Vliv moderních technologií 20. století na hudební dílo a jeho autorskoprávní ochranu

Václav Kramář

Jedním z důležitých faktorů, který v průběhu dvacátého století ovlivnil změnu hudebního paradigmatu (a který by měl mít teoreticky vliv i na autorské právo), je rozvoj moderních technologií. Trend expandujících fenoménů typu digitalizace, rozvoj informačních a komunikačních technologií či computerizace je spjatý nejen s tvorbou hudby, ale též s její konzervací a šířením. Uvedené tři oblasti a jejich autorskoprávní souvislosti budou předmětem následujícího pojednání.

V oblasti tvorby to byl technický rozvoj první poloviny 20. století, který umožnil první pokusy o kompozici elektronické hudby. Připomeňme dobovou fascinaci technikou, která se promítla i do hudebních směrů této doby – např. bruitismu či futurismu (Luigi Russolo a jeho teoretický spis *Umění hluku*, vlastní hudební nástroj intonarumori – „hlukofon"), konstrukce prvých i přelomových elektronických nástrojů ve 20. letech 20. století – především thereminu Lvem Těrmenem, jehož použil ve své skladbě *Educatorial* Edgar Varèse; trautonia Friederichem Trautweinem, pro něž složil kupř. Paul Hindemith skladbu *Des kleinen Elektromusikers Lieblinge*; a do třetice jmenujme Ondes Martenot (Martenotovy vlny) podle svého tvůrce Maurice Martenota, jež jsou podobně jako theremin populární dodnes a ve své době je proslavil mj. Olivier Messiaen, když využil jejich barvu ve své slavné symfonii *Turangalila*.[121] John Cage již v roce 1939 využil ve své kompozici *Imaginary*

[121] Této problematice záměrně věnujeme pouze okrajovou pozornost, neboť je v literatuře již dostatečně zpracována. Ucelený a podrobný výklad o elektronických hudebních nástrojích podává v českém jazykovém prostředí kupř. skladatel Daniel Forró ve své čtyřdílném publikaci *Musitronika* (I. Historické elektro-akustické nástroje, II. Analogové syntetizéry, III. Digitální syntetizéry, IV. Samplery). Z internetových odkazů dále připomeňme http://120years.net/nav.html, který přehledně mapuje a popisuje nejdůležitější elektronické nástroje a u některých archivuje též zvukovou ukázku. V kontextu elektronické hudby stojí za zmínku populárně-vědecké příspěvky Markuse Schneidera pro *Berliner Zeitung* a curyšský *Tagesanzeiger*, v češtině dostupné kupř. na webu Goethe Institutu: http://suche.goethe.de/search/Goethe.jsp;jsessionid=57B1C7C7A12ED3CB483B358BAB3CE890?spr=&dir=&titel=&noserv=&noarc=&x=&c=&r=52599040. [Oba citovány 3. července 2012]. Rovněž tato etapa

Landscape No. 1 kromě akustických nástrojů rovněž gramofony a vynález magnetofonové pásky v roce 1932 Fritzem Pleumerem zase umožnil editaci (střih, míchání) nahraného materiálu, na základě čehož vznikly po 2. světové válce nové typy hudebních kompozic, kupř. koláže tzv. musique concrète ve studiu francouzského rozhlasu zvukového inženýra Pierra Schaeffera a skladatele Pierra Henryho *Études de bruits* (1948) i dalších skladatelů (Pierra Bouleze aj.). Počátkem 50. let pak skladatel Herbert Eimert založil v kolínském rozhlasu a televizi WDR obdobné studio elektronické hudby, v němž tvořil své kompozice např. Karlheinz Stockhausen (*Studie 1* z roku 1953, *Gesang der Jünglinge* z roku 1956 či *Kontakte* z roku 1959).

Mnohem zajímavější okruh představuje vznik tzv. algoritmické kompozice (někdy též označována jako automatická), která obecně klade důraz na užití předem definovaných pravidel a postupů při vytváření hudby. Jedná se o matematické formule, které vlastní proces komponování hudby zcela automatizují, nebo o metody, při nichž skladatel předem připravený model při svém komponování cíleně ovlivňuje.[122] Ve 20. století se takové rysy objevují již v dodekafonních a seriálních kompozicích, případně v minimalismu. Ještě zásadnější je však (v souvislosti s vlastním procesem tvorby hudebních děl) integrace této koncepce do prudce se rozvíjející mladé oblasti výpočetní techniky. První počítač s názvem CSIRAC schopný reprodukovat hudbu byl počátkem 50. let byl navržen a zkonstruován v Austrálii Trevorem Pearceyem, Mastonem Beardem a matematikem Geoffem Hillem. A již v polovině této dekády Lejaren Hiller ve spolupráci s Leonardem Isaacsonem vytvořili algoritmus, jehož prostřednictvím vznikla o rok později s využitím počítače ILLIAC skladba *Illiac suite pro smyčcový kvartet*. Jednalo se o historicky první kompozici tzv. počítačové hudby využívající prvky stochastické i seriální. Počítačem generované náhodné procesy byly použity též v multimediální skladbě Johna Cage *HPSCHD*; stochastické principy nalezneme také v mnoha skladbách Iannise Xenakise, který je považován za průkopníka využívání počítačové technologie při komponování,[123] a dalších tvůrců elektronické hudby. David Cope např. pro analýzu a komponování dokonce použil počítačové systémy umělé inteligence (UI), které nejprve nechal pečlivě analyzovat a dekódovat kompoziční jazyk význačných skladatelů typu Bacha či Mozarta, aby byla následně

---

vývoje je v dějinách hudby 20. století podrobně reflektována, proto se jí věnujeme opět jen heslovitě, vědomi si však její důležitosti.

[122] Viz http://www.uvnitr.cz/music_theory/algokomp.html [cit. 3. července 2012]. Takovéto postupy se ojediněle vyskytly již ve starší době (např. francouzský matematik Marin Mersenne se ve své knize *Harmonie universelle* z let 1636–1637 zabýval možností generovat zpěvy – diatonické melodie – v rozsahu tří oktáv permutováním 22 tónů či v roce 1787 zkomponoval Wolfgang Amadeus Mozart skladbu *Musikalisches Wurfelspiel* tvořenou posloupností předem připravených taktů, náhodně uspořádaných do osmitaktových frází podle výsledků hodů dvěma kostkami), doména těchto technik ale samozřejmě spadá do 20. století.

[123] Sám Xenakis vytvořil programy v počítačovém jazyku FORTRAN, které dokázaly generovat číselná data, které on pak pouze přepsal do klasické partitury pro standardní nástrojová obsazení. Příkladem takové jeho skladby budiž kupř. ST/48 z roku 1962. Viz http://en.wikipedia.org/wiki/Computer_music [cit. 4. července 2012].

UI sama schopna „zkomponovat“ novou skladbu v jejich duchu (viz populární *Mozart's 42nd Symphony*).[124] Tento typ softwaru implementující v sobě techniky pro tvorbu či další využití algoritmické kompozice dostal název CAAC („sea-ack“, resp. Computer-Aided Algorithmic Composition).

Je zde tedy potřeba rozlišit úlohu počítače – v některých případech figuruje jako pouhý digitální pomocník k restaurátorským účelům hudebních partitur, jinde na sebe bere úlohu samotného tvůrce skladby, kterou buď sám reprodukuje, nebo poskytuje její grafický zápis živým interpretům. Případ, kdy danou skladbu počítač sám reprodukuje prostřednictvím nových či uměle vytvořených zvuků, představuje např. tvorba skladatele (resp. spíše již „jen“ programátora) Gottfrieda Michaela Koeniga. Problémem všech těchto výtvorů však vždy byla jistá umělost, která je dána odosobnělým a veskrze konstruktivistickým přístupem. Poslední dobou se již objevily programy, které umí generovat i „lidské“, resp. lidskému uchu přirozenější melodie (např. softwary Band-in-a-Box či Impro-Visor, jež dokážou vytvořit originální instrumentální sóla do jazzové, rockové či bluesové hudby).

Měli bychom na tomto místě zmínit vznik tzv. MIDI[125] rozhraní počátkem 80. let, které významně rozšířilo možnosti tvorby hudby prostřednictvím PC. Vedle běžného připojení k elektronickým hudebním nástrojům, které tak byly na této platformě schopny s PC komunikovat, vznikaly v 80. letech také zajímavé experimenty, kdy k MIDI mapperu (tedy jakési mapě MIDI zvuků) byl použit algoritmus, jenž pomocí tohoto rozhraní převáděl do auditivní podoby kupř. interpretovy pohybové kreace či třeba nárazy různých předmětů na určitou plochu (viz zvukové projekce Kanaďana Udo Kasemetse či *Erratum Musical* Marcela Duchampa). Takovéto performance často spadají do oblasti multimediálního umění, tedy nejen hudebního či zvukového.

