mainstreamových oblastech NAH. Jakákoliv prostá (ale v kontextu nová a výrazná) změna v doprovodu by umožnila použitelnost stejného motivu v jiném hudebním kontextu, přičemž by teoreticky etablovala nové dílo. Nastává tak celá řada sporných momentů, tj. do jaké míry a jakými způsoby lze část jakékoliv hudební myšlenky podrobit změnám, které nemusejí přímo zasahovat do stavební struktury vlastní melodie, ale přesto jí vytvoří novou identitu. Nabízejí se tu kupř. reharmonizace či změny rytmické, jež vytvoří variaci téže myšlenky. Oproti tomu kombinace některých změn dokáže změnit konkrétní hudební myšlenky natolik výrazně, že se pro posluchače stává hudební myšlenkou novou, s vlastní identitou.

Poslední dvě zmíněná pomocná hudební kritéria – *zpečnost* a *estetický účinek* – se v kontextu hudebního vývoje rovněž jeví jako archaická a dobově přežitá. Navíc estetický účinek, vedle samotného faktu, že v každé době plní estetickou funkci jiný typ hudebního projevu, je v současném právním pojetí předem vyloučen jako kritérium.

Mnohými právními teoretiky je doporučováno z procesu posuzování melodie vyloučit i laický prvek – onen všeobecný názor běžného posluchače, neboť ten může být subjektivní, zplošťující problematiku na estetické kategorie líbivosti a zapamatovatelnosti a výsledek tak může být velmi vágní.<sup>627</sup> Právo tohoto hlasu lidu paradoxně využívá, a to nejen v českém prostředí, neboť případné porušení AP či podezření na plagiát řeší OSA na konkrétní podnět, který je jí doručen od jakéhokoliv fyzického subjektu a který následně posoudí co do validity, nezkoumá je tedy sama coby příslušný KS. Nutno zdůraznit, že naopak v USA je do soudních procesů posuzování plagiátu vedle soudem povoláných odborníků zapojena i laická skupina posluchačů, která hodnotí, jak posuzované sporné skladby působí na běžného průměrného posluchače (*tzv. lay audience test*).

Rovněž v AP postrádáme vymezení vzájemného vztahu pojmu melodie a termínů spadajících do nižší významové úrovně, jakými jsou bezpochyby téma a motiv. Z právního pohledu je tak možno tyto pojmy zaměnit, tedy APO lze poskytnout i svébytným

---

<sup>627</sup> Srovnej Baumann, Karl: *Das Urheberrecht an der Melodie und und ihre freie Benutzung. Züricher Beiträge zur Rechtswissenschaft NF76*. Sauerländer, Aarau 1940, 175 s., zde s. 83 nebo Nitze, Hans: *Das Recht an der Melodie*. Duncker & Humblot, München, Leipzig 1912., 163 s., zde s. 52. Většina melodického materiálu z oblasti moderní AH by tímto hlediskem byla vyloučena či minimálně bagatelizována (viz k tomu též kapitola 3.2. v této práci o psychologii ve službách AP).

a individuálním útvarům nižším. Z právní definice (*každá individuálně vystavěná rytmizovaná tónová řada*) lze na to usuzovat.

Další otázkou je, zda se musí jednat pouze o hlavní, tedy vedoucí melodii, neboť výrazné a identifikovatelné melodie, resp. melodické motivy, mohou být obsaženy i v doprovodných složkách (např. basový melodicko-rytmický riff v písni *Lady Madonna* od Beatles, který posléze přebírá v unisonu i saxofon a tvoří tak charakteristický kontrapunkt k hlavní melodii), případně zda APO může podléhat i melodie nástrojového sóla. Každopádně bylo odmítnuto (kupř. v německém právním prostředí<sup>628</sup>) rozšíření těchto znaků individuality i na další samostatné složky, které však již v dnešní době mohou nést významný a zásadní hudební obsah, který může činit konkrétní hudební skladbu individuální; tedy i tyto složky mohou naplňovat ono kritérium individuality. Připomeňme však, že podle zažitých úzů autorskoprávní teorie tyto další samostatné složky obecně mohou činit skladbu jedinečnou stále pouze v součinnosti s melodií (byť existují výjimky i průlomová rozhodnutí zvláště amerických soudů).

Na rozdíl od české právní úpravy příkládá kupř. současný německý autorský zákon (URG) jmenovitý význam melodii. Ustanovení § 24 odst. 2 týkající se volného užití díla z něj vylučuje užití takového díla, ve kterém je melodie rozpoznatelně vyňata z díla a užitá (bez tvůrčího vkladu dalšího autora) v díle novém.<sup>629</sup> Tedy odst. 2 jmenovaného ustanovení *bonos mores* zakazuje rozeznatelné užití, vynětí původní melodie a její použití v podobě byť třeba jen pouhého podkladu (*Zugrundelegung*) chráněné nové melodie v cizím díle. Problematika spočívá v kritériu poznatelnosti, která otevírá subjektivní pole významu každé konkrétní melodie. K posouzení naplnění tohoto kritéria postačí názor laické veřejnosti (podnět pro obvinění z možného plagiátorství) k zahájení přezkoumání; k posouzení naplnění protiprávního použití této melodie jsou posléze přizváni hudebně kvalifikovaní soudní znalci. Pro splnění kritéria poznatelnosti (resp. k pouhému podání podnětu pro zahájení odborného přezkumu) nelze požadovat hudebně teoretické vzdělání tohoto podavatele. Z toho vyplývá, že se jakákoliv snaha o objektivní vymezení pojmu melodie významně limituje (tudíž teoreticky nivelizuje) subjektivním hudebně psychologickým přístupem každého recipienta.

Ani v návazném hodnocení znalců nelze vyloučit subjektivní faktory a z nich plynoucí pochybení, kdy na jedné straně může dojít při posuzování k přeslechnutí jisté shody a na

---

<sup>628</sup> Stanovisko německých hudebních vydavatelů z 16. dubna 1963 bylo zamítnuto usnesením výboru Bundestagu *BT-Drucksache IV/3401*. De facto šlo o jejich zrovnoprávnění s melodií a odstranění vnímané diskriminace prostřednictvím tzv. Melodienschutz.

<sup>629</sup> **§ 24 odst. 2 URG:** Absatz 1 gilt nicht für die Benutzung eines Werkes der Musik, durch welche eine Melodie erkennbar dem Werk entnommen und einem neuen Werk zugrunde gelegt wird.

straně druhé ke zveličení pouhého (třeba i neuvědomělého) náznaku podobnosti dvou různých melodií. Svůj nezpochybnitelný význam hraje hudební podklad dané melodie (tj. harmonické zázemí, rytmické členění apod.), který posouvá každou melodii vždy do nového kontextu. Ještě spornější je, jakou roli zde sehrává pseudoobjektivní poznatelnost vlastní melodie a záleží opět de facto pouze na oblibě a známosti dané melodie. Je prokazatelné, že čím je daná melodie jednodušší a jasněji či pravidelněji strukturovaná (a v důsledku i obecnější, méně individuální), tím se stává pro posluchače „čitelnější“ a tudíž snadněji zapamatovatelnou. Ani odborník se tomuto laickému přístupu nemůže zcela vyhnout či se od něj úplně oprostít.

Důležitým momentem se stává faktor podstatnosti – důležitosti použité melodie v cizím díle. Pro srovnání: melodie musí podle německé právní teorie pro naplnění dostatečné míry porušení APO původního díla v tomto novém plnit funkci základu tematické, harmonické a rytmické výstavby alespoň jedné věty, a to bez rozdílu zda samostatně či ve spojení s melodií další.<sup>630</sup>

Na tomto místě srovnáme výše zmíněnou německou úpravu volného užití díla s českou legislativou obsaženou v AZ (§28, dále též §§ 29, 30 a pro sledované téma podstatný též § 30a). Nenalezneme zde, jak již bylo při rozboru těchto ustanovení naznačeno, výslovnou ochranu melodické složky v hudebním díle; česká koncepce se věnuje vedle vymezení vzniku tzv. volného díla<sup>631</sup> v § 28, v následujících paragrafech pak především výjimkám a omezením APO prostřednictvím tzv. zákonných licencí, citací a tzv. volného užití chráněného díla, o nichž již byla zmínka na jiném místě této práce.

## 2.4.2. Harmonická složka

Druhá vydělitelná složka hudebního proudu vedle melodické se nazývá harmonická – souzvuková. Dotýká se problematiky stavby a spojování akordů a jejich vzájemných vztahů. Cca od 16. století (za jistý mezník možno považovat spis **Gioseffa Zarlina** *Institutioni harmoniche* a jeho harmonický dualismus durového a mollového kvintakordu) začala nabývat na významu souhra tónů ve skladbě, na základě níž se klasifikovala konsonance a disonance. Po roce 1700 se stala harmonická složka středobodem hudebně teoretického

<sup>630</sup> Srovnej Allfeld, Philips: Urheber- und Erfinderrecht. In: *Encyklopädie der Rechts- und Staatswissenschaft von Kohlrausch-Kaskel*. sv. XIV, Berlin 1923, s. 179; Gierlich, H.: *Die eigentümliche Schöpfung*. In: komentář k §13 des Gesetzes betr. das Urheberrecht an Werken der Literatur und Tonkunst (z r. 1901), disertační práce, Köln 1935, s. 22; Nitzsche, Hans: *Das Recht an der Melodie*. München, Leipzig 1912., s. 69. Podle Hanser-Streckera je však tento pojem vykládán příliš úzce; původně sloužil pouze k ohraničení, resp. oddělení neoprávněného užití melodie od právně dovoleného jednání, a to tzv. citování (cit. dílo, s. 123), jež je ostatně zakotveno za právně vymezených podmínek v AZ či URG i dnes.

<sup>631</sup> Uplynutím zákonné ochranné lhůty 70 let, případně zveřejněním dosud nezveřejněného díla po uplynutí této lhůty.



zájmu.<sup>632</sup> Vzájemné hudební relace v rámci stavby každého akordu byly dovozovány z tzv. *Naturklangu*, přírodního zvuku, resp. přírodního akordu.<sup>633</sup> **Jean-Philippe Rameau** z něj pak odvodil základ celé terciové výstavby akordů a koncipoval základní harmonickou trojici funkcí – tóniku, subdominantu a dominantu.<sup>634</sup> Důležitým aspektem jeho teorie je názor, že harmonii pokládá za původce melodie, byla pro něj prvotní, a melodii pak až za druhotnou složku výstavby hudebního díla. S touto hierarchií ostře nesouhlasil **Jaroslav Volek**, kompromisně (rovnocenně) tyto složky vnímal **Otakar Hostinský**.<sup>635</sup>

Prioritu harmonické složky nad melodickou vnímal i **Hugo Riemann**, který v 19. století zavedl termín harmonická funkce (odtud tzv. funkční harmonie), jež strukturuje akordické dění podle určitých pravidel, čímž se pokusil specifikovat smysl a význam ve skladbě použitého souzvuku. Akordy mohou za určitých okolností vstupovat v procesech hudebního tvoření a slyšení do vzájemných vazeb, přičemž časové následnosti těchto útvarů mohou vytvářet vyšší, kvalitativně odlišnou a integrovanou estetickou jednotku. Opět zde vstupuje do hry hudebně psychologický aspekt, neboť aktuálně znějící akord zpětně zhodnocuje (či přehodnocuje) význam akordu předcházejícího, případně ovlivňuje i hudební napětí. Současně tento znějící akord vytváří určité očekávání akordu, který po něm má zaznít. Do hry vstupuje vedle samotného vjemu představa; jejich zvláštní typ spolupráce představuje tzv. latentní harmonii, neboli představu doprovodných akordů, vznikajících z pouhého vjemu izolovaných tónů.<sup>636</sup>

Kořeny principu funkčnosti coby lineární vazby hudebního projevu, tedy vazby akordů, lze dohledat v názorech výše zmíněného Rameaua a bezprostředním předchůdcem této teorie je tzv. *stupňovitá teorie* **Gottfrieda Webera** a **Simona Sechtera**. Funkční teorie se dotýká nejen akordů a jim podobným proměnlivým složkám hudební formy, ale i pevného rámce, kterým je kupř. ladění, v němž se Riemann nekompromisně postavil za ladění

---

<sup>632</sup> Podrobněji viz kupř. Volek, Jaroslav: *Novodobé harmonické systémy z hlediska vědecké filozofie*. Knižnice hudebních rozhledů, Praha 1961, 360 s., zde s. 81 an.

<sup>633</sup> Roku 1700 publikoval francouzský fyzik Joseph Saveur objev tzv. vrchních alikvotních tónů, jinak též částkových parciálních tónů či harmonických vrchních tónů. Jejich existence se okamžitě využila na podepření celé hudební teorie. Podrobněji viz Rameau, Jean-Philippe: *Traité de l'harmonie reduite à ses principes naturels*. Ballard, Paris 1722, 432 s.

<sup>634</sup> Polemizoval však nad zarlinovským principem harmonického dualismu, samotný mollový akord nepokládal za bezprostředně nám daný přírodou, resp. Naturklangem. Funkci subdominanty posuzoval jako tzv. spodní dominantu, která je však stavbou s Naturklangem rovněž v rozporu (subdominantní prima a tercie nejsou mezi prvními 16 alikvotními tóny), jehož existenci zdůvodňuje zásadami hudební skladby, hudebním citěním a empirií. Podrobněji k reflexi této problematiky viz Kramář: cit. dílo, s. 33 an. Volek k tomuto dodává, že problémem teoretického využití přírodního akordu je fakt, že se od našeho temperovaného ladění odchyluje, čili přímá odvoditelnost se rozchází od jistého parciálního tónu se sluchovou praxí (viz kupř. přirozená septima). Srovnej tabulku in Volek, Jaroslav: *Teoretické základy harmonie z hlediska vědecké filozofie*. SAV, Bratislava 1954, 280 s., zde s. 113.

<sup>635</sup> Volek, Jaroslav: *Teoretické základy harmonie z hlediska vědecké filozofie*. SAV, Bratislava 1954, s. 180.

<sup>636</sup> Volek, Jaroslav – Fukač, Jiří: heslo *Harmonie*. In: ed. Fukač, Jiří – Vysloužil, Jiří: *Slovník české hudební kultury*. Editio Supraphon, Praha 1997, 1036 s., zde s. 256.

temperované, jež dosavadní situaci zpřehlednilo a vznik funkční teorie usnadnilo. Funkční teorii spousta jiných teoretiků odmítá (př. **Ernest Kirsch**, jenž ji chápe jako muzikologickou představu a komplex harmonického dění dělí na materiál, barvu coby smyslovou souvislost a logické souvislosti ve smyslu hudebního myšlení, harmonické relace).<sup>637</sup>

20. století Riemannovy názory zakotvilo do podoby empirického jádra, jež je dále přetvářeno různými moderními koncepcemi, neboť funkčnost odpovídá především hudbě klasické a raně romantické. Tyto koncepce se ubírají např. cestou rozbíjení funkčnosti, vedle toho škola kolem Ernsta Kurtha směřuje k definování tzv. absolutního akordu a podstaty harmonického impresionismu; zmínit lze též reformační snahy **Hermann Erpfa**,<sup>638</sup> odvozený harmonický systém **Roberta Meyerhofera**<sup>639</sup> z tzv. buňky, studii **Paula Dickenmanna**<sup>640</sup> o konkrétních Skrjabinovských odchylkách od riemannovské koncepce, nebo harmonický systém **Paula Hindemitha**.<sup>641</sup> Ze zástupců koncepcí českých teoretiků krom již zmíněného Jaroslava Volka zmiňme ještě **Karla Janečka**,<sup>642</sup> **Karla Risingera**<sup>643</sup> či v obecnější rovině příspěvky reflektující nejen samotnou harmonii, ale širší proměny hudebního jazyka moderních kompozic prostřednictvím studií např. tzv. brněnské hudebně teoretické školy (kam se řadí **Miloslav Ištván**, **Ctirad Kohoutek**, **Alois Piňos**).<sup>644</sup> Je to však právě 20. století, které názory na harmonii roztříštilo, což dokazuje množství nejen výše zmíněných mechanicko-materiálních koncepcí, ale i názorově protilehlých koncepcí idealistických, vývojově zaměřených od teorií číselných symbolik a upřednostňování hudebně psychologických aspektů, až po různé teorie eklektické a teorie úniku (jež se neopírají o žádný filozofický systém) či využití fenomenologie (např. v díle **Sigfrieda Karg-Ellerta**<sup>645</sup>).

<sup>637</sup> Srovnej Volek, Jaroslav: Tamtéž, s. 154.

<sup>638</sup> Erpf, Hermann: *Studien zur Harmonie und Klangtechnik der neuen Musik*. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1969, 209 s.

<sup>639</sup> Meyerhofer, Robert: *Organische Harmonielehre*. Schuster & Loeffler, Berlin 1908, 247 s.

<sup>640</sup> Dickenmann, Paul: *Die Entwicklung der Harmonik bei A. Skrjabin*. P. Haupt, Bern – Leipzig 1935, 107 s.

<sup>641</sup> Zde je zajímavý systém pohybové stránky vlastní harmonie. Tzv. harmonickou energii rozlišuje na harmonický spád (střídáním různých akordů, což ovlivňuje napětí ve skladbě) a chod stupňů, nezávislý na spádu. Oba působí proti sobě, jeden vyvažuje druhý. Hindemith, Paul: *Unterweisung im Tonsatz*. B. Schott's Sohne, Mainz 1937, 189 s.. K reflexi dalších teorií viz Volek, Jaroslav: *Teoretické základy harmonie z hlediska vedecké filozofie*. SAV, Bratislava 1954, s. 180 an. a 250 an.

<sup>642</sup> Janeček, Karel: *Základy moderní harmonie*. ČSAV, Praha 1965, 383 s.

<sup>643</sup> Risinger, Karel: *Nauka o harmonii XX. století*. Supraphon, Praha 1978, 660 s.

<sup>644</sup> Pro účely naší práce mají velký význam, neboť postihují a osvětlují důležité aspekty hudby 20. století. Kohoutek, Ctirad: *Hudební kompozice. Stručný komplexní pohled z hlediska skladatele*. Editio Supraphon, Praha 1989, 519 s.; Ištván, Miloslav: *Metoda montáže izolovaných prvků v hudbě*. 1. vyd. Praha: PANTON, 1973. 2 sv. (173, 183 s.); Piňos, Alois: *Tónové skupiny*. Praha 1971, anglicky JAMU, Brno 2001; Piňos, Alois – Medek, Ivo: *Řád hudební kompozice a prostředky jeho výstavby*. JAMU, Brno 2005.

<sup>645</sup> Karg-Ellert, Sigfried: *Polarische Klang- und Tonalitätslehre (Harmonologik)*. Leipzig 1931. Podstatou jeho teorie je, že „vše, co slyšíme, jsou jen nepodstatné projevy, nepoznatelné abstraktní harmonické podstaty. K podstatě harmonie se lze dostat přímo intuitivním chápáním hudby, jakýmsi vnitřním slyšením, idea harmonie leží mimo náš hmotný svět.“ Citováno podle Kramář: cit. dílo, s. 67.

Pohledem výše charakterizovaných tzv. zodpovědných vazeb se častějším používáním akordů připravil základ pro další zvrat ve vývoji, pro vznik tentokrát lineární vazby, tedy vazby mezi akordy, vedoucí právě k harmonii. Tato v pořadí již třetí vazba uvádí do popředí nový pojem – tzv. základní tóny akordů, podle nichž lze určit výškové relace mezi akordy, mezi skupinami tónů.<sup>646</sup> V harmonice jde o jedno centrum, toniku.

Na otázku, proč právě harmonická vazba bývá nositelkou oné tektonické zodpovědnosti, je možné odpovědět na základě jejího porovnání se složkou melodickou: harmonie nese masivnější a složitější jednotky, a již nemůže nést nějaký rytmický náboj. Další možnou odpověď nabízí i historické hledisko. V historickém období, v němž se vyskytuje jediná melodická vazba, musela tato vazba nést prvky obojího – obecného i konkrétního. Pokud by se po přistoupení harmonie stala opět „jen“ složkou obecnou, byl by to v hudebním vývoji krok zpět. A harmonie, coby složka nová, by bezprecedentně a nepřirozeně hned od počátku disponovala volností. Volek sumarizuje, že vždy ta nejsložitější a i vývojově nejmladší vazba je tou vazbou zodpovědnou. A až s přistoupením harmonické složky coby druhé vazby dochází k jakési „ionizaci“ hudebně formových prvků – ke dvěma výrazně od sebe odděleným pólům individuálnosti a obecnosti. Tím se stává hudební forma „dospělou“, dokončila základní vývoj k dospělosti a uměleckosti, ke schopnosti být nositelem skutečně bohatého obsahu.<sup>647</sup> S vložením této nové složky do hudební formy je možné současné naplnění jak individuálnosti, tak i obecnosti skladby, a obojí větší měrou, neboť je k tomu dán dvojnásobný prostor.<sup>648</sup> A hudební forma se může stát podle Volka stejně jako člověk dospělou jen jedenkrát ve své historii. Z tohoto hlediska vnímá hudebně formový milník rok 1600 jako zcela zásadní a převratný. Historická rostoucí pohyblivost harmoniky (od metricky pomalého ke stále rychlejšímu pohybu – kupř. od jednoho akordu na takt až po Skrjabinovy harmonické spoje stěsnané na několik šestnáctin) vede Volka k přesvědčení nutnosti jejího vývojového vyústění v další kvalitativní zvrat. *Kvalitativní skoky a zvraty však nezaměňujme se změnami základny a nadstavby, což jsou nutné průvodní znaky likvidace starého.*<sup>649</sup>

Volek v závěru podotýká, že povahu zodpovědnosti harmoniky nelze chápat z hlediska psychologie hudebního tvoření, nelze ji tedy chápat tak, že si skladatel nejprve sestaví

---

<sup>646</sup> V prvních dvou vazbách tomuto bylo adekvátní hledání základního stavebního intervalu. Nerozhoduje zde tedy interval dvou tónů jednoho hlasu. V různých dobách byly tyto tóny situovány jinak: např. v antické hudbě to byl tón střední (mesé), v chorálu finalis.

<sup>647</sup> Volek, Jaroslav: NHS, s. 319.

<sup>648</sup> Díky dvěma složkám hudební struktury je tak dán dvojnásobný prostor. Volek tak vnímá i zcela objektivní rozdíl v nedokonalosti hudby starověké a středověké oproti hudbě v posledních cca 300 letech. Pouze melodika, zbavená schematismu, může přinášet velké emoce, a to přitom zároveň ve skladbách s tou nejpevnější formovou (schematickou) strukturou. Volek, Jaroslav: NHS, s. 320 n.

<sup>649</sup> Volek, Jaroslav: NHS, s. 303.

nějaký harmonický plán a teprve potom do něj vpisuje nějakou melodii.<sup>650</sup> Je tomu (resp. má tomu být) právě naopak. Melodická invence (byť již třeba zpočátku pocíťována harmonicky) je tou pravou, skutečnou hudební inspirací.<sup>651</sup> Každá melodie je vlastně celým kontextem v kostce. Nese v sobě latentní harmonii (obráceně tomu tak není, tedy že by harmonie v sobě nesla nějakou latentní melodii). To opět souvisí s tím, že harmonika je pólem obecnosti ve skladbě. Kdyby v sobě nesla latentní melodii, přestala by být obecným faktorem. Nemá-li trpět tektonika skladby, nelze překračovat rozumné hranice v originalitě harmonie (v tomto již impresionismus předznamenal nástupem nového zvukového materiálu i možnosti odlišných kompozičních přístupů k hudebnímu materiálu). Harmonická kostra se považuje za obecný majetek všech hudebníků, jenž je každému k dispozici.

Pro autorské právo lze z těchto argumentů vyvodit, že možnosti jedinečnosti skladby postavené na originální harmonii jsou mizivé. Nasvědčuje tomu jak vývoj v oblasti AH, tak i sféry NAH. Harmonická složka zůstává i v případě užití neobvyklých či novátorských postupů, případně nezvyklých alterací, stále pevně vázána ve své jedinečnosti na melodii, která tvoří jakýsi „viditelný výstup“. Od doby romantismu dochází v oblasti harmonie k neustálým vývojovým změnám, zahušťování a proměnám zvukového ideálu harmonické složky, např. v tvorbě Chopina či později Wagnera, Skrjabin a dalších, (přičemž tento princip prolomil onu hranici směrem ke vzniku dalších vazeb v impresionismu, došlo tedy, výše zmíněnými slovy Jaroslava Volka, k dalšímu kvalitativnímu zvratu způsobenému kvantitativním vývojem). Nicméně úlohu vazby nesoucí jedinečnost zastává i nadále melodie, byť nelze nepřiznat, že sama doznala díky pestřejší i složitější obecné harmonické složce větší bohatosti. Autorskoprávní ochrana harmonické složky je tak myslitelná pouze v rámci jejího spojení (propojení) se složkou melodickou, jejich vzájemný společný tvar pak může právně nést jedinečný hudební obsah. (Další vývoj AH posléze rozšířil, zvláště prostřednictvím avantgardních směrů, těžiště i o jiné, další složky hudební struktury). Přesto lze v právní teorii zaznamenat i ojedinělé opačné názory, které harmonickou složku označují za dostatečně soběstačnou, která tak může nést dostatečně individualizovaný hudební materiál.<sup>652</sup>

V oblasti NAH je harmonická složka ještě méně individualizovaná než v AH. Úloha melodie je zde ještě výraznější, snad ještě více nezpochybnitelná a zásadní; navíc se APO již

---

<sup>650</sup> Bohužel právě takto tomu často bývá v soudobém mainstreamu NAH – autor si stanoví jednoduché harmonické schéma, do něhož teprve potom vpisuje melodii, která víceméně nudně obkresluje základní tóny jednotlivých akordů.

<sup>651</sup> Srovnej Janáček, Leoš.: *Úplná nauka o harmonii*. Nakl. A. Píša, Brno 1920, 356 s., zde s. 202.

<sup>652</sup> Srovnej kupř. Kuner, Wolfdieter: *Gemeinschaft und Abhängigkeit im Urheberrecht*. Disertační práce, Freiburg 1957, 171 s., zde s. 162. K tomu též viz kapitola 3.3.4. této práce – kauzy týkající se plagiátorství postavené primárně na harmonické složce.

od počátku své existence více zaměřuje právě na tuto oblast hudební tvorby. Dílčí žánry typu blues, resp. rhythm & blues, boogie woogie, vycházely z často typizovaných melodických nápěvů a schémat, které byly hodně limitované přesně danou rytmickou a právě harmonickou strukturou. Postupný trend nivelizace melodie pak zvláště v rock'n'rollových, a později rockových a dalších postupech představoval konec nadvlády melodie. Napomáhaly tomu některé stěžejní rysy populární hudby – větší důraz na rytmiku; ustálenost a do jisté míry omezenost harmonických schémat, většinou stavěných na tři až čtyřakordových cyklech; postupné přenesení těžiště zájmu na zvuk – viz kupř. již v 60. letech nový zvukový ideál, tzv. *mercey sound* atd.

Právě přílišná limitovanost a ohraničenost harmonie vytvořila v oblasti NAH určité pevné melodické typy, resp. nápěvy, které jsou vyžadovány z jedné strany posluchači, recipiency, a které na druhé straně autoři, skladatelé, využívají ve snaze po co největší srozumitelnosti především jisté části mainstreamu či v současných žánrech, které nejsou primárně postaveny na melodii (např. české mutace funkrocku, ska, reggae, či punku). Melodie má zde často charakter spíše deklamativní, případně je centralizována kolem hlavních opěrných bodů tóniny, např. tónického kvintakordu – a to často i ostinátně bez ohledu na harmonickou progresi. V takových případech je pak funkce individuálního ve skladbě nezbytně rozdělena, či spíše roztržena, mezi více složek: taková deklamativní melodie nemá jinou možnost, než se v rámci své chudosti více upnout právě na často rezonující harmonický podklad a rytmickou strukturu (např. riff doplněný popřípadě neseným textem či scatem, postrádáme-li sémantickou textovou náplň vokálního projevu – např. tzv. „svahilština“). Problém jedinečnosti děl NAH představuje trochu paradoxně sama podstata tohoto proudu – je primárně určena k nenáročnému, odpočinkovému poslechu, k tanci a zábavě, kde se přílišná komplikovanost vnímá jako určitá překážka. Nepominutelným aspektem je také postavení autora samotného, který se často rekrutuje (samozřejmě ne vždy a absolutně!) z řad amatérů, čímž postrádá alespoň ze začátku dostatečný hudební rozhled a zkušenosti, což jej ve vlastní tvorbě po hudební stránce bezpochyby limituje.<sup>653</sup> Opačným pólem je pak již zmíněný mainstream, který je naopak tvořen především profesionály, kteří však tyto okleštěné harmonické postupy a co možná nejpřístupnější (tudíž nivelizovaný) hudební materiál skládají záměrně. Často se v této

---

<sup>653</sup> Toto nemá být jakási kritika těchto umělců. Jejich tvorba naopak může přinést (a historie NAH je toho nepochybným důkazem – za všechny „laické tvůrce“ lze jmenovat výjimku v podobě kupř. Kurta Cobaina) neotřelý či nový pohled. Ten však někdy přichází až časem ruku v ruce s postupně nabývanými zkušenostmi a hudebním rozhledem, který je získán nikoliv akademicky, ale čistě praxí. Nutno na tomto místě rovněž připomenout, že došlo k velké devalvaci pojmu – termínu skladba a vlastního procesu „skládání“. Dříve myšleno pouze ve spojení s nezbytými akademickými znalostmi oboru, vlastním řemeslem, dnes je tak označován proces napsání jakékoliv písně, byť sebeprostší, jež je automaticky označována i v rámci APO za skladbu.

souvislosti hovoří o devalvaci vkusu, nicméně tím rozhodně nechceme tvrdit, že každá jednoduchá melodie (resp. píseň) musí být a je automaticky špatná. Z pohledu APO dochází v této rovině k častějším konfliktům, neboť využívání podobných melodických nápěvů ve spojení s „opatrným“ mainstreamovým a tudíž často rovněž obecným harmonickým (rytmickým či témbrovým) podkladem může vést k neúmyslnému kopírování cizí skladby, a následně i k nařčení z plagiátorství.

Pokud se řeší čistě význam složky harmonické, lze jejím pozměněním dosáhnout pouze nové aranže původní skladby. Nevhodnými změnami (nivelizováním, zjednodušením či napak překombinováním) je možno původní melodii deformovat a esteticky znehodnotit. Naopak jejím kvalitativním nárůstem (kupř. v jazzových aranžích) lze dosáhnout ve výsledku i vznik díla odvozeného od originálu, většinou však ještě za spolupráce dalších složek hudební struktury. Samotná harmonika však „sílu“ na vznik zcela zbrusu nového díla nemá.

### 2.4.3. Kinetická složka

Třetí základní složka hudební struktury souvisí s časovým členěním hudby a jeho kinestetickým vnímáním. Slovo *kinetika* je odvozeno od řeckého *kinésis* znamenající pohyb, podle Vladimíra Tichého patří mezi základní pojmy hudební kinetiky rytmus, metrum a tempo.<sup>654</sup> Podle Karla Janečka obsahuje kinetická složka pouze dvě zmíněné elementární stránky – rytmickou a tempovou. Stránky na rozdíl od složek nejsou vydělitelné z hudebního proudu, každý hudební útvar se musí realizovat v nějakém tempu a prostřednictvím nějakého rytmického útvaru. Janeček dále specifikuje ještě tzv. vyšší stránky, do nichž mj. počítá též právě metrickou, kterou charakterizuje jako uspořádání do taktů. Metrická stránka je podle něj závislá na interpretaci konkrétního zvukového proudu a jeho vnímání recipientem.<sup>655</sup> Odlišení či pojetí rytmu a metra se u různých teoretiků odlišuje. Např. podle **Hugo Riemanna** byla rytmika naukou o rozdílných délkách tónů, objektem metriky se jevílo rozlišování tónů ve smyslu těžkosti a lehkosti (síly a slabosti); podobně **Otakar Hostinský**<sup>656</sup> vnímal rytmus jako rozmanitou výplň taktu, jež dodává taktu jeho bohatost. **Egerton Lowe** chápal rytmus jako střídání silných a slabých zvuků v hudebním průběhu a **Carl Robert Blum** definoval rytmus a metrum zcela opačně než Riemann: rytmus je podle

---

<sup>654</sup> Tichý, Vladimír: *Úvod do studia hudební kinetiky*. Akademie múzických umění, Praha 1992, 175 s., zde s. 18. Problematiku tempa samotného ponechme stranou, obecně se jedná o určování rychlosti hudebního projevu.

<sup>655</sup> Janeček, Karel: cit. dílo, s. 89.

<sup>656</sup> Srovnej ed. Nejedlý, Zdeněk: *Otakara Hostinského estetika. Díl 1, Všeobecná estetika*. Jan Leichter, Praha 1921, 453 s., s. 243–253.

něj organizované střídání akcentů, mezi nimiž se některé jeví hlavními, jiné vedlejšími.<sup>657</sup> Jinou kritiku Riemannovy normativní koncepce představuje zase Janáčkova originální teorie tzv. sčasování. Podle **Vladimíra Tichého** pak za rytmus „považujeme členění hudební struktury na takové hierarchické úrovni, o níž lze jednoznačně říci, že je vnímatelná přímo, bezprostředně, nezprostředkovaně, za převážné účasti kinestetického faktoru.“<sup>658</sup> Vzájemný vztah rytmu a metra možno shrnout tak, že rytmus je reálně znějící ve struktuře hudby, zatímco metrum je zprostředkováno akty hudebního myšlení; metrum bez rytmu není myslitelné, rytmus bez metra však ano. Metrum můžeme v hudbě chápat jako členící princip opírající se o existenci počítacích dob, metrického akcentování a grupování (vytváření skupin počítacích dob), metrická výstavba pak spočívá i v narušování takto zvolené metrické normy.<sup>659</sup>

Termín rytmus označuje jednak globální složku hudební struktury a jednak konkrétní lokální útvar uvnitř hudebního proudu. Oba dva významy se vzájemně podmiňují, z našeho pohledu však není tato dualita podstatná, neboť otázka zní, zda je tato složka sama schopna nést individuální hudební materiál pro vznik onoho jedinečného charakteru konkrétní skladby. Situace je zde komplikovanější, než v předchozím rozboru složky harmonické; neboť, jak již bylo sděleno, kinetická složka je rovněž sama implementována do složky melodické, kde se stává její součástí a spoluvytváří jedinečnou melodii její rytmizací. Otázkou zůstává, zda však může rytmus takový obsah sám nést. Je jakousi univerzální kvalitou hudebního projevu, která vytváří komplexní strukturu s ostatními formami časového členění (např. tempa či metra). Lze jej vnímat i jako dialektickou jednotu pravidelnosti a nepravidelnosti (formou různého střídání či obměňování rytmických či metrických struktur).<sup>660</sup>

Byť i autorskoprávní teorie rytmus vedle melodiky a harmoniky uvádí coby základní formotvorný prvek obsažený v hudebním díle, přichází **Jaroslav Volek** ve svých teoretických úvahách s opačným názorem ohledně významu a samostatnosti kinetické složky. Podle něj je kladení rytmu na roveň složce melodické a harmonické zcela nesprávné, neboť o rytmu můžeme uvažovat (na rozdíl od melodie a harmonie) nejen v nehudebních, ale také v nezvukových souvislostech. Svůj rytmus má nejen každý periodický pohyb, jeho změna, ale i pohyb neperiodický. *Hudební rytmus není ani doslovně periodický, ani úplně nepravidelný. Je krásným příkladem dialektiky, nerozlučné jednoty uplatnění i negace periodicity. Rytmus hudební formy spočívá v délce tónů, trvání jednotlivých prvků*

<sup>657</sup> Tichý, Vladimír: cit. dílo, s. 5.

<sup>658</sup> Tamtéž, s. 18.

<sup>659</sup> Volek, Jaroslav: heslo Metrum. In: ed. Fukač, Jiří – Vysloužil, Jiří: *Slovník české hudební kultury*. Editio Supraphon, Praha 1997, 1036 s., zde s. 550 a 803.

<sup>660</sup> Tamtéž, s. 804.

gramatického skladu, tedy zejména tónů v hudebním čase, a v dynamice těchto prvků, tj. v akcentu.<sup>661</sup> Rytmus tak není žádnou třetí složkou, ale kvalitou, kterou potřebuje hudební forma jako celek, i každá lineární složka zvlášť. Pro harmoniku, coby obecnou složku, je však přece jen méně důležitý, harmonické jevy proto lze snadno od něj abstrahovat.<sup>662</sup>

Z tohoto úhlu pohledu by hudební skladby, nesoucí svou jedinečnost pouze prostřednictvím samotné rytmické struktury, byly jen obtížně představitelné. Přesto nás hudební vývoj 20. století přesvědčuje o opaku. Zaujetí rytmem a jeho akcentování nalezneme v západní AH již počátkem 20. století, a to v různých dobových avantgardních směrech. Rytmus tak přebírá po harmonii vedoucí roli, jež určovala tvář hudbě 19. století. Již počátkem 20. let jsme mohli spatřit důraz na rytmickou složku u **Arthura Honeggera** v jeho *Pacifiku 231*; i ve výrazném a na specifickém rytmu postaveném motivu ve *Svěcení jara Igora Stravinského*<sup>663</sup> z roku 1913. Rytmus, na nějž postupně ztrácí vliv svazující metrum, se stal nyní onou formotvornou silou; i v této složce vznikala kumulace současně znějících vrstev (zde časových v podobě tzv. polyrytmiky), podobně jako v dřívějším vývoji melodiky (kontrapunkt) a později i harmoniky (polytonalita). Postupně byly objevovány a rozvíjeny jeho možnosti působení na posluchače, ovšem naplno dostaly prostor až v hudbě druhé poloviny 20. století. Připomeňme **Oliviera Messiaena** a jeho koncepci času s „nekonečně velkými i malými hodnotami“ a vrstvení na sebe současně víc časových systémů – barev i rytmů. Ve svém teoretickém spise *Traité de rythme*<sup>664</sup> analyzoval komplikovanou soustavu 120 indických rytmů *deci-talas* vedle přízvukové praxe gregoriánského chorálu, způsoby akcentů u Mozarta a Debussyho, či rubata, jimiž zase Chopin narušoval pravidelnost rytmického toku. Messiaen tak vytváří vlastní rytmické permutace, ireverzibilní palindromatické rytmy nebo přidané drobné rytmické hodnoty (konkrétně polovina nejmenší notové hodnoty), které v jeho kompozicích rozbíjejí pravidelnou metrorytmickou strukturu.

Zatím byla zmiňována díla a skladatelé, v nichž a u nichž docházelo k pouhé akcentaci kinetické složky ve spojení s ostatními. Hudební vizionář **John Cage** již koncem 30. let založil jako korepetitor v taneční třídě na Cornish School v Seattlu soubor výhradně bicích nástrojů, pro nějž začali komponovat specifický repertoár i další skladatelé (kupř. Lou

---

<sup>661</sup> Volek, Jaroslav: NHS, s. 317.

<sup>662</sup> Tamtéž, s. 317.

<sup>663</sup> Mimochodem **Igor Stravinskij** se otázkou hudebního času zabýval velmi podrobně ve svém cyklu přednášek *Hudební poetika*, jež vznikl v době jeho působení na Harvardské univerzitě v akademickém roce 1939–1940. Hudba dle něj může postupovat ve shodě s ontologickým časem (skutečným, reálným), či s časem psychologickým, který ten ontologický předstihuje či brzdí (čímž vyvolává dojmy klidu resp. neklidu). Citováno podle: Hřčková, Naďa: *Dějiny hudby VI – 20. století (1. díl)*. Euromedia Group, Praha 2006, 400 s., zde s. 179.

<sup>664</sup> Viz kupř. v rámci jeho souborného díla *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie: (1949-1992)*. Leduc 2002, 334 s.



Harrison). Rovněž v jeho preparovaném klavíru coby „orchestrionu bicích nástrojů“,<sup>665</sup> jemuž v roce 1951 dokonce věnoval svůj první klavírní koncert, lze tyto tendence spatřit. Na pomezí aleatorně rytmizované struktury se ve snaze o nalezení momentu „slévání hustě granulovaného zvuku“ nachází také zvukový happening **Györgje Ligetiho** *Poème symphonique* pro sto metronomů. Záměrně jej však na tomto místě označujeme za happening, nikoliv za dílo, neboť z našeho pohledu již takový výtvar překročil pomyslnou hranici směrem od skladebné struktury k „pouhým“ zvukovým experimentům. Uvádíme jej zde však proto, že Ligeti později tuto myšlenku narušování strojově přesné pulzace implementoval do svých regulérních skladeb a realizoval ji řádnými kompozičně-technickými prostředky.

Nelze nezmínit rovněž hudební minimalismus, směr pocházející z USA a inspirovaný východními filozofiemi, který taktéž převrátil západní pojetí hudebního díla. Je založen na „obrábění“ jednoduchých repetovaných struktur, jež se postupem času pozvolna obměňují s nepatrnými, leč s významově závažnými změnami (tento princip vedle AH dostal i do oblasti NAH, kupř. *ambient music* či některých forem rocku).<sup>666</sup> Jde o hudbu založenou na procesu postupných proměn hudebního pásma (viz kapitola 1.2.2 této práce). V souvislosti s kompozicemi AH využívající čistě rytmické struktury uveďme kupř. známou skladbu *Drumming* **Steve Reicha** z počátku 70. let, založenou na rytmických a témbrových proměnách spektra bicích nástrojů.

V oblasti NAH nejprve vzpomeňme zásadní význam kinetické složky v dobových stylizacích různých tanců, které jsou jím determinovány. Jedná se však primárně o znak individuality na úrovni formového typu, nikoliv vlastního hudebního obsahu. I zde nalezneme právní polemiky o významu a postavení rytmu; např. **Wolfdieter Kuner** na svou dobu progresivně zdůrazňuje rozmanitost této složky zvláště v jazzových strukturách a jazzových tancích.<sup>667</sup> Jeho oponenti z řad starších německých právních teoretiků do jisté míry oprávněně argumentovali, že tato pestrost a bohatost, a zdánlivé používání nezvyklých a netradičních rytmických struktur, kupř. off-beatů, vychází opět jen z formální schematičnosti jazzového jazyka, a tudíž nelze na tyto jevy pohlížet jako na složky nesoucí jedinečný hudební materiál. Kuner v tomto smyslu mylně akceptuje rytmické formy jako individuální tvůrčí činnost, ačkoliv rytmickou formou nemyslí jednotlivý rytmus coby možný stavební kámen hudebního jazyka, ale rovnou celkovou rytmickou strukturu díla. Stěží si lze představit možné plagiování díla založeného primárně na tomto stavebném

<sup>665</sup> Hřčková, Nad'a: tamtéž, s. 325.

<sup>666</sup> Definice podle Poledňák, Ivan: *Úvod do problematiky hudby jazzového okruhu*. Vydavatelství Univerzity Palackého, Olomouc 2005, 232 s., zde s. 206.

<sup>667</sup> Srovnej Kuner, Wolfdieter: *Gemeinschaft und Abhängigkeit im Urheberrecht*. Disertační práce, Freiburg 1957, s. 162.

prvku.<sup>668</sup> Historický vývoj hudby zvláště ve druhé polovině 20. století dal však za pravdu Kunerovi, jak se ukazuje i na četných autorskoprávních kauzách především v USA, jejichž předmětem sporu je občas i shoda v pouhém rytmickém patternu mezi dvěma výtvoři (především v žánru NAH).

Do podoby specifické hudební tvorby, založené především na rytmické struktuře, se vyvinuly žánry týkající se rapu, hip-hopu či beatboxu; u nich je primární text, vedle něhož je podíl individuální melodické složky buď žádný, nebo bezvýznamný; vazbu nesoucí individuální hudební projev pak tvoří rytmus případně spolu s ním onen text rytmicky deklamovaný – tedy jakási speciální obdoba deklamované melodie. Jiným příkladem může být oblast již zmíněné taneční elektronické hudby, kupř. *house music* (viz dále),<sup>669</sup> kde se však kinetická složka projevuje podobně jako v minimalismu – snaží se být co nejvíc statická, bez výrazných změn. Rozdíl spočívá v tom, že zatímco minimalismus se snaží posluchače přivést do tranzu čistě hypnotickým repetováním určitého patternu, *house music* si pro dosažení tohoto cíle pomáhá nadměrnou intenzitou zvuku.

Vyskytují se však zde i jakési mezní útvary, spojující rytmické zvukové kompozice s jevištní choreografií, jde tedy o druh specifických divadelně tanečních performancí, jež však nesou s sebou velmi výraznou a osobitou (otázkou je, jestli i jedinečnou ve smyslu AP) složku zvukovou, založenou převážně (nebo zcela) na rytmu.<sup>670</sup> Autorskoprávně však půjde spíše o kategorii děl audiovizuálních (např. tvorba americké taneční formace Stomp).

#### 2.4.4. Barevná – témbrová stránka

Jak již bylo ze začátku konstatováno, nelze na rozdíl od tzv. složek oddělit z hudebního proudu tzv. stránky, jelikož jsou připoutány buď k některé, anebo ke všem složkám (melodické, harmonické, rytmické – resp. kinetické). V hudební struktuře rozeznáváme dvě stránky základní – dynamickou (silovou) a barevnou (témbrovou). Máme-li však o nich uvažovat ve smyslu potenciálních nositelů individuálního hudebního materiálu, samotnou dynamickou stránku můžeme hned zkraje vyloučit, neboť ta může mít svůj význam pouze v kontextu. Toto dlouho platilo i o druhé zmíněné stránce, jež se vždy podílela na definitivní zvukové podobě hudební skladby; nicméně až do 20. století jí nebyl

---

<sup>668</sup> Srovnej Gerst, Artur: *Der Gegenstand des musikalischen Urheberrechts und das Recht der melodie als Recht des Urhebers*. Disertační práce, München 1912, s. 16 a 47.

<sup>669</sup> K dějinám a specifikám této hudby viz kupř. Poledňák, Ivan – Cafourek, Ivan: *Sondy do popu a rocku*. H&H, Praha 1992, 175 s., zde s. 70 an.

<sup>670</sup> Dostáváme se opět do sporného místa, zda tyto zvukové projevy řadit do jevů hudebních či nikoliv. Kupř. Jaroslav Volek toto odmítá (viz výše), současný hudební vývoj se však staví k těmto jevům již mnohem benevolentněji a přiznává jim kvalitu hudebních projevů. Druhým, neméně obtížným problémem, je otázka zařazení těchto projevů do kategorie děl. I zde soudíme, že ano, tzv. uměleckost těchto projevů je nepopíratelná.

dán prostor k tomu, aby sama mohla být téměř vůdčí nositelkou jedinečného materiálu konkrétní skladby.

V německé právní teorii se lze pro označení zvukové stránky a případně i dynamiky skladby setkat též s tzv. modalitami hudebního díla (*Modalitäten des Werkes*).<sup>671</sup> Modalitou se obvykle míní *možný způsob*, tedy pouhá varianta téhož (za pomoci kupř. odlišné instrumentace), což klasifikuje takové hudební projevy jako pouhé aranžérské odvozeniny, v nejlepším případě pak díla odvozená (viz výše v této práci). Takové pojetí konvenuje s úlohou těchto aspektů především v tradičním pojetí hudebního díla. Navíc, jak dodává Hanser-Strecker ve shodě i s dalšími teoretiky, právě samostatná ochrana tohoto aspektu hudební struktury by bránila ve všeobecném hudebním rozvoji a byla by pro celkový vývoj hudby zcela kontraproduktivní.<sup>672</sup>

Témbrová složka se samozřejmě v moderní hudební řeči prosadila v jiném smyslu než jen v pouhé originalitě instrumentace. V oblasti AH se v souvislosti s nástupem impresionismu, který ctil poněkud odlišný zvukový ideál, uplatnil zcela odlišný kompoziční princip, jenž podnítl i vznik nové, čtvrté hudební vazby, vazby třetího stupně (váže jednotky 1. stupně – melodie a 2. stupně – harmonie do vertikálního celku, do jakési zvukově barevné skvrny). Melodika a harmonika se zde bere jako nový skladebný materiál; je však zapotřebí důsledně rozlišovat mezi souhrou těchto horizontálních složek (harmonie, melodie) a vazbou vertikálního hudebního materiálu (akord, polyakordika), neboť zde se jedná právě „jen“ o souhru těchto složek a nikoliv o vazbu materiálu, jakou nalézáme u starších vazeb v klasicismu a romantismu.<sup>673</sup> **Jaroslav Volek** v této souvislosti naznačuje, že v souhře složek nejsou všechny jednotlivé složky rovnocennými partnery, ale každá má jinou funkci. To s sebou nese jistá omezení pro melodiku (útržkovitost projevu a drobení), naopak harmonika se zde může rozvinout jiným způsobem a individuálněji než v klasické formě, neboť zde není zatížena právě onou zodpovědností za skladebnou formu. Pak je ovšem na překážku pevný harmonický proud, jenž je neslučitelný s tendencí vytvářet zvukově barevné plochy. Má-li být nová vazba přínosem a vlastně vůbec existovat, zákonitě nesmí zcela rozkládat vazby historicky starší, jednodušší. I jejich oslabení, jako v případě impresionismu, vede k celkové labilitě tohoto systému ve srovnání se staršími uměleckými

<sup>671</sup> Poprvé použil tento výraz Philipp Allfeld ve slovníkovém hesle *Urheber- und Erfinderrecht*. In: *Enzyklopädie der Rechts- und Staatswissenschaft von Kohlrausch-Kaskel*, sv. 14, Berlin 1923 (nebo 1929).

<sup>672</sup> „*Ihr selbständiger Schutz von abstrakten Bestandteilen zwangsläufig zu einer Erstarrung der musikalischen Entwicklung führen werden.*“ Hanser-Strecker: cit. dílo, s. 75. Obdobně kupř. Püttlingen, Johann Vesque: *Das Musikalische Autorrecht*. Wien 1864, s. 33 an.

<sup>673</sup> Je rozdíl mezi vazbou složek a souhrou materiálu, stejně jako i rozdíl mezi povahou vertikálních hudebních složek (mohou být materiálem složitější formy skladu) a povahou lineárních celků (ty mohou být složkami v souhře). Tyto dva rozdíly jsou korelátém základního rozdílu v hudbě, co je v ní relativně statické a relativně dynamické. Podrobněji in: Volek, Jaroslav: NHS, s. 185.

slohy. Kromě této přípravy materiálu je rovněž zapotřebí jeho stmelení (např. splývání, spojení melodiky a harmoniky v jednotný od sebe již nerozpoznatelný celek), které je dialektické. Zásadní memento labilnosti ovšem Volek nalézá v určitém slití proti sobě stojících pojmů nehudební „zvuk“ a hudební (hudebně teoretická) „hudební forma“ – která v sobě tu první dialekticky zahrnuje – protože najednou je zde základní **hudební** jednotka nazývána **zvukově** barevným komplexem. Zvuk má tedy mnohem větší roli. Kromě standardně důležité tónové výšky (oproštěné od harmonie, čímž u ní nyní záleží ještě více i na absolutní výšce tónu) zde dostávají mnohem větší prostor i zbylé dvě kvality zvuku: síla (dynamika) a barva.<sup>674</sup> Volek vyvozuje dokonalé zrovnoprávnění všech tří složek zvuku, které jsou podstatné jako faktory absolutní a zároveň i relativní povahy (vzájemný poměr mezi sebou). Nově reflektované zvukové kvality pak pomáhají podepřít labilní hudebnost, která je logickým důkazem násilné přeměny složek na materiál (viz výše). Tímto je teoreticky proveden důkaz o gradaci významu témburu.

Výrazem témbur myslíme zabarvení zvukových projevů. V akustice bývá občas kladeno rovnítko mezi témbrem a barvou tónu,<sup>675</sup> **Otakar Zich** však používal pro tóny pouze výraz „témbur“. V současnosti dochází vlivem nárůstu významu této složky v celé hudební struktuře k jemnějším významovým rozrůzněním; od vyjádření světlosti či temnosti, resp. hustoty a řídkosti, až po specifikaci pododstínu uvnitř nějaké základní barvy.<sup>676</sup> S podobným významem se dnes užívá rovněž termín sónika (sóničnost), odvozený od latinského *sonare* (znít). Skladatel a teoretik **Ctirad Kohoutek** jej přejímá od muzikologa Petera Faltina a používá ho pro vyjádření zvukově barevné kvality v nejširším smyslu. Domnívá se, že pomocí tohoto termínu lze vhodně doplnit řadu termínů: melodika, harmonika, rytmika, tektonika, a to pro označení zvukově-barevné kvality hudby. Dokonce pomocí něj konstruuje v rámci periodizace podle stupně hudebního myšlení samostatný hudební sloh. Po slohu rytmicko-monomelodickém, polymelodickém a melodicko-harmonickém zavádí sloh sónický. Zvuková barevnost se tak stává tou složkou, na niž se primárně zaměřuje kompoziční, interpretační a apercepční pozornost hudebního projevu. Jde nejen o snahy zrovnoprávnit tuto složku s ostatními stránkami hudby, ale často jí též dokonce podřídí i ostatní hudební dění.<sup>677</sup> Detailněji rozlišuje raný sónický styl (cca od roku 1908), styl punktální (cca po roce 1925), styl témbrový a aleatorně témbrový (zhruba po

---

<sup>674</sup> Volek pro zajímavost uvádí, že je téměř nemožné pak hrát př. Debussyho na klavír vídeňské mechaniky. Podrobněji viz NHS, s. 195 an.

<sup>675</sup> Německy *Klangfarbe*, odtud tzv. *Klangfarbenmelodie*, viz dále ve vlastním textu.

<sup>676</sup> Burghauser, Jarmil: Heslo témbur. In: ed. Fukač, Jiří – Vysloužil, Jiří: *Slovník české hudební kultury*. Editio Supraphon, Praha 1997, 1036 s., zde s. 927.

<sup>677</sup> Kohoutek, Ctirad: *Hudební kompozice. Stručný komplexní pohled z hlediska skladatele*. Editio Supraphon Praha 1989, 519 s., zde s. 106–107.

roce 1950) a současné syntézy, modifikace a inovace sónického slohu, případně syntézy a modifikace mezislohové. Rané období zahrnuje podle Kohoutka postimpresionismus a expresionismus, např. předdodekafonní tvorbu Arnolda Schönberga a jeho *Klangfarbenmelodie* (melodie se skládá nejen z různých tónů, ale i z variety zvukových barev) či snahy bruitistů a dílo Edgara Varèse.

Punktuální styl se zrodil v díle Antona Webera, který potlačil běžnou melodicko-rytmickou i harmonickou složku a soustředil se na zvuk izolovaných tónů (punktů) či intervalových skupin.<sup>678</sup> Jeho následovníky byli tři nejvýznamnější pováleční skladatelé Nové hudby – Pierre Boulez, Luigi Nono a Karlheinz Stockhausen, kteří původně pomalý tok punktualismu seriální metodou zrychlili a dynamicky rozvrásnili. Priorita zvukové složky se objevuje přirozeně též v moderních elektronických a elektroakustických kompozicích, příkladem budiž Stockhausena elektronická kompozice *Zpěv mladíků*, kombinující čistou elektroniku s elektronicky upravenými lidskými hlasy, čímž zdůrazňuje dle vlastních slov kontrast živých lidských hlasů a chladné umělé elektroniky. Zároveň využívá, podobně jako v dalších skladbách, prostorové rozmístění zvuku, tzv. kvadrofonii, což bezpochyby umocňovalo akustický prožitek hudby soustředěné na intenzitu zvukové složky.<sup>679</sup>

Témbrový styl a aleatorika představovaly adekvátní dobovou reakci na poválečné snahy o totální organizaci zvukového materiálu. Aleatorní kompoziční metodu – tedy za pomoci náhody, dotváření vlastní kompozice na místě interpretem – využívali ve svých kompozicích např. představitelé polské školy Nové hudby (viz kupř. nejznámější Pendereckého skladba *Tren*) či třeba György Ligeti.<sup>680</sup> Jeho mikropolyfonie v konečném důsledku rovněž splývá v quasialeatorní témbrovou plochu.

Moderní stylovou syntézu s důrazem na zvukovost představuje kupř. Olivier Messiaen, Witold Lutoslawski či z českých zástupců Miroslav Kabeláč. Zvlášť Messiaen<sup>681</sup> (podobně jako již dříve Skrjabin a další) zdůrazňuje barevné vidění hudby, a zatímco Skrjabin nechává tento aspekt jako vedlejší produkt svých skladeb (kupř. v podobě

---

<sup>678</sup> Jak definuje Ctirad Kohoutek, punktualismus je „(...) zvláštní sónický styl kompozice, v níž jednotlivý tón (bod, punctum), nebo interval přebírá úkoly svěřované dříve motivu, tématu, hudební frázi a má se stát nositelem hudebního výrazu, hudební myšlenky. (...) Při takové hudbě dospíváme až k vnímání zvukového pohybu v jakési quasistatické formě.“ (Cit. dílo, s. 373.)

<sup>679</sup> Pracovní fáze EAH můžeme rozčlenit takto: 1. shromáždění a výběr zvukových objektů; 2. deformace těchto objektů (analogie s motivicko-tematickou prací); 3. tvorba a realizace plánu (schématu) tektoniky a výsledné formy pomocí metody montáže a mixáže. (Kohoutek: cit. dílo, s. 381 an.)

<sup>680</sup> Hlavním znakem je tendence setřít individualitu nástrojových hlasů. Klastry a polyfonické plochy jsou barevně slity do jednolitého zvukového spektra, čímž vytváří nové barvy. Citováno podle: Hřčková: cit. dílo (2), s. 249.

<sup>681</sup> Messiaen ke své skladbě *Chronochromie* prohlásil: „Hudba je trvalým dialogem mezi prostorem a časem, mezi zvukem a barvou, prostor komplexem navrstvených časů, tónové komplexity se vyskytují v podobě barevných komplexů.“ Dostupné [online] na [www.oliviermessiaen.net/musical-language](http://www.oliviermessiaen.net/musical-language) [citováno 16. 9. 2009].

světelného doprovodu), Messiaen mu již připisuje strukturální význam, promítá jej do své synestézie.<sup>682</sup>

V těchto souvislostech nelze samozřejmě opět nezmínit jméno Johna Cage, jehož komponování dospělo do fáze vytváření nezávislých zvuků, což umožnilo, že si v prázdném prostoru samy dokázaly najít svůj výraz.<sup>683</sup> Extrém v tomto případě představuje jeho skladba (či zde již spíše experimentální happening) 4'33", jež je vlastně jakousi antiskladbou i antihudbou, neboť je tvořena tichem a nečinností interpreta. Ticho, které je pochopitelně rušeno běžnými vlivy okolí, Cage připisuje „prázdným rytmickým strukturám“ a jsou tak obsahem dané skladby. Opět ani zde nelze nezpomenout na Norberta Adamova a jeho teoretické zdůraznění významu ticha jako rovnoprávného činitele v hudební struktuře.

Speciální variantu témbrových ambicí nalezneme v kompozicích kupř. Luigi Nona, jenž pracuje s mluveným slovem jako s rytmicko-barevným materiálem, upřednostňující jeho fonetickou kvalitu před sémantickou (kupř. skladba *Intoleranza* z roku 1960).<sup>684</sup> Takto fungují i všechny kompozice na bázi zvukových koláží a techniky mixáže (mixážně-kolážní tektonika vznikající současným vertikálním slučováním) a montáže (montážně-kolážní tektonika vznikající postupným horizontálním slučováním).<sup>685</sup>

Zvláštního významu nabyla témbrová složka v **postmoderním hudebním umění**, charakterizovaném obecně odklonem od dokonaného a dokonalého díla ještě více k jeho procesu, od definované struktury ke konceptu, setřením vysokého a nízkého umění. Podle některých estetiků (jak uvádí kupř. **Helga de la Motte-Haber**<sup>686</sup>) je však doprovázena negativními projevy v podobě neevoluční struktury, přeexponovaného výrazu a pejorativně chápané snahy o posluchačskou přístupnost (v podobě kupř. *Neue Einfachheit*).<sup>687</sup> V posledních desetiletích AH pracují autoři se sóničností ve stále nových kontextech, mísí se amplifikované zvuky s akustickými za účelem tvorby stále dalších nových barevných nuancí a ještě jemnějších témbrových přechodů (kupř. Carola Bauckholt, Salvatore Sciarrino, Giano Scelsi a další), důraz na zvukové nuance i ostré kontrasty (Peter Eötvös), využívají se ale též matematické experimenty z hlediska akustiky (např. Alvin Lucier) či zvukově hutné

<sup>682</sup> „Myslím však, že většina lidí má jakýsi šestý smysl a cítí vztah mezi hudbou a barvou, jen si toho není vědoma.“ Citováno podle Hrčková: cit. dílo (1), s. 245.

<sup>683</sup> Citováno podle Hrčková: cit. dílo (1), s. 331.

<sup>684</sup> Podobně skladatel Helmut Friedrich Lachenmann prostřednictvím tzv. zamrznání slov v opeře *Děvčátko se zápalkami* (*Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*).

<sup>685</sup> Podrobněji viz kupř. Kohoutek: cit. dílo, s. 291–293.

<sup>686</sup> Srovnej její publikaci *Merkmale postmoderner Musik*, zde s. 61 (cit. dle Zouhar, Vít: viz dále c.d., s. 170).

<sup>687</sup> Zouhar, Vít: *Postmoderní hudba? Německá diskuse na sklonku 20. století*. Univerzita Palackého, Olomouc 2004, 258 s., zde s. 22, 30, 95, 164. Jak autor poukazuje (konkrétně na s. 202), je nemožné vymezit přesný skladatelský okruh, který by byl s tímto mnohoznačným pojmem-termínem jednoznačně spojován. Nejčastěji sem bývá zahrnován Luciano Berio, Bernd Alois Zimmermann, Alfred Schnittke či také George Crumb; za autory postmoderní, ale také moderní, premoderní, protimoderní bývají označováni John Cage, Krzysztof Penderecki, Mauricio Kagel, Arvo Pärt, Wolfgang Rihm, György Ligeti.

odkazy až někam k serialismu (Bryan Ferneyhough). Zvukovou složku vzhledem k soudobé hudbě akcentuje ve svém pojednání o metodě montáže také **Miloš Štedroň**: „*Technika montáže a koláže kromě tradiční analýzy jednotlivých vrstev (...) vyžaduje zavedení parametrů umožňující registraci sónického momentu hudby, který je vzhledem k celkové preferenci zvukové plochy v hudbě 20. století velmi důležitý (parametry hustoty, intenzity, zvukové barvy)*.“<sup>688</sup>

Zvuková složka se stává důležitou rovněž v oblasti NAH, v některých jejích žánrech rovněž dominuje – např. v současné elektronické (např. taneční) hudbě, kde vznikající skladby (zde spíše označované jako tzv. tracky) a priori postrádají melodickou složku, a výsledek procesu jejich tvorby představuje kombinace různých zvukových ploch. Zároveň se může jednat i o tzv. otevřenou formu, kdy je track dotvářen *deejayi* na pódiu v interakci s publikem a jejich reakcemi i aktuální náladou. Zdůrazňovaným (ne však jediným) kritériem se zde stává „současnost“, využívání aktuálních módních zvuků, nejde tedy o skládání hudby v tradičním slova smyslu, ale spíš o vystižení určité (zvukové) atmosféry,<sup>689</sup> která definuje každý konkrétní track a stává se tak jejím poznávacím znamením a tvář. Vývoj NAH v první dekádě nového tisíciletí ukazuje více na jakési hudební inženýrství, v němž je často prioritou umné a detailně propracované (až prokomponované) zvukové pletivo, kombinující elektronické a akustické zvuky s útržkovitou, labilní melodikou (viz Björk, Hanne Hukkelberg, některé skladby formace Radiohead, či zatím poslední počín Lenky Dusilové, projekt *Baromantika*). I zde se tak, slovy Jaroslava Volka, podobně jako o pár desetiletí dříve v oblasti AH, projevuje shodné oslabování tradiční vazby prvního stupně.

Zůstává však otázkou, jak takové bezpochyby hudební a bezpochyby také umělecké počiny (díla?) uchopit z hlediska APO a zda je to vůbec reálné a nutné, či zda to de facto nebude spíše kontraproduktivní. Základním stavebním kamenem zde nemusí být tradiční hudební motiv, melodická myšlenka, ale zvuk, případně již konkrétní zvuková plocha (vazba dalšího stupně, polytémbr). Tyto zvuky samy o sobě nepodléhají APO, je možné je volně používat; i na internetu existují servery s nabídkou stažení těchto zvuků, tzv. samplů, zdarma, jiné jsou zpoplatněny jako jistý druh *know-how*<sup>690</sup> (k právním aspektům tohoto

---

<sup>688</sup> Podle Faltus, Leoš: *Metoda montáže v teorii kompozice*. JAMU, Brno 1998, 75 s., zde s. 3.

<sup>689</sup> Nabízí se určitá paralela s impresionismem, jejímž cílem bylo také vystižení určité nálady, atmosféry, přistupovala k tomu hledání ještě konvenčními hudebními prostředky, byť jak již bylo řečeno, v určitém novátorském pojetí. Využívání elektroniky spíše poukazuje na inspiraci témbrovou hudbou, na druhou stranu témbrová hudba nechtěla nic vystihnout, symbolizovat, hledala čistě nové zvukové kombinace, což ale do jisté míry odpovídá i zde.

<sup>690</sup> Seznam serverů nabízející ke stažení zdarma volné samplů dostupné [online] kupř. na <https://jirkas.signaly.cz/0710/volne-samply-na-internetu> [citováno 10. 3. 2012].

termínu viz dále kapitola 2.5.4). Tvorba orientovaná na elektronickou hudbu v oblasti NAH staví často z již hotových prefabrikátů, které vzájemně jedinečně kombinuje, a tím vytváří originální hudebně zvukovou strukturu. Primární složkou je zde originální zvuková stránka, již jsou všechny ostatní podřízeny a fragmentovány (melodické útržky, případně i lánané beaty) do podoby koláží. Některé žánry soudobé NAH, které využívají takových samplů, tedy zvukových patternů (prefabrikátů) určitého konkrétního hudebního nástroje či zvuku, scratche a automatické naprogramované bicí, však oplývají i přidruženými neduhy – dochází zde (někdy i díky relativní tvůrčí nenáročnosti takové činnosti) k vykrádání nahrávek jiných interpretů pomocí tvorby samplů z jejich hudby, se kterými se repetitivně pracuje a slouží jako regulérní background, vědomý poklad, či jako vlastní stavební kameny nového tracku.

Samostatnou kategorii pak představují tzv. remixy, nové verze již hotových písní, které však často podstatně mění původní sound, tedy akustický vzhled originálu, a z právního hlediska je možno na ně pohlížet jako na díla odvozená. V dnešní době není výjimkou, že původní skladatelé dají sami v rámci určité umělecké svobody k dispozici (většinou prostřednictvím internetu) nějaký svůj track (a nemusí se jednat nutně pouze o oblast elektronické hudby) volně k přepracování (např. album *Termixes* skupiny Tata Bojs z roku 2001, přemíchávající skladby z jejich regulérního alba *Futuretro*).<sup>691</sup>

## 2.5 Posuny hudebního paradigmatu ve 20. století a jejich vlivy na AP

### 2.5.1. Fenomén nových kompozičních technik a forem díla ve světle APO

Z výše uvedeného chronologického rozboru významu jednotlivých složek a stránek rozličných hudebních projevů vyplývá trend nárůstu možných nositelů individuálního hudebního materiálu a způsobů tvorby (což se nejmarkantněji projevuje na témbrové složce již v kompozicích Luigiho Russola, a to v jeho experimentech s novým zvukovým materiálem, často hraničícím již se samotným tónovým uměním). Vyjdeme-li však z definičních znaků díla podle AP, oboje občas přerůstá praktické možnosti poskytované obecně autorskoprávní ochranou.<sup>692</sup> Je-li dílu APO přisouzena, případné spory pak zde mohou nastat spíše v rovině protiprávního užití takového díla než jeho plagiarování.

<sup>691</sup> S podtitulem „písně jsou stále stejné“ uveďme kupř. portál *Everything is a Remix*, dostupný [online] na <http://www.everythingisaremix.info/watch-the-series/> [citováno 29. 12. 2012], kde jsou uvedeny další příklady remixů a hudebních děl obohacených samplů.

<sup>692</sup> Pro úplnost naší analýzy hudební struktury sluší se snad ještě doplnit, že autorskoprávní ochraně nepodléhají pochopitelně ani jevy typu hudební styl, manýra, či hudební forma, které náležejí do všeobecného kulturního bohatství, které je dostupné všem a není možné z povahy věci v nich hledat jakékoliv prvky individuality.



György Ligeti takto úspěšně zažaloval režiséra Stanleyho Kubricka, který bez jeho souhlasu použil části jeho skladeb *Atmospheres*, *Lux Aeterna* a *Eternal Light* do svého slavného filmu *2001: Space Odyssey*. Nicméně Ligetimu se film zalíbil (paradoxně mu navíc pomohl vstoupit do širšího hudebního podvědomí) a s Kubrickem začal dále spolupracovat, byť v této konkrétní soudní při vysoudil nakonec spíše relativně symbolickou částku \$ 3.000.<sup>693</sup>

Byly to právě nové kompoziční metody, které zvláště v 2. polovině 20. století zapříčinily vznik nových typů hudebních děl. Již **kompoziční metoda stavebnice** Erica Satieho projevující se opakováním a řazením různých prefabrikátů anticipovala pozdější experimenty po 2. světové válce. Rovněž jako v případě popření estetické funkce, kdy jeho hudba fungovala jako pouhé pozadí k hlasům bicích nástrojů a zvuku sirén (skladba *Parade*), či dokonce tvorbou pouhé hudby pozadí (dnes bychom řekli *background music*) v dobové koncepci *musique d'ameublement*, tedy umělecky nenáročné a plytké hudby, Satie narušoval tradiční pojetí hudební kompozice. Tyto tendence se později naplno projeví v nových typech hudebního díla – např. v **momentové formě** Karlheinz Stockhausena (v níž je skladba složena z volně seřazených izolovaných autonomních dílčích jednotek – momentů, posluchač má vnímat co zní teď, nemá si domýšlet žádné konotace, ani anticipovat, co zazní), či v otevřených formách aleatoriky s implementací interpretova dotvoření konkrétního (autentického, okamžitého, jedinečného) tvaru skladby, jejíž obdobu v EAH označujeme jako *live electronics* (např. v 80. letech ve skladbách Luigi Nona – např. *Risonante erranti*), kdy autor dotváří skladbu elektronickou cestou živě na pódiu při její interpretaci (což v tomto případě navozovalo pro jinak studenou elektroniku dojem živé hudby). **Otevřená forma** obecně tvoří přímý protiklad schématu dramatické, finální (uzavřené) hudební věty; často jsou v ní úmyslně negována hierarchizující centra, případně může trvat libovolně dlouho.<sup>694</sup> Srovnáme-li tyto koncepce uměleckých děl s definičními znaky díla dle aktuálního znění AZ, zjistíme, že na rozdíl od estetické definice díla **Zofie Lissé** je tato mnohem benevolentnější a tedy adaptabilnější i pro experimentátorská díla s improvizovanou a časově nestálou strukturou. Požadavek uzavřenosti v čase zde není zmíněn, problematičtější by však mohla být interpretace kritéria jedinečného výsledku (tvůrčí činnosti autora), a to právě v onom výsledku. Neboť ten predikuje hotovost takového díla, z níž plyne i ona stálost a neměnnost. Jistou námitkou by mohlo být tvrzení, že takto může

<sup>693</sup> Swafford, Jan: *A Sound Odyssey. Remembering the genius whom Stanley Kubrick Stole music from*. Dostupné [online] na [http://www.slate.com/articles/arts/music\\_box/2008/07/ligeti\\_a\\_sound\\_odyssey.2.html](http://www.slate.com/articles/arts/music_box/2008/07/ligeti_a_sound_odyssey.2.html) [citováno 28. 8. 2012].

<sup>694</sup> Kohoutek: cit. dílo, s. 391 an. Bere si na pomoc i názory a teze **Oldřicha Pukla**: „Uchopení neohraničitelnosti takových děl momentové formy, jehož vazby nejsou přesně dány a předepsány, je problematičtější i z filozofického hlediska, neboť žádná část celku nemůže v důsledku existovat a stát mimo celek, dialektickou totalitu, ani nemůže (sama pouhým prvkem) tuto totalitu přesáhnout.“ Citováno dle Pukl, Oldřich: *K problematice momentové formy v díle Karlheinz Stockhausena*. ČSAV, Praha 1972, 275 s.

konkrétní skladbu posuzovat producent (tvůrce, interpret), nikoliv posluchač, který bude vždy vnímat jedinečnou konkrétní strukturu, byť pouze jako jednu z mnoha nabízených, ale právě v tu chvíli zvolených variant. Jedná se tedy o konkrétní uzavřenou variantu hudebního díla (konkrétní artefakt) s podmínkou jeho vyjádření (v českém právním prostředí postačuje i efemérní, dočasný) v objektivně vnímatelné podobě a vnímání prostřednictvím lidských smyslů. Narozdíl od AP, **Ctirad Kohoutek** z pozice hudebního teoretika poukazuje, že i přes veškeré rozšiřování a obohacování hudebního paradigmatu (dispozičního univerza), zůstávají zde určitá kategorická omezení, pro něž již nelze některé typy těchto výtvorů pokládat za hudební umění. Jedná se o: projevy nepočítající s reálným zazněním (grafická hudba), neorganizované zvukové dění (leďaže by toto bylo součástí nějakého vyššího organizovaného celku) – tak je kupř. vyloučena velká aleatorika na rozdíl od malé, řízené. Pouze podmíněně přiznává status hudebního díla rovněž příliš variabilním celkům, u nichž převládá nahodilost a nekontrolovatelnost (opět např. aleatorika), a akusticko-opticko-kinetickým produkcím, u nichž dominuje jiná než zvuková složka. Podmíněnost proto, že hranice hudební či mimohudební funkce je vždy velice relativní a tudíž problematická.<sup>695</sup>

Autorské právo nicméně těmto výtvorům obecně poskytuje ochranu, jelikož hudební či mimohudební funkce je pro něj irelevantní, poskytuje ochranu všem uměleckým výtvorům, které lze vnímat prostřednictvím některého smyslu, který dikcí zákona není blíže specifikován. Podobně i zde může dojít v některých případech ke kolizi s požadavkem hotového výsledku, který opět rozměňuje přílišná variabilita podoby díla. V tomto smyslu se jeví jako obtížně zahrnutelné do této kategorie teoreticky i pro přiznání APO projevy jdoucí ještě dále – **happeningy, zvukové akce a recese**, často sice myšlenkově spjaté s ideami *musique concrète*, ale akcentující originální způsob tvorby, tedy vlastní proces vzniku, jenž je (koneckonců ve shodě s postmoderní filozofií) důležitější než jeho výsledek. Často má takový projev pouze jediný cíl – šokovat, vyvolat efekt, což se příliš nepojí nejen s požadavkem jedinečnosti takového výtvoru, ale mnohdy ani s kritériem požadujícím ambici uměleckého účinku tohoto výtvoru či naplnění obsahu pojmu výsledek tvůrčí činnosti. Nárokování si jeho APO prostřednictvím konkrétního KS spravujícího hudební díla se tak jeví jako velmi problematické, nelze však z povahy věci vyloučit jeho případný přesah do umění divadelního či filmového. Cíl autorů, resp. tvůrců (označení skladatelé se na tomto místě nejeví jako nejvhodnější) leží zde spíše v oblasti vizionářské, inspirovat seriózní hudební směr, myšlenkově posunout hranice prostřednictvím nových možností tvorby, nikoliv vlastním výsledkem této činnosti (např. Cage a jeho *4'33''*, komponování nezávislých zvuků /neexistuje absolutní ticho/, Ligeti a jeho *Poema pro 100 metronomů*,

---

<sup>695</sup> Kohoutek, Ctirad: cit. dílo, s. 282 an.

klavíry vyhazované z okna výškových budov pro zvukový efekt při jejich dopadu na zem apod., či amplifikace nejrůznějších objektů, např. ozvučení rostlin). Na tyto snahy později v něčem navázaly **multimediální projekty** (Cageova idea *multiple-pieces*) a **postmoderní syntézy různých žánrů a druhů umění** (např. *lingual* alias jazykové dílo Benda Aloise Zimmermanna nebo hudební divadlo Maurice Kagela – od jakéhosi zdivadelňování hudby až po absurdní antiinstrumentální kompozice,<sup>696</sup> jež se AP v takovém případě snaží klasifikovat většinou pod souhrnným označením audiovizuální dílo).

**Kurt von Fischer** ve směřování Nové hudby spatřuje trend pokračujícího odpoutávání od lidových a tradičních prvků, reflektuje obavy skladatelů, kteří již nevěří síle a možnostem klasického hudebního nápadu, vypichuje Cageovo pojetí díla jako revoluce, kde se již jakýkoliv zvuk může rovnat hudbě, resp. hudebnímu materiálu.<sup>697</sup> **Carl Dahlhaus** se v této souvislosti ptá, zda právě jakýkoliv zvuk, např. elektronicky vyrobený specifický šum, může vůbec být hudbou. Podle něj záleží na tom, zda onen elektronický produkt vzešel z vnitřního vývojového procesu nějaké promyšlené kompoziční techniky, či nikoliv. Jde tedy v první řadě o kontext procesního (výrobního) postupu, je-li naplněn, má šum právo být chápán jako předmět estetiky na úrovni tónů.<sup>698</sup>

Dalším přidruženým problémem jsou i nové způsoby zápisu skladeb Nové hudby, které se často přibližují více technickým schémátům a nákresům, než záznamům uměleckých děl. Spousta jich také vzniká dodatečně jako jakási výstupní informativní zpráva o skladbě, neplní již tedy funkci návodu k interpretaci. Jejich skladatelé rovněž spolupracují s techniky specializovaných zvukových studií (např. při vzniku elektronických kompozic, ve stochasticko-algoritmické hudbě Iannis Xenakis apod.). Nabízí se otázka, zda v tomto případě nejde jejich tvůrcům spíše o metody než výsledky, které by tak mohly být chráněny pomocí jiných norem než AP, jedná-li se v podstatě o využití speciálního technického know-how, či uvážit, zda vlastní ochrana duševního vlastnictví není v tomto směru přeci jen již přežitá (APO je zde z povahy věci vyloučena – viz § 2 odst. 6 AZ, jež z ochrany vylučuje pouhou samotnou myšlenku, postup, princip, metodu, objev apod.). Na druhé straně každý výsledek vytvořený nějakou specifickou metodou je sám o sobě jedinečný, byť jej takto běžný recipient nemusí vnímat ani chápat.

Z autorskoprávního hlediska je pro naše účely posuzování nových typů hudebních děl důležitý posudek Ústavu práva autorského a práv průmyslových na Právnické fakultě

---

<sup>696</sup> Cílem je popření celé tradice hudebního divadla. Každý v souboru dělá něco jiného, než je jeho profese – netanečníci provozují balet, sólisti jsou ve sboru, sboristi zpívají sóla, užívá se i spousta nehudebních zvuků.

<sup>697</sup> Fischer, Kurt von: *K problémům nového v hudbě*. In: Hudební rozhledy, roč. 1971, s. 457–460, zde s. 460.

<sup>698</sup> Dahlhaus, Carl: *Lesk a bída elektronické hudby*. In: Hudební rozhledy, roč. 1969, s. 154–156, zde s. 155 an.

Univerzity Karlovy (dále jen Posudek ÚPAPP), který se zaměřil na díla elektronické a konkrétní hudby (dále jen EKH). Jeho závěry<sup>699</sup> byly shrnuty do následujících pěti bodů:

1. Uplatnění stejných kritérií při posuzování pojmových náležitostí uměleckého díla se v případě EKH promítá do požadavku vlastní (individuální) tvůrčí koncepce, jež musí být výrazem autorovy tvůrčí fantazie. Způsob organizace kompozičního materiálu, který se zde tak dostává do popředí zájmu, však nesmí být založen na pouhém konstruktivismu matematicky přesně vymežitelného počtu variací či kombinací.
2. Dílo EKH vzniká momentem svého objektivního vyjádření, za což se považuje jeho konečný záznam na zvukový nosič.
3. Zvukový technik, který často asistuje procesu tvorby takového díla, nemůže být obecně považován za spoluautora díla již z povahy své činnosti, která je pouze technického charakteru, pokud však tuto činnost v konkrétním případě nepřekročí směrem k činnosti tvůrčí povahy.
4. Základní způsob užití díla EKH je jeho provozování ze zvukového nosiče, první takovýto veřejný přednes pak znamená uveřejnění díla EKH. Na pořizování roznoženin se pak vztahují standardní normy AP.
5. Užitím částí cizích děl při tvorbě díla EKH může autorskoprávně vzniknout dílo spojené; souborné; dílo, v němž ono cizí bylo zpracováno tvůrčím (či naopak netvůrčím) způsobem, případně přesáhlo pouhé zpracování do takové míry, že ztratilo v důsledku své deformace již původní autorskoprávní individualitu (je tedy pro posluchače již neidentifikovatelné), čímž se stává novým kompozičním materiálem. (Tento poslední bod je velmi významný pro následující subkapitulu týkající se apropriace a samplování).

Specifickou a širší oblast (přesahující mantinely hudby), která se však dotýká této problematiky nové tvorby, představuje tzv. **sound art**.<sup>700</sup> Bývá v něm opět spatřována (alespoň konceptuální) kontinuita děl tvůrců *musique concrète*. Je pokládán za fenomén progresivní tvůrčí estetiky 20. století, jeden z představitelů uvolňování hranic stávajících uměleckých oborů. *Sound art* se podílel výraznou měrou na proměně tvůrčího paradigmatu a reflexí umění jako takového; jeho vývoj je determinován úrovní digitálních technologií, počítačového softwaru a datových médií. Český ekvivalent „zvukové umění“ se pro svou vágnost v praxi příliš nepoužívá; spadají sem umělecké formy typu zvukových instalací,

<sup>699</sup> Viz článek *Závěry posudku Ústavu práva autorského a práv průmyslových na PrFUK v Praze k autorskoprávní problematice děl elektronické a konkrétní hudby*. In: ed. Knap, Karel: *Aktuální otázky práva autorského, práv průmyslových a práva soutěžního*. Univerzita Karlova, Praha 1972, 108 s., zde s. 7.

<sup>700</sup> Historiografický a terminologický obsah tohoto odstavce je čerpán z příspěvku: Hniková, Petra: *Sound art*. In: ed. Poledňák, Ivan a kol.: *Proměny hudby v měnícím se světě*. Vydavatelství UP, Olomouc 2007, 352 s., zde s. 99–105.

*field recording*, *ars acustica* či *radioart*. Pojem *sound artu* je často spojován s intermedialitou, termínem teoretika experimentálního umění **Dicka Higginse**,<sup>701</sup> jenž jej spojoval s dobovým uměleckým happeningem. Boření druhových mantinelů není sice ve 20. století novou myšlenkou (viz již kupř. Wagnerova koncepce *Gesamtkunstwerku* či Skrjabinův nerealizovaný projekt tzv. syntetického umění *Prometheus*), nicméně až v této době doznalo radikální úrovně v tom smyslu, že se dokázalo zcela odpoutat od určitého svého výchozího, původního druhu. Základem *sound artu* jsou nové akustické a elektroakustické techniky zvukové syntézy, transformace a reprodukce. Základním materiálem jsou zde tři rovnocenné složky: zvuk, fyzický zdroj zvuku a zvukové prostředí. Důležitý je tvůrčí proces, vznikající v interakci s realitou (v podobě reakce recipienta v případě zvukových instalací v určitém prostoru). S důrazem na zdroj zvuku a výrobu jsou výsledkem zvukové instalace a skulptury, coby zvukově výtvarné objekty zasahující do akustiky (často přesně a konkrétně určeného) vytýčeného architektonického prostoru. Druhá oblast *sound artu* se soustředí na vlastní práci se zvukem (jde zde o míchání sónických environmentálních zvuků a speciálních elektronických schémat), třetí oblast pak akcentuje dynamiku prostoru, v němž se se zvukem pracuje (viz tzv. *field recordings*, tedy terénní, „outdoorové“ čili venkovní nahrávky).

Z autorskoprávního pohledu mohou být výsledky této tvorby taktéž chráněny ve smyslu § 2 AZ, není zde potřeba uvažovat o druhu umění (AP je všechny obecně upravuje jednotně v AZ, pouze s případnými dílčími nuancemi s ohledem na specifika každého druhu či kombinace některých druhů); není potřeba váhat nad samotným pojmem umění, bude-li mít výtvar alespoň minimální ambice estetického účinku. Je však potřeba splnit kumulativně všechny zákonné znaky, což z hlediska kupř. jedinečnosti takové tvůrčí činnosti nemusí být vždy zcela bez problémů.

### **2.5.2. Fenomén improvizace, jazzu a cover verzí obecně ve světle APO HD**

Fenomén improvizace je v hudební tvorbě znám již od prapočátků hudby samé, v semitské a antické hudbě, případně ji nalzáme v podobě volné kombinace melismat gregoriánského chorálu. V hojně míře se uplatňuje v barokní hudbě (vzpomeňme jen tzv.

---

<sup>701</sup> Viz jeho příspěvek *Intermedia in. Something Else*. Newsletter 1, Something Else Press, 1966 či publikace *Horizons, the Poetics and Theory of the Intermedia*. Southern Illinois University Press, Carbondale 1984, 146 s. Pojem *intermedia* je však starší, používal jej již básník Samuel Taylor Coleridge na počátku 19. století. Není to pouhá kombinace jednotlivých oblastí, ale míšení tzv. *art media* a *life media*; důležitý je rovněž význam MEZI jednotlivými médii (*inter-media*). Média zde pak zastupují význam uměleckých žánrů v moderní, technologické a digitální společnosti, případně se intermedialitou míní fúze percepčních návyků či vztahy mezi formálními principy uplatňovanými v mediální kultuře (podrobněji viz Hniková, Petra: *Sound art*. In: ed. Poledňák, Ivan a kol.: *Proměny hudby v měnícím se světě*. Vydavatelství UP, Olomouc 2007, 352 s., zde s. 101).

kadence v dobových koncertech), ale i v soudobé AH (kupř. v rámci aleatoriky), nicméně v jazzové oblasti má specifickou podobu i postavení. Ten se dnes úspěšně transformuje z původní ryze NAH povětšinou do projevů spíše umělejších. (Do jisté míry dokonce právním důkazem tohoto budiž mj. i vyčlenění jazzu coby samostatné kategorie vedle klasické a populární hudby na ohlášce hudebního díla OSA.)

Hra bez přípravy, schopnost bezprostředního hudebního vyjadřování patřila až do 19. století k běžným řemeslným schopnostem interpretů i tvůrců (kupř. Bach, Mozart, Chopin nebo Liszt byli zároveň znamenitými improvizátory), vliv improvizace však posléze slábl a ustupoval plně komponované tvorbě. Geneze jazzové improvizace, která se opět integrovala do hudební interpretace, má původ v ozdobování původních melodií tematickými parafrázemi a vloženými melodickými tóny (tzv. *blue notes*), z nichž se postupně vyvíjejí tzv. chorusové fráze (autonomnější, neodrží se pevně původní melodie) determinované pouze harmonií a metrem. Podobně jako i v oblasti AH se zahušťování harmonie (tedy kvantitativní nárůst progresí) promítlo i do větší svobody melodické linky chorusové improvizace, vzrostl výběr tónů, jež interpreti mohli využít, což přinášelo stále individuálnější výtvoř. V okamžiku, kdy se harmonie stala určujícím faktorem improvizovaných chorusů (dle slov Winthrop Sargeanta tzv. strukturotvorným kontrolním principem jazzu<sup>702</sup>), otevřely se jazzové melodie nové možnosti (opět viz výše Volkův princip tektonické zodpovědnosti). Nejvyšší stupeň improvizace však přinesl až jednoznačně hudebně umělejší *be-bop*, jež detailně strukturoval harmonicko-metrický podklad. Improvizaci propojil s vlastní kompoziční strukturou, neboť chorusové variace zpětně ovlivňovaly též harmonický doprovod (metody melodické improvizace prorůstaly a prosakovaly i do zbývajících složek). Vedle tematické improvizace se ale zároveň začaly ustalovat i tzv. melodické konstanty,<sup>703</sup> jakási schémata, melodické fráze, jež sloužily jako stavební kameny pro tektoniku improvizovaných chorusů. Cestou neustálého obohacování vyjadřovacího jazyka, který již hranice NAH dávno překonal, se vydal modální a polymodální jazz; do sfér soudobé AH se ale dostal svým pojetím také *free-jazz*, který dokonce nahradil tradiční formotvorné hudební atributy zvukovými parametry v duchu Nové hudby (určujícími faktory jsou místní a časové rozmístění zvuku, jeho barva a síla namísto melodie, harmonie a rytmu). Z tohoto nástupu vývoje plyne důležitý fakt, že úloha

---

<sup>702</sup> Podrobněji viz Sargeant, Winthrop: *Jazz: Hot and Hybrid*. (3. vydání) Da Capo Press, Cambridge 1975. Parafrázováno podle Matzner, Antonín: heslo *Improvizace*. In: Matzner, Antonín – Poledňák, Ivan – Wasserberger, Igor: *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*. Část věcná. Editio Supraphon, Praha 1980, 376 s., zde s. 146.

<sup>703</sup> Matzner, Antonín: heslo *Improvizace*. In: Matzner, Antonín – Poledňák, Ivan – Wasserberger, Igor: *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*. Část věcná. Editio Supraphon, Praha 1980, 376 s., zde s. 151.

kompoziční práce v jazzu je povážlivě upozaděna, slouží pouze jako rámcové východisko, polotovar, který je až na pódiu dotvářen bezpočtem konkrétních artefaktů – verzí, variant, interpretací. Zde víc než jinde je kladen důraz na interpreta a také aranžéra, kteří podstatně ovlivňují výsledný tvar, jelikož zasahují do melodicko-rytmické struktury díla (nová instrumentace je samozřejmostí).<sup>704</sup> Notovým zápisem bývá zadána pouze hlavní melodie a harmonický podklad, vše ostatní (nejen improvizovaná sóla, ale vlastně celková tektonika) vzniká až na místě během hry. Často hrané či známé skladbě, na níž vzniká velké množství různých interpretací, se říká standard, soubor takových standardů pak bývá sdružován do tzv. *fakebooku* (není zde tedy zachycena celková aranže skladby, jedná se pouze o tzv. *lead sheet* opatřený akordickým doprovodem, případně textem; tato praxe vznikla v USA z důvodů rychlého šíření nových věcí bez ohledu na originální notový výtisk skladby).

Autorství díky jasně dané melodii případně harmonickému podkladu nebývá sporné, nicméně jako u každé živé interpretace jsou obecně všechny jednotlivé artefakty považovány za interpretace díla původního, u nichž vyžaduje AP uhrazení licenčního poplatku za použití díla (např. v americkém právu se jedná o tzv. *compulsory licence* nebo *royalties*, které jsou původním autorům vypláceny prostřednictvím tzv. *performing rights societies*; v USA již funguje dokonce licenční systém online prostřednictvím *RightsFlow Limelight*, jinak se lze obrátit na příslušné KS, případně mechanické licence pak řeší mj. *Harry Fox Agency*). S touto problematikou souvisí výraz tzv. **cover verze**,<sup>705</sup> který je vztahován na nahrávky cizích skladeb, kupř. cizích jazzových standardů, které mohou být zvláště v tomto žánru (i právě díky improvizaci) proměněny k nepoznání.<sup>706</sup> Jelikož je však jistým územ mylně hovořit o *cover verzích* rovněž v kontextu běžné interpretace cizí písně, přivádí nás to k úvaze, za jakých podmínek je zde možné uvažovat o kategorii odvozené tvorby, dle české právní úpravy o *díle vzniklém tvůrčím zpracováním díla jiného* dle § 2 odst. 4 AZ (byť se shodným názvem, což však nemusí být na překážku). Z absolutního hlediska je samozřejmě každá interpretace svým způsobem dílem odvozeným, zde se však musí jednat již o zamýšlené a podstatné zásahy, které obsahově naplní v 1. kapitole naší práce rozebírané pojmové znaky díla (§ 2 odst. 1 AZ).<sup>707</sup> Tato tvorba je pak samostatně

---

<sup>704</sup> Tamtéž, s. 154.

<sup>705</sup> Název pochází z doby, kdy jednotlivá vydavatelství hudebních nahrávek v Americe byla limitována regionálně. Pro distribuci v jiném teritoriálním regionu tak bylo potřeba píseň znovu nahrát, aby toto území bylo doslova „pokryto“ (*cover*) danou nahrávkou. Dostupné na <http://www.musicianwages.com/recording-releasing-performing-cover-songs/> [citováno 30. 7. 2012].

<sup>706</sup> Důvodů, které zapříčiňují jejich vznik, je mnoho – od snahy aktualizovat určité v původní tvorbě řešené téma, či jej hudebně vylepšit, upozornit na do té doby neznámé autory, až po prosté vzdání holdu nějakému slavnému originálu. Faktorů ovlivňujících tato odvozená díla nalezneme rovněž spoustu, jelikož každá interpretace je vsazena do svého sociálně kulturního kontextu, který určuje její podobu.

<sup>707</sup> V českém právním prostředí byl dříve v této souvislosti používán také výraz tzv. *sukcesivní tvorba*, zahrnující klavírní výtahy, směsi, variace apod. Podrobněji viz Telec, Tůma: cit. dílo 2007, s. 49.

chráněna jako dílo nové (podobně jako v americkém právním systému lze copyrightem opatřit původní aranžování díla třeba již spadajícího do sféry *public domain*). A je to dle našeho názoru třeba fenomén improvizace, který má k takovému pojetí cover verzí z povahy své tvůrčí kreativity nesmírně blízko a je třeba o něm v těchto intencích uvažovat.

Na závěr je možno v této souvislosti připomenout, že AP často působí též kontraproduktivně ve smyslu šíření kulturních statků. Vedle toho, že je mnohdy díky platnému *copyrightu* bráněno reedicím již těžko dostupných a sehnatelných nahrávek hudebních děl, tato omezení se někdy dotknou i interpretace jazzových standardů. Z důvodu obejití tohoto licenčního systému vznikla nechvalně známá praxe dodatečného otextování instrumentálních jazzových standardů a jejich vydání s pozměněným názvem automaticky jako díla odvozená, na něž se uplatňuje jiný právní režim.<sup>708</sup>

### 2.5.3. Fenomén globalizace a world-music ve světle APO HD

Zcela vlastní oblast představuje v dnešní době tzv. *world music*, hudba importovaná (resp. exportovaná) z (resp. do) jiného kulturního prostředí (jeden z nejmarkantnějších kulturních projevů současné globalizace).<sup>709</sup> Hranice tohoto hudebního žánru jsou značně neostré, jeho devízou je naopak velká rozmanitost a otevřenost – nejen co do obsahu, ale i co do forem projevu. Jeho multikulturní charakter má odraz v postmoderní podobě současného světa; jedná se v podstatě o zastřešující pojem pro různorodé hudební styly a žánry, v nichž umělci interpretují hudbu vlastního etnika, ale také se sem naopak integrují snahy o interpretaci hudby cizích etnik. Novozélandčan **Roy Shuter** se pokusil o vymezení negativním, vylučovacím způsobem – podle něj *world music* nemůže být částí mainstreamu západokulturního popu či rocku a ani jeho znovuzrození či uměle uchovaný folklór a ani severoamerická tzv. *roots music*<sup>710</sup> ve smyslu country a blues.<sup>711</sup> **Helena Chaloupková** shrnuje naproti tomu benevolentněji, že se jedná o folklórní i populární hudbu ze všech koutů světa, výrazněji se prosazující od poloviny 80. let 20. století, především díky silným mediálním tlakům, snažící se o rozšíření alternativní nabídky produkce. Vyznačuje se výraznou etnicitou (důraz na kořeny), způsobem šíření (celosvětová distribuční síť)

<sup>708</sup> Dostupné na: <http://www.jazz.com/jazz-blog/2008/7/9/where-copyright-goes-wrong>, [citováno 30. 7. 2012].

<sup>709</sup> Termín *world-music* je již na první pohled problematický, teoreticky jej vymezuje kupř. Richard Middleton jako „*third world hybrids*“; anglický muzikolog Tony Mitchell jej charakterizuje jako „*world beat*“ a upozorňuje ve své studii *Popular music and Local Identity* (Leicester University Press, London and NYC 1996, s. 118), že je potřeba odlišovat mezi *world music* situovanou uvnitř západního hudebního průmyslu a *world musics*, považovanými za předmět etnomuzikologického studia. Více k terminologii a ranému vývoji v britské populární hudební scéně z české muzikologické proveniencí též Poledňák, Ivan – Cafourek, Ivan: *Sondy do popu a rocku*. H&H, Praha 1992, s. 176, zde s. 60–62.

<sup>710</sup> Anglický termín zdůrazňující význam původu určité hudby, doslova kořenů.

<sup>711</sup> Shuter, Roy: *Key Concepts in Popular Music*. Routledge 1998, 365 s., zde s. 312.



a sklonem k syntézám (jednotlivé jevy mohou významně fúzovat a vytvářet nové kvality, či jen stát vedle sebe, vzájemně se neovlivňující).<sup>712</sup> Problémem je teritoriální determinace chápání world-music – tento význam totiž pro každou recipientskou kulturu představuje něco jiného. Zpravidla je třeba z této sféry vyloučit též AH vznikající v odlišných etnických kulturách, která může nést některé vnější znaky etnické hudby, případně vyrůstá z kultury, která nerozlišuje striktně sféry artificiální a nonartificiální hudby.

Z autorskoprávního hlediska lze na určitou výšeč world music uplatnit status výtvoru tradiční lidové kultury, jenž je z hlediska veřejného zájmu z APO vyloučen (§ 3 odst. 2 AZ), většinou však mohou tyto výtvořiny spadat pod standardní APO s působností AZ podle § 107 AZ<sup>713</sup>. APO musí platit pro jevy, které za tradiční folklór nemohou být považovány, jelikož jde buď o místní (exotickou a umělou) populární hudbu nebo již přímo o fúzi s euroamerickou NAH (kam ostatně směřuje současný trend). Zde přichází v úvahu standardní APO. World music se rovněž může dotýkat žánru folku, v němž nejdůležitější roli sehrává složka textová. Díky pouhé často deklamativní melodii s jednoduchým, běžným harmonickým doprovodem není vyloučeno, že v některých právních úpravách (kupř. ve Velké Británii) lze výtvořiny tohoto uměleckého žánru řadit do kategorie děl literárních, slovesných, doplněných o doprovodnou složku hudební.

Zájem o vzdálené hudební kultury se vyvíjí celé 20. století; zvláště po 2. světové válce zintenzivnělo hledání nového hudebního a zvukového materiálu. Klíčový moment pro prosazení této sféry hudby v nonartificiální sféře znamenala kampaň s názvem „world-music“ britských nezávislých producentů v roce 1987 s cílem prosadit tuto hudbu nezápadní proveniencí do nahrávacích studií. Nahrávky z různých konců světa zahrnovaly především místní, tradiční lidovou hudbu, ale též hudbu populární a různé fúze místní hudby s angloamerickou scénou.<sup>714</sup> Opět (podobně jako v souvislosti s rozvojem implementace elektronických zvuků do hudební tvorby) i zde vidíme klasický algoritmus hledání nových

---

<sup>712</sup> Chaloupková, Helena: *Specifika produkce označované jako world music*. In: ed. Poledňák, Ivan a kol.: *Proměny hudby v měnícím se světě*. Vydavatelství UP, Olomouc 2007, 352 s., zde s. 117.

<sup>713</sup> § 107 AZ: (1) Ustanovení tohoto zákona se vztahují na díla autorů a umělecké výkony výkonných umělců, kteří jsou státními občany České republiky, ať byly vytvořeny nebo zveřejněny kdekoli. (2) Na díla a umělecké výkony cizích státních příslušníků a osob bez státní příslušnosti vztahují se ustanovení tohoto zákona podle mezinárodních smluv, jimiž je Česká republika vázána a které byly vyhlášeny ve Sbírce zákonů České republiky, a není-li jich, je-li zaručena vzájemnost. (3) Není-li splněna žádná z podmínek uvedených v odstavci 2, vztahuje se tento zákon na díla autorů a výkony výkonných umělců, kteří nejsou státními občany České republiky, byla-li poprvé v České republice zveřejněna, anebo má-li zde autor či výkonný umělec bydliště. (4) Trvání práva u děl cizích státních příslušníků nemůže být delší než ve státu původu díla. 11). (5) Ustanovení tohoto zákona se vztahují na zvukové záznamy výrobců zvukových záznamů, kteří mají na území České republiky bydliště nebo sídlo; na zvukové záznamy zahraničních výrobců zvukových záznamů se vztahují za přiměřeného použití ustanovení odst. 2 a 3. (6) Na zvukové obrazové záznamy, rozhlasové a televizní vysílání, zveřejněná volná díla podle § 28 odst. 2, díla vydaná nakladatelem podle § 87 a databáze podle § 88 platí ustanovení odst. 5 obdobně.

<sup>714</sup> Chaloupková, Helena: cit. dílo, s. 107.

možností nejprve ve sféře AH, jejíž štafetu následně přebírá NAH (nejprve prostřednictvím jazzu a posléze i dalších žánrů).

Nutno podotknout, že rovněž existují projevy různých quasiumělců, kteří ve své tvorbě záměrně cizokrajný a exotický hudební materiál využívají a těží z faktu, že v kulturním prostředí původu díla se jedná o jakousi obecnou notu, případně místní tradiční hudební materiál, který však přenesením do nových kontextů tzv. západní kultury může připadat pro svou cizokrajnost evropským recipientům unikátní, a takový umělec pak na něm mnohdy postaví celé svoje autorské umění bez dalšího tvůrčího přínosu. Nelze pak hovořit o autorské tvorbě v pravém slova smyslu.<sup>715</sup> Tento dnes módní princip a nešvar bohužel prostupuje jistou částí NAH (např. vzniklý sound, jenž je dnes mnohdy považován za dostatečný, aby vystupoval coby nositel individuálního hudebního materiálu, a to díky užití instrumentáře orientální taneční hudby v kombinaci s „trendy“ západní elektronikou; ale i žánry jako reggae či ska, kde se zase jedná o využívání nejprimitivnějších harmonicko-rytmických šablon a struktur, což původní žánry navíc ještě umělecky poškozují). Tomuto fenoménu věnujeme dále pozornost ve 3. kapitole v souvislosti s konkrétními soudními kauzami, které se týkají protiprávního samplování kupř. arabské hudby do západního mainstreamu NAH.

#### 2.5.4. Fenomény industrializace hudby a masové kultury ve světle APO HD

*„Nejhorším vysvědčením pro dílo je nadšení, jež vyvolává v masovém člověku. – z polemiky o Duchu a Davu z roku 1843.“ (Umberto Eco: Skeptikové a těšitelé, s. 17).*

Nejen však případy zmíněné na konci předcházející kapitoly nás přivádějí k této otázce, zda by (pokud tedy vůbec) nebylo vhodnější některé projevy, a v některých případech již spíše produkty, podrobit jinému právnímu institutu než právu autorskému, např. je chránit jako speciální obchodní tajemství.<sup>716</sup> Speciální proto, že tyto instituty bývají

---

<sup>715</sup> Důležitá je pochopitelně proporcionalita, autor tohoto textu nemá nic proti využívání prvků hudby exotických kultur, jen by takové věci měly vždy sloužit jako prostředky a nikoliv coby povrchní „estetické“ cíle. Není ale ve své kritice osamocený. Podobně (byť na příkladech odlišných aspektů) uvažuje i kupř. Veronika Ševčíková, jež ve world music vidí „monstrózní mašinérii tvrdého businessu“ a všimá si rovněž případů, kdy world music slouží pouze jako zástěrka hudebního amatérismu a diletantismu a poukazuje na některé necitlivé fúze snažící se popojít z estetického hlediska nespojitelné. (Srovnej: Ševčíková, Veronika: *Sociokulturní a hudebně výchovná specifika romské minority v kontextu doby*. Ostravská univerzita, Ostrava, 2003, 233 s., zde s. 96 an.).

<sup>716</sup> **Obchodní tajemství** podle § 17 ObZ tvoří obchodní tajemství veškeré skutečnosti obchodní, výrobní či technické povahy související s podnikem, které mají skutečnou nebo alespoň potenciální materiální či nemateriální hodnotu, nejsou v příslušných obchodních kruzích běžně dostupné, mají být podle vůle podnikatele utajeny a podnikatel odpovídajícím způsobem jejich utajení zajišťuje. **Know-how** pak podle § 118 OZ patří mezi tzv. jiné majetkové hodnoty“ a tvoří jej výrobní, technické, technologické a jiné zkušenosti, znalosti a dovednosti, které lze využít v podnikání. Podle <http://www.trademarks.cz/cz/ochrana->

pro uměleckou oblast vyloučeny (zrovna tak patenty či ochranné známky), dikce zákona č. 527/1990 Sb., o vynálezech a zlepšovacích návrzích (dále jen ZVyn) např. předměty spadající pod patenty limituje kritériem jejich průmyslové využitelnosti (§ 7 ZVyn), což, jak uvidíme dále, je v dnešní době již dle našeho názoru rovněž svým způsobem prolomeno. Klíčovou (a spornou) otázkou bezpochyby je, zda lze oblast hudebního průmyslu zahrnout obecně do průmyslu jako takového, jehož produkty by bylo lze klasifikovat jako průmyslově – obchodně využitelné. Ustanovení § 3 odst. 2 ZVyn zakazuje považovat za vynálezy estetické výtvoř, tím jsou však myšleny až jednotlivé hotové produkty. Zde by tedy teoreticky přicházely v úvahu určité výrobní postupy, šablony, prefabrikovaná schémata.

Definice obchodního tajemství duševní povahu v definici (jež je v obchodním zákoníku) připouští, limituje ji však nutnou souvislostí s nějakým obchodním podnikem; know-how s legálním vymezením v Občanském zákoníku tento institut definuje obecněji. Přesto můžeme již zde říct, že se určitá oblasti NAH v reálu jako obchodní podnik vlastně chová a tudíž by teoreticky všechny tyto nástroje mohly být v praxi využitelné.

Přejdeme-li nejprve obecně na celou oblast NAH, shledáme zde situaci v lecčems kopírující vývoj AH, v některých směrech však k výše uvedenému naprosto protikladnou. Ony shody vidíme ve využívání nových zvukových možností, zapojení i ostatních složek a stránek do individuálního hudebního dění v hudební struktuře (byť je tento vývoj oproti AH mírně zpožděn – viz např. nástup elektronické hudby v NAH výrazněji až v 70. letech 20. století, posléze její fúze i s jinými žánry – např. nu-jazz, electro-pop atd.). Rozdíly samozřejmě spatříme v určitém směru vývoje obou oblastí. Pomineme-li menšinové žánry, jejichž cílem a snahou je umělecký projev podobně jako v AH, a jazz, který se etabloval z typické taneční NAH dávno již ve sférách AH (např. v projevech free jazzu či aktuálního severoevropského ECM jazzu), máme na mysli centrální oblasti NAH, tzv. střední proud (mainstream), baštu tzv. hudebního průmyslu<sup>717</sup>. Jak plyne právě již z tohoto označení, rozvíjí se zde především rysy průmyslového podnikání, i sami představitelé a producenti o ní takto smýšlejí. Označení jako zábavní průmysl či *show business* nese pejorativní nádech, ukazující však na fakt, že je v této oblasti vše do důsledku podřízeno výhradně obchodním hlediskům, jejichž kritériem je v první řadě zisk.<sup>718</sup> Tomu je pochopitelně

---

[obchodniho-tajemstvi-know-how/?gclid=COvw4oPx164CFQ1lfAodihp8cg](http://obchodniho-tajemstvi-know-how/?gclid=COvw4oPx164CFQ1lfAodihp8cg) [citováno 8. 3. 2012].

<sup>717</sup> Srovnej Poledňák, Ivan: *Úvod do problematiky hudby jazzového okruhu*. Vydavatelství Univerzity Palackého, Olomouc 2005, 232 s., zde s. 90 an.; Heslo show business. In: Matzner, Antonín – Poledňák, Ivan – Wasserberger, Igor: *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*. Část věcná. Editio Supraphon, Praha, 1980, 376 s., zde s. 334. Vedle této oblasti tzv. masové kultury však existují i projevy menšinové, s vyšším potenciálem umělecké náplně. Jde o projevy subkultury, alternativní kultury, případně undergroundu.

