

Princip citace z pohledu hudební praxe a autorského práva

Václav Kramář

Citát, coby doslovné vypůjčení si určitého úryvku z cizího hudebního díla, zná hudební historiografie od nepaměti. Slovo citát pochází etymologicky z latiny, kde sloveso *citare* znamenalo přivolat; zdůrazňuje se zde tedy jeho schopnost nést konkrétní sémantický význam, jenž se v novém kontextu (přenesením z cizího díla) stává nositelem nějaké výpovědi. S jeho prvním četnějším výskytem, který souvisel s nástupem jistého celospolečenského a kulturního smýšlení, se setkáváme častěji až v 19. století v souvislosti s tzv. historismem projevujícím se v obecném zájmu tehdejších skladatelů (kupř. Gustav Mahler, Richard Strauss, Max Reger) o tvorbu starších autorů. Citáty se dále objevovaly v rámci neoklasicismu v první polovině 20. století (např. v tvorbě Igora Stravinského či Paula Hindemitha). Daný styl do své hudební řeči implementoval nejen konkrétní citáty, ale též tzv. aluze (což jsou náznaky připomínající úryvek z určitého cizího díla) a citace stylové (napodobení určitého stylu pomocí starých forem a technik). Svůj největší rozkvět ovšem citace zaznamenala až v druhé polovině 20. století, v rámci nastupující postmoderny, coby nejčastěji používaná technika oné soudobě pojaté tzv. polystylovosti. Zde se technika citace objevila spolu s různými metodami koláže, mixáže a montáže jako již regulérní kompoziční prostředek k nastolení svěbytné poetiky a novodobého stylu (zmiňme kupř. díla Bernda Aloise Zimmermanna, Alfreda Schnittkeho, Mauricio Kagela či Arvo Pärta).

Problematiku citací sumarizovala ve svém teoretickém spise Zofia Lissa.⁹⁰ Vytýčila v něm hlavní aspekty a používání. Citaci vnímá jako fragmentární, leč uzavřený celek, nikoli nezbytně doslovný (např. témbrově pomocí odlišné instrumentace), který se objeví v novém díle většinou pouze jednou. Má však v novém díle svou nezastupitelnou funkci; i ve zcela jiném hudebním kontextu reprezentuje stále sebe jako identifikovatelný výňatek z díla staršího. Měl by být všeobecně známý a charakteristický, aby v nové zvukové struktuře vyčníval. Všemi těmito aspekty je popisován jako nástroj, který nemá sloužit plagiování díla původního, ale má na toto původní dílo kvůli určitému skladatelskému záměru

⁹⁰ Lissa, Zofia: *Ästhetische Funktionen des musikalischen Zitats*, *Die Musikforschung*, 1966, č. 19, s. 364–378.

naopak upozornit. Nesmí se tedy prezentovat jako motiv či téma nového díla, neustále musí nést podobu úmyslného funkčního cizího prvku. Má určitou statickou podobu, která nepodléhá evolučnímu zpracování v novém hudebním kontextu, vnáší moment překvapení a nové interpretační významy, jež ovlivňují pochopitelně i apercepci následujících fází díla, a které v mnohém závisí především na vhodném použití, resp. umístění citátu.⁹¹ Ani Lissa však nespécifikuje možný rozsah citátu, vymezuje jej pouze obecně kritériem postřehnutelnosti (nemá být tedy příliš krátký), a na druhé straně rovněž kritériem uzavřenosti takového použitého úryvku, který je předpokladem správného estetického účinku a pochopení citátu. Krystyna Tarnawska⁹² definuje citát o něco „konfliktněji“ jako jazyk X v oblasti jazyka Y, který je výrazný a kontrastuje s okolím. Nese sémantický, symbolický význam. Pokud je citát v novém hudebním kontextu poznán, stává se znakem, signálem a nabádá k hermeneutickým výkladům.