Jistou obdobu tzv. live-electronic u elektroakustické hudby (ovšem ve smyslu jakési flexibility provádění technických operací při živé interpretaci – reprodukci díla) by v hudbě počítačové mohla představovat zařízení, která umí v reálném čase sama pohotově reagovat a improvizovat. Jedním takovým je Continuator, systém, který vyvinul v roce 2002

---

[124] „Při algoritmické kompozici se obvykle kombinuje více technik. Použité metody často v různé míře využívají náhody, ale mohou být i zcela deterministické. K algoritmické kompozici lze přiřadit i sonifikaci, metodu převodu vybraných dat na zvuk. Jako výchozí materiál mnohdy slouží číselné posloupnosti či data produkovaná nějakým iteračním postupem nebo jiným matematickým modelem. Pro generování posloupností nebo organizaci parametrů lze použít soustavu odvozovacích pravidel tvořících formální gramatiku. Směr vývoje kompozice mohou určovat nejrůznější systémy umělé inteligence využívající genetické algoritmy či učící se systémy, které lze použít i pro analýzu hudebního materiálu a následné generování hudby podle ‚naučených‘ pravidel. Zdrojem vstupních dat mohou být i nejrůznější fyzikální systémy.“ Citováno podle http://www.uvnitr.cz/music_theory/algokomp.html [cit. 3. července 2012].

[125] MIDI (Musical Instrument Digital Interface) je mezinárodní standard používaný jako elektronický komunikační protokol mezi hudebními nástroji, počítačem apod., jehož pomocí komunikují připojená zařízení v reálném čase prostřednictvím definovaného sériového rozhraní. Podrobněji k tomu viz např. http://www.kunstderfuge.com/theory/midi.htm#Computer, [cit. 31. července 2012].

François Pachet.[126] Netřeba dodávat, že takovýto proces je pochopitelně náročný na paměť a výkon hardwaru a dlouhou dobu nebyl z těchto důvodů vůbec myslitelný. Další možností je pak tzv. live coding, neboli interaktivní („just in time") programming, kdy je počítač schopen generovat a zapisovat svůj part do hudební struktury probíhající v reálném čase přímo během představení či koncertu.[127]

V souvislosti s počítačovou hudbou však zároveň vyvstávají nové otazníky nejen ohledně pojetí uměleckého díla, ale i vymezení a definice hudby samotné. Jak totiž upozorňuje např. Ivan Poledňák, o hudbě hovoříme jako o antropinu,[128] což u kompozic, které jsou vytvořeny již převážně počítačem (např. pomocí stochastických algoritmů aplikovaných umělou inteligencí) může představovat problém. Člověk sice tento algoritmus (jakýsi návod jak tvořit) musel do počítače zadat, vlastní „tvůrčí proces" je však víceméně již strojovou záležitostí. Kdybychom šli do důsledků, výsledek takového quasi-tvůrčího procesu (respektive zprostředkovaně tvůrčího, za pomoci programátora jako prostředníka) se příliš neslučuje ani s vymezením uměleckého díla coby záměrné činnosti člověka.

Tento problém se promítá nejen do hudebně estetických témat, ale závažné otázky týkající se především požadavku na výsledek duševní činnosti pokládá i v souvislosti se zákonnými znaky autorského díla dle autorského zákona (dále AZ).[129] Pokud platí, že pro oblast hudebního průmyslu, případně i v oblasti tvorby (výroby) specifických umělých zvuků vyhovují spíše instituty průmyslového práva, případně právní ochrana obchodního tajemství či know-how, zde to může platit dvojnásob. Podle § 2 odst. 6 AZ je z autorskoprávní ochrany (dále APO) výslovně vyloučen matematický či obecný vzorec, postup apod., což ovšem činí právě v případě hudebních „tvůrců"-programátorů takovýchto děl jejich hlavní přínos. Navíc, jak vyplývá též z třetího bodu závěru Posudku ÚPAPP,[130] „pouhý" technik nemůže být obecně považován za autora díla již z povahy své činnosti. Podle ustanovení § 2 odst. 2 AZ by teoreticky možná připadala v úvahu APO tvůrce počítačového programu, pomocí kterého byly naprogramovány algoritmy vedoucí k vlastní tvorbě počítače. Otázkou zůstává, jak však právně pohlížet na jednotlivé výtvory (díla) počítače vytvořené na základě tohoto algoritmu.

---

126 Podrobněji viz Pachet, François: The Continuator: Musical Interaction with Style, in: *ICMA, Proceedings of ICMC*, Göteborg 2002, s. 211–218; http://www.csl.sony.fr/~pachet/ či Pachet, F.: Playing with Virtual Musicians: the Continuator in practice, IEEE Multimedia 9, 2002, č. 3, s. 77–82, dostupný na http://www.csl.sony.fr/downloads/papers/2002/pachet02b.pdf [obojí cit. 4. července 2012].

127 Podrobněji k tomu viz Collins, Nick: Generative Music and Laptop Performance, in: *Contemporary Music Review* 22, 2003, č. 4, s. 67–79; dále http://soundlab.cs.princeton.edu/publications/on-the-fly_nime2004.pdf, [cit. 4. července 2012].

128 Fukač, Jiří – Poledňák, Ivan: *Úvod do studia hudební vědy*, Olomouc 2001, s. 53.

129 Zákon č. 121/2000 Sb., o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon).

130 Posudek Ústavu práva autorského a práv průmyslových na Právnické fakultě Univerzity Karlovy z roku 1972.

Podobný vývoj zaznamenala s časovým zpožděním i oblast nonartificiální hudby, obzvláště pak ve sféře elektronické taneční hudby.[131] Jedním z klíčových momentů historie daného okruhu byl vynález syntezátoru typu Moog v 60. letech (podle tvůrce Roberta Arthura Mooga) a později rozvoj samplerů, syntezátorů a sekvencerů v 80. letech (kupř. Roland TB-303, Ensoniq Mirage, YAMAHA DX-7 a dalších). Významný byl dále fenomén discjockeyů, kteří se postupně etablovali i na poli tvůrců originálních hudebních tracků. Na tomto místě nelze nezmínit další inspirační zdroj, jímž byl minimalismus 60. let. Podobně jako řada stylově-žánrových typů tzv. elektroniky také minimalismus na recipienta nepůsobí tradičními melodicko-harmonickými postupy, ale zdůrazňuje repetitivnost jen lehce se obměňujících zvukových pásem a modelů. Na nich stavěl pomocí magnetofonových pásů své fázové posuny Steve Reich – např. jeho skladba *It's Gonna Rain* z roku 1965 již předznamenává techniky samplování či scratchů z gramofonových desek.[132] Jak však uvádí ve své stati František Kopecký:

> „Počátkem 90. let zůstal tento způsob práce s hudební matérií zcela nepochopen především v konzervativních kruzích komerčního popu, a taneční scéna spolu s hip-hoppery s pobavením sledovala soudní kauzy vyvolané nervózními studiovými producenty, advokáty přes autorská práva a manažerskými týmy hvězdiček typu Kylie Minogue kvůli ‚krádežím' úseků či výseků jejich hudby. I zde se časem situace zklidnila, ba naopak mnozí tvůrci si přeměnu kusu své tvorby za něčí sampl přímo považují za čest. Autorským právům bylo učiněno za dost licencováním samplovaných úryvků, a vydavatelství naštěstí brzy pochopila, že to může jejich archívům spíš pomoci než uškodit. Rozpětí intenzity samplování v hudebním toku je široká, výjimkou nejsou ani skladby vytvořené pouze z nasamplovaného materiálu."[133]

Tento technický rozvoj softwarových a hardwarových možností tvorby a s ním spojené nahrávací příležitosti s sebou přinesly vedle nesporných pozitivních aspektů větší svobody tvůrčího vyjádření i negativa. Tím podstatným je kvantitativní nárůst různých „podomácku" vyrobených a zaznamenaných „kompozic". S ohledem na kvantitu jde často o „kompozice" nižší kvalitativní úrovně, jež však mohou být prostřednictvím internetu prezentovány potenciálním posluchačům na globální úrovni.[134] I takové kompozice pak

---

[131] Nelze si nepovšimnout ve 20. století podobných rysů ve vývoji artificiální a nonartificiální hudby, jen s tím rozdílem, že určité trendy objevené v první uvedené oblasti s časovým odstupem infiltrují i do sféry druhé. Ani tady tomu není jinak.

[132] Podrobněji k výkladu o elektronické taneční hudbě viz bakalářská a diplomová práce Františka Kopeckého, obě dostupné [online] na http://www.ejazz.cz/tanecni-hudba/ [cit. 4. července 2012].

[133] Dostupné [online] na http://www.ejazz.cz/articles/80-leta-elektronicke-hudebni-nastroje/ [cit. 4. července 2012].