<sup>718</sup> Proto se představitelé především menšinových žánrů sféry NAH někdy od tohoto označení (a někdy i od označení pop-music) distancují. A nejen oni. Odpor proti obchodu s uměním vyjadřovali již v 50. let

podřízena i náplň, která v duchu masové kultury<sup>719</sup> hledá a atakuje společný vkusový jmenovatel co největšího počtu posluchačů – resp. konzumentů, jejichž vkus je tímto nivelizován. Primární roli zde nehrají estetická (či umělecká) kritéria, ale potenciální tržní hodnota, prodejní úspěch, který (jak zdůrazňuje Poledňák) bývá občas i ze strany odborné kritiky považován za ukazatel úspěšnosti a dokonce i kvality.<sup>720</sup> Výroba hudby je v podstatě průmyslově organizována, na jejím vzniku participuje velká řada lidí, má charakter velkovýroby, hudba zde bývá v rámci tzv. komercializace degradována na pouhý zboží produkt. Spousta těchto výrobků vychází z podobné *zvukově-aranžérské šablony*, která zde slouží jako výchozí prefabrikát. Podobně existují i určitá *harmonicko-melodická schémata resp. nápěvy*, které pevně svírají populární píseň ve snaze přilákat pozornost co největšího počtu posluchačů. Formule nahrazuje formu, formule jí předchází, ale vedle ní také invenci a vlastní rozhodnutí autora.<sup>721</sup> Již **Sergio Liberovici** tzv. konzumní písně vnímá jako doslovné kopírování jednoho původního schématu: jeden vzor střídá jiný a jedna píseň napodobuje druhou řetězovitě, přičemž se neřeší, zda sám vzor nebyl zcizen, resp. plagiován. Opakují se její parametry, což představuje při substituci formy onou formulí cestu k její úspěšnosti, neboť nás jako posluchače baví, aniž by nám tento produkt odhalil něco nového. Potvrdí, co jsme již znali a proto také očekávali jeho zopakování, protože jedině to nás baví.<sup>722</sup> Autenticita – původnost takto vzniklých hudebních projevů je tím někdy do jisté míry nivelizována, zde proto dochází také k největšímu počtu sporů ohledně údajného plagiátorství. **Norbert Adamov** v této souvislosti používá termín *uniformní aluzie* (skladatel těžší pouze z trhem prověřených postupů, což samo o sobě může hraničit s plagiátem),<sup>723</sup> **Ivo Telec** užívá termín tzv. *neautorských děl* (ve smyslu též právě uměleckých stylů, forem, námětů, šablon), tedy výtvorů, jimž chybí zpravidla onen znak tvůrčího ztvárnění. Telec je spojuje především s firemními produkty a navrhuje pro ně ve vhodných případech ochranu

---

i umělci kolem Darmstadtu, tedy stoupcem extrémní avantgardy AH, byť tak činili spíše z pozic svých radikálních názorů vůči celkovému postavení hudby ve společnosti. Ostatně tento rys, kdy je hudba využívána pouze k tvorbě zisku prostřednictvím laciných efektů, trápila i mnohé autory před Darmstadtskými prázdninovými kurzy Nové hudby – kupř. již Artur Honegger napsal ve své knize *Jsem skladatel*: „*Dílo se nepočítá, je pouhou trampolínou k prezentaci virtuozity.*“ Na druhou stranu ke sklonku života však také odmítal avantgardní nesrozumitelné výboje: „*Hudba by měla změnit svůj charakter, měla by se stát přímou, prostou, velkolepou: lid kašle na techniku a mudrování. Pokusil jsem se o to v Janě na hranici. Snažil jsem se být přístupný člověku z ulice a zároveň zajímavý pro hudebního znalce.*“ Smolka, Jaroslav & kol.: *Dějiny hudby*. Togga ve spolupráci s Českým hudebním fondem, Praha, 2001, 657 s, zde s. 540.

<sup>719</sup> „*Termín masová kultura nevyjasněný hybrid, v němž se dobře neví, co znamená masa a co kultura. (...) Stává se více definicí antropologickou, jež je schopna poukázat na konkrétní historický kontext, (...) ve kterém všechny komunikativní jevy dialekticky souvisí.*“ (Eco: cit. dílo, 1995, s. 16.)

<sup>720</sup> Poledňák, Ivan: cit. dílo, s. 91.

<sup>721</sup> Srovnaj Mills, Charles Wright: *White Collar: the American middle classes*. Oxford University Press, Oxford 2002, 394 s.

<sup>722</sup> Eco, Umberto: *Skeptikové a těšitelé*. Nakladatelství Svoboda, Praha 1995, 422 s., zde s. 302.

<sup>723</sup> Adamov, Norbert: cit. dílo, s. 97.

prostřednictvím institutů průmyslového práva (záleží zde však na vyhovujícím předmětném vymezení) nebo podle ustanovení na ochranu před nekalosoutěžním jednáním.<sup>724</sup>

A právě v tomto aspektu shledáváme asi největší logický paradox. NAH (a především onen showbusinessový mainstream) se svým zaměřením na jedné straně snaží o co největší nivelizaci hudby v úporné snaze o co největší posluchačskou odezvu, na straně druhé však využívá instituty legitimní APO pro jedinečná umělecká díla. Hudební mainstream vykazuje v mnoha případech znaky průmyslové velkovýroby, v níž jsou za pomoci týmů lidí doslova vyráběni interpreti i po formální i obsahové stránce jimi zpívané produkty (písně). Důležitý aspekt plyne již z pojmenování těchto aktivit – obchod a průmysl. Z těchto důvodů se nám jeví jako případná korelace těchto produktů více s právními instituty, které jsou užívány v obchodním právu a vzhledem k průmyslu také v ochraně určitého výrobního tajemství, případně průmyslových výrobků (v podobě vynálezů). V neposlední řadě se tu symbolicky také otevírá propast mezi jejich současnou autorskoprávní úpravou a hudebně estetickou koncepcí uměleckého díla, neboť produkty oblasti masové kultury jsou podle práva považovány za plnohodnotné kulturními statky.<sup>725</sup>

Tyto úvahy nepřímou potvrzuje i **Umberto Eco**, který sestavil celkem čtrnáct článků obžaloby masové kultury,<sup>726</sup> z nichž některé bude neméně zajímavé konfrontovat s autorským právem. Masmédia se záměrně vyhýbají originálním řešením, protože se řídí průměrným vkusem. Tato strategie se musí zákonitě projevit i v jednotlivostech, kde se projevují v dílčích produktech, které musejí vyhovovat průměrnému vkusu, což vede pochopitelně ke střetům mezi tvůrci jednotlivých hudebních projevů, neboť „na středové čáře bývá jednoduše těsno“, z nichž pramení právě ony autorskoprávní spory o autorství. Tito autoři však často zapomínají, že používají natolik nivelizovaný a okleštěný materiál, který svou sterilitou jednoduše nemůže vykazovat dostatečně jedinečný charakter. Eco sám vyslovuje názor, že masová kultura je průmyslová záležitost a jako taková podléhá danostem typickým pro každou průmyslovou činnost. Je třeba rozlišovat kulturu myšlenek a kulturu zábavy, jejichž vzájemný boj je dialektický.<sup>727</sup> Nicméně i tato nivelizace má svůj kvalitativní

<sup>724</sup> Telec, Ivo: cit. dílo, 1994, s. 86–87.

<sup>725</sup> Netvrdíme na tomto místě, že za vše špatné, co bylo výše naznačeno, může masová kultura. I ta je jen pouhým produktem či nástrojem společenského vývoje. **Dwight MacDonald** kupř. vychází z rozlišení tří intelektuálních rovin (*high, middle, lowbrow*) a přichází s větší kritikou středního, tzv. *midcultu*, neboť – na rozdíl od kultury masové reprezentované nejnižším tzv. *masscultem*, jež otevřeně šíří nulové estetické hodnoty a koneckonců se pod ní ani nic jiného očekávat nedá, protože není de facto kulturou a tudíž nevytváří kulturní statky ani umění – tento však navíc „využívá“ objevy a myšlenky avantgardy a pak je „banalizuje“ a proměňuje v konzumní objekty. Vyrábí v podstatě falzifikáty stylistické úrovně, což je ještě horší. Viz podrobněji MacDonald, Dwight: *Against the American Grain*. Random House, New York 1962, kapitola *Masscult & Midcult*. (Parafrazováno podle Eco, Umberto: *Skeptikové a těšitelé*. Nakladatelství Svoboda, Praha 1995, 422 s., zde s. 41.)

<sup>726</sup> Eco, Umberto: *Skeptikové a těšitelé*. Nakladatelství Svoboda, Praha 1995, 422 s., zde s. 43–48.

<sup>727</sup> Eco, Umberto: cit. dílo, s. 55 a 67.

vývoj, jenž je ovlivněn dobovými a lokálními trendy, přičemž však dochází zároveň k ničení kulturních zvláštností jednotlivých etnických skupin. Navíc v éře tzv. globalizace probíhají tyto procesy na mnohem větších plochách ve jménu společného jmenovatele homogenního vkusu. Zároveň jsou podrobeny zákonům nabídky a poptávky, nesnaží se logicky o změny tohoto vkusu, i produkty vyšší kultury jsou šířeny v nivelizované a kondenzované podobě tak, aby se konzument nemusel namáhat. Každá myšlenka je tak převedena na „formuli“ a umělecké výrobky jsou sumarizovány. Tohoto svým způsobem povrchního pohledu využívalo i majetkověprávní hledisko AP, které prostřednictvím KS OSA „sjednotilo“ a de facto nivelizovalo jednotlivé sféry hudby (AH, NAH, jazz), neboť k registraci skladby z jakékoliv této sféry postačily jako doklad individuality obdobně velké notové výseče hudební struktury bez ohledu na celkovou koncepci skladby. Určité změny v tomto směru však lze spatřovat v uznání nahrávek coby spolehlivějšího a přesnějšího otisku dané skladby.

Druhým negativním momentem se v této souvislosti jeví využívání již volných a autorskoprávně nechráněných děl starší AH (u nichž již uplynula zákonná lhůta 70 let od úmrtí jejich autora) k reklamním či jiným komerčním účelům (např. jako znělka či *background* televizního shotu), a to stylem, který esteticky neodpovídá jejich původní kvalitě, čímž se bezpochyby jedná o užití díla způsobem snižujícím jeho hodnotu, což by se mohlo a mělo kvalifikovat jako porušení tzv. postmortální ochrany autora podle § 11 odst. 5 AZ. (Máme na mysli kupř. nedávný případ použití melodie árie *Proč bychom se netěšili* z opery *Prodaná nevěsta* Bedřicha Smetany jako hudební podklad v reklamě na jeden potravinový řetězec, symbolizující lidovost a dostupnost nabízeného zboží, nicméně po hudební stránce šlo o velice neobratnou aranž využívající navíc levných syntezátorových zvuků a naprosto chybné až směšné harmonické progrese, které spolu s primitivním doprovodem danou melodií naprosto deformovaly, ne však natolik, aby se daná melodie zároveň nedala identifikovat.) Dochází tedy k situaci, kdy jsou i produkty původně vyšší kultury nabízeny v naprosté nivelizaci s ostatními produkty určenými k zábavě, čímž je mj. podporován nekritický, pasivní a především povrchní pohled na svět za cenu tvorby symbolů, jež jsou typové a tím okamžitě rozpoznatelné. Ty redukují na minimum individuálnost a konkrétnost zkušeností i představ, tedy zprostředkovaně opět i určitou úroveň možného individuálního materiálu v typizovaném hudebním produktu. Banalizace tedy nevyplývá z produktu samotného, ale z modalit jeho použití.<sup>728</sup>

Naopak na její obranu Eco mj. upozorňuje, že masová kultura nezabrala místo žádné vyšší kultury, jen se rozšířila v masách, které dříve přístup ke kulturním statkům vůbec neměly; dochází i k pozitivním jevům, kdy dochází k levnému šíření AH i v původní kvalitě

---

<sup>728</sup> Eco, Umberto: cit. dílo, s. 72.

(byť Eco uvádí příklad pouze z literatury, hovoří o tzv. paperbackové revoluci). Konzumování jakkoliv kvalitní kultury stejně nakonec vede v každé době ke schematizaci vnímání a tedy otupení receptivních schopností, i ona vytváří vlastní nová percepční schémata. Nicméně problematické jsou situace, kdy se určitá řemeslná novost dostává do služeb naprosté obsahové banality.<sup>729</sup> Ještě přísněji vímá zmíněnou oblast **Theodor Wiesengrund Adorno**, jenž názory ohledně hudby coby konzumního zboží spojuje s regresí sluchu ve vnímání hudby (jeho názorům se věnujeme podrobněji v kapitole 3.2. v souvislosti s psychologickými možnostmi posuzování údajného plagiátu).

### 2.5.5. Fenomény tzv. *apropriace* a *samplování* ve světle APO HD

V kapitole 2.3.2. jsme v souvislosti se zákonnými výjimkami APO, které představují průlom do exkluzivity práv autora či oprávněného držitele licence, zmínili institut tzv. zákonných licencí, jež umožňují za přesně daných podmínek a k pouze taxativně vymezeným účelům užít část cizího díla bez nutnosti souhlasu vlastníka (či držitele) jeho AP. Zároveň jsme tento termín porovnali s jeho muzikologickými konotacemi a došli k závěru, že v oblasti hudební praxe je používán co do rozsahu v širším slova smyslu, a klasifikovali obecné typy těchto citací. Citaci jako fenomén však lze podřadit ještě pojmu – termínu vyššího řádu, který označuje obecné migrování a implementování hudebních myšlenek ze starších děl do novějších, či dokonce přebírání významných prvků celého konkrétního stylu (žánru).

V anglické jazykové oblasti se pro něj vžilo označení *appropriation in music*, použijme tedy pro naše účely ekvivalent *apropriace* (byť se v českém jazyce s oblastí hudby nespojuje).<sup>730</sup> Znamená použití různých hudebních prvků v novém kontextu. Z určitého úhlu

<sup>729</sup> Podrobněji viz Eco, Umberto: cit. dílo, s. 48–54 a 73.

<sup>730</sup> Jedná se však o výraz používaný v umění. Podle jedné z definic, která je dostupná na <http://intermedia.ffa.vutbr.cz/apropriace> [citováno 14. 8. 2012] se jedná o uměleckou strategii, umožňující tvůrci vědomě si přivlastnit (apropriovat) již existující objekt, jev anebo myšlenku ze/vně světa umění a začlenit do nového uměleckého kontextu, aniž by předmět přivlastnění ztratil vnímatelnou podobnostní vazbu na originál. Ze semiotického hlediska představuje *apropriace* symbolický akt přesunu významu *apropriované* entity do jiného významového kontextu, přičemž dochází k deformaci předchozího znakového seskupení a transformaci původních významů. **Robert S. Nelson** proto přirovnává *apropriaci* k mýtu a upozorňuje na „konceptuální moc a semiotickou nestabilitu“ této operace. Tvůrce si totiž s entitou, již si přivlastňuje a přenáší do nového kontextu, *apropriuje* i její původní význam, tudíž jde pokaždé o *apropriaci* komplexního znaku a dynamickou znakovou situaci. **Liberální poetiky umění postmoderního věku** učinily z *apropriace* legitimní tvůrčí princip, zpochybňující kategorie autorství a originality, a povýšily ji na oblíbenou stylistickou manýru; někteří autoři hovoří dokonce o „*apropričním umění*“ jako typické tendenci 80. a 90. let minulého století. *Apropriace* se běžně používá v širším spektru audio-vizuální kultury, včetně designu, reklamy a marketingu. V posledních letech dostává tento pojem i sociologičtější nádech, když se o něm mluví v souvislosti s jevy, jako jsou konzumpce, komodifikace, fetišizmus, turistické a letištní umění a multikulturalismus, kde má zejména transverzální ráz, založený na nových a nových artikulacích znaků. Jako příklad alespoň částečně související s hudební oblastí může sloužit tvorba intermediálního umělce **Jona Rose**, který si pro své umělecké záměry *apropriuje* staré

pohledu bychom teoreticky mohli uvažovat, že žádné hudební dílo není zcela původní, pročež všechny otázky původnosti jsou minimálně diskutabilní. Pod tyto přebírané prvky lze zařadit konkrétní melodie (pak se může jednat o citaci nebo samplování), ale zrovna tak právě i další, často formotvorné, složky hudební struktury – kupř. specifický zvuk či typický rytmus jako esenci konkrétního hudebního žánru nebo stylu. Proto se jedná o pojem – termín vyšší kategorie, zahrnující všechny tyto hudební jevy bez bližší specifikace.

Apropriace je nejvíce spojována s érou rozvoje nahrávacích technologií a procesem globalizace ve 20. století (tzv. *cultural appropriation*), nicméně její projevy nalezneme i v nejstarších epochách vývoje hudby (kupř. již v rozšíření jednotlivých krajových tanců typu allemande, courante, sarabande, gigue, které posléze vytvořily formu barokní suity; podobná infiltrace tanců do AH je známa i v pozdějším období prostřednictvím třeba mazurky, polky či jiných krajových tanců (v tvorbě romantiků – např. Fryderyka Chopina či Bedřicha Smetany, ale vzpomeňme i Symfonii č. 9 e moll, *Z nového světa* Antonína Dvořáka<sup>731</sup>); od 18. století pak sílily dobové orientalismy v umění, připomeňme Mozartovo *Rondo alla turca* v *Sonátě A dur K331*, které vyvrcholily Pařížskou výstavou v roce 1889, jež mj. díky expozici gamelanu ovlivnila tvorbu významných skladatelů (př. Clauda Debussyho) a měla vliv na vývoj nejen hudebního impresionismu; apropriace se promítla v první polovině 20. století např. do neofolklorismu v tvorbě Zoltána Kodályho či Bély Bartóka).

V oblasti NAH pak lze zmínit častý jev upravování a rearanží folkových tradic, kdy některé skladby mohou mít až několik desítek či stovku verzí.<sup>732</sup> Podobně také u rockových písní a jazzových standardů dochází k podobnému přebírání určitých patternů (např. rytmických riffů a harmonických schémat), nad nimiž vznikají nové melodie (srovnej kupř. píseň Toma Pettyho *Mary Jane's Last Dance* s *Almost Cut My Hair* autorů Crosbyho, Stillse, Nashe a Younga, či snad nepoužívanější harmonickou progresi současnosti T-D-VI-S, či převráceně v moll T-VI-III-VII).<sup>733</sup>

---

nefunkční ploty v odlehle australské pustině, jež využívá jako ready-made hudební nástroje. (S využitím Nelson, Robert S.: *Apropriácia*. In: ed. Nelson, Robert S. – Shiff, R.: *Kritické pojmy dejín umenia*. Nadácia – Centrum súčasného umenia/Slovar, Bratislava 2004, s. 197–211. /přel. Emil Višňovský/).

<sup>731</sup> Zde se často uvádí inspirace černošským spirituálem *Swing Low Sweet Chariot* v jeho druhé větě *Largo*. Viz kupř. Lindenbaum, John: *Music Sampling and Copyright Law*. CACPS Princeton University 1999, 130 s., zde s. 6.

<sup>732</sup> Např. tradiční původně ze 70. let 19. století *In Pines* (známý též pod názvem *Where Did You Sleep Last Night*), který existuje v tzv. cover verzích např. Joan Baez, jazzového saxofonisty Clifforda Jordana či grungové formace Nirvana. Viz tamtéž, s. 7.

<sup>733</sup> Komedialní hudební skupina Axis Of Awesome sestavila na toto téma pěti a půl minutový skeč, v němž stihla předvést několik desítek současných i starších populárních hitů postavených právě na této univerzální progresi. Dostupné [online] na <http://www.youtube.com/watch?v=gWCWtro0qsE&feature=fvst>. V jiném odkaze přímo autor kompilace stíhá k sobě 65 úryvků různých písní, dostupné [online] na <http://www.youtube.com/watch?v=OdVurJFMDUI&feature=related> [obojí citováno 29. 6. 2012].



Až rozvoj nahrávací technologie umožnil rychlé šíření různých vlivů; po první světové válce takto ve zkratce vzpomeňme jazz jako původně etnický projev afroamerického obyvatelstva v USA (nejčastěji v podobě blues a ragtime) či dále import latinskoamerické hudby opět nejčastěji v podobě různých tanečních rytmů (tango, samba apod.). Inspirace rozličným folklórem (např. prostřednictvím neobvyklého orientálního instrumentáře) však neustala ani po 2. světové válce, promítala se do tvorby písničkářů typu Boba Dylana či Peta Seegera, ale i do jinak spíše rockově (pop-rockově) orientovaných dobových populárních kapel (např. sitar v písni *Norwegian Wood* skupiny Beatles, vůbec záliba George Harrisona v dobově populárním trendu jakéhosi psychedelického indi-popu), nebo ve folk-rockové fúzi (př. Kapela The Byrds, Simon & Garfunkel: *The Sounds Of Silence* či *El Condor Pasa*). Z dalších je třeba uvést projevy typu jamajského ska či reggae, které rovněž úspěšně sfúzovaly s dobovým undergroundovým punk-rockem, vytvořily tzv. dub music (specifickou elektronickou odnož reggae, v níž se mj. fenomény samplování, apropiace a remixu rovněž hojně uplatňují), ale infiltrovaly i mainstream – kupř. *Walking on the Moon* skupiny The Police či hudební styl formace UB40 apod. V 80. letech se tyto vlivy odrazily nejen ve stylech tzv. *new wave*, ale i v tvorbě kupř. Briana Ena, který angažoval na své rockové nahrávky africké bubeníky a vedle toho zde používal i techniky samplování různých vokálů a zvuků arabské hudby. Tyto vlivy etnické hudby a world music nalezneme i v dalších umělečtějších projevech NAH, úspěšně se promítly samozřejmě do jazzu – např. v tvorbě Joe Zawinula a jeho formace Weather Report, Herbie Hancocka či Pata Methenyho (a jeho spolupráce kupř. s Richardem Bonou). Lze však takto absorbovat a zpětně imitovat i styl konkrétní dříve existující hudební skupiny, tak jak se povedlo kupř. skupině Radiohead na albu *OK Computer*, kde odkazovala k Beatles či Pink Floyd.<sup>734</sup> Z českých skupin uveďme alespoň skupinu Vltava a její píseň *Marx, Engels, Beatles*, která má svým textem a pojetím evokovat dobový hit Beatles *Come Together*. Appropriace se zde promyšleně a cíleně týká úvodní, hlavní melodicko-rytmické figury basové kytary, bicích a specifické onomatopoické artikulace hlásky „šš“ na první době každého taktu.

V teoretické rovině reflexe je možno tento princip připodobnit rovněž k tzv. metodě montáže, termínu přenesenému z technického konstruktérství znamenající sestavování hotových dílů do celku. Již u Leoše Janáčka, jak dokládá na příkladech **Leoš Faltus**,<sup>735</sup> lze vysledovat přenosy melodických motivů z jednoho terénu na druhý, což (vedle montáže formy, např. prostřednictvím permutace) patří ke kompoziční praxi, jež lze pod montáž zahrnout. Janáček zde využívá proměny výrazu téhož motivu při přenosu na jiný tónový

---

<sup>734</sup> Kupř. skladbou *Karma Police* k *Sexy Sadie* od Beatles.

<sup>735</sup> Faltus, Leoš: *Metoda montáže v teorii kompozice*. JAMU, Brno 1998, 75 s., zde s. 3, 5–8.

terén, byť stále v rámci jednoho díla. Právě tento základní důvod přenosů, pokud jej aplikujeme na přenosy mezi různými skladbami, může vysvětlit principy a důvody apropriace v širším slova smyslu, navíc uvědomíme-li si, že přenést do nových kontextů lze i složky podružné, v původním díle nepodstatné, které samy mohou nabýt kompoziční individuality v novém kontextu. Tento aspekt se akcentoval zvláště s následující technikou.

Principu tzv. **samplování** jsme se již v této práci dotkli v souvislosti s citačními licencemi a narazili jsme na ně též při analýze významu témbrové složky skladeb. Kořeny vlastního zvukového *samplingu*<sup>736</sup> však můžeme nalézt ve výtvarném umění a technice koláže Maxe Ernsta, dále v kubismu, dadaismu (fotomontáž) a později ve výtvarných počinech Andy Warhola (slavná *Campbell's Soup Can* či jeho portrét Marilyn Monroe ve stylu pop artu), Jasperse Johnse, Clause Oldenberga či Roye Lichtensteina, ve skulpturách Jeffa Koonse, malbách Kennyho Scharfa, fotografiích Johna Baldessariho, videoprojekcí Dany Birnbaum a filmech Jean-Luc Godarda.<sup>737</sup> V hudbě tomuto vývoji odpovídá italský futurismus počátku 20. století, především tvorba Luigi Russola a jeho koncepce umění hluku<sup>738</sup> – začlenění každodenních zvuků do hudebního projevu; po druhé světové válce uvedme *musique concrète*, či tvorbu Johna Cage či Karlheinke Stockhausena. V postmoderní éře se tato kompoziční technika stává ještě více používanou (viz dřívější výklad v kapitole 2.4.4). Podle **Frederica Jamesona** zvukové koláže reflektují současný stav permanentního zahlcení zvukovými symboly každodenního života.<sup>739</sup> Postmoderní teoretik **Walter Benjamin** před touto současnou situací varuje, neboť reprodukce vzdaluje umělecké dílo od své tradice, neboť jejím prostřednictvím se vylučuje moc originálu.<sup>740</sup> Na základě přebírání části textu či hudební složky starších děl dnes zcela běžně vznikne nové dílo, důležitý je však podle **Jacquesa Derridy** nový kontext, do něhož je zasazen, a který zajistí jeho nové a originální vyznění.<sup>741</sup> Podobně **Roland Barthes** popisuje autora jako

---

<sup>736</sup> Viz kapitola 2.3.2.

<sup>737</sup> Lindenbaum, John: *Music Sampling and Copyright Law*. CACPS Princeton University 1999, s. 10.

<sup>738</sup> *The Art of Noise (L'arte dei Rumori)*, futuristický manifest z roku 1913, dostupný též na <http://www.unknown.nu/futurism/noises.html> [citováno: 31. 7. 2012]. Nabádá v něm umělec k neustálému rozšiřování užívaného pole rozličných zvuků a jejich témbřů a i různorodých rytmů, které se v nich ukrývají. Vyzývá k tvorbě nových nástrojů, jež jsou s to generovat nekonečné množství nových zvuků, a vytváření orchestrů z těchto nástrojů, které ale nebudou hledat neotřelé nové emoce imitováním zvuků každodenního života, nýbrž naopak hledáním nových opojných zvukových kombinací témbřů a rytmů rozličných zvuků. Apeluje též na umělce, aby v sobě vědomě pěstovali nový cit pro zvuk a jeho spletitost.

<sup>739</sup> Tento stav označuje jako tzv. *postmodernism condition*. Viz Jameson, Frederic: *Postmodernism and Consumer Society*. In: ed. Foster, Hal: *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Bay Press, Seattle 1983, 159 s., zde s. 114.

<sup>740</sup> „Reproduction removes a work of art from its aura, or domain of tradition, thus challenging the authority of the original“. Viz Benjamin, Walter: *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. (překl. Zohn, Harry). Schocken, New York 1969, s. 220.

<sup>741</sup> „Writing must exist in the absence of the receiver, so it must be iterable.“ Derrida, Jacques: *Signature Event Context*. (překl. Welc, Samuel – Rehlman, Jeffrey), Northwestern University Press, Evanston 1998, s. 8.

mrtvého, neboť okamžikem vzniku zápisu na papír či nahrávky se jeho obsah stává zcela na něm nezávislý.<sup>742</sup>

Samplování coby svébytný kompoziční princip se vyvíjel v 2. polovině 20. století v oblasti AH, tj. již v dobách *musique concrète* a elektroakustické hudby, které do své tvorby vkomponovávaly magnetofonové smyčky (tzv. *loopy*<sup>743</sup>). Na ně později navázal minimalismus, který využíval speciálního zvukového efektu tzv. fázového posunu, a až později žánry NAH, psychedelic rock, jazz fusion a v 70. letech, v době největšího boomeru této techniky, disca, elektronické taneční hudby, R&B a hip-hopu, který byl zvukově doprovázen z gramofonových nosičů, jež přímo na pódiu mixovali (resp. vybírali úryvky cizího hudebního materiálu a zvukově přetvářeli pomocí různých zvukových deformací, specifických technik rytmizování, viz dále pojem tzv. *scratchů*) tzv. *deejayové*. Svým způsobem se jedná o variantu *live-electronic*; s rozvojem technologií rovněž vzrůstá použití speciálních počítačových softwarů přímo při vystoupení. Často jsou tak ve skladbě tzv. nasamplovány<sup>744</sup> zvuky či zvukově-aranžérská pozadí z jiné skladby (často se svolením; jindy je jejich styl napodobován živě, v takovém případě se sice nejedná o přímé vynětí části cizí nahrávky, tedy nedovolené samplování, nicméně obecný princip aropriace je zde stále uplatněn). Takovýmito samplý nemusí být pouze motiv hlavní melodické linky (jako příklad uveďme *I'll Be Missing You* amerického rappera Puffa Daddyho,<sup>745</sup> který sampluje celý hlavní melodický background skladby *Every Breath You Take* a refrén této písně od The Police; či velmi populární píseň *Your Woman* formace White Town, která použila sampl trubkové melodie písně *My Woman* Lew Stone Monseigneur Bandu z roku 1932). Často je samotným předmětem samplování pouhý rytmický break bicích (přechody, mnohdy užívané v hip-hopu), či obecně pattern bicí soupravy z nějaké konkrétní skladby, basová linka,

<sup>742</sup> Barthes, Roland: *The Rustle of Language*. (Překl. Howard, Richard), University of California Press, Berkeley 1989, 373 s., ISBN 0-520-06629-4, zde s. 49–56.

<sup>743</sup> Odtud použití tohoto slova i v současnosti pro zacyklené, dokola opakující se nástrojové úryvky, *patterns*.

<sup>744</sup> **Samplování** (vzorkování) je práce se zvukovými vzorky – samplý. Jedná se o převzetí zvuku nebo části zvukové nahrávky, vzorku, a její znovuvyužití pro hudební nástroj nebo součásti jiné nahrávky. Tuto činnost většinou provádí sampler – hudební nástroj realizovaný jako hardware nebo počítačový program. Práci se samplý umožňují také specializované hudební programy. V hudbě může samplování označovat vytváření skladby s využitím částí nahrávek jiných skladeb. Někdy může pojem samplování označovat pouze proces vytváření (záznam) zvukových vzorků. Samplování – tato technika vytváření skladby s využitím částí nahrávek jiných skladeb byla v 80. letech 20. století často kritizována, jednak pro vykrádání již vytvořených děl a také jako pseudoumění, kdy není potřeba hudebního vzdělání. Dnes je tento postup již běžnou součástí hudební tvorby a používá se i mimo své tradiční žánry jako Rap či House. Příklady protiprávního samplování bude uvedeno ve 3. kapitole. Dostupné [online] na [http://en.wikipedia.org/wiki/Sampling\\_%28music%29](http://en.wikipedia.org/wiki/Sampling_%28music%29) [citováno 10. 3. 2012].

<sup>745</sup> Právě na jeho hlavu padá velká vlna hudební kritiky, jež jej obviňuje z přílišného samplování cizí hudby a „zavlečení“ velké sféry hip-hopu do povrchního a konzumního mainstreamu: (...) *And he's downplayed sampling obvious pop hits for the main groove of his songs, perhaps a response to the constant criticism of hip-hop fans* (...). Více viz např. recenze jeho alba *Forever* na <http://www.allmusic.com/album/r427618> [citováno 3. 4. 2012].

groove,<sup>746</sup> ale i mluvené slovo (takto kupř. skupina Ministry často sampluje úryvky projevů George W. Bushe, samplly mluveného slova užívá i americký rapper MF Doom či skupina Negativland,<sup>747</sup> v oblasti AH uveďme zase Steve Reicha, jenž ve skladbě *Different Trains* použil samplly z rozhovorů s lidmi, kteří přežili holocaust, a samplly různých zvuků (od dob *musique concrète* a EAH až po současnost – kupř. skladatel Jonathan Harvey použil sampl zvuku hromu ve své opeře *Wagner Dream*), nebo ruchů zcela abstraktního významu (zmiňme např. skladby *Kontakte* či *Gesang der Junglinge* Karlheize Stockhausena). Uměleckou předností techniky samplování konkrétních a známých zvuků může být schopnost umocnit obsahové poselství.<sup>748</sup>

V oblasti populární hudby zaznamenáváme první případ takovéhoho použití cizí nahrávky díla (sice později než v AH, ale dříve než v již zmíněné taneční hudbě) konkrétně ve skladbě *Collage #1 (Blue Suede)* Jamese Tenneyho, který použil úryvky z písně *Blue Suede Shoes* Elvise Presleyho. Z této doby jsou také známé první experimenty kupř. Briona Gysina či Williama S. Burroughse na poli rozhlasového vysílání, v němž se objevovaly v nových kontextech pasáže z nahrávek již existujících uměleckých děl. Již v roce 1956 ve svém singlu *The Flying Saucer* tvůrci Bill Buchanan a Richard Dorian „Dickie“ Goodman vytvořili koláž ze šestnácti dobových písňových hitů prokládaných komentáři ve stylu Orsona Wellese a jeho *Války světů*.<sup>749</sup> Gysin dále zase ve své tvorbě permutoval nahrávky různých básní jejich sestřiháním; ve výsledku docházelo často k opakování určité série slov v různých zvukových úpravách, do nichž často byly přimíchány fragmenty z politických projevů a zpravodajských pořadů. Burroughs pak více preferoval dezorganizovaný zvuk pro

---

<sup>746</sup> Odvozeno z amerického slangového výrazu *to be groovy* - být v náladě, kondici (*to be in the groove, groovy sound*). Používáno od poloviny 30. let 20. století v souvislostech swingu, bopu, bebopu a později i rocku. V moderní jazzové a populární hudbě pojem groove označuje rytmický podklad (většinou zacyklený, opakující se pouze s mírnými obměnami) tvořený bicími, basovou linkou a případně klávesami. Zdroj: Poledňák, Ivan: *Úvod do problematiky hudby jazzového okruhu*. Vydavatelství FFUP, Olomouc 2000, s. 194.

<sup>747</sup> O tzv. *music appropriation* se Negativland vyjádřili ve smyslu, že pouze využívají všudypřítomné prostředí mediální kultury jako materiál pro své koláže: „*One of the effects of cutting up and reusing media artifacts is making us more aware of the mutable illusions (masquerading as concrete reality) of our media environment by actively demonstrating that they are indeed illusions. Media collage (or ‘mediage’ as I call it) and the people who do it (‘mediagicians’) cause ‘ripples in the pond,’ as it were, by tearing apart the intricately woven web of subliminal impressions and redefining them in the real of the conscious mind While this is fun and even enlightening for the listener and creator, the corporate media higher-ups who actually OWN the material tend not to like artists screwing around with their carefully and expensively wrought illusions.*“ Narco, Phineas: *Using Found Sound: An Over the Edge Primer*. Podle Lindenbaum: cit. dílo, s. 13 pozn. 29 dle zdroje dostupného [online] na <http://www.carhart.com/%7Ephineas/ote-listings/ufs.htm> (dnes již nefunkční).

<sup>748</sup> Lindenbaum: cit. dílo, s. 13.

<sup>749</sup> V hrozící soudní při byla nakonec dosažena mimosoudní dohoda s hudebními vydavateli použitých nahrávek ohledně rozdělení zisku z prodeje nahrávky. Dickie Goodman v této činnosti pokračoval nadále v 60. a 70. let 20. století, jeho pravděpodobně nejvýznamnější hit byl v roce 1975 *Mr. Jaws*. Blíže viz kupř. Miller, Chuck: *Dickie Goodman – We’ve Spotted The Shark Again*. In: *Goldmine* magazine. Dostupné [online] na <http://www.chuckthewriter.com/goodman.html> [citováno 21. 12. 2012].

své zvukové koláže, používal záznamy vysílání o vojenských akcích, které různě kopíroval rovněž s použitím různých zvukových efektů (později podobný model aplikovali kupř. Negativland). Simon a Gurfunkel taktéž použili techniku samplování už v písni *Save the Life of My Child*, tentokrát však ze své dřívější skladby *The Sounds of Silence*, podobně jako Beatles v *Yellow Submarine*, *Revolution 9* či *I Am the Walrus*, John Kongos v *He's Gonna Step On You Again* či Timothy Leary, který použil různé úryvky ze skladeb Beatles a Rolling Stones na svém albu *You Can Be Anyone This Time Around* (1970).

Technika samplingu poznamenala celý vývoj taneční elektronické hudby<sup>750</sup> a zvláště hip-hopu a rapu, coby dalších specifických a etnických projevů černošské kultury, využívající mj. tzv. *scratches*.<sup>751</sup> Již v sedmdesátých letech zmiňme první samplované funkové break-beaty<sup>752</sup> Jamajčana DJ Kool Herc, nicméně pravá éra samplování se spojuje až s hudebním žánrem hip-hopu, který se etabloval v 80. letech 20. století. Mezi prvními pionýry se objevil producent Grandmaster Flash, který začal vydávat rapové nahrávky používající samplované riffy spíše než záznam živé kapely, jak bylo do té doby běžné (např. jeho album *The Adventures of Grandmaster Flash on the Wheels of Steel* z roku 1981, kde použil sampl breaku z *Apache* formace Incredible Bongo Bongo Band). Za první populární rapovou nahrávku je však považován až z roku 1979 track *Rapper's Delight* od The Sugarhill Gang. Ačkoliv však na nahrávce zní motivy ze skladby *Good Times* od Chic, nejedná se zde o samplování, neboť protagonisté si najali živou kapelu Positive Force, která nahrála živou obdobu těchto samplů s hudebním materiálem samostatně nechránitelným AP, čímž obešli možné autorskoprávní problémy spojené s vlastní technikou samplování.

Z nepřehledného množství představitelů této kompoziční techniky zmiňme vedle výše uvedených interpretů v souvislosti s možnostmi samplingu v NAH alespoň formaci Brother D and the Collective Effort (*How We Gonna Make The Black Nation Rise*), Big Audio Dynamite (singl *E=MC<sup>2</sup>*), či album Davida Byrnea a Briana Eno *My Life in the Bush of Ghosts* z roku 1981; z nejnámějších zmiňme dále rappera Run DMC a jeho dobový hit *Walk This Way* z roku 1986, v němž použil úryvek – konkrétně kytarový riff, bicí a chorusy – z písni od Aerosmith; touto činností proslulí Beastie Boys zase na albu *Licensed to Ill*

---

<sup>750</sup> Podrobněji o vývoji samplovací techniky a samplerů v 80. a 90. letech 20. století viz podrobný článek Františka Kopeckého, v elektronické podobě dostupný [online] na na <http://www.ejazz.cz/articles/80-leta-elektronicke-hudebni-nastroje/> [citováno 4. 7. 2012].

<sup>751</sup> **Scratching** (z anglického slovesa *to scratch* = škrábat) je označení pro speciální techniku práce s gramofonovou deskou, používanou disc-jockeyi (deejayi). Spočívá v rytmickém posunování hrající desky, čímž vzniká jakýsi další zvukový plán ke znějící hudbě. Tato technika se připisuje Josephu Saddlerovi (aka Grandmaster Flash) z oblasti hip-hopu. Zdroj: Poledňák, Ivan: Úvod *do problematiky hudby jazzového okruhu*. Vydavatelství FFUP, Olomouc 2000, s. 213.

<sup>752</sup> Zvuková koláž vznikající mixáží různých úryvků gramofonových desek, do nichž pak tvořil mluvený rap.

nechaly zaznít pasáže Led Zeppelin<sup>753</sup> či rapper Jay-Z v písni *Hard Knock Life* chorus z muzikálu *Annie*. Další příklady<sup>754</sup> uvedeme též v souvislosti s právními kauzami neoprávněného samplování v kapitole 3.3.8 této práce.

V současnosti je i v komunitě DJ a tvůrců elektronické hudby názor na samplování rozpolcen. Část tvůrců a producentů toto počínání kritizují a hodnotí jej jako nedostatek invence a tvůrčí kreativity, poukazují na neúměrný kvantitativní nárůst počínů, jejichž hudební background je zcela vystavěn pouze z převzatých samplů, jiní na těchto praktikách nevidí nic závadného, jedná-li se o jakousi nadstavbu, resp. doplněk vlastní skladby. V poslední době se technika samplování kvantitativně velice rozšířila, často na úkor původnosti nového díla; příkladem může být užití nahrávky celé sborové složky a tím pádem i de facto struktury celé písně *Pastime Paradise* Stevie Wondera, kterou o necelých dvacet let později smíchal s vlastním textem populární rapper Coolio<sup>755</sup> a skladbu vydal pod názvem *Gangsta 's Paradise*.

V českém prostředí se dostalo technice samplování v těchto směrech neinvenčnosti přísné kritiky třeba na internetovém portálu *crackers.cz*, kde v období září 2009 až února 2011 vycházela na pokračování reflexe s názvem *Samply a kopírování*.<sup>756</sup> Autor článků (známý pod šifrou –icl–) zde nemilosrdně srovnává nejnovější hip-hopové skladby

<sup>753</sup> Právě tvorba Beastie Boys je technikou samplování proslulá. Sami BB o samplingu hovoří tak, že jeho cílem není vyhnout se nákladům a úsilí vytvořit originální hudbu, ale pomáhají vytvořit hudbu vícevrstevnatou za použití více či méně známých kulturních odkazů (kupř. tak učinili na albu *Paul's Boutique*, kde v patnáctém tracku *B-Boy Bouillabaisse* v páté části s názvem *Hello Brooklyn* rapují „I shot a man in Brooklyn“ a navazují v zápětí samplem fráze Johnnyho Cashe zpívajícího „Just to watch him die“, což je odkaz na Cashovu skladbu *Folsom Prison Blues*). Lindenbaum tento umělecký model přirovnává ve své práci k T. S. Eliotovi a jeho básni *The Waste Land*, v níž rovněž využívá takovéto kulturní odkazy (c.d., s. 33 an). Prozaičtější pohled samplování v oblasti soudobé NAH však může reflektovat také materiální stránku věci – úspěšná nahrávka podněcuje tvorbu jí podobných s cílem oslovit stejně úspěšně stejnou cílovou skupinu (viz kupř. situace v českém prostředí, jemuž věnujeme pozornost dále).

<sup>754</sup> Podrobněji viz přehled [http://en.wikipedia.org/wiki/Music\\_sampling\\_%28legal\\_issues%29](http://en.wikipedia.org/wiki/Music_sampling_%28legal_issues%29) [citováno 10. 6. 2012].

<sup>755</sup> Sám rapper Coolio má však na kontě takovýchto hudebních výpůjček formou samplů v tomto stejnojmenném albu víc – kupř. skladba *Too Hot* obsahuje úryvky stejnojmenné skladby pocházejících od skupiny Kool & The Gang. *Cruisin* zase úryvky ze stejnojmenné skladby Smokey Robinsona & The Miracles. Píseň *Sumpin' New* sampluje z *Thighs High (Grip Your Hips More)* Toma Browna a z *Wikka Wrap* od The Evasions. *Smilin'* používá úryvky z *You Caught Me Smiling* skupiny Sly & The Family Stone. V *Kinda High, Kinda Drunk* nalezneme úryvky *Saturday Night* a *The Boyz in Da Hood, For My Sistas* obsahuje části z *Make Me Say It Again Girl* původně The Isley Brothers. Konečně v *A Thing Goin' On* nalezneme *Me & Mrs. Jones*, v *The Revolution* úryvky *Magic Night* a v *Get Up, Get Down* objevíme skladbu *Chameleon* Herbie Hancocka. Podrobněji viz odkaz dostupný [online] na <http://www.whosampled.com/artist/Coolio/> [citováno 3. 4. 2012].

<sup>756</sup> <http://crackers.cz/samply-a-kopirovani-hudby-1-dil/>, <http://crackers.cz/samply-a-kopirovani-hudby-2-dil/>, <http://crackers.cz/samply-a-kopirovani-hudby-3-dil/>, <http://crackers.cz/samply-a-kopirovani-hudby-4-dil/>, <http://crackers.cz/samply-a-kopirovani-hudby-5-dil/>, [vše citováno 9. 4. 2012]. Citujme autora, který píše na úvod prvního dílu: „*Samply do rapu patří, tak jako patří rap do hip-hopové kultury. Tohle si zřejmě řeknou ti starší a znalejší situace. A já říkám, že to platilo v USA u prvních raperů. Jenže tihle zcela vědomě poukazovali na svoje oblíbené zpěváky nebo kapely z bluesu, jazzu atd. A tímto způsobem jim vzdávali hold. Trochu horší je situace nyní. Celá scéna se tak nějak ‚zvrhla‘. Nějaká smyčka nebo úsek z jiné skladby se bezostyšně vydává za vlastní hudbu. Po shlédnutí prvních ukázek si možná řeknete, že není těžký dělat rap.*“

(tuzemské i zahraniční) a poukazuje na zdroje jejich zakomponovaných samplů: Rytmus – *Zostalo ticho* (nepřeslechnutelná podobnost s originálem od Ashanti – *The Way That I Love You*) či jeho *Na toto som čakal (feat. Ego)* s podkladem od Lil Wayne – *Something You Forgot*); Pio Squad – *Pamatuju* (komplet převzatý podklad beze jakékoliv změny od Junior M.A.F.I.A. feat. Notorious B.I.G. – *Get Money*); liberecká formace BPM – *Ghetto Blues* („inspirace“ stejnojmennou písní od The Doc) a jejich *Chill vs. Hot Chocolate – Brother Louie*; Moja Reč feat. Koko Najs – *Hrdinovia vs. David Ruffin – Each Day Is A Lifetime*; Dna – *Diamanty navždy (ft. NS) vs. Kayne West – Diamonds From Sierra Leone vs. James Bond OST – Diamonds Are Forever*; PSH feat. Hugo Toxxx – *Všichni jsou už v Německu vs. Dizzee Rascal – Bad Behaviour*; Kontrafakt – *Celý den se zajebávám vs. Rick Ross – Hustlin’* (zde poukazuje spíše než na hudební sampling na nápadnou podobnost v tzv. *flow*, zde jde tedy o textový nápad, který byl pouze přeložen z angličtiny); několikanásobný sampl lze odhalit i u *Kontrafakt – Sme úplně na piču vs. Slaughterhouse – Not Tonight vs. Azad – Bündel für Bündel*; Rytmus – *Zlatokopky vs. UNK – 2 Step vs. Lil Wayne – Lollipop*; Indy and Witch – *Jednou (ft. W518, Ego, zde navíc zní v úvodu znělka THX, která je ochrannou zvukovou známkou) vs. Barbra Streisand – My Heart Belongs To Me*; v tvorbě rappera Jay-Z<sup>757</sup> a Eminema<sup>758</sup> vypočítává dokonce celou řadu použitých samplů; u českého rappera jménem Tabrob naopak ocenil, že sám uvedl (byť dodatečně), odkud převzal melodie a nápady: *Tafrob – To sou oni vs. The Stylistics – You Make Me Feel Brand New*; *Tafrob – Poslední panna vs. Petra Janů – Jedeme dál*; připomínáme zde ještě legendární českou hip-hopovou skupinu Chaozz a např. jejich track *Svišti na golfovém hřišti* s nasamplovaným podkladem riffu nu-jazzové formace saxofonisty Branforda Marsalise Buckshot LeFonque z jejich tracku *Some Cow Fonque*.

<sup>757</sup> <http://www.cream.cz/?novinka=zamereno-na-jay-z-empire-state-of-mind> [citováno 9. 4. 2012].

<sup>758</sup> Grover Washington – *Just the Two of Us* (1981) vs. *Just the Two Of Us* (1997); Labi Siffre – *I Got The* (1975) vs. *My Name Is* (1999); AC/DC – *Back In Black* (1980) vs. *My name Is* (Rock Star Version, 2001) – jde tedy o dvojitý sampling do jeho písně; Curtis Mayfield – *Pusherman* (1972) vs. *I’m Shady* (1999); Big Brother and The Holding Company – *Summertime* (1968) vs. *Rock Bottom* (1999); Jacques Louissier Trio – *Pulsion* (1980) vs. *Kill You* (2000); Dido – *Thank You* (2000) vs. *Stan* (ft. Dido) (2000) – zde přiznané tzv. *credits*, tedy jmenovité uvedení účinkujících či přiznané spoluautorství, z čehož plyne i příslušný díl honoráře za použitý úryvek nahrávky; Snoop Dogg ft. Xzibbit – *Bitch Please* (1999) vs. *Bitch Please II* (ft. S.X. and Nate Dogg, 2000) – opět přiznané, (*credits*); Spanky and Our Gang – *Sunday Morning* (1968) vs. *Stir Crazy* (ft. Madd Rapper) (1999); Aerosmith – *Dream On* (1973) vs. *Sing For The Moment* (2002) – jiná instrumentace (nástroj), stejné sólo; Zdroj dostupný [online] na [http://www.youtube.com/watch?feature=player\\_embedded&v=coNE7xuM\\_M](http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=coNE7xuM_M) [citováno 11. 6. 2012]. Další takové přehledy nalezneme v obdobných audiovizuálních kompilacích dostupných na portálu YouTube, kupř. sampl **Kanye Westa** (podle <http://www.cream.cz/?novinka=zamereno-na-kanye-west> dostupné v audiovizuální podobě [online] na [http://www.youtube.com/watch?v=4XaDeC2LEdA&feature=player\\_embedded#](http://www.youtube.com/watch?v=4XaDeC2LEdA&feature=player_embedded#)). Z dalších odkazů dostupných [online] př. <http://www.youtube.com/watch?v=Y0ArwYwnT-U&feature=related>; <http://www.youtube.com/watch?v=-hr2F-wvnAo&feature=fvwrel>; <http://www.youtube.com/watch?v=U6hhAQwbLxw&feature=related>, aj. [vše citováno 11. 6. 2012].

Autorskoprávně zakládá toto jednání povinnost vyžádat si obecně souhlas autora původního díla s užitím jeho samplu v novém díle. Takováto praxe se začala striktně dodržovat nicméně až v 80. letech 20. století, v předchozí dekádě byly tyto praktiky v rámci lokálních hip-hopových formací tolerovány (z jednoduchého důvodu – nevydělavaly svým interpretům mnoho peněz, tudíž se nevyplatilo původním autorům žádat podíl z tantiém), až s prosazením tohoto žánru v tzv. mainstreamu došlo i zde na otázky autorského práva. I na tom se opět dobře ukazuje, že v praxi je jeho primárním cílem spíše ochrana majetkových než osobnostních práv autorů.<sup>759</sup> Původní autoři se začali bránit v americkém právním systému žalobami pro tzv. *copyright infringement* (porušení copyrightového práva), na druhé straně někteří tvůrci v USA naopak sami umožnili užití strukturních částí svých děl označením samplů ze své tvorby jako sféry tzv. *fair use* (speciální volnější režim podle *US trademark law*).<sup>760</sup> Hudební historik **Dick Hebdidge** soudí o principu samplování z hlediska autorského práva, že přístup vystřížení a opětovného zakomponování nějakého úryvku skladby vychází z principu, že nikdo nemůže vlastnit nějaký rytmus či zvuk. Dokládá to obecnými principy hudební apropriace, kdy samplování představuje možnou cestu jak napodobit hudební jazyk určité kultury. Ale připouští, že nadužívání vede k porušování AP původního díla.<sup>761</sup> Jak však uvidíme dále, v soudních kauzách týkající se problematiky plagiování právě prostřednictvím samplingu, platí poznatek, že autorskému právu nejde primárně o morální princip autorství, ale především o zisk, čím bohatší je obviněný,

---

<sup>759</sup> Konkrétně došlo k takovému zpřísnění legislativy v oblasti copyrightu (např. USA), kde se tak do sporů ohledně tzv. *uncredited samples*, tedy převzatých samplů bez označení původního autora a názvu skladby, dostává čím dál více tvůrců a producentů soudobé NAH.

<sup>760</sup> Jedná se o výjimku z exkluzivních práv, které garantuje *Copyright law* autorovi díla. V americkém právu je upravena ustanovením § 107 CA z roku 1976. Umožňuje v limitované míře použití copyrightem chráněného materiálu (díla) bez jinak potřebného souhlasu vlastníků autorských práv. Jedná se o taxativně vymezené případy, např. o užití pro komentář, kritiku, zpravodajství, výzkum, výuku apod. V českém (a obecně kontinentálním) právním systému tomuto institutu odpovídají do jisté míry některé typy zákonných licencí. V některých dalších jurisdikcích *Common law* se lze setkat také s termínem tzv. *fair dealing* (např. Velká Británie – sec. 29, 30, 178 CDPA; dále též Austrálie, Kanada, Nový Zéland či Jižní Afrika). Aby se užití kvalifikovalo jako *fair use*, je třeba zvážit tato hlediska: 1. účel a povahu užití, včetně zvážení, zda použití má ziskovou povahu, či jde o neziskové vzdělávací účely; 2. druh chráněného díla; 3. množství a míru použité části díla v poměru k dílu jako celku a 4. vliv užití na potenciální trh nebo hodnotu chráněného díla. Extenzivní výklad mimo tato vytýčená kritéria je však možný, jak naznačil případ **Stewart v. Abend 495 U.S. 207, 236 (1990)**, z něhož bylo citováno i v námi dále rozebírané kauze *Campbell vs. Acuff-Music*: „*The Fair Use doctrine thus permits courts to avoid rigid application of the copyright statute when, on occasion, it would stifle the very creativity which that law is designed to foster. (...) the Fair Use guidelines are meant to be illustrative and not limitative.*” Citováno podle Lindenbaum: cit. dílo, s. 44.

<sup>761</sup> „*By doing this they were breaking the law of copyright. But the cut'n'mix attitude was that no one owns a rhythm or a sound. You just borrow it, use it and give it back to the people in a slightly different form. To use the language of Jamaican reggae and dub, you just version it. By doing this they were breaking the law of copyright. But the cut'n'mix attitude was that no one owns a rhythm or a sound. You just borrow it, use it and give it back to the people in a slightly different form. To use the language of Jamaican reggae and dub, you just version it.*“ Podle Hebdidge, Dick: *Cut 'N' Mix: Culture, Identity and Caribbean Music*. Routledge, New York 1987, 180 s., zde s. 141.



případně čím vyšší zisky pro něj plynou z takového neoprávněného díla, tím větší je šance na možnou soudní při.

Fenomén licencování samplů se však vedle APO hudebního díla jako takového (*owner*) musí vyrovnat ještě s APO původní zvukové nahrávky (*publisher*).<sup>762</sup> V praxi se pak platí paušální poplatek (*flat fee*), případně licenční poplatek (*royalty*), jehož výše se odvozuje od počtu prodaných kopií díla nového.<sup>763</sup> Jedná-li se však o dílo úspěšné a je-li založeno svou podstatou na samplingu, původní majitel může též požadovat přiznání spoluvlastnictví, a tedy podílu na zisku z nového díla (až 50 %, viz soudní kauza kolem písně *Bitter Sweet Symphony*), které může být v závislosti na míře použitého staršího materiálu kvalifikováno dále též jako dílo odvozené.<sup>764</sup> Právě oblast hip-hopu je na těchto principech postavená a soudní spory vedené ohledně samplování ještě nedaly jednoznačnou odpověď, jaká míra samplingu už může být považována za porušování AP a kde probíhá hranice mezi vznešeností uměleckých cílů v podobě kulturních odkazů a přizemních materiálních hledisek napodobit úspěšné a ziskové písně. Kreativita byla vždy, a vývoj v poslední době toto potvrzuje, záležitostí nanejvýš subjektivní a nejednoznačnou.

V českém právním prostředí je proti neoprávněnému a nedovolenému samplování možno využít ustanovení § 11 odst. 3 AZ, podle kterého má každý autor právo na nedotknutelnost svého díla, zejména právo udělit svolení k jakémukoli změně nebo (což je pro náš případ rozhodující) jinému zásahu do svého díla. V návaznosti pak lze aplikovat i ustanovení § 12 AZ, jež v rámci majetkových práv autora stanovuje, že autor má právo své dílo užít v původní nebo jiným zpracované či jinak změněné podobě, samostatně nebo v souboru anebo ve spojení s jiným dílem či prvky; autor má také možnost udělit jiné osobě smluvní oprávnění k výkonu tohoto práva. Jedná-li se o zaregistrování skladby, v níž je jakýmkoliv způsobem užito jiné autorské dílo, do registru OSA, vyžaduje se souhlas autorů případně jiných nositelů práv k původnímu dílu.<sup>765</sup>

Na druhou stranu připomeňme výše zmíněný pátý bod závěru Posudku ÚPAPP z roku 1972 ohledně specifík týkajících se nových děl EKH, z něhož plyne, že v případě, kdy se užije úryvek cizí skladby způsobem přesahujícím pouhé její zpracování, tedy tvůrčím způsobem a to tak, že se původní dílo stává v procesu percepce a apercepce hudby

---

<sup>762</sup> Doplňme, že v USA APO zvukových nahrávek řeší Harry Fox Agency ([www.harryfox.com](http://www.harryfox.com)) a na území Kanady Canadian Mechanical Rights Reproduction Agency (CMRRA, [www.cmrra.ca](http://www.cmrra.ca)). Viz Passman, Donald S.: *All You Need to Know About the Music Business*. Simon And Schuster, New York 1997, 433 s., zde s. 220. V ČR je oprávněným kolektivním správcem ohledně hudebních děl OSA a ohledně mechanických nosičů zvukových nahrávek INTERGRAM.

<sup>763</sup> Lindenbaum: cit. dílo, s. 29 a dále k aktuální proceduře viz např. dostupné [online] na <http://musicians.about.com/od/musiciansfaq/f/sampleclearance.htm> [citováno 2. 7. 2012].

<sup>764</sup> Passmann: cit. dílo, s. 297.

<sup>765</sup> Zdroj: osobní emailová korespondence s Mgr. Jiřinou Barello, členkou představenstva OSA.

neidentifikovatelné (ztrácí podstatný pojmový znak díla podle § 2 AZ, individualitu), mění se jeho právní status z díla (toho původního) na de facto pouhý nový kompoziční materiál, jenž je dovoleno z povahy věci v rámci „kulturního a uměleckého rozvoje“ dále použít.

Otázka samplování může být v praxi značně sporná, základem jeho případné protiprávnosti je, aby byl použitím určitého cizího zvuku zcizen i onen původní individuální, jedinečný hudební potenciál – dovedeno ad absurdum, pokud by měl kupř. nějaký hráč na saxofon naprosto nezaměnitelnou barvu tónu, bylo by teoreticky možno uvažovat v těchto intencích i z nedovoleného užití jednoho jeho tónu. V praxi je to samozřejmě problematické a tento případ dosti nereálný (byť výjimky by mohly potvrdit pravidlo), jinou otázkou je, do jaké míry se vedle toho spíše bude jednat o zásah do práva nějakého výkonného umělce (spadající do tzv. práv souvisejících s právem autorským, jež upravuje rovněž v české legislativě AZ v Hlavě II, konkrétně v §§ 67–74).<sup>766</sup>

Tím se nám opět vrací otázka, čím může být vlastně dané konkrétní dílo po stránce zvukové sluchově identifikovatelné a tedy jedinečné, neboť tuto roli může přejímat v rámci roztříštěnosti individuálního materiálu i třeba zvuková stránka pozadí, jakýsi *background*, tj. háv, do něhož je skladba „oblečena“, jež je výsledkem řemeslné dovednosti aranžéra, a jež působí na recipienta „známě, důvěrně, líbivě“. Je však taková skladba jako celek vůbec projevem jedinečnosti? A není to právě spíš pouhý otisk generalizované šablony?

Právní teorie (zvláště v americkém prostředí na základě praktických zkušeností) vymezuje několik možných vedení obhajoby obviněných, kteří užili určitý cizí sampl. Základem každého právního sporu je především určení, zda konkrétní případ *appropriace* spadá do sféry **fair use**.<sup>767</sup> Posuzují se v této souvislosti 4 definiční kritéria (viz výše pozn. pod čarou č. 760): 1. nekomerční či neziskový charakter užití (zde samplu nevyhovují), 2. povaha chráněného díla (ani zde *sampling* neprolomí právní mantinely, umělecké dílo je svým významem důležité, tudíž přísněji chráněné), 3. kvantitativní a kvalitativní stránka užitého materiálu – jeho velikost a důležitost (podstatnost) vzhledem k chráněnému dílu jako celku (zde již samplu mohou v některých případech vyhovovat tomuto kritériu)

---

<sup>766</sup> V mezinárodním měřítku připomeňme úpravu této problematiky prostřednictvím *Bernské úmluvy o ochraně literárních a uměleckých děl* a *WIPO Copyright and Performances and Phonograms Treaties Implementation ACT*.

<sup>767</sup> Viz Tit. 17 U.S.C. 107 (Copyright Act of 1976): The Fair Use of a copyrighted work, including such use by reproduction in copies or phonorecords or by any other means specified by that section, for purpose such as criticism, comment, news reporting, teaching (including multiple copies for classroom use), scholarship, or research, is not an infringement of copyright. In determining whether the use made of a work in any particular case is a Fair Use the factors to be considered shall include – (1) the purpose and character of the use, including whether such use is of commercial nature or is for nonprofit educational purposes; (2) the nature of the copyrighted work; (3) the amount and substantiality of the portion used in relation to the copyrighted work as a whole; and (4) the effect of the use upon the potential market for or value of the copyrighted work. The fact that a work is unpublished shall not itself bar a finding of Fair Use if such finding is made upon consideration of all the above factors.

a 4. dopad použitého materiálu na tržní hodnotu původního chráněného díla (čistě majetkověprávní hledisko problematiky). Legální definice užívající výraz „*shall include*“ však naznačuje, že se lze od tohoto vymezení odchýlit a rozšířit jej, dojde-li soudce v konkrétním případě k závěru, že převažuje společenský přínos, případně porovná význam samplovaného materiálu v původním a novém díle, nebo usoudí, že se jedná o parodii, která vědomě využívá určitou část původního díla pro „*recall or conjure up' the object of [the] satire*“.<sup>768</sup>

**První** možnou variantou obhajoby autora napadeného díla, v němž je neoprávněně užit nějaký sampl, je argument, že sampl je z principu nezávislý fixovaný útvar, natolik svým rozsahem malý a nepodstatný (*independent fixation of music, that is small enough to be de minimis*), že může spadat pod režim *fair use*, případně také, jedná-li se o parodické použití nějakého samplu (parodie doby specifická forma uměleckého projevu může požívat výsady *fair use*).<sup>769</sup> Nutno dodat, že americký Copyright Act neposkytuje vlastní APO novým dílům založeným převážně na samplovaném (převzatém) materiálu, podobně jako v případě cover verzí se jedná o dílo odvozené. Rozhodující je tedy míra použitého samplu (viz třetí definiční kritérium). Něco jiného by byla argumentace novým společensko-kritickým kontextem ochranyhodným coby společenské hodnoty, jak dále uvidíme u zvláštního hudebního díla, tzv. mash-upu. Problematické je z tohoto pohledu i využívání samplerů v hudebních kapelách; z právního hlediska stále nejsou považovány za samostatné, svébytné hudební nástroje. **Druhým** argumentem může být odvolání na recipienta skladby – použitý sampl je natolik malý a bezvýznamný, že jej posluchač v hudební struktuře nerozpozná.<sup>770</sup> **Třetí** variantou je názor, že drobné dílčí samplý nespádají pod APO chráněného díla jako celku, tedy že je autor „nevlastní“. Tento názor vychází z definice chráněného díla, které musí *result from a series of (...) sounds*, dílčí samostatný zvuk tedy tomuto vymezení neodpovídá.<sup>771</sup>

Jiný, zajímavý výsledek procesu samplování, který můžeme vřadit do kategorie odvozených děl, představuje tvorba tzv. **mash-upů** či bootlegů.<sup>772</sup> Jedná se o skladbu, jež

<sup>768</sup> Lindenbaum: cit. dílo, s. 27.

<sup>769</sup> **Twentieth Century Music Corp. v. Aiken, 422 U.S. 151, 156 (1975)**. Podle Hampel, Sherri Carl: *Note: Are Samplers Getting a Bum Rap?: Copyright Infringement of Technological Creativity?* In: University of Illinois Law Review 559, roč. 1992.

<sup>770</sup> K dodnes nejednoznačně určené míře použitého materiálu z cizího díla, která již může zakládat *copyright infringement* viz srovnání dvou právních kauz: **Boosey v. Empire Music Co. [224 F. 646 (S.D.N.Y. 1915)]**, v níž postačilo 6 za sebou jdoucích shodných not ke vzniku tzv. *copyright infringement*, zatímco v případě **Northern Music Corp. v. King Record Distribution Co. [105 F. Supp. 393, 397 (S.D.N.Y. 1952)]** byla tato hranice stanovena na 4 shodné takty.

<sup>771</sup> Tit. 17 U.S.C. 101.

<sup>772</sup> Termín **bootleg** nese v hudební oblasti ještě jiný význam. Jsou jím označovány také tzv. pirátské desky, audio nebo video nahrávky, které nevznikly oficiální cestou. Často jsou pořízeny na veřejných koncertech či jako neoficiální kopie z archívu nahrávacích společností. Bootlegy jsou většinou šířeny fanoušky

vznikne smícháním dvou či více různých již dříve existujících skladeb dohromady. Častým případem je užití vokální složky jedné skladby s instrumentálním podkladem skladby druhé.<sup>773</sup> Jelikož dohromady mohou zásadním způsobem měnit význam původních děl, jejich kontext, v americkém právu je v určitých případech možno úspěšně uplatnit na obranu zákonnosti takového nového de facto nepůvodního, odvozeného díla překvapivě režim *fair use*. Důvodem je již samo vymezení tohoto právního režimu, které má chránit hodnoty cenné pro společnost (na základě 1. dodatku Ústavy USA o svobodě slova), mezi něž v případě mash-upu může být počítán vznik parodie či jiného kritického pohledu na určité cizí dílo (či obě užitá díla), jejich nová perspektiva díky novému společnému hudebnímu kontextu.<sup>774</sup> Vychází se rovněž z premisy potenciální ochrany tohoto nového kontextu a uměleckého rozměru mash-upu. V českém právním prostředí se bezpochyby bude jednat o tvorbu odvozenou, k níž je vždy zapotřebí souhlasu vlastníků autorských práv původních kompozic bez ohledu na její společenský dopad či záměr.

Tato tvorba má své kořeny opět v kompozičních technikách EAH a *musique concrète*, v metodách montáže, mixáže a koláže, její prvky lze spatřovat též v rearanžích jazzových standardů. Za historicky první mash-up se považuje již výše zmíněný tzv. *break-in song* Billa Buchanana a Dickieho Goodmana, vzniklý montáží úryvků různých písní prokládaných výsečemi legendární rozhlasové hry Orsona Wellese *Válka světů*. Během svého vývoje se ustálilo několik základních typů: Mash-up kombinující *dvě rozdílné písně*, mash-up kombinující dvě různé verze téže písně, tzv. abstraktní mash-up (typický pro EAH a *musique concrète*, nicméně nalezneme jej i např. u Beatles v jejich skladbě *Revolution 9* či ve skladbě *Heart Beat, Pig Meat* od Pink Floyd), tzv. glitch pop (označení pro mix skladby s technickými zvuky elektronických zařízení a šumy, praskáním, lupáním a dalšími akustickými malformacemi), quodlibet (smíchání dvou a více melodií na způsob kontrapunktu) či v úvahu přichází ještě obecnější termín zvuková koláž (zde se však již pohybujeme zcela na pomezí žánrů hudby a tzv. sound artu). Technicky vzato se ve všech těchto případech jedná o tzv. remixy, tedy nahrávky, které vznikly prostřednictvím zvukového rearanžování svých zvukových komponent, přemícháním původní hudební

---

nějakého umělce, mohou se však i prodávat. Z právního hlediska se jedná o značnou varietu možností – od ilegálních a podomácku kopírovaných nosičů, až po legální nahrávky šířené zdarma se souhlasem samotného autora. Někteří tvůrci výrazem bootleg označují jakékoliv své dílo, z něhož jim neplynou autorské honoráře.

<sup>773</sup> Srovnej Geoghegan, Michael – Klass, Dan: *Podcast Solutions: The Complete Guide to Podcasting*. friendsofED, Apress Company 2005, 240 s., zde s. 45.

<sup>774</sup> Zdroje: <http://www.yalelawtech.org/ip-in-the-digital-age/mashup-a-fair-use-defense/>, <http://www.mcbride-law.com/2010/01/28/mashups-and-fair-use/>, [obojí citováno 31. 7. 2012]. Viz též kauza Campbell v. Acuff-Rose Music, a další uvedené v 3. kapitole.

nahrávky.<sup>775</sup> U mash-upů toto rearanžování zachází dál ve smyslu kvantitativního rozšíření výchozího hudebního materiálu, který byl původně samostatný a nyní je kombinován s jiným, rovněž původně samostatným. Tím dochází také ke kvalitativní obměně (vzniká nový kontext).

Za příklad skutečného mash-upu už možno považovat např. směs (*medley*)<sup>776</sup> skladby *Do It Again* Stelly Dana a *Billie Jean* Michela Jacksona formace Club House pod neoriginálním názvem *Do It Again Medley With Billie Jean* z roku 1983. Dalším významným tvůrcem je Frank Zappa, který vytvořil vlastní techniku zvanou *xenochrony*, jež spočívala v přenesení původního kytarového sóla z určité nahrávky do skladby zcela jiné. Takto postupoval kupř. ve své rockové opeře *Joe's Garage* z roku 1979. Z dalších umělců jmenujme alespoň Johna Oswalda (př. jeho track *Vane* kombinující tentokrát dvě verze téže skladby – původní *You're So Vain* Carly Simona a cover verze od Faster Pussycat), Negativland zmíněný již výše, Girl Talk (umělec vlastním jménem Gregg Michael Gillis) či DJ Danger Mouse a jeho celá bootleg-deska *Grey Album*, jež remixuje a míchá legendární *White Album* skupiny Beatles a vokály Jay-Z z jeho *The Black Album*. Tento projekt vzbudil značnou pozornost a rovněž právní hrozby ze strany vydavatelství EMI směřující k distributorům tohoto mash-up alba.<sup>777</sup> Ač výše zmiňujeme možný režim *fair use*, ne všechny jurisdikce pochopitelně tento institut pro mash-upy podporují. Legálních bootlegů je tak poměrně málo, k těm významnějším patří izraelský projekt Bonna Music, který tímto způsobem smíchal hit *Enjoy the Silence* od Depeche Mode se skladbou *Sheket* domácí interpretky jménem Balagan. Tento mash-up schválil člen Depeche Mode Martin Gore a pomohl dokonce k jeho vydání.

Na internetu, kupř. na portálu YouTube, se však setkáme ještě s mash-upy, které mají odlišný účel – pomocí drobných technických úprav (kupř. úpravou tónové výšky písně či změnou jejího tempa) míchají dvě různé písně dohromady, aby naopak vynikla jejich podobnost za účelem kritického poukázání na nedostatek originality – kupř. je takto smíchán

---

<sup>775</sup> Možnosti rearanžování tvůrci objevovali od počátku nahrávání zvuku na konci 19. století. Nástup magnetofonových pásek představoval další zjednodušení této práce a rozšíření možností při tvorbě **remixů**, tyto nejprve ovlivnily avantgardní směry tzv. Nové hudby, později začaly být využívány i v NAH, především v elektronické taneční hudbě, kde pomocí remixů vznikaly speciální taneční cover verze cizích děl. Remix a tzv. **remastering** se navíc hodně používá díky digitalizaci starších analogových hudebních nahrávek.

<sup>776</sup> **Medley** znamená skladbu složenou z částí již existujících (většinou všeobecně známých) skladeb, většinou v „horizontální“ rovině, není vyloučeno však i vzájemné „vertikální“ překrytí. Základní internetový přehled nejvýznamnějších světových směsí nalezneme na [http://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_musical\\_medleys](http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_musical_medleys) [citováno 11. 6. 2012].

<sup>777</sup> Přehled významných mash-up alb a projektů možno nalézt na [http://en.wikipedia.org/wiki/Mashup\\_%28music%29#cite\\_note-2](http://en.wikipedia.org/wiki/Mashup_%28music%29#cite_note-2) [citováno 4. 4. 2012]. Významné místo zaujímá také TV seriál *Glee*, v němž se hudební mash-upy objevují velmi často.

hit skupiny 4 Non Blondes *What's Up* zpěvačky Lindy Perry s neméně známou skladbou Bobby McFerrina *Don't Worry, Be Happy*.<sup>778</sup>

Zajímavostí v tomto směru je iniciativa s názvem *Who Sampled*, webová stránka založená v Londýně, obsahující neustále se rozšiřující databázi smplované hudby – jak seznam originálů, z nichž bylo samplováno, tak i nové skladby, do nichž byl sampl použit. Vedle toho server obsahuje také databázi cover verzí a remixů. V databázi je možno hledat podle několika základních kritérií, podle žánrů, jmen autorů, tagů či roku vydání hledané skladby či samplu.<sup>779</sup> S myšlenkou zachycení a detailní analýzy konkrétní skladby přišli již na sklonku roku 1999 Will Glaser a Tim Wetergren. Vytvořili *Music Genome Project*, který se snažil prostřednictvím analyzování téměř 400 atributů („genů“) každé konkrétní hudební struktury vystihnout její jedinečnost a co nejpřesněji ji popsat pomocí komplexních matematických algoritmů (např. pohlaví zpěváka, stupeň zkreslení elektrické kytary apod.).<sup>780</sup> Jednalo se tedy o kvantifikovatelné a akusticky měřitelné hodnoty hudebního projevu. Klasifikovali pět základních skupin hudebních projevů, tzv. genomů (Pop/Rock, Hip-Hop/Electronica, Jazz, World Music, Classical music), každý z nich však měl jiný počet zkoumaných atributů (rock a pop pouze 150, rap překvapivě 350, jazz 400). Výsledný vektor každé písně byl pak determinován hodnotami těchto atributů. Dohromady vytvářel jakýsi spektrogram na bázi *moodbaru* (počítačové vizualizace vytvořené podle hudebních atributů úryvku hudební struktury). Od ledna 2000 již takto katalogizovali tvůrci této databáze dle svých slov desítky tisíc různých skladeb.<sup>781</sup> Znalosti této databáze jsou vtěleny do zvláštní služby Pandora's Box, jež funguje z důvodů autorských práv<sup>782</sup> pouze na území USA. Jedná se o speciální internetové rádio, které dokáže posluchači na základě jeho aktuální volby sofistikovaně navrhnout velmi podobné skladby podle jeho vkusu a chuti a sestavit pro každého celý playlist.

## 2.6 Technické aspekty hudebního díla 20. století a jejich vliv na AP

Na úplný závěr této kapitoly, v níž se zabýváme faktory, které ovlivnily onu změnu hudebního paradigmatu (a které by měly mít teoreticky vliv i na AP), nemůžeme nakonec

<sup>778</sup> [http://www.youtube.com/watch?feature=player\\_embedded&v=W\\_HE8Q\\_1WD4#!](http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=W_HE8Q_1WD4#!) [citováno 25. 7. 2012].

<sup>779</sup> [www.whosampled.com](http://www.whosampled.com) [citováno 4. 4. 2012].

<sup>780</sup> Názvy všech 400 atributů není oficiálně znám, je veden právně jako obchodní tajemství. Některé jsou zveřejněny na [http://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_Music\\_Genome\\_Project\\_attributes](http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Music_Genome_Project_attributes) [citováno 4. 4. 2012].

<sup>781</sup> Zdroj: <http://www.pandora.com/mgp.shtml> [citováno 4. 4. 2012].

<sup>782</sup> Konkrétně se jedná o navýšení poplatků *Copyright Royalty Board Rulings*, které finančně znemožnily šíření tohoto specifického projektu i mimo území USA.

opomenout jeden z těch v poslední době možná nejdiskutovanějších faktorů, navíc mající dopad na mnohem větší a širší pole působnosti. Trend expandujících fenoménů typu digitalizace, rozvoj informačních a komunikačních technologií či computerizace je spjatý nejen s tvorbou hudby, ale též s její konzervací a šířením. Všechny tyto tři oblasti nabývají zvláště v poslední době na důležitosti, a protože se dotýkají mj. autorskoprávní oblasti, poskytneme jim zde alespoň ve stručnosti prostor.

V oblasti tvorby to byl technický rozvoj první poloviny 20. století, který dovolil i první pokusy tvorby elektronické hudby. Opět připomeňme dobovou fascinaci technikou, která se promítla i do hudebních směrů této doby – např. bruitismu či futurismu (Luigi Russolo a jeho teoretický spis *Umění hluku*, vlastní hudební nástroj „hlukofon“ – *intonarumori*), konstrukce prvních i přelomových elektronických nástrojů ve 20. letech 20. století – především thereminu Levem Těrmemem, jehož použil ve své skladbě *Educatorial* Edgar Varèse; trautonia Friederichem Trautweinem, pro nějž složil kupř. Paul Hindemith skladbu *Des kleinen Elektromusikers Lieblinge*; a do třetice jmenujme Ondes Martenot (Martenotovy vlny) podle svého tvůrce Maurice Martenota, jež je podobně jako theremin populární dodnes a ve své době jej proslavil mj. Olivier Messiaen, když využil jeho barvu ve své slavné symfonii *Turangalila*.<sup>783</sup> John Cage již v roce 1939 využil ve své kompozici *Imaginary Landscape No.1* kromě akustických nástrojů rovněž gramofony a vynález magnetofonové pásky v roce 1932 Fritzem Pleumerem zase umožnil editaci (stříh, míchání) nahraného materiálu, na základě čehož vznikly po 2. světové válce nové typy hudebních kompozic, kupř. koláže tzv. *musique concrète* ve studiu francouzského rozhlasu zvukového inženýra Pierra Schaeffera a skladatele Pierra Henryho *Études de bruits* (1948) i dalších skladatelů (Pierra Bouleze aj.). Počátkem 50. let pak skladatel Herbert Eimert založil v kolínském rozhlasu a televizi WDR obdobné studio elektronické hudby, v němž tvořil své kompozice např. Karlheinz Stockhausen (*Studie 1* z roku 1953, *Gesang der Jünglinge* z roku 1956 či *Kontakte* z roku 1959).

Mnohem zajímavější okruh představuje vznik tzv. **algoritmické kompozice** (někdy též označována jako automatická), která obecně klade důraz na užití předem definovaných

---

<sup>783</sup> Těto problematice záměrně věnujeme pouze okrajovou pozornost, neboť je v literatuře již dostatečně zpracována. Ucelený a podrobný výklad o elektronických hudebních nástrojích podává v českém jazykovém prostředí kupř. skladatel Daniel Forró ve své čtyřdílné publikaci *Musitronika* (I. Historické elektro-akustické nástroje, II. Analogové syntetizéry, III. Digitální syntetizéry, IV. Samplery). Z internetových odkazů dále připomeňme <http://120years.net/nav.html>, který přehledně mapuje a popisuje nejdůležitější elektronické nástroje a u některých archivuje též zvukovou ukázkou. V kontextu elektronické hudby stojí za zmínku populárně-vědecké příspěvky Markuse Schneidera pro *Berliner Zeitung* a curyšský *Tagesanzeiger*, v češtině dostupné kupř. na webu Goethe Institutu: <http://suche.goethe.de/search/Goethe.jsp;jsessionid=57B1C7C7A12ED3CB483B358BAB3CE890?spr=&dir=&titel=&noserv=&noarc=&x=&c=&r=52599040>. [Oba citovány 3. 7. 2012]. Rovněž tato etapa vývoje je v dějinách hudby 20. století podrobně reaktována, proto se jí věnujeme opět jen víceméně heslovitě, vědomi si však její důležitosti.

pravidel a postupů při vytváření hudby. Jedná se o matematické formule, které tak vlastní proces komponování hudby zcela automatizují, nebo o metody, při nichž skladatel předem připravený model při svém komponování cíleně ovlivňuje.<sup>784</sup> Ve 20. století se takové rysy objevují již v dodekafonních a seriálních kompozicích, případně v minimalismu. Ještě zásadnější je však (v souvislosti s vlastním procesem tvorby hudebních děl) integrace této koncepce do prudce se rozvíjející mladé oblasti výpočetní techniky. První počítač názvem CSIRAC schopný reprodukovat hudbu byl počátkem 50. let byl navržen a zkonstruován v Austrálii **Trevorem Pearceyem**, **Maston Beardem** a matematikem **Geoffem Hillem**. A již v polovině této dekády **Lejaren Hiller** ve spolupráci s **Leonardem Isaacsonem** vytvořili algoritmus, jehož prostřednictvím vznikla o rok později s využitím počítače ILLIAC skladba *Illiad suite pro smyčcový kvartet*. Jednalo se o historicky první kompozici tzv. počítačové hudby využívající prvky stochastické i seriální. Počítačem generované náhodné procesy byly použity též v multimediální skladbě **Johna Cage** *HPSCHD*; stochastické principy nalezneme také v mnoha skladbách **Ianise Xenakise**, který je považován za průkopníka využívání počítačové technologie při komponování,<sup>785</sup> a dalších tvůrců elektronické hudby. **David Cope** např. pro analýzu a komponování již dokonce použil počítačové systémy umělé inteligence (UI), které nejprve nechal kompoziční jazyk významných skladatelů v dějinách hudby typu Bacha či Mozarta pečlivě analyzovat a dekodovat, a následně UI sama byla schopna „zkomponovat“ novou skladbu v jejich duchu (viz populární *Mozart's 42nd Symphony*).<sup>786</sup> Tento typ softwaru implementující v sobě techniky pro tvorbu či další využití algoritmické kompozice dostal název CAAC („sea-ack“, resp. *Computer-Aided Algorithmic Composition*).

Je zde tedy potřeba rozlišit úlohu počítače – v některých případech figuruje jako pouhý digitální pomocník k restaurátorským účelům hudebních partitur, jinde na sebe bere

---

<sup>784</sup> [http://www.uvni.cz/music\\_theory/algokomp.html](http://www.uvni.cz/music_theory/algokomp.html) [citováno 3. 7. 2012]. Takovéto postupy se ojediněle vyskytly již sice ve starší době (např. francouzský matematik **Marin Mersenne** se ve své knize *Harmonie universelle* z let 1636-1637 zabýval možností generovat zpěvy (diatonické melodie) v rozsahu tří oktáv permutováním 22 tónů, či v roce 1787 zkomponoval **Wolfgang Amadeus Mozart** skladbu *Musikalisches Würfelspiel* tvořenou posloupností předem připravených taktů, náhodně uspořádaných do osmitaktových frází podle výsledků hodů dvěma kostkami), doména těchto technik ale samozřejmě spadá do 20. století.

<sup>785</sup> Sám Xenakis vytvořil programy v počítačovém jazyku FORTRAN, které dokázaly generovat číselná data, které on pak pouze přepsal do klasické partitury pro standardní nástrojová obsazení. Příkladem takové jeho skladby budíž kupř. *ST/48* z roku 1962. Viz [http://en.wikipedia.org/wiki/Computer\\_music](http://en.wikipedia.org/wiki/Computer_music) [citováno 4. 7. 2012].

<sup>786</sup> „Při algoritmické kompozici se obvykle kombinuje více technik. Použité metody často v různé míře využívají náhody, ale mohou být i zcela deterministické. K algoritmické kompozici lze přiřadit i **sonifikaci**, metodu převodu vybraných dat na zvuk. Jako výchozí materiál mnohdy slouží číselné posloupnosti či data produkovaná nějakým **iteračním postupem** nebo jiným **matematickým modelem**. Pro generování posloupností nebo organizaci parametrů lze použít soustavu odvozovacích pravidel tvořících **formální gramatiku**. Směr vývoje kompozice mohou určovat nejrůznější systémy **umělé inteligence** využívající **genetické algoritmy** či **učící se systémy**, které lze použít i pro analýzu hudebního materiálu a následné generování hudby podle „naučených“ pravidel. Zdrojem vstupních dat mohou být i nejrůznější fyzikální systémy.“ Citováno podle [http://www.uvni.cz/music\\_theory/algokomp.html](http://www.uvni.cz/music_theory/algokomp.html) [citováno 3. 7. 2012].



úlohu samotného tvůrce skladby, kterou buď sám reprodukuje, nebo poskytuje její grafický zápis živým interpretům. Příklad, kdy danou skladbu počítač sám reprodukuje prostřednictvím nových či uměle vytvořených zvuků, představuje např. skladatel (resp. spíše již „jen“ programátor) **Gottfried Michael Koenig**. Problémem všech těchto výtvorů však vždy byla jistá umělost, která je dána odosobněným a veskrze konstruktivistickým přístupem. Poslední dobou se již objevily programy, které umí generovat i „lidské“ – lidskému uchu přirozenější melodie (např. softwary *Band-in-a-Box* či *Impro-Visor*, jež dokážou vytvořit originální instrumentální sóla do jazzové, rockové či bluesové hudby).

Měli bychom na tomto místě zmínit vznik tzv. MIDI<sup>787</sup> rozhraní počátkem 80. let, které významně rozšířilo možnosti tvorby hudby prostřednictvím PC. Vedle běžného připojení k elektronickým hudebním nástrojům, které tak byly schopny na této platformě s PC komunikovat, vznikaly v 80. letech také zajímavé experimenty, kdy k MIDI mapperu (tedy jakési mapě MIDI zvuků) byl použit algoritmus, který pomocí tohoto rozhraní převáděl do auditivní podoby kupř. různé interpretovy pohybové kreace či třeba nárazy různých předmětů na určitou plochu (viz zvukové projekce Kanadřana **Udo Kasemsetse** či *Erratum Musical Marcela Duchampa*). Takovéto performance často spadají do oblasti multimediálního umění, tedy nejen hudebního či zvukového.

Jistou obdobu tzv. live-electronic u EH (ovšem ve smyslu jakési flexibility provádění technických operací při živé interpretaci – reprodukci díla) by v počítačové hudbě mohly představovat zařízení, která umí v reálném čase sama pohotově reagovat a improvizovat. Jedním takovým je *Continuator*, systém, který vyvinul v roce 2002 **François Pachet**.<sup>788</sup> Netřeba dodávat, že takovýto proces je pochopitelně náročný na paměť a výkon hardwaru a dlouhou dobu nebyl z těchto důvodů vůbec myslitelný. Další možností je pak tzv. live coding, neboli interaktivní (*just in time*) programming, kdy přímo během představení či koncertu je počítač schopen generovat a zapisovat svůj part do v reálném čase probíhající hudební struktury.<sup>789</sup>

V souvislosti s počítačovou hudbou však zároveň vyvstávají nové otazníky nejen ohledně pojetí uměleckého díla, ale i vymezení a definice hudby samotné. Jak totiž

---

<sup>787</sup> **MIDI (Musical Instrument Digital Interface)** je mezinárodní standard používaný jako elektronický komunikační protokol mezi hudebními nástroji, počítačem apod., jehož pomocí komunikují připojená zařízení v reálném čase prostřednictvím definovaného sériového rozhraní. Podrobněji k tomu viz např. <http://www.kunsterfuge.com/theory/midi.htm#Computer>, [citováno 31. 7. 2012].

<sup>788</sup> Podrobněji viz Pachet, François: *The Continuator: Musical Interaction with Style*. In: ICMA, Proceedings of ICMC, s. 211–218, Göteborg, Sweden, 2002. ICMA; <http://www.csl.sony.fr/~pachet/> či Pachet, François: *Playing with Virtual Musicians: the Continuator in practice*. IEEE Multimedia, roč. 9, č. 3, dostupný na <http://www.csl.sony.fr/downloads/papers/2002/pachet02b.pdf> [obojí citováno 4. 7. 2012].

<sup>789</sup> Podrobněji k tomu viz Collins, Nick: *Generative Music and Laptop Performance*. In: Contemporary Music Review, roč. 22, 2003, č. 4, s. 67–79, či [http://soundlab.cs.princeton.edu/publications/on-the-fly\\_nime2004.pdf](http://soundlab.cs.princeton.edu/publications/on-the-fly_nime2004.pdf), [citováno 4. 7. 2012].

upozorňuje např. **Ivan Poledňák**, o hudbě hovoříme jako o atropinu,<sup>790</sup> což u kompozic, které jsou vytvořeny již převážně počítačem (např. pomocí stochastických algoritmů aplikovaných umělou inteligencí) může představovat problém. Člověk sice tento algoritmus (jakýsi návod jak tvořit) musel do počítače zadat, vlastní „tvůrčí proces“ je však víceméně již strojovou záležitostí. Kdybychom šli do důsledků, výsledek takového quasi-tvůrčího procesu (respektive zprostředkovaně tvůrčího, za pomoci programátora jako prostředníka) se příliš neslučuje ani s vymezením uměleckého díla coby záměrné činnosti člověka (viz závěry 1. kapitoly této práce).

Tento problém se promítá nejen do hudebně estetických témat, ale závažné otázky týkající se především požadavku na výsledek duševní činnosti pokládá i v souvislosti se zákonnými znaky autorského díla dle AZ. Pokud jsme zmínili, že pro oblast hudebního průmyslu, případně i v oblasti tvorby (výroby) specifických umělých zvuků, by se hodily spíše instituty průmyslového práva, případně právní ochrana obchodního tajemství či know-how, zde to může platit dvojnásob. Podle § 2 odst. 6 AZ je z APO výslovně vyloučen matematický či obecný vzorec, postup apod., což ovšem činí právě v případě hudebních „tvůrců“ – programátorů takovýchto děl jejich hlavní přínos. Navíc, jak již bylo řečeno výše a vyplývá též ze třetího bodu závěru Posudku ÚPAPP, obecně „pouhý“ technik nemůže být považován za autora díla již z povahy své činnosti. Podle ustanovení § 2 odst. 2 AZ by teoreticky možná připadala v úvahu APO tvůrce počítačového programu, pomocí kterého byly naprogramovány algoritmy vedoucí k vlastní tvorbě počítače. Otázkou zůstává, jak však právně pohlížet na jednotlivé výtvořky (díla) počítače vytvořené na základě tohoto algoritmu.

Podobný vývoj zaznamenala s obvyklým časovým zpožděním i NAH, obzvláště pak ve sféře elektronické taneční hudby.<sup>791</sup> Cílem naší práce není podrobný popis žánrové pestrosti této oblasti hudby, jedním z klíčových momentů pro NAH byla však konstrukce syntezátorů typu Moog v 60. letech (podle tvůrce **Roberta Arthura Mooga**) a později rozvoj samplerů, syntezátorů a sekvencerů v 80. letech (kupř. Roland TB-303, Ensoniq Mirage, YAMAHA DX-7 a dalších), či fenomén discjockeyů, kteří se postupně etablovali i na poli tvůrců originálních hudebních tracků. Nelze na tomto místě nezmínit jako inspirační zdroj minimalismus 60. let v oblasti AH, který sám rovněž působí na recipienta ne podle tradičních melodicko-harmonických postupů, ale zdůrazňuje repetitivnost jen lehce se obměňujících zvukových pásem a určitých modelů, na nichž staví pomocí magnetofonových

---

<sup>790</sup> Fukač, Jiří – Poledňák, Ivan: *Úvod do studia hudební vědy*. Vydavatelství FFUP, Olomouc 2001, 260 s., zde s. 53 an.

<sup>791</sup> Nelze si nepovšimnout ve 20. století podobných rysů ve vývoji AH a NAH, jen s tím rozdílem, že určité trendy objevené v oblasti AH s časovým odstupem infiltrují i do sféry populární. Ani tady tomu není jinak.

pásů své fázové posuny **Steve Reich**, a např. jeho skladba *It's Gonna Rain* již předznamenává právě techniky samplování či scratchů z gramofonových desek užívaných později hlavně v oné elektronické taneční hudbě.<sup>792</sup> Jak však uvádí ve své stati **František Kopecký**: „Počátkem 90. let zůstal tento způsob práce s hudební materií zcela nepochopen především v konzervativních kruzích komerčního popu, a taneční scéna spolu s hip-hoppery s pobavením sledovala soudní kauzy vyvolané nervózními studiovými producenty, advokáty přes autorská práva a manažerskými týmy hvězdiček typu Kylie Minogue kvůli, krádežím' úseků či výseků jejich hudby. I zde se časem situace zklidnila, ba naopak mnozí tvůrci si přeměnu kusu své tvorby za něčí sampl přímo považují za čest. Autorským právům bylo učiněno za dost licencováním samplovaných úryvků, a vydavatelství našťestí brzy pochopila, že to může jejich archívům spíš pomoci než uškodit. Rozpětí intenzity samplování v hudebním toku je široká, výjimkou nejsou ani skladby vytvořené pouze z nasamplovaného materiálu.“<sup>793</sup>

Tento technický rozvoj softwarových a hardwarových možností tvorby a s tím spojeného i záznamu výsledku s sebou přinesl vedle nesporných pozitivních aspektů větší svobody tvorby ovšem i negativa. Tím podstatným je pochopitelně kvantitativní nárůst různých „kompozic“ podomácku vyrobených a zaznamenaných, čímž tak splňují kupř. kritéria autorského díla podle AP. Tento nárůst však negativně ovlivňuje kvalitativní úroveň skladeb, neboť hudbu dnes díky technickým možnostem může skládat – provozovat doslova každý a zároveň výsledky svého snažení hned prezentovat potenciálním posluchačům prostřednictvím internetu.<sup>794</sup> Právě prudký rozvoj informačních technologií a především internetu znamenal prudký boom vzniku rozličných nahrávek. A to i vedle nesporného přínosu internetu pro vlastní tvorbu (hudba již nemusí vznikat pouze ve studiu za fyzické

<sup>792</sup> Podrobněji k výkladu o elektronické taneční hudbě viz bakalářská a diplomová práce Františka Kopeckého, obě dostupné [online] na <http://www.ejazz.cz/tanecni-hudba/> [citováno 4. 7. 2012].

<sup>793</sup> Dostupné [online] na <http://www.ejazz.cz/articles/80-leta-elektronicke-hudebni-nastroje/> [cit. 4. 7. 2012].

<sup>794</sup> Prostřednictvím webových portálů typu YouTube, MySpace či sociálních sítí typu Facebook, Google Plus a podobných. Fenomémem poslední doby se stávají tzv. **virály**, tedy produkty (nejčastěji audiovizuální, nicméně obecně nespécifikované, tedy možno sem zahrnout i díla čistě zvuková či hudební), které šíří v těchto sítích sami uživatelé. Jde o produkt, který musí zaujmout, aby jej recipienti tzv. sdíleli (šířili po internetu). Tato díla jsou úmyslně stavěná jako autorskoprávně volná, která mohou a chtějí být (neboť to je i jejich záměrem) rozšířena mezi co největší okruh lidí. Tento termín – pojem souvisí s tzv. virálním marketingem, který dle definice „...zahrnuje všechny marketingové aktivity, jež k šíření reklamních informací využívají samotné uživatele / cílové zákazníky. Jako vzor virálního marketingu slouží nejružnější vtipy a další podobné zprávy, které si lidé odněpaměti předávají mezi sebou. Pokud se je podaří správně namotivovat, stačí na začátku „naočkovat“ pouze malou skupinu a ta již zajistí rozšíření zprávy dál. Internet, a zejména elektronická pošta, je pro virální marketing **ideálním médiem**, neboť umožňuje velice rychlé šíření zpráv, problémem není zasáhnout celou republiku během několika týdnů. Zároveň lze virální kampaň průběžně přizívat, např. vybudováním specializované **microsite**, umístováním odkazů na jiné weby, zapojením internetových komunit atd. Podstatou virálního marketingu je **správně laděné sdělení**. Nejčastěji bývá vtípné, parodující, mystifikující nebo erotické. Motivovat uživatele je možné také různými slevami či dárky, často se objevují i zdarma poskytované studie a další elektronické publikace. Pojem pochází z anglického viral marketing – správný překlad by tedy měl být spíše virový marketing.“ Zdroj: <http://www.adaptic.cz/znalosti/slovnicek/viralni-marketing/> [citováno 4. 7. 2012].

přítomnosti všech hudebníků, nahrávky často vznikají po etapách, kdy se jednotlivé zvukové stopy posílají i přes oceán, kde určitý instrumentální part pro evropskou kapelu nahraje v pohodlí svého domova domluvený hudebník z USA).

Tyto nové možnosti internetu jsou způsobeny především rozvojem nových médií, pomocí nichž se dnes konzervují (fixují), ale už také distribuují nahrávky. Digitální technologie kompaktních disků (CD), která postupně komerčně „vytlačila“ analogové magnetofonové kazety, pásky a gramofonové desky, má v dnešní době konkurenci ve virtuálních digitálních formátech typu MP3 (zkrácené označení pro *MPEG-1 layer 3*), AAC, WMA (*Windows Media Audio*), či OGG, které komprimují velikost zvukového souboru (ve smyslu objemu dat) v závislosti na zvukové kvalitě pomocí datového toku (tzv. *bitrate* udávaný v kilobitech za sekundu). Oproti klasickému bezztrátovému digitálnímu formátu WAV (*Waveform Audio Format*), který vytvořily společnosti IBM a Microsoft pro ukládání hudby na PC a jež pochází z obecného formátu RIFF (podobný macintoshovému formátu AIFF), který je používán i pro klasické audio CD, jež mají datový tok přibližně 1,35 Mb/s, zde dochází k významné úspoře ve velikosti hudebního souboru díky nižší hodnotě právě datového toku. V poslední době se objevují již také tzv. bezztrátové komprese (např. speciální typ WMA Lossless, který redukuje velikost oproti standardnímu WAVu na polovinu) či FLAC (*Free Lossless Audio Codec*), Shorten, Monkey's Audio, ATRAC Advanced Lossless, Apple Lossless, TTA nebo WavPack, které nabízejí úsporný záznam v plnohodnotné zvukové kvalitě.

Právě formát MP3 představoval v 90. letech historický průlom v možnostech ukládání zvukových souborů do počítače, neboť klasické WAV soubory byly pro tehdejší harddisky (HDD) většinou příliš velké.<sup>795</sup> S prudkým rozšířením právě MP3 formátů se také záhy rozvinulo počítačové pirátství (viz 3. kapitola), které prostřednictvím internetu začalo parazitovat na velkých vydavatelských labelech. Jeden z prvních případů se datuje k roku 1996, kdy se na jistých webových stránkách objevily dvě písně skupiny U2 z alba *Pop* volně ke stažení ještě před vydáním samotného alba (k tomu došlo až na jaře 1997).<sup>796</sup> V roce 1997 americká **RIAA** (*Recording Industry Association of America*) zažalovala ze stejného důvodu již tři provozovatele různých webů a dosáhla uzavření jejich stránek.<sup>797</sup> Už koncem téhož roku pak v USA na popud zábavního průmyslu prošla Congressem nová legislativa, kterou

---

<sup>795</sup> Pro představu zhruba 1 minuta záznamu 44 kHz a 16bitového standardního audiozáznamu zabrala cca 10 MB. Velikost tehdy běžných HDD se pohybovala v rozmezí cca 250–500 MB. Formát MP3 s ještě přijatelnou kvalitou zvuku redukoval tuto velikost audiosouboru cca na jednu desetinu.

<sup>796</sup> Tomlinson, Don E. – Nielander, Timothy: *Unchained Melody: Music Licensing in the Digital Age*. In: Texas Intellectual Property Law Journal, roč. 1998, s. 277.

<sup>797</sup> Nelson, Chris: *News Flash: Record Biz Rep Wins War Against Net Music Sites*. In: Addicted to Noise, 21. 1. 1998.

následně ratifikoval i prezident Clinton, jež zaváděla pro tato skutková jednání přísné tresty (odnětí svobody až na 3 roky a pokutu do výše \$ 250.000).<sup>798</sup> V roce 1998 RIAA neúspěšně zažalovala **Diamond Multimedia Systems** pro výrobu digitálních přehrávačů Rio, čímž se snažila eliminovat vzrůstající trend neautorizovaného kopírování zvukových nahrávek.<sup>799</sup> Pro potírání těchto jevů speciálně na internetu zřídila pracovní skupinu s názvem *Secure Digital Music Initiative*.<sup>800</sup> Velikou obavu totiž představoval fakt, že u digitálních nosičů je na rozdíl od analogu možné udělat neomezený počet kopií bez ztráty jejich kvality. S tímto faktem nejspíš nepočítal ani Lindenbaum, který se ještě ve své teoretické práci v roce 1999 mylně domníval, že pirátství zvukových souborů dostupných na internetu neuškodí nahrávacímu průmyslu, stejně jako kopírování magnetofonových pásků neuškodilo hudebnímu průmyslu.<sup>801</sup> RIAA si však tento problém uvědomovala, a tak došlo již v roce 1998 ve spolupráci s WIPO a dalšími subjekty DV k iniciování zvláštního zákona, tzv. *Digital Millenium Copyright Act* (dále jen DMCA), který implementuje AP také do virtuální oblasti internetu.<sup>802</sup>

Spousta umělců naopak dodnes vnímá internet jako svobodný prostor, který je vymaňuje z područí a „otročtví“ velkých vydavatelských korporací a labelů. Rapová skupina **Public Enemy** již koncem 90. let prohlásila, že distribuce prostřednictvím internetu zajistí autorům větší zisky, a sama takto vydala svůj singl *Swinder's Lust* ve formátu MP4 (které nejsou podporovány pro audio CD, nemohou být tudíž na takovéto médium vypáleny). Za pravdu jim dává mediální teoretik **W. Russell Neuman**, který v těchto nových komunikačních médiích vidí odjakživa demokratizační sílu dovolující pluralitu nápadů (a tedy potažmo i větší bohatost hudebních stylů), jež může nahradit uniformovanou homogenitu masové kultury a vytvořit zdravou alternativu k distribučním sítím oligopolního hudebního průmyslu nadnárodních majoritních labelů.<sup>803</sup> Pomíjívá virtuální podoba fixace děl na druhou stranu umožňuje všem recipientům snadný přístup i možné výpůjčky tohoto materiálu. Jak upozorňuje profesor angloamerické literatury, literární historik, teoretik a kněz **Walter Ong**, pojmy jako vlastnictví tvůrčího díla se v konfrontaci s elektronickým virtuálním prostředím zdají být překonané podobně jako absolutní individualita díla.<sup>804</sup>

---

<sup>798</sup> *Tough New Copyright Law Covers The Net*. In: CNN/Time All Politics, December 17, 1997, dostupné [online] na <http://detritus.net/rhizome.html#recent> [citováno 4. 7. 2012].

<sup>799</sup> Richtel, Matt: *Music Industry Loses a Bid to Stop Internet Recording*. In: New York Times, October 28, 1998 či Reece, Doug: *RIAA Files Suit Over MP3 Player*. In: Billboard, October 24, 1998.

<sup>800</sup> Podrobněji viz <http://cyber.law.harvard.edu/property/MP3/sdmi.html> [citováno 4. 7. 2012].

<sup>801</sup> Srovnej Lindenbaum: cit. dílo, s. 53.

<sup>802</sup> Text dostupný na [www.copyright.gov/legislation/dmca.pdf](http://www.copyright.gov/legislation/dmca.pdf), [citováno 15. 8. 2012].

<sup>803</sup> Neuman, W. Russell: *The Future of the Mass Audience*. Cambridge University Press, Cambridge 1991.

<sup>804</sup> Citováno podle Sloop, John – Herman, Andrew: *Negativland, Out-law Judgments, and the Politics of Cyberspace*. In: ed. Swiss, Thomas – Sloop, John – Herman, Andrew: *Mapping the Beat: Popular Music and Contemporary Theory*. Blackwell, Malden 1998, 322 s., zde s. 304.

Technologie MP3 představovala od svého počátku autorskoprávní hrozbu hudebního pirátství. Ještě na přelomu tisíciletí se však soudilo, že speciální technické prostředky (např. v podobě šifrování kodeků) zabrání volnému nelegálnímu stahování z internetu či kopírování CD nosičů.<sup>805</sup> Český autorský zákon takovéto prostředky od dílčí novely v roce 2006 rovněž definuje a upravuje v § 43 AZ, řadí je k tzv. nepřímé ochraně AP. Jejich úmyslné obcházení či distribuci tzv. nekalých pomůcek určených k takovému obcházení pak kvalifikuje jako neoprávněný zásah do AP.<sup>806</sup> Tato iniciativa koresponduje s mezinárodní snahou o konstituování a fungování AP norem ve virtuálním digitálním prostředí (viz zmezinárodnělá zkratka DRM – *digital rights management*). Nicméně možnosti této nepřímé ochrany AP přinášejí s sebou i negativní dopady. Zvlášť problematické se jeví i kontrola takového nakládání s dílem, jež nepředstavuje samo o sobě hrozbu porušení AP. Telec s Tůmou za takto dotčené nakládání považují kupř. samotný přístup k dílu (*access right*) a vytváření ze zákona legitimních rozmnoženin z originálního nosiče pro vlastní potřebu.<sup>807</sup> To souvisí také s nemožností užití díla na jiných než autorizovaných přístrojích, z čehož plyne jistá diskriminace některých typů přehrávačů. Tyto technické prostředky se dělí obecně na technologie, zařízení a součástky, v praxi se potom klasifikují jejich dvě hlavní skupiny: prostředky omezující pořizování rozmnoženin díla (*copy control*, dále jen CC) a prostředky omezující přístup k dílu (*access control*, dále jen AC). Do této druhé skupiny náleží omezení zpřístupnění díla z jeho rozmnoženiny či virtuálního digitálního záznamu (*hard copy access control*, HCAC), omezení okruhu možných zařízení pro zpřístupnění díla (*playback equipment control*, PEC), omezení počtu opakovaného zpřístupnění díla (*playback repeat control*, PRC) a omezení přenosu díla prostřednictvím informačních a komunikačních sítí (*transmission control*, TC).<sup>808</sup> Velmi mediálně známým případem se stalo vydání eponymního alba **Dana Bárty** se skupinou Illustratosphere v roce 2000. CD bylo (do té doby neobvykle) opatřeno speciální technologií zabráňující jejímu dalšímu vypalování na CD-ROMech. Tím, že desku nebylo možno na počítačových mechanikách vůbec přehrát (typický důsledek PEC), nebylo možné ji ani jednoduše tzv. *grabovat*, tedy převést do nějakého formátu digitálního audia (nejčastěji právě MP3). Nicméně se strhla na hlavy autorů vlna kritiky, neboť se ozvala skupina recipientů, kteří

<sup>805</sup> Viz kupř. Kushner, David: *Chuck D: MP3 Won't Kill Labels*. In: Wired, February 24, 1999. Dostupné [online] na <http://www.wired.com/culture/lifestyle/news/1999/09/18103> [citováno 23. 23. 2012].

<sup>806</sup> § 43 odst. 3 AZ: Účinnými technickými prostředky podle tohoto zákona se rozumí jakákoli technologie, zařízení nebo součástka, která je při své obvyklé funkci určena k tomu, aby zabraňovala nebo omezovala takové úkony ve vztahu k dílům, ke kterým autor neudělil oprávnění, jestliže užití díla může autor kontrolovat uplatněním kontroly přístupu nebo ochranného procesu jako je šifrování, kódování nebo jiná úprava díla nebo uplatněním kontrolního mechanismu rozmnožování.

<sup>807</sup> Telec, Tůma: cit. dílo 2007, s. 461.

<sup>808</sup> Telec, Tůma: cit. dílo 2007, s. 463.

doma nevlastnili jiný CD přehrávač než ten integrovaný v počítači a v dobré víře si koupili originální nosič, byť tento obsahoval upozornění o nemožnosti jej přehrát na těchto mechanikách. Sám Bárta v mnoha rozhovorech toto rozhodnutí komentoval a argumentoval kromě porušování AP také dalším neduhem digitálních formátů, jímž je při použité kompresi zvuku nežádoucí „zploštění“ nahrávky, a tím výrazná ztráta kvality, která de facto do jisté míry znehodnocuje původní hudební dílo. Nutno podotknout, že se digitální technologie s tímto handicapem vyrovnávají dodnes a některé typy hudebních produkcí se pro komprimovaný formát vyloženě nehodí – kupř. symfonická tvorba a vůbec zvukové záznamy velkých těles.<sup>809</sup> Dovedeme-li tento aspekt do extrémních poloh, musíme připustit, že kupř. autoři témbrových kompozic AH nebo ti, kteří využívají třeba kvadrofonii či obdobné kompoziční prostředky – které jsou na kvalitě reprodukce z principu závislé a od těchto parametrů přímo odvislé – by pak mohli při užití těchto děl v digitálním komprimovaném formátu de lege lata argumentovat nepatřičným a nežádoucím snížením technické kvality, která je s to ohrozit výsledný dojem skladby (viz ustanovení § 11 odst. 3 AZ týkající se osobnostního práva autora požadovat užití svého díla pouze způsobem nesnižující hodnotu díla).

