

EREDETISÉG ÉS ÁTDOLGOZÁSOK A ZENEMŰVEK KÖRÉBEN*

1. A VÉDETT MŰ ÉS A VÉDETT ZENEMŰ FOGALMA

A védett mű fogalma

Szerzői jogi védelemben hatályos szerzői jogi törvényünk szerint az irodalom, a művészet és a tudomány valamennyi alkotása részesül [1999. évi LXXVI. törvény, továbbiakban: Szjt., 1. § (1)–(3)]. A jogszabály második bekezdése példálózó jelleggel felsorolja azokat a műfajokat, amelyek a védelem tárgyát képezhetik. Ezek között az *e*) pontban szerepel a „zenemű, szöveggel vagy anélkül”. A legfontosabb kritériumot az Szjt. 1. § (3) bekezdése határozza meg, amely szerint „a szerzői jogi védelem az alkotást a szerző *szellemi tevékenységéből fakadó egyéni, eredeti jellege* alapján illeti meg”. Ez a dolgozat nagy hangsúlyt fektet ezen egyéni, eredeti jelleg elemzésére és vizsgálatára, különösen pedig a zenei átdolgozásokra mint másodlagos művekre vonatkozóan. A különböző fajta átdolgozások elhatárolását követően megpróbáljuk megragadni, hogy létezik-e olyan, egyértelműen meghatározható határvonal, amely elválasztja egymástól egy mű puszta másolását a tényleges átdolgozástól. A komoly- és a könnyűzene területéről is egyaránt bemutatunk majd példákat, amelyek jól illusztrálják az éppen vizsgált kérdéseket.

A védett zenemű

Heinrich Hubmann megfogalmazása szerint – amely valóban hízelgő a zeneszerzők számára – a zene az a terület a többi művészeti ág között, amelyik leginkább a szabad fantáziára épül.¹

Általános, zenetudományi definíció nem létezik a zenemű fogalmára, minden szerző másképp határozza meg, más elemeket tart fontosnak és kiemelendőnek. Induljunk ki elsőként a Zenei lexikon² meghatározásából: „a mű a zenében elsősorban az írásban rögzített, önmagában zárt, időtálló, többszólamú kompozíció, amely egy szerző individuális alkotása.” A XIX. század kezdete óta terjedtek el az olyan meghatározások, amelyek a zenemű egyszerűségét és eredetiségét hangsúlyozzák. Érdekes megfigyelni, hogy a lexikon a szerzői

* A Magyar Szerzői Jogi Fórum Egyesület 2010. évi Apáthy István-díj pályázatán megosztott első díjat nyert dolgozat szerkesztett változata.

¹ Heinrich Hubmann: *Das Recht des schöpferischen Geistes*. Walter de Gruyter & Co., Berlin, 1954, p. 44.

² Brockhaus Riemann: *Zenei lexikon* (szerk.: Carl Dahlhaus, Hans Heinrich Eggebrecht), II. kötet. Zeneműkiadó, Budapest, 1983, p. 599.

jogi törvényünkkel szemben egy szűkebb definíciót alkalmaz, tudniillik fogalmi elemként sorolja fel az „önmagában zártság” fogalmát, amely arra utal, hogy a mű befejezett, lezárt egységet alkot. A jog ezzel szemben nem határozza meg ezt a követelményt, nem szükséges a jogi védelemhez a mű befejezettsége. A lexikon az „időtálló, többszólamú kompozíció” kifejezéssel sajátos értelemben tovább szűkíti a „mű” fogalmát. Különös továbbá, hogy a lexikon a többszólamúságot mint fogalmi elemet lényeginek tekinti a zeneművek szempontjából. Ennek értelmében az egyszólamú zeneművek nem is zeneművek? A következő alfejezetben bemutatásra kerülnek majd azok az egységek, amelyekből az egyes zeneművek felépülnek, így megfigyelhetjük majd, hogy akár csekély számú hangból álló mű is hordozhat egyéni, eredeti jelleget, ami a jogi védelemben részesíthetőség alapvető feltétele. Az „időtálló” jelző helyenként félrevezető lehet, mivel burkoltan értékítéletet hordoz, azt sugallja, hogy csak az a mű tekinthető valóban zeneműnek, amely „kiállja az élet viharait”. Ám a jogban nem tehetünk ilyen megkülönböztetést az egyes alkotások között, minden alkotás védelemben részesül.

Ha a fent megjelölt zenetudományi definíciót a jog szempontjából akarjuk értékelni, a legfontosabbnak a „szerző individuális alkotása” kifejezést tekinthetjük. Ez testesíti meg azt a szemléletet, amelyet a szerzői jogi törvény is képvisel, vagyis hogy a mű a szerző *egyéni jelleget* felmutató alkotása. Ez az egyetlen kritérium, amelyet a törvény meghatároz a védelemben részesíthető alkotásokkal szemben, hiszen mennyiségi, minőségi szempontok szerint nem differenciálhat.³

A zenemű építőelemei

A) A hangok

A hangok testesítik meg minden zenemű legkisebb egységét, és mint olyanok önmagukban – mivel a hangszín, a hangerő és a hanghosszúság által alakíthatóak – nem részesülnek szerzői jogi védelemben. A hang a hangsor legkisebb eleme.⁴ A hangok megjelenítési formája közömbös, lényegtelen, hogy egy vagy több hangszer szólaltatja meg, énekhang vagy valamilyen gép (pl.: számítógép), esetleg más hangforrás. Minden hang létének előfeltétele, hogy meghatározott hangmagasságot is hordozzon egyúttal, vagyis kapcsolódjon hozzá egy pontosan definiált frekvencia, amelyen rezeg.⁵ Annak feltétele, hogy a hang valóban hallható legyen, a rezgések frekvenciájának és intenzitásának bizonyos határértékek között kell mozogniuk.⁶ Ha ezt a definíciót elfogadjuk, akkor szükségszerűen el kell határolnunk

³ Szjt. 1. § (3).

⁴ *Jochen Schlingloff*: Unfreie Benutzung und Zitierfreiheit bei urheberrechtlich geschützten Werken der Musik. Verlag Peter Lang GmbH, Frankfurt am Main, 1990, p. 26.

⁵ *Frank Brauner*: Die urheberrechtliche Stellung des Filmkomponisten. Schriftenreihe der UFITA 189., Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden, 2001, p. 19.

⁶ Ez általában 16–16000 Herz között van (Zenei lexikon).

a hangoktól az egyéb zörejeket és zajokat. Ezek olyan „hangelegyek”, vagyis egyszerre (vagy egymás után) megszólaló, több hangból álló keverékek, amelyek eltérő frekvenciákon, eltérő erősséggel szólnak. A zörejhez legtöbbször nem tudunk egyetlen konkrét frekvenciát sem társítani, így végeredményben nem tudjuk pontosan meghatározni ezeket.⁷ A zörejek és zajok mégis részei lehetnek a zenének, ha ki tudunk mutatni olyan periodikus frekvenciát, amely egy jellegzetes karaktert ad a zajnak, ezáltal elképzelhető, hogy ugyanúgy építő-eleme legyen a zenének, mint a hangok. Itt kapcsolódnak olyan kifejezőeszközök a zenébe, mint a különböző fajta dobok, a csörgők, kalapácsütések.⁸ Gondoljunk például a Mahler 6. szimfóniájában megszólaló kalapácsra vagy a Wagner A nürnbergi mesterdalnokok című operájának második felvonásában levő híres jelenetre, amelyben Beckmesser dalnok épp szerenádöt készül adni szerelmének, ám a dalt minduntalan félbeszakítják az éjjel is serényen dolgozó cipész kalapácsütései. Itt ugyan a hangokhoz képest alárendelt szerepet töltenek be a zörejek, de mégis a zene fontos elemei. Vagy gondolhatunk például a „sampling” egyes eseteire, amikor egy már meglévő műből egyetlen zörej, sikoly kerül beépítésre az új zeneműbe. Vagy talán a legjobb példa a DJ-k „scratching” eljárása, melynek során kezüket huzigálják a bakelitlemezen. Vagyis attól, hogy valaki önmagában rögzít valamilyen módon egy zörejt (például egy állat hangját), attól az még nem védhető jogilag. Ám ha egy kompozíció részévé válik, és rendelkezik egyéni, eredeti jelleggel, a jog védeni fogja. Nem mint önálló egységet fogja védelemben részesíteni, hanem az egész zenét mint összességet. Így lényegében minden zaj, zörej és természetesen hang egy zenemű építőköckéjévé válhat. Filmzenék esetében gyakran találkozunk azzal, hogy a zeneszerző különböző zajokat épít be a zenébe, hogy még jobban aláfesse a film hangulatát.

B) A hangsor vagy dallam

A dallam hangok egymásutánja, amelyek horizontálisan, vagyis időben előrehaladóan harmóniailag követik egymást, és ezáltal egy zenei egységet képeznek.⁹ A Zenei lexikon megfogalmazásában: a hangsor hanglépések magasság szerint rendezett és kerethangok által határolt sora, amely a kerethangokon túl rendszerint megismételhető.¹⁰ Azt szükséges ehhez a szigorú definícióhoz hozzátenni, hogy nem feltétlenül szükséges egy hangsor védetté nyilvánításához az, hogy a hangsor egyes hangjai magasság szerint sorba legyenek

⁷ A zörejek egy speciális fajtája a fehérzaj, amelynek az a jellegzetessége, hogy a teljes vizsgált frekvencia-tartományban (emberi érzékelő esetén 20Hz–20kHz) a hangnyomásszintje állandó. L. Brauner: i. m. (5), p. 19.

⁸ A XX. század egyik fontos irányzata a zenetörténetben a „musique concrète”, vagyis a konkrét zene, amely Pierre Schaeffer nyomán olyan alkotásokat hozott létre, amelyek már meglévő, konkrét felvételek újrafelhasználásával készültek. A musique concrète a megszokott zenei munkamódszerekkel való szembenállást hangsúlyozza.

⁹ Brauner: i. m. (5), p. 20.

¹⁰ Zenei lexikon, II. kötet, p. 118.

rendezve. Sőt, ha csak egymás után megszólaltatunk vagy leírunk például egy dúr hangsort, ez nem rendelkezik egyéni, eredeti jelleggel. Ehhez a meghatározáshoz viszonyítva egészen más megközelítést alkalmaz egy másik német szerző, aki szerint a dallam olyan hangok egymásutánja, amelyek megadják egy zenemű egyéni (egyedi) vonását, amelyen keresztül az összbenyomás meghatározható, és ennek egyedisége felismerhető, valamint amely más zeneművektől elhatárolhatóvá teszi.¹¹ Ez a felismerhetőség és az elhatárolhatóság fogja azt jelenteni, hogy a dallam rendelkezik valamiféle eredeti jelleggel, amely a későbbiekben a hallgatók számára ismertetőjékként jelenik meg. (Hozzá kell tenni, hogy bizonyos esetekben nemcsak a dallam eredményezheti ezt a bizonyos egyedi vonást, hanem annál kisebb egység is.) Ezen a ponton lép be tulajdonképpen a jog az alkotás világába azáltal, hogy a dallam védelemben részesíthetősége érdekében megköveteli azt, hogy azok személyes szellemi alkotásból fakadjanak (*persönliche geistige Schöpfung*). A (kezdő) dallam megjelenésével a zeneszerző mintegy megteremti a zenei történet alaphelyzetét, vázolja a kiindulópontot. Ez a kezdő dallam már önmagában olyan eredeti lehet, hogy védelemben részesül, ám korántsem biztos, hogy a hallgatók számára ez a kiinduló dallam fogja az egyedi jelleget hordozni, gondoljunk például a könnyűzenei számokra, melyeket a legtöbben a refrén alapján ismernek fel. (A jog szempontjából azonban nem az a releváns, hogy ki miről ismeri fel az adott dallamot, hanem az, hogy mennyiben mutatja a szerző személyiségéből fakadó egyéni jellemzőket.) Az ilyen dallamokat, amelyek magukban hordozzák az újrafelismerés lehetőségét, már *témának* szoktuk nevezni. Sokszor használják a dallam és a téma fogalmat szinonimaként, ám a kettő nem ugyanaz. Témának akkor nevezünk egy dallamot, ha már meghatározza egy zenemű karakterét. (A téma általában több alkalommal is elhangzik egy zeneműben, olykor variált, módosított formában is.) A dallam ennél általában kevesebb, rövidebb is, és kevesebb információt és érzelmet közvetít, de vannak természetesen olyan dallamok is, amelyek önmagukban kielégítik a témává válás követelményeit. Egy téma általában több motívumból épül fel, de egyetlen motívumot is nevezhetünk bizonyos esetekben témának. Ezek alapján inkább a dallam és a motívum szinonimák. Itt kell említést tenni egy különleges motívumról, amelyet Richard Wagner¹² vezetett be a zenetörténetbe: ez a vezérmotívum.¹³ A vezérmotívum olyan motívum, amely az egész alkotáson végigvonul, és mindvégig ugyanazt a meghatározott fogalmat, tárgyat, szereplőt, érzelmet testesíti meg. Ezek a motívumok a mű folyamán többféle változatban is előfordulhatnak: más hangnemben, dúr vagy moll változatban, augmentálva¹⁴ vagy diminuálva.¹⁵ Wagner ezekből a ve-

¹¹ Christopher Liebscher: *Der Schutz der Melodie im deutschen und im amerikanischen Recht*. Europäische Hochschulschriften, Peter Lang, Frankfurt am Main, 2007, p. 41.

