

Cytat muzyczny w prawie polskim i zagranicznym – wybrane zagadnienia

Przytaczanie cudzej twórczości we własnych dziełach ma miejsce od wieków i cieszy się dużym zainteresowaniem¹. Zagadnieniem cytowania zajmowało się najpierw literaturoznawstwo, potem zaś muzykologia i filmoznawstwo. Cytowane jest słowo pisane, ale z czasem także dźwięki, fragmenty filmów, kabaretów. Powtarzając za J. Bartą: *zadaniem prawa autorskiego jest – najogólniej rzecz ujmując – zabezpieczenie zasługujących na ochronę interesów, które w związku z eksploatacją dóbr kultury i nauki powstają tak po stronie twórców, jak i odbiorców*².

*Prawo własności intelektualnej wykształciło się stosunkowo późno i jako jedyna z dyscyplin prawnych nie posiada w zasadzie bezpośrednich korzeni w prawie rzymskim. Pojęcie własności dzieła jako wytworu myśli ludzkiej nieznanne było praktycznie aż do oświecenia. Przywiązywano wagę jedynie do własności nośników materialnych, na których utrwalono utwory lub które stały się utworami. Dość swobodnie przejmowano cudze pomysły twórcze, kopiowano, przerabiano, adaptowano obce teksty, rzeźby, mozaiki, obrazy. To właśnie nośniki materialne były strzeżone przez prawo. Przełom w takim podejściu przyniósł dopiero wiek XVIII, w którym zwrócono uwagę na bezprawność przedruku, odchodząc przy okazji od traktowania plagiatu jako postępku, wprawdzie nagannego moralnie, ale nie mającego charakteru deliktu cywilnego bądź występku sprzecznego z prawem karnym*³.

W dziełach muzycznych cytaty jest rodzajem metody twórczej, która polega na wprowadzeniu do utworu, najogólniej rzecz ujmując, cudzego materiału

* Doktorantka na Wydziale Prawa i Nauk Społecznych w Szkole Wyższej Psychologii Społecznej.

¹ *Nihil dictum est, quod non dictum prius* („Nic nie zostało powiedziane, co nie było powiedziane już wcześniej”) – słowa Terencjusza z prologu do komedii pt. „Eunuch”.

² J. Barta, *Dzieło muzyczne i jego twórca w świetle przepisów prawa autorskiego*; Międzyuczelniany Instytut Wynalazczości i Ochrony Własności Intelektualnej, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Kraków, 1980, s. 34.

³ J. Sobczak, *Radiofonia i telewizja. Komentarz do ustawy*, Kraków 2001, uwaga nr 3.

muzycznego. Mimo że towarzyszył muzyce od kilku wieków, do lat 60. XX stulecia nie zajmowano się szerzej tą problematyką; zaledwie jedno, i to nawet niekompleksowe, opracowanie zagadnień dotyczących cytowania pochodzi z okresu międzywojennego⁴.

Cytat w innych niż literatura piękna i naukowa dziedzinach ludzkiej twórczości istnieje od wieków, jednak w Polsce dopiero wraz z wejściem w życie nowej ustawy z 1994 roku o prawie autorskim i prawach pokrewnych⁵ (dalej: „Ustawa”) można zagadnienie to analizować bez jakichkolwiek ograniczeń.

Ustawa z 1952 r.⁶ o prawie autorskim, w art. 18⁷ odnosiła się jedynie do cytatu w dziedzinie piśmiennictwa. Natomiast art. 19⁸ wspomnianej ustawy

⁴ Pierwsze opracowanie dotyczące cytatu muzycznego stanowi opracowanie F. Bonisa, pt. *Quotations in Barok's Music*. Raport of the 2. International Musicological Conference, Budapest 1936.

⁵ Ustawa z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (tekst jednolity: Dz.U. 2006, Nr 90, poz. 631 z późn. zm.).

⁶ Ustawa z dnia 10 lipca 1952 r. o prawie autorskim (Dz.U. 1952, Nr 34, poz. 234).

⁷ Art. 18 ustawy z dnia 10 lipca 1952 r. o prawie autorskim:

W dziedzinie piśmiennictwa wolno:

- 1) przedrukowywać w prasie aktualne artykuły i wypowiedzi, zamieszczone w dziennikach i czasopismach, na tematy polityczne, gospodarcze, naukowe, techniczne i kulturalne,
- 2) drukować w czasopismach lub dziełach, przeznaczonych na publikacje tego rodzaju, mowy wygłoszone na publicznych zebraniach lub rozprawach, co jednak nie uprawnia do zbiorowego wydania mów jednej osoby,
- 3) przytaczać dla wyjaśnienia lub nauczania w dziełach, stanowiących samoistną całość, krótkie ustępy opublikowanych już wykładów, mów i innych utworów jak również drobne utwory już opublikowane,
- 4) zamieszczać w antologiach i wypisach cudze utwory, opublikowane w książkach lub czasopismach,
- 5) podawać krótkie streszczenia utworów, ogłoszonych lub wystawionych,
- 6) rozpowszechniać wydany utwór przez wypożyczanie egzemplarzy, wygłaszanie wykładów lub recytacje, jeżeli nie pobiera się opłaty za wstęp,
- 7) wystawiać opublikowany utwór sceniczny przez zespoły amatorskie, jeżeli nie pobiera się opłaty za wstęp,
- 8) użyć już wydanych drobnych urywków utworu poetyckiego lub drobnych utworów poetyckich jako tekstu nowego utworu muzycznego

⁸ Art. 19 ustawy z dnia 10 lipca 1952 r. o prawie autorskim:

W zakresie utworów muzycznych wolno:

- 1) przytaczać w audycjach, dziełach naukowych i literackich oraz podręcznikach krótkie ustępy utworu muzycznego lub drobne utwory muzyczne w całości, jeżeli utwory zostały już wydane,

zezwał na przytoczenie drobnego utworu muzycznego lub jego krótkiego fragmentu w audycji, dziele naukowym, literackim i podręczniku. Poza zakresem regulacji pozostawał więc tzw. cytat muzyczny, polegający na użyciu fragmentu cudzego utworu we własnej kompozycji. Niewątpliwie cytat taki jest obecnie dopuszczalny w granicach wyznaczonych gatunkiem twórczości, a więc w działalności satyrycznej, kabaretowej, a także w przypadku wariacji.

Trudno jest zaprzeczyć twierdzeniu, że twórczość muzyczna odgrywa w życiu kulturalnym społeczeństwa doniosłą rolę. Z utworami należącymi do tej dziedziny sztuki stykamy się niemal co dzień. Prezentacja utworów muzycznych zajmuje poczesne miejsce w środkach masowego przekazu. Stanowi ona – jak się niekiedy ocenia – około 80% programu radiowego (...)⁹.

Pisząc o cytacie muzycznym, nie sposób nie zdefiniować tego pojęcia w jego ogólnym zakresie. Cytat (łac. *citatio*, niem. *zitat*) oznacza dosłowne przytoczenie czyichś słów. Cytat w literaturze jest formą ekspresji artystycznej. Może mieć charakter jawny, w postaci wyraźnie wyróżnionego tekstu, lub niejawny, stanowiąc rodzaj aluzji. Zgodnie ze „Słownikiem wyrazów obcych” Władysława Kopalińskiego, to *wyjątek z obcego tekstu albo czyjejś wypowiedzi, przytoczony dosłownie, zwykle w cudzysłowie i mający swój źródłosłów w łacińskich citatio, citare – przywołać, powołać się, przytaczać*. Prawo cytatu to właśnie prawo do przytoczenia we własnym utworze urywka, fragmentu cudzego utworu. Korzystanie z cudzej twórczości w ramach „prawa cytatu” zwalnia korzystającego z obowiązku uzyskania zezwolenia od autora utworu zapożyczanego, a także z zapłaty mu z tego tytułu wynagrodzenia jednak pod pewnymi warunkami.

Art. 29 ust. 1 Ustawy ustala prawne przesłanki korzystania z cytatu. Przepis ten stanowi ograniczenie wyłącznego prawa autorskiego na rzecz dozwolonego użytku publicznego, stwarzając ramy dozwolonego wykorzystywania cudzej twórczości w działalności naukowej, dydaktycznej, publicystycznej oraz artystycznej. W porównaniu z dotychczasową regulacją zasadnicza różnica polega na tym, że całość problematyki cytatu ujęto w jednym przepisie i wyraźnie

- 2) rozpowszechniać wydane utwory muzyczne przez wypożyczanie egzemplarzy, wygłaszanie wykładów lub nieodpłatne wykonywanie samego utworu w celach nauczania bądź też w ramach uroczystości o charakterze społecznym, jeżeli wykonawcy nie otrzymują wynagrodzenia, albo w ramach działalności towarzystwa muzycznego wyłącznie dla jego członków, co jednak nie uprawnia do publicznego wykonywania utworu scenicznego,
- 3) wykonywać opublikowane utwory w świetlicach, domach kultury i klubach, jeżeli nie pobiera się opłaty za wstęp.