Autorskoprávní pojetí citací ve smyslu § 31 autorského zákona (dále AZ) spadá pod tradiční omezení autorského práva (dále AP) jako tzv. bezúplatná zákonná licence. Citáční právo bylo upraveno již v autorském zákoně z roku 1895 (§ 25), naposledy byla tato licence změněna novelou autorského zákona z roku 2006, zákonem č. 216/2006 Sb., ve smyslu harmonizace s ustanovením čl. 5 směrnice Evropského parlamentu a Rady 2001/29/ES ze dne 22. května 2001 o harmonizaci určitých aspektů práva autorského a práv s ním souvisejících v informační společnosti. Citace, alias doslovné uvedení nějakého výroku, má v právní terminologii několik možných výkladů. Kupříkladu v německém právu (§ 51 URG)⁹³ zahrnuje jednak variantu soupisu jednotlivých kompletních hudebních děl v díle vědeckém, dále citování (uvádění) míst (částí) díla v samostatném jazykovém díle (*Sprachwerk*) a až za třetí citování dílčích míst hudebního díla v samostatném hudebním díle jiném.⁹⁴ Telec a Tůma v komentáři k aktuálnímu českému AZ upozorňují

⁹¹ Skladatel Arvo Pärt sám svou kolážovou techniku, v níž rovněž využíval četné citace, popsal jako „an attempt to replant a flower in alien surroundings (the problem of the suitability of tissue; if they grow together into one, the transplantation was the right move). Here, however, the idea of transplantation was not in the foreground – I wished rather to cultivate a single flower myself“. Podle Merike Vaitmaa, in: liner notes – Arvo Pärt, *Cello Concerto „Pro et Contra“; Perpetuum Mobile; Symphony No. 1 Polyphonic; Symphony No. 2; Symphony No. 3*, Bamberg Symphony Orchestra, Neeme Järvi, (BIS CD-434), citováno z *arvopart.org* [online] 25. března 2012.

⁹² Tarnawska, Krystyna: *Cytat muzyczny* [rkp.], referát na sémiotickém kongresu v Edinburghu, 1978. Citováno podle Hrková, Naďa: *Dějiny hudby VI. – hudba 20. století, 2. díl*, Bratislava: Ikar, 2007, s. 51.

⁹³ Německý autorský zákon Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte (Urheberrechtsgesetz) vom 9. September 1965 (BGBl. I S. 1273) mit späteren Änderungen.

⁹⁴ § 51 URG: Zulässig sind die Vervielfältigung, Verbreitung und öffentliche Wiedergabe eines veröffentlichten Werkes zum Zweck des Zitats, sofern die Nutzung in ihrem Umfang durch den besonderen Zweck gerechtfertigt ist. Zulässig ist dies insbesondere, wenn: 1. Einzelne Werke nach der Veröffentlichung in ein selbständiges wissenschaftliches Werk zur Erläuterung des Inhalts aufgenommen werden; 2. Stellen eines Werkes nach der Veröffentlichung in einem selbständigen Sprachwerk angeführt werden; 3. Einzelne Stellen eines erschienenen Werkes der Musik in einem selbständigen Werk der Musik angeführt werden.

na (v českém právním prostředí) neprávni širší význam citace jako soupisu literatury a poznámkových odkazů na díla, kde nedochází přímo k vlastnímu převzetí výňatků cizího díla. V právním pojetí tak citace musí být užita jako součást jiného výtvaru,⁹⁵ přičemž musí být navíc naplněna podmínka podstatnosti takového použití cizího díla, potažmo tedy úmyslu citačního aktu. V opačném případě je naplněno jednání spadající pod tzv. nepodstatné vedlejší užití díla, jež AZ kvalifikuje rovněž jako zákonnou licenci a upravuje jej v § 38c AZ. Předpokládá se tím ale také zanedbatelnost hospodářského významu takto použitého díla pro možnost odbytu díla hlavního.⁹⁶ K posouzení této právní situace slouží opět tzv. tříkrokový test podle § 29 odst. 1 AZ.

Český právní řád rozlišuje mezi tzv. malou a velkou citací. Pod malou citací (§ 31 odst. 1 písm. a AZ) spadají pouze výňatky (starší úprava je nazývala úryvky) z děl, která již byla dříve zveřejněna. Podmínkou je odůvodněná míra takového užití, nezáleží však na jejím účelu (kritika, recenze, ale i záměry umělecké). Velkou citací se rozumí použití výňatků z díla či užití drobných zveřejněných děl celých (§ 31 odst. 1 písm. b AZ), takové užití je však účelově omezeno pouze pro účely kritiky, recenze, vědecké nebo odborné tvorby.