[134] Prostřednictvím webových portálů typu YouTube, MySpace či sociálních sítí typu Facebook, Google Plus a podobných. Fenoménem poslední doby se stávají tzv. virály, tedy produkty (nejčastěji audiovizuální, nicméně obecně nespecifikované, tedy možno sem zahrnout i díla čistě zvuková či hudební), které šíří v těchto sítích sami uživatelé. Jde o produkt, který musí zaujmout, aby jej recipienti tzv. sdíleli (šířili po internetu). Tato díla jsou úmyslně stavěná jako autorskoprávně volná, která mohou

splňují kupř. kritéria autorského díla podle AP. Vedle pozitivního přínosu, který nástup „internetového věku“ na hudební tvorbu měl (hudba již nemusí vznikat pouze ve studiu za fyzické přítomnosti všech hudebníků, nahrávky často vznikají po etapách, kdy se jednotlivé zvukové stopy posílají i přes oceán, kde určitý instrumentální part pro evropskou kapelu nahraje v pohodlí svého domova domluvený hudebník z USA), jsou tedy patrné i negativní efekty prudkého rozvoje informačních technologií, a to zejména právě v rozsáhlé produkci umělecky nekvalitních nahrávek.

Prostřednictvím internetu se dnes konzervují (fixují), ale už také distribuují nahrávky. Digitální technologie kompaktních disků (CD), která postupně komerčně „vytlačila“ analogové magnetofonové kazety, pásky a gramofonové desky, má v dnešní době konkurenci ve virtuálních digitálních formátech typu MP3 (zkrácené označení pro MPEG-1 layer 3), AAC, WMA (Windows Media Audio) či OGG, které komprimují velikost zvukového souboru (ve smyslu objemu dat) v závislosti na zvukové kvalitě pomocí datového toku (tzv. bitrate udávaný v kilobitech za sekundu). Oproti klasickému bezztrátovému digitálnímu formátu WAV (Waveform Audio Format), který vytvořily společnosti IBM a Microsoft pro ukládání hudby na PC a jenž pochází z obecného formátu RIFF (podobný macintoshovému formátu AIFF), který je používán i pro klasické audio CD, jež má datový tok přibližně 1,35 Mb/s, zde dochází k významné úspoře ve velikosti hudebního souboru díky nižší hodnotě právě datového toku. V poslední době se již objevují také tzv. bezztrátové komprese (např. speciální typ WMA Lossless, který redukuje velikost oproti standardnímu WAVu na polovinu) či FLAC (Free Lossless Audio Codec), Shorten, Monkey‘s Audio, ATRAC Advanced Lossless, Apple Lossless, TTA nebo WavPack, které nabízejí úsporný záznam v plnohodnotné zvukové kvalitě.

Právě formát MP3 představoval v 90. letech historický průlom v možnostech ukládání zvukových souborů do počítače, neboť klasické WAV soubory byly pro tehdejší harddisky (HDD) většinou příliš velké.[135] S prudkým rozšířením právě MP3 formátů se také

a chtějí být (neboť to je i jejich záměrem) rozšířena mezi co největší okruh lidí. Tento termín – pojem souvisí s tzv. virálním marketingem, který dle definice „[...] zahrnuje všechny marketingové aktivity, jež k šíření reklamních informací využívají samotné uživatele / cílové zákazníky. Jako vzor virálnímu marketingu slouží nejrůznější vtipy a další podobné zprávy, které si lidé odnepaměti předávají mezi sebou. Pokud se je podaří správně namotivovat, stačí na začátku ‚naočkovat‘ pouze malou skupinu a ta již zajistí rozšíření zprávy dál. Internet, a zejména elektronická pošta, je pro virální marketing ideálním médiem, neboť umožňuje velice rychlé šíření zpráv, problémem není zasáhnout celou republiku během několika týdnů. Zároveň lze virální kampaň průběžně přiživovat, např. vybudováním specializované microsite, umisťováním odkazů na jiné weby, zapojením internetových komunit atd. Podstatou virálního marketingu je správně laděné sdělení. Nejčastěji bývá vtipné, parodující, mystifikující nebo erotické. Motivovat uživatele je možné také různými slevami či dárky, často se objevují i zdarma poskytované studie a další elektronické publikace. Pojem pochází z anglického viral marketing – správný překlad by tedy měl být spíše virový marketing.“ Zdroj: http://www.adaptic.cz/znalosti/slovnicek/viralni-marketing/ [cit. 4. července 2012].

[135] Pro představu zhruba 1 minuta záznamu 44 kHz a 16bitového standardního audiozáznamu zabrala cca 10 MB. Velikost tehdy běžných HDD se pohybovala v rozmezí cca 250–500 MB. Formát MP3 s ještě přijatelnou kvalitou zvuku redukoval tuto velikost audiosouboru přibližně na jednu desetinu.

záhy rozvinulo počítačové „pirátství“, které prostřednictvím internetu začalo parazitovat na velkých vydavatelských labelech. Jeden z prvních případů se datuje do roku 1996, kdy se na jistých webových stránkách objevily dvě písně skupiny U2 z alba *Pop* volně ke stažení ještě před vydáním samotného alba (k tomu došlo až na jaře 1997).[136] V roce 1997 americká RIAA (Recording Industry Association of America) zažalovala ze stejného důvodu již tři provozovatele různých webů a dosáhla uzavření jejich stránek.[137] Už koncem téhož roku pak na popud zábavního průmyslu Kongres Spojených států amerických uzákonil novou legislativu, kterou následně ratifikoval i prezident Clinton. Ta zaváděla pro tato skutková jednání přísné tresty (odnětí svobody až na 3 roky a pokutu do výše $ 250.000).[138] V roce 1998 RIAA neúspěšně zažalovala Diamond Multimedia Systems pro výrobu digitálních přehrávačů Rio, čímž se snažila eliminovat vzrůstající trend neautorizovaného kopírování zvukových nahrávek.[139] Pro potírání těchto jevů speciálně na internetu zřídila pracovní skupinu s názvem Secure Digital Music Initiative.[140] Velikou obavu totiž představoval fakt, že u digitálních nosičů je na rozdíl od analogu možné udělat neomezený počet kopií bez ztráty jejich kvality. S touto skutečností nejspíš nepočítal ani Lindenbaum, který se ještě ve své teoretické práci z roku 1999 mylně domníval, že „pirátství“ zvukových souborů dostupných na internetu neuškodí nahrávacímu průmyslu, stejně jako kopírování magnetofonových pásků neuškodilo hudebnímu průmyslu.[141] RIAA si však tento problém uvědomovala, a tak došlo již v roce 1998 ve spolupráci s WIPO a dalšími subjekty duševního vlastnictví (dále DV) k iniciování zvláštního zákona, tzv. Digital Millenium Copyright Act (dále jen DMCA), který implementuje autorské právo také do virtuální oblasti internetu.[142]

Řada umělců dnes naopak vnímá internet jako svobodný prostor, který je vymaňuje z područí a „otroctví“ velkých vydavatelských korporací a labelů. Hiphopová skupina Public Enemy již koncem 90. let prohlásila, že distribuce prostřednictvím internetu zajistí autorům větší zisky, a sama takto vydala svůj singl *Swindler's Lust* ve formátu MP4 (které nejsou podporovány pro audio CD, nemohou být tudíž na takovéto médium vypáleny). Za pravdu jim dává mediální teoretik W. Russell Neuman, který v nových komunikačních médiích vidí odjakživa demokratizační sílu dovolující pluralitu názorů (a tedy potažmo i větší bohatost hudebních stylů), jež může nahradit homogenitu masové kultury a vytvořit

---

136 Tomlinson, Don E. – Nielander, Timothy: Unchained Melody: Music Licensing in the Digital Age, in: *Texas Intellectual Property Law Journal* 6, 1998, č. 3, s. 277.

137 Nelson, Chris: News Flash: Record Biz Rep Wins War Against Net Music Sites, *Addicted to Noise*, 21. ledna 1998.

138 Tough New Copyright Law Covers The Net, in: *CNN/Time All Politics*, 17. prosince 1997, dostupné [online] na http://detritus.net/rhizome.html#recent [cit. 4. července 2012].

139 Richtel, Matt: Music Industry Loses a Bid to Stop Internet Recording, *New York Times*, 28. října 1998 či Reece, Doug Reece: RIAA Files Suit Over MP3 Player, *Billboard*, 24. října 1998.

