

PL

PL

PL



KOMISJA WSPÓLNOT EUROPEJSKICH

Bruksela, dnia 16.7.2008
KOM(2008) 464 wersja ostateczna

2008/0157 (COD)

Wniosek

DYREKTYWA PARLAMENTU EUROPEJSKIEGO I RADY

**zmieniająca dyrektywę 2006/116/WE Parlamentu Europejskiego i Rady w sprawie czasu
ochrony prawa autorskiego i niektórych praw pokrewnych**

(przedstawiony przez Komisję)

{SEK(2008) 2287}

{SEK(2008) 2288}

UZASADNIENIE

1. KONTAKST WNIOSKU

• Podstawa i cele wniosku

Wniosek zmierza do poprawy socjalnej sytuacji artystów wykonawców, a w szczególności muzyków sesyjnych, uwzględniając fakt, że artyści wykonawcy coraz częściej żyją dłużej niż istniejący 50-letni okres ochrony ich wykonania.

Produkcja fonogramów na dużą skalę rozpoczęła się w latach 50-tych ubiegłego stulecia. Jeżeli nie zostaną podjęte żadne działania, na przestrzeni kolejnych 10 lat wzrastająca liczba wykonania artystycznych zarejestrowanych i udostępnionych w latach 1957-1967 straci prawo do ochrony. W momencie utraty prawa do ochrony wykonania utrwalonego na fonogramie około 7 000 artystów wykonawców w każdym z dużych państw członkowskich i odpowiednio mniejsza liczba wykonawców w mniejszych państwach członkowskich utraci wszystkie dochody uzyskiwane z tytułu umownych opłat licencyjnych i prawa do wynagrodzenia za nadawanie i publiczne udostępnianie ich wykonania artystycznych w barach i dyskotekach.

Dotyczy to uznanych artystów wykonawców (tych, którzy otrzymują umowne opłaty licencyjne), ale w szczególności tysięcy anonimowych muzyków sesyjnych (tych, którzy nie otrzymują opłat licencyjnych i mają prawo jedynie do prawa do wynagrodzenia), którzy brali udział w nagraniach fonogramów w późnych latach pięćdziesiątych i latach sześćdziesiątych i powierzyli swoje wyłączne prawa producentom fonogramów za jednorazową opłatą („wykupienie”). Ich „jednorazowe godziwe wynagrodzenie” za nadawanie i publiczne udostępnianie, które nie jest nigdy powierzane producentowi fonogramu, wygasłoby.

Ponadto wniosek ma także na celu wprowadzenie jednolitego sposobu obliczania czasu ochrony, który stosuje się do kompozycji muzycznych ze słowami, zawierających wkład kilku autorów. Na przykład utwór muzyczny z dziedziny muzyki pop albo opera często zawiera tekst (albo libretto) oraz partyturę. W różnych państwach członkowskich takie kompozycje muzyczne posiadające kilku współautorów są uważane albo za **pojedynczy utwór** kilku autorów o jednolitym czasie ochrony, biegnącym od śmierci ostatniego z autorów, albo za **oddzielne dzieła** z odrębnymi okresami ochrony, biegnącymi od momentu śmierci każdego ze współautorów.

Oznacza to, że w niektórych państwach członkowskich¹ kompozycja muzyczna ze słowami będzie chroniona do 70 lat po śmierci ostatniego ze współautorów, podczas gdy w innych państwach członkowskich² każdy z wkładów straci ochronę 70 lat po śmierci danego współautora. Te różnice w czasie ochrony, które są stosowane do jednej kompozycji muzycznej, prowadzą do trudności w zarządzaniu prawami autorskimi do utworów kilku współautorów we Wspólnocie. Prowadzi to także do trudności w transgranicznym

¹ Belgia, Bułgaria, Estonia, Francja, Grecja, Hiszpania, Litwa, Łotwa, Portugalia, Słowacja i Włochy (w przypadku oper).

² Austria, Cypr, Dania, Finlandia, Irlandia, Luksemburg, Malta, Niderlandy, Niemcy, Polska, Republika Czeska, Rumunia, Słowenia, Szwecja, Węgry, Włochy (z wyjątkiem oper) oraz Zjednoczone Królestwo.

rozdzielaniu opłat licencyjnych za wykorzystywanie utworu, które ma miejsce w kilku państwach członkowskich.

- **Kontekst ogólny**

Spoleczna sytuacja artystów wykonawców

Obecna sytuacja i warunki w zakresie zatrudnienia przeciętnego europejskiego artysty wykonawcy nie są bardzo korzystne. Tylko sławni artyści wykonawcy, tzw. „featured artists” (uznani artyści), którzy podpisali umowy przyznające opłaty licencyjne z głównymi wytwórniami fonograficznymi, są w stanie utrzymać się wyłącznie z wykonywania swojego zawodu. Na przykład w Zjednoczonym Królestwie w 2001 r. tylko 5 % artystów wykonawców zarabiało ponad 10 000 funtów rocznie. Ponadto między 77 % a 89,5 % dochodu wypłacanego wykonawcom przypada 20 % najbardziej znanych artystów wykonawców³. Ekonomiści wykazali, że znaczne różnice pomiędzy niewiele zarabiającą większością mało znanych wykonawców a wysokimi zarobkami „gwiazd” są charakterystyczne dla przemysłu muzycznego⁴.

Ponadto sytuacja socjalna artystów wykonawców nie jest stabilna. Mają oni trudności ze znalezieniem wystarczającego zatrudnienia i większość musi podejmować inne prace w celu uzupełnienia dochodu⁵. Tylko 5 % artystów wykonawców zarabia na swoje utrzymanie wykonując swój zawód – pozostali muszą poszukiwać dodatkowego zatrudnienia.

Artyści wykonawcy zazwyczaj przenoszą swoje ekonomicznie najważniejsze wyłączne prawa autorskie na wytwórnię fonograficzną na podstawie umowy. W większości przypadków indywidualni wykonawcy mają niewielkie możliwości negocjacyjne⁶. Podpisując umowę z producentem fonogramu, artyści wykonawcy są zazwyczaj skłonni zaakceptować przedstawioną im umowę, ponieważ reputacja i znaczenie jakie uzyskuje się poprzez podpisanie kontraktu ze znaną wytwórnią fonograficzną dają możliwość dotarcia do szerokiej publiczności. Dlatego też trudno jest artystom wykonawcom negocjować warunki umowy i poziom wynagrodzenia. Muzycy sesyjni, tzn. muzycy, którzy są wynajmowani na zasadzie ad hoc do wzięcia udziału w nagraniu „sesji”, nie mogą w ogóle negocjować – muszą oni przenieść swoje prawa autorskie „na zawsze” w zamian za jednorazową płatność.

Stosunki umowne między wytwórniami fonograficznymi a artystami wykonawcami są bardzo zróżnicowane, ale zazwyczaj wchodzą w zakres jednej z dwóch kategorii⁷:

³ Badanie AEPO – „Performers' Rights in European Legislation: Situation and Elements for Improvement” (Prawa artystów wykonawców w prawodawstwie europejskim – sytuacja i możliwości poprawy), lipiec 2007, s. 89

⁴ Przegląd ekonomicznych „teorii gwiazd” zob. R. Towse, „Creativity, Incentive and Reward” (Kreatywność, zachęta, nagroda) (2000), s. 99-108.

⁵ FIM –wysłuchanie PE w dniu 31.1.2006 r. oraz spotkanie w biurze Komisji w dniu 16 marca 2006 r. Na przykład Luciano Pavarotti i Sting byli pierwotnie nauczycielami, a Elton John pracował w dziale ds. opakowań w wytwórni fonograficznej.

⁶ W kilku przypadkach interweniowały sądy aby unieważnić nadmiernie dyskryminacyjne umowy, podkreślając w szczególności „ogromną nierówność w pozycji negocjacyjnej, zdolnościach negocjacyjnych, poziomie wiedzy i reprezentacji prawnej pomiędzy artystami a przedstawicielami przemysłu rozrywkowego”, *Silvertone Records Limited v. Mountfield and Others*, [1993] EMLR 152.

⁷ Opracowane w oparciu o wkład Naxos w odpowiedzi na kwestionariusz Komisji – maj 2006 r.

- artyści sesyjni zazwyczaj otrzymują określoną jednorazową zapłatę, ponieważ ich wyłączne prawa zostają wykupione przez producenta; dlatego też ich wynagrodzenie nie wzrasta, nawet jeżeli nagranie osiągnie znaczny sukces;
- umowy zawarte z uznanymi artystami zazwyczaj przewidują wypłatę wynagrodzenia w oparciu o opłaty licencyjne; w zależności od ich sławy i pozycji negocjacyjnej wykonawcy zazwyczaj otrzymują opłaty licencyjne netto w wysokości 5-15 % dochodów⁸.

