



Zbornik znanstvenih razprav
Letnik 75 (2015) / Volume 75 (2015)
Oktober / October 2015

To delo je ponujeno pod licenco Creative Commons Priznanje avtorstva-Brez predelav 4.0 Mednarodna.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NoDerivatives 4.0 International License.

Več na spletni strani: / For further information visit:
<http://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/>

Spletna stran Zbornika: / Journal website:
<http://zbornik.pf.uni-lj.si>
<http://journal.pf.uni-lj.si>

*Dr. Matija Damjan**

Avtorstvo glasbenega dela in položaj glasbenega aranžerja

1. Uvod

Izhodišče sodobnega avtorskega prava je, da avtorska pravica na podlagi zakona pripade avtorju, torej tisti osebi, ki je ustvarila avtorsko delo. Na videz preprosto vprašanje, kdo je ustvaril avtorsko delo, pa se lahko v praksi izkaže za bolj zapleteno, če je k nastanku končne oblike dela prispevalo več oseb, in to na različne načine. Tak položaj je značilen pri glasbenih delih, kjer nastopajo skladatelj, pisec besedila, glasbeni aranžer, glasbeniki in pevci. Treba je ugotoviti, kdaj prispevki teh oseb pomenijo (so)avtorstvo izvirnega avtorskega dela in kdaj gre le za uporabo že prej obstoječega dela oziroma poseg vanj, saj je od tega odvisna pripadnost avtorskih pravic. V članku skušam opredeliti, kdaj izvirno glasbeno delo sploh nastane, kdo so njegovi avtorji in kakšen je avtorskopравни položaj drugih glasbenih sodelavcev.

Posebej je obravnavan položaj glasbenega aranžerja. Ta je aktualen zlasti na področju slovenske zabavne glasbe, kjer glasbeniki pogosto sami ustvarijo le osnovno melodijo kot osnutek, na podlagi katerega glasbeno bolj izobražen skladatelj (v praksi imenovan aranžer) napiše partituro za ansambel in tako pripravi končno verzijo glasbe, namenjeno javni priobčitvi. Že izvirno avtorsko delo ima tako poleg »avtorja glasbe« še »avtorja aranžmaja«. Aranžer je pogosto obravnavan kot drugorazredni avtor, ki ga pri nadaljnjih predelavah in priredbah glasbenega dela ne navajajo več, četudi se njegovo delo odraža tudi v predelani

* Raziskovalec na Inštitutu za primerjalno pravo pri Pravni fakulteti v Ljubljani, docent na Pravni fakulteti Univerze v Ljubljani; matija.damjan@pf.uni-lj.si.

glasbi. Po drugi strani se kot avtorji aranžmaja včasih navajajo tudi najrazličnejši sodelavci, ki niso neposredni ustvarjalci glasbenega dela (producenti, izvajalci, tonski tehniki, managerji ipd.).

Zadnji del članka prikazuje pravila o trajanju pravic na glasbenih delih več avtorjev in preučuje, kako na pripadnost in na trajanje avtorskih pravic na glasbenih delih vpliva Direktiva 2011/77/EU Evropskega parlamenta in Sveta z dne 27. septembra 2011 o spremembi Direktive 2006/116/ES o trajanju varstva avtorske pravice in določenih sorodnih pravic.¹ Ta določa pravilo o enotnem trajanju pravic na glasbi z besedilom. Zastavlja se vprašanje, kako bo novo določilo v praksi vplivalo na pravno varstvo takšnega glasbenega dela in na razmerja med pravicami posameznih avtorjev, npr. če bi avtor besedila želel to izdati v pesniški zbirki.

2. Nastanek glasbenega dela

2.1. Glasbeno avtorsko delo

Najprej je treba odgovoriti na vprašanje, kaj sploh je glasbeno avtorsko delo in v kateri fazi glasbenega ustvarjanja že lahko govorimo o nastanku novega izvirnega avtorskega dela. Opredelitev trenutka nastanka izvirnega dela je pravno pomembna, ker nadaljnji posegi v takšno delo ne spadajo več med prvotno avtorsko ustvarjanje, ampak gre za ustvarjanje izvedenih del, ki lahko v avtorsko-pravnem smislu pomenijo predelavo prvotnega dela.

Zakon o avtorski in sorodnih pravicah (ZASP)² v prvem odstavku 5. člena vsebuje splošno opredelitev, da so avtorska dela individualne intelektualne stvaritve s področja književnosti, znanosti in umetnosti, ki so na kakršenkoli način izražene, če ni s tem zakonom drugače določeno. V 3. točki drugega odstavka 5. člena so kot primer avtorskih del izrecno navedena glasbena dela z besedilom ali brez besedila. Glasbena dela spadajo na ustvarjalno področje umetnosti; če vsebujejo besedilo, pa lahko posegajo tudi na področje književnosti. Zakon ne določa podrobnejše opredelitve glasbenih del ali faz njihovega ustvarjanja, prav tako podrobnejših opredelitev v zvezi z glasbenimi deli ne najdemo v Bernski konvenciji za varstvo književnih in umetniških del³ ali v direktivah Evropske

¹ Ur. l. L 265, 11. 10. 2011, str. 1–5.

² Ur. l. RS, št. 16/07 – uradno prečiščeno besedilo, 68/08 in 110/13.

³ Ur. l. SFRJ – MP, št. 14/75 in 4/86, Ur. l. RS, št. 24/92, Ur. l. RS – MP, št. 9/92, 3/07.

unije s področja avtorskega prava.⁴ Za presojo glasbenih avtorskih del je torej treba uporabiti zgoraj navedeno generalno klavzulo ZASP in ugotovitve pravne teorije avtorskega prava.

Avtorska pravica nastane neposredno na podlagi zakona v *trenutku, ko je avtorsko delo ustvarjeno*. Glasbeno delo je zavestno ustvarjeno zaporedje tonov, ki naj pri poslušalcu ustvari določen akustični vtis.⁵ Delo je izraženo s toni, ki so lahko ustvarjeni na kakršenkoli način, npr. s človeškimi glasovi, glasbenimi instrumenti, elektronskimi ali mehanskimi napravami, živalskim oglašanjem, glasovi iz narave ali drugimi viri zvoka.⁶ Seveda pa vsako zaporedje zvokov še ni glasbeno delo. Nastanek dela (ne pa tudi samih zvokov) mora biti rezultat *človekovega ravnanja*, pri čemer nista potrebna avtorjeva poslovna sposobnost ali poseben ustvarjalni namen, ampak zadošča človekov realni akt ustvarjanja.⁷ Zaporedje tonov, ki ga npr. zapoje ptica pevka ali ustvari domača žival, ko se sprehodi po klaviaturi, zato ne more biti avtorsko delo, tudi če ga človek zvočno zapiše, saj ta kombinacija zvokov ni rezultat človekovega ustvarjanja. Prav tako ni avtorsko delo glasba, ki jo generira računalniški program brez sodelovanja človeka,⁸ pač pa je avtorskopravno varovana tista glasba, ki jo ustvari človek s pomočjo računalnika kot orodja.⁹

Glasbeno delo mora biti na ustrezni *ustvarjalni ravni*, kar pomeni, da je rezultat avtorjevega intelektualnega udejstvovanja, da gre za izraz avtorjeve izvirne ideje, ki presega povsem rutinsko, obrtno uporabo uveljavljenih glasbenih metod in tehnik. Rezultat ustvarjanja mora imeti individualne poteze, ki ga ločujejo

⁴ Za glasbena dela pridejo v poštev zlasti Direktiva 2006/115/ES Evropskega parlamenta in Sveta z dne 12. decembra 2006 o pravici dajanja v najem in pravici posojanja ter o določenih pravicah, sorodnih avtorski pravici, na področju intelektualne lastnine (Ur. l. L 376, 27. 12. 2006, str. 28–35), Direktiva Sveta 93/83/EGS z dne 27. septembra 1993 o uskladitvi določenih pravil o avtorski in sorodnih pravicah v zvezi s satelitskim radiodifuznim oddajanjem in kabelsko retransmisijo (Ur. l. L 248, 6. 10. 1993, str. 15–21), Direktiva 2001/29/ES Evropskega parlamenta in Sveta z dne 22. maja 2001 o usklajevanju določenih vidikov avtorske in sorodnih pravic v informacijski družbi (Ur. l. L 167, 22. 6. 2001, str. 10–19) in Direktiva 2014/26/EU Evropskega parlamenta in Sveta o kolektivnem upravljanju avtorske in sorodnih pravic ter izdajanju več ozemeljskih licenc za pravice za glasbena dela za spletno uporabo na notranjem trgu (Ur. l. L 84, 20. 3. 2014, str. 72–98).

⁵ Schack, URHEBER- UND URHEBERVERTRAGSRECHT (2007), r. št. 185.

⁶ Bullinger, v: Wandtke, Bullinger, PRAXISKOMMENTAR (2014), § 2, r. št. 68.

⁷ Trampuž, Oman, Zupančič, ZASP s KOMENTARJEM (1997), str. 30; Schulze, v: Dreier, Schulze, URHG KOMMENTAR (2013), § 2, r. št. 134–137; Thum, v: Wandtke, Bullinger, PRAXISKOMMENTAR (2014), § 7, r. št. 3.

⁸ Z avtorsko pravico je varovana programska oprema, ki vodi delovanje računalnika, vendar programer s tem ne pridobi nobenih pravic tudi na glasbi, ki jo ustvari računalnik z uporabo tega programa.

⁹ Schack, URHEBER- UND URHEBERVERTRAGSRECHT (2007), r. št. 187.

od vsakdanjih nevarovanih skupkov zvokov na eni strani in od drugih avtorskih glasbenih del na drugi strani. Individualnost dela se kaže v zasnovi melodije, gradnji zaporedja tonov, ritmu, instrumentaciji in orkestraciji glasbe, presoja pa se zlasti z vidika celostnega vtisa, ki ga napravi glasbeno delo. Zato niso varovani posamezni zvoki oziroma toni, enostavni glasbeni motivi ali glavna glasbena načela, kot so ritmika, harmonija, tempo, dinamika itd. Lahko pa so samostojno varovane posamezne melodije, teme ali kompleksnejši glasbeni motivi, ki so na zadostni ustvarjalni ravni. Da se lahko dovolj izrazi individualnost glasbenega dela, mora to imeti določen obseg oziroma dolžino. Vendarle pa ne obstaja pravilo o minimalnem številu tonov ali taktov, ki so potrebni za avtorskoppravno varstvo glasbe, ključna je samo presoja individualnosti celotnega vtisa določene kombinacije tonov.¹⁰ Pogosto se kot primer navaja uvodni motiv Beethovnove 5. simfonije, ki ga sestavljajo samo štirje toni, pa je vendarle povsem prepoznaven kot individualna stvaritev.

