

# MUSIK FRA AUTOMATIKKEYBOARDS I ET OPHAVSRETLIGT PERSPEKTIV

af Jens Røjmer Søndergaard

*Der redegøres for, hvorledes styleproducenter og stylebrugere skal forholde sig til ophavsretten og derved undgå at krænke andres rettigheder. Først gennemgås det i den generelle del af specialet, hvorledes musik behandles ophavsretligt. Herefter fastslås det i den specielle del, at en style er en midifil, og den aftaleretlige regulering af midifiler analyseres, idet standard-kontrakter fra forvaltningsselskaberne KODA/NCB, GEMA og MCPS-PRS sammenholdes. Herefter analyseres styleproducentens retsstilling, og det undersøges, i hvilket omfang styles i sig selv er musikværker, og hvornår de krænker andre musikværker. Det analyseres også i hvilket omfang, der findes et aftaleretligt råderum for ændringer, udeladelser eller tilføjelser ved frembringelse af styles, og hvor grænserne går. Sidst betragtes stylebrugere med fokus på, hvilke rettigheder disse erhverver ved køb af styles. Det konkluderes, at styletypen generiske styles ofte indeholder beskyttede musikdelværker og aldrig krænker andre værker. Produktion af styletypen song styles kræver derimod som udgangspunkt tilladelse fra et forvaltningsselskab, men valget af forvaltningsselskab er ikke afgørende, da de tilbudte standardaftaler er meget enslydende. Ved produktion af song styles eksisterer der et råderum for at lave ændringer i forhold til originalværket, men disse ændringer må ikke være fremmede for genren, og de må ikke række ud over, hvad man kalder cover-versioner. Ændringerne skal som udgangspunkt være sædvanlige eller åbenbart forudsatte. Analysen af stylebrugernes rettigheder fører til, at der eksisterer en omfattende adgang til at foretage sædvanlige eller forudsatte ændringer.*



3.1.2. Styletyper .....	28
3.1.3. Styleteknologien – input/output .....	28
3.1.3.1. Særligt om styleoutputtet .....	28
3.2. Kan en style udgøre et værk efter OHL § 1 .....	29
3.2.1. Hvilke styleparter kan beskyttes .....	30
3.3. Hvornår udgør en style en krænkelse .....	31
3.3.1. Parterne main/fill/break .....	32
3.3.1.1. Toneforløb eller melodi .....	32
3.3.1.2. Forløb af lyde – fx trommebeats .....	33
3.3.1.3. Klangfarver/lyde .....	33
3.3.1.4. Tidsinddeling og groove .....	33
3.3.1.5. Sammenfatning af, hvorvidt main/fill/break-parter udgør en krænkelse .....	34
3.3.2. Parterne intro/ending .....	35
3.3.2.1. Toneforløb eller melodi .....	35
3.3.2.2. Forløb af lyde, klangfarver/lyde, tidsinddeling og groove .....	36
3.3.2.3. Sammenfatning af hvorvidt intro/ending-parter kan udgøre en krænkelse .....	37
3.3.3. Ændringer, arrangementer og fri benyttelse .....	37
3.3.3.1. Ændringer af tonehøjde og dur/mol-ombytning .....	39
3.3.3.2. Forkortelser, udeladelser, forenkling og ombytning .....	40
3.3.3.3. Tilføjelse af nye toneforløb og forløb af lyde, herunder ornamentering .....	40
3.3.3.4. Potpourrier og collagekompositioner .....	41
3.3.3.5. Frasering, ændret tidsinddeling og ændret groove .....	41
3.3.3.6. Ændret harmonisering .....	42
3.3.3.7. Instrumentering .....	42
3.3.3.8. Sammenfatning af ændringer, arrangementer og fri benyttelse	42
4. STYLES SOM UNDERBEGREB TIL MIDIFILER - AFTALERETLIG REGULERING INDENFOR EØS .....	44
4.1. Definition på en midifil .....	44
4.2. Hvorfor en style er en midifil .....	45
4.3. Overdragelse af ophavsret ved lov .....	45
4.4. Overdragelse af ophavsret ved aftale .....	45
4.4.1. Forvaltningsselskaberne KODA og NCB .....	46
4.4.2. Forvaltningsselskaber i et internationalt perspektiv .....	47
4.4.2.1. KODA/NCBs standardkontrakter .....	47
4.4.2.2. GEMAs og MCPS-PRS' standardkontrakter .....	48
4.4.2.3. Sammenligning af KODA/NCBs, GEMAs og MCPS-PRS' standardkontrakter .....	49
4.4.2.4. Konklusion på aftaleanalysen .....	53
5. BESKYTTELSENS SUBJEKT .....	54
5.1. Arbejdsgiver- og arbejdstagerproblematikker .....	54
6. STYLEBRUGERPROBLEMATIKKER .....	56

6.1. Indskrænkninger i eneretten .....	56
6.1.1. Privat brug .....	56
6.1.2. Offentlig brug .....	56
6.1.3. Konsumtion .....	58
7. SAMMENFATNING .....	59
7.1. Hvornår er en style et selvstændigt musikværk .....	59
7.2. Hvornår krænker en style andre beskyttede musikværker .....	59
7.3. Råderummet for ændringer, udeladelser eller tilføjelser .....	60
7.4. Hvem ejer ophavsrettighederne ved frembringelse af styles .....	60
7.5. Behandles styles forskelligt af forvaltningsselskaber hjemme- hørende i forskellige EØS-retssystemer .....	61
7.6. Hvilke rettigheder erhverver stylebrugere ved køb af styles .....	61
LITTERATURLISTE .....	63

# 1. Indledning

I musikinstrumentbranchen bliver elektroniske tangentinstrumenter i dag produceret og solgt i et større antal end akustiske tangentinstrumenter. Udviklingen er endvidere gået i den retning, at et stigende antal af disse instrumenter indeholder en akkompagnementssektion, der bringer selv uøvede brugere i stand til at fremføre vellydende musikværker ledsaget af et professionelt akkompagnement. Disse instrumenter kaldes automatikkeyboards, og de filer, der benyttes til at skabe akkompagnementet, kaldes styles<sup>1</sup>. Når styles overhovedet er interessante at behandle i en ophavsretlig sammenhæng, skyldes det, at de ofte produceres med henblik på at akkompagnere en bruger af et automatikkeyboard ved fremførelse af ophavsretligt beskyttede musikværker og ofte med så tæt en stilsmæssig forbindelse til et bestemt musikværk som muligt. Betragter man selve stylen, ligner den imidlertid ikke helt det værk, den er tiltænkt at skulle akkompagnere. Der eksisterer derfor en gråzone, hvor det kan være svært at afgøre, om en styleproducent er forpligtet til at indhente tilladelse til sin styleproduktion for ikke at krænke ophavsretten til de værker, de producerede styles er tiltænkt at skulle akkompagnere. Yderligere kan det være svært at afgøre, om en style i sig selv er et beskyttelsesværdigt musikværk.

Igennem de seneste 10 år har jeg som anpartshaver i Midi Spot<sup>2</sup> arbejdet med produktion og salg af styles. Midi Spot beskæftiger i dag 11 medarbejdere i Danmark og Bulgarien<sup>3</sup>, og vi har tre freelanceprogrammører i Italien og England. I det daglige arbejder vi tæt sammen med automatikkeyboardproducenterne Roland og Yamaha, hvor vi bl.a. håndterer Rolands internethandel med styles globalt<sup>4</sup>. Da styles er et af hovedprodukterne i Midi Spot, har jeg ofte savnet en juridisk klassificering af styles, og jeg ønsker derfor at afklare retsstillingen.

---

<sup>1</sup> Se uddybende information om styles samt en definition af styles i punkt 3.1.1.

<sup>2</sup> Midi Spot ApS, Finlandsgade 16a, 1. th, 8200 Århus N, Danmark, CVR 28296096 – [www.midispot.com](http://www.midispot.com)

<sup>3</sup> Midi Spot Varna Ltd, Basanovich Str. 16, 2 floor, flat no. 3, 9010 Varna, Bulgaria, BULSTAT 148029678.

<sup>4</sup> Dette sker fra hjemmesiden <http://shop.rolandkeyboardclub.com>, som Midi Spot har bygget, hoster og administrerer for Roland.

## 1.1. Problemformulering

Formålet med denne fremstilling er at redegøre for, hvorledes styleproducenter og stylebrugere skal forholde sig ved produktion og brug af styles for ikke at krænke andres ophavsrettigheder. Yderligere ønskes det afklaret, i hvilket omfang producerede styles i sig selv er ophavsretligt beskyttet. Til brug for denne redegørelse analyseres det:

- hvornår en style er et selvstændigt, beskyttelsesværdigt musikværk efter ophavsretsloven (herefter OHL)
- hvornår en style krænker andre beskyttede musikværker
- om der efter OHL findes et råderum for ændringer, udeladelser eller tilføjelser ved frembringelse af styles, og hvor grænserne går
- hos hvem ophavsrettighederne skal placeres, når styles frembringes
- om styles behandles forskelligt af forvaltningsselskaber hjemmehørende i forskellige EØS-retssystemer<sup>5</sup>
- hvilke rettigheder stylebrugere erhverver ved køb af styles, herunder især om købte styles må videresælges, og om de må ændres.

## 1.2. Plan over fremstillingen

Fremstillingen inddeles i en generel del i punkt 2, en speciel del i punkt 3 til 6 samt en sammenfatning i punkt 7. I den generelle del undersøges det, hvordan musik beskyttes efter OHL. I den specielle del undersøges, hvorledes OHL må fortolkes i forbindelse med produktion og brug af styles, samt hvordan produktion af styles reguleres aftaleretligt gennem ophavsretlige forvaltningsselskaber.

Musik dekomponeres i mindre bestanddele i fremstillingens generelle del, og det undersøges, om disse bestanddele isoleret betragtet kan beskyttes som værker eller arrangementer efter OHL. Den generelle del skal fungere som et hjælpeværktøj og redskab, når det i den specielle del undersøges, om styles kan beskyttes som værker, og hvornår styles krænker andre værker.

---

<sup>5</sup> EØS er en forkortelse for *Det Europæiske Økonomiske Samarbejdsområde*.

### **Særligt om dekomponering**

Det kan umiddelbart virke overflødigt at dekomponere musik i mindre bestanddele som beskrevet ovenfor, når det indenfor ophavsrettens emnesfære er op til en konkret og samlet vurdering at afgøre, hvornår en frembringelse er et værk i ophavsretslovens forstand, og hvornår dette værk bliver krænket af en anden frembringelse. Når denne fremgangsmåde alligevel er valgt, skyldes det, at i en konkret og samlet vurdering, hvori alle elementer indgår, har de enkelte elementer ikke nødvendigvis den samme vægt. Dekomponering kan derfor tjene som et værktøj til at identificere og tydeliggøre de væsentligste elementer i musikken under denne konkrete og samlede vurdering.

Yderligere eksisterer der et selvstændigt anvendelsesområde for dekomponering, hvor kun en del af et værk er kopieret (fx violinstemmen). Her kan denne værksdel camoufleres i et nyt værk, sådan at de to værker giver lytteren forskellige oplevelser. Her er det ikke tilstrækkeligt at foretage en samlet vurdering af, om de to værker opleves ens. I stedet må værkerne dekomponeres, og det må afgøres, om den kopierede del i sig selv er original og dermed beskyttet som en værksdel. Er det kopierede element en værksdel, er kopieringen en krænkelse, uanset om en samlet vurdering fører til, at de to værker opleves forskelligt på grund af den vellykkede camouflering.

# Generel del

## 2. Den ophavsretlige beskyttelse af kompositioner og arrangementer

### 2.1. Beskyttelsens objekt

I OHL § 1, stk. 1 findes hjemlen for den ophavsretlige beskyttelse af musikkompositioner.

*§ 1, stk. 1. Den, som frembringer et litterært eller kunstnerisk værk, har ophavsret til værket, hvad enten dette fremtræder som en i skrift eller tale udtrykt skønlitterær eller faglitterær fremstilling, som musikværk eller sceneværk, som filmværk eller fotografisk værk, som værk af billedkunst, bygningskunst eller brugskunst, eller det er kommet til udtryk på anden måde.*

Også bearbejdelser eller arrangementer af musikværker er beskyttet i OHL § 4, stk. 1.

*§ 4, stk. 1. Den, som oversætter, omarbejder eller på anden måde bearbejder et værk, herunder overfører det til en anden litteratur- eller kunstart, har ophavsret til værket i denne skikkelse, men kan ikke råde over det på en måde, som strider mod ophavsretten til det oprindelige værk.*

Før en komposition eller et arrangement kan betegnes som et værk<sup>6</sup> efter OHL § 1, må musikken opfylde:

- et originalitetskrav
- et typologisk krav

---

<sup>6</sup> Værksbegrebet behandles indgående i Rosenmeier (2001). Musikværker omtales særligt s. 267 ff.



I den følgende generelle fremstilling af den ophavsretlige beskyttelse af musik, anvendes systematikken fra Koktvedgaard (2005) og Rosenmeier (1996).

### **2.1.1. Originalitetskravet**

I OHL § 1 benyttes ordet musikværk. Det er en betingelse for at kunne benytte betegnelsen værk, at musikken er original. Hermed menes, at musikken er udtryk for ophavsmandens egen intellektuelle eller åndelige frembringelse<sup>7</sup>. Det er således et krav, at værket er menneskeskabt ved ophavsmandens personlige, skabende indsats, men det er ikke et krav, at ophavsmanden har skabt værket bevidst<sup>8</sup>. Med udtrykket "intellektuelle eller åndelige frembringelse" udelukkes rene håndværksmæssige præstationer fra ophavsretlig beskyttelse.

Originalitetskravet bliver skærpet, når risikoen for dobbeltfrembringelse stiger, og når værket er en følge af regler for, hvordan man bærer sig ad. Formålet med denne skærpelse er, at man ikke ønsker at indskrænke andres udfoldelsesmuligheder urimeligt. En følgevirkning heraf er, at originalitetskravet til fx brugskunst og industrielt design, som netop er karakteriseret ved at skulle opfylde et formål, og derfor er bundet af regler, er større end originalitetskravet til den "rene" kunst, der er regelfri.

Man kan spørge, om musik i helt særlige tilfælde skal behandles som brugskunst. Anser man visse musikværker som brugskunst, er det værd at bemærke, at udviklingen er gået i retningen af, at domstolene er mere villige end tidligere til at sænke originalitetskravet og dermed acceptere et stykke brugskunst som et værk. I stedet er det i krænkelsesvurderingen, beskyttelsen indskrænkes, sådan at et mindre originalt værk kun opnår beskyttelse mod meget ensartede eller identiske efterligninger<sup>9</sup>. Musik som brugskunst gennemgås nærmere nedenfor under punkt 2.4.2.

For at en komponist kan udvise en original, personlig, skabende indsats, må der stilles et minimumskrav til værkets omfang – et såkaldt kvantitetskrav<sup>10</sup>.

---

<sup>7</sup> Koktvedgaard (2005), s. 61 ff.

<sup>8</sup> Poul McCartney skulle angiveligt have komponeret "Yesterday" i søvne jf. Koktvedgaard (2005), s. 64.

<sup>9</sup> Se U 61/1027 H, jf. TfR 62/149 (Trolle), U 2001/747 H (Trip Trap) og U 2002/1715 H (Myren).

<sup>10</sup> Kvantitetskravet kan også begrundes med, at ved frembringelser under en vis "størrelse", bliver risikoen for dobbeltfrembringelser for stor.

Spørgsmålet er, om man nærmere kan fastsætte, hvor denne nedre grænse for frembringelsens omfang går. Forvaltningsselskabet KODA<sup>11</sup> har på forespørgsel oplyst, at de fx har trukket grænsen ved DSBs "kaldesignal"<sup>12</sup>, som består af tonerne D, Es og B, der udtales DSB. KODA har valgt ikke at anerkende dette kaldesignal som et beskyttelsesværdigt musikværk. Ved nærmere samtale med KODA er det kommet frem, at kaldesignalet ikke alene blev afvist med henvisning til minimumskravet, men også fordi det var en bearbejdelse af et frit violinværk af Tchaikovsky, og fordi risikoen for dobbeltfrembringelse var for stor, da kaldesignalet læses DSB. Det er derfor muligt, at et andet kaldesignal på kun tre toner vil kunne anerkendes som et værk af KODA, selvom der ikke er tvivl om, at jo kortere et toneforløb er, jo strengere originalitetskrav bliver der stillet. På musikkens område har minimumskravet ikke været prøvet ved domstolene, så det kan ikke med sikkerhed siges, hvor grænsen går.

At der skal være tale om en personlig, skabende indsats, udelukker en ubearbejdet videregivelse af det åndelige fælleseje, også kaldet "public domain", fra ophavsretlig beskyttelse. Det kunne fx være isoleret brug af almindeligt kendte figurer og ornamentter - i musiktermer kaldet fx riffs, licks eller skalaer. Sådanne dele af musikværker vil ikke opfylde originalitetskravet, og de vil dermed ikke være beskyttet efter OHL.

Selvom et værk er originalt, giver det ikke ophavsmanden nogen prioritetsret. To eller flere identiske værker kan opnå beskyttelse efter OHL, når blot ingen af ophavsmændene, forud for deres frembringelse, har haft kendskab til de andre værker<sup>13</sup>. For at opnå beskyttelse efter OHL § 1 skal ophavsmændene blot have skabt værkerne ved deres egen personlige, skabende indsats.