Odliczenie różnych kosztów producentów nagrań od opłat licencyjnych może także znacznie obniżyć wynagrodzenie wykonawców. Odliczenia te są często dokonywane w bardzo techniczny sposób i są sformułowane w skomplikowanych dokumentach prawnych⁹. W praktyce, po zastosowaniu różnych odliczeń umownych (z tytułu kosztów poniesionych przez producentów, takich jak wydatki na wideo, promocje, koszty kopii wzorcowej) średni procent opłat licencyjnych faktycznie otrzymywanych przez artystów wykonawców może być niższy. Ponadto, ponieważ nagrania dźwiękowe większości wykonawców nie sprzedają się w wystarczającym stopniu, aby wytwórni fonograficznej zwróciły się poniesione pierwotnie koszty (tylko 1 z 8 płyt CD przynosi zyski)¹⁰, opłaty licencyjne często nie są w ogóle wypłacane.

Wykonawcy otrzymują jednak również dochody z innych źródeł. Otrzymują oni dochód od organizacji zbiorowego zarządzania, które zarządzają tzw. wtórnymi roszczeniami o wynagrodzenie. Występują trzy podstawowe źródła tych roszczeń: 1) godziwe wynagrodzenie za nadawanie i publiczne udostępnianie, 2) opłaty za prywatne kopiowanie oraz 3) godziwe wynagrodzenie za przeniesienie praw najmu przez wykonawców. Wszystkie te źródła są zwyczajowo określane jako „wtórne” źródła dochodu i płatności są bezpośrednio dokonywane na rzecz wykonawców przez organizacje zbiorowego zarządzania. Na płatności te nie mają wpływu postanowienia umowne z wytwórniami fonograficznymi.

Wielu wykonawców europejskich (muzyków albo piosenkarzy) rozpoczyna karierę w wieku lat 20. Oznacza to, że kiedy obecna 50-letnia ochrona się skończy, będą oni mieli około 70 lat z perspektywą dożycia 80 albo 90 lat (średnia długość życia w UE wynosi 75 lat dla mężczyzn i 81 lat dla kobiet). W wyniku powyższego wykonawcy odczuwają spadek dochodów pod koniec życia, ponieważ tracą oni prawo do opłat licencyjnych od wytwórni fonograficznych oraz wynagrodzenie z tytułu nadawania albo publicznego odtwarzania ich nagrań dźwiękowych. W przypadku muzyków sesyjnych, którzy zapewniają podkład muzyczny, i mniej znanych artystów oznacza to, że dochód z nadawania i publicznego udostępniania zmniejsza się w najbardziej wrażliwym okresie ich życia, tzn. kiedy zbliżają się do emerytury. W momencie wygaśnięcia ochrony praw autorskich tracą oni także potencjalne dochody ze sprzedaży ich wczesnych wykonanych w internecie.

Ponadto w momencie wygaśnięcia ich praw artyści wykonawcy są narażeni na potencjalnie niewłaściwe wykorzystywanie ich wykonanych, ze szkodą dla ich nazwiska albo reputacji. Artyści wykonawcy są także w gorszej sytuacji w porównaniu z autorami, których dzieła są chronione do 70 lat po ich śmierci. Można to uznać za niesprawiedliwe, skoro wykonawcy są

⁸ Badanie CIPIL, s. 36.

⁹ To doprowadziło do stwierdzenia przez sądy, że artyści tacy jak grupa rockowa „Stone Roses” albo Elton John nie byli w wystarczającym stopniu świadomi stosowania czasami nadmiernych odliczeń dokonywanych od podstawy naliczania opłat licencyjnych, zob. *Silverstone Records Limited v. Mountfield and Others*, [1993] EMLR 152.

¹⁰ Komentarz IFPI.

w dzisiejszych czasach potrzebni w takim samym stopniu jak autorzy, ale również bardziej znani z uwagi na komercyjny sukces nagrań dźwiękowych.

Wyzwania ekonomiczne, przed którymi stoją producenci fonogramów

W odniesieniu do producentów fonogramów, głównym wyzwaniem jest zanikanie rynku płyt CD i niewystarczające zastąpienie dochodów z ich sprzedaży dochodami ze sprzedaży online. Ma to miejsce z powodu piractwa typu „każdy-z-każdym”. Nastąpił spadek sprzedaży w sektorze nagrań muzycznych w UE: sprzedaż płyt CD z muzyką była najwyższa w 2000 r. i od tego czasu zmniejszała się średnio o 6 % rocznie¹¹. Dane szacunkowe przewidują w przyszłości stały spadek sprzedaży fizycznych płyt CD z 12,1 mld USD w 2006 r. do 10,3 mld USD do 2010 r.¹². Od 2001 r. całkowity rynek europejski nagrań muzycznych stracił 22 % swojej wartości¹³.

Przychody ogólnie, a zyski w szczególności, zmniejszyły się głównie z powodu zwiększonego piractwa. W styczniu 2006 r. w magazynie muzycznym „Billboard” wskazano, że w 2005 r. w skali światowej zanotowano 350 mln legalnie pobranych plików, ale jednocześnie 250 mln nielegalnie pobranych plików na tydzień. Przemysł muzyczny wskazuje, że około jednej trzeciej płyt CD zakupionych na świecie w 2005 r. było pirackich – co daje liczbę 1,2 mld płyt CD. Wydatki EMI na działania antypirackie i ochronę własności intelektualnej w 2006 r. wyniosły ponad 10 mln funtów.

Z powodu spadku przychodów Universal zmniejszył całkowitą liczbę zatrudnionych z 12 000 w 2003 r. do 7 600 w 2006 r.¹⁴ Po wstępnym ograniczeniu liczby pracowników w 2006 r., także EMI zapowiedziało drugą redukcję w wysokości 2000 miejsc pracy (około jednej trzeciej pracowników) w styczniu 2008 r.¹⁵. EMI wskazało dodatkowo na zamiar bardziej starannego wyboru artystów, z którymi podpisywane są umowy, pomimo znacznego zmniejszenia listy artystów już w 2006 r.¹⁶. EMI zmniejszyło także wydatki na reklamę¹⁷.

W tych warunkach europejski przemysł nagrań muzycznych stoi przed wyzwaniem utrzymania stałych źródeł przychodów niezbędnych do inwestowania w nowe talenty. Firmy nagraniowe twierdzą, że inwestują około 17 % swoich przychodów w rozwój nowych talentów, tzn. podpisywanie umów z nowymi talentami, promowanie nieznanych artystów i produkcję innowacyjnych nagrań. Dlatego też dłuższy okres ochrony przyniósłby dodatkowy dochód, co pomogłoby w finansowaniu nowych talentów i pozwoliłoby firmom nagraniowym na lepsze rozłożenie ryzyka związanego z rozwojem nowych talentów. Z uwagi na

¹¹ „Back to the Digital Future: The Role of Copyrights in Sustaining Creativity and Diversity in the Music Industry” (Powrót do przyszłości cyfrowej: rola praw autorskich w utrzymywaniu kreatywności i różnorodności w przemyśle muzycznym), s. 3, kwiecień 2006 r., profesor Joseph Lampel, Cass Business School, Londyn.

¹² Dane PricewaterhouseCoopers, Financial Times, 6 lipca 2006 r.

¹³ Artykuł z The Times z dnia 14 lutego 2007 r.

¹⁴ Rozmowa z IFPI i Johnem Kennedy dnia 29 marca 2006 r. w dziale ds. praw autorskich w DG MARKT.

¹⁵ International Herald Tribune, The Associated Press, 14 stycznia 2008 r.

¹⁶ Odpowiedź EMI do Gowers Review, 2006 r. Liczba zatrudnionych w EMI została zmniejszona o jedną trzecią do 6 tys. osób.

¹⁷ Wydatki na reklamę przemysłu muzycznego zmniejszyły się o 25 % w 2002 r. i o 7 % w 2003 r. Cztery największe firmy muzyczne są w pierwszej 100 pod względem wydatków na reklamę, a dwie z nich w pierwszej 20. („Evolution of the recorded music industry value chain” (Ewolucja łańcucha wartości przemysłu nagrań muzycznych), raport anonimowy) s. 13.

niepewność zwrotu poniesionych kosztów (tylko jedno z ośmiu nagrań odnosi sukces) i tzw. „nierówny dostęp do informacji” środki te są często niedostępne na rynkach kapitałowych.

Utwory muzyczne mające kilku współautorów

Utwory muzyczne mają zazwyczaj kilku współautorów. Na przykład w przypadku opery często inni autorzy tworzą muzykę, a inni słowa. Ponadto w odniesieniu do gatunków muzycznych takich jak jazz, muzyka rockowa i pop, proces twórczy wymaga często współpracy kilku osób.

Z analizy najbardziej popularnych piosenek francuskich z lat 1919-2005 wynika, że 77 % z nich było tworzonych przez współautorów. Podobna analiza przeprowadzona w stosunku do najpopularniejszych piosenek angielskich w okresie 1912-2003 pokazuje, że 61 % z nich ma kilku współautorów¹⁸. W odniesieniu do nowo powstałych utworów, kolejne badanie około 2000 nowych nagrań zarejestrowanych przez SGAE – hiszpańską organizację zbiorowego zarządzania prawami – w latach 2005-2006 pokazuje, że ponad 60 % takich utworów jest wynikiem współpracy kilku współautorów¹⁹.