Za avtorskoppravno varstvo ni potrebna posebna umetniška ali estetska vrednost ustvarjenega dela. Prav tako ni pomembno, kakšen je bil delovni trud avtorja in kolikšna so bila v ustvarjanje vložena sredstva. Ne zahteva se popolna novost avtorskega dela, ampak zadošča subjektivna novost v smislu avtorjevega neodvisnega ustvarjanja brez zavestnega posnemanja obstoječega dela. Vsaj teoretično je torej možno, da dva avtorja neodvisno eden od drugega ustvarita enaki avtorski deli, ne da bi katerikoli od avtorjev kopiral drugega. V takšnem primeru oba uživata avtorskoppravno varstvo svojih stvaritev.¹¹

Avtorsko delo je ustvarjeno šele, ko je na kakršenkoli način *izraženo*. To je skladno z izhodiščem, da avtorsko pravo varuje izvorni izraz ideje, ne pa ideje same. Izraženost dela pomeni, da je delo dostopno oziroma (vsaj posredno) zaznavno tudi drugim osebam poleg avtorja. Ne zadošča, da si avtor novo melodijo zamisli, ampak jo mora bodisi zapisati (npr. v obliki notnega zapisa na papirju ali elektronske zvočne datoteke) bodisi vsaj izvesti (npr. zaigrati na instrumentu, zapeti, zažvižgati). Ni nujno, da gre za trajni zapis dela na fizičnem nosilcu, saj je pogoj izraženosti dela izpolnjen že z enkratno izvedbo dela. Zato so avtorskoppravno varovana tudi improvizirana glasbena dela, za katera ne obstaja notni zapis in njihova sočasna stvaritev in prva izvedba ni bila posneta. Seveda

¹⁰ Schulze, v: Dreier, Schulze, URHG KOMMENTAR (2013), § 2, r. št. 138.

¹¹ Trampuž, Oman, Zupančič, ZASP S KOMENTARJEM (1997), str. 31–33; Bullinger, v: Wandtke, Bullinger, PRAXISKOMMENTAR (2014), § 2, r. št. 70–73; Homann, PRAXIS-HANDBUCH MUSIKRECHT (2007), str. 7–8, 13.

pa je pri delih zabavne glasbe, ki so namenjena večkratnemu izvajanju in javni priobčitvi, običajen notni in tonski zapis dela.¹²

V kategorijo glasbenih avtorskih del lahko spadajo vse povezave zvokov z besedilom ali brez, če izpolnjujejo merila individualne duhovne stvaritve. Ključni razlikovalni element glede na druge kategorije avtorskih del je določeno zaporedje tonov. Samo besedilo pesmi brez povezave z zaporedjem tonov torej še ne pomeni glasbenega dela, tudi če je napisano prav z namenom uporabe skupaj z določeno glasbo. Takšno besedilo je samo po sebi varovano kot literarno delo, ko se izvaja skupaj z glasbo, pa kot glasbeno delo. Varovane so vse glasbene zvrsti od klasične do zabavne glasbe.¹³

2.2. Varovane sestavine glasbenega dela

V skladu s 6. členom ZASP uživajo avtorskoppravno varstvo poleg končne verzije avtorskega dela tudi osnutki, sestavni deli in naslov avtorskega dela, ki so sami po sebi individualne intelektualne stvaritve in so seveda na neki način izraženi.

Osnutki so vmesna dela v ustvarjalnem postopku oziroma predstvaritve, pri katerih z vidika avtorja še ni dosežena skladnost avtorske ideje in njene realizacije. Osnutek torej še ni dokončano avtorsko delo, vendar je lahko že toliko individualiziran, da tvori individualno duhovno stvaritev (npr. notni zapis glavne melodije ali njenega dela). V takšnem primeru je tudi osnutek varovan, in sicer neodvisno od varstva končnega dela.¹⁴ Osnutek ostane varovan tudi, če avtorsko delo nikoli ni dokončano, saj dokončanje dela ni pogoj za njegovo avtorskoppravno varstvo. Pojma ustvarjanja torej ne smemo enačiti s pojmom dokončanja dela.¹⁵ Če pa se avtorsko delo dokonča, je osnutek običajno v nadgrajeni obliki vključen v končno različico dela in ni namenjen samostojnemu izkoriščanju, zato je z vidika upravljanja pravic na delu relevantna pripadnost pravic na tej končni različici dela. Če pri ustvarjanju dela sodeluje več soavtorjev, potem nadgradnja in spreminjanje osnutka dela, ki ga je pripravil eden od soavtorjev, s strani drugih soavtorjev ni predelava avtorskega dela, ampak gre samo za del skupnega ustvarjalnega procesa, vse dokler delo ni končano. Za soavtorje je s praktičnega vidika pomembno, da se dogovorijo o tem, kdaj je glasbeno delo

¹² Prim. Bullinger, v: Wandtke, Bullinger, PRAXISKOMMENTAR (2014), § 2, r. št. 69; Schulze, v: Dreier, Schulze, URHG KOMMENTAR (2013), § 2, r. št. 135; Ahlberg v: Ahlberg, Götting, BECK'SCHER ONLINE-KOMMENTAR (2014) § 2, r. št. 12.

¹³ Trampuž, Oman, Zupančič, ZASP S KOMENTARJEM (1997), str. 37.

¹⁴ Trampuž, Oman, Zupančič, ZASP S KOMENTARJEM (1997), str. 45.

¹⁵ Thum, v: Wandtke, Bullinger, PRAXISKOMMENTAR (2014), § 7, r. št. 4.

dokončano, saj od tedaj naprej vsak nadaljnji poseg v delo lahko pomeni predelavo in ne več prvotnega ustvarjalnega procesa.¹⁶ Končna oblika glasbenega dela mora biti seveda na neki način izražena oziroma zapisana v obliki notnega ali tonskega zapisa, saj je to pogoj avtorskoprnega varstva. Z vidika kolektivne organizacije glasbenih avtorjev je končna verzija izvirnega glasbenega dela tista, ki jo je avtor prijavil organizaciji za potrebe kolektivnega upravljanja pravic,¹⁷ saj se takšna verzija dela priobči javnosti. Kronološko zgodnejše različice istega dela, ki v takšni obliki niso bile javno priobčene, lahko v dvomu štejemo za osnutke izvirnega glasbenega dela, morebitne poznejše spremenjene različice prej prijavljenega izvirnega dela pa za njegovo predelavo.

Če je avtorsko delo mogoče ločiti na več *sestavnih delov*, so samostojno varovani tisti posamezni deli, ki tudi sami po sebi izpolnjujejo merila individualne duhovne stvaritve, npr. melodija, motiv, posamezen odlomek skladbe. Pri popularni glasbi ima največjo prepoznavno vrednost glavna melodija, ki ima vedno samostojno naravo in je kot taka tudi avtorskopravno varovana. Glavno melodijo pa v zabavni glasbi kot harmonska podlaga pogosto spremlja razmeroma preprosto zaporedje akordov, ki se na enak način ponavlja v različnih glasbenih delih in torej ni poseben ustvarjalni dosežek. To pomeni, da je v mnogih primerih popularne oziroma zabavne glasbe avtorskopravno varovana samo glavna melodija, ne pa tudi njena harmonska in ritmična podlaga. Seveda pa to ni nujno, individualnost posameznih delov glasbe je treba presojati v vsakem primeru posebej. Enostavna zaporedja tonov oziroma akordov, ki sama po sebi nimajo zadostne individualnosti, so lahko varovana samo v okviru celotnega glasbenega dela, ne pa tudi kot samostojna dela.¹⁸

Naslov je sestavni del avtorskega dela, ki to delo kratko označuje in je varovan skupaj z delom. Navadno je naslov sestavljen iz prekratke kombinacije besed, da bi lahko dosegal tolikšno stopnjo individualnosti, ki bi mu zagotovila samostojno avtorskopravno varstvo, čeprav to seveda ni izključeno. ZASP pa v drugem odstavku 6. člena določa še dodatno (kvazikonkurenčnopravno) varstvo naslova avtorskega dela: v nobenem primeru ni dovoljeno za naslov avtorskega dela vzeti naslova, ki je bil že uporabljen za kakšno avtorsko delo enake vrste, če bi tak naslov ustvaril ali utegnil ustvariti zmedo glede izvora dela. Predpostavke za to varstvo so, da gre za deli enake vrste, da je bil isti naslov za eno od njiju uporabljen prej kot za drugo in da bi zaradi enakega naslova vsaj potencialno lahko nastala zmeda glede izvora dela.¹⁹

¹⁶ Wixen, *THE PLAIN & SIMPLE GUIDE* (2014), str. 122-124.

¹⁷ Obrazcu prijave sta praviloma priložena partitura in zvočni posnetek glasbenega dela.

¹⁸ Homann, *PRAXIS-HANDBUCH MUSIKRECHT* (2007), str. 10.

¹⁹ Trampuž, Oman, Zupančič, *ZASP S KOMENTARJEM* (1997), str. 46.

2.3. Predelava in vključitev avtorskega dela

Kadar avtor kot predlogo uporabi že prej obstoječe avtorsko delo drugega avtorja²⁰ in na tej podlagi ustvari lastno samostojno delo, ki dosega ustrezno ustvarjalno raven, govorimo o *predelavi* v avtorskopravnem smislu. Predelava je ustvarjalna sprememba prvotnega dela, tako da je individualnost prvotnega dela zaznavna tudi v novem delu, zato so predelave odvisna oziroma izvedena dela.²¹ Če preoblikovanje prvotnega dela samo ne dosega zadostne ustvarjalne ravni, ne gre za predelavo, ampak le za poseg v obstoječe delo, s katerim ne nastane nova avtorska pravica. Če pa neko tuje avtorsko delo drugega ustvarjalca samo navdihuje pri ustvarjanju, ne gre za predelavo niti za prevzem tega tujega dela, temveč za njegovo prosto uporabo.²² Pri predelavi ne gre za skupno avtorsko ustvarjanje več oseb, ampak predelovalec neodvisno od prvotnega avtorja spreminja prej ustvarjeno avtorsko delo, tako da pri tem tudi sam ustvarjalno deluje.²³ Na področju glasbenih del gre npr. za predelavo, če se melodija ali prepoznavni glasbeni motivi skladbe uporabijo v drugem glasbenem delu, če se delo, ki je pisano za en instrument, predela v delo za orkester, ali če se delu kreativno spremeni harmonija ali žanr.