⁹ J. Barta, *Dzieło muzyczne i jego twórca...*, s. 16.

dopuszczono wolność cytowania w odniesieniu do utworów rozpowszechnionych a niekoniecznie również opublikowanych¹⁰.

Bez względu na przyczyny – które leżą u podstaw sięgania po cytaty w celu rozbudowania i rozwinięcia myśli, czy twierdzeń – oceniając dopuszczalność tego rodzaju zabiegów w świetle art. 29 ust. 1 pr. aut. [ustawy z 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych], należy stwierdzić, że przytaczanie elementów cudzej twórczości w powyżej scharakteryzowanym celu – w mojej ocenie – mieści się w ramach hipotezy powołanego przepisu prawnego. Za przyjęciem takiego rozstrzygnięcia przemawia względ na postulat racjonalności wykładni, który każe objąć zakresem normy prawnej wprowadzającej cytaty takie sytuacje, gdy przytaczanie ułatwia komunikowanie między ludźmi myśli i odkryć naukowych. Nie musi tu zatem chodzić tylko o sytuacje, w których wyjaśnianie ma na celu zrozumienie wyводу w ogóle, lecz również o takie, kiedy to zrozumienie jest pełniejsze, trwalsze, efektywniejsze itp.¹¹

Zauważyć należy, że wolno skorzystać tylko z tego cudzego utworu, który wcześniej został rozpowszechniony, czyli legalnie udostępniony publiczności (np. w odniesieniu do utworu muzycznego – wydane nuty, wykonanie na koncercie), po drugie, cytaty musi znaleźć się w dziele, które samo ma cechy utworu, po trzecie, fragment wykorzystany jest tylko „urywkiem”, niewielką częścią cudzego utworu, po czwarte, ma służyć wyłącznie celom wyjaśniania, nauczania, analizy krytycznej lub może być uzasadnione prawami gatunku twórczości, oraz po piąte, zapożyczenie ma być oznaczone poprzez wskazanie autorstwa i źródła. W przypadku cytatu mamy do czynienia z przejęciem urywka cudzego utworu „dosłownie”, bez jakichkolwiek zmian i przeróbek. Wyjątek stanowi wykorzystanie cudzego dzieła w formie tłumaczonej, co jest w pełni zgodne z Konwencją berneńską o ochronie dzieł literackich i artystycznych¹².

¹⁰ E. Traple, [w:] J. Barta, M. Czajkowska-Dąbrowska, Z. Ćwiakalski, R. Markiewicz, E. Traple, *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, Kraków 2005, wyd. IV, komentarz do art. 29 Ustawy.

¹¹ L. Małek, *Ustawowe cele prawa cytatu*. Teza nr 5, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego” 2008, s. 96.

¹² Art. 10 Aktu Paryskiego Konwencji Berneńskiej o ochronie dzieł literackich i artystycznych sporządzony w Paryżu dnia 24 lipca 1971 r., stanowi, że:

- 1) Dozwolone jest przetaczanie cytatów z dzieła już legalnie udostępnionego odbiorcom, pod warunkiem że jest to zgodne z przyjętymi zwyczajami i w stopniu uzasadnionym przez zamierzony cel, a także cytatów z artykułów, zamieszczonych w dziennikach i czasopismach, w formie przeglądów prasy.
- 2) Ustawodawstwo państw należących do Związku oraz porozumienia szczególne, istniejące lub zawarte w przyszłości między nimi stanowią o możliwości legalnego

Jak podkreśla się w pracach dotyczących uprawnień związanych z cytowaniem, „nauczanie” jest pojęciem charakteryzującym się stosunkowo wysokim, a na pewno wyższym niż pojęcie „wyjaśniania” stopniem obiektywizacji¹³.

W ramach „wyjaśniania” posłużenie się cytatem będzie uzasadnione w zakresie usuwania niejasności lub wątpliwości występujących w treści nowego utworu, z zamiarem uczynienia ich zrozumiałymi dla odbiorcy, poprzez odwołanie się do cudzego utworu np. w publicystyce, podręcznikach, utworach naukowych. W zakresie „nauczania” cytaty uzasadniają przytoczenie cudzego dzieła w celu jak najlepszego przekazania określonej wiedzy, przedstawienia problemu, dla skutecznego przyswojenia wiedzy przez „ucznia”, słuchacza, zarówno w ramach prowadzonych lekcji, wykładów, prelekcji, ćwiczeń, konwersatoriów, szkoleń, jak i w publikacjach naukowych i popularnonaukowych¹⁴. *Przez pojęcie „wyjaśniania” można także rozumieć uzasadnianie i argumentowanie własnego stanowiska, ponieważ decyzja o jego zajęciu jest nierozzerwalnie związana z racjami leżącymi u jej podstaw. Prezentacja argumentów stanowi zatem – na równi z przedstawieniem danego poglądu – element wyjaśniania w rozumieniu przepisu art. 29 ust. 1 ustawy¹⁵.*

korzystania, w stopniu uzasadnionym przez zamierzony cel, z dzieł literackich lub artystycznych dla zilustrowania nauczania za pomocą środków publikacji, audycji radiowo-telewizyjnych, zapisów dźwiękowych lub wizualnych pod warunkiem, że takie korzystanie jest zgodne z przyjętym zwyczajem.

- 3) W razie cytowania i korzystania z dzieł w jeden ze sposobów, o którym mowa w poprzednich ustępach tego artykułu, należy podać źródło i nazwisko autora, jeżeli to nazwisko jest zamieszczone w źródle.

¹³ B. Michalski, *Uprawnienia do cytowania w polskim prawie autorskim*, cz. II, „Prasa Techniczna” 1987, nr 1, s. 17.

¹⁴ Zasadnicza różnica między dozwolonym i nieodpłatnym cytatem, uregulowanym w art. 29 ust. 1, a umieszczeniem drobnego utworu lub fragmentu większego utworu w podręczniku, wypisach lub antologii, traktowanym w art. 29 ust. 2 i 2 (1) jako użytek dozwolony, lecz odpłatny, polega na tym, że cytat musi być ściśle powiązany z własną twórczością cytującego, stanowić dodatkowy dowód przytaczanych twierdzeń lub poszerzenie własnej argumentacji. W przypadku antologii lub umieszczenia fragmentów albo drobnych utworów w aneksie do podręcznika wspomniany wyżej związek nie musi występować. Cytat z cudzej twórczości, nawet dość obszerny, jest także dopuszczalny w przypadku dokonywania analizy krytycznej. Odbiorca takiej analizy musi bowiem wcześniej zapoznać się dość dokładnie z analizowanym dziełem lub jego fragmentem, żeby zrozumieć jego krytykę. W wyroku z dnia 14 marca 2006 r., VI ACa 1012/05, OSA 2007, z. 12, poz. 36, SN uznał, że zamieszczenie cytatu w antologii jest dopuszczalne tylko w celach dydaktycznych i naukowych.

¹⁵ L. Małek, *Ustawowe cele prawa cytatu*. Teza nr 5, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu

Ponadto należy zwrócić uwagę, iż ocena dozwolonego zakresu zapożyczenia z cudzego dzieła w postaci cytatu powinna być każdorazowo dokonana indywidualnie w odniesieniu do konkretnego przypadku. Ilość zapożyczonego, cytowanego fragmentu dzieła jest jedynie pomocną wskazówką, natomiast to cel cytowania definiuje jego dozwolony rozmiar. Wielkość cytowanego fragmentu utworu uzależniona jest od celu jakiego ma on służyć. Cytat dozwolony jest zatem w takim zakresie, w jakim jest on niezbędny do przeprowadzenia i uzupełnienia np. własnej argumentacji, przedstawienia poglądów innych osób. Cytując L. Małką *należy się opowiedzieć za wykładnią dopuszczającą posłużenie się cytatem zarówno w celu wyjaśniania treści własnych, jak i z powodu chęci wyjaśnienia treści zawartych w cudzej twórczości, które zostały przejęte do cytującego utworu*¹⁶. Jednocześnie zauważyć należy, iż termin „nauczanie” w tym przypadku nie ma zastosowania jedynie do nauczycieli w powszechnie pojmowanym znaczeniu, gdyż byłby to zakres zbyt wąski.