Opera „Pelléas et Mélisande” ilustruje w jaki sposób różne metody obliczania czasu ochrony kompozycji muzycznych mających kilku autorów prowadzą do powstania różnych czasów ochrony w odniesieniu do tej samej kompozycji w różnych państwach członkowskich. Kompozytor Debussy zmarł w 1919 r., podczas gdy Maeterlinck, twórca libretta, zmarł znacznie później, w 1946 r. W tych państwach członkowskich, które stosują jednolity czas ochrony (np. Francja, Portugalia, Hiszpania, Grecja i Litwa), całość opery pozostaje pod ochroną do 2016 r. (okres życia najdłużej żyjącego z autorów, Maeterlincka, plus siedemdziesiąt lat). W tych krajach, które uważają muzykę i libretto za dwa różne utwory (np. Zjednoczone Królestwo, Niderlandy, Austria, Polska i Słowenia) albo za dwa utwory, które mogą być wykorzystywane osobno (np. Republika Czeska, Węgry, Niemcy), ochrona w odniesieniu do muzyki wygasła w 1989 r. i tylko tekst (libretto) pozostaje pod ochroną do 2016 r.

Inne przykłady obejmują: operetkę Johanna Straussa „Baron cygański”²⁰; utwór „Fascination (Love in the afternoon)”, z muzyką skomponowaną przez Fermo D. Marchetti (zmarł w 1940 r.) i słowami autorstwa Maurice de Féraudy (zmarł w 1932 r.); piosenkę „When Irish Eyes Are Smiling” z muzyką Ernesta R. Balla (zmarł w 1927 r.) i słowami Chauncey'a Olcotta (zmarł w 1932 r.) oraz George'a Graffa, Jr. (zmarł w 1973 r.).

W ostatnim przykładzie w tych państwach członkowskich, które stosują jednolity okres ochrony cała piosenka „When Irish Eyes Are Smiling” pozostawałaby pod ochroną do 2043 r. W tych państwach, które uznają słowa i muzykę za dwa odrębne utwory albo opowiadają się za oddzielnym wykorzystywaniem, ochrona w odniesieniu do autorstwa muzyki wygasła w 1997 r., a tylko tekst byłby chroniony do 2043 r.

¹⁸ Dane dostarczone przez Międzynarodową Konfederację Wydawców Muzycznych (ICMP).

¹⁹ GESAC, wrzesień 2006 r.

²⁰ Johann Strauss zmarł w 1899 r., podczas gdy jeden z autorów libretta, Leo Stein, w 1921 r. Muzyka stała się własnością publiczną w Niemczech w 1929 r., podczas gdy tekst był chroniony aż do 1991 r. W Belgii cała operetka pozostawała pod ochroną do 1981 r., a we Włoszech do końca 1977 r.

- **Obowiązujące przepisy w dziedzinie, której dotyczy wniosek**

Czas ochrony praw autorskich i praw pokrewnych został zharmonizowany w dyrektywie 93/98/EWG, która została następnie ujednolicona dyrektywą 2006/116/WE. Wersja ujednolicona nie wprowadziła żadnych istotnych zmian w dyrektywie. Czas ochrony artystów wykonawców i producentów fonogramów ustalono w tych dyrektywach na 50 lat od opublikowania, podczas gdy obecny wniosek wydłużyłby tę ochronę do 95 lat po publikacji. Obecna dyrektywa nie zawiera szczególnych przepisów dotyczących kompozycji muzycznych mających kilku współautorów.

- **Spójność z pozostałymi obszarami polityki i celami Unii**

Niniejszy wniosek jest zgodny z celami UE w zakresie wspierania opieki i integracji społecznej. Artyści wykonawcy, a w szczególności muzycy sesyjni, są w grupie najmniej zarabiających w Europie, pomimo ich znacznego wkładu w różnorodność kulturową Europy. Ponadto przemysł nagrań dźwiękowych, który wspiera europejskich wykonawców i realizuje nagrania w europejskich studiach, stoi przed poważnymi wyzwaniami, które osłabiają jego konkurencyjność: szybko wzrastające piractwo online w wielu częściach Wspólnoty doprowadziło do znacznych strat. Zdolność przemysłu muzycznego do finansowania nowych talentów i dostosowania się do zdematerializowanego rozpowszechniania wydaje się znacznie osłabiona.

2. KONSULTACJE Z ZAINTERESOWANYMI STRONAMI ORAZ OCENA SKUTKÓW

- **Konsultacje z zainteresowanymi stronami**

Metody konsultacji, główne sektory objęte konsultacjami i ogólny profil respondentów

W kontekście przeglądu ram prawnych WE w dziedzinie praw autorskich i praw pokrewnych, dnia 19 lipca 2004 r. opublikowano dokument roboczy służb Komisji. Zainteresowane strony zaproszono do przedstawienia komentarzy do dnia 31 października 2004 r. Ze 139 otrzymanych odpowiedzi, 76 pisemnych stanowisk zawierało uwagi na temat dyrektywy 93/98/WE w sprawie harmonizacji czasu ochrony prawa autorskiego i niektórych praw pokrewnych.

W latach 2006-2007 służby Komisji odbyły liczne dwustronne spotkania z zainteresowanymi stronami w celu przeprowadzenia szczegółowej dyskusji dotyczącej istotnych kwestii. Komisja przygotowała kwestionariusz i przekazała go głównym zainteresowanym stronom podczas tych dwustronnych spotkań. Bardziej lub mniej szczegółowe odpowiedzi otrzymano od stowarzyszeń artystów wykonawców i przemysłu nagraniowego.

Streszczenie odpowiedzi oraz sposób ich uwzględnienia

Odpowiedzi popierające przedłużenie czasu ochrony praw pochodziły od stowarzyszeń artystów wykonawców, przemysłu nagraniowego, organizacji zbiorowego zarządzania, wydawców muzycznych, artystów wykonawców i menedżerów muzycznych. Przeciwnie wypowiedział się sektor telekomunikacyjny, biblioteki, konsumenci i przedsiębiorstwa, które wydają nagrania nieobjęte już ochroną. Argumenty oponentów wydłużenia czasu ochrony zostały przeanalizowane w ocenie skutków poszczególnych opcji.

- **Gromadzenie i wykorzystanie wiedzy specjalistycznej**

Nie zaistniała potrzeba skorzystania z pomocy ekspertów zewnętrznych.

- **Ocena skutków**

W ocenie skutków (dostępnej pod adresem: http://ec.europa.eu/internal_market/copyright/term-protection/term-protection_en.htm) przedstawiono siedem opcji i rozważono sześć z nich. Analizowane opcje były następujące: 1) niepodjęcie działań, 2) wydłużenie czasu ochrony „do końca życia albo 50 lat” w odniesieniu tylko do wykonawców, 3) wydłużenie czasu ochrony do 95 lat dla wykonawców i producentów fonogramów, 4) wspieranie osobistych praw wykonawców, 5) wprowadzenie klauzuli „wykorzystaj albo strać” w umowach dotyczących nagrań muzycznych oraz 6) ustanowienie funduszu przeznaczonego dla muzyków sesyjnych.

Analiza wszystkich opcji została dokonana na podstawie następujących sześciu celów operacyjnych: 1) stopniowe zrównanie ochrony autorów i wykonawców; 2) stopniowe zwiększanie wynagrodzenia wykonawców; 3) zmniejszanie różnic w czasie ochrony pomiędzy UE a USA; 4) stopniowe zwiększanie środków na poszukiwanie i rozwój nowych talentów; 5) zapewnienie dostępności muzyki po niewygórowanych cenach; oraz 6) wspieranie digitalizacji dawnych nagrań. W ocenie skutków stwierdza się, że opcja polegająca na niepodjęciu działań nie jest zalecana. Jeżeli nic się nie zmieni, tysiące europejskich wykonawców, których wykonania zostały nagrane w późnych latach pięćdziesiątych i latach sześćdziesiątych, straci w ciągu następnych dziesięciu lat cały dochód pochodzący z umownych opłat licencyjnych albo ustawowe wynagrodzenie z tytułu nadawania i publicznego udostępniania. Wywarłoby to znaczne skutki społeczne i kulturalne. Jednocześnie przemysł nagrań muzycznych byłby zmuszony do ograniczenia tworzenia nowych nagrań muzycznych w Europie. Produkcja musiałaby może zostać dostosowana do gustów w USA, gdzie przeważa dłuższy okres ochrony.

W ocenie skutków rozważa się wpływ opcji nie dotyczących czasu ochrony praw wykonawców i producentów nagrań (opcja 3a, b, c i d).