ZASP v 7. členu določa, da so prevodi, priredbe, aranžmaji, spremembe in druge predelave prvotnega avtorskega dela ali drugega gradiva, ki so individualna intelektualna stvaritev, samostojna avtorska dela. S predelavo torej nastane novo avtorsko delo, za katero veljajo enake predpostavke kot za vsa avtorska dela, pri čemer pa je prag ustvarjalne ravni prilagojen objektivnim omejitvam ustvarjalnih možnosti, ki izhajajo iz uporabe drugega obstoječega dela kot predloge.²⁴ Določba, da je predelava samostojno avtorsko delo, pomeni, da predelovalec na njej pridobi vse pravice avtorja. Vendar pa zakon tudi določa, da s predelavo ne smejo biti prizadete pravice avtorja prvotnega dela. Novo delo je namreč hkrati spremenjena oblika starega, tako da se z izkoriščanjem novega zmeraj izkoriščata obe deli. Avtor prvotnega dela ima izključno pravico dovoliti predelavo, poleg tega pa ima tudi pravico nadaljnjega izkoriščanja novega dela (33. člen ZASP).

²⁰ Za naknadno spremembo lastnega avtorskega dela slovenski zakon ne pozna posebnega izraza. Prim. Bullinger, v: Wandtke, Bullinger, PRAXISKOMMENTAR (2014), § 3, r. št. 1.

²¹ Schack, URHEBER- UND URHEBERVERTRAGSRECHT (2007), r. št. 237.

²² Trampuž, Oman, Zupančič, ZASP S KOMENTARJEM (1997), str. 48; Bullinger, v: Wandtke, Bullinger, PRAXISKOMMENTAR (2014), § 3, r. št. 1.

²³ Thum, v: Wandtke, Bullinger, PRAXISKOMMENTAR (2014), § 8, r. št. 18.

²⁴ Trampuž, Oman, Zupančič, ZASP S KOMENTARJEM (1997), str. 47 in 32.

To pomeni, da predelovalec kot avtor samostojnega dela potrebuje za objavo ali izkoriščanje predelave tudi soglasje avtorja prvotnega dela.²⁵

Takšno soglasje za poseg je seveda potrebno tudi v primeru, kadar preoblikovanje prvotnega dela ne dosega takšne ustvarjalne ravni, da bi tvorilo novo avtorsko delo v smislu predelave (npr. če je samo spremenjen tempo skladbe). V takšnem primeru preoblikovalec ne pridobi svoje pravice, ampak tudi o uporabi spremenjene različice dela odloča le avtor prvotnega dela.²⁶

Smiselno enaka pravila kot za predelavo veljajo tudi za *vklučitev* prvotnega dela v nespremenjeni obliki v novo delo (drugi odstavek 33. člena ZASP). Pri glasbenih delih je takšna uporaba pogosta, npr. ko se obstoječo glasbo vključi v odrsko ali avdiovizualno delo. Prvotno delo v nespremenjeni obliki postane sestavni del novega avtorskega dela, zato zakon takšen poseg (z vidika pripadnosti pravic) izenačuje s predelavo. V pravni teoriji se ugotavlja, da je takšna izenačitev upravičena samo, kadar je prvotno delo z novim delom zraščeno v nedeljivo celoto, ne pa npr. pri uvrstitvi dela v zbirko del.²⁷

2.4. Aranžma

V strokovni literaturi se aranžma največkrat navaja kot značilen primer *predelave glasbenega dela*.²⁸ Kot vrsto predelave glasbenega dela ga omenja tudi ZASP v 7. in 33. členu. Leksikon glasbe opredeljuje aranžma kot priredbo skladbe za določeno zasedbo, večinoma v obliki predelave že izdelane zasedbe v drugo.²⁹ Izraz priredba pa je definiran kot »prepis« skladbe, melodije za drug instrument ali ansambel, zlasti za zbor; tudi predelava.³⁰ Encyclopaedia Britannica razlaga, da aranžma (angl. *arrangement*) v glasbi tradicionalno pomeni kakršnokoli prilagoditev skladbe, po kateri ustreza drugemu mediju od tistega, za katerega je

²⁵ Trampuž, Oman, Zupančič, ZASP s KOMENTARJEM (1997), str. 48, Homann, PRAXIS-HANDBUCH MUSIKRECHT (2007), str. 19.

²⁶ Bullinger, v: Wandtke, Bullinger, PRAXISKOMMENTAR (2014), § 3, r. št. 16–17. Nemški zakon posebej določa, da tudi pri nebistveni predelavi glasbenega dela, ki je že v prosti uporabi, predelovalec ne pridobi avtorske pravice (§ 3 UrhG). Prim. Schulze, v: Dreier, Schulze, URHG KOMMENTAR (2013), § 3, r. št. 28. To stališče je mogoče na podlagi splošnih izhodišč zavzeti tudi v slovenskem pravnem redu, četudi ZASP ne vsebuje izrecne določbe o tem.

²⁷ Trampuž, Oman, Zupančič, ZASP s KOMENTARJEM (1997), str. 111.

²⁸ Schunke, DAS BEARBEITUNGSRECHT (2008), str. 63; Trampuž, Oman, Zupančič, ZASP s KOMENTARJEM (1997), str. 37 in 47; Homann, PRAXIS-HANDBUCH MUSIKRECHT (2007), str. 5 in 19; Schulze, v: Dreier, Schulze, URHG KOMMENTAR (2013), § 3, r. št. 25; Schack, URHEBER- UND URHEBER-VERTRAGSRECHT (2007), r. št. 238.

²⁹ LEKSIKON GLASBA (1987), str. 18.

³⁰ Prav tam, str. 219.

bila originalno napisana, vendar hkrati ohranja glavne značilnosti originala.³¹ Corozine aranžma opredeljuje kot glasbeno rekonceptualizacijo prej ustvarjenega glasbenega dela, ki se lahko od izvirnega dela razlikuje zaradi reharmonizacije, melodičnega parafraziranja, orkestracije ali razvoja formalne strukture skladbe. Pojem je širši od pojma orkestracije, saj je ta omejena na dodelitev not različnim instrumentom za potrebe orkestra ali drugega ansambla, aranžiranje pa vključuje tudi dodatne skladateljske tehnike, npr. nov tematski material za uvode, prehode, modulacije, zaključke. Aranžiranje je torej način dodajanja glasbene raznolikosti obstoječi melodiji.³²

Če pojem glasbenega aranžmaja razumemo na opisani način, ga lahko v smislu ZASP navadno pravno kvalificiramo kot predelavo. Z aranžiranjem se namreč že prej obstoječe glasbeno avtorsko delo spremeni v svojem izrazu z uporabo glasbenih oblikovnih elementov, zlasti s spremembo instrumentacije, reharmoniziranjem ali modulacijo. Aranžma je predelava v smislu avtorskega prava tedaj, kadar je poseg v obstoječe delo tolikšen, da dosega standard individualne intelektualne stvaritve. Elementi, ki jih aranžer vnese v glasbeno delo, morajo imeti sami zase dovolj samosvojo naravo in prepoznavnost ter morajo presegati povsem obrtno uporabo standardnih glasbenih tehnik. Zgolj uporaba glavnih glasbenih načel, kot so ritmika, harmonija, tempo, dinamika itd., sama po sebi ne more biti avtorskopravno varovana. Pač pa lahko zadošča že drugačna instrumentacija ali orkestracija obstoječe skladbe, saj takšen poseg da glasbi njen značilni izraz in spremeni njen celotni zvočni vtis, aranžerjevo delo pa vključuje dovolj ustvarjalnih umetniških izbir, da doseže zahtevano ustvarjalno raven. Prav tako gre običajno za predelavo pri priredbi glasbenega dela v drugačen glasbeni slog, npr. klasične glasbe v jazzovski slog.³³

Če aranžma ne dosega ustvarjalne ravni, ki se zahteva za avtorsko delo, potem ne gre za predelavo, ampak le za nesamostojno preoblikovanje obstoječega glasbenega dela, na podlagi česar ne nastane nova avtorska pravica. V takšnem primeru tudi na aranžiranem glasbenem delu obstaja samo avtorska pravica avtorja izvirnega glasbenega dela.³⁴ Za spremembo, ki ne dosega ravni predelave, gre npr. pri transponiranju glasbenega dela v drugačno tonaliteto ali pevski glas, izvaja-

³¹ ENCYCLOPEDIA BRITANNICA ONLINE, geslo »Arrangement«.

³² Corozine, ARRANGING MUSIC (2002), str. 2.

³³ Homann, PRAXIS-HANDBUCH MUSIKRECHT (2007), str. 10-11, 13; Schunke, DAS BEARBEITUNGSRECHT (2008), str. 63-64; Schulze, v: Dreier, Schulze, URHG KOMMENTAR (2013), § 3, r. št. 24; Ahlberg, v: Ahlberg, Götting, BECK'SCHER ONLINE-KOMMENTAR (2014), § 3, r. št. 19-20; Moser, Slay, MUSIC COPYRIGHT LAW (2012), str. 97.

³⁴ Homann, PRAXIS-HANDBUCH MUSIKRECHT (2007), str. 63.

nju nespremenjenega glasbenega dela z drugačnimi instrumenti oziroma glasovi, zanemarljivih spremembah melodije, harmonije ali ritma in okrajšavah.³⁵

Uvodno je bilo že omenjeno, da se v slovenski praksi zlasti na področju zabavne glasbe izraz aranžma uporablja tudi v drugačnem pomenu od prej opredeljenega, in sicer kot oznaka za *končno oblikovanje izvirnega glasbenega dela* še pred njegovo prvo priobčitvijo javnosti. Kot aranžiranje se označuje tisti del ustvarjanja glasbenega dela, ko se osnovna melodija dopolni s harmonsko spremljavo, okraski, prehodi in drugimi glasbenimi oblikovnimi elementi ter instrumentalizira. Aranžma je tudi skupna označba za vse elemente glasbenega dela, ki spremljajo osnovno melodijo. Če osnovna melodija sama po sebi še ni namenjena javni priobčitvi, ampak si je njen avtor zamislil, da bo to melodijo glasbeno opremil aranžer, ki bo glasbenemu delu tako dal končno obliko, potem takšno aranžiranje osnovne melodije ni predelava že obstoječega glasbenega dela, ampak je šele del ustvarjanja novega izvirnega glasbenega dela, pri katerem sodelujeta avtor melodije in aranžer kot soavtorja. Seveda je avtorskoppravno varovana tudi sama osnovna melodija, vendar v takšnem položaju le kot osnutek avtorskega dela, ne pa kot njegova končna verzija.