V posledním desetiletí se však v praxi na četných (soudních i mimosoudních) kauzách ukazuje jen obtížná autorskoprávní regulace virtuálního šíření (a tzv. sdílení) zvukových i audiovizuálních nahrávek v digitální podobě. Již v roce 1996 došlo v USA v této souvislosti k významnému právnímu sporu, když vydavatelství EMI Publishing nárokovalo zablokování internetového portálu s názvem **The On-line Guitar Archive** (dále jen OLGA). Tento server využívali amatérští hudebníci, kteří zde sdíleli na 15 tisíc různých souborů kytarových tabulatur, textů i amatérských nahrávek různých písní (tedy jakési amatérské cover verze). EMI argumentovala, že publikování těchto písní verzí v elektronické podobě, na něž vlastní copyrightovou ochranu, zakládá jejich nelicencované použití a dosáhla nakonec zrušení jeho hostingu u providera, kterým byla University of Nevada se sídlem v Las Vegas.<sup>810</sup> Odpůrci tohoto verdiktu přirovnávali OLGA ke specifické knihovně, na níž by bylo lze uplatnit příslušnou zákonnou licenci (v českém právním prostředí by jí odpovídalo ustanovení § 37 AZ), a ve prospěch tohoto statutu dokládali, že OLGA plnila

---

<sup>809</sup> Podrobněji viz kupř. dostupné [online] na <http://www.muzikus.cz/pro-muzikanty-clanky/Publikovani-hudby-na-internetu~05~listopad~2001/> [citováno 5. 7. 2012]. Připomeňme na tomto místě určitou skupinu posluchačů, která stále i před CD dává při poslechu přednost analogovým gramofonovým deskám, jejichž zvuk je co do hloubky a barevnosti mnohem věrnější živé produkci a to i přes časté typické zvukové defekty (lupání, praskání apod.).

<sup>810</sup> Mirapaul, Matthew: *Tablature Erasa: Guitar Archive Closed by Lawyers*. In: New York Times, June 6, 1996.

čistě studijní účely a soubory zde uložené sloužily čistě k soukromým, nekomerčním účelům.<sup>811</sup>

Nejvýznamnější a nejznámější soudní kauzou, která představovala určitý precedens v oblasti sdílení a šíření hudby na internetu, byla ta týkající se sítě **Napster**,<sup>812</sup> která umožňovala tzv. *peer-to-peer*<sup>813</sup> sdílení dat a kterou založil v roce 1999 Shawn Fanning, tehdy osmnáctiletý student informatiky na Northeastern University. Nicméně ještě před vznikem této sítě, již v roce 1997, proběhl v USA výzkum ilegálních činností na internetu, jehož výsledky prokázaly až 70 % nezákonných aktivit páchaných právě v univerzitních sítích. RIAA reagovala spuštěním výukového programu *Soundbyting*, který měl studenty vysokých škol seznámit s problematikou AP. Ne všechny univerzity však na tuto nelegální činnost reagovaly; některé vysloveně odmítly (a to i na žádost některých interpretů, kupř. skupiny Metallica) zakázat užívání těchto sítí; jednou z nich se později stal také Napster. Za Napster se rovněž postavili provozovatelé hudebních webů, kteří díky němu zaznamenali větší návštěvnost. Lars Ulrich z kapely Metallica však v roce 2000 na Napsteru našel vlastní píseň *I Disappear*; toto jednání označil za vážné porušení AP a rozhodl se pro soudní řešení (spolu s vydavatelstvími E/M Ventures a Creeping Death Music). Vedle provozovatelů sítě však zažaloval též ony univerzity (USC, Yale a IU), které neučinily na výzvu RIAA patřičná opatření k zamezení páchaní protiprávní činnosti. Podobně na Napster zareagoval i producent Dr. Dre (mimořádně paradoxně sám často žalovaný ohledně hudebních plagiátů), který zaslal provozovatelům Napsteru dopis s požadavkem odstranění svých skladeb z této sítě pod pohrůzkou podniknutí adekvátních právních kroků. V nastalé kauze **A&M Records, Inc. v. Napster, Inc.**, 114 F.Supp.2d 896 (2000)<sup>814</sup> a v odvolacím

<sup>811</sup> Lindenbaum: cit. dílo, s. 59–60.

<sup>812</sup> K této stati věnované Napsteru čerpáno ze zdrojů dostupných [online] na <http://napster.mpx.cz/archiv.htm>, <http://www.lprevue.cz/ak0320.htm>; <http://www.zive.cz/clanky/napster-se-stale-drzi-i-pri-poslednim-soudnim-procesu/sc-3-a-19836/default.aspx>; <http://www.mtv.com/news/articles/1428254/dr-dre-slaps-napster-with-warning.jhtml>; <http://www.mtv.com/news/articles/1432071/metallica-sets-legal-sights-on-napster.jhtml>; [http://en.wikipedia.org/wiki/A%26M\\_Records,\\_Inc.\\_v.\\_Napster,\\_Inc.,\\_114\\_F.Supp.2d\\_896](http://en.wikipedia.org/wiki/A%26M_Records,_Inc._v._Napster,_Inc.,_114_F.Supp.2d_896); [http://en.wikipedia.org/wiki/A%26M\\_Records,\\_Inc.\\_v.\\_Napster,\\_Inc.](http://en.wikipedia.org/wiki/A%26M_Records,_Inc._v._Napster,_Inc.) [vše citováno 5. 7. 2012]. Podrobněji k této kauze viz též Landes, William – Lichtman, Douglas: *Indirect Liability for Copyright Infringement: Napster and Beyond*. In: *Journal of Economic Perspectives*, roč. 17, č. 2, 2003: s. 113–124

<sup>813</sup> Doslova „rovný s rovným“, známý též jako P2P, je označení typu počítačových sítí (např. Gnutella), v nichž komunikují mezi sebou přímo jednotliví uživatelé, kteří si mohou též vyměňovat svá data bez zásahu serveru. Opakem je klient-server, v němž je jednou stranou komunikace naopak centrální server, přes něhož jdou všechna data.

<sup>814</sup> Ačkoliv je v názvu žalobce zmíněna pouze jedna nahrávací společnost, ve skutečnosti se jednalo o hromadnou žalobu všech členů Recording Industry Association of America (RIAA), kterými byly: *A&M Records, Geffen Records, Interscope Records, Sony Music Entertainment, MCA Records, Atlantic Records, Island Records, Motown Records, Capitol Records, LaFace Records, BMG Music, The RCA Records Label, Universal Records, Elektra Entertainment Group, Arista Records, Sire Records Group, Polygram Records, Virgin Records America a Warner Bros. Records*. Universal Music Group, Sony Music Entertainment, EMI a Warner Music Group jsou známé též jako „velká čtyřka“ hudebního průmyslu. Do následného odvolacího řízení se zapojilo už jen prvních výše zmíněných osm nahrávacích společností.



(apelačním) řízení **A&M Records, Inc. v. Napster, Inc.**, 239 F.3d 1004 (2001) Napster postavil svou obhajobu na doktríně *fair use*, která dovoluje pořizovat kopii cizího díla pro vlastní potřebu (judikát *Sony v. Universal City Studios*, tzv. Betamax Defence). Rovněž jako podpůrný důkaz uvedl **První dodatek Ústavy USA** týkající se svobody slova.<sup>815</sup> Vyšel dokonce žalujícími nahrávacími společnostmi natolik vstřícně, že nabídl zaplacení paušálu za všechny uživatele systému (což podle odhadů představovalo astronomickou sumu cca půl miliardy dolarů), což však žalující strana odmítla. RIAA argumentovala povahou této sítě, která z jejího pohledu představuje nástroj pro masové hudební pirátství, neboť zneužívala možnosti vzájemného propojení uživatelů internetu ke svým komerčním účelům. Proti tomu Napster namítal, že tato síť je naopak dokonalým reklamním prostředkem pro nové i zavedené umělce. Soudkyně Marilyn Hall Patel vzhledem k užití *fair use* na základě zkoumání čtyř jeho kritérií podle **17 U.S.C. § 107** došla k závěrům, že ohledně prvního z nich užití mělo specifický ráz komerční povahy (byť *downloading* a *uploading* MP3 souborů nemá primárně tento charakter, nelze tuto aktivitu charakterizovat ani jako užití pro vlastní potřebu, zvláště tzv. *uploading*); za druhé předmětem byly výsledky tvůrčí duševní činnosti, celistvé (tedy i třetí aspekt byl porušen) a způsobily (za čtvrté) prokazatelně škody nahrávacímu průmyslu – minimálně v prodejnosti CD nosičů mezi studenty, a stěžuje vydavatelstvím legální vstup na trh digitální distribuce hudby, což obojí bylo u soudu dokázáno. Obviněná strana navíc z provozování své sítě měla jistý finanční prospěch díky reklamním bannerům umístěným přímo v aplikaci. Argument Napsteru týkající se autorizované distribuce děl nových či neznámých autorů shledala soudkyně jako nepodstatný a zanedbatelný, rovněž další možnosti užívání neshledala jako vyhovující pro režim *fair use*. Navíc žalobce dle jejího mínění dostatečně prokázal, že si žalovaná strana byla dobře vědoma nelegálního obsahu své sítě (dle údajů RIAA přes 12 tisíc závadných zvukových souborů) a nepodnikla žádné kroky ke zjištění uživatelů, kteří prokazatelně disponovali pirátskými nahrávkami. Dala tak za pravdu žalující straně, že Napster svou sítí napomáhal a umožňoval svým uživatelům protiprávní jednání, čímž nese odpovědnost za porušování AP jeho uživateli.<sup>816</sup> Soudkyně vydala předběžné opatření, dle něhož měl být ukončen provoz centrálních serverů. Napster se proti tomuto odvolal a dočasně uspěl.

---

<sup>815</sup> (1) The users of its system were engaging in fair use. (2) The Napster SW was capable of substantial non-infringing use. (3) Alleging a First Amendment objection to the injunction, claiming it suppressed free speech.

<sup>816</sup> Ohledně této odpovědnosti je na místě stručný dobový výklad o tzv. druhotném porušování práv (*secondary infringement*), které se obžalovaných týkalo. Tzv. **nepřímé porušení** (*contributory infringement*) je podobné navádění a napomáhání a činí odpovědným toho, kdo byv si vědom porušujícího jednání, podněcuje, způsobuje nebo hmotně přispívá k porušujícímu jednání jiného. Nepřímé porušení tedy zahrnuje tyto prvky: 1. existenci přímého porušení (uživateli); 2. vědomí o existenci tohoto přímého porušení; 3. hmotné přispění k tomuto porušení (i prostřednictvím poskytnutí software). Tzv. **zástupná odpovědnost**

U odvolacího soudu pak přišel Napster s plánem monitoringu obsahu – zavedení speciálního filtru, který by zabraňoval šíření nelegálního hudebního materiálu pomocí seznamů copyrightem chráněných skladeb, jenž by byl neustále aktualizován hudebními vydavatelstvími. Skladba uvedená na seznamu, která by byla na síti nalezena, by byla automaticky vyřazena z databáze centrálního serveru. Nicméně odvolací soud vývody prvoinstančního soudu nakonec potvrdil. 5. března 2001 byl vynesena soudní příkaz, jímž bylo uloženo Napsteru zabránit sdílení hudby chráněné AP a v červenci 2001 Napster zastavil provoz úplně. Do Napsteru následně ještě chtěla vstoupit společnost Bertelsmann, která zahájila převod společnosti na placený systém, z jehož poplatků měly být žalovatelům hrazeny ušlé zisky. Prodej této německé společnosti však nakonec nevyšel a Napster vyhlásil v roce 2002 likvidaci.

Podobný osud postihly i některé významné decentralizované P2P sítě druhé generace. V případě **Universal Music Australia Pty Ltd v Sharman License Holdings Ltd [2005] FCA 1242** se společnost KaZaA (s protokolem FastTrack) po zavázání se vyplatit 100 miliónů dolarů jako náhradu škody oněm čtyřem hlavním hudebním společnostem (Universal Music, Sony BMG, EMI a Warner Music) stala legální službou pro placené stahování hudby. Její pozici převzaly další P2P programy, kupř. StrongDC, eDonkey či BitTorrent. K nim přibýly následně ještě další, tj. typu MediaFire, RapidShare, YouSendIt, Dropbox a Box.net či SoundCloud.

Zajímavý vývoj představoval případ **Metro-Goldwyn-Mayer, Inc. v. Grokster Ltd., 545 U. S. (2005)**. Firma Grokster vyvinula software umnožňující sdílení souborů, o němž losangelský soud ve sporu s RIAA a MPAA (*Motion Picture Association of America*) nejprve rozhodl, že není protizákonný. Podobně jako v případě Napster i zde obviněný využil tzv. *Betamax Defence*, nicméně obžaloba nakonec také dokázala, že způsob užití, jež dle této obhajoby neporušuje AP (aby se mohla aplikovat doktrína *fair use*), by musel být primární a převažující, což zde není. V červnu 2005 dal Nejvyšší soud žalobě za pravdu.<sup>817</sup>

Jistou výjimku představuje P2P síť **Gnutella**, z níž se postupem času transformovalo několik dalších P2P sítí, kupř. Morpheus (později Gnucleus) či Lime Wire, která byla sice

---

(*vicarious liability*) je odvozena z odpovědnosti zaměstnavatele za své zaměstnance a uplatňuje se v případech, kdy má subjekt právo a možnost dohlížet na jednání porušovatele a má také z tohoto jednání finanční prospěch. Zástupná odpovědnost zahrnuje tyto prvky: 1. existenci přímého porušení; 2. právo a možnost kontroly; 3. přímý finanční prospěch z jednání porušovatele. Soud v případě Napster uznal provozovatele této služby odpovědnými za oba zmíněné typy druhotné odpovědnosti. Text této poznámky převzatý ze zdroje dostupného [online] na <http://www.itpravo.cz/index.shtml?x=1931571> [citováno 5. 7. 2012].

<sup>817</sup> Více o kauzách ohledně P2P sítí viz Čermák, Jiří: *Internet a autorské právo*. Linde, Praha 2003, s. 100 an.

ukončena soudním příkazem v roce 2010, nicméně vždy se dařilo činnost zpětně nějakým způsobem obnovit (viz LimeWire Pirate Edition).<sup>818</sup>

Velmi významný případ z poslední doby představuje kauza sdílecího serveru **MegaUpload.com**. Žalobci 5. ledna 2012 obvinili tento web z masivního porušování AP a praní špinavých peněz. Federální soud ve Virginii nechal uzavřít osmnáct domén souvisejících s touto firmou sídlící v Hong-Kongu. (U nás služby MegaUploadu (dále jen MU) využívala celá řada serverů zabývající se online streamem různých videí, pořadů i filmů – kupř. koukej.xkrat.cz. Česká obdoba MegaUploadu, server **Ulozto.cz**, však zatím funguje dál).<sup>819</sup> Bylo obžalováno sedm fyzických osob a dvě právnické; zátahy, prohlídky serveroven a konfiskace důkazního materiálu proběhly celkem v devíti zemích.<sup>820</sup> Jedná se tak zatím o jednu z největších protipirátských akcí v historii. Žaloba staví na obchodní strategii této společnosti, jež vyžaduje co největší počet stahování uložených souborů, což je v přímém rozporu s koncepcí soukromého ukládání a zpochybňuje tak obhajobu těchto společností, že pouze poskytovaly uživatelům prostor a nemohly přímo ovivnit, co na něj bude uloženo, přičemž na výzvu držitelů AP pak závadný obsah smazaly.<sup>821</sup> Podle žalobců však zisk z kriminální činnosti měl dosáhnout \$ 175 milionu (z toho 150 milionů na předplatném a 25 milionů z reklamy). Touto aktivitou navíc docházelo k porušování amerického zákona na ochranu autorských práv na internetu DMCA, byť se obžalovaní domáhali právě prostřednictvím DMCA ochrany, neboť poskytovatelé připojení a webových stránek de lege lata dnes nejsou odpovědní za obsah a nemohou být tak žalováni držiteli AP. Žaloba ovšem tvrdí, že v tomto případě pachatelé vědomě vydělávali na protiprávní činnosti, čímž nesplnili zákonné podmínky pro ochranu prostřednictvím DMCA. Za záchranu MU se však postavili nejen mnozí umělci, kteří jeho prostřednictvím mohli šířit nezávislou cestou výsledky své tvůrčí činnosti, ale též kupř. Jimmy Wales, zakladatel internetové encyklopedie Wikipedie, ale i část veřejnosti v čele s tzv. **Pirátskými stranami** v různých zemích (ČR nevyjímaje).<sup>822</sup> Na protest proti tomuto kroku pak také hackeři pod záštitou hnutí

---

<sup>818</sup> <http://en.wikipedia.org/wiki/Gnutella> [citováno 5. 7. 2012].

<sup>819</sup> Stav k polovině roku 2012.

<sup>820</sup> Šéf serveru žijící na Novém Zélandě, **Kim „Dotcom“ Schmitz**, holandský občan, zakladatel, ředitel a jediný akcionář společnosti Vestor Limited (firma stojící za aktivitami MegaUploadu a přidružených webů) byl zatčen a jeho majetek zkonfiskován. Mezi obviněnými je i jeden Slovák, **Julius Bencko**, grafik, autor vizuální podoby stránek MegaUpload. Zdroj dostupný [online] na <http://diit.cz/clanek/megaupload-znicen-hlasi-fbi-anonymous-se-msti> [citováno 6. 7. 2012].

<sup>821</sup> Dostupné [online] na <http://byznys.ihned.cz/c1-54471960-fbi-zablokovala-megaupload-hackeri-vyradili-web-ministerstva-spravedlnosti-usa> [citováno 6. 7. 2012].

<sup>822</sup> Z tiskové zprávy české Pirátské strany: *Razie má mnoho podobností se zásahem proti The Pirate Bay (TPB) 31. května 2006. Také tenkrát bylo zřejmé, že za akcí jsou obchodní zájmy Spojených států amerických. Tato událost měla politický dopad. Mimo jiné přinesla v roce 2009 švédské Pirátské straně 7,1 % hlasů při volbách do Evropského parlamentu a důsledkem soudu s TPB byl i vznik České pirátské strany.* Zdroj dostupný [online] na [http://www.piratskenoviny.cz/?c\\_id=33531](http://www.piratskenoviny.cz/?c_id=33531) [citováno 6. 7. 2012].

**Anonymous** podnikli řadu kyber-útoků s cílem dočasně vyřadit z činnosti weby důležitých institucí po celém světě, kupř. Ministerstva spravedlnosti USA, FBI či Universal Music, ale např. i české OSA.<sup>823</sup>

Jak dále spekulují zastánci MU a odpůrci jeho uzavření, právě důvody této razie podle nich spočívaly v tom, že MU připravoval a rozjížděl novou službu **Megabox.com** (dále jen MB), prostřednictvím které mohli umělci přímo prodávat např. svá hudební díla koncovým zákazníkům. MU jim měl garantovat dosud nevídaný podíl ze zisku (90%), údajně i včetně umožnění stahování jejich skladeb zdarma (což bylo v plánu financovat pravděpodobně z výnosů z reklamy), neboť pomocí MB autor mohl obejít celý aparát hudebních vydavatelství i kolektivních správců AP. Údajně proto se hudební vydavatelství rozhodla zasáhnout.<sup>824</sup>

Výše zmíněná strategie o varování klienta před možnými následky je v praxi poměrně účinná; využívá ji i nejznámější portál **YouTube**, který vyzývá všechny, co zjistí porušení AP u libovolného příspěvku, aby toto video neprodleně nahlásili správcům sítě, a toto video bude okamžitě odstraněno. V praxi se pak vytvořil celkem pragmatický postup. Při vkládání (tzv. *uploading*) nějakého zvukového či zvukově obrazového záznamu server každého majitele účtu automaticky upozorní, že musí vkládat pouze původní materiál, případně musí mít souhlas od vlastníka AP. Vložený audio- či videosoubor následně server proscannuje prostřednictvím tzv. *Content ID*<sup>825</sup> a zjistí-li, že obsahuje cover či kopii autorskoprávně chráněného díla, dohodne se s labelem vlastníci AP (pokud s ním YouTube má uzavřenou smlouvu o tomto postupu), že YouTube k příslušnému souboru umístí na stránku reklamní

---

<sup>823</sup> Dostupné [online] na [http://technet.idnes.cz/anonymous-napadli-servery-osa-web-ceske-vlady-i-evropskeho-parlamentu-lmp-sw\\_internet.aspx?c=A120126\\_134112\\_sw\\_internet\\_nyv](http://technet.idnes.cz/anonymous-napadli-servery-osa-web-ceske-vlady-i-evropskeho-parlamentu-lmp-sw_internet.aspx?c=A120126_134112_sw_internet_nyv) [citováno 6. 7. 2012].

<sup>824</sup> Dostupné [online] na <http://webtrh.cz/170670-pravda-megauploadu-proc-skutecne-uzavren>, <https://plus.google.com/u/0/111314089359991626869/posts/HQJxDRiwAWq>, <http://www.forbes.com/sites/davidthier/2012/01/24/is-this-the-real-reason-why-megaupload-was-shut-down/>, viz též rozhovor se zakladatelem MU, dostupným na <http://www.videacesky.cz/talk-show-rozhovory/kim-dotcom-o-megauploadu> [vše citováno 6. 7. 2012]. Zajímavým příspěvkem je i internetová diskuse s renomovanou právničkou v oboru IT, **Janou Pattýovou**, jež je dostupná na <http://byznys.ihned.cz/c1-54496840-pravnicka-v-oboru-it-za-ilegalni-stahovani-a-zaroven-sdileni-hrozi-v-cr-az-8-let-vezeni>, v níž se sama staví poněkud rezervovaně k praktikám amerického právního systému. Připouští, že „...postup amerických policejních orgánů je z evropského pohledu často šokující. (...) Kontinentální Evropa a USA mají v této věci velmi odlišný přístup. Americký přístup vychází s toho, že pokud jsou silné důkazy o porušování zákona, policejní orgány mají mít velmi široké pravomoci.“ Zároveň ale dodává, že i v Evropě, konkrétně v české jurisdikci, sice samotné stahování z internetu trestné není, platí presumpce užití pro vlastní potřebu, nicméně využívání P2P sítě je nebezpečné, neboť sami sdílíte, resp. poskytujete určitá data (ve valné většině chráněná AP) ke stažení jiným subjektům. „Zde hrozí pokuta až 150 tisíc Kč, náhrada škody, případně též trestněprávní postih odnětí svobody, a to dle okolností až do výše 8 let.“

<sup>825</sup> Jedná se o pokročilý softwarový nástroj ochrany AP, který umožňuje identifikovat materiál nahraný uživateli. Držitelé práv doručí společnosti YouTube referenční soubory obsahu, který vlastní (pouze soubory se zvukem nebo video), metadata, která popisují jejich obsah, a zásady, ve kterých uvedou, co má s nimi YouTube provést, když se objeví shoda. Zdroje: <http://brandsplmusic.blogspot.cz/2010/08/music-copyright-and-youtube.html>, <http://www.youtube.com/t/contentid/> [obojí citováno 15. 8. 2012].

banner, z jehož zisku se vyplatí oprávněnému vlastníku AP kompenzace za ušlý zisk z tantiém. Druhou možností bývá, že server na výslovné přání oprávněného vlastníka AP položku opravdu smaže. V zásadě ale jiný postih klientovi serveru nehrozí.

Tento postup je v zásadě pochopitelný. Díky internetu a rozmachu vzniku a tzv. postování různých vlastních verzí cizích písní – amatérských cover songů různé kvality; hudebním vydavatelstvím se v těchto případech jednoduše nevyplatí postihovat každého jednotlivce, který de facto nevýdělečně takto publikuje jejich dílo. Jde o šedou zónu AP, která na druhé straně labelům přináší také i reklamu na jejich „produkty“.

Taktéž amatérským hudebníkům přináší sdílení (např. prostřednictvím YouTube) prospěch v podobě okamžité reflexe jejich tvorby či interpretace. Dnes však existují pro tyto nezávislé tvůrce i specializované servery. Jedním z nich je např. **IUMA** (*Internet Underground Music Archive*),<sup>826</sup> založený již v roce 1993 pro šíření autorské hudby nezávislé na hudebních vydavatelstvích. To také dovoluje postovat cover verze písní tvůrců publikujících v IUMA, pokud se jedná o nevýdělečné užití.<sup>827</sup> Za účelem propagace amatérských (ale i profesionálních) hudebních kapel či uměleckých sdružení dnes funguje mnoho webů, nabízejících svůj virtuální prostor pro jejich informace a uploady z tvorby, kupř. **MySpace**, či v českém prostředí existující portál **BandZone**, tuto funkci už nabízí ale i sociální síť **Facebook** a další.

Strategie neexistence odpovědnosti provozovatele webu za klientem nabízený obsah se zdá být do budoucna ohrožena v obecném měřítku, neboť zastánci větší a důslednější ochrany prosadili do nových a tvrdších amerických zákonů **PIPA/SOPA** (*Protect Intellectual Property Act* a *Stop Online Piracy Act*) mj. i odpovědnost vlastníků a provozovatelů webů za jejich obsah a zavádí tak de facto jistou formu internetové cenzury. Část veřejnosti spojuje tuto dle jejich pohledu cílenou likvidaci MU jako reakci na negativní ohlasy týkající se právě přijetí těchto dvou nových zákonů. V Evropě se připravovala jejich obdoba v podobě kontroverzní dohody **ACTA** (*Anti-Counterfeiting Trade Agreement*),<sup>828</sup> kterou její odpůrci vnímali jako bezprecedentní zasahování do lidských práv a svobod.

---

<sup>826</sup> Viz <http://www.iuma.com/> [citováno 15. 8. 2012].

<sup>827</sup> „You do not infringe on copyright laws by posting ‚cover‘ tunes of Jazz standards. As long as you are not selling them that should be fine, as all MP3 downloads are free of charge on IUMA.“ Zdroj dostupný [online] na <http://www.wholenote.com/m15126--Re-Are-Jazz-Standards-Copyrighted> [citováno 30. 7. 2012].

<sup>828</sup> Její kompletní znění v češtině dostupné na odkazech: <http://www.cnews.cz/kompletni-zneni-dohody-acta-v-cestine>, ve formátu pdf pak ke stažení dostupná na <http://www.root.cz/knihy/dohoda-acta-cesky/> nebo na portálu *Britských listů* <http://www.blisty.cz/files/2012/02/03/acta.pdf> [Vše citováno 6. 7. 2012].

Česká pirátská strana vydala již počátkem ledna 2012 analýzu předkládaného materiálu, v níž svou kritiku zformulovala do deseti bodů.<sup>829</sup>

1. Nereálný předpoklad, že přísnější vynucování DV povede k prosperitě v ekonomických oblastech (protiargument nabízí situace v Číně).
2. Způsob tajného jednání o podobě ACTA pod velkým vlivem nahrávacích a filmových korporací bez zástupců veřejnosti postrádá demokratickou legitimitu.
3. Výsledkem ACTA je pouze silnější postavení majitelů monopolů, nárůst povinností pro uživatele a neurčité pojistky proti zneužití. Je tedy pouze jednostrannou dohodou.
4. Dohoda implementuje zostřený boj za DV mimo rámec Světové obchodní organizace (WTO), systém vynucování monopolů staví rozvojové země zpět do pozice kolonií.
5. Nepovinná opatření ACTA sice neukládají státům povinnosti, ale jsou považována za doporučení a příklady „dobré praxe“, ACTA tak podkopává principy svobodné společnosti. Povoluje inspekce počítačů na hranicích, odpojování od internetu, blokování přístupu konkrétních uživatelů na určité webové stránky a další opatření v rozporu s LP.
6. Dohoda konzervuje přísné vynucování DV v době, kdy je evidentní, že celá politika kopírování vyžaduje přehodnocení ve světle digitálních technologií.
7. ACTA se snaží vynutit politiku kopírovacího monopolu novými represemi. Požaduje odstrašující sankce za porušování DV. Zahrnuje globální tresty za kopírování a požaduje zničení zboží, které by jinak mohly využívat neziskové organizace.
8. Neslučitelnost se standardem Úmluvy o ochraně LPZS a Listiny základních práv EU.<sup>830</sup>
9. ACTA je první smlouvou, která má regulovat (případně cenzurovat) Internet. Vyžaduje po státech zavedení „urychlených nápravných opatření“ a opatření, která mají „odrazující účinek vůči dalšímu porušení“ (viz bod 5).
10. ACTA předvídá vlastní neformální mechanismy, kterými bude působit na autoregulaci internetových providerů a které nebudou předmětem soudního přezkumu. Stát tím obchází svoje závazky ze smluv o ochraně základních lidských práv (zákaz cenzury, svobodný přístup k informacím atd.). Náklady vynucování navíc přenáší z držitelů monopolu na jiné podnikatele.

Rozhodnutí Evropského parlamentu o zamítnutí dohody ACTA ze dne 4. července 2012 uvítala laická i odborná veřejnost, paradoxně ve shodě i s politiky napříč celým spektrem.<sup>831</sup>

---

<sup>829</sup> Naše krácené znění vychází z podrobné analýzy, uveřejněné a dostupné dostupný [online] na [http://piratskenoviny.cz/?c\\_id=33494](http://piratskenoviny.cz/?c_id=33494) [citováno 6. 7. 2012].

<sup>830</sup> Podle studie vypracované pro politickou skupinu Greens/EFA v Evropském parlamentu.

Za svobodu na internetu dlouhodobě bojují nejrůznější zájmové skupiny, za jednu z nejstarších a nejvýznamnějších je považována **Electronic Frontier Foundation**,<sup>832</sup> jejímž zakladatelem byl již v roce 1990 rockový hudebník a podnikatel John Perry Barlow. Od počátku se angažovala v boji proti jakémukoliv (a tedy i právnímu) omezování svobody jedince v kyberprostoru virtuálního prostředí. Jejím základním dokumentem je *Deklarace nezávislosti kyberprostoru*, z něhož vyplývá, že v internetovém prostředí vzniká zcela nový typ společenství, jež musí být založeno na nové společenské smlouvě, odlišné od původní, definované Thomasem Hobbesem.<sup>833</sup> Deklarace přitom hovoří o neexistenci takové smlouvy, prostřednictvím níž se adresáti právních norem obecně vzdají části vlastní svobody ve prospěch suveréna, jakož i o neexistenci vůle internetového prostředí takovou smlouvu uzavřít. Tento nezájem internetové komunity o autoritu státu pak Deklarace bagatelizuje a považuje právo a státní donucení v tomto smyslu za zbytečné.<sup>834</sup> Musíme na tomto místě konstatovat značnou odvážnost takového tvrzení, zvláště s ohledem na masivní rozvoj počítačových technologií, internetu a fenoménu tzv. sociálních sítí. Deklarace zároveň poukazuje na nedostatečné instrumenty státu v této oblasti efektivně právo vynucovat.<sup>835</sup> Právě tyto nedostatky možná vyvolávají na jedné straně relativně tvrdé právní normativy typu ACTA, na druhé straně vzbuzují ve společnosti pro svou až přílišnou autoritativnost značně negativní ohlas.<sup>836</sup> Jak upozorňuje teoretik práva informačních sítí **Lawrence Lessig**, právo by mělo regulovat určité oblasti kultury, ale s rozšiřováním této právní ochrany by se mělo zacházet nanejvýš opatrně. Kdykoliv má totiž právo rozšiřovat svou působnost, má si klást jednoduchou otázku: bude to tak dobré?<sup>837</sup> Neboli *cui bono*?

Je však užitečné připustit, že z kriminologického hlediska je právě tato oblast paradoxní, neboť přestoupení obvyklých hodnot a praktik se stalo neodmyslitelné pro otevřený kyberprostor i hackerské kultury, které překonaly koncepty exkluzivity, soukromého vlastnictví i AP. Navzdory progresivní komercializaci kyberprostoru

---

<sup>831</sup> Dostupné [online] na <http://www.mediafax.cz/politika/4078123-Zamitnuti-dohody-ACTA-uvitali-cesti-politici-napric-stranami> [citováno 6. 7. 2012]. Proti hlasovala většina, konkrétně 478 poslanců; pro bylo 39; 165 se zdrželo hlasování.

<sup>832</sup> Dostupný [online] na <https://www EFF.org/> [citováno 6. 7. 2012].

<sup>833</sup> Viz jeho spis *Leviathan*. Project Gutenberg, 2002, dostupný [online] na [www.gutenberg.org](http://www.gutenberg.org). [citováno 6. 7. 2012].

<sup>834</sup> Gřivna, Tomáš – Polčák, Radim a kol.: *Kyberkriminalita a právo*. Auditorium, Praha 2008, 220 s., zde s. 20.

<sup>835</sup> Tamtéž. K tomu podrobněji viz též Thomas, Douglas.: *Criminality on the Electronic Frontier*. In: ed. Thomas, Douglas – Loader, Brian D.: *Cybercrime, law enforcement, security and surveillance in the information age*. Routledge, London 2000, 300 s., s. 17 an.

<sup>836</sup> Řada forem společensky nebezpečného jednání je v prostředí internetu i informačních sítí kvalitativně nových (a to nejen ve smyslu nových metod standardních aktivit, ale též zcela nových typů). K tomu viz Smejkal, Vladimír a kol.: *Právo informačních a telekomunikačních systémů*. C. H. Beck, Praha 2004, 770 s., zde s. 752 an.

<sup>837</sup> Lessig, Lawrence: *Free Culture*. The Penguin Press, New York 2004, 352 s., zde s. 305. Dostupné [online] též na <http://www.free-culture.cc> [citováno 6. 7. 2012].

a deformování jeho hodnot, antiglobalistická hnutí stále používají internet jako postmoderní médium k útokům na symboly konzumního, digitálního kapitalismu. Kyberprostor tak nadále zůstává nositelem i šířitelem alternativních hodnot a uchovává potenciál pro společenskou změnu, a to nejen v kultuře a hudbě.<sup>838</sup>

---

<sup>838</sup> Gřivna, Polčák a kol.: cit. dílo, s. 47–48.



### 3 Plagiát a tzv. plagiátorství v hudbě

#### 3.1 Obecné a právní vymezení plagiátu, historický exkurz do jeho právní reflexe

##### 3.1.1. Obecné vymezení

Plagiátem se rozumí „představení duševního díla jiného autora půjčeného nebo napodobeného v celku nebo z části, jako svého vlastního“.<sup>839</sup> S termínem *plagiát* se setkáme nejen v oblasti umění, ale i vědy a potažmo školství v souvislosti s užitím jakékoli cizí myšlenky v odborných pracích bez uvedení jejího pravého autora. Zvláště v poslední době se do popředí dostává právě tato problematika, která se promítá postupně nejen do AP legislativy, ale i do zákona o vysokých školách.<sup>840</sup> Naše téma ale z povahy věci směřuje pochopitelně do oblasti umělecké, resp. hudební.

Protože termín plagiát není v české autorskoprávní legislativě výslovně definován, vyjdeme nejprve z jeho lingvistických a etymologických definic. Tento termín řeckého původu, odvozený v dnešní podobě od latinského *plagium* (doslova únos člověka) a *plagiarius* (únosce), znamená výtvar – *práci, jež tajně napodobuje cizí umělecké dílo natolik, že ztrácí znaky samostatného projevu, za jaký se vydává*.<sup>841</sup> Jeho definičními znaky jsou nedovolenost takového napodobování; bez udání vzoru; nebo dokonce doslovné přejímání celých částí cizího díla bez udání autora.<sup>842</sup> Fenomén plagiátorství byl znám již ve starém Římě, dokladem toho je již v souvislosti se vznikem APO a historicky postupným uvědomováním si nehmotných duševních statků zákon *Lex Fabia de plagiariis*, stíhající zásahy do svobod člověka (z morálního hlediska byl plagiátor pojímán jako zloděj). Takto

<sup>839</sup> Podle normy ČSN ISO 5127 2003, dostupné [online] na <http://www.infogram.cz/findInSection.do?sectionId=1115&categoryId=1161> [citováno 1. 8. 2012].

<sup>840</sup> K problému vymezení často velmi tenké hranice plagiátorství ve vědecké práci existuje v českém prostředí spousta materiálů zvláště v novinových člancích. Viz kupř. článek **Bohumila Havla** *Trochu plagiát, trochu ne*, dostupný [online] na <http://jinepravo.blogspot.cz/2011/06/trochu-plagiat-trochu-ne.html> [citováno 1. 8. 2012]. Srovnej dále kupř. Říhová, Barbora: *Plagiátoři se zatím o titul bát nemusí, ministerstvo ale chce změnu zákona*. In: iDNES.cz, 13. srpna 2008. Dostupný [online] na [http://zpravy.idnes.cz/plagiatori-se-zatim-o-titul-bat-nemusi-ministerstvo-ale-chce-zmenu-zakona-1r6/studium.asp?c=A080812\\_172211\\_studium\\_bar](http://zpravy.idnes.cz/plagiatori-se-zatim-o-titul-bat-nemusi-ministerstvo-ale-chce-zmenu-zakona-1r6/studium.asp?c=A080812_172211_studium_bar) [citováno 31. 10. 2011]; Fojtů, Martina: *Zlínská univerzita usvědčila dva studenty z plagiátorství*. In: iDNES.cz, 14. 7. 2008. Dostupný [online] na [http://zpravy.idnes.cz/zlinska-univerzita-usvedcila-dva-studenty-z-plagiatorstvi-pqb/studium.asp?c=A080714\\_160329\\_studium\\_bar](http://zpravy.idnes.cz/zlinska-univerzita-usvedcila-dva-studenty-z-plagiatorstvi-pqb/studium.asp?c=A080714_160329_studium_bar) [citováno 31. 10. 2011].;

*Potvrzeno – děkan opsal habilitační práci*. In: Týden.cz, 9. 7. 2008. Dostupný [online] na [http://www.tyden.cz/rubriky/domaci/potvrzeno-dekan-opsal-habilitacni-praci\\_69787.html](http://www.tyden.cz/rubriky/domaci/potvrzeno-dekan-opsal-habilitacni-praci_69787.html). [citováno 31. 10. 2011]; *Self-plagiátorství & akademická nečestnost a internet* [online]. 12. 8. 2008. Dostupný [online] na [http://www.fit.vutbr.cz/research/pubs/TR/2005/sem\\_uifs/s051114slidy1.pdf](http://www.fit.vutbr.cz/research/pubs/TR/2005/sem_uifs/s051114slidy1.pdf) [citováno 31. 10. 2011].

<sup>841</sup> Kolektiv autorů: *Encyklopedický slovník*. Odeon, Praha 1993, s. 835.

<sup>842</sup> Havránek, Bohuslav a kol.: *Slovník spisovného jazyka českého*. 2. díl, Academia (nakl. ČSAV), Praha 1960–1971, s. 593.

o tom píše kupř. římský básník a autor epigramů Martialis ve svém spise *Epigramaton libri*, který tímto způsobem postupoval proti Fidentinovi a označuje jej výrazem *plagiarius* (odtud plagiát, plagiátor), což znamenalo v tomto smyslu „prodavač duší“ (viz 1. kapitola této práce, pozn. 268).

Ve vývoji evropské hudby se tento problém stal aktuální až ve 14. století, kdy se začalo uvádět jméno autora příslušné skladby, a od zavedení knihtisku se tento zvyk změnil v pravidlo. Příkladem jednoho z prvních sporů týkajícího se obvinění tzv. „zloděje tónů“ byl případ trubadúra, který se vydával za autora díla cizího, pročež byl uvězněn a potrestán výpraskem.<sup>843</sup> Zpočátku se plagiátorství vztahovalo pouze na případy převzetí cizího díla jako celku, nikoliv pouhé části, na činnost plagiátorů se pak pohlíželo jako na „chlubení cizím peřím“.<sup>844</sup> Bylo již v této práci rovněž zmíněno, že se dlouho považovalo přejímání pouze úryvků cizích skladeb naopak za poctu původnímu skladateli, případně za vhodný kompoziční materiál pro práci novou.<sup>845</sup> Postupem času se začal zdůrazňovat i význam jednotlivých složek a částí díla, postupně tak převládl opačný názor – autor bez vlastní inspirace a invence nebyl uznáván, naopak byl pokládán za nečestného.<sup>846</sup> Tento požadavek jakési „myšlenkové samostatnosti kompozice“ se objevil v průběhu 18. století, kdy naopak docházelo až k opačným extrémům, z plagiátorství bývali občas nařčeni skladatelé i pro shody ve zcela nepodstatných a nedůležitých detailech skladeb, jež se mnohdy netýkaly ani složky melodické. Byla to právě melodie, často ještě ve spojení s rytmem, konstituující představu toho jedinečného v každé skladbě, jakýsi individuální charakteristický otisk, zatímco zodpovědnou vazbou byla vedle formy především složka harmonická. Logicky z toho vyplývá, že případné žaloby na obecné či méně individuálně vyhranitelné prvky skladeb se v této době jevily jako kontraproduktivní (brzdící pomyslný hudební vývoj) a nesmyslné. V dnešní době se ovšem situace změnila, takto přesně rozdělené role již nelze dost dobře v žádné oblasti hudby stanovit, a proto je v současnosti nutné více než kdy předtím ke každému údajnému plagiátorství přistupovat zcela individuálně a posoudit rovnoprávně význam všech jednotlivých strukturních složek díla bez ohledu na jejich

---

<sup>843</sup> Podrobněji viz Röthlisberger, Ernst: *Das Plagiat*. In: UFITA – Archiv für Urheber – und Medienrecht, bis 2007, H.1, s. 135–192. Původní výtisk in Zeitschrift für Schweizerisches Recht, 1917, N.F. 36, s. 131–200, zde s. 134.

<sup>844</sup> Doslova: „...*sich mit fremden Federn schmücken, mit fremden Kalbe pflügen, mit fremder Sicher grasen.*“ Podrobněji in Pohlmann, Hansjörg: *Frühgeschichte des musikalischen Urheberrechts (cca 1400–1800)*. Bärenreiter-Verlag, Kassel 1962, 315 s., zde s. 222.

<sup>845</sup> Tak kupř. uvádí Hanser-Strecker ve své práci případ G. F. Händela, který ve svých pracích rovněž běžně užívá jako stavební materiál úryvky či motivy cizích prací. Viz Hanser-Strecker, Carl Peter: *Das Plagiat in der Musik. Ein Beitrag zur Frage des urheberrechtlichen Schutzes von Werken der Musik*. Rechtswissenschaftlichen Fakultät der Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt am Main 1968, 187 s., zde s. 30.

<sup>846</sup> Podle Pohlmann, Hansjörg: cit. dílo, s. 77.

dřívější historické role, které především až ve svém vzájemném spojení vytvářejí podle dnešních výkladů originalitu hudebního díla.

**Norbert Adamov** ve svém pojednání opatrně připouští, že každá nová tvorba musí do jisté míry vycházet z již existujících výsledků tvůrčí činnosti jiných autorů. Jistým standardem je evoluce, tedy postupná dostatečně relevantní inovace již slyšeného, aby nové dílo získalo status originálu. Avšak právě potřebná míra této inovace je v poslední době nezřetelná. Adamov dále odlišuje plagiátorství od tzv. epigonství, v němž vnímá v praxi časté využívání algoritmu technického aspektu určité tvorby s cílem dopracovat se k podobným výsledkům, fixovat tedy úspěšné paradigma a vytěžit jej (to samo o sobě nepodléhá APO, nelze chránit obecně postupy, principy, metody, viz § 2 odst. 6 AZ). Plagiátorství je dle Adamovovy specifikace vytváření mutací konkrétního materiálu z díla jiného autora.<sup>847</sup>

Na závěr této krátké úvodní stati ocitujme unikátní a trefnou definici **Umberta Eca**, podle něhož „*plagiát není možné považovat v současnosti za žádný zločin, ale naopak za nejdokonalejší akt homogenizace kolektivního vkusu a jeho sklerotizace v jednu provždy daných a neměnných požadavcích, do nichž je jakákoliv novinka zaváděna opatrně a postupně, v malých dávkách, aby v zákazníkovi vzbudila zájem a přitom nenarušila jeho lenost*“.<sup>848</sup>

### 3.1.2. Právní vymezení plagiátu

AP působí *erga omnes*, je tedy tzv. absolutním právem. Mj. z toho pro autora vyplývá možnost vyloučit ostatní osoby z výkonu tohoto práva, a to prostřednictvím závazkových vztahů z právních úkonů (licenční smlouvy, §§ 46 an. AZ), ze zákona (§§ 29 an. AZ) či z porušení či ohrožení AP (§§ 40 an. AZ). V souvislosti s porušením AP pak lze vymezit právně institucionalizovaná a zákonem sankcionovaná provinění.

Autorskoprávní delikty lze pak rozlišit na ty, které ohrožují majetková či osobnostní AP, nebo na ty, co tato AP rovnou porušují. Někteří právní teoretici rozlišují dvě základní skupiny takových protiprávních zásahů – plagiáty a kontrafakcie.<sup>849</sup> Ty druhé však vymezují negativním způsobem, spadají tedy do nich všechny zbývající neoprávněné zásahy kromě případů plagiátorství. Ani sám pojem plagiát není zákonem definován, vychází se tak z právní teorie. Důležitým znakem je shoda dvou různých děl v takových prvcích, které charakterizují konkrétní individuální autorskoprávní ztvárnění (jedná se o shodu v tzv.

<sup>847</sup> Adamov, Norbert: cit. dílo, s. 98. Epigónství je Adamovovi blízké rovněž k akademismu, které však vedle ohraničeného katalogu akceptovaných technických prostředků využívá i obdobný katalog témat. (Tamtéž.)

<sup>848</sup> Eco, Umberto: *Skeptikové a těšitelé*. Nakladatelství Svoboda, Praha 1995, 422 s., zde s. 303.

<sup>849</sup> Takto kupř. **Štefan Luby** ve své učebnici *Autorské právo* (1962).

silných či individuálních prvcích díla, tedy v prvcích zásadních).<sup>850</sup> Tato relativní formulace pochopitelně v praxi přináší různé výklady a sporné názory při posuzování konkrétních případů. Za protiprávní se považuje z povahy AP i nevědomé převzetí cizích prvků. Určité typy těchto neoprávněných zásahů do AP, většinou v souvislosti s nelegálním šířením konkrétních cizích autorských děl, se pak označují za tzv. pirátství.<sup>851</sup>

**Norbert Adamov** na tomto místě upozorňuje na ojedinělou variantu výkladu pojmu plagiátorství v širokém smyslu slova, kdy se tímto může myslet jakékoliv použití cizího tvořivého výsledku (i ve smyslu citací či zpracování), což je pochopitelně zavádějící; a na druhé straně upozorňuje na názory slovenského právního teoretika **Jána Švidroně**, který za plagiátorství považuje neoprávněné přisvojení si původcova jakéhokoliv tvůrčího výsledku, což je dle Adamova nepřesné a zavádějící, neboť v případě plagiátu je irelevantní, zda jde o úmyslné či neúmyslné jednání (Švidroň tedy předpokládá svou formulací záměr), v případě plagiátorství se uplatňuje objektivní odpovědnost (automaticky za následek, nezkoumá se vina).<sup>852</sup> Zde odkazujeme na dále probírané soudní kauzy ohledně plagiátorství, kde především v angloamerickém systému práva (ale konečně i v německé právní teorii) panuje v aspektech praktického prokazování tzv. subjektivní odvislosti (pozor,

<sup>850</sup> Telec, Tůma: *Autorský zákon – komentář*. Nakladatelství C. H. Beck, Praha 2007, 971 s., zde s. 418.

<sup>851</sup> Název je odvozen nejspíše podle případů **nelegálního šíření rozhlasového vysílání** z lodí kotvících mimo teritoriální vody států v 50. letech 20. století, odtud pochází termín tzv. pirátské vysílačky (později též ze střež panelákových sídlišť; počátek vysílání první lodní pirátské stanice v Evropě se datuje na 2. srpen 1958, kdy na frekvenci 88 Mhz mezi Dánskem a Švédskem začalo vysílat Radio Merkur, později kupř. Radio Caroline. V jistém slova smyslu díky přeshraničním přesahům na frekvencích AM bylo za pirátské vysílání propagandou v ČSSR označováno i proslulé Radio Luxemburg či české mutace Voice of Amerika a vysílání Svobodné Evropy (k tomu více viz Mirek Podivínský alias Martin Zemek v článku *O práci Radia Svobodná Evropa*, dostupné [online] na <http://www.vkol.cz/cs/dokumenty/knihovni-obzor/ko-1994-2/clanek/o-praci-radia-svobodna-evropa/> [citováno 15. 8. 2012]: „(...)V lednu 1969 časopis *Reportér odvážně konstatoval: Svobodná Evropa je podle československých předpisů považována za nelegální, avšak mezinárodní telekomunikační unie nemá proti provozu RSE námitek, neboť má řádně přidělené kmitočty, které dodržuje a její vysílačky na území Německé spolkové republiky a v Portugalsku mají řádné povolení k provozu. Naopak rušičky jsou podle československých předpisů legální, kdežto podle mezinárodních telekomunikačních předpisů jde o pirátské vysílače. Přes všechny tyto skutečnosti vysílání RSE v Československu zůstalo generelně rušeno až do 16. prosince 1988, sporadicky ještě i potom.*“ Z československé polistopadové éry zmiňme krátkou existenci rádia Stalin v říjnu 1990, transformovaného na dnešní legální pražské Radio 1. Provozovatel se tímto způsobem vyhýbal placení autorskoprávní odměny za užití (šíření) díla. Na druhou stranu tento fenomén působil ve své době i pozitivními aspekty – byl kupř. inkubátorem nových hudebních směrů: v 50. a 60. letech díky nim Britové poprvé slyšeli rock'n'roll, v následujících dekádách reggae a dub, v 90. letech se pak staly páteří klubové kultury, neboť do éteru pouští hudbu, která nemá v komerčních stanicích místo (viz londýnská pirátská stanice Rinse FM, která již v roce 1994 začala coby stanice zaměřená na jungle, drum'n'bass, později grime, dubstep a v druhé polovině nulté dekády na tzv. *UK funky*, z něhož se díky těmto alternativním vysílacím kanálům stal jeden z nejpopulárnějších stylů současnosti. Rinse FM vloni dostalo licenci na legální vysílání a změnilo se na tzv. komunitní rádio s lepší pozicí při získávání financí a propagaci mimo oficiální hudební scénu. Dostupné [online] na <http://www.novinky.cz/kultura/214607-radio-stalin-zacalo-vysilat-pred-20-lety.html>; [http://cdklub.net/modules.php?name=News&new\\_topic=6](http://cdklub.net/modules.php?name=News&new_topic=6), [http://en.wikipedia.org/wiki/Pirate\\_radio](http://en.wikipedia.org/wiki/Pirate_radio); <http://aktualne.centrum.cz/kultura/hudba/clanek.phtml?id=696216> [vše citováno 28. 10. 2011].

<sup>852</sup> Adamov, Norbert: cit. dílo, s. 98 s využitím Švidroň, Ján: *Základy práva duševního vlastnictví*. Jaga, Bratislava 2000, 252 s.

nejedná se o zavinění) poněkud složitější situace (ani zde není vyloučeno tzv. neúmyslné plagiátorství).

Z různých teoretických pojetí etablovaných v historii lze vytýčit tři hlavní definiční směry pojmání plagiátu. Starší právní věda (19. století) vykládala termín plagiát velmi úzce, rozumělo se jím pouze případ opomenutí uvedení zdroje z citovaného (resp. vypůjčeného) úryvku. Druhý, modernější přístup takto označoval případy, kdy se obměněné cizí dílo (ve formě či obsahu) uvádělo pod falešným jménem; a třetí, současný model za plagiát považuje každé pozměněné či nepozměněné použití cizího díla při mylné domněnce autorství. Kupř. v německém právu obdržel termín plagiát zákonný základ a tudíž existenci coby právní pojem nepřímo až ustanovením § 13 URG: **Anerkennung der Urheberschaft**. [1] Der Urheber hat das Recht auf Anerkennung seiner Urheberschaft am Werk. (Uznání svého autorství. [1] Autor má právo na uznání svého autorství díla).<sup>853</sup> Obdobně bychom jej mohli vymezit i v české legislativě (viz výše probíraný obsah tzv. osobnostních práv podle § 11 odst. 2 AZ). Klíčovými aspekty jsou tedy autorskoprávně nedovolené zacházení, jež však oplývá dostatečným právním významem, jež má v příčinné souvislosti za následek neoprávněný zásah do AP skutečného autora.

### 3.1.3. Komparace s německou legislativou

Podíváme-li se pro srovnání do německé právní teorie, nalezneme zde vcelku podrobné vymezení. **Obecnými definičními znaky** skutkové podstaty plagiátu, jakými jsou podmínkami *sine qua non*, zde jsou: falešná domněnka autorství, existence ohroženého – ovšem pouze autorským právem chráněného – díla, toto dílo tedy musí být zveřejněno (což je obecná podmínka vzniku APO), ale zveřejněn (nezáleží jakým způsobem a v jaké formě) musí být také domnělý plagiát. Poslední zákonnou podmínkou je objektivní a subjektivní odvislost plagiátu od dané předlohy.<sup>854</sup>

**Domněnku autorství** neporušuje anonymní zveřejnění cizího díla nebo naopak podvržení svého díla jinému (většinou známějšímu) autorovi za účelem parazitování na jeho jménu (zde se užití ustanovení na ochranu osobnosti, nikoliv instituty APO). Tento druhý případ však není v hudební oblasti příliš častý.<sup>855</sup> Třetí výjimkou jsou jakési auto-plagiáty,

<sup>853</sup> Hanser-Strecker, Carl Peter: cit. dílo, s. 34.

<sup>854</sup> „Plagiat im urheberrechtlichen sinne ist die unter Anmaßung der Urheberschaft veröffentlichte, objektiv und subjektiv Abhängige Nachstaltung eines geschützten Werkes.“ (Hanser-Strecker, Carl Peter: cit. dílo, s. 40.)

<sup>855</sup> V období normalizace se takové případy mohly vyskytovat v souvislosti s politickými perzekucemi autorů, kteří byli tzv. na indexu a měli oficiální zákaz činnosti ve svém oboru. Stávalo se, že publikovali pod jménem a záštitou jiného, „povoleného“ autora. V té době se rovněž hojně používaly z existenčních důvodů autorské pseudonymy.

neboli případy „vykrádání (či spíše výpůjčky ze) sebe sama“. Tato varianta je v hudební praxi naopak častá, do určité míry se vždy jedná o jisté společné znaky, tzv. autorský rukopis, který však např. pro nedostatek nové invence z důvodů dočasného vyčerpání nápadů překročí onu pomyslnou hranici z obecných kontur autorova hudebního jazyka přímo již ke konkrétním výpůjčkám z vlastních starších prací. V praxi pak mohou nastat případy kolize, právně naplňující znaky skutkové podstaty podvodu, např. mezi skladatelem a nakladatelem či třetí osobou zavázanou k určitému jednání na základě poskytnuté licenční smlouvy (v hudební oblasti dnes již spíše vydáním takového zvukového nosiče než notového materiálu), kdy kupř. vydavatel uvede na trh kompilační dílo klamavě jako zcela nové, čímž navíc ohrožuje svým způsobem i pověst, či dobré jméno skladatele.<sup>856</sup>

Ohroženým dílem musí být navíc pouze takové, **které lze chránit pomocí AP** (a aktivně této ochraně podléhá), jinak se o plagiát (v právním slova smyslu) nemůže jednat a ve hře zůstávají pouze normy etické či morální.

Zajímavou a mnohdy nejkomplikovanější podstatu představuje znak tzv. objektivní a subjektivní odvislosti. **Objektivní shoda** je naplněna faktickou shodou (úplnou nebo alespoň částečnou) nějakého aspektu dvou různých hudebních materiálů, ona dílčí část díla, která je předmětem sporu (v německé terminologii *Werkteile*<sup>857</sup>), však musí být schopná autorskoprávní ochrany (zde cítíme jistou rezervovanost a vágnost oproti americké úpravě týkající se *copyright infringement*, která dnes již běžně v praxi shledává i unikátní kombinaci jinak samostatně autorskoprávně nechráněných prvků jako možný legitimní předmět sporu). **Subjektivní odvislost** pak závisí na tom, zda se povede nalézt důkaz souvislosti mezi původním dílem a jeho údajným plagiátem; prokázána pouze náhodná shoda je problematická a sama o sobě právně nezakládá dostačující předmět protestu (záleží ovšem také na délce inkriminovaného sporného úryvku).<sup>858</sup> Je zde zapotřebí splnit dvě základní podmínky. Jednou je dokázat, že obviněný žalobcův údajný originál znal, a druhou navazující, že plagiát vznikl právě ze znalosti tohoto díla. Důkazní břemeno je na straně toho, kdo napadl údajný plagiát. Kritéria, která jsou při tomto dokazování nápomocná, jsou časová souslednost obou děl (tedy logicky, že originál vznikl dříve), ale též faktory relativní všeobecné známosti originálu nebo dokonce přímo jeho popularita – zvláště jedná-li se o komerčně úspěšnou skladbu.<sup>859</sup> Pokud se ale tato subjektivní odvislost prokáže, nezáleží

<sup>856</sup> Vsituaci, kdy ovšem sestavitel postupuje v této činnosti legálně, může mu příslušet po splnění náležitostí APO k tzv. dílu soubornému, viz § 2 odst. 5 AZ.

<sup>857</sup> *Die Strittigen Werkteile müssen urheberrechtlich geschützt sein.* (Hanser-Strecker, Carl Peter: c. dílo, s. 140.) Pro srovnání, v anglické terminologii narazíme na sousloví *elements of the work*, což nás přivádí spíše k překladu ve smyslu prvku, tedy stavebního kamene, složky hudební struktury než části (v horizontálním slova smyslu).

<sup>858</sup> Hanser-Strecker, Carl Peter: cit. dílo, s. 37.

<sup>859</sup> Tamtéž, s. 143 a 157.

již na tom, zda tak bylo učiněno úmyslně či nikoliv, navíc vědomá odvislost je v praxi málokdy prokázatelná.<sup>860</sup>

Otázka formy zavinění (viny) je v tomto důkazním stádiu tudíž irelevantní. Ta bude hrát svou roli dále, ale až při určování právních důsledků (tedy v otázce trestu či náhrady škody).

V praxi je pak možno tyto čtyři obecné znaky dále modifikovat zvláštními aspekty, které se vztahují buď přímo na dílo, jež je předlohou pro plagiát (*plagiirte Werk*) anebo na způsob jeho zveřejnění. Jak uvádí německá právní teorie,<sup>861</sup> zvláštní případy (resp. přímo skutkové podstaty) kamuflovaného plagiátu mohou nastat **ve zvláštních případech užití díla**, a to: při neoprávněném zpracování či přetvoření díla nebo v případě, který podléhá výjimce z režimu volného užití díla, kdy se využije známé melodie ke vzniku díla nového (jde tedy o zvláštní případ parazitování na tomto původním díle). Třetí možností je varianta řazená v systematicce URG do části Meze AP, a je jí citování díla bez uvedení zdroje.<sup>862</sup> Zvláštností německé úpravy je tedy navíc výslovné stanovení **zákonné ochrany melodické složky** v hudební struktuře, s čímž český AZ nepočítá (viz výše kapitola 2.4.1).

Ze všech těchto čtyř znaků plagiátu vyplývá nezákonnost (*Rechtswidrigkeit*) plagiátu, která může být vyloučena pouze v případě souhlasu autora, který se zřekne uvedení svého jména v souvislosti s inkriminovaným dílem.<sup>863</sup>

Lze shrnout a obecně aplikovat i na české právní prostředí jakýsi úzus, že při shodě dvou výtvorů různých fyzických osob nastávají dvě možné varianty – buď je jeden plagiátem druhého a musí se následně určit onen původní, nebo oba vznikly opravdu nezávisle na sobě, a pak by na ně mělo být nahlíženo tak, že ani jeden nesplňuje autorskoprávní znak individuality díla, a tudíž nepatří mezi chráněné předměty AP.<sup>864</sup> Jak si však ukážeme na příkladech v dalších subkapitolách, praxe se k těmto teoretickým závěrům staví více než pragmaticky.

---

<sup>860</sup> Tamtéž, s. 144.

<sup>861</sup> Tamtéž, s. 39.

<sup>862</sup> Pro srovnání český AZ řadí zpracování díla a ochranu odvozené tvorby do úvodní části zabývající se předmětem práva autorského (§ 2 odst. 4 AZ, srovnej s § 23 URG), ustanovení o volném užití děl nalezneme shodně jako ustanovení o citaci ve čtvrtém díle týkajícím se výjimek a omezení AP (§ 30 a 31 AZ, srovnej s § 24 odst. 2 URG a § 51 URG).

<sup>863</sup> Hanser-Strecker, Carl Peter: cit. dílo, s. 154.

<sup>864</sup> Telec, Tůma: cit. dílo, s. 22, citováno podle Knap, Karel: *Ochrana osobnosti podle československého občanského práva*. Panorama 1989, 365 s.

### 3.1.4. Komparace s americkou legislativou

Definici plagiátu podle amerického práva můžeme dovodit z ustanovení týkajícího se porušení copyrightu (*copyright infringement*) podle 17 U.S.C.<sup>865</sup> § 501 a násl. (ve shodě s CA), podle kterého je zapotřebí pro uplatnění žaloby na protiprávní zásah cizí osoby do žalobcova práva za prvé: existence platného copyrightu ze strany žalobce, za druhé: prokázání faktu, že obžalovaný protiprávně zasáhl do žalobcova práva kopírováním chráněných částí jeho díla.<sup>866</sup> Zajímavým konstruktem se zde může jevit formulace *copying protected elements of the plaintiff's work*, neboť zakládá premisu ochrany nejen díla jako celku, ale též jeho dílčích strukturních prvků, což kupř. české právo důrazem na ochranu pouze díla jako celku (případně jednotlivých částí, nikoliv však dílčích prvků) výslovně nezahrnuje (srovnej též výše probíraný německý ekvivalent *Werkteile*). Mimojiné z toho vyplývá, že protiprávně (ve smyslu možného plagiátorství) lze dle americké právní úpravy užít pouze ty prvky díla, které jsou autorskoprávně chráněné.

Prvá podmínka, tedy platný copyright, se zakládá na předpokladu originality a původnosti takového díla. A i přes výše uvedené, byť je udělen status copyrightu dílu jako celku, neznamená to na druhé straně, že každá část tohoto díla musí této ochraně podléhat. APO v podobě copyrightu se poskytuje jen těm částem, které splňují kritéria originálního výtvoru. Opět je tu nepřímou počítáno nejen s ochranou díla jako celku, ale i s jednotlivými prvky. Nicméně jak vyplývá z judikátu v případě **Rogers v. Koons, 960 F.2d 301, 307 (2d Cir.) 506 U.S. 934 (1992)**, kvantita originality, která je autorskoprávně požadována, je v dnešních dobách velmi skromná a nízká.<sup>867</sup> Již však kombinace dvou samostatně nechránitelných složek může představovat unikátní a originální kombinaci, která může postačovat k udělení copyrightu.<sup>868</sup>

Neméně zajímavá je rovněž situace kolem druhé podmínky pro *copyright infringement* týkající se prokázání vědomého kopírování (plagiování) určitého podstatného nebo

---

<sup>865</sup> United States Code neboli Code of Laws of the United States of America je kompilace a kodifikace obecných a trvalých federálních zákonů USA. Dělí se na 51 částí, celkem čítá na 200 000 stran a copyrightu je věnována v pořadí 17. část, dále rozčleněná do 13. kapitol, které zahrnují systematiku zákona 1976 Copyright Act (prvních 8 částí), přidané jsou však navíc kapitoly zahrnující *protection of semiconductor chip products* (9. kapitola), *digital audio recording devices and media* (10. kapitola), *sound recordings and music videos* (11. kapitola), *copyright protection and management system* (12. kapitola) a poslední *protection of original designs* (13. kapitola).

<sup>866</sup> Z odborné diskuse v kauze **Santrayll v. Burrell 39 U.S.P.Q. 2d 1052 (S.D.N.Y. 1996)** dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1990-1999/Pages/santrayllburrell.aspx> [citováno 3. 5. 2012].

<sup>867</sup> Doslova „*only dash will do*“. Dostupné [online] na <http://freedownload.is/doc/koons-vs-rogers> [citováno 3. 5. 2012].

<sup>868</sup> Z odůvodnění soudce Petera Leisure v kauze **Santrayll v. Burrell 39 U.S.P.Q. 2d 1052 (S.D.N.Y. 1996)** dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1990-1999/Pages/santrayllburrell.aspx> [citováno 3. 5. 2012].



důležitého úseku díla<sup>869</sup> žalovaným. Jak ukázala praxe soudní judikatury, postačí i varianta neúmyslného neoprávněného použití (viz kupř. dále rozebíraná nejznámější kauza George Harrisona). Právo dále též nevylučuje situaci, kdy dojde k neúmyslné shodě vlivem shody okolností a umožňuje pak oběma dílům bez ohledu na časovou souslednost udělit status chráněných děl prostřednictvím copyrightu.<sup>870</sup> Tento moment je zajímavý při porovnání s evropskou kontinentální úpravou, v níž pokud dojde k takové situaci, má se spíše za to, že oběma dílům chybí klíčový znak díla, tedy dostatek originality, je-li takový útvar zaměnitelný s jiným (v dnešní době se však i zde již od této restriktivní normy upouští). Přímý důkaz vědomé a obecně i úmyslné činnosti lze v praxi rovněž zajistit jen velmi obtížně, na plagiátorství je proto i v americké právní praxi usuzováno, pokud žalobce prokáže, že obviněný měl v době, kdy vzniklo jeho sporné dílo, přístup k chráněnému dílu žalobce, neboli že měl reálnou možnost toto dílo znát (*access to the copyrighted work*).<sup>871</sup> Pokud tomu tak je, zkoumá se, zda existuje nějaká podstatná – značná shoda v obou dílech (*substantial similarities*). Americké právo však zde (na rozdíl od výše probírané kontinentální praxe) vyděluje ještě jednu možnost shody, která podléhá přísnějšímu posuzování. Pokud existuje doslova tzv. nápadná shoda v posuzovaných dílech (*striking similarity*), možnost nezákonného kopírování se připouští automaticky i bez jinak potřebného důkazu *accessu* a je potom na soudní porotě, aby o merituu věci rozhodla.<sup>872</sup>

---

<sup>869</sup> „To constitute infringement, there must be copying of a substantial or material part of a work – whether we are dealing with a literary work or a musical composition.“ **Eggers v. Sun Sales Corp. (C.C.A.2, 1920) 263 F. 373; Marks v. Leo Feist, Inc. (C.C.A.2, 1923) 290 F. 959; Arnstein v. Edward B. Marks Music Corporation (C.C.A.2, 1936) 82 F.(2d) 275.** Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1930-1939/Pages/hirschparamount.aspx> [citováno 19. 5. 2012].

<sup>870</sup> „For, while, through independent production, there may be similarity without copying.“ Viz také **Arnstein v. Edward B. Marks Music Corp., supra; Fred Fisher, Inc., v. Dillingham, supra; West Publishing Co. v. Edward Thomson Company (C.C.N.Y.1909) 169 F. 833; Chautauqua School of Nursing v. National School of Nursing (C.C.A.2, 1916) 238 F. 151.** „(...) there cannot be copying without similarity. Similarity is, ultimately, a question of fact, to be determined by a comparison of the two works.“ Opačná varianta (kopírování bez podobnosti) je tedy z povahy věci vyloučená. Dle kauzy dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1930-1939/Pages/hirschparamount.aspx> [citováno 19. 5. 2012].

<sup>871</sup> Podmínkou je správná časová posloupnost vzniku obou děl, žalované dílo musí z povahy věci vzniknout později, nesplnění této logické zákonitosti vede k zamítnutí nároku žalobce, viz kupř. kauza **Overman v. Loesser 205 F.2d 521 (9th Cir. 1953)**, v níž se ukázalo, že dílo obviněného Franka Loessera (*On a Slow Boat to China*) vzniklo dříve než skladba žalobce Roberta Overmana (*Wonderful You*). Dostupná na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1950-1959/Pages/overmanloesser.aspx> [citováno 4. 6. 2012].

<sup>872</sup> Viz rozhodnutí v kauze Lipton, 71 F.3d at 471 (citující z Walker v. Time Life Films, Inc., 784 F.2d 44, 48 (2d Cir.), cert. denied, 476 U.S. 1159 (1986), dostupné [online] na <http://law.justia.com/cases/federal/appellate-courts/F3/71/464/549395/> [citováno 3. 5. 2012]. Srovnej s obdobnými judikáty a výroky: „The test for proof of access in cases of striking similarity is less rigorous.“ **Gaste v. Morris Kaiserman 863 F.2d 1061 (2d Cir. 1988)**. Soudce Frank v případě **Arnstein v. Porter, 154 F.2d 464 (2d Cir. 1946)**: „In some cases, the similarities between the plaintiff's and defendant's work are so extensive and striking as, without more, both to justify an inference of copying and to prove improper appropriation.“ Tamtéž, s. 468-69; Podobně též **Ferguson v. National Broadcasting Co., supra, 584 F.2d, s. 113**: „If the two works are so strikingly similar as to preclude the possibility of independent creation, 'copying' may be proved without a showing of access.“; 3 M. & D. Nimmer, *supra*, § 13.02[B], at 13–17: „Criticizing the Selle requirement that there be a „reasonable possibility“ of access – not just a ‘bare possibility’ – even in cases of striking similarity.“

(Zmiňme na tomto místě kontroverzní rozhodnutí v případě **Wilkie v. Santly Brothers 13 F. Supp. 136 (S.D.N.Y. 1935)**,<sup>873</sup> v němž soudce shledal hudební shodu natolik evidentní, že důkaz *accessu* vůbec neposuzoval, byť se tu jednalo o velmi sporný případ, neboť na straně žalobce šlo dokonce o nepublikované dílo!)

Základními podmínkami pro úspěšnost žaloby ohledně *copyright infringement* jsou tak prokázání vlastního žalobcova oprávněného copyrightu a prokázání nelegálního čerpání, resp. kopírování chráněných prvků z žalobcova díla (prostřednictvím *accessu* a příslušným stupněm podobnosti obou děl – má se za to, že kde je naopak *access* zase dostatečně prokázán, postačí nižší stupeň důkazní shody<sup>874</sup>).

## 3.2 Posuzování plagiátu, hudební psychologie ve službách AP

### 3.2.1. Teoretická východiska

V zásadě platí, že při ohlašování a registraci hudebních děl je výchozím pravidlem, že autor je zodpovědný za informace a údaje poskytnuté na ohláškách děl. OSA tedy sám neposuzuje, zda ohlašované dílo splňuje zákonné znaky autorského díla; platí zde vyvratitelná domněnka, že ohlašované dílo je autorským dílem ve smyslu AZ, nejsou-li v konkrétním případě odůvodněné pochybnosti o opaku. Dát podnět k zahájení šetření, zda se v daném případě jedná o plagiát, či nikoliv, může dle dikce zákona kdokoliv, většinou tak v praxi učiní údajný poškozený autor. K následujícímu posouzení objektivního stavu, zda se tedy dle jeho názoru jedná či nejedná o plagiát, je obvykle přizván odborník, soudní znalec, který vypracuje odborný posudek. Tento postup je využíván ve všech právních oblastech i rozličných právních systémech, v americkém právu je navíc vedle takového odborného posouzení přípustná varianta též laického hodnocení prostřednictvím tzv. *lay audience test*, testu skupiny lidí, kteří hodnotí, zda posuzované sporné skladby vyvolávají v běžném průměrném posluchači dojem shody. Nezřídka pak tento postup provede i sám soudce (vlastním poslechem inkriminovaných hudebních částí), nezřídka se rovněž v soudním odůvodnění dopustí analytického komentáře. Dle tuzemského právního řádu je prostředek znaleckého posudku rovněž běžně užíván, v případech hudebního plagiátorství však byl

<sup>873</sup> Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1930-1939/Pages/wilkiesantly.aspx> [citováno 15. 5. 2012].

<sup>874</sup> Viz judikát **Three Boys Music Corp. v. Bolton, 212 F.3d 477, 485 (9th Cir. 2000)**; soudce Smith, 84 F.3d, zdůvodnění s. 1218. Ne vždy se ale nakonec shledá podaný důkaz jako dostačující – příkladem budiž kauza **Swirsky v. Carey 376 F. 3d 841 (9th Cir. 2004)**, cit. dále, v níž se jako důkaz *accessu* žalované Mariah Carey k dílu žalobce byla předložena jejich pracovní studiová nahrávka, k níž měla Carey hypoteticky přístup, neboť natáčela v té době ve stejném studiu. Obhajoba v tomto bodě ale přesvědčila prvoinstanční soud, že odpůrkyně měla onu spornou melodii již dříve v hlavě a neprokázalo se, že žalobcovo dílo skutečně slyšela.

využit zatím pouze jednou (viz kapitola 3.3.10). Obecná praxe (domácí i zahraniční) naznačuje, že většinou jsou proti sobě konfrontovány dva znalecké posudky obou protistran, v nichž pokud dojde k zásadním rozporům ve výsledném hodnocení, je ustanovena zvláštní komise odborníků, jejímž sestavením je pověřen na základě pověření soudu či jiného orgánu příslušného k rozhodování o meritu věci většinou akademický pracovník VŠ či obdobného ústavu příslušného oboru (v hudební oblasti by se s největší pravděpodobností jednalo o pracoviště AMU či JAMU – soudním znalcem obecně bývá v této hudební oblasti skladatel či dirigent, není vyloučena ani profese muzikologa). Tato komise na půdě tohoto ústavu vypracuje na základě konsensu o posuzované věci společný tzv. superposudek, který má následně v soudním řízení vyšší důkazní sílu. Americká či britská praxe tento termín nezná, byť střet dvou protikladných posudků bývá v tamějších sporech velmi častý. Jak již bylo výše uvedeno, je možné využít i test lackého publika, soudce i zde však má právo zadat z vlastní iniciativy znalecký posudek nový, vypracovaný třetím, nezávislým odborníkem. Jistou zajímavostí v této souvislosti je pohled do právní historie, kdy na území našeho státu byl již v dobách Rakousko-Uherska iniciován do připravovaného nového AZ (197/1895 ř. z.) návrh na zřízení instituce tzv. *znaleckých kommissí literárních a hudebních* (připravovaný § 70). Mělo se jednat sbor odborníků složený ze spisovatelů, skladatelů, knihkupců, obchodníků s hudebninami, knihtiskařů apod., jenž by byl zřízen v každé korunní zemi monarchie a který by fungoval jako odborný poradní orgán při posuzování sporných technických otázek ohledně různých typů porušování AP, které mají vliv nejen na skutkovou podstatu věci, ale i na výši škody, případně by se angažoval jako smírní orgán ve sporech souvisejících s vykonáváním spoluautorského práva.<sup>875</sup> Tento návrh se v konečném znění zákona nicméně neobjevil.

V činnosti posuzování a komparace daností rozdílných hudebních děl se bezpochyby uplatní specifika tzv. hudebního slyšení, jakési interindividuální „nastavení“ na hudbu, které odpovídá určitému rázu dané hudby.<sup>876</sup> Důležité je uvědomování si i strukturních vazeb uvnitř hudebního toku. Zastavme se nejprve u fáze, kdy rozpoznáváme – identifikujeme – nějakou konkrétní hudební skladbu. Je zajímavé si uvědomit, že v konečném součtu je pouze na individuálním subjektivním vnímání založeném na neurologickém zpracování sluchového vjemu, jak je daná situace vyhodnocena. Vjem samotný není jen komplexem počítků (tedy přímých akustických podnětů, které zpracovávají receptory), ale dotváří je spolupůsobení dřívější posluchačské zkušenosti a paměti, což je v tomto kontextu nesmírně důležité. Tzv. **percepce**, odborný hudebně psychologický termín pro poznání smyslově

---

<sup>875</sup> Kadlec, Karel: cit. dílo, 1892, s. 113–114.

<sup>876</sup> Poledňák, Ivan: *ABC stručný slovník hudební psychologie*. Editio Supraphon, Praha 1984, 459 s., zde s. 144.

daného předmětu, tak patří mezi složité analyticko-syntetické procesy. Není pouhým pasivním odrazem, ale činností, neboť člověk nejen slyší, ale zároveň může poslouchat či naslouchat; do celého procesu se významně zapojují kognitivní složka subjektu, jeho emocionalita i struktura zájmů, jeho potřeb ad. Tato percepce následně přechází v pozorování, při němž hraje významnou úlohu motivace a pozornost. V této souvislosti **Ivan Poledňák** dále upozorňuje, že byť se většinou zdůrazňuje význam celku pro vnímání jednotlivých částí, tak tento proces platí i obráceně, že někdy i určitá část ovlivní celek (a uvádí příklad, kdy i změna jediného tónů melodie může změnit její celkový „smysl“)<sup>877</sup>, což zrovna může ovlivnit autorskoprávně významný vznik nového hudebního kontextu (viz problematika samplování a tvorby tzv. mash-upů). Nesprávné hodnocení dílčích prvků celkového dojmu či špatné vyhodnocení vztahů mezi jeho složkami může způsobit zkreslené vnímání, tzv. iluzi.<sup>878</sup> Důležitým rysem percepce je rovněž její stálost – ortoskopičnost, kdy vnímáme určité vjemy konstantně i při určitých změnách – např. tutéž melodii v různých transpozicích identifikujeme totožně, přestože je změněna instrumentace a do jisté míry i tempo. Změny harmonie bývají již sporné a změny rytmu, zvláště zasahují-li do vlastní melodie, bývají většinou již příliš zásadní a deformující. Vždy však záleží na vyspělosti konkrétního posluchače; Rubinštejn hovoří o tzv. uvědomělosti jako dalším atributu percepce – „*vnímání člověka je tvořeno jednotou smyslového a logického, smyslového a významového, počítku a myšlení. (...) Vnímání jedinečného si posluchač uvědomuje jako zvláštní případ obecného*“.<sup>879</sup> Všechny tyto zmíněné faktory jsou nenápadné, avšak opět velmi podstatné při určování povahy autorského díla.

**Apercepce** neboli celostní, osobnostně profilované zpracování hudebního podnětu znamená pak již proces, kdy se posluchač zmocňuje nejen smyslové podstaty, ale proniká rovněž do jejího obsahu.<sup>880</sup> Tento proces dále popsali př. **Ernst Kurth** i **Zofia Lissa**; v apercepce se potkávají tři roviny – reálné slyšení, jeho konfrontace s již uplynulým a anticipace očekávaného. I zde pochopitelně dochází k rozdílům podle typu a úrovně posluchače, neboť základem jsou vždy vnitřní podmínky recipienta, tedy jeho schopnosti, zkušenosti a jakási umělecká resp. hudební představitost; proces apercepce pak probíhá uvnitř jako retrospektivní myšlenková rekonstrukce smysluplných hudebních celků,<sup>881</sup> které jsou posléze zařazeny do určitých dynamických stereotypů. Roviny zpracování jsou různé,

<sup>877</sup> Poledňák, Ivan: *ABC stručný slovník hudební psychologie*. Editio Supraphon, Praha 1984, 462 s., zde s. 269.

<sup>878</sup> Hyhlík, František: heslo *Čítí*. In: Hyhlík, František – Nekonečný, Milan: *Malá encyklopedie současné psychologie*. SPN, Praha 1977, 338 s., zde s. 311. Toto může být způsobeno i nedostatkem informací o objektivním charakteru hodnocených prvků.

<sup>879</sup> Rubinštejn, Sergej Leonidovič: *Základy obecné psychologie*. SPN, Praha 1964, 762 s., zde s. 273.

<sup>880</sup> Poledňák, Ivan: cit. dílo, s. 23 an.

<sup>881</sup> Poledňák, Ivan: cit. dílo, s. 24.

i zde se setkává rovina smyslová (představy) s logickou (nenázorné uchopení), přístupem k hudbě může být buď modus pozorovací (viz dále) či vživací (pohyby či vlastní interpretací), oba dva jsou pak většinou při apercpci zastoupeni zároveň, ovšem v různé míře. K procesu pozorování podotýká **Jaroslav Zich**,<sup>882</sup> že jeho předmětem nemusejí být jen na první poslech dané jednotlivé složky hudebního projevu, tedy melodie, harmonie a rytmus, protože opět vše závisí na našich analytických schopnostech a na faktu, jak dokonale jsme s danou skladbou již obeznámeni, zda ji slyšíme poprvé či nikoliv. Určité prvky mohou být pro běžný poslech autorem důmyslně skryty a postřehnutelné jsou až na vícery poslech. A tento fakt se může projevit i v souvislosti s označením možného plagiátu. Autor užije nějaký skrytý a na první poslech pro laika nepostřehnutelný prvek, který však bude v hudební struktuře v důsledku pozitivně působit a zaslouží se třeba i o to, že se daná skladba (na poli komerční NAH) stane oblíbenou a komerčně úspěšnou.<sup>883</sup> Zároveň však na druhou stranu může správné pochopení skladby odůvodnit užití jisté i zjevné citace, která slouží jako chtěný a záměrný odkaz na skladbu cizí (kupř. vzpomeňme na píseň *Kolej Yesterday* Michala Prokopa a skupiny Framus 5, v níž je na slovo „yesterday“ citována celá fráze (konkrétně 3 takty, resp. 12 dob) stejnojmenné písně Beatles). V konečných fázích apercpcce pak danou hudbu nějak asociujeme i s mimohudebními představami, hudbu hodnotíme. Významnou a podstatnou součástí se tak stává ono tzv. porozumění dané hudbě (ve smyslu nejen sémiotickém, ale i psychologickém), jež je i z našeho hlediska opět zásadní, tentokrát však více již z pohledu odborníka, případného soudního znalce. Tato podmínka (stejně jako pro jiné hudební profese, kupř. hudebního kritika, pedagoga apod.) je pro objektivní výkon jeho profese nezbytná, zvláště v případech kolem složitější hudební struktury, např. v případech soudobé AH, kdy hudba přestává být pouhou bezprostřední součástí života, ale stává se jeho specifickou, vysoce zprostředkovanou reflexí.<sup>884</sup> Obsahová a významová konkretizace hudby je záležitost zároveň subjektivní (skrže již zmíněné dispozice subjektu) i objektivní (akusticky daná, působící strukturnost hudby či sociálně historická a kulturní determinace), proto při stanovování závazného odborného názoru ohledně autentičnosti nějakého hudebního projevu je tato role specialisty – arbitra dosti nelehká a problematická. Je náročná na paměť, strukturní slyšení a vnímání hudby (umět poslouchat v případě potřeby i každý nástroj zvláště v celkovém hudebním proudu), i hudební cit apercipienta, a dále jsou podstatné jeho schopnosti orientovat se ve stylových

<sup>882</sup> Zich, Jaroslav: *Sdělovací schopnost hudby*. In: Hudební věda, roč. II, č. 1, 1965, s. 31–75, 152–156.

<sup>883</sup> Připomínáme v dnešní době běžnou praxi při tvorbě hudebních nahrávek tzv. podsamplování hudební nové hudební materie, její zahuštění bez dovození vypůjčeným samplem či tematickou smyčkou (loopem), což nemusí být ve výsledném zvukovém projevu vůbec patrné, ale ve spojení dosáhnou kýženého efektu požadovaného soundu.

<sup>884</sup> Poledňák, Ivan: cit. dílo, s. 30.

rámčích, a tedy zařadit každý hudební projev do správné kategorie slohu i žánru, od nichž se také do jisté míry odvíjejí kritéria posuzování dané skladby (zda se jedná o významnou výpůjčku z cizího díla či zda ona výpůjčka nepochází nakonec z díla ještě staršího a tudíž již právně tzv. volného (na rozdíl od názoru stěžovatele, údajně poškozeného)).<sup>885</sup>

Naopak negativum výše zmíněným kvalitám v rámci apercce hudby staví **Theodor Wiesengrund Adorno**<sup>886</sup> proměnu hudby ve 20. století na čistě konzumní zboží, což vedlo dle něj k zásadním změnám ve vnímání a slyšení hudby. Tento přístup, jenž se přenesl z oblasti NAH z části i do AH, je charakterizován regresí slyšení. To popisuje jako slyšení na infantilní úrovni jako atomistické a disociované vnímání hudby. Skladby žijí v obecném povědomí posluchačů v jakési redukované podobě pouhých skladatelových nápadů (jako tedy populární melodie), vedle toho též kvete kult pěveckých hlasů jako materiálu (na druhou stranu tento fakt do jisté míry odpovídá i soudobým zájmům o témbrovou složku skladeb – viz dříve v naší práci). Dochází k provázanosti hudby s reklamou (hudba se opravdu z části stává spíše předmětem institutu ochranných známek – o tomto fenoménu jsme rovněž již pojednali), devalvace hudby se projevuje i v redukci „velké hudby“ pouze na její melodie, jejichž hudební kontext bývá ještě dále nivelizován aranžéřskou prací. Podle Adorna je prosazováno tzv. barbarství dokonalosti, jakési definitivnosti interpretace, jež vyrábí idoly (opět konstatujeme, že má na tomto aspektu svůj podíl i fonografický průmysl, který umožnil ono zakonzervování interpretace). Adorno tento jev nazývá fetišovým charakterem hudby. Všechny tyto aspekty pak z pohledu hudební psychologie, percepcce i apercce vedou ke vnímání pouze nejnápadnějších míst, ne celku, hudební produkce se často orientuje na pouhou senzuaální dráždivost, (v oblasti NAH na vyzkoušené, prověřené a pro recipienta tudíž srozumitelné a povědomé), masově se operuje s citáty (jim jsme rovněž věnovali samostatnou subkapitolu) a kultem módnosti. Byť lze kriticky namítnout, že ne vše je v oblastech NAH, jazzu a tradiční AH takto černobílé, ne všude se využívá principů omezeného rejstříku prostředků v závislosti na vzdělání a potřebami omezené kapacitě recipienta, ne všude se hudební projev záměrně redukuje pouze na konkrétní funkci, musíme uznat, že i AP má na tomto negativním stavu svůj podíl, resp. těchto zjednodušení využívá. Samo v praktických situacích nerozlišuje mezi jednotlivými hudebními projevy (např. co do jejich kvality ze zákona ani nemůže a nesmí), nezohledňuje jejich konkrétní specifika, což se

---

<sup>885</sup> Pro zajímavost na tomto místě zmiňme názor opačný, který zastává teoretik **Tibor Kneif**, který tvrdí, že hudba nemá schopnost nést nějaké významy a obsahy, kategorie porozumění je zde scestná a zavádějící, adekvátním postojem k hudbě má být pouze žasnoucí naslouchání (*das staunende Hinhorchen*). Citováno podle: Poledňák, Ivan: cit. dílo, s. 34.

<sup>886</sup> Adorno, Theodor Wiesengrund: *O fetišovém charakteru v hudbě a regresí sluchu*. In: Divadlo, 1964, č. 1 a 2., zde s. 13 an.

negativně projevuje právě při závazném rozhodování o existenci či neexistenci konkrétního plagiátu. Při dodatečné analýze nebo i vlastním poskytování APO prostřednictvím zápisu díla u příslušného KS je tento nivelizační pohled zvlášť v případech soudobých děl (AH i NAH) patrný, navíc neustále klesající míra originality děl NAH je substituována konstruktem originality ve vzájemném spojení více samostatně nepůvodních složek hudební struktury.

### 3.2.2. Význam a příklady znaleckých posudků ze zahraniční soudní praxe

Práce soudního znalce v oblasti hudby představuje mnohdy průnik výše zmíněnými aspekty týkající se hudební psychologie i práva, uplatní se tu jak jeho vlastní odborná erudice, tak auditivní profesionální zkušenost. Jak vyplývá z příslušných pasáží anglických a amerických znaleckých posudků, či z nich vyvozených závěrů příslušných soudců, vždy v nich probíhá nejprve úvodní analýza obou skladeb jako celků, dále pak detailní rozbor a srovnání sporných složek a stránek inkriminovaných děl, následně také posouzení zvukového účinku obou inkriminovaných úseků skladeb, zda vyvolávají oprávněně dojem podobnosti. V soudních sporech angloamerického právního systému je sice jako důkazní prostředek odborný posudek často využíván, ale směřodatnějším rozhodujícím momentem pro konečný verdikt (jak vyplývá z judikátů především amerických soudů) představuje posouzení dojmu, který údajná shoda či podobnost vyvolají v běžném průměrném laickém posluchači.<sup>887</sup> Vybrali jsme pro ilustraci několik příkladů, na nichž význam a postupy znaleckých posudků blíže demonstrujeme.

Tak v kauze **Jewel Music v. Leo Feist 62 F. Supp 596 (S.D.N.Y. 1945)**<sup>888</sup> byly znalcem nejprve konstatovány obecné shody na úrovni formy skladeb ve smyslu tempa, metra a zvoleného rytmu (zde foxtrotu). Klíčem se následně stalo posouzení stěžejní osmitaktové fráze, jež byla podstatou užití formální struktury AABA. Ta byla melodicky podrobně analyzována, každá doba metra byla zkoumána z hlediska shody výšek tónů, rytmizace a užití podkladové harmonie (klasifikována jako *common harmony structure*, s konstatováním, že *harmony follows melody*). Celkově však byla prokázána shoda pouze v dvoutaktovém motivu, jež je několikrát v inkriminované frázi opakován a který využívá stejně synkopovaného rytmického patternu, tzv. walking basu střídajícího harmonicky funkce T a D, a sylabicky stavěného textu. Soudce Conger sice v tomto případě shledal dostatečnou míru podobnosti (*enough similarity throughout to warrant questioning*),

<sup>887</sup> Jak vyplývá ze soudního rozhodnutí **Arnstein v. Edward B. Marks Music Corp. 82 F. 2d 275 (2d Cir. 1936)**: „Expert testimony is helpful, especially in matters involving musical composition. But, in the end, the test is resemblance noticeable to the average hearer.“ Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1930-1939/Pages/hirschparamount.aspx> [citováno 19. 5. 2012].

<sup>888</sup> Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1940-1949/Pages/jewelfeist.aspx> [citováno 4. 5. 2012].

zároveň však takovouto míru shody neshledal podstatnou a dostačující z hlediska žaloby, neboť takové podobnosti se v hudbě konstantně vyskytují a vzájemné ovlivnění či odvozování jednoho od druhého je (ovšem pouze) v malé míře přípustné.<sup>889</sup>

V případě **Francis Day & Hunter v. Bron [1963] Ch. 587** rozhodoval britský soud o údajném plagiátorství písně *Why* autora Petera de Angelise na úkor *In a Little Spanish Town* od Mabel Waynea. Podrobná hudební analýza obsahovala devět specifických bodů, na základě nichž bylo rozhodováno.<sup>890</sup>

1) Porovnání celkové hudební formy obou skladeb (struktura obou písní se liší – *one was composed on the basis of contrast and return (i. e., a rondo scheme), and the other was constructed on a thematic basis*).

2) Podobnost obou písní však použitím odlišné hudební formy není oslabena, spíše naopak je tak ještě více zdůrazněna. (*The first eight bars being the essential part of "Spanish Town," if the theme therein stated has been borrowed in "Why," the fact that it is developed by staying with it, rather than by way of contrast and return, would not make a significant difference, but might even accentuate the likeness.*)

3) Téma žalobcovy písně je vystavěno z hudebních klišé a obecných hudebních obrátů (*musical commonplaces or cliches*), jež lze nalézt již ve starších hudebních dílech, rovněž způsob jeho zpracování v oněch osmi taktech nevykazuje nic než běžnou rutinní práci (*commonest tricks of composition*). Nicméně výsledkem této práce je kombinace, která uděluje žalobcově písní specifický charakter a kouzlo – svébytný půvab (*combination which gives character and charm*). Jak je patrné, ani odborný posudek se ve svém objektivním hodnocení paradoxně nevyhýbá i silně subjektivním a esteticky vágním přirovnáním a argumentům. Přihlédneme-li však k neustále vzrůstající nivelizaci rozdílů v tvorbě NAH, nelze se nejspíš těmto stanoviskům příliš divit.

4) Porovnáním obou skladeb „noty po notě“ je patrný soulad mezi nimi (*noticeable correspondence*), ačkoliv se v žádném místě neshoduje více jak pět po sobě jdoucích not (*at no point do more than five consecutive notes correspond*). Zároveň se však vnímá každý byť sebemenší rozdíl, který je posuzován ve prospěch obžalovaného (*the fact that in „Why“ the descent of one-sixth from the first to the second note is immediately followed by a leap back of a sixth to the original note instead of an arpeggio, as in „Spanish Town,“ constitutes a not insignificant difference*). Obecně ovšem není stanovena nějaká hranice počtu shodných

---

<sup>889</sup> „(...) such similarities are of constant occurrence in music, and that little inference is permissible.“ Svůj názor opřel konstatacím soudce Handa v judikátu případu **Haas v. Leo Feist, Inc. 234 F. 105 (S.D.N.Y. 1916)**, dostupného [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1910-1919/Pages/haasleofeist.aspx> [citováno 4. 5. 2012].

<sup>890</sup> Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1960-1969/Pages/francisdayhunter.aspx> [citováno 4. 5. 2012].



not jdoucích bezprostředně po sobě (viz podrobněji v kauzách týkajících se melodické složky).

5) Harmonické schéma je sice v onom osmitaktovém úseku v obou písních shodné, zároveň je však podle odborníků z hlediska jedinečnosti díla zcela všední a nevýznamné (*commonplace and insignificant*).

6) Shoda notových výšek sama o sobě nezakládá podobnost, rovnocenně důležitými faktory jsou zde rovněž tempo a rytmus (*time and rhythm are equally important*).

7) Rozdíly v tempu a metru, které mezi oběma skladbami existují, nejsou pro posuzování identity a shod rozhodující; obecně v oblasti NAH nepředstavuje změna metra ze 3/4 na 4/4 zničení identity díla či způsobení ztráty schopnosti dané hudební téma rozpoznat (*change of time from 3/4 to 4/4 does not destroy its substantial identity, or cause loss of recognition*). K těmto změnám a shodám se zde přistupuje v podobném duchu jako kupř. v případě hudební transpozice či odlišné instrumentace – provedením změn na bázi spíše aranžérské, řemeslné činnosti.

8) Přes tuto základní premisu však v tomto případě lze objevit signifikantní rozdíl v rytmu mezi oběma písněmi – konkrétně v prvním taktu, v němž se v jedné písni objevuje šest osmin, zatímco v té druhé je ve stejném čase držena nota půlová, za níž následuje akcentovaná nota. Analýza hudebního materiálu je tedy prováděna co nejpodrobněji a zaznamenány jsou při posuzování podobností i ty nejjemnější rozdíly a nuance, které mohou vyvrátit nařčení z údajného plagiátorství.

9) Podobně signifikantní rozdíl je spatřován i ve třetím taktu, který začíná sice stejnou notou, následně však v druhé skladbě autor přidává několik not navíc.

Bylo zde tedy postupováno od porovnání forem obou skladeb, přičemž bylo paradoxně zdůrazněno, že její změna může při nápadné podobnosti dílčích hudebních složek onu sluchovou shodu ještě podtrhnout. Následně byl kvalifikován použitý hudební materiál žalobcovy písně jako hudební kliše, složené z běžných hudebních obrátů, jež však přesto mohou vytvořit novou unikátní kombinaci. Jako nevýznamné pro posudek bylo shledáno shodné harmonické schéma stejně jako rozdíly v tempu a rytmu obou skladeb, jelikož tyto faktory nejsou s to obě skladby dostatečně odlišit. Melodie obou písní je pak třeba analyzovat s přihlédnutím k jejich kinetickým složkám.

Soudce nakonec v tomto sporu připustil shodu, zároveň však nařídil žalobci, aby dokázal, že tato byla způsobena aktem protiprávního kopírování, což ten nakonec neprokázal. Jak z výše uvedeného příkladu odborné hudební analýzy vyplývá, přistupuje se k rozboru a komparaci zvláště v oblasti NAH již jaksi automaticky s premisou jisté používané šablony, v níž je originalita již zkraje omezena a ke shodám v hudební struktuře

tak dochází přirozeně velmi často, protože se musí i při odborném konkrétním posuzování možného plagiátorství postupovat s jistou rezervou vzhledem k celkové nivelizaci originality složek hudební struktury, nesoucí individuální hudební obsah. Byť ten je často vřazen do kategorie běžný hudební obrat, připouští se (opět zvláště v rozhodnutích americké judikatury) jejich unikátní kombinací dosažení individualizovaného tvaru, jenž je navíc i ve znaleckých posudcích kvalifikován esteticky krajně subjektivními termíny typu *svébytný půvab – kouzlo*. Právě tyto subjektivní aspekty často nechávají zaznít ve svých znaleckých posudcích obě strany ve svůj prospěch.

V soudních přích tak nezdá se, že bývají i kontroverzní závěry znaleckých posudků, protože, podobně jako v jiných oblastech, i zde si obě protistrany nechávají vypracovat své vlastní odborné znalecké posudky, každá ve svůj prospěch, protože se tedy ve svých vývodech zákonitě (a často diametrálně) liší. Dokladem toho je např. případ **Warner Bros. v. Dundas (1987)**,<sup>891</sup> v němž se jednalo o údajné plagiování známé písně Toma Waitse *Martha* reklamní znělkou (jinglem) pro Kenco Coffee. Žalobce si nechal vypracovat znalecký posudek renomovaným muzikologem **Dr Bushem**, který shrnul své vývody do dvou bodů: žalobci byl zcizen za první celkový koncept skladby mající vyvolávat v posluchači jakýsi nostalgický pocit starých časů (*the whole concept of ringing up on the spur of the moment /or dropping in on/ an old flame to talk about old times*) a za druhé „kavárenskou“ hudební atmosféru populární hudby 30. a 40. let 20. století (*the complete musical ambience, which is a recreation of the sort of café music so popular in the '30s and '40s*), čehož bylo podle muzikologa dosaženo užitím dobových charakteristických melodických obrátů a jim odpovídající harmonie a v neposlední řadě také typického soundu těchto skladeb; totožný se však nalézá ve starší Waitsově skladbě, na níž se obviněný snažil tímto jednáním parazitovat, navíc ještě i s použitím úryvku textové složky Waitsovy skladby – konkrétně fráze „*it's been so many years*“. Protistrana si najala známého skladatele a dirigenta **Harryho Rabinowitze**, který naopak ve svém pojednání upozornil na podobnosti mezi žalobcovou písní *Martha* a ještě starší písní *Old Man River*, z níž podle jeho soudu Waits velmi často ve svém refrénu cituje. Rabinowitz oponentovy argumenty v jeho posudku označil za ošidné a klamné (*specious*) a uvedl, že obě inkriminované fráze v obou skladbách jsou odlišné; je však pochopitelné, že provedením jistých změn (v pojetí a výkladu) lze nakonec v posudku konstatovat zvukové podobnosti, nicméně ucho podle něj tyto záměrné změny, jež mají vést k úmyslnému připodobnění obou melodií, nedělá, a jak je na laický poslech zřejmé, jedna se od druhé značně liší (*by making a number of changes[,] one can*

---

<sup>891</sup> Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1980-1989/Pages/warnerbrosdundas.aspx> [citováno 5. 5. 2012].

*make the two look the same[,] as [the musicologist] has tried to do, but the ear does not make these alterations, and in what is heard, one is quite different from the other*). Pravdu soud přiřkl nakonec obviněnému a žalobu zamítl.

Že však někdy záleží především na přesném znění žalobcově nároku a soudním výkladu (pojetí) vlastní hudební analýzy dotčených děl, než na znaleckém posudku, znázorňuje celkem kuriózní případ **McDonald v. Multimedia Entertainment, Inc. No. 90 Civ. 6356 (KC) (1991 U.S. Dist. LEXIS 10649 (S.D.N.Y. July 19, 1991)**<sup>892</sup>, v němž došlo ke sporu dvou autorů úvodních znělek k dobově populární talk show *Sally Jesse Raphael Show*. Verdikt soudu ve prospěch obviněného se opřel o problematickou vlastní analýzu a zavádějící výklad autorskoprávní problematiky. Na první poslech zněly původní komerční jingle žalobce McDonalda vyrobený „do šuplíku“ pro producenty možné show a použitá konečná vlastní znělka již realizovaného pořadu obviněného Radlauera velmi podobně, Radlauerova je však o něco delší a obsahuje přidanou střední část. Žalobce však nezažaloval obviněného, že okopíroval jeho jingle, ale zaměřil se pouze na čistý klíčový hudební motiv dané show, bez jakéhokoliv dalšího hudebního doprovodu. Tím je pouze třítónový motiv, který si nárokoval žalobce (konkrétně základní tón, malá tercie sestupně od něj a od něj sestupná velká sekunda, kupř. tedy postup tónů C – A – G). Právě tento hudebně neoriginální třítónový motiv se může stát díky specifickému hudebnímu kontextu, jež není nepodobný žalobcově verzi, z dnešního pohledu jakousi hudební ochrannou známkou zmíněného pořadu. Soud nicméně postupoval atypicky, neboť paradoxně vyloučil z tohoto již samo o sobě okleštěného motivu onen postup velké tercie jako předmět žaloby (nalezl jej ve starší skladbě obviněného a snížil tak nárok žalobce zcela absurdně na jedinou notu). Vlatní rozbor inkriminovaného celého hudebního materiálu pak pojal jako ryze kvantitativní a matematickou záležitost mechanického součtu shodných not. Tyto metody byly užívány ve starších kauzách podobného druhu, jsou však současnou právní teorií považovány za nedostatečné a zavádějící, neboť ve své podstatě opomíjejí velmi důležitý celkový estetický účinek a psychologický dopad dotčeného hudebního materiálu na posluchače. Vždy se má nejprve dokázat obviněnému *access*, tedy možnost přístupu obžalovaného k žalobcově dílu, které však podléhá ochraně copyrightu, s přihlédnutím k požadovanému stupni shody (*probative similarity*), jež určí znalecký posudek. Druhá část posouzení protiprávního použití (*unlawful appropriation*) pak může v takovýchto případech zahrnovat dodatečný test podobnosti skladeb odvislý od reakce laických posluchačů, kteří posoudí, zda by vnímali estetický účinek obou skladeb jako shodný i v momentě, kdyby se v nich zaměřili na hledání

---

<sup>892</sup> Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1990-1999/Pages/mcdonaldmultimedia.aspx> [citováno 5. 5. 2012].

rozdílů, jež by našli, ale dokázali v tu chvíli ignorovat.<sup>893</sup> Rozsudek soudu postavený na tomto testu je však správný jen v případě, že nedostatek podobnosti je dostatečně evidentní a zřejmý, má se tak jen vyloučit jakákoliv možnost záměny obou děl i laickým recipientem.<sup>894</sup> V tomto případě však i přes žalobcův znalecký posudek **Stevea Karmena**,<sup>895</sup> který upozornil na další značné shody týkající se použitého zvukového instrumentáře, celkového tempa i rytmické složky, dal konečný rozsudek soudu, vymezený nárokem žalobce navíc nešťastně pouze na onen vlastní okleštěný hudebně více než obecný motiv, nakonec za pravdu obviněnému a žalobu zamítl.<sup>896</sup>

To, že znalecký posudek může využívat různé druhy a typy hudební analýzy, názorně dokládá kauza **Swirsky v. Carey 376 F. 3d 841 (9th Cir. 2004)**,<sup>897</sup> v níž si žalobci Seth Swirsky a Warryn Campbell najali proti žalované Mariah Carey soudního znalce, erudovaného muzikologa **Dr. Roberta Walsera** z losangelské University of California. Ten využil ve svém rozboru metodu rakouského muzikologa **Heinricha Schenker**<sup>898</sup> a pokusil

---

<sup>893</sup> „The test asks whether 'the ordinary observer, unless he set out to detect the disparities, would be disposed to overlook them, and regard [the] aesthetic appeal [of the two works] as the same.'“ Citováno podle judikátu ve sporu **Peter Pan Fabrics, Inc. v. Martin Weiner Corp., 274 F.2d 487, 489 (2d Cir. 1960)**.

<sup>894</sup> „Summary judgment based on the second prong is proper only if the lack of substantial similarity between the protectable aspects of the works [is] 'so clear as to fall outside the range of disputed fact questions' requiring resolution at trial.“ Walker, 784 F.2d at 48 (citováno ve shodě s judikátem v případě **Warner Brothers, 720 F.2d**, s. 239).

<sup>895</sup> „(...) The 'Sally' theme music uses a saxophone as well as the same type of synthesizer 'bell-type' sound as is used on the Visual Music Composition [unlike the instrumentation in the television jingles]. The overall rhythm and tempo of the Multimedia Sally Theme is identical to that of the Visual Music Composition.“ Karmen Affid., Odst. 21. Dostupný [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1990-1999/Pages/mcdonaldmultimedia.aspx> [citováno 6. 5. 2012].

<sup>896</sup> Z odůvodnění poroty: „We have listened carefully and repeatedly to plaintiffs' jingle and to the various versions of the 'Sally' theme, as well as to the 'Sally' television jingles. The two works share a musical idiom, the use of a saxophone as a lead instrument, similar tempi, a common and unexceptional three-note sequence, and the use of five notes to set the penta-syllabic lyric 'she opens your eyes.' These similarities taken together could not be considered 'substantial' by any reasonable jury, in light of the fundamental and pervasive differences in melody, harmony, scoring, and structure between the two works. 7 Thus, even if any of shared elements were copyrightable – an extremely dubious assumption – no finding of unlawful appropriation could be supported here.“

<sup>897</sup> Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/2000-2009/Pages/swirskycarey.aspx> [citováno 7. 5. 2012].

<sup>898</sup> Schenkerova koncepce formy a následně její analýzy souvisí s jeho pojetím tonality, která se však výrazně liší od pojetí Riemannovy funkční teorie. V Schenkerově tzv. *Stufenlehre* jedním harmonickým stupněm není chápán jeden troj- nebo čtyřzvuk, ale vyšší jednotka, zahrnující v horizontálním směru více akordů. Např. „harmonická kadence“ je podle Schenkeru tzv. *Ursatz*, jeden stupeň, přičemž subdominantní a dominantní funkce jsou horizontálním prokomponováním (*Auskomponierung*) tóniky. Délka úseku, který lze pokládat za jeden stupeň, závisí na konkrétních okolnostech. Na rozdíl od Riemanna Schenker klade ve svém pojetí tonality mnohem větší důraz na vedení hlasů. Hudební forma pak vzniká horizontálním prokomponováním základního modelu (*Ursatz*). Ten je „spodní vrstvou“ hudebního díla (*Hintergrund*); „střední vrstvou“ (*Mittelgrund*) tvoří horizontální linie prokomponovávající jednotlivé opěrné body *Ursatz*. Třetí „svrchní vrstvou“ (*Vordergrund*) je konkrétní motivické utváření hudby. Viz podrobněji in *Neue musikalische Theorien und Phantasien* (1906, 1910, 1935). Schenkerovy myšlenky se značně rozšířily v americké muzikologii po 2. světové válce, přitažlivou vlastností této teorie byla snaha o minimální atomizování struktury hudebního díla. Jejím omezením je však vazba na hudbu komponovanou pouze v dur-mollovém tonálním systému. Princip analýzy hudebního díla pak spočívá v postupné redukci hudebního díla na onen *Ursatz*, přičemž utváření strukturního skeletu ve střední fázi redukce (*Mittelgrund*) poskytuje podle Schenkeru možnost odlišit horší a lepší kompoziční práci.

se ve svém posudku subjektivně zhodnotit význam jednotlivých not na základě své čistě auditivní analýzy. Dle následného soudního vyjádření se tak Walser dopustil částečně subjektivní analýzy (*subjective intrinsic test*<sup>899</sup>), jež je dovolena výhradně při svědectví laika a následně taktéž při posuzování případu soudní porotou. Výsledkem jeho činnosti mělo být čistě objektivní, racionální a odborné posouzení reálného stavu věcí (*objective extrinsic test*<sup>900</sup>), konkrétně měl zjistit podobnost vyjádření hudebních nápadů.<sup>901</sup> Tato činnost obecně vyžaduje rozložení dané hudební materie obou posuzovaných děl na základní stavební prvky a jejich porovnání, přičemž je nutné rozlišovat mezi chráněnými a nechráněnými prvky díla žalobce.<sup>902</sup> Schenkerovu metodu postupného vydělování dílčích rovin díla, dokud řešitel nedosáhne konečného základního *Ursatzu*, shledal soud nikoliv jako nesprávnou, ale spíše jako zavádějící, selektivní. Walser při svém přepisu vlastní auditivní zkušenosti do písemné podoby záměrně některé analyzované prvky (noty) pojal jako ornamentální<sup>903</sup> (zvláště pěvecké ozdoby, které mohou do značné podoby zkreslit celkové vyznění skladby) a vydělil je v rámci svrchní „nepodstatné“ vrstvy, aby naopak posílil ty prvky, které sám považoval za důležité (šel však ještě dál a takto označil za důležitější noty na dobách než mimo ně, což je vždy minimálně sporné a záleží na konkrétním hudebním kontextu). Byť tedy de facto obě skladby vykazovali jistou podobnost (zvláště v refrénech), tento znalecký posudek de iure žalobci v jeho sporu neprospěl, a to i přes to, že Walser podstatnou podobnost shledal nejen v celkovém dojmu,<sup>904</sup> ale též v basové lince, která podporuje shodné harmonické funkce,

---

(Částečně citováno a parafrázováno podle Karla Steinmetze, text dostupný [online] na <http://epedagog.upol.cz/eped1.2002/recenze02.htm> [citováno 8. 5. 2012]. Podrobněji o Heinrichu Schenkerovi z českých zdrojů kupř. Lubomír Spurný: *Heinrich Schenker – dávný neznámý*. Univerzita Palackého – vydavatelství, Olomouc, 2000, 186 s.