Opcja 3a (niezbywalne prawo do godziwego wynagrodzenia za sprzedaż online) wydaje się obiecująca, ale na tym etapie przedwczesna. Nie jest jasne, kto miałby płacić za te dodatkowe ustawowe roszczenia o wynagrodzenie i trudno jest ustalić, jaką korzyść finansową by to przyniosło. Opcja 3b (wzmocnienie praw osobistych) nie miałaby skutków finansowych dla wykonawców i producentów nagrań, nie wniosłaby zatem znacznego wkładu do wynagrodzenia wykonawców. Opcja 3c – klauzula „wykorzystaj albo strać” – byłaby korzystna dla wykonawców poprzez zapewnienie, że ich wykonania są dostępne na rynku. Mogłoby to korzystnie wpłynąć na ich wynagrodzenie i zwiększyć dostępność niewykorzystywanego dotąd repertuaru. Z drugiej jednak strony opcja ta, w przypadku zastosowania tylko jej, może być uznana za nieuzasadnione naruszenie przez prawodawcę zasady dotrzymywania zawartych umów. Opcja 3d – ustanowienie funduszu przez producentów fonogramów – byłaby bardzo korzystna dla muzyków sesyjnych, którzy przenieśli swoje prawa wyłączne jako część ich pierwotnych umów o „wykupienie”. Producenci nagrań musieliby jednak przeznaczać co najmniej 20 % dodatkowego dochodu uzyskanego ze sprzedaży tych fonogramów, które wykorzystują komercyjnie w wydłużonym okresie ochrony praw. W ocenie skutków pokazano jednak, że oczekiwane zyski w wydłużonym okresie wystarczyłyby na sfinansowanie tych 20 % przeznaczonych dla muzyków sesyjnych (zob. poniżej).

Opcje przewidujące wydłużenie czasu ochrony (2a „do końca życia albo 50 lat” oraz 2b „95 lat dla wykonawców i producentów nagrań”) wydają się być bardziej odpowiednie z punktu widzenia sześciu celów polityki. Obie opcje – 2a i 2b – przynoszą korzyści finansowe wykonawcom i pozwoliłyby większej liczbie wykonawców przeznaczać więcej czasu na działalność artystyczną.

Opcja 2a poprzez powiązanie czasu ochrony z okresem życia wykonawcy pozwoliłaby na zrównanie ochrony prawnej autorów i wykonawców. Odzwierciedlałaby ona osobisty charakter wkładu artystycznego wykonawców i pokazała, że wykonawcy są tak samo istotni jak autorzy w upowszechnianiu muzyki. Pozwoliłaby ona także wykonawcom na sprzeciwienie się niewłaściwemu wykorzystaniu ich wykonania w okresie ich życia. Ale powiązanie czasu ochrony z okresem życia wykonawców powodowałoby powstanie skomplikowanych sytuacji w przypadkach, w których ścieżka dźwiękowa zawiera wkład kilku wykonawców. Należałoby wtedy ustalić zasady określające, czyja śmierć stanowi początek okresu ochrony. Powodowałoby to znaczne utrudnienia administracyjne, jak to pokazuje przykład ciągłej niepewności co do okresu stosowanego do dzieł kilku twórców. Ponadto opcja 2a nie zwiększyłaby zasobów na poszukiwanie nowych talentów dostępnych producentom nagrań.

Opcja 2b zwiększyłaby wyżej wymienione zasoby dostępne producentom nagrań fonograficznych, mogłaby więc dodatkowo wywrzeć korzystny wpływ na różnorodność kulturową. W ocenie skutków wykazano także, że niekoniecznie tylko znani wykonawcy skorzystają z wydłużenia czasu ochrony. Podczas gdy znani wykonawcy z pewnością otrzymują większość opłat licencyjnych z tytułu praw autorskich negocjowanych z wytwórniami fonograficznymi, wszyscy wykonawcy, zarówno uznani, jak i muzycy sesyjni, posiadają uprawnienia do tzw. „wtórnych” źródeł dochodu, takich jak jednorazowe godziwe wynagrodzenie związane z nadawaniem albo publicznym odtwarzaniem nagrania, w którym wzięli udział. Wydłużenie czasu ochrony zapewniłoby, że te źródła dochodu nie wygasają za życia wykonawcy. Nawet nieznaczne zwiększenie dochodu pozwala wykonawcom poświęcać więcej czasu swojej karierze artystycznej i ograniczyć dodatkowe zatrudnienie. Ponadto dla tysięcy anonimowych muzyków sesyjnych, którzy byli u szczytu kariery w późnych latach pięćdziesiątych i latach sześćdziesiątych, „jednorazowe godziwe wynagrodzenie” za nadawanie ich nagrań jest często jedynym źródłem dochodu pochodzącym z kariery muzycznej, jakie im pozostało.

Obok zapewnienia większych zasobów na poszukiwanie nowych talentów, opcja 2b jest także łatwiejsza do realizacji niż opcja 2a, ponieważ nie łączy ona czasu ochrony z – czasami bardzo różną – długością życia poszczególnych współwykonawców, a z jednolitą datą, tzn. datą publikacji fonogramu zawierającego wykonanie.

Z drugiej strony wpływ na użytkowników byłby minimalny. Dzieje się tak w odniesieniu do ustawowych roszczeń o wynagrodzenie i sprzedaży płyt CD:

- po pierwsze, „jednorazowe godziwe wynagrodzenie” należne za nadawanie i odtwarzanie muzyki w miejscach publicznych pozostałoby takie samo, ponieważ płatności z tego tytułu są obliczane jako procent dochodu nadawców albo innych podmiotów (parametr ten jest niezależny od ilości fonogramów objętych albo nie prawami autorskimi);
- z badań empirycznych wynika także, że ceny nagrań muzycznych nieobjętych prawami autorskimi nie są niższe niż ceny nagrań objętych taką ochroną; w badaniu przeprowadzonym przez PriceWaterhouseCoopers stwierdzono, że nie występowały

systematyczne różnice w cenach nagrań objętych i nieobjętych ochroną praw autorskich. Jest to najbardziej szczegółowe badanie, które dotąd przeprowadzono, i obejmuje ono 129 albumów nagranych w latach 1950-1958. Na tej podstawie nie znaleziono wyraźnych dowodów, że nagrania, do których prawa pokrewne wygasły, są systematycznie sprzedawane po niższych cenach niż nagrania, które wciąż znajdują się pod ochroną.

W analizie wpływu praw autorskich i praw pokrewnych na ceny zostały wzięte pod uwagę także inne badania. Większość z nich dotyczyła książek. Jednak nawet w tej kategorii albo nie stwierdzono zasadniczej różnicy w cenach między wybranymi książkami objętymi i nieobjętymi ochroną praw autorskich, albo wpływ praw autorskich na cenę był bardzo zależny od zastosowanego modelu i dlatego też uzyskane dane szacunkowe nie mogą być uznane za bardzo wiarygodne. Z uwagi na brak powszechnie uznanych modeli i okres czasu można uznać, że nie ma wyraźnych dowodów, że ceny wzrosłyby z powodu wydłużenia czasu ochrony.

Generalnie wydłużenie czasu ochrony powinno wywrzeć pozytywny wpływ na ofertę dla konsumentów i różnorodność kulturową. W dłuższym okresie czasu przyczyną jest to, iż wydłużenie czasu ochrony będzie korzystne dla różnorodności kulturowej poprzez zapewnienie dostępności zasobów mających na celu sfinansowanie i rozwój nowych talentów. W perspektywie krótko- i średnioterminowej wydłużenie czasu ochrony będzie stanowiło zachętę dla wytwórni fonograficznych do digitalizacji i wprowadzenia do obrotu dawnych nagrań. Już obecnie jest jasne, że dystrybucja w internecie oferuje ogromne możliwości wprowadzania do obrotu niespotykanych dotąd ilości nagrań muzycznych.

Wpływ na producentów, które wydają nagrania nieobjęte już ochroną będzie niewielki. Podczas gdy przedsiębiorstwa te musiałyby czekać dłużej na produkowanie fonogramów, w stosunku do których wygasły prawa wykonawców i producentów fonogramów, wykonywane utwory nie straciłyby ochrony w momencie wygaśnięcia czasu ochrony fonogramu. Dzieje się tak, ponieważ utwory zarejestrowane na fonogramie pozostają pod ochroną w okresie życia autora (autora tekstu i kompozytora), który stworzył dany utwór. Skoro czas ochrony praw autorów wynosi okres życia autora tekstu albo kompozytora plus siedemdziesiąt lat, ochrona praw autorskich w przypadku utworów muzycznych może trwać od 140 do 160 lat. Błędne jest więc twierdzenie, że wykonanie utrwalone na fonogramie staje się „własnością publiczną” z momentem wygaśnięcia ochrony dla wykonawców i producentów fonogramów.

Klauzula „wykorzystuj albo strać” w umowach zawartych między wykonawcami a ich producentami byłaby korzystna dla wykonawców, ponieważ oznaczałaby, że mogą oni łatwiej zapewnić, że ich twórczość dotrze do publiczności, jeżeli producent fonogramu zdecyduje o niepublikowaniu albo o niedostępnianiu w innej formie starszych nagrań fonograficznych publiczności.