Za razmejitev med aranžmajem kot fazo ustvarjanja izvirnega glasbenega dela in aranžmajem kot predelavo obstoječega glasbenega dela je bistveno vprašanje, kdaj je glasbeno delo dokončano. Za odgovor je odločilna avtorjeva volja oziroma njegova presoja, da doseženi glasbeni izraz že ustreza njegovi ustvarjalni zamisli in je delo primerno za javno izvajanje oziroma drugo obliko javne priobčitve. Pri zabavni glasbi lahko uporabimo praktično merilo, da je dokončana tista verzija dela, ki se prvič javno priobči, oziroma tista, ki jo avtor prvič prijavi v kolektivno upravljanje avtorskih pravic. »Aranžma« te skladbe v smislu glasbene opreme osnovne melodije je del izvirnega glasbenega dela. Poznejše spremembe te glasbene opreme, ki jih opravi tretja oseba (t. i. rearanžiranje), pa pomenijo naknadno predelavo izvirnega glasbenega dela.

3. Avtorstvo izvirnega glasbenega dela

Pri nastanku glasbenega avtorskega dela – tako izvirnega kot izvedenega – je lahko udeleženih več oseb. Od vsebine njihovega prispevka k delu in načina sodelovanja med njimi je odvisno, kako takšna udeležba več oseb vpliva na pripadnost pravic na ustvarjenem delu.

³⁵ Ahlberg, v: Ahlberg, Götting, BECK'SCHER ONLINE-KOMMENTAR (2014), § 3, r. št. 21; Schack, URHEBER- UND URHEBERVERTRAGSRECHT (2007), r. št. 238.

3.1. Avtor melodije

V skladu z 10. členom ZASP je avtor lahko samo tista *fizična oseba, ki je ustvarila avtorsko delo*. Avtorska pravica avtorju pripade neposredno na podlagi zakona s samo stvaritvijo avtorskega dela. Pravna teorija zato ugotavlja, da je avtorsko ustvarjanje pravno relevantno realno dejanje: iz njega nastanejo pravne posledice ne glede na voljo strank. Za nastanek avtorske pravice torej ni treba, da so izpolnjeni pogoji za veljavnost pravnega posla. Zakon veže avtorstvo izključno na fizično osebo. Pravna oseba nikoli ne more biti avtor, ampak je lahko le izvedeni pridobitelj materialnih avtorskih pravic, ki so prvotno nastale pri avtorju kot fizični osebi.³⁶ Za avtorja velja tisti, čigar ime, psevdonim ali znak je na običajen način naveden na delu ali pri objavi dela, dokler se ne dokaže nasprotno. Če avtor na delu ni naveden, se šteje, da je upravičen do uveljavljanja avtorskih pravic (ne pa tudi, da je avtor!) tisti, ki delo izda, oziroma tisti, ki je delo objavil (11. člen ZASP).

Oseba, ki ustvari glavno melodijo, ima vedno status avtorja glasbenega dela, saj izvirna glavna melodija skoraj vedno dosega prag ustvarjalnosti in individualnosti, ki je pogoj za avtorskopravno varstvo dela.³⁷ Avtor lahko sam ustvari celotno delo, torej vse glasbene elemente, vključno z glasbeno opremo in besedilom, ali pa pri ustvarjanju sodeluje z drugimi osebami, npr. aranžerji in pisci besedil. V takšnem primeru gre lahko za soavtorstvo ali avtorstvo združenih del.

3.2. Soavtorji

Po 12. členu ZASP gre za soavtorstvo, kadar je avtorsko delo, ki je bilo *ustvarjeno v sodelovanju dveh ali več oseb, nedeljiva celota*. V takšnem primeru pripada vsem soavtorjem nedeljiva avtorska pravica. Pogoj za soavtorstvo je, da vsak od soavtorjev zavestno ustvarjalno prispeva k stvaritvi skupnega dela in da je namen vseh soavtorjev ustvariti skupno delo. Obseg prispevkov je lahko različen, vsi pa morajo izpolnjevati merila individualne intelektualne stvaritve. Če prispevek določene osebe k nastanku dela ne dosega ustvarjalne ravni in individualnosti, ki se zahteva za avtorsko delo, ta oseba ne more biti soavtor. Soavtorji morajo delo ustvariti v sodelovanju, kar pomeni, da zavestno in voljno

³⁶ Trampuž, Oman, Zupančič, ZASP s KOMENTARJEM (1997), str. 57–58, Homann, PRAXIS-HANDBUCH MUSIKRECHT (2007), str. 14, Thum, v: Wandtke, Bullinger, PRAXISKOMMENTAR (2014), § 7, r. št. 1, 3, Schulze, v: Dreier, Schulze, URHG KOMMENTAR (2013), § 7, r. št. 2, Ahlberg, v: Ahlberg, Götting, BECK'SCHER ONLINE-KOMMENTAR (2014), § 7, r. št. 1–2.

³⁷ Schack, URHEBER- UND URHEBERVERTRAGSRECHT (2007), r. št. 189.

sodelujejo pri uresničevanju skupne ustvarjalne ideje. Pri tem ni nujno, da so delo ustvarjali skupaj, tj. na istem kraju in ob istem času, pač pa je odločilen namen (in realizacija) stvaritve skupnega dela s sledenjem skupni ustvarjalni ideji. Govorimo lahko o ustvarjalni skupnosti avtorjev.³⁸ Če glasbeni izvajalec le interpretira že prej napisano glasbeno delo, pri tem ne gre za soavtorstvo, ne glede na stopnjo improvizacije izvajalca, saj ni prisoten element skupnega ustvarjanja, lahko pa gre za predelavo.³⁹ Za soavtorstvo pa lahko gre, če s skupno, sočasno improvizacijo več izvajalcev nastane novo avtorsko delo.⁴⁰

V soavtorstvu ustvarjeno delo mora biti *nedeljiva celota*, kar pomeni, da se prispevki soavtorjev ne morejo ločeno izkoriščati, tj. niso niti subjektivno namenjeni ločenemu izkoriščanju niti jih objektivno ni mogoče ločeno izkoriščati.⁴¹ Če dva ali več glasbenih soavtorjev skupaj ustvari skladbo tako, da povežejo različne glasbene elemente (melodijo, akorde, ritem, prehode itd.), nastane glasbeno delo kot celota vseh teh elementov, kar pomeni, da je šele s skupnim delovanjem vseh elementov mogoče prepoznati harmoniko, ritmiko in dinamiko celotnega glasbenega dela. Celota je torej nekaj več od seštevka posameznih delov. Tudi če je znano, kateri od soavtorjev je ustvaril posamezne melodije, akorde ali motive, samostojna uporaba teh elementov ni mogoča, ne da bi posegli v skupno delo. Stvaritve posameznega soavtorja so v takšnem položaju namreč le nesamostojni deli celotnega avtorskega dela.⁴²

Vsak od soavtorjev je *soimetnik pravic na celotnem glasbenem delu*, in ne samo na svojem prispevku k njemu. To pomeni, da vsi soavtorji skupaj (nerazdelno) odločajo o uporabi takšnega dela, pri čemer pa posamezni soavtor tega ne sme preprečiti v nasprotju z načelom vestnosti in poštenja. Deleži posameznih soavtorjev se določijo v sorazmerju z dejanskim (kvantitativnim in kvalitativnim) prispevkom vsakega izmed njih k ustvaritvi avtorskega dela, če niso njihova medsebojna razmerja s pogodbo drugače določena.⁴³ Vlogo takšne pogodbe ima lahko tudi prijava dela v kolektivno upravljanje, ki jo podpišejo vsi avtorji in v

³⁸ Schulze, v: Dreier, Schulze, URHG KOMMENTAR (2013), § 8, r. št. 2. Prim. Moser, Slay, MUSIC COPYRIGHT LAW (2012), str. 50.

³⁹ Schunke, DAS BEARBEITUNGSRECHT (2008), str. 102, Schulze, v: Dreier, Schulze, URHG KOMMENTAR (2013), § 2, r. št. 142.

⁴⁰ Thum, v: Wandtke, Bullinger, PRAXISKOMMENTAR (2014), § 8, r. št. 16.

⁴¹ Trampuž, Oman, Zupančič, ZASP S KOMENTARJEM (1997), str. 61–62, Homann, PRAXIS-HANDBUCH MUSIKRECHT (2007), str. 15, Schunke, DAS BEARBEITUNGSRECHT (2008), str. 102, Thum, v: Wandtke, Bullinger, PRAXISKOMMENTAR (2014), § 8, r. št. 3, Schulze, v: Dreier, Schulze, URHG KOMMENTAR (2013), § 8, r. št. 4.

⁴² Homann, PRAXIS-HANDBUCH MUSIKRECHT (2007), str. 15, Thum, v: Wandtke, Bullinger, PRAXISKOMMENTAR (2014), § 8, r. št. 7.

⁴³ Prim. Wixen, THE PLAIN & SIMPLE GUIDE (2014), str. 124.

njej navedejo obseg pravic vsakega od soavtorjev. Če soavtorji ne dosežejo dogovora o deležih, je te v praksi težko določiti, saj natančna odmera ni mogoča, ampak gre bolj za oceno pomena posameznega prispevka k celotnemu delu. V dvomu pa so prispevki vseh soavtorjev enaki.⁴⁴ Soavtor se lahko odpove svojemu deležu na avtorskem delu v korist drugih soavtorjev. V takšnem primeru njegov delež avtorske pravice priraste k deležu (glavnega) soavtorja.⁴⁵

3.3. *Pisci besedil kot avtorji združenih del*

Od soavtorstva se razlikuje položaj, ko več avtorjev ustvari *samostojna avtorska dela* in jih nato *združi z namenom skupne uporabe*. Gre za združevanje del, ki niso bila ustvarjena skupno (nastala so torej brez neposrednega ustvarjalnega sodelovanja avtorjev) in ki so primerna tudi za ločeno izkoriščanje. Z združitvijo ne nastane novo nedeljivo avtorsko delo, vendarle pa tudi tu celota presega goli seštevek združenih del. ZASP zato v 13. členu predpisuje smiselno uporabo pravil o soavtorstvu tudi za združena dela.⁴⁶

Za združena dela gre zlasti pri povezavah avtorskih del z različnih področij avtorskega ustvarjanja, saj so takšna dela običajno ustvarjena ločeno, vedno pa jih je tudi mogoče ločeno izkoriščati. Tipičen primer združenih del je povezava glasbe in besedila, npr. v obliki besedila pesmi ali odrske glasbe. Besedilo se namreč lahko izkorišča neodvisno od glasbe kot literarno delo, glasba pa se lahko izvaja samostojno, brez besedila, kot instrumentalno delo. Primer združenih del so tudi multimedijška dela, kjer gre za povezavo slike, tona in računalniškega programa.⁴⁷ Čeprav je nadaljnja samostojna uporaba posameznih od združenih del še vedno mogoča, pa je brez posebnega soglasja preostalih avtorjev dopustna samo, če ni v nasprotju s skupnim pogodbenim namenom in ne prizadene interesov preostalih avtorjev. Po nemški sodni praksi npr. besedila pesmi, ki pomeni združeno delo, ni dopustno ponovno uglasbiti brez soglasja prvotnega skladatelja.