W nowszej literaturze, obok konieczności, by cytaty użyte w celu nauczania były asumptem do pogłębienia lub rozbudowania wiedzy czytelnika, zauważono, że często służy on jako przykład zgrabnego lub znanego ujęcia istotnej myśli¹⁷.

Aby cytowanie czyjegoś dzieła – niezależnie od gatunku sztuki, czy nauki, było legalne – Ustawa, nakłada w art. 34 pewne konieczne do spełnienia wymogi. Każdy korzystający z cudzej twórczości w ramach prawa cytatu zobowiązany jest do podania imienia i nazwiska autora przytaczanego dzieła oraz źródła cytatu. Źródło cytatu, to przede wszystkim określony utwór, o własnym tytule. Czasami w oparciu o ukształtowane zwyczaje podane zostaną dodat-

Jagiellońskiego” 2008, s. 97. Należy także zwrócić uwagę, za cytowanym L. Małkiem, iż *Trudno nie zakwalifikować jako stanu faktycznego dającego się zmieścić w hipotezie przepisu art. 29 ust. 1 pr. aut. [ustawy z 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych] wyboru tekstów zamieszczonych w podręczniku czy książce do ćwiczeń, jeśli poszczególne cytowane fragmenty opatrzone także poleceniami mającymi na celu wyrobienie w korzystającym jakichś praktycznych umiejętności. Nauczanie w tym wypadku uzyska wymiar bardziej praktyczny, lecz zgodny z ratio legis wynikającego z powołanego przepisu. Natomiast z dezaprobatą należy się odnieść do tworzenia takich kompilacji bez żadnych treści, które je opisują lub wskazują sposób korzystania z nich, podobnie jak należy się sprzeciwić zaliczeniu do prawa cytatu (art. 29 ust. 1 pr. aut.) reprodukcji umieszczonych w albumach czy katalogach, nawet wtedy, gdyby ich ogólna wymowa wskazywała na cel nauczania. Ich dyskwalifikacja w świetle art. 29 ust. 1 pr. aut. nie opiera się jednak na deficycie przesłanki nauczania, lecz na braku cechy samoistości tak powstałego dzieła.*

¹⁶ L. Małek, *Ustawowe cele...*, s. 97.

¹⁷ Szerzej zob. E. Traple, *Prawo autorskie...*, s. 347.

kowo np. wydawca i rok publikacji, miejsce wystawienia spektaklu, miejsce wykonania koncertu itp. Cytat, czyli zapożyczony cudzy fragment do własnego dzieła, powinien być oznaczony w taki sposób aby nie budził wątpliwości, że pochodzi od innego autora oraz nie może zniekształcać idei i koncepcji jako całości, jaka przyświecała autorowi dzieła pierwotnego. Formą oznaczenia cytatu w nowoutworzonym dziele najczęściej będzie cudzysłów, kursywa, mniejsza czcionka czy odesłanie do przypisu. W tym miejscu należy zwrócić uwagę, iż cytat muzyczny wykazuje wiele odmienności od tych przesłanek.

Prawo cytatu, jak już wcześniej autor wskazał, nie zostało ograniczone tylko do niektórych gatunków twórczości. Faktem jest, iż jego początki wywodzą się z literatury, jednak we współczesnym świecie prawo cytatu istnieje niemal w każdej dziedzinie sztuki i nauki, w tym właśnie w muzyce, co ma odzwierciedlenie również w polskim ustawodawstwie¹⁸. Jednocześnie zaznaczyć należy, że cytat muzyczny jest formą, która pojawiła się najpóźniej w muzycznych aspektach.

Mimo takiej złożoności oraz niekiedy trudności w wyodrębnieniu cytatu muzycznego z dzieła¹⁹, a także faktu iż jest to „najmłodsza” forma w muzykologii – podjęto próbę skonstruowania listy kryteriów, które miałyby posłużyć do odróżnienia cytatu od innych metod korzystania z cudzego dorobku muzycznego. Przesłanką pierwszą jest sytuacja, gdy cytat występuje jako pewna całość, jako struktura dźwiękowa genetycznie przynależna do innego utworu muzycznego; ponadto nie może mieć wymiarów zbyt małych, tzn., że nie może być zbyt krótkim motywem, gdyż wtedy zaciera się jego całościowy charakter i jego własna struktura; po trzecie – cytat nie może być jednocześnie główną myślą muzyczną danego utworu; cytat powinien również wyróżniać się swoimi cechami konstrukcyjnymi od otaczających go faz utworu – co pozwala go słuchowo wydzielić z toku dźwiękowego zasadniczej tkaniny utworu. Kolejną przesłanką, jaką cytat powinien spełniać, by móc go odróżnić od innych form jest możliwość wykazania określonego stosunku do otaczających go faz.

¹⁸ W polskim systemie prawnym występują uregulowania z innych dziedzin prawa, które odwołują się w sposób bardzo wyraźny do prawa cytatu; np. art. 54 ust. 2 zdanie drugie ustawy z dnia 6 września 2001 r. – Prawo farmaceutyczne (tekst jedn.: Dz. U. z 2008 r. Nr 45, poz. 271 z późn. zm.), dotyczący reklamy produktu leczniczego i przekazywanej w związku z tym dokumentacji, stanowiący, iż: „Cytaty, tabele i inne ilustracje pochodzące z piśmiennictwa naukowego lub innych prac naukowych powinny być wiernie odtworzone oraz zawierać wskazanie źródła”.

¹⁹ Zob. także: G. Forest, *Music Business Contract Library (Hal Leonard Music Pro Guides)*, Hal Leonard, 2008.

Relacja ta decyduje o tym, że słuchacz może uchwycić go jako „ciało obce”. Po szóste cytaty muzyczne powinien wносить do normalnego przeżycia danego fragmentu dzieła jakiś moment zaskoczenia, wywoływać u słuchacza procesy wyobrazeniowe i myślowe (interpretacyjne), odmienne od tych, które towarzyszyły dotychczasowym fazom dzieła. Następnym warunkiem jest sytuacja, iż na skutek swego zaistnienia cytaty muzyczne wywołuje zmianę stosunku słuchacza do dalszych faz utworu, następujących właśnie po tym cytacie. Cytaty, jako efekt określonych intencji cytującego, musi być nadto odczytany jako znak tych intencji – przez słuchacza – gdyż tylko wtedy jego walor konstrukcyjno-estetyczny będzie mógł być w pełni uchwytany. Wreszcie – cytaty funkcjonuje w utworze na nieco odmiennej zasadzie niż pozostałe fazy, to znaczy jest dwuwarstwowy, gdyż przez swoją strukturę dźwiękową wskazuje – oprócz swego wyrazu – na coś różnego od siebie samego²⁰.

Inaczej zjawisko cytatu muzycznego określa L.B. Meyer²¹, który pod ogólną kategorię tzw. zapożyczeń podciąga aluzje i reminiscencje. Od cytatu *sensu stricto* reminiscencja różni się przede wszystkim brakiem dosłowności (harmonicznej, melicznej czy rytmicznej). Aluzja – w przeciwieństwie do cytatu – ma charakter bardziej dyskretny, a ponadto jest subtelna, operuje motywem o małej, minimalnej liczbie dźwięków, nierzadko przy tym przysłoniętych „dymną zasłoną” dźwięków, dodanych lub nieco zniekształconych. K. Tarnawska-Kaczorowska ma jeszcze inne spojrzenie na zjawisko cytatu muzycznego. Uważa, że cytaty stanowią „świadomie zapożyczone materiały lub idee”, zwraca uwagę na cztery ważne elementy wiążące się z jego obecnością w muzyce: źródło zapożyczeń, procedury kompozytorskie, funkcję pełnioną przez cytaty oraz jego nacechowanie znaczeniowością²².

O samym cytacie muzycznym literatura, doktryna i orzecznictwo polskie mówią niewiele. Wydawać się może, iż sporne kwestie prawnie związane z cytatem muzycznym zostały zauważone niedawno i stąd takie trudności interpretacyjne oraz kontrowersje.

Cytaty muzyczne jest bardzo trudny do oznaczenia i niełatwo sobie wyobrazić zachowanie wymogów podania autora i źródła. Toteż w praktyce przyjmuje się, że dla zachowania praw cytatu wystarcza, aby przejęto taki fragment i w takim rozmiarze, żeby przeciętny słuchacz mógł go rozpoznać jako fragment obcy, pochodzący z innego utworu. Przy braku rozpoznawalności

²⁰ Szerzej zob. Z. Lissa, *Szkice z estetyki muzycznej*, Kraków 1965.