140 Podrobněji viz http://cyber.law.harvard.edu/property/MP3/sdmi.html [cit. 4. července 2012].

141 Srov. Lindenbaum, John: *Music Sampling and Copyright Law*, Princeton 1999, s. 53.

142 Text dostupný na www.copyright.gov/legislation/dmca.pdf, [cit. 15. srpna 2012].

zdravou alternativu k distribučním sítím oligopolního hudebního průmyslu nadnárodních korporací.[143] Pomíjivá virtuální podoba fixace děl na druhou stranu umožňuje všem recipientům snadný přístup i možné výpůjčky tohoto materiálu. Jak upozorňuje profesor angloamerické literatury, literární historik, teoretik a kněz Walter Ong, pojmy jako vlastnictví tvůrčího díla se v konfrontaci s elektronickým virtuálním prostředím zdají být překonané podobně jako absolutní individualita díla.[144]

Technologie MP3 představovala od svého počátku autorskoprávní hrozbu hudebního „pirátství". Ještě na přelomu tisíciletí se však soudilo, že speciální technické prostředky (např. v podobě šifrování kodeků) zabrání volnému stahování z internetu či kopírování CD nosičů.[145] Počínaje dílčí novelou z roku 2006 český autorský zákon takovéto prostředky rovněž definuje a upravuje v § 43 AZ, řadí je k tzv. nepřímé ochraně autorského práva. Jejich úmyslné obcházení či distribuci tzv. nekalých pomůcek určených k takovému obcházení pak kvalifikuje jako neoprávněný zásah do autorského práva.[146] Tato iniciativa koresponduje s mezinárodní snahou o konstituování autorskoprávních norem ve virtuálním digitálním prostředí (viz zmezinárodnělá zkratka DRM – digital rights management). Nicméně možnosti této nepřímé ochrany autorského práva (dále jen AP) přinášejí s sebou i negativní dopady. Zvlášť problematická se jeví i kontrola takového nakládání s dílem, jež nepředstavuje samo o sobě hrozbu porušení autorského práva. Telec s Tůmou za takto dotčené nakládání považují kupř. samotný přístup k dílu (*access right*) a vytváření ze zákona legitimních rozmnoženin z originálního nosiče pro vlastní potřebu.[147] To souvisí také s nemožností užití díla na jiných než autorizovaných přístrojích, z čehož plyne jistá diskriminace některých typů přehrávačů. Tyto technické prostředky se dělí obecně na technologie, zařízení a součástky, v praxi se potom klasifikují jejich dvě hlavní skupiny: prostředky omezující pořizování rozmnoženin díla (*copy control*, dále jen CC) a prostředky omezující přístup k dílu (*access control*, dále jen AC). Do této druhé skupiny náleží omezení zpřístupnění díla z jeho rozmnoženiny či virtuálního digitálního záznamu (*hard copy access control*, HCAC), omezení okruhu možných zařízení pro zpřístupnění díla (*playback equipment control*, PEC), omezení počtu opakovaného zpřístupnění díla (*playback repeat control*, PRC) a omezení přenosu díla prostřednictvím

---

143 Neuman, W. Russell: *The Future of the Mass Audience*, Cambridge 1991.

144 Citováno podle Sloop, John – Herman, Andrew: Negativland, Out-law Judgments, and the Politics of Cyberspace, in: Swiss, Thomas – Sloop, John – Herman, Andrew (eds.), *Mapping the Beat: Popular Music and Contemporary Theory*, Malden 1998, s. 304.

145 Viz kupř. Kushner, David: Chuck D: MP3 Won't Kill Labels, in: *Wired*, 24. února 1999. Dostupné [online] na http://www.wired.com/culture/lifestyle/news/1999/09/18103 [cit. 23. ledna 2012].

146 § 43 odst. 3 AZ: Účinnými technickými prostředky podle tohoto zákona se rozumí jakákoli technologie, zařízení nebo součástka, která je při své obvyklé funkci určena k tomu, aby zabraňovala nebo omezovala takové úkony ve vztahu k dílům, ke kterým autor neudělil oprávnění, jestliže užití díla může autor kontrolovat uplatněním kontroly přístupu nebo ochranného procesu, jako je šifrování, kódování nebo jiná úprava díla nebo uplatněním kontrolního mechanismu rozmnožování.

147 Telec, Ivo – Tůma, Pavel: *Autorský zákon – komentář*, Praha 2007, s. 461.

informačních a komunikačních sítí (*transmission control*, TC).[148] Mediálně známým případem se stalo vydání eponymního alba Dana Bárty se skupinou Illustratosphere v roce 2000. CD bylo (do té doby neobvykle) opatřeno speciální technologií zabraňující jejímu dalšímu vypalování na CD-ROMech. Tím, že desku nebylo možno na počítačových mechanikách vůbec přehrát (typický důsledek PEC), nebylo možné ji ani jednoduše tzv. grabovat, tedy převést do nějakého formátu digitálního audia (nejčastěji právě MP3). Nicméně se strhla na hlavy autorů vlna kritiky, neboť se ozvala skupina recipientů, kteří doma nevlastnili jiný CD přehrávač než ten integrovaný v počítači a v dobré víře si koupili originální nosič, byť tento obsahoval upozornění o nemožnosti jej přehrát na těchto mechanikách. Sám Bárta v mnoha rozhovorech toto rozhodnutí komentoval a argumentoval kromě porušování AP také dalším neduhem digitálních formátů, jímž je při použité kompresi zvuku nežádoucí „zploštění" nahrávky, a tím výrazná ztráta kvality, která de facto do jisté míry znehodnocuje původní hudební dílo. Nutno podotknout, že se digitální technologie s tímto handicapem vyrovnávají dodnes a některé typy hudebních produkcí se pro komprimovaný formát vyloženě nehodí – kupř. symfonická tvorba a vůbec zvukové záznamy velkých těles.[149] Dovedeme-li tento aspekt do extrémních poloh, musíme připustit, že kupř. autoři témbrových kompozic artificiální hudby nebo ti, kteří využívají třeba kvadrofonii či obdobné kompoziční prostředky – které jsou na kvalitě reprodukce z principu závislé a od těchto parametrů přímo odvislé – by pak mohli při užití těchto děl v digitálním komprimovaném formátu de lege lata argumentovat nepatřičným a nežádoucím snížením technické kvality, která je s to ohrozit výsledný dojem skladby (viz ustanovení § 11 odst. 3 AZ týkající se osobnostního práva autora požadovat užití svého díla pouze způsobem nesnižujícím hodnotu díla).

V posledním desetiletí se však v praxi na četných (soudních i mimosoudních) kauzách ukazuje jen obtížná autorskoprávní regulace virtuálního šíření (a tzv. sdílení) zvukových i audiovizuálních nahrávek v digitální podobě. Již v roce 1996 došlo v USA v této souvislosti k významnému právnímu sporu, když vydavatelství EMI Publishing nárokovalo zablokování internetového portálu s názvem The On-line Guitar Archive (dále jen OLGA). Tento server využívali amatérští hudebníci, kteří zde sdíleli na 15 tisíc různých souborů kytarových tabulatur, textů i amatérských nahrávek různých písní (tedy jakési amatérské cover verze). EMI argumentovala, že publikování těchto písní v elektronické podobě, na něž vlastní copyrightovou ochranu, zakládá jejich nelicencované použití a dosáhla nakonec zrušení jeho hostingu u providera, kterým byla University of Nevada se sídlem v Las Vegas.[150] Odpůrci tohoto verdiktu přirovnávali OLGA ke specifické knihovně, na níž

---

[148] Tamtéž, s. 463.

[149] Podrobněji viz kupř. dostupné [online] na http://www.muzikus.cz/pro-muzikanty-clanky/Publikovani-hudby-na internetu~05~listopad~2001/ [cit. 5. července 2012]. Připomeňme na tomto místě určitou skupinu posluchačů, která stále i před CD dává při poslechu přednost analogovým gramofonovým deskám, jejichž zvuk je co do hloubky a barevnosti mnohem věrnější živé produkci, a to i přes časté typické zvukové defekty (lupání, praskání apod.).

[150] Mirapaul, Matthew: Tablature Erasa: Guitar Archive Closed by Lawyers, in: *New York Times*, 6. července 1996.

by bylo lze uplatnit příslušnou zákonnou licenci (v českém právním prostředí by jí odpovídalo ustanovení § 37 AZ), a ve prospěch tohoto statutu dokládali, že OLGA plnila čistě studijní účely a soubory zde uložené sloužily čistě k soukromým, nekomerčním účelům.[151]

Nejvýznamnější a nejznámější soudní kauzou, která představovala určitý precedens v oblasti sdílení a šíření hudby na internetu, byl případ sítě Napster,[152] která umožňovala tzv. peer-to-peer[153] sdílení dat a kterou založil v roce 1999 Shawn Fanning, tehdy osmnáctiletý student informatiky na Northeastern University. Nicméně ještě před vznikem této sítě, již v roce 1997, proběhl v USA výzkum ilegálních činností na internetu, jehož výsledky prokázaly až 70 % nezákonných aktivit páchaných právě v univerzitních sítích. RIAA reagovala spuštěním výukového programu Soundbyting, který měl studenty vysokých škol seznámit s problematikou AP. Ne všechny univerzity však na tuto nelegální činnost reagovaly; některé vysloveně odmítly (a to i na žádost některých interpretů, kupř. skupiny Metallica) zakázat užívání těchto sítí. Jednou z nich se později stal také Napster. Za Napster se rovněž postavili provozovatelé hudebních webů, kteří díky němu zaznamenali větší návštěvnost. Lars Ulrich z kapely Metallica však v roce 2000 na Napsteru nalezl vlastní píseň *I Disappear*. Její umístění v rámci sítě označil za vážné porušení AP a rozhodl se pro soudní řešení (spolu s vydavatelstvími E/M Ventures a Creeping Death Music). Vedle provozovatelů sítě však zažaloval též ony univerzity (USC, Yale a IU), které na výzvu RIAA neučinily patřičná opatření k zamezení páchání protiprávní činnosti. Podobně na Napster zareagoval i producent Dr. Dre (mimochodem paradoxně sám často žalovaný ohledně hudebních plagiátů), který zaslal provozovatelům Napsteru dopis s požadavkem odstranění svých skladeb z této sítě pod pohrůžkou podniknutí adekvátních právních kroků.