Opcja b, polegająca na wzmocnieniu i zharmonizowaniu osobistych praw wykonawców, przyniosłaby określone niefinansowe korzyści artystom wykonawcom poprzez umożliwienie im ograniczenia niewłaściwego wykorzystywania ich wykonanych utworów. Jednak wzmocnienie praw osobistych nie miałoby skutku finansowego dla wykonawców i producentów nagrań, nie wniosłoby zatem wkładu do wynagrodzenia wykonawców.

Stworzenie funduszu dla muzyków sesyjnych byłoby pozytywne dla tej grupy i zapewniłoby, że odnoszą oni korzyści finansowe z wydłużenia czasu ochrony, których inaczej byliby w dużym stopniu pozbawieni na skutek zawartych przez nich umów dotyczących „wykupienia”. Skutki funduszu dla muzyków sesyjnych byłyby pozytywne, ponieważ dodatkowe roczne

dochody przeciętnego wykonawcy w okresie 45 lat wzrosłyby z 47-737 EUR do 130-2 065 EUR, tzn. prawie trzykrotnie²¹.

Wpływ na producentów nagrań byłby negatywny, ale należy go oceniać w perspektywie korzyści z wydłużenia okresu ochrony. W okresie 45 lat wydłużenia czasu ochrony korzyści z wydłużenia dla producentów nagrań zmniejszyłyby się z 758 mln EUR do 607 mln EUR (scenariusz pozytywny) albo z 39 mln EUR do 31 mln EUR (scenariusz negatywny). W konsekwencji zmniejszyłoby to także dodatkowe dochody dostępne na poszukiwanie nowych talentów ze 129 mln EUR do 103 mln EUR (scenariusz pozytywny) albo z 6,7 mln EUR do 5,3 mln EUR (scenariusz negatywny). W ocenie skutków dokonano analizy struktury kosztów płyt CD i stwierdzono, że zachęty dla producentów do wprowadzania do obrotu nagrań dźwiękowych w wydłużonym okresie ochrony pozostaną, a ich zysk wyniesie około 17 %.

3. ASPEKTY PRAWNE WNIOSKU

• Krótki opis proponowanych działań

Wniosek zmierza do wydłużenia czasu ochrony artystów wykonawców i producentów fonogramów z 50 do 95 lat. W celu **osiągnięcia odpowiedniej równowagi** między korzyściami dla wytwórni fonograficznych i uznanych artystów oraz rzeczywistymi potrzebami socjalnymi muzyków sesyjnych, we wniosku przewidziano określone środki towarzyszące, takie jak ustanowienie funduszu na rzecz muzyków sesyjnych, wprowadzenie klauzuli „wykorzystaj albo strać” w umowach między wykonawcami a producentami fonogramów oraz klauzuli „nowego początku” w umowach w wydłużonym okresie ponad pierwotne 50 lat. Niniejszy wniosek wprowadza zmiany do dyrektywy 2006/116/WE.

• Podstawa prawna

Artykuł 47 ust. 2, art. 55 i art. 95 Traktatu WE

• Zasada pomocniczości

Niniejszy wniosek wchodzi w zakres wyłącznych kompetencji Wspólnoty. Powodem, dla którego Wspólnota ma wyłączne kompetencje w tej dziedzinie jest fakt, że istniejące przepisy zawarte w dyrektywie 2006/116/WE („dyrektywa”) przewidują pełną harmonizację. Dyrektywa przewiduje zarówno minimalną, jak i maksymalną harmonizację. Oznacza to, że państwa członkowskie nie mogą skrócić ani wydłużyć czasu ochrony przewidzianego w dyrektywie (motyw 2). Zasada pomocniczości nie ma zatem zastosowania.

• Zasada proporcjonalności

Wniosek jest zgodny z zasadą proporcjonalności z następujących względów.

Wyżej wymienione cele operacyjne: 1) stopniowe zrównanie ochrony autorów i wykonawców; 2) stopniowe zwiększanie wynagrodzenia wykonawców; 3) zmniejszanie różnic w czasie ochrony pomiędzy UE a USA; 4) stopniowe zwiększanie zasobów na poszukiwanie i rozwój nowych talentów; 5) zapewnienie dostępności muzyki po

²¹ Fundusz byłby stworzony z dochodu wytwórni fonograficznych, tak więc dochody uznanych artystów nie zostałyby zmniejszone. Ogólny wpływ na wykonawców byłby więc pozytywny.

niewygórowanych cenach; oraz 6) wspieranie digitalizacji dawnych nagrań – mogą być najlepiej osiągnięte poprzez zmianę czasu ochrony producentów i wykonawców. Mimo że często rozważa się inne środki socjalne na rzecz wykonawców (dotacje, objęcie systemami zabezpieczenia społecznego), środki takie rzadko były wprowadzane w życie, a sytuacja i dochody twórców są zazwyczaj związane z opłatami licencyjnymi oraz wypłatami wynagrodzenia wynikającymi z praw autorskich. Wniosek proponujący wydłużenie okresu ochrony praw autorskich spowodowałby zatem zwiększenie dochodu wykonawców.

Wśród różnych koncepcji opartych na czasie ochrony koncepcja, w ramach której okres ochrony zostaje zapoczątkowany przez określone wydarzenie, takie jak publikacja fonogramu, jest lepszym rozwiązaniem niż to, w ramach którego czas ochrony zależy od długości życia poszczególnych wykonawców. Powiązanie czasu ochrony wykonawców z długością ich życia prowadziłoby do zwiększonych obciążeń prawnych dla państw członkowskich i znacznej niepewności prawnej w ustaleniu wydarzenia, które rozpoczyna czas ochrony. Wynika to z trudności dotyczących ustalenia wspólnego momentu rozpoczęcia ochrony w przypadkach współwykonań. Współwykonania – czyli wykonania z udziałem zespołu, orkiestry albo znanych artystów z towarzyszeniem muzyków sesyjnych – stanowią przeważającą większość wykonań. Nie ma obecnie zasad dotyczących obliczania czasu ochrony w takich przypadkach, ponieważ zdarzeniem, które rozpoczyna obecny czas ochrony, jest publikacja wykonania. Jeżeli zdarzeniem rozpoczynającym czas ochrony byłaby śmierć wykonawcy, wtedy w przypadku gdy kilku wykonawców brało udział w nagraniu albo wykonaniu, powstałaby kwestia, czyja śmierć rozpoczyna okres ochrony. W przypadku kilku współwykonawców właściwe wydaje się obliczanie czasu ochrony od dnia śmierci ostatniego z nich. Nie istnieją jednak obecnie żadne zasady wspólnotowe dotyczące tej kwestii. Analogia z okresem ochrony praw autorskich w przypadku dzieł mających kilku autorów nie stanowi znacznej pomocy, ponieważ nie ma zasad wspólnotowych dotyczących obliczania czasu ochrony w takich przypadkach.

Propozycja wydłużenia czasu ochrony dla wykonawców i producentów fonogramów oznaczałaby zmianę cyfr (zastąpienie 50 przez 95) w obecnie obowiązującym ustawodawstwie krajowym państw członkowskich UE dotyczącym praw pokrewnych. Środki towarzyszące pozwalają państwom członkowskim na elastyczność w sposobie ich stosowania, a obciążenia administracyjne spadają bardziej na producentów fonogramów i organizacje zbiorowego zarządzania prawami.

Zmiany w krajowym prawie dotyczącym praw autorskich byłyby minimalne i nie spowodowałyby nałożenia ciężarów finansowych na organy publiczne. Z badań empirycznych wynika także, że ceny nagrań dźwiękowych, które nie są objęte prawami autorskimi, nie są niższe niż ceny nagrań objętych taką ochroną. Niedawne badanie przeprowadzone przez PriceWaterhouseCoopers nie zawiera wyraźnych dowodów, że nagrania, do których prawa pokrewne wygasły, są systematycznie sprzedawane po niższych cenach niż nagrania, które wciąż znajdują się pod ochroną.

Producenci fonogramów będą musieli dokonywać wpłat na rzecz funduszu, a organizacje zbiorowego zarządzania będą zarządzać tymi dochodami. Jednak ciężar administracyjny, który wiąże się z odkładaniem 20 % dochodów pochodzących ze sprzedaży fonogramów zawierających wykonania muzyków sesyjnych w okresie wydłużonej ochrony, będzie zrównoważony korzyściami odnoszonymi przez muzyków sesyjnych w tym okresie. Wysokość składek na fundusz bierze pod uwagę potrzebę stopniowego uzyskania znacznego wzrostu dochodów muzyków sesyjnych oraz potrzebę zapewnienia, że producenci

fonogramów wciąż uzyskują wystarczające zyski ze sprzedaży, które stanowią dla nich zachętę do wprowadzania do obrotu fonogramów w wydłużonym czasie ochrony.

Według prostego modelu kalkulacji zastosowanego w ocenie skutków, 20 % wkład zapewniałby odpowiednią równowagę między dochodowością fonogramów, które są wykorzystywane w wydłużonym czasie ochrony, a stworzeniem dodatkowych korzyści dla wykonawców. Kalkulacja ta ma na celu zmierzenie wpływu funduszu opartego na dochodach na marżę zysku wytwórni fonograficznych w okresie po wydłużeniu czasu ochrony.