²¹ L.B. Mayer, *Music, the Art and Ideas*, Chicago 1994, s. 199 i n.

²² K. Tarnawska-Kaczorowska, *Cytaty muzyczne. Zarys problemu*, „Muzyka” 1998, nr 3, s. 11.

kompozytor posługujący się fragmentem cudzego dzieła może narazić się na zarzut plagiatu. W przypadku dzieł muzycznych nie można także wykluczyć przypadkowej zbieżności samodzielnej twórczości. Fragment łatwo rozpoznawalny występuje przede wszystkim w przypadku komponowania dzieł poświęconych pamięci swojego mistrza czy innych dzieł okolicznościowych, które już w swej idei tworzenia – chęci oddania swego rodzaju hołdu – mogą być do siebie podobne lub w niektórych fragmentach wręcz identyczne.

O cytacie muzycznym można mówić w sytuacji, gdy kompozytor stosuje fragment innego utworu w sposób świadomy, w określonych zamiarach wyrazowo-znaczeniowych. Za przykład może posłużyć włączenie przez Albana Berga do finału jego *Koncertu skrzypcowego* fragmentu chorału Jana Sebastiana Bacha. Zamierzonym efektem jest wywoływanie u słuchaczy określonego skojarzenia. *Koncert skrzypcowy* został napisany na cześć zmarłej bardzo młodo córki przyjaciół muzyka. Elementy chorału mają symbolizować wyobrażenia „wiecznego świata” oraz jego podniosłość.

Podobnie, chęć wytworzenia podniosłości u przeciętnego słuchacza chciał wywołać Jan Adam Maklakiewicz, wplatając do swego poematu symfonicznego *Grunwald*²³ – fragmenty *Bogurodzicy* – co prawda poddaną niewielkim modyfikacją, ale łatwą do zidentyfikowania.

W podanych wyżej przykładach cytaty muzyczne mają sprawić, by u odbiorcy wykształciły się pewne określone emocje. Cytat tak użyty symbolizować ma konkretne skojarzenia. Zadaniem muzyki jest zobrazowanie, tego, co autor chce przekazać słuchaczom. Słuchając niektórych utworów mamy wręcz przed oczami określone obrazy. Często, gdy z kimś słuchamy muzyki i mówimy, co widzimy słysząc dany utwór, okazuje się, że nasz kompan również ma takie lub bardzo podobne sceny przed oczami. Niektóre utwory wywołują silniejsze skojarzenia, większe emocje, dlatego też twórcy często posługują się cytatem, dla wywołania i podkreślenia określonych emocji np. podniosłości chwili, czy chwały zwycięzcom. W takich przypadkach cytaty ma być symbolem określonych treści, których jednoznacznym wyrazem był na gruncie pierwotnego,

²³ W utworze widoczne jest wyraźne rozczłonkowanie formy, będące wynikiem wykorzystania w jej konstrukcji zasady szeregowania. W kolejnych fragmentach utworu dają się zauważyć elementy ilustracyjne, wyrażające – jak można się domyślać – modlitwę i śpiew wojska, tętent kawalerii, sygnały nawołujące do ataku, szczęk broni, tumult bitewny, żałobę po poległych na polu walki, a także chwałę zwycięstwa. Są tu także motywy z „Bogurodzicy”, których rola w utworze jest bardzo istotna, motywy z pieśni wielkanocnej. Przez Twoje święte Zmartwychpowstanie”, czy wreszcie pierwsza fraza „Mszy polskiej” Maklakiewicza.

cytowanego utworu. Im bardziej utwór cytowany²⁴ (w całości lub we fragmencie) był powszechnie znany, tym bardziej jednoznacznym symbolem stał się on w postaci cytatu²⁵.

Według K. Tarnawskiej-Kaczorowskiej²⁶ istnieje grupa cytatów-symboli. Są one krótkie, charakteryzują się bardzo wyrazistą fizjonomią dźwiękową, a nadto mają dużą – latami kumulowaną – nośność znaczeniową. Można je podzielić na: 1) inicjalne, których przykładem jest ostrzegawczy, pełen grozy motyw *Dies irae* (łac. *Dzień gniewu*); 2) miłosne, jak wspomniany motyw „tristanowski”, użyty między innymi przez T. Bairda w *Goethe-Briefe* czy przez A. Berga w *Suicie lirycznej* – jest to motyw określany jako „symboliczna sublimacja uczucia”; 3) heroiczny, a także złowieszczy motyw Losu czy Fatum, z *V Symfonii* Beethovena.

Przytoczenie fragmentu innego utworu ma spełniać funkcję symbolu, ale czasem z wyraźnie ironicznym podtekstem. W balecie M. de Falli *Trójkątny kapelusznik* w ważnych scenach akcji pojawia się motyw „losu” z *V Symfonii* Beethovena. Ponieważ akcja ma bardzo humorystyczny charakter, a ważkość przełomowych momentów jest raczej wątpliwa – motyw Beethovenowski, którego sens symboliczny jest powszechnie znany, funkcjonuje tu raczej w znaczeniu ironicznym, paradyjnym. Kompozytor liczy zarówno na jego znajomość u słuchaczy, jak i na jego odpowiednią interpretację.

²⁴ R. Strauss stosował tzw. autocytaty. Przykładem może być poemat symfoniczny *Życie*, w którym R. Strauss wplata własne motywy z młodzieńczej opery *Guntram* oraz z poematów symfonicznych, takich jak *Śmierć i przemienienie*, *Don Kichot*, *Tako rzecze Zaratustra*, *Ucieszne figle Dyla Sowizdrzała*, splatają się ze sobą. Te autocytaty ulegają pewnym modyfikacjom i czytelne są tylko dla słuchaczy znających tamte dzieła kompozytora. Odgrywają one rolę motywów przewodnich, symbolizujących treści, jakich wyrazem były w dawnych utworach twórcy. Autor liczył na rozpoznanie fragmentów jego wcześniejszych utworów w kolejnych dziełach, co z kolei dawało słuchaczom możliwość głębszej interpretacji dzieła. Używanie autocytatów przez artystów skazuje na fakt, iż są one ciągle „żywe” i im bliskie.

²⁵ Motywy używane przez R. Wagnera w swej specyfice są motywami przewodnimi, obciążonymi określoną zawartością programową. Wartym zwrócenia uwagi jest fakt wkomponowania przez R. Wagnera fragmentów polskich dzieł w kompozycji *Uwertura „Polonia”*: *Witaj, majowa jutrzeńko*, *Mazurek Dąbrowskiego* i *Litwinka czyli hymn Legionów Litewskich*. Wagner napisał tę uwerturę będąc pod wrażeniem jedności i odwagi Polaków w czasie powstania listopadowego, w dążeniu przez nich do wywalczenia niepodległości. Na powstanie utworu wpłynął fakt ciągnących przez jego rodzinny Lipsk oddziałów rozbitej armii polskiej, zmierzających ku Francji po upadku powstania listopadowego, a także spotkaniem z jednym z jego bohaterów, hrabią Wincentym Tyszkiewiczem.

²⁶ K. Tarnawska-Kaczorowska, *Cytat muzyczny...*, s. 17 i n.

Przytoczone przykłady dobrze ilustrują, iż *cytat muzyczny jest zawsze wielowarstwowy w swojej ontologicznej strukturze i wielofunkcyjny w toku dzieła, w którym się pojawia*²⁷.

W czasach współczesnych, gdy muzyka przybiera różne formy²⁸, dużego znaczenia nabiera odróżnienie cytatu muzycznego, zapożyczenie fragmentu cudzego utworu, który stanowić będzie jedynie fragment nowego dzieła, od plagiatu²⁹. Dynamicznie rozwijająca się branża muzyczna korzysta z coraz nowszych technik twórczych. Spośród nich niewątpliwie najczęściej stosowaną jest obecnie *sampling*³⁰ – proces w którym można wyróżnić co najmniej trzy podstawowe etapy, z których pierwszym będzie digitalizacja nagrania dźwiękowego (czyli dokonanie przeniesienia analogowego materiału dźwiękowego na zapis cyfrowy)³¹, następnym poddanie otrzymanego zapisu cyfrowego dowolnej obróbce, a trzecim wykorzystanie w nowym utworze muzycznym materiału dźwiękowego otrzymanego w wyniku wskazanych wyżej zabiegów technicznych³².