<sup>899</sup> „Whether subjectively the ordinary, reasonable person would find the total concept and feel of the [two choruses] to be substantially similar.“ Viz soudní judikát **Three Boys**, 212 F.3d, s. 485. Zde citováno podle kauzy *Pasillas v. McDonald's Corp.*, 927 F.2d 440, 442 (9th Cir. 1991).

<sup>900</sup> „The extrinsic test considers whether two works share a similarity of ideas and expression as measured by external, objective criteria.“ Podrobněji **Smith**, 84 F.3d, s. 1218. „Although the extrinsic test examines the similarity of ideas and expression, it must be kept in mind that ideas by themselves are not subject to copyright protection; only the expression of ideas is.“ Podrobněji **Rice I**, 330 F.3d, s. 1174.

<sup>901</sup> Samotný hudební nápad z povahy věci není chránitelný, vylučuje to jak americká úprava copyrightu, tak i např. český AZ, srovnej § 2, APO je poskytnutelná pouze jeho vyjádření – viz 1. kapitola této práce.

<sup>902</sup> „Analytical dissection requires breaking the works down into their constituent elements, and comparing those elements for proof of copying as measured by substantial similarity.“ Podrobněji kauza **Rice v. Fox Broad. Co.**, 148 F. Supp. 2d 1029, 1051 (C.D. Cal. 2001). „Because the requirement is one of substantial similarity to protected elements of the copyrighted work, it is essential to distinguish between the protected and unprotected material in a plaintiff's work.“ Viz **Rice I**, 330 F.3d, s. 1174; **Apple Computer, Inc. v. Microsoft Corp.**, 35 F.3d s. 1435, 1443 (9th Cir. 1994); **Brown Bag**, 960 F.2d, s. 1475–76. Nicméně jak již bylo řečeno, i unikátní kombinace samostatně nechránitelných prvků může zakládat APO či copyright (viz **Satava v. Lowry**, 323 F.3d 805, 811 (9th Cir. 2003); **Apple Computer**, 35 F.3d at 1445).

<sup>903</sup> „I took that to be a matter of the singer customizing the song and regarded those notes as not structural; they are ornamental.“ Jak uvádí judikát **Newton v. Diamond**, 349 F.3d 591 (2003), s. 595. „We can consider only [the defendant's] appropriation of the song's compositional elements and must remove from consideration all the elements unique to [Plaintiff's] performance.“

<sup>904</sup> „(...) overall emphasis on musical notes was the same, which contributed to the impression of similarity one hears when comparing the two songs.“ Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/2000->

a poukázal rovněž na podezřelou náhodu (*suspicious coincidence*), že jsou obě skladby ve stejné tónině. Názory na toto rozhodnutí soudu se liší, neboť Walser patří k renomovaným odborníkům a jeho posudek tak mohl být i přes možné sporné metodologické aspekty považován za relevantní a objektivní.

K objektivním kritériím a povaze znaleckého posudku je třeba závěrem této subkapitoly poznamenat, že nikde nejsou stanoveny žádné závazné metody, které mají být použity, ani faktory, které mají být zkoumány.<sup>905</sup> Základem samozřejmě zůstávají klíčové složky a stránky hudební struktury, s tím že soud pečlivě porovnává především vlastní strukturu melodie hudebního nápadu (včetně jeho konkrétního vyjádření), její frázování, rytmus, případnou textovou složku (která vedle sémantické složky vytváří i vlastní zvukomalbu), akordickou progresi vyplňující onen úsek a celkovou melodickou konturu. Jak jsme již konstatovali výše, často se vedle odborného znaleckého posudku využívá rovněž test běžného laického posluchače, v němž se zkoumá, zda dotyčné sporné místo vyvolává u laického recipienta dojem shody.<sup>906</sup> Tvůrci právních komentářů navíc do možných hudebních prvků, jež mohou vytvořit podmínky *substantial similarity* hudebních děl, počítají též téžr, časovou organizaci tónů (užívanou v moderní notaci místo metrického členění, tzv. *spatial organization*), akcenty, dokonce i souhru jednotlivých nástrojů (*interplay of instruments*), basové linky (např. originální walking bass postupy či tzv. groovy) či nové, inovativní nástrojové zvuky. Plyne z toho zásadní poznání, že 20. století i na poli autorského práva rozšířilo podstatným způsobem (lze říci dokonce liberalizovalo) hranice aspektů, které mohou v dnešní době ovlivnit jedinečnost hudebního díla, v dřívějších dobách jednoznačně podceňované či přehlížené. Dokladem toho budiž případ **Three Boys Music v. Michael Bolton 212 F.3d 477 (9th Cir.2000)**, v němž byla ona podstatná shoda (*substantial similarity*) dovozena z kombinace pěti jinak samostatně nechránitelných prvků – mimo jiné harmonické kadence, nástrojových figur a tzv. fade-outu v závěru.<sup>907</sup>

---

[2009/Pages/swirskycarey.aspx](http://2009/Pages/swirskycarey.aspx) [citováno 10. 5. 2012].

<sup>905</sup> „Literary works, such as books, film, and television shows, are more easily broken into a small number of discrete elements to analyze, namely plot, themes, dialogue, mood, setting, pace, characters and sequence of events.“ Viz judikát **Metcalfe, 294 F.3d**, s. 1073 (zde citováno **podle Kouf, 16 F.3d**, s. 1045).

<sup>906</sup> **Výběr z judikátů, v nichž lze obdobné postupy nalézt:** Ellis v. Diffie, 177 F.3d 503, 506 (6th Cir. 1999); Cottrill v. Spears, 2003 U.S. Dist. LEXIS 8823, 2003 WL 21223846, at \*9 (E.D. Pa. May 22, 2003); Tisi v. Patrick, 97 F. Supp. 2d 539, 543 (S.D.N.Y. 2000); McKinley v. Raye, 1998 U.S. Dist. LEXIS 3019, 1998 WL 119540, at \*5 (N.D. Tex. March 10, 1998); Damiano v. Sony Music Entm't, Inc., 975 F. Supp. 623, 631 (D. N.J. 1996) – zde se přistoupilo rovněž k analýze použité instrumentace; Sylvestre v. Oswald, 1993 U.S. Dist. LEXIS 7002, 1993 WL 179101, at \*4 (S.D.N.Y. May 18, 1993); 2, 1993 WL 179101, at \*4 (S.D.N.Y. May 18, 1993) (*analyzing melody and lyrics under "striking similarity" test*); Intersong-USA v. CBS, Inc., 757 F. Supp. 274, 280 (S.D.N.Y. 1991).

<sup>907</sup> (1) the title hook phrase (including the lyric, rhythm, and pitch); (2) the shifted cadence; (3) the instrumental figures; (4) the verse/chorus relationship; and (5) the fade ending. **Three Boys**, 212 F.3d, s. 485. Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/2000-2009/Pages/threeboysbolton.aspx> [citováno 10. 5. 2012].

Zároveň nelze teoreticky vymezit tímto způsobem porušení autorského práva – tedy vyjmenovat prvky, které musí obviněný plagiarizovat, aby žaloba byla vždy úspěšná. Každá žaloba je specifická, neboť i předmět žaloby – hudební dílo – je z výše popsaného značně specifický fenomén a především stoprocentně objektivně neuchopitelný. Tím je ospravedlněn jednak význam hudební psychologie, jejíž stanoviska jsme v této kapitole rovněž použili, a jednak do jisté míry dáváme za pravdu dr. Walserovi v jeho (pro účely soudu ovšem sporné) hudební analýze.

Nereflektovali jsme však ještě jednu velmi důležitou vlastnost soudních znalců, a to jejich hudebně historickou erudici. Na závěr tak zmiňme ještě jeden (trochu kuriózní) případ, v němž také sehrál klíčovou úlohu znalec. Na straně žalobce stál skladatel a textař Alfred Zschiesche, který v roce 1933 složil píseň *Wenn die bunten Fahnen wehen* a který obvinil z plagiování autory písně *Da sprach der alte Häuptling der Indianer* (hudba – Werner Scharfenberger, text – Peter Wehle) z roku 1961. Obvinění pověřili hudebního experta, soudního znalce, aby ve starších hudebních dílech vyhledal úseky a místa podobná či dokonce shodná s žalobcovou písní. Ten na základě analýzy hudebního materiálu předložil jako důkazní materiál Haydnovo *Divertimento*, jehož motiv byl dále použit ve skladbě Johannese Brahmsa *Variace na téma Josepha Haydna, op. 56*; a do třetice uvedl ještě skladbu *Jägerchor im Freischütz* Carla Marie von Webbera. Na základě těchto nálezů Zschiesche svou žalobu stáhl, byť obě sporné písně jsou si velice podobné a žalobcův originál je velmi známý. Na druhé straně lze však argumentovat, že hudební aspekty této písně, na nichž se konstruovala žaloba, nejsou nijak jedinečné a průkazné na žalobu pro domnělý plagiát. Jak spekuluje Hanser-Strecker, v případě soudního procesu by skutečně byla žaloba nejspíš zamítnuta.<sup>908</sup>

### 3.3 Analýza vybraných řešených kauz

V následující kapitole se pokusíme na základě rozborů nejdůležitějších soudních přítkajících se plagiátorství nastítnit vývoj a trendy v posuzování a pojímání hudebních děl a hudební tvorby v kontextu autorského práva. Jak jsme již výše naznačili, mantinely hudby a hudebních děl doznaly podstatných změn, do nichž se promítlo nejen neustálé uvolňování a rozšiřování vyjadřovacích prostředků hudebních kompozic a vznik nových kompozičních technik, ale rovněž rozvoj nahrávacích technologií a fenomény společenské, kupř. kulturní globalizace, nivelizace kulturních hodnot v tzv. mainstreamu, což vše podstatně ovlivňuje

---

<sup>908</sup> Hanser-Strecker, Carl Peter, cit. dílo 1968, s. 152.

pojetí díla coby dle právní definice jedinečného kulturního statku. Samozřejmě právě otázky jedinečnosti a původnosti patří mnohdy k těm nejspornějším a nejdiskutovanějším.

V Evropě, spadající pod kontinentální právní systém, nalezneme z tohoto úhlu pohledu některé zajímavé kauzy především v německém právním prostředí, které je na rozdíl od českého na tyto kauzy bohatší, přičemž je však na druhou stranu s českou právní tradicí historicky propojeno. Bohatou databází soudních rozhodnutí však poskytuje podle očekávání americká (a britská) justice, o čemž svědčí množství soudních judikátů z této oblasti.<sup>909</sup> Nutno dodat, že tento výčet však představuje pouze část případů (které končí až před soudem a z nichž plyne pro angloamerický právní systém *common law* nějaký závazný judikát) z mnohem většího množství nařčení z plagiátorství (či lépe řečeno protiprávních zásahů do autorského práva, resp. copyrightu), jež se objevují na titulcích novin či odborných publikacích. Od roku 1850 americké federální soudy publikovaly mnoho významných soudních rozhodnutí (jen v elektronické podobě jich je ve zmíněné internetové databázi přes 120), nejvíce však za posledních 20 let. Znamená to tedy, že se pojem hudebního díla neustále rozostřuje a s ním i hranice (kupř. atributy jedinečnosti), které jej vymezují, a které se stávají stále častěji sporné. Oproti tomu může tento fakt indikovat také obecnou nivelizaci tvorby, která se nese v duchu pouhého naplňování již dříve osvědčených a vyzkoušených šablon, které poskytují samy o sobě pouze velmi limitovaný prostor k individualizaci takového hudebního projevu. Není náhodou, že drtivá většina sporů se týká oblasti NAH, která je finančně daleko více lukrativní než oblast soudobé AH, a konkrétně pak tzv. mainstreamu, tedy středního (hlavního) proudu, vedle oblasti hip-hopu a rapu, kde se legální spory vynořily v souvislosti s technikou samplování. Nejsme také příliš daleko od pravdy, spekulujeme-li o přímé úměře mezi množstvím řešených sporů ohledně plagiátorství a úspěšností dotčeného a údajně plagiarizovaného díla. Úspěšná a líbivá píseň představuje pro napodobitele totiž jistou záruku, kvůli které stojí za to riskovat i případnou žalobu. Plagiátorství obvykle vzniká napodobením významného úseku některé dílčí složky hudební struktury, nejčastěji melodie, u níž se však často přihlíží k dalším zúčastněným složkám – kinetické složce, harmonii, zvukovému kontextu, tedy celkovému vyjádření dané sporné hudební myšlenky. Již méně bývá vlastním předmětem sporu jiná složka, nicméně i takové kauzy lze objevit (otázka rytmického patternu či unikátního akordického sledu, dokonce i případného užití výseku textové složky skladby). Většinou však tyto faktory bývají samostatně problematické co do stanovení řádného předmětu sporu, nejčastěji přistupují pouze jako pomocné (viz výše). V poslední době ale získává na mimořádném významu složka témbrová – plagiarizování jistého úspěšného soundu, jeho napodobení v úspěšné

<sup>909</sup> Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/Pages/default.aspx> [citováno 3. 5. 2012].



písni prostřednictvím nápadné shody v nástrojových aranžích, v užití podobného zvukového kontextu, který laickému posluchači bude připadat důvěrně známý. Nejdál v tomto zachází pochopitelně samplování z určité části nahrávky, které nejenže parazituje na zvukovém kontextu, ale přímo cituje již konkrétní úryvek melodicko-harmonicko-rytmického modelu cizí skladby. Celkově lze shrnout, že s přibývajícím množstvím kauz týkajících se plagiárisování dochází ke snižování nároků na požadavky jedinečnosti a původnosti skladby. Často ani soud nemá možnost se při rozhodování o statusu jedinečného původního díla o co opřít, přesto je nakonec dané skladbě poskytnut status APO, byť je její originalita přinejmenším po hudební stránce sama velice sporná.

Hlavním otiskem tradiční hudební skladby však zůstává melodie, která ve většině soudních kauz týkajících se údajného plagiátorství slouží také jako hlavní rozeznávací či porovnávací znak. Jak dále uvidíme, mnohdy se sice vedle vlastní melodie etabluje (posléze i jako samostatný) inkriminovaný předmět sporu též jiná složka hudebního projevu, neboť 20. století celkově rozšířilo možnosti hudebního projevu a v lecčems tyto další složky s melodií zrovnoprávnilo. 20. století však zároveň představuje nárůst kvantity hudebních projevů, což představuje nepřímou úměru jejich kvality, a protože tato kvalita není autorským právem z povahy věci řešena, mnohdy tudíž dochází i ke značně kuriózním kauzám, jak uvidíme níže.

### 3.3.1. Případy obecného prokazování původnosti skladby

Zaměříme-li se v této chvíli na hudební dílo a především na melodickou složku z hlediska obecného prokazování její původnosti, tak jednu z nejstarších kauz představuje případ **Blume v. Spear 30 F. 629 (C.C. S.D.N.Y. 1887)**,<sup>910</sup> v níž žalobkyně Fannie Beane úspěšně žalovala W. D. Hendricksona, tvůrce písně *Call Me Back Again*, neboť dle jejího názoru tato představuje pouhou variaci její vlastní písně *My Own Sweet Darling*. Soud zde však ještě nepřihlédl k dalšímu závažnému protiargumentu, s nímž zde ostatně nepřišla ani obhajoba, že se melodický motiv žalobkyně nápadně shoduje ještě s jinou dobovou populární písní, spadající ovšem do sféry *public domain*, konkrétně *O Danny Boy* (tzv. typ *Londonerry Air*<sup>911</sup>). Tento fakt se až později stal silnou zbraní v rukách žalované strany, která se pak snažila dokázat, že sama žalobkyně čerpala v údajně dotčeném díle ze sféry *public domain*, tedy že existuje starší autorskoprávně již volné dílo, z něhož dále čerpal

<sup>910</sup> Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/Before1900/Pages/blumespear.aspx> [citováno 11. 5. 2012].

<sup>911</sup> Název nese podle hrabství Londonerry v Irsku. Označuje se tak melodický nápěv vycházející z irského folklóru a dobově rozšířený po celém světě, zvláště prostřednictvím irské diaspory do New Yorku.

nejen žalobce, ale také obžalovaný, který se tak neinspiroval dílem žalobce, z čehož plyne logická dedukce, že se o porušení žalobcova AP nemůže jednat.

Tento postup obhajoby se však objevil již v případě **Italian Book Company v. Rossi 27 F. 2d 1014 (S.D.N.Y. 1928)**,<sup>912</sup> ve sporu mezi žalobcem jménem Paolo Citorello a jeho písně *Luna mezzo mare* a obžalovaným A. A. Galassou s písní *Mamma mia m'ha maritari*. Rozhodujícím momentem ve sporu dvou aranžérů byla tentokrát otázka, zda obviněný vycházel podobně jako žalobce z původní písně, jež spadá do *public domaine*. Soudce Thatcher shledal, že nikoliv, neboť obviněného předlohou pro aranže díla byla již *copyrightem* chráněná žalobcova verze.<sup>913</sup> Jak z tohoto případu vyplývá, i nové aranže skladby z *public domaine* jsou řádným předmětem *copyright infringement*. Zdůrazněme však na tomto místě důležitý a nezbytný aspekt těchto AP sporů: ačkoliv *copyright infringement* může být výsledkem kopírování z díla, které je založeno na převzatém materiálu právě z této oblasti, platí zde podmínka, že onen prvý tvůrce, jenž z ní převezme do svého díla, zároveň nějakým tvůrčím způsobem tento materiál upraví, aby na něm zanechal svůj autorský otisk (tvůrčím způsobem jej zpracuje). Pak lze toto dílo považovat za „nové“, podléhající APO. Pokud tento požadavek nového autorského otisku není dostatečně naplněn a protistrana na tento aspekt upozorní, verdikt soudu může znít v její prospěch.<sup>914</sup> Na důkaz tohoto tvrzení uvedme ještě obdobný případ **Wihtol v. Wells 231 F.2d 550 (7th Cir. 1956)**,<sup>915</sup> v němž žalobce Wihtol (vlastním jménem I. B. Sergei) také čerpal z *public domaine*; jeho skladba *My God and I* byla autorskoprávně klasifikována od počátku jako

<sup>912</sup> Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1920-1929/Pages/italianbookrossi.aspx> [citováno 14. 5. 2012].

<sup>913</sup> „When Paolo Citorello, a Sicilian sailor, sang and played his guitar on a long ocean voyage, Sicilian folk songs he had heard and forgotten came back to his memory. He did not know how to read music, and such parts of the words and music as he could remember he sang and played by ear. What he could not remember he improvised. In this way he learned a song which he claimed as his own composition. (...) That these differences were of some importance may be inferred from the plaintiff's commercial success in selling it and the defendants' desire to appropriate it. There must have been something which Citorello added which brought the old song back into popularity with his own people in this country, and sufficient, I think, to support his claim of copyright. (...) Of course, the defendants could make their own improvisation of the old song, or could copy it without change. They were free to copy the original, but not to copy Citorello's variation. I am satisfied that they did not go back to the original, but simply appropriated the Citorello song, making colorable changes in a clumsy effort to conceal their infringement.“ Tamtéž, [citováno 14. 5. 2012].

<sup>914</sup> „It is true that infringement may result from copying a work which is based upon material in the public domain. But this happens only when the material so taken has been transformed by the first taker or borrower as to entitle him to a claim of originality.“ Viz obdobně kupř. v **Stevenson v. Fox (D.C.N.Y.1915) 226 F. 990**; **American Code Company v. Bensinger (C.C.A.2, 1922) 282 F. 829**; **Gerlach-Barklow Co. v. Morris & Bendien, Inc. (C.C.A.2, 1927) 23 F.(2d) 159**; **Sheldon v. Metro-Goldwyn Pictures Corporation (C.C.A.2, 1936) 81 F.(2d) 49**. Ale naopak tedy např. **Hirsch v. Paramount Pictures 17 F. Supp. 816 (S.D. Cal. 1937)**: „The plaintiff's composition shows no modification, variation, or improvement made by her upon what she took from Strauss to entitle her to such a claim. So that upon that ground alone she is not entitled to recover.“ Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1930-1939/Pages/hirschparamount.aspx> [citováno 19. 5. 2012].

<sup>915</sup> Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1950-1959/Pages/wihtolwells.aspx> [citováno 19. 5. 2012].

dílo odvozené z původně lotyšské lidové písně, neboť autor v ní provedl svébytné změny, konkrétně přidal rozlišitelné variace (*distinguishable variation*) a obviněný aranžér Kenneth H. Wells prokazatelně z těchto variací čerpal, čímž se dle výroku soudu dopustil porušení autorského práva žalované strany.

Ze strany žalobce se však musí jednat o status aranží či díla odvozeného, nikoli díla nového, jinak se totiž dá jeho nárok prolomit. Důkazem toho budiž výrok soudu v kauze **Heim v. Universal Pictures 154 F.2d 480 (2d Cir. 1946)**,<sup>916</sup> v níž žalovaný Aldo Franchetti se skladbou *Perhaps* tímto způsobem úspěšně postavil obhajobu proti maďarskému žalovateli Hajdu Imreovi (pseudonymem Emery H. Heim). Vedle faktu, že nedostatečně dokázal *access* žalovaného ke svému dílu, jež nebylo v tištěné podobě notového materiálu v USA nikdy distribuováno, byla žalobci následně prokázána i podobnost jeho inkriminované písně *Ma Este Meg Boldog Vagyok*, registrované v Maďarsku roku 1935 u společnosti Rozsavolgyi & Co, s melodickým nápěvem *Humoresky* Antonína Dvořáka.<sup>917</sup> Tato podobnost musela být podle znalce zřejmá i běžnému posluchači (*to the average ear there is a similarity between the chorus of plaintiff's song and the verse of defendants' song and that both are from "Humoresque"*). Soudce označil žalobcův copyright z těchto důvodů za neplatný (téma převzaté z *public domaine*, čímž logicky zamítl též jeho žalobu pro *copyright infringement*).<sup>918</sup>

Ne vždy je však tento argument užití díla *public domaine* prokázán tak, aby byl již udělený copyright prohlášen za neplatný. V klíčové kauze **Baron v. Leo Feist 78 F. Supp. 686 (S.D.N.Y. 1948)**<sup>919</sup> obviněný neúspěšně argumentoval, že žalobcova píseň je značně podobná (dosahuje stupně *substantial similarity*) známé jamajské folklórní písni, soudce tento důkaz neuznal s odůvodněním, že obviněný ani žalobce tuto folklórní píseň v době

---

<sup>916</sup> Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1940-1949/Pages/heimuniversal.aspx> [citováno 14. 5. 2012].

<sup>917</sup> S tímto názorem přišel ve svém znaleckém posudku Kenneth S. Clark, jenž mj. poukázal na obecnou dobovou praxi hitmakerů: „*The defendants then offered in evidence nine popular songs, which were copyrighted prior to plaintiff's song; all of these nine songs are patterned after 'Humoresque'. (...) A verse is added to a popular song to make it longer "so when the public buys a copy they think they get their money's worth"; the theme is always in the chorus and never in the verse; the title, one of the most material parts, is always in the chorus, and never in the verse; a singer or an orchestra almost never renders the verse; the orchestra usually plays the chorus, the singer sings it, and then the orchestra repeats the chorus in another key for variety; the public only hums, whistles and sings the chorus and never the verse; and many of the popular songs do not even have a verse.*“ Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1940-1949/Pages/heimuniversal.aspx> [citováno 14. 5. 2012].

<sup>918</sup> Podobný případ se řešil i o pár let dřív v kauze **Marks v. Stasny 1 F.R.D. 720 (S.D.N.Y. 1941)**, v níž se klíčovým stalo posouzení, zda píseň *Allà en el Rancho Grande* náleží autorskoprávně žalobci jménem Silvano D. Ramos, jež ji vydal u Edward Marks Music, či zda jde o původně mexickou lidovou píseň, kterou publikoval John & Alan Lomax ve sbírce *American Ballads and Folk Songs*. Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1940-1949/Pages/marksstasny.aspx> [citováno 14. 5. 2012].

<sup>919</sup> Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1940-1949/Pages/baronfeist.aspx> [citováno 15. 5. 2012].

vzniku jejich děl neznali.<sup>920</sup> Opačným výrokem naopak skončila kauza **Walters v. Shari Music Publishing Corp. 126 U.S.P.Q. 268 (S.D.N.Y. 1960)**<sup>921</sup>, v níž dal naopak soudce za pravdu obviněnému a shledal původ žalobcova díla co do hudby i textu v jamajském folklóru (předmětem byla píseň *Iron Bar* versus *Jamaica Farewell* obviněného, který přiznává na rozdíl od žalobce svou adaptaci z folklóru).

Někdy naopak ignorování sféry *public domaine* pro určité kulturní prostředí jako v kauze **Strachborneo v. Arc Music 357 F. Supp 1393 (S.D.N.Y. 1973)**,<sup>922</sup> v níž se žalobce Ruth Strachborneo snažil vznést obvinění z porušování svých AP proti McKinley Morganfieldovi (žalobcova skladba *MOJO Workout* versus *Got My Mojo Working* obviněného), vede nakonec stejně ke shledání a právní kvalifikaci všech sporných bodů žaloby ve smyslu obecných hudebních prvků (*common phrases*), které náležejí z povahy věci do oblasti *public domaine*; tyto prvky jsou spojené s určitým typem prostředí (černošský jih a tzv. *mojo songs*). Soudce v tomto případě skladby neshledal podobnými.

Nejen folklórní sféra *public domaine*, ale i obhajoba vedená ve prospěch podobnosti díla žalobce s rukopisem konkrétních autorů lze posloužit jako kostra obhajoby.<sup>923</sup> Ne vždy však úspěšně, jak vidíme v případě **Gaste v. Morris Kaiserman 863 F.2d 1061 (2d Cir. 1988)**,<sup>924</sup> v němž Louis Gaste obvinil Morrise Kaisermana ohledně písně *Feelings*, jež údajně napodobovala jeho *Pour Toi*. Ačkoliv obviněný především zpochybnil legitimitu žalobcova copyrightu konstatováním, že není formálně platný na území USA a tudíž sám náleží do sféry *public domaine*, provedl rovněž srovnání jeho skladby se staršími hudebními díly a shledal podobnosti (především s *Artistry in Rhythm* Stana Kentona, ale též v kompozicích *Daphnis et Chloe* Maurice Ravela, a dokonce v 1. větě Schubertovy *Symfonie č. 8 h moll, Nedokončené*), čímž se snažil dále zpochybnit originalitu a původnost

---

<sup>920</sup> Z části odůvodnění soudce Rifkinda, týkající se písně *King Jaja* představující dotyčného zástupce tradičního jamajského folklóru: „*The defendants have made an earnest effort to show that the song entitled 'King Jaja' which bears a strong resemblance to 'L'Annee Pensee', is a popular folk tune of the West Indies. I have concluded that Paul Baron never knew of that song, and that in fact the music of defendants' 'Rum and Coca Cola' was copied from the song of the same name popular in Trinidad. Whether 'King Jaja' is part of the public domain can have no bearing, therefore, except as it might throw doubt upon Belasco's authorship of 'L'Annee Pensee'. See Fred Fisher, Inc. v. Dillingham, D.C.S.D.N.Y., 1924, 298 F. 145. But I find that it does not. Even assuming that Belasco's work is similar to 'King Jaja', and that the latter is authentic, I am satisfied that 'L'Annee Pensee' is Belasco's original work and that Baron had no access to 'King Jaja'. In these circumstances the existence of similar songs, whether in the public domain or not, is no defense to an infringement suit. It is immaterial that other songs are similar unless it casts doubt upon the originality (copyrightability) of plaintiff's song or upon the fact that defendant copied plaintiff's song. Both these issues having been established to the court's satisfaction, 'King Jaja' or any other song showing similarity to defendant's or plaintiff's song, becomes unimportant.*“

<sup>921</sup> Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1960-1969/Pages/waltersshari.aspx> [citováno 15. 5. 2012].

<sup>922</sup> Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1970-1979/Pages/strachborneoarc.aspx> [citováno 15. 5. 2012].

<sup>923</sup> Jak již bylo naznačeno výše v teoretických výkladech.

<sup>924</sup> Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1980-1989/Pages/gastekaiserman.aspx> [citováno 15. 5. 2012].

žalobcova díla. Obžaloba prokázala, že srovnávané písně se shodují pouze v incipitu, v oné úvodní sestupné kvintě, kterou však každý autor v porovnání s žalobcem rozvíjí jinak (zvláště Stan Kenton, o jehož skladbu se obhajoba opírala nejvíce), navíc pouze taková shoda pochopitelně nemůže být shledána jako dostatečná pro neplatnost copyrightu. Soudec Newman oba argumenty zamítl a rozhodl ve prospěch žalobce. Konstatoval, že pro získání copyrightu stačí i nízká hranice originality (na rozdíl od patentů) a že ačkoliv lze mezi žalobcovou skladbou a výše zmíněnými staršími skladbami nalézt jistou podobnost, skladba obviněného je nad vši pochyby s žalobcovou identická.<sup>925</sup> Odmyslíme-li si odlišnou harmonizaci a mírně jiný rytmus i tempo, shledáme téměř totožný melodický motiv.

Ne vždy se obviněný pouze zaštiťuje argumentem užití motivů ještě i z děl dalších. V zajímavém sporu **Mood Music v. De Wolfe (1975)**,<sup>926</sup> který řešil tentokrát britský soudní dvůr, stáli proti sobě hudební vydavatelství Mood Music Publishing Company Limited (zastupující skladatele jménem Armando Sciascia s písní *Sogno Nostalgico*) žalující vydavatelství De Wolfe Limited (v zastoupení žalovaného skladatele Jacka Trombeye a jeho skladbu *Girl in the Dark*). Proti nařčení žalobce z plagiátorství se obviněná strana ohradila, že svou píseň publikovala již dříve (neprůkazný *access*). Žalobce však i nadále na svém nároku trval a jako podpůrný důkaz předložil tzv. *trap order*, výsledek zinscenované situace (jakési léčky). Žalobce najal agenta, který měl donést obviněnému neznámou nahrávku, na níž bylo zachyceno určité téma, které měl obžalovaný Trombey zpracovat a vyrobit z ní jingle. Ve skutečnosti se jednalo o nahrávku chráněnou copyrightem, nicméně obviněný si tento fakt neověřil a vyrobil z ní novou nahrávku pod svým jménem. Jako další podpůrný důkazní materiál byla dále předložena svědectví dokazující obdobný postup obviněného na úkor dalších vydavatelů – konkrétně kupř. hudebních děl skladatelů Jeana Sibelie či Edwarda Elgara, obou autorů v té době chráněných řádným copyrightem. Žalobce spor vyhrál.

Svého druhu kuriozitu představuje případ **Ory v. Country Joe McDonald 68 U.S.P.Q.2d 1812 (C.D.Cal. 2003)**,<sup>927</sup> v němž spoluautor písně *Muskrat Ramble*, napsané již

---

<sup>925</sup> „ (...) It is well established that the originality requirement for obtaining a copyright is an extremely low threshold, unlike the novelty requirement for securing a patent. Originality for copyright purposes amounts to little more than a prohibition of actual copying. No matter how poor the 'author's' addition, it is enough if it be his own.“ **Alfred Bell & Co. v. Catalda Fine Arts, Inc.**, 191 F.2d 99, 103 (2d Cir. 1951) (citation omitted). Although slavish copying involving no artistic skill whatsoever does not qualify, see **Durham Industries, Inc. v. Tomy Corp.**, 630 F.2d 905 (2d Cir. 1980); **L. Batlin & Son, Inc. v. Snyder**, 536 F.2d 486 (2d Cir.) (in banc), cert. denied, 429 U.S. 857, 50 L. Ed. 2d 135, 97 S. Ct. 156 (1976), „ (...) a showing of virtually any independent creativity will do. Here, even an untrained ear can tell from the tapes introduced in evidence that while certain musical phrases in 'Pour Toi' are similar to Kenton's 'Artistry in Rhythm', the two are by no means identical (...).“

<sup>926</sup> Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1970-1979/Pages/moodmusicdewolf.aspx> [citováno 14. 5. 2012].

<sup>927</sup> Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/2000-2009/Pages/orycountryjoe.aspx> [citováno 3. 6. 2012].

kolem roku 1920, Edward "Kid" Ory, obvinil z plagiátorství píseň složenou v roce 1965 *I Feel Like I'm Fixin' to Die Rag* písničkáře Country Joe McDonalda. Do hry se však zde dostala možná promlčecí lhůta, neboť se prokázalo, že obžalovaný píseň obviněného znal 30 let (*doctrine of laches*<sup>928</sup>). Soudce Nora Manella tak zkoumal vedle toho také možné naplnění tří základních určujících znaků pro promlčení: prodlevu, bezdůvodnost této časové prodlevy a vzniklou újmu (škodu). Navíc se přidalo i zpochybnění originality původní písně, neboť sám žalobce uvedl, že jeho *Muskrat Ramble* vznikla původně z pouhého saxofonového cvičení. Plagiát v tomto případě nebyl prokázán.

### 3.3.2. Melodická složka coby vlastní předmět sporu

Zaměříme se nyní na rozbor případů, jejichž předmětem sporu se stala vlastní melodická složka a pokusme se na základě jejich srovnání určit základní rysy těchto kauz.<sup>929</sup> Takovým byl již výše zmíněný případ **Blume v. Spear 30 F. 629 (C.C. S.D.N.Y. 1887)**, kde žalobkyně prokázala vědomý (byť v reálu trochu sporný) plagiát dokonce ve formě čisté variace na své dílo. Případ **Cooper v. James 213 F. 871 (D.C. N.D. Ga., 1914)**<sup>930</sup> je z našeho pohledu zajímavý kvůli tomu, že předmětem sporu se nestala hlavní melodická linka, ale vedlejší hlasový part, konkrétně alt, který obviněný Joseph James přidal k dobově známé skladbě *Never Turn Back* z populární kolekce náboženských písní, a pouze na základě této odlišnosti uváděl skladbu jako své nové a původní dílo. Žalobce, Wilson Marion Cooper, rovněž nepůvodní vydavatel kolekce, který však opatřil ony původně tříhlasé skladby (soprán, tenor, bas) altem již dříve, obvinil právě na základě nesporné podobnosti tohoto přidaného altu Jamese z plagiátu. Soud sice shledal, že Jamesův přidaný alt vznikl okopírováním Cooperova, nicméně žaloba ohledně *copyright infringement* nebyla uznána jako oprávněná, neboť na tyto pouhé aranžérské aspekty je nutné pohlížet jako na výsledky řemeslné dovednosti a skladatelské rutiny, byť se žalobce snažil povýšit je zde na spolutvůrce hudebního výrazu a včlenit je tak do podílu na originalitě hudebního díla. Soudce se ve svém rozhodnutí opřel o judikát v případě o více jak půlstoletí starší, **Jollie v. Jaques 13 F. Cas. 910 (C.C.S.D.N.Y. 1850) (No. 7,437)**, v němž bylo konstatováno,

<sup>928</sup> „The doctrine of laches is an equitable defense that prevents suit by a plaintiff who, with full knowledge of the facts, sleeps upon his rights. (...) To demonstrate laches, the 'defendant must prove both an unreasonable delay by the plaintiff and prejudice to itself.' (...) The three elements of laches are (1) delay, (2) unreasonableness of delay, and (3) prejudice.” Citováno podle **Danjaq LLC v. Sony Corp., 263 F.3d 942, 950-955**, citující **Couveau v. Am. Airlines, Inc. 218 F.3d 1078, 1083 (9th Cir.2000)**.

<sup>929</sup> Jak vyplývá z oné poměrně podrobné americké databáze dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/Pages/default.aspx>, můžeme konstatovat, že nejstarší uvedená kauza **Reed v. Carusi 20 F. Cas. 431 (C.C. Md. 1845) (No. 11,642)** se týkala sporu ohledně zhudebněné básně *The Old Arm Chair*, k jejíž hudbě si nárokovali autorství dva skladatelé. Předmětem bylo zjištění, kterému z nich svědčí platný copyright.

<sup>930</sup> Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1910-1919/Pages/cooperjames.aspx> [citováno 17. 5. 2012].

že aranžérské zásahy nemohou být předmětem autorského práva.<sup>931</sup> Soudce zde navíc vtípně uvedl, že toto rozhodnutí kopíruje úvahy o podobné situaci v patentovém právu, ani v němž nelze považovat prosté dílčí vylepšení za nový patent.<sup>932</sup>

V případě **Boosey v. Empire Music 224 F. 646 (S.D. N.Y. 1915)**<sup>933</sup> Charles Marshall, autor písně *I Hear You Calling Me*, zažaloval Jeffa Godfreye a jeho *Tennessee, I Hear You Calling Me*. K podobnostem vyskytujícím se v melodii zde přidružil ještě shody v textu písně a její název. Tyto přidružené aspekty nakonec přispěly k prokázání plagiátu na straně obviněného. Připomeňme, že z pohledu českého práva je podle ustanovení § 2 odst. 3 AZ ochrana vlastního názvu díla rovněž možná, naplňuje-li však tento titul definiční znaky autorského díla podle § 2 odst. 1 AZ.<sup>934</sup> Hanser-Strecker ve své dobové analýze k této kauze rovněž namítá, že individualita sporné fráze je i přes onen společný účinek hudby a textu nedostatečná, aby mohla nárokovat samostatnou APO.<sup>935</sup> Musíme s tímto názorem souhlasit, navíc obě skladby se v podstatných rysech přeci jen liší – Marshallova představuje lyrickou tklivou píseň, Godfrey stylizuje ragtime s rysy dobově populárního country and western, v bluegrassové verzi je pak podoba ještě menší (zvláště v tempu a instrumentaci, jež výsledný dojem hodně ovlivňují, resp. zkreslují). Hudební doprovod a podobná nálada (*sentiment*) identické textové frázi „I hear you calling me“ však v tomto případě soudce Mayer shledal, byť váhavě a s jistými počátečními pochybnostmi, po posouzení vlastního dojmu z obou skladeb jako dostatečné kritérium pro prokázání *copyright infringement*.<sup>936</sup> Neodpustil si však poznámku, že obě melodie jsou ovlivněny dobovou módou, která NAH

---

<sup>931</sup> Z odůvodnění soudce Nelsona: „*The musical composition contemplated by the statute must, doubtless, be substantially a new and original work, and not a copy of a piece already produced, with additions and variations, which a writer of music with experience and skill might readily make.*“ Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/Before1900/Pages/jolliejaques.aspx> [citováno 17. 5. 2012].

<sup>932</sup> Soudce Newman: „*In patents we say that any improvement which a good mechanic could make is not the subject of a patent, so in music it may be said that anything which a fairly good musician can make, the same old tune being preserved, could not be the subject of a copyright.*“ Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1910-1919/Pages/cooperjames.aspx> [citováno 17. 5. 2012].

<sup>933</sup> Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1910-1919/Pages/booseyempire.aspx> [citováno 18. 5. 2012].

<sup>934</sup> V praxi se tak může jednat buď o originální slovní spojení, případně neologismus, na druhou stranu tuto ochranu může požívat zcela běžné slovo, které je však již natolik spojeno s určitým dílem, že mu toto propůjčuje status jisté jedinečnosti (kupř. *Babička* Boženy Němcové).

<sup>935</sup> Hanser-Strecker, Carl Peter, 1968, s. 146.

<sup>936</sup> „ (...) *The words 'I hear you calling me', and the music accompanying those words, are practically identical in both compositions, and the real controversy in the case is whether the use of this similar phraseology and the similar bars of music is sufficient to warrant the charge of piracy and infringement of copyright. I have had some one, indifferent to the controversy, play both songs for me, and the sentiment of one song is about the same as the other. Sitting for the moment as the uninformed and technically untutored public, the main thing that impressed me was the plaintive 'I hear you calling me' in both songs. I (the public) really was not much concerned as to the details of the solemn song said to have been sung by John McCormack, or the details of the syncopated interpretation of Al. Jolson. The 'I hear you calling me' has the kind of sentiment in both cases that causes the audiences to listen, applaud, and buy copies in the corridor on the way out of the theater. (...)*“ Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1910-1919/Pages/booseyempire.aspx> [citováno 18. 5. 2012].

v těchto momentech uniformuje a limituje tak jejich hudební výraz. Překvapivě však odmítl možnost vzájemné kolize z hlediska zisků z prodeje obou skladeb, tedy možných finančních ztrát či neoprávněných zisků obviněného.<sup>937</sup> Je zde tedy nastolen zajímavý precedens, jenž odděluje osobnostní rovinu od majetkových, a byť je verdikt nakonec ve prospěch žalobce, majetková práva podle soudce nebyla dotčena.

Zajímavá otázka ohledně identity melodie s přihlédnutím k její individualizaci prostřednictvím kinetické složky byla posuzována v případě **Marks v. Leo Feist, Inc. 290 F. 959 (2d Cir. 1923)**,<sup>938</sup> v němž tvůrce *Wedding Dance Waltzes*, Paul Linke, obvinil skladatele jménem H. Pitman Clarke, autora písně *Swanee River Moon*. Soudce Manton shledal, že vzhledem k omezeným možnostem hudebního výrazu již pouhá změna důrazu či akcentu v rytmické složce může vést ke vzniku odlišného charakteru obou posuzovaných hudebních děl, díky němuž jsou ve výsledku nezaměnitelná.<sup>939</sup>

Obdobnou otázku, tentokrát ovšem ohledně posouzení identity melodie v závislosti na její reharmonizaci, řešil soudní dvůr v případě **Wilkie v. Santly Brothers 13 F. Supp. 136 (S.D.N.Y. 1935)**,<sup>940</sup> žalobce Buda Wilkieho s písní *Confessing* a obviněného Bernice Petkera se *Starlight*. Sporným úsekem se stala osmitaktová fráze, jež i přes odlišný harmonický podklad (což byl hlavní a neúspěšný protiargument obhajoby) shledal soudce Coxe ze tří čtvrtin jako melodicky shodnou a verdikt tak zněl ve prospěch žalobce. Zamysleme se však nad otázkou, do jaké míry právě podkladová harmonie může ovlivnit vnímání melodie a tudíž celé skladby. Žalobce užívá ve své skladbě harmonickou progresi<sup>941</sup>  ${}^+T$  (DS) – D – (md<sup>87</sup>) – (D<sup>7</sup>) – II °S – D D<sup>5+</sup> – T VI – VI<sup>1-</sup> – D7, jež mimochodem zvlášť ve spojení s melodickým incipitem inkriminované fráze navozuje dojem úvodní skladby *Von fremden Ländern und Menschen* Schumannova známého klavírního cyklu *Kinderszenen, op. 15*. Dílo obviněného vychází z kadence  ${}^+T$  – (durový, nepravý alterovaný DS<sup>7</sup>) – (durový, nepravý

<sup>937</sup> „However, these cases must be viewed and dealt with from a practical standpoint. Songs of this character usually have a temporary vogue, and, if the sale is stopped just at the time that the public is keen, serious injury may be done, even though a plaintiff gives a bond or undertaking to respond. On the other hand, the financial showing of the defendant here, so far as disclosed by the papers, is not satisfactory, and, should plaintiffs ultimately prevail, they may have their labor for their pains. A further consideration is that the sale of defendant's composition cannot interfere with the sale of plaintiffs' composition by virtue of the inherent difference, generally speaking, of the tastes to which they appeal; and therefore the case is not one where plaintiffs' commercial exploitation of their composition is interfered with, but one which involves solely the rights under the statute.“ Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1910-1919/Pages/booseyempire.aspx> [citováno 18. 5. 2012].

<sup>938</sup> Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1920-1929/Pages/marksleofeist.aspx> [citováno 18. 5. 2012].

<sup>939</sup> Paradoxně zde však nakonec nebyla žaloba **zamítnuta** z výše zmíněného důvodu, nýbrž z dokázání, že existence podobné inkriminované melodie byla obviněným doložena opět ve třetím, starším díle a tudíž následoval argument, že obě strany tak čerpaly pro své dílo z oblasti *public domaine*. Podrobněji in Hanser-Strecker, Carl Peter, 1968, s. 148.

<sup>940</sup> Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1930-1939/Pages/wilkiesantly.aspx> [citováno 18. 5. 2012].

<sup>941</sup> Pro zjednodušení jsme v obou schématech odhlédli od obrátů užitých akordů, pro náš účel nejsou podstatné.



alterovaný DS<sup>7</sup>) – (D7) – II °S – průtažný kvartsextakord D<sup>64 5+</sup> – T<sup>565</sup> – II<sup>7</sup> D; jak je patrné, tato zase využívá chopinovský chromaticky sestupný sled mimotonálních septakordů. V prvním případě tak dílo evokuje ještě zcela odlišnou skladbu z oblasti *public domain* vážné hudby, v případě druhém nám zase harmonický postup připomene apropriaci postupu jiného romantického skladatele, přičemž podobnost se Schumannem je zde díky jinému „harmonickému frázování“ takto potlačena. Jedná se tedy podle našeho názoru o drobné nuance, které však psychologicky dokáží skladbu zcela pozměnit a odlišit. Připomeňme, že obecně hraje zásadní roli také použitý rytmus a tempo, které běžnému posluchači dojem podobnosti obou skladeb mohou ještě více zastřít. Nicméně zde i vzájemným porovnáním harmonické struktury obou písní odhalíme jisté podobnosti, které implikují podobné melodické postupy: kupř. zvětšený alterovaný dominantní kvintakord na konci vlastního melodického motivu (takt 6); soud také upozornil na stejnou závěrečnou notu *es* obou motivů (což však podle našeho názoru není vůbec rozhodující, i pouhá transpozice by tuto podobnost absolutní tónové výšky setřela – na rozdíl od té relativní v poměru k harmonii). Namítka obviněného v tomto duchu, že podobnosti se opírají opět o postupy a díla z oblasti *public domain*, byla zamítnuta, protože soud shledal obviněného jako málo hudebně vzdělaného, aby byl sám schopen takové hudebně odborné činnosti, resp. kompozičního postupu. Jako podpůrný důkazní materiál zde tak posloužila i nedostatečná odborná erudice obžalovaného.

Jak shrnul soudce Yankwich v kauze **Hirsch v. Paramount Pictures 17 F. Supp. 816 (S.D. Cal. 1937)**<sup>942</sup> a svůj výrok podepřel judikáty z výše zmíněných pří, melodie zvlášť v oblasti NAH musí užívat jednoduché a všeobecně známé a běžné postupy, neboť jejím cílem je přístupnost co nejširšímu počtu posluchačů. Originální hudební dílo je spontánní, původní výsledek autorovy představivosti,<sup>943</sup> což však v mantinelech NAH představuje již v základu poměrně úzký „manévrovací“ prostor. A v kontradikci k výše analyzované kauze Yankwich dodává, že i nepatrnou obměnou v užitém rytmu či harmonii může být dosaženo nového díla.<sup>944</sup> K zisku copyrightu podle všeobecně užívaného konsensu zde tak postačí dosažení alespoň nenáročné (skromné) úrovně originality (*the modest threshold of originality*). Navzdory tomuto velmi vágnímu a subjektivnímu požadavku však soud

<sup>942</sup> Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1930-1939/Pages/hirschparamount.aspx> [citováno 19. 5. 2012].

<sup>943</sup> Definice díla podle soudce Learned Handa jakožto výsledku „*the spontaneous, unsuggested result of the author's imagination*“ v případě **Fred Fisher, Inc., v. Dillingham (D.C.N.Y.1924) 298 F. 145**, dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1920-1929/Pages/fredfisherdillingham.aspx> [citováno 19. 5. 2012].

<sup>944</sup> „*Similarity of tone succession, which is, to a certain degree, inevitable in all musical compositions, because of the limits of the chromatic scale, is more likely to appear within this narrow pattern. (...) originality in the realm of popular music lies within a very narrow scope. Slight variations in the use of rhythm, or harmony – of accent and tempo – may achieve it.*“

v tomto případě shledal, že inkriminované místo údajného *copyright infringement* v kompozici *Lady of Love* žalobkyně Hortense Hirschové nedosahuje ani této hranice originality a původnosti (byla konstatována výrazná podobnost, resp. identická shoda v prvních 4 taktech s valčíkem z operety *Fledermaus* Johanna Strausse).<sup>945</sup> Verdikt tedy zněl ve prospěch obviněného Harry Revela a jeho skladby *Without a Word of Warning*.

Pod dojmem této de facto omluvy pro schématicizující tvorbu NAH se nelze příliš divit dalším a pozdějším případům, v nichž se soud při posuzování údajného plagiátorství začal více orientovat ve svém zdůvodnění na kvantitativní a matematicky vyjádřitelná kritéria sporných míst na úkor mnohdy subjektivního a sporného posuzování celkového dojmu a výrazu obou skladeb. Takto byla odmítnuta žaloba pro *copyright infringement* na základě zjištěné shody pouze v 5 z 32 taktů sporného tématu v případě **Allen v. Walt Disney 41 F. Supp 134 (S.D.N.Y. 1941)**<sup>946</sup> mezi žalobcem Wadsworthem Dosterem s písní *Old Eli* a žalovaným Frankem Churchillem se skladbou *Someday My Prince Will Come*; či v kauze **McMahon v. Harms 42 F. Supp. 779 (S.D.N.Y. 1942)**,<sup>947</sup> kde byla zamítnuta žaloba Josepha McMahona, tvůrce *In Sunny Kansas*, proti Johnu Openshawovi a jeho *Love Sends A Little Gift of Roses* na základě shody pouze 9 tónových výšek. Vždy však bude záležet na celkovém kontextu i co do dalších složek hudební struktury a na přiměřeném poměru shodných úryvků k celkovému rozsahu hudebních témat.

Nicméně i v **oblasti AH** a vyššího populáru lze najít obdobné rozhodnutí; ve sporu mezi Camillem Saint-Saënem (melodie ve skladbě *Cygne*) a Franzem Lehárem (*Lustige Witwe*) přizvaný znalec Arthur Nikisch uvedl, že shoda mezi oběma dotyčnými melodiemi tkví pouze jejich incipitu (náběhu). Podobnost je tu navíc zcela setřena rozdílným rytmičováním.<sup>948</sup>

Tomuto výsledku však do jisté míry odporuje dřívější verdikt americké kauzy, v níž **nakladatelé Giacomina Pucciniho** zažalovali autory populární jazzové písně *Avalon* z roku 1920 Al Jolsona, Buddyho DeSylva a Vincenta Rose, neboť její melodie údajně plagovala árii *E lucevan le stelle* z opery *Tosca*. Ačkoliv je žalobcová melodie v moll (na rozdíl od obviněných) a jazzový standard je značně diminován, což v kombinaci s naprosto odlišným

---

<sup>945</sup> Žalobkyně se sice snažila ještě dokázat, že k takovýmto shodám dochází běžně, a na podporu svého argumentu uvedla hned několik autorskoprávně chráněných děl, jež se podle ní rovněž podstatně se Straussovým Netopýrem shodují (*Stairway of Love, Everybody Rag With Me, Asleep in the Deep, Sympathy, Love Sends a Little Gift of Roses, Every Day Can't Be Sunday, Sweethearts*), nicméně však neuspěla. Pro nás je to však jenom důkazem výše zmíněných slov soudce Yankwicche o limitovaných možnostech originality děl NAH.

<sup>946</sup> Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1940-1949/Pages/allenwaltdisney.aspx> [citováno 19. 5. 2012].

<sup>947</sup> Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1940-1949/Pages/mcmahonharms.aspx> [citováno 19. 5. 2012].

<sup>948</sup> Hanser-Strecker, Carl Peter, cit. dílo 1968, s. 139.

žánrovým zaměřením akusticky zcela deformuje případné melodické shody, Pucciniho nakladatel vysoudil v roce 1921 odškodnění ve výši \$ 25.000.<sup>949</sup> Opět je toto důkazem výrazného posunu kritérií, podle nichž se dříve mnohem přísněji hodnotila jedinečnost a případné plagiování hudebních děl. Vliv na to dozajista měl i dobový procesní postup při dokazování; analýza notového záznamu leckdy napověděla ve prospěch shody, ač v reálné auditivní podobě tato nebyla dostatečně patrná. V dnešní době, kladoucí větší důraz na znějící podobu díla, se prostředkem k potvrzení stal vedle hodnocení znalce také již zmíněný test skupiny běžných posluchačů, která má posoudit míru shod v daných skladbách. Naopak zde úskalí spočívá v přílišné akcentaci často nedůležitých a méně významných prvků, vznikajících prostřednictvím pouze obecných a netvůrčích aranžérských schémat, jejichž plagiováním může vzniknout pro posluchače dojem výrazné shody a tedy i porušení AP.

Na přelomu 30. a 40. let rozhodoval tentokrát německý soud spor mezi žalobcem **Ludwigem Siedem**, který složil v roce 1913 píseň *Sefira* a pozdější populární písní autora Petera Kreudera *Ja, die Frauen sind gefährlich*, kterou Siede označil za plagiát. Soud však konstatoval nedostatek osobitosti sporné melodie, neboť v předtaktí a prvním taktu melodie se nachází obvyklé a známé melodické obraty použité již ve starších dílech (např. ve skladbách *Zigeunenbaron – Cikánský baron*, *Probekuß*, *Lustigen Weibern*, *Carmen*, *Meistersingern*). Ani nadále není v inkriminovaných písních žádná originální myšlenka, tedy dostatečná míra vkladu – originality (*Erfindungshöhe*), lze je tedy přiřadit k běžným formám melodických postupů (*geläufigsten Formen eines melodischen Verlaufs*), které navíc nesou otisk tradičního německého folklóru. I když takto charakterizovaná quasi-lidová a tedy typizovaná melodie se však může stát později i světoznámým šlágreem, nic to však nemění na faktu, že jiný autor při komponování nemusí nutně toto původní dílo znát či jej dokonce vědomě využít,<sup>950</sup> připouští se tím tedy existence nevědomé, neúmyslné shody (dotyčný původní skladbu sice zná, ale nemá v úmyslu ji využít, stane se tak nevědomky, bezděčně). Je zde rovněž patrný dobově odlišný přístup k pojetí *accessu* (možnosti přístupu obviněného k dílu žalobce). Existence plagiátu zde byla tudíž zamítnuta. Dodejme, že při srovnávání obou písní jsme narazili ještě na třetí, nejstarší z nich, která je natolik oběma podobná, že absence alespoň neúmyslného čerpání z ní se jeví téměř jako vyloučená. Onou třetí je severoněmecká píseň *An de Eck steiht 'n Jung mit'n Tüddelband* bratrů Ludwiga, Leopolda

<sup>949</sup> Hanser-Strecker, s. 146–7, a zdroj dostupný [online] na [http://en.wikipedia.org/wiki/Avalon\\_%28Al\\_Jolson\\_song%29](http://en.wikipedia.org/wiki/Avalon_%28Al_Jolson_song%29) [citováno 12. 6. 2012].

<sup>950</sup> „Dies andere aber nichts daran, dass sie besonders leicht auch einem komponisten in die feder fließen könne, ohne das dieser auch nur im geringsten die früher vorhandene melodie gekannt haben oder sie gar benutzt haben müsse.“ Viz Hanser-Strecker, Carl Peter, cit. dílo 1968, s. 149.

a Jamese Wolf (tzv. Wolf-Trio), kteří tuto píseň napsali v roce 1911.<sup>951</sup> Nicméně ve srovnání s dnešní situací je tristní, jak přísně tehdy soud aplikoval kritéria jedinečnosti uměleckého díla, a jak hluboko klesly tyto nároky dnes, uvědomíme-li si, jaké nuance rozhodovaly často o paušálním posouzení skladby jako nepůvodní.

O tom, zda případné melodické podobnosti posuzovat v kontextu celého díla, či raději jednotlivé sporné úseky řešit ve smyslu soběstačných AP úseků hovoří následující dva případy řešené u italského soudu rozdílným způsobem. Corte di Appello di Roma posuzoval v roce 1964 údajné plagiátorství v případě žalobce, kterým byl **Antonio de Marco** s písní *Il castello dei sogni*, proti obviněnému Domenicovi Modungovi a jeho *Nel blu dipinto di blu*. Soud shledal absolutní shodu ve dvou taktech a výraznou podobnost v dalších osmi, posoudil AP ochrany schopnost každé písně jako celku (nikoliv dílčích složek) a konstatoval, že obě písně mají odlišné struktury, což plagiát vylučuje.<sup>952</sup>

Ve sporu mezi **Nicolou Festou** (*Angiulella*) a Renatem Ranucci-Rascelem (*Romantica*) byla předmětná shoda nalezena rovněž jen ve dvou taktech. Oproti výše zmíněnému rozhodnutí zde však byla zkoumána otázka, zda ony dva takty mohou být předmětem APO. To nakonec soud odmítl ze dvou důvodů: za prvé nepředstavují žádný osobitý motiv, vytvářejí pouze jakousi jednoduchou tzv. tematickou buňku; a za druhé se tyto melodické nápěvky rovněž objevily již ve starších dílech. Soud pak dále zkoumal, do jaké míry tyto dva takty určily celek každé skladby, na základě čehož nakonec existenci plagiátu rovněž zamítl, neboť dvoutaktové úseky nikdy nevytvoří totožnou skladbu v kontextu. Tato situace je příznačná pro sféru NAH, v níž se řešené spory předmětně většinou týkají pouze několika málo not či taktů a navíc se často vzhledem k malému množství dosáhnutelného individuálního výrazu těchto skladeb neustále ukazuje, že jsou i tyto shodné se skladbami staršími, autorskoprávně volnými (ze sféry *public domain*).

Jednu z nejvýznamnějších autorskoprávních kauz 20. století, a do nedávna také nejdražší v celé historii APO, představuje případ **Bright Tunes Music v. Harrisongs Music 420 F. Supp. 177 (S.D.N.Y. 1976)**.<sup>953</sup> George Harrison byl kvůli písni *My Sweet Lord* (1970)

<sup>951</sup> Podrobněji viz dostupné [online] na <http://www.plattmaster.de/andeeck.htm> [citováno 11. 6. 2012]. Ani v českém prostředí není zcela neznámá. V jednom z dílů seriálu 30 případů majora Zemana použil Zdeněk Liška tento nápěv k ilustraci hamburského prostředí. Jednalo se o díl *Rukojmí v Bella Vista* a píseň z tohoto seriálu je k poslechnutí také samostatně na portálu YouTube, dostupná [online] na [http://www.youtube.com/watch?v=B-F\\_4J2nYxE](http://www.youtube.com/watch?v=B-F_4J2nYxE) [citováno 11. 6. 2012].

<sup>952</sup> Hanser-Strecker k tomu dodává, že podle německého práva by soud odmítl plagiát na základě nedostatečného množství shodných pasáží, naproti čemuž italský soud vyšel z celkového výrazu obou skladeb. Verdikt by však byl stejný. Viz Hanser-Strecker, Carl Peter, cit. dílo 1968, s. 141.

<sup>953</sup> Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1970-1979/Pages/brightharrisongs.aspx> nebo též podrobně na <http://abbeyrd.best.vwh.net/mysweet.htm> [obojí citováno 19. 5. 2012]. Druhý odkaz zachycuje novinový článek Josepha C. Selfa v *The 910 magazine* z roku 1993. V době jeho publikování, tedy zhruba před 20 lety, ještě dotyčná kauza nebyla uzavřena (!), náklady (za proces a vyčíslení materiální škody

zažalován v roce 1971 Ronaldem Mackem, leaderem skupiny Chiffons a tvůrcem staršího dobového hitu *He's So Fine* (1962). Jedním z identických znaků se pro soud stala pouhá příznačná ozdoba, jež se vyskytovala v obou sobě blízkých motivech.<sup>954</sup> Oběma skladbám nutno přiznat podobnost v melodii, která ovšem působí poměrně spontánně, neboť se skládá z běžných melodických obrátů (v tónině C dur první motiv z tónů G-A-C-A-C, druhý z G-E-D) a především ji oba autoři staví na běžném harmonickém tzv. dominantním jádru II-D (v Mackově podání spíše v podobě septakordů), přičemž Harrison následnou T střídá na rozdíl od žalobce ještě s VI. stupněm. Podle soudního znalce obviněného se jedná o běžné a ničím neoriginální hudební myšlenky, které by samy o sobě spadaly do sféry *public domain*, jejich unikátní kombinace se však v takové podobě objevila až v písni *My Sweet Lord* (a podpořil svůj výrok důkazy odlišností s písni *He's So Fine*). Hudebně-teoreticky nevzdělaný Harrison nezachytil svou skladbu do not, dle jeho slov vznikla z čisté improvizace, jejímž výsledkem byl kompilát banálních hudebních motivů, jenž se ale posléze stal (i s ohledem na Harrisonovu minulost) velmi populární. V tomto případě tkvěl problém při soudním posuzování obou děl podle mnohých odborníků ve výše zmíněné podstatě NAH, která je nucena v průběhu 20. století pro svou hudebně-strukturální stále vyšší limitovanost zapojovat do rozlišovacích možností děl zákonitě aspekty další – i ty samostatně již nechránitelné a užité v kontextu, setkávající se také s různorodými přístupy stran soudů. Vedle celkového výrazu skladby se tak třeba jedná i o její interpretaci, tedy provedení prostřednictvím jejího koncertního živého podání.<sup>955</sup> Harrison nabídl žalobci těsně před zahájením procesu v lednu 1976 v mimosoudním vyrovnání \$ 148.000, což představovalo plných 40 % zisků Harrisonovy písně na americkém trhu, což protistrana označila za ucházející, ale nedostatečné (a zvedla své požadavky z 50% na 75 %, ovšem celosvětových zisků).<sup>956</sup> Soudce Owen shledal Harrisona v následném soudním přelíčení vinným, přiřkl mu však šalamounsky „pouze“ nevědomé (neúmyslné) zneužití žalobcova motivu (*unconsciously misappropriated the musical essence*). Dle něj Harrison při přemítání, jak svůj hudební motiv ukončit, podvědomě použil úspěšný motiv, jenž zcela

---

poškozeného) se do té doby vyšplhaly již na \$ 587.000.



Tato verze se objevila na první verzi této Harrisonovy písně, kterou natočil černošský gospelový zpěvák Billy Preston. Pro zajímavost dodejme, že tuto ozdobu, která soudu sloužila jako jistý důležitý moment při komparaci obou skladeb, se později Harrison rozhodl vypustit, čímž se tak nedostala ani na pozdější nahrávku (zůstala jen na inkriminované verzi) a ani do pozdějšího nototisku. Soudíme však, že podstata písně se tím příliš nezměnila. Upozorňujeme zde na ni s ohledem, který na ni (z našeho pohledu až přehnaně) bral soud.

<sup>955</sup> Dokazuje to i první verze nazpívaná Billa Prestonem, jež se neshledala zdaleka s takovou popularitou jako pozdější přežpívaná samotným Harrisonem. Ve prospěch George Harrisona a jeho nevinu svědčil také kupř. Harold Barlow, významný hudební vydavatel, který proslul svou publikací, v níž vydával seznam klíčových incipitů hudebních děl, mnohdy též využívané jako důkazní materiál v autorskoprávních soudních přích.

<sup>956</sup> O podstatě a pravém smyslu sporu si tak můžeme myslet všelicos.

nepochybně znal (*access* byl prokázán a Harrison jej koneckonců ani nijak netajil) a který byl ve své době rovněž populární. Nicméně i pouhé podvědomé užití zakládá možný *copyright infringement*.<sup>957</sup>

Bylo již naznačeno, že významným prvkem při posuzování sporné melodie může být také její interpretace a hudební kontext. Význam těchto prvků však správně zhodnotil soudce Goettel v případě **Herald Square Music v. Living Music 205 U.S.P.Q. 1241 (1978; No. 77 Civ. 0008 (S.D.N.Y. Dec. 4, 1978))**,<sup>958</sup> v němž tvůrce písně *Day By Day* Stephen Schwartz napadl ústřední motiv pro pořad televize NBC *Today Show*, kterou složil Ray Ellis. Soud shledal obě melodie – hrané jak sólově, tak v rámci doprovodného hudebního kontextu – za téměř identické, a to nejen co do vlastní struktury tónových výšek a rytmy, ale i celkového rytmu. Rozhodl ve prospěch žalobce a dále konstatoval, že ačkoli k určitému (relativnímu) odlišení dvou podobných melodií postačí odlišná pódiová interpretace či odlišná instrumentace, i nadále budou obě skladby vykazovat znaky podstatné podobnosti (*performances and the instrumentation can somewhat distinguish the two, but even there the pieces are substantially similar*).

O tom, že spornou částí se nemusí stát ani stěžejní melodická část skladby (sloka, refrén) vypovídá případ **Jürgen Winter vs. Gary Moore (2008)**<sup>959</sup> vedený tentokrát před německým soudem v Mnichově. Souvislost s výše rozebíranou kauzou George Harrisona je paradoxní v tom, že i zde se spornou částí stal melodický úsek postavený na velmi otřepané harmonické kadenci svým způsobem značně determinující melodickou linku (zvláště v podobném hudebním žánru a použitém nástroji – kytara) a zároveň se na tomto velmi úspěšném albu žalovaného podílel jako host sám George Harrison. Žalobce, leader německé progress-rockové kapely Jud's Gallery z Offenburgu, zažaloval irského kytaristu, jenž údajně použil ústřední motiv jejich instrumentální skladby *Nordrach* z roku 1974 do své skladby *Still Got The Blues*, nejvýraznější kompozice stejnojmenného alba, podle níž byla pojmenovaná v roce 1990 celá jeho deska. Poslechneme-li si obě skladby, objeví se nám tu několik problematických aspektů: daný (byť opravdu víceméně identický) motiv, totiž Gary Moore použil jen jako introdukci, mezihru a codu, které mají charakter instrumentálního sóla, navíc melodie je limitována harmonickou, autorskoprávně obecnou kadencí, jež se

---

<sup>957</sup> „I do not believe he did so deliberately. Nevertheless (...) Harrison had access to He's So Fine. This is, under the law, infringement of copyright, and is no less so even though subconsciously accomplished.“ Těž podle judikátu případu **Sheldon v. Metro-Goldwyn Pictures Corp., 81 F.2d 49, 54 (2d Cir. 1936); Northern Music Corp. v. Pacemaker Music Co., Inc., 147 U.S.P.Q. 358, 359 (S.D.N.Y.1965)**.

<sup>958</sup> Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1970-1979/Pages/heraldliving.aspx> [citováno 31. 5. 2012].

<sup>959</sup> Podrobněji viz dostupné [online] na <http://pribek.net/2008/12/04/gary-moore-has-the-blues/> a <http://legacy.roadrunnerrecords.com/blabbermouth.net/news.aspx?mode=Article&newsitemID=110167> [obojí citováno 21. 5. 2012].

u obviněného liší pouze obměněnou funkcí v závěru (u žalobce °S – VII – III – VI – II – VII – °T a u obviněného °S – VII – III – VI – II – °D – °T, zde však pokračuje dál melodicky odlišnou zpívanou slokou se zcela jiným motivem a následně i další, rozvíjející harmonickou progresí v refrénu). Otázkou bylo, zda sólová instrumentální pasáž plní funkci jakési hudební mezivěty může být považována za natolik integrální a zásadní součást díla, jež rovněž může podléhat žalobě z porušení autorského práva. Variační a autorskopravně nejednoznačný charakter těchto částí je posílen kupř. v jazzových standardech, kde na základě tohoto přístupu vznikají vlastně neustále jakési *variae na téma*, které mají charakter svébytných děl, resp. děl odvozených. Nicméně soud v tomto případě správně shledal, že byť má inkriminovaná pasáž Garyho Moora charakter sóla, jedná se v tomto žánru o melodicky fixovanou a významově důležitou část skladby, která s největší pravděpodobností nevznikla coby zachycená improvizace.<sup>960</sup> Soud díky tomu vyhodnotil podobnost se skladbou *Nordrach* jako natolik zásadní a podstatnou, že nebral v potaz ani spornou možnost přístupu obviněného k nahrávce.

Koneckonců sporný melodický úsek se nemusí nalézat ani ve vlastní melodii skladby – viz již výše zmíněná kauza v souvislosti se znaleckými posudky, **Swirsky v. Carey 376 F. 3d 841 (9th Cir. 2004)**, v níž se inkriminovaným bodem stala vedle dalších aspektů také basová linka skladby, která byla chytře podpořena rovněž identickým harmonickým schématem. Prvoinstanční verdikt zněl (i díky nešťastně zvolené, subjektivizující schenkerovské analýze ve znaleckém posudku žalobce) ve prospěch obviněné strany. Soudce ve svém odůvodnění zcela zbagatelizoval význam shody jakýchkoli úseků dvou skladeb, založené pouze na samostatně nechránitelných prvcích, typických pro určitý styl (tzv. *scènes à faire*), kam mj. počítal i onu melodii v base.<sup>961</sup> Soudce odvolacího soudu, William Canby, rozhodnutí zvrátil na základě sluchové shody obou děl (tzv. *extrinsic test*),<sup>962</sup> která je z kontextu patrná (přihlédl k výsledné kombinaci jednotlivých složek) a odmítl doktrínu *scènes à faire*.<sup>963</sup>

---

<sup>960</sup> Srovnej s argumentací obviněného Harrisona v jeho slavné, výše analyzované kauze.

<sup>961</sup> „(...) discounted any similarity between the two choruses based on key, harmony, tempo, or genre because it found no precedent for substantial similarity to be founded solely on similarities in key, harmony, tempo or genre, either alone or in combination.“ Obecně k tzv. *scènes à faire* viz kupř. spor **Herzog v. Castle Rock Entertainment 193 F. 3d 1241 (US Court of Appeals, 1st Circuit, 1999)**: „Scenes a faire, sequences of events which necessarily follow from a common theme, are not protectable.“ „Incidents, characters or settings that are indispensable or standard in the treatment of a given topic are not copyrightable.“ Dostupné [online] na <http://www.duhaime.org/LegalDictionary/S/ScenesAFaire.aspx> [citováno: 17. 8. 2012] Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/2000-2009/Pages/swirskycarey.aspx> [citováno 3. 6. 2012].

<sup>962</sup> Sluchová analýza je však ještě vágnější, neboť nestanovuje obecně žádná pevná kritéria, kterými by se mělo řídit. Upozorňuje na specifickou hudbu, která se skládá z mnoha dílčích prvků, jejichž některé kombinace mohou spadat pod APO. Poukazuje na to soudce i v této kauze: „In analyzing musical compositions under

### 3.3.3. Popularita melodie a interpreta coby jeden z klíčových důvodů soudních kauz

Nejen ze zmíněné kauzy George Harrisona vyvstává několik důležitých poznatků – popularita žalované písně je přímo úměrná její náchylnosti k nejrůznějším žalobám (občas oprávněně, většinou však ne), je tedy bohužel v dnešní době jedním z určujících znaků AP kauz; i nezaviněné jednání může konstituovat porušení autorských práv a především je třeba si uvědomit, že v čím dál mladších skladbách narůstá obecně stále více podobností, které jsou mnohdy již za hranicí APO, neboť se jedná o běžné a řemeslné prvky často postrádající již i v oné kombinaci originalitu a původní individuální charakter. Právo však postupem času neustále rozšiřuje ony pomyslné hudební hranice APO, čímž se liberalizuje a čelí tak úměrně tomu neustále se nižující kvalitativní úrovni předmětů řešených soudních sporů.

Dalším jistým poznávacím znamením je naopak kvantitativní nárůst počtu soudních sporů, které akcentují čistě komerční rovinu, a jsou tak z popularity určitého díla přímo živeny. Mnohdy se totiž obžalované straně finančně vyplatí raději strpět AP žalobu, než přijít o své zisky nepoužitím či nenapodobením známé a úspěšné melodie. Na mysli máme **reklamní průmysl**, který má na tomto negativním trendu velkou zásluhu. Reklamou se obecně míní jakákoliv placená či neplacená forma propagace určitého produktu (výrobek, služba, myšlenka atd.) především za účelem zvýšení jeho odbytu. V té dnešní podobě se vyvíjí od doby průmyslové revoluce (pro zajímavost: již v roce 1841 vznikla v USA první specializovaná profesionální reklamní agentura). V souvislosti s AP jsou spojovány případy obyčejného nedovoleného užití něčího díla k marketingovým účelům. Existují však sofistikovanější způsoby, pokud agentura, vyrábějící konkrétní reklamní spot, nezíská souhlas držitelů AP či autora skladby, kterou v něm chce použít. Postupuje tak, že najme jiného tvůrce, který na zakázku vytvoří podobně znějící melodii nebo sežene obdobně znějícího interpreta za účelem dosažení podobného zvukového dojmu. Jak rozebíráme dále, v kapitole 3.3.6., tzv. shodný zvukový otisk dnes může být rovněž legitimním předmětem autorskoprávních sporů. Za jednoho z takto vděčných autorů je považován Tom Waits, který je znám hned několika AP kauzami ohledně takového nedovoleného užití jeho děl.<sup>964</sup>

---

*the extrinsic test, we have never announced a uniform set of factors to be used. We will not do so now. Music, like software programs and art objects, is not capable of ready classification into only five or six constituent elements; music is comprised of a large array of elements, some combination of which is protectable by copyright.*“ Dostupné [online] na <http://bulk.resource.org/courts.gov/c/F3/376/376.F3d.841.03-55033.html> [citováno 3. 6. 2012].

<sup>963</sup> K tomu srovnej kauzu **Newton v. Diamond 349 F.3d 591 (9th Cir. 2003)** v kapitole 3.3.6. této práce, týkající se významu soundu pro vznik sluchové asociace.

<sup>964</sup> Sám se k reklamnímu průmyslu vyjadřuje opovržlivě: „Apparently, the highest compliment our culture grants artists nowadays is to be in an ad — ideally, naked and purring on the hood of a new car (...) I have adamantly and repeatedly refused this dubious honor.“ Dostupné [online] na



Na jeho případ **Warner Bros. v. Dundas (1987)** jsme již narazili při rozboru znaleckého posuzování (viz kapitola 3.2.), v níž se předmětem žaloby stal pouze jeho celkový koncept skladby a zvukový otisk dobové atmosféry 30. let, což soud shledal jako nedostatečné pro *copyright infringement*. V dalším případě **Waits v. Frito-Lay, 978 F. 2d 1093 (9th Cir. 1992)** stál proti firmě, které odmítl dát souhlas s použitím své skladby *Step Right Up* z alba *Small Change*. Firma si tak najala zpěváka se stejným témbrem hlasu, který pro jingle nazpíval podobně znějící hudební spot. Waits toto jednání označil za jakousi hlasovou „zpronevěru“ – zneužití (*voice misappropriation*) a protiprávní šíření této falešné nahrávky jeho stylu zpěvu (*false endorsement following the broadcast of a radio commercial for SalsaRio Doritos which featured a vocal performance imitating Waits' raspy singing voice*). Soud dal Waitsovi za pravdu, čímž se stal jedním z prvních úspěšných umělců – žalovatelů v tomto druhu plagiarizování autorských děl. Soud obviněné straně vyměřil peněžitou náhradu za způsobenou škodu (compensatory damages, punitive damages, attorney's fees) ve výši \$ 2,6 miliónů v prospěch Waitse.<sup>965</sup> Podobně, to když v roce 1993 firma **Levi's** použila k reklamním účelům verzi Waitsovy písně *Heartattack and Vine* v podání Screamin' Jay Hawkinse, na Waitsovu žalobu obviněná strana zareagovala již raději stažením inkriminovaného spotu a uveřejnění celostránkové omluvy v tisku.<sup>966</sup> V roce 2000 pak Waits vedl soudní spor s firmou **Audi** ohledně reklamy pro španělský trh, v níž firma hudebně napodobila jeho píseň *Innocent When You Dream* z alba *Franks Wild Years*. Španělský soud posoudil tento počin vedle prokázaného *copyright infringement* i jako neoprávněný zásah do Waitsových osobnostních práv. Produkční společnost Tandem Company Guasch musela žalobce odškodnit.<sup>967</sup> V roce 2005 pak obdobně úspěšně žaloval společnost **Adam Opel AG**, která si už jen najala pro svou reklamu interpreta s hlasem podobným Waitsovi, aniž by došlo k napodobení nějaké jeho písně. Waits vyhrané peníze v tomto případě věnoval na charitu.<sup>968</sup>

Důkazem přibývání soudních sporů ohledně námi výše postulovaného fenoménu vzrůstajícího trendu kauz týkajících se pouhých hudebních banalit (ještě ze sféry reklamního průmyslu) budiž případ **Benson v. Coca-Cola 795 F.2d 973 (11th Cir. 1986)**,<sup>969</sup> v němž autor písně *Don't Cha Know*, John Benson, zažaloval společnost Coca-Cola Company a její

---

[http://en.wikipedia.org/wiki/Tom\\_Waits#Lawsuits](http://en.wikipedia.org/wiki/Tom_Waits#Lawsuits) [citováno 3. 8. 2012].

<sup>965</sup> Dostupné [online] na [http://www.markroesler.com/pdf/caselaw/Waits%20v.%20Frito-Lay%20Inc.%20\\_1992\\_.pdf](http://www.markroesler.com/pdf/caselaw/Waits%20v.%20Frito-Lay%20Inc.%20_1992_.pdf) a <http://www.tomwaitsfan.com/tom%20waits%20library/www.tomwaitslibrary.com/copyright-fritolay.html> [obojí citováno 17. 8. 2012].

<sup>966</sup> Dostupné [online] na <http://www.tomwaitsfan.com/tom%20waits%20library/www.tomwaitslibrary.com/copyright-levis.html> [citováno 17. 8. 2012].

<sup>967</sup> Dostupné [online] na <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/4629274.stm> [citováno 17. 8. 2012].

<sup>968</sup> Dostupné [online] na <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/6305403.stm> [citováno 17. 8. 2012].

<sup>969</sup> Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1980-1989/Pages/bensoncocacola.aspx> [citováno 21. 5. 2012].

reklamní jingle *I'd Like to Buy the World a Coke*. Soud žalobu zamítl a konstatoval, že úspěšná demonstrace nápadné podobnosti (od níž pak lze odvíjet možné kopírování) závisí do jisté míry na míře jedinečnosti a složitosti žalující práce. Toto je v oblasti NAH obecně, ale v případě reklamy speciálně, velice obtížně dokazatelné. Tyto jingly jsou relativně krátké a mají tendenci stavět na opakování základních (jednoduchých) hudebních témat.<sup>970</sup>

V případě **ZZ Top v. Chrysler Corp. 54 F. Supp. 2d 983 (W.D. Wa. 1999)**<sup>971</sup> obvinila známá rocková skupina americkou společnost za nedovolené užití kytarového riffu a sóla z jejich písně *La Grange* v propagačním videoklipu na Plymouth Prowler. Obviněný celkem logicky argumentoval, že tento často používaný riff spadá do sféry public domaine, neboť se objevil již ve skladbách starších, než jej použili ZZ Top, např. v *Boogie Chillen* Johna Lee Hookera či *Spirit in the Sky* Normana Greenbauma, což pro žalobce představuje neplatný copyright. Soudce Robert S. Lasnik však i zde vzhledem k obecně velmi nízkým nárokům na originalitu pro získání copyrightu a také kvůli nepřesvědčivému a zavádějícímu svědectví muzikologa Roberta Walsera (vystupujícího ve prospěch obviněného) rozhodl ve prospěch žalobce. Walser totiž ve svém posudku porovnal inkriminovaný riff s několika podobnými v jiných skladbách pouze co do tónových výšek melodie a rytmu, abstrahoval tak od voicingů použitých akordů, čímž výrazně podle mínění soudu změnil (redukoval) jejich celkové vyznění skladeb a nivelizoval tak jejich vnímání posluchači. Dopustil se tím neobjektivní analýzy, čímž nevyvrátil žalobcovu tvrzení, že inkriminovaný kytarový riff může být původní a dostatečně originální.<sup>972</sup> Jak z tohoto případu zřetelně vyplývá, hudební prvky, které by dříve rozhodně nepožívaly status chráněných autorských aspektů, dnes zcela běžně argumentací odlišných nuancí typu rytmu, tónu, či tempa mohou pro vlastní copyrightovou ochranu obstát. Opět to dokazuje narůstající liberalizaci při posuzování kritérií jedinečnosti hudebních děl, jak velí dnešní doba, společenská i kulturní situace v oblasti (nejen) NAH.

Podívejme se nyní na případy, které se dotýkají **známých interpretů či skladatelů**.<sup>973</sup> Pro naši muzikologickou rešerši nepředstavuje tato část z teoretického hlediska nový zásadní význam, nicméně potvrdí nastíněné typické aspekty. Společným znakem těchto soudních

---

<sup>970</sup> „Opinion's shrewd observation that a successful demonstration of striking similarity depends in part on establishing the uniqueness or complexity of the complaining work as it bears on the likelihood of copying. This is especially difficult to establish for works like defendant's song -- popular music in which "all songs are relatively short and tend to build on or repeat a basic theme.“

<sup>971</sup> Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1990-1999/Pages/zztopchrysler.aspx> [citováno 2. 6. 2012].

<sup>972</sup> Lasnik zde využil soudního judikátu v případě **Sid & Marty Krofft Television Prod., 562 F.2d**, s. 1164. Na základě něj následně usoudil, že „*La Grange*“, including its guitar riff, is the product of ZZ Top, which contributed something more than a merely trivial variation, something recognizably [its] own, to the common idea of a guitar riff.“

<sup>973</sup> Dostupné [online] na [http://en.wikipedia.org/wiki/Musical\\_plagiarism#cite\\_note-19](http://en.wikipedia.org/wiki/Musical_plagiarism#cite_note-19) [citováno 22. 5. 2012].

kauz je známé jméno většinou na straně obviněných, kteří dle verdiktů soudů užili cizí méně známou melodii a dokázali ji komerčně zhodnotit; druhou variantou je pak populární osobnost na straně žalovatele, které naopak vadí parazitování na komerčním úspěchu její úspěšné melodie. Lze zde s jistou dávkou spekulativní generalizace uvažovat o popularitě skladby (či pouze slavného jména) a tedy i vidině možného velkého finančního zisku (resp. odškodnění) pro méně známé umělce jako o možném důležitém stimulu etablování těchto sporů. Nicméně leckde se plagiát soudním verdiktem prokáže. Z těchto úspěšných žalob je to kupř. kauza rumunského skladatele Richard Steina a jeho skladby *Sanie cu zurgălăi* (1937), který úspěšně žaloval amerického hudebníka **Les Paula** kvůli podobnostem s jeho skladbou *Johnny (Is the Boy for Me)* z roku 1953.<sup>974</sup> Hudební vydavatelství zastupující Chucka Berryho Arc Music zase uspělo žalobou v roce 1963 proti skupině **The Beach Boys**, kteá písní *Surfin' USA* údajně „notu po notě“ okopírovala Berryho *Sweet Little Sixteen*.

Další případy se vztahují ke skupině **Beatles**. Předmětem soudního sporu **KPM publishing v. EMI (1967)** se stala copyrihtem chráněná aranže Glenna Millera původní písně spadající již do sféry public domaine *In the Mood* autorů Joe Garlanda a Andy Razafa, jež byla neoprávněně použita v partituře aranže George Martina *All You Need Is Love*; a dále znovu zmiňme spor vydavatelství zastupující Chucka Berryho **Big Seven Music Corp. v. John Lennon (1969)** za tentokrát užití pouhého úryvku textu „Here comes ol' flat-top. He come groovin' up slowly,” v písni *Come Together*. (Verze Chucka Berryho písně *You Can't Catch Me* zní: „Here come up flat top. He was groovin' up slowly”).<sup>975</sup>

V roce 1971 byl také **Johnny Cash** nucen vyplatit na ušlých tantiémách \$ 75.000 americkému písničkáři Gordonu Jenkinsovi za jeho píseň *Crescent City Blues* z roku 1953, jež byla nápadně podobná Cashově o dva roky mladšímu singlu *Folsom Prison Blues*.<sup>976</sup>

Rovněž skupina Led Zeppelin za dobu své kariéry neúspěšně čelila několika obviněním z plagiátorství – na albu *Led Zeppelin II*. hned několika (zastupující Chess Records opět vydavatelství **Arc Music v. Led Zeppelin**): za část své písně *Bring It On Home*, jež kopírovala ze stejnojmenné písně Willieho Dixona, který ji napsal pro Sonny Boy Williamsona v roce 1963, a za adaptaci písně Howlin' Wolfa *Killing Floor* ve skladbě *The Lemon Song*; další kauzou pak byla jejich píseň *Whole Lotta Love* obsahující opět textové

<sup>974</sup> Podle Nicoleanu, Anca: *Zici că n-ai plagiat și, gata, ai scăpat*. Dostupné [online] na [www.cotidianul.ro/zici\\_ca\\_n-ai\\_plagiat\\_si\\_gata\\_ai\\_scapat-22511.html](http://www.cotidianul.ro/zici_ca_n-ai_plagiat_si_gata_ai_scapat-22511.html) [citováno 19. 6. 2009], uveřejněno 22. 2. 2007, dnes již nefunkční.

<sup>975</sup> Toto vydavatelství zažalovalo v roce 1973 **Johna Lennona** znovu, tentokrát kvůli porušení další smlouvy díky použití pouze stručného úryvku písně *Ya Ya* na svém albu *Walls and Bridges*. Soud vydavatelství přříkl náhradu ve výši \$ 6.795. Citováno podle: Self, Joseph C.: *Lennon vs. Levy – The 'Roots' Lawsuit*. Dostupné [online] na <http://www.abbeyrd.net/lenlevy.htm> [citováno 17. 8. 2012].

<sup>976</sup> Citováno podle Jenkins, Bruce: *Goodbye: In Search of Gordon Jenkins*. Frog Books, 2005, 341 s., zde s. 280. K tomu též Streissguth, Michael: *Johnny Cash at Folsom Prison: The Making of a Masterpiece*. Da Capo Press, 2004. s. 21.

deriváty z další písně Willieho Dixona *You Need Love* (píseň žalobce vznikla již v roce 1962, žaloba podána sice v roce 1985, nicméně skupina zde přistoupila na mimosoudní vyrovnání a mj. začala uvádět Dixona jako spoluautora).<sup>977</sup> Do třetice ještě uvádíme spor s vydavatelem písně Ritchieho Valense *Ooh! My Head* díky kompozici *Boogie with Stu* z jejich alba *Physical Graffiti*.<sup>978</sup>

V dobách, kdy **George Michael** působil ještě se skupinou Wham!, musel za svůj vánoční hit *Last Christmas* odškodnit píseň Barryho Manilowa *Can't Smile Without You*, která harmonickou kostrou, použitým swingovým rytmizováním i melodickou konturou je jí velice podobná. Úspěšná byla rovněž žaloba Hueye Lewise, autora písně *I Want A New Drug*, proti **Ray Parkerovi Jr.** kvůli titulní písni z filmu *Ghostbusters* (byť zde nelze hovořit přímo o zcizení melodie, rytmicko-harmonická kostra je však natolik výrazná, že zde stačila k úspěšnému prokázání nápadné shody, jež eliminovala z procesu jejího vzniku faktor náhody). I zde byl spor vyřešen v roce 1995 mimosoudním vyrovnáním.

Stejně tak došlo v první polovině 90. let k odstranění skladby *Step Out* kapely **Oasis** z jejich alba (*What's the Story*) *Morning Glory?*, neboť **Stevie Wonder** požadoval 10 % z výnosu tantiém kvůli nápadné shodě s jeho hitem *Uptight (Everything's Alright)* z roku 1966. Kapela rovněž v další své písni *Whatever* přičkla spoluautorství komiku Neil Innesovi za podobnosti s jeho písni *How Sweet to Be an Idiot*. A do třetice ohledně Oasis nelze pominout ani výrok soudu, který jim přičkl za skladbu *Shakemaker* vyplatit \$ 500.000 jako odškodné skupině The New Seekers a jejich písni *I'd Like to Teach the World to Sing*.

V roce 2005 belgický skladatel Salvatore Acquaviva vyslechl ve svůj prospěch verdikt soudu ve sporu se zpěvačkou **Madonnou**, jejíž hit *Frozen* byl odvozen z jeho skladby *Ma Vie Fout le camp*.<sup>979</sup>

Naopak někdy slavné hvězdy obviní z plagiátorství neznámého autora – jako v případě **Britney Spears** s písni *Do Somethin'*, jež v roce 2006 úspěšně zažalovala autora jménem Lee Hyori a jeho píseň *Get Ya*, jenž tak údajně komerčně parazitoval na její písni.

Také zpěvačka **Avril Lavigne** byla v roce 2008 žalována kvůli svému hitu *Girlfriend* za plagiát *I Wanna Be Your Boyfriend* autorů Tommyho Dunbara and Jamese Gangwera z populární kapely 70. let The Rubinoos. Manažer Lavigne, McBride, nakonec přistoupil (pro mnohé překvapivě) na mimosoudní vyrovnání.<sup>980</sup>

<sup>977</sup> Citováno podle Goldstein, Patrick: *Whole Lotta Litigation*. In: Los Angeles Times, 3 February 1985, N72.

<sup>978</sup> Citováno podle Lehmer, Larry: *The Day the Music Died: The Last Tour of Buddy Holly, the Big Bopper and Ritchie Valens*. Schirmer Books, New York, 2004, 272 s., zde s. 166.

<sup>979</sup> Podle *No ray of light for Madonna in song plagiarism case*. In: Sydney Morning Herald, 20 November 2005. Dostupné [online] na <http://www.smh.com.au/news/people/no-ray-of-light/2005/11/19/1132017024510.html> [citováno 17. 8. 2012].

<sup>980</sup> Podle Luscombe, Richard: *Canadian rocker stung by claims of plagiarism*. In: The Guardian. London, 7 July 2007. Dostupné [online] na <http://www.guardian.co.uk/world/2007/jul/07/pop.music> [citováno 17. 8.

Co se týče neúspěšných žalobců, i zde se etablovalo několik kauz, v nichž se objevila populární jména či písně. V roce 1967 francouzský skladatel Michel Philippe-Gérard, tvůrce kompozice *Magic Tango* (v roce 1953 vydané v New Yorku), obvinil z plagiování velmi populární píseň (a dnes evergreen) *Strangers In the Night*, kterou původně složil arménsko-americký jazzový klavírista Avo Uvezian ještě pod původním názvem *Broken Guitar*, později ji přepracoval Bert Kaempfert s anglickým textem Charlese Singletona a Eddieho Snydera, a kterou nakonec proslavil zpěvák Frank Sinatra. Autorské poplatky byly až do roku 1971 zmrazeny, kdy pařížský soud rozhodl ve prospěch obviněných, řka, že v historii existuje spousta písní s podobným melodickým obrysem a shoda mezi oběma skladbami byla shledána jako zanedbatelná.<sup>981</sup>

Obdobně neúspěšně (kvůli opravdu neprůkaznému *accessu*, který se stal tak určujícím momentem celého sporu) dopadl i případ **Selle v. Gibb 741 F.2d 896 (7th Cir. 1984)**,<sup>982</sup> neboť melodie skladby *Let It End* žalobce Ronalda H. Sellea byla údajně použita v hitu *How Deep Is Your Love*. Základním určujícím aspektem podobnosti obou skladeb je harmonické schéma a podobný výraz obou skladeb.<sup>983</sup>

Na lavici obžalovaných se ocitl i Stevie Wonder (vlastním jménem Stevland Morris), a to v případě **Chiate v. Morris No. 90 - 55428, 1992 U.S. App. LEXIS 20330 (9th Cir. Aug. 17, 1992)**,<sup>984</sup> v němž jeho hit *I Just Called to Say I Love You* napadl Lloyd Chiate pro údajnou plagiarizaci své písně *Hello It's Me / I Just Called to Say*. Soudce David Williams však neshledal skladby za nápadně podobné (*strikingly similar*), byť žalobce protestoval a vinil soudce z podjatosti (Williams byl černochem a navíc velkým fanouškem Stevie Wondera). Odvolací soud však rozsudek potvrdil.<sup>985</sup>

V britské kauze **EMI Music v. Papathanasiou [1993] E.M.L.R. 306**<sup>986</sup> žalovatel Stavros Logarides s písní *City of Violets* (znělkou ke stejnojmennému řeckému TV seriálu

---

2012].

<sup>981</sup> Hanser-Strecker, Carl Peter, cit. dílo 1968, s. 139, a podle zdroje dostupného [online] na [http://en.wikipedia.org/wiki/Strangers\\_in\\_the\\_Night](http://en.wikipedia.org/wiki/Strangers_in_the_Night) [citováno 12. 6. 2012]. Občas se u této slavné skladby mylně uvádí, že autorem písně je chorvatský zpěvák Ivo Robić, který ji Kaempfertovi údajně prodal, když s ní sám neprorazil. Pravdou je, že s Kaempferem opravdu spolupracoval, ovšem na písní *Morgen*, která jej proslavila.

<sup>982</sup> Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1980-1989/Pages/sellegibb.aspx> [citováno 24. 5. 2012].

<sup>983</sup> I kdybychom v těchto kauzách přiznali určitou podobnost, která jde nad rámec pouhé náhodné shody, musíme konstatovat, že vždy v těch komerčně „úspěšnějších“ skladbách je ona „inkriminovaná podobnost“ využita přirozenějším způsobem, který více svědčí skladbě, tedy vyznívá přirozeněji.

<sup>984</sup> Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1990-1999/Pages/chiatemorris.aspx> [citováno 11. 6. 2012].

<sup>985</sup> Z rozhodnutí odvolacího soudního tribunálu, ve kterém byli soudci Poole, Wiggins a Leavy: „*Although the rulings and statements by the judge in this trial may have been less than optimal for Chiate, they were not less than fair. We need not address his request for a remand to a different district judge, as the decision of the district court is AFFIRMED.*“ Dostupné tamtéž, [citováno 11. 6. 2012].

<sup>986</sup> Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1980-1989/Pages/emimusicpapathanasiou.aspx> [citováno 21. 5. 2012].

z roku 1975) obvinil z plagiátorství na základě shody postupu pouhých čtyř tónů melodie (F-G-A-G, se zhruba stejným rytmem ale v odlišném frázování) píseň *Chariots of Fire* (přibližně ze stejné doby) skladatele Evangelose Papathanasioua, známého pod uměleckým pseudonymem Vangelis. Soud tento hudební motiv shledal jako běžný a ničím neoriginální (*commonplace*), jež sám o sobě nemůže být předmětem APO (sám Vangelis u soudu uvedl, že tento hudební postup použil ve více svých skladbách, a to datací i ve starších, než je žalobcova skladba).

Rovněž roku 1993 zažalovali **Killing Joke** populární píseň *Come As You Are* skupiny **Nirvana** kvůli údajnému zcizení riffu jejich písně *Eighties*. Při poslechu obou figur, na nichž jsou obě skladby postaveny (nikoliv tedy hlavní melodie, ale pouze groove, jenž však tvoří základní stavební kámen a především poznávací znak obou písní) zaznamenáme rozdíly pouze v její rytimizaci, intonačně je téměř zcela shodná. O rok později, po smrti Kurta Cobaina, Killing Joke svou žalobu stáhli.<sup>987</sup>

Za zmínku stojí též případ **Smith v. Michael Jackson 84 F.3d 1213 (9th Cir. 1996)**,<sup>988</sup> v němž se pokusili Robert Smith and Reynard Jones prostřednictvím svých písní *Don't Let the Sunshine* a *Happy Go Lucky Girl* vysoudit odškodnění na Michaelu Jacksonovi za píseň *The Girl is Mine*. Jakožto jeho dřívější sousedé dokázali sice možný *access* (jednalo se o starou hudební věc), horší to bylo ale s podobností obou skladeb (všechny údajně sporné momenty soud kvalifikoval jako *scenes a faire*).

Stejně tak v kauze **Selletti v. Carey 43 U.S.P.Q. 2d 1269 (D.C. S.D.N.Y. 1997), aff'd. by 173 F.3d 104 (2nd Cir. 1999)**<sup>989</sup> žalobce Christopher Selletti obvinil populární zpěvačku Mariah Carey z plagiátorství, konkrétně její stejnojmennou píseň *Hero*. Obdobně proti ní postupovali o pět let později i Seth Swirsky and Warryn Campbell v případě **Swirsky v. Carey 376 F. 3d 841 (9th Cir. 2004)**, který byl již v této práci zmíněn, a to z důvodu užití schenkerovské analýzy ve znaleckém posudku žalobce. V obou případech soud žaloby zamítl.

Podobné frázování melodie a harmonická struktura se rovněž staly náplní sporu **Malmstedt v. EMI Records [2003] E.C.D.R. 15**,<sup>990</sup> který tentokrát řešil britský soud. Stephan Malmstedt (autor *Jenny and I*) zde vystupoval jako žalobce proti Peru Gesslovi, členu populární švédské skupiny Roxette, a jeho písni *Sleeping In My Car*. Soudce Strauss

<sup>987</sup> Podrobněji viz *Interview with Killing Joke's Geordie*. In: BBC Manchester. 2003. Dostupné [online] na <http://www.bbc.co.uk/news/england/manchester/> [citováno 17. 8. 2012].

<sup>988</sup> Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1990-1999/Pages/smithjackson.aspx> [citováno 21. 5. 2012].

<sup>989</sup> Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1990-1999/Pages/selleticarey.aspx> [citováno 21. 5. 2012].

<sup>990</sup> Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/2000-2009/Pages/malmstedtemirecords.aspx> [citováno 3. 6. 2012].

žalobu v konečném verdiktu zamítl, neboť podobnosti obou skladeb netkví v podstatných částech (*did not consist of a substantial part*). Jedná se pouze o shodu v harmonickém schématu písně, jež patří v populární hudbě k nejtřípanějším (+T – D – VI – S), a na němž je v podobném frázování vystavěna velmi nivelizovaná melodie, jež podle našeho názoru nevykazuje sama dostatečné rysy originality (deklamuje v sekundových krocích kolem tónické tercie). I ve spojení s harmonickým schématem tak nestačí svým obsahem k úspěšné žalobě pro *copyright infringement*.<sup>991</sup>

Znamá americká zpěvačka **Britney Spears** také sama neunikla žalobě, konkrétně v roce 2003, kdy hned dvě její písně *Can't Make You Love Me* a *What U See is What U Get* (jejichž autory jsou Jorgen Elufsson, David Kreuger, Per Magnusson, Rami Yacoub) obvinili Michael Cottrill a Lawrence E. Wnukowski z plagiarizování jejich skladby *What You See is What You Get* (**Cottrill v. Spears No. 02 - 3646, 2003 U.S. Dist. LEXIS 8823**)<sup>992</sup>). Soud u prvé zmíněné skladby vyjádřil důvodné pochybnosti z hlediska *accessu* obviněné k žalobcově dílu, v druhém případě rovněž vyvrátil shody, nicméně u druhého konstatoval, že případy shod v názvech zavdávají obecně důvodná podezření z porušení autorského práva, tak jak se tomu stávalo již v dřívějších případech.<sup>993</sup>

Podobně dopadl i případ z téhož roku **Coffey vs. Warner/Chapel Music**,<sup>994</sup> v němž soud dal tentokrát za pravdu Madonně, a to že žalobce nemůže svévolně vybírat útržky skladeb ke vzájemnému srovnávání pro důkaz *substantial similarity*, ale vždy musí jít o tu část, která je podstatná pro dané dílo. S Madonnou je mimochodem spojován i kuriózní případ zpěvačky Lady Gaga, kdy její píseň *Born This Way* Madonna (bez úmyslu ji žalovat) označila za jí velmi povědomou, neboť se podobá Madonině *Express Yourself*.

---

<sup>991</sup> Vlastnímu soudnímu řízení předcházelo ještě jednání před STIM (obdoba českého OSA), zde však žalobce neuspěl, neboť podobnosti komise bagatelizovala a označila je sice za podobné, avšak nikoliv unikátní, přičemž „similarities in musical phrases were not unusual in this style of music“. (Dostupné tamtéž, ze švédštiny přeloženo v rámci důkazního řízení pro potřeby britského soudu, před nímž byla tato kauza vedena). Rovněž tak z pozdějšího názoru soudního znalce vyplývalo, že „*although the choruses of both works were similar this similarity was quantitatively too small and qualitatively was not of great originality.*“ Vlastní rozsudek s odůvodněním soudce dostupný [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/2000-2009/Documents/UK04opinion.pdf>, [citováno 3. 6. 2012].

<sup>992</sup> Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/2000-2009/Pages/cottrillspears.aspx> [citováno 24. 5. 2012].

<sup>993</sup> „*The defendant's claim of entirely independent creation notwithstanding, it is difficult to overlook entirely the coincidence of the production of two songs in the same genre, by at least slightly affiliated parties, with identical and somewhat distinctive titles. In a number of cases the similarity between (or identity of) song titles or key verbal phrases have undoubtedly been the spark that ignited subsequent claims of music copyright infringement. See, for instance, Suzane McKinley ("I Think About You") versus Collin Raye ("I Think About You") (1999); McRae ("Every Minute, Every Hour, Every Day") versus Smith ("Every Second") (1997); Crystal Cartier ("Dangerous") versus Michael Jackson ("Dangerous") (1995).*“ Tamtéž.

<sup>994</sup> Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/2000-2009/Pages/coffeywarnerchappell.aspx> [citováno 11. 6. 2012]. Jak (tamtéž) komentovali Robert Cason a Daniel Müllensiefen: „*The case was dismissed as in copyright one cannot cherry pick the elements of the song that are the most similar in an attempt to build a stronger case.*“

Nejkurióznější však je, že touto skladbou sama Madonna čelila nařčení z plagiování písně *Respect Yourself* skupiny The Staple Singers.<sup>995</sup>

Kapelu **Coldplay** v souvislosti s písní *Viva la Vida* žalovali dokonce hned dvě strany; v roce 2008 kytarista **Joe Satriani** za údajné zcizení jeho motivu z roku 2004 *If I Could Fly*, kdy po určitých právních krocích bylo řízení v roce 2009 zastaveno, a obě strany se dohodly na mimosoudním vyrovnání;<sup>996</sup> a také americká skupina **Creaky Boards**, konkrétně její zpěvák a skladatel Andrew Hoepfner tvrdil, že melodie této písně z jeho *The Songs I Didn't Write*. Potenciální *access* zde dokladoval tím, že Chris Martin (zpěvák Coldplay) byl na jejich koncertě v New Yorku. Hoepfner na serveru YouTube poskytl obě sporné skladby k porovnání, z internetové diskuze (pomyslně jakési laické, fanouškovské „soudní porotě“) vyplynulo, že obě skladby jsou si opravdu podobné.<sup>997</sup> Nutno dodat, že inkriminované skladby jsou opět zatíženy klasickou harmonickou progresí (II<sup>7</sup> – D – T<sup>7</sup> – S atp.), která melodickou linku, s ohledem na požadavek co nejširší líbivosti, na poli NAH směřuje do opravdu velmi podobných kontur. Creaky Boards později obvinění stáhli a přišli s verzí, že obě písně se nejspíš pouze inspirovaly shodným zvukovým podkladem z videohry *The Legend of Zelda*.<sup>998</sup>

Hudební producent **Will.i.am** čelil za svou kariéru již několika obvinění, např. když pro zpěvačku Fergie (z Black Eyed Peas) složil píseň *Fergalicious*, kterou napadla v březnu 2009 dívčí skupina J. J. Fad z 80. let, která požadovala kompenzaci ve výši 20 % výnosů ze skladby, neboť se údajně jedná o plagiát písně *Supersonic* (dodejme však, že v obou písních je v reálu velmi málo vlastního /jedinečného/ vůbec copyrightovatelného materiálu, podobnost se tak může jevit v tónbrú a frázování deklamace textu a rytmické struktury). Druhým významným případem je spekulace o údajném plagiování světoznámém hitu zpěvačky Natalie Imbruglia *Torn* v singlu formace Black Eyed Peas *Where Is The Love* (zde se však opravdu jedná jen o shodu v harmonické kostře T-D-VI-S).<sup>999</sup>

A na závěr znovu uvedme píseň skupiny **Led Zeppelin**, *Dazed and Confused*, kterou napadl kytarista Jake Holmes, neboť se dokonce jednalo o jeho stejnojmennou píseň, kterou

<sup>995</sup> Viz Vavroušková, Tereza: *Hudební zločiny* (pětidílný seriál na portále iReport, dále již jen příslušný odkaz). Dostupné [online] na <http://www.ireport.cz/style/14621-hudebni-zlociny-i-dil.html> [citováno 17. 6. 2012]

<sup>996</sup> Podrobněji viz dostupné [online] na <http://www.coldplay.com/newsdetail.php?id=242> [citováno 10. 12. 2008]; *Guitarist Satriani sues Coldplay*. In: BBC News, 5 December 2008. Dostupné [online] na <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/7766683.stm> [citováno 19. 5. 2010]; *Coldplay's Joe Satriani lawsuit dismissed from court*. In: NME. Dostupné [online] na <http://www.nme.com/news/coldplay/47325> [citováno 15. 9. 2009].

<sup>997</sup> Srovnej diskuzní fóra, dostupná [online] na <http://www.youtube.com/watch?v=77UgMJBH80I> a dostupná [online] na <http://www.youtube.com/watch?v=eUhFLiw6h6s> [obojí citováno 16. 6. 2012].

<sup>998</sup> Martin, Nicole: *Coldplay didn't copy us, says American band*. In: *The Daily Telegraph*. Dostupné [online] na <http://www.telegraph.co.uk/news/celebritynews/2163625/Coldplay-didnt-copy-us-says-American-band.html#> [citováno 5. 8. 2012], uveřejněno 20. 6. 2008.

<sup>999</sup> Dostupné [online] na <http://www.ireport.cz/style/14621-hudebni-zlociny-i-dil.html> [citováno 17. 6. 2012].



měl posléze údajně neoprávněně v repertoáru Jimmy Page se skupinou The Yardbirds. Kauza byla v roce 2012 zamítnuta.<sup>1000</sup>

Z dosud nerozhodnutých případů zmiňme případ z roku 2008, kdy losangelský skladatel Jason Shapiro, kytarista a leader skupiny The Roofies obvinil švédskou punk-rockovou formaci **The Hives**, že ve své písni *Tick Tick Boom* použila melodickou linku a kytarový riff z jeho písni *Why You?* (1997) a částečně též *Three Ways* (2002).<sup>1001</sup> Jedná se o shodu hlavního doprovodného riffu, který je však v Shapirově případě (*Why You?*) hutnější a syrovější; nicméně melodie tohoto úseku je v obou případech víc než jen nápadně shodná. Otázkou zůstává, do jaké míry posoudí porota význam tohoto běžného rock'n'rollového riffu pro jedinečnost obou písní, zároveň nutno konstatovat, že ani melodie sama neoplývá dostatečnou originalitou a invenčností (má příliš deklamativní styl), nicméně v komplexnosti se jedná o podobnost veskrze nápadnou, byť se každá píseň posléze ubírá hudebně trochu jiným směrem.