V nastalé kauze *A&M Records, Inc. v. Napster, Inc., 114 F.Supp.2d 896 (2000)*[154] a v odvolacím (apelačním) řízení *A&M Records, Inc. v. Napster, Inc., 239 F.3d 1004 (2001)* Napster

---

151 Lindenbaum, J.: *Music Sampling and Copyright Law*, Princeton 1999, s. 59–60.

152 K této stati věnované Napsteru čerpáno ze zdrojů dostupných [online] na http://napster.mpx.cz/archiv.htm, http://www.1pcrevue.cz/ak0320.htm; http://www.zive.cz/clanky/napster-se-stale-drzi-i-pri--poslednim-soudnim-procesu/sc-3-a-19836/default.aspx; http://www.mtv.com/news/articles/1428254/dr-dre-slaps-napster-with-warning.jhtml; http://www.mtv.com/news/articles/1432071/metallica-sets--legal-sights-on-napster.jhtml; http://en.wikipedia.org/wiki/A%26M_Records,_Inc._v._Napster,_Inc.,_114_F.Supp.2d_896; http://en.wikipedia.org/wiki/A%26M_Records,_Inc._v._Napster,_Inc. [vše citováno 5. července 2012]. Podrobněji k této kauze viz též Landes, William – Lichtman, Douglas: Indirect Liability for Copyright Infringement: Napster and Beyond, in: *Journal of Economic Perspectives* 17, 2003, č 2, s. 113–124.

153 Doslova „rovný s rovným“, známý též jako P2P, je označení typu počítačových sítí (např. Gnutella), v nichž komunikují mezi sebou přímo jednotliví uživatelé, kteří si mohou též vyměňovat svá data bez zásahu serveru. Opakem je klient-server, v němž je jednou stranou komunikace naopak centrální server, přes něhož jdou všechna data.

154 Ačkoliv je v názvu žalobce zmíněna pouze jedna nahrávací společnost, ve skutečnosti se jednalo o hromadnou žalobu všech členů Recording Industry Association of America (RIAA), kterými byly: A&M Records, Geffen Records, Interscope Records, Sony Music Entertainment, MCA Records, Atlantic Records, Island Records, Motown Records, Capitol Records, LaFace Records, BMG Music,

postavil svou obhajobu na doktríně fair use, která dovoluje pořizovat kopii cizího díla pro vlastní potřebu (judikát *Sony v. Universal City Studios*, tzv. Betamax Defence). Jako podpůrný důkaz rovněž uvedl *První dodatek Ústavy USA* týkající se svobody slova.[155] Vyšel dokonce žalujícím nahrávacím společnostem natolik vstříc, že nabídl zaplacení paušálu za všechny uživatele systému (což podle odhadů představovalo astronomickou sumu cca půl miliardy dolarů), což však žalující strana odmítla. RIAA argumentovala povahou této sítě, která z jejího pohledu představuje nástroj pro masové hudební pirátství, neboť zneužívala možnosti vzájemného propojení uživatelů internetu ke svým komerčním účelům. Proti tomu Napster namítal, že tato síť je naopak dokonalým reklamním prostředkem pro nové i zavedené umělce.

Soudkyně Marilyn Hall Patel vzhledem k užití „fair use" na základě zkoumání čtyř jeho kritérií podle *17 U.S.C.*[156] § 107 došla k závěrům, že ohledně prvého z nich mělo užití specifický ráz komerční povahy (byť tzv. downloading a uploading MP3 souborů nemá primárně tento charakter, nelze tuto aktivitu charakterizovat ani jako užití pro vlastní potřebu, zvlášť uploading); za druhé: předmětem byly výsledky tvůrčí duševní činnosti, a to výsledky celistvé (tedy i třetí aspekt byl porušen). Za čtvrté: neoprávněné užití prokazatelně způsobilo škody nahrávacímu průmyslu – minimálně v prodejnosti CD nosičů mezi studenty. Dále také zkomplikovalo vydavatelským firmám legální vstup na trh digitální distribuce hudby. Obojí bylo u soudu dokázáno. Obviněná strana měla navíc z provozování své sítě finanční prospěch díky reklamním bannerům umístěným přímo v aplikaci. Argument Napsteru týkající se autorizované distribuce děl nových či neznámých autorů shledala soudkyně jako nepodstatný a zanedbatelný, rovněž další možnosti užívání neshledala jako vyhovující pro režim fair use. Navíc žalobce dle jejího mínění dostatečně prokázal, že si žalovaná strana byla dobře vědoma nelegálního obsahu své sítě (dle údajů

The RCA Records Label, Universal Records, Elektra Entertainment Group, Arista Records, Sire Records Group, Polygram Records Virgin Records America a Warner Bros. Records; Universal Music Group, Sony Music Entertainment, EMI a Warner Music Group jsou známé též jako „velká čtyřka" hudebního průmyslu. Do následného odvolacího řízení se zapojilo už jen prvních výše zmíněných osm nahrávacích společností.

155 „(1) The users of its system were engaging in fair use. (2) The Napster SW was capable of substantial non-infringing use. (3) Alleging a First Amendment objection to the injunction, claiming it suppressed free speech."

156 Autorský zákon USA, US Code – Title 17: Copyright. „§ 107: Notwithstanding the provisions of sections 106 and 106A, the fair use of a copyrighted work, including such use by reproduction in copies or phonorecords or by any other means specified by that section, for purposes such as criticism, comment, news reporting, teaching (including multiple copies for classroom use), scholarship, or research, is not an infringement of copyright. In determining whether the use made of a work in any particular case is a fair use the factors to be considered shall include – (1) the purpose and character of the use, including whether such use is of a commercial nature or is for nonprofit educational purposes; (2) the nature of the copyrighted work; (3) the amount and substantiality of the portion used in relation to the copyrighted work as a whole; and (4) the effect of the use upon the potential market for or value of the copyrighted work. The fact that a work is unpublished shall not itself bar a finding of fair use if such finding is made upon consideration of all the above factors."

RIAA přes 12 tisíc závadných zvukových souborů) a nepodnikla žádné kroky ke zjištění uživatelů, kteří prokazatelně disponovali pirátskými nahrávkami. Dala tak za pravdu žalující straně, že Napster svým uživatelům vědomě umožňoval protiprávní jednání, čímž nese odpovědnost za porušování AP.[157] Soudkyně vydala předběžné opatření, dle něhož měl být ukončen provoz centrálních serverů. Napster se proti tomuto odvolal a dočasně uspěl.

U odvolacího soudu pak přišel Napster s plánem monitoringu obsahu – zavedení speciálního filtru, který by zabraňoval šíření nelegálního hudebního materiálu pomocí seznamu copyrightem chráněných skladeb, jenž by byl neustále aktualizován hudebními vydavatelstvími. Skladba uvedená na seznamu, která by byla na síti nalezena, by byla automaticky vyřazena z databáze centrálního serveru. Nicméně odvolací soud vývody prvoinstančního soudu nakonec potvrdil. 5. března 2001 byl vynesen soudní příkaz, jímž byla uložena Napsteru povinnost zabránit sdílení hudby chráněné AP. V červenci 2001 Napster zastavil provoz úplně. Do Napsteru následně ještě chtěla vstoupil společnost Bertelsmann, která zahájila převod společnosti na placený systém, z jehož poplatků měly být žalovatelům hrazeny ušlé zisky. Prodej této německé společnosti však nakonec nevyšel a Napster vyhlásil v roce 2002 likvidaci.

Podobný osud postihly i některé významné decentralizované P2P sítě druhé generace. V případu *Universal Music Australia Pty Ltd v Sharman License Holdings Ltd [2005] FCA 1242* se společnost KaZaA (s protokolem FastTrack) po zavázání se vyplatit 100 miliónů dolarů jako náhradu škody oněm čtyřem hlavním hudebním společnostem (Universal Music, Sony BMG, EMI a Warner Music) stala legální službou pro placené stahování hudby. Její pozici převzaly další P2P programy, kupř. StrongDC, eDonkey či BitTorrent. K nim přibyly následně ještě další, tj. typu MediaFire, RapidShare, YouSendIt, Dropbox a Box.net či SoundCloud.