J. Barta, opierając się na dorobku S. Rittermana, wyraźnie zarysował różnice pomiędzy opracowaniem a plagiatem, stwierdzając, iż *przy opracowaniu mamy do czynienia z recepcją treści, a zazwyczaj i formy cudzego dzieła, przy czym eksploatacja cudzego dzieła ma na celu rozszerzenie form zakomunikowania poza jego formę macierzystą*. Zdaniem tego autora opracowaniem będzie np. *uwypuklenie piękna dzieła muzycznego przez zaopatrzenie jego pierwotnej prostej linii melodycznej w bogatą ornamentację*, plagiatem zaś – inkorporacja cudzego dzieła do dzieła własnego. Utwór inkorporowany – według intencji plagiatora – ma zostać uznany za jego własne dzieło³³.

²⁷ Z. Lissa, *O cytacie w muzyce*, w: Z. Lissa, *Szkice z estetyki muzycznej*, Kraków 1965, s. 292.

²⁸ W muzyce współczesnej najczęstszymi formami ingerencji i zmiany utworu muzycznego są: remixy, re-edity, mikswanie, samplowanie lub przeróbki.

²⁹ J. Barta wymienił następujące formy plagiatu: plagiat jawny, plagiat ukryty, utwór samoistny zawierający cytat muzyczny.

³⁰ Szerzej zob. Por. J.R. Houle, *Digital Audio Sampling, Copyright Law and American Music Industry: Piracy or Just a Bad "Rap"?* 37 LOY. L. REV 879, 880 (1992), za M.R. Brodin, *Comment: Bridgeport Music, Inc. v. Dimension Films: The Death of the Substantial Similarity Test in Digital Sampling Copyright Infringement Claims, The Six Circuit' Flawed Attempt at a Bright-Line Rule*, 2005 r., s. 3.

³¹ Szerzej zob. A. Belgfrede, C. Mak, *Music Law in Digital Age*, Berklee Press, 2009

³² M. Klekotko, *Sampling w świetle prawa autorskiego i praw pokrewnych*, „Przegląd Prawa Handlowego”, grudzień 2007, s. 11.

³³ J. Barta, *Plagiat muzyczny*, „ZNUJ PWiOWI” 1978, z. 17, s. 48.

Oczywiście jeżeli elementy ogólnodostępne są objęte ochroną, to warunkami koniecznymi do uznania kompilacji takich elementów za utwór zależny, a nie plagiat, jest:

- 1) uzyskanie zgody na rozporządzanie i korzystanie – jako przesłanki subiektywnej,
- 2) wykorzystanie elementów składowych muzycznego utworu pierwotnego – jako przesłanki obiektywnej.

Ujmując to innymi słowami – ponowny montaż elementów utworu muzycznego można uznać za dzieło zależne, o ile sposób doboru, segregacji, ujęcia lub przedstawienia tych elementów miał znamiona oryginalności, rozporządzanie zaś i wykorzystanie owocu takiej twórczości poprzedzone jest zgodą twórcy muzycznego utworu pierwotnego³⁴.

Biorąc pod uwagę istotę samego cytatu muzycznego, polegającego na wykorzystaniu w samoistnym utworze krótkiego zapożyczonego fragmentu cudzego dzieła, który jednocześnie nie stanowi podstawy dla nowo powstającego utworu, nie można wykluczyć możliwość traktowania inkorporowanych w drodze samplingu fragmentów jako typowego cytatu, przyjętego w twórczości muzycznej³⁵.

Sąd Najwyższy w uzasadnieniu wyroku z 21 marca 1938 r., które jest nadal aktualne stwierdził, że każda twórczość umysłowa, czy to z dziedziny literackiej, naukowej czy praktycznej, podlega ochronie prawnej, byleby w swoim ostatecznym wyniku, w swojej zewnętrznej formie wykazywała znamiona wyróżniające ją od innych dzieł osobliwością pomysłu oraz umiejętnością ujęcia i wyrażenia tematu. Ochrona zanika dopiero wówczas, gdy ustaje sama możliwość indywidualnej pracy lub jeśli odtworzenie faktów jest tylko powtórzeniem pozbawionym wszelkiej samodzielności (np. tabliczka mnożenia, ogłoszenia itp.). Ostateczna ocena – przy uwzględnieniu wskazanych ogólnych założeń – jest zawsze dokonywana na podstawie analizy konkretnych cech dzieła³⁶.

W pojęciu cytatu muzycznego nie mieści się wykorzystanie fragmentu zapisu nutowego w podręczniku, książce naukowej analizującej twórczość określonego autora, w artykule krytycznym czy w audycji omawiającej wykonanie utworu. To powiedzielibyśmy „cytaty zwykłe”, podlegające w całości powyższym przesłankom. Cytatem muzycznym będzie tylko włączenie do własnego

³⁴ P. Piesiewicz, *Utwór...*, s. 73.

³⁵ Klekotko, *Sampling w świetle prawa...*, s. 13.

³⁶ Wyrok SN z 21 marca 1938 r., II C 2531/37, OSN(C) 1939, nr 2, poz. 61.

utworu muzycznego, urywka, niewielkiego fragmentu, utworu muzycznego wcześniej już istniejącego i znanego publiczności³⁷.

Należy zwrócić uwagę, iż motywy przejęcia fragmentu cudzego dzieła mogą być różne, np. chęć zasygnalizowania swoich związków z innym kompozytorem, podkreślenie przynależności do określonego nurtu muzycznego, parodia czyjejś twórczości, żart muzyczny, a czasami konieczność podyktowana realizacją określonego gatunku twórczości np. wariacji muzycznych, czy humoru, co autor wskazał przytaczając różne przykłady zastosowania cytatu muzycznego na początku artykułu.

Kolejną cechą odróżniającą cytat muzyczny od przyjętej ogólnej definicji dla cytatu, jest możliwość modyfikacji w zakresie instrumentacji i harmonii. Dzieła muzycznego nie można uosabiać jedynie z zapisem nutowym. Zapis nutowy jest przyjętym wyrażeniem dzieła muzycznego. Jest to główna różnica pomiędzy utworem muzycznym, a dziełem literackim. Język tekstu literackiego wchodzi w skład dzieła, a muzyka może być odbierana przez słuchaczy bez pośrednictwa zapisu³⁸.

Utwór muzyczny składa się ze słów, melodii, harmonii oraz rytmu. Wszystkie te elementy muszą odznaczać się przesłanką oryginalności³⁹. Zgodnie z za-

³⁷ [http://zaiks.org.pl/227,0,61_cytat_muzyczny_??%C2?%C2????%C2?%C2????%C2?%C2????%C2?%C2????%C2?%C2????%C2?%C2????%C2?%C2????%C2?%C2????%C2?%C2????3/3](http://zaiks.org.pl/227,0,61_cytat_muzyczny_??%C2?%C2????%C2?%C2????%C2?%C2????%C2?%C2????%C2?%C2????%C2?%C2????%C2?%C2????%C2?%C2????3/3) 20/07/2013, godz. 17:20.

³⁸ L. Polony, *Polski kształt sporu o istotę muzyki*, Kraków 1991, s. 254.

³⁹ Art. 1 Ustawy, stanowi, że przedmiotem prawa autorskiego jest każdy przejaw działalności twórczej o indywidualnym charakterze, ustalony w jakiejkolwiek postaci, niezależnie od wartości, przeznaczenia i sposobu wyrażenia (utwór).

2. W szczególności przedmiotem prawa autorskiego są utwory:

- 1) wyrażone słowem, symbolami matematycznymi, znakami graficznymi (literackie, publicystyczne, naukowe, kartograficzne oraz programy komputerowe);
- 2) plastyczne;
- 3) fotograficzne;
- 4) lutnicze;
- 5) wzornictwa przemysłowego;
- 6) architektoniczne, architektoniczno-urbanistyczne i urbanistyczne;
- 7) muzyczne i słowno-muzyczne;
- 8) sceniczne, sceniczno-muzyczne, choreograficzne i pantomimiczne;
- 9) audiowizualne (w tym filmowe).

2(1). Ochroną objęty może być wyłącznie sposób wyrażenia; nie są objęte ochroną odkrycia, idee, procedury, metody i zasady działania oraz koncepcje matematyczne.

3. Utwór jest przedmiotem prawa autorskiego od chwili ustalenia, chociażby miał postać nieukończoną.

chowującym aktualność na tle obowiązującego stanu prawnego stanowiskiem SN wyrażonym w orzeczeniu z 6.09.1937 r., „przy rozstrzygnięciu tej kwestii (istnienia cech indywidualnej twórczości – przyp. autora.) należy wziąć pod uwagę, jaki zachodzi stosunek pomiędzy artystyczną wartością użytych materiałów a ewentualnym nowym, oryginalnym posługiwaniem się nimi przez autora”. Istnienie zaś cech indywidualnej twórczości SN uzależnił od „tego, czy autor z elementów powszechnie znanych lub przez autora poprzednio widzianych potrafił stworzyć osobiste dzieło sztuki, czy też utwór jest tylko odtworzeniem istniejącego już kształtu artystycznego”⁴⁰.