### **2.1.2. Typologisk afgrænsning**

Den typologiske afgrænsning af musikværker giver almindeligvis ikke anledning til problemer, da de fleste umiddelbart anerkender noget som et musikværk, når de

---

<sup>11</sup> KODA er en forkortelse for Internationalt Forbund til Beskyttelse af Komponistrettigheder i Danmark. Endvidere refererer navnet til "coda" som beskriver et selvstændigt afsluttende forløb i et musikstykke, og endelig har det samme klang som visse af de udenlandske forvaltningsselskaber fx tyske GEMA.

<sup>12</sup> Kaldesignalet er komponeret af Niels Viggo Bentzon.

<sup>13</sup> Det kan dog give visse problemer at bevise sit manglende kendskab til et eksisterende musikværk, men dette er et rent bevismæssigt problem.

hører det. Helt så enkelt er det imidlertid ikke, når det skal afgøres, hvilke bestanddele af et musikværk der kan stå alene og stadig være beskyttet.

### **2.1.2.1. Toner og lyde, der ikke er toner**

Man sonderer almindeligvis imellem toner med en bestemt tonehøjde (herefter benævnt toner) og lyde uden en bestemt tonehøjde (herefter benævnt lyde). Toner kan man synge eller nynne, hvilket derimod ikke lader sig gøre med lyde - fx lyden fra en stortromme eller et vandfald.

Efter vores almindelige 12-tone skala eksisterer der kun 12 grundtoner. Disse 12 toner udgør en oktav. Hvis man betragter tangenterne på et klaver, ser man de samme 12 toner repræsenteret mange gange blot i forskellige oktaver. Toner i musikværker kan således dekomponeres helt ned til 12 grundtoner. Disse 12 grundtoner vil aldrig kunne betragtes som værker i OHLs forstand, fordi de er en del af public domain<sup>14</sup>.

Selvom lyde ikke har en bestemt tonehøjde, og derfor ikke begrænses af vores almindelige 12-tone skala, er det alligevel den almindelige holdning i litteraturen, at enkelte lyde ikke beskyttes ophavsretligt. Det må begrundes med, dels at mange lyde tilhører public domain, især naturlyde, dels at risikoen for dobbeltfrembringelse er for stor, og dels at minimumskravet ofte ikke er opfyldt.

Der findes forskellige virkemidler til at påvirke toner og lyde, fx via anslag eller betoning, dynamik, vibrato med videre. Det er bl.a. disse virkemidler, der gør musik "levende", men betragtes disse virkemidler isoleret, er de udenfor OHLs beskyttelse af de samme grunde, som bevirker, at lyde ikke er beskyttet.

### **2.1.2.2. Toneforløb og forløb af lyde, der ikke er toner**

Når man sætter toner efter hinanden, opstår toneforløb eller i daglig tale melodier<sup>15</sup>. Matematisk betragtet kan toneforløb sammensættes på uendeligt mange forskellige måder, og netop pga. denne mangfoldighed er det muligt at udvise en personlig, skabende indsats, således at et toneforløb kan beskyttes som et musikværk efter OHL.

---

<sup>14</sup> Se om originalitetskravet under punkt 2.1.1.

<sup>15</sup> Melodi benyttes i denne fremstilling også som synonym for et helt musikværk, og der tages ikke hensyn til, om værket subjektivt lyder godt eller dårligt.

Ligesom med toneforløb er der ingen begrænsning for, hvor mange kombinationsmuligheder der er for forløb af lyde, og de bør derfor ophavsretligt behandles ligesom toneforløb<sup>16</sup>. Dog har forløb af lyde ofte et standardiseret og monotont præg, hvilket taler imod beskyttelse, men principielt er der intet til hinder for, at forløb af lyde kan være originale.

Moderne musik er oftest underlagt visse formkrav for en melodis længde, herunder længden af hver passage i melodien. Det er fx meget almindeligt, at et vers eller omkvæd i nyere musik er skrevet i 4/4 takt og er af otte takters varighed. Da otte takter typisk varer imellem 13,7 og 24 sekunder<sup>17</sup>, er der i praksis en vis begrænsning for, hvor mange toner og lyde, der kan afspilles på denne afgrænsede tid, og dermed er spillerummet for den personlige, skabende indsats også begrænset. Dog er spillerummet stadig så stort, at der er plads til at udvise en personlig, skabende indsats.

### **2.1.2.3. Akkorder**

Når tre eller flere toner lyder samtidigt, er der tale om en akkord<sup>18</sup>. Teoretisk set kan man skabe uendeligt mange akkorder, idet man kan sammensætte toner fra uendeligt mange oktaver. Fx kan en almindelig C akkord, som består af tonerne C, E og G, også spilles ved at flytte tonehøjden på akkordens nederste C en oktav højere op. Udnytter man uendeligt mange oktaver, kan man sammensætte disse tre toner på uendeligt mange faconer. I praksis spænder fx et koncertflygel dog kun over lidt mere end 7 oktaver, hvorfor de uendeligt mange kombinationsmuligheder kun eksisterer på det teoretiske plan. Spillerummet for den personlige, skabende indsats er derfor indskrænket så væsentligt, at det næppe giver mening at tale om ophavsret for én akkord<sup>19</sup>.

### **2.1.2.4. Akkordforløb**

Når flere akkorder efterfølger hinanden i tid, er der tale om et akkordforløb. I den internationale juridiske litteratur er der forskellige opfattelser af, hvorvidt et forløb

---

<sup>16</sup> Et eksempel på et forløb af lyde kunne være en trommesolo.

<sup>17</sup> Tempoet i almindelig popmusik er som regel imellem 80 og 140 bpm (beats per minute). I 4/4 takt ved 80 bpm varer otte takter 24 sekunder, og ved 140 bpm varer otte takter 13,7 sekunder.

<sup>18</sup> I visse tilfælde kan to toner være en akkord. Se nærmere Sørensen (1983), s. 12.

<sup>19</sup> Se også Rosenmeier (1996), s. 31, note 53.

af akkorder kan beskyttes ophavsretligt<sup>20</sup>. Fortalerne for en beskyttelse har som deres stærkeste argument, at eftersom antallet af akkorder er uendeligt, må antallet af akkordforløb også være det. Som beskrevet ovenfor i punkt 2.1.2.3. har dette argument intet hold i den praktiske virkelighed, hvorfor det bør afvises. At dette argument afvises, er dog ikke det samme som at sige, at antallet af harmoni- og akkordforløb ikke er uendeligt, idet man altid kan tilføje en ekstra harmoni eller akkord til et forløb, men som beskrevet ovenfor under punkt 2.1.2.2. er moderne musik almindeligvis underlagt visse formkrav, der begrænser den tidsmæssige udstrækning af forløbet betragteligt.

Det er her valgt at behandle akkordforløb forskelligt, alt efter om akkordforløbet tjener som akkompagnement til en melodi, eller om akkordforløbet i sig selv er det bærende element i melodien. Denne sondring er ikke set andetsteds i den juridiske litteratur.

Når akkordforløbet er et akkompagnement, altså et ledsagende element, slås akkorderne ofte kun an på taktslagene i modsætning til toneforløb og forløb af lyde. Akkorder er i denne situation underlagt formkrav i langt videre omfang end toneforløb og forløb af lyde. Originalitetskravet må derfor være meget skærpet for akkordforløb, der tjener som akkompagnement.

Er akkordforløbet i stedet melodiens bærende element, er akkordernes anslag lige så frie som anslagene i et toneforløb eller et forløb af lyde. Et eksempel på et musikværk, hvor akkordforløbet er det bærende element, er Jean-Michel Jarres "Orient Express",<sup>21</sup>. Trods den relativt korte tid der er til rådighed for akkordforløb som et bærende element i melodien, kan tiden imellem hver enkelt akkord varieres ganske frit samtidig med, at akkorderne i sig selv varieres. At der er to parametre, der kan variere, giver meget store muligheder for den personlige, skabende indsats, og hvor akkordforløb er det bærende element i en melodi, må det være rigtigst, at akkordforløbet nyder ophavsretlig beskyttelse i samme grad som toneforløb og forløb af lyde.

---

<sup>20</sup> Rosenmeier (1996), s. 19 f.

<sup>21</sup> At der her er tale om et akkordforløb, og ikke et simpelt toneforløb, skyldes, at værket ikke kan spilles som et monofonisk toneforløb og stadig være genkendeligt.

### 2.1.2.5. Klangfarver/lyde

Både toner og lyde har forskellige klangfarver. Forskellige instrumenter kan spille den samme tone i den samme oktav, men man kan uden problemer adskille en guitar fra et klaver. Det skyldes klangfarven, som ændrer sig fra lydkilde til lydkilde. Det er den almindelige opfattelse i litteraturen, at klangfarver/lyde ikke kan beskyttes som værker efter OHL<sup>22</sup>, <sup>23</sup>.

### 2.1.2.6. Tidsinddeling og groove

Før der kan blive tale om beskyttelse af musikværker efter OHL, skal flere toner, lyde eller akkorder efterfølge hinanden i tid. I forhold til tidsinddelingen er der dels den notationsmæssige opdeling af tiden i takter<sup>24</sup> og i metrum<sup>25</sup>, og dels er der det menneskelige groove, som netop er karakteristisk ved, at musikken ikke spilles helt matematisk korrekt, men i stedet med en menneskelig indføling, der får musikken til at groove eller swinge. Når det menneskelige øre lytter til musik, og man får fornemmelsen af, at musikken groover, skyldes det en kombination af tre virkemidler: for det første variationer i lyd- og tonelængderne, for det andet betoning af lydene og tonerne, og for det tredje tidspunktet for lydenes og tonernes anslag. Der er tale om meget små variationer, som dog problemfrit kan opfattes af det (trænede) menneskelige øre, og som kun i meget begrænset omfang kan beskrives med noder. Det kan tage musikere mange år at lære at groove, og ved indspilning af musik på computer kan den enkelte musikers groove analyseres, genkendes og reproduceres. Man kan endda kopiere groovet fra en optagelse til en anden, sådan at en utrænnet musiker med computerhjælp kan komme til at groove ligesom Michael Jackson.

Et groove vil være overordentligt vanskeligt at beskytte, idet der blandt uddannede musikere er relativ stor enighed om, hvad der er et "rigtigt" groove, og hvad der ikke er et "rigtigt" groove. Det at groove er således langt hen ad vejen et spørgsmål om håndværksmæssig kunnen. Risikoen for dobbeltfrembringelse er

---

<sup>22</sup> Jf. Rosenmeier (1996), s. 39 med note 81, og Koktvedgaard (2005), s. 174.

<sup>23</sup> Beskyttelse som trademarks kan dog komme på tale. Fx er et løvebrøl registreret som et trademark for MGM i USA.

<sup>24</sup> Sørensen (1983), s. 233.

<sup>25</sup> Visse taktslag betones mere end andre fx i en vals, hvor metrum lyder tung-let-let.

også for stor, hvis man inddeler tiden i fx 1/10 sekunder i stedet for fx 1/100 sekunder.

### **2.1.3. Særligt om arrangementer**

#### **2.1.3.1. Typologisk afgrænsning**

Begrebet arrangementer dækker her over bearbejdelser af eksisterende musikværker<sup>26</sup>. Sådanne bearbejdelser er selvstændigt beskyttede efter OHL § 4, stk. 1. Et arrangement opstår, når man ændrer et værk, uden at ændringen er så gennemgribende, at man ikke kan genkende originalværket, og når den ændring, man foretager, samtidig er original. Retten til et arrangement er en afledt ret forstået sådan, at man ikke kan råde over arrangementet på en måde, som strider imod ophavsretten til det oprindelige værk. Derfor skal der altid indhentes tilladelse til et arrangement fra komponisten af det oprindelige værk.

#### **2.1.3.2. Særligt om originalitetskravet til arrangementer**

Originalitetskravet til arrangementer er som udgangspunkt strengere end originalitetskravet til kompositioner. Den traditionelle forklaring herpå er, at valgfriheden for arrangementer er indskrænket i forhold til kompositioner, idet arrangøren skal finde på noget, der passer til originalværket. Han må fx ofte arrangere i samme tempo, toneart, takt og groove som i originalværket. Det er derfor ikke ganske let at udvise en personlig, skabende indsats, og bearbejdelsen risikerer at få et håndværksmæssigt præg.

Hvor kun dele af et arrangement opfylder originalitetskravet, er det kun disse dele, der nyder ophavsretlig beskyttelse som et arrangement.

##### **2.1.3.2.1. Ændringer af tonehøjde og dur/mol-ombytning**

At ændre et værks tonehøjde ved transponering fra en toneart til en anden, fx fra C-dur til G-dur indenfor en oktav eller to, er en ren håndværksmæssig opgave, som aldrig kan nyde ophavsretlig beskyttelse som et arrangement. Spørgsmålet er imidlertid, om man ved hjælp af elektronisk lydudstyr kan ændre tonehøjden så

---

<sup>26</sup> Der er ikke ganske enighed om, hvorledes arrangementer skal defineres, se Rosenmeier (1996), s. 63 note 2.

meget, at det bliver helt umuligt at genkende originalværket i bearbejdelsen. Rosenmeier beskriver dette fænomen<sup>27</sup>, men det er uklart, hvilken teknologi han har i tankerne under sin gennemgang. Benytter man fx teknologien sampling, ændres tonehøjden som en funktion af ændringer i tempoet<sup>28</sup>, og det er primært tempoændringen, der gør værket uigenkendeligt. Benyttes i stedet teknologierne "pitch-shifting" eller "time-stretching/time-compression"<sup>29</sup>, ændres tone-højden, uden at hastigheden ændres, men det er her mindre sandsynligt, at lytteren oplever originalværket som ændret. Det kan dog ikke udelukkes, at ændringen i helt ekstreme tilfælde kan opleves så anderledes og original, at der bliver tale om et arrangement.

Dur/mol-ombytninger kan måske i ganske særlige tilfælde have en så overraskende virkning, at de er beskyttelsesværdige som et arrangement<sup>30</sup>.

#### **2.1.3.2.2. Forkortelse, forlængelse, udeladelse, forenkling og ombytning**

Igennem forkortelse eller udeladelse af dele af et musikværk er det meget svært at skabe et beskyttelsesværdigt arrangement. Der er vel nærmere tale om en glidende overgang fra beskyttet originalværk til ubeskyttet public domain i takt med, at mere og mere forkortes eller udelades som følge af en håndværksmæssig indsats.

Ved forenkling og ved forlængelse er der til gengæld et langt større spillerum for den personlige, skabende indsats. Her kan både lyd- og toneforløb, harmonisering, instrumentering og groove forenkles eller forlænges, hvorfor beskyttelse bør ydes, hvor forenklingen eller forlængelsen er original.

Byttes der om på mindre dele af et værk, kan der opstå noget nyt og anderledes, fx hvor de første fire toner af et toneforløb på otte toner konsekvent byttes ud med de sidste fire. Ombytning af hele værksdele, fx omkvæd og vers, vil

---

<sup>27</sup> Rosenmeier (1996), s. 69. Ifølge bogens note 10 mener KODA, at man ved hjælp af elektronisk lydudstyr kan ændre tonehøjden så meget, at det bliver helt umuligt at genkende det bearbejdede værk.

<sup>28</sup> Tonehøjden øges ved at sætte hastigheden op, og tonehøjden sænkes ved at sætte hastigheden ned.

<sup>29</sup> "Pitch-shifting" og "time-stretching" er videreudviklinger af samplingteknologien, og deres formål er at ændre tonehøjden uden at ændre hastigheden.

<sup>30</sup> Jf. Rosenmeier (1996), s. 69.



dog ikke være tilstrækkeligt til at skabe et arrangement. Her er spillerummet for lille, og risikoen for dobbeltfrembringelse for stor.

#### **2.1.3.2.3. Tilføjelse af nye toneforløb, forløb af lyde og ornamentering**

Ved rene tilføjelser er det originale værk stadig tilbage, når tilføjelserne fjernes, idet tilføjelser ikke erstatter noget i originalværket. Ikke desto mindre kan tilføjelser give værket et helt andet udtryk, hvor der fx tilkomponeres nye mellemspil, guitarsoli, trommebeats m.v. Er det tilføjede tilstrækkeligt originalt, er der ikke noget til hinder for, at det kan beskyttes som et arrangement. Dog bør man huske, at toneart, tempo, takt, groove m.v. ligger fast fra begyndelsen, hvorfor det tilføjede ofte bliver styret af almindeligt kendte principper for, hvordan man tilkomponerer. Herved risikerer tilføjelserne at få et håndværksmæssigt præg, og de er i så fald ikke beskyttede.

Ved ornamentering forstår man riffs, licks, skalaer m.v. Disse tilhører som udgangspunkt public domain<sup>31</sup>. Hvis tilføjelse af ornamenten overhovedet kan føre til, at der efter en konkret og samlet vurdering skabes et arrangement, må det kræves, at der foretages en særlig omfattende og helt speciel tilkomponering af disse.