Zajímavý vývoj ukázal případ *Metro-Goldwyn-Mayer, Inc. v. Grokster Ltd., 545 U. S. (2005)*. Firma Grokster vyvinula software umožňující sdílení souborů, o němž losangelský soud ve sporu s RIAA a MPAA (*Motion Picture Association of America*) nejprve rozhodl, že není protizákonný. Podobně jako v případu Napster i zde obviněný využil tzv. Betamax Defence, nicméně obžaloba nakonec také dokázala, že způsob užití, jež dle této obhajoby

[157] Ohledně této odpovědnosti je na místě stručný dobový výklad o tzv. druhotném porušování práv (*secondary infringement*), které se obžalovaných dotýkalo. Tzv. nepřímé porušení (*contributory infringement*) je podobné navádění a napomáhání a činí odpovědným toho, kdo byv si vědom porušujícího jednání, podněcuje, způsobuje nebo hmotně přispívá k porušujícímu jednání jiného. Nepřímé porušení tedy zahrnuje tyto prvky: 1. Existenci přímého porušení (uživateli); 2. Vědomí o existenci tohoto přímého porušení; 3. Hmotné přispění k tomuto porušení (i prostřednictvím poskytnutí software). Tzv. zástupná odpovědnost (*vicarious liability*) je odvozena z odpovědnosti zaměstnavatele za své zaměstnance a uplatňuje se v případech, kdy má subjekt právo a možnost dohlížet na jednání porušovatele a má také z tohoto jednání finanční prospěch. Zástupná odpovědnost zahrnuje tyto prvky: 1. Existenci přímého porušení; 2. Právo a možnost kontroly; 3. Přímý finanční prospěch z jednání porušovatele. Soud v případě Napster uznal provozovatele této služby odpovědnými za oba zmíněné typy druhotné odpovědnosti. Text této poznámky převzatý ze zdroje dostupného [online] na http://www.itpravo.cz/index.shtml?x=1931571 [cit. 5. července 2012].

neporušuje AP (aby se mohla aplikovat doktrína fair use), by musel být primární a převažující, což zde není. V červnu 2005 dal Nejvyšší soud žalobě za pravdu.[158]

Jistou výjimku představuje P2P síť Gnutella, z níž se postupem času transformovalo několik dalších P2P sítí, kupř. Morpheus (později Gnucleus) či Lime Wire, která byla sice ukončena soudním příkazem v roce 2010, nicméně vždy se dařilo činnost zpětně nějakým způsobem obnovit (viz LimeWire Pirate Edition).[159]

Velmi významný případ z poslední doby představuje kauza „sdílecího" serveru MegaUpload.com. Žalobci 5. ledna 2012 obvinili tento web z masivního porušování AP a praní špinavých peněz. Federální soud ve Virginii nechal uzavřít osmnáct domén souvisejících s touto firmou sídlící v Hong-Kongu. (U nás služby MegaUploadu – dále jen MU – využívala celá řada serverů zabývající se online streamem různých videí, pořadů i filmů – kupř. koukej.xkrat.cz. Česká obdoba MegaUploadu, server Ulozto.cz, však zatím funguje dál).[160] Bylo obžalováno sedm fyzických osob a dvě právnické; zátahy, prohlídky serveroven a konfiskace důkazního materiálu proběhly celkem v devíti zemích.[161] Jedná se tak zatím o jednu z největších protipirátských akcí v historii. Žaloba staví na obchodní strategii této společnosti, jež vyžaduje co největší počet stahování uložených souborů, což je v přímém rozporu s koncepcí soukromého ukládání a zpochybňuje tak obhajobu těchto společností, že pouze poskytovaly uživatelům prostor a nemohly přímo ovlivnit, co na něj bude uloženo, přičemž na výzvu držitelů AP pak závadný obsah smazaly.[162] Podle žalobců však měl zisk z kriminální činnosti dosáhnout $ 175 milionu (z toho150 milionů na předplatném a 25 milionů z reklamy). Touto aktivitou navíc docházelo k porušování amerického zákona na ochranu autorských práv na internetu DMCA, byť se obžalovaní domáhali právě prostřednictvím DMCA ochrany, neboť poskytovatelé připojení a webových stránek de lege lata dnes nejsou odpovědní za obsah a nemohou tak být žalováni držiteli AP. Žaloba ovšem tvrdí, že v tomto případě pachatelé vědomě vydělávali na protiprávní činnosti, čímž nesplnili zákonné podmínky pro ochranu prostřednictvím DMCA. Za záchranu MU se však postavili nejen mnozí umělci, kteří jeho prostřednictvím mohli šířit nezávislou cestou výsledky své tvůrčí činnosti, ale též kupř. Jimmy Wales, zakladatel internetové encyklopedie Wikipedie, ale i část veřejnosti v čele s tzv. pirátskými politickými stranami

---

158 Více o kauzách ohledně P2P sítí viz Čermák, Jiří: *Internet a autorské právo*, Praha 2003, s. 100.

159 Viz http://en.wikipedia.org/wiki/Gnutella [cit. 5. července 2012].

160 Stav k polovině roku 2014.

161 Šéf serveru žijící na Novém Zélandu, Kim „Dotcom" Schmitz, holandský občan, zakladatel, ředitel a jediný akcionář společnosti Vestor Limited (firma stojící za aktivitami MegaUploadu a přidružených webů) byl zatčen a jeho majetek zkonfiskován. Mezi obviněnými je i jeden Slovák, Julius Bencko, grafik, autor vizuální podoby stránek MegaUpload. Zdroj dostupný [online] na http://diit.cz/clanek/megaupload-znicen-hlasi-fbi-anonymous-se-msti [cit. 6. července 2012].

162 Dostupné [online] na http://byznys.ihned.cz/c1-54471960-fbi-zablokovala-megaupload-hackeri-vyradili-web-ministerstva-spravedlnosti-usa [cit. 6. července 2012].

v různých zemích (ČR nevyjímaje).[163] Na protest proti tomuto kroku pak také hackeři pod záštitou hnutí Anonymous podnikli řadu kyber-útoků s cílem dočasně vyřadit z činnosti weby důležitých institucí po celém světě, kupř. Ministerstva spravedlnosti USA, FBI či Universal Music, ale např. i české OSA.[164]

Jak dále spekulují zastánci MU a odpůrci jeho uzavření, pravé důvody této razie podle nich spočívaly v tom, že MU připravoval novou službu Megabox.com (dále jen MB), prostřednictvím které mohli umělci přímo prodávat např. svá hudební díla koncovým zákazníkům. MU jim měl garantovat dosud nevídaný podíl ze zisku (90%), údajně i včetně umožnění stahování jejich skladeb zdarma (což mělo být podle plánu financováno pravděpodobně z výnosů z reklamy), neboť pomocí MB autor mohl obejít celý aparát hudebních vydavatelství i kolektivních správců AP. Údajně proto se hudební vydavatelství rozhodla zasáhnout.[165]

Strategie založená na varování klienta před možnými následky je v praxi poměrně účinná; využívá ji i nejznámější portál YouTube, který vyzývá všechny, co zjistí porušení AP u libovolného příspěvku, aby toto video neprodleně nahlásili správcům sítě. Toto video pak bude okamžitě odstraněno. V praxi se tak vytvořil celkem pragmatický postup. Při vkládání (uploading) nějakého zvukového či zvukově obrazového záznamu server každého majitele účtu automaticky upozorní, že musí vkládat pouze původní materiál, případně musí mít souhlas od vlastníka AP. Vložený audio- či videosoubor následně

---

[163] Z tiskové zprávy české Pirátské strany: „Razie má mnoho podobností se zásahem proti The Pirate Bay (TPB) 31. května 2006. Také tenkrát bylo zřejmé, že za akcí jsou obchodní zájmy Spojených států amerických. Tato událost měla politický dopad. Mimo jiné přinesla v roce 2009 švédské Pirátské straně 7,1 % hlasů při volbách do Evropského parlamentu a důsledkem soudu s TPB byl i vznik České pirátské strany.“ Zdroj dostupný [online] na http://www.piratskenoviny.cz/?c_id=33531 [cit. 6. července 2012].

[164] Dostupné [online] na http://technet.idnes.cz/anonymous-napadli-servery-osa-web-ceske-vlady-i-evropskeho-parlamentu-1mp-/sw_internet.aspx?c=A120126_134112_sw_internet_nyv [cit. 6. července 2012].