Ustanovení písm. c) zmíněného paragrafu zakotvuje ještě třetí typ, citaci výukovou a (novelou AZ z roku 2006) též citaci výzkumnou. Může se jednat o jakoukoliv formu vyučování a jakoukoliv formu užití či rozmnožení díla v rozsahu odůvodněném výukovým, ilustračním nebo výzkumným účelem. Tato výuka však nesmí povahově spočívat pouze v užití tohoto cizího díla, měla by tedy povahově samostatně obstát sama o sobě.⁹⁷

Legální podmínkou využití citační licence je uvedení autora (nejde-li o dílo anonymní) a názvu citovaného díla, má-li jej; a vždy je nutné při výkonu tohoto práva dbát osobnostního práva autora na nedotknutelnost jeho díla (§ 11 odst. 3 AZ), citováním nesmí být změněn obsah a smysl citovaného díla. Ošemetné je např. vytrhování určité pasáže z kontextu celého původního díla, základem by vždy mělo být jednání v souladu s dobrými mravy (viz úprava tohoto pojmu v NOZ).

Z výše uvedeného dále logicky vyplývá, že citované dílo musí samo podléhat autorskoprávní ochraně (dále APO), nejedná se tedy o dílo volné, v takovém případě se o zákonnou licenci nemůže jednat a citování (tedy uvádění výňatků či částí takového nechráněného díla) je možné i ve větší míře, než povoluje citační norma chráněných děl. Podíváme-li se na věc z opačného úhlu, je tedy možno dovodit, že právo citace z uměleckých děl v obecném slova smyslu povoluje, v AZ však vymezuje tzv. zákonnou licenci citační, jež je užší a jež právně reguluje (omezuje) pouze citace z cizích děl, které podléhají APO.

Z hlediska výše zmíněné právní klasifikace našemu muzikologickému pojetí odpovídají tzv. malé citace, které mohou sloužit i k uměleckým účelům, tedy k tvorbě dalších děl, nikoliv pouze k reflexím děl původních (jež nejsou také tolik předmětem možných sporů). Nejprve je nutno se zamyslet nad možným stavebním materiálem, který lze z hudebního

⁹⁵ Telec, Ivo – Tůma, Pavel: *Autorský zákon - komentář*, Praha: Nakladatelství C. H. Beck, 2007, s. 359.

⁹⁶ Tamtéž, s. 409.

⁹⁷ Tamtéž, s. 360.

díla citovat. Nabízí se tedy uvažovat primárně o úryvcích melodie; nejsou však vyloučeny ani složky další, které se na citaci konkrétního úryvku díla mohou spolupodílet, ale mohou být použity též samy o sobě. Zde se tak jeví první zásadní moment – tj. citace ne každého elementu musí být průkazná, někdy jde pouze o napodobení, inspirování se prvkem z cizího hudebního proudu, který však sám postrádá jedinečnost v dané původní kompozici a tudíž se de facto jedná o pouhý řemeslný prvek a jeho použití nelze jednoznačně označit za citaci v právním slova smyslu, neboť tyto prvky nepodléhají autorskoprávní ochraně. Rozhodující tedy je, zda citovaný prvek nese v sobě potřebný otisk jedinečnosti původního díla.

Zásadním aspektem hudebního citátu je jeho schopnost úmyslně vyvolat v posluchači spojení (vazbu) na dílo původní. Plyne z toho i jistá selekce citovaného materiálu, neboť toto spojení musí napadnout nejen hudebního vzdělance, ale i laika. Jak již zdůraznila Lissa, tyto úryvky musejí být všeobecně známé, aby byly schopny tuto funkci splnit. Cituje-li se málo známá pasáž, existuje zde podezření, že se jedná o zneužití této bezúplatné licence v důsledku vlastní slabé autorovy invence. Proto je tedy logicky možné v právním smyslu citování pouze z děl již dříve zveřejněných.

Dalším navazujícím hodnotícím kritériem tohoto dění bude posouzení objemu – tedy rozsahu citované pasáže, i zde je primární účel a schopnost rozeznání citace pro vymezení odůvodněného rozsahu citovaného výňatku. Je samozřejmě velice subjektivní stanovení určité hranice či míry citace, v hudebním díle může být její rozsah dán např. okamžikem vyvolání zamýšleného spojení tohoto díla s citovaným, tedy okamžikem poznání citovaného díla.⁹⁸ Právě ovšem tam, kde je tato asociace nejen vyvolána, ale neustále udržována delšími převzatými úseky citovaného díla, je dovolený rozsah citace překročen.⁹⁹ Stejně se to má s počtem citovaných míst, vše musí být podřízeno zamýšlenému záměru a důvodu.¹⁰⁰ Důležitým aspektem je rovněž podřadný význam citované pasáže vzhledem k onomu novému dílu. Bude-li totiž užití přesahovat onu v zákoně zmíněnou tzv. odůvodněnou míru, či dokonce bude na nějakém citovaném prvku vystavěna skladba nová a onen prvek se bude repetitivně v novém díle objevovat, lze již na tuto skladbu pohlížet mj. jako na dílo odvozené, jež vyžaduje s použitím tohoto cizího elementu souhlas původního autora, neboť zákonná licence je v tomto případě zcela jistě překročena (kupř. kdy citované úseky