Średnia deklarowana całkowita marża operacyjna głównych wytwórni fonograficznych (EBITA/przychody) w 2007 r. wynosiła 9,1 % (EMI 3,3 % - Universal 12,8 % - Warner 14 % - BMG 6,2 %). Jak już wspomniano powyżej, zgodnie z twierdzeniem IFIPI tylko jedna płyta CD na osiem przynosi zyski.

Jeżeli tylko 1 płyta CD na 8 przynosi zyski i średnia stopa zysku wynosi 9,1 %, ta jedna płyta CD musi dać marżę zysku wystarczającą do zwrotu kosztów siedmiu płyt CD nieprzynoszących zysku i dodatkowo wygenerować łączny zysk w wysokości 9,1 %.

Na tej podstawie można zaryzykować obliczenie rentowności tej jednej płyty CD poprzez porównanie marży zysku z marżą zysku pozostałych siedmiu płyt CD. Zakładając, że 5 płyt CD („b” do „f” w omawianym przykładzie) osiąga próg rentowności (zysk = 0), co jest bardzo optymistycznym założeniem, a 2 płyty CD („g” i „h”) przynoszą straty (w przypadku „g” strata wynosi 30; w przypadku „h” strata wynosi 40); wówczas rentowna płyta CD „a” musi przynieść znaczny zysk. W naszym przykładzie marża zysku wynosi 60 %.

Ponieważ w wydłużonym czasie ochrony producenci fonogramów skupiają się na ponownym wydawaniu przynoszących zysk płyt CD, tzn. płyt CD z bardzo dużą marżą zysku, fundusz oparty na przychodach (odkładanie 20 % przychodów uzyskanych z rentownych płyt CD) oznaczałby, że 20 % przychodów uzyskanych z płyty CD „a”, (20 % z 250, czyli 50) trafiałoby do wykonawców. Dlatego też, nawet po uwzględnieniu wpłat do funduszu, marża zysku producentów fonogramów w wydłużonym czasie ochrony wciąż wynosiłaby $100/250 = 40\%$.

	a	b	c	d	e	f	g	h	RAZEM
PRZYCHODY	250	100	100	100	100	100	70	60	880
KOSZT	100	100	100	100	100	100	100	100	800
ZYSK	150	0	0	0	0	0	-30	-40	80
MARŻA ZYSKU	60%	0	0	0	0	0	-43%	-66%	9,1%

Zgodnie z tym co wspomniano powyżej, fundusz oparty na przeznaczaniu 20 % przychodów pochodzących z wykorzystania fonogramów w wydłużonym czasie ochrony potroiłby korzyści, jakie indywidualni wykonawcy odnoszą z wydłużenia czasu ochrony.

Proponowane rozwiązanie w dziedzinie kompozycji muzycznych ze słowami jest najmniej inwazyjnym środkiem mającym na celu zapewnienie jednolitego czasu ochrony w odniesieniu do kompozycji muzycznych.

Skutek proponowanego nowego art. 1 ust. 7 byłby taki, że tylko dla celu obliczania czasu ochrony kompozycja muzyczna ze słowami byłaby traktowana tak, jakby był to jeden utwór

kilku autorów, bez względu na to czy ta kompozycja ze słowami została uznana za utwór współautorski na podstawie przepisów krajowych.

Takie podejście jest zgodne z zasadą pomocniczości. Pozostawiłoby to decyzji państw członkowskich, które z utworów stanowią dzieło kilku współautorów. Z drugiej strony wprowadza ono minimalny poziom harmonizacji, tak aby czas ochrony wszystkich kompozycji muzycznych ze słowami, które składają się z wkładów dwóch lub więcej autorów, byłby obliczany w ten sam sposób.

- **Wybór instrumentów**

Proponowanym instrumentem jest dyrektywa. Inne instrumenty nie byłyby odpowiednie, ponieważ czas ochrony został już zharmonizowany za pośrednictwem dyrektywy i jedyną możliwością wydłużenia czasu ochrony jest zmiana powyższej dyrektywy.

4. WPLYW NA BUDŻET

Wniosek nie ma wpływu finansowego na budżet Wspólnoty.

5. INFORMACJE DODATKOWE

- **Europejski Obszar Gospodarczy**

Proponowany akt prawny dotyczy kwestii mających znaczenie dla EOG i z tego względu powinien objąć także Europejski Obszar Gospodarczy.

- **Szczegółowe wyjaśnienie wniosku**

Artykuł 1 zmienia obecny art. 3 ust. 1 i 2 dyrektywy 2006/116, w których określono czas ochrony stosowany wobec wykonań (art. 3 ust. 1) i fonogramów (art. 3 ust. 2). Istniejący czas ochrony w wysokości 50 lat zostanie wydłużony zarówno dla fonogramów, jak i wykonań w nich zawartych do 95 lat.

Przepisy stanowią, że jeżeli fonogram jest legalnie opublikowany lub publicznie udostępniony w ciągu 50 lat od jego utrwalenia, prawa wygasają 95 lat po publikacji albo publicznym udostępnieniu. Jeżeli wykonanie jest zawarte na fonogramie, który został legalnie opublikowany lub publicznie udostępniony w ciągu 50 lat od jego utrwalenia, prawa wygasają 95 lat po publikacji albo publicznym udostępnieniu.

Proponowany nowy art. 10a ma na celu wprowadzenie szeregu środków towarzyszących wydłużeniu czasu ochrony, podczas gdy art. 10 ust. 5 określa na jakich zasadach wniosek odnosi się do fonogramów i wykonań.

Celem środków zawartych w art. 10a jest w głównej mierze zapewnienie, że uznani i mniej znani wykonawcy, których wykonania są utrwalone na fonogramach, odnoszą rzeczywiste korzyści z proponowanego wydłużenia czasu ochrony.

Artykuł 10a ust. 3, 4 i 5 zmierza do naprawienia sytuacji, w której muzycy sesyjni (muzycy, którzy nie otrzymują powtarzających się umownych opłat licencyjnych) w momencie podpisania umowy z producentem fonogramów często muszą przenieść swoje wyłączne

prawa do zwielokrotniania, rozpowszechniania i udostępniania utwaleń producentom fonogramów. Muzycy sesyjni przenoszą swoje wyłączne prawa za jednorazową opłatą (tzw. „wykupienie”).

Proponowanym środkiem naprawczym w odniesieniu do „wykupienia” jest przyznanie muzykom sesyjnym prawa do otrzymywania rocznych płatności ze specjalnego funduszu. W celu sfinansowania tych płatności producenci fonogramów są zobowiązani do przeznaczenia, przynajmniej raz na rok, co najmniej 20 % przychodów z wyłącznych praw do zwielokrotniania, najmu, rozpowszechniania i udostępniania utwaleń fonogramów, które w przypadku nieprzedłużenia czasu ochrony nie byłyby chronione na podstawie art. 3. W celu zapewnienia jak najwłaściwszego podziału wśród muzyków sesyjnych państwa członkowskie mogą wymagać, aby dystrybucja tych środków została powierzona organizacjom zbiorowego zarządzania reprezentującym wykonawców.

Przychody producentów pochodzące z jednorazowego godziwego wynagrodzenia za nadawanie i publiczne udostępnianie oraz odpowiedniej rekompensaty za prywatne kopiowanie nie są uwzględniane w przychodach przeznaczanych na rzecz muzyków sesyjnych, ponieważ te wtórne roszczenia nie są nigdy przenoszone na producentów fonogramów. Nie są ponadto uwzględnione przychody producentów pochodzące z najmu fonogramów, ponieważ wykonawcy wciąż korzystają z niezbywalnego prawa do godziwego wynagrodzenia z tytułu takiego używania na podstawie art. 5 dyrektywy 2006/115/WE.

Artykuł 10a ust. 6 przewiduje obowiązkową klauzulę „wykorzystuj albo strać”. Dlatego też jeżeli producent fonogramów nie publikuje fonogramu, który w przypadku niewydłużenia czasu ochrony byłby ogólnie dostępny publicznie, prawa do utrwalenia wykonania powinny powrócić do wykonawcy (na jego wniosek), a prawa do fonogramu wygasnąć. Ponadto, jeżeli po roku od wydłużenia czasu ochrony ani producent fonogramu ani artysta wykonawca nie udostępnił fonogramu publiczności, prawa do fonogramu i prawa do utrwalenia fonogramu wygasają.

Dla celów klauzuli „wykorzystuj albo strać” opublikowanie fonogramu oznacza publiczne zaoferowanie zwielokrotnionych egzemplarzy fonogramu, za zgodą posiadacza praw i pod warunkiem, że są one oferowane publicznie w rozsądnych ilościach. Publikacja oznacza także innego rodzaju handlowe wykorzystanie fonogramu, takie jak udostępnienie fonogramu sprzedawcom detalicznym online.