¹² Richard Wagner (1813–1883) német zeneszerző.

¹³ Németül: Leitmotiv.

¹⁴ Augmentáció: egy zenei téma hangértékeinek folyamatos, arányos bővítése, növelése, ill. a téma lassított változata.

¹⁵ Diminúció: az augmentáció ellentéte, vagyis a hangértékek arányos csökkentése.

zérmotívumokból egy egész technikát kidolgozott (*Leitmotivtechnik*), melynek jellemzője, hogy lényegében az egész mű a vezérmotívumok szövevényéből épül fel. Például a híres Ring-tetralógiában szinte minden szereplőnek van vezérmotívuma, amely minden alkalommal elhangzik, amikor a szereplő a színpadra lép, vagy ha egy másik szereplő róla mesél. De nemcsak az egyes szereplők rendelkeznek ilyen „szignállal”, hanem a történet szempontjából fontos tárgyak is, mint például a gyűrű, a kard, a dárda, és ugyanilyen fontosak az érzelmek motívumai is (szerelem, fájdalom, félelem).

Visszatérve az egyes dallamokra azt mondhatjuk, hogy a zeneműben kell lennie legalább egy olyan dallamnak, amely megfelel a védelemben részesíthetőség fő követelményének, azaz egyéni, eredeti jellegű. Mi történik azonban akkor, ha valaki egy zeneművet lemásol, akár részben, akár egészben, de beleszó még egy dallamot, amely az ő személyiségének vonásait tükrözi? Mondhatjuk, hogy ez a mű az ő alkotása? Ilyen esetben alaposan meg kell vizsgálni, hogy valóban lemásolta-e a korábbi művet, valamint hogy egyáltalán tett-e hozzá olyan elemeket, amelyek az ő egyéni vonásait tükrözik. Ez a kérdés átvezet minket az átdolgozásokhoz, amelyeket a harmadik részben részletesen elemezni fogunk.

C) *Harmónia*

Ha az előbbi gondolatmenetet folytatva a hangokat nem horizontális, hanem vertikális irányban építjük fel, akkor akkordokat¹⁶ kapunk. Egy akkord létrejöttéhez legalább három hang kell.¹⁷ Akkordok esetében már valószínűleg elmondhatjuk, hogy már egy is elegendő lehet ahhoz, hogy egyéni jelleget hordozzon.^{18,19} Most elsősorban ne a zenében alapakkordnak nevezett akkordokra gondoljunk, mert például egy egyszerre megszólaló dúr hármashangzat²⁰ még nem tartalmaz olyan elemet, amely által rögtön felismerhetővé és elhatárolhatóvá válna az alkotás. Az ilyen esetre jó példát leginkább a modern zenében találunk, mivel a zeneszerzők kreativitása folytán egészen extrém akkordok is szülehetnek, amelyek sok módosított hangot tartalmaznak. Sokkal gyakrabban fordul elő, hogy egy akkordpár, vagyis két egymást követő akkord (különösen, ha azok akkordfordítások²¹ vagy alterált akkordok²²) már olyan egyéni vonást hordoz, amely megkülönböztethetővé teszi más művektől az adott zeneművet.

¹⁶ Az akkord szó jelentése „összhangban állni”, vagyis különböző hangok együtthangzása.

¹⁷ A két hangból álló akkordot üres akkordnak nevezzük.

¹⁸ Az akkordok egymás után rendezésének szabályait az összhangzattan rögzíti.

¹⁹ Ennek vizsgálatához és igazolásához bővebb elemzés szükséges, amelyre ez a dolgozat nem nyújt lehetőséget.

²⁰ Adott hangnemben az egyszerre megszólaló első, harmadik és ötödik fokot nevezzük dúr-hármashangzatnak.

²¹ Akkordfordításról akkor beszélünk, ha a basszus szólamba nem az akkord alaphangja kerül, hanem a terc vagy a kvint.

²² Alterált az az akkord, amelyben a hármashangzat hangjai módosító jelekkel vannak ellátva, ezáltal a hang félhanggal megemelt vagy leszállított változata szólal meg.

D) A ritmus

A ritmus jelentősége is döntő vizsgálatunk szempontjából. Ma már gyakorlatilag nem lehet egészen új ritmust létrehozni, ám a már meglévő ritmusok kombinációja hordozhat egyéni jelleget. Ez különösen fontos a dzsesszben, valamint az ütőhangszerekre írt és azok által megszólaltatott zenében. Ebben az esetben lehetséges, hogy maga a dallam (amennyiben van dallam) önmagában nem részesülne védelemben, hanem csak a ritmussal együtt alkot olyan egységet, amely egyéni jelleget hordozhat.

A zene felépítésének egészen más módja, ha azt az egyes hangközök alapján vizsgáljuk. Ebben az esetben már az alaphelyzetben legalább két hangból indulunk ki, hiszen csak így tudunk egy hangközt²³ meghatározni.²⁴ Ha elkezdünk felépíteni egy hangsort, a kis és nagy szekund²⁵ vagy terc²⁶ használata önmagában még nem hordoz megkülönböztető jelleget, ám adott esetben mégis lehet, hogy ezekről a hangközök egymásutánjáról fogjuk a későbbiekben a művet felismerni. Ezek a hangközök oly mértékben a zene alapegységének tekinthetők, hogy ha önmagukban megszólalnak, nem testesítenek meg olyan megkülönböztető erőt, amely képessé teheti őket művek elhatárolására, de előfordulhat, hogy például csak ezt a két kezdő hangot halljuk meg egy műből, máris tudjuk, mi lesz a folytatás. Egészen ritka esetektől eltekintve nem önmagukban megszólaló egyes hangokról (szóló hangok) ismerünk fel egy művet, hanem a velük együtt megszólaló akkordokról, amelyeket az előbbieken mutattunk be.

Az már nyilvánvalóan sokkal összetettebb helyzet, ha a fent említett hangközöket egymás után rendezzük valamilyen szempont szerint, vagy akárcsak a szerző kreativitása állítja azokat valamilyen sorrendbe. Matematikailag természetesen meghatározható, hogy hányféleképpen tehetnénk egymás után ezt a két hangközt, de a zeneszerzők döntő többsége nem ezen szempontok figyelembevételével alakítja ki műveinek kezdetét vagy bármely részét. Gondoljunk például a jellegzetes Mozart-névjegyre,²⁷ amely mindössze négy hangból áll, és a hangközök sorrendje: nagy szekund, kis terc, kis szekund. Látszólag nagyon egyszerű összeállítás, de a gyakorlottabb hallgató számára lehet, hogy egy fontos helyen való megjelenése azt fogja jelenteni, hogy felismeri a mű szerzőjében Mozartot.

²³ Egy hangköz állhat két egyszerre (szimultán) vagy egymást követően (szukcesszív) megszólaló hangból.

²⁴ Egy hang megszólalásakor természetesen megszólalnak ezen hang felhangjai is, amelyek szintén meghatároznak egy-egy hangközt, ám ezeket a jelenlegi vizsgálat során figyelmen kívül hagyjuk.

²⁵ A diatonikus hangsor második foka. Ebben az összefüggésben az alaphang és a szekund egyszerre szólal meg.

²⁶ A diatonikus hangsor harmadik foka. Ebben az összefüggésben az alaphang és a terc egyszerre szólal meg.

²⁷ Egyik legjellegzetesebb megjelenési helye talán a No. 41. C-dúr (Jupiter) szimfónia IV. tételének kezdete. Az egyszerű bemutatás után egy pezsgő fúga bontakozik ki.

Az eddigiekben bemutattuk, hogy a zenetudomány számára mit jelent a „zenemű”, milyen alapvető építőkövekből építkezik a zene mint művészeti ág (hangok/zörejek, dallam, harmónia, ritmus). A következőkben a zeneművek jogi védelméről, az eredetiség küszöbéről szólnak.

2. AZ EGYÉNI, EREDETI JELLEG VIZSGÁLATA; AZ EREDETISÉG KÜSZÖBE

Az egyéni, eredeti jelleg

A védelemben részesíthetőség legfontosabb feltétele az alkotásnak a szerző *szellemi tevékenységéből fakadó egyéni, eredeti jellege*.²⁸ Ez olyan tulajdonságot jelent, amely az alkotást egyben megkülönböztethetővé, elhatárolhatóvá teszi a többi műtől. Lehetséges, hogy egy alkotásnak csupán bizonyos része felel meg e követelménynek, ennek megfelelően csak az a része fog védelemben részesülni.

Már most előrebocsáthatjuk, hogy a szerzői mű egyéni, eredeti jellege a dolog és az alkotási folyamat lényegéből következően csak viszonylagos lehet, mivel minden alkotás valamilyen mértékben felhasználja az elődök által összegyűjtött szellemi örökséget.

Az egyéni jelleg megállapításához a megkülönböztethetőség²⁹ mint sajátos jellemző (amely az addig fennállótól való megkülönböztethetőséget jelenti) szükséges, amely magában foglalja a mű sajátos értelemben vett újdonságát is. Ez az újdonság mindenképpen szubjektív³⁰ értelemben értendő, vagyis minden esetben a szerző saját egyéni alkotótevékenységének eredményét kell az elkészült alkotásnak tükröznie. Ezenkívül az alkotások sosem lehetnek teljes mértékben újak, és ez nem is várható el.³¹ Nem lehet ezt a szubjektív újdonságot (ezért a szerzői jogban az „újdonság” helyett inkább az „eredetiség” kifejezést használjuk³²) objektívvé tenni már csak amiatt sem, mivel az Szjt. 1. § (2) bekezdése egyértelműen kimondja, hogy az irodalom, művészet és tudomány *minden* alkotása védelemben részesül. Felmerülhet a kérdés, hogy nem túl széles-e ez a meghatározás, nem kellene-e valamilyen minimális minőségbeli, mennyiségbeli, technikai, színvonalbeli vagy esztétikai követelményt felállítani a védelemben részesíthető alkotásokkal szemben? Meddig is terjedjen valójában ez a „védőernyő”?³³ Ha az egyéni, eredeti jelleg fogalmát helyesen értelmezzük, erre az alsó határra nincs szükség. Ezenkívül a Szjt. 1. § (3) bekezdése értelmében a vé-

²⁸ Szjt. 1. § (3).

²⁹ Petrik Ferenc (szerk.): A szerzői jog. Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, Budapest, 1990. p. 26.

³⁰ Gyertyánfy Péter (szerk.): A szerzői jogi törvény magyarázata. CompLex Kiadó, Budapest, 2006. p. 30.

³¹ Gernot Schulze: Die kleine Münze und ihre Abgrenzungsproblematik bei den Werkarten des Urheberrechts. Schriftenreihe der UFITA 66, HochschulVerlag, Freiburg, 1983, p. 153.

³² Gyertyánfy Péter (szerk.): A szerzői jogi törvény magyarázata. KJK-Kerszöv Jogi és Üzleti Kiadó, Budapest, 2000. p. 27.

³³ Gyertyánfy Péter: Meddig terjedjen még a szerzői jog? Jogtudományi Közlöny, 2001. 9. sz., p. 338.

delem nem függ mennyiségi, minőségi, esztétikai jellemzőktől vagy az alkotás színvonalára vonatkozó értékítélétől. Az az alkotás, amely magán hordozza alkotója szellemiségének stílusjegyeit, megfelel az egyéni, eredeti jelleg követelményének. Ezt támasztja alá a német irodalom is, amelyben kifejezésre jut, hogy az egyéni jelleg semmiképp nem jelenthet művészeti vagy esztétikai értékítéletet.³⁴ A Magyar Királyi Kúria már egy 1934-ben keletkezett ítéletében kifejtette álláspontját (az 1921. évi LIV. törvénycikk értelmében), amely szerint a szerzői jogi védelem tárgya csak olyan mű lehet, amely a „megalkotójának önálló, egyéni szellemi terméke”, és amely magán viseli az „újszerűség bélyegét”.³⁵

Az egyéniesség megnyilvánulhat a mű tartalmában vagy a formájában is, és természetesen mindkettőben egyszerre. A csupán a külső formában jelentkező egyéni vonás megnyilvánulhat az alkotások összerendezésében, kiválogatásában, elrendezésében, ha ez a szerző egyéni gondolatait kifejezésre juttatja. Ebben az esetben a szerző az addig ismert elemekből egy új, addig még nem létező kombinációt hoz létre. A szubjektív újdonság követelményének ott van a határa, ahol a közkinccs kezdődik. A már ismert elemek újrendezésének fogalmát a magyar szerzői jogi törvény is ismeri [7. § (1)] a gyűjteményes mű fogalmának meghatározásánál, amikor az egyéni, eredeti jelleg követelményét felállítja. A zene világában értelmezve egy pillanatra az egyéniességet, az kifejezést nyerhet a dallamban, annak átdolgozásában, a ritmusban, a hangszerelésben.³⁶ Az is előfordulhat a könnyűzene területén, hogy a zene és a szöveg együttesében jelenik meg az egyéni jelleg.