⁹⁸ Kupř. jugoslávská dobová právní úprava zakazovala v celkovém součtu užitých citací překročit čtvrtinu rozsahu citovaných děl („wonach die Gesamtheit der Zitate ein Viertel des Umfangs des zitierenden Werkes nicht übersteigen darf“), kolumbijská úprava dovolovala 4 takty, argentinská 8 taktů (nutno však podotknout, že počet taktů je zavádějící a rozsah pak záleží na metrické struktuře). Citováno podle Hanser-Strecker, Carl Peter: *Das Plagiat in der Musik. Ein Beitrag zur Frage des urheberrechtlichen Schutzes von Werken der Musik*, Frankfurt am Main: Rechtswissenschaftlichen Fakultät der Johann Wolfgang Goethe-Universität, 1968, s. 133.

⁹⁹ Tamtéž, s. 132.

¹⁰⁰ Např. německá právní teorie toto pravidlo koncipuje takto: „[...] nur einzelne, d. h. in der Regel: einige wenige Stellen angeführt werden dürfen.“ Voigtländer, Robert – Elster, Alexander – Kleine, Heinz: *Urheberrecht – Kommentar*, 4. Aufl., Berlin 1952, s. 116.

vytvořily refrén nové písně v oblasti NAH).¹⁰¹ Příklady neoprávněných (příliš rozsáhlých) citací možno v historii nalézt celou řadu – kupř. Igor Stravinskij použil ve svém baletu *Petruška* nápěv písně Émila Spencera *Jambe en bois* (od roku 1911 byl Stravinskij nucen platit Spencerovi kvůli tomu část svých tantiém), Johannes Brahms zase takto citoval celou píseň *Gaudeamus igitur* v závěru své skladby *Akademische Festouvertüre c moll*, op. 80, podobně ji Sigmund Rosenberg též citoval ve své operetě *The Student Prince*.

Něco jiného představuje z hlediska možného autorskoprávního postihu citace např. lidových písní, jež spadají pod díla nechráněná. Z českého prostředí připomeňme nápěv *Kočka leze dírou* a jeho nápadnou podobnost se Smetanovým motivem *Vltavy*, kdy se v závěru ozve toto téma v durovém tónorodu podobně, jako je toto dětské říkadlo, a nápěvy se ukáží jako identické. Citace či užití celých lidových písní však není v kompozicích umělé hudby (dále AH) ničím neobvyklým, viz stylizace písně *Už ty pilky dořezaly v Lašských tancích* Leoše Janáčka.¹⁰² Pro zajímavost zde doplníme, že citacemi lidové hudby se v dobových studiích zabývali rovněž někteří hudební vědci – jmenujme za všechny Otakara Zicha, který ve své kritické protidvořákovské studii analyzuje a porovnává způsoby práce s lidovou hudbou ve Dvořákově a Smetanově tvorbě.¹⁰³ Aby se citovaná pasáž stala součástí kultivovaného umění, musí být změněna a správně zasazena do příslušného a funkčního hudebního kontextu. Pouhé samotné citace tedy nestačí – a zde Zich spatřuje zásadní rozdíl mezi oběma skladateli, Smetana z lidové hudby tzv. těžil (tedy přejímal ji, citoval, ale s patřičnou úpravou a správným vsazením do kontextu), na rozdíl od Dvořáka, který raději jen přejímal (mnohdy včetně původní faktury, tedy ve výsledku dle Zicha do nevhodného hudebního kontextu).¹⁰⁴

Hudební citace lze klasifikovat podle důvodu, kvůli kterému byla tato citace učiněna, neboť by měla být vázána vždy na určitý účel, který ji ospravedlňuje. Tento může být i v hudebním prostředí reprezentován spíše nějakým mimohudebním obsahem. Německý právní teoretik Hanser-Strecker vyděluje čtyři základní varianty (typy) hudebních citátů, z nichž však pouze jedna (kompoziční) splňuje kritéria ryze hudební funkce.