Kolejnym celem klauzuli jest zapewnienie, że fonogramy, których nie zamierza wykorzystywać ani producent fonogramu ani wykonawca, nie są „zablokowane”. Oznacza to także, że fonogramy „osierocone”, w odniesieniu do których nie można zidentyfikować albo znaleźć ani producenta fonogramu, ani wykonawcy, skorzystają z tej klauzuli, ponieważ takie fonogramy nie będą wykorzystywane ani przez producenta, ani przez wykonawcę. Wszystkie rodzaje fonogramów, które nie są wykorzystywane, byłyby w ten sposób dostępne do publicznego wykorzystywania.

Klauzula ta ma na celu umożliwienie wykonawcom, których wykonania utrwalone na fonogramie nie są już publikowane przez pierwotnego producenta fonogramu po upływie pierwotnego czasu ochrony wynoszącego 50 lat, na odzyskanie kontroli nad ich wykonaniami i udostępnienie ich publiczności we własnym zakresie. Jednocześnie prawa producentów powinny wygasnąć w celu zapewnienia, że wysiłki wykonawców zmierzające do udostępnienia ich wykonań w jak najszerszym zakresie nie są utrudniane.

Niniejszy wniosek zawiera propozycję wydłużenia czasu ochrony w stosunku do wykonń i nagrań dźwiękowych, których pierwotny czas ochrony wynoszący 50 lat nie wygasł jeszcze w dniu przyjęcia zmienionej dyrektywy. Nie obejmuje on retroaktywnie wykonń, które stały się ogólnie dostępne publicznie przed tą datą. Kryterium to jest proste do zastosowania i podejście to zostało już wykorzystane w dyrektywie 2001/29/WE.

Nowy art. 1 ust. 7 został wprowadzony w celu zastosowania jednolitej metody obliczania czasu ochrony kompozycji muzycznych ze słowami. Artykuł 1 ust. 7 jest wzorowany na istniejącym art. 2, który przewiduje metodę obliczania czasu ochrony utworu filmowego lub audiowizualnego. Na podstawie art. 1 ust. 7, jeżeli kompozycja muzyczna jest publikowana ze słowami, czas ochrony powinien być liczony od śmierci ostatniej z następujących osób: autora tekstu albo kompozytora muzyki.

Artykuł 2

Artykuł 2 dyrektywy zmieniającej zawiera przepisy dotyczące transpozycji dyrektywy zmieniającej.

Artykuł 3

Artykuł 3 dyrektywy zmieniającej dotyczy daty wejścia w życie dyrektywy zmieniającej.

Artykuł 4

Artykuł 4 dyrektywy zmieniającej wskazuje, że dyrektywa ta jest skierowana do państw członkowskich.

Wniosek

DYREKTYWA PARLAMENTU EUROPEJSKIEGO I RADY

zmieniająca dyrektywę 2006/116/WE Parlamentu Europejskiego i Rady w sprawie czasu ochrony prawa autorskiego i niektórych praw pokrewnych

PARLAMENT EUROPEJSKI I RADA UNII EUROPEJSKIEJ,

uwzględniając Traktat ustanawiający Wspólnotę Europejską, w szczególności jego art. 47 ust. 2, art. 55 i art. 95,

uwzględniając wniosek Komisji²²,

uwzględniając opinię Europejskiego Komitetu Ekonomiczno-Społecznego²³,

działając zgodnie z procedurą określoną w art. 251 Traktatu,

a także mając na uwadze, co następuje:

- (1) Na podstawie dyrektywy 2006/116/WE z dnia 12 grudnia 2006 r. w sprawie czasu ochrony prawa autorskiego i niektórych praw pokrewnych²⁴, czas ochrony dla artystów wykonawców oraz producentów fonogramów wynosi 50 lat.
- (2) W przypadku artystów wykonawców okres ten rozpoczyna się z dniem wykonania utworu albo, jeżeli utrwalenie wykonania zostanie opublikowane lub publicznie udostępnione w ciągu 50 lat po wykonaniu utworu, od dnia pierwszego opublikowania lub pierwszego publicznego udostępnienia, w zależności od tego, które z tych wydarzeń miało miejsce wcześniej.
- (3) W przypadku producentów fonogramów okres ten rozpoczyna się od momentu sporządzenia utrwalenia albo od momentu jego publikacji w ciągu 50 lat po jego utrwaleniu albo, w przypadku braku publikacji, od momentu jego publicznego udostępnienia w ciągu 50 lat po sporządzeniu utrwalenia.
- (4) Społecznie uznawane znaczenie twórczego wkładu artystów wykonawców powinno być odzwierciedlone w poziomie ochrony uwzględniającym ich kreatywny i artystyczny wkład.
- (5) Artyści wykonawcy zazwyczaj rozpoczynają karierę w młodym wieku i obecny okres ochrony wynoszący 50 lat w odniesieniu do wykonanych utrwalonych na fonogramach i fonogramów często nie chroni ich wykonanych w całym okresie ich życia. Dlatego też

²² Dz.U. C [...] z [...], s. [...].

²³ Dz.U. C [...] z [...], s. [...].

²⁴ Dz.U. L 372 z 27.12.2006, s. 12.

artyści wykonawcy odczuwają spadek dochodów w końcowym okresie ich życia. Często nie mogą oni również powoływać się na swoje prawa w celu zapobiegania niewłaściwemu wykorzystywaniu ich artystycznych wykonania, które ma miejsce w okresie ich życia, bądź w celu ograniczenia takiego wykorzystywania.

- (6) Przychody uzyskane z wyłącznych praw do zwielokrotniania oraz udostępniania, przewidzianych w dyrektywie 2001/29/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 22 maja 2001 r. w sprawie harmonizacji niektórych aspektów praw autorskich i pokrewnych w społeczeństwie informacyjnym²⁵ oraz godziwa rekompensata za zwielokrotnianie do prywatnego użytku w rozumieniu tej dyrektywy, a także dochody z wyłącznych praw rozpowszechniania i najmu w rozumieniu dyrektywy 2006/115/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 12 grudnia 2006 r. w sprawie prawa najmu i użyczenia oraz niektórych praw pokrewnych prawu autorskiemu w zakresie własności intelektualnej²⁶ powinny być dostępne dla artystów wykonawców co najmniej przez cały okres ich życia.
- (7) Czas ochrony utrwałen wykonania artystycznych i fonogramów powinien zatem zostać przedłużony do 95 lat po publikacji fonogramu i utrwalonego na nim wykonania. Jeżeli fonogram albo utrwalone na nim wykonanie nie zostało opublikowane w ciągu pierwszych 50 lat, czas ochrony wynosi 95 lat od momentu pierwszego publicznego udostępnienia utworu.
- (8) Zawierając umowę z producentem fonogramu, artyści wykonawcy zazwyczaj muszą przenieść swoje wyłączne prawa do zwielokrotniania, rozpowszechniania, najmu i udostępniania utrwałen swoich wykonania na producentów fonogramów. W zamian za powyższe otrzymują oni zaliczkę z tytułu opłat licencyjnych, a kolejne płatności na ich rzecz są dokonywane z uwzględnieniem przez producenta fonogramu wypłaconej pierwotnie zaliczki i po dokonaniu przez niego wszystkich przewidzianych w umowie odliczeń. Mniej znani artyści wykonawcy zapewniający podkład muzyczny, którzy nie są wymienieni wśród wykonawców („mało znani wykonawcy”), zazwyczaj przenoszą swoje wyłączne prawa za jednorazową opłatą (jednorazowe wynagrodzenie).
- (9) W interesie pewności prawnej należy ustalić, że w przypadku braku wyraźnych odmiennych ustaleń, umowne przeniesienie albo powierzenie praw do utrwalenia wykonania dokonane przed datą, do której państwa członkowskie mają przyjąć środki wdrażające dyrektywę, powinno nadal wywoływać skutki w wydłużonym czasie ochrony.
- (10) Należy wprowadzić środki towarzyszące w celu zapewnienia, że wykonawcy, którzy dokonali przeniesienia ich wyłącznych praw na producentów fonogramów przed wydłużeniem czasu ochrony, także skorzystają z tego wydłużenia. Środki te powinny być stosowane do umów zawieranych między wykonawcami a producentami fonogramów, które nadal wywierają skutki w wydłużonym czasie ochrony.
- (11) Pierwszym towarzyszącym środkiem przejściowym powinno być nałożenie na producentów fonogramów obowiązku przeznaczania, co najmniej raz na rok, minimum 20 % przychodów z wyłącznych praw do rozpowszechniania,

²⁵ Dz.U. L 167 z 22.6.2001, s. 10.

²⁶ Dz.U. L 376 z 27.12.2006, s. 28.

zwielokrotniania i udostępniania fonogramów, które w przypadku niewydłużenia czasu ochrony w wyniku zgodnej z prawem publikacji albo zgodnego z prawem udostępnienia publiczności stałyby się powszechnie dostępne publicznie.