#### **2.1.3.2.4. Potpourrier og collagekompositioner**

Et potpourri eller et medley opstår, når eksisterende værker sættes sammen efter hinanden. Er denne sammenstilling tilstrækkelig original, er der tale om et samleværk efter OHL § 5. Det er dog tilrådeligt, at originalitetskravet har en vis strenghed indenfor de genrer, hvor potpourrier er særligt sædvanlige, fx discjockeyers "danse-mix", idet der ellers er tale om en urimelig indgriben i disses udfoldelsesmuligheder. Er de enkelte værker i potpourriet genstand for selvstændig bearbejdelse, og er der tilføjet nye begyndelser, overgange og slutninger, er det lettere at antage, at originalitetskravet er opfyldt.

Collagekompositioner består af sammensætninger af dele af andre værker. Her kan guitaren fx stamme fra ét værk, mens trommerne stammer fra et andet, og klaveret fra et tredje værk. I sådanne collager er risikoen for dobbelt-

---

<sup>31</sup> Jf. ovenfor under punkt 2.1.1.

frembringelse sjældent stor, og der kan være udvist stor personlig, skabende indsats. Er en collagekomposition original, bør den nyde ophavsretlig beskyttelse efter OHL § 5. Det bemærkes, at hvis originalværkerne ikke længere kan fornemmes i collagen, er der i stedet tale om fri benyttelse efter OHL § 4, stk. 2, medmindre selvstændigt beskyttede værksdele er kopierede, og disse blot er camoufleret i collagekompositionen, jf. punkt 1.1.

#### **2.1.3.2.5. Frasering, ændret tidsinddeling og ændret groove**

Når man fraserer, inddeler man musikken i mindre dele - fraser - ved at holde pauser. Frasering benyttes især af solostemmer, således at ikke alle stemmer fraserer samtidig. Frasering har karakter af håndværksmæssig kunnen, hvorfor frasering næppe kan føre til arrangementsbeskyttelse.

Det er usædvanligt at ændre musikværkers taktart, og det kan derfor ikke udelukkes, at en ændring af taktart, fx fra 4/4 til 3/4, kan skabe en så overraskende og anderledes effekt, at der er tale om et beskyttelsesværdigt arrangement, hvorimod et ændret groove ikke vil være beskyttet<sup>32</sup>.

#### **2.1.3.2.6. Ændret harmonisering**

Ændres akkordforløbet i et eksisterende værk, er det muligt at skabe et helt nyt og uventet udtryk i musikken, selvom originalværket stadig er genkendeligt. Sådanne gennemgribende ændringer bør kunne beskyttes som et arrangement<sup>33</sup>. Det er dog afgørende, at der ikke er tale om en ren håndværksmæssig indsats, hvor ændringerne blot sker efter faste musikteoretiske harmoniseringsregler.

#### **2.1.3.2.7. Instrumentering**

Instrumentering er et af hovedområderne for arrangementer og dækker over, at et musikværk tilpasses, sådan at det kan spilles på andre instrumenter end dem, originalværket er skrevet for. Instrumentering inddeles typisk i:

- transskribering
- orkestrering

---

<sup>32</sup> Jf. om tidsinddeling og groove ovenfor under punkt 2.1.2.6.

<sup>33</sup> Se også punkt 2.1.2.4.

- reduktion

Man taler om transskribering, når fx et originalværk for saxofon ændres til trompet. At transskribere er ofte nødvendigt, da forskellige instrumenter almindeligvis ikke spænder over de samme oktaver, ligesom visse toner både kan lyde anstrengte og være svære at spille på ét instrument og ikke på et andet. Yderligere er visse instrumenter monofoniske, mens andre er polyfoniske. Ønsker man at spille et klaverværk på blokfløjte, er det ofte nødvendigt at tilpasse værket ved transskribering. Transskriberes originalværket tone for tone, er der næppe tale om et beskyttelsesværdigt arrangement<sup>34</sup>, hvorimod en egentlig tilkomponering af nye toneforløb eller passager kan føre til en arrangementsbeskyttelse.

Orkestrering går ud på at omskrive originalværket, sådan at det kan fremføres på flere instrumenter. Fx kan et værk skrevet for klaver omskrives, sådan at det kan fremføres af et helt orkester.

Ved reduktion omskrives originalværket, sådan at det kan fremføres på færre instrumenter. Fx kunne et klassisk orkesterværk omskrives til klaver.

Der er rig mulighed for at bibringe en egen personlig, skabende indsats ved orkestrering og reduktion, og risikoen for dobbeltfrembringelse er lille. Er der kun tale om ren håndværksmæssig orkestrering eller reduktion, er der ingen ophavsretlig beskyttelse.

## 2.2. Beskyttelsens subjekt

Ifølge OHL § 1 er det frembringeren af et musikværk, der erhverver ophavsretten til værket, hvorfor ophavsretten altid opstår hos en person<sup>35</sup>. Dette kan give problemer i faste ansættelsesforhold, idet OHL ikke indeholder regler for regulering af retsforholdet mellem arbejdsgiver og arbejdstager. Hvis en person i et fast ansættelsesforhold skaber et musikværk, opstår ophavsretten hos den ansatte, og virksomheden kan kun opnå en afledt ret. I faste ansættelsesforhold er det gældende dansk ret, at ophavsretten kun anses for overdraget til arbejdsgiveren i det omfang, som er nødvendigt for dennes sædvanlige virksomhed<sup>36</sup>. Moralrettigheder efter OHL § 3<sup>37</sup> overdrages ikke og er i øvrigt kun

---

<sup>34</sup> Jf. Rosenmeier (1996), s. 83.

<sup>35</sup> Ophavsrettens overgang kan dog være fastsat ved lov - se OHL § 59.

<sup>36</sup> Den ledende principielle Højesteretsdom på området er U 78/901 H.

overdragelige, når der er tale om en efter art og omfang afgrænset brug af værket, jf. OHL § 3, stk. 3.

Bidrager flere personer til et værk, og kan de enkeltes bidrag ikke udskilles som selvstændige værker, opstår der et ophavsretligt sameje. Det er dog en forudsætning, at alle har bidraget med en personlig, skabende indsats. Simpel teknisk medhjælp er ikke tilstrækkeligt til, at der opstår sameje<sup>38</sup>.

### **2.3. Beskyttelsens indhold**

Den almindelige ejendomsret sikrer kun det papir, musikken er skrevet på, eller det fysiske medie, musikken er lagret på. Ejendomsretten beskytter ikke mod kopiering eller distribution af musikken. En sådan videre beskyttelse finder man i den danske Ophavsretslov.

#### **2.3.1. Eneretsprincippet**

I OHL § 2 er enerettens indhold fastlagt. Her opregnes udtømmende to måder, hvorpå ophavsmanden har eneret til at råde over sit musikværk. Den ene måde er at fremstille eksemplarer af værket, jf. OHL § 2, stk. 2, også kaldet eksemplar fremstillingsretten, og den anden måde er at gøre værket tilgængeligt for almenheden, jf. OHL § 2, stk. 3, også kaldet tilgængeliggørelsesretten.

Eksemplar fremstillingsretten er ophavsrettens klassiske kerneområde og dækker alle tænkelige måder at eksemplar fremstille på<sup>39</sup>. Lovteknisk har man valgt at give denne meget brede beskyttelse af eksemplar fremstillingen, hvori man kan foretage indskrænkninger - hvilket man også gør i OHL, kapitel 2.

Tilgængeliggørelsesretten omfatter tre forhold: For det første retten til at fremføre værket kaldet fremførelsesretten, for det andet retten til at sprede eksemplarer af værket kaldet spredningsretten og for det tredje retten til offentligt at vise værket kaldet visningsretten<sup>40</sup>.

---

<sup>37</sup> Se punkt 2.3.3. om moralretten.

<sup>38</sup> For en mere dybdegående behandling af sameje, se Schönning (2003) s. 207f.

<sup>39</sup> Fastslået med Infosoc.-direktivet art.5(1), og implementeret i dansk ret med ændringen af OHL i 2002.

<sup>40</sup> Visningsretten omfatter nu kun en direkte visning for en tilstedeværende forsamling. Se Kockvedgaard (2005), s. 116.

### 2.3.2. Konsumtion

Konsumtion omhandler aldrig værker, men altid kun eksemplarer af værker. Yderligere vedrører konsumtion altid kun sprednings- og visningsretten og aldrig eksemplar fremstillings- og fremførelsesretten.

Konsumptionsreglerne, jf. OHL §§ 19 og 20, afgrænser eksemplarejerens ret overfor ophavsmandens ret, og uden konsumptionsreglerne ville det ikke være muligt på lovlig vis at videresælge et lovligt erhvervet eksemplar af et musikværk, fx en CD med musik. Erhververen af et lovligt eksemplar af et værk erhverver også sprednings- og visningsretten til eksemplaret og kan derfor lovligt vise, udlåne og videresælge eksemplaret, men han konsumerer hverken eksemplar fremstillingsretten eller fremførelsesretten og kan derfor ikke lave kopier af værket eller fremføre værket offentligt. Det er ikke tilladt, at erhververen af et eksemplar spreder eksemplaret til almenheden gennem udlejning, jf. OHL § 19, stk. 2<sup>41</sup>, <sup>42</sup>.

Indenfor EØS opererer man med et regionalt konsumptionsprincip, sådan at alle værker, der med ophavsmandens samtykke sættes i omløb indenfor EØS, er underlagt konsumptionsprincippet<sup>43</sup>.

Det er interessant at bemærke, at konsumptionsreglerne er begrænset til fysiske eksemplarer. Det er derfor ikke relevant at tale om konsumtion i forbindelse med onlinetjenester. Ved download af musik købt på internettet er det downloadede musikværk en tjeneste, som ikke er omfattet af konsumptionsreglerne og det kan derfor ikke videresælges uden samtykke fra rettighedshaveren. Rimeligheden heri kan dog diskuteres, idet onlinesalget blot træder i stedet for en traditionel eksemplaroverdragelse<sup>44</sup>.

---

<sup>41</sup> Bygningsværker og brugskunst undtaget, jf. OHL § 19, stk. 2, andet punktum.

<sup>42</sup> Grænsedragningen mellem udlån og udlejning går ved, om der tilsigtes en direkte eller indirekte økonomisk eller kommerciel fordel. Grænsedragningen har været til påkendelse ved Højesteret, for så vidt angår musikværker i U 93/572 H.

<sup>43</sup> Jf. Infosoc.-direktivet art.4(2).

<sup>44</sup> For nærmere information om denne problemstilling, se Koktvedgaard (2005) s. 127 med flere henvisninger.

### 2.3.3. Moralretten

I dansk ret opererer man med to moralrettigheder, også kaldt ideelle rettigheder, nemlig faderskabsretten og respektretten<sup>45</sup>.

Ved musikværker betyder faderskabsretten, at ophavsmanden har krav på at få sit navn nævnt, når værket fremføres offentligt i overensstemmelse med, hvad god skik kræver. Oplysningerne skal helst gives i umiddelbar forbindelse med værkets fremførelse. Det accepteres dog ved fx radioudsendelser, at en række værker annonceres samtidigt. Formålet med faderskabsretten er at udbrede kendskabet til et værks ophavsmand, da det at være kendt har stor økonomisk værdi.

Respektretten beskytter ophavsmandens integritet. Det er således hverken tilladt at ændre et værk eller at gøre et værk tilgængeligt for almenheden på en måde eller i en sammenhæng, der er krænkende for ophavsmandens kunstneriske anseelse, jf. OHL § 3, stk. 2.

### 2.3.4. Særligt om aftalemæssig regulering gennem forvaltningsselskaber

Når en ophavsmand skaber et musikværk, er det ikke muligt for andre at sprede værket eller at tilgængeliggøre det for almenheden. Kun efter aftale med ophavsmanden kan man opnå tilladelse til en sådan udnyttelse af værket. Denne konstruktion sikrer ophavsmanden indtægter af sine værker, men den har en åbenlys svaghed i forbindelse med masseudnyttelse. Her er det så godt som umuligt for ophavsmanden at give alle de ønskede tilladelser og kontrollere, om tilladelserne bliver overholdt. Man har derfor søgt at samle rettighederne i nogle forvaltningsselskaber, som kan varetage ophavsmændenes interesser. I Danmark er de for fremstillingen relevante rettigheder samlet hos KODA og NCB<sup>46</sup>.

Giver en ophavsmand af et musikværk gennem et forvaltningsselskab tilladelse til, at andre kan genindspille værket, er der tale om en aftalemæssig disposition om overdragelse af ophavsret omfattet af OHL § 56, stk. 1. Efter denne paragraf må værket ikke ændres, "medmindre ændringen er sædvanlig eller

---

<sup>45</sup> Internationalt arbejder man med fire ideelle rettigheder, nemlig *divulcation right*, *retraction right*, *integrity right* og *paternity right*. Det er forskelligt fra nation til nation, hvilke af disse rettigheder der er i anvendelse.

<sup>46</sup> NCB er en forkortelse for *Nordic Copyright Bureau*. NCB blev stiftet i 1915 og er hermed det ældste ophavsretsselskab i Norden.

åbenbart forudsat<sup>47</sup>. Ophavsmanden må i en sådan situation forvente, at der sker ændringer i hans værk ved genindspilningen, idet alle musikere spiller eller lyder forskelligt. Det vil derfor være sædvanligt og åbenbart forudsat, at værket ændres. Omfanget af denne sædvanlige ændring må her være op til en konkret vurdering. Det er oplyst af KODA, at forvaltningsselskabet giver aftalemæssig tilladelse til såkaldt cover-indspilning, hvilket vil sige indspilninger, der lyder næsten som originalen, og hvor ændringerne ikke er fremmede for genren. Der er også en formodning for, at jo mere originalt et værk er, jo mindre er spillerummet for at foretage ændringer. Det er åbenbart, at ændringerne ikke må stride imod OHL § 3, stk. 2 ved at være krænkende for ophavsmandens kunstneriske anseelse.

## **2.4. Krænkelsspørgsmålet**

Ovenfor har der været fokus på, hvornår musik kan kaldes et musikværk efter OHL, mens det her er spørgsmålet, hvornår et sådant musikværk bliver krænkede. Da ophavsretten ikke blot beskytter mod identiske efterligninger, men også mod efterligninger i *"ændret skikkelse, i oversættelse, omarbejdelse i anden litteratur eller kunstart eller i anden teknik"*, jf. OHL § 2, bliver det afgørende i krænkelsevurderingen, dels om den sagkyndige lytter eller nodelæser ved en konkret og samlet vurdering får en sådan oplevelse, at han synes, at der er tale om et og samme værk<sup>48</sup>, og dels om et kopieret element, ved dekomponering, viser sig at være selvstændigt beskyttet<sup>49</sup>. I ganske særlige tilfælde er det dog tilladt at efterligne et musikværk, uden at der er tale om en krænkelse; se nærmere umiddelbart nedenfor under punkt 2.4.1. om fri benyttelse.

### **2.4.1. Fri benyttelse**

Det er tilladt at frembringe et nyt og selvstændigt værk gennem fri benyttelse af et eksisterende værk, jf. OHL § 4, stk. 2. Der er her tale om et abstrakt begreb, som vanskeligt kan beskrives. Man kan måske bedst sige, at der foreligger fri benyttelse, når et efterlignet stykke musik ikke rigtigt længere kan genkendes i det nye værk, og ingen selvstændigt beskyttede elementer er kopieret.

---

<sup>47</sup> Det kan selvfølgelig være aftalt udtrykkeligt, at værket må ændres.

<sup>48</sup> Koktvedgaard (2005) s. 148.

<sup>49</sup> Se punkt 1.1.

Det er også tilladt frit at eksemplar fremstille musikværker til privat brug, jf. OHL § 12, stk. 1. Er der tale om digitale kopier, må der kun fremstilles kopier til personlig brug<sup>50</sup>, jf. OHL § 12, stk. 2, nr. 5, og digitale kopier af lånte eller lejede eksemplarer er ikke tilladt, ligesom der ikke må benyttes fremmed medhjælp til kopieringen, jf. OHL § 12, stk. 3 og § 12, stk. 4.

Efter OHL § 22 er der adgang til frit at citere fra andres musikværker. Når der citeres, skal det ske i overensstemmelse med god skik og kun i det omfang, som betinges af formålet. Der er også krav om kildeangivelse, jf. OHL § 11, stk. 2. Der er ikke megen dansk praksis om musikcitering<sup>51</sup>, så det er svært at fastslå, hvor grænsen går. Kerneområdet for citater er dog sprogværker, så adgangen til musikcitering er næppe stor<sup>52</sup>.

#### **2.4.2. Musik som brugskunst**

Det er et uafklaret spørgsmål, om man overhovedet kan betragte visse musikværker som brugskunst. Når man traditionelt sonderer imellem brugskunst og "ren" kunst, er det med den forklaring, at brugskunst har et formål, hvilket den rene kunst ikke har. Da brugskunsten har et formål, er udfoldelsesmulighederne indskrænket ved brugskunstens tilblivelse, idet den skal kunne benyttes efter sit formål<sup>53</sup>. Risikoen for dobbeltfrembringelse vil derfor være større ved brugskunst end ved ren kunst.

Brugsgenstande må ændres af ejeren uden ophavsmandens samtykke, jf. OHL § 29, stk. 2, og må udlejes efter OHL § 19, stk. 2. Hvis man kan betragte visse musikværker som brugskunst, kan eksemplarer af disse værker udlejes og ændres uden samtykke fra ophavsmanden, hvilket ikke er tilfældet, hvis musikværker er ren kunst.

Et muligt eksempel på musik som brugskunst kunne være mobiltelefonringetoner. Disse har et klart formål, hvilket er klassisk for brugskunst, men man kan stille spørgsmål ved, hvorvidt udfoldelsesmulighederne ved deres tilblivelse er indskrænket som følge af formålet.