Může se jednat o typ **citace s funkcí rekvizity (případně nositele symbolu)**, tedy vykreslení určitého místa či stylové epochy. Jako příklad zmiňme užití vojenského pochodu z Gounodovy opery *Faust* v dětském baletu Claude Debussyho *La Boîte à Joujoux (Hrací skříňka)* či opět v *Petrušce* Igora Stravinského pro charakteristiku lehkomyšlné baleriny zakomponování valčíku *Steirischen Tänzen* Josepha Lannerse. Jiným příkladem zde může být využití fragmentů staré polské hudby ze 13. století, a to konkrétní písně *Już się zmiertz-*

¹⁰¹ V návaznosti je možné také uvažovat o plagiátu původního díla kvůli neúměrně velké míře citování originálu.

¹⁰² Někdy je samozřejmě těžké odlišit je od pouhé inspirace: kupř. Škroupova píseň *Kde domov můj?* se ve své druhé polovině 3. taktu nápevu až do cca poloviny 6. taktu melodicky, rytmicky i harmonicky nápadně podobá třítaktové části motivu druhé věty (Adagio) *Koncertantní symfonie Es dur pro hoboje, klarinet, fagot, lesní roh a orchestr*, K.297b Wolfganga Amadea Mozarta.

¹⁰³ Zich, Otakar: Dvořákův význam umělecký, in: *Hudební sborník*, 1913, s. 173 an.

¹⁰⁴ Tamtéž, s. 175.

cha ze 16. století v kompozici *Muzyka staropolska*. Z českého hudebního prostředí je dobře známá citace husitského chorálu *Kdož sú boží bojovníci* v symfonických básních *Vyšehrad* a *Tábor* Bedřicha Smetany. Takovouto funkci může být i výše zmíněný symbol s výraznou zvukovou fyziognomií, s jasnou významovou hodnotou a poselstvím. Ve zjednodušeném, modifikovatelném tvaru pak citace vystupují jako tzv. lapidární hudební gesta – gesture in active (např. užití iniciál varovného Dies irae v *Dantovské symfonii* France Liszta, v *Black Engels* George Crumba nebo v Musorgského *Písniích a tancích smrti*).¹⁰⁵

Druhým typem je **citace jako prostředek vyjádření úcty** jinému skladateli – např. ve 3. symfonii Antona Brucknera citace z oper *Walküre* a *Tristan und Isolde* Richarda Wagnera nebo citace ze dvou vět *Lyrische Symphonie* Alexandera von Zemlinského v díle *Lyrische suite* jeho žáka Albana Berga. Soudním sporem skončil případ skladatele Heinricha Gottlieba Norena, jenž ve svém díle *Kaleidoskop* citoval dvě témata Richarda Strausse z jeho symfonické básně *Ein Heldenleben*, op. 40 (*Život hrdinův*). Žaloba požadovala náhradu vzniklé škody za neoprávněné užití melodie. Soud žalobu nakonec zamítl s odůvodněním, které bylo právními teoretiky kritizováno, že daná melodie nesplňuje zákonné požadavky na APO¹⁰⁶ a lze ji libovolně užít. Toto zdůvodnění je chybné nejen z hlediska devalvování pojmu melodie jako takového, ale též z chybného posouzení situace – Straussova témata byla v díle pouze citována (což ve zdůvodnění zamítnutí žaloby nezaznělo), melodie nebyla tedy základem Norenovy kompozice.

Třetí možností je **citace parodická**. Příklady lze v hudební historii nalézt také celou řadu; právní řád zde nabízí možnost bránit se eventuálně proti případnému nevhodnému použití, resp. citování z díla prostřednictvím uplatnění osobnostního práva autora na nedotknutelnost svého díla (§ 11 odst. 3 AZ), kdy citováním nesmí být změněn obsah a smysl citovaného díla. Jako další možnost se jeví v odst. 5 zmíněného ustanovení rovněž tzv. postmortální ochrana autora. Dodejme, že na formu parodie bývá z právního hlediska obvykle nahlíženo s větší mírou tolerance, neboť plní ve společnosti mnohdy nezastupitelnou roli jakési kulturní i společenské reflexe. Pro příklad uveďme Prokofjevovu operu *Láska ke třem pomerančům*, v níž s výkřikem „Dejte nám něco tragického“ zazní tristanovský akord. Paul Hindemith zase ve své jednoaktovce *Nusch-Nuschi* cituje na slova o zrazené věrnosti opět motiv Wagnerova Tristana (jako symbol nekonečné věrnosti). Do třetice zmiňme Stravinského balet *Cirkus Polka*, v jehož části zazní Schubertův *Militärmarsch* (*Vojenský pochod*) ovšem s pozměněnou, vědomě pokřivenou harmonií („in bewußt schiefer Harmonik“).