V roce 2010 obvinil guyanský reggae multiinstrumentalista Eddy Grant Damona Albarna a jeho kapelu **Gorillaz**, která ve své skladbě *Stylo* údajně téměř „do poslední noty“ zkopírovala jeho hit z roku 1980 *Time Warp*. Ač oba skladatelé spadají pod stejné vydavatelství (label EMI), ta jejich spor vnímá čistě jako soukromou věc, na které nehodlá nijak participovat.<sup>1002</sup>

Jedním z čerstvých soudních sporů (rok 2012) je případ jihoafrického fotografa a hudebního skladatele Guye Hobbsa, který zažaloval **Eltona Johna** za jeho píseň *Nikita*, neboť se údajně příliš podobá jeho vlastní písni *Natasha*. Oba v té době spojovalo společné vydavatelství, kterému Hobbs inkriminovanou a řádným copyrightem opatřenou nahrávku v roce 1983 zaslal, nicméně nedostal žádnou odpověď. Shodou okolností objevil v roce 2001 text Johnovy písni *Nikita* a našel v ní řadu podobností. Všechny opakované pokusy kontaktovat Eltona Johna osobně nevedly k úspěchu, a tak Hobbs v roce 2012 podal žalobu.<sup>1003</sup>

---

<sup>1000</sup> Podrobněji viz Headlam, Dave – Marvin, Elizabeth West: *Does the song remain the same? Questions of authenticity and identification in the music of Led Zeppelin*. In: *Concert Music, Rock, and Jazz Since 1945: Essays and Analytical Studies*. Boydell & Brewer, 1995, 330 s.; Resnicoff, Matt. *In Through the Out Door: Jimmy Page Goes Back to Led Zeppelin*. In: *Musician*. Roč. 1990, č. 11, s. 62; *Led Zeppelin sued by folk singer for alleged plagiarism*. In: *New York Post*. Článek dostupný [online] na [http://www.nypost.com/p/entertainment/music/led\\_zeppelin\\_sued\\_by\\_folk\\_singer\\_Onb6nSTXepES8W0K\\_URCX00](http://www.nypost.com/p/entertainment/music/led_zeppelin_sued_by_folk_singer_Onb6nSTXepES8W0K_URCX00) [citováno 6. 7. 2010].

<sup>1001</sup> Dostupné [online] na <http://www.guardian.co.uk/music/2008/oct/29/hives-jason-shapiro-tick-boom> [citováno 16. 6. 2012].

<sup>1002</sup> Dostupné [online] na <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/news/gorillaz-aped-my-song-says-furious-eddy-grant-1921821.html> [citováno 16. 6. 2012]. Veřejné mínění se rozdvojilo, část dává za pravdu Grantovi, zbytek poukazuje na pomalejší tempo Gorillaz a zcela odlišnou basovou linku.

<sup>1003</sup> Voelker, Daniel: *Guy Hobbs (Plaintiff) versus Sir Elton Hercules John, Bernard John Taupin, & Big Pig Music (Defendants)*. In: *Entertainment Law Digest*. Dostupné [online] na

Nesmíme opomenout ani kuriózní případy, které měli na svědomí stále stejní „chroničtí“ žalovatelé (resp. stěžovatelé) – viz svého času Ira Arnstein, jenž v období 30. a 40. let 20. století vedl na desítku autorskoprávních sporů proti řadě autorů dobových populárních písní (dodejme, že ani jednou úspěšně). Poté co takto žaloval Irvinga Berlina, známou se stala o pár let později kauza **Arnstein v. Shilkret (S.D.N.Y. 1933)**,<sup>1004</sup> v níž obvinil Nathaniela Shilkreta s písní *Lady Divine*, jež vykazovala údajné shodné znaky s jeho *Light My Life With Love*. Obdobně v případě **Arnstein v. Edward B. Marks Music Corp. 82 F. 2d 275 (2d Cir. 1936)**<sup>1005</sup> zažaloval autory skladby *Play, Fiddle, Play* Emery Deutsche a Arthura Altmana pro poškozování autorských práv své skladby *I Love You Madly*. I zde soud konstatoval shodu pouze v mollovém tónorodu a posloupnosti čtyř tónů, což poškození AP pochopitelně nezakládá. V kauze **Arnstein v. ASCAP 29 F. Supp. 388 (S.D.N.Y. 1939)**,<sup>1006</sup> v níž se již Arnstein coby žalobce zastupoval sám, bylo předmětem dokonce pět různých písní, z nichž soudce uznal za akceptovatelné případy pouze dvě Arnsteinovy skladby – *Whisper To Me* a *I Only Want To Prove How Much I Love You*. První uvedená skladba se sice vzdáleně podobá žalované *My Wishing Song* od Joe Burkea, nutno však konstatovat spolu se soudem, že obě písně postrádají nějakou vyšší míru originality a tak pouze vyplňují určitý typ dobově populární písně.<sup>1007</sup> Píseň *Whisper To Me* se o čtyři roky později stala předmětem ještě jedné kauzy, a to **Arnstein v. Broadcast Music 137 F.2d 410 (2d Cir. 1943)**,<sup>1008</sup> s níž zažaloval s obdobným výsledkem ještě *It All Comes Back to Me Now*, jejímž autorem byl Hy Zaret. Úplný extrém pak představovala kauza **Arnstein v. Twentieth Century Fox Film 52 F. Supp. 114 (S.D.N.Y. 1943)**,<sup>1009</sup> v níž Arnstein, autor písně *Kalamazoo*, zažaloval píseň *I've Got a Gal in Kalamazoo* pouze na základě slovní shody v názvu písně. Jak již bylo řečeno, unikátní a originální název lze za jistých okolností vybavit autorskoprávní ochranou, nicméně nelze mít a priori za to, že skladba s titulem

---

<http://www.entlawdigest.com/2012/04/30/eltonJohn.pdf> [citováno 2. 5. 2012]; Dadds, Kimberley: *Elton John is sued by songwriter for allegedly stealing lyrics to Nikita*. In: Daily Mail, s. D01. Dostupné [online] na <http://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-2136170/Elton-John-sued-songwriter-allegedly-stealing-lyrics-Nikita.html> [citováno 2. 5. 2012].

<sup>1004</sup> Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1930-1939/Pages/ArnsteinShilkret.aspx> [citováno 21. 5. 2012].

<sup>1005</sup> Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1930-1939/Pages/arnsteinedwardbmarks.aspx> [citováno 21. 5. 2012]; a také Hanser-Strecker, Carl Peter, cit. dílo 1968, s. 140.

<sup>1006</sup> Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1930-1939/Pages/arnsteinascap.aspx> [citováno 21. 5. 2012].

<sup>1007</sup> Neodpustíme si na tomto místě poznámku, že obě skladby se v melodickém ambitu i výrazu podobají jiné pozdější skladbě, tentokrát z českého prostředí, a to znělce populárního TV seriálu *Byli jednou dva písáři*, jejímž autorem je Jiří Šust. Inspiroval se také on? Podrobněji o seriálu např. dostupné [online] na <http://www.csfd.cz/film/71446-byli-jednou-dva-pisari/> [citováno 27. 5. 2012].

<sup>1008</sup> Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1940-1949/Pages/arnsteinbroadcastmusic.aspx> [citováno 21. 5. 2012].

<sup>1009</sup> Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1940-1949/Pages/arnsteinfox.aspx> [citováno 21. 5. 2012].

obsahující název lokálního okresu v USA dosáhne tohoto statusu.<sup>1010</sup> Na závěr přehledu kauz Iry Arnsteina zmiňme **Arnstein v. Porter 154 F.2d 464 (2d Cir. 1946)**,<sup>1011</sup> v níž zažaloval známou skladbu Cole Portera *Don't Fence Me In*, která dle něj plagiarizuje jeho píseň *Modern Messiah*. Opět i dle našeho názoru neoprávněně. Arnstein v této kauze navíc napadl hned několik Porterových kompozic (uvedená ve výčtu vždy jako první z dvojice) a dal srovnání se svými (*Begin The Beguine* vs. *The Lord Is My Shepherd*; *My Heart Belongs To Daddy* vs. *A Mother's Prayer*; *Night And Day* vs. *I Love You Madly*; *You'd Be So Nice To Come Home To* vs. *Sadness O'erwhelms My Soul*; *What Is This Thing Called Love* vs. *Twilight Waltz*).

Za novodobého Arnsteina se občas považuje Ray Repp (tvůrce údajně plagiarizované žánrově křesťanskofolkové písně *Till You*), jenž podobným způsobem zažaloval Andrewa Lloyda Webbera a jeho velice úspěšnou kompozici *Phantom Song* – viz **Repp v. Webber 132 F.3d 882 (2d Cir. 1997)**.<sup>1012</sup> Odstartovala se tak více jak desetiletá smršť různých žalob a protižalob, neboť soudní znalec z N.Y.U.'s School of Education svědčící ve prospěch obviněného, Lawrence Ferrara, shrnul své poznatky do konstatování, že ačkoliv obě díla čerpají ze sféry *public domaine*, naopak Repp navíc neoprávněně kopíruje z jedné starší Webberovy skladby, konkrétně skladbu *Close Every Door* z Webberova muzikálu *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat* (i tato protižaloba však byla zamítnuta). Na straně (a ve prospěch verze) žalobce zase vystoupil renomovaný americký hudební historik H. Wiley Hitchcock se svou pětaticetistránkovou analytickou studií porovnávající shody obou děl.<sup>1013</sup> Připomeňme, že obě skladby mají podobný melodický obrys a harmonické schéma vycházející ze standardní barokní kadence. I zde narážíme na shody vyplývající z jisté omezenosti možností populární hudby, která musí stavět na jednoduchých a běžných schématech, což v praxi vzhledem k definici díla v AP činí v praxi nepochybný paradox.<sup>1014</sup>

---

<sup>1010</sup> Něco jiného by představovala situace obdobná kauze **Gotham Music Service v. Denton Music Publishing Co. 181 N.E. 57 (N.Y. Ct. App. 1932)** (viz dále ve vlastním textu v souvislosti s problematikou aranží), v níž se řešil spor mezi hudebními vydavatelstvími ohledně vydaného bluesového standardu nesoucího v obou případech název *St. James' Infirmary* (tento název však vymyslel žalobce, původní název písně bylo *Gambler's Blues*), jež může vyvolat oprávněné obavy z možnosti záměny na straně zákazníků, kupců (v těchto kauzách již tedy převažuje obchodněprávní aspekt).

<sup>1011</sup> Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1940-1949/Pages/arnsteinporter.aspx> [citováno 21. 5. 2012].

<sup>1012</sup> Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1990-1999/Pages/reppwebber.aspx> [citováno 22. 5. 2012].

<sup>1013</sup> „ (...) similarities are so many, in so many areas, over such an extraordinary proportion of the compositions, that [he] cannot consider them as insignificant or coincidental, and [he] must conclude that 'Phantom Song' is based on 'Till You'. “

<sup>1014</sup> K melodické jednoduchosti se trefně vyjádřil soudce v případě **Gaste v. Morris Kaiserman 863 F.2d 1061 (2d Cir. 1988)**, dostupném [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1980-1989/Pages/gastekaiserman.aspx> [citováno 15. 5. 2012]: „In assessing this evidence, we are mindful of the limited number of notes and chords available to composers and the resulting fact that common themes frequently reappear in various compositions, especially in popular music. See *Arnstein v. Edward B. Marks Music Corp.*, 82 F.2d 275, 277

Podobnou stěžovatelkou je v současnosti i **Suzane McKinley**, která (pokaždé neúspěšně) žalovala takové interprety, jako byli Michael Jackson, Bob Dylan či Mariah Carey, často však nikoliv z důvodů nějakých podstatných podobností, které by kolidovaly s dílem žalobce, ale většinou z absurdních důvodů, že inkriminované skladby obsahují shodné jedno konkrétní slovo či krátké slovní spojení.<sup>1015</sup>

Na závěr této subkapitoly jsme si nechali jednu historickou perličku – v 50. letech, v období studené války a rozděleného Německa, se v západoněmeckém tisku začala šířit zpráva, že **hymna NDR** *Auferstanden Aus Ruinen* (jejímž autorem hudby byl Hans Eisler a textu Johannes R. Becher) je ve skutečnosti plagiát německé předválečné písně *Goodbye Johnny*, kterou pro celovečerní dobrodružný film *Wasser für Canitoga* (1939) napsali Peter Kreuder (hudbu) a Hans Fritz Beckmann (text), a kterou nazpíval Hans Albers. Srovnáme-li obě zmíněné melodie, shledáme v obou shodný nápěv, konkrétně shodu v prvních devíti notách, jež jsou také relativně stejně rytmizovány (relativně, neboť každá skladba je psaná v jiném žánru, jež determinuje i tuto stránku – *Goodbye Johnny* je jazzem ovlivněný dobový šlágr, u něhož latentně cítíme tečkovaný rytmus, byť není přímo patrný). Tento melodický model však není sám o sobě nijak originální, dva sestupné sekundové postupy dále sekvencovitě posouvané o sekundu vzhůru lze nalézt v mnoha starších dílech, v identické podobě kupř. na začátku písně *Freudvoll und leidvoll* ve scénické hudbě *Egmont, op. 84* Ludwiga van Beethovena na text Johanna Wolfganga Goethe. Nalezneme tedy jistou podobnost, zda se však jednalo o vědomé požití, lze v současné době již jenom spekulovat, z výše uvedeného se domníváme, že spíše nikoliv. Kauza samozřejmě nikdy nebyla z politických důvodů řešena před soudem.<sup>1016</sup>

### 3.3.4. Postavení a význam dalších složek hudební struktury ve spojení s melodií

Dostáváme se v našem výkladu k případům, jejichž sporným prvkem není primárně samostatná melodická složka. Hudební vývoj během 20. století zvláště tedy v oblasti NAH, v níž se situuje většina autorskoprávních sporů, znamenal vedle rozšíření možností hudebního jazyka (viz 2. kapitola této práce) také značnou devalvací originality hudební produkce. To se také promítlo do autorského práva, které náhle muselo řešit případy

---

(2d Cir. 1936). Thus, striking similarity between pieces of popular music must extend beyond themes that could have been derived from a common source or themes that are so trite as to be likely to reappear in many compositions. See *Selle v. Gibb*, supra, 741 F.2d at 905. “

<sup>1015</sup> Možno srovnat analýzu soudní kauzy dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1990-1999/Pages/mckinleyraye.aspx> [citováno 7. 6. 2012].

<sup>1016</sup> Více k této kauze viz např. Amos, Heike: *Auferstanden aus Ruinen... Die Nationalhymne der DDR 1949 bis 1990*. Dietz Verlag, Berlin 1997, 231 s.

plagiátorství, které byly postaveny často na neoriginálních a nekreativních hudebních složkách, jež často nesou spíše tektonickou zodpovědnost ve skladbě a nemají v sobě tudíž potenciál dostatečné originality a původnosti. Již v kauze **Haas v. Leo Feist, Inc. 234 F. 105 (S.D.N.Y. 1916)**<sup>1017</sup> měla kupř. právě harmonická složka (resp. její užití schéma ve spojení s dobovým žánrem) sehrát při posuzování sporu důležitou roli. Žalobce William Cahalin, autor *You Will Never Know How Much I Really Cared*, zde obvinil z plagiátorství skladatele Ala Piantadosi a jeho píseň *I Didn't Raise My Boy to be a Soldier* na základě údajné melodické shody obou písní. V obou skladbách je společných a identických míst poměrně málo, často se melodie shodují pouze na začátcích a koncích dílčích frází, což je ve stylu hudby tohoto druhu očekávatelné, neboť jejich struktura je silně ovlivněna právě použitou harmonickou kadencí (a střídáním funkcí T a D, či jejich funkčních zástupců).<sup>1018</sup> Soudce Learned Hand zpochybnil dostatečnou originalitu obou písní (*in denigrating the originality of both of the songs*) a zdůraznil všeobecnou dobovou popularitu těchto skladeb,<sup>1019</sup> nicméně rozhodl i pod tíhou údajných finančních ztrát žalobce v jeho prospěch. Z pohledu dnešní zkušenosti se však domníváme, že v tomto případě zde soudce pochybil a podcenil právě úlohu schémat a dobových žánrů populární hudby, jež nesporně determinovaly výsledný tvar melodie i celkové vyznění obou skladeb.<sup>1020</sup> Navíc podle našeho názoru nevhodně smísil při rozhodování o vlastní existenci plagiátu osobnostní a majetkoprávní aspekty případu, jež by v této fázi neměly hrát roli (tyto by měly nastoupit až případně pro následné vyjádření vzniklé majetkověprávní újmy). Každá doba si obvykle oblíbí jisté hudební obraty a používaný hudební jazyk (včetně konkrétních harmonických progresí), na němž staví NAH svá oblíbená díla. Zákonitě zde jdeme proti smyslu APO tím, že naopak balancujeme jako tvůrci na hraně původního a již slyšeného tak, aby posluchač musel vykázat co nejmenší úsilí při recepci této hudby.

---

<sup>1017</sup> Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1910-1919/Pages/haasleofeist.aspx> [citováno 26. 5. 2012].

<sup>1018</sup> Opět na tomto místě konstatujeme jistou stylovou podobnost např. s melodií pozdější skladby českého skladatele Vlastimila Hály, použité ve filmu Oldřicha Lipského *Zabil jsem Einsteina, pánové* z roku 1969, která velmi dobře právě ilustruje dobovou atmosféru Prahy roku 1911 (ve filmu je ke slyšení kupř. v čase 30 minut od začátku filmu). Podrobněji k filmu viz kupř. informace dostupné [online] na <http://www.csfd.cz/film/6007-zabil-jsem-einsteina-panove/> [citováno 27. 5. 2012].

<sup>1019</sup> „However, the popularity of this sensational new music [jazz] could not compare with the dance craze that had possessed the country since 1913. In thousands of front parlors across the nation, Saturday night meant rolling away the carpet in front of the Victrola for a family dance session to the sounds of the turkey trot, the one-step, the hesitation waltz and the exotic tango... Sentiment was also commercially viable. 'I Didn't Raise My Boy to Be a Soldier,' 'Poor Butterfly' and 'There's a Long, Long Trail A 'Winding' sold hundreds of thousands of records. By the time World War I ended, the major record companies were registering undreamed-of profits.“ Citováno podle Schicke, Charles: *Revolution in Sound; A Biography of the Recording Industry*. Little Brown, Boston 1974, 246 s., zde s. 77.

<sup>1020</sup> Podobně k tomu též Hanser-Strecker, Carl Peter: cit. dílo 1968, s. 146.

Soudce Billings Learned Hand se ve vlastním odborném posudku této kauzy insiroval postupem, který také uplatnil v kauze řešené o pět let dříve, nicméně s konečným verdiktem až o třináct let pozdějším. Jednalo se o případ **Hein v. Harris 175 F. 875 (C.C.S.D.N.Y. 1910), aff'd 183 Fed. 107 (2d Cir. 1923)**,<sup>1021</sup> v němž se střetli žalobce Silvio Hein s písní *Arab Love Song* s obviněným Josephem E. Howardem a jeho *I Think I Hear a Woodpecker*. Soudce konstatoval shodu ve 13 ze 17 taktů tématu, což je dostatečné pro konstatování plagiátu. Nicméně i zde je melodie ovlivněna převážně harmonickým a rytmickým schématem příznačným pro dobový ragtime a obviněný uvedl na svou obhajobu i jiná díla, jež se naopak díky žánrovému vymezení shodují do jisté míry s žalobcovou skladbou a jsou přitom prokazatelně starší.<sup>1022</sup> Jak ale správně konstatoval soudce, právo jednoho autora není dotčeno tím, že si někdo vypůjčí v obecné podobě z podobných hudebních prostředků starších autorů. Avšak umístění těchto jednotlivých stylotvorných znaků, jež vytvoří konkrétní kompozici, je již záležitostí tvůrčí jedinečné činnosti, byť je právě v NAH limitována žánrovými požadavky, díky nimž dotyčná skladba vždy připomíná starší hudební produkci. Protiprávním jednáním se však stává ve chvíli, kdy pro běžného posluchače může vyvolat dojem záměny s konkrétním dílem jiným. Nedostatek obecné originality tak pro autorské právo není relevantní. V tomto směru se kvalifikace soudce, který má posoudit originalitu inkriminovaného díla, musí záměrně lišit od té, jíž jsou vybaveni pro své povolání odborníci, znalci umění, kritici a cenzoři.<sup>1023</sup>

Také v některých již výše zmíněných a analyzovaných případech hrála podstatnou roli nejen podobnost vlastních melodií, např. v kauzách **Italian Book Company v. Rossi 27**

---

<sup>1021</sup> Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1920-1929/Pages/heinharris.aspx> [citováno 27. 5. 2012].

<sup>1022</sup> Z výpovědi obviněného: „*These included the chestnut 'The Glow Worm' (coincidentally by Paul Linke, composer of 'Wedding Dance Waltzes', the complaining work in Marks v. Leo Feist of 1923) and other whimsically named numbers like 'Bon-Bon Buddy, The Chocolate Drop' and 'The Mobile Prance' (by Charles H. Brown - composer of 'The Hottest Ever Marc')*.“ Soudce byl ohledně podobnosti determinované žánrem podobného názoru: „*(...) number of savory expressions of my jaundiced opinion of popular music. For instance: The defendant urges with much truth that both his own and the complainant's songs are in the lowest grades of the musical art. The vogue which for a number of years that style of composition has obtained, which is popularly known as 'rag-time', has resulted in the production of numberless songs, all of the same general character. It has been a fact that they each bear strong resemblance to each other, and to any expert ear they have a monotonous similarity, which only adds to the general degradation of the style of music which they represent.*“ Jeho analýza podobností děl je víceméně přesná a trefná, až na pár nadbytečných a na druhou stranu zavádějících informací, jako že sloky obou písní jsou v moll a refrény v dur, což samozřejmě není a nemůže být v praxi podstatný rys shod.

<sup>1023</sup> „*But the right of the author of a musical composition is not affected by the fact that he has borrowed in general from the style of his predecessors. The collocation of notes, which constitutes the composition, becomes his own, even though strongly suggestive of what has preceded, and it ceases to be an invention, and becomes an infringement, only when the similarity is substantially a copy, so that to the ear of the average person the two melodies sound to be the same. Therefore the lack of originality and musical merit in both songs, upon which the defendant insists, is of no consequence in law. While the public taste continues to give pecuniary value to a composition of no artistic excellence, the court must continue to recognize the value so created. Certainly the qualifications of judges would have to be very different from what they are if they were to be constituted censors of the arts.*“

**F. 2d 1014 (S.D.N.Y. 1928)** a **Wilkie v. Santly Brothers 13 F. Supp. 136 (S.D.N.Y. 1935)**, do předmětu sporu zasáhly v prvním případě užití stylové schéma a s ním spojená harmonická šablona, jež determinuje melodický obrys, v druhém pak bylo mj. posuzováno, zda možnosti odlišné harmonizace obviněného jsou s to zamezit nápadnému dojmu shody sporných melodií. Oba případy soud rozhodl vždy ve prospěch žalobce. I v kauze **Hirsch v. Paramount Pictures 17 F. Supp. 816 (S.D. Cal. 1937)** se řešila podobnost více hudebních složek, nejen vlastní melodie, mezi skladbami *Lady of Love* a *Without a Word of Warning* (také viz výše). Důležitým závěrem bylo konstatování, že k porušení AP dojde kopírováním podstatné části díla, v případě hudební skladby se jedná o podobnost nejen ve skupině not, ale také o podobnost celých taktů, celkové melodie, ale také dalších složek – jmenovitě rytmu či harmonie.<sup>1024</sup> Zrovna tak ve zmiňovaném sporu **Jewel Music v. Leo Feist 62 F. Supp 596 (S.D.N.Y. 1945)** byla předmětem rozepře mezi žalovatelem Lousiem Riccou, autorem *Carnival in Cotton Town*, a obviněným Rogerem Edensem (píseň *Drummer Boy*) obecná shoda obou melodií především ve schematizované formě žánrového dobového jazzového tance (obě písně jsou foxtrot), jež opět determinuje další složky. Soud zde obviněného zprostil žaloby. Rovněž připomeňme námi analyzovanou kauzu **Repp v. Webber 132 F.3d 882 (2d Cir. 1997)**, v níž se hlavním shodným poznávacím znamením mezi obviněnou skladbou *Phantom Song* Andrew Lloyd-Webera a *Till You* žalobatele Raye Reppe stala harmonická progresse známá již z období baroka, s vhodně použitými zmenšeně zmenšenými septakordy, determinujícími tak na poli NAH zásadním způsobem melodický obrys.<sup>1025</sup>

V případě **Fred Fisher, Inc. v. Dillingham 298 F. 145 (S.D.N.Y. 1924)**<sup>1026</sup> se sporným předmětem nestala melodie vůbec (tak jako ve výše zmíněných kauzách ve spojení s jinou výraznou složkou hudební struktury), ale pouze použitá shodná doprovodná figura (osminotový ostinátní úsek). Vydavatel Fred Fisher, mající práva na píseň *Dardanella* autorů Felixe Bernarda & Johnnyho Blacka, vznesl žalobu proti Jeromu Kernovi a jeho písni *Ka-lu-a* s tím, že ona figura užitá ve sloce žalobcovy písně zní rovněž v refrénu skladby

---

<sup>1024</sup> „To constitute infringement, there must be copying of a substantial or material part of a work -- whether we are dealing with a literary work or a musical composition. *Eggers v. Sun Sales Corp. (C.C.A.2, 1920) 263 F. 373; Marks v. Leo Feist, Inc. (C.C.A.2, 1923) 290 F. 959; Arnstein v. Edward B. Marks Music Corporation (C.C.A.2, 1936) 82 F.(2d) 275.*; In the case of a musical composition, the similarity may arise out of the grouping of notes, similarity of bars, accent, harmony, or melody. *Amdur on Copyright*, 732–734.“ Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1930-1939/Pages/hirschparamount.aspx> [citováno 28. 5. 2012].

<sup>1025</sup> Tato kauza vyvolala celou řadu protižalob (viz výše v textu) a spor se tak velice zkomplikoval. Žaloba však nakonec byla zamítnuta. Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1990-1999/Pages/reppwebber.aspx> [citováno 2. 6. 2012] nebo též dostupné [online] na <http://caselaw.findlaw.com/us-2nd-circuit/1255285.html> [citováno 18. 8. 2012].

<sup>1026</sup> Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1920-1929/Pages/fredfisherdillingham.aspx> [cit. 26. 5. 2012]. (Tamtéž i násl.)

obžalovaného. Ačkoliv tato figura není ani u žalobce původní (stejná – byť ne jako ostinato – se objevila již v dílech Roberta Schumanna i Richarda Wagnera),<sup>1027</sup> soudce nicméně rozhodl ve prospěch žalobce, ale přisoudil mu minimální výši odškodnění (\$ 250), neboť dle něj Kern toto převzetí určitého prvku cizí skladby provedl neúmyslně a žalobci rovněž nevznikla žádná materiální škoda.<sup>1028</sup> Soudce dále kvalifikoval užití této figury jiným než opět ostinátním způsobem jako za nedostatečný důkaz shody, jelikož repetitivním opakováním působí na posluchače zcela odlišně.<sup>1029</sup>

Touto kauzou se otevřel dodnes velmi aktuální problém, zda doprovodná figura může být nositelkou dostatečné autorskoprávní individuality hudebního díla a zda sama může vystupovat jako prvek, který je s to být nadán APO. Je pravda, že skladba *Dardanella* se stala velice známou a populární, čímž se pro laickou veřejnost obecně rozšířil počet rozpoznávacích znaků této skladby, potenciálně i o tuto jinak bezvýznamnou a obecnou hudební figuru, která tím zde (navíc v ostinátním použití) bere na sebe znak jedinečnosti dané skladby, paradoxně však právě jen díky svému neustálému opakování. Toto soudní rozhodnutí vyvolalo vlnu kritiky, jejímž hlavním argumentem byl právě fakt, že tato figura nenese žádnou individuální hudební myšlenku. Nicméně musíme dodat, že tento výrok soudu předstihl svou dobu, protože anticipoval de facto vývoj NAH, kde jsou tyto kauzy dnes na denním pořádku, zvláště v souvislosti s technikou tzv. smplování.

---

<sup>1027</sup> Srovnej obdobnou analýzu této kauzy podle Hanser-Strecker, Carl Peter, cit. dílo 1968, s. 147. Autor zde ještě uvádí jméno dobového aranžéra Landa, který tuto figuru použil údajně dokonce ostinátně. Užití této figury ve shodě (tedy ostinátně) pak již podobný dojem zakládá, automaticky však nelze předpokládat plagiátorství nikdy.

<sup>1028</sup> Z odůvodnění soudce: „*Not only is the figure in each piece exactly alike, but it is used in the same way; that is, as an ‚ostinato‘ accompaniment, whatever. Further, the defendants have been able to discover in earlier popular music neither this figure, nor even any „ostinato“ accompaniment whatever. The fact that „Kalua“ appeared shortly after „Dardanella“ had faded out, and was written by one who had necessarily known it, as a musician knew it, makes it still more hard to assume any independent provenience for „Kalua.“ Can I suppose that such parallelism could be the result of coincidence only ? (...) Whether he unconsciously copied the figure, he cannot say, and does not try to. Everything registers somewhere in our memories, and no one can tell what may evoke it. On the whole, my belief is that, in composing the accompaniment to the refrain of „Kalua,“ Mr. Kern must have followed, probably **unconsciously**, what he had certainly often heard only a short time before. I cannot really see how else to account for a similarity, which amounts to identity. So to hold I need not reject his testimony that he was unaware of such a borrowing. This I understand to have been Judge Knox's conclusion, reached upon the affidavits alone. On the issue of infringement this conclusion is enough.*“

<sup>1029</sup> „*The most important point of law in the case is whether it is a defense that there was in the prior art substantially the same figure. First, I think there is a clear difference between its use at intervals, as in Wagner, Schumann, or Kummer, and its use by Bernard as an ‚ostinato‘. To the ear the two are tot coelo different, auditorially and emotionally, as different as eight notes when used alone and when used as part of a larger phrase. Musical melody is single, the sense of the earlier notes carrying over into those which succeed. Repetition is in substance the same in this respect, the effect upon the ear being entirely different when the figure is rolled over and over again. The only composition in the public domain which I should consider an anticipation, if this were a patent suit, is Landon's adaptation of Weber's ‚Mermaid Song‘. (...) Yet there is no evidence to sustain the assertion that the Dardanella „ostinato“ was in fact taken from Landon or from any other composition. For the purposes of this case it must be deemed to be original (...).*“



Další pomyslný mezník představoval případ **Shapiro, Bernstein v. Miracle Record 91 F. Supp. 473 (N.D. Ill. 1950)**,<sup>1030</sup> v němž se sporným bodem stala již pouze ostinátní, doprovodná, jednotaktová synkopovaná rytmicko-melodická figura. Pro naše pojednání je významná především ta skutečnost, že se zde již zcela abstrahovalo od jakékoliv účasti primární a jedinečné melodické složky na předmět sporu. Harmonickým podkladem je zde navíc v obou případech standardizovaná bluesová dvanáctitaktová forma (jak v *Yancey Special* žalobce Meade Lewise, tak v *Long Gone* autorů Alphonse Tompkinse a Lewis Simpkinse). Obviněný podle našeho názoru správně namítal, že ona sporná basová linka nepředstavuje autorskoprávně chránitelný objekt, neboť se dávno vyskytuje ve starších skladbách podobného žánru, nejedná se o výtvar žalobce, navíc jde čistě pouze o výsledek řemeslné práce (mechanické dovednosti – doslova *mechanical skill*). Soudce Igoe, byť vzal v potaz soudní judikát výše zmíněné kauzy **Fisher, Inc. v. Dillingham (1924)**, jehož se žalobce mj. také dovolával, těmto protiargumentům nicméně po jejich přezkoumání vyhověl a rozhodl tak ve prospěch obviněného. Žalobce se následně pokusil zahájit ještě nový proces, v němž samostatně vyčlenil fonografické nahrávky tohoto svého díla, které dle něj nelze považovat za kopie (rozmnoženiny) hudebních děl, čímž tak nelze považovat ani veřejný prodej nahrávek za zveřejnění (publikaci) díla a tato činnost tak nepředstavuje porušení AP k hudební kompozici jako takové a je potřeba ji řešit nově a samostatně. Soud však tuto premisu odmítl.<sup>1031</sup>

I v případě **Northern Music v. King Record Distribution 105 F. Supp. 393 (S.D.N.Y. 1952)**<sup>1032</sup> je podobnost obou skladeb (*Tonight He Sailed Again* žalobců Guye B. Wooda a Sola Marcuse a *I Love You, Yes I Do* Henry B. Gloverera) patrná především díky determinaci harmonizací tzv. dominantního jádra (II – D – T) a jejich podobným rytmizováním. Užití harmonické schéma ale není zcela totožné. Možný *access* žalovaného byl prokázán, načež ten vznesl standardní námitku ohledně původnosti skladby žalovatele, která údajně nenese žádný originální prvek. Dle názoru soudce Ryana, vlastní originalita díla se musí nalézt alespoň v jedné ze základních hudebních složek (melodická, harmonická,

---

<sup>1030</sup> Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1950-1959/Pages/shapiromiracle.aspx> [citováno 12. 6. 2012].

<sup>1031</sup> „It seems to me that publication is a practical question and does not rest on any technical definition of the word ‚copy‘. Nor do the notice and registration provisions of the Copyright Act § 1 et seq., 17 U.S.C.A. § 1 et seq., determine the issue here. Modern recording has made possible the preservation and reproduction of sound which theretofore had disappeared immediately upon its creation. When phonograph records of a musical composition are available for purchase in every city, town and hamlet, certainly the dissemination of the composition to the public is complete, and is as complete as by sale of a sheet music reproduction of the composition. The Copyright Act grants a monopoly only under limited conditions. If plaintiff's argument is to succeed here, then a perpetual monopoly is granted without the necessity of compliance with the Copyright Act.“

<sup>1032</sup> Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1950-1959/Pages/northernking.aspx> [citováno 28. 5. 2012].

rytmická). V rytmu je původnost obtížná (ne-li nemožná), harmonie je zase pouze jakési „míchání“ tónů podle dlouho existujících pravidel, obojí tak existuje ve sféře *public domain* již značně dlouho a nemůže být samo o sobě dost dobře předmětem APO. Zbývá tedy melodie – tedy nejdůležitější složka hudebního projevu – coby znak otisku originality, jež skladbě zajistí vlastní identitu.<sup>1033</sup> Žalobce sice použil motivy a postupy různých hudebních složek z *public domain* dřívějších skladeb, nicméně jde vždy o jedinečnost jejich uspořádání.<sup>1034</sup> Soud dále konstatoval zásadní shodu melodie takto nastíněného díla žalobce se skladbou obviněného a rozhodl tak v tomto případě (podle našeho názoru) ve prospěch žalobce. Vyjdeme-li totiž z jejich notového zápisu, vlastní melodie, jež by samy o sobě nemusely být shledány za více než jen podobné co do struktury a melodické kontury (byť připouštíme v krátkých úsecích přesné shody plynoucí z určitých oblíbených dobových melodických obrátů), jsou naopak ještě celkově podobným hudebním kontextem, formou a zbývajícími složkami hudební struktury natolik determinovány, že zde soudce musel v konečném souhrnu konstatovat jejich podobnost porušující AP.

Problematika užití hudební formy a dobové požadavky na „hitovost“ rovněž podle německého soudu determinují negativním způsobem jedinečnost a osobitost melodie a potažmo i celé skladby. Na rozdíl od výše zmíněného rozhodnutí i v tomto případě rozhodoval soud mezi dvěma populárními melodiemi *Es fuhr ein Seemann hinaus* (1953) a *Wenn wir zwei uns wiedersehen* z počátku 60. Let; obě původně koncipované do rytmu tanga (druhá zmíněná píseň je však interpretována též v tečkovaném dobově moderním swingovém rytmu). Melodická shoda spočívala v prvních čtyřech taktech refrénu, podle názoru soudu však tento melodický základ nenesl otisk žádné osobité tvorby (*keine eigenpersönliche Schöpfung*). Jedná se tak pouze o povrchní podobnost vyplývající z použitého schématu tanga coby jednoduché kompoziční formy, jež používá standardizované hudební obraty a která ve spojení s vedením typizované melodie musí zákonitě znít podobně. Žaloba byla zamítnuta.<sup>1035</sup> Vzpomeňme i případ řešený před britským soudem **Francis Day & Hunter v. Bron [1963] Ch. 587**, námi již rozebíraný v souvislosti s významem a pojetím znaleckých posudků při rozhodování o původnosti díla. Zde byly melodické shody plynoucí taktéž z určitého typizovaného formálního schématu

<sup>1033</sup> „Technically analyzed, a musical composition is made up of rhythm, harmony and melody. Originality, if it exists, must be found in one of these. Rhythm is simply the tempo in which the composition is written. It is the background for the melody. There is only a limited amount of tempos; these appear to have been long since exhausted; originality of rhythm is a rarity, if not an impossibility. Harmony is the blending of tones; this is achieved according to rules which have been known for many years. Being in the public domain for so long neither rhythm nor harmony can in itself be the subject of copyright. It is in the melody of the composition- or the arrangement of notes or tones that originality must be found. It is the arrangement or succession of musical notes, which are the finger prints of the composition, and establish its identity.“

<sup>1034</sup> Viz již dříve citovaný judikát **Hein v. Harris, C.C.S.D.N.Y. 1910, 175 F. 875, 877.**

<sup>1035</sup> Hanser-Strecker, Carl Peter: cit. dílo 1968, s. 150.

shledány naopak za podstatné, nicméně žaloba byla i zde nakonec zamítnuta, ovšem z důvodu nedostatečného *accessu*.

V této práci ještě nebyla zmíněna problematika tzv. společné tvorby hudebních kapel NAH. Tento fenomén se většinou bagatelizuje a autorem hudby bývá buď autor konkrétního vlastního hudebního nápadu, kterým bývá často její leader, nebo naopak skupina jako celek, eventuelně je použita formulace: jeden konkrétní člen & kapela. Nicméně i první případ v praxi často znamená, že jeden člen přinese hlavní motiv (pouhý popěvek, jednoduchý hudební nápad), na jehož zpracování (harmonizaci, formě, instrumentálních aranžích) se podílí zbylí členové skupiny a často jej i velmi výrazně pozmění. Bude-li pak pod autorstvím hudby podepsána kapela jako celek, správně by na tuto situaci mělo být autorskoprávně nahlíženo jako na **spoluautorství**, v české právní úpravě podle ustanovení § 8 AZ. Jak z něj vyplývá, AP k dílu pak přísluší všem členům kapely bez rozdílu, zisk si dělí podle výše svých tvůrčích vkladů, případně rovným dílem, jednomyslně rozhodují o nakládání s dílem, brání-li v tom bezdůvodně jeden dílčí člen, mohou se ostatní teoreticky domáhat nahrazení chybějícího projevu vůle soudem. Zvláštním případem by pak byla tvorba z podnětu jedné konkrétní osoby, iniciátora (zákon nevylučuje, aby to byl i tvůrce hlavní myšlenky díla, byť se primárně jedná o objednatele či investora), pod jejímž vedením by zároveň také dílo vznikalo, a to za přispění více autorů (kterými by mohli takto být jednotliví členové kapely, připustíme-li jejich autorské vklady). Ač je sporné a pravděpodobně záleží na konkrétní interpretaci, zda by tato situace odpovídala označení autorství ve smyslu „člen kapely & kapela“ (spíše jde o variantu spoluautorství), toto ustanovení o tzv. kolektivním díle podle § 59 AZ se obecně těchto případu ale netýká. **Kolektivní dílo** je z povahy věci považováno za dílo zaměstnanecké, byť by se de facto hodilo i pro kvalifikaci některých výtvorů hudebních kapel mainstreamu hudebního průmyslu, jejichž náplní je spíše velkovýroba spotřebního zboží (konzumní hudby) a jednotliví členové k této činnosti také přistupují jako k běžné „výrobě“. Iniciátorem – investorem – by pak mohl být např. producent či určitá obchodní společnost, na jejíž zakázku by určité dílo vznikalo (zde by ale spíš bylo užito speciální ustanovení podle § 61 AZ o **díle zhotoveném na zakázku**). V některých případech by se však pomocí této právní úpravy dalo vyhnout případným autorským sporům mezi jednotlivými členy skupiny, neboť zde dochází k omezení osobnostních práv jednotlivých autorů ve prospěch onoho investora (především v zájmu ochrany jeho majetkových práv). S dílem pak může být zacházeno podle úvahy onoho investora, pod jehož jménem je dílo také uváděno.

Do jaké míry je v praxi ošidné posuzování spoluautorství mezi jednotlivými členy skupiny a jejich dílčí autorský vklad může způsobit právní komplikace, se přesvědčili

v případě **BTE v. Bonnezaze 43 F. Supp. 2d 619 (E.D. La., 1999)**<sup>1036</sup> i členové americké formace Better Than Ezra (BTE), které obvinil jejich bývalý bubeník Cary Bonnezaze a požadoval kvalifikování skladby *Coyote* jako společné tzv. spojené dílo, *joint work*. Tvrdil, že leader kapely a údajný autor všech písní, zpěvák a kytarista Kevin Griffin, přinesl vždy jen hrubé nápady a náčrty skladeb, které pak ostatní pomáhali dotvářet, a výsledný tvar je také takto zachycen na vydané nahrávce.<sup>1037</sup> Ten se proti tomuto tvrzení ohradil a argumentoval, že se Bonnezazovi nepodařilo tímto nijak dokázat, že by měl na inkriminované skladbě nějaký autorský podíl jdoucí nad rámec použití běžných řemeslných prostředků, tedy použití běžných rytmických patternů, jež souvisejí s profesí běžného bubeníka v kapele.<sup>1038</sup> Soudce Porteus dal Griffinovi za pravdu, nicméně nedlouho poté poskytl Griffin rozhovor pro jednu televizní show, v níž na dotaz ohledně toho, zda jsou jejich skladby v kapele společným výtvozem, odpověděl opatrněji – píseň Kevina Griffina, ale zvuk je dílem celé skupiny (*It's a Kevin Griffin song but it's BTE sound*).<sup>1039</sup> Přínos jednotlivých členů zahrnul pod výslednou zvukovou stránku skladeb, což odkazuje právně spíše k činnosti aranžérské. Nicméně soud upozornil také na to, že je potřeba odlišit autorská práva ke zvukové nahrávce a k hudební skladbě jako takové.<sup>1040</sup> Dodejme dále, že i celková zvuková stránka děl dnes může být předmětem autorskoprávních sporů (věnujeme jí dále samostatnou podkapitolu), ohledně ní samotné by o spoluautorství v kapelách, kde si každý člen vytváří svůj vlastní hráčský part, již nemělo být sporu, neboť tento tzv. sound (navíc pokud by byl opravdu typický a jedinečný pro danou kapelu) by byl bezpochyby společným výtvozem. Na druhou stranu jde vždy o nezbytný výsledek řemeslné činnosti jednotlivých členů kapely, takže by zde bylo nejspíš na úvaze soudu, jak by postupoval při hodnocení

---

<sup>1036</sup> Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1990-1999/Pages/btebonnezaze.aspx> [citováno 2. 6. 2012].

<sup>1037</sup> Právní definice společného díla a komentáře právních teoretiků mu v tomto dávají v jistém smyslu za pravdu: „*Section 101 of the Act defines a joint work as a 'work prepared by two or more authors.' (...) To qualify as an author, one must supply more than mere direction or ideas. An author is 'the party who actually creates the work, that is, the person who translates an idea into a fixed, tangible expression entitled to copyright protection.'*“ Podrobněji in **Community for Creative Non-Violence v. Reid, 490 U.S. 730, 737, 109 S.Ct. 2166, 2171, 104 L.Ed.2d 811 (1989)**.

<sup>1038</sup> Srovnej s ustanovením **§ 8 odst. 2 AZ**, v němž se stanovuje, že spoluautorem není ten, kdo přispěl pouze poskytnutím pomoci nebo rady technické, administrativní nebo odborné povahy nebo poskytnutím dokumentačního nebo technického materiálu, anebo kdo pouze dal ke vzniku díla podnět. V praxi je však mnohdy složité odlišit tuto činnost výpomocnou (srovnej Telec, Tůma, 2007, s. 118) a spoluautorskou, zvlášť složité to bude v těchto činnostech na pomezí umělecké a řemeslné činnosti. Vždy je totiž zapotřebí zkoumat, zda její povaha vyhovuje znakům tzv. tvůrčí činnosti (viz 1. kapitola).

<sup>1039</sup> Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1990-1999/Pages/btebonnezaze.aspx> [citováno 2. 6. 2012].

<sup>1040</sup> „*Sound recordings and the underlying musical compositions are separate works with their own copyrights. In one case distinguishing the copyrighted musical compositions of 'Ol' Man River', written by Jerome Kern and Oscar Hammerstein II, from the sound recording of that composition performed by Frank Sinatra, the court delineated the differences between an underlying musical composition, a sound recording and a phonorecord.*“ Soudce použil výrok soudu v kauze **T.B. Harms Company v. Jem Records, 655 F.Supp. 1575 (D.N.J.1987)**.

významu této stránky v kontextu a zda by uznal existenci takového spoluautorství v relevanci k hudebnímu dílu, resp. případně též zvukové nahrávce tohoto díla (což by mohl být zajímavý, ale i nebezpečný precedens).

Zásadní kauzu ohledně uznání konkrétní harmonické progresse v určitých případech za soběstačný autorskoprávně ochranyhodný prvek představoval případ **Tempo Music v. Famous Music 838 F. Supp. 162 (S.D.N.Y. 1993)**,<sup>1041</sup> v němž jako zásadní vyvstaly otázky, do jaké míry lze považovat harmonickou složku pouze determinující melodickou invenci, či zda jsou obě spíše ovlivněny užitou hudební formou, případně jestli je snad melodie (zde konkrétně v jazzu) více nezávislá na těchto dalších aspektech a složkách hudebního díla. Předmětem řešeného sporu se stala píseň Duke Ellingtona *Satin Doll*, jejíž melodie vyšla v několika publikovaných verzích, na nichž se podíleli vedle Ellingtona také Johnny Mercer a Billy Strayhorn. Ellington namítal, že právě Strayhornův autorský přínos spočíval pouze v harmonizaci jeho melodie. Tyto harmonické progresse nelze nikdy považovat za dostatečně originální a tedy možný prvek APO (*results only from the formulaic application of centuries-old compositional rules*), což by se mělo promítnout do Strayhornem inkasovaných tantiém plynoucích z této skladby (*Strayhorn's financial interest in "Satin Doll" should, therefore, be limited to a share in the proceeds from versions of the work published with lyrics (to which Strayhorn apparently contributed)*). S takovouto obecnou kvalifikací harmonické složky se však soud kupodivu neztotožnil, i zde se dá podle jeho názoru nalézt kreativita ve výběru akordických sledů, byť limitovaná množstvím možných kombinací, což však zásadním způsobem může ovlivnit celkovou náladu, charakter i zvuk skladby.<sup>1042</sup> Soudce Sand zde uznal harmonickou složku jako za jistých okolností dostatečnou pro vznik samostatné APO, na druhé straně jí ale vnímá pouze v rovině zpracování původního díla, možných faktorů utvářejících maximálně tzv. díla odvozená.<sup>1043</sup> Harmonie sama představuje jen jakousi doplňkovou tvůrčí činnost, která slouží k doprovodu melodie. Jsou zde nicméně dvě podmínky sine qua non: za prvé, aspekty vykazující originalitu<sup>1044</sup> (u tohoto odvozeného díla) musí být více než jen triviální,

<sup>1041</sup> Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1990-1999/Pages/tempofamous.aspx> [citováno 31. 5. 2012].

<sup>1042</sup> „While we agree that melody generally implies a limited range of chords which can accompany it, a composer may exercise creativity in selecting among these chords. As Strayhorn's expert notes, the choice of chords influences 'the mood, feel and sound of a piece'.”

<sup>1043</sup> V americké legislativě nalezneme definici díla odvozeného v **17 U.S.C. § 101** (1976): „(...) based upon one or more preexisting works (...)“ Speciálně je zde zmíněna varianta „musical arrangement (...) or any other form in which a work may be recast, transformed, or adapted.“ Dále je definice rozšířena o následující možnosti: „[a] work consisting of editorial revisions, annotations, elaborations, or other modifications which, as a whole, represent an original work of authorship, is a derivative work.“

<sup>1044</sup> Originalita zde svým pojetím směřuje ke kreativnímu procesu (činnosti) spíš než nějakým novým, originálním výsledkům – „this emphasis on creative process rather than novel outcomes is consistent with the standard in other jurisdictions which emphasize creative inputs beyond mere technical changes any

za druhé, rozsah poskytované ochrany musí být adekvátní tomu, do jaké míry se toto odvozené dílo opírá o originál, do jehož APO tímto nesmí být v žádném případě nijak zasaženo.<sup>1045</sup> Protistrana však argumentovala rozhodnutím z již výše zmíněného případu **Northern Music Corp. v. King Record Distributing Co., 105 F. Supp. 393, 400 (S.D.N.Y. 1952)**, v němž bylo konstatováno, že rytmus ani harmonie nemohou být předmětem copyrightu. Soudce Sand sice připustil, že pochází-li harmonická složka od jiné osoby než původní melodie, podílí se pak ona harmonická složka sice menším způsobem na originalitě díla než v případě, kdy obě složky vznikají synchronně v zájmu vytvoření společného jednotného uměleckého záměru, nicméně odmítl výše zmíněný judikát, neboť naopak zase absolutní abstrahování od dalších složek hudebního materiálu může způsobit pokřivené a nesprávné posuzování originality hudebních děl.<sup>1046</sup> Soudce originalitu harmonie v *Satin Doll* pro vznik odvozeného díla potvrdil a zamítl tak návrh protistrany řadit harmonickou složku automaticky do sféry *public domaine*.

Obecný standard míry originality u odvozených děl byl pak nejlépe vyjádřen v judikátu případu **L. Batlin & Son, Inc. v. Snyder, 536 F.2d 486 (2d Cir. 1976)**<sup>1047</sup> požadavkem podstatné (nejen obyčejné, triviální) míry originality. Připomeňme, že v jiném rozhodnutí (rovněž v této práci již zmíněném, v němž se však tento výrok týkal děl obecně, nikoliv jen těch odvozených), **Gaste v. Morris Kaiserman, 863 F.2d 1061, 1066 (2d Cir. 1988)**, byla zase tato dostačující míra originality charakterizována v dnešní době jako extrémně nízká (*extremely low threshold*<sup>1048</sup>). Nutno však dodat, že oba dva výroky jsou značně subjektivní a opatrné, snaží se stanovit jakýsi nejmenší společný jmenovatel, ale činí tak velmi mlhavě a neurčitě. Příliš náročný a striktně vymezený požadavek originality by totiž paradoxně spíše bránil vzniku děl odvozených, než je podporoval, dával by tvůrcům

---

*skilled musician could make.*“ **McIntyre v. Double-A Music Corp., 166 F. Supp. 681 (S.D. Cal. 1958)**. Tím je úloha harmonie v tomto směru vyjasněna a pro AP obhájena.

<sup>1045</sup> „*First, to support a copyright the original aspects of a derivative work must be more than trivial. Second, the scope of protection afforded a derivative work must reflect the degree to which it relies on preexisting material and must not in any way affect the scope of any copyright protection in that preexisting material.*“

Tento i předcházející dostupné [online] na

<http://cip.law.ucla.edu/cases/1990-1999/Pages/tempofamous.aspx> [citováno 31. 5. 2012].

<sup>1046</sup> „*We note further that where the composition of the melody is completed by one person and the harmony is thereafter furnished by another, the harmony may be less likely to reflect originality than in those instances in which simultaneous composition of melody and harmony is utilized to create certain musical effects. But an abstract per se rule removing harmonies entirely from the scope of copyright protection would, we believe, be too broad and would perhaps deprive appropriate protection to composition which contains sufficient originality and creativity to warrant such protection.*“

<sup>1047</sup> „*The work [must] 'contain some substantial, not merely trivial originality[.]'*“ Viz **Batlin, 536 F.2d 486, 490 – citován případ Chamberlin v. Uris Sales Corp., 150 F.2d 512 (2d Cir. 1945)**. „*There must be independent creation, but it need not be invention in the sense of striking uniqueness ... since the Constitution differentiates 'authors' and their 'writings' from 'inventors' and their 'discoveries.'*“ Citováno podle **Alfred Bell & Co. v. Catalda Fine Arts, Inc., 191 F.2d 99, 100 (2d Cir. 1951)**.

<sup>1048</sup> „*[It] amounts (...) to little more than a prohibition of actual copying (...) Although slavish copying involving no artistic skill whatsoever does not qualify (...) a showing of virtually any independent creativity will do.*“

původního díla značnou pravomoc zasahovat do jejich tvorby.<sup>1049</sup> Vyšší požadavek originality je pak navíc logický právě u díla odvozeného, které již z povahy věci vstupuje do chráněné zóny díla původního a využívá jej.

Rovněž opírat údajnou shodu dvou děl pouze nařčením z užití shodných main harmonies či almost identical musical phrases není dostačující, ačkoliv skladby znějí podobně díky užitým aranžím a kytarovému doprovodu. Nic z toho však nezakládá původní hudební výraz (*original musical expression*), jak vyplývá z kauzy **Glover v. Austin 289 Fed. Appx. 430 (2nd Cir. 2008)**<sup>1050</sup> mezi žalobcem Corey Gloverem (*Make Up Your Mind*) a obviněnou formací TLC (*Unpretty*), zvláště když existuje ve skutečnosti reálná shoda pouze ve dvoutaktovém motivu a intervalu tří po sobě jdoucích malých tercií.

Obecně díky nedostatku dostatečně relevantního materiálu, jež by mohl podléhat APO, však lze někdy v autorskoprávních sporech paradoxně uspět. Důkazem toho je případ **Positive Black Talk v. Cash Money Records 394 F. 3d. 357 (5th Cir. 2005)**<sup>1051</sup> rappera **Juvenile** (vlastním jménem Terius Gray) a společnosti Cash Money Records, kterou v roce 2003 zažaloval DJ Jubilee za použití vokálů z jeho písně *Back That Ass Up*. Soudec neshledal žádnou autorskoprávně relevantní závažnou podobnost, a to i přes shodný název obou tracků (Juvenilův z roku 1999 se jmenoval *Back That Azz Up*).

Ale ani takové kauzy nemusejí vždy i přes svou absurditu dopadnout v neprospěch žalobce a vše je jen uměním interpretace jednotlivých právních pojmů, jak ukázal též případ **Vargas v. Pfizer 418 F.Supp.2d 369 (S.D.N.Y. 2005)**,<sup>1052</sup> v němž se jednalo také jen o použitou shodnou rytmickou sekvenci na bázi tzv. *common groove* mezi žalovateli Ralphem Vargasem and Bland-Rickym Robertsem (*Bust Dat Groove Without Ride*) a obviněným Brianem Transeau, tvůrcem hudebně plagiující reklamy pro Celebrex.<sup>1053</sup> Obviněný argumentoval pochopitelně nedostatkem originality sporného prvku žalobcova díla,<sup>1054</sup> nepopíral jeho shodnost ve svém díle, žalobce však trval na jeho jedinečnosti.<sup>1055</sup>

---

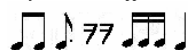
<sup>1049</sup> **Gracen v. Bradford Exchange, 698 F.2d 300 (9th Cir. 1983).**

<sup>1050</sup> Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/2000-2009/Pages/gloveraustin.aspx> [citováno 3. 6. 2012].

<sup>1051</sup> Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/2000-2009/Pages/positiveblacktalk.aspx> [citováno 3. 6. 2012].

<sup>1052</sup> Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/2000-2009/Pages/vargaspfizer.aspx> [citováno 3. 6. 2012], tamtéž násl. pozn.

<sup>1053</sup> Sporným bodem se stal ustálený pattern, tzv. *amen break* (*consists of this measure repeated three times followed by a different final measure -- on the website of percussionist Joe Jahngian who associates this rhythmic riff with "Amen Brother," a song recorded in the 1960's by a soul band called The Winstons*):



<sup>1054</sup> „Tom-tom element (a ‚riff‘) of the composition is found in instructional books dating to the 1960's (Def. 56.1 Stmt. 13-16, 19-20), and that the combination of the tom-tom with the high-hat and snare drum patterns was well known at the time Vargas composed *Bust Dat Groove* (Def. 56.1 Stmt. 13, 17).“

<sup>1055</sup> „*Bust Dat Groove* contains a rhythm whose composition is more than a basic percussion pattern or

Soudce Pauley dal za pravdu žalobci a připustil, že požadavky na originalitu v oblasti AP jsou na rozdíl od práva patentového velmi nízké, což dokládají i starší judikáty a rozhodnutí Nejvyššího soudu.<sup>1056</sup>

Závěrem této části analýzy soudních sporů shrňme, že autorskoprávně chránitelná je obecně i kombinace běžných obecných hudebních prvků (*unique combination of common themes could be a protectable song element*), objevujících se nejen ve vlastní melodii, ale postupem času i v dalších aspektech hudební struktury. Posouzení jejich míry významnosti a originality je však relativní a záleží vždy na hudebním kontextu a úvaze soudce (*protectable original expression versus scènes a faire, public domaine*). Někdy je ona hranice velice tenká, viz výše případ George Harrisona, jindy však žalobce o pomyslném překročení této hranice soud nepřesvědčí, viz případ **Allen v. Destiny's Child 2009 U.S. Dist. LEXIS 63001 (N.D. Ill., July 21, 2009)**, a to i v situaci, kdy se skladba žalobce (Rickey Allen) i obviněné strany (formace Destiny's Child) shoduje mimo jiné ve svém názvu (*Cater 2 U*).<sup>1057</sup>

### 3.3.5. Textová stránka v hudební struktuře

Další pomyslné důkazy nivelizace originality hudebních děl současnosti mohou představovat případy, v nichž se předmětem soudního sporu stala již pouze onomatopoická stránka textu (její zvukomalba), případně přímá slovní shoda úryvku textu. Také v těchto typech kauz bývá často na straně obviněného reklamní agentura, která použije žalobcovo dílo (či jeho segment) k vlastním komerčním účelům.<sup>1058</sup> Nutno dodat, že takovýchto často

---

*rhythmic bed. They contend that the composition was created independently by Vargas (Pl. 56.1 Stmt. 1, 8), and that the high hat and snare drum elements of the composition are original because of Vargas' creative choice in selecting and combining them. Finally, Plaintiffs dispute that Bust Dat Groove's musical composition exists in various musical recordings and instruction manuals. (Pl. 56.1 Stmt. 14-17, 19).“*

<sup>1056</sup> **The requirements for originality** are "modest." **Weissmann v. Freeman**, 868 F.2d 1313, 1321 (2d Cir.1989). „It is well established that the originality requirement for obtaining a copyright is an extremely low threshold, unlike the novelty requirement for securing a patent. Sufficient originality for copyright purposes amounts to little more than a prohibition of actual copying.“ **Gaste v. Kaiserman**, 863 F.2d 1061, 1066 (2d Cir.1988), podobně též *Feist*, 499 U.S. at 345, 111 S.Ct. 1282: „Original, as the term is used in copyright, means only that the work was independently created by the author (as opposed to copied from other works), and that it possesses at least some minimal degree of creativity.“ Otázku míry originality posuzoval i Nejvyšší Soud, který potvrdil, že „the requisite level of creativity is extremely low; even a slight amount will suffice. The vast majority of works make the grade quite easily, as they possess some creative spark, no matter how crude, humble or obvious it might be. Originality does not signify novelty; a work may be original even though it closely resembles other works so long as the similarity is fortuitous, not the result of copying. To illustrate, assume that two poets, each ignorant of the other, compose identical poems. Neither work is novel, yet both are original and, hence, copyrightable.“ Viz *Feist*, 499 U.S. at 345-46, 111 S.Ct. 1282; see also *Gaste*, 863 F.2d at 1066.

<sup>1057</sup> Allen zde označil za plagiovanou specifickou třítónovou frázi (mezi první a druhou notou je interval klesající tercie a ta je ve spojení s další notou v intervalu vzestupné velké sekundy). Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/2000-2009/Pages/allendestynschild.aspx> [citováno 3. 6. 2012].

<sup>1058</sup> To devalvuje nejen původní umělecké dílo, ale následně i autorské právo, které se tím posléze musí



i absurdních sporů neustále přibývá, jen hrstka z nich se setká u soudu s úspěchem.<sup>1059</sup> Jako raný příklad bývá uváděna kauza **Kahn v. Leo Feist, Inc. 165 F.2d 188 (C.A.2 1948)**,<sup>1060</sup> v níž šlo o rozhodnutí o právoplatnosti získané majetkové licence obviněného na základě zkopírování osmi veršů z jeho písně *Victory Calypsoes* do reklamního spotu *Rum and Coca-Cola*.<sup>1061</sup> Obviněný vystavěl svou obhajobu na etickém základu, napadl rovněž žalobcovu píseň a obvinil ji, že prostřednictvím levných a vulgárních veršů chce podporovat pouze ctič a pokleslé amorální hodnoty. Soudce Byers však tento protiargument odmítl. Naopak v kauze **Smith v. Muehlebach Brewing 140 F. Supp. 729 (W.D. Mo. 1956)**<sup>1062</sup> mezi zadavatelem a jedním z tvůrců reklamního jinglu pro pivovar Muehlebach, bylo předmětem sporu onomatopoické slovní spojení „tic toc“ v kombinaci pouze se dvěma hudebními notami. Již z tohoto je patrné, jakým směrem a do jakých vod se autorské právo při posuzování originality děl pomalu dostává, bohužel tento trend je rovněž s postupem času čím dál silnější. Soudce samozřejmě neuznal toto krátké slovní spojení za možný samostatný předmět APO, které samo o sobě postrádá potřebnou individualitu. Žalobcův jingle je potřeba vnímat jako dílo ve své jednotě hudby i textu, nikoliv odděleně. *Copyright infringement* je pak myslitelný plagiováním dílčího, ale pouze podstatného prvku (*substantial component part*).<sup>1063</sup> V tomto důležitém verdiktu tak soudce rozhodl

---

zabývat.

<sup>1059</sup> Již jsme v této kapitole v souvislosti s jiným řešeným aspektem uváděli ranou kauzu **Gotham Music Service v. Denton Music Publishing Co. 181 N.E. 57 (N.Y. Ct. App. 1932)** ohledně shodného názvu sbírky *St. James Infirmary*, kde se však řešili především obchodněprávní aspekty možného uvedení potencionálního zákazníka v omyl (klamavá reklama), či extrém v podobě kauzy **Arnstein v. Twentieth Century Fox Film 52 F. Supp. 114 (S.D.N.Y. 1943)** ohledně užití slova „Kalamazoo“ v obou písních, což ani není žádný neologismus, nýbrž pouze reálný geografický název.

<sup>1060</sup> Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1940-1949/Pages/baronfeist.aspx#kahnfeist> [citováno 29. 5. 2012].

<sup>1061</sup> Nutno však dodat, že název Coca-Cola umístil do textu sám žalobce v inkriminované písni *Victory Calypsoes*, čímž by se takové jednání dalo naopak kvalifikovat jako neoprávněný *product placement* a skrytá reklama.

<sup>1062</sup> Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1950-1959/Pages/smithmuehlebach.aspx> [citováno 29. 5. 2012].

<sup>1063</sup> **Z odůvodnění soudce a výroků pomocných judikátů:** „*The words and music of a song constitute a 'musical composition' in which the two contributions merge into a single work to be performed as a unit for the pleasure of the hearers; they are not a 'composite' work (složené dílo), like the articles in an encyclopedia, but are as little separable for purposes of copyright as are the individual musical notes which constitute the melody.* Hence plaintiff's jingle, as a subject of copyright, should be considered as a single original work from the standpoint of its melody and lyrics, and not disjointedly, nor from the standpoint of the intellectual conception thereby expressed. If, however, a song or jingle as a whole is subject to copyright, then plagiarism of any substantial component part would, of course, constitute copyright infringement.“ Section 3, Title 17 U.S.C.A., **Fred Fisher, Inc., v. Dillingham, D.C., 298 F. 145.** „If [author] takes matter which has been dedicated to the public by publication without copyright and adds thereto materials which are the result of his own efforts a copyright thereon is not void, but is valid as to the new and original matter. However, the degree of protection afforded by the copyright is measured by what is actually copyrighted in the publication and not by the entire publication.“ **Dorsey v. Old Surety Life Ins. Co., 10 Cir., 98 F.2d 872, 873, 119 A.L.R. 1250.**

ve prospěch obviněného; předmět sporu žalobce je samostatně příliš „slabý“ pro platný *copyright*.<sup>1064</sup>

Obdobně, byť v tomto případě sporně, soud shledal nevinu obžalovaného Roberta Shermana v případě proti žalobcům Patricii Smithové and Donu Fentonovi v kauze **Life Music, Inc. v. Broadcast Music, Inc. 241 F. Supp. 653 (S.D.N.Y. 1965)**,<sup>1065</sup> kde se sporným předmětem stala podoba názvů dvou skladeb (*SUPERCALAFALISTICKE-SPEEALADOJUS* versus *SUPERCALIFRAGILISTICEXPIALIDOCIOUS*). Soudce Feinberg vyšel ve svém hodnocení z verdiktu případu **Heim v. Universal Pictures 154 F.2d 480 (2d Cir. 1946)**, v němž soudce Frank uznal existenci APO pro krátké obecně nechránitelné fráze či slovní spojení (*words and phrases are not copyrightable expression*) pouze v případě, že jsou neobvykle originální (*unusually original and therefore protectable*).<sup>1066</sup> Feinberg nicméně v této pozdější kauze mylně klasifikoval tyto výrazy jako běžné zvukomalebné nonsensy ze sféry *public domaine* a podcenil tak fakt, že oba žalobci, mimochodem dlouholetí skladatelé písní pro Disneyho pohádky, užívali tyto své neologismy v ustálené podobě v různých svých dílech, čímž tyto výrazy nabývaly na svébytném významu a mohly se tím stát aspekty spadající pod APO.<sup>1067</sup>

Opačný případ, v němž textová složka pomohla ve prospěch žalobce, představuje spor řešený tentokrát před britským soudem **Williamson v. Pearson Partnership [1987] F.S.R.97**,<sup>1068</sup> v němž ono inkriminované místo mezi žalobci Rodgersem a Hammersteinem s jejich *There is nothin' like a dame* a reklamou na *Rapid Coach Service* představovala vedle shody v melodii též shoda pouze ve dvou slovech textu, a to konkrétně v prostém sousloví „we got“ pravidelně a často v písni opakovaném. Soud dal nakonec po pečlivé analýze a vypracování dokonce klavírního výtahu obou melodií žalobcům za pravdu, především však díky shodě ve složce hudební než v textové, nicméně soudce Paul Baker konstatoval, že onomatopoická stránka textu může celkové vnímání podobnosti ovlivnit.<sup>1069</sup>

---

<sup>1064</sup> „ (...) Nor does he have a copyright because he was the first to use the words 'Tic Toc, Tic Toc, Time for Muehlebach' which is the main premise for his claim of copyright. 'Tic Toc', though a variation of the dictionary term 'Tick Tock', is admittedly not copyrightable.“ (Tamtéž.)

<sup>1065</sup> Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1960-1969/Pages/lifemusicbroadcastmusic.aspx> [citováno 29. 5. 2012].

<sup>1066</sup> Srovnej s podobným soudním případem dostupným [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1940-1949/Pages/heimuniversal.aspx> [citováno 30. 5. 2012].

<sup>1067</sup> „To summarize, I am denying the motion for a preliminary injunction because plaintiffs have failed to make a prima facie showing that they will be able to prevail on the issue of infringement. Indeed, at this stage of the litigation, after listening to the songs and reading the affidavits submitted by both sides, it is my opinion that plaintiffs have seized upon the employment of 'the word' in two otherwise dissimilar songs, as the basis for an unfounded claim of infringement.“

<sup>1068</sup> Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1980-1989/Pages/williamsonpearsonpartnership.aspx> [citováno 1. 6. 2012].

<sup>1069</sup> Podrobněji viz kauza dostupná [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1980-1989/Documents/UK05opinion.pdf> [citováno 1. 6. 2012].

Výše zmíněnou hranici tolerance ohledně elementů schopných být předmětem APO atakoval, a následně opět posunul rozhodnutí v případě **Tin Pan Apple v. Miller Brewing No. 88 Civ. 4085 (CSH), 1994 U.S. Dist. LEXIS 2178 (S.D.N.Y. Feb. 23, 1994)**.<sup>1070</sup> Předmětem sporu se stala zvuková nahrávka hip-hopové formace Fat Boys obsahující beat box coby strukturně významnou složku projevu. Tato zvuková entita byla následně v určité úpravě použita neoprávněně do reklamy Miller Brewing Co. Problémem této kauzy byl v první řadě fakt, že se zde nejednalo o tradiční hudební materiál, ergo vyvstala otázka, v jakém okamžiku, resp. v jaké potřebné míře, se stává množství samostatně nechránitelných prvků (obecných rytmických patternů či zvuků) dohromady originálním vyjádřením, které již jako celek může podléhat APO.<sup>1071</sup> Konkrétním sporným prvkem se pak zde stalo zvolání „hugga hugga“ a jakýsi specifický zvuk trylku vydávaný jazykem („brrr“). Soudce Charles S. Haight, Jr. svým verdiktem pouze potvrdil výše nastíněný trend (*merely a "dash" of creativity will satisfy the originality requirement needed for copyright protection; Fat Boys' use of these sounds in "Stick 'em" constitutes protectible expression*). Přizvaný muzikolog Earl V. Spielman, svědčící ve prospěch obviněné strany, pojmenoval ony údajně shodné aspekty jako vokálně perkusivní efekty a upozornil, že se musí jednat o jedinečnou kombinaci těchto samostatně nechránitelných elementů. Takovou shodu mezi oběma nahrávkami neshledal.<sup>1072</sup> Žalobce však argumentoval řádným copyrightem uděleným na slova a hudbu dotčené skladby *Stick 'Em*. John Leland, renomovaný kritik a publicista zabývající se populární hudbou, naopak ve svém svědectví uvedl, že žalobci jsou zakladatelé a tvůrci unikátního hudebního stylu, tzv. *human beat box* (což by mělo právní relevanci pochopitelně teoreticky spíše v institucích průmyslověprávních). Ve prospěch žalobce svědčil také coby soudní znalec John Mahoney, hudebník a producent, který pojal celý spor trochu jinak. Podle něj reklamní videoklip obviněného obsahoval zásadní pasáže skladby žalobců, vyjádřil se ve smyslu nedovoleného samplování, tedy kopírování přímo konkrétního zvuku z nahrávky žalobce, a podobného zvukového pocitu (*feel of the sound*). Obě inkriminované zvukové (beat-boxové) položky jsou veřejností bezpečně spojeny se jménem skupiny Fat Boys, a tudíž je nutné je považovat za prvky podléhající APO. Verdikt soudu zněl ve prospěch Fat Boys. Celkem logicky následovaly ještě úspěšné přidružené

<sup>1070</sup> Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1990-1999/Pages/tinpanapplemlerbrewing.aspx> [citováno 1. 6. 2012].

<sup>1071</sup> „Copyrighting of a whole work (...) does not mean that every element of it is copyrighted; copyright protection extends only to those components of the work that are original to the creator. (...) But the quantity of the originality that need be shown is modest – only a dash of it will do.“ Citováno podle judikátu **Koons v. Rogers**, s. 307. Srovnej též: „(...) the originality requirement for obtaining a copyright is an extremely low threshold, unlike the novelty requirement for securing a patent. ... [A] showing of virtually any independent creativity will do.“ Viz **Gaste v. Kaiserman**, 863 F.2d, s. 1066.

<sup>1072</sup> „The rhythmic patterns created by the respective vocal effects are not similar“; a „because their rhythmic durations are distinctly different from one another there is no indication of copying.“

žaloby z porušení ochranné známky, tj. nedovolené spojení značky Fat Boys s oním pivovarem, dále žaloba pro klamavou reklamu, třetí v pořadí na základě porušení tzv. **Lanham Act**,<sup>1073</sup> (dále též LTA), 15 U.S.C. § 1114, a nekalosoutěžní jednání obviněného, čtvrtá žaloba proti ustanovení Lanham Act, 15 U.S.C. § 1125(a).<sup>1074</sup>

Opačný výsledek pak představovala velmi podobná kauza **Santrayll v. Burrell 39 U.S.P.Q. 2d 1052 (S.D.N.Y. 1996)**,<sup>1075</sup> v níž se také jednalo o údajné neoprávněné použití vokálního dvouslabičného projevu („uh-oh“) v reklamě na Pepsi Colu. Skupina The Legend, která si nárokovala autorství na základě této pouhé shody, neprokázala však před soudem, že tímto jednáním obviněného utrpěla nějakou závažnou újmu. Paradoxně rozhodujícím momentem zde tedy nebyl fakt naprosté absurdity užití institutů autorského práva, ale jen nezvládnutí důkazního břemena žalobce ohledně materiálních škod. Soudce Peter Leisure se v odůvodnění zaštitil opakováním již výše zmíněného, že dnes opravdu stačí pro získání právoplatného copyrightu naprosté minimum originality (*the creative expression to support a copyright claim in a work need be no more than "a dash"*). Tristní, srovnáme-li tento argument s judikátem o 40 let starší kauzy **Smith v. Muehlebach Brewing 140 F. Supp. 729 (W.D. Mo. 1956)**, v níž se řešila podobná shoda ve slovech „tic toc“ a žaloba byla zamítnuta (toto sousloví nemohlo být řádným předmětem APO).

V případě **Jean et al. v. Bug Music No. 00 Civ. 4022, 2002 WL 287786, 2002 U.S. Dist. LEXIS 3176 (S.D.N.Y. Feb.25, 2002)**<sup>1076</sup> byly předmětem sporu rovněž obecně nechránitelné hudební a textové prvky. Obviněnými se stali tvůrci hitu Whitney Houston *My Love Is Your Love* Nel Wyclef Jean a Jerry Duplessis, kteří čelili žalobě Lea Nocentelliho, jenž je obvinil z plagiarizování prvků jeho tehdy téměř 30 let staré písně *Hand Clapping*

---

<sup>1073</sup> **The Lanham (Trademark) Act** (Pub.L. 79-489, 60 Stat. 427, schválený 6. července 1946 a kodifikovaný prostřednictvím 15 U.S.C. §§ 1051 a násl. (15 U.S.C. ch.22) (dále jen LTA) představuje primární federální zákon USA týkající se práv vyplývajících z ochranné známky a týkající se dalších projevů ohledně nekalosoutěžního jednání. V této souvislosti byl přijat v roce 1984 coby další federální zákon **The Trademark Counterfeiting Act**, pozměňující federální trestní zákoník ve smyslu zavedení porušení LTA úmyslným či neoprávněným použitím padělané ochranné známky (*the intentional use of a counterfeit trademark or the unauthorized use of a counterfeit trademark*). Zákon zavádí rovněž sankce za prodej (postačí i ve stádiu pokusu) padělaného zboží či podvodných služeb (*for selling or attempting to sell counterfeit goods or services*). Podrobněji dostupné [online] na <http://www.bitlaw.com/source/15usc/> a dostupné [online] na [http://www.justice.gov/usao/eousa/foia\\_reading\\_room/usam/title9/crm01701.htm](http://www.justice.gov/usao/eousa/foia_reading_room/usam/title9/crm01701.htm) [obojí citováno 9. 6. 2012].

<sup>1074</sup> Podrobněji k těmto obchodněprávním aspektům viz dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1990-1999/Pages/tinpanapplemlerbrewing.aspx> [citováno 1. 6. 2012] a judikáty *Lang v. Retirement Living Publishing Co., Inc.*, 949 F.2d 576, 579 (2d Cir. 1991), *McGregor-Doniger, Inc. v. Drizzle, Inc.*, 599 F.2d 1126, 1130 (2d Cir. 1979), *Dallas Cowboys Cheerleaders, Inc. v. Pussycat Cinema, Ltd.*, 604 F.2d 200, 204 (2d Cir. 1979), *Resource Developers, Inc. v. Statue of Liberty-Ellis Island Foundation*, 1990 U.S. Dist. LEXIS 5877, (S.D.N.Y. May 16, 1990).

<sup>1075</sup> Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1990-1999/Pages/santrayllburrell.aspx> [citováno 1. 6. 2012].

<sup>1076</sup> Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/2000-2009/Pages/jeanbugmusic.aspx> [citováno 2. 6. 2012].

*Song*. Inkriminovanou se stala užitá slovní pasáž v obou písních „clap your hands“, kterou však soud shledal pochopitelně za neoriginální (*common lyrical phrase*), vyskytující se již v bibli.<sup>1077</sup> Rovněž melodická sekvence C-B-C, na níž je ona fráze postavena, se v hudbě vyskytuje zcela běžně. S argumentem žalobce, že kombinace těchto krátkých slovních a hudebních prvků může vytvořit chráněný výraz (*protectable expression*) se tentokrát soudce Chin neztotožnil. Provedl zajímavé srovnání hudby s výtvarným uměním, když konfrontoval tuto situaci s kauzou, v níž se za autorsky chráněný výraz uznala kombinace několika samostatně nechránitelných obecných prvků – barevných pruhů a obrázků listů a veverek, které dohromady vytvořily jakousi vizuální „značku“. V hudbě tento princip nefunguje takto snadno,<sup>1078</sup> neboť zatímco grafický symbol jako celek by mohl vést k záměně předmětného zboží (konkrétně pletených svetrů), v této konkrétní hudební kauze takováto záměna rozhodně nehrozí.<sup>1079</sup> Verdikt zněl ve prospěch obviněných.

Obdobně absurdní spor o hranici APO určitých dílčích elementů řešil i soud v hip-hopové kauze **BMS Entertainment v. Bridges No. 04 Civ. 2584 (PKC) (S.D.N.Y., July 7, 2005)**,<sup>1080</sup> kde byl předmětem sporu pouze konkrétní rytmický pattern ve spojení se slovem (dvě osminy a čtvrtka s důrazem na slovo „world“). Soudce Castel musel opět řešit otázku *scope of protectable expression*, tentokrát pro *brief rhythmic ideas* mezi žalobcem Ramid Brownem (*Straight Like That*) a obviněným Christopherem Bridgesem (*Stand Up*) a stejně jako v předchozí kauze rozhodl celkem logicky ve prospěch obviněného.

Podobně i v případě **Bridgeport Music, Inc. v. UMG Recordings, Inc 585 F.3d 267, 6th Cir. (2009)**<sup>1081</sup> byla předmětem sporu žalobce, držitele práv na tvorbu George Clintona (jeho rapová skladba *Atomic Dog* z počátku 80. let), a obviněného seskupení Public Announcement jejich aktuální track *D.O.G. In Me*, který údajně protiprávně obsahoval shodný zlomek textové složky (konkrétně slabiku „bow“), která však podle mínění obviněného byla nadána pouhou *fragmented literal similarity* a spadala by tak do sféry *fair*

<sup>1077</sup> „O clap your hands all ye people.“ Citován Žalm 47:1, King James Version, kupř. dostupný [online] na <http://kingjibible.com/psalms/47.htm> [citováno 19. 8. 2012].

<sup>1078</sup> Ačkoliv obecně je i v oblasti hudby tato situace možná, většinou se toho však dosahuje jiným způsobem – napodobení musí být komplexnější, zahrnuje kombinaci více složek hudebního projevu, případně ostinatně opakované jedné konkrétní, která však musí být dostatečně výrazná a tedy stěžejní pro daný hudební projev, čímž ji pak lze považovat za aspekt APO. Další možností je dojem podobnosti vyvolaný v recipientovi prostřednictvím celkového soundu skladby (viz dále případy tzv. *aural association*).

<sup>1079</sup> Zde se však soudce podle našeho názoru „pustil na tenký led“, neboť samozřejmě i v hudbě je často dílo tvořeno souborem samostatně nechránitelných prvků, které až ve svém spojení, unikátní kombinací, vytvoří ono jedinečné dílo. Soud zde však zvažoval aspekty, které by mohly vést již přímo k potenciální záměně takového díla s možným dílem jiným, tedy potenciálnímu porušení AP díla jiného.

<sup>1080</sup> Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/2000-2009/Pages/bmsbridges.aspx> [citováno 3. 6. 2012].

<sup>1081</sup> Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/2000-2009/Pages/bridgeportumg.aspx> [citováno 6. 6. 2012]. Dodejme, že se tato kauza odvíjela též od použité kompoziční metody, tzv. *samplingu* (viz dále zvláštní podkapitola této práce).

use. Žalobce však tvrdil, že lze inkriminovaný materiál kvalifikovat jako podstatný rys celkové zvukové koncepce svého dotčeného díla, neboť je použitý ve spojení „Bow wow wow, yippie yo, yippie yea“, které pochází ze žalobcovy písně, stejně jako opakované slovo „dog“, které zazní ve spodních rejstřících. Dále napadá shodné zvukové prostředí vytvořené pomocí rytmizovaných zvuků (*rhythmic panting*). Podstatou tohoto sporu bylo, zda tato obecná slovní fráze, která by mohla spadat pod všeobecné a nechránitelné prvky, může být v této konstelaci shledána jako oprávněný důvod pro obvinění z *copyright infringement*. Narážíme zde tedy na posouzení významu pouze určitého zvukového efektu v hudební struktuře. Soudkyně Martha Daughtrey rozhodla ve prospěch žalobce, protože se obviněný odvolal, neboť porota při rozhodování údajně nevzala v potaz ani fakt, že zamýšlená shoda byla navíc myšlena jako vyjádření pocty (*homage*) George Clintonovi. Tento fakt ale obviněný nebyl schopen ničím doložit (automaticky takové užití nezakládá právní režim *fair use*). Po zvážení všech čtyř kritérií režimu *fair use* byl tento protiargument odmítnut a rozsudek potvrzen.<sup>1082</sup>

### 3.3.6. Podobnost zvukového otisku skladby vyvolávající sluchovou asociaci

Přístupme v našem přehledu k rozboru soudních pří, jejichž předmětem sporu byl jakýsi podobný či shodný zvukový otisk vyvolávající sluchovou asociaci na jiné dílo (tzv. *aural association*). Plyne z toho, že tyto kauzy se již zcela jednoznačně týkají pouze zvukových nahrávek hudebních děl, tedy záznamu, jež vlastní hudební dílo pouze zprostředkovává. Obecně nastávají dva případy – buď není dotčena žádná konkrétní složka či stránka hudební struktury, ale onen dojem podobnosti vzniká nejčastěji na základě výsledného zvuku použitých aranží, zvoleného instrumentáře apod. (výjimkou však nejsou ani různé variace klíčového melodického motivu); nebo je v posledním cca dvacetiletí velmi častou variantou nedovolené napodobení či užití přímo části konkrétní zvukové stopy prostřednictvím tzv. *samplingu*. Když soudce Conger ve výše zmiňovaném případě **Jewel Music v. Leo Feist 62 F. Supp 596 (S.D.N.Y. 1945)** ve svém výroku obecně připustil, že

<sup>1082</sup> Z odůvodnění odvolacího soudu ohledně kritérií *fair use* v tomto případě: „Applying the statutory factors from 17 U.S.C. § 107, we conclude that the result reached by the jury was not unreasonable. Although one of them perhaps weighs in favor of UMG, on balance it is clear that the greater weight favors Bridgeport. ‘D.O.G. in Me’ is certainly transformative (first factor), having a different theme, mood, and tone from ‘Atomic Dog’. However, as an original musical composition, ‘Atomic Dog’ is clearly within the core of copyright protection (second factor). Moreover, although the scope of use by ‘D.O.G. in Me’ consisted of relatively small elements of the song, testimony at trial indicated that they were the most distinctive and recognizable elements of ‘Atomic Dog’ (third factor). Finally, although UMG argued that the market for ‘Atomic Dog’ was not the same as for ‘D.O.G. in Me’, the effect on the market of the copyrighted work also includes the market for derivative works. Given the fact that ‘Atomic Dog’ is one of the most frequently sampled compositions of the Funk era, Bridgeport could lose substantial licensing revenues if it were deprived of its right to license content such as that used by UMG. Hence, we cannot say that the jury’s verdict was against the great weight of the evidence.“

citování (*quoting*) je v malé míře dovolené a nezakládá okamžitě automaticky *copyright infringement*, nemohl v té době samozřejmě tušit, jakým směrem se bude ubírat hudební vývoj a jaké důsledky přinese autorskému právu.

Jednou z prvních, v níž byla takováto sluchová asociace právně napadena, byla kauza **Robertson v. Batten, Barton, Durstine & Osborne 146 F. Supp. 795 (S.D. Cal. 1956)**.<sup>1083</sup> Na straně žalobce stál Donald Irwin Robertson, autor písně *The Happy Whistler*, který obvinil společnost Song Ads, Inc. za hudební složku její reklamy pro San Francisco Brewing Company. Soudce Mathes shledal, že žalovaný jingle v melodii vykazuje znaky podstatné shody (*substantial similarity*) s ekonomicky cennou částí (*economically valuable portion of*) žalobcovy písně, ale že zde obviněný ještě nad to vytvořil sluchovou asociaci s touto písní tím, že je ona melodie reklamního jinglu interpretována stejně jako v inkriminované písni pískáním. Tato sluchová asociace navíc zakládá zároveň nekalosoutěžní jednání (*unfair competition*). Srovnáme-li tuto kauzu s pozdějšími, zdá se nám její verdikt až příliš tvrdý. Melodie jinglu i inkriminované písně mají sice podobné obrysy, nicméně takovýchto shod bychom v oblasti NAH našli bezpočet. Ona sluchová asociace na základě specifického tónu (soundu) interpretujícího hlavní melodii zde však sehrála roli důkazního materiálu usvědčujícího z nedovoleného zasahování do APO. Morálně přitěžujícím aspektem se možná ještě stalo zneužití právě k reklamním účelům. Nicméně evidentně zde cítíme uplatnění dobově přísnějšího postupu při posuzování hudebního materiálu a vyšší nároky na její jedinečnost než je tomu dnes.

Kauza **Fantasy v. Fogerty 510 U.S. 517 (1994)**<sup>1084</sup> představovala příklad shody v celkovém afektu (tzv. *overall affect*) a stylu provedení (*performance style*), což v konečném verdiktu určila porota.<sup>1085</sup> Společnost Fantasy Records zastupující Johna C. Fogertyho (*Run through the Jungle*) obvinila téhož autora se skladbou *The Old Man Down the Road*, kterou však spravovala firma Warner Brothers, přičemž základem podobnosti se staly pouze konkrétní kytarový blues-rockový riff a náznaky melodie, již odpovídaly i sylabicky monotónní zpěvy, které nemohly být dostatečným určujícím znakem. V tomto případě napadený zvukový afekt ovšem odpovídá pouze žánrovému vymezení, které je striktně klasifikováno určitým instrumentárem, jehož shodné použití tak nelze

<sup>1083</sup> Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1950-1959/Pages/robertsonbatten.aspx> [citováno 5. 6. 2012].

<sup>1084</sup> Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1990-1999/Pages/fantasyfogerty.aspx> [citováno 5. 6. 2012].

<sup>1085</sup> „The similarities lie, then, more in the overall affect and performance style of the numbers than in their rudimentary separable musical elements, and the jury's verdict appears to have been a sound one.“ (Tamtéž.)

považovat za jakékoliv narušení AP. Soudce Rehnquist rozhodl ve prospěch obviněné strany Warner Brothers.

Do této oblasti můžeme počítat i případy, v nichž se údajně nedovoleně participuje na dobově módním zvuku nějakého žánru (kupř. world music, rock apod.) užitím podobného instrumentáře; kopíruje se zde (či napodobuje) ne prostřednictvím přímého samplingu, ale vytvořením stejného či velice podobného celkového soundu, jež v krajních případech rovněž může vyvolat v posluchačích dojem záměny, připomeňme zde již probírané spory Toma Waitse s reklamním průmyslem a úmyslné napodobování jeho písní či jeho stylu zpěvu (viz podkapitola 3.3.3), z nichž dotyčný neuspěl pouze ve sporu **Warner Bros. v. Dundas (1987)**, projednávaným před britským soudem, ohledně písně *Martha* proti obviněnému Davidu Dundasovi, tvůrci reklamy pro Kenco Coffee. Soudce Vinelott shledal shodné pouze obecné historicky podmíněné zvukové prostředí (*musical ambience*), jež je nedostatečné pro *copyright infringement*.

Podobný případ byl řešen i v kauze **Tisi v. Patrick 97 F. Supp. 2d 539 (S.D.N.Y. 2000)**,<sup>1086</sup> v níž na straně žalobce stál Michael Tisi se svou písní *Sell Your Soul* proti obviněnému Rihardu Patrickovi a jeho *Take A Picture*. Obviněná skladba však v podstatě abstrahuje od melodické složky, je shodně tvořena jemnými zvukovými efekty a perkusemi dobově oblíbené esence world music, které dohromady vytvářejí podobný celkový sound obou skladeb. Obviněný namítl, že nepoužil žádný melodický úryvek ze skladby žalobce, na němž by tedy bylo legitimní založit možnou žalobu pro porušení AP, což soudce Sweet považoval za dostatečně relevantní a vágní žalobu tak odmítl.<sup>1087</sup>

Význam tzv. soundu se řešil ještě v důležitém sporu *Newton v. Diamond 349 F.3d 591 (9th Cir. 2003)*,<sup>1088</sup> v němž James W. Newton (skladba *Choir*) obvinil skupinu Beastie Boys a jejich *Pass the Mic*, neboť dle něj použili zvukové fragmenty jeho skladby. Tato kauza obsahuje sice problematiku tzv. smplování, které budeme věnovat ohledně právních kauz samostatnou subkapitolu, nicméně dotýká se významně i problematiky plagiariace zvuku. Newton totiž ve své žalobě hovořil o jasné a jedinečné evokaci soundu afroamerického spirituálu, jenž je v jeho skladbě vytvořen jeho speciální technikou za pomoci unikátní kombinace klastrů a ambientních zvuků (*dense cluster of pitches and ambient sounds*, soud v návaznosti použil výraz tzv. *Newton technique*), která je zde

---

<sup>1086</sup> Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/2000-2009/Pages/tisipatrick.aspx> [citováno 5. 6. 2012].

<sup>1087</sup> Připomínáme zde naše závěry kapitoly 2.5.3 ohledně praxe zneužívání hudebních prostředků cizích kultur.

<sup>1088</sup> Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/2000-2009/Pages/newtondiamond.aspx> [citováno 6. 6. 2012], tam i násl. pozn.



zkopírována do hip-hopové skladby.<sup>1089</sup> Soudce Shroeder správně poznamenal, že ne každé kopírování je protizákonné, vždy se musí jednat pouze o podstatnou a důležitou část žalobcova díla, což bylo následně předmětem zkoumání.<sup>1090</sup> Použitá část žalobcova díla nebyla shledána ani kvalitativně ani kvantitativně podstatná (šlo o tzv. *brief segment*), byť si soudce uvědomoval relativitu těchto analýz.<sup>1091</sup> Jak se však následně dokázalo, použití Newtonova díla bylo autorizované, v souladu s řádně získanou licencí, takže žaloba byla nakonec oprávněně zamítnuta. Na druhou stranu ale tento spor vyvolal diskusi ohledně právě limitovaných možností notového záznamu jako důkazního prostředku. Ten (jako tzv. *deposit accompanying copyright registration for the musical work*) totiž ani nemohl v tomto případě zodpovědět otázky ohledně míry podstatné shody. Podobně jako ve skladbách jazzového okruhu ani zde neobsahoval zápis veškeré elementy hudební struktury, gró sporu tkvělo až ve speciální interpretaci předmětné de facto pouze třítónové pasáže, na bázi skladatelových specifických instrukcí, které ji činily sluchově specifickou.<sup>1092</sup> Soud na základě expertízy přizvaných znalců konstatoval, že v takovýchto případech má být jako onen *deposit* k registraci copyrightu použita raději nahrávka (což tak žalobce neučinil), která je vedle notového materiálu s ohledem na vývoj hudebního paradigmatu dnes již přípustná a představuje přesnější zachycení témbrových nuancí, a která nakonec figurovala rovněž ve vlastním sporu.

Připomeňme, že rovněž v již zmiňovaném případě **Glover v. Austin 289 Fed. Appx. 430 (2nd Cir. 2008)**, který byl žalobcem postaven na nekonkrétním obvinění z plagiarizování aspektů typu „*main harmonies*“, „*musical phrases*“, také došlo na vytknutí

---

<sup>1089</sup> Nebezpečně se tedy uchýlil spíše k formulaci obvinění ze zcizení své speciální techniky, která by APO vylučovala a případné právní instrumenty by bylo nutné hledat v oblasti průmyslového práva či ustanovené proti nekalé soutěži, byl-li by dotčen majetkový zájem.

<sup>1090</sup> A odkázal na starší judikáty: „*The principle that trivial copying does not constitute actionable infringement has long been a part of copyright law. Indeed, as Judge Learned Hand observed over 80 years ago: "Even where there is some copying, that fact is not conclusive of infringement. Some copying is permitted. In addition to copying, it must be shown that this has been done to an unfair extent."* **West Publishing Co. v. Edward Thompson Co., 169 F. 833, 861 (E.D.N.Y. 1909)**. „*This principle reflects the legal maxim, de minimis non curat lex (often rendered as, the law does not concern itself with trifles)*.“ Podrobněji viz Ringgold, 126 F.3d, s. 74–75.

<sup>1091</sup> „*It is difficult to measure the precise relationship between this segment and the composition as a whole, because the score calls for between 180 and 270 seconds of improvisation. When played, however, the segment lasts six seconds and is roughly two percent of the four-and-a-half-minute "Choir" sound recording licensed by Beastie Boys. Qualitatively, this section of the composition is no more significant than any other section.*“

<sup>1092</sup> Z výroku soudce: „*The function of the score is more mnemonic in intention than prescriptive. And it is clear that Newton goes beyond the score in his performance. For example, Dr. Dobrian declared that ,Mr. Newton blows and sings in such a way as to emphasize the upper partials of the flute's complex harmonic tone, [although] such a modification of tone color is not explicitly requested in the score.*‘ More generally, Dr. Wilson explained Newton's performance technique as follows: *The Newton technique produces a musical event in which the component sounds resulting from the simultaneous singing of one or more pitches and the interaction of this pitch or pitches with the various components of the multiphonic array of pitches produced on the flute create a relatively dense cluster of pitches and ambient sounds that sometimes change over time.*“

„*sound similarity*“. Soud se však takto vágně specifikovanými předměty sporu odmítl vážně zabývat, přičemž poukázal na fakt, že i kdyby tyto prvky v tomto případě zakládaly regulérní důvod žaloby, musí být vždy zvážena především míra *stealing of musical expression*, k čemuž zde ovšem nedošlo.

Jsou však i případy, které byly stran sluchových asociací podobným způsobem a z různých stran napadány, avšak nestaly se nakonec předmětem soudního sporu, protože jsou buď chytře hudebně zdůvodněny či obejity, anebo se autorům původních děl jednoduše nevyplatí tyto epigony žalovat. Pověstná se v tomto směru stala skupina **Oasis**, jíž byla často přičítána až příliš velká podobnost v používaných aranžích doprovodů (na hranici inspirace a vykrádání) s Beatles. Kupř. na jejich píseň *Don't Look Back In Anger* existuje na internetovém portálu YouTube hned několik srovnávacích mash-upů s písněmi *Let It Be* a *Imagine* Johna Lennona (nicméně konstatujeme, že takovýchto podobností je v hudbě bezpočet a v těchto případech se opravdu o porušení AP nejedná. Všechny skladby zvláště v NAH pracují s limitovaným počtem akordických progresí a melodických obrátů). Podobným nařčením čelila i ska-punková píseň skupiny **Offspring** *Why Don't You Got a Job?* a její obdobné shody v celkovém pojetí s *Ob-La-Di, Ob-La-Da*. Kapela posléze raději vydala prohlášení, že píseň vznikla jako pocta slavným Broukům.<sup>1093</sup> Podobně působí i srovnání písně *I'm Yours* od **Jamesona Mraze** s dnes populární *Somewhere Over The Rainbow* Israele Kamakawiwa, nebo Supreme Robbieho Williamse s hitem Glorie Gaynor *I Will Survive* (byť se zde inkriminovaná melodie objeví pouze podpůrně ve smyčcových aranžích mezihry<sup>1094</sup>). I od kapely **Coldplay**, konkrétně jejich nejúspěšnější skladby *Clocks*, se inspiroval kupř. David Guetta v písni *When Love Takes Over*, jehož klavírní intro variuje klavírní figuru zmíněného originálu, využívá pouze jiné obraty rozkladů jinak shodných akordů. Jistou sluchovou podobu v rytmu a harmoniích nalezneme také u písně **Paris Hilton** *Stars Are Blind*, která se inspirovala hitem UB40 *Kingston Town*.<sup>1095</sup>

<sup>1093</sup> Ostatně úzké stylové mantinely kapelu **Offspring** dohánějí podle mnohých hudebních publicistů (kupř. Terezy Vavrouškové) i k sebevykrádání a na důkaz uvádějí srovnání jejich písně z roku 2003 *Can't Get My Head Around You* s o pět let starší *Staring At the Sun*.

<sup>1094</sup> Takováto inspirace bývá v NAH častá a většinou i tolerovaná, podobně uvádí tuto píseň jako svůj vzor skupina **Erasure** pro jejich hit z počátku 90. let *Love to Hate You*. Formace **Pet Shop Boys** zase pro svůj hit *Go West* dle vlastních slov pouze „přepočítala“ tehdy ještě sovětskou státní hymnu.

<sup>1095</sup> Dostupné [online] na <http://www.ireport.cz/style/14665-hudebni-zlociny-ii-dil.html>, <http://www.ireport.cz/style/14725-hudebni-zlociny-iii-dil.html>, <http://www.ireport.cz/style/14891-hudebni-zlociny-vi.html> [vše citováno 25. 7. 2012]. Opět připomínáme, že internetový portál **YouTube** se hemží odkazy, které nabízejí srovnání různých podobných písní či rovnou jejich mash-upy. Spousta se jich týká přímo samplování, některé porovnávají písně, které využívají shodných prvků hudební struktury (a často vůbec nejde o hlavní melodii). Např. nalezneme takovouto komparaci některých údajně shodných či podobných písní, dle našeho názoru již jen náhodně shodných, což je způsobeno především limitovanými možnostmi NAH. Dostupné [online] na <http://www.youtube.com/watch?v=kqVFt3hs5DU&feature=related> [citováno 17. 6. 2012]. Viz k tomu podrobněji kapitola 2.5.5. naší práce.

### 3.3.7. Zvláštní umělecká forma parodie úmyslně vyvolávající sluchovou asociaci

Jeden z častých důvodů úmyslného vyvolání sluchové asociace představuje v umění forma parodie, tedy přetvoření původního obsahu cizího díla (v literárních dílech např. formou satiry) do směšného charakteru prostřednictvím komického způsobu využití některého stylového nebo kompozičního prvku, jež se vyčlení z obvyklého obsahového kontextu (případně situačního, vnímáme-li hudbu jako součást nějaké vyšší entity, v níž plní nějakou doprovodnou funkci) a zařadí do jiného, který je s ním v rozporu. Tím většinou zvýrazní některé jeho aspekty, případně naopak poukáže na nějaké jeho nedostatky.<sup>1096</sup> O parodii mluvíme především v souvislosti s napodobováním, případně plagiováním textové složky; tento typ bývá ve vztahu k hudebnímu dílu obecně nejčastější formou, pro záměry parodie je vhodnější (recipientům je svým sdělením přístupnější). Lze zde klasifikovat dvě vztahové roviny – vztah přepracovaného textu k textu původnímu a vztah přepracovaného textu k hudební složce. V tomto druhém typu vztahu jde jednoznačně o zásah do původního díla a je na autorovi, zda uplatní osobnostní AP ohledně dehonestace původního díla.<sup>1097</sup> V hudební oblasti se tak děje většinou právě nějakou variací na ústřední motiv původní skladby. Forma parodie je kupř. v USA právně přípustná, neposuzuje se jako porušení autorského práva, neboť parodie je vnímána jako legitimní umělecká forma, která naopak svým osobitým způsobem těží ze známosti nějakého cizího díla. Dochází tedy k jistému oslabení AP tím, že některé způsoby jeho využití bez svolení autora jsou označeny jako „rozumné a patřičné“. Do této sféry dovolených užití podle tzv. *fair use* patří kromě parodie použití díla za účelem kritiky, komentáře, výuky, výzkumu apod. V českém právním systému takovéto ustanovení výslovně neexistuje, výjimky se řeší pouze na základě tzv. zákonných licencí a tzv. volných užití. V úvahu zde připadá ještě žaloba na ochranu osobnosti, pokud daná parodie nějakým způsobem zasahuje do osobnostních práv původního autora. Parodie tedy spadá pod standardní licenční režim cover verze příslušné písně. V souvislosti s hudební parodií jsme však u nás zatím žádný protiprávní případ nezaznamenali.<sup>1098</sup> Zvláštností na těchto kauzách obecně je, že zde obviněný nevystupuje v roli někoho, kdo by se snažil vyvrátit dojem nápodoby, ale naopak – dobrá parodie totiž musí připomínat originál, resp. jej nějakým vhodným způsobem přetvářet; svým způsobem tak jde o dílo odvozené, toto hodnocení pak ještě více vynikne ve spojení s hudební parodií.

<sup>1096</sup> S využitím Kolektiv autorů: *Encyklopedický slovník*. Odeon, Praha 1993, s. 811.

<sup>1097</sup> Podle Adamov, Norbert: cit. dílo, s. 95.

<sup>1098</sup> Jinak je tomu však v jiných uměleckých branžích. Vzpomeňme např. na televizní pořad *Česká soda* a jeho ústředního protagonistu Petra Čtvrtníčka, který díky svému satirickému magazínu čelil právě žalobám na ochranu osobnosti, kupř. ze strany dobovému moderátorovi počasí, Jána Zákopčaníka za fotomontáž jeho osoby.

Hovoříme-li o případech založených na vztahu čistě textových složek, jejich podobnosti či přímo shodě, tak i na této bázi samozřejmě vznikla řada soudních pří. Např. v případě **Berlin et al. v. E.C. Publications, Inc. 329 F. 2d 541 (2d Cir. 1964)**<sup>1099</sup> Irving Berlin (s písní *A Pretty Girl is Like a Melody*) zažaloval Franka Jacobse a Larry Siegela (resp. jejich parodii *Louella Schwartz Describes Her Malady* v časopise *Mad Magazine*) za neoprávněný zásah do jeho AP použitím v tomto případě čistě textové složky jeho písně, čímž mu vznikla podstatná a nenahraditelná škoda (*substantial and irreparable damage*). Žalobce dále argumentoval ryze komerčními důvody obviněného, které tak vylučují sféru *fair use*, pročež dále odmítl uznat parodii jako takovou coby nezávislou formu tvůrčího úsilí se svěbytnými literárními kvalitami, jež jsou hodné soudní ochrany ve veřejném zájmu. Soudce Metzner tento argument zpochybnil<sup>1100</sup> a konstatoval, že veřejnosti nijak nečiní problém rozlišit od sebe obě písně, čímž nehrozí riziko záměny ani jiné varianty ekonomického profitu jakožto potencionální neoprávněné obohacení druhé strany, byť je užít podobný titul, frázování a textové metrum, na druhou stranu je zde odlišná nálada a obsah. Dále se však vyjádřil k obecným otázkám dovolené míry citace originálů v parodických formách, u nichž připustil, že toto povolené množství je značně relativní a právně neustálené. Ve starších kauzách typu **Bloom & Hamlin v. Nixon, 125 F. 977 (C.C.E.D.Pa.1903)**; **Green v. Minzensheimer, 177 F. 286 (C.C.S.D.N.Y.1909)**; and **Green v. Luby, 177 F. 287 (C.C.S.D.N.Y.1909)** nebyla předmětem sporu parodie, ale imitace určitého stylu konkrétního výkonného umělce, do něhož byly případně implementovány v různé míře také citace AP chráněných děl – srovnej např. **Cf. Broadway Music Corp. v. F-R Pub. Corp., 31 F.Supp. 817 (S.D.N.Y.1940)**, případně **Hill v. Whalen & Martell, Inc., 220 F. 359 (S.D.N.Y.1914)**.<sup>1101</sup> Aplikujeme-li analogické judikáty z jiné umělecké oblasti, podle rozdílných verdiktů dvou podobných klíčových kauz **Loew's, Inc. v. Columbia Broadcasting System, 131 F.Supp. 165 (S.D.Cal.1955)** a **Columbia Pictures Corp. v. National Broadcasting Co., 137 F.Supp. 348 (S.D.Cal.1955)**, lze i zde usuzovat na velmi subjektivní posuzování kvalitativních a kvantitativních kritérií výrazu *substantially* (zde v kontextu *of the material taken from the original motion pictures*). V obou případech soud uznal na podkladě podrobných vědeckých rozborů historický význam a společenskou

<sup>1099</sup> Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1960-1969/Pages/berlinecpublications.aspx> [citováno 30. 5. 2012].

<sup>1100</sup> Kritika názoru vyloučení formy parodie z oblasti fair use je však širší, pochází od řady právních komentátorů: kupř. *Comment, Parody and the Law of Copyright*, 29 Fordham L.Rev. 570 (1961); Note, *Parody and Burlesque -- Fair Use or Copyright Infringement?*, 12 Vand.L.Rev. 459 (1959); Note, *Parody and Copyright Infringement*, 56 Colum.L.Rev. 585 (1956). But see Selvin, 2 *Parody and Burlesque of Copyrighted Works as Infringement*, 6 Copyright Soc'y Bull. 53 (1958).

<sup>1101</sup> „Alternatively [here] the defense of 'parody' or 'burlesque' was clearly invoked in bad faith, as an attempt to justify a taking designed substantially to satisfy the demand for the copyrighted original.“

hodnotu parodie a burlesky s tím, že tvůrce parodie musí mít pochopitelně dostatečný prostor k tomu, aby u recipienta vyvolal dojem původní práce, neboť jedině tak tato může být úspěšná a naplnit svůj cíl. Vše je však limitováno zákonnými hranicemi získané licence od tvůrce originálního díla, jež mj. definuje ono množství výpůjčky, které nesmí být ve větší míře, než je nutné. Někteří právní odborníci se však obávají úpadku parodie jako formy, pokud bude takto autorskoprávně monitorována prostřednictvím nějakých kvót a kvantitativních limitů. Soudce Metzner však ani v tomto případě neshledal tento aspekt za překročený, pročež žalobu zamítl.<sup>1102</sup>

Málokdy je situace pro obviněného stran vlastní žaloby takto jednoznačná. V kauze **Elsmere Music v. N.B.C. 482 F. Supp 741 (S.D.N.Y. 1980) aff'd 623 F.2d 252 (2d Cir. 1980)**<sup>1103</sup> se tentokrát žalobcem stal autor reklamní znělky, konkrétně Steve Karman (*I Love New York*) a obviněnou stranou televizní společnost NBC s parodií pro televizní show *Saturday Night Live* s názvem *I Love Sodom*, jež kromě evidentní parafráze textové složky participovala též a capella na hlavní, byť nijak výrazné, čtyřtónové melodii. Gros případu se však stočilo kolem posouzení, co se vlastně v daném televizním šotu parodovalo. Žalobce totiž ve své žalobě chytře uvedl, že zesměšnění bylo namířeno ne proti inkriminovanému reklamnímu jinglu, ale přímo proti městu New York a pranýřovalo jeho neúspěchy na poli veřejné politiky a public relations během ekonomického poklesu koncem 70. let. Tím by obviněná strana nemohla legitimně uplatňovat nárok na *fair use* užití žalobcova díla coby předlohy pro parodii a soudce by musel spor posoudit jako nezákonný zásah do AP. Soudce Goettel však tuto argumentaci odmítl a případ přiřkl ve prospěch žalované NBC. Souvislost s dotyčným jinglem potvrdil, nicméně shledal tuto parodii jako obchodně jej nepoškozující (což by teoreticky v opačném případě byla jedna z možností autorskoprávního postihu parodie – i přes režim *fair use*). Soudce dokonce poznamenal, že takováto parodie naopak zesiluje význam parodovaného díla, stejně jako obecně bývá imitace nejryzejší formou vyjádření úcty původnímu dílu.<sup>1104</sup>

V kauze **Fisher v. Dees 794 F.2d 432 (9th Cir. 1986)**<sup>1105</sup> žalobci Marvin Fisher a Jack Segal (*When Sunny Gets Blue*) zažalovali Ricka Deese, který ve *When Sonny Sniffs*

---

<sup>1102</sup> Ze závěru Metznerova odůvodnění: „*While the social interest in encouraging the broad-gauged burlesques of Mad Magazine is admittedly not readily apparent, and our individual tastes may prefer a more subtle brand of humor, this can hardly be dispositive here. Cf. Bleistein v. Donaldson Lithographing Co., 188 U.S. 239, 47 L.Ed. 460 (1903). For, as a general proposition, we believe that parody and satire are deserving of substantial freedom -- both as entertainment and as a form of social and literary criticism.*“

<sup>1103</sup> Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1980-1989/Pages/elmeremusicnbc.aspx> [citováno 5. 6. 2012].

<sup>1104</sup> „*Just as imitation is the sincerest form of flattery, parody tends to acknowledge the importance of the thing parodied.*“ (Tamtéž.)

<sup>1105</sup> Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1980-1989/Pages/fisherdees.aspx> [citováno 5. 6. 2012].