---

<sup>50</sup> Personligt brug er snævrere end privat brug og dækker kun brug i husstanden.

<sup>51</sup> Se Koktvedgaard (2005), s. 174.

<sup>52</sup> Én af de få danske domme om musikcitering er U 98/525 ØLD, hvor citatretten var overskredet.

<sup>53</sup> Et klassisk eksempel er, at der er grænser for, hvordan man kan designe en stol, når den også skal være behagelig at sidde på.



Det kan ikke afvises, at musik kan betragtes som brugskunst, hvor musikken er frembragt med et formål, men det bør forlanges, at udfoldelsesmulighederne under frembringelsen har været indskrænkede som følge af formålet. Er disse to betingelser ikke opfyldt, må det være mest korrekt at beskytte musik som ren kunst.

# Speciel del

## 3. Styles

Ovenfor under punkt 2 er det beskrevet, hvordan musik generelt beskyttes efter OHL. Her i punkt 3 undersøges det nærmere, hvilken betydning OHL har for styleproducenter.

### 3.1. Stylens bestanddele

#### 3.1.1. Definition på en style

En style er en datafil, der indlæst i et automatikkeyboard gengiver et musikalsk akkompagnement. Det særegne ved en style er, at det er brugeren af automatikkeyboardet, der bestemmer, i hvilke akkorder akkompagnementet skal afspilles. I praksis fungerer det ved, at brugeren med sin venstre hånd slår de akkorder an på keyboardets tangenter, han ønsker, stilen skal afspille som akkompagnement. Teoretisk set kan stylebrugeren derfor bringe en style til at akkompagnere uendeligt mange musikværker. Brugeren spiller typisk melodistemmen med sin højre hånd eller synger den til stylens akkompagnement.

##### 3.1.1.1. Brugers interaktion med en style

For at kunne udtrykke forskellige stemninger i den musik, der fremføres, kan brugeren vælge forskellige parter/variationer af den samme style til forskellige passager af den musik, han ønsker at fremføre. Fx kan variation nummer et være meget simpel og derfor egnet til at akkompagnere det første vers i en melodi, mens variation nummer fire kan være meget avanceret og derfor bedst egnet til omkvædet. Ligeledes kan der vælges forskellige "fill ins" og "intro/endings", således at melodien kan begynde og slutte på forskellig vis og små overgange fra én variation til en anden afvikles - ligesom et orkester markerer overgangen fra vers til omkvæd.

En style består typisk af mellem 15 og 20 parter, fx fire main parter, fire fill in-parter, et break, tre intro-parter og tre ending-parter. På et automatikkeyboard er

der en aktiveringsknap for hver stylepart, og brugeren skifter fra en part til en anden ved at aktivere knappen for den part, han ønsker at gå til. Typisk går man fra en main part til en anden main part ved at bruge et fill in eller et break som overgang.

I det følgende indeles styleparterne i to hovedgrupper, nemlig en gruppe med main/fill/break-parter og en gruppe med intro/ending-parter.

### 3.1.1.2. Styleproducentens arbejde

Da en style afspilles i den akkord, brugeren slår an med sin venstre hånd, må en style enten være konstrueret sådan, at styleprogrammøren indspiller alle parter i alle tænkelige akkorder og i alle tonearter, eller sådan at styleprogrammøren kun indspiller nogle grundakkorder, som en stylealgoritme herefter omregner til alle andre akkorder og tonearter, alt efter hvad brugeren ønsker at fremføre. Den første løsning er så godt som umulig på grund af de mange kombinationsmuligheder, hvorfor alle styles arbejder efter den sidste model.

Det førende styleformat på markedet er Yamahas SFF-format<sup>54</sup>. Her indspilles main/fill/break-parterne undtagen "hybridspor"<sup>55</sup> i akkorden Cmaj7<sup>56</sup>, som stylealgoritmen i et automatikkeyboard herefter omformer til alle andre akkorder alt efter brugerens instruktioner. Når en styleproducent skaber en style, består de enkelte main/fill/break-parter typisk af en til fire takter, der gentages i et loop, og hvori alt spiller Cmaj7. Styleproducenten kan have et navngivent stykke musik i tankerne under fremstillingen af en style, sådan at stilen er målrettet denne melodi, men da stilen netop kun afspiller de akkorder, brugeren ønsker, kan den også benyttes til alle andre melodier med et lignende akkompagnement.

Intro/endings adskiller sig fra resten af stilen, idet styleproducenten her har mulighed for at spille andre akkorder end Cmaj7. Her er det muligt at kopiere både akkordforløb og melodier fra andre stykker musik eller at komponere nye akkordforløb og melodier.

---

<sup>54</sup> SFF står for *Style File Format*.

<sup>55</sup> Hybridspor er et dobbeltspor af et bestemt instrument i en bestemt C akkord (ofte i C-mol). Herved kan man fremtvinge, at styleoutputtet (se om styleoutputtet i punkt 3.1.1. og 3.1.1.1.) spiller noget andet i den pågældende akkord end det, der ville blive spillet, hvis stylealgoritmen blot selv fik lov at ændre en Cmaj7 til den pågældende akkord.

<sup>56</sup> Cmaj7 består af tonerne C, E, G og B. Se også punkt 3.1.3. om styleteknologien.

### **3.1.2. Styletyper**

Der er grundlæggende to styletyper: generiske styles og song styles. En generisk style er skabt til en bestemt musikgenre, mens en song style er programmeret specielt til én bestemt melodi. Formålet med generiske styles er, dels at de kan akkompagnere mange forskellige melodier indenfor deres genre, og dels at de kan benyttes som kompositorisk værktøj, når en kunstner komponerer en ny melodi. Song styles er derimod rettet mod en bestemt melodi, så song style-brugeren er i stand til at fremføre melodien nøjagtigt som originalen.

### **3.1.3. Styleteknologien – input/output**

Der er forskel på det, en styleprogrammør indspiller, og det en stylebruger oplever indspillet. Det skyldes, at styleprogrammøren kun indspiller main/fill/break-parterne i akkorden Cmaj7, hvorefter den stylealgoritme, der afvikler stylen, bestemmer, hvordan det indspillede skal lyde i den akkord, stylebrugeren vælger at fremføre. Algoritmen udregner selv både toneart, dur/mol-valg samt akkordopbygning. Man kan derfor spørge, om man skal lægge vægt på det, programmøren indspiller (herefter kaldet inputtet) eller det, brugeren får stylealgoritmen til at fremføre (herefter kaldet outputtet), når man skal afgøre, om en style i sig selv er et værk eller krænker et andet værk. Både style in- og output involverer en eksemplarfremstilling efter OHL § 2, hvorfor begge bør komme i betragtning, når man undersøger, om en style krænker et andet værk eller måske i sig selv er et værk.

#### **3.1.3.1. Særligt om styleoutputtet**

Outputtet kan i modsætning til inputtet betragtes på to måder.

På den ene side kan man betragte outputtet, som det man umiddelbart kan høre ved at trykke på startknappen til den algoritme, der afvikler stylen. Betragter man outputtet på denne måde, vil man kun høre stylen afspillet i akkorden C i parterne main/fill/break, mens intro/ending-parterne kan afspille et forspil i flere akkorder, der dog altid begynder eller slutter i akkorden C.

På den anden side kan man betragte outputtet som et resultat af et samspil imellem stylealgoritmen og stylebrugeren, hvor stylebrugeren fortæller, hvilke akkorder algoritmen skal afvikle.

Problematikken omkring det at lade en style gennemløbe et brugerbestemt akkordforløb i forbindelse med en krænkellesvurdering er, at alt efter stylebrugers valg af akkordforløb, kan akkompagnementet til mange forskellige melodier dannes med den samme style. Man kan derfor nå til den konklusion, at skal der indhentes tilladelse til at lave en style, skal den indhentes hos alle de ophavsmænd (eller de forvaltningsselskaber der repræsenterer dem), der har komponeret en beskyttet melodi, der kan fremføres med den pågældende style. Omvendt kan man nå frem til, at er stilen et værk, vil alle fremtidige melodier, der kan fremføres med stilen, også kræve den. Denne tankegang giver dog ikke bedre mening end at hævde, at en blyant er en ophavsretlig krænkelse, da den i samspil med en bruger kan benyttes til afskrift af en bog.

I det følgende betragtes outputtet derfor som værende uden interaktion med stylebrugeren<sup>57</sup>.

### **3.2. Kan en style udgøre et værk efter OHL § 1**

Spørgsmålet er, om det er muligt at udvise en personlig, skabende indsats i forbindelse med programmering af en style, eller om en style er så formløst, at der ikke er et spillerum for en sådan udfoldelse. Hvis spillerummet er stort nok til, at der kan udvises en personlig, skabende indsats, bør det være op til en konkret og samlet vurdering, om en style er tilstrækkelig original til, at den kan beskyttes efter ophavsretsloven.

Da en style udelukkende er software, kan man også spørge, om den skal beskyttes som et musikværk efter OHL § 1, stk. 1 eller som et EDB-program<sup>58</sup> efter OHL § 1, stk. 3.

---

<sup>57</sup> Der hersker dog ingen tvivl om, at der også skal indhentes tilladelse til offentlig fremførelse af alle de melodier, der fremkommer ved interaktion mellem stilen og dens bruger, men sådanne tilladelser skal indhentes af brugeren, eller af den der arrangerer den offentlige fremførelse, og ikke af styleproducenten.

<sup>58</sup> Et EDB-program er her defineret som de koder, der i overensstemmelse med reglerne i et programmeringssprog bringer processoren i stand til at udføre den funktion, programmøren tilsigter, jf. Andersen (2005), side 357.

Man skelner almindeligvis imellem EDB-programmer og input/output til og fra EDB-programmer<sup>59</sup>. Spørgsmålet er, om en style er et EDB-program eller et input/output til/fra et EDB-program. For at besvare dette spørgsmål er det væsentligt at holde stylealgoritmen adskilt fra selve stylen. En stylealgoritme er det programmel, der kan læse stylen og herefter omdanne den til de akkorder, stylebrugeren beder algoritmen om at afvikle.

Svaret på spørgsmålet må være, at en style blot er et input til stylealgoritmen og derfor skal beskyttes efter OHL § 1, stk.1<sup>60</sup>. Stylealgoritmen er i modsætning til stylen et EDB-program.

### **3.2.1. Hvilke styleparter kan beskyttes**

Det taler imod en beskyttelse efter OHL § 1, stk. 1, at main/fill/break-parterne i en style er meget forbundne. Således er der typisk tale om et meget kort forløb, der gentages i et loop, og de toneforløb, der indgår i loopet, er begrænset til de fire toner i akkorden Cmaj7. Når der både er få toner at vælge imellem og kort tid at fremføre dem på, indskrænkes spillerummet for den personlige, skabende indsats betragteligt.

Det taler for en beskyttelse, at forløb af lyde ikke er begrænset til tonerne i akkorden Cmaj7, idet de netop er lyde og ikke toner. Her er spillerummet ikke indskrænket, og det vil være muligt at skabe forløb af lyde, der er originale, selvom der utvivlsomt skal meget til<sup>61</sup>. Endvidere taler det for en beskyttelse, at summen af elementer, der hver især ikke er ophavsretligt beskyttet, tilsammen godt kan være beskyttet. Sådanne elementer kunne fx være klangfarver, tidsinddeling og groove<sup>62</sup>.

Samlet set må udgangspunktet for main/fill/break-parter være, at deres toneforløb ikke er ophavsretligt beskyttet, og kun i sjældne tilfælde, hvor der er udvist en ganske særlig personlig, skabende indsats, vil der indgå forløb af lyde, der er beskyttet som et musikværk. Yderligere kan det ikke afvises, at summen af uoriginale toneforløb, forløb af lyde, klangfarver, taktart og groove kan være så

---

<sup>59</sup> Se Andersen (2005), side 357.

<sup>60</sup> Under forudsætning af at stylen er original og et udtryk for styleprogrammørens personlige, skabende indsats.

<sup>61</sup> Se punkt 2.1.2.2.

<sup>62</sup> Se punkt 2.1.2.5. og punkt 2.1.2.6.

original, at et beskyttet musikværk opstår - dog må der udvises stor tilbageholdenhed med at yde en sådan beskyttelse af musik, der kun afvikles i akkorderne C eller Cmaj7<sup>63</sup> og er meget regelbunden.

Intro/ending-parterne adskiller sig væsentligt fra main/fill/break-parterne. Dels er de af længere varighed på typisk en til otte takter, og dels er de ikke bundet til akkorderne C og Cmaj7. Ved programmering af en intro/ending er det i generiske styles muligt for programmøren at komponere ganske frit, idet han blot skal holde sig indenfor én bestemt musikgenre. Hvis stylens komposition er original, vil den være beskyttet efter OHL § 1, stk. 1, som et musikværk.

### **3.3. Hvornår udgør en style en krænkelse**

Da generiske styles blot skal programmeres indenfor en bestemt genre, kopieres der intet fra andre værker, og da ophavsretten ikke er en prioritetsret<sup>64</sup>, <sup>65</sup>, eksisterer der ingen krænkelsesproblematik vedrørende generiske styles. Nærværende punkt 3.3. omhandler derfor kun song styles.

Ønsker en styleproducent at producere en song style, er det udgangspunktet, at han må indhente tilladelse fra det forvaltningsselskab, der repræsenterer rettighedshaveren til det værk, song stylen er tiltænkt at skulle akkompagnere. Opnås der tilladelse hos forvaltningsselskabet til eksemplar fremstilling af originalværket efter forvaltningsselskabets standardaftale, kan song stylen produceres, når blot originalværket kopieres node for node.

Ønsker styleproducenten derimod at ændre originalværket, er spørgsmålet, om standardaftalen også dækker dette forhold. For det første kan der være tale om ændringer, der virker krænkende for ophavsmandens litterære eller kunstneriske anseelse eller egenart. Sådanne ændringer er aldrig tilladt, jf. OHL § 3, stk. 2. For det andet kan der være tale om mindre ændringer, der, selvom de ikke er krænkende, alligevel skal være sædvanlige eller åbenbart forudsatte for at være tilladt, jf. OHL § 56, stk. 1. For det tredje kan der ske større uoriginale ændringer, som kræver særskilt tilladelse fra rettighedshaveren for at være tilladt.

---

<sup>63</sup> På inputsiden er der tale om akkorden Cmaj7, og på outputsiden er der tale om akkorden C.

<sup>64</sup> Jf. punkt 2.1.1.

<sup>65</sup> I praksis kan der dog forekomme bevismæssige problemer, hvis en generisk style ved et tilfælde lyder meget lig et andet musikværk.

For det fjerde kan der ske større originale ændringer, således at der bliver tale om et arrangement efter OHL § 4, stk. 1. Sådanne arrangementer kræver også særskilt tilladelse fra ophavsmanden. Endelig kan der være tale om så gennemgribende ændringer, at der i stedet foreligger fri benyttelse, som ikke er afhængig af ophavsretten til det oprindelige værk, jf. OHL § 4, stk. 2 og punkt 2.4. ovenfor.

I det følgende dekomponeres styleparternes bestanddele, selvom krænkelsevurderingen er en konkret og samlet vurdering. Hvorfor denne fremgangsmåde er valgt er uddybende forklaret i punkt 1.1., hvortil der henvises.

### **3.3.1. Parterne main/fill/break**

Parterne main/fill/break udgør "rygraden" af en style, idet de benyttes til at akkompagnere alt imellem begyndelsen og slutningen på en melodi. På inputsiden spiller disse parter i Cmaj7, mens de på outputsiden udelukkende spiller i C. Da der således ikke eksisterer noget akkordforløb, må man i stedet kigge på andre bestanddele. Disse bestanddele er beskrevet i den generelle del under punkt 2, hvoraf følgende er relevante her:

- toneforløb eller melodi
- forløb af lyde – fx trommebeats
- klangfarver/lyde
- tidsinddeling og groove.

#### **3.3.1.1. Toneforløb eller melodi**

En main/fill/break-part består typisk kun af en til fire takter, som gentages i et loop. Netop fordi parterne afspilles igen og igen, er de uegnede til egentlige melodiforløb, da gentagelserne i loopet meget hurtigt bliver trættende at høre på. I stedet indspilles standard-riffs, -licks og -skalaer. Disse standarder tilhører som udgangspunkt public domain<sup>66</sup>. Yderligere er det hele yderst forbundet, idet kun tonerne i akkorderne C og Cmaj7 indgår i parterne for henholdsvis input og output, hvilket også taler imod en krænkelse.

---

<sup>66</sup> Som beskrevet ovenfor under punkt 2.1.1.



### 3.3.1.2. Forløb af lyde – fx trommebeats

Hvor toneforløbene ovenfor er begrænset til C og Cmaj7 i main/fill/break-parterne, er der ikke sådanne begrænsninger for forløb af lyde. Der er heller ingen forskel på input- og outputsiden. I en style vil man derfor kunne indspille et forløb af lyde, der krænker et eksisterende værk. Dette vil nok især kunne komme på tale i moderne musik, hvor trommebeats hyppigt spiller en afgørende rolle<sup>67</sup>. Det bør dog bemærkes, at det er de færreste forløb af lyde, der er originale og dermed nyder ophavsretligt beskyttelse. Yderligere er main/fill/break-parterne ofte ganske korte, og det er derfor sjældent, at det brudstykke, der er kopieret, i sig selv er originalt.