Čtvrtou a poslední variantou je **citace ve smyslu kompozičního prostředku sui generis**. V jistém smyslu slova je možno výše zmíněné typy za kompoziční prostředky považovat též, všechny jsou však vázány na určitou dvojvrstvnost citace, tedy moment odkazování

¹⁰⁵ Tento podtyp citát – symbol konkretizuje Nad'a Hrková. Srovnání typologií viz Hrková, N.: *Dějiny hudby VI. – hudba 20. století, 2. díl*, Bratislava: Ikar, 2007, s. 51–52.

¹⁰⁶ Konkrétně, že se nejedná o užití melodie ve smyslu tzv. *Melodienschutz*, speciálního institutu autorskoprávní ochrany melodie, kterou německé právo upravuje ve svém URG. Blíže k této kauze Hanser-Strecker (viz výše citovaný spis z roku 1968, s. 129).

skrže původní zvukovou strukturu na něco jiného, dále jistou významovou mimohudební konotaci, zde se však miní primárně působení citace skrže původní zvukovou podobu. Specifickým rysem je, že se v této roli mohou objevit také všechny tři výše zmíněné citační typy. Tento jediný typ splňuje onu charakteristiku čistě hudební funkce; jeho úkolem totiž není vyvolávat primárně nějaké asociace (všechny výše zmíněné typy jsou naopak odůvodnitelné právě spíše funkcemi mimohudebními). Hudební formou odpovídající, resp. využívající tento typ citace, mohou být variace (variace na cizí, čili převzaté téma). Z historie opět můžeme nalézt řadu příkladů, jedním z nejznámějších je Beethovenova skladba *33 variací na Diabelliho valčík*, op. 120, nebo troje *Variace* Johanna Brahmsa na Schumannovo téma, op. 9, na *Händelovo téma*, op. 24 a konečně na *Paganiniho téma*, op. 35; z dalších např. *Variace na Bachovo téma* France Liszta, *Variace na Chopinovo téma*, op. 22 Sergeje Rachmaninova, Griegova *Balada ve formě variací na téma norské lidové písně* či *Variace a fuga na Bachovo téma*, op. 81 Maxe Regera. Tento typ se do jisté míry prolíná s citačním typem druhým, možno jej vnímat také jako prostředek vyjádření úcty původnímu skladateli, nicméně je tento specifický především co do hloubky a závažnosti. Právě on totiž pokládá takové dílo za nové, které je na původním citovaném díle de facto založeno (není pouze krátce zmíněno – uvedeno), nejedná se tedy o pouhé úryvky či výňatky původního díla a bylo by nutno zde přemýšlet v právních mantinelech spíše jako o novém díle odvozeném, v současné terminologii definované jako dílo vzniklé tvůrčím zpracováním díla jiného podle § 2 odst. 4 AZ. Jednalo by se o ochranu odvozené tvorby, či tzv. tvorby sukcesivní. I toto dílo musí splňovat legální pojmové znaky díla, musí být nové a jedinečné, být výsledkem osobité tvůrčí zpracovatelské činnosti fyzické osoby. V oblasti NAH by mohlo mít podobu kupř. tzv. remixů nebo v obecné rovině různých zásadnějších hudebních adaptací (podstatněji odlišné – aranžmá, transkripce, hudební výtahy, instrumentalizace apod.). Právě formový typ variací, příp. fantazií či etud na dané téma, může být někdy sporný, nemusí se z pohledu AP jednat vždy o naplnění kritérií vyloženého zpracování původního tématu (tím méně případně jeho výslovného citování), které by právně zakládalo tuto odvozenou tvorbu, vše záleží na posouzení konkrétní kompozice.