A magyar szerzői jogi törvénnyel szemben a német szerzői jogi törvény a védett művek körét – a példálózó felsoroláson túl – úgy határozza meg, hogy azok „személyes szellemi alkotások” (*persönliche geistige Schöpfungen*).³⁷ Vagyis ez a megfogalmazás olyan eredményt takar, amely tartalmában vagy külső formájában (vagy e kettő kapcsolatában) valamilyen újat vagy egyénit mutat be.

Ugyanezt a megfogalmazást tartalmazza az osztrák szerzői jogi törvény is azzal a kiegészítéssel, hogy a személyes szellemi alkotások további jellemzőjeként határozza meg a „sajátosságot” (*eigentümliche geistige Schöpfung*),³⁸ azaz a létrejött műnek a szerző saját személyes stílusjegyeit kell bizonyos mértékben tükröznie.

³⁴ *Manfred Rehbinder*: Urheberrecht. Juristische Kurz-Lehrbücher. Verlag C.H.Beck, München, 2006, p. 25.

³⁵ Kúria, P.I. 3581/1934. in *Alföldy Dezső*: A magyar szerzői jog – különös tekintettel a M. Kir. Kuria gyakorlatára. Grill Károly Könyvkiadó vállalata, Budapest, 1936, p. 13. Korábbi ítéleteiben a Kúria az „önálló egyéni,” ill. „egyéni sajátos jelleg” kifejezéseket használta.

³⁶ *Friedrich Karl Fromm, Wilhelm Nordemann*: Urheberrecht. Kommentar zum Urheberrechtsgesetz zum Verlagsgesetz und zum Urheberrechtswahrnehmungsgesetz, 10. Auflage. Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart, 2008.

³⁷ Das Deutsche Urheberrechtsgesetz 2. § (2): „Werke im Sinne dieses Gesetzes sind nur persönliche geistige Schöpfungen”.

³⁸ Das Österreichische Urheberrechtsgesetz 1. § (1): „Werke im Sinne dieses Gesetzes sind eigentümliche geistige Schöpfungen auf den Gebieten der Literatur, der Tonkunst, der bildenden Künste und der Filmkunst”.

Érdemes röviden összefoglalni, hogy tulajdonképpen milyen rétegekre is lehet felbontani egy művet. Ehhez használjuk kiindulópontul Heinrich Hubmann rendszerét.³⁹ Minden alkotás több különféle rétegre tagozódik. Kiinduló szempontunk az érzékelhetőség, vagyis valamilyen formában meg kell jelennie a műnek ahhoz, hogy végeredményben majd egyéni, eredeti jellegről tudjunk beszélni.⁴⁰ A különböző művészeti ágakban ez lehet papír, vászon, fa, de idetartozik annak ellenére, hogy elszáll, a megszólaltatott hang és a kimondott szó is. Ezekhez az „alapanyagokhoz” tesz hozzá a szerző valami többletet a saját művészetéből. Az alap „hordozza” ezt, de ugyanakkor valamilyen formában megőrzi önállóságát is. Különböző anyagokból épül fel, és így éri el a mű az egyediséget. Ez a többlet ismét több elemre osztható fel: a belső, illetve a külső forma és a tartalom. Irodalmi alkotásoknál – csakúgy, mint a zeneművek körében – a tartalom fejezi ki az egész mondanivalót, vagyis az alap és a hozzátett elemek egy elválaszthatatlan és szétválaszthatatlan egységet képeznek. A három réteg mindegyike lényegében két alkotórészből áll össze, amelyek szorosan kapcsolódnak egymáshoz, és így átszövik az egész művet. Az egyik az a szellemi közkinccs, amelyet a szerző a közös forrásokból, az ötletek birodalmából ismerhet meg és használhat fel, a másik pedig a szerző egyéniségének kifejeződései, belső gondolatai, egyéni jellemzői. Annak ellenére, hogy ez a kettő elválaszthatatlanul összefonódik, módszeres vizsgálattal el lehet különíteni az egyes részekhez tartozó elemeket.⁴¹ A szerző mindehhez olyan szorosan kötődik, hogy szinte a lényének részévé válik a mű, de különösen annak belső tartalma.

Érdemes még röviden bemutatni az angolszász rendszerekben jelen lévő szemléletet, amely abból indult ki, hogy bármilyen szellemi jellegű erőfeszítés („*sweat-of-the-brow*”) már elegendő ahhoz, hogy védelemben részesíthető legyen.⁴² Ezzel szemben ugye a bemutatott kontinentális rendszerekben sokszor a szellemi alkotás ténye sem volt elegendő, hanem bizonyos minőségi követelményeknek is meg kellett felelni. Később azután a Berni Uniós Egyezmény rendelkezéseivel összefüggésben harmonizálták a szabályokat, ennek eredményeképpen fogalmazták meg, hogy az eredetiség „csupán azt kívánja meg, hogy a szerző saját szellemi alkotásáról legyen szó”,⁴³ ezenkívül semmilyen más követelmény nem határozható meg a védelem feltételeként. Ezt erősíti meg az Szjt. 1. § (3) bekezdése annak kimondásával, hogy semmilyen minőségi, mennyiségi vagy esztétikai jellemzőtől nem függ a szerzői jogi védelem.

³⁹ Hubmann: i. m. (1), p. 46–48.

⁴⁰ A Berni Uniós Egyezmény értelmében a csatlakozott államok a jogi védettséghez előírhatják, hogy a mű valamilyen formában rögzítésre kerüljön, a magyar törvény ilyen nem tartalmaz [2. cikk (2)].

⁴¹ Későbbi alfejezetben kerül részletes bemutatásra a módszer.

⁴² SZJSZT 25/00.

⁴³ SZJSZT 25/00.

Die kleine Münze

Egyik idézett külföldi törvény sem fogalmaz meg további megkötéseket a védelemben részesíthető alkotásokkal kapcsolatban. A német bírói gyakorlatban azonban kialakult az a felfogás, amely azon minimális követelményeket rögzíti, amelyekkel egy alkotásnak rendelkeznie kell: ez az úgynevezett „*kleine Münze*”-elmélet.⁴⁴ Ezzel a kifejezéssel azokat a műveket jelölik, amelyek olyan csekély egyéni jelleggel rendelkeznek, hogy még éppen védelemben részesíthetőek, bizonyos értelemben szinte a védelem határán táncolnak.⁴⁵ (Másik szempontból megfogalmazva már éppen rendelkeznek megfelelő mértékű eredeti vonással ahhoz, hogy védelemben részesíthetők legyenek.) Első ránézésre legtöbbször igen nehéz eldönteni róluk, hogy még élveznek-e védelmet, vagy már éppen kívül esnek ezen a kategórián, és nem érdemlik meg az oltalmat. Ilyen alkotások a szerzői jog körébe tartozó minden művészeti ágban megtalálhatók. Az irodalom területén ilyennek tekintik például a katalógusokat, úrlapokat, a reklámozás célját szolgáló prospektusokat, a gyűjteményes művek közül pedig a szakácskönyveket, menetrendeket, telefonkönyveket. A zenében „*kleine Münze*”-nek tekintik a szignálokat, katonai jeleket. A képzőművészet körében az iparművészeti bútorokat, lámpákat, divattermékeket. De természetesen minden egyéb művészeti ágban elképzelhetőek ilyen, sajátos értelemben vett „minimális” alkotások. Mint a fent említett példákából láthattuk, olyan „alkotásokról” van ebben az esetben szó, amelyek gyakran fordulnak elő a mindennapi használatban, inkább praktikusak és hasznosak, ám sem galériákban, sem koncerttermekben nem találkozunk velük. Sokkal inkább segédeszközök, egyfajta másodlagos szerepet töltenek be, és gyakran tömegesen előállított termékek formájában testesülnek meg. Gazdasági szempontból nézve ezek az alkotások sokszor úgy jelennek meg a piacon, hogy egy valóban eredeti alkotást kissé olcsóbb és leegyszerűsített kivitelben gyártanak, ezáltal az ilyen „másolónak” sokkal jobban megéri az üzlet, és így nem utolsósorban nem kell pénzt kiadnia a jogdíjakra. (Gazdaságilag sokszor épp ezek a területek azok, amelyek komoly üzletet jelentenek, a szerzői jog gazdasági jelentősége éppen ezekben nyilvánul meg.)

Az elmélet fő kérdése tehát arra irányul, hogy vajon ezek az alkotások megérdemlik-e a védelmet, vagy már kívül kellene rekeszteni őket a védelem körén.⁴⁶ Vannak olyan szituációk, például egy bírósági eljárás, amelyben határozottan el kell dönteni, hogy egy alkotás megérdemli-e a védelmet vagy sem. De ez a döntés, bármennyire igyekszünk is, túlon-
túl

⁴⁴ A kifejezés Alexander Elstertől (1877–1942) származik, aki az Iparjogvédelem (Gewerblicher Rechtsschutz: Umfassend Urheber- und Verlagsrecht, Patent- und Musterschutzrecht, Warenzeichenrecht und Wettbewerbsrecht, de Gruyter, 1921.) című munkájában mutatta be elméletét.

⁴⁵ Schulze: i. m. (31), p. 1.

⁴⁶ Schulze: i. m. (31), p. 3. A szerző találó szavai szerint az az eldöntendő kérdés, hogy a „kis érme” érme-e még egyáltalán, amely a határon van, de éppen beleér a szerzői jogi védelembe.

szubjektív lesz, hiába próbálja a döntéshozó a minimálisra redukálni a szubjektív elemeket. Így ez bizonyos szempontból örök probléma marad. Még akkor is az maradna, ha lenne a törvényben konkrétan meghatározott minimális feltétel, mert egy művészeti alkotásnál a lényegéből fakadóan nem mindig lehet eldönteni, hogy bizonyos előre meghatározott objektív feltételeknek megfelel-e.

További kérdésként vetődhet fel, hogy ha elfogadjuk, hogy az ilyen alkotás kielégíti az otlatom feltételeit, vajon megfelelő-e, ha a védelem időtartama ugyanolyan hosszú vagy éppen ugyanolyan tartamú, mint a többi, egyéni, eredeti jelleget felmutató mű esetében? Nem lenne-e igazságosabb, ha ezeknek az alkotásoknak, mivel lényegükből fakadóan hétköznapi dolgokról van szó, rövidebb védelmi időt vagy kevesebb jogot biztosítanánk? Ez a szempont azonban megint csak ahhoz a kérdéshez vezetne vissza bennünket, hogy hogyan határoljuk is el valójában ezeket az alkotásokat. Hiszen ha a törvényben rögzítették is az ezen alkotások védelemben részesíthetőségéhez szükséges feltételek, akkor ahhoz a dilemmához fogunk eljutni egy-egy alkotás vizsgálatakor, hogy az „csak” az ilyen „minimális” alkotás követelményeit elégíti ki, vagy pedig ennél többet is magában hordoz, így hosszabb tartamú védelmet is élvezhet. Végiggondolva a kérdést az a gondolat fogalmazódhat meg bennünk, hogy továbbra is célravezetőbb, ha a törvényhozó nem határoz meg mindenféle további követelményt az alkotásokkal szemben, mivel az csak tovább bonyolítaná az elemzést, és nehézkessé tenné a rendszer működését. Az ilyen mértékű szubjektivitás végső soron még jogbizonytalanságot is eredményezhet.