Za združena dela gre samo v primeru, kadar so vsi udeleženi avtorji svoje prispevke povezali zavestno. Če povezavo del opravi tretja oseba, ne gre za

⁴⁴ Schulze, v: Dreier, Schulze, URHG KOMMENTAR (2013), § 8, r. št. 24. Podobno za ameriško pravo glej Moser, Slay, MUSIC COPYRIGHT LAW (2012), str. 51–52.

⁴⁵ Po mnenju pravne teorije takšna odpoved pravicam ni mogoča v korist tretjih oseb, npr. producentov, saj bi šlo tu že za prenos pravice. Homann, PRAXIS-HANDBUCH MUSIKRECHT (2007), str. 15–16, Thum, v: Wandtke, Bullinger, PRAXISKOMMENTAR (2014), § 8, r. št. 22.

⁴⁶ Trampuž, Oman, Zupančič, ZASP S KOMENTARJEM (1997), str. 64.

⁴⁷ Thum, v: Wandtke, Bullinger, PRAXISKOMMENTAR (2014), § 8, r. št. 15. Prim. Moser, Slay, MUSIC COPYRIGHT LAW (2012) str. 50.

združitev v smislu 13. člena ZASP, lahko pa gre za predelavo ali avdiovizualno priredbo, če so za to izpolnjeni pogoji.⁴⁸ Za filmsko glasbo so določena nekatera posebna pravila, in sicer v skladu s 105. členom ZASP skladatelj filmske glasbe, ki je posebej ustvarjena za uporabo v avdiovizualnem delu, velja za soavtorja tega avdiovizualnega dela. Drugi avtorji v filmih uporabljene glasbe, vključno z avtorji besedil k takšni glasbi, pa imajo le status avtorjev prispevkov k avdiovizualnemu delu.

3.4. Posebej o položaju aranžerja

Aranžer svojega dela nikoli ne začne iz nič, saj ni samostojni glasbeni ustvarjalec, ampak ustvari aranžma za neko že prej obstoječo glasbeno osnovo, torej to glasbo poustvari ali nadgradi, tako da ji določi zasedbo, harmonijo, žanr. Za presojo avtorstva glasbenega dela je treba pri tem ločevati dva temeljna položaja:

- a) aranžer lahko ustvari nov aranžma za že prej obstoječe, zaključeno glasbeno delo;
- b) aranžer lahko sodeluje že pri nastanku izvirnega glasbenega dela, tako da osnovno melodijo opremi s harmonsko in ritmično podlago ter delo pripravi za izvajanje v določeni instrumentalni in pevski zasedbi.

Kot je bilo že pojasnjeno, prvi položaj ustreza opredelitvi aranžmaja v strokovni literaturi in njegovemu pojmovanju v drugih državah. Aranžer v tem pomenu organizira že obstoječe glasbeno delo in ga prilagodi tako, da ga lahko izvaja določena zasedba. S tem ne ustvari novega glasbenega dela, ampak le nov način izvedbe obstoječih del. Aranžiranje običajno presega zgolj orkestracijo, tj. prilagoditev obstoječe glasbe za določeno skupino glasbenih instrumentov, ampak vključuje več ustvarjalnosti, npr. spreminjanje harmonij, modifikacije tem, ritmov, zaključkov, spremembo žanra ali kombiniranje z drugimi deli. Takšno aranžerjevo delo presega prag ustvarjalnosti in individualnosti iz 5. oziroma 7. člena ZASP, zato je aranžerja v tem smislu avtorskoppravno treba opredeliti kot *predelovalca* oziroma avtorja predelave.⁴⁹ Delo aranžerja kot predelovalca je podobno delu prevajalca na področju književnih del. Ob prijavi aranžiranega dela v kolektivno upravljanje je treba aranžerja v takšnem položaju torej navesti kot avtorja glasbene priredbe.

Drugi položaj je značilen za slovensko prakso na področju zabavne glasbe, kjer aranžer s skladateljem sodeluje že pri nastanku izvirnega avtorskega dela. To

⁴⁸ Homann, PRAXIS-HANDBUCH MUSIKRECHT (2007), str. 17–18; Schunke, DAS BEARBEITUNGSRECHT (2008), str. 104, Thum, v: Wandtke, Bullinger, PRAXISKOMMENTAR (2014), § 8, r. št. 10.

⁴⁹ Homann, PRAXIS-HANDBUCH MUSIKRECHT (2007), str. 10.

pomeni, da skladatelj ne ustvari celotnega avtorskega dela, ampak ustvari samo osnovo zanj, zlasti glavno melodijo, aranžer pa delu da končni glasbeni izraz, ki je primeren za izvajanje oziroma javno priobčitev. V takšnem primeru skladatelj in aranžer skupaj ustvarita enotno glasbeno delo, saj njunih prispevkov k njegovemu nastanku ni mogoče ločiti in samostojno izkoriščati, niti takšnemu samostojnemu izkoriščanju nista namenjena, saj sta avtor osnovne melodije in aranžer zavestno ustvarjala skupno avtorsko delo. Če je aranžerjev prispevek ustvarjalne narave in torej presega rutinsko aplikacijo standardnih glasbenih tehnik, potem je treba aranžerja opredeliti kot *soavtorja izvirnega glasbenega dela*. Oba soavtorja sta enakovredna imetnika nedeljive avtorske pravice na delu. V takšnem primeru mora biti torej v prijavi izvirnega glasbenega dela v kolektivno upravljanje aranžer naveden kot njegov soavtor. Če pozneje pride do predelav tega glasbenega dela (npr. rearanžiranja), je treba pridobiti dovoljenje tako avtorja osnovne melodije kot avtorja prvotnega aranžmaja in oba navesti kot soavtorja izvirnega avtorskega dela, ki je bilo podlaga za predelavo.

Razmejitev med predelavo in soavtorstvom glasbenega dela je pogosto težavna, vendar v praksi pomembna. Vsi soavtorji si namreč delijo pravico na skupnem avtorskem delu kot celoti, kar pomeni, da vsak od soavtorjev pridobi pravico tudi na individualnih intelektualnih stvaritvah preostalih avtorjev, ki so se spojile v soavtorsko delo. Avtor osnovne melodije tako postane tudi soavtor njene glasbene opreme, aranžer pa postane tudi soavtor osnovne melodije. Nobeden od soavtorjev torej svojega prispevka k nastanku dela ne more izkoriščati brez soglasja preostalih soavtorjev.⁵⁰ Predelovalec pa ne pridobi nobenih pravic na prvotnem delu, ki ga je ustvaril izvirni avtor, ampak ima pravice samo na svoji predelavi, medtem ko o uporabi prvotne oblike izvirnega avtorskega dela še vedno odloča samo prvotni avtor. Razlika je pomembna tudi z vidika trajanja pravic na delu.⁵¹

Za poseben položaj gre lahko, če izvirni avtor dovoli naknadni (re)aranžma svojega dela in pri aranžiranju tudi sam ustvarjalno sodeluje. V tem primeru gre hkrati za predelavo prvotnega dela in za soavtorstvo te predelave.⁵²

3.5. Vloga drugih oseb

Do nastanka končne verzije glasbenega dela v produkcijskem smislu, torej studijske ali koncertne izvedbe dela, sodeluje z glasbenimi avtorji še vrsta drugih oseb, npr. producenti, studijski glasbeniki, člani banda, tonski tehniki itd. Te ose-

⁵⁰ Wixen, *THE PLAIN & SIMPLE GUIDE* (2014), str. 122–123.

⁵¹ Schunke, *DAS BEARBEITUNGSRECHT* (2008), str. 100–101.

⁵² Prav tam, str. 103.

be na podlagi svojega prispevka navadno ne pridobijo avtorske pravice na samem glasbenem delu. Avtor, soavtor, avtor združenega dela ali predelovalec je lahko le oseba, ki k nastanku dela prispeva osebno individualno intelektualno stvaritev.

Oseba, ki glasbenemu avtorju pomaga v fazi ustvarjanja (pisanja) izvirnega glasbenega dela, ne da bi sama kreativno izoblikovala vsaj nekatere elemente tega dela, je lahko kvečjemu pomočnik ali dajalec ideje, navdiha. *Dajalec ideje* daje samo nasvete in predloge, avtor pa jih šele konkretno izvede. *Pomočnik* pa je nekdo, ki pod umetniškim nadzorom ali vodstvom avtorja poskrbi samo za tehnično-obrtno izdelavo idej in konceptov, ne da bi k temu prispeval lasten avtorski vložek. Dajalec ideje in pomočnik nista soavtorja. Za soavtorstvo gre lahko kvečjemu, če glavni avtor svojim pomočnikom namenoma prepusti razmeroma proste roke pri oblikovanju posameznih elementov dela, npr. pri aranžiranju instrumentov ali prepoznavnem spremljevalnem vokalu.⁵³

Od del glasbenih avtorjev, na katerih obstajajo avtorske pravice, se razlikujejo izvedbe glasbenih izvajalcev (pevcev, dirigentov, zborovodij, oblikovalcev tona, članov simfoničnih orkestrov), na katerih obstajajo sorodne pravice iz 120. do 122. člena ZASP. *Izvajalci* ne sodelujejo pri samem ustvarjanju glasbenega dela, ampak se vključijo šele, ko je delo v avtorskopravnem smislu že končano, zato jih ni mogoče uvrstiti med avtorje. Podobno velja za *proizvajalce fonogramov*, tj. osebe, ki organizirajo izdelavo zvočnega posnetka glasbene izvedbe in s tem pridobijo določene sorodne pravice na fonogramih (129.–131. člen ZASP), ne pa tudi avtorskih pravic.⁵⁴ Izdajatelji, založniki, filmski producenti in druge vrste *producentov*, pod vodstvom katerih nastane avtorsko delo, sami ne uživajo avtorskopravnega varstva, razen če tudi osebno neposredno sodelujejo pri ustvarjanju avtorskega dela.⁵⁵

4. Trajanje pravic glasbenih avtorjev in vpliv Direktive 2011/77/EU

4.1. Splošno pravilo o trajanju pravic na delih več oseb

Po splošnem pravilu iz 59. člena ZASP avtorska pravica traja za časa avtorjevega življenja in 70 let po njegovi smrti. Kadar je delo ustvarilo več avtorjev v

⁵³ Homann, PRAXIS-HANDBUCH MUSIKRECHT (2007), str. 20–21; Thum, v: Wandtke, Bullinger, PRAXISKOMMENTAR (2014), § 7, r. št. 13–14; Schulze, v: Dreier, Schulze, URHG KOMMENTAR (2013), § 7, r. št. 3, 9, in § 8, r. št. 7.