Pod tento kompoziční citační typ však patří i další techniky soudobé hudby či obecněji hudby 20. století. Máme na mysli kompoziční metodu hudební koláže, využívající citace jako hudebně zvukového materiálu. Mnoho hudebních citací obsahuje již *1. symfonie* Charlese Ivese, v jeho tvorbě v rámci tohoto typu postupně opět nabývají mimohudebních obsahů, zvláště ve *4. symfonii*.¹⁰⁷ Významným představitelem této techniky je např. Bernd Alois Zimmermann a jeho pluralistická zvuková kompozice, objevující se koncem 50. let 20. století a kombinující vrstvy konkrétního hudebního materiálu z různých časových a stylových epoch s avantgardními technikami (tzv. časová koláž, opět jakási fúze s výše

¹⁰⁷ Jak analyzuje Hrčková, citace zde nejsou jen transkripcemi sluchových zážitků z minulosti, ale fungují též jako poselství do budoucna. Ve 2. větě jeho *4. symfonie* zase koexistence několika typů citací vedoucí až k parafrázi v jakémsi kolážovitém *patchworku* napodobuje Joyceův proud lidského vědomí. Jakési paracitace zde tvoří autonomní významovou vrstvu, jejímž prostřednictvím člověk poznává sebe sama. (Hrčková, N.: *Dějiny hudby VI. – hudba 20. století, 2. díl*, Bratislava: Ikar, 2007, s. 120–121).

charakterizovaným prvním citačním typem). Příkladem mohou být jeho *Monology pro dva klavíry*, které koncipuje jako dialogy dvou nástrojů, potažmo časových epoch (jedná se o citátovou koláž s užitím Bachových chorálů, Beethovenovy *Hammerklavier sonáty*, op. 106, 4. věty Messiaenovy skladby *L'Ascension*, Debussyho *Jeux* a Mozartova *Klavírního koncertu C dur*, KV 467). Ve skladbě *Présence* zase hojně cituje Richarda Strausse či Sergeje Prokofjeva. Karlheinz Stockhausen zase ve své kompozici *Dialoge* užívá pasáže Mozartova *Klavírního koncertu C dur*, KV 467 a Debussyho *Jeux* či v jiném svém díle *Hymnen* vytváří specifickou koláž citacemi z cca 40 různých národních hymen států světa. Alfred Schnittke se svou zálibou v polystylovosti dává prostor ve své tvorbě (např. v díle *Concerto Grosso č. 1*) nejen citacím z děl ostatních skladatelů, ale též tzv. aluzím a citacím prvků typických pro jistý styl (tzv. stylová kopie), zahrnujícím i specifické harmonické a melodické postupy. Simultánní vrstvení různých heterogenních prvků (koláž, resp. citátovou koláž) považuje Schnittke za nejlacinější prostředek polystylovosti. Zbývající linie v jeho vlastní kategorizaci představují kryptogramy a motta.¹⁰⁸ Zde je tedy Schnittkeho systém citací doveden až k postmodernímu paradigmatu polystylové hudby založené na neustálém bloudění fragmentarizovaným světem s moderní tváří všudypřítomné různorodosti a nepředvídatelnosti.¹⁰⁹ Postmoderní autoři obecně (kupř. Zygmunt Kurze a další) tak vytvořili z citačního principu naprosto nový svěbytný druh hudebně tektonického materiálu, pomocí něhož sestavovali nové kompozice; z pohledu autorského práva již velmi těžko uchopitelné a zařaditelné do jednoduchých kategorií, s nimiž jsme operovali výše (byť by mantinely právní teorie vymezené četností a rozsahem citátů mohly být zachovány, hudební vývoj opět poukazuje v tomto čtvrtém typu již na jednoznačnou přežitost těchto kritérií).¹¹⁰

Za zvláštní případ citování lze pokládat rovněž užívání zvukových vzorků, resp. drobných úryvků z cizích nahrávek. Tento proces, obecně nazývaný samplování, má několik základních podob. O tomto principu lze uvažovat v intencích pouhého jednorázového užití takového úryvku; pak by se mohlo jednat o pouhou citaci, která podléhá stejnému právnímu ošetření jako výše zmíněné případy. Můžeme o tomto procesu uvažovat také jako o novém kompozičním prostředku, na jehož základě vzniká zcela nová skladba. V takovém případě se využívají jednak volně dostupné a tudíž právně nechráněné tzv. sample, různé zvukové plochy či zvuky, z nichž se sestavují celé skladby – tzv. tracky – především

¹⁰⁸ Podrobněji Schnittke, Alfred: *Polystilistische Tendenzen in der modernen Musik*, in: *Musiktexte* 30, Köln 1989, s. 29.