A „minimális” alkotásokról egy további fontos észrevételt kell tennünk, mégpedig azt, hogy a fent bemutatott példák mindegyike valamilyen célra íródott. Ez az objektív célorientáltság megjelenik természetesen az egyéb műveknél is, de ott a fő cél leginkább az, hogy a szerző gondolatait, érzelmeit vagy valamilyen történetet (gondoljunk a programzenékre, mint például Hector Berlioz: Fantasztikus szimfóniája) közvetítsen a hallgatókhoz, gyönyörködtesse őket. Ám ezen kicsiny művek esetében mindig meg lehet fogalmazni egy konkrét és egyben gyakorlatias célt. Például a különböző jelzések (szignálok, dudajelek, harangkongás) mindegyike a figyelemfelkeltésre, információközvetítésre szolgál. Ezen „szociális funkciója” miatt is lenne úgy megítélhető, hogy nem részesülhetnek védelemben. (Egy alkotás szociális funkciója alatt azt értjük, hogy dominánsan egy meghatározott célt szolgál, jelen esetben például a figyelemfelhívást.⁴⁷) A védettséget végső soron természetesen nem ez a szociális funkció határozza meg. Az ilyen jellegű „használati művek” jogvédelme a gazdaság szempontjából is jelentős.

⁴⁷ Schulze: i. m. (31), p. 163.

„Minimális” alkotások a zenében

Mint fentebb bemutattuk, ilyen „minimális” alkotások minden művészeti ágban előfordulnak. Vizsgálatunkat most a zeneművek csoportjára összpontosítjuk. Nagyon érdekes megfigyelni, hogy egyes helyeken a szakirodalomban a „minimális” alkotásokra vonatkozóan egyéni, eredeti jelleg helyett egyéni-esztétikai jelleg kifejezéssel találkozunk.⁴⁸ Ez a megfogalmazás bizonyos szempontból lehet, hogy nem egészen megfelelő, mivel burkoltan már valamiféle szubjektív értékítéletet hordoz. Aki esztétikai szempontból vizsgál egy művet, az önkéntelenül is elszakad az objektív vizsgálatától, és így saját szempontjait is belefoglalja a vizsgálatba.

A „minimális” zeneművek körébe leggyakrabban olyan zeneművek tartoznak, amelyek felépítése rendkívül egyszerű szerkezetet mutat, úgymond nem a szerzői kreativitás komplex megtestesítői. Ennek ellenére – ha jól vannak megírva – maradéktalanul ki tudják fejezni azt, amire az alkotó szándéka irányult. Gondoljunk például az egyes figyelemfelhívó szignálokra, jelzésekre (pl.: MÁV-szignál) vagy a napjainkban aktuális tévéműsorok háttérzenéjére, a vetélkedőkben elhangzó jelzésekre. Általában csekély számú hangból állnak, rendeltetésük lényege, hogy valamilyen célra irányulnak. Ha ezen túlmenően még esztétikailag is képviselnek valamilyen értéket, az a szerzői jog szempontjából irreleváns. Ily módon mégis kihívást jelent a zeneszerzőnek, mert olyat alkothat, amelyről akár több évtizeden keresztül egy bizonyos dolog fog az embereknek eszükbe jutni.

Arról az esetről is röviden szólnunk kell, amelyben egy már létező zenemű részlete válik jelzéssé valamilyen formában. Vagyis egy már megkomponált zenemű részletét használják fel arra, hogy egy érzelmet, lelkiállapotot vagy akárcsak egy rádióműsort vagy bármilyen más célt szolgáljon. Gondoljunk például napjainkban a BKV járművein elhangzó szignálra, amely a Kaláka együttes „Börönd Ödön” című számából egy rövidke részlet. Ezt a megnyilvánulási formát el kell határolnunk a fentebb bemutatottól, mivel itt egy már létező, szerzői jogilag védett mű későbbi felhasználásáról van szó, ily módon – a védelmi időn belül – a szerző engedélye szükséges hozzá. Ez természetesen úgy is megvalósulhat, hogy a védelmi idő lejártát követően valaki kiemeli a műből egy frázist, és valamilyen cél szolgálatába állítja azt. Ilyen esetben az ő szerzői tevékenysége a kiválogatásra és a kiemelésre irányul csupán. Ezáltal elméletben lehetővé válik, hogy egy már létező védett vagy már nem védett alkotásból egy olyan részletet emeljünk ki – akár maga a szerző is –, amely csak a „minimális” alkotás kategóriájába esik bele. Legtöbbször ez a kiemelés a már amúgy is népszerű részletekre irányul, ám az is elképzelhető, hogy egy lényegtelen (rá kevésbé jellemző) részt választ ki a szerző. Lehetséges, hogy ez valamiféle minőségromlást is előidézhet? Vagyis, hogy a mű szempontjából nézve csak azt az egy részletet fogják ismerni és értékelni? Ennek a kér-

⁴⁸ Schulze: i. m. (31), p. 201.

désnek a jogi relevanciája a személyhez fűződő jogok körében lehet, mivel ilyenkor a mű egysége sérül. Természetesen igen, nagy valószínűséggel a későbbiekben ez a kiemelt részlet dominánssá fog válni, önálló életet fog élni. De a jog szempontjából, mint már említettük, a környezetben és a társadalomban elért hatás nem vehető figyelembe az egyéni, eredeti jelleg vizsgálatakor, így mind a két alkotás ugyanazt a jogi védelmet fogja élvezni.

A hazai gyakorlatban felmerült az a kérdés, hogy vajon a „techno” zene mennyiben élvez szerzői jogi védelmet. A Szerzői Jogi Szakértő Testület egyértelműen megfogalmazta,⁴⁹ hogy igen, ez a fajta alkotás is védelmet élvez, mivel ez egy speciális műfaj, amely úgy keletkezik, hogy „különböző zörejek, effektusok és hangminták felhasználásával a DJ rögtönzésszerűen állít elő valamit”,⁵⁰ ami ezek alapján egyéni, eredeti jellegű zeneműnek minősül, vagyis védelmet fog élvezni.

A zenemű egyéni jellegét hordozó tényezők

Melyek azok a tényezők valójában, amelyek egy zenemű egyéni jellegét hordozhatják? Nem elegendő, ha csupán hangokat vagy akkordokat helyezünk egymás mellé, ezeknek tartalmat is kell közvetíteniük. Ennek a tartalomnak az egyéni, eredeti kifejtése lesz az, amit egyéni, eredeti vonásnak fogunk nevezni, és ami elhatárolja az adott művet a többi alkotástól. Mint egyéni jelleget hordozó tényezőt, elsősorban a hangokat és az ebből felépülő hangsorokat kell említenünk, de ezekhez még számos egyéb tényező is kapcsolódik. Feloszthatjuk ezeket szubjektív és objektív tényezőket tartalmazó csoportokra. Objektív ismérv lehet a zenemű hangneme, hangszerelése, a hangok hosszúsága, de szubjektív tényező már a hangszín és a hangerő. Ahány ember van, annyiféleképpen hallja a megszólaló hangokat, így ezeket nem sorolhatjuk az objektív ismérvek közé. Szintén szubjektív ugyan, de meghatározó lehet például még a műről keletkező első benyomásunk is azáltal, hogy a meglepetés erejével hat, felkelti érdeklődésünket, vagy épp ellenkezőleg, negatívan determinálja szemünkben a mű sorsát. További szubjektív ismérv például még a mű értéke, hiszen mindenki számára más és más értéket hordoz egy adott műalkotás. Megkísérelhetjük pénzben kifejezni ezt az értéket, nap mint nap rá is kényszerülünk erre, ám korántsem biztos, hogy mindenki számára ugyanazt jelenti. A jog ebben a helyzetben kettős szerepet játszik, mivel az egyéni, eredeti jelleg megállapításakor nem veheti figyelembe, hogy pénzben kifejezve mennyit ér az adott mű, ám a bíróságoknak a felmerülő egyes ügyekben meg kell határozniuk egy-egy alkotás felhasználásának értékét.

Gernot Schulze tanulmányában találkozunk egy jól felépített vizsgálati módszerrel, amely segíthet eldönteni, hogy egy alkotás rendelkezik-e egyéni vonásokkal vagy sem, és

⁴⁹ SZJSZT 43/00.

⁵⁰ SZJSZT 43/00.

ezáltal megérdemli-e a szerzői jogi védelmet.⁵¹ Schulze elsősorban a „kleine Münze”-alkotásokra vonatkozóan mutatja be ezt a tesztet, de bizonyos módosításokkal a későbbiekben elemzendő zenei átdolgozásokra is alkalmazni lehet. A módszerben először egyesével, majd összetetten kell vizsgálni a szubjektív és az objektív ismérveket. A teszt a következő négy lépésből áll. Az első lépésben azt kell vizsgálni, hogy a mű első pillantásra (hallásra) milyen benyomást tesz a nézőre (hallgatóra). Azt kell itt megjegyezni, hogy melyek azok az első impulzusok, reakciók, amelyek felébrednek a hallgatóban. Ahol nyilvánvalóan dominálnak a szellemi-esztétikai összetevők, ezt már itt az első lépésben rögzíteni kell. Második lépésben részletes vizsgálatnak⁵² kell alávetni az alkotást, alkotóelemeire kell felbontani, hogy kitűnjön, milyen elemekből és egységekből építette fel a szerző. Itt elviekben elhatárolhatóvá válik majd, hogy melyek azok az egységek vagy szempontok (pl.: összerendezési sorrend), amelyek már ismertek, és melyek azok, amelyek az újdonság jellemzőit hordozzák. Ez a lépése a tesztnek igencsak hasznos lehet a zenei átdolgozások esetében, ugyanis így megkíséreljük pontosan elhatárolni, hogy melyek az eredeti mű részei, és melyek származnak a későbbi szerzőtől, így végső soron döntéssé érlelődhet, hogy az adott átdolgozás valóban megérdemli-e a szerzői jogi védelmet. Természetesen ez a vizsgálat sok esetben szinte lehetetlen és megoldhatatlan feladat, mégis több szempontból hasznos lehet egy ilyen részletes elemzés. Visszatérve a tesztre, a harmadik lépésben a környezet reakcióját kell megfigyelni (mint szubjektív ismérvet), amely elsősorban abban nyilvánul meg, mennyire találják az adott dolgot hasznosnak, mekkora a sikere az alkotásnak, és milyen mértékben vásárolják azt. Ezek azok a jellemzők, amelyek a műben megnyilvánuló egyéni jellemzőket kívülről a legjobban visszatükrözik és értékelik. Ebben a lépésben azt is figyelembe lehet venni (sőt célszerű is), hogy a szerző voltaképpen mire is szánta a művét, továbbá hogy milyen eljárással állította elő az alkotását. A negyedik és egyben utolsó lépésben az alkotás összbenyomását és összehatását kell megfigyelni. Össze kell vetni az egyes megfigyelt jellemzőket és azok intenzitását, összehasonlítani ezek egymáshoz való viszonyát, meg kell határozni, hogy melyek a dominánsak, és ezek alapján kell kialakítani az álláspontot, mely szerint rendelkezik-e a mű egyéni és eredeti vonásokkal vagy sem.

Megfigyelhető egy olyan tendencia is, miszerint minél több elemből áll egy alkotás, annál biztosabb, hogy védelemben fog részesülni, hiszen a sok elem között biztosan akad olyan, amely egyéni vonásokat tükröz. A „minimális” alkotásokat ezért is nehéz, illetve kérdéses védelemben részesíteni, mivel olyan csekély számú elemből épülnek fel, hogy nagyon nehéz ezeket oly módon összeválogatni, hogy az már önmagában egyéni jelleget testesítsen meg. Előfordulhat természetesen, hogy kevés elemből álló alkotás is védelmet élvezhet, ha ezek mindegyike önmagában olyan jelentős, hogy eléri az egyéni, eredeti jelleg küszöbét.

⁵¹ Schulze: i. m. (31), p. 181.

⁵² Ilyen részletes elemző vizsgálatot találunk például a „Magdalenenarie” híres esetében, amelynek részletes bemutatását a GRUR 1971. évf. 6. számában találjuk, p. 266–269.

Tovább vizsgálva az egyéni jelleget befolyásoló tényezőket megállapíthatjuk, hogy elméletben nem szabadna differenciálni aszerint, hogy ki is alkotta a művet, a való életben azonban gyakran előfordul, hogy emiatt a szubjektív elem miatt értékelünk, vagyis azért lesz egy mű népszerű, mert azt egy – már amúgy is elismert – szerző alkotta. A másik oldalról kifejezve azt is vizsgálhatjuk, hogy mekkora energiabefektetéssel és -ráfordítással jött létre a mű. De ez a szempont is túlzottan szubjektív ismérv, mert lehet, hogy a zeneszerzés egyesek számára játszi könnyedségű feladat, míg mások számára bonyolultabb, így az objektív vélemény kialakításában nem vehetjük figyelembe. A törvény sem a szellemi tevékenységet védi, hanem az annak eredményeképpen megszülető alkotást, vagyis az eredményt.⁵³

Visszatérve az egyes hangok vizsgálatára korábban megállapítottuk, hogy egy hang – elmentében a szavakkal – önmagában nem testesít meg olyan értéket, amely szerzői jogi értelemben védhető lenne. Ily módon – párhuzamba állítva a beszéddel – a szavak inkább már a motívumoknak felelhetnek meg, amelyek már önmagukban is értelmes egységet alkotnak. Szélsőséges esetben előfordulhat, hogy egyetlen hang, amely hangerőben és hangszínben változik, olyan magas fokú értéket testesít meg, hogy már egyéni vonásokat hordoz, ám ennek elfogadása nagyrészt azon múlik, hogy mit is fogadunk el tulajdonképpen zenének.