W zakres ochrony nie mogą wchodzić elementy, które nie wykazują się oryginalnością lub pozostają w tzw. domenie publicznej⁴¹. Nawet, gdy dzieła są do siebie podobne nie oznacza to, iż nastąpiło naruszenie prawa autorskiego. Jednakże nie wszystkie myśli muzyczne podlegają ochronie. Niektóre są zbudowane z tworzywa, które jest powszechnie stosowane i ma zamkniętą strukturę. Powoduje to, że nie mają one twórczego i indywidualnego charakteru. Tworzywem takim są podstawowe składniki akordów, gamy oraz rozłożone akordy oparte na powszechnie stosowanych schematach harmonicznym. Myśli muzyczne z nich zbudowane nie podlegają ochronie⁴².

Zgodnie z aktualnym na tle obecnego stanu prawnego orzeczeniem SN z 10 maja 1963 r. „gdy twórczość autora została tylko podbudowana przez cudze dzieło, lecz autor nie przejmuje do swego utworu ani treści ani formy dzieła cudzego, to ma się wtedy do czynienia z twórczością samodzielną”⁴³.

4. Ochrona przysługuje twórcy niezależnie od spełnienia jakichkolwiek formalności.

Należy zwrócić uwagę, że w polskim orzecznictwie panuje pogląd, iż „przeniesienie do utworu treści lub wyjątków z cudzego dzieła bez wyraźnego podania źródeł zapożyczenia jest plagiatem i narusza autorskie dobra osobiste” (wyrok SN z 16 czerwca 1989 r., III CRN 139/89, LEX 8970).

⁴⁰ Sygn. akt 1 K 651/37, OSN (Zb. Urz. Karny) z 1938 r., poz. 45, OSP z 1938 r., poz. 381, za: J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie. Orzecznictwo i wyjaśnienia*, Warszawa 2005, wyd. V, t. 3, s. 12.

⁴¹ *Public domain* – w tzw. domenie publicznej pozostają dzieła, w stosunku do których wygasły prawa autorskie, lub takie dzieła, które od momentu powstania nie są chronione prawem autorskim (np. teksty ustaw).

⁴² Szerzej zob. A. Seweryniuk, *Nie wszystko co podobne to plagiat*, „Rzeczpospolita” 2012, źródło: Lex 159064.

⁴³ Orzeczenie SN z 10.05.1963 r. (II CR 128/63), OSN 1964/4, poz. 74, „Państwo i Prawo” 1964, nr 10, poz. 3, z glosą J. Błęszyńskiego, OSPiKA 1964/12, poz. 247, z glosą S. Rittermana, ze zbioru J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie. Orzecznictwo i wyjaśnienia*, Warszawa 2005, wyd. V, t. 3, s. 2.

To właściciel prawa do utworu muzycznego zobowiązany jest udowodnić, iż jego dzieło zostało bezprawne skopiowane, a prawo naruszone. Zgodnie z zasadą domniemania niewinności⁴⁴, to osoba, której prawo zostało naruszone lub rzekomo naruszone, powinna udowodnić, iż nastąpiło naruszenie prawa autorskiego do utworu muzycznego i przedstawić odpowiednie dowody.

Jednakże nie każdy utwór muzyczny będzie zawierał wszystkie te elementy. Autor nie będzie się zagłębiał w budowę dzieła muzycznego, gdyż nie jest to przedmiotem pracy. Zasadnym jednak było wspomnienie o cechach odróżniających utwór muzyczny od dzieła literackiego, gdyż w oparciu o taką twórczość autor wskazuje specyfikę cytatu muzycznego. Zauważyć jeszcze należy, iż utwory muzyczne korzystające z ochrony występować mogą bądź samodzielnie bądź w powiązaniu z utworami należącymi do innych dziedzin sztuki, wchodzą w skład różnego rodzaju dzieł łącznych i kolektywnych (np. muzyka w piosence, musicalu, operetce, oratorium, widowiskach baletowych czy pantomimicznych, w widowiskach telewizyjnych, w sztukach teatralnych, w dziełach filmowych oraz w innych jeszcze formach wypowiedzi artystycznej, jak choćby w widowiskach typu „światło i dźwięk”)⁴⁵.

Na świecie, w tym w Polsce, panuje zgodność co do tego, że samo istnienie owoców ludzkiej pracy zasługuje ze względu na dostateczny poziom twórczości na autorsko prawną ochronę. Jednak poglądy dotyczące sposobu kształtowania instytucji, które umożliwiałyby korzystanie z wytworów twórczej działalności, w sposób zgodny z prawem są już różne. Rozwiązania amerykańskie zrezygnowały z kazuistycznego modelu dozwolonego użytku, co powoduje, iż odbiegają one w sposób najbardziej znaczący, od pomysłów, które wdrożone zostały w państwach europejskich. Odmienność ta spowodowana jest przede wszystkim innymi systemami prawa. Sąd Federalny uznał, że stwierdzenie naruszenia prawa wymaga przeprowadzenie przez powoda następujących dowodów:

- 1) własności autorskich praw majątkowych do dzieła, których które zostały naruszone;
- 2) skopiowania chronionego sposobu wyrażenia;
- 3) wykazania, że skopiowanie dzieła posunęło się tak daleko, że stanowiło swoiste przywłaszczenie dzieła przez pozwanego.

Zauważyć należy, iż tego typu przeprowadzenie dowodów ma w znacznym stopniu charakter uznaniowy i zależy od subiektywnej oceny sędziego. Na

⁴⁴ Zgodnie z art. 6 ustawy z dnia 23 kwietnia 1964 r. kodeks cywilny: *Ciężar udowodnienia faktu spoczywa na osobie, która z faktu tego wywodzi skutki prawne.*

⁴⁵ J. Barta, *Dzieło muzyczne i jego twórca...*, s. 37.

gruncie amerykańskim uznana została koncepcja ujmująca dozwolony użytek w dość elastycznych ramach, tzw. *fair use* (uczciwe korzystanie). W paragrafie 107 United States Code⁴⁶ przedstawiono jedynie najważniejsze sposoby eksploatacji utworów oraz cele, którym owa eksploatacja ma służyć⁴⁷. Przepis ten określa warunki, od których spełnienia uzależniona jest poprawna eksploatacja utworu na podstawie *fair use*. Warunki te to niekomercyjność użytku, rodzaj chronionego utworu, proporcje części wykorzystywanego dzieła w stosunku do jego całości, oddziaływanie użytku na mechanizmy rynkowe (rynek potencjalnych nabywców) oraz wartość dzieła objętego autorskoprawną ochroną⁴⁸. Przesłanki te wymagają kumulatywnego spełnienia. Zasady *fair use* nie tworzą zamkniętego katalogu. Możliwość dokonywania uzupełnień w tym zakresie pozostawiona została domenie tzw. prawa sędziowskiego, które, poprzez swoje refleksje skutkujące orzeczeniami może uzupełnić tę listę przesłanek. Jednak taki sposób orzekania jest dość uznaniowy. Zauważyć należy, iż system prawa autorskiego w Stanach Zjednoczonych, dla uzyskania ochrony dla utworu muzycznego wymaga tzw. utrwalenia (*fixation*)⁴⁹. Dzieło muzyczne powinno być utrwalone w formie zapisu nutowego lub nagrane na taśmie, na dysku lub na innym medium⁵⁰.

⁴⁶ Kodeks Stanów Zjednoczonych, którego tytuł 17 (Copyright Act z dnia 9 października 1976 r.), poświęcony jest prawu autorskiemu; dostępny pod adresem: <http://www.copyright.gov/title17/>.

⁴⁷ Szerzej zob. D.J. Moser, Ch.L. Slay, *Music Copyright Law, 2012 Course Technology a part of Cengage Learning*, Boston 2012, s. 138 i n.

⁴⁸ Przełomowe było orzeczenie w sprawie Sony Corporation of America vs. Universal City Studios Inc., zwane także „Betamax case” – Sąd Najwyższy stwierdził, iż produkowanie magnetowidów z funkcją nagrywania, nie przyczynia się do naruszania prawa, gdyż nie jest naruszeniem prawa autorskiego wytwarzanie indywidualnych kopii całych programów telewizyjnych w celu obejrzenia ich o innej porze (*time-shifting*). Sąd uznał takie postępowania za *fair use* (464 U.S. 417, Supreme Court of the United States, 17.01.1984). Przemiany technologiczne wytworzyły potrzebę zmiany regulacji dozwolonego użytku. Wprowadzono Digital Millennium Copyright Act (dalej: „DMCA”). DMCA implementowała do prawodawstwa amerykańskiego dwa traktaty World Intellectual Property Organization, zabraniające tworzenia i rozpowszechniania technologii, przy użyciu których mogą być naruszone cyfrowe mechanizmy, wprowadziła także ograniczenie kopiowania. Z ustawą tą wiąże się wiele kontrowersji. Przez wielu uważana jest za pogwałcenie zasady wolności słowa i początek cenzury.