¹⁰⁹ Hrčková, N.: *Dějiny hudby VI. – hudba 20. století, 2. díl*, Bratislava: Ikar, 2007, s. 73.

¹¹⁰ Viz též dále uvedený *Posudek Ústavu práva autorského a práv průmyslových na Právnické fakultě Univerzity Karlovy* (dále jen *Posudek ÚPAPP*), který se zaměřil na díla elektronické a konkrétní hudby (dále jen *EKH*) a nově definoval ve svém 5. bodě mj. funkci citátů: „Užitím částí cizích děl při tvorbě díla EKH může autorskoprávně vzniknout dílo spojené, souborné; dílo, v němž ono cizí bylo zpracováno tvůrčím (či naopak netvůrčím) způsobem, případně přesáhlo pouhé zpracování do takové míry, že ztratilo v důsledku své deformace již původní autorskoprávní individualitu (je tedy pro posluchače již neidentifikovatelné), čímž se stává novým kompozičním materiálem.“ Tento bod je velmi významný např. pro fenomény obecné hudební aropriace a samplování.

elektronické taneční hudby, anebo dochází k výpůjčce nějakého samplu z cizího díla, na němž se pak aditivním principem „staví“ jiné nové hudební dílo. V soudobé NAH však lze též vysledovat případy, kdy jsou určité samplu použity jen jako zvukově zahušťující materiál do celkového soundu, aniž by byly v nové skladbě vůbec patrné a postřehnutelné. Tento případ tvoří jakousi šedou zónu legality samplování, neboť dle rčení „kde není (a nemůže být) žalobce, není ani soudce“. V ostatních možnostech dochází k situaci, kdy se z právního hlediska může jednat podle celkového kontextu o výpůjčku, s níž musí souhlasit původní autor, v krajním případě i o dílo odvozené. V kontextu citační licence lze uvažovat o užším významu pojmu samplování – v souvislosti s tzv. hudební apropriací a posuny hudebního paradigmatu ve 20. století. Dodejme však, že v současném českém právním pořádku žádná závazná a jednotná výkladová pravidla pro citaci neexistují.

Princip citace z pohledu hudební praxe a autorského práva

Abstrakt

Stať se zabývá problematikou hudební citace, kterou porovnává pohledem autorského práva a vybraných muzikologických disciplín. Citace využívá hudba odnepaměti, častější užívání je spojeno s tzv. historismem od konce 19. století, největší rozkvět zaznamenáváme však v druhé polovině 20. století, kdy se stává též samostatnou kompoziční technikou postmoderní polystylovosti. V muzikologické oblasti tuto problematiku sumarizovala např. Sofia Lissa a Krystyna Tarnawska, v autorskoprávní oblasti spadá citace pod tradiční omezení autorského práva, v ČR coby tzv. bezúplatná zákonná licence (§ 31 odst. 1 Autorského zákona), kde zákon vyděluje tzv. malou a velkou citaci, a za třetí citaci výukovou a výzkumnou. Po vymezení základních definičních znaků a porovnání jejich pojetí v obou zmíněných odvětvích, se článek zabývá klasifikací citace (zvlášť dle účelu citace), komentuje jednotlivé typy, uvádí jejich příklady, a dále charakterizuje zvláštní případy citace, kupř. samplování.

The Principle of Quotation from the Perspective of Musical Practice and Copyright Law

Abstract

This article deals with the issue of music quotation seen from the copyright and musicological perspective. Music uses quotation since time immemorial, although more often it is linked with so called historicism since the end of the 19th century. The biggest blossom can be noticed in the second half of the 20th century, when the quotation became an individual compositional technique of postmodern 'multi-stylishness'. In musicological approach there were for instance Sofia Lissa or Krystyna Tarnawska summarising this term, in the scope of copyright law a quotation belongs to the category of legal limitations (in

Czech republic known as a gratuitous statutory license under § 31 art. 1 czech Copyright Act). This Act distinguishes between a so called small quote, large quote and an educational or research quote. Further, after a definition of its main attributes as well as their comparison to both presented views, this article focuses on a classification of quotations (especially on the basis of function), comments upon each type, names the examples and describes special cases of quotation, and specifically sampling.

Klíčová slova

Citace; autorské právo; zákonná licence; samplování.

Key Words

Quotation (quote); copyright law; statutory license; sampling.