Eddigi elemzésünk során a hangokat és azok összetételét vizsgáltuk mint egyéni jelleget hordozó tényezőket, de a zeneműveknek nagyon fontos alkotóeleme a szünet, vagyis a csend is. Általában meghatározott értékig tartanak, és néha nagyon fontos szerephez jutnak. Elrendezésük és természetesen a hangokkal és harmóniákkal alkotott kombinációjuk meghatározó az egyéni, eredeti jelleg vizsgálatakor, beépülnek a dallamba, megszaktíják azt, és ezáltal szerves részét képezik az alkotásnak. De vajon mindezeket szem előtt tartva előfordulhat-e, hogy egy zenemű csak szünetekből álljon? A XX. század egyik avantgárd zeneszerzőjének, John Cage-nek⁵⁴ létezik egy olyan „zeneműve”, amely a 4'33" címet viseli, és lényegében abból áll, hogy a zongorista kimegy a zongorához, felnyitja azt, és 4 perc 33 másodpercig csendben ül, majd az idő leteltével lecsukja a zongorát. Vagy gondoljunk például a magyar szerző, Matuz István Három fuvoladarab zongorára című művére. Ez a mű abból áll, hogy a fuvolista a színpadon fogja a fuvoláját, szétszedi három részre, és az egyes részeket tetszőleges helyeken elhelyezi a zongorán. Ez vajon zeneműnek tekinthető? Kétségtelen, hogy hordoz bizonyos egyéni, eredeti jelleget, de vajon zenemű-e? Ha egészen szélsőségesek akarunk lenni, akkor mondhatjuk, hogy az is ad egyfajta hangot (zajt), ahogyan szétszedjük a fuvolát elemeire, majd koppán egyet, ahogy letesszük a zongorára, de mindez elegendő ahhoz, hogy zeneműnek minősítsük ezt a „darabot”? Vagyis általánosan feltéve a kérdést, feltétlenül szükséges, hogy egy zenemű valamilyen módon előállított hangokból épüljön fel? Vagy elegendő, ha csak meghatározott időtartamú csendet jelent? Lehet ezt pusztá tré-

⁵³ Gyertyánfy: i. m. (32), p. 24.

⁵⁴ John Cage (1912–1992) amerikai avantgárd zeneszerző.

fánál többnek tekinteni? Úgy véljük, hogy ezekben a művekben is rejlik valamilyen érték, ez azonban elsősorban az előadás folyamán kristályosodhat ki. Egyéni jelleggel kétségtelenül rendelkeznek, amely a szerző szellemi teljesítményéből fakad (ez esetben talán inkább csak megszállja az ihlet), így a jog szempontjából védelemben részesíthetők lesznek. Ám ezen művek esetében sokkal dominánsabb a mű szubjektív megítélése.

Az egyéni, eredeti jelleg az elektronikus zenében

Szólnunk kell még pár szót az elektronikus zenéről. Hogyan függ össze az egyéni jelleg és például a számítógép vagy más elektronikus eszköz segítségével létrehozott zenemű? Alapjában véve elfogadhatjuk azt a megállapítást, hogy minél nagyobb mértékben a számítógép „alkotja” a művet, annál inkább elvesznek a szerző egyéni kifejezési lehetőségei. Szerzői jogi szempontból az a mű részesíthető védelemben, amelyen még tisztán és határozottan érzékelhetők az alkotó egyéni stílusjegyei. Német kifejezéssel élve ha még „a szerző még uralkodik az alkotáson”.⁵⁵ Ezen gondolatmenetből kiindulva mondhatjuk, hogy az aleatorikus zene⁵⁶ nem részesülhet védelemben.⁵⁷

Visszatérve az elektronikus zenéhez, ebben az esetben arról van szó, hogy egy elektronikus eszközzel generált hangzást rögzítünk valamilyen formában, majd ezt valamilyen módon még átformázzuk (például megvágjuk). Az elektronikus eszközt arra is felhasználhatjuk, hogy hagyományos zenei anyagot átalakítsunk.⁵⁸ Ebben az esetben azonban összemósódhat, hogy kit is tekintünk valójában szerzőnek, a hangmérnököt, vagy akinek a kiinduló ötlete alapján végül megszületett a mű. Az elfogadott álláspont értelmében a jog azt tekinti az elektronikus mű szerzőjének, akinek a mű „gondolata és megvalósításának pontos terve tulajdonítható”.⁵⁹

Az egyéni, eredeti jelleg a common law-ban

A korábban említett kontinentális rendszerekkel szemben a common law jogrendszerekben a védelemben részesítendő szellemi alkotásokkal kapcsolatban az eredetiség (*originality*) mint kritérium az elfogadott. Ez a fajta eredetiség különböző fogalmak sajátos elegyeként

⁵⁵ *Fromm, Nordemann*: i. m. (36), p. 128. „der Komponist noch der Herr über die Komposition geblieben ist”.

⁵⁶ Aleatorikus zene: olyan, XX. századi zenei irányzat, amelyben a véletlen szerepét is beépíti a művébe a zeneszerző. Az előadó(k)ra bízta egy-egy részlet megoldását, a motívum ismétlését, sorrendiségét, sőt egyes szakaszokban a hangok tetszőleges megválasztását is. A zeneszerző a kódokkal és számokkal jelölt részeket mint alkotó karmester improvizációszerűen kombinálhatja magán az előadáson is.

⁵⁷ *Fromm, Nordemann*: i. m. (36), p. 128.

⁵⁸ *Gyenge Anikó*: Zeneművek átdolgozása a szerzői jogban. Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle, 107. évf. 3. sz., 2002. június.

⁵⁹ *Gyenge*: i. m. (58), p. 9.

jön létre: a munka (*labour and work*), az ítékezés (*judgement*), a szakértelem (*skill*), és a gazdasági tényező (*industry*).⁶⁰ Érdekes megfigyelni, hogy a common law rendszerben nyenyire az értékelés szerves részének tekintik a bírói ítékezést, de ez valójában az egész jogrendszerben megnyilvánuló sajátosság. A fent hivatkozott cikk szerzője, William Hayhurst szerint az eredetiség fontos eleme lehet a kreativitás is. Ennek során az alkotó olyan, nem szerzői jogi értelemben vett ötleteket használ fel, amelyek általában az ő műveit jellemzik. Nem mondhatjuk, hogy kizárólag csak ezen alkotóé, mert ilyen kreatív „ötlet” nagyon kevés van. Ritka az olyan megvalósítás vagy jellemző tulajdonság, amely egy másik – lehet, hogy a világ egy egészen másik pontján megtalálható – alkotó művében ne szerepelne. Nagyon sarkítva ezt a szempontot megkockáztathatjuk azt a megállapítást is, hogy nincs olyan ötlet, amely minden részében maradéktalanul eredeti és egyéni lenne. [Ezért is zárja ki részben a szerzői jogi védelemből az Sztj. 1. § (6) az ötleteket]. Ha ezt elfogadjuk, akkor lényegében minden alkotás gyűjteményes mű lenne [Sztj. 7. § (1)], mivel a szerző a már rendelkezésre álló elemeket rendezné csak el az általa meghatározott sorrendbe. Még tovább folytatva ezt a szélsőséges álláspontot arra juthatunk, hogy ily módon az egész szerzői jogunk arra redukálódna, hogy alkotóink már meghatározott részecskéket rendeznek „csak” sorba, és ennyit jelent csupán az egyéni, eredeti jelleg. De félretéve ezt a radikális álláspontot, azt mindenképpen elmondhatjuk, hogy az alkotó *valamilyen mértékű* szellemi erőfeszítése (*intellectual effort*)⁶¹ mindenképpen szükséges ahhoz, hogy egy alkotást eredetinek lehessen nevezni. Azt, hogy ez a bizonyos mértékű szellemi erőfeszítés milyen szintet ér el, azt mindig az egyedi esetben kell vizsgálni.⁶²

3. AZ ÁTDOLGOZÁS FOGALMA ÉS A ZENEI ÁTDOLGOZÁSOK

Az átdolgozás szerzői jogi fogalma

A Sztj. 29. §-a szerint átdolgozás a mű fordítása, színpadi, zenei feldolgozása, filmre való átdolgozása, a filmalkotás átdolgozása és a mű minden más olyan megváltoztatása is, amelynek eredményeképpen az eredeti műből származó más mű jön létre. Mindez a szerzőt megillető kizárólagos jog, átdolgozásra csak a szerző adhat másnak engedélyt. A szerzőnek a műve integritásához fűződő joga sérülhet, amennyiben engedélye nélkül készül átdolgozás valamelyik művéből, hiszen az átdolgozás olyan lényegi változtatásokat eszközöl az alkotá-

⁶⁰ William Hayhurst: „Creativity” as an Aspect of Originality: Copyright in Works that are included in Other Works. E.I.P.R. 2003, 7. sz. p. 326.

⁶¹ Hayhurst: i. m. (60), p. 326.

⁶² Sztj. 101. § A vitatott egyéni, eredeti jelleg vizsgálatára és eldöntésére a Szerzői Jogi Szakértő Testületet rendeli ki.

son, amelyek már önmagukban alkotói jelleget mutatnak fel. Az engedély kizárólagosságát erősíti meg bizonyos szempontból a 47. § (1), amely szerint a felhasználási engedély csak kifejezett kikötés esetén terjed ki az átdolgozásra.

Általános követelményként megfogalmazhatjuk tehát, hogy az átdolgozott műnek is meg kell felelnie a Sztj.-ben meghatározott feltételnek, vagyis ki kell elégítenie az egyéni, eredeti jelleg követelményét, amelynek szellemi tevékenységből kell fakadnia.⁶³ Valójában ez azt jelenti, hogy annak a „résznek” kell megfelelnie a szerzői jog követelményének, amelyet hozzátesz az átdolgozó, mivel maga az átdolgozott mű már amúgy is kielégíti ezeket a követelményeket. Fontos hangsúlyozni, hogy az átdolgozót – amennyiben műve kielégíti a védelemben részesíthetőség követelményét – *ugyanolyan* jogi védelem illeti meg, mint az eredeti mű szerzőjét. (A törvény 29. §-a értelemszerűen a még szerzői jogilag védett alkotásokra vonatkozik, de – főleg a zenében – gyakori a már nem védett alkotások átdolgozása, amelyek esetében csak a hozzáadott elemek egyéni, eredeti jellegét szükséges vizsgálni.)

Az 1921. évi LIV. törvény is, amely korábbi szerzői jogi törvényünk volt, egyértelműen kimondja ezt.⁶⁴ E törvény nem határozta meg egyértelműen az átdolgozás fogalmát, így annak ismérveire csak a bírói gyakorlat segítségével lehet következtetni. (Ezzel szemben a törvény külön fejezetet szentelt a zeneműveknek.) Benárd Aurél egy konkrét bírói eljárás alapján – amelynek középpontjában egy Chopin-zongoraetűd táncdallá való átdolgozása állt – levezeti, hogy a törvény értelmében az átdolgozás fogalma ugyanúgy értelmezendő a szerzői jogi védelem és a bitorlás szempontjából.⁶⁵ Ezt a megállapítását nem csupán a zenei átdolgozások vizsgálatánál teszi meg, hanem minden műfajra vonatkoztatja. Vagyis az átdolgozás fajtáit Benárd a bitorlás nézőpontjából közelíti meg, és ennek nyomán háromféle átdolgozást különböztet meg:⁶⁶ az első csoportba azok tartoznak, amelyek – ha a szerző engedélye nélkül történnek – kimerítik a bitorlás tényállását, és így nem részesülhetnek védelemben. A második csoportba azokat az átdolgozásokat sorolja, amelyek szoros értelemben véve jogszerűek. Ezalatt Benárd azokat az átdolgozásokat érti, amelyek „tartalmukban és a megjelenítés formájában nem térnek el alapvetően az eredeti műtől”, nem teljesen függetlenek tőle, valamint „nincs új és eredeti jellegük”.⁶⁷ Végül a harmadik csoportba azok tartoznak, amelyek az eredeti alkotástól tartalomban és formában egyaránt alapvetően eltérnek, az eredeti alkotástól független alkotásnak minősülnek annak ellenére, hogy az ihletet az átdolgozó az eredeti műből merítette. Talán a szó legszorosabb értelmében véve ezek már nem is minősülnek átdolgozásnak. Különös, hogy a Legfelsőbb Bíróság ebben a cikkben

⁶³ Sztj. 4. § (2): Szerzői jogi védelem alatt áll más szerző művének átdolgozása, feldolgozása vagy fordítása is, ha annak egyéni, eredeti jellege van.