⁴⁹ Zob. także *White-Smith Music Publishing Company v. Apollo Company*. 209 U.S. 1 (1907).

⁵⁰ P. Piesiewicz, *Utwór muzyczny i jego twórca*, Warszawa 2011, s. 59 i n.

Na uwagę zasługuje pogląd w orzeczeniu *Bridgeport Music, Inc. vs. Dimension Films*, gdzie amerykański sąd apelacyjny, na pytanie, czy można zsampłować fragment fonogramu, udzielił odpowiedzi negatywnej argumentując, iż skoro nie można dokonać piractwa całości nagrania dźwiękowego, to tym samym nie można zsampłować jego części⁵¹. W orzeczeniu tym sąd zajął następujące stanowisko „do korzystania z cudzego nagrania dźwiękowego konieczne jest posiadanie licencji. Pogląd niniejszy wyraził w słowach „zdobądź licencję albo nie sampluj”⁵².

W polskim systemie prawnym przepis art. 92 Ustawy stanowi, że do artystycznych wykonań stosuje się odpowiednio przepisy art. 8–10, 12, 18, 21, 211, 41–45, 47–49, 52–55, 57–59, 62–68, 71 i 78 Ustawy. Samplując fragment utworu muzycznego czy słowno-muzycznego, dokonujemy kopii wykonania tego utworu⁵³. Z powyższego wynika, że utworami, które nie znalazły swych odpowiedników na gruncie praw do artystycznych wykonań, są utwory zależne. To twórca zachowuje wyłączne prawo zezwalania na wykonywanie zależnego prawa⁵⁴. Jeżeli więc dzieło zawierające fragment zsampłowany z utworu pierwotnego uznać za utwór zależny, zaś w innych przypadkach nawet za utwór inspirowany, nie będą miały zastosowania przepisy dotyczące praw do artystycznych wykonań⁵⁵.

W procesie samplowania ochronie podlega fonogram⁵⁶. Osobą uprawnioną do udzielenia zgody na samplowanie zjawisk dźwiękowych czy akustyki jest

⁵¹ Orzeczenie Sixth Circuit Court of Appeal, *Bridgeport Music, Inc. v. Dimension Films* 383 F 3d, 398, za Mathew R. Brodin, Comment: *Bridgeport Music, Inc. v. Dimension Films: The Death of the Substantial Similarity Test in Digital Sampling Copyright Infringement Claims*, *The Six Circuit' Flawed Attempt at a Bright-Line Rule*, 2005, s. 30.

⁵² Orzeczenie Sixth Circuit Court of Appeal, *Bridgeport Music, Inc. V. Dimension Films* 383 F 3d, 398, za Mathew R. Brodin, Comment..., s. 30.

⁵³ Zgodnie z poglądem M. Czajkowskiej-Dąbrowskiej *struktura utworu autorskiego (podstawowego) jest znacznie bardziej stabilna i dlatego lepiej poddaje się rozczłonkowaniu na elementy stanowiące wkład twórcy macierzystego i elementy wniesione przez autora opracowania. W rezultacie kategoria utworu zależnego czy inspirowanego nie korzysta z ochrony prawa pokrewnego, jakim jest prawo do artystycznego wykonania.*

⁵⁴ Zgodnie z art. 46 Ustawy: Jeżeli umowa nie stanowi inaczej, twórca zachowuje wyłączne prawo zezwalania na wykonywanie zależnego prawa autorskiego, mimo że w umowie postanowiono o przeniesieniu całości autorskich praw majątkowych.

⁵⁵ Szerzej zob. P. Piesiewicz, *Utwór...*, s. 104 i n.

⁵⁶ Zgodnie z art. 94 Ustawy fonogramem jest pierwsze utrwalenie warstwy dźwiękowej wykonania utworu albo innych zjawisk akustycznych. W myśl art. 94 ust. 4 pr. aut., bez uszczerbku dla praw twórców lub artystów wykonawców producentowi fonogramu

właśnie producent fonogramu⁵⁷. Poprzez rozwój możliwości technicznych tak powstały utwór jest nowym dziełem posiadającym zapożyczenia, czyli omawiany właśnie przez autora – cytat muzyczny z innych utworów⁵⁸.

Powyzsze oznacza, iż naruszenie prawa do reprodukcji fonograficznej nie musi oznaczać naruszenia autorskich praw majątkowych do utworu⁵⁹. Orzecznictwo amerykańskie opowiada się za stosowaniem pewnego rodzaju filtra, oddzielającego elementy licencjonowane od nielicencjonowanych⁶⁰.

Warto także zwrócić uwagę na stosowaną w Stanach Zjednoczonych zasadę *de minimis non curat lex*⁶¹. Jej znaczenie uwidacznia się także w prawie autor-

przysługuje wyłączne prawo do rozporządzania i korzystania z fonogramu lub wideogramu w zakresie:

- 1) zwielokrotniania określoną techniką,
- 2) wprowadzenia do obrotu,
- 3) najmu oraz użyczenia egzemplarzy,
- 4) publicznego udostępniania fonogramu lub wideogramu w taki sposób, aby każdy mógł mieć do niego dostęp w miejscu i w czasie przez siebie wybranym.

⁵⁷ Zgodnie z poglądem J. Barty: *Zarówno konwencja rzymska, jak i konwencja genewska za producenta fonogramu uznają osobę fizyczną lub prawną, która jako pierwsza utrwala dźwięki pochodzące z wykonania lub inne dźwięki. Z kolei nowsze ustawy europejskie określają producenta fonogramu jako osobę, z której inicjatywy nastąpiło pierwsze utrwalenie dźwiękowe. Wynika z tego, że ustawodawca polski zastąpił kryterium merytoryczne – sporządzenie utrwalenia przez daną osobę jako pierwszą (lub sporządzenie go po raz pierwszy, z jej inicjatywy i na jej odpowiedzialność) – bardziej formalnym: sporządzeniem fonogramu po raz pierwszy „pod nazwiskiem lub nazwą (firmą) tej osoby”. Ustawodawca polski osiągnął w ten sposób dwa cele, a mianowicie wskazanie osoby, na rzecz której powstaje prawo pokrewne, i możliwość identyfikacji tej osoby przez otoczenie. Przez „sporządzenie fonogramu” należy z kolei rozumieć nie tylko sam akt utrwalenia określonego materiału dźwiękowego, ale także wszystkie poprzedzające go zabiegi organizacyjne, finansowe i techniczne, [w:] J. Barta, M. Czajkowska-Dąbrowska, Z. Ćwiąkałski, R. Markiewicz, E. Traple, *Ustawa...*, s. 685 i n.*

⁵⁸ Zob. także: D.D. Schwartz, *Start and Run Your Own Record Label, Third Edition*, Billboard Books, 2009.

⁵⁹ Orzeczenie Ninth Circuit Court of Appeal z 2003 r., *Newton v. Diamond*, w którym Sąd Apelacyjny w Kalifornii wydał wyrok uznający, iż grupa Beastie Boys (zespół był stroną tego procesu) nie naruszyła autorskich praw majątkowych do utworu w związku z użyciem trzysekundowego sample'a, składającego się z sześciu nut w wykonaniu jazzowego flecisty Jamesa W. Newtona.

⁶⁰ Szerzej zob. P. Piesiewicz, *Utwór...*, s. 106 i n.

⁶¹ Z łac. *Prawo nie troszczy się o drobiazgi*.

skim. W przypadku, gdy zapożyczenie z innego utworu jest tak niewielkie lub kłopotliwe do wyodrębnienia, iż trudno wskazać utwór pierwotny, z którego cytata się wywodzi. Oznacza to, iż pomiędzy utworami powinno istnieć „słuchowe podobieństwo”, które przeciętny słuchacz może odróżnić. Nie można podnosić oraz dywagować o jakichkolwiek konsekwencjach prawnych związanych z naruszeniem praw autorskich, jeżeli nowo stworzone dzieło zawierające zsampleowany materiał nie wykazuje oczywistego i istotnego podobieństwa do utworu pierwotnego⁶². W ten sposób amerykańskie sądy ustalają, czy faktycznie doszło do naruszenia prawa autorskiego⁶³. Od podobieństwa należy odróżnić wariację, czyli zmianę tematu, melodii, czy rytmu w dziele muzycznym. Często zdarza się, iż wariacja jest oparta na motywie cudzego utworu. Należy odróżnić wariację od zapożyczenia. W przypadku wariacji, tak jak w przypadku dozwolonego zakresu zapożyczenia z cudzego dzieła w postaci cytatu, należy każdorazowo i indywidualnie ją rozpatrywać⁶⁴.