*Glue* použil údajně část žalobcovy skladby.<sup>1106</sup> Soudce Sneed učinil zajímavé srovnání – v parodii musí být původní dílo použito v mnohem vyšší míře a přesněji než v dílech výtvarných, jelikož je potřeba dosáhnout zde zaměření na určitý cíl,<sup>1107</sup> což v oblasti vizuální lze nepochybně snadněji než v auditivní. Zde tak bylo legitimně učiněno, protože výrok soudu směřoval ve prospěch obviněného.

Přímé vymezení formy parodie, v níž se jednalo již především o vztah nového textu k vlastní hudební složce, bylo řešeno v kauze **MCA Music v. Earl Wilson 425 F. Supp. 443 (S.D.N.Y. 1976)**,<sup>1108</sup> kde se střetli žalobci Don Raye a Hughie Prince (autoři dobově úspěšné písně *Boogie Woogie Bugle Boy*, napsané v roce 1940, kterou v roce 1973 opět s komerčním úspěchem nově nazpívala zpěvačka Bette Midler) s obviněnými Earlem Wilsonem a Billym Cunninghamem, autory písně z roku 1974 *The Cunnilingus Champion of Co. C.* Soudce Cooper zde neuznal hlavní argument obviněného, že použil dané dílo ve smyslu parodie spadající tak do sféry *fair use*, protože se dle jeho názoru jednalo spíše o jakýsi hudební komentář dobového hudebního stylu 40. let, což nelze považovat za parodii.<sup>1109</sup> Případ tak posoudil jako standardní porušení APO. Byť se podle našeho názoru v obou písních jednalo o prvky hudebně obecně používané (*commonplace*), které naplňují obsahově poměrně úzce vymezený styl boogie woogie, jehož charakteristickými rysy je harmonické schéma bluesové dvanáctky, typizovaná figura v base a pevně daný rytmus, čemuž je značně podřízena i melodická složka a frázování textu (což značně stěžuje naplnění požadavku jedinečnosti takového díla), na základě prokázaného *accessu* obviněného a způsobu vedení obhajoby (nezapírali, že by se skladbou neinspirovali) zněl verdikt ve prospěch žalobce.

V historii lze však nalézt též autorskoprávní spory, v nichž sehrála hlavní roli otázka čistě hudební parodie; v případě **Granite Music v. United Artists 532 F.2d 718 (9th Cir. 1976)**<sup>1110</sup> tento faktor ještě přímo neovlivnil verdikt jak prvoinstančního, tak odvolacího soudu, který rozhodnutí potvrdil ve prospěch obviněného Ernesta Golda, který ve skladbě

---

<sup>1106</sup> Soud zjistil, že se obžalovaný neúspěšně pokoušel získat od žalobce povolení k užití jeho písně, nicméně tento fakt při posuzování právní odpovědnosti dotčené parodie nehrál významnější roli.

<sup>1107</sup> „*Song parodies may be permitted more exact or near-exact copying of the targeted work than would be allowed in a parody of a graphical work because there is a special need for accuracy in non-graphic works to conjure the target.*“ (Tamtéž.)

<sup>1108</sup> Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1970-1979/Pages/mcawilson.aspx> [citováno 5. 6. 2012].

<sup>1109</sup> „*First, defendants concede that Champion was not intended to be a parody of Bugle Boy in the sense of taking Bugle Boy out of context in an attempt to hold it up to ridicule. Defendants may have sought to parody life, or more particularly sexual mores and taboos, but it does not appear that they attempted to comment ludicrously upon Bugle Boy. During cross-examination, defendant Wilson admitted that he was not really burlesquing Bugle Boy, but rather, using 'Cunnilingus Champion' as a vehicle to do a burlesque of the '40's, and World War II activity. Wilson further testified that he did not intend Champion to be a parody of Bugle Boy. His intent was to take that innocent style of music and combine it with words that are often considered to be taboo to make a very funny point.*“ (Tamtéž.)

<sup>1110</sup> Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1970-1979/Pages/graniteunited.aspx> [citováno 5. 6. 2012].

*Hiding the Wine*, zkomponované pro film *The Secret of Santa Vittoria*, použil motiv připomínající deset let starý hit *Tiny Bubbles* Leona Pobera, nicméně tyto shody byly shledány na úrovni běžných hudebních obrátů (*commonplace*), které nejsou předmětem APO. Sám obviněný před soudem konstatoval, že si je vědom jistých sluchových podobností, které jsou však ve shodě s použitím *faire use*, tedy zcela postupem legálním. Na důkaz toho srovnal oba osminotové úryvky a poukázal na fakt diminue a odlišné rytmyzace (použití tečkovaného rytmu ve své skladbě); i zde snesl důkaz užití podobného hudebního materiálu v dalších starších skladbách (př. *Westminster Chimes*, *In The Blue Ridge Mountains of Virginia* a *Pauahi O Kalani*). Jednalo se o tak často se vyskytující frázi, že bylo nemožné se jí vyhnout.<sup>1111</sup> Přihlédneme-li však k sémantické stránce, nelze se ubránit jisté spekulaci, že ač obviněný úspěšně argumentoval užitím čistě obecných hudebních obrátů, zda tak učinil zcela nezištně. Píseň *Tiny Bubbles* (v překladu „drobné bublinky“) může evokovat představu vína a tím pádem etablovat sémantický prostor pro možnou parodickou rovinu této dobově velmi známé skladby (za deset let její existence vzniklo, resp. bylo nahráno 30 jejích verzí).

V případě **Campbell v. Acuff-Rose 510 U.S. 569 (1994)**<sup>1112</sup> se de facto střetly oba výše nastíněné vztahy (text – text, text – hudba). Předmětem soudního sporu bylo stejnojmenné parodické zpracování písně *Oh, Pretty Woman* Lutherem Campbellem (a jeho formací 2 Live Crew), na něž podali žalobu Williams Dees a Roy Orbison. Ačkoliv prvoinstanční soud rozhodl ve prospěch obviněných, odvolací soud toto rozhodnutí zvrátil, pojetí *fair use* zde bylo zamítnuto díky komerčnímu charakteru použití a příliš velké doslovné výpůjčce původního materiálu, která již neodpovídala dovoleným limitům žánru parodie, na něž se obviněný odvolával. Nejvyšší soud však zvrátil tento rozsudek odvolacího soudu, vzal do úvahy parodický charakter, účel použití, i vzniklou újmu (škodu). Konečný verdikt tak zněl opět ve prospěch obviněných, obě nahrávky byly zaměřeny podle výroku soudu na zcela odlišnou cílovou skupinu publika. Soudce ve svém zdůvodnění dále použil obecné judikáty říkající, že každé umělecké dílo si musí „půjčovat“ od svých předchůdců (což je pravda, neboť v každém druhu umění se pracuje se stejnými stavebními kameny) a že vždy při posuzování záleží nejen na kvantitě a kvalitě použitého materiálu, ale

---

<sup>1111</sup> I zde byl na podporu tohoto argumentu použit **výrok odlišení copyrightu od patentu**: „*Thus a copyright differs from a patent. Patents are monopolies of the contents of a work as well as the right to reproduce the work itself – one may therefore infringe a patent by innocent and independent reproduction. To the contrary, an independent reproduction of a copyrighted musical work is not infringement; nothing short of plagiarism will serve.*“ **Arnstein v. Marks Corp., 82 F.2d 275 (2 Cir. 1936)**.

<sup>1112</sup> Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1990-1999/Pages/campbellacuffrose.aspx> [citováno 5. 6. 2012].

i na tom, jakým způsobem ovlivní tato nahrávka prodej původního díla.<sup>1113</sup> Škodu by žalovaná skladba způsobila pouze v případě, že by se vydávala za originál (původní předlohu), což však není cílem a smyslem parodie. Soudce Kennedy navíc dodal, že v těchto případech musí být dovoleno použít větší množství z původního originálu, neboť bez vědomého spojení recipienta s originálem by parodie konkrétního díla nebyla možná.<sup>1114</sup>

Konstatujeme závěrem, že forma parodie je zvláště v oblasti NAH značně oblíbená, byť převažuje ona parodická složka spíše v textových složkách než hudebních. Vzpomeňme kupř. na světově proslulého autora a interpreta parodických cover verzí **Weird Al Yankovic**, u něhož původní autoři a interpreti parodii své písně pokládají dokonce za čest. Yankovic však bez předem daného souhlasu původního autora z principu vytvářet parodie odmítá.<sup>1115</sup> Ke kolizi došlo pouze v případě písně *Gangsta's Paradise* rappera Coolia, který údajně měl s použitím souhlasit, posléze veřejně prohlásil, že toto svolení nedal. Parodie s názvem *Amish Paradise* (videoklip využívá i některé vizuální shodné prvky Cooliovy skladby).<sup>1116</sup> I v českém prostředí takové zástupce najdeme, některé více, některé méně vtipné: Těžkej Pokondr, svého času dvojice Marek Vašut & Gábina Osvaldová, Richard Genzer & Michal Suchánek, Zdeněk Izer či Ruda z Ostravy.

U parodie hudební složky jde principiálně o změny povětšinou aranžérské, kterých je v oblasti zvláště NAH bezpočet, nejefektivnější pak bývá změna hudebního žánru.<sup>1117</sup> V oblasti AH pak představují v současnosti čistě hudební parodie jedinečný fenomén **Aleksey Igudesman & Hyung-ki Joo** se svým hudebně divadelním projektem *A Little Nightmare Music*.<sup>1118</sup>

---

<sup>1113</sup> „[In] truth, in literature, in science and in art, there are, and can be, few, if any, things, which in an abstract sense, are strictly new and original throughout. Every book in literature, science and art, borrows, and must necessarily borrow, and use much which was well known and used before.“ Viz **Emerson v. Davies**, 8 F.Cas. 615, 619 (No. 4,436) (CCD Mass. 1845); „(...) look to the nature and objects of the selections made, the quantity and value of the materials used, and the degree in which the use may prejudice the sale, or diminish the profits, or supersede the objects, of the original work.“ **Folsom v. Marsh**, 9 F.Cas. 342, 348 (No. 4,901) (CCD Mass. 1841). Podrobněji k tomu viz též dostupné [online] na <http://www.benedict.com/Audio/Crew/Crew.aspx> [citováno 10. 6. 2012].

<sup>1114</sup> „The parody must target the original, and not just its general style, the genre of art to which it belongs, or society as a whole.“ Citováno zde podle Lindenbaum, c.d., s. 41.

<sup>1115</sup> Souhlas s parodováním svých skladeb nikdy neudělil př. Prince, z tohoto pohledu asi nejbezpečnější autor.

<sup>1116</sup> Jak jsme již uvedli na jiném místě, připomínáme, že jejím původním autorem je však Stevie Wonder. Jistou pikantností také je, že Al Yankovic prostřednictvím firmy Ear Booker Enterprises sám aktuálně žaluje Sony Music Entertainment a požaduje \$ 5 miliónů mj. jako podíl z finančního narovnání mezi portálem YouTube a Sony M.E., k němuž došlo právě v době, kdy jeho na tomto webu umístěné video *White & Nerdy* patřilo k nejsledovanějším vůbec a přinášelo tedy společnosti Sony nemalé zisky (k tomuto kompenzačnímu systému YouTube viz kapitola 2.6. této práce). Ve hře jsou ale i další nároky majetkověprávní povahy (kupř. z úspěšných soudních sporů firmy Sony ohledně P2P sítě). Dostupné [online] na [http://www.billboard.biz/bbbiz/industry/legal-and-management/weird-al-yankovic-suing-sony-music-for-1006633352\\_story](http://www.billboard.biz/bbbiz/industry/legal-and-management/weird-al-yankovic-suing-sony-music-for-1006633352_story) [citováno 19. 8. 2012].

<sup>1117</sup> Z poslední doby zmiňme kupř. úspěšné „předělávky“ celosvětového hitu *Gangnam Style* korejského zpěváka jménem Psy např. do orchestrální aranže, z českého prostředí hit *Tepláky* skupiny Nightwork (již sám o sobě parodující styl 80. let) přearanžovaný pro dechový soubor nástrojů.

<sup>1118</sup> Podrobnosti dostupné [online] na <http://www.igudesmanandjoo.com> [citováno 19. 8. 2012].



### 3.3.8. Fenomén samplování v konkrétních soudních kauzách

Nejčtenější skupinou soudně řešených případů hudebního plagiátorství však nalezneme v posledních letech jednoznačně v případech nedovoleného samplování, tedy použití konkrétních úryvků částí cizích nahrávek. Tento technologický proces umožnil kvantitativní nárůst nových skladeb, úměrně čemuž vzrostl též počet žalob týkajících se nedovoleného kopírování z cizích děl. Jak bylo trefně poznamenáno v komentáři případu **Suzane McKinley v. Collin Raye No.Civ.A.3:96-CV-2231-P 1999 U.S. Dist. LEXIS 1137 (N.D.Tex. Jan. 22, 1999)**, v posledním čtvrtstoletí nahrávací a komunikační technologie udělaly velký krok kupředu, neboť s jejich pomocí lze vyprodukovat již zvukově kvalitní zvukovou nahrávku, která je levná a zároveň virtuálně široce dostupná. Téměř každý tak dnes může vytvářet vlastní hudbu, často spolupomocí citování úseků nahrávek skladeb cizích autorů. Důsledkem tohoto, jak konstatoval soudce Jorge A. Solis, v podstatě hloupého přístupu k hudební kompozici je nárůst významu jednotlivých slov v textu, kvůli kterým se dnes žaloba podává.<sup>1119</sup> (My dodáváme: vedle toho také i hudebních banalit a fragmentů, které by dříve byly coby předměty žaloby směšné a těžko uvěřitelné.) Z procesu samplování mj. vyplývá, že zde dochází k jakémusi propojení případů tvorby nelegální zvukové asociace, plagiování melodie či jiné v kontextu díla významné složky hudební struktury, případně použití úryvku ze složky textové. Jedná se o jakousi tematickou fúzi téměř všech námi výše uvedených okruhů (jimž jsme věnovali samostatné podkapitoly), jejímž společným rysem je specifický technologický proces vzniku těchto nahrávek hudební děl. Nejvíce soudních kauz se tak vyskytuje v žánrech hip-hopu a rapu, které jsou od začátku své existence po hudební stránce postavené víceméně na této technice a jsou jí tak definovány.

Raná kauza ohledně samplingu se dotýká patnosti užitého samplu v novém hudebním kontextu. Datuje se již do roku 1987 díky britské formaci **MARRS** a jejich singlu *Pump Up the Volume*, kterou zažaloval producent Stock Aitken Waterman kvůli nedovolenému užití úryvku ze skladby *Roadblock*. Mimosoudní dohodou bylo ujednáno, že výlisky v zámoří nebudou obsahovat inkriminovaný sampl. Nicméně MARRS původní sampl natolik zvukově pozměnil, že na nahrávce zůstal, nebyl pouze v dané skladbě patrný, což zaregistroval až žalobcův co-producent Dave Darell, který v rozhlase slyšel interview s kapelou MARRS. Účel mimosoudního vyrovnání však byl i přes faktické nesplnění podmínky potenciálního žalobce tímto splněn.

---

<sup>1119</sup> Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1990-1999/Pages/mckinleyraye.aspx> [citováno 7. 6. 2012].

Téhož roku vydala formace **JAMs** desku *1987 (What The Fuck Is Going On?)*, na níž užila bez povolení spoustu samplů rozličných interpretů, za což jí (na upozornění skupiny ABBA) *Mechanical Copyright Protection Society* (MCPS, kolektivní správce ohledně autorských práv ze zvukových a jiných nahrávek) nařídila zničit všechny dosud neprodané nosiče. Jako odpověď JAMs vydali toto album znovu pod jménem *1987 (The JAMs 45 Edits)*, tentokrát bez oněch samplů, přičemž místo nich nechali na nahrávce prázdná, tichá místa.

V raných 90. letech stojí za zmínku ještě případy **MC Hammera**, jenž byl několikrát obviněn z neautorizovaného samplování – v písni *U Can't Touch This* použil úryvek písně Ricka Jamese *Super Freak* (zde opět došlo k mimosoudnímu vyrovnání, Hammer uznal Jamese za spoluautora), mezi dalšími žalovateli byli např. Felton Pilate či Kevin Christian s písní *Oh-Oh, You Got The Shing*. I zde se obviněný se stěžovateli dohodl na vyrovnání a musel se podělit s žalobcem i o získanou cenu Grammy.

Rapper **De La Soul** byl za úvodní track *Transmitting Live from Mars* žalován americkou skupinou the Turtles za nedovolené samplování z jejich hitu *You Showed Me* z roku 1969, která pak vysoudila díky velké popularitě rapperovy debutové desky *3 Feet High and Rising* (1989), na níž se inkriminovaný track nacházel, \$ 1,1 milionu. Pikantní a paradoxní na tomto sporu bylo, že ani Turtles nebyli původními tvůrci oné písně.<sup>1120</sup>

Podobně tomu bylo i v případě rappera jménem **Vanilla Ice**, který počátkem 90. let použil neautorizovaně ve své písni *Ice, Ice, Baby* basový sampl (s klavírní příznávkou) z písně skupiny Queen *Under Pressure*, nazpívanou v roce 1981 Freddie Mercuryem a Davidem Bowiem. Autor Rob Van Winkle sice na svou obhajobu tvrdil, že se jedná o odlišné basové melodie, neboť k té původní byla jím přidána nota navíc, nicméně v pozdějším interview přiznal samplování a prohlásil, že celý track byl míněn jako parodie. Jelikož ani veřejnost takto tuto píseň nevnímala, Winkle se raději dohodl s Davidem Bowiem a Mercuryho právními zástupci na vyplacení části honoráře a uvedení jejich jmen coby spoluautorů.<sup>1121</sup>

Z počátku 90. let stojí za připomenutí ještě dva případy. Prvním z nich je kauza již dříve zmíněné skupiny **Negativland**, která použila do své skladby *U2* útržek z neodvysílaného rozhlasového pořadu Caseyho Kasema *American Top 40*. Tato v podstatě parodie však nejvíce směřovala proti irské formaci U2 a jejich písni *I Still Haven't Found What I'm Looking For*. Proti této nahrávce se právně ohradilo vydavatelství Island Records,

<sup>1120</sup> Greenwald, Matthew: *You Showed Me: The Turtles*. Web AllMusic, dostupný [online] na <http://www.allmusic.com/song/you-showed-me-mt0003467818> [citováno 3. 4. 2012].

<sup>1121</sup> K tomu podrobněji viz Stillman, Kevin: *Word to your mother*. In: Iowa State Daily. Uveřejněno 27. 2. 2006.

zastupující U2, pro porušení ochranné známky (užití názvu skupiny v titulu jejich skladby), a vzneslo obvinění proti labelu SST, který nahrávku vydal. Jednalo se zde mj. i o výtvarnou stránku obalu této nahrávky, jež mohla na první pohled budít zdání singlu skupiny U2. Negativland argumentovali, že použité materiály (samplý a slova) zahrnovaly čistě sféru *fair use*, a v roce 1995 o celé kauze rovněž vydali knihu *Fair Use: The Story of the Letter U and the Numeral 2* s doprovodným zvukovým nosičem.<sup>1122</sup> Ačkoliv se Negativland odvolávali na esenciální povahu *appropriace* v celých dějinách hudby, ekonomické faktory se ukázaly silnější než umělecké.<sup>1123</sup> Kuriózní na celém sporu byl i fakt, že sama skupina U2 se necítila poškozena a dokonce přemlouvala vlastní vydavatelství (neúspěšně), aby nebránilo skupině Negativland tuto píseň dále prezentovat. Skupina Negativland pak dále sama čelila hrozbě soudního sporu ze strany vlastního vydavatelství SST, a to i za onu vydanou knihu. Jelikož zodpovědnost za onen prohraný soudní proces viděl label na straně hudební skupiny, po dlouhých jednáních nakonec možné finanční kompenzace coby zpětné uplatnění náhrady škody (v řádech mnoha desítek tisíc dolarů) skončily mimosoudním vyrovnáním ve výši \$ 30.000. Finanční hlediska možných sporů se tak negativně promítla do reálných možností malých vydavatelství a nezávislých umělců.

Druhým případem je britská rave-music formace **Shut Up and Dance** se samplem doprovodného klavíru a části hlavní melodie ze skladby Marca Cohna *Walking In Memphis* pro svůj taneční track *Raving I'm Raving*. Také v tomto případě došlo k mimosoudnímu vyrovnání a dosavadní výtěžky ze skladby byly symbolicky věnovány na charitu. Ironií je, že tato skupina byla v roce 1995 požádána zpěvačkou Cher o cover verzi této Cohnovy písně, pročež Cohn zpětně schválil využití částí tohoto již existujícího tanečního tracku.

Jednu z prvních soudních kauz tohoto typu, která změnila hudební a zvláště hip-hopový průmysl,<sup>1124</sup> jelikož měla vliv na pozdější verdikty v obdobných sporech i na jakýsi morální aspekt činnosti rapperů (jejichž často i celý hudební podklad je nyní bezostyšně složen výhradně z cizích samplů), však představuje případ **Grand Upright v. Warner 780 F. Supp. 182 (S.D.N.Y. 1991)**.<sup>1125</sup> V něm rapper Biz Markie na své třetí studiové desce *I Need a Haircut* zařadil píseň *Alone Again*, v níž však svůj rap vystavěl na samplovaném backgroundu, ostinátní instrumentální doprovodné figuře obsahující úvodní harmonickou progresi <sup>+</sup>T – III – II – alt.D – T z nahrávky stejnojmenné písně Raymonda „Gilberta“

<sup>1122</sup> Podrobnosti dostupné [online] na <http://www.allmusic.com/album/fair-use-the-story-of-the-letter-u-and-the-numeral-2-mw0000171716> [citováno 10. 6. 2012].

<sup>1123</sup> Lindenbaum, c.d., s. 35 an.

<sup>1124</sup> Dostupné [online] na <http://www.princeton.edu/~artspol/studentpap/undergrad%20thesis1%20JLind.pdf> [citováno 7. 6. 2012].

<sup>1125</sup> Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1990-1999/Pages/granduprightwarner.aspx> [citováno 7. 6. 2012].

O'Sullivanova (*Alone Again Naturally*). Žalobce se proti neoprávněnému kopírování ohradil, stejně jako proti použití shodného názvu písně. Můžeme se však dohadovat, zda podnětem k této žalobě byla opravdu míra použitého materiálu z O'Sullivanovy písně, či zda spíš žalobci vadil fakt, že lidé budou onen hip-hopový track dávat do souvislosti s jeho skladbou, což by mohl vnímat jako zásah do svých osobnostních práv, cítil-li by tento zásah jako dehonestující. Soudce Kevin Thomas Duffy shledal toto jednání za obecně závadné, zahrnul je pod trestní čin krádeže, tedy zkopírování této figury posoudil obecně jako nedovolené (protiprávní) a záměrné, navíc s úmyslem finančního zisku obviněného „parazitovat“ na původní nahrávce. Rozhodnutí právě kvůli této kvalifikaci vyvolalo vlnu kritiky, neboť soudce odhlédl podle některých od reálné míry důležitosti použitého hudebního materiálu, sám navíc nespecifikoval a ve svém rozhodnutí neurčil, zda použití pouhé ostinátní doprovodné figury a tří slov zakládá podstatu úspěšné žaloby pro *copyright infringement*. Soudu tak jako jeden z důkazů postačil fakt, že se společnost Warner Bros., hudební vydavatelství zastupující obviněného, pokoušela již dříve a neúspěšně o získání licence na onu O'Sullivanovu skladbu, tudíž věděla o existenci copyrightu zmíněné písně (nicméně nelze jen z tohoto faktu automaticky dle našeho názoru rozhodnout v prospěch žalobce, jak učinil soudce Duffy). Nutno však objektivně uznat, že Bizkioho písně kromě použitého samplu a přidáných elektronických (automatických) bicích nepřinášejí z hudebního hlediska vůbec nic vlastního, pročež je verdikt soudu, nehledě na jeho odůvodnění, zcela jistě správný.

Pod vlivem tohoto verdiktu bylo rozhodnuto i v dalších kauzách, konkrétně např. v případě **Jarvis v. A & M Records 827 F. Supp. 282 (D.N.J. 1993)**,<sup>1126</sup> kdy za nedovolený sampling zněl verdikt ve prospěch žalobce Boyda Jarvise (*The Music's Got Me*) na úkor Roberta Clivillese a Davida Colea (*Get Dumb! Free Your Body*). Žalobce vznesl souběžně žalobu ohledně porušení autorských práv k hudebnímu dílu a žalobu týkající se zvukové nahrávky (*sound recording claim*). V první žalobě soudce Ackerman kvalifikoval podobnost obou děl ve smyslu *fragmented literal similarity*<sup>1127</sup> a konstatoval shodně s výše zmíněným výrokem, že pro žalobu z *copyright infringement* stačí zkopírování (resp. zde samplování) i malé části, zlomku z původního díla (ovšem bez bližší specifikace, o jak velký a podstatný úsek se má jednat). Soud tak odmítl argumentaci obviněného, že k úspěšné žalobě je zapotřebí celkové zvukové shody obou děl, která zde evidentně není (obviněný se opřel

<sup>1126</sup> Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1990-1999/Pages/jarvisamrecords.aspx> [citováno 8. 6. 2012].

<sup>1127</sup> Poprvé tak profesor Nimmer (*Nimmer on Copyright*, § 13.03[A][2] at 13-46), tedy existence „literal verbatim similarity between plaintiff's and defendants' works“; Ackerman doplnil, že „copied parts could not be more similar – they were digitally copied from plaintiff's recording.“ Podrobnosti dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1990-1999/Pages/jarvisamrecords.aspx> [citováno 8. 6. 2012].

o *premise of the lay audience test*).<sup>1128</sup> Byť obecně nelze nepřiznat, že sampl přesazený do nového zvukového kontextu může původní vyznění skladby značně modifikovat (vytvoří tedy dílo odvozené), přijetí obranné taktiky obviněného by v reálu znamenalo, že sámkování cizích částí díla je dovoleno až do chvíle, než je vyvolán dojem záměny obou děl; s tímto vývodem nelze v tomto směru souhlasit.<sup>1129</sup> V druhé, oddělené žalobě (*sound recording claim*) však Ackerman rozhodl naopak ve prospěch obviněných, neboť žalobce dle něj neprokázal, že je též vlastníkem AP k nahrávce.<sup>1130</sup>

Rovněž v již výše rozebíraném případě hudební parodie **Campbell v. Acuff-Rose 510 U.S. 569 (1994)** se jednalo o techniku sámkování, konkrétně kytarového riffu, basy a bicích z originálu *Oh, Pretty Woman* Roye Orbisona. Z dalších úspěšných soudních kauz z druhé poloviny 90. let uveďme případ **Chemical Brothers** z října 1996 (jejich singl *Setting Sun*, jenž se inspiroval písní *Tomorrow Never Knows* od Beatles a na které spolupracoval také Noel Gallagher, zpěvák Oasis)<sup>1131</sup> či jeden z nejslavnějších případů, v němž **The Verve** vysámplovali v roce 1997 pro svůj hit *Bitter Sweet Symphony* smyčcový part orchestrální verze písně *The Last Time* skupiny Rolling Stones, zde v úpravě Andrew Oldham Orchestra.<sup>1132</sup> V tomto případě sice Richard Ashcroft (zpěvák a leader The Verve) vlastnil řádně získanou licenci pro použití Oldhamovy nahrávky i skladby samotné přímo od vlastníka *publishing copyright*, manažera Allena Kleina (za podmínky, že Mick Jagger a Keith Richards budou uvedeni jako spoluautoři dané písně), Rolling Stones však následně protestovali, že je toto použití kvantitativně příliš velké a kvalitativně zásadní pro celou skladbu. Mimosoudně tak došlo k dohodě a autorství bylo zcela přiznáno ve prospěch Jaggera a Richardse (Ashcroft se musel spokojit pouze s autorstvím textu). Paradoxní je, že dotýčný sampl pocházel především z orchestrálně aranžované verze dotčené písně a týkal se

<sup>1128</sup> Obviněný vycházel z rozhodnutí *Allen v. Walt Disney Productions, Ltd., 41 F. Supp. 134, 140 (S.D.N.Y. 1941)*: „I have heard the compositions played, and to my ear there is a similarity, but not such a similarity as would impress-one. In other words, I would not take the one for the other.“ Vedle toho použil také zdůvodnění v kauze *Arnstein v. BMI, Inc., 46 F. Supp. 379 (S.D.N.Y. 1942)*: „Infringement must be founded upon more than the adoption of a few measures here and there. The theme and general melody must be substantially lifted.“ Vedle této aural similarity by se zároveň mělo jednat o kopírování kvalitativně či kvantitativně podstatné části. Bližší k tomu Sherman, Jeffrey G.: *Musical Copyright Infringement: The Requirement of Substantial Similarity*. Common Law Symposium, No. 92, ASCAP 1977, 145 s. Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1940-1949/Pages/allenwaltdisney.aspx>, a <http://cip.law.ucla.edu/cases/1990-1999/Pages/jarvisamrecords.aspx> [vše citováno 8. 6. 2012].

<sup>1129</sup> „In such a situation, a rap song, for instance, could never be held to have infringed an easy listening song or a pop song (...) rap song infringed easy listening song.“ Viz *Grand Upright Music, Ltd. v. Warner Brothers Records, Inc., 780 F. Supp. 182 (S.D.N.Y. 1991)*. Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1990-1999/Pages/jarvisamrecords.aspx> [citováno 8. 6. 2012].

<sup>1130</sup> Podle výroku „copyright protection for a sound recording of musical compositions must be denied if the copyright claimant of the sound recording has not lawfully obtained the rights to utilize the musical compositions in the sound recordings“ v kauze *Pamfiloff v. Giant Records, Inc., 794 F. Supp. 933, 938 (N.D.Cal. 1992)*.

<sup>1131</sup> Dostupné [online] na [http://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Chemical\\_Brothers](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Chemical_Brothers) [citováno 10. 6. 2012].

<sup>1132</sup> Dostupné [online] na <http://www.allmusic.com/song/bittersweet-symphony-mt0003763279> [citováno 10. 6. 2012].

smyčcového partu, tudíž srovnáme-li originál skupiny z poloviny 60. let s typickým dobovým *mercey soundem*, nenalezneme na první poslech zas až tolik podobného. Při bližším rozboru však rozpoznáme i jisté melodické shody, v originální diminuované kontuře pěvecké linky, jež je však obecně dosti jednoduchá, složená převážně z obecných obrátů. Keith Richards a Mick Jagger byli tedy legitimními vlastníky autorských práv ke skladbě, jejich vydavatelská společnost Decca Record pak ke zvukové nahrávce. Proti tomu se posléze ozval také Andrew Oldham, který sám požadoval na Verve další milion liber, neboť nedal souhlas s využitím této nahrávky své licencované cover verze, z níž pocházel inkriminovaný sampl, a zpochybňoval tak vlastnictví společnosti Decca Record.<sup>1133</sup> Opět zde tedy narážíme ohledně procesu samplování na jakousi duplicitu APO – k dílu samotnému a pak ještě ke zvukové nahrávce, na níž je ono dílo zachyceno, a jež mohou mít různé vlastníky. Shrneme-li tento spor, konstatujeme, že se jednalo o jeden z těch komplikovanějších, v němž hudební a právní hlediska zaujala velmi zvláštní a místy protichůdný postoj, navíc s vědomím, že se v tomto případě jednalo vlastně o řádně licencovaný sampl, který byl de facto pouze shledán kvalitativně a kvantitativně příliš v nové skladbě „využitý“ a nová skladba pak „příliš“ úspěšná.<sup>1134</sup> **John Lindenbaum** ve své práci poukazuje na absurditu této situace, neboť poplatky za použití určitého samplu svazují nové umělce, kteří si je de lege lata takto musí licencovat, protože jsou nuceni poměrně přesně stanovit, jak velká část skladby je autorským počinem toho kterého původního autora, jemuž je přiznáno spoluautorství i na díle novém.<sup>1135</sup>

Tato výše zmíněná dualita by mohla být v reálu využita např. při posuzování vlastností nedovoleně použitého samplu, tedy zda obsahuje melodické úryvky, pomocí nichž lze identifikovat konkrétní skladbu (dílo), či obsahuje jen méně podstatné prvky konkrétní hudební skladby (např. aranže basové linky, doprovodných nástrojů, určitý sound). V prvním případě by bylo možno kvalifikovat porušení AP nejen ke zvukové nahrávce, ale i k dané skladbě (dílu), v případě druhém je situace spornější, vždy by ale bylo prokazatelné porušení

---

<sup>1133</sup> Dostupné [online] na <http://www.independent.co.uk/news/business/whos-suing-whom-bitter-symphony-as-the-verve-is-sued-by-oldham-1046409.html> [citováno 3. 7. 2012].

<sup>1134</sup> Jistým paradoxem je také fakt, že popularitu tomuto hitu z alba *Urban Hymns* zajistilo až jeho použití pro reklamní účely firmy Nike, díky níž se album z 63. místa žebříčku prodejnosti strmě vyhouplo a sama píseň *Bitter Sweet Symphony* dokonce do Top 20 Single. Ještě paradoxnější je, že k reklamním účelům tuto skladbu nabídl nově spoluvlastník AP, manažer Rolling Stones, Allen Klein. To však zároveň zvýšilo pozornost a přispělo k dosažení podstatného kritéria o nepsané potřebné komerční úspěšnosti potenciálně obviněného, tedy Ashcrofta a Verve. Rolling Stones si až na základě této následné komerční úspěšnosti začali nárokovat víc než původně domluvených 50 %.

<sup>1135</sup> Lindenbaum, c.d., s. 56 an. Sám uvádí i další případy, kupř. **Courtney Love** a její skupinu Hole, která v roce 1998 čelila obvinění právě pro přílišné použití licencovaného materiálu od **Smashing Pumpkins**. Podobně též **Lauryn Hill** podstoupil soudní bitvu s hudební skupinou NewArk, producentem desky, která si nárokovala spoluautorství za jeho cenami ověřené album *The Miseducaiton of Lauryn Hill*.

AP ke zvukové nahrávce.<sup>1136</sup> Jako příklad k posouzení této mnohdy tenké hranice užívání samplů zmiňuje kupř. Lindenbaum tvůrce a skladatele mj. rozličných zvukových koláží, multiinstrumentalistu a zpěváka jménem **Beck** (vlastním jménem Bek David Campbell), především pak záležitost kolem jeho alba *Odelay* z roku 1996, na němž použil v hojné míře rozličné samplý.<sup>1137</sup> V reakci na tento jeho počín totiž vzniklo zásluhou jiné skupiny mnohem avantgardnějších zvukových experimentátorů dílo s názvem *Deconstructing Beck*, v němž byly naopak z *Odelay* vytvořeny rozličné zvukové koláže a remixy. Organizace (R)mark pak tento počín vydala v malém vydavatelství Illegal Art a prodávala jej na internetu za symbolickou cenu \$ 6. Jedinou odezvou od Beckových právníků na tento očividně umělecký záměr (na rozdíl od majetkového) byl pouze dopis vyzývající k ukončení této protiprávní činnosti (v souladu s typizovaným právním postupem v takových případech, tzv. *Cease and desist letter*), hrozící možnými legálními sankcemi.<sup>1138</sup> Zde by otázka posouzení samplů z výše zmíněného hlediska byla zcela na místě, jelikož v žádném úryvku není rozeznatelná konkrétní melodie či rytmus nějaké Beckovy písně. Tyto koláže založené na samplování z určité zvukové nahrávky tak zcela jistě naplňují kritéria nového a originálního díla, samplý jsou zde atomizovány ve smyslu originálních kompozičních prostředků, otázkou je spíše posouzení řazení tohoto díla do hudebního či možná spíše do zvukového umění. Umělecká komunita by však naopak spíše přivítala soudní spor ohledně tohoto díla, neboť si byla zcela jista verdiktem ve prospěch avantgardistů, na základě něhož by vznikl precedens, který by poskytoval tvůrcům obecně více umělecké svobody při využívání těchto postupů.<sup>1139</sup>

Jednu z možná nejvíce spekulativních záležitostí však představoval případ **Tuff 'N' Rumble v. Profile Records 42 U.S.P.Q.2d 1398 (S.D.N.Y. 1997)**,<sup>1140</sup> v němž rapová skupina The Honey Drippers napadla formaci Run DMC, neboť podle nich jejich track *Back from Hell* použil shodnou smyčku (tzv. loop) elektronických bicích z žalobcovy *Impeach the President*. Soudce Sydney Stein tuto žalobu pochopitelně zamítl, typizovaný doprovodný loop, který je volně šířen ke stažení po internetu jako běžný stavební prvek hudební struktury (spadá tedy do sféry *public domain*), neplní obecně – a ani v tomto případě –

<sup>1136</sup> Toto právo spadá do skupiny práv souvisejících s AP, dle českého AZ upravených v hlavě II., dílu 2 (Práva výrobce zvukového záznamu k jeho záznamu, §§ 75–78 včetně).

<sup>1137</sup> Mj. ve skladbě *Jack-Ass* využil doprovodných nástrojových figur z původně Dylanovy písně *It's All Over Now, Baby Blue* v aranžích skupiny Them.

<sup>1138</sup> Lindenbaum, c.d., s. 46 an.

<sup>1139</sup> Jak uvádí Lindenbaum (c.d., s. 48) a dokládá toto mailovou korespondencí s různými umělci (pozn. č. 136).

<sup>1140</sup> Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1990-1999/Pages/tuffrumblerprofile.aspx> [citováno 2. 6. 2012].

úlohu nějakého originálního prvku, kvůli němuž by bylo možné podat žalobu pro *copyright infringement*. Nelze tak ani prokázat neautorizované kopírování tohoto prvku z díla žalobce.

Z potenciálních (ale dále i reálných) soudních pří datovaných již do nového milénia stojí za zmínku v podstatě úsměvný případ písně z roku 2001 *Loverboy* zpěvačky **Mariah Carey**, jež v ní legálně užila sampl z písně Yellow Magic Orchestra *Fireracker*. O měsíc později vydala **Jennifer Lopez** svou píseň *I'm Real* se stejným, rovněž legálně získaným samplem YMO. Paradoxně ve strachu z obvinění ze strany Mariah Carey ohledně jakéhosi „sekundárního plagiátorství“ raději inkriminovaný sampl vyměnila.

Podobně formace **Public Enemy**, která v roce 2002 nahrála track *Psycho of Greed* obsahující samplovanou smyčku opět z *Tomorrow Never Knows* od Beatles, raději dotyčnou skladbu nakonec z alba *Revolverlution* vyřadila, neboť licenční poplatky za onen sampl byly ze strany Capitol Records neúměrně vysoké.

V případě **Armstrong v. Virgin Records 91 F. Supp. 2d 628 (S.D.N.Y. 2000)**<sup>1141</sup> již ale zažaloval Ralphe A. Armstrong z formace Mahavishnu Orchestra kvůli použitému samplu ze začátku své skladby *Planetary Citizen* britskou formaci Massive Attack a jejich *Unfinished Sympathy* z debutového alba *Blue Lines*, které definovalo hudební žánr trip-hopu.<sup>1142</sup> Krom autorskoprávní žaloby pro *copyright infringement* podal dále Armstrong žalobu podle amerického kodexu **Lanham Act** pro porušení práv z ochranné známky, neboť inkriminovaná část skladby *Unfinished Sympathy* se objevila též jako hudební podklad reklamní kampaně firmy Adidas. Sporným místem se stalo úvodní zvolání „hey hey hey“ a věta „are you ready?“ spolu s krátkým fragmentem basové linky a původních bicích, použité rovněž v úvodu oné skladby Massive Attack, šlo tedy navíc o stejné „rozmístění“ samplů v obou skladbách. Komplikaci při řešení sporu představovaly i otázky mezinárodního práva ohledně určení teritoriální příslušnosti soudu pro rozhodnutí.<sup>1143</sup> Jak již bylo řečeno, je na úvaze soudu, jak kvantitativně velké použití cizího materiálu shledá již za *copyright*

<sup>1141</sup> Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/2000-2009/Pages/armstrongvirgin.aspx> a dostupné [online] na [http://articles.baltimoresun.com/1998-09-05/news/1998248011\\_1\\_armstrong-massive-attack-mahavishnu-orchestra](http://articles.baltimoresun.com/1998-09-05/news/1998248011_1_armstrong-massive-attack-mahavishnu-orchestra) [obojí citováno 9. 6. 2012].

<sup>1142</sup> Inkriminovaná skladba byla ve skutečnosti složena ze dvou cizích samplů, tím druhým byla pro zajímavost bicí smyčka, jež pocházela z písně *Parade Strutt* amerického skladatele J. J. Johnsona coby soundtrack k filmu *Willie Dynamite* režiséra Gilberta Mosese z roku 1974. Sampl vokálu však byl použit bez svolení Mahavishnu Orchestra Dostupné [online] na [http://www.whosampled.com/sample/view/2758/Massive%20Attack-Unfinished%20Sympathy\\_J.J.%20Johnson-Parade%20Strut%20%28Instrumental%29/](http://www.whosampled.com/sample/view/2758/Massive%20Attack-Unfinished%20Sympathy_J.J.%20Johnson-Parade%20Strut%20%28Instrumental%29/) [citováno 9. 6. 2012].

<sup>1143</sup> Soudce Sweet na základě judikátů shledal americký soud za příslušný, byť jsou obvinění občany Velké Británie: „Any of the foreign defendants in this action could be found contributorily or vicariously liable for acts of subsequent infringement within the United States, this Court would possess subject matter jurisdiction over Armstrong's Copyright Act claims against those defendants.“ Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/2000-2009/Pages/armstrongvirgin.aspx> [citováno 9. 6. 2012].



*infringement*; odborníci se však shodují, že délka samplovaného vzorku je méně důležitá než kvalitativní hledisko, tedy postačí i velmi malá část (takt či dva) materiálu, je-li shledána za stěžejní či podstatnou pro originál.

O tom se přesvědčili u **Dr. Dre** a Eminem, kteří čelili žalobě z plagiátorství po vydání společné skladby *Let's Get High* (na úspěšném albu *Dr. Dre 2001*) vydavatelstvím Minder Music za nedovolené použití úryvku basové linky (jeden konkrétní riff) z více jak čtvrt století staré funkové skladby *Backstrokin'* formace Fatback Band. Zde však advokát žalovaných namítal, že jde spíše o shodu ve zvuku a Dr. Dre vypověděl, že podle názoru muzikologa, s nímž ještě před vydáním písně konzultoval ono místo, se jedná pouze o obecně známý hudební postup (*commonplace riff*). Tato kauza byla tedy specifická v tom, že obviněný zde nijak nezapíral vědomé využití onoho riffu, (který nebyl navíc v technickém slova smyslu nasamplován, ale nově jej nahráli živí muzikanti, čímž bylo navíc znemožněno uplatnit porušení práv k původní zvukové nahrávce); soudil však, že není autorskoprávně relevantní. S tímto v roce 2003 souhlasila i porota, nicméně konstatovala tzv. *innocent infringement* (nevinný – bezelstný – zásah do AP), což vzhledem k objektivní povaze odpovědnosti stačilo a soud tak nařídil žalované straně peněžité plnění ve výši \$ 1,5 milionu za způsobenou škodu a neoprávněné obohacení na úkor tehdy téměř čtvrt století staré písně (nutno dodat, že požadavek žalovatele zněl ve výši 3,5 milionu).<sup>1144</sup>

U jména **Dr. Dre** se ještě zdržíme, neboť ohledně jeho údajných autorskoprávních deliktů se nejednalo o jediné obvinění. Ještě téhož roku jej úspěšně žalovala společnost Lucasfilm za porušení ochranné známky nedovoleným použitím jejich registrované znělky THX (tzv. *THX Deep Note*, zvukový doprovod loga THX, které se objevuje v úvodech filmů v kinech opatřených tímto zvukovým systémem), které Dr. Dre nasamploval rovněž do úvodu již zmíněného alba *Dr. Dre 2001*.<sup>1145</sup> A hned o rok později byl coby producent zpěváka jménem Truth Hurts žalován za nedovolené užití samplu z písně indické zpěvačky **Lata Mangeshkar** *Thoda Resham Lagta Hai* ve skladbě *Addictive*, ovlivněné módní vlnou hudby world music.<sup>1146</sup>

---

<sup>1144</sup> Dostupné [online] na <http://www.mtv.com/news/articles/1471763/dre-must-pay-15-million.jhtml> [citováno 16. 6. 2012]. Jak se vyjádřil k verdiktu John Fogarty, hudební režisér Minder's Music: „*This matter has been going on for three years and we should never have had to go to court; needless to say the cost was horrendous. (...) However, it's a great day for music publishing. The notion that someone can take someone else's work and put their own name down as creator is outrageous.*“

<sup>1145</sup> Dostupné [online] na <http://www.mtv.com/news/articles/1428253/dr-dre-sued-by-lucasfilm.jhtml> [citováno 16. 6. 2012].

<sup>1146</sup> I zde byl nejprve zaslán *cease-and-desist letter*, když nevyvolal žádnou reakci, přišla slovní žádost ze strany poškozené společnosti Seregama India Ltd. vůči Universal Music Group (UMG). Smůlou bylo, že si zde dceřinná zahraniční společnost UMG – Universal India – vyžádala o pouhých 12 dní dříve povolení k licenci této indické písně pro údajné vytvoření její cover verze. Tím byl dostatečně dokázán *access* obviněné strany k jejímu zvukovému materiálu, UMG ani nemohla zapírat, že by údajně nevěděla o platné

Právě neustále vzrůstající úloha producenta infiltruje také více do autorskoprávních sporů. Znáмым jménem je v tomto směru producent jménem **Timbaland** (vlastním jménem Timothy Zachery Mosley), který čelil rovněž několika soudním kauzám.<sup>1147</sup> Roku 2006 produkoval album *Loose* zpěvačky Nelly Furtado, na níž vyšel singl *Do It*, jež obsahoval samplu retrozvuků čtyřkanálového Amiga-modulu z tracku *Acidjazz Evening* finského skladatele Janne Suni (alias Tempesta), jenž s ním vyhrál soutěž Oldskool Music na Assembly Demo Party pro rok 2000 a který pro nekomerční účely roku 2002 upravil a zaranžoval Nor Glenn Rune Gallefoss (známý též jako GRG).<sup>1148</sup> Jednalo se konkrétně o basovou linku, která však v nové verzi měla mírně odlišný zvuk, a pak dokonce celý úryvek hudební struktury, hrající jako podklad pro Nelly Furtado. Timbaland se vyjádřil ve smyslu, že „*sampling není krádež, každý sampluje v této branži cokoliv a od každého*“, a upozornil, že se jedná původně o sampl z videohry pro archaický počítač Commodore 64.<sup>1149</sup> Občas je podle jeho slov také nemožné rozpoznat, co patří do sféry *public domaine* a co již nikoliv. Žaloba sporu **Glenn R. Gallefoss vs. Universal Music (Timbaland)** byla před helsinským prvoinstančním soudem roku 2009 zamítnuta, téhož roku byla na Floridě podána proti Timbalandovi prostřednictvím finské Kernel Records další žaloba ohledně AP týkajících se zvukové nahrávky dotčené skladby.<sup>1150</sup> Tato je toho času v šetření.

Ve sporu **Ulloa v. Universal 303 F. Supp. 2d 409 (S.D.N.Y. 2004)**<sup>1151</sup> soud řešil specifický typ hudebního díla, jež je složeno ze dvou či více dohromady spojených písní. Jedná se tedy o hudební nahrávku, tzv. mash-up, která vznikne rovněž pomocí samplů, jež však samy o sobě v takovém případě neobsahují pouze dílčí detail či fragment, ale naopak podstatnou část aktuálně znějící konkrétní jedné hudební struktury, která se dále pomocí techniky mixáže a koláže smíchá s další (viz dříve v našem výkladu). Cílem těchto mash-upů je vytvořit specifické dílo nové, které se blíží svým pojetím více jakési hře, jejímž

---

APO, tedy že se tímto jednáním dopustí *copyright infringement*.

<sup>1147</sup> Mimojiné byl obžalován z vykrádání různých interpretů arabské hudby, užívání jejich hudebního podkladu do západního populárního mainstreamu ve stylu world music. Podrobněji viz dostupné [online] na <http://unitedmusic.ro/timbaland-steals-arabic-music/>, a dostupné [online] na [http://glyphs.gardenweb.com/forums/load/music/msg0512303120058.html?\\_](http://glyphs.gardenweb.com/forums/load/music/msg0512303120058.html?_), odkaz na portálu YouTube pak analyzuje přímo konkrétní shody, dostupné [online] na <http://www.youtube.com/watch?v=1X58UPPKDsY> [vše citováno 16. 6. 2012]. Jedná se o často bezostyšné převzetí určité strukturně úplné části harmonicko-melodicko-rytmické smyčky původní písně, na něž umístí vlastní melodickou linku, případně přidá smyčku elektronických bicích.

<sup>1148</sup> K tomu viz kupř. odkaz dostupný [online] na <http://dome.fi/pelit/artikkelit/yleiset/yhdysvaltaistuottaja-polli-suomalaismuusikolta> [citováno 16. 6. 2012].

<sup>1149</sup> Srovnání shod viz odkaz dostupný [online] na <http://www.musicradar.com/news/guitars/timbaland-nelly-furtado-sued-for-plagiarism-210149> [citováno 16. 6. 2012]. Analýza ze strany producentů hudby pro tento počítač původnost potvrdila, provedl ji Chris Abbott, provozovatel C64Audio.com a vydavatel původní Amiga-hudby nově na CD.

<sup>1150</sup> Dostupné [online] na <http://www.turre.com/2009/06/kernel-records-v-timbaland-enters-a-court-in-florida/>, <http://gadgets.boingboing.net/2009/06/19/timbaland-finally-su.html> [obojí citováno 16. 6. 2012].

<sup>1151</sup> Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/2000-2009/Pages/ulloauniversal.aspx> [citováno 9. 6. 2012].

záměrem je vzbudit v potenciálním posluchači zájem a snahu rozpoznat jednotlivé původní skladby, které jsou v něm skombinovány a svým způsobem tak rovněž parodovány sui generis, ale zároveň donutit posluchače vnímat jejich užití v novém hudebním kontextu.<sup>1152</sup> V některých případech se ale jedná o tak „silné“ původní skladby, že je velice obtížné je takto zvukově spojit, aniž by stále nevystupovaly i v té nové mixáži jako ony samostatné původní celky. Záleží pochopitelně také na umu jejich tvůrců. Většina mash-upů tak nakonec v reálu představuje pouze nesmělé imitace, co se „maskují za drzou, nebojácnou novou skladbu“.<sup>1153</sup> V tomto sporu obviněný rapper Sean Carter (aka Jay-Z) v písni *Izzo (H.O.V.A.)* smíchal segment skladby Michaela Jacksona *I Want You Back* ještě z dob jeho působení s dětskou skupinou Jackson Five s kontrapunktickou melodií žalobce Demme Ulloa, který se dožadoval soudní cestou přiznání určité formy spoluautorství (*joint authorship*). Soudce Jones však na základě zjištění, že ona údajně dotčená žalobcova melodie je rovněž odvozena ze zmíněné písně Michaela Jacksona, jí nepřiznal žádný možný status vlastního copyrightu a žalobu zamítl. Ačkoliv obecně přiznal těmto odvozeným dílům AP status, dále se již nezabýval otázkou, zda ona žalobcova melodie byla odvozena z onoho původního Jacksonova samplu legálně či nikoliv. I zde se žalobce pokoušel uplatnit své právo zároveň též prostřednictvím LTA a žalobou pro neoprávněné obohacení obviněného rappera; všechny tyto nároky však byly soudem zamítnuty.

Jako určité morální vítězství hudby nad právem lze vnímat následující případ, v němž se s hrozícími právními problémy potýkal v roce 2004 rovněž výše zmíněný **Danger Mouse** s mash-upem *The Grey Album*, míchající Beatles s rapperem Jay-Z, jež bylo šířeno prostřednictvím internetu a stalo se brzy velice populární. Vydavatelství EMI pohrozilo právními kroky a poslalo opět onen varovný list nařizující zastavení činnosti a upuštění od protiprávního jednání (*tzv. cease-and-desist letter*), nicméně nic dalšího nebylo ze strany vlastníků AP podniknuto. Nejen odborná kritika, ale dokonce sami „interpreti“ (Jay-Z a Paul McCartney) se vyjádřili o tomto mash-upu pochvalně, renomovaný právní teoretik z Harvardu dokonce hovořil o průlomové záležitosti ohledně pojetí a šíření hudebního díla a existence nových technologií, na což však sféra AP nemůže dostatečně pružně reagovat a adekvátně společenskému vývoji tyto změny reflektovat.<sup>1154</sup>

---

<sup>1152</sup> Nelze na tomto místě nezpomenout historickou paralelu s dobovou praxí tzv. hádankových kánonů renesanční a barokní hudby. Ohledně vytváření nových hudebních kontextů se o této lákavé možnosti vyjádřil v souvislosti se svou metodou hudební koláže i skladatel Arvo Pärt, během níž „*člověk čeká, jestli se ona přesazená rostlina ujme, či nikoliv*“. Dostupné [online] na [www.arvopart.org](http://www.arvopart.org) [citováno 25. 3. 2012].

<sup>1153</sup> Siegel, Lee: *Against the Machine: Being Human in the Age of the Eletronic Mob*. Spiegel & Grau, New York 2008, 182 s., zde s. 141an.

<sup>1154</sup> **Jonathan Zittrain**, profesor a právník se specializací na internetové právo na Harvard Law School komentoval tento počín slovy: „*As a matter of pure legal doctrine, the Grey Tuesday protest is breaking the law, end of story. But copyright law was written with a particular form of industry in mind. The flourishing*

Také v kontinentální Evropě došlo na soudní výrok ohledně potvrzení, že i drobný nasamplovaný úryvek cizího díla může konstituovat porušení AP (a to i práva výrobců zvukového záznamu k záznamu, nahrávce tohoto díla), který nelze považovat za tzv. *freie Benutzung*.<sup>1155</sup> Konkrétně se tak stalo v kauze **Kraftwerk, et al. v. Moses Pelham, et al. (ZR 112/06, 2008)**,<sup>1156</sup> kterou ukončil verdikt německého Nejvyššího soudu. Jednalo se o píseň skupiny Kraftwerk *Metall auf Metall*, kterou vydali v roce 1977. Obviněná strana natočila se zpěvačkou Sabrinou Setlur o dvacet let později skladbu pod názvem *Nur Mir*, proti níž se Kraftwerk ohradili, že na této nahrávce (resp. dvou natočených verzích této nahrávky) došlo k neoprávněnému použití (samplingu) jejich rytmické sekvence v rozsahu cca dvou vteřin, kterou zasmyčkovali (tzv. *loop*), čímž se dopustili porušení jednak AP k hudebnímu dílu a jednak porušení práv souvisejících s AP ke zvukovému záznamu (podle § 85 odst. 1 URG). Žalovatel požadoval stažení dalších kopií této nahrávky z trhu (podle § 97 odst. 1 URG) a vyplacení odškodnění (§ 98 odst. 1 URG). Prvoinstanční soud rozhodl ve prospěch žalobce, odvolací soud (*Oberlandesgericht Hamburg*) v roce 2006 rozsudek potvrdil, dalším odvoláním k Federálnímu soudnímu dvoru (*Bundesgerichtshof*) tento poukázal na fakt, že ona pouhá dvoutaktová rytmická textura je v tomto případě podstatnou, rozeznatelnou částí skladby *Metall auf Metall*, a tím že ji obviněný ve zřetelné podobě použil ve smyčce pod celou svou píseň, dopustil se tak zásadního porušení AP. Obviněná strana sice vznesla zajímavou námitku, že takto jsou vlastníci práv k zvukovým nahrávkám de facto zvýhodněni (co do kvantity materie) před samotnými autory hudebních děl, nicméně soud na tento argument nepřistoupil, neboť se v případě APO k hudebním dílům a těmto práv souvisejících s AP (práva ke zvukovému záznamu) jedná o odlišný předmět ochrany, čímž nelze tyto dva odlišné typy APO porovnávat. I drobné samplý dnes tvoří esenciální zvukový stavební materiál a jako takový podléhá příslušné APO a nelze užít

---

*of information technology gives amateurs and homerecording artists powerful tools to build and share interesting, transformative, and socially valuable art drawn from pieces of popular cultures. There's no place to plug such an important cultural sea change into the current legal regime.*“ Rimmer, Matthew: *Digital copyright and the consumer revolution*. Edward Elgar Publishing, Cheltenham & Camberley 2007, 368 s., zde s. 134 **Jay-Z** se vyjádřil v roce 2010 při vzpomínce na toto album takto: „*I think it was a really strong album. I champion any form of creativity, and that was a genius idea — to do it. And it sparked so many others like it. I was honored to be on-you know, quote-unquote, the same song with The Beatles.*“ A konečně o rok později svůj názor zveřejnil i **Paul McCartney**, v dokumentu Vivienne Perryho a Ele Beattie pro BBC *The Beatles and Black Music*: „*It was really cool when hip-hop started, you would hear references in lyrics, you always felt honored. It's exactly what we did in the beginning – introducing black soul music to a mass white audience. It's come full circle. It's, well, cool. When you hear a riff similar to your own, your first feeling is 'rip-off'. After you've got over it you think, 'Look at that, someone's noticed that riff.'*“ Dostupné [online] na [http://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Grey\\_Album](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Grey_Album) [citováno 10. 6. 2012].

<sup>1155</sup> Režim volného použití. Proti tomuto rozhodnutí existoval právní názor, že toto právo výrobců zvukových záznamů k jejich záznamu může být poškozeno pouze nedovoleným použitím nahrávky **jako celku**. (tedy případy neoprávněného rozšiřování a kopírování díla ve smyslu pirátství).

<sup>1156</sup> S využitím anglického překladu tohoto rozsudku Neila Conleye a Toma H. Braegelmanna, uveřejněného in *Journal of the Copyright Society*, Vol. 56, s. 1017, 2009 dostupného [online] na [http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract\\_id=1504982](http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=1504982) [citováno 10. 6. 2012].

ustanovení *freie Benutzung*. Toto volné užití, ustanovení ve smyslu podpory kulturního pokroku, je však per analogiam aplikovatelné obecně i pro zvukové nahrávky; pouze však za předpokladu, že toto povolí autor hudebního díla, pak se vlastník AP ke zvukové nahrávce podřídí. Podstatnou otázkou, která se pro úvahu o použití *freie Benutzung* zvažuje, je rovněž fakt, zda je žadatel schopen tento zvukový úryvek znovu sám nahrát, což se preferuje před prostým samplováním. Druhou otázkou, která zde vstupuje do hry, je také již výše zmíněné ustanovení o *Melodienschutz* (§ 24 odst. 1 URG), podle něhož melodie požívá v německém právu zvýšenou APO. Jiná situace by tedy nastala, pokud by obviněný danou rytmickou smyčkou, byť podle původní předlohy, znovu sám nahrál, pak by toto jednání mohlo zakládat pouze případné porušení APO k původnímu hudebnímu dílu, což by však pro svůj obecný charakter předmětné materie (krátká rytmická sekvence) mělo jen malou šanci na úspěch.

Jak odvážně shrnul pohled na tuto novou a dílčí problematiku AP v kauze čítající přes 1000 stran a na 800 obviněných<sup>1157</sup> **Bridgeport Music v. Dimension Films, et al. 410 F. 3d 792 (6th Cir. 2005)** soudce Ralph Guy: „Získejte licenci, nebo nesamplujte.“<sup>1158</sup> Konstatoval zde, že cílem soudobé NAH je prostřednictvím samplování jednoduše pouze ušetřit výrobní náklady, než vytvářet výrazově nová díla, což má být ale právě základní účel AP (copyrightu). A není žádný rozumný důvod, proč by držitelé copyrightu zvukových nahrávek měli tímto způsobem dotovat jiné producenty, zvláště když si tito mohou buď přístup legálně zajistit pomocí řádné licence, anebo mohou konkrétní zvuk na nahrávce pouze kreativně napodobit. Pokud ale někdo napodobí výraz původní skladby, měl by soud toto jednání shledat jako nevhodné pouze v případě, že tím dochází k podstatné nápodobě (*substantial similarity*) originálu; měl by brát rovněž v úvahu, že přísná kritéria AP budou působit proti vzniku nových děl, paradoxně tedy proti smyslu AP, jehož jedním z cílů v době svého vzniku bylo naopak usnadnit tvorbu nových děl a zajistit jejich autorům podmínky pro tvorbu. Soud se však obecně často nedostatečně zabývá povahou nových typů hudebních děl, kdy kupř. z povahy rapu, trip-hopu a podobných hudebních žánrů naopak vyplývá jejich vázanost na samplování starší hudební materie a striktní zákaz této „kompoziční metody“ by zde naopak působil zcela kontraproduktivně pro dotyčný žánr.

---

<sup>1157</sup> Doplňme, že Armen Boladian a jeho vydavatelství Bridgeport Music Inc. podalo již v roce 2001 přes 500 žalob týkajících se neoprávněného užití jimi licencovaných samplů z katalogu hudebníka George Clintona.

<sup>1158</sup> Navazující kauzou, v níž se jednalo o ohromné odškodnění, pak byla **Bridgeport Music v. Combs 507 F.3d 470 (6th Cir. 2007)**; žalobci zde byli Ohio Players zastupovaní Bridgeport Music, na straně obviněných pak Notorious B.I.G. Ohledně úlohy odvolacího soudu v této druhé kauze: „*This appeals case does not concern questions of copyright infringement but rather dryer and intricate issues of the fairness and legality of the monetary damages won by the plaintiffs.*“ Podrobněji viz kauzy dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/2000-2009/Pages/bridgeportdimension.aspx> a <http://cip.law.ucla.edu/cases/2000-2009/Pages/bridgeportcombs.aspx> [obojí citováno 9. 6. 2012].

Je zapotřebí z právního hlediska provést tzv. *clearing*, neboli získání povolení pro užití nějakého samplu a za toto použití zaplatit adekvátní poplatek autorovi ve formě *upfront fee* či *cut of royalties*. Tento proces tak finančně znevýhodňuje nezávislé kapely a umělce, kteří si nemohou dovolit specializovaný právní servis zabývající se touto činností. Aktivista **Lawrence Lessig** z tohoto důvodu založil hnutí za svobodnou kulturu a vyzývá umělce, aby licencovali svá díla pod tzv. *Creative Commons licence* (dále jen CCL), která dovoluje z takto licencovaného díla legální samplování bez jakéhokoliv poplatku. CCL představuje obecně soubor veřejných licencí, které poskytují nové možnosti v oblasti publikování autorských děl, posilují pozici autora při rozhodování, za jakých podmínek bude dílo veřejně zpřístupněno. Autor jejich prostřednictvím plošně uzavírá se všemi potencionálními uživateli díla smlouvu, na základě které jim poskytuje některá svá práva k dílu a jiná si vyhrazuje. Tato licence přitom nepopírá současné platné AP, vychází z dikce autorského zákona, který je upravuje jako licenční smlouvy (v českém prostředí §§ 46–55 AZ).<sup>1159</sup>

Všechny tyto případy nelegálního samplování v poslední době spojuje a ovlivňuje neustále rostoucí dostupnost nových informačních technologií a softwaru, internetového stahování a digitálního nahrávání. V poslední době tyto případy objevují nejvíce v elektronické taneční hudbě. V obsírném článku z roku 2009 na webu *Resident Advisor*<sup>1160</sup> jeho autor Richard Brophy uvádí po výše zmíněném zdůvodnění nejdůležitější protagonisty známých případů: Felix da Housecat (žalobce) vs. DJ Hell a P Diddy; Chicco Secci (*Whip Of the Rhythm*) vs. Funk D'Void (vlastním jménem Lars Sandberg se singlem *Emotional Content*, do něhož nasamploval žalobcův klavírní riff); německý producent Thomass Brinkmann (Lolpop) vs. rumunský DJ Rares (Dry Tool) – jak uvádí žalobce, Richie Hawtin si licencoval jeho track pro svůj remix *Closer to the Edit*, z něhož Rumun vysamploval hlavní riff,<sup>1161</sup> kanadský producent Jake Fairley (*Cold World*, 2002) vs. francouzský producent Shonky a Jennifer Cardini (*August in Paris*, 2006);<sup>1162</sup> případem londýnského deep-houseového producenta Jaime Reada, který svěřil svou nevydanou nahrávku chicagskému DJi a producentovi Joe Lewisovi, jenž ji posléze vydal u svého labelu, se začala pokládat otázka, zda je v těchto případech spoluzodpovědné i hudební vydavatelství

---

<sup>1159</sup> Podle webu dostupného [online] na <http://www.creativecommons.cz/> [citováno 11. 6. 2012].

<sup>1160</sup> Tento odstavec vychází z elektronického materiálu *Where there's a hit there's a writ: Plagiarism in electronic music*. Dostupné [online] na <http://www.residentadvisor.net/feature.aspx?1124> [citováno 16. 6. 2012].

<sup>1161</sup> Raresh zaslal Brinkmannovi omluvu, v němž vše přičítá svému mladickému nerozumu a poukazuje, že polužil pouze jeden takt, přičemž uznává, že bez něj by jeho track neměl žádný groove.

<sup>1162</sup> Když bylo v tisku a veřejnosti poukázáno na shody v obou skladbách, sám Fairley, tedy potenciální žalobce, paradoxně jakoukoliv úmyslnou shodu vyvracel a poukazoval, že akordy obou skladeb se v důležitých momentech liší, podobně basa je monotónnější a celkové klima písňe se rovněž značně liší.

za vydávaný obsah.<sup>1163</sup> V oblasti elektronické hudby je známou kauza německého skladatele Ulricha Schnausse, který zažaloval o \$ 1 milion **Guns N'Roses** za užití částí dvou jeho děl *Wherever You Are* a *A Strangely Isolated Place* v comebackové písni alba *Chinese Democracy: Riad N' the Bedouins*.<sup>1164</sup> Za zmínku stojí také nedovolené užití samplu z písne formace Daft Punk *Around The World*, jenž použila skupina Will.i.am do svého remixu skladby *I Got It From My Mama*.<sup>1165</sup>

### 3.3.9. Appendix 1: Soudní kauzy týkající se aranží původních děl

Vedle autorskoprávních sporů týkajících se vlastního plagiárizování původního díla se v praxi objevují také případy, v nichž obviněný nepopírá shody s dílem žalobce, ani netvrdí, že jde o dílo odlišné. Předmětem sporu se zde stávají totiž aranže původního originálu, vyvstává zde tedy v praxi otázka, zda a kdy je posuzovat jako dílo odvozené (viz v teoretické rovině 2. kapitola).

Předmětem hned druhého v databázi UCLA uvedeného soudního sporu byly dvě různé aranže totožné písne – případ **Jollie v. Jaques 13 F. Cas. 910 (C.C.S.D.N.Y. 1850) (No. 7,437)**.<sup>1166</sup> Žalovatelem ohledně sporné písne *Serious Family Polka* byl Samuel Jollie, hudební nakladatel a výrobce hudebních nástrojů, který byl autorem jednoduché klavírní aranže této populární německé polky, na kterou se v polovině 19. století nevztahovala copyrightová ochrana podle amerického práva, pročež obviněný Jacques taktéž vydal svou vlastní aranži této populární skladby. Soud po pečlivé komparativní analýze obou aranží díla došel k závěru, že verze obviněného nebyla odvozená od žalobcovy, přičemž dle tehdejšího názoru soudce Nelsona neměla být tato žaloba vůbec vznesena, neboť aranž jako taková není předmětem *copyrightu*, tudíž se nejedná ani o jeho porušení.<sup>1167</sup>

<sup>1163</sup> Melle Boels, zaměstnankyně EPM, která má na starosti digitální distribuci, vidí takovou zodpovědnost velmi v praxi nereálnou a neuhlídatelnou: „*Except for when it's very obvious by looking at the titles there are no systems in place before a release goes live. (...) Occasionally, it gets noticed when a staff member happens to listen to a release and hears an obvious sample. When noticed, questions are asked to the label. Once a release goes live and the store gets a complaint from someone claiming to be the owner of the song some stores, but not all, take this very seriously and they'll forward the dispute to the label/distributor, often taking the disputed content down in the mean time.*“ Vydavatelství podle ní nenese žádnou zodpovědnost za autorskoprávní nedostatky vydávaného materiálu, tato je na straně každého autora. Na druhé straně uznává, že když už k této situaci dojde, má se zpětně řešit nějaká finanční kompenzace: „*(...) the label would be confronted with a claim to pay back all royalties earned and maybe a penalty on top. Most stores would give out sales numbers to the rightful owners to assist them in their claim.*“

<sup>1164</sup> Dostupné [online] na <http://www.guardian.co.uk/music/2009/oct/06/guns-n-roses-copyright-infringement> [citováno 16. 6. 2012].

<sup>1165</sup> Dostupné [online] na <http://www.ireport.cz/style/14891-hudebni-zlociny-vi.html> [citováno 25. 7. 2012] a dostupné [online] na <http://pitchfork.com/news/36711-guns-n-roses-sued-for-ripping-off-ulrich-schnauss-on-chinese-democracy/> [citováno 19. 8. 2012].

<sup>1166</sup> Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/Before1900/Pages/jolliejaques.aspx> [citováno 10. 6. 2012].

<sup>1167</sup> Největší hodnota hudebního díla se nalézá v melodii, zde se jedná jen o „*(...) the adaptation to one*

V kauze **Gotham Music Service v. Denton Music Publishing Co. 181 N.E. 57 (N.Y. Ct. App. 1932)**<sup>1168</sup> se snažilo tohoto aspektu využít i obviněné hudební nakladatelství Denton & Haskins Music Publishers v obhajobě proti Gotham Music Publishing. Argumentovalo, že žalobce uplatňuje AP nárok pouze na základě vlastních aranží bluesového standardu patřícího do sféry *public domaine* (předmětem sporu byl shodný název nototisku vydaného bluesového standardu Gambler's Blues, který žalobce v roce 1929 vydal pod jménem *St. James' Infirmary*; o rok později pak uvedl na trh obviněný tutéž skladbu pod dvojnázvem *St. James' Infirmary or Gambler's Blues*, proti čemuž se žalobce ohradil). Soudce Pound v tomto případě přihlédl k potenciální možnosti uvedení zákazníka v omyl (při shodě názvů využil tedy instituty nekalé soutěže a potenciální klamavé reklamy) a rozhodl, že se obviněný musí nadále zdržet užívání tohoto shodného jména; nicméně porušení AP zde nepotvrdil, jelikož argumentace obviněného zde byla oprávněná.

V případě **Leo Feist v. Apollo Records 300 F. Supp. 32 (S.D.N.Y. 1969)**<sup>1169</sup> se stala předmětem sporu píseň *Toot, Toot Tootsie* a dlouhotrvající zákonná povinná licence (tzv. *long-standing statutory compulsory license*, dále jen LSSCL). Díky ní mohou další interpreti vydávat vlastní nahrávky AP chráněné písně (zde vydavatelstvím Apollo Records ve stylu latinsko-amerických tanců), pokud platí řádné poplatky vlastníkovu copyrightu (konkrétně Gusu Kahnovi a spol., kteří původní nahrávku vydali již v roce 1920). Problémem se však zde stalo určení, zda v tomto případě jde o interpretaci původní skladby, na níž se vztahuje licence, či její novou aranž, na níž se tato licence již nevztahuje, a došlo by tedy k porušení AP. Bylo tedy na soudu posoudit míru aranžérských zásahů, které by případně konstituovaly nový autorskoprávní vztah právně neošetřený. Soudce Levet vyšel z uvedené formulace *latin dance arrangements*, z čehož vyplývala pouze změna v rytmu a tempu, což vyhovovalo požadavkům LSSCL, jež zahrnuje právo zasáhnout ve smyslu aranžérské práce do originálu v nezbytném nutném rozsahu, který vyžaduje použitý hudební styl či způsob interpretace.<sup>1170</sup> Dále konstatoval, že tento typ licence vznikl v roce 1909, což mělo zabránit vzniku exkluzivních trustů nahrávacích společností a že je třeba v dnešní době ustanovení ohledně tohoto typu licencí vykládat liberálněji. Verdikt zněl v prospěch obviněného.

---

*instrument of the music composed for another (...)*“, což „(...) requires but an inferior degree of skill, and can be readily accomplished by any person practiced in the transfer of music.“ Názor zajisté správný, z dnešního úhlu pohledu, prizmatem úrovně některých autorskoprávních kauz však poměrně hořce úsměvný.

<sup>1168</sup> Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1930-1939/Pages/gothamdenton.aspx> [citováno 11. 6. 2012].

<sup>1169</sup> Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1960-1969/Pages/feistapollo.aspx> [citováno 11. 6. 2012].

<sup>1170</sup> Nelze měnit melodii či fundamentální charakter. „A compulsory license includes the privilege of making a musical arrangement of the work to the extent necessary to conform it to the style or manner of interpretation of the performance involved, but the arrangement shall not change the basic melody or fundamental character of the work.“



Konkrétní definování aranžérské práce se však stalo až předmětem kauzy **Anheuser Busch v. Elsmere Music 633 F. Supp. 487 (S.D.N.Y. 1986)**.<sup>1171</sup> Proti sobě zde stáli dva tvůrci reklamních jinglů pro Budweiser Beer Commercial, žalobce Steve Karmen s 15 let starým jinglem a obviněný Anheuser Busch s reklamní znělkou v té době aktuální. Otázkou, kterou měl vyřešit soud, bylo, jaké množství z původního díla musí být použito v pozdějším, aby toto mohlo být posuzováno jako pouze nová aranže díla původního, tedy díla odvozeného z originálu. Při jejím řešení přihlédl mj. též k předchozí tvorbě obou stran a jejich chápání této kategorie děl, neboť Busch za svůj předchozí reklamní šot Karmenovi již takový poplatek platil. Ukázalo se však, že jej platil spíše proto, že nechtěl riskovat nějakou soudní při. Nicméně jak tyto jingly nakonec stejně musel analyzovat soud, mají jen velmi málo společného a nelze tedy jeden považovat za dílo odvozené od druhého. Anheuserův soudní znalec neshledal shody mezi oběma inkriminovanými nahrávkami ničím podstatné, jakákoliv vazba mezi oběma díly je tedy pouze dílem náhody vyplývající z použití běžných hudebních obrátů. Obě reklamy vycházejí z podobné deklamace reklamních sloganů, čemuž odpovídá metrická i rytmická složka. Verdikt soudce Edwarda Lumbarda zněl ve prospěch obviněné strany.

Zajímavým případem byla kauza **Dawson v. Hinshaw Music 905 F. 2d 731 (4th Cir. 1990)**,<sup>1172</sup> v níž se jednalo o sporné nototisky aranží *public domain* spirituálu *Ezek'el Saw The Wheel* mezi žalovatelem Williamem Dawsonem a obviněným Gilbertem Martinem. I zde se Dawson snažil soud přesvědčit, že jeho konkrétní (a v celkovém kontextu drobné a jemné) aranžérské nápady si obviněný neoprávněně přisvojil pro svou verzi, čímž dochází mezi nimi k podstatné podobnosti (*substantial similarity*), což může posluchače vést k jejich záměně a k poškození žalobce. Prvoinstanční soud žalobu zamítl s tím, že posluchač tyto aranžérské nuance nemůže postřehnout; nicméně odvolací soud vrátil případ, že je potřeba v tomto případě řádně definovat onoho „posluchače“ (*intended audience*, nikoliv tedy *ordinary lay observer*), neboť cílovou skupinou zde jsou sbormistři, kterým je notový materiál primárně určen. Nejedná se tedy o hudební laiky, kteří nejsou s to dané nuance postřehnout a ocenit. Od toho se bezesporu odvíjí také potenciální ekonomická úspěšnost díla, k jejíž ochraně má sloužit právě AP. Soudce odvolacího soudu Murnagham přiznal pravdu žalobci a toto zúžení definice recipientů díla v tomto případě uznal, nicméně zamyslel se, zda je opravdu ve shodě s původním zaměřením spirituálů považovat za cílovou skupinu recipientů pouze tyto odborníky a nikoliv právě širší a méně hudebně

---

<sup>1171</sup> Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1980-1989/Pages/buschelsmere.aspx> [citováno 11. 6. 2012].

<sup>1172</sup> Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1990-1999/Pages/dawsonhinshawmusic.aspx> [citováno 11. 6. 2012].

vzdělané publikum. To totiž v konečném důsledku nejvíce ovlivní komerční úspěšnost daného díla, podobně jako v jiných oblastech umění, na což samozřejmě autoři při tvorbě svých uměleckých děl pamatují. Soudce tu tedy výrazně akcentoval materiální aspekt APO.

Na závěr našeho přehledu kauz týkajících se různých aranží téhož díla uveďme jeden z nejkurióznějších případů vůbec. V soudní při **Damiano v. Sony 975 F. Supp. 623 (D. N.J. 1997)**<sup>1173</sup> James Damiano napadl Boba Dylana a jeho různé písně, v nichž se údajně objevovaly vedle stejných slovních obrátů (v podstatě dvou- až tříslavná spojení běžného rázu, např. v písni *Dignity*) především shodné instrumentální aranže (píseň *Steel Guitars*) jako byly v různých dílech žalobce. Damiano však neprokázal ani řádnou existenci řádného copyrightu k písním, v nichž údajně došlo Dylanem k plagiarizování zvukové aranže, natož kopírování či *access*. Soudní znalci se shodli na pouze cca 30% podobnosti, podstatnou shodu neshledal ani sám soud.

### 3.3.10. Appendix 2: Případy hudebního plagiátorství v českém prostředí

V českém hudebním prostředí (jemuž jsme zatím věnovali pozornost pouze v souvislosti s fenoménem smplování a hip-hopovou scénou) se autorskoprávní kauzy zpochybňující autorství či originalitu hudebních děl dosud příliš nevyskytovaly. Tato skutečnost může být způsobena nedůvěrou v právní instituce, určitě svou roli hraje jejich finanční nákladnost, příliš dlouhá doba trvání jednotlivých právních sporů, s čímž je spojeno jejich další neúměrné prodražování, a samozřejmě též nejistota výsledku. Oproti těmto aspektům se jeví možná právní satisfakce spojená též s materiální reparací nejspíš jako nedostatečná (vezmeme-li v potaz, jaké občas absurdní typy soudních pří probíhají v zahraničí, je srovnání více než výmluvné). Případné nelegální hudební shody, které se v české NAH objeví, většinou nekončí před soudem, ale často nejsou ani mimosoudně řešeny. Někdy je to však s podivem, neboť dochází i k napodobování významných zahraničních interpretů a autorů.

Zaměříme-li se na pouhé napodobení zvuku, schémat či aranží, tedy případů, které ještě nedosahují hranic porušování autorských práv, můžeme do této kategorie počítat např. refrén písně **Jaroslava Uhlíře** na text Zdeňka Svěráka *Holubí dům* z roku 1972, který díky shodné (a obecně často používané) harmonické kostře a podobné (zde méně zdobené) melodické lince začínající na tercii úvodní harmonické funkce (subdominantě v progresi °S – VII – III – °T – S – VII – III) nápadně připomíná titulní píseň Johnnyho Mandela

<sup>1173</sup> Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1990-1999/Pages/damianosony.aspx> [citováno 11. 6. 2012].

*Suicide is Painless*, jež se stala ústřední melodií filmu i seriálu *M.A.S.H.* (jejíž text napsal tehdy teprve čtrnáctiletý Mike Altmann, syn režiséra filmu, Roberta Altmanna). Jiným podobným případem nápadné sluchové podobnosti by mohla být úspěšná „kolovrátková“ píseň roku 1987 skupiny **Turbo Hráč**, jež se zase nápadně podobá ve zvuku a aranži tehdy populárnímu, jen o rok staršímu světovému hitu *Final Countdown* skupiny Europe.

Různé shody v dílčích složkách hudební struktury nalezneme zcela běžně – kupř. opavskou formací **Psychonaut** a jejich hit *Máme rádi jazz* lze díky použitému harmonickému schématu  $S^7 - (D^5 - D^7) - VI^{43} - (D^{11})$  připodobnit ke skladbě *You Don't Have To Change* od disco-funkové formace Kool And The Gang.

Podobné žánrové shody a harmonicko-aranžérské podobnosti nalezneme dále mezi písničkářem **Nicelandem** v jeho *Come On* a Santanovou *Put Your Lights On* (determinuje nás shodná kytarová rytmizace úvodní použité progresse  $^{\circ}T - III - VII -$  doplněná o Nicelandovo  $^{\circ}S + VI$  a u Santany  $VI - ^+D$ ); na úspěšnost nejohranějšího harmonického schématu vsadila též slovenská zpěvačka **Kristína** v písni *Pri oltári*, která i díky podobným elektronickým zvukům a aranžérským nuancím spolu s melodickou konturou velmi připomíná Timbalandovu píseň *Apologize* (ft. *One Republic*); právě toto běžné harmonické schéma ( $^{\circ}T - VI - III - VII$ ) může v reálu působit dojmem značné shody také v bezpočtu dalších případů (namátkou např. mezi dvěma zástupci pardubické scény: Dukla vozovna (*Bílá vdova*) a Vypsaná fiXa (*Čtyři slunce*). Lze i v těchto případech hovořit o nějakém plagiování? Nebo spíše o nedostatku jedinečnosti obou skladeb, jak v těchto případech podobně rozhodovalo svého času např. německé právo? Přikláníme se k druhé variantě.

A konečně zmiňme tentokrát v nezvykle opačném směru shodu co do podobnosti mezi kapelou **J.A.R.** a jejich starší skladbou *Jsem pohodlný* z dílny Romana Holého a britskou formací Jamiroquai v jejich písni *Two Completely Different Things*. Zde lze pouze spekulovat o možné inspiraci, nicméně jedním z faktů je i společné vystoupení v Praze, kdy Holého Monkey Business předskakovali Jamiroquai na jejich pražském koncertě, kteří tak píseň Romana Holého zcela určitě slyšeli, a mohli jí být ve své další tvorbě ovlivněni.<sup>1174</sup>

Současná kapela **Eddie Stoilow** ovšem ve své skladbě *Frozen* použila i podobné rysy melodie hitu The Connells '74-'75, zároveň lze v této písni nalézt i krátké úryvky textu písně *Sk8er Boi* od Avril Lavigne. Podobně mezním způsobem působí i jejich píseň *Floating*, kdy refrén připomíná hit *Stay Another Day* od East 17 a slova „stay now“ jsou za pomoci vokodéru změněna na „stay low“.<sup>1175</sup> Jistou melodickou inspiraci dokonce objevíme i mezi nepravděpodobnými dvojicemi žánrů, např. v případě punk-rockových Clou a jejich písně

<sup>1174</sup> Dostupné [online] na <http://www.ireport.cz/style/14759-hudebni-zlociny-iv-dil.html> [citováno 17. 6. 2012].

<sup>1175</sup> Dostupné [online] na <http://www.ireport.cz/style/14665-hudebni-zlociny-ii-dil.html> [citováno 17. 6. 2012].

*For Tonight*, jejichž refrén je tvořen v podstatné části podobným úryvkem, byť v augmentaci, melodií písně *Always* elektro-popových Erasure.

Z dalších obdobně vyhlížejících případů bychom mohli ještě jmenovat píseň skupiny **Wohnout** (*Vrátnej*) vs. Survivor (*Eye Of the Tiger*) v podobnosti kytarových riffů a aranží, nebo píseň **Petera Nagye** *Láska je tu s nami*, která implementovala rytmickou strukturu hitu skupiny Queen *We Will Rock You*. Uvádí se i případ **Karla Svobody**, jehož hit *Lásko má, já stůňu*, v prvních čtrnácti tónech kopíruje loutnovou tabulaturu ze šestnáctého století.<sup>1176</sup>

Jiný případ, a zde již do autorských práv podle našeho soudu zasahující, představuje píseň *Láska je láska* autora **Ondřeje Soukupa**, který v roce 1992 proslavil zpěvačku Lucii Bílou, a která je až na hlavní melodii přesnou kopií skladby *Alphabet Street* od Prince. Tomu tato až příliš nápadná podobnost (čítající shodu v celkovém rytmu a tempu, doprovodné kytarové figury a celkového zvuku) nejspíš unikla, jelikož Soukupa nezažaloval.<sup>1177</sup>

Ohledně dalších shod, které již dle našeho soudu zasahují do AP, spadá do této kategorie i případ zpěváka **Davidy Deyla** a jeho písně *Akorát*, která nejen v aranžích, ale de facto ve všech směrech kopíruje Rihannu a její světoznámý hit *Unfaithful*. Zajímavý je z tohoto hlediska postoj hudebního vydavatelství Rihanny, které se takto nevýznamnými interprety, jež představují pouhé minimum možných finančních ztrát, nehodlá vůbec zabývat.<sup>1178</sup>

Sporný je rovněž případ nedávného debutového hitu česko-německé zpěvačky Deborah Kahl alias **Debbi** *Touch The Sun*, jenž při podrobnější analýze aranží a základního melodického incipitu až příliš připomíná o něco starší píseň *Slung-Lo* americké písničkářky Erin McKeown. Paradoxní je, že tato píseň, již složil producent Martin Ledvina, zvítězila v kategorii Píseň roku na cenách Akademie populární hudby Anděl 2010.<sup>1179</sup>

Velmi kuriózní je i příběh loňského populárního protestsongu **Tomáše Kluse** *Pánubohudooken*. Byť je zde akcentován svým významem především text a po hudební stránce se v podstatě jedná pouze o jednoduchou deklamativní melodii spojenou s nejobecnějším folkovým příznávkovým doprovodem střídajícím harmonické funkce <sup>+</sup>T a D, přišel tisk se spekulací, že tato píseň vykrádá hudební motivy ze skladby Petra Spáleného

<sup>1176</sup> Z článku Štědroň, Miloš: *Jak ukrást správnou melodii*. In: Týden (2007) a podrobněji pro Opus Musicum (2002): „Prvních čtrnáct tónů z *Noci na Karlštejně* od Karla Svobody, ono ‘*Já ač mám spánek bezesný, mně včera sen se zdál*’, se shoduje s loutnovou tabulaturou ze šestnáctého století, kterou vydal Jiří Tichota v roce 1968. (...) Následují dva segmenty z *Marseillaisy*: ‘*Řekl, lásko má, já stůňu, svoji pýchu já jen hrál*’ a potom ještě kus *trampské Ascalony*.“

<sup>1177</sup> Dostupné [online] na <http://www.ireport.cz/style/14621-hudebni-zlociny-i-dil.html> [citováno 17. 6. 2012].

<sup>1178</sup> Dostupné [online] na <http://www.ireport.cz/style/14813-hudebni-zlociny-v-dil.html> [citováno 17. 6. 2012].

<sup>1179</sup> Dostupné [online] na <http://www.ireport.cz/style/14891-hudebni-zlociny-vi.html> [citováno 25. 7. 2012].

složené v roce 1967 *Je to trest*. Jedná se o podobným způsobem (a la kytarový folk v kombinaci s dobovým country-rockem) stylizovanou píseň, v jejímž refrénu navíc zazní i shodný melodický tvar a frázování podobné s Klusovou písní. Sám Spálený se k celé kauze vyjádřil, že nemá potřebu Kluse žalovat.<sup>1180</sup>

Nepočítáme-li nedávný incident kolem písně *Empire State Of Mind* Alicie Keys a rappera Jay-Z, kterou (paradoxně přímo na objednávku magistrátu města) přezpíval Michal Kavalčík (alias **Ruda z Ostravy**) ve spolupráci s Martinou Pártlovou pod názvem *Ostrava* bez souhlasu vlastníků autorských práv k této písni, kteří její produkci následně zakázali pod hrozbou vysoké pokuty, zbývá nám v českém právním teritoriu pouze jediná soudně řešená autorskoprávní kauza.

Jedná se o spor mezi žalovatelem **Janem Kalouskem**, který obvinil Jaroslava Helešice (ex kytaristu skupiny **Support Lesbiens**, dále jen SL) a jeho píseň *In Da Yard* (2002) z plagiování refrénu jeho o deset let staršího všeobecně známého hitu *Chodím ulicí*. Celý spor byl založen na jeho harmonicko-melodické podobnosti s obdobným rytmizováním a frázováním textu, žalobce byl přesvědčen o jeho vědomém využití. Helešic však naopak tvrdil, že v době vzniku jeho skladby mu Kalouskova píseň nebyla známá, čemuž žalobce (a později ani soudce) nevěřil, neboť šlo o mnoho let známou a velmi často v médiích prezentovanou skladbu. Helešic se vyjádřil, že se žalobce snaží cíleně využít jisté podobnosti, nikoliv však zaměnitelnosti, motivů sporných děl a úspěchů SL v souvislosti s vydáním jejich alba *Tune Da Radio* v prospěch sebepropagace po delší umělecké pauze. Kalousek se nejprve před Vánocemi 2002 obrátil na OSA s žádostí o posouzení, věc tak byla projednávána interní komisí pro otázky tvorby. Její předseda, Vladimír Popelka, konstatoval totožnost refrénů; shodu v taktech 1–15 dotýčných skladeb, resp. identický výrazný melodický prvek oscilující mezi 6., 5., 6., 8. a 2. stupněm tóniny, čímž se oba refrény jeví jako totožné, shledali i Jan Hála a Lukáš Matoušek, hudební skladatelé a další členové zmíněné komise. Jelikož však v rámci OSA k dohodě nedošlo, ta prozatímne pozastavila vyplácení honorářů za *In Da Yard*, a to až do soudního vyřešení celého sporu.

---

<sup>1180</sup> Zajímavá diskuse se však rozvinula mezi laickými posluchači na portále **YouTube** pod výše zmíněnou písní Petra Spáleného. Část z nich osočuje Spáleného, že tato skladba není nijak invenční ani výjimečná a že takovýchto sporných míst by se našla určitě celá řada; druhá skupina argumentuje odlišnou zacíleností obou skladeb (na podkladě textové složky), čímž je necítí jako vzájemnou konkurenci, a tedy ani oni nevnímají jejich podobnost jako porušení AP. Další tuto skutečnost obecně bagatelizuje a připouští možnost, že Klus kdysi tuto píseň slyšel, utkvěla mu v hlavě a nevědomě ji teď použil, neboť neexistuje nekonečně mnoho možností. Radikální skupina pak naopak poukazuje, že pokud by došlo k porovnání notových zápisů, musel by Klus zcela jistě soudní spor prohrát. Proti nim ale argumentují zase jiní, že Klus využívá ve své skladbě několikanásobnou chromatickou modulaci, kterou považují za invenční prvek, který obě skladby odlišuje (samozřejmě tento názor je zcela mylný). Dostupné [online] na <http://www.youtube.com/watch?v=NLeHmZWO-PE> [citováno 17. 6. 2012].

V rámci důkazního šetření byl k celému případu přizván jako svědek Ing. Knobloch, ředitel vydavatelské společnosti skupiny Support Lesbiens, který měl na starosti před vydáním daného nosiče zkontrolovat jeho obsah. Ten uvedl, že reflektuje především aspekty, které mají vliv na jeho prodejnost, firma sama také nezjistila, že by se jednalo o případ použitého českého textu na cizí píseň, tedy že by publikované písně byly shodné či podobné s jinými. Dalšími svědky byli Kryštof Michal a vokalistka Alice Stivínová (alias Alice Springs), kteří potvrdili autenticitu i autorství skladby SL s tím, že text vznikl na nahrávku, ne notový zápis, a finální podoba aranží písně vznikala až v nahrávacím studiu. V prospěch obviněného vyznělo i svědectví prof. Milana Zelenky, pedagoga na HAMU, který údajně konzultoval s obviněným po odborné stránce celou spornou záležitost a vypracoval v tomto duchu i jeden ze znaleckých posudků.

Pro soud se stal však relevantnější nezávislý posudek MgA. Jaroslava Šťastného, Ph.D. z katedry skladby a dirigování JAMU. Součástí jeho posudku byl též exkurz do historie populární hudby, kterou vnímá jako potomka lidové hudby. Na rozdíl od ní je však v pop music hlavní motivací finanční zisk, jak ostatně potvrzuje podle něj i tento spor, společným rysem je však jistý „obecný rezervoár hudebních nápadů“, který je v obou sférách využíván. Šťastný tudíž konstatoval, že v současnosti lze jen stěží vytvořit nové, originální dílo, a ohledně inkriminovaných písní uvedl, že: „*Ani jeden z autorů nepřinesl nic nového, protože v obou případech se jedná o jednoduchou kompozici a z hlediska hudebního ji nelze považovat za autorství.*“ Sporných 16 taktů refrénu žalovaného je v určitých ohledech shodných s 16 taktů (z celkového počtu 18) refrénu žalobce. Po formální stránce je tento úsek nadán tedy vysokou mírou podobnosti díky kupř. užití stejného harmonického schématu pravidelného střídání T a S. „*Je složen ze čtyř opakujících se čtyřtaktí. První tři takty každého čtyřtaktí vykazují prakticky shodný melodický obrys, čtvrtý takt se liší. Helešicova melodie tak představuje neúplný ‚obtisk‘ Kalouskova refrénu, který obsahuje více not a pokračuje ještě dvoutaktovým dovětkem (codettou).*“ Po zvukové stránce však vyznívají odlišně díky individuálnímu stylu interpretů. Autorský vklad obou autorů je zvláště ve sporném úseku shledán jako velmi malý, obě skladby lze tak považovat jen s velkou nadsázkou za „*původní samostatně vytvořený umělecký projev*“.<sup>1181</sup>

<sup>1181</sup> Citujme pro zajímavost ještě z výpovědi tohoto znalce před soudem z článku uveřejněného 2. 9. 2008 a dostupného [online] na [http://kultura.idnes.cz/znalec-kalousek-i-helesic-cerpali-z-obecneho-zdroje-nic-noveho-neobjevili-11z-/hudba.aspx?c=A080902\\_161413\\_hudba\\_jaz](http://kultura.idnes.cz/znalec-kalousek-i-helesic-cerpali-z-obecneho-zdroje-nic-noveho-neobjevili-11z-/hudba.aspx?c=A080902_161413_hudba_jaz) [citováno 17. 6. 2012]: „*Skládání podobných písní je asi tak originální, jako když děcka staví věž z kostek,*“ řekl. Znalec si vzpomněl, že podobnou melodii, jakou Kalousek použil v *Chodím ulicí*, už kdysi zpívala zpěvačka Jitka Zelenková. (...) *K vytvoření obou skladeb byla potřeba určitá hudební zkušenost, populární hudba středního proudu je ale natolik přístupná, že tuto zkušenost má prakticky každý. (...) Je nepravděpodobné, že by Helešic Kalouskovu píseň nikdy neslyšel.*“

Soud mj. také provedl důkaz přehráním nahrávek sporných úseků obou skladeb a zahrnul při svém rozhodování do úvahy také co do morálního pojetí merita věci kompromisní verdikt a odůvodnění amerického soudu v případě **Bright Tunes Music v. Harrisongs Music 420 F. Supp. 177 (S.D.N.Y. 1976)**, podle něhož obviněný Harrison použil žalobcovu melodii sice neúmyslně, protože mu prostě jen mimoděk utkvěla v hlavě, to však nic nemění na skutečnosti, že došlo k porušení AP.

V rámci APO podle § 11 odst. 3 AZ má autor právo na nedotknutelnost svého díla (viz úplné znění tohoto paragrafu v předchozí části práce), a tak prvoinstančním rozsudkem městského soudu v Praze **34C 86/2006-102** soudce JUDr. Martina Valehracha bylo v listopadu 2008 rozhodnuto ve prospěch stěžovatele. Rozdíly mezi oběma pasážemi jsou podle nálezu soudu dány pouze jejich odlišnou interpretací, došlo tedy k užití díla bez licence, přičemž nelze konstatovat, že by se jednalo o výtvar tradiční lidové kultury (podle § 3 písm. b AZ). Soud se tak přiklonil ke kvalifikaci tohoto jednání obdobně, jako bylo učiněno v americké kauze proti Harrisonovi. Nicméně z hlediska žalobcových požadavků ve věci se jednalo pouze o úspěch částečný. Byť byla Kalouskovi v rámci peněžité kompenzace coby náhrady škody a za neoprávněné obohacení obviněného podle § 40 odst. 4 AZ a § 451 odst. 1, 2 OZ přisouzena částka zhruba 200.000 Kč, ani jedné straně nebyly přiznány náhrady nákladů řízení (podle ustanovení § 142 odst. 2 a § 148 odst. 1 OSŘ), neboť Kalousek požadoval také zákaz oprávnění obviněného nakládat s dílem *In Da Yard* podle § 40 odst. 1 písm. b, d AZ (zákaz ohrožování AP včetně hrozícího opakování, zákazu výroby a distribuování; odstranění následků zásahu do práva stažením neoprávněně zhotovené rozmnoženiny či napodobeniny díla) a podle § 43 odst. 2 AZ stažení též z obchodování či jiného užití.<sup>1182</sup> Tohoto nemohlo být dosaženo, neboť Helešic byl autorem pouze hudební složky, spoluautorská práva vlastnil ke skladbě také zpěvák a autor textu Kryštof Michal, který nebyl účastníkem řízení a tudíž nebylo možné zasahovat takovým restriktivním způsobem do výkonu jeho autorských práv, neboť by mu nebyla dána procesní možnost se proti tomuto nařízení bránit.<sup>1183</sup> Odvolací soud tento rozsudek potvrdil.

### 3.4 Reflexe návrhů možných budoucích právních koncepcí souvisejících s plagiátorstvím

Při srovnání amerického a kontinentálního evropského právního prostředí, v USA je otázka samplování posuzována jinou optikou než v Evropě, není zde přihlíženo tolik

<sup>1182</sup> Soud v nákladech rozhodl podle výsledku žalobcovu nároku, který byl naplněn pouze z části.

<sup>1183</sup> Tato pasáž, není-li uvedeno jinak, čerpá potřebná fakta a výroky přímo ze zmíněného rozsudku **34C 86/2006-102**. Citované pasáže jsou uvedeny v uvozovkách.

k osobnostním právům autora, copyright vyjadřuje pouze materiální stránku věci. Úspěšnost žaloby nedovoleného smplování je navíc ovlivněna komerční úspěšností nového díla potenciálně obviněného. Pokusme se na tomto místě vymezit několik základních názorových postojů z řad především amerických právních teoretiků ohledně možných přístupů k plagiátu v reflexi na posun pojetí autorského práva směrem k současným trendům v hudební kultuře.

Extrémní návrhy ohledně možného řešení AP doporučují jeho naprosté eliminování ve prospěch svobodné tvorby.<sup>1184</sup> Informace všeho druhu mají být svobodné a volně přístupné všem, kopírování a sdílení by mělo být zcela legální, čímž by ani smplování nepředstavovalo nějaké protiprávní jednání. Lindenbaum však upozorňuje, že by se tím také eliminoval jeden z podstatných stimulů – vydělávání peněz, tedy zisk,<sup>1185</sup> byť by přidružené oblasti typu *merchandising* apod. zůstaly nedotčeny. Zde je samozřejmě potřeba zdůraznit, že jen malé procento tvůrců se hudbou (ne ve smyslu show businessu) skutečně uživí, navíc opravdová umělecká tvorba jako umělecký proces se na finanční hlediska neohlíží. Kritici současného AP upozorňují, že je jeho prostřednictvím omezována společnost (a tím i vlastní tvorba) více, než jsou benefitováni na druhé straně autoři.<sup>1186</sup> Neplacenému systému distribuce hudby nahrává i moderní technologie digitálních formátů typu MP3.

Mírnější variantu představuje koncept fragmentární apropriace poskytované zdarma (*free fragmentary appropriation*), jež vychází z umělecké formule, že vše již bylo de facto vymyšleno a nezbyvá než se opakovat. Jinými slovy, standardní sampling by zpoplatněný nebyl, užití cizího díla jako celku (ve smyslu např. cover verzí) naopak ano. Sampling by navíc byl dovolený pouze v případech, kdy nové dílo přináší novou tvůrčí hodnotu (netěžilo by pouze z převzatého úryvku, ani by na něm neparazitovalo), což by přineslo též větší tvůrčí svobodu a méně hrozeb legálních postihů.<sup>1187</sup> Otázkou by samozřejmě zůstalo, jak (kvantitativně i kvalitativně) velký úsek by byl posouzen ještě jako dovolený fragment. Víme, že soudní praxe z judikátů nedává jednoznačnou odpověď, rovněž je třeba brát při posuzování v potaz specifika jednotlivých hudebních žánrů AH i NAH. Don Joyce (soudní znalec na AP najatý v případě *Negativland*) odpověď na tuto otázku vidí v již probíraných čtyřech kritériích posuzování režimu *fair use* (většinové kvórum).<sup>1188</sup> Přidruženou možností se jeví rovněž revize těchto kritérií stanovených v 17 U.S.C. § 106–106A.

<sup>1184</sup> Martin, Brian: *Against Intellectual Property*. Dostupné [online] na [http://www.eff.org/pub/Intellectualproperty/against\\_ip.article](http://www.eff.org/pub/Intellectualproperty/against_ip.article), s. 7, či Samudrala, Ram: *A Primer on the Ethics of "Intellectual Property"*. Dostupné [online] na [http://www.ram.org/ramblings/philosophy/fmp/copying\\_primer.html](http://www.ram.org/ramblings/philosophy/fmp/copying_primer.html) [obojí citováno 4. 7. 2012].

<sup>1185</sup> Lindenbaum: cit.dílo, s. 71.

<sup>1186</sup> Stallman, Richard: *Copywrong*. Dostupné [online] na [http://www.eff.org/pub/Intellectual\\_property/copywro ng\\_paper](http://www.eff.org/pub/Intellectual_property/copywro ng_paper) [citováno 4. 7. 2012].

<sup>1187</sup> Lindenbaum: cit.dílo, s. 77.

<sup>1188</sup> Lindenbaum: cit.dílo, s. 80.



Je tedy nutné považovat zažitý úzus o dovolených čtyřech sekundách či čtyřech notách cizí písně za překonaný.<sup>1189</sup> Vždy záleží na kontextu a účelu (kupř. parodie musí z principu citovat originál více), který nelze posuzovat rigidně.

V současné době se aplikuje např. na území jurisdikce USA povinné licencování pro cover verze písní, jež spravuje agentura **Harry Fox Agency**. Lindenbaum dovozuje, že by tento systém byl aplikovatelný a praktický také pro licence dílčích samplů (tzv. *compulsory licencing system for samples*). Jak již bylo nastíněno výše, bylo by však stále zapotřebí odlišit situace, kdy by byl sampl předmětem pouze AP ke zvukové nahrávce (*sound recording copyright*), a kdy by byl shledán hudebně závažnější a identifikovatelný v určité skladbě, pročež by mohl požívat APO k hudebnímu dílu (*composition copyright*).<sup>1190</sup> Tento systém by mohl transparentněji rozdělovat tantiémy a umožňoval by nekomerčním umělcům uskutečňovat svobodně jejich umělecké záměry, za něž by ve výsledku nebyli nuceni platit horentní sumy příslušným kolektivním správcům majetkových AP (konkrétně *fly under the industry radar or avoid clearing all samples, protect parody and free expression by eliminating moral rights, prevent sampling artists from paying exorbitant license fees, and allow parody to flourish*).<sup>1191</sup> Lindenbaum doporučuje pro posuzování samplů užít tato kritéria: popularitu původního díla jako celku, důležitost (podstatnost) použitého samplu v původním díle, trvání (kvantitativní velikost) samplu a posouzení důležitosti (významu) tohoto samplu v novém díle. Ohledně systému licencování vidí pak budoucnost ve flexibilním poplatku v závislosti právě na těchto kritériích než v její paušální výši.<sup>1192</sup> Základem by však musela být liberalizace myšlení v oblasti AP a opuštění koncepce nahlížení na proces samplování jako na krádež. Původním posláním AP byla totiž především služba společnosti a zajištění rozvíjení kulturních statků, na což se dnes povážlivě zapomíná.

Český právní systém prozatím s vlastní legislativní úpravou principu samplování nespěchá. Je si dobře vědom, že tento způsob tvorby zasahuje v lokálních poměrech malý spotřebitelský trh, u něhož se zahraničním nadnárodním vydavatelům ekonomicky nevyplatí řešit obdobné prohřešky; rovněž zde není vytvářen nátlak ze strany jednotlivých umělců, které při možných sporech odrazuje finanční náročnost těchto postupů. Česká mentalita se tak nejspíš v blízké budoucnosti opět bude řídit jakýmsi názorovým středem. Uměleckou tvorbu je ale nutné rozvíjet i za cenu relativních ústupků na úkor AP, jež stejně samo o sobě v současnosti pouze slepě plní svou materiální funkci. Úloha osobnostněprávní roviny bude v kontextu principu samplování i obecně kompozičních praktik 21. století neustále růst.

---

<sup>1189</sup> Lindenbaum: cit.dílo, s. 84.

<sup>1190</sup> Lindenbaum: cit.dílo, s. 87 a 89.

<sup>1191</sup> Lindenbaum: cit.dílo, s. 90.

<sup>1192</sup> Lindenbaum: cit.dílo, s. 97–98 a 105.

## Závěr

Cíl této disertační práce byl značně nelehký: pokusit se porovnat dvě velmi odlišné, ba často protichůdné oblasti nazírání na svět, společnost a umění nevyjímaje – autorské právo a vybrané muzikologické disciplíny – a to prostřednictvím specifického styčného bodu obou těchto odvětví, kterým je umělecké resp. hudební dílo. Pro autorské právo představuje takové umělecké dílo pouze zvláštní dílčí fenomén, předmět sui generis, jenž díky své imateriální povaze podléhá specifickému právnímu režimu zacházení i vlastnictví. Pro hudební vědu je však naopak jedním z klíčových předmětů zájmu. Uvědomíme-li si do důsledků rozdílnosti obou těchto světů, jejichž záměry, funkce, cíle i prostředky občas vytvářejí doslova komplementární „jin a jang“ určité skutečnosti, jeví se pak paradoxní, že dílo jako takové se začalo podrobovat nějaké systematictější reflexi spíše v autorském právu (z praktických důvodů potřeby právního ošetření patisku a práva na autorský honorář, z čehož vyvstala potřeba uchopit a definovat jeho nehmotnou podstatu). Děje se tak již od konce 18. století v rámci prvních koncepcí autorských zákonů v období kolem Velké francouzské revoluce. Byť se v hudebních reflexích daný termín objevuje již od humanismu, vlastních podrobnějších hudebně estetických analýz se dočkal až od 19. století v souvislosti s přidruženými problémy týkajícími se pojetí interpretačního umění, mimoevropských kultur, stratifikace nových hudebních projevů a nárůstu kompozičních prostředků a možností ve 20. století či v souvislosti se snahou o vystižení psychologických a sociologických aspektů působení hudby. Teoretický zájem o pouhý moment vzniku a jednotlivé konkrétní podoby díla byl časem navýšen např. o pokusy hlubšího uchopení z hlediska vnitřních vazeb strukturních prvků díla, o hudebněpsychologické reflexe vnímání díla posluchačem nebo analýzu jeho historických proměn v průběhu 20. století. Etablovaly se dva pohledy na dílo – buď se k němu přistupovalo jako ke statickému momentu existence, nebo se zdůrazňoval jeho procesuální charakter; tento druhý přístup pak poměrně skepticky pohlížel na tradovanou vlastnost uzavřenosti a jedinečného charakteru díla (neměnný byl dle některých koncepcí pouze vnitřní tzv. invariant), snažil se o zpřístupnění této kategorie širší skupině hudebních projevů (podrobněji viz dílčí shrnující závěry vždy na konci kapitol 1.2.1 až 1.2.8 a vlastní kapitola 1.2.9).

**Při srovnání vymezení díla v obou zkoumaných oblastech** si ještě více uvědomíme nutnost pohlížet na něj jako na jemný, strukturovaný celek upředený z velmi drobného pletiva, mající mnoho konotací, pomyslných vnitřních významů a funkcí. Z hlediska autorského práva a APO je vzhledem k jeho variabilitě obtížné stanovit odpovídající systém kritérií pro jeho vymezení i posuzování, který je v praxi někdy nezbytný. Autorské právo se

záměrně vyhýbá hodnotícím aspektům uměleckých výtvorů, které by směřovaly k posuzování kvality, estetické funkce či k žánrové specifikaci díla. V uměnovědném sektoru naopak panuje logická tendence k větší pluralitě názorových postojů, pohled hudební estetiky či hudební teorie se upíná k posuzovanému předmětu, dílu jako takovému. Ve srovnání s nimi je autorskoprávní přístup jiný, nesměruje tolik k předmětu, jako spíše k autorovi. Toto pojetí se promítá do základních právních definic díla, jež je *vázáno na autora*. Tento přístup konvenuje s historickým vývojem pojetí díla ve smyslu autorského práva, které konstituovalo kategorii nehmotného statku a duševního vlastnictví z důvodů již zmíněného existenčního zajištění autorů, nikoliv z důvodů klasifikace hudebních útvarů (podrobněji k terminologickým a významovým nuancím definic a pojetí díla viz dílčí závěr této práce v kapitole 1.4).