[165] Dostupné [online] na http://webtrh.cz/170670-pravda-megauploadu-proc-skutecne-uzavren, https://plus.google.com/u/0/111314089359991626869/posts/HQJxDRiwAWq, http://www.forbes.com/sites/davidthier/2012/01/24/is-this-the-real-reason-why-megaupload-was-shut-down/, viz též rozhovor se zakladatelem MU, dostupným na http://www.videacesky.cz/talk-show-rozhovory/kim-dotcom-o-megauploadu [vše cit. 6. července 2012]. Zajímavým příspěvkem je i internetová diskuse s renomovanou právničkou v oboru IT, Janou Pattyovou, jež je dostupná na http://byznys.ihned.cz/c1-54496840-pravnicka-v-oboru-it-za-ilegalni-stahovani-a-zaroven-sdileni-hrozi-v-cr-az-8-let-vezeni, v níž se sama staví poněkud rezervovaně k praktikám amerického právního systému. Připouští, že „[...] postup amerických policejních orgánů je z evropského pohledu často šokující. [...] Kontinentální Evropa a USA mají v této věci velmi odlišný přístup. Americký přístup vychází z toho, že pokud jsou silné důkazy o porušování zákona, policejní orgány mají mít velmi široké pravomoci.“ Zároveň ale dodává, že i v Evropě, konkrétně v české jurisdikci, sice samotné stahování z internetu trestné není, platí presumpce užití pro vlastní potřebu, nicméně využívání P2P sítí je nebezpečné, neboť sami sdílíte, resp. poskytujete určitá data (ve valné většině chráněná AP) ke stažení jiným subjektům. „Zde hrozí pokuta až 150 tisíc Kč, náhrada škody, případně též trestněprávní postih odnětí svobody, a to dle okolností až do výše 8 let.“

server „proscannuje“ prostřednictvím tzv. Content ID[166] a zjistí-li, že obsahuje cover či kopii autorskoprávně chráněného díla, dohodne se s labelem vlastnící AP (pokud s ním YouTube má uzavřenou smlouvu o tomto postupu), že YouTube k příslušnému souboru umístí na stránku reklamní banner, z jehož zisku se vyplatí oprávněnému vlastníku AP kompenzace za ušlý zisk z tantiém. Druhou možností bývá, že server na výslovné přání oprávněného vlastníka AP položku opravdu smaže. V zásadě ale jiný postih klientovi serveru nehrozí.

Tento postup je zcela pochopitelný. Vzhledem k obrovskému rozmachu jevu tzv. postování vlastních verzí cizích písní (amatérských cover verzí songů různé kvality) se hudebním vydavatelstvím jednoduše nevyplatí postihovat každého jednotlivce, který tímto způsobem de facto nevýdělečně publikuje jejich dílo. Jde o šedou zónu AP, která však labelům často přináší i reklamu na jejich „produkty“.

Taktéž amatérským hudebníkům přivádí sdílení (např. prostřednictvím YouTube) prospěch v podobě okamžité reflexe jejich tvorby či interpretace. Dnes však existují pro tyto nezávislé tvůrce i specializované servery. Jedním z nich je např. IUMA (Internet Underground Music Archive),[167] založený již v roce 1993 pro šíření autorské hudby nezávislé na hudebních vydavatelstvích. To také dovoluje postovat cover verze písní tvůrců publikujících v IUMA, pokud se jedná o nevýdělečné užití.[168] Za účelem propagace amatérských (ale i profesionálních) hudebních kapel či uměleckých sdružení dnes funguje mnoho webů, nabízejících svůj virtuální prostor pro jejich informace a uploady z tvorby, kupř. MySpace či v českém prostředí existující portál BandZone, tuto funkci už nabízí ale i sociální síť Facebook a další.

Strategie neexistence odpovědnosti provozovatele webu za obsah nabízený klientem se zdá být do budoucna ohrožena v obecném měřítku, neboť zastánci větší a důslednější ochrany prosadili do nových a tvrdších amerických zákonů PIPA/SOPA (Protect Intellectual Property Act a Stop Online Piracy Act) mj. i odpovědnost vlastníků a provozovatelů webů za jejich obsah a zavádí tak de facto jistou formu internetové cenzury. Část veřejnosti spojuje tuto dle jejich pohledu cílenou likvidaci MU jako reakci na negativní ohlasy týkající se právě přijetí uvedených dvou zákonů. V Evropě se připravovala jejich obdoba

---

166 Jedná se o pokročilý softwarový nástroj ochrany AP, který umožňuje identifikovat materiál nahraný uživateli. Držitelé práv doručí společnosti YouTube referenční soubory obsahu, který vlastní (pouze soubory se zvukem nebo video), metadata, která popisují jejich obsah, a zásady, ve kterých uvedou, co má s nimi YouTube provést, když se objeví shoda. Zdroje: http://brandsplusmusic.blogspot.cz/2010/08/music-copyright-and-youtube.html, http://www.youtube.com/t/contentid/ [obojí cit. 15. srpna 2012].

167 Viz http://www.iuma.com/ [cit. 15. srpna 2012].

168 „You do not infringe on copyright laws by posting ‚cover‘ tunes of Jazz standards. As long as you are not selling them that should be fine, as all MP3 downloads are free of charge on IUMA.“ Zdroj dostupný [online] na http://www.wholenote.com/m15126–Re-Are-Jazz-Standards-Copyrighted [cit. 30. července 2012].

v podobě kontroverzní dohody ACTA (Anti-Counterfeiting Trade Agreement),[169] kterou její odpůrci vnímali jako bezprecedentní zasahování do lidských práv a svobod. Česká pirátská strana vydala již počátkem ledna 2012 analýzu předkládaného materiálu, v níž svou kritiku zformulovala do deseti bodů:[170]

1. Nereálný předpoklad, že přísnější vynucování DV povede k prosperitě v ekonomických oblastech (protiargument nabízí situace v Číně).
2. Způsob tajného jednání o podobě ACTA pod velkým vlivem nahrávacích a filmových korporací bez zástupců veřejnosti postrádá demokratickou legitimitu.
3. Výsledkem ACTA je pouze silnější postavení majitelů monopolů, nárůst povinností pro uživatele a neurčité pojistky proti zneužití. Je tedy pouze jednostrannou dohodou.
4. Dohoda implementuje zostřený boj za DV mimo rámec Světové obchodní organizace (WTO), systém vynucování monopolů staví rozvojové země zpět do pozice kolonií.
5. Nepovinná opatření ACTA sice neukládají státům povinnosti, ale jsou považována za doporučení a příklady „dobré praxe“, ACTA tak podkopává principy svobodné společnosti. Povoluje inspekce počítačů na hranicích, odpojování od internetu, blokování přístupu konkrétních uživatelů na určité webové stránky a další opatření v rozporu s LP.
6. Dohoda konzervuje přísné vynucování DV v době, kdy je evidentní, že celá politika kopírování vyžaduje přehodnocení ve světle digitálních technologií.
7. ACTA se snaží vynutit politiku kopírovacího monopolu novými represemi. Požaduje odstrašující sankce za porušování DV. Zahrnuje globální tresty za kopírování a požaduje zničení zboží, které by jinak mohly využívat neziskové organizace.
8. Neslučitelnost se standardem Úmluvy o ochraně LPZS a *Listiny základních práv EU*.[171]
9. ACTA je první smlouvou, která má regulovat (případně cenzurovat) Internet. Vyžaduje po státech zavedení „urychlených nápravných opatření“ a opatření, která mají „odrazující účinek vůči dalšímu porušení“ (viz bod 5).
10. ACTA předvídá vlastní neformální mechanizmy, kterými bude působit na autoregulaci internetových providerů a které nebudou předmětem soudního přezkumu. Stát tím obchází svoje závazky ze smluv o ochraně základních lidských práv (zákaz cenzury, svobodný přístup k informacím atd.). Náklady vynucování navíc přenáší z držitelů monopolu na jiné podnikatele.

---

[169] Její kompletní znění v češtině dostupné na odkazech: http://www.cnews.cz/kompletni-zneni-dohody-acta-v-cestine, ve formátu pdf pak ke stažení dostupná na http://www.root.cz/knihy/dohoda-acta-cesky/ nebo na portálu Britských listů http://www.blisty.cz/files/2012/02/03/acta.pdf [vše cit. 6. července 2012].

[170] Naše krácené znění vychází z podrobné analýzy, uveřejněné a dostupné dostupný [online] na http://piratskenoviny.cz/?c_id=33494 [cit. 6. července 2012].

[171] Podle studie vypracované pro politickou skupinu Greens/EFA v Evropském parlamentu.