⁶⁴ 1921. évi LIV. törvény 8. §.

⁶⁵ Benárd Aurél: Zeneművek átdolgozásának szerzői jogi védelme. Magyar Jog, 1961. 3. sz., p. 116.

⁶⁶ Benárd: i. m. (65), p. 116.

⁶⁷ Az 1921. évi szerzői jogi törvény még nem használja az egyéni, eredeti jelleg kifejezést, ezt csak az 1969. évi III. törvény vezette be.

kifejtett ítélete nyomán e csoportban nem elegendő csupán a tartalom *vagy* a forma megváltoztatása, hanem mindkettő szükséges feltétele annak, hogy átdolgozásnak lehessen minősíteni egy művet.⁶⁸ Míg a bíróság ítélete ezen csoportokból csak az elsőt és a harmadikat tartalmazza, addig Benárd fontosnak tartja, hogy – a szerinte legnagyobb csoportot – ezeket a jogszerű átdolgozásokat is beépítse az átdolgozás fajtáinak körébe.

Érdekes és figyelemre méltó Manfred Reh binder a szerzői jogról szóló könyvében kifejtett álláspontja az átdolgozásokról.⁶⁹ Reh binder is lényegében háromféle átdolgozást különböztet meg, ám merőben más szempont alapján határolja el ezeket, mint Benárd Aurél. Az első csoportba azokat az átdolgozásokat sorolja, amelyeknél az eredeti műhöz hozzáadott anyag nem védett szerzői jogilag, mert nem tartalmaz egyéni, eredeti jellegű változtatásokat (*nicht-schöpferische Umgestaltungen*). Vagyis ebben az esetben az eredeti mű szerzőjének védelmében marad maga az átdolgozás is. A második csoport már jóval összetettebb, ebbe tartoznak az olyan átdolgozások, amelyek esetében a „hozzáadott anyag” már rendelkezik egyéni jelleggel (*Bearbeitung*). Reh binder kétfajta átdolgozást sorol ebbe a kategóriába, egyrészt azokat, amelyek az eredeti művet tartalmilag érintetlenül hagyják, attól különállóan próbálják további módokon kihasználni a benne rejlő értékeket (*Umformung*). Például ide tartozik a fordítás, vagy más művészeti ágban való feldolgozás, mint például a megfilmesítés. Másrészt pedig az olyan alkotásokat helyezi ebbe a csoportba, amelyek mutatnak egyéni, eredeti vonásokat, de nem lehet új, önálló műként kezelni, mivel túlzott mértékben felismerhető bennük az eredeti mű egyéni, eredeti jellege (*inhaltliche Umgestaltung*). A harmadik csoport jelenti végül azokat az átdolgozásokat, amelyek az eredeti mű részeit teljesen sajátos módon átdolgozzák, és így egészen új, egyéni mű jön létre (*Neugestaltung*).

	Hozzáadott anyag	Kinek a védelmében?
1.	nem védett, nem egyéni	eredeti szerző
2a)	egyéni, de tartalmilag nem érinti az eredeti művet	átdolgozó (eredeti szerző engedélye)
b)	egyéni, de túlzottan függ az átdolgozott műtől	átdolgozó (engedély)
3.	egyéni	átdolgozó (engedély)

Reh binder szerint az az átdolgozás lényege, hogy az eredeti műből átvesszük a belső formát, lényegét, majd ezt követően ellátjuk egy új külső formával.

⁶⁸ A következőkben bemutatott Manfred Reh binder-féle csoportosítás is nyomatékosan kiemeli a tartalom és a forma megváltoztatásának követelményét. *Reh binder*: i. m. (34), p. 84.

⁶⁹ *Reh binder*: i. m. (34), p. 83–84.

E vizsgálatok és csoportosítások nyomán alapvető kérdésként vetődik fel, hogy milyen mértékben kell, hogy elhatárolható legyen az átdolgozás az eredeti műtől? Elegendő-e, ha megkülönböztethető tőle, vagy el kell érnie azt a szintet, hogy már ne is lehessen felismerni, hogy milyen műből is készült valójában? De ha már nem is lehet ráismerni, hogy milyen műből készült – vagyis ilyenkor az eredmény csak az átdolgozó személyiségének vonásait tükrözi –, akkor miért lenne szükség az átdolgozáshoz az eredeti szerző engedélyére? Sok szerző a megkülönböztethetőséget mint szubjektív ismérvet (és mint az egyéni, eredeti jelleg egyik fő ismérvét) emeli ki, ez azonban csak a minimális szintet rögzíti, de ennél többre törvény és szakirodalom nem szorítkozhat. Ha további követelményeket fogalmazna meg az átdolgozásokkal kapcsolatban, az már beleütközne a Sztj. 1. § (3) bekezdésébe. Minden esetben külön-külön kell vizsgálni, hogy a mű az átdolgozás követelményét kielégít-e, rendelkezik-e a „hozzáadott anyag” egyéni jelleggel, vagy pusztán plágiumról van szó.

Átdolgozás a zenében

Hermann Riedel megfogalmazásával élve a zenei átdolgozások olyan egyedülálló területet alkotnak, hogy a fogalmi elhatárolás szinte lehetetlen.⁷⁰ Megpróbálkozunk átfogó képet nyújtani az átdolgozásokról, és arról, hogy milyen módszerekkel lehet egymástól elhatárolni az egyes átdolgozási formákat.

A zenei átdolgozások fogalmának pontos elemzéséhez vegyük kiindulási alapul a Zenei Lexikon meghatározását. Eszerint az átdolgozás „saját vagy idegen mű alkotó jellegű újrafogalmazása, átalakítása, illetve az ennek eredményeképp létrejött önálló alkotói értékű új változat”.⁷¹

Figyelemre méltó a lexikon megjegyzése, amelyben arra utal, hogy a szerzői jog szerint átdolgozás az is, ha a művet az átdolgozással teszik alkalmassá valamely meghatározott célra. A szerzői jogi törvényben viszont nem találkozunk ezzel a célorientált megfogalmazással. Napjainkban is gyakran előfordul, hogy például oktatási céllal dolgoznak át egy művet, ám ez semmiképp sem tekinthető általánosnak. Mélyebben vizsgálva a kérdést elmondhatjuk, hogy a célorientáltság minden alkotási folyamatban benne van, hiszen maga az alkotó nem kezdene bele a műve létrehozásába, ha nem volna valamilyen célja a művel. Általában az érzelemkifejezés a legalapvetőbb cél, melyre egy zenei alkotás irányulhat. Ehhez járul az átdolgozásokhoz kapcsolódó többi – sokkal inkább gyakorlatias – cél, amelyek a következő alfejezetben kerülnek részletesebb bemutatásra.

Az „alkotó jellegű újrafogalmazás” magában foglalja, hogy az eredeti művet valamilyen új kontőssel látjuk el. De ugyanakkor az „alkotó” jelző használata kiemeli és hangsúlyozza,

⁷⁰ Hermann Riedel: *Originalmusik und Musikbearbeitung*. Schriftenreihe der UFITA, Heft 36, J. Schweitzer Verlag, Berlin, 1971, p. 4.

⁷¹ I. m. (2), p. 78.

hogy új elemeket is hozzá kell tenni, nem elegendő csupán a meglevő elemek újrendezése. Ezek az új elemek adják meg az átdolgozás lényegét.

A lexikon értelmében az átdolgozás akkor rendelkezik csak önálló szerzői joggal, ha az átdolgozás „egyéni teljesítmény”. A „teljesítmény” kifejezés arra is engedhet következtetni, hogy ha már valamilyen mértékű „erőfeszítés” rejlik a létrehozott átdolgozás mögött, akkor azt a szerzői jog már elfogadja önálló műnek, ám ez a gyakorlatban nem így történik. Ugyan az Szjt. 1. § (3) bekezdése értelmében nem lehet differenciálni a létrehozott művek között minőségi szempontok alapján, így nem lehet figyelembe venni, hogy mekkora energiabefektetéssel hozták létre azt, az átdolgozás elfogadásához egyéni, eredeti jelleget kell tükröznie a „hozzáadott anyagnak”, amely adott esetben lehet, hogy nagy teljesítmény, de előfordulhat, hogy minimális. Ezek alapján célravezetőbb a hatályos törvény „szellemi tevékenységből fakadó egyéni, eredeti jelleg” – kifejezése.

Nagyon leegyszerűsítve ezeket a definíciókat annyit mindenképp elmondhatunk, hogy az átdolgozáshoz egyrészt szükség van egy „átdolgozandó” alapzeneműre, amelyből kiindulunk, másrészt pedig egy átdolgozási folyamatra, amelynek eredményeképpen megszületik maga az átdolgozás. Az átdolgozási folyamatnak két véglet között kell megtalálnia a középutat, egyik oldalról ez a szolgai másolás, másik oldalról pedig az eredetitől teljes mértékben független zenemű megalkotása. Ez az elhatárolás látszólag nagyon egyszerűnek tűnik, ám az életben sokkal bonyolultabb esetek fordulnak elő, így további elemzésre van szükség.

A fentebb, Benárd Aurél nyomán elemzett bírósági ítélet indokolásában megfogalmazásra került az a határozott követelmény – immár konkrétan a zeneművek átdolgozására vonatkozóan –, hogy egy átdolgozás csak akkor minősülhet jogszerűnek, ha az új zenemű a korábbiól „tartalomban és formában *merőben* eltér, és az átvett dallamnak az átdolgozás jelentőségéhez képest csak alárendelt jelentősége van”.⁷² Vagyis csak akkor lehet jogszerű egy zenei átdolgozás, ha az átdolgozás egészéhez képest az eredeti dallam csupán másodlagos szerepet játszik. Sajátos szempontból másodlagos szerep ez, mivel végtére is az eredeti dallam adja az átdolgozás magját, ez a kiindulási alap, mégis a mű teljes egészéhez viszonyítva már meggyengül a szerepe, fontosabbá válik – és fontosabbá is kell, hogy váljon – az az anyag, amit az átdolgozó hozzátesz ehhez a dallamhoz, és amely az átdolgozó személyiségének jegeit hordozza.

Történeti szempontból vizsgálva a zenei átdolgozásokra rendkívül nagy hatással volt az egyes hangszerek fejlődése. Az idő folyamán fokozatosan egyre nagyobb hangterjedelmet lehetett megszólaltatni a hangszereken (ehhez kapcsolódik továbbá, hogy a hivatalos egyvonalas „A” hang a korábbi 415 Hz⁷³-ről fokozatosan 440 Hz-re emelkedett), és mindig újabb

⁷² Benárd: i. m. (65), p. 116.

⁷³ A frekvencia mértékegysége, nevét Heinrich Hertzről kapta.

és újabb hangszerek jöttek létre. Gondoljunk például a mai zongora fejlődéstörténetére, amely a csembalón, a klavikordonon, a fortepianón keresztül jutott el a mai állapotáig. Ám ezzel a fejlődéssel egy időben egy ellentétes irányú folyamat is végbement. Vannak olyan hangszerek, amelyek ma már teljesen kihaltak, vagy alig akad, aki ismeri őket, előadásokon, hangversenyeken sosem hallani. Ilyen például Mozart kedvelt üvegharmonikája vagy Haydn barytonja, amely a mai hangszerek közül leginkább a csellóhoz hasonlít. Ezek az eltérő irányú folyamatok együtt járnak a fejlődéssel.

Az átdolgozás okai

Érdekes megfigyelni és megvizsgálni, hogy vajon milyen okok készíthetnek valakit – akár zeneszerző, akár nem – arra, hogy átdolgozást készítsen egy zeneműből. Talán a leginkább kifejező, amikor a zeneszerzőt egy zenemű annyira megérint, olyan mértékben hatással lesz rá, hogy elhatározza, mintegy célkitűzésként, hogy átdolgozást készít, hogy a mű még teljesebben fejezze ki érzelmeit, gondolatait. Ez vezérli az alkotás egész folyamata alatt, minél érdelemgazdagabbá szeretné tenni a művet.

Az is gyakori, hogy egy mű olyan nagy népszerűsége tesz szert, hogy nemcsak az adott hangszeren játszó művészek szeretnék játszani, hanem más hangszereket is szívesen megszólaltatnák, így készül egy *átírat* egy másik hangszerre is. Fontos itt megjegyezni, hogy ebben az esetben az átdolgozót az a cél vezérli, hogy a másik hangszeren is éppolyan jól megszólaltatható legyen, mint az eredetin, és csak ennek érdekében hajt végre bizonyos változtatásokat a művön. De nemcsak hangszerek között lehetséges ez a fajta átírat, hanem énekhang és hangszerek között is. Gondoljunk például Franz Schubert híres Erlkönig dalára, amelyet Ernst dolgozott át bravúros hegedűdarabbá. Vagy akár Schubert zenekarra átírt dalait is említhetjük.