⁵⁴ Trampuž, Oman, Zupančič, ZASP S KOMENTARJEM (1997), str. 37.

⁵⁵ Schulze, v: Dreier, Schulze, URHG KOMMENTAR (2013), § 7, r. št. 6, in § 9, r. št. 2.

soavtorstvu, se rok trajanja enotne avtorske pravice računa od smrti tistega soavtorja, ki je umrl zadnji (60. člen ZASP). To velja npr. za tiste primere, ko sta delo skupaj ustvarila avtor melodije in avtor aranžmaja kot soavtorja. Na ta način je zakonodajalec upošteval, da je soavtorstvo tako povezana skupnost ustvarjanja, da ni mogoče deliti niti trajanja pravic na tako nastalem delu. Pri glasbi z besedilom pa ne gre za soavtorstvo skladatelja in pisca besedila, ampak za tipičen primer združenih del, saj je tako glasbo kot besedilo mogoče izkoriščati tudi samostojno. Za združena dela po splošnem pravilu ne velja enoten rok pravnega varstva, saj pri njih ni podane tako tesne ustvarjalne skupnosti kot pri soavtorstvu. Po tem pravilu se torej trajanje pravic presoja posebej za glasbo in posebej za besedilo pesmi glede na datum smrti avtorja vsakega od teh del.⁵⁶

4.2. Nova ureditev po Direktivi 2011/77/EU

V ureditev trajanja avtorskih pravic na glasbenih delih je posegla Direktiva 2011/77/EU, ki je reformirala skupnostna pravila o trajanju varstva avtorske pravice. Evropski zakonodajalec je namreč ugotovil, da trajanje pravnega varstva glasbenih del z besedilom znotraj Evropske unije ni usklajeno. V nekaterih državah članicah se za skladbe z besedilom uporablja enotno trajanje varstva, ki se izračuna od smrti zadnjega preživelega avtorja, v drugih državah članicah pa se uporablja ločeno trajanje varstva za glasbo in besedilo. Ta neusklajenost naj bi ovirala prosto gibanje blaga in storitev, kot so čezmejne kolektivne storitve upravljanja. Zaradi odprave teh ovir je direktiva določila *posebno pravilo o trajanju pravic na skladbah z besedilom*, pri katerih sta bila besedilo in glasba napisana z namenom, da bi se uporabljala skupaj. Z utemeljitvijo, da je pri glasbenih zvrsteh, kot so opera, jazz, rock in pop glasba, ustvarjalni proces pogosto skupinske narave, je bil zanje določen enotni rok trajanja pravic (18. in 19. uvodna izjava direktive). Direktiva tako v 1. členu določa, da v primeru, da sta bila besedilo in glasba ustvarjena posebej za zadevno skladbo z besedilom, varstvo te skladbe z besedilom preneha 70 let po smrti zadnje preživele osebe: bodisi avtorja besedila bodisi skladatelja skladbe, in sicer ne glede na to, ali ti osebi po nacionalnem pravu veljata za soavtorja ali ne. To pravilo naj bi zagotovilo, da bo isto glasbeno delo z besedilom v vseh državah članicah uživalo enako dobo pravnega varstva.⁵⁷

⁵⁶ Homann, PRAXIS-HANDBUCH MUSIKRECHT (2007), str. 18; Trampuž, Oman, Zupančič, ZASP s KOMENTARJEM (1997), str. 175; Lüft, v: Wandtke, Bullinger, PRAXISKOMMENTAR (2014), § 65, r. št. 2; Schultze, v: Dreier, Schulze, URHG KOMMENTAR (2013), § 9, r. št. 2.

⁵⁷ Stamatoudi, Torremans, EU COPYRIGHT LAW (2014), r. št. 8.14.

Direktiva je bila v slovenski pravni red prenesena z Zakonom o spremembah in dopolnitvah Zakona o avtorski in sorodnih pravicah (ZASP-F),⁵⁸ ki je v 60. člen ZASP dodal nov drugi odstavek. Ta se glasi: »Če sta pri glasbenem delu z besedilom glasba in besedilo ustvarjena posebej za to glasbeno delo z besedilom z namenom, da se uporabita skupaj, varstvo glasbenega dela z besedilom preneha 70 let po smrti zadnjega preživelega avtorja glasbe ali avtorja besedila, ne glede na to, ali sta določena kot soavtorja.« V obrazložitvi predloga zakona je bilo pojasnjeno, da bo po tej določbi avtorskopravno varstvo teklo enotno za avtorja besedila in avtorja glasbe, ne glede na to, ali sta navedena kot soavtorja. Če besedilo in glasba nista bila ustvarjena posebej za isto delo, se ta določba ne uporabi in teče avtorsko pravno varstvo za vsakega avtorja posebej.⁵⁹

Novi drugi odstavek 60. člena ZASP torej v skladu z direktivo določa posebno pravilo o trajanju pravic, ki velja samo za določeno kategorijo združenih del: glasbena dela z besedilom, pri katerih sta bila oba elementa (vsak od njiju) ustvarjena z namenom skupne uporabe. Za takšna dela zdaj velja enotna doba varstva, kar pomeni, da se trajanje pravic računa na enak način, kot bi bila avtor glasbe in avtor besedila soavtorja enotnega dela: za oba elementa velja enotna doba varstva, ki se računa glede na najdlje živečega avtorja. Podaljšana doba varstva tako za glasbo kot za besedilo velja tudi v primeru, da se ti deli pozneje uporabljata ločeno oziroma v povezavi z deli tretjih avtorjev. Podaljšano trajanje pravic torej ni omejeno samo na njuno uporabo v prvotnem glasbenem delu z besedilom, za katero sta bila glasba in besedilo prvotno ustvarjena, ampak se razteza tudi na poznejšo ločeno uporabo obeh del.⁶⁰

Pravilo drugega odstavka 60. člena ZASP velja samo za povezavo glasbe z besedilom, ne pa tudi npr. za združitev glasbe s plesom ali združitev besedila z ilustracijami, ne glede na namen avtorjev. Enotnega trajanja pravic pa ni v primerih, ko glasba in besedilo nista bila ustvarjena prav z namenom uporabe v istem delu, ampak je bila uglasbena prej obstoječa pesem oziroma napisano novo besedilo prej obstoječi glasbi ali pa sta bila samo povezana za ločeno uporabo ustvarjena glasba in besedilo. V teh položajih se trajanje avtorske pravice še vedno računa ločeno za glasbo in za besedilo glede na čas smrti vsakega od njenih avtorjev.⁶¹

⁵⁸ Ur. l. RS, št. 110/13.

⁵⁹ Predlog zakona o spremembah in dopolnitvah Zakona o avtorski in sorodnih pravicah – skrajšani postopek, EVA 2012-2130-0056, 30. 10. 2013, str. 12.

⁶⁰ Schultze, v: Dreier, Schulze, URHG KOMMENTAR (2013), § 9, r. št. 27d.

⁶¹ Lüft, v: Wandtke, Bullinger, PRAXISKOMMENTAR (2014), § 65, r. št. 5–6; Freudenberg, v: Ahlberg, Götting, BECK'SCHER ONLINE-KOMMENTAR (2014), § 65, r. št. 14; Schultze, v: Dreier, Schulze, URHG KOMMENTAR (2013), § 9, r. št. 27a–27f.

Zakonodajalec ni dal nobenega napotka, *kako ugotavljati namen skupne uporabe*. Ugotavljanje obstoja takšnega namena obeh avtorjev utegne biti v posameznih primerih v praksi težavno, zlasti če glede tega obstaja spor in če gre za avtorje, ki so umrli že pred 70 leti ali več, tako da tudi dokazovanje s pričami ni več mogoče. Avtorjev namen pri ustvarjanju je namreč povsem subjektivna okoliščina, ki je neposredno ni mogoče zaznati, ampak je o njem mogoče le posredno sklepati iz zunanjih razpoznavnih znakov. Za obstoj skupnega namena je nujno, da sta bila avtorja na neki način v medsebojnem stiku, vsaj posredno, npr. po pošti, tako da je bil vsak od njiju seznanjen z avtorskim ustvarjanjem drugega od avtorjev in imel v mislih končno združitev del, o kateri je obstajal vsaj okvirni dogovor. Ni pa nujno, da sta obe deli ustvarjeni sočasno. Namen skupne uporabe je lahko podan tudi, če npr. skladatelj ustvari glasbo z namenom, da se bo izvajala z besedilom, ki ga bo zanjo napisal določen avtor. Obstoj namena skupne uporabe je najlažje ugotoviti, če o tem obstaja izrecen pisni dogovor obeh soavtorjev. Za dela, ki so bila prijavljena v kolektivno upravljanje, je mogoče o takšnem namenu sklepati iz prijave, v kateri sta navedena skladatelj in avtor besedila, če gre pri obojem za novi deli. Glede na novo ureditev bi bilo smiselno na obrazcu prijave izvirnega glasbenega dela v kolektivno upravljanje uvesti posebno rubriko, kjer bi prijavitelj podal izjavo o tem, ali sta bila glasba in besedilo ustvarjena z namenom skupne uporabe. O namenu skupne uporabe je mogoče sklepati tudi iz kronološke bližine stvaritve glasbe in besedila ter iz okoliščine, da sta bila že prvič javno priobčena kot združeni deli, torej da nobeno od njiju pred združitvijo ni bilo priobčeno javnosti kot samostojno delo.⁶²

4.3. Vpliv na pripadnost pravic na glasbenih delih

Iz 18. in 19. uvodne izjave Direktive 2011/77/EU sledi, da je namen nove določbe samo poenotenje trajanja pravic na omenjeni kategoriji glasbenih avtorskih del z besedilom, direktiva pa *ne posega v nacionalne koncepte soavtorstva oziroma avtorstva združenih del*.⁶³ Glasbeno delo z besedilom se torej po direktivi obravnava kot enotno delo samo za potrebe štetja rokov, medtem ko direktiva ne ureja pripadnosti pravic na delu. Temu sledi tudi ZASP-F, ki je dopolnil samo 60. člen ZASP o trajanju pravic, ne pa tudi 12. člena o soavtorjih oziroma 13. člena o avtorjih združenih del. To pomeni, da po slovenskem pravu

⁶² Schultze, v: Dreier, Schulze, URHG KOMMENTAR (2013), § 9, r. št. 27c.