Podkreślenia wymaga także rola, jaką w dzisiejszych czasach odgrywa Internet. Poprzez Internet, który sprawia, iż „świat jest na wyciągnięcie ręki i staje się globalną wioską” dzieła, będące przedmiotem prawa autorskiego narażone są na coraz częstsze naruszenia⁶⁵. W Internecie znaleźć można przeróżne cytaty. Oczywiście największym zbiorem są zasoby literatury, jednak muzycznych zapożyczeń także jest dużo. Jakże popularny portal YouTube⁶⁶, dzięki któremu można posłuchać zarówno muzyki poważnej, jak i nowych singli artystów-wykonawców, które często nie miały jeszcze oficjalnej premiery, jest nieskończoną „skarbnicą” dającą możliwość wielu zapożyczeń fragmentów utworów. Jak powszechnie wiadomo „muzyka łagodzi obyczaje”. Jednak jej nieuprawnione użycie, które nie zawiera w sobie przesłanek skorzystania z prawa

⁶² Laureyssens v. Idea Grup, Inc., 964 F.2d 131,140 (2d Cir. 1992).

⁶³ Szerzej zob. A. Belgfrede, C. Mak, *Music Law in Digital Age*, Berklee Press, 2009.

⁶⁴ Zgodnie z P. Piesiewiczem: *W literaturze przedmiotu słusznie podkreślano, że kompozytor, zapożyczający z dzieła pierwotnego chronioną jego część jako temat główny wariacji, winien być zakwalifikowany jako twórca zależny. O ile stworzony przez niego utwór będzie podlegał ochronie jako utwór zależny, o tyle rozporządzanie nim i korzystanie z niego uzależnione jest od zezwolenia twórcy utworu pierwotnego. W związku z tym zasadne jest określenie utworu opartego na motywie z innego utworu, jako dzieła z zapożyczeniami.*

⁶⁵ Szerzej zob. J. Sobczak, *Prawo prasowe. Komentarz*, Warszawa 2008, Wyd. 1, komentarz do art. 7.

⁶⁶ www.youtube.pl.

cytatu jest zabronione⁶⁷. Prawo jest dziedziną nauki rozwijającą się cały czas. Niestety czasem nie nadąża za rozwojem techniki⁶⁸.

Należy wskazać, że odmiennosc koncepcji i uregulowań obowiązujących w różnych państwach wobec instytucji dozwolonego użytku prywatnego jest przyczyną różnorodnych trudności z wprowadzeniem tej instytucji do jednolitego międzynarodowego porządku prawnego. Co więcej, należy stwierdzić, iż uregulowania instytucji dozwolonego użytku, w związku z dynamicznym rozwojem globalnej sieci internetowej, nie są już zagadnieniami dotyczącymi tylko ustawodawstw poszczególnych państw, ale zaczynają być tematem inicjatyw o charakterze dyplomatycznym⁶⁹.

W żadnym akcie międzynarodowego prawa autorskiego nie znajduje się kompleksowe uregulowanie zagadnień związanych z dozwolonym użytkowaniem prywatnym. Problematyka ta jest poruszana w związku z włączeniami i ograniczeniami zakresu prawa do zwielokrotniania utworu⁷⁰ lub w związku z prawami wyłącznymi względem przedmiotu prawa autorskiego czy praw pokrewnych. Ograniczenia związane ze swobodą dozwolonego użytku prywatnego i publicznego wprowadza dyrektywa 2001/29⁷¹. Określa ona dopuszczalne wyjątki od prawa reprodukcji i prawa komunikowania dzieła publiczności. Opisane wyjątki dotyczą zaspokojenia celów edukacyjnych i naukowych i mogą być ustanawiane na rzecz takich publicznych instytucji, jak biblioteki i archiwa, na rzecz osób niepełnosprawnych, bezpieczeństwa publicznego oraz na użytek postępowania administracyjnego lub sądowego.

Jak trafnie zauważają J. Barta i R. Markiewicz, problematyka podmiotu prawa autorskiego powiązana jest także z oprogramowaniem używanym do tworzenia muzyki (...) Prawa autorskie przysługują twórcom dzieła, o ile oczy

⁶⁷ Szerzej zob. A. Belgfrede, C. Mak, *Music Law in Digital Age*, Berklee Press, 2009.

⁶⁸ Zob. także: R. Stim, *Music Law: How to Run Your Band's Business*, NOLO, 2009.

⁶⁹ P. Piesiewicz, *Utwór...*, s. 132.

⁷⁰ Dnia 24 lipca 1971 r. w Paryżu został sporządzony tzw. Akt paryski konwencji berneńskiej o ochronie dzieł literackich i artystycznych z dnia 9 września 1886 r., uzupełnionej w Paryżu dnia 4 maja 1896 r., zrewidowanej w Berlinie dnia 13 listopada 1908 r., uzupełnionej w Bernie dnia 20 marca 1914 r., zrewidowanej w Rzymie dnia 2 czerwca 1928 r., w Brukseli dnia 26 czerwca 1948 r., w Sztokholmie dnia 14 lipca 1967 r. oraz poprawionej dnia 2 października 1979 r.

⁷¹ Dyrektywa 2001/29/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z 22 maja 2001 r. w sprawie harmonizacji niektórych aspektów praw autorskich i pokrewnych w społeczeństwie informacyjnym; Dz. Urz. WE L 163 z dnia 22 czerwca 2001 r.

wiecie ma on wpływ na końcowy rezultat swojej pracy i nie jest to wynik jakiegokolwiek przypadku⁷².

Podsumowując, ustawodawstwa europejskie poszły zupełnie inną ścieżką rozwiązań prawnych niż ustawodawstwo amerykańskie, nie decydując się na określenie takich ogólnych reguł korzystania z utworu w ramach przewidzianego przez ustawę użytku, a uciekając się raczej do wypracowania modeli stypizowanych, odznaczających się pewną dozą kazuistyki, której istota sprowadza się do w miarę precyzyjnego kręgu podmiotów, na rzecz których ustanowiono możliwość eksploataowania dzieła, a także określenia sytuacji, kiedy mogą one korzystać z utworu⁷³.

Cytat we współczesnym świecie powinien być dla odbiorcy znany, rozpoznawalny i posiadający określoną konotację symboliczną. Najczęściej są to: znane melodie i pieśni ludowe, utwory religijne, utwory o charakterze patriotycznym (np. hymn państwowy) czy historyczno-patriotycznym, fragmenty z dawnej muzyki narodowej. Takie fragmenty muzyczne podkreślają i uwiadaczniają określone emocje, które twórca chce wywołać⁷⁴. Z. Lissa uznała, że cytaty z folkloru nie wchodzi do utworów w sensie cytatów, bo muzyka ludowa stanowi dobro powszechne, a więc kompozytor wobec folkloru nie „dystansuje się” tak jak wobec cytatów z innych dzieł muzycznych, identyfikuje się z nim jak z własnymi pomysłami, nie odczuwa jego „obcości”⁷⁵, jednak we współczesnym świecie taka wykładnia nie ma już zastosowania. Obecnie każdy utwór posiada swojego zidentyfikowanego twórcę, który często jest dobrze uświadomiony jakie prawa mu przysługują. Cytat muzyczny jest powszechnie funkcjonującą formą, która używana zgodnie z przepisami prawa nie narusza praw twórcy utworu pierwotnego. Dlatego tak ważne, zarówno dla twórcy utworu pierwotnego, jak i twórcy utworu nowego, zapożyczającego fragmenty, jest przestrzeganie opisanych w artykule zasad.

⁷² J. Barta, R. Markiewicz, *Internet a prawo*, Kraków 1998, s. 127.

⁷³ Szerzej zob. L. Małek, *Cytat w świetle prawa autorskiego*, Warszawa 2011, s. 29 i n.

⁷⁴ Zobacz także: D. Wilsey, *The Musician's Guide to Licensing Music: How to Get Your Music into Film, TV, Advertising, Digital Media & Beyond*, Billboard Books, 2010.

⁷⁵ Z. Lissa, *O cytacie w muzyce...*, s. 310.