Sokkal prózaibb az a lehetőség, hogy a zeneszerző valamilyen zenei kidolgozásbeli hibát (pl.: hangszerezési hibát) szeretne kiküszöbölni az átdolgozással. Előfordulhat, hogy a zeneszerző olyan szólamot ír bizonyos hangszerekre, amelyek egyáltalán nem, vagy csak nagy nehézségek árán szólaltathatók meg. A hangszerekkel való együttműködés eredményeképpen létrejöhet egy olyan – újabb – változat az adott zeneműből, amely már „hangszerszerűvé” teszi az adott szólamot. Ez az eset megvalósulhat úgy is természetesen, hogy nem az eredeti szerző, hanem egy későbbi művész végzi el az átdolgozást ugyanarra vagy más hangszerre, hangszerekre. De nem feltétlenül szükséges, hogy valamilyen hiba legyen az adott műben, egy zeneszerző saját magától is dönthet úgy, hogy átdolgozza saját művét. Például Schubert Der Wanderer című dalából utóbb zongoraművet készített Wanderer-fantázia címmel.⁷⁴

⁷⁴ Franz Schubert: C-dúr fantázia, op. 15, D. 76 „Wanderer”.

Gyakori az a fajta átdolgozás is, amelynek során nehéz, akár monumentális zenekari darabokat tesznek eljátszhatóvá kezdő muzsikuskok számára. Ez a leggyakrabban pedagógiai, oktatási céllal történik. Ki ne találkozott volna már például a Ludwig van Beethoven IX. szimfóniájának 4. tételében szereplő Örömodával, amelyet a növendékek már a zeneiskolai tanulmányuk kezdetén ilyenfajta átdolgozásként elsajátítanak. Ez az eset nem tévesztendő össze a Sztj. 34. § (2) bekezdésében szereplő szabad felhasználással, mikor is a nyilvánosságra hozott zenemű részletét szemléltetés érdekében oktatási vagy tudományos célra felhasználják. Itt csupán átvételről van szó, míg a vizsgált példa lényegében leegyszerűsítés, azaz átdolgozás. Ehhez kapcsolódik mindenképp a Szerzői Jogi Szakértő Testület egyik szakvéleménye, amelyet a mobiltelefon-csengőhangokkal – mint napjaink egyik legnépszerűbb zenei újításával – kapcsolatban fejtett ki, hiszen ebben az esetben is egyfajta leegyszerűsítésről van szó. A testület arra az álláspontra helyezkedik, hogy önmagában az, hogy egy dallam mellől elmarad a harmóniakíséret, a hangszerelés vagy a szöveg még nem jelenti a mű átdolgozását.⁷⁵ A leggyakrabban ez a fajta átdolgozás valóban a dallamok leegyszerűsítésével történik, elmarad a harmóniakíséret, kevesebb szólamban szólaltatja meg a telefon, továbbá a hangszín is megváltozik a gépi hangra való átdolgozással. Tisztán átdolgozás ebben az esetben viszont csak akkor valósul meg, ha ez az egyszerűsítés egyéni, eredeti vonásokkal rendelkezik.

Előfordulhat, hogy egy zeneszerző mestere vagy példaképe előtti hódolata jeléül dolgozza át annak egy művét. Például Robert Schumann Karnevál zongoraciklusának 16. tétele a Paganini címet viseli, és Schumann hódolatát fejezi ki a hegedűvirtuóz előtt azzal, hogy saját művének részévé tett egy Paganini stílusában írt tételt.⁷⁶ Schumann ezenkívül több zongorára írt etűdöt is komponált Paganini művei nyomán. Vagy gondoljunk például Liszt Ferenc híres B-A-C-H fantáziájára, melyet Johann Sebastian Bach előtti tisztelegésből írt.

Az átdolgozás jellemző műfajai

Az átdolgozások jellemző műfajainak elemzése előtt röviden ki kell térnünk arra, hogy melyek azok a zenei változtatások, megoldások, amelyek nem elegendők a zenei és a jogi értelemben vett átdolgozás elfogadásához. Olyan megoldásokról van itt szó, amelyek ugyan valamelyest megváltoztatják egy zenemű jellegét (például a hangnemét), de ez a változtatás önmagában nem éri el azt a mértéket, amely már bizonyos egyéni, eredeti jelleget felmutatna. Hubmann megfogalmazásában ezek a változtatások nem érintik a belső tartalmat, így az mindig ugyanaz marad.⁷⁷ Azáltal például, hogy egy dallamot vagy egy egész zeneművet

⁷⁵ A Szerzői Jogi Szakértő Testület szakvéleményeinek gyűjteménye 1997–2003, 37/2001 számú szakvélemény, Complex Kiadó, Budapest, p. 289–290.

⁷⁶ Paul W. Hertin értelmezésében ebben a műben csupán stílusimitáció (Stilimitation) történik, amely a szerzői jog szempontjából irreleváns. Das Musikzitat im deutschen Urheberrecht. GRUR, 1989, Heft 3, p. 161.

⁷⁷ Hubmann: i. m. (1), p. 48.

más hangnemben szólaltatunk meg, azaz transzponáljuk egy másik hangnembe, még nem hajtottunk végre olyan mértékű változtatást, hogy ez már átdolgozásnak minősüljön. Számtalanszor előfordul például énekesek gyakorlatában, hogy feljebb vagy lejjebb transzponálnak egy dalt, ahogy éppen kényelmesebb az énekesnek, mégsem születik ebben az esetben új mű. Ugyanígy nem tartozik az átdolgozások körébe a dúr és a moll megváltoztatása, vagyis attól, mert mollban szólaltatjuk meg a dallamot, még nem történt átdolgozás. Szintén nem átdolgozás, ha egy melódiát vagy harmóniát csupán kis mértékben változtatunk meg, ezáltal még nem változik meg az adott dallam és ezen keresztül az egész mű jellege és karaktere. Nem jön létre átdolgozás, ha egy előadáson, hangversenyen a művész a játékmódot megváltoztatja. A frazírozás⁷⁸ a különböző zenei megformálások, megoldások, a szerző utasításainak végrehajtása (vagy végre nem hajtása) szintén nem jelenti a darab olyan fokú megváltoztatását, hogy az már kielégítse az átdolgozás kritériumait.

Több olyan változtatás is van, amely az átdolgozás határán mozog, így minden egyes esetben külön nyomatékosan kell vizsgálni, kielégülnek-e az átdolgozás törvényi feltételei. Általában a már bemutatott átírat vagy leegyszerűsítés (vagyis, hogy más hangszerre vagy kisebb apparátusra dolgozzuk át a zeneművet) nem jelent átdolgozást, de bizonyos esetekben ez is olyan mértékben tartalmaz új elemeket, hogy kielégíti az átdolgozás feltételeit. Hasonlóképpen egy befejezetlen darab befejezése, amennyiben felmutat egyéni vonásokat, minősülhet átdolgozásnak. Egy meglévő mű folytatása is lehet átdolgozás, amennyiben az előző résztől való függőség megállapítható, és felfedezhetőek az eredeti vonások.⁷⁹ Gyakran találkozni magyarázatokkal a zeneművek kottáiban, amennyiben ezek külön szerepelnek (legtöbbször a mű előtt mintegy bevezetésként), mint szöveges mű kerülnek értékelésre a jog szempontjából.

A) Variáció

Speciális változatát jelentik az átdolgozásoknak a variációk. Ebben az esetben arról van szó, hogy a zeneszerző vesz egy alaptémát, amelyet a mű elején bemutat, majd pedig a legkülönbözőbb módokon kidolgozza azt. Megkülönböztethetünk variációkat, amelyek saját témára készültek, és amelyek idegen témára. Ezekbe beletartoznak az olyan variációk, amelyek más zeneszerző témájára készültek, valamint olyanok, amelyek ismeretlen szerző témája – mint a népdalok – alapján születtek. Saját téma variálására példa Johann Sebastian Bach Goldberg-variációi⁸⁰ vagy A fúga művészete, az idegen téma variációjára pedig Johannes Brahms: Variációk egy Haydn témára című zenekari műve vagy például Frédéric Chopin két zongorára és zenekarra írt variációi a „La ci darem la mano” témára Mozart Don Giovanni című operájából. Híres népdal-variáció Mozart 12 variációja a kedvelt gyermekdalra, a „Hull a pelyhes...”-re.⁸¹

⁷⁸ A zenei mondanivaló értelmes tagolása, artikuláció.

⁷⁹ Riedel: i. m. (70), p. 179.

⁸⁰ J. S. Bach: Goldberg-variációk (BWV 988).

⁸¹ Wolfgang Amadeus Mozart: 12 Variationen über ein französisches Lied „Ah, vous dirai-je Maman”, K.

B) Chaconne és passacaglia

A variáció mint műfaj két speciális formája a chaconne és a passacaglia, amelyek annyiban hasonlítanak a variációra, hogy ebben az esetben is egy téma és annak különböző kidolgozásai szerepelnek, de míg a passacaglia esetében a meghatározott alaptéma különböző szólamokban ismétlődhet, addig a chaconne esetében ez az ismétlődés mindig a basszus szólamban történik. Így lényegében a mű folyamán végig ugyanazt a basszus szólamot halljuk. (Az alaptéma lehet saját vagy idegen téma is, itt elsősorban azokat vizsgáljuk, amelyek egy másik szerzőtől származnak, így merül fel az átdolgozás kérdése.) E fölött a szerző tetszőleges dallamsort bonthat ki, a kreativitására van bízva, hogy milyen elemeket épít be a darabba, csak az a fontos, hogy a basszus szólam végig ugyanaz maradjon. Így a felső szólamokban megjelenő egyéni, eredeti jelleget viszonylag könnyű megállapítani, mivel az a műfaj sajátosságaiából következően általában egyedi lesz. Az, hogy a mű során egy átvett dallam többször is felbukkan (jelen esetben például a basszusban), még nem jelenti azt, hogy a darab összességében ne rendelkezne eredeti vonásokkal, mivel a súlya a darab egészéhez viszonyítva csekély lesz. Mint korábban megállapítottuk, a „hozzáadott anyagnak” kell kielégítenie a törvényben foglalt feltételt.

C) Fantázia

A fantázia mint zenei műfaj nagyban hasonlít a variációs felépítésű alkotásra, ám a mű szerkezete sokkal szabadabb. Lényegében arról van szó, hogy a szerző a kiindulópontul választott téma megszólaltatása után szabadon – már improvizációszerűen – kibont egy zenei anyagot. A fantázia esetében is elkülöníthetünk saját és idegen témára írt darabokat. Itt szintén például hozhatjuk Liszt Ferenc B-A-C-H fantáziáját, amelyben a mester nevének betűiből (a négy betű egyben zenei hangokat is jelöl) alkotott téma után egy virtuóz és monumentális mű bontakozik ki. A fantázia a jog szempontjából sokkal könnyebben megközelíthető, mint a variáció, mivel ebben az esetben csak egy kiindulási alapot jelent az (adott esetben más szerző által írt) téma, és a mű további felépítése a szerző „fantáziájára” van bízva. Vagyis itt sokkal nagyobb teret kap az alkotó személyisége, így jóval egyszerűbb felfedezni benne az egyéni, eredeti jelleget. Úgyszólván lehetetlen elképzelni, hogy valaki ugyanarra a témára ugyanazt a spontán előadási darabot alkotná meg (hacsak nem plágiumról van szó).