Rozhodnutí Evropského parlamentu o zamítnutí dohody ACTA ze dne 4. července 2012 uvítala laická i odborná veřejnost, paradoxně ve shodě s politiky napříč celým spektrem.[172]

Za svobodu na internetu dlouhodobě bojují nejrůznější zájmové skupiny, za jednu z nejstarších a nejvýznamnějších je považována Electronic Frontier Foundation,[173] jejímž zakladatelem byl již v roce 1990 rockový hudebník a podnikatel John Perry Barlow. Skupina se od počátku angažovala v boji proti jakémukoliv (a tedy i právnímu) omezování svobody jedince v kyberprostoru. Jejím základním dokumentem je *Deklarace nezávislosti kyberprostoru*, z něhož vyplývá, že v internetovém prostředí vzniká zcela nový typ společenství, jež musí být založeno na nové společenské smlouvě, odlišné od původní, definované Thomasem Hobbesem.[174] Deklarace přitom hovoří o neexistenci takové smlouvy, prostřednictvím níž se adresáti právních norem obecně vzdají části vlastní svobody ve prospěch suveréna, jakož i o neexistenci vůle internetového prostředí takovou smlouvu uzavřít. Tento nezájem internetové komunity o autoritu státu pak Deklarace bagatelizuje a považuje právo a státní donucení v tomto smyslu za zbytečné.[175] Musíme na tomto místě konstatovat značnou odvážnost takového tvrzení, zvlášť s ohledem na masivní rozvoj počítačových technologií, internetu a fenoménu tzv. sociálních sítí. Deklarace zároveň poukazuje na nedostatečné instrumenty státu v této oblasti efektivně právo vynucovat.[176] Právě tyto nedostatky možná vyvolávají na jedné straně relativně tvrdé právní normativy typu ACTA, na druhé straně vzbuzují ve společnosti pro svou až přílišnou autoritativnost značně negativní ohlas.[177] Jak upozorňuje teoretik práva informačních sítí Lawrence Lessig, právo by mělo regulovat určité oblasti kultury, ale s rozšiřováním této právní ochrany by se mělo zacházet nanejvýš opatrně. Kdykoliv má totiž právo rozšiřovat svou působnost, má si klást jednoduchou otázku: bude to tak dobré?[178] Neboli *cui bono*?

Je však užitečné připustit, že z kriminologického hlediska je právě tato oblast paradoxní, neboť přestoupení obvyklých hodnot a praktik se stalo neodmyslitelné pro otevře-

---

172 Dostupné [online] na http://www.mediafax.cz/politika/4078123-Zamitnuti-dohody-ACTA-uvitali-cesti-politici-napric-stranami [cit. 6. července 2012]. Proti hlasovala většina, konkrétně 478 poslanců; pro bylo 39; 165 se zdrželo hlasování.

173 Dostupný [online] na https://www.eff.org/ [cit. 6. července 2012].

174 Viz jeho spis *Leviathan*. Project Gutenberg, 2002, dostupný [online] na www.gutenberg.org. [cit. 6. července 2012]

175 Gřivna, Tomáš – Polčák, Radim a kol.: *Kyberkriminalita a právo*, Praha 2008, s. 20.

176 Tamtéž. K tomu podrobněji viz též Thomas, Douglas: Criminality on the Electronic Frontier, in: Thomas, Douglas – Loader, Brian D. (eds), *Cybercrime, Law Enforcement, Security and Surveillance in the Information Age*, London 2000, s. 17 an.

177 Řada forem společensky nebezpečného jednání je v prostředí internetu i informačních sítí kvalitativně nových (a to nejen ve smyslu nových metod standardních aktivit, ale též zcela nových typů). K tomu viz Smejkal, Vladimír a kol.: *Právo informačních a telekomunikačních systémů*, Praha 2004, s. 752.

178 Lessig, Lawrence: *Free Culture*, New York 2004, s. 305. Dostupné [online] též na http://www.free-culture.cc [cit. 6. července 2012].

ný kyberprostor i hackerské kultury, které překonaly koncepty exkluzivity, soukromého vlastnictví i AP. Navzdory progresivní komercializaci kyberprostoru a deformování jeho hodnot, antiglobalistická hnutí stále používají internet jako postmoderní médium k útokům na symboly konzumního, „digitálního kapitalismu". Kyberprostor tak nadále zůstává nositelem i šiřitelem alternativních hodnot a uchovává potenciál pro společenskou změnu, a to nejen v kultuře a hudbě.[179]

Vliv moderních technologií 20. století na hudební dílo a jeho autorskoprávní ochranu

Shrnutí

Technologie 20. století představují pro pojetí hudebního díla v historii významný milník, který je spjatý nejen s tvorbou hudby, ale rovněž s její konzervací a šířením.

V oblasti tvorby hudby se tyto tendence projevily asi nejdříve – konstrukcí prvých elektronických hudebních nástrojů, začlenění civilizačních, primárně nehudebních zvuků do kompozic vážné hudby, po 2. světové válce pak ve využití záznamových médií pro nové způsoby komponování (kupř. magnetofonové pásy pro tvorbu zvukových koláží či fázových posunů); dále jsou to algoritmické kompozice využívající matematické formule a počítače (coby digitální pomocníky k restaurátorským účelům hudebních partitur, nebo dokonce též již jako vlastní „tvůrce" skladby, kterou počítač buď sám reprodukuje, nebo poskytuje její grafický zápis) či tzv. live-electronic (ve smyslu flexibility provádění technických operací při živé interpretaci – reprodukci díla). V souvislosti s počítačovou hudbou však zároveň vyvstávají nové otazníky nejen ohledně pojetí uměleckého díla, ale i vymezení a definice hudby samotné. Těmito specifiky tzv. nové hudby se z pohledu autorského práva věnuje *Posudek Ústavu práva autorského a práv průmyslových na Právnické fakultě Univerzity Karlovy* (v textu Posudek ÚPAPP), který reflektuje díla elektronické a konkrétní hudby.

Studie se dotýká rovněž možností masového šíření děl, jež souvisí především s internetem a rozvojem nových digitálních médií, pomocí nichž se dnes konzervují (fixují), ale také distribuují nahrávky. Tyto relativně nové digitální platformy a formáty představují na jednu stranu liberalizaci a posun v oblasti šíření hudby, na druhé straně však zároveň znamenají i jisté zploštění kvality (technické i obsahové) a tomu odpovídající prudký nárůst kvantity hudebních nahrávek. Tyto aspekty se promítají rovněž do autorského práva, kde způsobují nárůst specifických problémů souvisejících především s nelegální distribucí děl. Autorský zákon v této souvislosti již upravuje tzv. nepřímé prostředky ochrany autorského práva (např. § 43), do budoucna se zdá být ohrožena taktéž strategie neexistence odpovědnosti provozovatele webu za klientem nabízený obsah, neboť zastánci důslednější

[179] Gřivna, Tomáš – Polčák, Radim a kol.: *Kyberkriminalita a právo*, Praha 2008, s. 47–48.

ochrany postupně prosazují do nových zákonů mj. i odpovědnost vlastníků a provozovatelů webů za jejich obsah a snaží se tak de facto zavést jisté formy internetové cenzury.

The influence of 20th century modern technologies on musical work and its copyright protection

Summary

The technologies of the 20th century represent an important milestone for the concept of musical work in history that concerns not only music composition itself but also its conservation and transmission.

It might have been in the field of music composition that these tendencies have become apparent first – in the construction of first electronic musical instruments; the integration of civilization, primarily non-musical sounds into classical music compositions; and after World War II, also in the new composition methods that record media started employing (e.g. magnetic tapes used for sound collage or phase shifts); furthermore, in the algorithmic composition mathematical formulae and computers applied (as digital support for the restoration of music scores or even as the proper creator of the composition that the computer either reproduces or conveys its graphical notation) or so-called live electronic music (in the sense of the flexibility of technical operations during live performances – reproductions of the work). However, computer music has also brought up new questions on the conception of the work of art and the scope and definition of music itself. These specific traits of so-called new music from the point of view of copyright are the subject of the Appraisal of the *Institute of Copyright, Industrial Property and Competition Law of the Faculty of Law of Charles University* (abbreviated Appraisal UPAPP) that reflects on the works of electronic and experimental music.

The study also touches on the possibilities of mass distribution of works, mainly related to the Internet and the development of new digital media with which can help to preserve (or fixate) and distribute recordings. These relatively new digital platforms and formats are on the one hand a way to liberalise and shift the distribution of music. On the other hand, they mean some flattening of the quality (technical and content) and a corresponding sharp increase in the quantity of recorded music. These aspects are also reflected in copyright law, where they have caused an increase of the specific problems related mainly to illegal distribution of musical works. Copyright law already regulates so-called indirect means of copyright protection (e.g. § 43). In the future, today's strategy of no responsibility for what content customers are offered on the side of website operators is threatened, since the advocates of stricter protection promote new harsher laws, for example liability of owners and operators of Web sites for their content and trying to de facto introduce some form of Internet censorship.

Klíčová slova

Autorské právo; autorskoprávní ochrana; hudební dílo; internet; live-electronic; nová hudba.

Key Words

Copyright; copyright protection; music work; internet; live electronic music; new music.