### 3.3.1.3. Klangfarver/lyde

Ved song styles forsøger styleproducenten at lave en style, der er bedst muligt egnet til bestemt melodi. En del af arbejdet er derfor at genskabe klangfarverne i den melodi, stilen skal akkompagnere. Her går det ud på at finde instrumentlyde, fx trommer, bas, guitar m.v., der lyder så identisk med originalen som muligt. Yderligere bearbejder styleproducenten disse lyde med effekter som fx equalizer, compressor, distortion, chorus, reverb, og det hele mastres<sup>68</sup> ganske, som da originalindspilningen blev lydfæstet. Her er der tale om direkte eftergørelse, men som beskrevet ovenfor<sup>69</sup> er det den almindelige holdning i litteraturen, at klangfarver/lyde ikke kan beskyttes som værker efter OHL.

### 3.3.1.4. Tidsinddeling og groove

Ganske som med klangfarver/lyde forsøger man i en song style at efterligne tidsinddelingen og groovet i en bestemt melodi. Man kopierer derfor både lyd- og tonelængderne, betoningen af lydene og tonerne og tidspunktet for lydene og

---

<sup>67</sup> Et sådan eksempel på et beskyttet forløb af lyde kunne være *All the People in the World* med Safri Duo, hvor trommebeatet spiller en særlig fremtrædende rolle og muligvis er ophavsretligt beskyttet.

<sup>68</sup> Den sidste proces ved musikoptagelse, hvor det færdige lydmix bearbejdes, kaldes mastering. I masteringprocessen skabes den højst mulige volumen, uden at musikken herved overstyrer, og ubehagelige frekvenser fjernes, ligesom behagelige frekvenser fremhæves. Mastres flere melodier samtidig, skabes der, så vidt muligt, en ensartet volumen og frekvensgang på alle melodierne.

<sup>69</sup> Se punkt 2.1.2.6.

tonernes anslag. Som beskrevet ovenfor under punkt 2.1.2.6. kan et groove formentlig ikke beskyttes ophavsretligt. Kopiering af et groove er derfor næppe en krænkelse af andres ophavsret, hvis kun tidsinddelingen og groovet er kopieret. Dog er det elementer, der indgår i den samlede krænkelsesvurdering.

### **3.3.1.5. Sammenfatning af, hvorvidt main/fill/break-parter udgør en krænkelse**

Toneforløb i main/fill/break-parter er meget standardiserede, idet kun tonerne i akkorderne C og Cmaj7 indgår. De er oftest udtryk for standardtoneforløb fra public domain, og det er derfor meget svært at forestille sig, at toneforløbene i disse styleparter kan krænke andres ophavsret. I styleparterne kan der nok være tale om tro kopier af toneforløb fra andres musikværker, men kun i ganske særlige tilfælde vil disse toneforløb være originale og dermed ophavsretligt beskyttet, hvorfor efterligning i styleparterne ikke vil være en krænkelse.

Det er mere nærliggende, at et trommebeat kan være en krænkelse af andre værksdele. Her er det imidlertid ikke kun styleparternes korte forløb, der gør, at dette sjældent vil være tilfældet, men især det faktum at forløb af lyde sjældent er originale og derfor sjældent nyder ophavsretlig beskyttelse.

I song styles søges både klangfarverne og groovet eftergjort. Det er den almindelige opfattelse i litteraturen, at klangfarver ikke er beskyttet, og som konkluderet i punkt 2.1.2.6. kan et groove som udgangspunkt heller ikke beskyttes. Det er dog også den almindelige opfattelse indenfor ophavsrettens emnesfære, at summen af ikke-beskyttede elementer kan være beskyttet. Derfor kan man ikke slutte, at eftergørelse af klangfarver og groove er uden betydning i den konkrete og samlede krænkelsesvurdering, men eftergørelsen kan ikke stå alene som en krænkelse.

Det er altid en konkret og samlet vurdering, om main/fill/break-parter udgør en krænkelse af andres ophavsret. Vurderingen går på, om helhedsindtrykket af originalværket og en style part giver lytteren en oplevelse af, at der er tale om "det samme" værk. Man bør imidlertid være yderst tilbageholdende med at betragte main/fill/break-parter som krænkelse, da de som udgangspunkt består af elementer fra public domain og yderligere er meget regelbundne. Dog bør man

være åben for at statuere krænkelse, hvor originale forløb af lyde er kopieret - især i kombination med kopiering af både toneforløb, klangfarver, tidsinddeling og groove.

### **3.3.2. Parterne intro/ending**

#### **3.3.2.1. Toneforløb eller melodi**

Intro/ending-parterne adskiller sig på mange punkter fra main/fill/break-parterne. Intro/ending-parterne er ikke begrænsede i hvilke toner og akkorder, der kan indspilles på inputsiden, og de kan modsat main/fill/break-parterne indeholde bærende melodistemmer. Intro/ending-parterne kører endvidere ikke i loop, og de er typisk af imellem en og otte takters varighed. I modsætning til main/fill/break-parterne er der ingen tekniske begrænsninger for den kompositoriske frihed ved programmering af intro/ending-parterne.

I song styles vil én af intro/ending-parterne altid være identisk med det stykke musik, song stylen skal akkompagnere. Hvis intro/endingen i det værk, der kopieres fra, er original og dermed beskyttet som et musikværk, vil den kopierede intro/ending i song stylen som udgangspunkt også være en krænkelse af ophavsretten til originalværket.

Flere styleproducenter forsøger at undgå at krænke det musikværk, stylen skal akkompagnere dels ved at foretage harmoniseringsændringer, og dels ved at udelade den eventuelle originale og bærende melodistemme, som stylebrugeren i stedet synger eller spiller.

Ved blot at ændre harmoniseringen i en song style uden at ændre en sådan original og bærende melodistemme bliver der ikke tale om fri benyttelse efter OHL § 4, stk. 2, hvorfor originalværket stadig vil være krænket. Udelades derimod den originale, bærende melodistemme, krænker song stylen ikke længere originalværket, såfremt det eftergjorte ikke er originalt uden den bærende melodistemme. Der bør dog opfordres til stor påpasselighed fra styleproducenternes side, idet der går en hårfin grænse imellem, hvornår kun melodistemma er original, og hvornår resten af arrangementet også er originalt. Er arrangementet uden melodistemma originalt, vil der stadig være tale om en

krænkelse, selvom melodistemmen er udeladt. Grænsedragningen imellem, hvornår en intro/ending bliver et arrangement, jf. OHL § 4. stk. 1, og hvornår den er en fri benyttelse efter OHL § 4, stk. 2, behandles nærmere nedenfor under punkt 3.3.3.

En særlig situation opstår, når man i en song style har efterlignet en intro/ending, der er i mol i originalværket.

På outputsiden vil intro/endings altid kun blive afspillet i dur, så ved at kigge på outputsiden kan man nå frem til, at stilen ikke er en krænkelse af originalværket. Det skyldes, at visse dele af dur/mol-ombytninger sker efter fastlåste musikteoretiske regler, mens andre dele kan være så væsentlige og overraskende, at de må kaldes arrangementer eller fri benyttelse<sup>70</sup>.

Kigger man på inputsiden, programmeres intro/ending-parterne i dur, selvom stilen skal benyttes i mol. Hvis det er muligt for stylealgoritmen uden videre at omregne denne durindspilning til mol, sådan at det lyder identisk med originalværket, vil durindspilningen være så formbunden og uoriginal, at også dursporet krænker originalværket, selvom dette er i mol. Er der instrumenter i durindspilningen, der ikke uden videre lader sig ændre til mol af stylealgoritmen, vil det være nødvendigt for styleprogrammøren særskilt at indspille disse instrumenter i mol. Disse instrumenter vil så have et hybridspor<sup>71</sup>, som anvendes for mol-afspilning. I denne situation vil dette hybridspor typisk krænke originalværket. Resultatet bliver, at intro/ending-parter i song styles, der skal bruges til at spille et beskyttet musikværk i mol, stort set altid vil være en krænkelse af originalværket, på trods af det faktum at hverken in- eller outputsiden fra en dur/mol-betragtning lyder identisk med originalværket.

### **3.3.2.2. Forløb af lyde, klangfarver/lyde, tidsinddeling og groove**

Ligesom toneforløb kan forløb af lyde som fx trommebeats være beskyttet som et værk. Derfor kan forløb af lyde i en intro/ending-part også være en krænkelse af et andet musikværk. Da intro/ending-parterne typisk er af længere varighed end main/fill/break-parterne, er der her større risiko for, at den del, der er kopieret fra originalværket, er en beskyttet værksdel.

<sup>70</sup> Jf. Rosenmeier (1996), s. 69 angående fri benyttelse.

<sup>71</sup> Se nærmere om hybridspor i note 57.

Hvad angår klangfarver/lyde, tidsinddeling og groove, adskiller intro/ending-parterne sig ikke fra main/fill/break-parterne, som er beskrevet under punkt 3.3.1.3 og 3.3.1.4.

### **3.3.2.3. Sammenfatning af hvorvidt intro/ending-parter kan udgøre en krænkelse**

Hvor en song style skal benyttes til at fremføre et musikværk, hvis intro eller ending må betegnes som et delværk, vil song stilen, selvom denne altid er i dur, som udgangspunkt krænte originalværket, uanset om dette er i dur eller i mol. Hvis det eftergjorte musikværk ikke er originalt uden den bærende melodistemme, kan denne udelades i song stilen, hvorefter stilen ikke krænter musikværket. Harmoniseringsændringer kan ikke alene føre til, at en song style ikke krænter det efterlignede musikværk, hvis elementer som fx en original, bærende melodistemme stadig gengives uændret.

### **3.3.3. Ændringer, arrangementer og fri benyttelse**

Som nævnt under punkt 3.3. er grænsedragningen imellem ændringer, arrangementer og fri benyttelse af et musikværk kun relevant ved programmering af song styles, idet generiske styles ikke tager deres udgangspunkt i andre musikværker.

Er der gennem en standardaftale med et forvaltningsselskab opnået tilladelse til produktion af en style, er det også tilladt at foretage mindre ændringer, idet ændringer er sædvanlige eller åbenbart forudsatte, jf. OHL § 56, stk. 1 og intet andet følger af standardaftalen. Sådanne ændrede versioner kaldes cover-versioner<sup>72</sup>. Hvornår ændringer ophører med at være sædvanlige eller åbenbart forudsatte er op til en konkret vurdering<sup>73</sup>. I modsætning til de sædvanlige og forudsatte ændringer kræver arrangementer af eksisterende værker tilladelse fra den oprindelige ophavsmand, jf. OHL § 4, stk. 1. Man kan spørge, om det på musikkens område er sædvanligt eller åbenbart forudsat, at der foretages

---

<sup>72</sup> Der findes ikke en egentlig definition på cover-versioner, men begrebet dækker over, at musikere spiller andre komponisters musikværker med mindre ændringer.

<sup>73</sup> Der er ingen domspraksis på området, men Jens Bruno Hansen fra KODA har oplyst, at det er KODAs opfattelse, at adgangen til at foretage ændringer bliver mindre, jo mere kunstnerisk præget originalværket er.

ændringer, der er så store (og originale), at der kan blive tale om egentlige arrangementer, og at der således ved ophavsmandens aftalemæssige rettighedsoverdragelse til et forvaltningsselskab er givet en forhåndstilladelse fra ophavsmanden til, at der må skabes arrangementer. Denne antagelse må afvises, hvilket også er på linje med KODA/NCBs praksis<sup>74</sup>. Der må sondres imellem mindre ændringer, kaldet cover-versioner, større uoriginale ændringer og egentlige arrangementer. Hvor cover-versionerne er tilladt gennem aftalen med et forvaltningsselskab som værende sædvanlige eller åbenbart forudsatte, kræver større uoriginale ændringer og arrangementer særskilt tilladelse direkte fra ophavsmanden.

Når en style indeholder ændringer i forhold til et originalværk, der ikke er sædvanlige eller åbenbart forudsatte, eller når en style udgør et arrangement, skal der indhentes separat tilladelse hos komponisten af originalværket. Indhentelse af en sådan tilladelse fra hver enkelt komponist, som ofte er bosiddende i et andet land end styleproducenten, er i praksis stort set umulig. Derfor er det i styleproducentens interesse ikke at bringe sig i en situation, hvor det er nødvendigt at indhente separate tilladelser. Producenten bør derfor afstå fra at fremstille styles, der indeholder større uoriginale ændringer af andre musikværker, og styles, der må betegnes som arrangementer. Det må i stedet anbefales, at styleproducenten foretager sædvanlige eller forudsatte mindre ændringer i form af cover-versioner, laver tro kopier, som er dækket af en standardaftale med et forvaltningsselskab eller ændrer originalværket så drastisk, at der i stedet er tale om fri benyttelse. Det er således relevant at vide, hvornår der er tale om mindre ændringer, større men uoriginale ændringer, arrangementer eller fri benyttelse.

I det følgende bliver der taget udgangspunkt i, hvorledes en styleproducent undgår, at en style må betragtes som en større uoriginal ændring eller et arrangement, der kræver særskilt tilladelse fra komponisten af originalværket ud over den standardtilladelse, der kan opnås hos et forvaltningsselskab.

---

<sup>74</sup> Se KODAs medlemshåndbog for komponist og tekstforfattere s. 39, hvor der står: "Når man bearbejder andres værker, skal man altid have tilladelse fra de oprindelige ophavsmænd. KODA kan ikke give tilladelse til bearbejdelser...". Medlemshåndbogen findes på adressen <http://www.koda.dk/medlemmer/pdf-mappe-medlemmer/koda-medlemshandbog-indhold.pdf>

### 3.3.3.1. Ændringer af tonehøjde og dur/mol-ombytning<sup>75</sup>

Ved en style er in- og outputtet altid koncentreret om tonearten C. Main/fill/break-parter er på inputsiden altid i Cmaj7, og på outputsiden er de altid i C. Intro/ending-parterne kan modsat main/fill/break-parterne indeholde alle andre akkorder, men intro-parterne skal altid lede hen til C, mens ending-parterne altid skal begynde med udgangspunkt i C. Hvis en style indeholder værksdele, vil tonehøjden således altid skulle ændres, medmindre originalværket er i C. Det er fastslået, at en sådan transponering af et værk indenfor en oktav eller to aldrig er et arrangement<sup>76</sup>. Transponering er en mindre ændring, som må være sædvanlig eller åbenbart forudsat<sup>77</sup>.

En stylealgoritme er karakteristisk ved at kunne afspille en style i alle tonearter og i langt de fleste akkorder<sup>78</sup>. Som styleproducent er det derfor nødvendigt at sikre sig, at stilen er produceret sådan, at stylealgoritmen kan generere et styleoutput i alle disse tonearter og akkorder. Det involverer ofte, at der må programmeres et hybridspor i mol, hvor originalværket er i dur. I de tilfælde, hvor det er nødvendigt at programmere et hybridspor i mol, skyldes det, at stylealgoritmen ikke på tilfredsstillende vis kan oversætte det indspillede fra dur til mol. Her skal man huske, at stylealgoritmen udelukkende arbejder efter gængse, håndværksmæssige modeller for dur/mol-ombytninger. Styleproducentens molindspilning er derfor udelukkende nødvendig i de tilfælde, hvor stylealgoritmen ikke selv leverer en tilfredsstillende molombytning ud fra kendte håndværksmæssige principper. Der kan således være en formodning for, at styleproducentens molindspilning rækker ud over det rent håndværksmæssige og derfor er tilstrækkelig original til at være et arrangement. Da det ikke er i styleproducentens interesse, at styles klassificeres som arrangementer, må det i stedet anbefales, at producenten ved programmering af hybridspor i mol ændrer så meget på indspilningen, at man ikke længere kan fornemme originalværket. Herved opstår der en situation, hvor stilen i dur er en kopi af originalværket og

---

<sup>75</sup> For generel information om ændringer af tonehøjde og dur/mol-ombytning se under punkt 2.1.3.2.1.

<sup>76</sup> Jf. punkt 2.1.3.2.1.

<sup>77</sup> Afhængig af sanger eller instrument transponeres værker ganske ofte, idet ikke alle tonehøjder passer lige godt til alle stemmer og instrumenter.

<sup>78</sup> Yamahas SFF-format læser og afvikler således 34 akkorder i alle tonearter, og dertil kommer akkordomvendinger.

dermed dækket af en midifilaftale, mens stylen i mol er en fri benyttelse efter OHL § 4, stk. 2.

### **3.3.3.2. Forkortelser, udeladelser, forenkling og ombytning<sup>79</sup>**

Intro/ending-parter er oftest en til otte takter lange. Det kan derfor være hensigtsmæssigt at forkorte originalværket eller udelade dele af det afhængig af originalværkets varighed. Det er udgangspunktet, at en forkortelse eller udeladelse ikke gør stylen til et arrangement. Om en sådan ændring er tilladt som værende sædvanlig eller åbenbart forudsat, afhænger af en konkret vurdering af spørgsmålet om, hvorvidt ændringen er sædvanligt eller åbenbart forudsat for cover-versioner inden for genren.