D) Paródia

A paródia egészen sajátos műfajt testesít meg az átdolgozásokon belül. Itt ugyanis olyan műfajról van szó, amelyben jól felismerhetők az eredeti mű részletei vagy jellemző vonásai, hiszen pontosan az a paródia lényege, hogy a legjellemzőbb vonásokat új, legtöbbször túlzó

– gyakran szatirikus, groteszk – színben mutatja be. Fel kell⁸² ismerni az eredeti művet, mivel a paródia csak így érheti el a célját.⁸³ Ezt a felismerhetőséget nevezi a Szerzői Jogi Szakértő Testület objektív ismérvnek.⁸⁴ „A paródia azzal távolodik el a parodizált műtől, hogy a saját alkotó tevékenység révén önállóságra tesz szert. Ez az a belső távolságtartás, amely a vitatásból, az ellentétes megközelítésből és a paródia önállóságából együtt fakad.”⁸⁵

Különös módon a Zenei lexikon definíciója értelmében a paródia csupán valamely „zenei kompozíció átfarmálása új darabbá”.⁸⁶ Ez a meghatározás túl tág, túl sok műfajra ráillik, így a jogi szempontokat vizsgálva szükséges a meghatározás további szűkítése azért, hogy definiáljuk, milyen módon kell átfarmálni az eredeti művet, hogy paródiáról beszélhessünk. A paródia esztétikai értéke⁸⁷ az eredeti műhöz való viszonyon alapul. Ahhoz, hogy a paródia egyéni, eredeti jellegét meg lehessen állapítani, szükséges tehát, hogy maga a parodizált mű bizonyos értelemben háttérbe szoruljon. Sajátos helyzet ez, mivel a paródia célja pontosan az, hogy az eredeti művet kifigurázza, és ezen keresztül kell felmutatnia a kifigurázó szerző személyiségének stílusjegyeit. Erre utal a szakértő testület egyik szakvéleménye,⁸⁸ amely szerint a parodizáló mű akkor egyéni, eredeti jellegű szerzői alkotás, ha „benne egyrészt az eredeti mű elhalványul, és főleg csak az egyéni stílusjegyek ismerhetők fel, másrészt ezekkel szemben lényeges új, egyéni, eredeti vonások kerülnek túlsúlyba”. Nem minősülhet paródiának például, ha egy slágerhez új szöveget készítünk, mivel zenei szempontból nem mutat fel új, egyéni jellemzőket.

A Szerzői Jogi Szakértő Testület indirekt módon is meghatározza egy további szakvéleményében, hogy milyen jellemzői vannak egy paródiának.⁸⁹ (A szakvéleményben ez egy mesefilmre vonatkoztatva jelenik meg, ám a megfogalmazás általános, így a zeneművekre is alkalmazhatjuk.) Ennek értelmében a paródia lényegi eleme, hogy valamely szerző művét vagy annak jellegzetes vonásait bemutató humoros átdolgozásra kerüljön sor jobbra „összszekacsintó rokonszenvenvel” vagy a kíméletlen bírálat szándékával.

Ahhoz tehát, hogy eldönthessük, egy mű egy korábbi alkotás paródiájaként értelmezhető-e, alaposan vizsgálunk kell az eredeti mű és az ahhoz „hozzáadott” egyéni stílusjegyeket. Ha mindezek alapján megállapítható, hogy dominánsabbak a hozzáadott elemek, de ugyanakkor az eredeti mű felismerhető marad, megállapíthatjuk, hogy paródia, vagyis egy speciális fajta átdolgozás született, amely a jog által védendő.

⁸² SZJSZT 16/08.

⁸³ *Guido Kucsko*: Urheberrecht. Systematischer Kommentar zum Urheberrechtsgesetz. Manzsche Verlags- und Universitätsbuchhandlung, Wien, 2008, p. 165.

⁸⁴ SZJSZT 16/08.

⁸⁵ SZJSZT 16/08.

⁸⁶ I. m. (2), III. kötet, p. 76.

⁸⁷ *Kucsko*: i. m. (83), p. 165.

⁸⁸ SZJSZT 13/03.

⁸⁹ SZJSZT 39/02.

E) Idézet

Szerzői jogi törvényünk meghatározza, hogy a mű részletét – az átvevő mű jellege és célja által indokolt terjedelemben és az eredetihez híven – a forrás, valamint az ott megjelölt szerző megnevezésével bárki idézheti.⁹⁰ A törvény azt az igényt elégíti ki, hogy a tudomány és a művészet fejlődéséhez,⁹¹ haladásához az elődökre való támaszkodás nélkülözhetetlen. Egy tudományos értekezés, cikk jelentőségét nagyban növeli, ha abban az adott tudományág meghatározó képviselőinek műveiből szerepelnek rövid idézetek, amelyek alátámasztják a szerző mondanivalóját. A német tudomány háromféle idézetet különböztet meg⁹² – ezek közül elsősorban a zenei idézeteket vizsgáljuk. A zenei idézet lényege, hogy egy már meglévő zeneműből részletet vesz át egy későbbi szerző, vagy akár a szerző saját maga is idézhet művéből. Ezt nevezzük idegen vagy saját idézetnek. Az idézetek létrejöttéhez szükséges, hogy az idézett mű valamilyen formában rendelkezésre álljon, akár kotta formájában, akár valamilyen hanghordozón.⁹³ A német szerzői jogi törvény szóhasználatában különös figyelmet fordítanak arra, hogy mit is jelent „az adott célra felhasználás”.⁹⁴ A felhasználás (*anführen*) fogalma nem egyenlő az alapul vétel (*zugrunde legen*⁹⁵) fogalmával, vagyis ha egy teljes zenemű a korábbi alkotásra épül fel. A idézet szerepét tekintve csak egy hivatkozást, egy jelentésbeli pontosítást jelent, nem alapozhatunk rá egy egész művet. Ha egyetlen idézetre épülne fel egy nagyobb zenemű, akkor az már beleesne a variáció vagy a fantázia műfaji körébe.

A zenei idézetekre is érvényes, hogy csak a célnak megfelelő mértékben használható fel szabadon az eredeti mű. A Kommentár értelmében a magyar szabályozás magja, hogy legyen egy „idézési cél”.⁹⁶ Paul Hertin megfogalmazásában a cél az, hogy egy megfelelő asszociációt⁹⁷ létrehozzunk az idézet segítségével, ha ezt a mértéket túllépi, akkor már a mű alapjául szolgál.⁹⁸ De mit is jelent valójában ez a „cél által indokolt terjedelem”? Műfajtól és az idézési céltól is függ, hogy mit is jelent ez az indokolt terjedelem, általános mércét azonban nem tudunk meghatározni. Egy rövidebb műben, például egy slágerben sokkal rövidebb lehet csak egy idézet, mivel máskülönben már szinte a mű egészét kitölténé, míg egy hosszabb lélegzetű darabban (pl.: opera) megengedettek a nagyobb terjedelmű átvételek is.

⁹⁰ Szjt. 34. § (1).

⁹¹ *Liebscher*: i. m. (11), p. 65.

⁹² *Vera Movsessian, Fedor Seifert*: Einführung in das Urheberrecht der Musik. Florian Noetzel Verlag, Wilhelmshaven, 1995, p. 178. (Grosszitat, Kleinzitat, Musikzitat, azaz „nagy idézet”, „kis idézet” és zenei idézet)

⁹³ *Paul W. Hertin*: Das Musikzitat im deutschen Urheberrecht. GRUR, 1989, 3. sz., p. 160.

⁹⁴ *Hertin*: i. m. (93), 161.

⁹⁵ Német szerzői jogi törvény 51. § 3.

⁹⁶ *Gyertyánfy*: i. m. (6), p. 198.

⁹⁷ *Liebscher*: i. m. (11), p. 66.: az asszociatív kapcsolat hangsúlyozása.

⁹⁸ *Hertin*: i. m. (93), p. 165.

Ahhoz, hogy az idézet elérje célját, szükséges-e az a feltétel, hogy a hallgatóság fel is fedezze azt? Vagy anélkül is megállja a helyét egy idézet, ha senki vagy csak nagyon kevesen veszik észre, hogy egy másik műből hallottak egy rövid részletet? Ilyen szempontok szerint nem differenciálhatunk, vagyis nem várhatjuk el minden hallgatótól, hogy minden zeneművet maximálisan ismerjen, és így minden aprócska idézetet felismerjen. Tovább elemezve a kérdést azt is vizsgálhatjuk, hogy ha felfedezte az idézetet a zeneműben a hallgató, szükséges-e, hogy rájöjjön arra a kapcsolatra, kapcsolóelemre, amely a zeneműhöz fűzi a részletet? A könnyűzene területén gyakrabban előfordul, hogy az átlagos hallgató számára is világos, honnan és miért történt az idézés. Komolyzenében már nehezebb felfedezni az idézeteket (természetesen itt is vannak olyanok, amelyeket első hallásra felismerünk), vannak egészen elrejtettek, amelyeket csak a szakember tud hosszas munka eredményeként megtalálni. De vannak természetesen olyanok is, amelyeket a hallgató nagyon könnyen felfedez, például W. A. Mozart Don Giovanni című operájában egy saját idézetet találunk a szerző egy másik operájából, a Figaro házasságából. Ennek kapcsán valóban az a kérdés merül fel, hogy mennyiben szükséges, hogy a hallgató ne csak meghallja az idézetet, hanem meg is fejtse azt a kapcsolatot, amely a későbbi zeneműhöz fűzi. Nem lehet differenciálni az egyes idézetek között aszerint, hogy milyen értéket testesítenek meg, vagyis hogy könnyen vagy nehezebben ismerhetőek fel, mivel ez túlon túl szubjektív kategória, így a jog nem teheti releváns vizsgálati szemponttá. Vannak egészen extrém példái az idézeteknek (és az idézetekből kialakított egész jelrendszereknek), gondoljunk például Alban Berg vonósnyégyesre írt Lírikus szvitjére,⁹⁹ amelybe az idézetek és a számszimbolika segítségével szötte bele érzéseit egy férjes asszony iránt. A kutatók több mint ötven évvel a mű születése után fedezték csak fel azt a jelrendszert, amelynek segítségével Berg megalkotta művét.

Kérdésként vetődik fel továbbá, hogy egy adott idézet hányszor szerepelhet a műben? Megengedett-e, hogy egy idézet többször is tartalmazzon az alkotás? Szerzői jogi törvényünk erre vonatkozólag nem tartalmaz rendelkezést. A német irodalom értelmében az irodalmi idézetek esetében megengedett,¹⁰⁰ hogy többször is szerepeljen egy idézet egy műben, de a zeneművek esetében jóval szigorúbbak a követelmények. Természetesen ha egy idézet például egy dal refrénjében szerepel, akkor megengedett, hogy többször is elhangozzon.

Maga a Zenei lexikon is megfogalmazza,¹⁰¹ hogy igen nehéz egymástól elhatárolni az egyes átdolgozási formákat, így azok vizsgálata minden egyes esetben külön-külön végzendő el.

⁹⁹ Alban Berg: Lírikus szvit, 1926.

¹⁰⁰ *Hertin*: i. m. (93), p. 166.

¹⁰¹ I. m. (2), I. kötet, p. 78.

A modern kor és a zenei átdolgozások

A XX. és XXI. századi technikai fejlődés eredményképpen lehetővé vált, hogy ne csak az addig ismert hangszerekre írjanak a zeneszerzők műveket, hanem az újonnan megszületett gépeket is beépítsék valamilyen módon kompozícióikba. Így jutott szerephez főként a számítógép és a különböző elektronikus eszközök, amelyek segítségével nem csupán rögzíteni lehet különféle módokon az alkotásokat, hanem át is lehet dolgozni azokat, sőt, ezek segítségével új, egészen extrém hangzásokat lehet elérni, akár egy-egy szólamon belül is meg lehet változtatni a hangzásokat, hangszíneket. Mint korábban már említettük, fontos megállapítani és pontosan meghatározni, hogy milyen mértékben készült az adott mű számítógép vagy más eszköz segítségével ahhoz, hogy védelemben részesíthető legyen. Nyomatékosan el kell határolni a számítógép segítségével és a számítógép által létrehozott zeneműveket. Ha a számítógép csupán segédeszköz például a szerző gondolatainak lejegyzésében, akkor a mű egésze részesíthető lesz szerzői jogi oltalomban. Ám ha a mérleg nyelve a számítógép javára billen, akkor a mű nem fogja teljesíteni a védelemben részesíthetőség kritériumait, így a szerzői jog területén kívülre fog esni. Az átdolgozásokra vonatkozó követelményeket is módosítanunk kell a fejlődés eredményeképpen, mivel a technika belépésével a zene világába egészen másféle kritériumokra lesz szükségünk. Különösen az az eset fontos a jog szempontjából, ha egy átdolgozó már meglévő felvételekből készít újfajta átdolgozást, mert ebben az esetben ezen felvételeken szereplő művek szerzőinek, valamint az azt megszólaltató előadóknak is vannak jogaik. Átdolgozás itt is csak akkor történik, ha nem csupán a számítógéppel, mechanikus módon változtatjuk meg a felvételt, hanem hozzátevő jelleggel hozunk létre új művet. A csak mechanikus változtatás nem minősül átdolgozásnak.

ÖSSZEFOGLALÓ

Az egyéni, eredeti jelleg mint a szerzői jogi védelem alapvető követelményének vizsgálata és pontos meghatározása mindig kihívást jelent a jogalkalmazónak. Jelen tanulmány ezen jellemző részletes elméleti elemzésére tesz kísérletet. Megismerhetjük az egyéni, eredeti jelleg konkrét megnyilvánulását a zeneművek, különös tekintettel pedig a különböző típusú átdolgozások tekintetében.