**Dle autorskoprávního vymezení chrání AZ kompozici celou i její jednotlivé části** (zde je zajímavé srovnat autorskoprávní formulace v různých jazycích – německy se jedná o *Werkteile*, anglicky o *Elements of Work*, v čemž lze spatřit zásadní rozdíl, neboť první formulace směřuje k horizontální linii hudební struktury, druhá spíše směřuje k jejím dílčím prvkům, jež lze vydělit též ve vertikálním členění). Na dílo v autorskoprávním smyslu je třeba nahlížet jako na jednotu obsahu (tvůrčí myšlenky) a formy, která představuje způsob existence tohoto obsahu. V oblasti hudebního díla je pak toto propojení užší než u jiných typů uměleckých děl, obsah je zde přímo vázán na formu, až jejímž prostřednictvím lze obsah poznat. Již výše bylo naznačeno, že AP pro přiznání ochrany vychází z předpokladu, že dílo je původní, když jednotlivé složky hudební struktury ve svém spojení vytvoří jedinečné hudební dílo (prioritu celku vůči jednotlivým částem naznačil již strukturalismus). Tento fakt je výhodný zvláště v oblasti NAH, kde se často využívají určité schematické i zvukové prefabrikáty. Tyto skladby pak mnohdy zvukově „něco připomínají“, bývají zde časté aranžérské výpůjčky. Aby právní spory ohledně plagiáruování díla případně skončily úspěšně, musejí být opřeny o konkrétní segment skladby, jeho dílčí prvek (nejčastěji melodický motiv), který sám o sobě nese nějaký individualizovaný hudební materiál. Důležitá je otázka, zda rovněž některý jiný prvek hudební struktury než hlavní melodie může být sám nositelem onoho jedinečného (individuálního) obsahu, jenž může být tím individualizovaným otiskem konkrétní skladby, či zda se lze v tomto směru spolehnout až na spolupůsobení všech složek, jež vytvoří individuální kontext. Zahraniční soudní praxe naznačuje, že se vždy musí jednat o takové místo v konkrétním napadeném prvku hudební struktury, které nevyužívá pouze běžné (neosobité) hudební postupy a obraty, charakteristické pro hudebně řemeslnou rutinní práci. Jaroslav Volek v této souvislosti

naznačuje, že v souhře složek nejsou všechny jednotlivé složky rovnocennými partnery, ale každá má v daném kontextu jinou funkci.

**Struktura hudebního díla** představuje pro záměry naší práce základní východisko. Zhodnotili jsme význam i vývoj jednotlivých složek a stránek hudební struktury, z nichž AP od počátku pokládá melodii za klíčový segment hudebního díla, který udává dílu jedinečnost a je nezczitelný (německý URG dokonce věnuje melodii samostatné právní ustanovení). Odborníci akcentující osobnostněprávní pojetí AP před materiálním ovšem nevnímají použití cizí melodie primárně jako krádež (v souladu s historickým pojetím hudební aropriace), ta vzniká až s použitím díla jako celku, nikoliv přenesením samotné melodie. Hudební vývoj je totiž ze své podstaty v jistém slova smyslu spojen právě s kopírováním a přebíráním. Dílčí otázkou pak je, zda se musí jednat pouze o hlavní, tedy vedoucí melodii, neboť výrazné a identifikovatelné melodické motivy, které v konkrétních případech třeba představují onen jedinečný otisk skladby, mohou být obsaženy i v doprovodných složkách. Význam hudebního podkladu určité melodie (tj. harmonické zázemí, rytmické členění apod.) spočívá dnes v jejím možném posunutí do nového kontextu, může jí tedy zajistit nové jedinečné vyznění, byť dříve obecně platilo, že změnou pouze podřadných složek identita díla zůstává zachována. (Připomeňme zajímavý návrh sociologického pokusu Karla Risingera týkající se posouzení zachování identity díla v závislosti na proměně dílčích jeho složek). Samostatné pojetí těchto složek hudební struktury je rovněž problematické a v právních komentářích nejednotné, v americkém a britském právu však již byl zaznamenán průlom k jejich autorskoprávní nezávislosti. Hudební vývoj ve 20. století pak přinesl do jisté míry osamostatnění i zbývajících, do té doby podceňovaných složek a stránek hudební struktury, zvláště pak stránky témbrové, což se projevilo jak v oblasti AH, tak i NAH. Zvláštního významu nabyla tato složka zvláště v postmoderní AH, obecně charakterizované odklonem od dokonaného a dokonalého díla k jeho procesu (od definované struktury ke konceptu), setřením vysokého a nízkého umění, účelem je neustálé vytváření dalších nových barevných nuancí a ještě jemnějších témbrových přechodů. Rovněž v některých soudobých žánrech NAH, např. v současné elektronické (taneční) hudbě, vznikají skladby (zde označované jako tzv. tracky) a priori postrádající melodickou složku; výsledek procesu tvorby představuje kombinace různých zvukových ploch, vystižení určité zvukové atmosféry. Zároveň se ve všech případech (AH i NAH) může jednat o tzv. otevřenou formu, kdy je skladba dotvářena na pódiu v závislosti na aktuální reakci publika. Nové tisíciletí ukazuje více na jakési hudební inženýrství, v němž je často prioritou umné a detailně propracované (až prokomponované) zvukové pletivo, kombinující elektronické a akustické zvuky s útržkovitou, labilní melodikou. Základními stavebními kameny těchto děl nejsou tradiční

hudební myšlenky založené na melodickém motivu, ale zvuk, zvuková plocha či polytémbr. Zvuky samy o sobě nepodléhají APO, některé jsou však zpoplatněny jako jistý druh právní kategorie tzv. know-how. V oblasti NAH se navíc často staví již na předpřipravených prefabrikátech, složených ze samplů, které se až ve druhém plánu vzájemně jedinečně kombinují, a tím se vytváří originální hudebně zvuková struktura. Tyto momenty bývají často předmětem soudních sporů, neboť AP pro tyto nové typy hudebních děl nemá přesná kritéria a vše se tedy odvíjí v rovině precedentů soudních sporů pro údajné plagiátorství.

Hudební vývoj ve 20. století tedy naznačil zřetelný **odklon od původních tradičních hodnot** uměleckých děl a variabilitu přístupů z pohledu hudební estetiky; tyto se dále promítly i do oblasti hudební teorie a také nemohly neovlivnit právní reflexe. Normy autorského práva primárně sloužily autorům, kterým nebyly vypláceny žádné odměny za jejich díla, což bylo v dobovém kontextu zcela správně vnímáno jako značně diskriminující z pohledu zvoleného způsobu obživy. Např. rozvoj elektronických technologií umožňujících přesný zvukový záznam dané skladby přinesl nový pohled na autorskoprávní problematiku i hudebně estetické konotace celé oblasti hudebního umění. Mluvíme-li tedy o posunech hudebního paradigmatu ve 20. století, vymezili jsme tudíž pro účely této práce pět významných bodů, které měly na tyto změny zásadní vliv. Jedná se o: a) fenomén nových kompozičních technik a forem díla; b) fenomén improvizace a tvorba tzv. cover verzí, zvláště pak v oblasti jazzové hudby a NAH (zde však nutno upozornit, že se improvizace promítla rovněž jako svébytný kompoziční prostředek v oblasti AH); c) fenomén globalizace a world-music; d) fenomény masové kultury a industrializace hudby; e) fenomény tzv. apropriace a samplování.

**Rozvoj nových kompozičních technik** zvláště v 2. polovině 20. století zrelativizoval některé důležité definiční aspekty díla a nastolil tím jakýsi precedens v procesu liberalizace této umělecké kategorie. Podstatný je trend nárůstu možných nositelů individuálního hudebního materiálu a způsobů tvorby, které přivedly na svět – kupř. dle Adorna na úkor snahy o dosažení originality jednotlivých výtvorů – nové typy hudebních děl (ve smyslu jejich neuzavřenosti a důrazem na procesualnost – např. momentová forma či otevřená forma díla, jež jde také zcela proti zásadní estetické koncepci hudebního díla Zofije Lissé). Autorské právo nicméně všem těmto výtvorům na rozdíl od zdrženlivého postoje hudební estetiky či hudební teorie (viz Kohoutkova klasifikace těchto jevů) obecně poskytuje ochranu, jelikož hudební či jakákoliv jiná mimohudební funkce je pro něj irelevantní, všem uměleckým výtvorům, které lze vnímat prostřednictvím některého smyslu, který dikcí zákona není blíže specifikován. Dotčena bývá především hotovost a jedinečnost díla, ale také někdy překvapivě i ambice uměleckého účinku. V oblasti AH se dílo stává často

záležitostí procesu než výsledku (viz v AH již zmíněné koncepce otevřeného díla, momentové formy, či live-electronic); rovněž kritéria jedinečnosti takového výtvaru jsou z hlediska apercce posluchačem problematická, neboť tato díla svou strukturálně složitou stavbou (např. seriální kompozice) či naopak melodicky amorfní, s důrazem na témb, subjektivně neposkytují recipientům dostatečný prostor pro jejich individualizaci, čímž snadno dochází k jejich záměnám. Případy některých hudebních happeningů a projevů na samé hranici mezi hudebním dílem a jednorázovým zvukovým projevem (záměrně zde nepoužijeme termín *artefakt*), oblastí sound art apod., pak problematizují onen třetí námi zmíněný definiční aspekt. Byť se jedná o projevy myšlenkově spjaté s ideami *musique concrète*, akcentují opět spíše originální způsob tvorby či ještě obecněji přístup k umění či reflexi nějaké skutečnosti, zaměřují se tak na vlastní proces vzniku (koneckonců ve shodě i s postmoderní filozofií), jejich primárním cílem tak nemusí být přímo záměr estetického účinku ve smyslu uspokojování esteticko-uměleckých potřeb člověka, ale třeba např. i samoúčelným avantgardním způsobem dokázat publikum šokovat, provokovat, vyvolat určitou reakci. S touto problematikou souvisí rovněž proměna funkce a významu notového zápisu moderních skladeb, které si díky akcentaci jiných než tradičních prvků hudební struktury (melodie, harmonie, rytmus) či přímo práci s jiným než tradičním zvukovým materiálem (např. tvorba elektronické hudby) vynutily speciální notační techniky. Ty často plní úlohu již jen dokumentační ve smyslu technického záznamu či dodatečného schématu takové kompozice, jejímž úkolem už není v první řadě vizualizace otisku jedinečnosti díla či poskytovat návod k interpretaci. Tento moment je důležitý též z právního hlediska, které notovým zápisem tradičních děl zprostředkovávalo onen hmatatelný důkaz jedinečnosti konkrétní skladby. Zde však jeho funkce selhává, v rámci technologických inovací se připouští i specifické grafické záznamy v podobě spektrogramů, majících význam především u hudby netónového charakteru. Významným se v českém právním prostředí v této souvislosti stal Posudek ÚPAPP PrFUK z roku 1972, který se zaměřil na posuzování děl elektronické a konkrétní hudby z hlediska APO a stanovil několik zásadních poznatků, z nichž vyplývá, že se zde AP kritérium jedinečnosti proměňuje na požadavek vlastní (individuální) tvůrčí koncepce, jež musí být výrazem autorovy tvůrčí fantazie; záznam na zvukový nosič funguje jako další možný moment objektivního vyjádření díla, přičemž však zvukový technik není obecně brán za spolutvůrce díla; použijí-li se navíc části cizích děl, může vzniknout autorskoprávně dílo spojené, v němž ono cizí (původní) bylo zpracováno tvůrčím (či netvůrčím) způsobem. Pokud však práce s tímto původním dílem přesáhla pouhé jeho zpracování, takže toto ztratilo v důsledku své deformace již svou původní autorskoprávní individualitu (je tedy pro posluchače již neidentifikovatelné), je možno na

něj pohlížet podle závěrů tohoto dnes již sice 40 let starého, nicméně ve svých důsledcích progresivního posudku jako na nový kompoziční materiál.

Především v oblasti jazzové hudby se pak projevují **specifika improvizované tvorby**. Byť již kupř. Jaroslav Jiránek vnímá samu interpretaci skladby do jisté míry za tvůrčí akt spolupodílející se na konečné podobě díla, improvizace v této hudbě představuje svým významem zcela nový způsob procesu vzniku hudebního díla, které je v základních rysech hudební struktury (melodie, harmonie, rytmus) sice dáno, vlastní podoba a tedy konkrétní tvar je však pokaždé jiný a vzniká až při vlastní produkci (resp. při natáčení jejího záznamu na mechanický nosič). Opět se tím relativizuje jedinečnost podoby hudebního díla, které zvláště v jazzu může být díky improvizovanému charakteru celkového projevu značně variabilní a umělecky invenční. Dochází zde k jakémusi upozadění vlastní kompoziční práce, která představuje pouhý must, rámcové východisko či polotovar, který je až na pódiu dotvářen bezpočtem konkrétních artefaktů – verzí, variant, interpretací. Zde víc než jinde je kladen důraz na interpreta a také aranžéra, kteří oba podstatně ovlivňují výsledný tvar skladby, jelikož zasahují do vlastní melodicko-rytmické struktury díla (nová instrumentace je samozřejmostí). Obecně jsou všechny jednotlivé artefakty považovány za interpretace díla původního, AP vyžaduje v těchto případech uhrazení příslušného licenčního poplatku za použití původního díla. S touto problematikou souvisí výraz tzv. cover verze, který je vztahován na verze (nahrávky) cizích skladeb, př. cizích jazzových standardů, které ovšem mohou být zvláště v tomto žánru (i právě díky improvizaci) proměněny k nepoznání. Byť je každá svébytná interpretace svým způsobem dílem odvozeným, zde se však může jednat již o zamýšlené a podstatné zásahy, které obsahově naplní pojmové znaky díla nového. Tuto tvorbu je pak možné samostatně AP chránit (podobně jako v americkém právním systému lze copyrightem opatřit původní originální aranže díla třeba již spadajícího do sféry *public domaine*), přičemž je třeba poté zvážit konkrétní míru odvozenosti od původního díla, zda naplňuje tato nová tvorba svou podstatou termín díla odvozeného, či ona inspirace je pouze v rovině nějaké vyšší myšlenkové ideje či naopak pouhé řemeslné koncepce, a tedy nikoliv dotýkající se vlastní individualizované hudební materie. Právě fenomén improvizace může mít k takovému pojetí cover verzí z povahy své tvůrčí kreativity velmi blízko. Tyto kolikrát rozostřené momenty při úvahách o původnosti skladby vedou ke kolizím a následným soudním sporům zvláště ve sféře NAH.

**Oblast world music**, představující zvláště v poslední době neustále expandující módní záležitost, přináší další problémy jak pro hudební estetiku a její pojetí hudebních děl, tak i pro reflexi z pohledu AP. Hranice tohoto hudebního žánru jsou značně neostré, jeho devízou je sice velká rozmanitost a otevřenost – nejen co do obsahu, ale i co do forem

projevu, ale problémem je zde teritoriální determinace chápání world music – tento termín vnímá každá kultura jinak, má pro něj vždy jiný obsah. Z autorskoprávního hlediska by bylo možné na určitou výšeč world music uplatnit status výtvoru tradiční lidové kultury, jenž je z hlediska veřejného zájmu z APO vyloučen, zbývající segment však bude podléhat standardní APO s působností AZ podle § 107 AZ. Situaci rovněž komplikují projevy různých „quasiumělců“, užívajících ve své tvorbě cizokrajný exotický hudební materiál záměrně, přičemž těží z faktu, že v kulturním prostředí původu se jedná o jakousi obecnou notu, případně místní tradiční hudební materiál. Ten však přenesením může pro svou cizokrajnost připadat evropským recipientům unikátní, tvůrce takové hudby pak na něm mnohdy postaví celé svoje „autorské“ umění bez dalšího vlastního tvůrčího přínosu.

**Specifika celé oblasti NAH** nás pak přivedly k úvaze, zda by některé projevy, a v některých případech již spíše produkty, nebylo efektivnější podrobit jinému právnímu institutu než právu autorskému, např. je chránit jako speciální obchodní tajemství. Speciální proto, že tyto instituty bývají pro uměleckou oblast vyloučeny (zrovna tak třeba patenty či ochranné známky), dikce dotčeného zákona o vynálezech limituje předměty spadající pod patenty kritériem jejich průmyslové využitelnosti (§ 7 ZVyn), což je v dnešní době již s ohledem na oblast tzv. hudebního průmyslu rovněž svým způsobem prolomeno. Jak plyne ze samotného označení show business, rozvíjejí se zde především rysy průmyslového podnikání, vše bývá podřízeno obchodním hlediskům, tvorba zde má charakter velkovýroby, v níž jsou určenými týmy doslova vyráběni interpreti a po formální a obsahové stránce i jimi zpívané produkty (písně). Hudba je tedy v rámci tzv. komercializace degradována na pouhý zboží produkt, kritériem je v prvé řadě zisk, nikoliv estetika. Právě zde mnoho těchto výrobků vychází z podobné zvukově-aranžérské šablony, která zde slouží jako výchozí prefabrikát (v negativním duchu na ně ještě shodně upozorňují např. Jaroslav Volek či Miloš Jůzl; mladá generace, kupř. Tomáš Kučera, je vnímá již liberálněji a poukazuje na jejich odvěkou existenci). Podobně existují i určitá jednoduchá harmonicko-melodická schémata resp. nápěvy, které pevně svírají populární píseň ve snaze přilákat pozornost co největšího počtu posluchačů, formule tak nahrazuje formu. NAH (a především onen showbusinessový mainstream) se svým zaměřením na jedné straně snaží o co největší nivelizaci hudby pro co největší posluchačskou odezvu, na straně druhé však využívá instituty legitimní APO pro jedinečná umělecká díla. Symbolicky otevírá propast mezi jejich současnou autorskoprávní úpravou a hudebně estetickou koncepcí uměleckého díla, neboť produkty oblasti masové kultury jsou podle práva považovány za plnohodnotné kulturní statky. Tyto naše úvahy potvrzuje i Umberto Eco se svými čtrnácti články obžaloby masové kultury. Důraz na celkový sound i kvalitu dílčích zvuků odpovídá spíše předmětům, které by



bylo efektivnější coby výrobní postup *sui generis* chránit prostřednictvím průmyslově-právních institutů obchodního tajemství či know-how. Takové klasifikaci napovídá rovněž **institut zvukové ochranné známky**, akcentující komerční a mnohdy i výrobní charakter a účel různých specifických hudebních útvarů (př. znělek). Z pohledu hudební estetiky je dále na zvážení i zcela legální (dle norem AP) užívání již volných děl pro komerční účely stylem, který esteticky neodpovídá jejich původní kvalitě, čímž se bezpochyby jedná o užití díla způsobem snižujícím jeho hodnotu, což by se v budoucnosti mohlo důsledněji kvalifikovat jako porušení tzv. postmortální ochrany autora. Nivelizace především v mainstreamu NAH redukuje na minimum také individuálnost a konkrétnost zkušeností a představ recipientů ve jménu homogenizace vkusu, zprostředkovaně opět i určitou úroveň možného individuálního materiálu v typizovaném hudebním produktu; T. W. Adorno v souvislosti s touto regresí sluchu při vnímání hudby hovoří o momentech, kdy se určitá řemeslná novost dostává do služeb naprosté obsahové banality.

**Fenomén tzv. appropriace**, označující obecné migrování a implementování hudebních myšlenek ze starších děl do novějších, či dokonce přebírání významných prvků celého konkrétního stylu (žánru), se v kontextu kompozičních přístupů v rámci celého historického vývoje jeví jako jedna z frekventovaných (jak v oblasti AH, tak i NAH); nejvíce je spojována s érou rozvoje nahrávacích technologií a s procesem globalizace ve 20. století (tzv. *cultural appropriation*), nicméně její projevy nalezneme napříč historickými etapami, i v nejstarších epochách vývoje hudby. Z tohoto úhlu pohledu je absolutní původnost díla od začátku diskutabilní a de facto reálně neexistující. V souvislosti se zákonnými výjimkami APO, které představují průlom do exkluzivity práv autora či oprávněného držitele licence, byl zmíněn **institut tzv. citací**, jenž umožňuje za přesně daných podmínek a případně pouze v rozsahu vyžadovaném konkrétním účelem (tzv. citace velké) užít část cizího díla bez nutnosti souhlasu vlastníka (či držitele) jeho AP. Tento termín je možno chápat jako užší ve vztahu k *appropriaci*, má specifickou funkci – i ve zcela jiném hudebním kontextu reprezentuje stále sebe jako identifikovatelný konkrétní výňatek z díla staršího, coby všeobecně známý a charakteristický, aby v nové zvukové struktuře vyčníval. Zároveň jsme tento termín porovnali s jeho muzikologickými konotacemi a došli k závěru, že v oblasti hudební praxe je její klasifikace na rozdíl od práva podrobněji vymezena těmito vžitými typy: citace s funkcí rekvizity (případně nositele symbolu), citace jako prostředek vyjádření úcty jinému skladateli, citace parodická a konečně citace ve smyslu kompozičního prostředku *sui generis* – zvláště v AH 2. poloviny 20. století a také v elektronické NAH posledních 20 let. Autorské právo rozlišuje mezi citací velkou, malou a pro účely výuky či výzkumu; citace výše vymezené muzikologickými disciplínami spadají pak pod tzv. malou

citaci, jež z dikce zákona není podmíněna konkrétním účelem. Jde o postup, který nemá sloužit plagiování díla původního, ale má na toto původní dílo kvůli určitému skladatelskému záměru naopak upozornit. Důležitá je však podoba úmyslného funkčního cizího prvku. Rozsah citátu bývá vymezen pouze kritériem postihnutelnosti (nemá být tedy příliš krátký), a na druhé straně rovněž kritériem uzavřenosti takového použitého úryvku, který je předpokladem správného estetického účinku a pochopení citátu (právní teorie hovoří vágně o tzv. odůvodněné míře). Je-li však citován prvek málo známý, nesplňující dostatečně funkci odkazu, existuje zde podezření, že se jedná o zneužití této bezúplatné licence v důsledku vlastní slabé autorovy invence. Platí zde jakési opačné pravidlo – citát musí být zjevný, čím důkladněji je ukrytý, **případně nevýrazný** v nové hudební struktuře, tím je možno usuzovat na neoprávněné užití této hudební materie. Byť by mantinely právní teorie vymezené četností a rozsahem citátů mohly být do budoucna zachovány, hudební vývoj opět poukazuje na nedostatečnost těchto kritérií, zvláště při používání citací coby postmoderního kompozičního prostředku.

Citace ne každého elementu však musí být průkazná, někdy jde pouze o napodobení, inspirování se prvkem z cizího hudebního proudu, který sám postrádá jedinečnost v dané původní kompozici, jedná se o pouhý řemeslný prvek a jeho použití nelze jednoznačně označit za citaci v právním slova smyslu, neboť tyto prvky samy nepodléhají autorskoprávní ochraně. Rozhodující je, zda citovaný prvek nese v sobě potřebný otisk jedinečnosti původního díla, nebo případně zda takto působí kombinace více takových samostatně nechráněných prvků užitých v původní skladbě. **Princip samplování**, jenž lze chápat jako jakýsi technický prostředek hudební citace (spadající svou podstatou pod apropriaci), souvisí s rozvojem nahrávacích technologií v 2. polovině 20. století, vystupuje právně v jakési duplicitě, jelikož zasahuje vedle AP k hudebnímu dílu rovněž oblast AP ke zvukové nahrávce. Jedná se o převzetí zvuku nebo části zvukové nahrávky, vzorku, a její znovu využití v jiné skladbě (např. v tvorbě koláží AH či mash-upů v oblasti NAH). V postmoderní éře získal tento fenomén značný význam – nejen v podobě zvukových koláží, využívání nových zvukových kontextů pro tradiční hudební motivy v oblasti AH, ale stal se důležitou součástí také skladeb NAH, zvláště elektronické taneční hudby. Tzv. nasamplovány bývají konkrétní zvuky (sampler ale nemusejí obsahovat jen části hlavní melodické linky) či zvukově-aranžérská pozadí z jiné skladby (buď se svolením tvůrce původní skladby; jindy je jejich styl napodobován živě, v takovém případě se nejedná o přímé kopírování, tedy samplování). Z pohledu právní teorie je však tento režim problematický. Uplatnění kritérií pro tzv. malou citaci je zde nejednoznačné, problematické je určení odůvodněné míry, která by byla legitimní pro sampling spadající do zákonných, tedy dovolených licencí. Zásadní

rozdíl spočívá v samé podstatě této citace sui generis, neboť jejím primárním cílem nemusí být odkaz na starší dílo ve smyslu ostatních hudebních citací. Sampl může samozřejmě tento moment způsobit (někdy i vědomě), ale rozdíl nacházíme ve významové rovině. Citace má způsobit krátkodobý vědomý odkaz na starší dílo, v samplované skladbě je často tento původní motiv užíván jako souvislý podklad pro jakousi novou nadstavbu, z principu jde tedy o dílo odvozené. V praxi se tedy uplatňuje povinnost vyžádat si obecně souhlas autora původního díla s užitím jeho samplu v novém díle – kupř. americké právo stanovuje tzv. *clearing*, neboli získání povolení pro užití nějakého samplu a za toto použití zaplatit adekvátní poplatek autorovi ve formě *upfront fee* či *cut of royalties*. Tento proces tak finančně znevýhodňuje nezávislé kapely a umělce, kteří si nemohou dovolit specializovaný právní servis zabývající se touto činností. Tento právní model však vstoupil do povědomí až v 80. letech 20. století, v předchozí dekádě byly tyto praktiky v rámci lokálních hudebních skupin tolerovány (nevydělávaly svým interpretům mnoho peněz, tudíž se nevyplatilo původním autorům žádat podíl z tantiém), až s prosazením této techniky v mainstreamu NAH došlo i zde na otázky autorského práva. Opět se tedy ukazuje, že primárním cílem AP je v důsledku spíše ochrana majetkových, než osobnostních práv autorů; čím bohatší je potenciální obviněný, případně čím vyšší zisky pro něj plynou z takového neoprávněného díla, tím větší je následná šance na možnou soudní při (reakcí na umělecký záměr na rozdíl od finančního obohacení může být právní dopis autora dotčeného díla vyzývající k ukončení protiprávní činnosti a hrozící možnými legálními sankcemi, tzv. *Cease and desist letter*). Ani názory odborníků (muzikologů i právních teoretiků) nejsou jednotné, oba tábory však upozorňují jak na hudebně estetická, tak autorskoprávní rizika. Kritici vytýkají příliš velký kvantitativní nárůst počtu nahrávek, recyklujících již slyšené, pochopitelně na úkor jejich kvality; druzí (kupř. hudební historik Dick Hebdidge) naopak neshledávají v této technice z pohledu AP nic závadného, přístup „vystřížení“ a opětovného zakomponování nějakého úryvku skladby dle nich vychází z přirozeného principu, že nikdo nemůže vlastnit nějaký rytmus či zvuk. Samplování pak představuje možnou cestu, jak napodobit hudební jazyk určité kultury, jde tedy o jeden z principů obecné hudební apropriace. Nadužívání však může ve svém důsledku vést k porušování AP původního díla. V českém právním prostředí přímo úpravu samplingu nenalezneme, lze využít ustanovení týkající se citační licence, podpůrně na ochranu autorů i ustanovení o právu na nedotknutelnost autorova díla, exkluzivní právo autora dílo užít, případně udělit svolení k jakékoliv změně či zásahu do něj (§§ 11 a 12 AZ). Mnoho autorů v zahraničí však sama „bianco“ dovoluje užít samplu ze svých děl, v zámoří je lze podrobit volnému právnímu režimu, tzv. *fair use*. V podobném duchu hovoří i Posudek ÚPAPP, dle jehož závěrů lze vnímat samplu i jako legitimní svébytný kompoziční materiál.

Zásadní moment posunů hudebního paradigmatu pak představuje rovněž rozvoj **digitálních technologií a internetu**. Již v oblasti tvorby hudby tyto jevy přinášejí nové otázky týkající se samotné podstaty hudebního díla i hudby (hudba jako antropinum versus algoritmické kompozice, které skládá počítač pouze podle vzorce, matematického – zákonem vyloučeného z APO – návodu daného člověkem). Pozice APO je v případech těchto kompozic značně oslabena, jelikož se nejedná o výsledek záměrné činnosti člověka (podobně jako v případech, kdy je autorem výtvaru např. zvíře), ten jen poskytuje jisté technické zázemí. V tomto duchu hovoří rovněž Posudek ÚPAPP, který technického pracovníka nepovažuje za legitimního spoluautora díla. Rovněž přidružená oblast tvorby nových zvuků a celkového hi-tech soundu, na které se klade zvlášť ve sféře NAH velký důraz, se blíží spíše průmyslově-právním institutům obchodního tajemství a specifického *know-how* než AP. Na tyto aspekty hudby je v této oblasti kladen větší důraz než na vlastní kompozici. Negativním rysem tohoto technologického rozvoje je neúměrný nárůst počtu nahrávek a písní, jejichž autory bývají i hudební amatéři či neumětelové, což dále nivelizuje a rozostřuje mj. kritéria jedinečnosti uměleckého díla. Na druhé straně internet, coby jedno z posledních tzv. svobodných médií, umožňuje v profesionálních kruzích spolupráci významných hudebníků, kteří nemají možnost být fyzicky přítomní při nahrávání a dochází tak ke vzniku zajímavých i neobvyklých hudebních fúzí, což má nepochybně pozitivní dopad na obecný rozvoj hudby i umění. Kupř. **W. Russell Neuman** vnímá kybernetický prostor jako demokratizační sílu dovolující pluralitu nápadů (a tedy potažmo i větší bohatost hudebních stylů) v opozici k homogenní masové kultuře a majoritním hudebním vydavatelstvím. Pomíjívá virtuální podoba fixace děl na druhou stranu umožňuje všem recipientům snadný přístup i možné výpůjčky tohoto materiálu. Jak upozorňuje **Walter Ong**, pojmy jako vlastnictví tvůrčího díla se v konfrontaci s elektronickým virtuálním prostředím zdají být překonané podobně jako absolutní individualita díla.

Ještě více problematicky se jeví digitální technologie v konzervaci a šíření hudby. Výhody digitálních médií, spatřované v bezztrátových formátech záznamu, jsou vždy vykoupeny alespoň drobným zploštěním zvuku, což může hrát značnou negativní roli u skladeb např. témbrové hudby, které jsou na kvalitě reprodukce z principu závislé a od těchto parametrů přímo odvislé; dovedeno do důsledků až ad absurdum autoři by byli nejspíš oprávněni argumentovat nepatřičným a nežádoucím snížením technické kvality, která je s to ohrozit výsledný dojem skladby (viz § 11 odst. 3 AZ týkající se osobnostního práva autora požadovat užití svého díla pouze způsobem nesnižující jeho hodnotu).

Mýlili se někteří právní teoretici ještě na přelomu tisíciletí tvrzením, že zvukové soubory dostupné na internetu neuškodí nahrávacímu průmyslu, stejně tak jako dříve

neuškodilo kopírování magnetofonových pásků. Již v roce 1998 byl iniciován zvláštní zákon, tzv. *Digital Millenium Copyright Act*, implementující AP také do virtuální oblasti internetu. Rovněž se ještě na přelomu tisíciletí soudilo, že speciální technické prostředky (např. v podobě šifrování kodeků) zabrání volnému nelegálnímu stahování z internetu či kopírování CD nosičů. Český autorský zákon takovéto prostředky od dílčí novely v roce 2006 rovněž definuje a řadí k tzv. nepřímé ochraně AP. Jejich úmyslné obcházení či distribuci tzv. nekalých pomůcek určených k takovému obcházení pak kvalifikuje jako neoprávněný zásah do AP. Tato iniciativa koresponduje s mezinárodní snahou o konstituování a fungování AP norem ve virtuálním digitálním prostředí (DRM – *digital rights management*). Nicméně důsledky této nepřímé ochrany AP přinesly s sebou i negativní dopady, zvláště problematická se jevila kontrola takového nakládání s dílem, jež nepředstavuje samo o sobě hrozbu porušení AP. Právní teoretici Ivo Telec a Pavel Tůma za takto dotčené nakládání považují kupř. samotný přístup k dílu a vytváření ze zákona legitimních rozmnoženin z originálního nosiče pro vlastní potřebu. To souvisí i s nemožností užít díla na jiných než autorizovaných přístrojích, z čehož plyne jistá diskriminace některých typů přehrávačů. Jak dokazuje dále postup kupř. portálu YouTube ohledně porušování cizích AP, právě díky internetu a rozmachu vzniku a tzv. postování různých vlastních verzí cizích písní – amatérských cover songů různé kvality, hudebním vydavatelstvím se v těchto případech jednoduše nevyplatí postihovat každého jednotlivce, který de facto nevydělečně takto publikuje jejich dílo. Jde tak o šedou zónu AP, která díky politice YouTube může na druhé straně labelům přinést také reklamu na jejich „produkty“.

**Plagiát**, termín v českém právu výslovně nedefinovaný, znamená opomenutí uvedení zdroje z citovaného (resp. vypůjčeného) úryvku; nebo případ, kdy se obměněné cizí dílo (ve formě či obsahu) uvádí pod falešným jménem; současný model pak význam zpřesňuje a za plagiát považuje každé pozměněné či nepozměněné použití cizího díla při mylné domněnce autorství. Historicky se v hudbě dlouho považovalo přejímání úryvků cizích skladeb naopak za poctu původnímu skladateli, případně za vhodný kompoziční materiál pro práci novou. Postupem času se však začal zdůrazňovat význam jednotlivých složek a částí díla, převládl tak opačný názor – autor bez vlastní inspirace a invence nebyl uznáván, naopak byl pokládán za nečestného. Byla to právě melodie, často ještě ve spojení s rytmem, konstituující představu toho jedinečného v každé skladbě, jakýsi individuální charakteristický otisk, zatímco zodpovědnou vazbou byla vedle formy především složka harmonická. Žaloby na obecné či méně individuálně vyhraněné prvky skladeb byly z tohoto hlediska kontraproduktivní a nesmyslné. V dnešní době se ovšem situace změnila, takto

přesně rozdělené role již nelze dost dobře v žádné oblasti hudby stanovit, a proto je v současnosti nutné více než kdy předtím ke každému údajnému případu plagiátorství přistupovat zcela individuálně a posoudit rovnoprávně význam všech jednotlivých strukturních složek díla bez ohledu na jejich dřívější historické role, které – jak již bylo uvedeno – až ve svém vzájemném spojení vytvářejí podle dnešních výkladů originalitu hudebního díla. Podobně usuzuje i Umberto Eco, pro něhož plagiát není v dnešní době aktem zločinu, ale jen dokonalým aktem homogenizace kolektivního vkusu.

Dle **německé právní teorie** jsou obecnými definičními znaky skutkové podstaty hudebního plagiátu: falešná domněnka autorství; existence ohroženého – ovšem pouze autorským právem chráněného – díla, toto dílo tedy musí být zveřejněno (což je obecná podmínka vzniku APO), ale zveřejněn (nezáleží jakým způsobem a v jaké formě) musí být také domnělý plagiát; posledními dvěma zákonnými požadavky je objektivní a subjektivní odvislost plagiátu od dané předlohy (prokázána pouze náhodná shoda totiž nemůže být právně dostatečně oprávněným předmětem sporu, je zapotřebí splnit dvě základní podmínky: jednou je dokázat, že obviněný žalobcův údajný originál znal, a druhou navazující, že plagiát vznikl právě ze znalosti tohoto díla. Podle **angloamerické právní praxe** je na plagiátorství v hudbě usuzováno, pokud žalobce prokázal, že obviněný měl v době, kdy vzniklo jeho sporné dílo, přístup k chráněnému dílu žalobce, neboli že měl reálnou možnost toto dílo znát (*access to the copyrighted work*). Pokud tomu tak je, zkoumá se, zda existuje nějaká podstatná – značná shoda v obou dílech (*substantial similarities*). Pokud existuje „právně silnější“, doslova tzv. nápadná shoda v posuzovaných dílech (*striking similarity*), možnost nezákonného kopírování se připouští automaticky i bez jinak potřebného důkazu *accessu* a je potom na soudní porotě, aby o merituu věci rozhodla. Vzhledem k objektivní odpovědnosti v případě plagiátorství (odpovědnosti za výsledek bez ohledu na zavinění), postačí zde i varianta neúmyslného neoprávněného použití (viz rozebíraná nejznámější kauza George Harrisona). Angloamerické právo dále též nevylučuje situaci, kdy dojde k neúmyslné shodě vlivem náhodné shody okolností a umožňuje pak oběma dílům bez ohledu na časovou souslednost udělit status chráněných děl prostřednictvím copyrightu. Tento moment je zajímavý při porovnání s evropskou kontinentální úpravou, v níž pokud došlo k podobné situaci, dřívější praxe měla spíše za to, že oběma dílům chybí klíčový znak díla, tedy dostatek originality, je-li takový útvar zaměnitelný s jiným. Dnešní trend se však i v Evropě již ubírá angloamerickým směrem.

**Zahájení šetření ohledně plagiátu** je dáno až na podnět, konkrétně je k takovému postupu oprávněna libovolná osoba. Plagiát tedy není potenciálně absolutně danou kategorií, záleží pouze na posouzení konkrétního recipienta. V následující fázi, kdy je k analýze

přizván soudní znalec, se uplatňují dle Ivana Poledňáka hudebně-psychologické momenty – specifika tzv. hudebního slyšení, interindividuální nastavení na hudbu, které odpovídá určitému rázu dané hudby, principy percepce a apercepce. Jaroslav Zich v tomto směru podotýkal, že předmětem hudebního slyšení nemusejí být jen na první poslech dané jednotlivé složky hudebního projevu, určité prvky mohou být pro běžný poslech autorem důmyslně skryty a postřehnutelné jsou až na vícery poslech. Devalvace hudby se projevuje i v redukci „velké hudby“ pouze na její melodie, jejichž hudební kontext bývá ještě dále nivelizován aranžérskou prací. Všechny tyto aspekty pak z pohledu hudební psychologie, percepce i apercepce vedou ke vnímání pouze nejnápadnějších míst, ne celku, hudební produkce se často orientuje na pouhou senzuační dráždivost – v oblasti NAH na vyzkoušené, prověřené a pro recipienta tudíž srozumitelné a povědomé – masově se operuje rovněž s citáty. AP má na tomto negativním stavu svůj podíl, neboť samo dostatečně v praxi nerozlišuje mezi jednotlivými hudebními projevy co do druhu (zda se jedná o AH či NAH), ani co do kvality (což ze zákona ani nesmí), což činí následně problémy např. právě v oblasti soudního rozhodování o konkrétních kauzách.

**V zahraničních soudních sporech probíhá** nejprve úvodní analýza obou skladeb jako celků, dále pak detailní rozbor a srovnání sporných složek a stránek inkriminovaných děl, následně také posouzení zvukového účinku obou inkriminovaných úseků skladeb, zda vyvolávají oprávněně dojem podobnosti. Posudek soudního znalce se pak orientuje na porovnání hudební formy obou skladeb, využití hudebních klišé a obecných hudebních obrátů inkriminovaných skladeb, které však mohou existovat v jedinečných kombinacích, tudíž mohou naplnit podmínku jedinečnosti; dále se skladba porovnává notou po notě, přičemž každý sebemenší rozdíl inkriminovaného úseku je vnímán ve prospěch žalovaného. Obecně ovšem není stanovena nějaká hranice počtu shodných not jdoucích bezprostředně po sobě. Dále se přihlíží k harmonickému schématu, které však samo o sobě nemůže zasáhnout do jedinečnosti skladby, většinou obsahuje postupy všední a nevýznamné. Ani shoda notových výšek sama o sobě nezakládá podobnost, rovnocenně důležitými faktory jsou zde rovněž tempo a rytmus, byť ani ty nejsou samy pro posuzování identity a shod rozhodující, mohou však přispět ke stanovení rozdílů. Přistupuje se k nim spíše na bázi aranžérské, řemeslné činnosti. Nikde nejsou stanoveny žádné závazné metody, které mají být použity, ani faktory, které mají být zkoumány. Americká soudní praxe v těchto případech vedle odborného znaleckého posudku dále využívá i test běžného laického posluchače, zda dotyčné sporné místo vyvolává u recipienta dojem shody.

**Z nárůstu soudních případů v posledních 20 letech**, z nichž většina se odehrává před americkými a britskými soudy a z nichž nejstarší se datují již kolem roku 1850,

podobně jako z výše analyzované teoretické roviny vyplývá, že se pojem hudebního díla neustále rozostřuje a s ním i hranice (kupř. atributy jedinečnosti), které jej vymezují, a které se stávají stále častěji sporné. Tento fakt může také poukazovat na obecnou nivelizaci tvorby, která se nese v duchu pouhého naplňování osvědčených šablon, které poskytují samy o sobě limitovaný prostor k individualizaci takového hudebního projevu. Většina soudních sporů spadá do oblasti NAH, která je finančně daleko více lukrativní, než oblast soudobé AH, a konkrétně pak tzv. mainstreamu, vedle oblasti hip-hopu a rapu, kde se legální spory vynořily v souvislosti s technikou samplování. I zde se potvrzuje, že v právní oblasti funguje jakási přímá úměra mezi úspěšností dotčeného, údajně plagiarizovaného díla a teoretickou pravděpodobností soudního sporu, protože úspěšná a líbivá píseň představuje pro napodobitele jistou finanční motivaci, kvůli které stojí za to riskovat i případnou žalobu. Plagiátorství vzniká napodobením významného úseku některé dílčí složky hudební struktury, nejčastěji melodie, u níž se však často přihlíží k dalším zúčastněným složkám – kinetice, harmonii, zvukovému kontextu, tedy celkovému vyjádření dané sporné hudební myšlenky. Již méně bývá vlastním předmětem sporu jiná složka, nicméně i takové kauzy lze objevit (otázka rytmického patternu či unikátního akordického sledu, dokonce i případného užití výseku textové složky skladby). V drtivé většině případů však tyto aspekty nebývají samostatně úspěšné coby řádný předmět sporu, častěji tedy přistupují v roli právě faktorů pomocných. V poslední době též zde získává na soběstačnosti a významu složka témbrová – plagiarizování jistého úspěšného soundu, jeho napodobení z konkrétní písně prostřednictvím nápadné shody v nástrojových aranžích, v užití podobného zvukového kontextu, který laickému posluchači bude připadat důvěrně známý. Nejdál v tomto může zajít pochopitelně samplování z určité části nahrávky, které nejenže „parazituje“ na zvukovém kontextu, ale přímo cituje již konkrétní úryvek melodicko-harmonicko-rytmického modelu cizí skladby. Celkově lze shrnout, že **s přibývajícím množstvím těchto kauz dochází ke snižování nároků na požadavky jedinečnosti, původnosti skladby a k liberalizaci posuzování dílčích prvků hudební struktury.**

Jak již bylo výše zmíněno, ve 20. století dochází zároveň k nebyvalému **nárůstu kvantity hudebních projevů**, což zákonitě reprezentuje nepřímou úměru jejich kvality; protože tato kvalita není autorským právem z povahy věci řešena, dochází mnohdy i ke značně kuriózním kauzám ohledně údajného plagiátorství. Častou a účinnou obhajobou je protiargument, že se melodický motiv žalobce nápadně shoduje ještě s jinou skladbou, spadající již do sféry *public domaine* (za předpokladu splnění čtyř základních kritérií: nekomerční charakter užití, povaha a význam původního chráněného díla, posouzení kvantitativního a kvalitativního rozměru užitého materiálu, dopad na tržní hodnotu



původního chráněného díla); žaloba se tak stává irelevantní, neboť dotčený žalobcův materiál sám není původní. Autorskoprávně však lze chránit nové dílo odvozené, ale i pouhou aranž díla tzv. volného. Záleží také na posouzení prvků, spojených s určitým typem prostředí, které přesazením do jiného kulturního kontextu mohou nabývat nové jedinečnosti.

Ohledně **plagiátorství melodické složky** konstatujeme, že se předmětem sporu nemusí stát ani hlavní melodická linka, ale postačí i vedlejší hlasový part, pomocné mohou být i shody v doprovodném textu k melodii (byť zde se právní komentáře o dostatečnosti relevance liší). Často k vlastní melodii přistupují další faktory, melodie je dále individualizována především kinetickou složkou, která nedílným způsobem vstupuje do vlastní melodie. Rozdílné názory panují kolem užití jiného harmonického podkladu, jehož změny v podobě celkové reharmonizace k odlišení melodie obecně nestačí; lze však v praxi nalézt i soudní rozhodnutí, která toto prolamují. Opět si je třeba uvědomit, že melodie zvláště v oblasti NAH musí užívat jednoduché a všeobecně známé a běžné postupy (požadavek hitovosti, nekomplikovanosti, v angličtině pro toto existuje termín tzv. *easy listening*), původní výsledek autorovy představitosti pak v mantinelech NAH představuje již v základu poměrně úzký „manévrovací“ prostor. Melodická linka zde bývá ovlivněna harmonickým a rytmickým schématem příznačným pro určitý stylový či dobový žánr, který melodický obrys determinuje. Podle některých výkladů, které však nebezpečně celou oblast NAH ještě více zplošťují, pak i nepatrnou obměnou v užitém rytmu či harmonii může být dosaženo nového či alespoň odvozeného díla. Dochází však i k opačným a značně kuriózním závěrům, kdy dvě melodie, jež by samy o sobě nemusely být shledány za více než jen podobné co do struktury a melodické kontury, jsou naopak ještě celkově podobným hudebním kontextem, formou a zbývajícími složkami hudební struktury natolik determinovány, že je zde v konečném souhrnu konstatována jejich podobnost porušující AP.

Signifikantní je dnes výrazný **posun kritérií**, podle nichž se dříve mnohem přísněji posuzovala jedinečnost a případné plagiování melodie. V období před 2. světovou válkou soud často vyhodnotil případ ve smyslu nedostatku její osobitosti, když autor užil obvyklých a známých melodických obrátů, které zazněly již ve starších skladbách. Postupem času se však kritéria liberalizovala a významně se dotkla i otázky zavinění. Jedna z nejznámějších soudních kauz v historii AP, týkající se údajného plagiátorství George Harrisona, stanovila, že i nevědomé (neúmyslné) zneužití žalobcova motivu, podvědomé užití, zakládá možné porušení AP. Významným prvkem při posuzování sporné melodie může být také její interpretace a celkový hudební kontext, přičemž spornou částí se nemusí stát ani stěžejní melodická část skladby, stačí i pouhé instrumentální sólo. To významně naráží také na celou oblast jazzu, vystavenou na improvizovaných pasážích, kdy každý interpret může mít svůj

specifický hudební jazyk, opět jakési know-how sui generis, které by čistě hypoteticky do určité míry mohlo být ošetřeno příslušným právním institutem coby specifická řemeslná záležitost. Právo postupem času neustále **rozšiřuje ony pomyslné hudební hranice APO**, čímž se liberalizuje a čelí tak úměrně tomu neustále se snižující kvalitativní úrovni předmětů řešených soudních sporů. Důsledkem toho je mj. také naopak kvantitativní nárůst počtu soudních sporů, které akcentují čistě komerční rovinu a těží z popularity určitého díla či interpreta, kdy si obžalovaný spočítá, že se mu finančně vyplatí strpět AP žalobu, než přijít o své zisky nepoužitím či nenapodobením úspěšné melodie, a to i v případech, kdy se jedná o pouhé napodobení určitého pěveckého tónu či stylu zpěvu (lze označit jako tzv. hlasová zpronevěra, *voice misappropriation*). Zvláště reklamní průmysl podobně jako žánr hip-hopu v těchto rolích sehrály značně negativní úlohu a posunuly ony hranice soudních sporů do extrémních poloh ohledně řešených banalit (kupř. pouhý kytarový riff, onomatopoická stránka textu, případně přímá slovní shoda úryvku textu či ostinátní, doprovodná, jednotaktová synkopovaná rytmicko-melodická figura, která coby předmět sporu již zcela abstrahovala od jakékoliv účasti primární a jedinečné melodické složky). Autorskoprávně chránitelná je obecně i kombinace běžných obecných hudebních prvků (*unique combination of common themes could be a protectable song element*), objevující se nejen ve vlastní melodii, ale i v dalších aspektech hudební struktury. Posouzení jejich míry významnosti a originality je však relativní a záleží opět na hudebním kontextu a úvaze soudce.

Předmětem sporů může být také pouhý **podobný či shodný zvukový otisk** vyvolávající sluchovou asociaci na jiné dílo (tzv. *aural association*). Tyto kauzy se již zcela jednoznačně týkají především zvukových nahrávek hudebních děl, tedy záznamu, jež vlastní hudební dílo pouze zprostředkovává. V praxi nastávají dva případy – buď není dotčena žádná konkrétní složka či stránka hudební struktury, ale onen dojem podobnosti vzniká nejčastěji na základě výsledného zvuku použitých aranží, zvoleného instrumentáře apod. (jde tedy o shody v celkovém afektu /tzv. *overall affect*/ a stylu provedení /tzv. *performance style*/, a v posledních cca dvaceti letech je druhou častou variantou nedovolený sampling). Úspěšná tak byla kupř. žaloba, v níž inkriminovaný úsek sestával jen z jemných zvukových efektů a perkusí dobově oblíbené esence world music, které dohromady vytvořily podobný celkový sound. Význam tzv. soundu dále vyvolal diskuzi ohledně limitovaných možností notového záznamu jako důkazního prostředku. Podobně jako ve skladbách jazzového okruhu ani zde neobsahoval zápis veškeré elementy hudební struktury, gros sporu tkvělo až ve speciální interpretaci předmětné pouze třítónové pasáže. Podobný problém ohledně nedostatečnosti klasického notového zápisu pak byl řešen i v oblasti zvukových ochranných známek, kde je zákonem zakotvena povinná vizualizace zvukové známky a z povahy věci

tak byl povolen i technický zápis pomocí sonogramu, ve formě spektrogramu, a digitální grafický obraz zvukového záznamu s možností takto zachycený zvukový záznamu přehrát jako audiostopu. Zvláštní místo zde zaujímá **forma parodie**, jež požívá kupř. v americkém právu výhody volnějšího právního režimu v zájmu podpory rozvoje kultury, v tuzemských podmínkách však na ni není pohlíženo prizmatem nějaké obdobné zákonné licence, autor dotčeného díla tak může využít osobnostněprávní ustanovení § 11 odst. 3 AZ, které mu zaručuje užití jeho díla pouze způsobem nesnižující hodnotu jeho díla.

V případech **nedovoleně použitého samplu** se zkoumá, zda se jedná o úryvek, pomocí něhož lze identifikovat původní skladbu, či zda sampl obsahuje jen méně podstatné prvky původního díla. V prvním případě by bylo lze kvalifikovat porušení AP nejen ke zvukové nahrávce, ale i k dané skladbě (dílu), v případě druhém je situace spornější, vždy by ale bylo prokazatelné porušení AP ke zvukové nahrávce. Rozhodujícím faktorem je tedy kvalita užitého samplu (a jeho význam v původním díle a novém díle), dále se řeší rovněž kvantita (délka, rozsah použitého samplu případně četnost výskytu), důležité mohou být i maličkosti – př. stejné „rozmístění“ i pouhých doprovodných samplů dvou různých skladeb.

**V českém hudebním prostředí** se autorskoprávní soudní kauzy zpochybňující autorství či originalitu hudebních děl dosud příliš nevyskytovaly. Tato skutečnost může být způsobena nedůvěrou v právní instituce, rovněž svou roli určitě hraje jejich finanční nákladnost, příliš dlouhá doba trvání jednotlivých právních sporů, s čímž je spojeno jejich další neúměrné prodražování, a samozřejmě též nejistota výsledku. Oproti těmto aspektům se jeví možná právní satisfakce spojená též s materiální reparací nejspíš jako nedostatečná (vezmeme-li v potaz, jaké občas absurdní typy soudních pří probíhají v zahraničí, je srovnání více než výmluvné). Případné nelegální hudební shody, které se v české NAH objeví, většinou nejenže nekončí před soudem, ale často nejsou ani mimosoudně řešeny. Někdy je to až s podivem, neboť dochází i k výrazným výpůjčkám z repertoáru zahraničních interpretů a autorů (viz Ondřej Soukup vs. Prince). Nadnárodním hudebním společenstvem, vlastním AP, se finančně obecně nevyplatí řešit lokálního, nelukrativního autora, který nezpůsobuje jejich mezinárodním obchodním zájmům dostatečně velkou újmu; jindy má český autor pouze štěstí díky vhodným nahodilým okolnostem.

**Při srovnání amerického a kontinentálního evropského právního prostředí**, v USA je otázka samplování posuzována jinou optikou než v Evropě, není zde přihlíženo tolik k osobnostním právům autora, copyright vyjadřuje pouze materiální stránku věci. Některé radikální návrhy ohledně možného řešení AP do budoucna doporučují jeho výrazné omezení ve prospěch svobodné tvorby. Jen malé procento tvůrců se hudbou v reálu uživí

(nepočítáme-li velkovýrobní procesy mainstreamové produkce), navíc opravdová tvorba coby umělecký proces se na finanční hlediska ohlížet nemá. Kritici současného AP upozorňují, že je jeho prostřednictvím omezována společnost (a tím i vlastní tvorba) více, než jsou benefitováni na druhé straně autoři. Neplacenému systému distribuce hudby nahrává i moderní technologie digitálních formátů. Mírnější návrh možné koncepce směřuje k fragmentární apropiaci poskytované zdarma, což vychází z umělecké formule, že vše již bylo de facto vymyšleno a nezbývá než opakovat. Zpoplatněné by tedy bylo až užití cizího díla jako celku (ve smyslu např. cover verzí). Nicméně vlastní apropiace (např. v podobě samplování) by byla dovolena pouze v případech, že nové dílo přináší novou tvůrčí hodnotu (tedy že netěží pouze z převzatého úryvku, ani na něm neparazituje), což by přineslo též větší tvůrčí svobodu a méně hrozeb legálních postihů – otázkou by samozřejmě zůstalo, jak (kvantitativně i kvalitativně) velký úsek by byl posouzen ještě jako dovolený fragment. Veškeré pokusy o kvantitativní vyjádření limitů možné apropiace zatím dosud selhávají, neboť vždy záleží na kontextu a účelu (kupř. parodie musí z principu citovat originál více), který nelze posuzovat paušálně.

\* \* \*

V hudbě dnes již nelze přemýšlet jako dříve o hlavní strukturní složce. Hudba se obecně stala nepůvodní, jde o průvodní aspekt doby související s postmoderním chápáním světa. Důraz se klade na stále nové i nezvyklé kontexty, zapojující nové zvuky rovněž i netónového charakteru. Právě onen jistý právní konstrukt originality díla až ve spojení více složek, často samostatně zcela nepůvodních, nejedinečných, stává se ve sporech údajného plagiátorství danajským darem. Vzhledem k paradigmatickým změnám v celé oblasti hudby a relativnosti klíčových znaků díla (jedinečnost, uzavřenost, umělecký účinek) **by AP nejspíš v budoucnu** mělo důsledněji a detailněji rozlišovat typ hudebních a uměleckých projevů, vnímat možná i povahu funkce jednotlivých typů hudby, tedy akcentovat výtvořivé autorní hudby, a na druhé straně respektovat hudbu funkční – zohledňovat její kontexty, případně propojení do soubornějšího audiovizuálního díla. Díky pronikání průmyslově-právního charakteru některých výtvořivých na úkor uměleckého aspektu se rovněž nabízí varianta vytvoření dalších subkategorií hudebních výtvořivých, které by lépe těmito hudebními projevy odpovídaly (viz kupř. návrh subkategorie auditivního díla Petera Muríně, neautorských děl Ivo Telce spojených s obchodní oblastí, angloamerická koncepce děl zdůrazňující *skills & labour* místo jedinečnosti výtvořivého). AP uplatňuje paušální generalizaci typů děl a vyvratitelnou domněnku autorství, která poskytuje této oblasti jakýsi modus vivendi. Detailnější úpravu dle typu a povahy hudebního díla ponechává v majetkověprávní

rovině na příslušných kolektivních správcích a speciálních ustanoveních. Na právní teoretiky v 21. století tak čeká to, oč se hudební estetika již alespoň částečně ve 20. století pokusila: definovat přístup k novým uměleckým výtvorům i kompozičním technikám (např. vyšším podílem průmyslověprávních institutů v oblasti hudby). V celé společnosti však postupně sílí hlasy rovněž po uvolnění tradičních autorskoprávních mantinelů, které se nejřiginěji projevují v oblasti kyberprostoru, jenž přináší hudebním dílům zcela nové možnosti nejen v oblasti šíření, ale i vlastní tvorby.

S problémy klasifikace rozličných typů hudebních děl sice bojuje z pomyslného druhého břehu taktěž hudební estetika, která se snaží o aktualizaci třídění rozličných hudebních projevů, její zaměření směřuje však více z povahy této disciplíny ke kvalitám a strukturálním nuancím hudebního díla či novým způsobům tvorby (se zaměřením na vzájemný vztah hudebního díla k autorskému odkazujeme v českém, resp. československém muzikologickém prostředí na progresivní pohledy kupř. Tomáše Kučery či Norberta Adamova). Muzikologický přístup by tedy zcela nepochybně mohl být autorskoprávním otázkám v lecčems užitečný (nepovažujeme-li za hlavní účel práva kumulaci majetku na účtech advokátních společností a majoritních labelů, těžících ze současného stavu). Minimálně by mohl napomoci ke spravedlivějšímu posuzování jednotlivých uměleckých děl ať již na bázi zákonného vymezení či až v případech soudních kauz, kdy např. ohledně plagiátorství panuje v dnešní době značně roztríštěná situace a nejednotnost ve stanovení základních kritérií posuzování hudebních výtvorů. Tomu napomáhá (a v důsledku zároveň i odpovídá) také značná degradace kvality předmětných sporů.

## Shrnutí

Předkládaná disertační práce se zaměřila na porovnání pojetí hudebního díla v autorskoprávní a muzikologické oblasti reflexe, pokusila se jednak vymezit posuny hudebního paradigmatu ve 20. století, které ovlivnily chápání kategorie hudebního díla, a jednak definovat aktuální problémy objevující se v souvislosti s fenoménem hudebního plagiátu. Hudební dílo představuje zajímavý styčný bod, který však v obou zkoumaných oblastech hraje odlišnou roli. Pro autorské právo představuje hudební dílo pouze zvláštní dílčí fenomén, předmět *sui generis*, jenž díky své imateriální povaze podléhá specifickému právnímu režimu zacházení i vlastnictví, pro hudební vědu je však naopak jedním z klíčových předmětů zájmu. Cílem práce bylo postihnout základní klíčové odchylky v pojetí tohoto termínu na základě deskripce kontextu, v němž se daný výraz používá, a pokusit se nalézt i shodné doprovodné projevy či nástroje, které se vyskytují v obou předmětných oblastech zkoumání. Zároveň naše úvahy směřovaly jak ve směru determinace od hudebně estetického a teoretického náhledu směrem k právnímu, tak i v intencích autorskoprávních vlivů mající zpětně dopad na vývoj kategorie hudebního díla, a zároveň jsme se v závěru pokusili o teoretické návrhy možných koncepcí AP ve smyslu aktualizované stratifikace sféry hudebních výtvorů.

První kapitola představuje terminologické uvedení do problematiky, definuje hudební dílo z pohledu muzikologických disciplín a porovnává jej s autorskoprávním vymezením. Pro naše téma jsme usilovali o postihnutí základních vývojových koncepcí z pohledu hudební estetiky či hudební teorie, orientující se na variabilitu podob hotového díla, dále na ty, které kladly důraz na vnitřní strukturu díla a jeho nehmotnou podstatu. Akcentovali jsme jeho procesuální charakter a obecně význam času pro uchopení díla, zmínili se též o dobové teorii intonace. Dále jsme reflektovali názory ohledně nových typů hudebních projevů v 2. polovině 20. století, porovnali přístupy k dílu z hlediska hudební komparistiky. Z autorskoprávních koncepcí jsme nastínili vývoj APO obecně, zmínili vývoj definice díla v české právní úpravě a též byl věnován prostor pro porovnání zákonných kritérií díla s legislativou zahraniční, včetně vybraných zákonů angloamerického právního systému.

Druhá kapitola přiblížila specifika autorskoprávní ochrany hudebního díla, orientovala se na vývoj a současné změny hudebního paradigmatu. Po obecném vymezení autorskoprávní ochrany a možností tzv. kolektivní správy autorských práv se práce zaměřila též na vytýčení podmínek, za nichž lze užít autorskoprávně chráněná díla, případně výňatky z těchto děl. Je zde porovnán v dnešní době frekventovaný princip citace, užívaný jak v oblasti autorskoprávní, tak i hudebně estetické. Dále byly sledovány dílčí významové

posuny v jednotlivých složkách a stránkách hudební struktury, které měly dopad i na vlastní autorskoprávní ochranu. V celostním pohledu se pak jednalo o změny nastolené prostřednictvím nových kompozičních technik především v AH, narůstajícího významu fenoménů jazzové improvizace a cover verzí, sociokulturních aspektů spjatých s globalizací a world-music, dále se jedná o posuny způsobené stále větší industrializací a schematičností hudby především mainstreamové oblasti NAH a moderního fenoménu samplování, který prolíná napříč všemi žánry hudby. Na závěr kapitoly pak byla upřena pozornost právě na význam moderních informačních, výpočetních a komunikačních technologií při tvorbě a šíření hudebních děl, které v posledním dvacetiletí nebyvale proměnily podobu hudební tvorby a radikálně ovlivnily právní i hudebně estetická kritéria vnímání díla, především díky internetu a digitálním technologiím užívaným při tvorbě, záznamu a šíření hudebních děl.

Závěrečná třetí kapitola se zaměřila na plagiát, jeho definici, právní posuzování a jeho konfrontaci s oblastí hudební psychologie, která v této fázi sehrává významnou roli. Následovala analýza nejdůležitějších soudních případů souvisejících s hudebním plagiátorstvím. Tento rozbor byl tematicky rozdělen podle předmětu sporu o autorství – tím může být obecně otázka původnosti konkrétní skladby či jejího úseku, přičemž úspěšným argumentem žalovaného často je, že žalobcova skladba má již stejně základ v díle jiném, autorskoprávně nechráněném. Dalším velmi častým, a již konkrétnějším důvodem je shoda v úryvku melodie, což v mnohém směru ovlivňuje také popularita napadené písně či popularita autora, resp. jejího interpreta. Právně nezanedbatelná je rovněž dílčí shoda ve složce textové, s posunem hudebního paradigmatu pak v oblasti NAH nabývá na významu i souhra dalších složek hudební struktury, které ovlivňují výslednou podobu díla a jeho případnou podobnost s jiným dílem starším. Nově pak do problematiky přistupují podobnosti již v pouhém tzv. zvukovém otisku skladby, který vyvolává sluchovou asociaci jiného díla. Do této problematiky se počítá i zvláštní forma tzv. parodie, na níž je pohlíženo v zahraničí speciálním právním režimem. Zcela samostatnou kapitolu v souvislosti s rozvojem digitálních technologií v oblasti nahrávání i zpracování zvuku pak představují soudní spory založené na fenoménu samplování, kterých postupem času kvantitativně neustále přibývá. Práce se v závěrečných pasážích této kapitoly okrajově věnuje sporům o aranžé jednoho díla a nezapomíná ani na české prostředí, kde přináší podrobný výčet děl, která by z muzikologického hlediska potenciálně rovněž mohla vést k soudním sporům ohledně plagiátorství, resp. porušování autorského práva. V praxi však existuje dosud jediná reálná soudní kauza.

Vzhledem k nastíněným proměnám a dotčeným okruhům v celé oblasti hudby a vzrůstající relativnosti klíčových znaků díla (jedinečnost, uzavřenost, umělecký účinek) je

na zvážení, zda by autorské právo nemělo zaměřit na detailnější rozlišení typu hudebních projevů, akcentovat výtvořiny autonomní hudby a na druhé straně respektovat hudbu funkční a zohledňovat její kontexty. Díky pronikání průmyslově-právního charakteru některých projevů na úkor uměleckého aspektu se rovněž nabízí varianta vytvoření dalších subkategorií hudebních výtvořin, které by jim pak lépe odpovídaly. Autorské právo díky zákonným mantinelům uplatňuje paušální generalizaci těchto výtvořin na základě obecného zákonného vymezení znaků uměleckého díla a pracuje s vyvratitelnou domněnkou autorství, která poskytuje této oblasti jakýsi základní modus vivendi. Detailnější úpravu dle typu a povahy hudebního díla ponechává v majetkově-právní rovině na příslušných kolektivních správcích a speciálních ustanoveních. Muzikologické přístupy, snažící se samy o aktualizaci třídění rozličných hudebních projevů, směřují však více ke kvalitám a strukturálním nuancím hudebního díla než je tomu v právu, které se orientuje primárně nikoliv na objekt ale subjekt – autora. V současné situaci, poznamenané degradací kvality předmětů soudních sporů a nejednotným výkladem definičních kritérií uměleckého díla, by mohl být muzikologický přínos spatřován v kvalitnějším posuzování a klasifikaci hudebních děl, ať již na bázi zákonného vymezení či právě v případech soudních kauz týkajících se plagiátorství.



## Summary

The submitted doctoral thesis focuses on the comparison of the conception of musical work seen from the copyright and musicological perspective. It aims to delimit the shifts of the musical paradigm of 20<sup>th</sup> century that influenced the perception of the categories of musical work and to define the current problems occurring in the connection with the phenomenon of music plagiarism. Musical work represents an interesting intersection, which nonetheless plays a different role in both fields. Seen from the viewpoint of copyright law the musical work represents only a partial phenomenon, the subject sui generis, which is liable to the specific legal regime of ownership due to its immaterial characteristics. On the other hand, it is one of the key subjects of interest for the musical science. The aim of the thesis is to describe the major key deviations from the perception of this notion on the basis of the context description, in which the notion in question is used and to attempt to find corresponding associated manifestations or instruments, which occur in both areas of research. Our reflections were aimed at determinations leading from music-aesthetical and theoretical viewpoint to legal, as well as copyright influences that have an impact on the development of the category of musical work. At the end we attempted to outline the theoretical proposals of the possible AP conceptions in the sense of an actualized stratification of the area of musical works.

The first chapter includes the introduction into the terminology, it defines the musical work from the viewpoint of the musicological disciplines and compares it with the copyright delimitation. Our aim was to express the basic conceptions of development that are substantial for this thesis from the perspective of musical aesthetics or musical theory, which is oriented on the variability of forms of the works, then on those which put emphasis on the internal structure of the work and its immaterial nature. We emphasised its procedural character and the significance of time for the comprehension of the work in general; we also mentioned the then theory of intonation. Next, we reflected the views regarding new types of musical manifestations in the 2<sup>nd</sup> half of the 20<sup>th</sup> century, we compared the approaches to the work from the perspective of the musical comparatistics. From the copyright conceptions we outlined the development of APO in general, we mentioned the definitions of the work in the Czech legal adjustment and we also dealt with the comparison of the legal criteria of the work with the foreign legislation, including some selected representatives of the Anglo-American legal system.

The second chapter shows the specifics of the copyright protection of the musical work. It is aimed at the development and current changes of the musical paradigm. First we

delimited in general the copyright protection and the possibility of the so-called administration of the copyright and then we focused on the specifying conditions upon which the works protected by copyright can be used (or exceptions from these works). We compared a principle of citations which is frequently used nowadays in the domain of copyright law as well as music-aesthetical. Then we observed the partial shifts of meanings in the individual files and aspects of the musical structure, which had an impact on the copyright protection itself. From the holistic viewpoint we have seen the changes caused by the new compositional techniques – in AH primarily, the increasing importance of phenomena of jazz improvisation and cover versions, socio-cultural aspects that are connected with the globalization and world music, the shifts caused by the ongoing and increasing industrialization and the schematic character of music, mainly in the mainstream area NAH and the modern phenomenon of sampling, which penetrates all the musical genres. At the end of the chapter we focused on the value of modern informational and communicative technologies in the process of creating and disseminating musical works, which in the preceding two decades profoundly changed the music creation and radically influenced the legal and music-aesthetical criteria of the work perception, mainly thanks to the internet and digital technologies that are used for creating, recording and disseminating musical works.

The final third chapter focuses on the notion of plagiarism, its definition, legal assessment and its confrontation with the musical psychology, which plays an important role in this phase. The next stage was an analysis of the most important lawsuits due to the musical plagiarism. This analysis was thematically divided according to the matter in dispute about the authorship – that can be in general the question of the originality of the particular composition or its part, because defendants often successfully argue that the plaintiff's composition is actually based on another work that is not protected by any copyright. Another very frequent, this time more specific, reason is a correspondence in a part of the melody, which is in many ways influenced by the popularity of the song in question or the popularity of the author, or its interpret, respectively. From the viewpoint of law there is also an interesting point in the partial correspondence in the lyrics, with the shift of the musical paradigm we also see other parts of the musical structure in coordination with one another in the area NAH, which influence the final form of the work and its possible similarity with some other older work. A new thing are the similarities in the so-called soundtrack of the composition, which causes the audial association with some other work. We include here the specific form of the so-called parody, which is abroad perceived with a special legal regime. An entirely different problem that is related to the development of the

digital technologies in the tape recording and sound processing area is represented by the lawsuits based on the phenomenon of sampling, which occur in the rising numbers. In the final parts of this chapter we marginally devoted to the topic of discords about the arrange of one particular work and specifically mentions the Czech environment, where it brings an exhaustive list of works, which as seen from the musicological viewpoint could potentially also lead to lawsuits because of plagiarism, respectively copyright infringement. In reality, there has been only one lawsuit so far.

Due to the outlined changes and areas in the whole area of music and an increasing relativity of the key aspects of the work (uniqueness, closeness, artistic impact) is to be considered, whether the copyright should not be focused on the more detailed differentiation of the types of musical manifestations, accent the autonomous music and on the other hand to respect the functional music and take its context into account. Thanks to the penetration of the industrial-legal character of some of the manifestations at the expense of the artistic aspect, we can see the possibility of creating some other subcategories of musical creations, which would be more suitable. The copyright thanks to the legal constraints uses generalization of these works of art on the basis of the common legal definition of the aspects of a work of art and it includes the refutable assumption of authorship, which provides a certain basic *modus Vivendi*. The more detailed modification according to the type and characteristics of the musical work is left on the particular collective administrators in the level of property rights and special adjustments. Musicological approaches that are attempting to make the classification of particular musical manifestations more up-to-date, lead more up to the qualities and nuances of the musical work than in the law that is primarily oriented not on the object, but on the subject of the author. In the current situation, which is marked up with the degradation of the quality of the matters in dispute and the disunited interpretation of the defining criteria of work of art, the musicological contribution could be in the more profound rating and classification of musical works, be it at the basis of legal constraints or in the cases of lawsuits dealing with plagiarism.

## Zusammenfassung

Die vorliegende Dissertation befasst sich mit dem Vergleich der Auffassung des musikalischen Werks im autorenrechtlichen und musikwissenschaftlichen Reflektionsbereich. Sie versuchte einerseits die Verschiebungen des musikalischen Paradigmas, welche die Auffassung der Kategorie des musikalischen Werks im 20. Jahrhundert beeinflussten, zu fixieren; und andererseits aktuelle Probleme, welche in Zusammenhang mit dem Phänomen des musikalischen Plagiats stehen, zu definieren. Das musikalische Werk stellt einen interessanten Knotenpunkt dar, welcher jedoch in beiden untersuchten Bereichen eine unterschiedliche Rolle spielt. Für das Autorenrecht stellt das musikalische Werk nur ein spezielles Partialphänomen dar, ein Objekt sui generis, welches dank seines immateriellen Charakters einer spezifischen Rechtsordnung des Umgangs und Besitzes unterliegt, für die Musikwissenschaft jedoch ein Schlüsselobjekt des Interesses darstellt. Das Ziel der Arbeit war es die grundsätzlichen Abweichungen in der Auffassung dieses Terminus aufgrund der Deskription des Zusammenhangs, in welchem der Begriff benutzt wird, zu beschreiben, und zu versuchen übereinstimmende Begleitäußerungen oder Instrumente, welche in beiden untersuchten Bereichen erscheinen, zu finden. Unsere Überlegungen zielten in Richtung einer Determination von musikästhetischer und musiktheoretischer in Richtung autorenrechtlicher Einsicht. Wir befassten uns auch mit Intentionen autorenrechtlicher Einflüsse, welche rückläufig auf die Kategorie des musikalischen Werks Auswirkung hatten. Gleichzeitig versuchten wir am Ende theoretische Vorschläge möglicher Konzeptionen des Autorenrechts im Sinne aktualisierter Stratifikation der Sphäre musikalischer Schöpfungen zu präsentieren.

Das erste Kapitel stellt eine theoretische Einführung in die Problematik dar, definiert das musikalische Werk aus der Sicht musikwissenschaftlicher Disziplinen und vergleicht es mit autorenrechtlicher Eingrenzung. Wir versuchten die für unseres Thema grundsätzlichen Entwicklungskonzeptionen aus Sicht der Musikästhetik und Musiktheorie zu fixieren, die sich an der Variabilität des fertigen Werks orientieren, und jene, welche die innere Struktur des Werks und o dessen immaterielles Wesen akzentuieren. Wir unterstrichen den prozessualen Charakter und allgemein die Bedeutung der Zeit für die Handhabung des Werks und wir erwähnten auch die zeitgemäße Theorie der Intonation. Ferner reflektierten wir Ansichten betreff neuer Formen musikalischer Äußerungen in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts und verglichen Zugriffe des musikalischen Werks aus Sicht der musikalischen Komparatistik. Von autorenrechtlichen Konzeptionen deuteten wir die Entwicklung des Autorenrechts allgemein an und erwähnten die Entwicklung der Definition des Werks in der

tschechischen Rechtsregelung. Ebenfalls verglichen wir gesetzliche Kriterien des Werks mit ausländischen Legislativen, einschließlich ausgewählter Vertreter des angloamerikanischen Rechtssystems.

Das zweite Kapitel behandelte die Spezifika des Autorenschutzes des musikalischen Werks, orientierte sich an die Entwicklung und an die gegenwärtigen Wechsel des musikalischen Paradigma. Nach der allgemeinen Abgrenzung des Autorenrechtsschutzes und der Möglichkeit der sogenannten Kollektivverwaltung der Autorenrechte, widmete sich die Arbeit ebenfalls dem Festlegen der Bedingungen, bei welchen es möglich ist autorenrechtlich geschützte Werke, beziehungsweise Auszüge aus diesen Werken, zu nutzen. Es wird hier das heutzutage oft verwendete Prinzip der Zitation verglichen, welches sowie in dem Bereich des Autorenrechts, sowie auch in der Musikästhetik benutzt wird. Weitern wurden partielle Begriffsverschiebungen in den jeweiligen Bereichen der musikalischen Struktur, welche auf den Autorenrechtsschutz Auswirkung hatten, verfolgt. Im ganzheitlichen Blick handelte es sich um Wechsel, welche durch neue Kompositionstechniken vor allem in der ernsten Musik, die zunehmende Bedeutung des Phänomens der Jazzimprovisation, Coverfassungen und soziokulturelle Aspekte der Globalisierung und world Musik, verursacht wurden. Weiter handelt es sich um Verschiebungen, welche durch die zunehmende Industrienation und Schematisierung vor allem in dem Mainstreambereich der Unterhaltungsmusik, und das moderne Phänomen des Samplings, welches in allen Musikgattungen präsent sich, verursacht wurden. Am Schluss des Kapitels wurde die Aufmerksamkeit gerade auf die Bedeutung der modernen Informations- Computer- und Kommunikationstechnologien bei dem Schaffen und der Verbreitung von musikalischen Werken gelenkt, welche in den letzten zwanzig Jahren die Form des musikalischen Schaffens und auch radikal die Rechts- und musikästhetischen Kriterien des Wahrnehmens des Werks beeinflussten, vor allem auch dank des Internets und der digitalen Technologien, die bei dem Schaffen, und der Verbreitung der musikalischen Werke benutzt werden.

Das letzte – dritte Kapitel konzentrierte sich auf das Plagiat, dessen Definierung, Rechtsbeurteilung und die Konfrontation mit dem Bereich der Musikpsychologie, welche in dieser Phase eine wesentliche Rolle spielt. Es folgte die Analyse der wichtigsten Gerichtsfälle, die mit dem musikalischen Plagiat verbunden sind. Diese Analyse wurde nach dem Gegenstand des Streits um die Urheberschaft gegliedert – in diesem kann es im allgemeinen um die Frage der Ursprünglichkeit der konkreten Komposition, oder ihren Teil gehen, da es oft ein erfolgreiches Argument des Angeklagten ist, dass die Komposition des Klägers sowieso schon ihren Ursprung in einem anderen, autorenrechtlich nicht geschützten Werk hat.

Ein weiterer, sehr oft vorkommender und konkreterer Grund ist die Übereinstimmung in einem Ausschnitt der Melodie, was in mancher Hinsicht auch durch die Popularität des geklagten Liedes, dessen Autors oder Interpreten bewirkt ist. Rechtmäßig nicht zu unterschätzen ist ebenfalls die partielle Übereinstimmung in der Textschicht. Mit der Verschiebung des musikalischen Paradigmas in dem Bereich der Unterhaltungsmusik gewinnt auch die Übereinstimmung in den anderen Schichten der musikalischen Struktur, welche die endgültige Form des Werks und dessen eventuelle Ähnlichkeit mit einem älteren Werk beeinflusst, an Bedeutung. Neu kommen in dieser Problematik Ähnlichkeiten bloß in der sogenannten „klanglichen Spur“ der Komposition, welcher eine Hörassoziation mit einem anderen Werk hervorruft, hinzu. Zu dieser Problematik gehört auch die spezielle Form der Parodie, welche im Ausland in einem spezifischen Rechtsregime gehandhabt wird. Ein völlig selbständiges Kapitel im Zusammenhang mit der Entwicklung der digitalen Technologien in dem Bereich der klanglichen Einspielung und Bearbeitung stellen Gerichtsstreitigkeiten dar, welche auf dem Phänomen des Sampelns gegründet sind und quantitativ immer häufiger vorkommen. In den Schlusspassagen dieses Kapitels widmet sich die Arbeit auch am Rande den Streitigkeiten um die Arrangements eines Werks und lässt auch den tschechischen Kontext nicht unberücksichtigt. In diesem Zusammenhang wird eine detaillierte Aufzählung von Werken präsentiert, welche aus musikwissenschaftlicher Sicht ebenfalls zu Richtstreitigkeiten in Sache Plagiat, beziehungsweise Verletzung des Autorenrechts, führen könnten. In der Praxis existiert jedoch bis jetzt ein einziger realer Gerichtsfall.

Angesichts der angedeuteten Veränderungen und den berührten Bereichen in der ganzen Sphäre der Musik und der zunehmenden Relativität der wichtigsten Merkmale des Werks (Einzigartigkeit, Geschlossenheit, künstlerische Wirkung) ist es zu erwägen, ob sich das Autorenrecht nicht auf eine detailliertere Unterscheidung von Typen musikalischer Äußerung konzentrieren sollte, auf Schöpfungen autonomer Musik akzentlegen sollte, und andererseits funktionelle Musik respektieren und ihre Zusammenhänge berücksichtigen sollte.

Dank des immer stärker durchdringenden industriellen Rechtscharakter etlicher Äußerungen im Verhältnis zu den künstlerischen Aspekten liegt auch die Möglichkeit des Schaffens weiterer Subkategorien musikalischer Werke nahe, die damit besser übereinstimmen würden.

Das Autorenrecht wendet dank den rechtlichen Eingrenzungen auch eine pauschale Generalisation dieser Schöpfungen aufgrund einer allgemeinen rechtlichen Eingrenzung der Merkmale des Kunstwerks an, und operiert mit der wiederlegbaren Annahme der

Autorenschaft, welche diesem Bereich einen gewissen *modus vivendi* gewährt.

Eine detailliertere Regelung nach den Typen und Eigenschaften des musikalischen Werks wird in der vermögensrechtlichen Ebene den jeweiligen Kollektivverwaltern und speziellen Anordnungen überlassen. Musikwissenschaftliche Zugriffe, welche sich selbst um eine aktuellere Klassifizierung verschiedener musikalischer Äußerungen bemühen, wenden sich jedoch mehr den Qualitäten und strukturellen Nuancen des musikalischen Werks zu, als dies der Fall in der Ebene des Rechts ist, welches sich primär nicht an dem Objekt, sondern dem Subjekt – dem Autor, orientiert. In der gegenwärtigen Situation, welche durch die Degradation der Qualität der Objekte der Rechtstreitigkeiten und die uneinheitliche Auslegung der Kriterien der Definition des Kunstwerks gekennzeichnet ist, könnte der musikwissenschaftliche Beitrag in der größeren Qualität der Beurteilung und Klassifizierung der musikalischen Werke gesehen werden, und dies sowohl auf der Basis der rechtlichen Abgrenzung, sowie ebenfalls auch in den Angelegenheiten der Rechtsfälle, welche sich mit dem Plagiat befassen.

# Seznam literatury a pramenů<sup>1193</sup>

## 1. Primární literatura

### A

- Adamov, Norbert: *Hudobné dielo v kontexte autorského práva*. Ústav hudobnej vedy SAV, Bratislava 2007, 129 s., ISBN 978-80-89135-20-2.
- Adler, Guido: *Der Stil in der Musik*. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1911, 279 s.
- Adorno, Theodor Wiesengrund: *O fetišovém charakteru v hudbě a regresi sluchu*. In: *Divadlo*, roč. 1964, č. 1 a 2, s. 16–22, s. 12–18.
- Amos, Heike: *Auferstanden aus Ruinen... Die Nationalhymne der DDR 1949 bis 1990*. Dietz Verlag, Berlin 1997, 231 s.. ISBN 3-320-01939-2.
- Asafjev, Boris Vladimirovič: *Hudební forma jako proces. Kniha druhá: Intonace*. (Edice: Klasikové hudební vědy a kritiky, 2. řada, svazek 5), SHV, Praha 1965, 402 s.

### B

- Barta, Janusz a kol.: *Prawo autorskie. (System Prawa Prywatnego – Tom 13)*. Wydawnictwo C. H. Beck, Warszawa 2003, 772 s., ISBN 8372479364 9788372479365.
- Sachs, Klaus-Jürgen – Cahn, Peter – Kelterborn, Rudolf – Rösing, Helmut: heslo *Komposition*. In: Blume, Friedrich – Finscher, Ludwig a kol.: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Sachteil, vol. 5*. Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel, und J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH, Bärenreiter & Metzler, Kassel etc., Stuttgart 1996, 1812 s., zde s. 505–557.
- Bonet, Georges a kol.: *Code de la propriété intellectuelle*. Édition Dalloz, Paris 1997. 1209 s., ISBN 2247024211 9782247024216.
- Jenkins, Bruce: *Goodbye: In Search of Gordon Jenkins*. Frog Books, 2005, 341 s., ISBN 13: 978-1-58394-126-3.
- Burghauser, Jarmil: heslo *Témbr*. In: ed. Fukač, Jiří – Vysloužil, Jiří: *Slovník české hudební kultury*. Editio Supraphon, Praha 1997, 1036 s., ISBN 8070584629 9788070584620.
- Busoni, Ferruccio: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*. Kritische und kommentierte Neuausgabe, Noetzel, Wilhelmshaven 2001, 152 s., ISBN 3-7959-0793-4.

### C

- Cage, John: *Silence*. Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut 1959, 276 s., ISBN 0-8195-6028-6.

<sup>1193</sup> Seznam je rozčleněn do sedmi kapitol. **Primární literatura** obsahuje položky, s nimiž autor této práce přímo pracoval a z nichž čerpal. Slovníková hesla jsou rozepsána zvláště a citována jako příspěvek v příslušném sborníku (resp. encyklopedii). **Sekundární literatura** pak uvádí přehled literatury, k níž bylo v různých autorech použitých zdrojích odkazováno či byla v primárních položkách přímo citována či s ní autor této disertace pracoval pouze okrajově. **Internetové zdroje** obsahují seznam v práci použitých internetových odkazů, článků dostupných v elektronické podobě a použitých portálů webových stránek různých organizací. Dle úvahy autora této práce, byl-li příslušný kupř. novinový článek primárně vytištěn v papírové podobě a v elektronické podobě na internetu figuruje pouze jeho sekundární existence, je vřazen abecedně podle jména autora do seznamu primární literatury. Vzhledem k občasným neúplným záznamům ohledně autora příslušných internetových odkazů, je tento seznam řazen abecedně podle platné internetové adresy. Co se týká pramenné základny je pod čísly 4 a 5 čerpáno z **tuzemských i zahraničních právních předpisů** a v předposlední, šesté části je pak uveden **seznam analyzovaných judikátů** a soudních spisů, dostupných většinou rovněž v elektronické podobě. Právní předpisy jsou řazeny podle právní síly, tedy přednostně jsou uvedeny zákony, dále pak případné podzákonné předpisy. V rámci příslušné právní síly jsou pak řazeny chronologicky, rovněž i soudní judikáty. (Ty nejzásadnější, které obsahují na příloženém DVD zvukovou či obrazovou přílohu, jsou uvedeny spolu s informační značkou ve formátu „UCLA + pořadové číslo“, pod níž je ukázka na DVD řazena.) V poslední části tohoto přehledu použitých pramenů jsou uvedeny nejdůležitější **sekundární judikáty**, tedy judikáty, s nimiž autor přišel do styku nepřímo, byly pouze uvedeny v rámci jiných, autorem analyzovaných soudních rozhodnutí, kde z nich bylo citováno či na ně bylo odkazováno. Ty jsou řazeny abecedně.



- Collingwood, Robin George: *The Principles of Art*. Oxford paperbacks, Oxford 1963, s. 142, ISBN 0-19-500209-1.
- Collins, Nick: *Generative Music and Laptop Performance*. In: *Contemporary Music Review*, roč. 2003, 22, č. 4, s. 67–79, či dostupné [online] na [http://soundlab.cs.princeton.edu/publications/on-the-fly\\_nime2004.pdf](http://soundlab.cs.princeton.edu/publications/on-the-fly_nime2004.pdf) [citováno 4. 7. 2012].

## Č

- Čermák, Jiří: *Internet a autorské právo*. Linde, Praha 2003, 251 s., ISBN 80-7201-423-4.
- Čermák, Karel: *Evropské ius commune a náš vstup do EU v oblasti známkového práva*. In: *Právní rádce*, roč. 2003, č. 11, s. 15 an. Dostupné též [online] na [http://pravnicaradce.ihned.cz/2-13669020-F00000\\_d-28](http://pravnicaradce.ihned.cz/2-13669020-F00000_d-28) [citováno 13. 3. 2012].
- Černý, Miroslav K.: *Hudební dílo z hlediska hudební historiografie*. In: *Hudební věda*, roč. 1965, s. 474–499.
- Černý, Miroslav K.: *Problém hudebního díla, jeho podstaty, identity a forem existence*. In: *Estetika*, roč. 1974, s. 164–182, 193–212.
- Čížkovská, Věra: *Dílo jako předmět autorského práva*. In: *Aktuální otázky práva autorského, práv průmyslových a práva soutěžního*. Universita Karlova, Praha 1972, s. 24–53.

## D

- Dahlhaus, Carl – Eggebrecht, Hans Heinrich a kol.: *Brockhaus-Riemann-Musiklexikon: in vier Bänden und einem Ergänzungsband. A–D*. Piper & Schott Ed., Mainz, München, 1995, 359 s.
- Dahlhaus, Carl – Eggebrecht, Hans Heinrich a kol.: *Brockhaus-Riemann-Musiklexikon: in vier Bänden und einem Ergänzungsband*. Piper & Schott Ed., Mainz, München, 1995, 4. díl, 381 s., ISBN 3-7957-8399-2 (Schott), 3-492-18399-9 (Piper).
- Eggebrecht, Hans Heinrich: heslo *Komposition* In: Dahlhaus, Carl – Eggebrecht, Hans Heinrich a kol.: *Brockhaus-Riemann-Musiklexikon: in vier Bänden und einem Ergänzungsband*. Piper & Schott Ed., Mainz, München, 1995, 2. díl E-K, 349 s., zde s. 316 - 319, ISBN 3-7957-8397-6 (Schott), 3-492-18397-2 (Piper).
- Dahlhaus, Carl: *Lesk a bída elektronické hudby*. In: *Hudební rozhledy*, roč. 1969, s. 154–156.
- Dehner, Jan: *Hudební dílo jako sdělení a problémy jeho analýzy*. In: *Hudební rozhledy*, roč. 1970, s. 511–513.
- Dorůžka, Lubomír: *Hudba nebo zvukové umění?* In: *Hudební rozhledy*, roč. 1972, s. 399–403.
- Doubravová, Jarmila: *Čas struktury a struktura času*. In: *Hudební věda*, 1976, roč. 13, s. 128–146.
- Dvořáková, Kateřina: *Zápisná způsobilost některých druhů ochranných známek, zejména netradičních*. In: *Průmyslové vlastnictví*, 2005, roč. 15, č. 7–8, s. 105–113.
- Dykast, Roman: *Metodologická východiska Helfertovy koncepce ve srovnání s jinými dobovými estetickými koncepty*. In: *Helfertova Česká moderní hudba. Sborník materiálů muzikologické konference Katedry teorie a dějin HAMU v Praze 29. května 1996 u příležitosti 60. výročí vydání kritické studie Vladimíra Helferta o české hudební tvořivosti*. (redigoval Jaroslav Smolka). Katedra TDH HAMU, Praha 1996, s. 15–20.

## E

- Eco, Umberto: *Poetika otevřeného díla*. In: *Opus Musicum*, roč. 1990, č. 5, s. 129–144.
- Eco, Umberto: *Skeptikové a těšitelé*. Nakladatelství Svoboda, Praha 1995, 417 s., ISBN: 80-205-0472-9.

## F

- Faltus, Leoš: *Metoda montáže v teorii kompozice*. JAMU, Brno 1998, 75 s., ISBN 80-85429-83-7.
- Feil, Arnold: *Musikmachen und Musikwerk*. In: *Musikforschung*, 1968, roč. 21, s. 7–17.
- Feil, Arnold: *Volksmusik und Trivialmusik*. In: *Musikforschung*, 1973, roč. 26, s. 159–166.
- Feld, Jindřich: *K otázkám nových kompozičních metod*. In: *Hudební rozhledy*, roč. 1962, s. 993–994.

- Feld, Steven: *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli expression*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1990, 297 s., ISBN 0812212991, 978-0812212990.
- Filipec, Josef: *Slovník spisovné češtiny pro školu a veřejnost*. Academia (nakl. ČSAV), Praha 2000, 648 s., ISBN 80-200-0493-9.
- Fischer, Kurt von: *K problémům nového v hudbě*. In: *Hudební rozhledy*, roč. 1971, s. 457–460.
- Forró, Daniel: *Musitronika (I. Historická EA nástroje, 90 s., ISBN 80-85429-39-X; II. Analogové syntetizéry, 82 s., ISBN 80-85429-50-0; III. Digitální syntetizéry, 245 s., ISBN 80-85429-81-0; IV. Samplery, 161 s., ISBN 80-85429-57-8)*. Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Brno 2001-2004.
- Fukač, Jiří – Poledňák, Ivan: *Úvod do studia hudební vědy*. Vydavatelství FFUP, Olomouc 2001, 260 s., ISBN 8024402858, 9788024402857.
- Fukač, Jiří: heslo *Intonační teorie*. In: ed. Fukač, Jiří – Vysloužil, Jiří – Macek, Petr: *Slovník české hudební kultury*. Editio Supraphon, Praha 1997, 1036 s., ISBN 8070584629 9788070584620, zde s. 389.
- Fuller, David: heslo *Opus*. In: ed. Tyrrell, John – Sadie, Stanley: *New Grove of Music and Musicians*. 18. svazek. 2. vyd., Oxford University Press, Oxford 2001, zde s. 503. ISBN 0-19-517-067-9 (nebo: Macmillan Publishers Limited, London 1991, 880 s., zde s.656, ISBN 1-56159-174-2).

## G

- Geoghegan, Michael – Klass, Dan: *Podcast Solutions: The Complete Guide to Podcasting, friendsofED*, Apress Company 2005, 240 s., ISBN 1590595548, 978-1590595541.
- Georgiades, Thrasybulos Georgos: *Die musikalische Interpretation*. In: *Studium generale*, roč. 1954, č. 7, s. 389–393.
- Gierke, Otto: *Deutsches Privatrecht I*. Duncker & Humblot, Berlin 2010, 897 s., ISBN 3428134222, 978-3428134229.
- Goldstein, Patrick: *Whole Lotta Litigation*. In: *Los Angeles Times*, 3 February 1985, N72.
- Gřivna, Tomáš – Polčák, Radim a kol.: *Kyberkriminalita a právo*. Auditorium, Praha 2008, 220 s., ISBN 978-80-903786-7-4.

## H

- Hanser-Strecker, Carl Peter: *Das Plagiat in der Musik. Ein Beitrag zur Frage des urheberrechtlichen Schutzes von Werken der Musik*. Rechtswissenschaftlichen Fakultät der Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt am Main 1968, 187 s.
- Hanslick, Eduard: *Vom Musikalisch-Schönen: ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. WBG (Wissenschaftliche Buchgesellschaft), Darmstadt 2010, 120 s., ISBN 9783534231300 3534231309.
- Hartl, Pavel – Hartlová, Helena: heslo *Myšlení divergentní (tvořivé, tvůrčí)*. In: *Psychologický slovník*, Portál, Praha 2000, 774 s., ISBN 807178303X, 9788071783039.
- Hartmanová Dagmar: *Kolektivní správa autorských práv a práv souvisejících s právem autorským*. Linde, Praha 2000, 143 s., ISBN 8072012185, 9788072012183.
- Harvánek, Jaromír a kol.: *Teorie práva*. Masarykova univerzita, Brno 1998, 342 s., ISBN 80-210-1791-0.
- Havránek, Bohuslav a kol.: *Slovník spisovného jazyka českého. 1. díl*, Academia (nakl. ČSAV), Praha 1971, 1311 s.
- Havránek, Bohuslav a kol.: *Slovník spisovného jazyka českého. 2. díl*, Academia (nakl. ČSAV), Praha 1971, 1191 s.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Grundlinien der Philosophie des Rechts*. Oldenbourg Akademieverlag, bearbeitete Auflage 2005, (původně Berlin 1821), 323 s., ISBN 3050041641, 978-3050041643.
- Hejdánek, Ladislav: *Dílo jako událost*. In: *Hudební rozhledy*, roč. 1970, s. 498–500.
- Helfert, Vladimír: *Česká moderní hudba*. Index, Olomouc, 1936, 173 s.
- Hniková, Petra: *Sound art*. In: ed. Poledňák, Ivan a kol.: *Proměny hudby v měnícím se světě*. Vydavatelství UP, Olomouc 2007, 352 s., ISBN 978-80-244-1809-4.
- Hodovský, Ivan – Jůzl, Miloš: hesla *Strukturalismus* a *Strukturalismus estetický*. In: kol. aut.: *Stručný filozofický slovník*. Nakladatelství Svoboda, Praha 1966, s. 535 s.

- Horáček, Roman a kol.: *Zákon o ochranných známkách, zákon o ochraně označení původu a zeměpisných označení, zákon o vymáhání práv z průmyslového vlastnictví: komentář*. 2. vyd., C. H. Beck, Praha 2008, 539 s., ISBN 978-80-7400-058-4.
- Hostinský, Otakar: *Hostinský o hudbě*. Státní hudební nakladatelství, Praha, 1961, 462 s.
- Hrčková, Naďa: *Dějiny hudby VI – 20. století (1. díl)*. Euromedia Group, Praha 2006, 400 s., ISBN 80-249-0808-5.
- Hrčková, Naďa: *Dějiny hudby VI – 20. století (2. díl)*. Euromedia Group, Praha 2006, 543 s., ISBN 978-80-249-0978-3.
- Husserl, Edmund: *Experience and judgement*. Northwestern University Press, Evanston 1973, 433 s., ISBN 0810105950.
- Hyhlík, František: heslo *Čítí*. In: Hyhlík, František – Nekonečný, Milan: *Malá encyklopedie současné psychologie*. SPN, Praha 1977, 338 s., zde s. 311, ISBN 14-411-77.

## CH

- Chaloupková, Helena: *Specifika produkce označované jako world music*. In: ed. Poledňák, Ivan a kol.: *Proměny hudby v měnícím se světě*. Vydavatelství UP, Olomouc 2007, 352 s., ISBN 978-80-244-1809-4.
- Chvatík, Květoslav: *Artefakt a estetický objekt*. In: *Estetika*, roč. 1992, č. 2, s. 1–15.
- Chvatík, Květoslav: *Možnosti interpretace uměleckých děl*. In: *Estetika*, roč. 1991, s. 76–82.

## I

- Ingarden, Roman: *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1973, 185 s. (též in: *Studia z estetyki II*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1958, 478 s., zde s.163–295).
- *Interview with Killing Joke's Geordie*. In: BBC Manchester. 2003. Dostupné [online] na <http://www.bbc.co.uk/news/england/manchester/> [citováno 17. 8. 2012].

## J

- Jacobs, Ellen: *Toward an Ontology of Musical Works of Art*. Washington University of St. Louis, Saint Louis 1977, 240 s.
- Janeček, Karel: *Tektonika – nauka o stavbě skladeb*. Supraphon, Praha 1968, 244 s.
- Janeček, Karel: *Základy moderní harmonie*. ČSAV, Praha 1965., 383 s.
- Jičínský, Bedřich: *Asafjev živý v termínech*. In: Asafjev, Boris Vladimirovič – Jičínský, Bedřich: *Hudebněvědné studie*. (Edice: Klasikové hudební vědy a kritiky, 2. řada, svazek 6), SHV, Praha 1965, 246 s.
- Jiránek, Jaroslav: *Příspěvek k teorii a praxi intonační analýzy*. Dilia, Praha 1965. 397 s.
- Jiránek, Jaroslav: *Významný mezník v rozvoji vědecké spolupráce socialistických zemí (na okraj mezinárodního semináře marxistických muzikologů v Praze)*. In: *Hudební věda*, roč. 1964, č. I., s. 16.
- Jiránek, Jaroslav: *Základní filozofické problémy marxistické muzikologie*. In: *Hudební věda*, roč. 1962, č. III-IV, s. 28–64.
- Jůzl, Miloš: *Estetika hudby ve světle knihy Jaroslava Zicha*. In: *Hudební rozhledy*, roč. 1978, s. 313–317.

## K

- Kadlec, Karel: *Počátky práva autorského: studie o vzájemných poměrech tiskařů a spisovatelů v minulých stoletích*. Časopis Musea království Českého, Praha 1893, 94 s. (čís. s. 569 an.)
- Kadlec, Karel: *Provozovací právo k dílům dramatickým a hudebním. Srovnávací studie přihlížející k cizím zákonům autorským*. Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění. Praha, 1892, 118 s.
- Kincl, Jaromír – Urfus, Valentin.: *Římské právo*. Panorama, Praha 1990, 469 s., ISBN 80-7038-134-5.
- Knap, Karel: *Autorské právo*. Orbis, Praha 1960, 303 s.
- Knap, Karel: *Autorský zákon a předpisy souvisící, 4. podstatně přepracované vydání*. Linde, Praha 1993, 351 s., ISBN 80-85647-09-5.
- Knap, Karel: *Ochrana osobnosti podle československého občanského práva*. Panorama 1989, 365 s., ISBN 8070380144, 9788070380147.

- Knap, Karel: *Quo vadis autorského práva*. In: Aktuální otázky práva autorského a práva průmyslového. Sborník Univerzity Karlovy, Praha 1986, 107 s.
- Knap, Karel – Opltová, Milena: *Autorské právo a počítačové programy*. In: Právní praxe, roč. 1993, č. 6, s. 320–324.
- Knap, Karel – Opltová, Milena – Kříž, Jan – Růžička, Michal: *Práva k nehmotným statkům*. Codex, Praha 1994, 240 s., ISBN 80-901185-3-4.
- Kohoutek, Ctirad: *Hudební kompozice. Stručný komplexní pohled z hlediska skladatele*. Editio Supraphon Praha 1989, 519 s., ISBN 80-7058-150-6.
- Kohoutek, Ctirad: *Projektová hudební kompozice*. SPN, Praha 1969, 133 s.
- Kolektiv autorů: *Encyklopedický slovník*. Odeon, Praha 1993, 1253 s., ISBN 80-207-0438-8.
- Korychalova, Natalja: *Hudební dílo a způsob jeho existence*. In: Hudební rozhledy, roč. 26, 1973, s. 131–134.
- Kosík, Karel: *Dialektika konkrétního. Studie o problematice člověka a světa*. ČSAV, Praha 1963, 191 s.
- Kosina, Radomír. – Pekárek, Milan a kol.: *Obchodní zákoník – komentář*. 1. vydání. SEVT, Praha 1991, 691 s., ISBN 80-7049-024-1.
- Kožešník, Jaroslav – Štěpánek, Miroslav a kol.: *Ilustrovaný encyklopedický slovník. I. díl*. Academia, Praha 1980, 970 s.
- Kožešník, Jaroslav – Štěpánek, Miroslav a kol.: *Ilustrovaný encyklopedický slovník. III. díl*. Academia, Praha 1982, 975 s.
- Kramář, Václav: *Jaroslav Volek – hudební teoretik*. Diplomová práce FFUP, Olomouc 2006, 142 s.
- Kramář, Václav: *Profil Chicka Corey a jeho přínos do jazzové hudby*. Bakalářská práce FFUP, Olomouc 2003, 99 s.
- Krchňák, Peter: *Autorskoprávní ochrana umělce a jeho díla v průběhu kulturního vývoje*. Diplomová práce FFUK, Katedra teorie kultury, Praha 2004, 138 s.
- Kučera, Tomáš: *Originalita hudebního díla ve světle hudební komparatistiky*. In: Opus Musicum, roč. 2005, č. 6, s. 10–15, ISSN 00862-8505.
- Kučera, Václav: *Vývoj a obsah Asafjevovy intonační teorie*. In: Hudební věda, Hudební věda, roč. 1962/I, s. 7–21.
- Kučera, Václav: *Intonační teorie v krizi?* In: Hudební věda, 1964, č. I., s. 19–33.
- Kulenkampff, Jens: *Existuje ontologický problém uměleckého díla?* In: Estetika, roč. 2007, s. 151–172.
- Kuna, Milan – Bláha, Miloš: *Čas a hudba: k dramaturgii časových prostředků v hudebně interpretačním výkonu*. (Edice Studie ČSAV, č. 18) Academia, Praha 1982, 166 s.
- Kusá, Daniela: *Zjavná a skrytá tvořivost*. Ústav experimentálnej psychológie SAV, Bratislava 2006, 153 s., ISBN 80-88910-21-8. Dostupné též [online] na [http://www.psychologia.sav.sk/upload/DK\\_zjavna%20a%20skryta%20vorivost.pdf](http://www.psychologia.sav.sk/upload/DK_zjavna%20a%20skryta%20vorivost.pdf) [citováno 23. 12. 2012].

## L

- Lébl, Vladimír – Poledňák, Ivan a kol.: *Hudební věda, sv. I.–III*. SPN, Praha 1988, 1036 s., ISBN 14-550-88, 14-564-88, 14-648-88.
- Lessig, Lawrence: *Free Culture*. The Penguin Press, New York 2004, 352 s., zde s. 305, ISBN 1-59420-006-8. Dostupné též [online] též na <http://www.free-culture.cc> [citováno 6. 7. 2012].
- Lindenbaum, John: *Music Sampling and Copyright Law*. CACPS Princeton University 1999, 130 s., zde s. 6. Dostupné též [online] též na <http://www.princeton.edu/~artspol/studentpap/undergrad%20thesis1%20JLind.pdf> [citováno 23. 12. 2012].
- Lissa, Zofia: *Ästhetische Funktionen des musikalischen Zitats*. In: Die Musikforschung 19/1966, s. 364–378.
- Lissa, Zofia: *Nowe szkice z estetyki muzycznej*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1975, 169 s. (České vydání: *Nové studie z hudební estetiky*. Překl. Jindřich Brůček. Supraphon 1982, 221 s.)

- Löwenbach, Jan: *B. Smetana – boj o právo autorské*. In: Soutěž a tvorba XVIII, roč. 1947, č. 6., s. 102–105.
- Löwenbach, Jan: *Právo autorské: Zákon ze dne 24. listopadu 1926, číslo 218. Sb. z. a nař. s výkladem, judikaturou i prováděcím nařízením a hlavní normy mezinárodního a zahraničního práva původského*. Československý Kompas, Praha 1927, 508 s.
- Löwenbach, Jan: *Využijme svých autorských práv*. In: Hudební Revue, roč. 1908, s. 197–200.
- Luby, Štefan: *Autorské právo*. Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, Bratislava 1962, 402 s.
- Luby, Štefan: *Vývin ochrany autorskej tvorby v predkapitalistických spoločenských formáciách*. In: Právnické štúdie, Bratislava 1962, č. 1, s. 185–248.
- Luby, Štefan: *Vývin ochrany autorskej tvorby za kapitalizmu*. In: Právnické štúdie, Bratislava 1966, s. 5–66.
- Podle Luscombe, Richard: *Canadian rocker stung by claims of plagiarism*. In: The Guardian. London, 7 July 2007. Dostupné [online] na <http://www.guardian.co.uk/world/2007/jul/07/pop.music> [citováno 17. 8. 2012].
- Lutosławski, Witold: *Lutosławského úvahy o budoucnosti hudby*. In: Hudební rozhledy, 1973, s. 258.

## M

- Machek, Václav: *Etymologický slovník jazyka českého*. Academia (nakl. ČSAV), Praha 1971, 866 s.
- Malý, Jakub: *Ottův slovník naučný. Díl II*. Ottovo nakladatelství, Praha 1889 (1888–1909), 1141 s.
- Malý, Jakub: *Ottův slovník naučný. Díl XVIII*. Ottovo nakladatelství, Praha 1902 (1888–1909), 1026 s.
- Margolis, Joseph: *Works of Art as Physically Embodied and Culturally Emergent Entities*. In: The British Journal of Aesthetics, roč. 15, 1975, s. 187–196.
- Marx, Karel: *Kapitál: Kritika politické ekonomie. Sv. 1. Kn. 1, Výrobní proces kapitálu*. Komunistické nakl. a knihkupectví, Praha 1927, 620 s.
- Matoušek, Vlastislav: *Rytmus a čas v etnické hudbě*. TOGGA, Praha 2003, 158 s., ISBN 8090291228.
- Matzner, Antonín: heslo *Improvizace*. In: Matzner, Antonín – Poledňák, Ivan – Wasserberger, Igor: *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*. Část věcná. Editio Supraphon, Praha 1980, 376 s.
- Poledňák, Ivan: heslo *Show business*. In: Matzner, Antonín – Poledňák, Ivan – Wasserberger, Igor: *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*. Část věcná. Editio Supraphon, Praha 1980, 374 s., zde s. 334.
- Mazuch, Luděk: *Nové problémy ochrany autorských práv*. Diplomová práce, PrFMU, Brno 1992. 69 s.
- Medek, Ivo: *Úvod do procesuality jako komplexní kompoziční metody*. JAMU, Brno 1998, 87 s., ISBN 80-85429-37-3.
- Mihály, Ficsor a kol.: *Collective Administration of Copyright and Neighboring Rights*. (WIPO, Ženeva 1990, marg. 217). Little Brown & Co Law & Business, New York 1993, 881 s., ISBN 0316792322, 9780316792325.
- Mitchell, Tony: *Popular music and Local Identity*. Leicester University Press, London & NYC 1996, 276 s., ISBN 0718500164, 9780718500160.
- Muriň, Peter: *Autorské právo II: komentár k novému autorskému zákonu*. EPOS, Bratislava 2004, 303 s., ISBN 8080575827, 9788080575823.

## N

- Navrátil, Miloš: *K humanismu současné hudby*. In: Hudební rozhledy, roč. 15, 1966, s. 449–451.
- Nelson, Chris: *News Flash: Record Biz Rep Wins War Against Net Music Sites*. In: Addicted to Noise, 21. 1. 1998.
- Novák, Luděk: *Hranice umění a experiment*. In: Estetika, roč. 1966, s. 105–116.
- Novák, Přemysl: *Intonace a její uplatnění v poznávacím uměleckém procesu*. In: Hudební věda III-IV, 1962, s. 344–347.

## O

- Očadlík, Mirko – Smetana, Robert: *Dějiny české hudební kultury. 1. díl (1890–1918)*. Academia, Praha 1972, 299 s.