⁶³ Lüft, v: Wandtke, Bullinger, PRAXISKOMMENTAR (2014), § 65, r. št. 5–6; Schulze, v: Dreier, Schulze, URHG KOMMENTAR (2013), § 9, r. št. 2; Freudenberg, v: Ahlberg, Götting, BECK'SCHER ONLINE-KOMMENTAR (2014), § 65, r. št. 13.

skladatelj in avtor besedila tudi v primeru, da sta svoji stvaritvi ustvarila z izrecnim namenom skupne uporabe, še vedno *ne veljata za soavtorja enotnega dela, ampak za avtorja združenih del*. Glasbo in besedilo je namreč tudi v takšnem primeru mogoče uporabljati ločeno, zato ne gre za enotno delo.⁶⁴ Ker ne nastane enotna avtorska pravica kot pri soavtorstvu, avtor besedila ni upravičen do nadomestila v primeru, da se skladba izvaja samo instrumentalno, brez besedila, ali da se za skladbo naknadno napiše novo besedilo. Skladatelj pa ni upravičen do nadomestila, če se npr. besedilo pesmi recitira, natisne v knjižni zbirki ali na novo uglasbi. Ali je za takšno ločeno uporabo glasbe oziroma besedila potrebno tudi soglasje avtorja drugega od združenih del, pa je odvisno predvsem od njunega medsebojnega pogodbenega razmerja, iz katerega izhaja skupni namen združitve del (tako kot je veljalo že doslej).

4.4. Začetek uporabe novih pravil o trajanju pravic

Novi drugi odstavek 60. člena ZASP je dejansko *podaljšal trajanje avtorskih pravic* na nekaterih glasbenih delih z besedilom. Natančneje rečeno, podaljšalo se je trajanje varstva bodisi besedila bodisi glasbe – tistega, katerega avtor je umrl prej. Položaj glede obstoječih del ureja prehodna določba tretjega odstavka 7. člena ZASP-F, po kateri se novo pravilo o trajanju pravnega varstva uporablja za tista glasbena dela z besedilom, pri katerih sta bila glasba ali besedilo 1. novembra 2013 varovana v vsaj eni državi članici Evropske unije, in za glasbena dela z besedilom, nastala po tem datumu. Za uporabo daljšega trajanja pravic torej zadošča, da je bila pravno varovana vsaj ena od obeh sestavin glasbenega dela z besedilom – glasba ali besedilo. Za tisto sestavino, ki v Sloveniji pravno ni bila več varovana zaradi preteka 70 let od smrti avtorja, je avtorskopravno varstvo z uveljavitvijo ZASP-F znova oživel, če tedaj še ni minilo 70 let od smrti avtorja druge sestavine.⁶⁵ Glede na podatek iz 18. uvodne izjave direktive, da je v bilo v nekaterih državah članicah že pred sprejemom direktive uveljavljeno enotno trajanje varstva za glasbena dela z besedilom, in glede na to, da za uporabo novega pravila zadošča pravno varstvo glasbe ali besedila v vsaj eni državi članici, se je torej pravilo o enotnem roku varstva glasbenih del z besedilom z uveljavitvijo direktive dejansko razširilo na vse države članice. Trajanje pravic na glasbenih delih z besedilom, kjer sta bila glasba in besedilo ustvarjena z namenom skupne uporabe, je zato treba presojeti, kot da bi zanje že ves čas veljalo pravilo iz dru-

⁶⁴ Ahlberg, v: Ahlberg, Götting, BECK'SCHER ONLINE-KOMMENTAR (2014), § 2, r. št. 14.

⁶⁵ Prim. Schultze, v: Dreier, Schulze, URHG KOMMENTAR (2013), § 9, r. št. 27e.

gega odstavka 60. člena ZASP. Podaljšano varstvo seveda uživajo tudi glasbena dela z besedilom, ki so oziroma bodo nastala po 1. novembru 2013.

Zaradi varstva *pridobljenih pravic uporabnikov* glasbenih del z besedilom, ki so se pred uveljavitvijo ZASP-F zanašali na iztek avtorske pravice bodisi na glasbi bodisi na besedilu, ki je z novo ureditvijo spet oživila, četrti odstavek 7. člena ZASP-F izključuje retroaktivno učinkovanje nove ureditve. Določa, da aplikacija novega pravila o trajanju pravic ne posega v nobeno dejanje uporabe, storjeno pred 1. novembrom 2013, in da osebe, ki so pred 1. novembrom 2013 v dobri veri pridobile pravice na glasbenem delu z besedilom, obdržijo te pravice še naprej. To pomeni, da uporaba dela, katerega pravno varstvo je bilo z ZASP-F podaljšano, brez dovoljenja imetnika pravic pred 1. novembrom 2013 ni kršila avtorske pravice (če ta tedaj ni več obstajala). Formulacija o varstvu oseb, ki so pred tem datumom v dobri veri pridobile pravice, pa je nekoliko nejasna, saj na delu, kateremu je avtorskopravno varstvo že poteklo, uporabniki ne pridobijo materialnih pravic v avtorskopravnem smislu, ampak je uporaba tega dela prosta. Če bi to določilo razlagali v smislu, da lahko vsakdo, ki je glasbeno delo z besedilom uporabljal pred 1. novembrom 2013, to delo neomejeno uporablja še naprej, bi s tem razvodenili učinek novega pravila o trajanju pravic. Primernejša je razlaga, da se navedeno določilo nanaša samo na tiste uporabe glasbenih del oziroma besedil, ki so se začele pred 1. novembrom 2013. Te uporabe se lahko brez posebnega dovoljenja imetnika pravic nadaljujejo in zaključijo v prvotno predvidenih okvirih, medtem ko mora uporabnik za uporabo dela po 1. novembru 2013 plačati primerno nadomestilo.⁶⁶

Slovenski zakonodajalec je zamujal s prenosom Direktive 2011/77/EU v slovenski pravni red, saj je bil rok za uskladitev nacionalnih predpisov s to direktivo do 1. novembra 2013,⁶⁷ ZASP-F pa je začel veljati šele 28. decembra 2013 (naslednji dan po objavi v Uradnem listu RS). Ker prehodna določba četrtega odstavka 7. člena ZASP-F ohranja datum iz direktive, je učinek te novele *delno retroaktiven*, saj ureja položaj uporabnikov prostih del samo za obdobje do 1. novembra 2013, ne pa tudi za obdobje od tega datuma do uveljavitve zakona, torej slaba dva meseca. Resda so se uporabniki v tem času lahko že na podlagi direktive zavedali, da se obeta oživitve avtorskega varstva del, ki jih uporabljajo.

⁶⁶ Takšna je ureditev v nemškem avtorskem zakonu, ki v § 137m med drugim določa: »*Lebt nach Satz 1 der Schutz der Musikkomposition oder des Textes wieder auf, so stehen die wiederauflebenden Rechte dem Urheber zu. Eine vor dem 1. November 2013 begonnene Nutzungshandlung darf jedoch in dem vorgesehenen Rahmen fortgesetzt werden. Für die Nutzung ab dem 1. November 2013 ist eine angemessene Vergütung zu zahlen.*« Glej Schultze, v: Dreier, Schulze, URHG KOMMENTAR (2013), § 9, r. št. 27f.

⁶⁷ Stamatoudi, Torremans, EU COPYRIGHT LAW (2014), r. št. 8.61.

Vendar pa sodna praksa Sodišča EU določbam direktiv ne priznava horizontalnega neposrednega učinkovanja v razmerju med zasebnopravnimi subjekti,⁶⁸ tako da je lahko do podaljšanja materialnopravnih pravic avtorjev v vsakem primeru prišlo šele z uveljavitvijo slovenskega zakona. Z vidika 155. člena Ustave RS,⁶⁹ ki določa prepoved povratne veljave pravnih aktov, je sprejemljiva samo razlaga, da podaljšanje oziroma oživitve avtorskih pravic ne vpliva na nobeno uporabo dela, ki je bila storjena ali vsaj začeta pred uveljavitvijo novele zakona, torej pred 28. decembrom 2013.⁷⁰

Opozoriti velja tudi na nenavadno formulacijo, ki se je pojavila v obrazložitvi tretjega in četrtega odstavka 7. člena predloga ZASP-F v zakonodajnem postopku⁷¹ in ki navaja: »Ker je trajanje varstva glasbenih del z besedilom zdaj določeno glede na potek roka od smrti zadnjega preživelega od avtorjev besedila ali glasbe, je treba določiti, da ta sprememba ne vpliva na uporabe glasbenega dela z besedilom, ki so bile izvedene pred 1. novembrom 2013 (npr. če so bile *pravice pridobljene le od enega od avtorjev in ne od obeh, ker nista bila oba navedena kot avtorja*). Prav tako je treba zavarovati interese dobrovernih tretjih oseb, ki so *pridobile pravice le od npr. avtorja glasbe, ne pa tudi od avtorja besedila, ker ta do zdaj ni bil naveden kot avtor.*« Iz poudarjenih delov besedila bi bilo namreč mogoče sklepati, da se z novo ureditvijo spremeni tudi pripadnost pravic na glasbenih delih z besedilom, tako da avtor besedila in avtor glasbe oba pridobita pravice na delu kot celoti, kot bi bila soavtorja. Opisan je namreč položaj, ko eden od avtorjev doslej ni bil naveden kot avtor, po novem pa bi (očitno) moral biti. Vendar bi bilo takšno razumevanje prehodnih določb napačno, saj zanj ni podlage v besedilu zakona, ki ohranja nespremenjene koncepte soavtorstva in avtorstva združenih del.⁷² *Avtor besedila torej z novo ureditvijo ni postal tudi avtor glasbe in obratno.* Kot že rečeno, takšne spremembe ne zahteva niti direk-

⁶⁸ Robin-Olivier, *The evolution of direct effect* (2014), str. 179–180.

⁶⁹ Ur. l. RS, št. 33/91-I, 42/97, 66/2000, 24/03, 69/04, 68/06 in 47/13.

⁷⁰ Načelo prepovedi retroaktivnosti priznava tudi sodna praksa sodišča EU. Glej Bernitz, *Retroactive legislation* (2000), str. 43–58.