Foretages der en forenkling af værket eller ombytning af værksdele, kan der blive tale om et arrangement, medmindre forenklingen eller ombytningen sker rent håndværksmæssigt. Mindre forenklinger eller ombytninger er formentlig sædvanlige eller åbenbart forudsatte, men en producent bør være tilbageholdende med at foretage væsentlige forenklinger eller ombytninger af værker, da det vil kræve særskilt tilladelse fra komponisten.

### **3.3.3.3. Tilføjelse af nye toneforløb og forløb af lyde, herunder ornamentering<sup>80</sup>**

Ved produktion af song styles tilføjes der almindeligvis ikke nye toneforløb eller forløb af lyde, da ideen med en song style netop er at gøre stylebrugeren i stand til at fremføre originalværket. Sker der alligevel sådanne tilføjelser, vil originalværket være ændret, og er tilføjelsen original, er der tale om et arrangement. Tilføjelser vil hurtigt række ud over den aftalemæssige adgang til cover-indspilning, der er sædvanlig eller åbenbart forudsat. Det må derfor anbefales, at en styleproducent så vidt muligt afstår fra at lave tilføjelser ved produktion af song styles.

---

<sup>79</sup> For generel information om forkortelser, udeladelser, forenkling og ombytning, se under punkt 2.1.3.2.2.

<sup>80</sup> For generel information om tilføjelse af nye toneforløb og forløb af lyde, herunder ornamentering, se under punkt 2.1.3.2.3.



#### **3.3.3.4. Potpourrier og collagekompositioner<sup>81</sup>**

I en style er der typisk en til fire intro-parter og en til fire ending-parter. Det er således muligt, at fx intro/ending nummer tre passer til én bestemt melodi, mens intro/ending nummer fire passer til en anden melodi. Det er sågar set, at den samme intro/ending er lavet til to forskellige melodier afhængig af, om den afvikles i dur eller i mol. Spørgsmålet er, om dette forhold kan betegnes som et potpourri. Svaret herpå er formentlig bekræftende for både styleinput og -output, idet styleparterne kan afvikles i sammenhæng. Der rejser sig så yderligere to spørgsmål: Kræver et sådant potpourri særskilt tilladelse fra alle ophavsmænd til originalværkerne, og skal der betales dobbelt vederlag for stilen til KODA/NCB. Ved potpourrier og collagekompositioner kræver KODA/NCB, at der er indhentet tilladelse hos ophavsmændene af originalværket, uanset om sammenstillingen er krænkende for ophavsmændene efter OHL § 3, stk. 2<sup>82</sup>. Idet en sådan song style uden en aftale med KODA/NCB er en krænkelse af begge originalværker, må det være mest korrekt, at der med en sådan aftale skal betales flere gange til KODA/NCB for salg af styles, der indeholder intro/endings til flere forskellige melodier.

Sammenfattende bør en styleproducent altid lade collagekompositioner undergå en så stor kunstnerisk bearbejdelse, at originalværkerne ikke længere er til at genkende. Hermed bliver der tale om fri benyttelse efter OHL § 4, stk. 2, men stilen kan så næppe længere bruges som song style, idet den ikke længere passer til de ønskede værker. Alternativt skal hver enkelt komponist give sin tilladelse til collagen under forudsætning af, at de benyttede værkselementer er selvstændigt beskyttede, og der skal så afregnes flere gange overfor KODA/NCB.

#### **3.3.3.5. Frasering, ændret tidsinddeling og ændret groove<sup>83</sup>**

Ændringer i frasering og groove er som udgangspunkt uundgåelige, når forskellige musikere spiller et musikværk, og ændringer i frasering og groove er derfor også sædvanlige eller åbenbart forudsatte. Det vil derfor kun i helt særlige tilfælde

---

<sup>81</sup> For generel information om potpourrier og collagekompositioner, se under punkt 2.1.3.2.4.

<sup>82</sup> Spørgsmålet er ikke afgjort ved domstolene.

<sup>83</sup> For generel information om frasering, ændret tidsinddeling og ændret groove, se under punkt 2.1.3.2.5.

kræve godkendelse hos den oprindelige ophavsmand, at en styleproducent ændrer fraseringer og groove ved programmering af en style, når blot der er indgået en gyldig aftale med et forvaltningsselskab om genindspilning af originalværket.

Da det er usædvanligt at ændre en taktart<sup>84</sup>, kan ændringen hverken betegnes som sædvanlig eller åbenbart forudsat efter OHL § 56, stk. 1. Af den grund må der som udgangspunkt indhentes særlig tilladelse fra komponisten i tilfælde, hvor en styleproducent ønsker at ændre taktarten.

#### **3.3.3.6. Ændret harmonisering<sup>85</sup>**

Mindre harmoniseringsændringer er som udgangspunkt både sædvanlige og åbenbart forudsatte. Der er dog ingen tvivl om, at ændringerne kan nå et omfang, hvor særskilt tilladelse fra ophavsmanden er nødvendig, også selvom ændringerne ikke er tilstrækkeligt originale til, at der er tale om et arrangement. En styleproducent bør derfor enten foretage meget små harmoniseringsændringer eller ganske omfattende og gennemgribende ændringer, så der i stedet bliver tale om fri benyttelse, jf. OHL § 4, stk. 2.

#### **3.3.3.7. Instrumentering<sup>86</sup>**

En styleproducent kan foretage instrumentering efter at have indgået en standardaftale med et forvaltningsselskab - dog må instrumenteringen ikke være fremmed for genren og skal ske under respekt af OHL § 3, stk. 2<sup>87</sup>. Transskribering er ganske sædvanlig, og så længe der ikke tilkomponeres toneforløb, er en tilladelse fra komponisten sikkert ikke nødvendig. Dette er også på linje med KODA/NCBs holdning.

#### **3.3.3.8. Sammenfatning af ændringer, arrangementer og fri benyttelse**

En styleproducent bør afholde sig fra at frembringe styles, hvori originalværket trods større originale ændringer stadig er genkendeligt. Sådanne styles må

---

<sup>84</sup> Se punkt 2.1.3.2.5.

<sup>85</sup> For generel information om ændret harmonisering, se under punkt 2.1.3.2.6.

<sup>86</sup> For generel information om instrumentering, se under punkt 2.1.3.2.7.

<sup>87</sup> Således kan det være i strid med OHL § 3, stk. 2 at transskribere et værk for kirkeorgel til dødsmetaluitar.

betegnes som arrangementer, der kræver særskilt tilladelse fra komponisten af originalværket ud over den tilladelse, der kan opnås hos det forvaltningsselskab, der repræsenterer komponisten. I stedet bør producenten nøjes med at foretage mindre ændringer, således at der bliver tale om en cover-version, idet cover-versioner er dækket af forvaltningsselskabets standardaftale. Det er dog muligt at foretage så gennemgribende ændringer, at originalværket ikke længere kan genkendes i de fremstillede styles, hvorved der bliver tale om fri benyttelse. Herved risikerer styleproducenten dog, at en fremstillet style ikke længere kan anvendes efter dens formål, da originalværket ikke længere kan akkompagneres med stilen.

## 4. Styles som underbegreb til midifiler – aftaleretlig regulering indenfor EØS

Her under punkt 4 undersøges den aftalemæssige regulering af styleproducenters produktion og salg af song styles<sup>88</sup>. Det er fastslået under punkt 3.3., at song styles kan krænke andres ophavsrettigheder, og en aftalebaseret tilladelse er derfor som udgangspunkt en forudsætning for en lovlig produktion. Da midifiler i modsætning til styles er velkendte for forvaltningsselskaberne i EØS, og idet der er udviklet standardaftaler for midifiler, er det interessant at undersøge, om disse aftaler finder anvendelse på styles.

I det følgende defineres midifiler indledningsvis. Herefter forklares, hvorfor en style også er en midifil, og det analyseres, hvordan midifiler behandles aftaleretligt indenfor EØS med henblik på at undersøge, hvordan en krænkelssituation undgås. Det undersøges, dels om KODA/NCBs standardaftale stiller en dansk midifilproducent dårligere eller bedre end den aftale, KODA/NCBs søsterselskaber tilbyder, og dels om der eksisterer aftalemæssige områder, hvor en dansk midifilproducent bør være særligt på vagt og eventuelt gennem forhandling søge at opnå ændrede vilkår i forhold til KODA/NCBs standardaftale.

### 4.1. Definition på en midifil

Midifiler<sup>89</sup> er filer, der indeholder mididata efter midi-protokollen<sup>90</sup>. Der er mange ligheder mellem midifiler og noder, blot er midifiler digitale og indeholder langt flere informationer, end man kan skrive på noder. Programmer, der kan arbejde med midifiler, kan ofte både oversætte en midifil til noder og oversætte noder til midifiler.

Det er meget vigtigt at understrege, at man ikke kan høre en midifil, ligesom man ikke kan høre et sæt noder. En midifil skal, ligesom et sæt noder, sættes sammen med en lydkilde, før man kan lytte til den.

Styrken ved midifiler er, at musikken er fleksibel i modsætning til den musik, man hører på en CD eller i MP3-formatet. I en midifil har man fuld kontrol over

---

<sup>88</sup> Det er fastslået i punkt 3.3., at generiske styles aldrig krænker andre rettigheder, og punkt 4 er derfor ikke relevant for generiske styles.

<sup>89</sup> MIDI er en forkortelse for *Musical Instrument Digital Interface*.

<sup>90</sup> En dataprotokol er et regelsæt for kommunikation.

hver enkelt node og hvert enkelt instrument. Man kan således skifte en baslyd ud med en anden baslyd, og man kan ændre i den musik, der bliver afspillet, fx ved at fjerne trommerne helt eller blot flytte enkelte toner. Denne grad af fleksibilitet er aldeles udelukket, når musikken er optaget som et hørbart audioformat på fx en CD.

I daglig tale benyttes begreberne midifil og SMF<sup>91</sup> synonymt. De bør dog holdes adskilt, idet begrebet midifil favner væsentligt bredere end begrebet SMF. En SMF indeholder en hel melodi, der kan afspilles uden brugerens interaktion, og i modsætning til en midifil er datastrukturen i en SMF fastlagt i en global standard.

Da styles ikke ligner SMF-filer, fordi de ikke indeholder en hel melodi, og endvidere ikke kan afspilles uden brugerens interaktion, og da begrebet SMF fejlagtigt i folkemunde anvendes synonymt for begrebet midifil er der ingen, der tidligere har stillet spørgsmål ved, om en style er en midifil.

#### **4.2. Hvorfor en style er en midifil**

Datalogisk består en style af mididata efter midi-protokollen, og en style er derfor en midifil. Den ovennævnte begrebsforvirring ændrer ikke herved. Den aftalemæssige regulering af midifiler igennem forvaltningsselskaber finder derfor også anvendelse på styles.

#### **4.3. Overdragelse af ophavsret ved lov**

Som beskrevet i punkt 2.2. opstår ophavsretten altid hos ophavsmanden, jf. OHL § 1. For at ophavsmanden kan drage størst mulig økonomisk fordel af sine værker, er ophavsretten gjort overdragelig, jf. OHL § 53. Overdragelse af ophavsret kan ske ved lov<sup>92</sup> eller ved konkret aftale<sup>93</sup>, <sup>94</sup>.

#### **4.4. Overdragelse af ophavsret ved aftale**

Ved aftale skal en midifilproducent (bemærk at en styleproducent også er en midifilproducent, jf. punkt 4.2.) opnå tilladelse til lydfæstning af musikværker i

---

<sup>91</sup> SMF er en forkortelse for *Standard Midi File*.

<sup>92</sup> Jf. OHL § 59 om EDB-programmer i ansættelsesforhold, § 61 om arv og § 65, stk. 3 om "filmformodningsreglen".

<sup>93</sup> Overdragelsesaftaler fortolkes indskrænkende, jf. OHL § 53, stk. 3.

<sup>94</sup> Se også punkt 2.3.4. om aftalemæssig regulering gennem forvaltningsselskaber.

midiformatet for ikke at krænke ophavsmændenes enerettigheder. Ønsker producenten at sælge de producerede filer på internettet og i den forbindelse tilgængelige lydprøver, er det også nødvendigt med tilladelse til offentlig fremførelse. De danske forvaltningsselskaber, der kan give denne tilladelse, er KODA og NCB, jf. OHL § 75 a, stk. 1.

#### **4.4.1. Forvaltningsselskaberne KODA og NCB<sup>95</sup>**

Ved medlemskab af KODA overdrager ophavsmændene eksklusivt deres rettigheder til offentlig fremførelse, jf. OHL § 2, stk. 1 og stk. 3, samt til lydfæstning, jf. OHL § 2, stk. 1 og stk. 2, af deres eksisterende og fremtidige musikværker til KODA<sup>96</sup>. Lydfæstningsretten, også kaldet de mekaniske rettigheder, dvs. rettighederne til indspilning og eksemplar fremstilling af musikværker på cd'er, bånd, film, video, midifil og andre lydbærende medier, videreoverdrager KODA til forvaltning i NCB. Herefter laver KODA/NCB aftaler om betaling for brug af medlemmernes værker med dem, der ønsker at udnytte værkerne. På baggrund af aftalerne indbetaler brugerne et vederlag til KODA/NCB for at anvende værkerne, hvorefter KODA/NCB videresender pengene til komponisterne, sangskriverne og musikforlagene efter interne fordelingsregler.

Der er for tiden ca. 31.000 medlemmer og 60.000 kunder i KODA/NCB-regi, og gennem samarbejdsaftaler med tilsvarende selskaber i resten af verden forvaltes rettigheder for ca. 1 mio. udenlandske rettighedshavere. Det betyder i praksis, at KODA/NCB repræsenterer rettighedshaverne til stort set alle beskyttede musikværker, og at midifilproducenter igennem aftaler med KODA/NCB kan få adgang til at fremstille næsten alle musikværker som midifiler.

---

<sup>95</sup> Forvaltningsselskabernes historiske baggrund strækker sig helt tilbage til 1851, hvor verdens første fremførelsesselskab blev stiftet, nemlig det franske SACEM (SACEM er en forkortelse for **S**ociété des **A**uteurs, **C**ompositeurs et **É**diteurs de **M**usique). Der skulle dog gå yderligere 75 år, før den danske pendant, KODA, blev stiftet den 30. november 1926. Efter revision af Bernerkonventionen i 1908 gennemførte den danske Rigsdag i 1912 en ændring i Forfatterretsloven, som betød, at musikbrugere skulle have tilladelse fra komponisten, før de måtte fremføre dennes værk. Hermed var vejen banet for oprettelsen af KODA, som blev stiftet i et samarbejde mellem Dansk Komponistforening, Dansk Revyforfatter- og Komponistforbund og Musikforlæggerforeningen (Musikforlæggerforeningen var endnu ikke stiftet i 1926, men blev i første omgang repræsenteret ved Edition Wilhelm Hansen). De foreninger, der i dag står bag KODA er: Dansk Komponist Forening, Danske Populærautorer, Dansk Jazz-, Beat- og Folkemusikautorer og Dansk Musikforlæggerforening.

<sup>96</sup> Se KODAs medlemserklæringer på adressen <http://www.koda.dk/medlemmer/pdf-mappe-medlemmer/medlemserklæring-nye-08.pdf>

#### 4.4.2. Forvaltningsselskaber i et internationalt perspektiv

På internationalt plan er KODA og NCB medlem af paraplyorganisationen CISAC<sup>97</sup>, som repræsenterer alle autorers ophavsretsselskaber i verden. CISAC er med til at sikre, at medlemmerne får betaling, når deres værker bliver brugt i udlandet, og CISAC repræsenterer også ophavsmændenes interesser, fx ved møder i WIPO<sup>98</sup>.

På regionalt EØS-plan er KODA medlem af GESAC<sup>99</sup>, som er dannet af autorers ophavsretsselskaber i EØS. Formålet bag GESAC er at varetage ophavsretsselskabernes interesser i forbindelse med den omfattende harmonisering af ophavsrettighederne, der foregår i EØS-regi.

Umiddelbart nedenfor vil indholdet af den standardkontrakt, KODA/NCB tilbyder danske midifilproducenter, blive behandlet. Herefter sammenlignes denne standardkontrakt med tilsvarende kontrakter fra henholdsvis tyske GEMA og engelske MCPS-PRS<sup>100</sup>. Tyske GEMA er valgt, idet tysk ophavsret ligger tæt op ad dansk ophavsret, og fordi man i Tyskland har større erfaring med midifiler. GEMA har således en standardkontrakt specielt for midifiler. England adskiller sig ophavsretligt som common law-nation fra resten af EØS, og MCPS-PRS er derfor valgt som modstykke til de danske og tyske civil law-retssystemer.

##### 4.4.2.1. KODA/NCBs standardkontrakter

På KODAs hjemmeside kan man udfylde og indgå en standardaftale om onlinelevering af musikværker via internettet<sup>101</sup>. Det er udgangspunktet i dansk ret, at der ikke er formkrav til digitale viljeserklæringer; når brugeren har udfyldt kontrakten og trykket på acceptknappen, er der indgået en aftale, som er bindende for parterne efter dansk rets almindelige regler om elektronisk aftaleindgåelse.

---

<sup>97</sup> CISAC er en forkortelse for *Confédération Internationale des Sociétés d'Auteurs et Compositeurs*.

<sup>98</sup> WIPO er en forkortelse for *World Intellectual Property Organization*. WIPO er en international organisation under FN, som bl.a. beskæftiger sig med den internationale beskyttelse af ophavsrettigheder.