## P

- Pachet, François: *Playing with Virtual Musicians: the Continuator in practice*. IEEE Multimedia, roč. 9, č. 3, dostupný též [online] na <http://www.csl.sony.fr/downloads/papers/2002/pachet02b.pdf> [citováno 4. 7. 2012].
- Pachet, François: *The Continuator: Musical Interaction with Style*. In: ICMA, editor, Proceedings of ICMC, s. 211–218, Göteborg, Sweden, 2002. ICMA; dostupný [online] na <http://www.csl.sony.fr/~pachet/> [citováno 4. 7. 2012].
- Pepper, Stephen Coburn: *The Basis of Criticism in the Arts*. Harvard University Press, Cambridge 1946, 177 s.
- Petr, Michal: *Zvukové a čichové ochranné známky v judikatuře ESD*. Obchodní právo, roč. 2004, č. 6, s. 12–16.
- Petráčková, Věra – Kraus, Jiří a kol.: *Akademický slovník cizích slov*. Academia, Praha 1998, 836 s., ISBN 80-200-0607-9.
- Phillips, Jeremy J. – Durie, Robyn – Karet, Ian: *Whale on Copyright*. Fourth Edition. Sweet & Maxwell Limited, London 1993. 170 s., ISBN 0421452102, 9780421452107.
- Pitelová, Olga: *Vývoj a ochrana autorských práv v oblasti kultury*. Diplomová práce, PrFMU, Brno 2007, 52 s.
- Pohlmann, Hansjörg: *Frühgeschichte des musikalischen Urheberrechts (ca 1400–1800)*. Bärenreiter-Verlag, Kassel 1962, 315 s.
- Poledňák, Ivan: *ABC stručný slovník hudební psychologie*. Editio Supraphon, Praha 1984, 459 s.
- Poledňák, Ivan: *Hudba jako problém estetiky*. Nakladatelství Karolinum UK, Praha 2006, 288 s., ISBN 80-246-1215-1.
- Poledňák, Ivan: *Úvod do problematiky hudby jazzového okruhu*. Vydavatelství UP, Olomouc 2005, 232 s., ISBN 80-244-1256-X.
- Poledňák, Ivan – Cafourek, Ivan: *Sondy do popu a rocku*. H&H, Praha 1992, 175 s., ISBN 80-85467-14-3.

## R

- Racek, Jan.: *Beethoven a české země*. Univerzita J. E. Purkyně, Brno 1964, 138 s.
- Risinger, Karel: *Hierarchie v melodii, harmonii a akordice*. In: Hudební věda, roč. 1965, č. 2, s. 238–239, 240–242, 246–248.
- Risinger, Karel: *Hierarchie v hudební formě a tektonice*. In: Hudební věda, roč. 1966, č. I., s. 37 – 73, č. II, s. 244 – 283, č. III, s. 438 – 461.
- Risinger, Karel: *Nauka o harmonii XX. století*. Supraphon, Praha 1978, 660 s.
- Risinger, Karel: *Rytmus starý a nový*. In: Tempo 12, r. 1932–33, č. 10, s. 357–365.

## S

- Seeger, Horst: *Musiklexikon in zwei bänden*. VEB Deutscher Verlag Für Musik, Leipzig 1966, 528 s.
- Sherman, Jeffrey G.: *Musical Copyright Infringement: The Requirement of Substantial Similarity*. Common Law Symposium, No. 92, ASCAP 1977, 145 s. Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1940-1949/Pages/allenwaltdisney.aspx>, a <http://cip.law.ucla.edu/cases/1990-1999/Pages/jarvisamrecords.aspx> [vše cit. 8. 6. 2012].
- Schering, Arnold: *Die Erkenntnis des Tonwerks*. In: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1933, Leipzig, 1934, s. 13–27.
- Schönbornová, Markéta: *Ochranné známky v právním řádu České republiky a jejich nové typy*. Průmyslové vlastnictví. 2009, č. 2, s. 60–64.
- Schopenhauer, Arthur: *Sämtliche Werke I*, Leipzig 1873, 380 s., Insel-Verl., Leipzig 1979, 853 s.
- Schricker, Gerhard a kol.: *Urheberrecht. Kommentar – 2., neubearbeitete Auflage*. C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München 1999. 2146 s., ISBN 3-406-37004-7.
- Schütz, Alfred: *Fragments on the Phenomenology of Music*. In: Music and Man, roč. 2,

1976, č. 1–2, s. 5–71.

- Slanina, Josef: *Prvních sedm let*. Ročenka OSA, 1996.
- Smejkal, Vladimír a kol.: *Právo informačních a telekomunikačních systémů*. C. H. Beck, Praha 2004, 770 s., ISBN 80-7179-765-0.
- Smolka, Jaroslav & kol.: *Dějiny hudby*. Togga ve spolupráci s Českým hudebním fondem, Praha, 2001, 657 s., ISBN 80-902912-0-1.
- Stratilková, Martina: *Fenomenologie v hudební estetice a analýze*. Disertační práce FFUP, Olomouc 2010, 217 s.
- Stratilková, Martina: *Ingardenovo pojetí hudebního díla a etnická hudba*. In: ed. Poledňák, Ivan: *Proměny hudby v měnícím se světě*. Vydavatelství UP, Olomouc 2007, p. 193–202, 352 s., ISBN 978-80-244-1809-4.
- Streissguth, Michael: *Johnny Cash at Folsom Prison: The Making of a Masterpiece*. Da Capo Press, 2004. s. 21.
- Sychra, Antonín: *Estetika Dvořákovy symfonické tvorby*. SNKLHU, Praha 1959, 549 s.

## Š

- Šalamoun, Michal: *Ochrana názvů, postav a příběhů uměleckých děl*. Nakladatelství C.H.Beck, Praha 2003, 156 s., ISBN 80-7179-793-6.
- Šámal, Pavel: *Trestní zákoník. Komentář. II. díl*, C.H.Beck, Praha 2010, 3285 s., ISBN 978-80-7400-178-9.
- Ševčíková, Veronika: *Sociokulturní a hudebně výchovná specifika romské minority v kontextu doby*. Ostravská univerzita, Ostrava 2003, 233 s., ISBN 80-7042-282-3.
- Šindelář, Dušan: *Časové a nadčasové v uměleckém díle*. In: *Estetika*, roč. 1977, s. 1–21.
- Štědroň, Miloš: *Jak ukrást správnou melodii*. In: *Týden*, 9. 6. 2007. Podrobněji in: *Jak vzniká hit? – Několik marginálií k melodii Karla Svobody*. In: *Opus Musicum*, roč. 2002, č. 2. Dostupné též [online] na <http://postcrap.blogspot.cz/2007/09/ukrst-sprvnou-melodii.html> [citováno 29. 12. 2012].

## T

- Telec, Ivo: *Tvůrčí práva duševního vlastnictví*. Doplněk, Masarykova univerzita, Brno 1994, 344 s., ISBN 80-210-0885-7.
- Telec, Ivo – Tůma, Pavel: *Autorský zákon – komentář*. Nakladatelství C. H. Beck, Praha, 2007, 971 s., ISBN 978-80-7179-608-4.
- Telec, Ivo – Tůma, Pavel: *Přehled práva duševního vlastnictví – 2. Česká právní ochrana*. Doplněk, Brno 2006, 114 s., ISBN 80-7239-198-4.
- Tichý, Vladimír: *Úvod do studia hudební kinetiky*. Praha: HAMU, 1992, 175 s., ISBN 80-7331-897-0.
- Tůma, Pavel: *Praktické aspekty výkonu kolektivní správy autorských práv k dílům hudebním*. Rigorózní práce, PrFMU, Brno 2002, 149 s.

## V

- Vičar, Jan – Dykast, Roman: *Hudební estetika*. HF AMU, Praha 2002, 184 s., ISBN 80-85883-86-4.
- Vojtěch, Ivan: *Poznámka k Schönbergovu pojmu uměleckého díla. Technika a senzibilita*. Kapitoly In: Vojtěch, Ivan: *Rozpravy*. Dauphin, Praha 1998, 204 s., ISBN 8086019713 9788086019710, zde s. 119–132, 133–146.
- Volek, Jaroslav: *Novodobé harmonické systémy z hlediska vědecké filozofie*. Knižnice hudebních rozhledů, Praha 1961, 360 s.
- Volek, Jaroslav: *O autentičnosti tvorby*. In: *Hudební rozhledy*, roč. 1986, s. 417–421.
- Volek, Jaroslav: *Teoretické základy harmonie z hlediska vědecké filozofie*. SAV, Bratislava 1954, 280 s.
- Volek, Jaroslav: *Teorie intonace, její geneze, současný stav a problémy*. In: *Hudební věda*, roč. 1964, č. I., s. 287–288.
- Volek, Jaroslav: *Základy obecné teorie umění*. SPN, Praha 1968, 259 s.
- Volek, Jaroslav – Fukač, Jiří: heslo *Harmonie*. In: ed. Fukač, Jiří – Vysloužil, Jiří: *Slovník české hudební kultury*. Editio Supraphon, Praha 1997, 1035 s., zde s. 256., ISBN 80-7058-462-9.
- Volek, Jaroslav – Vysloužil, Jiří: heslo *Melodie*. In: ed. Fukač, Jiří – Vysloužil, Jiří: *Slovník*

české hudební kultury. Editio Supraphon, Praha 1997, 1036 s., zde s. 544., ISBN 80-7058-462-9.

- Volek, Jaroslav: *heslo Metrum*. In: ed. Fukač, Jiří – Vysloužil, Jiří: Slovník české hudební kultury. Editio Supraphon, Praha 1997, 1036 s., zde s. 550 a 803., ISBN 80-7058-462-9.
- Vyparina, Stanislav: *Nehmotný majetek*. In: Poradce podnikatelů, 1993, č. 12., s. 136–145.

## W

- Wehnhardt, Harald: *Autorská práva a GEMA – co stojí hudba?* In: MULTIMEDIA EXTRA, roč. 1995, č. 2, v češtině dostupný [online] na <http://www.volny.cz/jiri.hravec/tisk/gema.htm> [citováno 3. 9. 2012].
- Whitehead, Alfred North: *Adventures of Ideas*. Free Press paperback, New York 1961/7, 360 s.

## Z

- *Závěry posudku Ústavu práva autorského a práv průmyslových na PrFUK v Praze k autorskopravní problematice děl elektronické a konkrétní hudby*. In: ed. Knap, Karel: *Aktuální otázky práva autorského, práv průmyslových a práva soutěžního*. Univerzita Karlova, Praha 1972, 108 s.
- Zich, Jaroslav: *Sdělovací schopnost hudby*. In: Hudební věda, roč. II, č. 1, 1965, s. 31–75, 152–156.
- Zich, Otakar: *Estetické vnímání hudby. Estetika hudby*. (ed. Jůzl, Miloš) Editio Supraphon, Praha 1981, 454 s. (původně Král. čes. společ. nauk, Praha 1910, 100 s.).
- Zich, Otakar: *Hodnocení estetické a umělecké*. In: Česká mysl, roč. 16, 1917, č. 3–4, s. 129–165.
- Zouhar, Vít: *Postmoderní hudba? Německá diskuse na sklonku 20. století*. Univerzita Palackého, Olomouc 2004, 258 s., ISBN 80-244-0973-9.
- Zuska, Vlastimil: *Divák na ztracené dálnici současného umění neboli krok k „šedé estetice“*. In: Estetika, roč. 1998, č. 4, s. 1–6.
- Zuska, Vlastimil: *K ontologii uměleckého díla*. In: Estetika, roč. 1994, č. 3, s. 69–82.
- Zuska, Vlastimil: *Kýč je ... když není umění*. In: Estetika, roč. 1994 č. 2, s. 44–8.
- Blum, Stephen: *Composition*. In: *New Grove of Music and Musicians*. 6. svazek. Sadie, Stanley ed., 2. vyd., Oxford University Press, Oxford 2001, 935 s., zde s. 186-201, ISBN 0-19-517-067-9.

## 2. Sekundární literatura

- Altschul, Jakob Gottlieb Ferdinand: *Erläuterungen zum österreichischen Urheberrechtsgesetz vom 26. Dezember 1895*. Manz, Wien 1904, 239 s., ISBN 10: 1141827263 / ISBN 13: 9781141827268.
- Asafjev, Boris Vladimirovič: *Teorija muzykalno-istoričeskogo processa kak osnova muzykalno-istoričeskogo znanija*. In: ed. Glebov, Igor: *Zadači i metody izučeniya iskusstv*. Peterburg, 1924, s. 124-154.
- Barthes, Roland: *The Rustle of Language*. (Překl. Howard, Richard), University of California Press, Berkeley 1989, 373 s., ISBN 0-520-06629-4.
- Baumann, Karl: *Das Urheberrecht an der Melodie und und ihre freie Benutzung. Züricher Beiträge zur Rechtswissenschaft NF76*. Sauerländer, Aarau 1940, 175 s.
- Becker, Rudolf Zacharias: *Das Eigentumsrecht an Geistenwerken*. Leipzig 1789.
- Becker-Bender, Walter: *Das Urheberpersönlichkeitsrecht im musikalischen Urheberrecht*. C. Winter (Heidelberger Rechtswissenschaftliche Abhandlung), Heidelberg 1940, 180 s.
- Benjamin, Walter: *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. Penguin Books, London 2008, 110 s., ISBN 9780141036199 0141036192.
- Bielawski, Ludwik: *Strefowa teoria czasu i jej znaczenie dla antropologii*. Polskie Wydaw. Muzyczne, Kraków 1976, 227 s.



- Borris, Siegfried: *Gegensätzliche Authentizität in der Interpretation. Zur Grundlegung einer Interpretationskunde*. In: *Vergleichende Interpretationskunde* Berlin Verlag Merseburger, Berlin 1963, 55 s.
- Breulier, Adolphe: *Du droit de perpetuité de la propriété intellectuelle*. A. Durand, Paris 1855, 140 s. (Nabu Press, 2010, ISBN: 9781144836571).
- Caillemer, Exupère: *La propriété littéraire à Athènes*. Paris 1868, 27 s.
- Conrad, Waldemar: *Der ästhetische Gegenstand*. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, roč. 3, 1908, č. 1, s. 71–118.
- Danto, Arthur Coleman: *Artworks and Real Things*. In: *Theoria*, roč. 2008, 39, s. 1–17.
- Danto, Arthur Coleman: *Transfiguration of the Commonplace*. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 33, s. 139–148, (též knižně *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*. Harvard University Press, Cambridge 1981, 212 s., ISBN ISBN 0-674-90345-5, 0-674-90346-3).
- Derrida, Jacques: *Signature Event Context*. (překl. Welc, Samuel – Rehlman, Jeffrey). Northwestern University Press, Evanston 1998.
- Dickenmann, Paul: *Die Entwicklung der Harmonik bei A. Skrjabin*. P. Haupt, Bern – Leipzig 1935, 107 s.
- Erpf, Hermann: *Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neuen Musik*. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1969, 209 s.
- Fernandez, Dominique: *Porporino aneb Tajnosti neapolské*. Mladá fronta, Praha 1999, 400 s., ISBN 80-204-0838-X, 9788020408389.
- Fukač, Jiří: *Pojmosloví hudební komunikace*. FFMU, Brno 1991, 114 s., ISBN 802100245X, 9788021002456.
- Gieseke, Ludwig: *Die geschichtliche Entwicklung des deutschen Urheberrechts*. Göttingen 1957, 156 s., ISBN 3509000552, 978-3509000559.
- Grzybowski, Stefan a kol.: *Zagadnienia prawa autorskiego*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1973, 454 s.
- Gurevič, Aron Jakovlevič: *Kategorie středověké kultury*. Mladá Fronta, Praha 1978, 286 s.
- Hajnalová, Zdenka – Suja, Jozef: *Ochranná známka Spoločenstva (CTM)*. Úrad priemyselného vlastníctva Slovenskej republiky, Bratislava 2002, 65 s., ISBN 8088994241, 9788088994244.
- Hampel, Sherri Carl: *Note: Are Samplers Getting a Bum Rap?: Copyright Infringement of Technological Creativity?* In: *University of Illinois Law Review* 559, roč. 1992, s. 584–585
- Headlam, Dave – Marvin, Elizabeth West: *Does the song remain the same? Questions of authenticity and identification in the music of Led Zeppelin*. In: *Concert Music, Rock, and Jazz Since 1945: Essays and Analytical Studies*. Boydell & Brewer, 1995, 330 s. ISBN 1-58046-096-8.
- Hebdidge, Dick: *Cut 'N' Mix: Culture, Identity and Caribbean Music*. Routledge, New York 1987, 180 s., ISBN 0415058759, 9780415058759.
- Hermann-Otavský, Karel: *O právní ochraně ideálních zájmů autora díla literárního a uměleckého*. Praha 1904, s.,
- Higgins, Dick: *Horizons, the Poetics and Theory of the Intermedia*. Southern Illinois University Press, Carbondale 1984, 146 s., ISBN 0809311429.
- Hindemith, Paul: *Unterweisung im Tonsatz*. B. Schott's Sohne, Mainz 1937, 189 s., (nově Schott, 1976, 192 s., ISBN 3795716012, 9783795716011).
- Hrabák, Josef: *Literární komparatistika*. SPN, Praha 1976, 206 s., ISBN 14-428-76.
- Husserl, Edmund: *Karteziánské meditace*. Svoboda-Libertas, Praha 1993, 209 s., ISBN 80-205-0311-0. (brož.)
- Jameson, Frederic: *Postmodernism and Consumer Society*. In: ed. Foster, Hal: *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Bay Press, Seattle 1983, 159 s., ISBN 0941920011, 9780941920018.
- Janáček, Leoš: *Úplná nauka o harmonii*. Nakl. A. Piša, Brno 1920, 356 s.
- Jolly, Julius: *Die Lehre vom Nachdruck*. J. C. B. Mohr, Heidelberg 1852, 314 s.
- Kadlec, Karel: *Pojem a obsah práva autorského*. In: *Právník*, 1891.

- Karg-Ellert, Sigfried: *Polarische Klang- und Tonalitäts-lehre (Harmonologik)*. Leipzig 1931.
- Knotek, Štefan: *Čas v texte a text v čase*. In: O interpretácii umeleckého textu 5. Bratislava 1976.
- Kohler, Josef: *Urheberrecht an Schriftwerken und Verlagsrecht*. F. Enke, Stuttgart 1907, 515 s., ISBN 3-511-00967-7.
- Kučera, Václav: *Umělecký obraz v hudbě*. [s.n.] Praha 1965, 308 s.
- Kummer, Max: *Das urheberrechtlich schützbares Werk*. Stämpfli, Bern 1968, 229 s.
- Kuner, Wolfdieter: *Gemeinschaft und Abhängigkeit im Urheberrecht*. Disertační práce, Freiburg 1957, 171 s.
- Landes, William – Lichtman, Douglas: *Indirect Liability for Copyright Infringement: Napster and Beyond*. In: *Journal of Economic Perspectives*, roč. 17, č 2, 2003: s. 113–124.
- Lehmer, Larry: *The Day the Music Died: The Last Tour of Buddy Holly, the Big Bopper and Ritchie Valens*. Schirmer Books, New York, 2004, 272 s., ISBN 0.8256.7287.2.
- Lhota, Emil.: *Řemeslná bratrstva a cechy, jejich původ, rozkvět a úpadek*. Emil Lhota, Volyně 1896, 29 s.
- Lissa, Zofia: *Über das Wesen des Musikwerks*. Musikforschung, roč. 21, 1968.
- Merleau-Ponty, Maurice: *Phénoménologie de la perception*. Gallimard, Paris 1945, 531 s.
- Mersmann, Hans: *Angewandte Musikästhetik*. Hesse, Berlin 1926, 752 s.
- Meyerhofer, Robert: *Organische Harmonielehre*. Schuster & Loeffler, Berlin 1908, 247 s.
- Mills, Charles Wright: *White Collar: the American middle classes*. Oxford University Press, Oxford 2002, 394 s., ISBN 0-19-515708-7.
- Mukařovský, Jan: *Studie z estetiky*. Odeon, Praha 1966, 371 s.
- Nejedlý, Zdeněk: *Otakara Hostinského esthetika. Díl 1, Všeobecná esthetika*. Jan Leichter, Praha 1921, 453 s.
- Nitze, Hans: *Das Recht an der Melodie*. Duncker & Humblot, München, Leipzig 1912., 163 s.
- Pareyson, Luigi: *Estetica - Teoria della formatività*. Sansoni, Firenze 1974, 392 s., ISBN 8845250873, 9788845250873.
- Passman, Donald S.: *All You Need to Know About the Music Business*. Simon And Schuster, New York 1997, 433 s., ISBN 0684836009, 9780684836003.
- Pousseur, Henri: *La nuova sensibilita musicale*. In: *Incontri Musicali*, roč. 1958, č. 2, s. 3–37.
- Pukl, Oldřich: *K problematice momentové formy v díle Karlheinz Stockhausena*. ČSAV, Praha 1972, 275 s.
- Püttingen-Vesque, Johann: *Das musikalische Autorrecht*. Braumüller, Wien 1864, 205 s.
- Rameau, Jean-Philippe: *Traité de l'harmonie reduite à ses principes naturels*. Ballard, Paris 1722, 432 s. (aktuální vydání: Slatkine reprints, Geneve 1986, ISBN 205100787X, 9782051007870.)
- Reece, Doug Reece: *RIAA Files Suit Over MP3 Player*. In: *Billboard*, October 24, 1998.
- Resnicoff, Matt. *In Through the Out Door: Jimmy Page Goes Back to Led Zeppelin*. In: *Musician*. Roč. 1990, č. 11, s. 62.
- Richtel, Matt: *Music Industry Loses a Bid to Stop Internet Recording*. In: *New York Times*, October 28, 1998.
- Rimmer, Matthew: *Digital copyright and the consumer revolution*. Edward Elgar Publishing, Cheltenham & Camberley 2007, 368 s., ISBN 1-8454-2948-6, 978-1-8454-2948.
- Roeber, Georg: *Urheberrecht oder geistiges Eigentum*. Verlag für Angewandte Wissenschaften, Baden-Baden 1956, 55 s.
- Rötthlisberger, Ernst: *Das Plagiat*. In: *UFITA - Archiv für Urheber- und Medienrecht*, bis 2007, H.1, s. 135-192. Původní výtisk in *Zeitschrift für Schweizerisches Recht*, 1917, N.F. 36, s. 131–200.
- Rubištejn, Sergej Leonidovič: *Základy obecné psychologie*. (Překl. Boleslav Bárta) SPN, Praha 1964, 762 s.
- Sartre, Jean-Paul: *Bytí a nicota* (přeložil O. Kuba). OIKOYMENH, Praha 2006, 717 s., ISBN 80-7298-097-1.

- Shuker, Roy: *Key Concepts in Popular Music*. Routledge 1998, 365 s., ISBN 0415161045, 9780415161046.
- Schicke, Charles: *Revolution in Sound; A Biography of the Recording Industry*. Little Brown, Boston 1974, 246 s. ISBN 0316773336, 9780316773331(!).
- Schnittke, Alfred: *Polystilistische Tendenzen in der modernen Musik*. In: *Musiktexte* 30, Köln 1989, s. 29–30.
- Siegel, Lee Siegel, Lee: *Against the Machine: Being Human in the Age of the Electronic Mob*. Spiegel & Grau, a division of Random House, Inc., New York 2008, 182 s., ISBN 9780385522656 0385522657.
- Sloop, John – Herman, Andrew: *Negativland, Out-law Judgments, and the Politics of Cyberspace*. In: ed. Swiss, Thomas – Sloop, John – Herman, Andrew: *Mapping the Beat: Popular Music and Contemporary Theory*. Blackwell, Malden 1998, 322 s., ISBN 1577180771, 157718078X.
- Spurný, Lubomír: *Heinrich Schenker - dávný neznámý*. Olomouc: Univerzita Palackého - vydavatelství, 2000, 186 s., ISBN 80-244-0055-3.
- Stehlíková, Eva.: *Řecké divadlo klasické doby*. Ústav pro klasická studia, Praha 1991, 130 s., ISBN 80-901084-0-7.
- Sychra, Antonín: *Hudba očima vědy*. Československý spisovatel, Praha 1965, 179 s.
- Tarnawska, Krystyna: *Cytat muzyczny*. Referát na sémiotickém kongresu v Edinburghu, 1978, rkp.
- Telec, Ivo: *The Enforcement of Industrial Property Rights in the Czech Republic*. *International Review Of Industrial Property and Copyright Law (IIC)*. Roč. 32, 2001, č. 8, s. 935–950.
- Thomas, Douglas: *Criminality on the Electronic Frontier*. In: ed. Thomas, Douglas – Loader, Brian D.: *Cybercrime, law enforcement, security and surveillance in the information age*. Routledge, London 2000, 300 s., ISBN 0-415-21326-6, 0-415-21325-8.
- Voigtländer, Robert – Elster, Alexander – Kleine, Heinz: *Urheberrecht – Kommentar, 4. Auflg.*, Berlin 1952, 264 s.
- Wächter, Oscar von: *Das Verlagsrecht*. Cotta, Stuttgart 1857, 920 s.
- Wellek, Albert: *Musikpsychologie und Musikästhetik*. Akad. Verl.-Ges. Frankfurt/M. 1963, 391 s.
- Wollheim, Richard: *Art and its Objects*. Cambridge University Press, Cambridge 1980, 233 s., ISBN 0-521-22898-0.
- Zil'berštejn, Nikolaj Lvovič: *Muzykal'noje proizvedenije kak objekt avtorskogo prava*. SGP 2, 1958.
- Zuckerkandl, Victor: *Die Wirklichkeit der Musik*. Rhein-Verlag, Zürich 1963, 369 s.

### 3. Internetové zdroje

- Self, Joseph C.: *Lennon vs. Levy – The 'Roots' Lawsuit*. Dostupné [online] na <http://www.abbeyrd.net/lenlevy.htm> [citováno 17. 8. 2012].
- heslo *Virální marketing*. [online]. Dostupné na <http://www.adaptic.cz/znalosti/slovnicek/viralni-marketing/> [citováno 4. 7. 2012].
- *AKM – autoren, komponisten, musikverleger*. [online]. Dostupné na [www.akm.co.at](http://www.akm.co.at), [citováno 8. 11. 2011].
- Veselý, Karel: *Pirátko Katy B infikuje britský pop futurismem*. [online]. c2011. Dostupné na <http://aktualne.centrum.cz/kultura/hudba/clanek.phtml?id=696216>, [citováno 28. 10. 2011].
- Carruthers, Sean: *Negativland – Fair Use: The Story of the Letter U and the Numeral 2 (review)*. [online]. c2010. Dostupné na <http://www.allmusic.com/album/fair-use-the-story-of-the-letter-u-and-the-numeral-2-mw0000171716> [citováno 10. 6. 2012].
- Farley, Keith: *Puff Daddy – Forever (review)*. [online]. c1999. Dostupné na <http://www.allmusic.com/album/r427618> [citováno 3. 4. 2012].

- Prato, Greg: *The Verve – Bittersweet Symphony (review)*. [online]. Dostupné na <http://www.allmusic.com/song/bittersweet-symphony-mt0003763279> [cit. 10. 6. 2012].
- Greenwald, Matthew: *The Turtles – You Showed me (review)*. [online]. Dostupné na <http://www.allmusic.com/song/you-showed-me-mt0003467818>. [citováno 3. 4. 2012].
- *Oficiální stránky skladatele Arvo Pärta*. [online]. Dostupné na <http://www.arvopart.org/> [citováno 25. 3. 2012].
- *ASCAP – The American Society of Composers, Authors and Publishers*. [online]. Dostupné na <http://www.ascap.com/> [citováno 26. 7. 2012].
- *BIEM – Bureau international des societies gerant les droits d'enregistrement et de reproduction mecanique*. [online]. Dostupné na [www.biem.org](http://www.biem.org) [citováno 8. 11. 2011].
- *Lanham (Trademark) Act (15 U.S.C.) Index*. [online]. Dostupné na <http://www.bitlaw.com/source/15usc/> [citováno 9. 6. 2012].
- *Úmluva ACTA*. [online]. c2012. Dostupné na <http://www.blisty.cz/files/2012/02/03/acta.pdf> [citováno 6. 7. 2012].
- *BMI – Broadcast Music, Inc.* [online]. Dostupné na <http://www.bmi.com/> [citováno 26. 7. 2012].
- Klesla, Jan: *FBI zablokovala Megaupload. Hackeri vyřadili web ministerstva spravedlnosti USA*. [online]. c2012. Dostupné na <http://byznys.ihned.cz/c1-54471960-fbi-zablokovala-megaupload-hackeri-vyradili-web-ministerstva-spravedlnosti-usa> [citováno 6. 7. 2012].
- *Právnicka v oboru IT: Za ilegální stahování a zároveň sdílení hrozí v ČR až 8 let vězení*. [online]. c2012. Dostupné na <http://byznys.ihned.cz/c1-54496840-pravnicka-v-oboru-it-za-ilegalni-stahovani-a-zaroven-sdileni-hrozi-v-cr-az-8-let-vezeni> [citováno 6. 7. 2012].
- *Rock na rozbouřených vodách*. [online]. c2009. Dostupné na [http://cdklub.net/modules.php?name=News&new\\_topic=6](http://cdklub.net/modules.php?name=News&new_topic=6) [citováno 28. 10. 2011].
- *UCLA and Columbia law schools – Music Copyright Infringement Resource*. [online]. Dostupné na <http://cip.law.ucla.edu/cases/Pages/default.aspx> [citováno 3. 5. 2012].
- *CISAC – International Confederation of Societies of Authors and Composers*. [online]. Dostupné na [www.cisac.org](http://www.cisac.org) [citováno 8. 11. 2011].
- Václavík, Lukáš: *Kompletní znění dohody ACTA v češtině*. [online]. c2012. Dostupné na <http://www.cnews.cz/kompletni-zneni-dohody-acta-v-cestine> nebo <http://www.root.cz/knihy/dohoda-acta-cesky/> [obojí citováno 6. 7. 2012].
- *Statement from the band to Joe Satriani*. [online]. c2008. Dostupné na <http://www.coldplay.com/newsdetail.php?id=242> [citováno 10. 12. 2008].
- Nicoleanu, Anca: *Zici că n-ai plagiat și, gata, ai scăpat*. [online] c2007 Dostupné na [www.cotidianul.ro/zici\\_ca\\_n-ai\\_plagiat\\_si\\_gata\\_ai\\_scapat-22511.html](http://www.cotidianul.ro/zici_ca_n-ai_plagiat_si_gata_ai_scapat-22511.html) [citováno 19. 6. 2009] (dnes již nefunkční).
- *Samplý a kopírování hudby – 1. díl*. [online]. c2009. Dostupné na <http://crackers.cz/samply-a-kopirovani-hudby-1-dil/> [citováno 9. 4. 2012].
- *Samplý a kopírování hudby – 2. díl*. [online]. c2010. Dostupné na <http://crackers.cz/samply-a-kopirovani-hudby-2-dil/> [citováno 9. 4. 2012].
- *Samplý a kopírování hudby – 3. díl*. [online]. c2010. Dostupné na <http://crackers.cz/samply-a-kopirovani-hudby-3-dil/> [citováno 9. 4. 2012].
- *Samplý a kopírování hudby – 4. díl*. [online]. c2010. Dostupné na <http://crackers.cz/samply-a-kopirovani-hudby-4-dil/> [citováno 9. 4. 2012].
- *Samplý a kopírování hudby – 5. díl*. [online]. c2011. Dostupné na <http://crackers.cz/samply-a-kopirovani-hudby-5-dil/> [citováno 9. 4. 2012].
- *Zaměřeno na: Jay-Z – Empire State of Mind feat. Alicia Keys*. [online]. c2010. Dostupné na <http://www.cream.cz/?novinka=zamereno-na-jay-z-empire-state-of-mind> [citováno 9. 4. 2012].
- *Zaměřeno na: Kanye West*. [online]. c2010. Dostupné na <http://www.cream.cz/?novinka=zamereno-na-kanye-west> [citováno 11. 6. 2012].
- *Licence Creative Commons*. [online]. Dostupné na <http://www.creativecommons.cz/> [citováno 11. 6. 2012].
- *Filmová databáze CSFD: Zabil jsem Einsteina, pánové*. [online]. Dostupné na <http://www.csfd.cz/film/6007-zabil-jsem-einsteina-panove/> [citováno 27. 5. 2012].

- *Filmová databáze CSFD: Byli jednou dva písari.* [online]. Dostupné na <http://www.csfd.cz/film/71446-byli-jednou-dva-pisari/> [citováno 27. 5. 2012].
- *Secure Digital Music Initiative.* [online]. Dostupné na <http://cyber.law.harvard.edu/property/MP3/sdmi.html> [citováno 4. 7. 2012].
- Pepper, Stephen C.: *Supplementary Essay – o existenci UD.* [online]. c2011. Dostupné na <http://www.dailylife.cz/2011/05/16/pepper-supplementary-essay/> [citováno 11. 7. 2011].
- Dadds, Kimberley: *Elton John is sued by songwriter for allegedly stealing lyrics to Nikita.* In: *Daily Mail*, s. D01. Dostupné [online] na <http://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-2136170/Elton-John-sued-songwriter-allegedly-stealing-lyrics-Nikita.html> [citováno 2. 5. 2012].
- *Tough New Copyright Law Covers The Net.* In: CNN/Time All Politics, December 17, 1997. Dostupné [online] na <http://detritus.net/rhizome.html#recent> [citováno 4. 7. 2012].
- *MegaUpload zničen, hlásí FBI, Anonymous se mstí.* [online]. c2012. Dostupné na <http://diit.cz/clanek/megaupload-znicen-hlasi-fbi-anonymous-se-msti> [citováno 6. 7. 2012].
- *Yhdysvaltalaistuottaja Timothy "Timbaland" Mosley pöllä suomalaismuusikolta.* [online]. c2007. Dostupné na <http://dome.fi/pelit/artikkelit/yleiset/yhdysvaltalaistuottaja-pollä-suomalaismuusikolta> [citováno 16. 6. 2012].
- *Electronic frontier foundation defending your rights in the digital world.* [online]. Dostupné na <https://www.eff.org/> [citováno 6. 7. 2012].
- Stallman, Richard: *Copywrong.* [online] Dostupné na [http://www.eff.org/pub/Intellectual\\_property/copywrong.paper](http://www.eff.org/pub/Intellectual_property/copywrong.paper) [citováno 4. 7. 2012] (dnes již nefunkční).
- Martin, Brian: *Against Intellectual Property.* [online]. Dostupné na [http://www.eff.org/pub/Intellectualproperty/against\\_ip.article](http://www.eff.org/pub/Intellectualproperty/against_ip.article) [citováno 4. 7. 2012] (dnes již nefunkční).
- Kopecký, František: *Historie, 18. díl – Elektronické hudební nástroje 80. let.* [online]. c2012. Dostupné na <http://www.ejazz.cz/articles/80-leta-elektronicke-hudebni-nastroje/> [citováno 4. 7. 2012].
- Kopecký, František: *Historie elektronické taneční hudby.* [online]. c2012. Dostupné na <http://www.ejazz.cz/tanecni-hudba/> [citováno 4. 7. 2012].
- Kůta, Petr: *Product placement aneb konec obav ze skryté reklamy v češích.* [online] c2010. Dostupné na <http://www.elaw.cz/cs/obchodni-pravo/259-product-placement-aneb-konec-obav-ze-skryte-reklamy-v-cekach-.html> [citováno 29. 12. 2012].
- *Avalon (Al Jolson song).* [online]. c2012. Dostupné na [http://en.wikipedia.org/wiki/Avalon\\_%28Al\\_Jolson\\_song%29](http://en.wikipedia.org/wiki/Avalon_%28Al_Jolson_song%29) [citováno 12. 6. 2012].
- *A&M Records, Inc. v. Napster, Inc.* [online]. c2012. Dostupné na [http://en.wikipedia.org/wiki/A%26M\\_Records,\\_Inc.\\_v.\\_Napster,\\_Inc.](http://en.wikipedia.org/wiki/A%26M_Records,_Inc._v._Napster,_Inc.) [citováno 5. 7. 2012].
- *A&M Records, Inc. v. Napster, Inc., 114 F.Supp.2d 896 (2000).* [online]. c2012. Dostupné na [http://en.wikipedia.org/wiki/A%26M\\_Records,\\_Inc.\\_v.\\_Napster,\\_Inc.,\\_114\\_F.Supp.2d\\_896](http://en.wikipedia.org/wiki/A%26M_Records,_Inc._v._Napster,_Inc.,_114_F.Supp.2d_896) [citováno 5. 7. 2012].
- *Computer music.* [online]. c2012. Dostupné na [http://en.wikipedia.org/wiki/Computer\\_music](http://en.wikipedia.org/wiki/Computer_music) [citováno 4. 7. 2012].
- *Gnutella.* [online]. c2012. Dostupné na <http://en.wikipedia.org/wiki/Gnutella> [citováno 5. 7. 2012].
- *List of Music Genome Project attributes.* [online]. c2012. Dostupné na [http://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_Music\\_Genome\\_Project\\_attributes](http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Music_Genome_Project_attributes) [citováno 4. 4. 2012].
- *List of musical medleys.* [online]. c2012. Dostupné na [http://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_musical\\_medleys](http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_musical_medleys) [citováno 11. 6. 2012].
- *Mashup (music).* [online]. c2012. Dostupné na [http://en.wikipedia.org/wiki/Mashup\\_%28music%29#cite\\_note-2](http://en.wikipedia.org/wiki/Mashup_%28music%29#cite_note-2) [citováno 4. 4. 2012].

- *Music sampling (legal issues)*. [online]. c2012. Dostupné na [http://en.wikipedia.org/wiki/Music\\_sampling\\_%28legal\\_issues%29](http://en.wikipedia.org/wiki/Music_sampling_%28legal_issues%29) [citováno 10. 6. 2012].
- *Musical plagiarism*. [online]. c2012. Dostupné na [http://en.wikipedia.org/wiki/Musical\\_plagiarism#cite\\_note-19](http://en.wikipedia.org/wiki/Musical_plagiarism#cite_note-19) [citováno 22. 5. 2012].
- *Pirate radio*. [online]. c2012. Dostupné na [http://en.wikipedia.org/wiki/Pirate\\_radio](http://en.wikipedia.org/wiki/Pirate_radio) [citováno 28. 10. 2011].
- *Sampling (music)*. [online]. c2012. Dostupné na [http://en.wikipedia.org/wiki/Sampling\\_%28music%29](http://en.wikipedia.org/wiki/Sampling_%28music%29) [citováno 10. 3. 2012].
- *Strangers in the Night*. [online]. c2012. Dostupné na [http://en.wikipedia.org/wiki/Strangers\\_in\\_the\\_Night](http://en.wikipedia.org/wiki/Strangers_in_the_Night) [citováno 12. 6. 2012].
- *The Grey Album*. [online]. c2012. Dostupné na [http://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Grey\\_Album](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Grey_Album) [citováno 10. 6. 2012].
- *The Chemical Brothers*. [online]. c2012. Dostupné na [http://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Chemical\\_Brothers](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Chemical_Brothers) [citováno 10. 6. 2012].
- Voelker, Daniel: *Guy Hobbs (Plaintiff) versus Sir Elton Hercules John, Bernard John Taupin, & Big Pig Music (Defendants)*. In: Entertainment Law Digest. Dostupné [online] na <http://www.entlawdigest.com/2012/04/30/eltonJohn.pdf> [citováno 2. 5. 2012].
- Steinmetz, Karel: *Pohyb, čas a prostor v hudbě*. Dostupný [online] na <http://epedagog.upol.cz/eped1.2002/clanek03.htm> [citováno 13. 7. 2011].
- Steinmetz, Karel: *Pohyb, čas a prostor v hudbě*. [online]. c2002. Dostupné na <http://epedagog.upol.cz/eped1.2002/clanek03.htm> [citováno 13. 7. 2011].
- Steinmetz, Karel: *Pozoruhodná monografie o rakouském hudebním teoretikovi*. [online]. c2002. Dostupné na <http://epedagog.upol.cz/eped1.2002/recenze02.htm> [citováno 8. 5. 2012].
- *Everything is a Remix*. [online] Dostupný na <http://www.everythingisaremix.info/watch-the-series/> [citováno 29. 12. 2012].
- *Self-plagiátorství & akademická nečestnost a internet*. [online]. c2005. Dostupné na [http://www.fit.vutbr.cz/research/pubs/TR/2005/sem\\_uifs/s051114slidy1.pdf](http://www.fit.vutbr.cz/research/pubs/TR/2005/sem_uifs/s051114slidy1.pdf) [citováno 31. 10. 2011].
- Thier, Dave: *Is This The Real Reason Why MegaUpload Was Shut Down?* [online]. c2012. Dostupné na <http://www.forbes.com/sites/davidthier/2012/01/24/is-this-the-real-reason-why-megaupload-was-shut-down/> [citováno 6. 7. 2012].
- *GEMA – Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte*. [online]. Dostupné na [www.gema.de](http://www.gema.de) [citováno 26. 7. 2012].
- *Timbaland Rips Off Arabic Music*. [online]. c2010. Dostupné na <http://glyphs.gardenweb.com/forums/load/music/msg0512303120058.html?1> [citováno 16. 6. 2012].
- *Goethe institut – Markus Schneider (Treffer)*. [online]. Dostupné na <http://suche.goethe.de/search/Goethe.jsp;jsessionid=57B1C7C7A12ED3CB483B358BAB3CE890?spr=&dir=&titel=&noserv=&noarc=&x=&c=&r=52599040> [citováno 3. 7. 2012].
- Michaels, Sean: *Are the Hivesthieves? Jason Shapiro thinks so*. [online]. c2008. Dostupné na <http://www.guardian.co.uk/music/2008/oct/29/hives-jason-shapiro-tick-boom> [citováno 16. 6. 2012].
- Michaels, Sean: *Guns N'Roses sued for copyright infringement*. [online]. c2009. Dostupné na <http://www.guardian.co.uk/music/2009/oct/06/guns-n-roses-copyright-infringement> [citováno 16. 6. 2012].
- *Project Gutenberg – free ebooks*. [online]. Dostupné na [www.gutenberg.org](http://www.gutenberg.org) [citováno 6. 7. 2012].
- Miller, Chuck: *Dickie Goodman – We've Spotted The Shark Again*. In: Goldmine magazine. Dostupné [online] na <http://www.chuckthewriter.com/goodman.html> [citováno 21. 12. 2012].
- Akbar, Arifa: *Gorillaz aped my song, says furious Eddy Grant*. [online]. c2010. Dostupné na <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/news/gorillaz-aped-my-song-says-furious-eddy-grant-1921821.html> [citováno 16. 6. 2012].
- Willcock, John: *Who's Suing Whom: Bitter symphony as The Verve is sued by Oldham*. [online]. c1999. Dostupné na <http://www.independent.co.uk/news/business/whos-suing->

- [whom-bitter-symphony-as-the-verve-is-sued-by-oldham-1046409.html](http://whom-bitter-symphony-as-the-verve-is-sued-by-oldham-1046409.html) [citováno 3. 7. 2012].
- heslo *Apropriace*. [online]. c2009. Dostupné na <http://intermedia.ffa.vutbr.cz/apropriace> [citováno 11. 8. 2012].
  - Vavroušková, Tereza: *Hudební zločiny*. (šestidílný seriál na portále iReport). [online]. c2012. Dostupné na <http://www.ireport.cz/style/14621-hudebni-zlociny-i-dil.html>, <http://www.ireport.cz/style/14665-hudebni-zlociny-ii-dil.html>, <http://www.ireport.cz/style/14725-hudebni-zlociny-iii-dil.html>, <http://www.ireport.cz/style/14759-hudebni-zlociny-iv-dil.html>, <http://www.ireport.cz/style/14813-hudebni-zlociny-v-dil.html>, <http://www.ireport.cz/style/14891-hudebni-zlociny-vi.html> [vše citováno 25. 7. 2012].
  - Odehnal, Karel: *Hudební kinetika v canzonách a sonátách 17. století: Frescobaldi – Berardi – Corelli*. [online]. c2007. Dostupné na [http://is.muni.cz/th/65848/ff\\_b/bakalarska\\_prace.txt](http://is.muni.cz/th/65848/ff_b/bakalarska_prace.txt) [citováno 6. 3. 2012].
  - Topka, Petr: *Napster, Kazaa, Grokster – významné spory ohledně peer-to-peer sítí v zahraničí*. [online]. c2006. Dostupné na <http://www.itpravo.cz/index.shtml?x=1931571> [citováno 5. 7. 2012].
  - Havel, Bohumil: *Trochu plagiát, trochu ne*. [online] Dostupný na <http://jinepravo.blogspot.cz/2011/06/trochu-plagiat-trochu-ne.html> [citováno 1. 8. 2012].
  - Hradec, Jiří: *Historie OSA. Když v OSA pukaly ledy*. [online]. Dostupné na [www.jirihradec.cz/tisk/historie.doc](http://www.jirihradec.cz/tisk/historie.doc) [citováno 7. 7. 2012].
  - Haman, Jiří: *Volné zvukové samplý na internetu (Free Samples)*. [online]. c2007. Dostupné na <https://jirkas.signaly.cz/0710/volne-samply-na-internetu> [citováno 10. 3. 2012].
  - *1701 Trademark Counterfeiting – Introduction*. [online]. Dostupné na [http://www.justice.gov/usao/eousa/foia\\_reading\\_room/usam/title9/crm01701.htm](http://www.justice.gov/usao/eousa/foia_reading_room/usam/title9/crm01701.htm) [citováno 9. 6. 2012].
  - *Výzva na obranu kopírování*. [online]. Dostupné na <http://kopirovanijezadarmo.cz/> [citováno 26. 7. 2012].
  - *Znalec: Kalousek i Helešic čerpali z obecného zdroje, nic nového neobjevili*. [online]. c2008. Dostupné na [http://kultura.idnes.cz/znalec-kalousek-i-helesic-cepali-z-obecneho-zdroje-nic-noveho-neobjevili-1lz-/hudba.aspx?c=A080902\\_161413\\_hudba\\_jaz](http://kultura.idnes.cz/znalec-kalousek-i-helesic-cepali-z-obecneho-zdroje-nic-noveho-neobjevili-1lz-/hudba.aspx?c=A080902_161413_hudba_jaz) [citováno 17. 6. 2012].
  - *Britští muzikologové zrekonstruovali část Beethovenovy skladby*. [online]. Dostupné na <http://magazin.ceskenoviny.cz/zpravy/britsti-muzikologove-zrekonstruovali-cast-beethovenovy-skladby/693450> [citováno 27. 10. 2011].
  - *Zamítnutí dohody ACTA uvítali čeští politici napříč stranami*. [online]. c2012. Dostupné na <http://www.mediafax.cz/politika/4078123-Zamitnuti-dohody-ACTA-uvitali-cesti-politici-napric-stranami> [citováno 6. 7. 2012].
  - *Rozhodnutí MK ve věci zvukařů ohledně výkonu kolektivní správy*. [online]. c2006. Dostupné na [http://www.mkcr.cz/assets/autorske-pravo/kolektivni-sprava/03-10145-Rozhodnut\\_ve\\_v\\_c\\_i\\_zvuka\\_-\\_pro\\_zve\\_ejn\\_n\\_na\\_webu\\_MK\\_2.pdf](http://www.mkcr.cz/assets/autorske-pravo/kolektivni-sprava/03-10145-Rozhodnut_ve_v_c_i_zvuka_-_pro_zve_ejn_n_na_webu_MK_2.pdf) [citováno 20. 11. 2011].
  - Johnson, Tina: *Dr. Dre sued by Lucasfilm*. [online]. c2000. Dostupné na <http://www.mtv.com/news/articles/1428253/dr-dre-sued-by-lucasfilm.jhtml>, [citováno 16. 6. 2012].
  - Mancini, Robert: *Dr. Dre Slaps Napster With Warning*. [online]. c2000. Dostupné na <http://www.mtv.com/news/articles/1428254/dr-dre-slaps-napster-with-warning.jhtml> [citováno 5. 7. 2012].
  - Mancini, Robert: *Metallica Sets Legal Sights On Napster*. [online]. c2000. Dostupné na <http://www.mtv.com/news/articles/1432071/metallica-sets-legal-sights-on-napster.jhtml> [citováno 5. 7. 2012].
  - Moss, Corey: *Jury Orders Dr. Dre To Pay \$1.5 Million For Copyright Infringement*. [online]. c2003. Dostupné na <http://www.mtv.com/news/articles/1471763/dre-must-pay-15-million.jhtml> [citováno 16. 6. 2012].

- McDonald, Heather: *Who Clears My Music Samples?* [online]. c2012. Dostupné na <http://musicians.about.com/od/musiciansfaq/f/sampleclearance.htm> (Heather) [citováno 2. 7. 2012].
- Bosso, Joe: *Timbaland, Nelly Furtado sued for plagiarism.* [online]. c2009. Dostupné na <http://www.musicradar.com/news/guitars/timbaland-nelly-furtado-sued-for-plagiarism-210149> [citováno 16. 6. 2012].
- Forró, Daniel: *Publikování hudby na internetu.* [online]. c2001. Dostupné na <http://www.muzikus.cz/pro-muzikanty-clanky/Publikovani-hudby-na-internetu~05~listopad~2001/> [citováno 5. 7. 2012].
- *Archiv článků v kauze Napster.* [online]. Dostupné na <http://napster.mpx.cz/archiv.htm> [citováno 5. 7. 2012].
- *Guitarist Satriani sues Coldplay.* In: BBC News, 5 December 2008. Dostupné [online] na <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/7766683.stm> [citováno 19. 5. 2010]
- *Coldplay's Joe Satriani lawsuit dismissed from court.* dostupné [online] na <http://www.nme.com/news/coldplay/47325> [citováno 15. 9. 2009].
- Zarzycká, Karolína: *Radio Stalin začalo vysílat před 20 lety.* [online]. c2010. Dostupné na <http://www.novinky.cz/kultura/214607-radio-stalin-zacalo-vysilat-pred-20-lety.html> [citováno 28. 10. 2012].
- *Led Zeppelin sued by folk singer for alleged plagiarism.* In: *New York Post*. 2010. Článek dostupný [online] na [http://www.nypost.com/p/entertainment/music/led\\_zeppelin\\_sued\\_by\\_folk\\_singer\\_Onb6nS TXepES8W0KURCX00](http://www.nypost.com/p/entertainment/music/led_zeppelin_sued_by_folk_singer_Onb6nS TXepES8W0KURCX00) [citováno 6. 7. 2010].
- *CTM-ONLINE – Trade mark consultation service.* [online]. Dostupné na <http://oami.europa.eu/CTMOnline/RequestManager/> a [http://oami.europa.eu/CTMOnline/RequestManager/en\\_Result\\_NoReg](http://oami.europa.eu/CTMOnline/RequestManager/en_Result_NoReg) [obojí citováno 19. 3. 2012].
- *OAZA – ochranná asociace zvukařů – autorů.* [online]. Dostupné na [www.oaza.eu](http://www.oaza.eu) [citováno 20. 11. 2011].
- *Oficiální stránka skladatele Oliviera Messiaena – hudební jazyk O. Messiaena.* [online]. Dostupné na [www.oliviermessiaen.net/musical-language](http://www.oliviermessiaen.net/musical-language) [citováno 16. 9. 2009].
- *OSA – Ochranný svaz autorský.* [online]. Dostupné na [www.osa.cz](http://www.osa.cz) [citováno 25. 12. 2012].
- *Ohláška díla.* [online]. Dostupné na [http://www.osa.cz/media/85869/ohlaska\\_dila.pdf](http://www.osa.cz/media/85869/ohlaska_dila.pdf) [citováno 21. 11. 2011].
- *About The Music Genome Project.* [online]. Dostupné na <http://www.pandora.com/mgp.shtml> [citováno 4. 4. 2012].
- *Coldplay Sued By Joe Satriani For Allegedly Plagiarizing 'Viva La Vida' Melody.* dostupné [online] na [www.peoplestar.co.uk/index.html?news=287](http://www.peoplestar.co.uk/index.html?news=287) [citováno 6. 12. 2008] (dnes již nefunkční).
- *Webová stránka politické strany Piráti.cz.* [online]. Dostupné na [www.pirati.cz](http://www.pirati.cz). [citováno 26. 7. 2012].
- Michálek, Jakub – Ferjenčík, Mikuláš: *ACTA: Zostřený boj za „duševní vlastnictví“.* [online]. c2012. Dostupné na [http://piratskenoviny.cz/?c\\_id=33494](http://piratskenoviny.cz/?c_id=33494) [citováno 6. 7. 2012].
- *Pirátská strana odsuzuje razii proti Megauploadu.* [online]. c2012. Dostupné na [http://www.piratskenoviny.cz/?c\\_id=33531](http://www.piratskenoviny.cz/?c_id=33531) [citováno 6. 7. 2012].
- *Text písňe „An de Eck steiht 'n Jung mit 'n Tüddelband“.* [online]. Dostupné na <http://www.plattmaster.de/andeeck.htm> [citováno 11. 6. 2012].
- Myers, Shauna: *Why was MegaUpload really shut down?* [online]. c2012. Dostupné na <https://plus.google.com/u/0/111314089359991626869/posts/HQJxDRiwAWq> [citováno 6. 7. 2012].
- Hansel, Martin: *Zvuková ochranná známka v právu ES.* [online]. c2005. Dostupné na <http://pravnicaradce.ihned.cz/c1-15548100-zvukova-ochranna-znamka-v-pravu-es> [citováno 19. 3. 2012].
- Čermák, Karel: *Evropské ius commune a náš vstup do EU v oblasti známkového práva.* [online]. c2003. Dostupné na [http://pravnicaradce.ihned.cz/2-13669020-F00000\\_d-28](http://pravnicaradce.ihned.cz/2-13669020-F00000_d-28) [citováno 13. 3. 2012].



- *PRS for Music – Our history*. [online]. Dostupné na <http://www.prsformusic.com/aboutus/ourorganisation/ourhistory/Pages/default.aspx> [citováno 26. 7. 2012].
- *PRS for Musi*. [online]. Dostupné na <http://www.prsformusic.com/Pages/default.aspx> [citováno 26. 7. 2012].
- Samudrala, Ram: *A Primer on the Ethics of „Intellectual Property“*. [online]. Dostupné na [http://www.ram.org/ramblings/philosophy/fmp/copying\\_primer.html](http://www.ram.org/ramblings/philosophy/fmp/copying_primer.html) [citováno 4. 7. 2012].
- *GEMA (Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte). History*. [online]. Dostupné na <http://www.referenceforbusiness.com/history/En-Ge/GEMA-Gesellschaft-F-r-Musikalische-Auff-hrungs-Und-Mechanische-Vervielf-ltigungsrechte.html> [citováno 7. 11. 2011].
- Brophy, Richard: *Where there's a hit there's a writ: Plagiarism in electronic music*. [online]. c2009. Dostupné na <http://www.residentadvisor.net/feature.aspx?1124> [citováno 16. 6. 2012].
- Leibowitz, René: *The Composer and His Double. (Translated from the original French by Bruce Charles (Portland))*. [online]. Dostupné na <http://www.rodoni.ch/busoni/hisdouble.html> [citováno 22. 3. 2011].
- *SACEM – history*. [online]. Dostupné na <http://www.sacem.fr/cms/site/en/lang/en/home/about-sacem/history> [citováno 8. 11. 2011].
- *SAI – Svaz autorů a interpretů*. [online]. Dostupné na [www.sai.cz](http://www.sai.cz) [citováno 26. 7. 2012].
- *SESAC*. [online]. Dostupné na <http://www.sesac.com/> [citováno 26. 7. 2012].
- Swafford, Jan: *A Sound Odyssey. Remembering the genius whom Stanley Kubrick Stole music from*. Dostupné [online] na [http://www.slate.com/articles/arts/music\\_box/2008/07/ligeti\\_a\\_sound\\_odyssey.2.html](http://www.slate.com/articles/arts/music_box/2008/07/ligeti_a_sound_odyssey.2.html) [citováno 28. 8. 2012].
- heslo *Citace*. [online]. Dostupné na <http://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/citace> [citováno 19. 3. 2012].
- *No ray of light for Madonna in song plagiarism case*. In: Sydney Morning Herald, 20 November 2005. Dostupné [online] na <http://www.smh.com.au/news/people/no-ray-of-light/2005/11/19/1132017024510.html> [citováno 17. 8. 2012].
- *StopOSA – názory*. [online]. Dostupné na <http://stoposa.cz/kniha/> [citováno 26. 7. 2012].
- *Svaz autorů*. [online]. Dostupné na <http://www.svazautoru.org/> [citováno 26. 7. 2012].
- *Anonymous napadli servery OSA, web české vlády i Evropského parlamentu*. [online]. c2012. Dostupné na [http://technet.idnes.cz/anonymous-napadli-servery-osa-web-ceske-vlady-i-evropskeho-parlamentu-1mp-/sw\\_internet.aspx?c=A120126\\_134112\\_sw\\_internet\\_nyv](http://technet.idnes.cz/anonymous-napadli-servery-osa-web-ceske-vlady-i-evropskeho-parlamentu-1mp-/sw_internet.aspx?c=A120126_134112_sw_internet_nyv) [citováno 6. 7. 2012].
- Bator, Andrzej P.: *Intencjonalność sztuki, Relacje między fenomenologicznym a tomistycznym ujęciem problemu*. [online]. Dostupné na <http://test.asp.wroc.pl/dyskurs/Dyskurs2/AndrzejPBator.pdf> [citováno 25. 7. 2011] (dnes již nefunkční).
- *Ochrana obchodního tajemství, know-how*. [online]. Dostupné na <http://www.trademarks.cz/cz/ochrana-obchodniho-tajemstvi-know-how/?gclid=COvw4oPx164CFQ1lfAodihp8cg> [citováno 8. 3. 2012].
- Novotná, Irena: *Ta naše písnička česká*. [online]. c2010. Dostupné na <http://www.tretivek.cz/201001/ta-nase-pisnicka-ceska/> [citováno 8. 11. 2011].
- *Potvrzeno. Děkan opsal habilitační práci*. [online]. c2008. Dostupné na [http://www.tyden.cz/rubriky/domaci/potvrzeno-dekan-opsal-habilitacni-praci\\_69787.html](http://www.tyden.cz/rubriky/domaci/potvrzeno-dekan-opsal-habilitacni-praci_69787.html). ISSN 1210-9940. [citováno 31. 10. 2011].
- *Timbaland Steals Arabic music*. [online]. c2009. Dostupné na <http://unitedmusic.ro/timbaland-steals-arabic-music/> [citováno 16. 6. 2012].
- Guštar, Milan: *Algoritmická kompozice*. [online]. c2003. Dostupné na [http://www.uvnitr.cz/music\\_theory/algokomp.html](http://www.uvnitr.cz/music_theory/algokomp.html) [citováno 3. 7. 2012].
- *Kim Dotcom o Megauploadu*. [online]. c2012. Dostupné na <http://www.videacesky.cz/talk-show-rozhovory/kim-dotcom-o-megauploadu> [citováno 6. 7. 2012].
- *Portál Vlády ČR*. [online]. Dostupné na [www.vlada.cz](http://www.vlada.cz) [citováno 13. 3. 2012].

- *Pravda o Megauploadu aneb proč by skutečně uzavřen.* [online]. c2012. Dostupné na <http://webtrh.cz/170670-pravda-megauploadu-proc-skutecne-uzavren> [citováno 6. 7. 2012].
- *Who sampled – ultimate database of sampled music, remixes and cover songs.* [online]. Dostupné na [www.whosampled.com](http://www.whosampled.com) [citováno 4. 4. 2012].
- *Who sampled: Coolio.* [online]. Dostupné na <http://www.whosampled.com/artist/Coolio/> [citováno 3. 4. 2012].
- *Who sampled: Massive Attack – Unfinished Sympathy versus J. J. Johnson – Parade Strut (Instrumental).* [online]. Dostupné na [http://www.whosampled.com/sample/view/2758/Massive%20Attack- Unfinished%20Sympathy\\_J.J.%20Johnson-Parade%20Strut%20%28Instrumental%29/](http://www.whosampled.com/sample/view/2758/Massive%20Attack- Unfinished%20Sympathy_J.J.%20Johnson-Parade%20Strut%20%28Instrumental%29/) [citováno 9. 6. 2012].
- Kushner, David: *Chuck D: MP3 Won't Kill Labels.* In: Wired, February 24, 1999. Dostupné [online] na <http://www.wired.com/culture/lifestyle/news/1999/02/18103> [citováno 23. 12. 2012].
- *Eminem Samples.* [online]. c2008. Dostupné na [http://www.youtube.com/watch?feature=player\\_embedded&v=coNE7xuM\\_M](http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=coNE7xuM_M), [citováno 11. 6. 2012].
- *Don't worry be happy / what's up?* [online]. c2007. Dostupné na [http://www.youtube.com/watch?feature=player\\_embedded&v=W\\_HE8Q\\_1WD4#](http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=W_HE8Q_1WD4#) [citováno 25. 7. 2012].
- *An de Eck steiht ehn Jung.* [online]. c2010. Dostupné na [http://www.youtube.com/watch?v=B-F\\_4J2nYxE](http://www.youtube.com/watch?v=B-F_4J2nYxE) [citováno 11. 6. 2012].
- *Creaky boards + Coldplay + itunes fiasco.* [online]. c2008. Dostupné na <http://www.youtube.com/watch?v=eUhfLiw6h6s> [citováno 29. 6. 2012].
- *Axis of Awesome – Four Chord Song.* [online]. c2010. Dostupné na <http://www.youtube.com/watch?v=gWCWtro0qsE&feature=fvst> [citováno 29. 6. 2012].
- *Plagiarism or coincidence?* [online]. c2010. Dostupné na <http://www.youtube.com/watch?v=kqVFt3hs5DU&feature=related> [citováno 17. 6. 2012].
- *Petr Spálený – Je to trest.* [online]. c2010. Dostupné na <http://www.youtube.com/watch?v=NLeHmZWO-PE> [citováno 17. 6. 2012].
- *4 Chords, 65 Songs.* [online]. c2009. Dostupné na <http://www.youtube.com/watch?v=OdVurJFMDUI&feature=related> [citováno 29. 6. 2012].
- *Samples used by rappers.* [online]. c2008. Dostupné na <http://www.youtube.com/watch?v=U6hhAQwblxw&feature=related> [citováno 11. 6. 2012].
- *My Favorite Samples – 20 Samples.* [online]. c2009. Dostupné na <http://www.youtube.com/watch?v=Y0ArwYwnT-U&feature=related> [citováno 11. 6. 2012].
- *Timbaland Rips Off Arabic Music.* [online]. c2007. Dostupné na <http://www.youtube.com/watch?v=1X58UPPKDsY> [citováno 16. 6. 2012].
- *EVERY Kanye Sample EVER!* [online]. c2008. Dostupné na [http://www.youtube.com/watch?v=4XaDeC2LEdA&feature=player\\_embedded#](http://www.youtube.com/watch?v=4XaDeC2LEdA&feature=player_embedded#) [citováno 11. 6. 2012].
- *Creaky boards - The songs i didn't write.* [online]. c2008. Dostupné na <http://www.youtube.com/watch?v=77UgMJBH80I> [citováno 16. 6. 2012].
- *Sampled vs. original – hip-hop / part 1.* [online]. c2009. Dostupné na <http://www.youtube.com/watch?v=-hr2F-wvnAo&feature=fvrel> [citováno 11. 6. 2012].
- Nič, Pavel: *Napster se stále drží i při posledním soudním procesu.* [online]. c2000. Dostupné na <http://www.zive.cz/clanky/napster-se-stale-drzi-i-pri-poslednim-soudnim-procesu/sc-3-a-19836/default.aspx> [ 5. 7. 2012].
- Řihová, Barbora: *Plagiátoři se zatím o titul bát nemusí, ministerstvo ale chce změnu zákona.* In: iDNES.cz, 13. srpna 2008. Dostupný [online] na [http://zpravy.idnes.cz/plagiatori-se-zatim-o-titul-bat-nemusi-ministerstvo-ale-chce-zmenu-zakona-1r6/studium.asp?c=A080812\\_172211\\_studium\\_bar](http://zpravy.idnes.cz/plagiatori-se-zatim-o-titul-bat-nemusi-ministerstvo-ale-chce-zmenu-zakona-1r6/studium.asp?c=A080812_172211_studium_bar) [citováno 31. 10. 2011].
- Fojtů, Martina: *Zlínská univerzita usvědčila dva studenty z plagiátorství.* In: iDNES.cz, 14. července 2008. Dostupný [online] na <http://zpravy.idnes.cz/zlinska-univerzita-usvedcila->

[dva-studenty-z-plagiatorstvi-pqb-/studium.asp?c=A080714\\_160329\\_studium\\_bar](http://dva-studenty-z-plagiatorstvi-pqb-/studium.asp?c=A080714_160329_studium_bar)  
[citováno 31. 10. 2011].

- *Proč Napster skončí? Aneb Vzestup a pád nejsilnější online komunity.* [online]. c2001. Dostupné na <http://www.1prevue.cz/ak0320.htm> [citováno 5. 7. 2012].
- *120 Years of Electronic Music – Electronic Musical Instrument 1870–1990.* [online]. Dostupné na <http://120years.net/nav.html> [citováno 3. 7. 2012].

#### 4. Použité české a československé právní předpisy

- císařský patent z 19. října 1846, č. 992 sb. z. s., k ochraně literárního a uměleckého vlastnictví proti nedovolenému uveřejnění, patisku a padělání
- zákon č. 197/1895 ř. z., o právu původcovském k dílům literárním, uměleckým a fotografickým
- Zákon č. 11/1918 Sb., o zřízení samostatného státu československého
- zákon č. 218/1926 Sb., o původském právu k dílům literárním, uměleckým a fotografickým; dostupný [online] na <http://85.207.146.38/main.php?data=txt&id=312> [citováno 12. 5. 2011]
- Zákon číslo 115/1953 Sb., o právu autorském
- Zákon č. 40/1964 Sb., občanský zákoník, ve znění pozdějších novel
- Zákon č. 35/1965 Sb., o dílech literárních, vědeckých a uměleckých (autorský zákon), ve znění pozdějších předpisů
- Zákon č. 36/1965 Sb., o dani z příjmů z literární a umělecké činnosti
- Zákon č. 83/1990 Sb., o sdružování občanů
- Zákon č. 527/1990 Sb., o vynálezech, průmyslových vzorech a zlepšovacích návrzích
- Zákon č. 513/1991 Sb., obchodní zákoník, ve znění pozdějších novel
- Zákon č. 137/1995 Sb., o ochranných známkách
- Zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon)
- Zákon č. 441/2003 Sb., o ochranných známkách
- Zákon č. 216/2006 Sb, Parlamentu České republiky, kterým se mění zákon č. 121/2000 Sb., o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon), ve znění pozdějších předpisů, a některé další zákony
- Zákon č. 40/2009 Sb., trestní zákoník
- nařízení vlády č. 159/1969 Sb., o kulturních fondech, o příspěvcích příjemců autorských odměn a odměn výkonných umělců kulturním fondům, o příspěvcích za užití volných děl literárních, vědeckých a uměleckých a o příspěvcích uživatelů děl
- Vyhláška Ministerstva kultury 145/1954 Ú.l., kterou se ochranným organizacím autorským přiznávají výhradná oprávnění a upravují povinnosti osob, které k užití díla potřebují svolení ochranné organizace autorské anebo jsou povinny jí vyplatit autorskou odměnu
- Vyhláška č. 488/2006 Sb., kterou se stanoví typy přístrojů k zhotovování rozmnoženin, typy nenahraných nosičů záznamů a výše paušálních odměn.

#### 5. Zahraniční právní předpisy

- 1886 Bernská úmluva o ochraně literárních a uměleckých děl (RÚB)
- nařízení Rady ES č. 40/1994, o ochranné známce Společenství (dnes 207/2009)
- nařízení Rady ES č. 207/2009 o ochranné známce Společenství. (kodifikované znění)
- zákon StF: BGBl. 111/1936 Bundesgesetz über das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Kunst und über verwandte Schutzrechte (Urheberrechtsgesetz) (UrhG)

- Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte (Urheberrechtsgesetz) vom 9. September 1965 (BGBl. I S. 1273) mit späteren Änderungen (URG)
- 17 U.S.C. 107 (Copyright Act of 1976, CA)
- The Lanham (Trademark) Act (Pub.L. 79-489, 60 Stat. 427, schválený 6. července 1946 a kodifikovaný prostřednictvím 15 U.S.C. §§ 1051 a násl., 15 U.S.C. ch.22), dostupné [online] na: <http://www.bitlaw.com/source/15usc/> a [http://www.justice.gov/usao/eousa/foia\\_reading\\_room/usam/title9/crm01701.htm](http://www.justice.gov/usao/eousa/foia_reading_room/usam/title9/crm01701.htm), [obojí citováno 9. 6. 2012]
- Copyright, Designs and Patents Act 1988 (c. 48, vydaný 1988, CDPA), dostupné [online] na <http://www.legislation.gov.uk/ukpga/1988/48/contents> [citováno 1. 9. 2012]
- Harmonizační směrnice Rady 89/104/EHS, ze dne 21. prosince 1988, kterou se sblíží právní předpisy členských států o ochranných známkách (dále jen EHS), dostupné [online] na <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=CELEX:31989L0104:CS:HTML> [citováno 8. 8. 2012]
- Zákoník č. 92-597 Code de la propriété intellectuelle (CPI), v platném znění z roku 1992
- Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych z dnia 4 lutego 1994 r., publikator: Dz. U. 1994, nr 24, poz. 83 (UPA)
- zákon č. 618/2003 Z. z., o autorskom práve a právach súvisiacich s autorským právom (SAZ)
- The Trademark Counterfeiting Act, dostupné [online] na: <http://www.bitlaw.com/source/15usc/> a [http://www.justice.gov/usao/eousa/foia\\_reading\\_room/usam/title9/crm01701.htm](http://www.justice.gov/usao/eousa/foia_reading_room/usam/title9/crm01701.htm), [obojí citováno 9. 6. 2012]

## 6. Použité judikáty a soudní rozhodnutí

- Gray v. Russell (C.C.Mass.1839) 10 Fed.Cas. p. 1035, No. 5,728, dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1930-1939/Pages/hirschparamount.aspx> [citováno 19. 5. 2012]
- Folsom v. Marsh, 9 F.Cas. 342, 348 (No. 4,901) (CCD Mass. 1841), dostupné [online] na <http://www.benedict.com/Audio/Crew/Crew.aspx> [citováno 10. 6. 2012]
- Emerson v. Davies (C.C.Mass.1845) 8 Fed.Cas. p. 615, No. 4,436, citováno podle zdroje dostupného [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1930-1939/Pages/hirschparamount.aspx> [citováno 19. 5. 2012]
- Jollie v. Jaques 13 F. Cas. 910 (C.C.S.D.N.Y. 1850) (No. 7,437), dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/Before1900/Pages/jolliejaques.aspx> v elektronické příloze pod 1850 UCLA 1 [citováno 10. 6. 2012]
- Banks v. McDivitt (C.C.N.Y.1875) 2 Fed.Cas. p.759, No. 961, citováno podle zdroje dostupného [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1930-1939/Pages/hirschparamount.aspx> [citováno 19. 5. 2012]
- Blume v. Spear 30 F. 629 (C.C. S.D.N.Y. 1887), dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/Before1900/Pages/blumespear.aspx> v elektronické příloze pod 1887 UCLA 2 [citováno 11. 5. 2012]
- West Publishing Co. v. Edward Thompson Company (C.C.N.Y.1909) 169 F. 833, 861; citováno podle zdroje dostupného [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1930-1939/Pages/hirschparamount.aspx> [citováno 19. 5. 2012]
- Hein v. Harris 175 F. 875 (C.C.S.D.N.Y. 1910), aff'd 183 Fed. 107 (2d Cir. 1923), dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1920-1929/Pages/heinharris.aspx> v elektronické příloze pod 1910 UCLA 3 [citováno 27. 5. 2012]
- Cooper v. James 213 F. 871 (D.C. N.D. Ga., 1914), dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1910-1919/Pages/cooperjames.aspx> v elektronické příloze pod 1914 UCLA 4 [citováno 17. 5. 2012]

- Boosey v. Empire Music 224 F. 646 (S.D. N.Y. 1915) dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1910-1919/Pages/booseyempire.aspx> v elektronické příloze pod 1915 UCLA 5 [citováno 18. 5. 2012]
- Stevenson v. Fox (D.C.N.Y.1915) 226 F. 990, citováno podle <http://cip.law.ucla.edu/cases/1930-1939/Pages/hirschparamount.aspx> [citováno 19. 5. 2012]
- Haas v. Leo Feist, Inc. 234 F. 105 (S.D.N.Y. 1916), dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1910-1919/Pages/haasleofeist.aspx> v elektronické příloze pod 1916 UCLA 6 [citováno 4. 5. 2012]
- Chautauqua School of Nursing v. National School of Nursing (C.C.A.2, 1916) 238 F. 151, citováno podle zdroje dostupného [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1930-1939/Pages/hirschparamount.aspx> [citováno 19. 5. 2012]
- Eggers v. Sun Sales Corp. (C.C.A.2, 1920) 263 F. 373; citováno podle zdroje dostupného [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1930-1939/Pages/hirschparamount.aspx> [citováno 19. 5. 2012]
- American Code Company v. Bensinger (C.C.A.2, 1922) 282 F. 829, citováno podle zdroje dostupného [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1930-1939/Pages/hirschparamount.aspx> [citováno 19. 5. 2012]
- Marks v. Leo Feist, Inc. (C.C.A.2, 1923) 290 F. 959; dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1920-1929/Pages/marksleofeist.aspx> [citováno 18. 5. 2012], v elektronické příloze pod NB12
- Fred Fisher, Inc. v. Dillingham 298 F. 145 (S.D.N.Y. 1924), dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1920-1929/Pages/fredfisherdillingham.aspx> v elektronické příloze pod 1924 UCLA 7 [citováno 26. 5. 2012]
- Gerlach-Barklow Co. v. Morris & Bendien, Inc. (C.C.A.2, 1927) 23 F.(2d) 159, citováno podle zdroje dostupného [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1930-1939/Pages/hirschparamount.aspx> [citováno 19. 5. 2012]
- Italian Book Company v. Rossi 27 F. 2d 1014 (S.D.N.Y. 1928), dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1920-1929/Pages/italianbookrossi.aspx> v elektronické příloze pod 1928 UCLA 8 [citováno 14. 5. 2012]
- National Institute, Inc., v. Nutt (D.C.Conn.1928) 28 F.(2d) 132; citováno podle zdroje dostupného [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1930-1939/Pages/hirschparamount.aspx> [citováno 19. 5. 2012]
- Gotham Music Service v. Denton Music Publishing Co. 181 N.E. 57 (N.Y. Ct. App. 1932), dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1930-1939/Pages/gothamdenton.aspx> v elektronické příloze pod 1932 UCLA 9 [citováno 11. 6. 2012]
- Arnstein v. Shilkret (S.D.N.Y. 1933), dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1930-1939/Pages/ArnsteinShilkret.aspx> [citováno 21. 5. 2012]
- Wilkie v. Santly Brothers 13 F. Supp. 136 (S.D.N.Y. 1935), dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1930-1939/Pages/wilkiesantly.aspx> v elektronické příloze pod 1935 UCLA 10 [citováno 15. 5. 2012]
- Arnstein v. Edward B. Marks Music Corp. 82 F. 2d 275 (2d Cir. 1936), dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1930-1939/Pages/arnsteinedwardbmarks.aspx> v elektronické příloze pod 1936 UCLA 11 [citováno 21. 5. 2012]
- Sheldon v. Metro-Goldwyn Pictures Corporation (C.C.A.2, 1936) 81 F.(2d) 49., citováno podle zdroje dostupného [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1930-1939/Pages/hirschparamount.aspx> [citováno 19. 5. 2012]
- Hirsch v. Paramount Pictures 17 F. Supp. 816 (S.D. Cal. 1937), dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1930-1939/Pages/hirschparamount.aspx> v elektronické příloze pod 1937 UCLA 12 [citováno 19. 5. 2012]
- Arnstein v. ASCAP 29 F. Supp. 388 (S.D.N.Y. 1939), dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1930-1939/Pages/arnsteinascap.aspx> v elektronické příloze pod 1939 UCLA 13 [citováno 21. 5. 2012]
- Cf. Broadway Music Corp. v. F-R Pub. Corp., 31 F.Supp. 817 (S.D.N.Y.1940)
- Allen v. Walt Disney Productions, Ltd., 41 F. Supp. 134, 140 (S.D.N.Y. 1941), dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1940-1949/Pages/allenwaltdisney.aspx> v elektronické příloze pod 1941 UCLA 14 [citováno 8. 6. 2012]

- Marks v. Stasny 1 F.R.D. 720 (S.D.N.Y. 1941), dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1940-1949/Pages/marksstasny.aspx> [citováno 14. 5. 2012]
- Arnstein v. BMI, Inc., 46 F. Supp. 379 (S.D.N.Y. 1942)
- McMahon v. Harms 42 F. Supp. 779 (S.D.N.Y. 1942), dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1940-1949/Pages/mcmahonharms.aspx> v elektronické příloze pod 1942 UCLA 15 [citováno 19. 5. 2012]
- Arnstein v. Broadcast Music 137 F.2d 410 (2d Cir. 1943), dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1940-1949/Pages/arnsteinbroadcastmusic.aspx> v elektronické příloze pod 1943 UCLA 16 [citováno 21. 5. 2012]
- Arnstein v. Twentieth Century Fox Film 52 F. Supp. 114 (S.D.N.Y. 1943), dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1940-1949/Pages/arnsteinfox.aspx> v elektronické příloze pod 1943 UCLA 17 [citováno 21. 5. 2012]
- Batlin, 536 F.2d 486, 490 (quoting Chamberlin v. Uris Sales Corp., 150 F.2d 512 (2d Cir. 1945))
- Jewel Music v. Leo Feist 62 F. Supp 596 (S.D.N.Y. 1945), dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1940-1949/Pages/jewelfeist.aspx> v elektronické příloze pod 1945 UCLA 18 [citováno 4. 5. 2012]
- Arnstein v. Porter, 154 F.2d 464 (2d Cir. 1946), dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1940-1949/Pages/arnsteinporter.aspx> v elektronické příloze pod 1946 UCLA 19 [citováno 21. 5. 2012]
- Heim v. Universal Pictures 154 F.2d 480 (2d Cir. 1946), dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1940-1949/Pages/heimuniversal.aspx> v elektronické příloze pod 1946 UCLA 20 [citováno 14. 5. 2012]
- Baron v. Leo Feist 78 F. Supp. 686 (S.D.N.Y. 1948), dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1940-1949/Pages/baronfeist.aspx> v elektronické příloze pod 1948 UCLA 21 [citováno 15. 5. 2012]
- Kahn v. Leo Feist, Inc. 165 F.2d 188 (C.A.2 1948), dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1940-1949/Pages/baronfeist.aspx#kahnfeist> [cit. 29. 5. 2012]
- Shapiro, Bernstein v. Miracle Record 91 F. Supp. 473 (N.D. Ill. 1950), dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1950-1959/Pages/shapiro miracle.aspx> v elektronické příloze pod 1950 UCLA 23 [citováno 12. 6. 2012]
- Alfred Bell & Co. v. Catalda Fine Arts, Inc., 191 F.2d 99, 103 (2d Cir. 1951)
- Northern Music v. King Record Distribution 105 F. Supp. 393 (S.D.N.Y. 1952), dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1950-1959/Pages/northernking.aspx> v elektronické příloze pod 1952 UCLA 24 [citováno 28. 5. 2012]
- Overman v. Loesser 205 F.2d 521 (9th Cir. 1953), dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1950-1959/Pages/overmanloesser.aspx> [citováno 4. 6. 2012]
- Columbia Pictures Corp. v. National Broadcasting Co., 137 F.Supp. 348 (S.D.Cal.1955)
- Loew's, Inc. v. Columbia Broadcasting System, 131 F.Supp. 165 (S.D.Cal.1955)
- Robertson v. Batten, Barton, Durstine & Osborne 146 F. Supp. 795 (S.D. Cal. 1956), dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1950-1959/Pages/robertsonbatten.aspx> v elektronické příloze pod 1956 UCLA 25 [citováno 5. 6. 2012]
- Smith v. Muehlebach Brewing 140 F. Supp. 729 (W.D. Mo. 1956), dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1950-1959/Pages/smithmuehlebach.aspx> v elektronické příloze pod 1956 UCLA 26 [citováno 29. 5. 2012]
- Wihtol v. Wells 231 F.2d 550 (7th Cir. 1956), dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1950-1959/Pages/wihtolwells.aspx> v elektronické příloze pod 1956 UCLA 27 [citováno 19. 5. 2012]
- McIntyre v. Double-A Music Corp., 166 F. Supp. 681 (S.D. Cal. 1958)
- Peter Pan Fabrics, Inc. v. Martin Weiner Corp., 274 F.2d 487, 489 (2d Cir. 1960).
- Walters v. Shari Music Publishing Corp. 126 U.S.P.Q. 268 (S.D.N.Y. 1960) , dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1960-1969/Pages/waltersshari.aspx>, v elektronické příloze pod 1960 UCLA 28 [citováno 15. 5. 2012]
- Francis Day & Hunter v. Bron [1963] Ch. 587, dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1960-1969/Pages/francisdayhunter.aspx> v elektronické příloze pod 1963 UCLA 29 [citováno 4. 5. 2012]

- Berlin et al. v. E.C. Publications, Inc. 329 F. 2d 541 (2d Cir. 1964), dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1960-1969/Pages/berlinecpublications.aspx> v elektronické příloze pod 1964 UCLA 30 [citováno 30. 5. 2012]
- Life Music, Inc. v. Broadcast Music, Inc. 241 F. Supp. 653 (S.D.N.Y. 1965), dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1960-1969/Pages/lifemusicbroadcastmusic.aspx> v elektronické příloze pod 1965 UCLA 31 [citováno 29. 5. 2012]
- Northern Music Corp. v. Pacemaker Music Co., Inc., 147 U.S.P.Q. 358, 359 (S.D.N.Y.1965)
- Big Seven Music Corp. v. John Lennon (1969)
- Leo Feist v. Apollo Records 300 F. Supp. 32 (S.D.N.Y. 1969), dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1960-1969/Pages/feistapollo.aspx> v elektronické příloze pod 1969 UCLA 32 [citováno 11. 6. 2012]
- Strachborneo v. Arc Music 357 F. Supp 1393 (S.D.N.Y. 1973), dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1970-1979/Pages/strachborneoarc.aspx> v elektronické příloze pod 1973 UCLA 33 [citováno 15. 5. 2012]
- Mood Music v. De Wolfe (1975) ,dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1970-1979/Pages/moodmusicdewolf.aspx> v elektronické příloze pod 1975 UCLA 34 [citováno 14. 5. 2012]
- Twentieth Century Music Corp. v. Aiken, 422 U.S. 151, 156 (1975)
- Bright Tunes Music v. Harrisongs Music 420 F. Supp. 177 (S.D.N.Y. 1976) ., dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1970-1979/Pages/brightharrisongs.aspx> v elektronické příloze pod 1976 UCLA 35, nebo též podrobně na <http://abbeyrd.best.vwh.net/mysweet.htm> [obojí citováno 19. 5. 2012]
- Granite Music v. United Artists 532 F.2d 718 (9th Cir. 1976), dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1970-1979/Pages/graniteunited.aspx> v elektronické příloze pod 1976 UCLA 36 [citováno 5. 6. 2012]
- L. Batlin & Son, Inc. v. Snyder, 536 F.2d 486 (2d Cir.) (in banc), cert. denied, 429 U.S. 857, 50 L. Ed. 2d 135, 97 S. Ct. 156 (1976)
- MCA Music v. Earl Wilson 425 F. Supp. 443 (S.D.N.Y. 1976), dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1970-1979/Pages/mcawilson.aspx> v elektronické příloze pod 1976 UCLA 37 [citováno 5. 6. 2012]
- Herald Square Music v. Living Music 205 U.S.P.Q. 1241 (1978; No. 77 Civ. 0008 (S.D.N.Y. Dec. 4, 1978, dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1970-1979/Pages/heraldliving.aspx> v elektronické příloze pod 1978 UCLA 38 [cit. 31. 5. 2012]
- Elsmere Music v. N.B.C. 482 F. Supp 741 (S.D.N.Y. 1980) aff'd 623 F.2d 252 (2d Cir. 1980), dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1980-1989/Pages/elsmeremusienbc.aspx> v elektronické příloze pod 1980 UCLA 39 [citováno 5. 6. 2012]
- Gracen v. Bradford Exchange, 698 F.2d 300 (9th Cir. 1983)
- Selle v. Gibb 741 F.2d 896 (7th Cir. 1984), dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1980-1989/Pages/sellegibb.aspx> v elektronické příloze pod 1984 UCLA 40 [citováno 24. 5. 2012]
- Anheuser Busch v. Elsmere Music 633 F. Supp. 487 (S.D.N.Y. 1986), dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1980-1989/Pages/buschelsmere.aspx> v elektronické příloze pod 1986 UCLA 41 [citováno 11. 6. 2012]
- Benson v. Coca-Cola 795 F.2d 973 (11th Cir. 1986), dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1980-1989/Pages/bensoncocacola.aspx> v elektronické příloze pod 1986 UCLA 42 [citováno 21. 5. 2012]
- Fisher v. Dees 794 F.2d 432 (9th Cir. 1986), dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1980-1989/Pages/fisherdees.aspx> v elektronické příloze pod 1986 UCLA 43 [citováno 5. 6. 2012]
- Lipton, 71 F.3d at 471 (citující z Walker v. Time Life Films, Inc., 784 F.2d 44, 48 (2d Cir.), cert. denied, 476 U.S. 1159 (1986), dostupné [online] na <http://law.justia.com/cases/federal/appellate-courts/F3/71/464/549395/> [cit. 3. 5. 2012]
- T.B. Harms Company v. Jem Records, 655 F.Supp. 1575 (D.N.J.1987).

- Warner Bros. v. Dundas (1987), dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1980-1989/Pages/warnerbrostdundas.aspx> v elektronické příloze pod 1987 UCLA 44 [citováno 5. 5. 2012]
- Williamson v. Pearson Partnership [1987] F.S.R.97, dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1980-1989/Pages/williamsonpearsonpartnership.aspx> v elektronické příloze pod 1987 UCLA 45 [citováno 1. 6. 2012]
- Gaste v. Morris Kaiserman 863 F.2d 1061 (2d Cir. 1988), dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1980-1989/Pages/gastekaiserman.aspx> v elektronické příloze pod 1988 UCLA 46 [citováno 15. 5. 2012]
- Dawson v. Hinshaw Music 905 F. 2d 731 (4th Cir. 1990), dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1990-1999/Pages/dawsonhinshawmusic.aspx> v elektronické příloze pod 1990 UCLA 47 [citováno 11. 6. 2012]
- Resource Developers, Inc. v. Statue of Liberty-Ellis Island Foundation , 1990 U.S. Dist. LEXIS 5877, (S.D.N.Y. May 16, 1990).
- Grand Upright Music, Ltd. v. Warner Brothers Records, Inc., 780 F. Supp. 182 (S.D.N.Y. 1991) dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1990-1999/Pages/granduprightwarner.aspx> v elektronické příloze pod 1991 UCLA 48 [citováno 7. 6. 2012]
- McDonald v. Multimedia Entertainment, Inc. No. 90 Civ. 6356 (KC) (1991 U.S. Dist. LEXIS 10649 (S.D.N.Y. July 19, 1991), dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1990-1999/Pages/mcdonaldmultimedia.aspx> [citováno 5. 5. 2012], v elektronické příloze pod UCLA 101
- Chiate v. Morris No. 90 – 55428, 1992 U.S. App. LEXIS 20330 (9th Cir. Aug. 17, 1992), dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1990-1999/Pages/chiatemorris.aspx> v elektronické příloze pod 1992 UCLA 49 [citováno 11. 6. 2012]
- Rogers v. Koons, 960 F.2d 301, 307 (2d Cir.) 506 U.S. 934 (1992), dostupné [online] na <http://freedownload.is/doc/koons-vs-rogers> [citováno 3. 5. 2012]
- EMI Music v. Papathanasiou [1993] E.M.L.R. 306, dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1980-1989/Pages/emimusicpapathanasiou.aspx> v elektronické příloze pod 1993 UCLA 50 [citováno 21. 5. 2012]
- Jarvis v. A & M Records 827 F. Supp. 282 (D.N.J. 1993), dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1990-1999/Pages/jarvisamrecords.aspx> v elektronické příloze pod 1993 UCLA 51 [citováno 8. 6. 2012]
- Sylvestre v. Oswald, 1993 U.S. Dist. LEXIS 7002, 1993 WL 179101, (S.D.N.Y. May 18, 1993)
- Tempo Music v. Famous Music 838 F. Supp. 162 (S.D.N.Y. 1993), dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1990-1999/Pages/tempofamous.aspx> v elektronické příloze pod 1993 UCLA 52 [citováno 31. 5. 2012]
- Campbell v. Acuff-Rose 510 U.S. 569 (1994), dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1990-1999/Pages/campbellacuffrose.aspx> v elektronické příloze pod 1994 UCLA 53 [citováno 5. 6. 2012]
- Fantasy v. Fogerty 510 U.S. 517 (1994), dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1990-1999/Pages/fantasyfogerty.aspx> v elektronické příloze pod 1994 UCLA 54 [citováno 5. 6. 2012]
- Tin Pan Apple v. Miller Brewing No. 88 Civ. 4085 (CSH), 1994 U.S. Dist. LEXIS 2178 (S.D.N.Y. Feb. 23, 1994), dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1990-1999/Pages/tinpanapplemillerbrewing.aspx> v elektronické příloze pod 1994 UCLA 55 [citováno 1. 6. 2012]
- Crystal Cartier v. Michael Jackson (1995) (“Dangerous”)
- Damiano v. Sony Music Entm't, Inc., 975 F. Supp. 623, 631 (D. N.J. 1996)
- Santrayll v. Burrell 39 U.S.P.Q. 2d 1052 (S.D.N.Y. 1996) dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1990-1999/Pages/santrayllburrell.aspx> v elektronické příloze pod 1996 UCLA 56 [citováno 3. 5. 2012]
- Smith v. Michael Jackson 84 F.3d 1213 (9th Cir. 1996), dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1990-1999/Pages/smithjackson.aspx> v elektronické příloze pod 1996 UCLA 57 [citováno 21. 5. 2012]



- Damiano v. Sony 975 F. Supp. 623 (D. N.J. 1997), dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1990-1999/Pages/damianosony.aspx> v elektronické příloze pod 1997 UCLA 58 [citováno 11. 6. 2012]
- McRae (“Every Minute, Every Hour, Every Day”) versus Smith (“Every Second”) (1997);
- Repp v. Webber 132 F.3d 882 (2d Cir. 1997), dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1990-1999/Pages/reppwebber.aspx> v elektronické příloze pod 1997 UCLA 59 [citováno 2. 6. 2012]
- Tuff 'N' Rumble v. Profile Records 42 U.S.P.Q.2d 1398 (S.D.N.Y. 1997), dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1990-1999/Pages/tuffrubbleprofile.aspx> v elektronické příloze pod 1997 UCLA 60 [citováno 2. 6. 2012]
- McKinley v. Raye, 1998 U.S. Dist. LEXIS 3019, 1998 WL 119540, (N.D. Tex. 10. 3. 1998)
- Selletti v. Carey 43 U.S.P.Q. 2d 1269 (D.C. S.D.N.Y. 1997), aff'd. by 173 F.3d 104 (2nd Cir. 1999), dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1990-1999/Pages/selleticarey.aspx> v elektronické příloze pod 1999 UCLA 61 [citováno 21. 5. 2012]
- BTE v. Bonnacaze 43 F. Supp. 2d 619 (E.D. La., 1999), dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1990-1999/Pages/btebonnacaze.aspx> v elektronické příloze pod 1999 UCLA 62or [citováno 2. 6. 2012]
- Suzane McKinley v. Collin Raye No.Civ.A.3:96-CV-2231-P 1999 U.S. Dist. LEXIS 1137 (N.D.Tex. Jan. 22, 1999), dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1990-1999/Pages/mckinleyraye.aspx> v elektronické příloze pod 1999 UCLA 63 [citováno 7. 6. 2012]
- ZZ Top v. Chrysler Corp. 54 F. Supp. 2d 983 (W.D. Wa. 1999), dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1990-1999/Pages/zztopchrysler.aspx> v elektronické příloze pod 1999 UCLA 64 [citováno 2. 6. 2012]
- Armstrong v. Virgin Records 91 F. Supp. 2d 628 (S.D.N.Y. 2000), dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/2000-2009/Pages/armstrongvirgin.aspx> v elektronické příloze pod 2000 UCLA 65, a [http://articles.baltimoresun.com/1998-09-05/news/1998248011\\_1\\_armstrong-massive-attack-mahavishnu-orchestra](http://articles.baltimoresun.com/1998-09-05/news/1998248011_1_armstrong-massive-attack-mahavishnu-orchestra) [obojí citováno 9. 6. 2012]
- Three Boys Music Corp. v. Michael Bolton 212 F.3d 477, 485 (9th Cir.2000) Dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/2000-2009/Pages/threeboysbolton.aspx> [citováno 10. 5. 2012], v elektronické příloze pod 2009 UCLA 102
- Tisi v. Patrick, 97 F. Supp. 2d 539, 543 (S.D.N.Y. 2000), dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/2000-2009/Pages/tisipatrick.aspx> v elektronické příloze pod 2000 UCLA 66 [citováno 5. 6. 2012]
- Jean et al. v. Bug Music No. 00 Civ. 4022, 2002 WL 287786, 2002 U.S. Dist. LEXIS 3176 (S.D.N.Y. Feb.25, 2002), dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/2000-2009/Pages/jeanbugmusic.aspx> v elektronické příloze pod 2002 UCLA 67 [citováno 2. 6. 2012]
- Cottrill v. Spears No. 02 - 3646,, 2003 U.S. Dist. LEXIS 8823, 2003 WL 21223846, at \*9 (E.D. Pa. May 22, 2003); dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/2000-2009/Pages/cottrillspears.aspx> v elektronické příloze pod 2003 UCLA 68 [citováno 24. 5. 2012]
- Malmstedt v. EMI Records [2003] E.C.D.R. 15, dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/2000-2009/Pages/malmstedtemirecords.aspx> v elektronické příloze pod 2003 UCLA 69 [citováno 3. 6. 2012]
- Newton v. Diamond 349 F.3d 591 (9th Cir. 2003), dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/2000-2009/Pages/newtondiamond.aspx> v elektronické příloze pod 2003 UCLA 70 [citováno 6. 6. 2012]
- Ory v. Country Joe McDonald 68 U.S.P.Q.2d 1812 (C.D.Cal. 2003), dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/2000-2009/Pages/orycountryjoe.aspx> v elektronické příloze pod 2003 UCLA 71 [citováno 3. 6. 2012]
- C-283/01 Shield Mark BV v. Joost Kist h.o.d.n. Memex, rozhodnutí Evropského soudního dvora (dále jen ESD), z 27. listopadu 2003, dostupné [online] na <http://curia.europa.eu/juris/showPdf.jsf?jsessionid=9ea7d0f130de4bf941aa6d21476fb1e6fa>

- [668dfd46c7.e34KaxiLc3eQc40LaxqMbN4Oa30Te0?text=&docid=71437&pageIndex=0&doclang=EN&mode=lst&dir=&occ=first&part=1&cid=9562](http://www.lawdit.co.uk/reading_room/room/view_article.asp?name=../articles/TM3.htm) či jeho analýza a výtah [online] na [http://www.lawdit.co.uk/reading\\_room/room/view\\_article.asp?name=../articles/TM3.htm](http://www.lawdit.co.uk/reading_room/room/view_article.asp?name=../articles/TM3.htm) [obojí citováno 8. 8. 2012]
- Swirsky v. Carey 376 F. 3d 841 (9th Cir. 2004), dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/2000-2009/Pages/swirskycarey.aspx> v elektronické příloze pod 2004 UCLA 72 [citováno 7. 5. 2012]
  - Ulloa v. Universal 303 F. Supp. 2d 409 (S.D.N.Y. 2004), dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/2000-2009/Pages/ulloauniversal.aspx> v elektronické příloze pod 2004 UCLA 73 [citováno 9. 6. 2012]
  - BMS Entertainment v. Bridges No. 04 Civ. 2584 (PKC) (S.D.N.Y., July 7, 2005), dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/2000-2009/Pages/bmsbridges.aspx> v elektronické příloze pod 2005 UCLA 74 [citováno 3. 6. 2012]
  - Bridgeport Music v. Dimension Films, et al. 410 F. 3d 792 (6th Cir. 2005), dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/2000-2009/Pages/bridgeportdimension.aspx> v elektronické příloze pod 2005 UCLA 75 [citováno 9. 6. 2012]
  - Coffey vs. Warner/Chapel Music (2005), dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/2000-2009/Pages/coffeywarnerchappell.aspx> v elektronické příloze pod 2005 UCLA 76 [citováno 11. 6. 2012]
  - Positive Black Talk v. Cash Money Records 394 F. 3d. 357 (5th Cir. 2005) dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/2000-2009/Pages/positiveblacktalk.aspx> [citováno 3. 6. 2012], v elektronické příloze pod 2005 UCLA 104
  - Rozhodnutí Městského soudu v Praze ze dne 22. září 2005, sp. zn. 8 Ca 43/2005, ve věci MERX a institutu ochranné známky
  - Vargas v. Pfizer 418 F.Supp.2d 369 (S.D.N.Y. 2005), dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/2000-2009/Pages/vargaspfizer.aspx> v elektronické příloze pod 2005 UCLA 77 [citováno 3. 6. 2012]
  - Rozsudek městského soudu v Praze 34C 86/2006-102 ve věci Kalousek v. Helešic
  - Bridgeport Music v. Combs 507 F.3d 470 (6th Cir. 2007), dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/2000-2009/Pages/bridgeportcombs.aspx> [citováno 9. 6. 2012]
  - Glover v. Austin 289 Fed. Appx. 430 (2nd Cir. 2008), dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/2000-2009/Pages/gloveraustin.aspx> v elektronické příloze pod 2008 UCLA 78 [citováno 3. 6. 2012]
  - Jürgen Winter vs. Gary Moore (2008), dostupné [online] na <http://pribeek.net/2008/12/04/gary-moore-has-the-blues/> a <http://legacy.roadrunnerrecords.com/blabbermouth.net/news.aspx?mode=Article&newsitemID=110167> [obojí citováno 21. 5. 2012]
  - Kraftwerk, et al. v. Moses Pelham, et al. (2008), dostupné [online] na [http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract\\_id=1504982](http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=1504982) [citováno 10. 6. 2012]
  - Allen v. Destiny's Child 2009 U.S. Dist. LEXIS 63001 (N.D. Ill., July 21, 2009), dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/2000-2009/Pages/allendestynschild.aspx> v elektronické příloze pod 2009 UCLA 79 [citováno 3. 6. 2012]
  - Bridgeport Music, Inc. v. UMG Recordings, Inc 585 F.3d 267, 6th Cir. (2009), dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/2000-2009/Pages/bridgeportumg.aspx> v elektronické příloze pod 2009 UCLA 80 [citováno 6. 6. 2012]
  - Glenn R. Gallefoss vs. Universal Music (Timbaland) (2009), dostupné [online] na <http://www.turre.com/2009/06/kernel-records-v-timbaland-enters-a-court-in-florida/>, <http://gadgets.boingboing.net/2009/06/19/timbaland-finally-su.html> [obojí cit. 16. 6. 2012]

## 7. Sekundární judikáty a soudní rozhodnutí

- Apple Computer, Inc. v. Microsoft Corp., 35 F.3d s. 1435, 1443 (9th Cir. 1994)
- Arc Music v. Led Zeppelin
- Brown Bag, 960 F.2d, s. 1475-76.
- Bloom & Hamlin v. Nixon, 125 F. 977 (C.C.E.D.Pa.1903)
- Cf. Bleistein v. Donaldson Lithographing Co., 188 U.S. 239, 47 L.Ed. 460 (1903).
- C-273/00, Ralf Sieckmann v. Deutsches Patent- und Markenamt (registrace čich. známky)
- Community for Creative Non-Violence v. Reid, 490 U.S. 730, 737, 109 S.Ct. 2166, 2171, 104 L.Ed.2d 811 (1989).
- Couveau v. Am. Airlines, Inc. 218 F.3d 1078, 1083 (9th Cir.2000)
- Dallas Cowboys Cheerleaders, Inc. v. Pussycat Cinema, Ltd., 604 F.2d 200, 204 (2d Cir. 1979)
- Durham Industries, Inc. v. Tomy Corp., 630 F.2d 905 (2d Cir. 1980)
- Danjaq LLC v. Sony Corp., 263 F.3d 942, 950-955
- Dorsey v. Old Surety Life Ins. Co., 10 Cir., 98 F.2d 872, 873, 119 A.L.R. 1250.
- Ellis v. Diffie, 177 F.3d 503, 506 (6th Cir. 1999)
- Feist, 499 U.S. at 345, 111 S.Ct. 1282
- Fred Fisher, Inc., v. Dillingham, D.C., 298 F. 145; dostupné [online] na <http://cip.law.ucla.edu/cases/1930-1939/Pages/hirschparamount.aspx> [citováno 19. 5. 2012]
- Gaste v. Kaiserman, 863 F.2d, s. 1066 (2d Cir. 1988)
- Green v. Luby, 177 F. 287 (C.C.S.D.N.Y.1909)
- Green v. Minzensheimer, 177 F. 286 (C.C.S.D.N.Y.1909)
- Hill v. Whalen & Martell, Inc., 220 F. 359 (S.D.N.Y.1914)
- Intersong-USA v. CBS, Inc., 757 F. Supp. 274, 280 (S.D.N.Y. 1991);
- Koons v. Rogers, s. 307
- Lang v. Retirement Living Publishing Co., Inc., 949 F.2d 576, 579 (2d Cir. 1991)
- McGregor-Doniger, Inc. v. Drizzle, Inc., 599 F.2d 1126, 1130 (2d Cir. 1979)
- Metcalf, 294 F.3d, s. 1073 (zde citováno podle Kouf, 16 F.3d, s. 1045).
- Pamfiloff v. Giant Records, Inc., 794 F. Supp. 933, 938 (N.D.Cal. 1992)
- Reed v. Carusi 20 F. Cas. 431 (C.C. Md. 1845) (No. 11,642)
- Rice v. Fox Broad. Co., 148 F. Supp. 2d 1029, 1051 (C.D. Cal. 2001)
- Ringgold, 126 F.3d at 74-75
- Satava v. Lowry, 323 F.3d 805, 811 (9th Cir. 2003);
- Sid & Marty Krofft Television Prod., 562 F.2d
- Smith, 84 F.3d
- Three Boys, 212 F.3d, s. 485 (zde citováno podle Pasillas v. McDonald's Corp., 927 F.2d 440, 442 /9th Cir. 1991/).
- Walker, 784 F.2d at 48 (citováno ve shodě s judikátem Warner Brothers, 720 F.2d, s. 239)
- Weissmann v. Freeman, 868 F.2d 1313, 1321 (2d Cir.1989)

## 8. Osobní korespondence

Osobní e-mailová korespondence se zástupci OSA a GEMA (Barbora Řehořová – vedoucí oddělení pro záležitosti autorů OSA, Jiřina Barello – členka představenstva OSA; Franco Walther – oddělení Communication & P. R., GEMA, Deutschland)

## Anotace

Jméno autora:	Mgr. et Mgr. Václav Kramář
Školící pracoviště:	Katedra muzikologie Filozofická fakulta Univerzita Palackého v Olomouci
Název disertační práce:	Komparace pojetí hudebního díla v autorskoprávní a muzikologické oblasti reflexe; k aktuálním problémům a podobám hudebního plagiátu ve 20. století.
Školitel:	Doc. Phr. Lenka Křupková. Ph. D.
Počet stran:	406
Počet příloh:	2 (DVD)
Počet titulů použité literatury:	197 (nepočítány elektronické zdroje)

### Klíčová slova:

Autorské právo, hudební dílo, plagiát, tvořivost, jedinečnost, původnost, kolektivní správa autorských práv, zákonná licence, hudební citace, masová kultura, hudba 20. století, témbra, digitální technologie

### Charakteristika disertační práce:

Práce se zabývá vybranými koncepcemi hudebního díla z pohledu vybraných muzikologických přístupů a autorského práva, následně tyto rozličné přístupy v terminologické rovině porovnává. Dále reflektuje proměny podoby hudebního díla ve 20. století v souvislosti se vznikem nových kompozičních technik a významovými posuny dílčích prvků hudební struktury, rozvojem masové kultury, informačních a výpočetních technologií, reflektuje rovněž i nové sociokulturní aspekty, které se promítají v praxi do chápání hudebního díla. Ve své závěrečné části práce nastiňuje související problematiku hudebního plagiátorství, na podkladě rozboru více jak 100 soudních kauz charakterizuje výše zmíněné klíčové momenty hudebního vývoje ve 20. století a snaží se definovat stěžejní problematické aspekty chápání a stratifikace hudebních výtvorů.

## Annotation

Name of the author:	Mgr. et Mgr. Václav Kramář
Supervising research establishment:	Department of Musicology Faculty of Arts Palacký University in Olomouc
The title of the thesis:	Comparison of the Conception of Musical Work in the Copyright and Musicological Area of Reflection; About the Contemporary Problems and Forms of Plagiarism in Music in the 20th century
Supervisor:	Doc. PhDr. Lenka Křupková. Ph. D.
Number of pages:	406
Number of supplements:	2 (DVD)
Number of the titles of the literature used:	197

### Key words:

Copyright, work of music, plagiarism, creativity, uniqueness, originality, collective rights management, statutory license, quoting, mass culture, music of 20th century, timbre, digital technology

### Characteristic of the thesis:

The thesis deals with the selected conceptions of musical work from the viewpoint of the given musicological approaches and copyright, which are compared on the terminological basis. Then it reflects the changes of the form of musical work in the 20th century in the connection with the development of new techniques of composition and shifts of meaning of the individual aspects of the musical structure, the development of mass culture and informative technologies. It also reflects the new socio-cultural aspects, which are projected into the understanding of the musical work. The final part of the thesis includes the outline of the related problem of plagiarism in music, which is characterized on the basis of more than 100 lawsuits that include the abovementioned key moments of the development of music in 20th century and it attempts to define the major problematic aspects of the understanding and stratification of musical works.

## Annotation

Name des Autors:	Mgr. et Mgr. Václav Kramář
Bildungsanstalt:	Lehrstuhl für Musikwissenschaft Philosophische Fakultät Palacky-Universität Olomouc
Benennung der Dissertationsarbeit:	Die Komparation der Auffassung des Musikwerks im autorenrechtlichen und musikwissenschaftlichen Bereich der Reflektion; zu aktuellen Problemen und Formen des musikalischen Plagiats im 20. Jahrhundert.
Betreuer:	Doc. Phr. Lenka Křupková. Ph. D.
Seitenzahl:	406
Beilagenzahl:	2 (DVD)
Titelzahl der benutzten Literatur:	197

### Schlüsselwörter:

Autorenrecht, Musikwerk, Plagiat, Schaffen, Einzigartigkeit, Ursprünglichkeit, Kollektivverwaltung der Autorenrechte, gesetzliche Lizenz, musikalische Zitation, Massenkultur, Musik des 20. Jahrhunderts, Klangfarbe, digitale Technologie.

### Charakteristik der Arbeit:

Die Arbeit befasst sich mit ausgewählten Konzeptionen des musikalischen Werks aus Sicht ausgewählter musikwissenschaftlicher Zugriffe und des Autorenrechts, wobei es diese zwei Zugriffe in theoretischer Ebene vergleicht. Weiter reflektiert sie die Veränderungen der Gestalt des Musikwerks im 20. Jahrhundert im Zusammenhang mit der Entstehung neuer Kompositionstechniken und Bedeutungsveränderungen partieller Teile der musikalischen Struktur, der Entwicklung der Massenkultur, der Informations- und Digitaltechnologien, und reflektiert ebenfalls neue soziokulturelle Aspekte, welche in der Praxis die Wahrnehmung des Musikwerks beeinflussen. In dem Schlussteil befasst sich die Arbeit mit der damit zusammenhängenden Problematik des musikalischen Plagiats aufgrund der Analyse von mehr als 100 Gerichtsfällen, charakterisiert die schon erwähnten Schlüsselmomente der musikalischen Entwicklung im 20. Jahrhundert und versucht die wichtigsten problematischen Aspekte der Wahrnehmung und Stratifikation musikalischer Schöpfungen zu definieren.