⁷¹ Predlog zakona o spremembah in dopolnitvah Zakona o avtorski in sorodnih pravicah – skrajšani postopek, EVA 2012-2130-0056, 30. oktober 2013, str. 13.

⁷² Drugačen pristop je predvideval osnutek novele ZASP, pripravljen oktobra 2012, ki pa je bil pozneje umaknjen iz zakonodajnega postopka (Zakon o spremembah in dopolnitvah Zakona o avtorski in sorodnih pravicah – redni postopek, EVA 2012-2130-0056, 8. oktober 2012). Predlagana je bila dopolnitev 12. člena zakona tako, da bi se v primeru, kadar sta bila pri glasbenem delu z besedilom glasba in besedilo napisana z namenom, da se uporabita skupaj, avtor glasbe in avtor besedila štela za soavtorja. Obrazložitev te spremembe je navajala, da se s tem reši problem, ki bi nastal, če bi avtor besedila in avtor glasbe svoje pravice upravljala vsak po drugi kolektivni organizaciji, kar bi pomenilo nejasnost tako za imetnika pravic kot uporabnike in pomanjkljivo pravno varnost za uporabnika.

tiva. Prehodna določba četrtega odstavka 7. člena ZASP-F pa v resnici ne ureja položaja, ko bi se razširil krog imetnikov pravic na določenem delu, ampak se nanaša na položaj, ko je bila določena glasba ali besedilo že v prosti uporabi, nato pa je zaradi nove ureditve avtorska pravica na takem delu spet oživela in s tem potencialno posegla v položaj obstoječih uporabnikov dela.⁷³ Oživela avtorska pravica učinkuje samo za tiste uporabe glasbenega dela z besedilom, ki so se začele po uveljavitvi ZASP-F.

⁷³ Prim. Schultze, v: Dreier, Schulze, URHG KOMMENTAR (2013), § 9, r. št. 27f.

Literatura

- Ahlberg, Hartwig; Götting, Horst-Peter et al.: BECK'SCHER ONLINE-KOMMENTAR URHEBERRECHT, C. H. Beck, München 2014.
- Bernitz, Ulf: Retroactive Legislation in a European Perspective – On the Importance of General Principles of Law, v: Scandinavian Studies in Law, 39 (2000), str. 43–58.
- Corozine, Vince: ARRANGING MUSIC FOR THE REAL WORLD: CLASSICAL AND COMMERCIAL ASPECTS: Mel Bay Publications, Pacific, MO 2002.
- Dreier, Thomas; Schulze, Gernot: URHEBERRECHTGESETZ, URHEBERRECHTSWAHRNEHMUNGSGESETZ, KUNSTURHEBERGESETZ: KOMMENTAR (4. izdaja), C. H. Beck, München 2013.
- ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA ONLINE, URL: <http://www.britannica.com> (30. april 2015).
- Homann, Hans-Jürgen: PRAXIS-HANDBUCH MUSIKRECHT, Springer, Berlin, Heidelberg 2007.
- LEKSIKON GLASBA (3. izdaja), Cankarjeva založba, Ljubljana 1987.
- Lewinski, Silke von: INTERNATIONAL COPYRIGHT LAW AND POLICY. Oxford University Press, New York 2008.
- Moser, David J.; Slay, Cheryl L.: MUSIC COPYRIGHT LAW. Cengage Learning, Boston (MA) 2012.
- Robin-Olivier, Sophie: The evolution of direct effect in the EU: Stocktaking, problems, projections, v: International Journal of Constitutional Law, 12 (2014) 1, str. 165–188.
- Schack, Haimo: URHEBER- UND URHEBERVERTRAGSRECHT (4. izdaja), Mohr Siebeck, Tübingen 2007.
- Schunke, Sebastian: DAS BEARBEITUNGSRECHT IN DER MUSIK UND DESSEN WAHRNEHMUNG DURCH DIE GEMA, De Gruyter Recht, Berlin 2008.
- Stamatoudi, Irini; Torremans Paul (ur.): EU COPYRIGHT LAW: A COMMENTARY. Edward Elgar, Cheltenham (UK), Northampton (MA) 2014.
- Trampuž, Miha; Oman, Branko; Zupančič, Andrej: ZAKON O AVTORSKI IN SORODNIH PRAVICAH S KOMENTARJEM, Gospodarski vestnik, Ljubljana 1997.
- Wandtke, Artur-Axel; Bullinger, Winfried et al.: PRAXISKOMMENTAR ZUM URHEBERRECHT (4. izdaja), C. H. Beck, München 2014.
- Wixen, Randall D.: THE PLAIN & SIMPLE GUIDE TO MUSIC PUBLISHING (3. izdaja), Hal Leonard Books, Milwaukee 2014.

The Authorship of a Musical Work and the Position of a Music Arranger

Summary

The starting point of modern copyright law is that rights in a newly created original work belong to its author, i.e. the natural person who created the work. The seemingly simple question of who created the copyrighted work can prove to be more complex if several people have collaborated in the formation of the final version of the work, each with a different type of contribution. Such a situation is typical for musical works, where the composer of the main melody, the lyricist, the music arranger, various musicians and singers may be involved in the final production version of a musical piece. The distribution of rights among these persons depends on the determination whose contribution constitutes (co)authorship of the new musical work and who is deemed to have only adapted or performed a previously existing work.

First, we must define what constitutes a new original copyrighted work of music. The work must reach a certain threshold of creativity and individuality, which means that it must express the author's original idea that goes beyond purely routine application of established musical methods and techniques. The result of the creation must show individual features that set it apart from unprotected everyday sets of sounds on one hand and from other original musical works on the other. The individuality of the work reflects in the structure of the melody, in the construction of tone sequences and rhythms, in instrumentation and orchestration of music. It is primarily assessed in the light of the overall impression made by the musical work. A particular artistic or aesthetic value of the work in question is not required for copyright protection nor is the amount of author's effort or assets invested in the creation. A subjective novelty of the work is sufficient in the sense of the author's independent creation without conscious imitation of existing work.

Copyright protects original expressions of ideas, not the ideas themselves. Therefore, a copyrighted work must first be expressed in any way that makes it accessible and detectable by persons other than the author. A new original melody is thus protected once the conductor records it, e.g. in the form of a musical notation on paper or in an electronic sound file, or at least performs it, e.g. by singing, whistling or playing on an instrument. A permanent record of the work is not a condition for copyright protection; a single performance su-

ffices. Therefore, improvised musical works the performance (and simultaneous creation) of which was not recorded are protected.

If the author has used a previously existing copyrighted work of another author as a template and created on this basis a new work reaching the required threshold of creativity, this is considered a derivative work, which is also subject to copyright. A derivative work is a creative transformation, modification or adaptation of a previously created work in a way that the individuality of the underlying work remains perceptible in the new copyrighted work. However, the law also stipulates that the rights of the author of the underlying work must not be affected. Therefore, both the author of the underlying work and the author of the derivative work share copyright in the derivative work.

Copyright accrues to the author directly on the basis of the law, with the moment of the creation of a work. Legal theory therefore concludes that the author's creation is a legally relevant real action rather than a legal transaction, since legal consequences derive from it regardless of the parties' will. The composer of an original main melody of a musical work is always considered an author, since such melody normally reaches the threshold of creativity and individuality, which is a prerequisite for copyright protection. The composer can create himself all the other elements of the musical work, such as underlying chord progressions, harmonies, rhythm and lyrics, or collaborate in this regard with other authors, such as music arrangers and lyricists.

Co-authorship arises when the musical work created in collaboration of two or more persons forms an indivisible whole. The prerequisite is that each of the co-authors has consciously contributed to the joint creative process with the purpose of creating a joint work. The extent of the contributions may vary, but all must fulfil the criteria of individual intellectual creations. All the co-authors share a joint copyright in the whole of the work and in all of its parts.

The situation is different when several authors create independent works and then combine them with a view to their joint use. The combined works differ from works of co-authorship in that they have not been created specifically for joint use and that they are suitable for separate use. A typical example of combined works is the combination of music and text (lyrics): the text can be utilised independently as a work of literature and the music can be performed independently as an instrumental work. A combined work is created only if all the authors involved consciously combine their respective creative contributions and not if the combining is carried out by a third party.

An arranger is not an independent creator of music, as he never starts his work from scratch, but creates an arrangement for a pre-existing musical basis; that is, he recreates or builds upon existing music by setting down its ensemble,

harmony and genre. In terms of authorship of the musical work, two basic positions must be distinguished:

- a) an arranger can create a new arrangement for a pre-existing completed musical work;
- b) an arranger can participate in the creation of a new original musical work itself by equipping the basic melody with harmonic and rhythmic foundation and preparing the work for performance in a particular instrumental and vocal ensemble.

The first position corresponds to the definition of a music arrangement in the professional literature. An arranger in this sense organises a pre-existing musical work and adjusts it for the performance by a certain ensemble. This does not create a new musical work, but only a new way of performing an existing work. Arranging usually goes beyond mere orchestration, i.e. the adaptation of existing music for a certain group of musical instruments, but involves more creativity, such as a change of harmonies, modifications of the rhythms, a change of genre or a combination with other musical works. Such an arrangement normally passes the threshold of creativity and individuality; therefore, the arranger should be considered the author of a derivative work.

The second situation is characteristic of the practices in Slovenian popular music, where the composer and the arranger collaborate already in the phase of creation of a new original musical work. Namely, the main author (who often lacks proper musical education) usually composes only the main melody as the basis for a new piece of music, while the arranger (as a musical professional) designs the final musical expression of the piece, which is suitable for public performance. Since the composer's and arranger's contributions to such musical work are neither capable of nor intended for separate exploitation, both persons must be considered co-authors of the new original musical work and share copyright in the entire work. Any later adaptations of such work require the permission by both co-authors.

Musical compositions with words are overwhelmingly co-written by a composer and a lyricist, yet these authors are not considered co-authors under Slovenian law, but authors of combined works. This means that separate terms of protection should apply for music and lyrics. Directive 2011/77/EU harmonises the term of protection in respect of musical compositions with words if the lyrics and music were created with the purpose to be used together. For such works, a single term of protection applies, which is calculated from the death of the last person to survive: either the lyricist or the music composer. This rule was transposed into Slovenian law; however, the concept of co-authorship of music with text was not modified, so the composer and the lyricist retain sepa-

rate rights on their combined works, but now with the same term of protection. Due to the delay in transposing the Directive into Slovenian law, the transitional provisions of the law that bring back to life the rights expired under the previous regime can have a partially retroactive effect. Due to the constitutional requirements, these provisions should be properly construed in such a way that they only affect future uses of protected musical works.