<sup>99</sup> GESAC er en forkortelse for *Groupement Européen des Sociétés d'Auteurs et Compositeurs*

<sup>100</sup> MCPS-PRS er en sammenslutning af organisationerne *Mechanical Copyright Protection Society* og *Performing Right Society*.

<sup>101</sup> Kontrakten findes på adressen

[https://secure.koda.dk/NFRM/DISP?WSYD\\_EVENT=EForm1&OwnID=KODA&TTpCode=AFTAL&RTpCode=AFTDPD](https://secure.koda.dk/NFRM/DISP?WSYD_EVENT=EForm1&OwnID=KODA&TTpCode=AFTAL&RTpCode=AFTDPD).

Med en sådan aftale i hånden forpligter KODA/NCB sig til at stille sit repertoire til rådighed i onlinetransmissioner samt tillade tilrådighedsstillelse af lydprøver på maksimum 30 sekunders varighed. Dette gælder dog kun for tilrådighedsstillelse med henblik på download af musikværkerne til slutbrugeres computere i Danmark. Hvis brugere downloader musikværker udenfor Danmark, skal der oprettes en særskilt aftale med udbyderen. KODA/NCB skelner ikke imellem midifiler og andre musikformater og har derfor ikke en særlig standardkontrakt for midifiler.

Da der er tale om en aftalemæssig konstruktion, er det muligt ved individuel forhandling med KODA/NCB at opnå en aftale, der adskiller sig fra standardkontrakten. KODA/NCB har fx indgået en aftale, der giver tilladelse til, at tilrådighedsstillelsen må ske med henblik på download af midifiler til slutbrugeres computere udenfor Danmark<sup>102</sup>, <sup>103</sup>. Endvidere kan tilrådighedsstillelsen ske fra hjemmesider, der tilhører tredjeparter, som ikke har en aftale med KODA/NCB, når blot KODA/NCB er blevet informeret om, at salget foregår via denne tredjeparts website<sup>104</sup>, <sup>105</sup>.

#### **4.4.2.2. GEMAs og MCPS-PRS' standardkontrakter**

På GEMAs hjemmeside finder man specifik information om reproduktion og distribution af de af GEMA forvaltede værker som midifiler på fysiske medier eller til download på internettet<sup>106</sup>. Her kan man udfylde et spørgeskema og indsende det til GEMA, som ved accept kan bringe aftalen i stand i henhold til den information, der er givet på GEMAs hjemmeside. Engelske MCPS-PRS har ligesom GEMA også specifik onlineinformation om midifiler<sup>107</sup>. Også her kan man downloade og udfylde en standardkontrakt, som ved MCPS-PRS' accept bringer aftaleforholdet i stand.

---

<sup>102</sup> Denne mulighed åbnes der op for med standardaftalens punkt 4.9.

<sup>103</sup> Se Midi Spots kontrakt med KODA/NCB.

<sup>104</sup> Se Midi Spots kontrakt med KODA/NCB.

<sup>105</sup> At KODA/NCB således er ganske villig til at afvige fra standardkontrakten på sådanne vigtige punkter skyldes sikkert, at man i KODA/NCB-regi søger mere fleksible tilgange til den måde, hvorpå man forvalter onlinerettigheder. Se interview med Klaus Jørgensen, formand i KODAs råd på <http://www.koda.dk/om-koda/arsberetning/et-fremadrettet-tilbageblik>

<sup>106</sup> Aftaleindholdet findes på adressen: <http://www.gema.de/musiknutzer/herstellen/midi-files/>

<sup>107</sup> Standardaftalen findes på adressen: [http://www.mcps-prs-alliance.co.uk/SiteCollectionDocuments/Product%20Licensing/SG6App\\_TandC.pdf](http://www.mcps-prs-alliance.co.uk/SiteCollectionDocuments/Product%20Licensing/SG6App_TandC.pdf).



#### **4.4.2.3. Sammenligning af KODA/NCBs, GEMAs og MCPS-PRS' standard-kontrakter**

Ved sammenligning af aftalekomplekserne er systematikken fra KODA/NCBs aftale anvendt.

##### **Aftalens parter**

Kun KODA/NCBs aftale kan indgås elektronisk ved at acceptere betingelserne i kontrakten direkte på KODA/NCBs hjemmeside. GEMAs og MCPS-PRS' hjemmesider har i stedet aftaleretligt karakter af opfordringer til at gøre tilbud, hvor brugeren i stedet må henvende sig med et tilbud i standardiserede dokumenter, som GEMA og MCPS-PRS så kan vælge at acceptere.

##### **Mekanisering og tilrådighedsstillelse af værker**

KODA/NCB tilbyder en bred adgang til mekanisering og tilrådighedsstillelse af KODA/NCBs repertoire af musikværker og til tilrådighedsstillelse af lydprøver i streamingformat på maksimalt 30 sekunders varighed på en navngiven URL-adresse. Denne aftale dækker over alle lydformater, hvoraf midifiler blot regnes for et format blandt mange.

GEMA og MCPS-PRS har i stedet valgt at tilbyde målrettede aftaler for midifiler. Det giver en fordel, da midifiler adskiller sig fra andre formater ved fx at kunne indeholde sangtekster. MCPS-PRS giver specifikt tilladelse til at inkludere sangtekster i midifiler, hvilket hverken er omtalt i KODA/NCBs generelle standardaftale eller GEMAs specielle midifilaftale. Da midifiler indeholdende sangtekster er meget efterspurgt på markedet, vil KODA/NCBs standardaftale være utilstrækkelig for de fleste midifilproducenter. Det er derfor op til den enkelte midifilproducent ved forhandling at opnå denne tilladelse.

Alle tre forvaltningsselskaber giver i deres standardaftale kun tilladelse til tilrådighedsstillelse med henblik på download af musikværker til slutbrugeres computere i deres hjemland. Da internettet netop er kendetegnet ved ikke at respektere landegrænser, giver dette et paradoks. Yderligere kræver selskaberne at få oplyst, i hvilke lande værkerne er downloadet, så de kan afregne med deres søsterselskaber. Som situationen er i dag, må tilrådighedsstillelsen ikke ske med

henblik på salg uden for egne landegrænser, men når det alligevel sker, afregnes der, som om intet usædvanligt er hændt. Med denne konstruktion opkræver selskaberne på den ene side penge fra midifilproducenterne, uden at de på den anden side tilbyder producenterne sikkerhed for, at de ikke krænker ophavsmandenes rettigheder ved salg af midifiler uden for deres eget land. Dog kan tilladelsen til salg udenfor eget hjemland opnås ved forhandling, hvorved denne situation undgås.

### **Aftalens begrænsninger**

KODA/NCBs aftale omfatter ikke brug af musik i religiøs, politisk eller pornografisk sammenhæng eller ved annoncering eller anden sammenhæng, hvor ophavsmandens værk identificeres med udbyderen. Dette er helt på linje med MCPS-PRS' aftale, hvor "religiøs sammenhæng" dog er udskiftet med "voldelig sammenhæng".

De ideelle rettigheder<sup>108</sup> holdes udenfor aftalerne med KODA/NCB og GEMA. MCPS-PRS' aftale refererer heller ikke til moralrettigheder<sup>109</sup>, men fastslår i stedet kasuistisk, at det ikke er tilladt at arrangere musikken på ny eller at lave tilføjelser til hverken musikken eller teksten.

I MCPS-PRS' aftale opererer man med begrebet "Premium Products", som dækker over musik skabt med det formål at skabe mersalg af andre produkter (fx reklamemusik). Premium Products er ikke omfattet af aftalen. Et sådan begreb findes hverken i tysk eller dansk ret.

Både KODA/NCB, GEMA og MCPS-PRS' aftaler tager forbehold for, at en rettighedshaver kan forbyde brugen af sit værk.

### **Vederlag**

Opgørelsen af vederlagets størrelse er forskellig fra forvaltningsselskab til forvaltningsselskab. Ved opgørelsen kan følgende parametre indgå:

- betaling ved aftalens indgåelse

---

<sup>108</sup> De ideelle rettigheder findes i OHL § 3 og den tyske pendant "Urheberrechtsgesetz" §§ 14 og 39.

<sup>109</sup> Moral rights er reguleret i Part I i "U.K. Copyright Act", Chapter I og IV. I England benytter man dog kun *paternity rights* og *integrity rights*, som nogenlunde svarer til den danske faderskabsret og respektret.

- betaling for antal filer på server
- a conto betaling eller betaling efter faktisk forbrug
- betaling efter antal solgte filer, enten i procent af udsalgsprisen ekskl. moms eller i numerisk værdi
- betaling efter midifilens længde målt i minutter.

Alle tre forvaltningsselskaber opkræver et beløb ved aftalens indgåelse, hvori senere royalty-indbetalinger modregnes. MCPS-PRS opkræver yderligere et årligt beløb udregnet efter antallet af midifiler gemt på udbyderens server. Også i dette beløb modregnes faktiske royalty-indbetalinger. Fælles for alle tre selskaber er, at vederlaget primært er gjort afhængig af størrelsen af udbyderens salg.

KODA/NCB og GEMA opkræver henholdsvis 12 % og 14 % af udsalgsprisen ekskl. moms<sup>110</sup>, mens MCPS-PRS opkræver et numerisk beløb pr. solgt eksemplar. Hos KODA/NCB sker opkrævningen af vederlaget a conto, mens GEMA opkræver efter det faktiske forbrug. MCPS-PRS opkræver årligt et beløb for antallet af filer på serveren, hvori indbetalinger modregnes. Kun GEMA opkræver et ekstra beløb, når midifilen overstiger 5 minutters spilletid.

### **Udbyderens ansvar**

KODA/NCB og MCPS-PRS anfører særskilt i aftalen, at det er udbyderens ansvar at sikre, at midifilerne opbevares sikkert og forsvarligt på udbyderens server, så de ikke kan tilgås uautoriseret. GEMA nævner ikke noget om udbyderens ansvar.

### **Rapporteringspligt**

KODA/NCB og MCPS-PRS kræver kvartalsvis indrapportering, mens GEMA kræver halvårlig indrapportering. For at forvaltningsselskaberne kan betale ophavsmændene for brugen af deres værker, er det afgørende, at selskaberne modtager oplysninger om de værker, der er blevet solgt. Alle tre forvaltningsselskaber stiller derfor krav om, at udbyderne af midifiler indrapporterer information om værktitel, komponist, forlag, værkets spilletid og download land. Når alle selskaberne kræver disse oplysninger, skyldes det, at de afregner

---

<sup>110</sup> Denne forskel udjævnes, når der korrigeres for momsforskellen mellem Danmark og Tyskland.

indbyrdes med hinanden. Det er derfor vigtigt for KODA/NCB at kende spilletiden, hvis et værk er downloadet i Tyskland.

Som det eneste selskab sender GEMA en Excel-fil, som indeholder en liste med alle de mest solgte midifiler i Tyskland, til midifilproducenterne, der anfører deres salgstal på listen ud for de enkelte værker. Er der solgt et værk, der ikke findes på listen, tilføjer midifilproducenterne værkets titel m.v., hvorefter listen returneres og revideres af GEMA, der sender en opdateret liste til alle producenter ved næste afregning. På den måde sikrer GEMA sig, at alle informationerne om de enkelte værker er korrekte og passer ind i GEMAs system.

### **Misligholdelse**

Hvis indrapportering eller betaling udebliver i mere end én måned, er aftalen med KODA/NCB uden videre ophævet, hvor MCPS-PRS i denne situation kun forbeholder sig ret til at hæve aftalen. GEMA skriver ikke noget om misligholdelse i standardaftalen.

### **Kontrol**

I alle tre aftalekomplekser er det midifiludbyderens ansvar at føre et klart og nøjagtigt bogholderi. Som den eneste kræver KODA/NCB for egen regning at kunne kontrollere udbyderens regnskab, og findes der væsentlige afvigelser fra det rapporterede, skal udbyderen afholde kontrolomkostningerne.

### **Uoverensstemmelser, uoverdragelighed og kreditering**

Det er kun KODA/NCBs aftale, der indeholder bestemmelser om uoverensstemmelser, uoverdragelighed og kreditering. Ifølge aftalen skal uoverensstemmelser først søges løst ved forhandling, og fører forhandlingerne ikke til en løsning, kan tvisten indbringes for byretten. Endvidere er de rettigheder, der er erhvervet ved aftale med KODA/NCB uoverdragelige - dog betragtes ændringer i ejerskab eller fusion ikke som en overdragelse af rettighederne. Endelig forlanger KODA/NCB, at udbyderen på sin hjemmeside på værksniveau oplyser om komponist, tekstforfatter, arrangør og musikforlag. Der skal generelt henvises til

KODA/NCB fra udbyderens hjemmeside. Lignende bestemmelser findes ikke i aftalerne fra GEMA og MCPS-PRS.

### **Gyldighed**

KODA/NCBs aftale træder i kraft med virkning fra det tidspunkt, hvor midifiludbyderen indledte tilrådighedsstillelsen af KODA/NCBs repertoire. Aftalen kan således få virkning med tilbagevirkende kraft. Både GEMAs og MCPS-PRS' aftaler træder først i kraft ved GEMAs eller MCPS-PRS' accept af midifilproducentens tilbud om aftaleindgåelse.

#### **4.4.2.4. Konklusion på aftaleanalysen**

En midifilproducent bør ved indgåelse af aftale med KODA/NCB om produktion og salg af midifiler være særligt opmærksom på, at KODA/NCB tilbyder en generel aftale, der omfatter mange musikformater, i modsætning til GEMA og MCPS-PRS der tilbyder en specifik midifilaftale. Det må derfor anbefales, at producenten indgår en særskilt aftale med KODA/NCB om at kunne inkludere tekster i midifilerne, ligesom der bør opnås tilladelse til tilrådighedsstillelse af værker med henblik på download til slutbrugeres computere udenfor Danmarks grænser.

Kravet om vederlagets størrelse fra KODA/NCB, GEMA og MCPS-PRS er ikke væsentligt forskelligt, når der korrigeres for momsforskelle. Da alle selskaber afregner indbyrdes med hinanden, forbeholder de sig også ret til at ændre på taksterne, når værker downloades på deres søsterselskabers territorium. En dansk virksomhed har derfor ingen fordel af at indgå en aftale med GEMA eller MCPS-PRS i stedet for KODA/NCB, da salget til danske slutbrugere alligevel må påregnes at blive afregnet efter KODA/NCBs satser.

Trods forskelle i aftalekompleksernes kompositioner er de indholdsmæssigt meget ensartede. Er en dansk midifilproducent opmærksom på de ovennævnte forhold, kan der opnås en lige så god aftale med KODA/NCB som med GEMA eller MCPS-PRS.

## 5. Beskyttelsens subjekt

### 5.1. Arbejdsgiver- og arbejdstagerproblematikker

Det er meget almindeligt, at styles produceres i ansættelsesforhold, og i dansk ret er det frembringeren, der har ophavsretten til værket, jf. OHL § 1<sup>111</sup>. Hvor intet andet er aftalt, anses ophavsretten kun for overdraget til arbejdsgiveren i det omfang, der er nødvendigt for dennes sædvanlige virksomhed bedømt på tidspunktet for værkets frembringelse. Spørgsmålet er, hvad ”sædvanlige virksomhed” dækker over.

Styleproducenter driver almindeligvis virksomhed ved at sælge styles til slutbrugere over internettet, igennem musikforretninger og distributører eller ved at sælge deres stilerettigheder til producenterne af automatikkeyboards.

Hvis styleproducentens sædvanlige virksomhed er at sælge eksemplarer<sup>112</sup> af styles, er retten til eksemplarfremstilling og til spredning overdraget til arbejdsgiveren. Herudfra kan man dog ikke slutte, at arbejdsgiveren også har erhvervet retten til at ændre i filerne eller ændre filernes udnyttelsesform<sup>113</sup>. Yderligere kan det være tvivlsomt, i hvilket omfang rettighederne er overdraget eksklusivt. Dette må i hvert enkelt tilfælde bero på en konkret vurdering af ansættelsesforholdet og branchens almindelige sædvaner og vilkår.

I den anden form for virksomhed videresælger producenten rettighederne til de producerede styles til automatikkeyboardproducenterne<sup>114</sup>. Her er der en klar formodning for, at rettighederne er overdraget til virksomheden i langt videre omfang, end hvor producenten blot videresælger eksemplarer til slutbrugere, idet producenten ellers ikke ville kunne videresælge de producerede styles og midifiler. Man kan sige, at dette følger af ansættelsesforholdets beskaffenhed.

Som det fremgår, er der stor usikkerhed om, i hvilket omfang rettighederne overgår til arbejdsgiveren, når der ikke er indgået aftaler, der regulerer dette

---

<sup>111</sup> Se punkt 2.2. om beskyttelsens subjekt.

<sup>112</sup> Jf. om eksemplarfremstillingsretten under punkt 2.3.1.

<sup>113</sup> Ændret udnyttelsesform kunne fx være salg på nye geografiske markeder, salg til nye produkttyper (fx fra automatikkeyboards til mobilringetoner), eller salg i nye sammenhænge (fx som muzak i supermarkeder).

<sup>114</sup> Jf. OHL § 53 om overdragelse af rettigheder.

spørgsmål. Man må derfor på det kraftigste opfordre til, at disse problemer løses på forhånd igennem aftalekonstruktioner mellem arbejdsgiver og -tager.

## 6. Stylebrugerproblematikker

### 6.1. Indskrænkninger i eneretten

Her skal det undersøges, hvilke rettigheder stylebrugere erhverver ved køb af styles. Den centrale problemstilling er, om stylebrugeren må videresælge en købt style, og om han må ændre i den.

Punkt 6 er kun relevant for styles, hvor den erhvervede style eller stylepart kan karakteriseres som et musikværk. Dette kan både være tilfældet for song styles og generiske styles.

#### 6.1.1. Privat brug

Efter OHL § 2, stk. 1 har ophavsmanden til et musikværk eneret til at gøre værket ”tilgængeligt for almenheden i oprindelig eller ændret skikkelse, i oversættelse, omarbejdelse i anden litteratur- eller kunstart eller i anden teknik”. Privat brug er ikke omfattet af bestemmelsens ordlyd, og i privatlivet må man fremføre musikværker efter forgodtbefindende. Man kan sige, at ophavsretten standser ved dørtrinnet til det private hjem. Ønsker en bruger at redigere i en lovligt erhvervet style eller midifil, og foretager han denne redigering privat, krænker han ingen ophavsrettigheder<sup>115</sup>.

Da styles altid opbevares digitalt, må der laves kopier heraf til personligt brug, men aldrig på basis af et lånt eller lejet eksemplar, jf. OHL § 12, stk. 2, nr. 5. Den eksemplarfremstilling, der sker i forbindelse med indlæsning og afvikling af en style eller en midifil, er tilladt efter OHL § 11a, stk. 1.

#### 6.1.2. Offentlig brug

Det er meget almindeligt, at en stylebruger ernærer sig ved at spille som solomusiker til private såvel som offentlige arrangementer. Til det formål benyttes almindeligvis styles, som er købt hos forskellige styleproducenter. Da solomusikerne hver især ønsker at differentiere sig fra hinanden, er det meget almindeligt, at de redigerer i de købte styles for at tilføje deres personlige præg.

---

<sup>115</sup> Der findes ingen tekniske beskyttelsesforanstaltninger på markedet for styles, hvorfor OHL § 75c ikke er relevant.



Ønsker en solomusiker offentligt at fremføre et beskyttet musikværk, er han underlagt ophavsrettens almindelige regler for offentlig fremførelse, uanset om han spiller alle instrumenter selv, eller om han benytter styles som akkompagnement. Solomusikeren eller arrangøren af det offentlige arrangement skal således betale et vederlag til KODA for fremførelsen. Har solomusikeren lavet ændringer i en benyttet style, der rækker ud over hvad, der kan kaldes en cover-version, er der ved værkets offentlige fremførelse tale om en krænkelse af komponistens ophavsret. Hermed er det dog ikke sagt, at styleproducentens rettigheder også er krænkede.

Generiske styles er programmeret med det ene formål at gøre en bruger i stand til ved interaktion at fremføre mange forskellige melodier indenfor en bestemt genre, og song styles er produceret med det formål at gøre en bruger i stand til at fremføre bestemte melodier. Man kan derfor sige, at ikke blot generiske styles, men også song styles er produceret med et formål, og de kan ikke på meningsfyldt vis stå alene, som fx en SMF, der kan afspille en melodi fra ende til anden uden brugerens interaktion. Noget taler således for at betragte både generiske styles og song styles som brugskunst. Når man frem til, at der er tale om brugskunst, kan ejeren foretage ændringer uden ophavsmandens samtykke, jf. OHL § 29, stk. 2, hvorved resultatet bliver, at en solomusiker kan ændre i sine lovligt anskaffede styleeksemplarer uden tilladelse fra styleproducenten.

Vælger man i stedet at betragte generiske styles og song styles som ren kunst, er retsstillingen en anden. I så fald må en tilladelse til at foretage ændringer, der rækker ud over en cover-version, baseres på aftaleretlige forhold. Formålet med at benytte styles i stedet for SMF er, at de giver en større kunstnerisk frihed for solomusikeren. Med styles kan han let gentage et omkvæd, og han kan let give arrangementet et personligt præg. Dette skyldes ikke kun, at forskellige solomusikere ofte vælger forskellige styles til den samme melodi, men også at automatikkeyboardproducenterne gennem årene har udviklet omfattende redigeringsværktøjer til styles, så de kan tilføjes et personligt præg. For eksempel kan man på mange automatikkeyboards lave en style-collage, sådan at man tager guitaren fra én style og blander med trommerne fra en anden style osv.<sup>116</sup>. Man kan derfor

---

<sup>116</sup> Se også om potpourri og collagekompositioner under punkt 2.1.3.2.4.

med føje sige, at det er en naturlig del ved brugen af en style at foretage ændringer i den. En styleproducent må derfor være vel vidende om, at stylebrugerne foretager ændringer i de benyttede styles. Derfor er det mest naturligt, at en styleproducent ved salg af styles stiltiende har accepteret, at der foretages ændringer i disse. Ønsker en styleproducent ikke, at stylebrugerne foretager ændringer i de købte styles, må han i stedet på tydelig vis oplyse om dette i umiddelbar forbindelse med salget og sikkert også i selve stylefilen, når denne kan indeholde en sådan information<sup>117</sup>.

Sammenfattende kan man sige, at det er det traditionelle udgangspunkt, at musik betragtes som ren kunst og ikke som brugskunst. Ganske vist er styles fremstillet med et formål, hvilket taler for at betragte styles som brugskunst, men udfoldelsesmulighederne har ikke været indskrænkede som følge af formålet. Derfor må det være mest rigtigt at holde fast i udgangspunktet og betragte styles som ren kunst. Da det er sædvanligt at lave ændringer i købte styles, må styleproducenterne stiltiende have accepteret dette forhold. En stylebruger kan således offentligt benytte sine redigerede styles uden at krænke styleproducentens rettigheder. Adgangen til at foretage ændringer er formentlig meget bred, så længe stylebrugeren ikke krænker styleproducentens kunstneriske anseelse eller egenart, jf. OHL § 3, stk. 2.

### **6.1.3. Konsumtion**

Konsumtion er gennemgået ovenfor under punkt 2.3.2., hvortil der henvises. Når en stylebruger lovligt har erhvervet et styleeksemplar indenfor EØS, er udgangspunktet, at han også lovligt kan videresælge eksemplaret. I løbet af de sidste 10 år har distributionsformen af styles imidlertid ændret sig drastisk. En style er en meget lille datapakke, der på grund af størrelsen er velegnet til onlinehandel, og i dag handles hovedparten af alle styles via internettet, hvor både betaling og levering foregår digitalt. Ved disse handler er styles at betragte som onlinetjenester, der ikke er omfattet af konsumptionsreglerne, og de kan derfor ikke videresælges uden samtykke fra rettighedshaverne. Rimeligheden heri kan dog diskuteres, se punkt 2.3.2. med note 45.

---

<sup>117</sup> Yamahas SFF-format kan indeholde copyright-information.

## **7. Sammenfatning**

Hovedsigtet med denne fremstilling har været at redegøre for, hvorledes styleproducenter og stylebrugere bør agere ved produktion og brug af styles for derved ikke at krænke andres ophavsrettigheder, samt i hvilket omfang producerede styles i sig selv er ophavsretligt beskyttet. Her sammenfattes svarene på de indledende spørgsmål i punkt 1.1.

### **7.1. Hvornår er en style et selvstændigt musikværk**

Der er blevet sondret imellem generiske styles og song styles, hvor generiske styles produceres frit indenfor en genre, mens song styles produceres specielt til at kunne akkompagnere en bestemt melodi. Yderligere er både generiske styles og song styles blevet inddelt i henholdsvis main/fill/break-parter og intro/ending-parter.

Under den musikalske dekomponering af styleparterne blev det konkluderet, at main/fill/break-parterne typisk består af relativt korte uoriginale komponenter, der ofte stammer fra public domain. Disse parter er meget regelbundne i deres toneforløb, der kun består af tonerne C, E, G og H. Forløb af lyde, fx trommebeats, er ikke regelbundne ligesom toneforløb, men til gengæld skal der meget til, før et forløb af lyde er originalt. Main/fill/break-parterne vil yderst sjældent indeholde originale elementer, og de vil også kun sjældent være originale efter en konkret og samlet vurdering.

Intro/ending-parterne adskiller sig fra main/fill/break-parterne ved at være længere og ved ikke at være regelbundne deres i toneforløb. Ved generiske styles programmeres disse parter efter fri fantasi, og har programmøren tilføjet en personlig, skabende indsats, vil disse parter være beskyttet efter OHL § 1 som et selvstændigt musikværk.

### **7.2. Hvornår krænker en style andre beskyttede musikværker**

Ved programmering af generiske styles foretages der ingen efterligning af andre musikværker, og da ophavsretten ikke er en prioritetsret, krænker generiske styles aldrig andre beskyttede musikværker. Song styles vil derimod som udgangspunkt krænke andre beskyttede musikværker, medmindre song style-producenten indgår

en midifilaftale med et forvaltningsselskab. Det er dog primært intro/ending-parterne i en song style, der vil indeholde potentielt krænkende passager, og hvis melodistemmen er det eneste originale i det værk, der efterlignes, kan denne udelades fra song stylens intro/ending-parter for herved at undgå at krænke originalværket - selv uden en aftale med et forvaltningsselskab. Da der er tale om en konkret og samlet vurdering, og idet grænsedragningen imellem, hvornår melodistemmen alene er original, og hvornår også arrangementet eller dele heraf er originale, er hårfin, må det anbefales, at der altid indgås en aftale med et forvaltningsselskab ved produktion af song styles.

### **7.3. Råderummet for ændringer, udeladelser eller tilføjelser**

Ved aftalemæssig overdragelse af ophavsret eksisterer der et lovfæstet råderum efter OHL § 56, stk. 1, som i indhold svarer til det aftalemæssige råderum, KODA tillader under betegnelsen cover-versioner. Cover-versioner skal holdes adskilt fra større uoriginale ændringer og arrangementer, men det efterlader stadig et anseeligt spillerum for ændringer, udeladelser og tilføjelser. Således må en style som cover-indspilning både afvige fra originalen i instrumentering og i groove, og der må tilkomponeres mindre riffs, licks, skalaer m.v., såvel som mindre betydelige passager kan udelades eller gentages. Der må blot ikke være tale om ændringer, udeladelser og tilføjelser, der er fremmede for genren eller resulterer i et arrangement, og ophavsmandens ideelle rettigheder må ikke krænkes.

### **7.4. Hvem ejer ophavsrettighederne ved frembringelse af styles**

Ophavsretten opstår altid hos frembringeren af musikværket, men i ansættelsesforhold, hvor intet andet er aftalt, anses ophavsretten for overdraget til arbejdsgiveren i det omfang, der er nødvendigt for dennes sædvanlige virksomhed bedømt på tidspunktet for værkets frembringelse. Hvis styleproducenten driver sædvanlig virksomhed ved videresalg af eksemplar fremstillings- og tilgængeliggørelsesretten til sine producerede styles, overdrages rettighederne til arbejdsgiveren i langt videre omfang, end hvis producenten blot driver sædvanlig virksomhed ved salg af styleeksemplarer. I sidstnævnte tilfælde kan det endvidere være tvivlsomt, i hvilket omfang rettighederne er overdraget eksklusivt, hvilket må

bero på en konkret vurdering af ansættelsesforholdet og branchens almindelige sædvaner og vilkår. Der er derfor blevet opfordret til, at forholdet reguleres ved aftale allerede fra ansættelsens påbegyndelse.

#### **7.5. Behandles styles forskelligt af forvaltningsselskaber hjemmehørende i forskellige EØS-retssystemer**

Det blev konkluderet, at en style også er en midifil, da en midifil må defineres som en fil, der udelukkende eller overvejende indeholder mididata efter midiprotokollen, og en style falder ind under denne definition. Konsekvensen heraf er, at den aftalebaserede regulering, der allerede er etableret igennem forvaltningsselskaber, også finder anvendelse på styles. Der blev redegjort for indholdet af denne midifilregulering, og reguleringen i forskellige EØS-retssystemer blev sammenholdt for at undersøge, om en dansk producent er stillet anderledes end producenter i andre EØS-lande. Resultatet blev, at før aftaleindgåelsen med KODA/NCB bør der gennem forhandling opnås tilladelse til tilrådighedsstillelse af værker med henblik på download til slutbrugeres computere udenfor Danmarks grænser samt tilladelse til at inkludere tekster i de producerede styles. Med en sådan aftale er en dansk styleproducent ligeså godt stillet som producenter, der indgår aftaler med GEMA eller MCPS-PRS.

#### **7.6. Hvilke rettigheder erhverver stylebrugere ved køb af styles**

Så længe en stylebruger benytter en lovligt erhvervet style privat, kan han bruge den, som han ønsker. Benyttes stilen offentligt, kræver ændringer, der rækker ud over cover-versioner, som teoretisk udgangspunkt tilladelse fra såvel den oprindelige komponist som fra styleproducenten under forudsætning af, at stilen er et værk. Betragtes styles som brugskunst, er denne tilladelse fra producenten dog ikke nødvendig, jf. OHL § 29, stk. 2, og betragtes styles som ren kunst, er ændringerne formentligt stiltiende accepteret af styleproducenten som en åbenbar forudsætning for stylebrugerens stylekøb. En stylebruger kan derfor offentligt benytte redigerede styles uden at krænke styleproducentens rettigheder, uanset om styles betragtes som brugskunst eller som ren kunst. Det må dog være mest korrekt at betragte styles som ren kunst frem for brugskunst, idet den personlige,

skabende indsats ved produktion af styles ikke er indskrænket som følge af stylens formål.

En stylebruger kan som udgangspunkt ikke videresælge sine lovligt erhvervede styles. Det skyldes, at så godt som alle styles i dag sælges som ydelser over internettet. Da ydelser ikke er omfattet af konsumptionsbegrebet, er udgangspunktet, at disse ellers lovligt erhvervede styles ikke kan videresælges. Dette kan virke urimeligt, og rigtigheden heri kan også diskuteres, idet onlinesalget blot vikarierer for en traditionel eksemplaroverdragelse - det er ikke desto mindre udgangspunktet.

## Litteraturliste

- Andersen, Mads Bryde: *IT-retten*, 2. udgave, Kbh., Gjellerup, 2005
- Koktvedgaard, Mogens: *Lærebog i immaterialret*, 7. udgave, Jurist- og Økonomforbundets Forlag, 2005
- Rosenmeier, Morten: *Ophavsretlig beskyttelse af musikværker*, Jurist- og Økonomforbundets Forlag, 1996
- Rosenmeier, Morten: *Værkslæren i ophavsretten*, Jurist- og Økonomforbundets Forlag, 2001
- Schønning, Peter: *Komponistrettighederne 1926-2001*, 1. udgave, GadJura, 2001
- Schønning, Peter: *Ophavsretsloven med kommentarer*, 3. udgave, GadJura, 2003
- Sørensen, Søren et al.: *Musikalske begreber*, Kbh. 1983

### Andet benyttet materiale:

- Aftaler om onlinelevering af musikværker og midifiler fra KODA, MCPS-PRS og GEMA.
- Bernkonventionen: Berne Convention, for the Protection of Literary and Artistic Works, Paris Act of July 24, 1971 as amended on September 28, 1979.
- Infosoc-direktivet: Europaparlamentets og Rådets direktiv 2001/29/EF af 22. maj om harmonisering af visse aspekter af ophavsret og beslægtede rettigheder i informationssamfundet. EF-Tidende nr. L 167 af 22/06/2001, s. 0010 – 0019.
- Interview med Klaus Jørgensen, formand i KODAs råd. Interviewet er tilgængeligt på denne adresse: <http://www.koda.dk/om-koda/arsberetning/et-fremadrettet-tilbageblik>
- KODAs medlemserklæringer for komponist og tekstforfattere. Medlemserklæringen er tilgængelig på adressen

<http://www.koda.dk/medlemmer/pdf-mappe-medlemmer/medlemserklaring-nye-08.pdf>

- KODAs medlemshåndbog for komponist og tekstforfattere. Håndbogen er tilgængelig på denne adresse: <http://www.koda.dk/medlemmer/pdf-mappe-medlemmer/koda-medlemshandbog-indhold.pdf>
- Ophavsretsloven: Bekendtgørelse af lov om ophavsret - Lbk. nr. 763 af 30. juni 2006.
- Samtaler med KODAs musikfaglige rådgiver Jens Bruno Hansen.
- Schönning, Peter (red.): *KODA 1926-2001, Sænummer af KODA-nyt, 30. november 2001*. Sænummeret er tilgængeligt på adressen: <http://www.koda.dk/om-koda/resolveuid/afd98d81dc38ca42f30fb4e0148113aa>
- U.K. Copyright Act - Copyright, Designs and Patents Act 1988 (c. 48)
- Urheberrechtsgesetz: Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte (Urheberrechtsgesetz) vom 9. September 1965 ( *BGBI. I S. 1273* ). Letzte Änderung: 05.02.2008.

### Hjemmesider:

- [www.cisac.org](http://www.cisac.org)
- [www.gema.de](http://www.gema.de)
- [www.gesac.org](http://www.gesac.org)
- [www.koda.dk](http://www.koda.dk)
- [www.mcps-prs-alliance.co.uk](http://www.mcps-prs-alliance.co.uk)
- [www.midispot.com](http://www.midispot.com)
- [www.ncb.dk](http://www.ncb.dk)
- [www.wipo.int](http://www.wipo.int)