- (12) Pierwszy z towarzyszących środków przejściowych nie powinien nakładać nieproporcjonalnych obciążeń administracyjnych na małych i średnich producentów fonogramów. Dlatego też państwa członkowskie powinny mieć możliwość wyłączenia określonych producentów fonogramów, którzy są uznani za małe i średnie przedsiębiorstwa na podstawie rocznych przychodów uzyskiwanych z handlowego wykorzystania fonogramów.
- (13) Środki te powinny być przeznaczone tylko dla artystów wykonawców, których wykonania są utrwalone na fonogramie i którzy przenieśli swoje prawa na producenta fonogramu w zamian za jednorazową płatność. Odłożone w ten sposób środki powinny być przekazywane indywidualnie mało znanym wykonawcom co najmniej raz na rok. Państwa członkowskie mogą nałożyć wymóg, aby dystrybucja tych środków została powierzona organizacjom zbiorowego zarządzania reprezentującym wykonawców. Jeżeli dystrybucja tych środków jest powierzona organizacjom zbiorowego zarządzania, można stosować krajowe przepisy dotyczące przychodów niepodlegających wypłacie.
- (14) Jednakże art. 5 dyrektywy 2006/115 w sprawie prawa najmu i użyczenia oraz niektórych praw pokrewnych prawu autorskiemu w zakresie własności intelektualnej już obecnie przyznaje wykonawcom niezbywalne prawo do godziwego wynagrodzenia za najem, w tym także fonogramów. Podobnie w praktyce umownej wykonawcy zazwyczaj nie przenoszą na producentów fonogramów swoich praw do jednorazowego godziwego wynagrodzenia za nadawanie i publiczne udostępnianie na podstawie art. 8 ust. 2 dyrektywy 2006/115/WE oraz do rekompensaty za prywatne kopiowanie na podstawie art. 5 ust. 2 lit. b) dyrektywy 2001/29/WE. Dlatego też przy obliczaniu całkowitej kwoty, która powinna być przeznaczona przez producenta fonogramu na wypłatę dodatkowego wynagrodzenia, nie powinno się uwzględniać przychodów, które producent ten uzyskał z najmu fonogramów oraz z jednorazowego godziwego wynagrodzenia za nadawanie i udostępnianie publiczne, a także przychodów z odpowiedniej rekompensaty za prywatne kopiowanie.
- (15) Drugi towarzyszący środek przejściowy powinien polegać na powrocie praw do utrwalonego fonogramu do wykonawcy, jeżeli producent fonogramu nie oferuje do sprzedaży wystarczającej ilości egzemplarzy fonogramu, który w przypadku braku wydłużenia czasu ochrony byłby powszechnie dostępny publicznie, albo nie udostępnia fonogramu publicznie. W konsekwencji prawa producenta fonogramu do fonogramu powinny wygasnąć w celu uniknięcia sytuacji, w której prawa te istniałyby wspólnie z prawami wykonawcy do utrwalenia wykonania, kiedy te ostatnie prawa nie są już przeniesione albo powierzone producentowi fonogramu.
- (16) Ten środek towarzyszący powinien także zapewnić, że fonogram nie podlega już dłużej ochronie, jeżeli nie jest dostępny publicznie po określonym okresie czasu następującym po wydłużeniu czasu ochrony, ponieważ posiadacze praw go nie wykorzystują albo ponieważ producent fonogramu albo wykonawcy nie mogą być znalezieni albo zidentyfikowani. Jeżeli, po powrocie prawa, artysta wykonawca miał do dyspozycji wystarczającą ilość czasu na publiczne udostępnienie fonogramu, który w przypadku niewydłużenia czasu ochrony nie byłby już chroniony, i fonogram ten

nie został udostępniony publicznie, wówczas prawa do fonogramu i do jego utrwalenia powinny wygasnąć.

- (17) Skoro cele zaproponowanych środków towarzyszących nie mogą być w wystarczającym stopniu osiągnięte przez państwa członkowskie, ponieważ środki krajowe w tej dziedzinie prowadziłyby albo do zakłócenia warunków konkurencji albo naruszyłyby zakres praw wyłącznych producenta fonogramu, które są określone w prawodawstwie wspólnotowym, i mogą zatem być lepiej osiągnięte na poziomie Wspólnoty, Wspólnota może przyjąć środki, zgodnie z zasadą pomocniczości określoną w art. 5 Traktatu. Zgodnie z zasadą proporcjonalności, określoną tym samym artykule, niniejsza dyrektywa nie wykracza poza to, co jest konieczne do osiągnięcia zamierzonych celów.
- (18) W niektórych państwach członkowskich do kompozycji muzycznych ze słowami stosuje się jednolity czas ochrony obliczany od momentu śmierci ostatniego żyjącego autora, podczas gdy w innych państwach członkowskich obowiązują odrębne okresy ochrony w odniesieniu do muzyki i tekstu. Kompozycje muzyczne ze słowami są w większości tworzone przez współautorów. Na przykład w przypadku opery często inni autorzy tworzą muzykę, a inni tekst. Ponadto w przypadku gatunków muzycznych takich jak jazz, muzyka rockowa i pop, proces twórczy wymaga często współpracy kilku osób.
- (19) Dlatego też harmonizacja czasu ochrony kompozycji muzycznych ze słowami jest niekompletna, co stanowi podstawę do powstawania barier w swobodnym przepływie towarów i usług, takich jak usługi transgranicznego zbiorowego zarządzania prawami.
- (20) Należy zatem odpowiednio zmienić dyrektywę 2006/116/WE,

PRZYJMUJĄ NINIEJSZĄ DYREKTYWĘ:

Artykuł 1

W dyrektywie 2006/116/WE wprowadza się następujące zmiany:

- (1) Artykuł 3 ust. 1 zdanie drugie otrzymuje brzmienie:

„Jednakże:

- jeżeli utrwalenie wykonania na innym nośniku niż fonogram jest zgodnie z prawem opublikowane lub zgodnie z prawem publicznie udostępnione w tym terminie, prawa te wygasają po okresie 50 lat licząc od dnia pierwszego opublikowania lub pierwszego publicznego udostępnienia, w zależności od tego, które z tych wydarzeń miało miejsce wcześniej,
- jeżeli utrwalenie wykonania na fonogramie jest zgodnie z prawem opublikowane lub zgodnie z prawem publicznie udostępnione w tym terminie, prawa te wygasają po okresie 95 lat licząc od dnia pierwszego opublikowania lub pierwszego publicznego udostępnienia, w zależności od tego, które z tych wydarzeń miało miejsce wcześniej.”

- (2) W art. 3 ust. 2 w zdaniu drugim i trzecim słowo „pięćdziesięciu” zastępuje się słowami „dziewięćdziesięciu pięciu”
- (3) W art. 10 wprowadza się ust. 5 w brzmieniu:

„5. Artykuł 3 ust. 1 i 2 w wersji zmienionej przez dyrektywę [// insert: *Nr. of the amending directive*] stosuje się w dalszym ciągu tylko do utrważeń wykonania i fonogramów, w odniesieniu do których artysta wykonawca i producent fonogramu nadal posiadają prawo do ochrony na podstawie tych przepisów w dniu [insert date *before which Member States are to transpose the amending directive, as mentioned in Article 2 below*].”

- (4) Wprowadza się art. 10a w brzmieniu:

„Artykuł 10a

Środki przejściowe dotyczące transpozycji dyrektywy [// insert: *Nr. of the amending directive*]

1. W przypadku braku wyraźnego odmiennego wskazania, umowa zawarta przed dniem [insert date *before which Member States are to transpose the amending directive, as mentioned in Article 2 below*], na podstawie której artysta wykonawca przeniósł albo powierzył swoje prawa do utrwalenia wykonania producentowi fonogramu (zwana dalej: „umową o przeniesienie lub powierzenie”), wywołuje nadal skutki poza moment, w którym na podstawie art. 3 ust. 1 i 2 w wersji sprzed zmiany wprowadzonej przez dyrektywę [// insert: *Nr. of this amending directive*] artysta wykonawca i producent fonogramu nie byłiby już chronieni w odniesieniu do, odpowiednio, utrwalenia wykonania i fonogramu.
2. Ustępy 3 do 6 niniejszego artykułu stosuje się do umów przeniesienia lub powierzenia, które nadal wywołują skutki poza moment, w którym na podstawie art. 3 ust. 1 i 2 w wersji sprzed zmiany wprowadzonej przez dyrektywę [// insert: *Nr. of this amending directive*]/WE artysta wykonawca i producent fonogramu nie byłiby już chronieni w odniesieniu do, odpowiednio, utrwalenia wykonania i fonogramu.
3. W przypadku, w którym umowa o przeniesienie lub powierzenie przyznaje artyście wykonawcy prawo do jednorazowego wynagrodzenia, artysta wykonawca ma prawo uzyskania corocznego dodatkowego wynagrodzenia od producenta fonogramu za każdy pełny rok, w którym na podstawie art. 3 ust. 1 i 2 w wersji sprzed zmiany wprowadzonej przez dyrektywę [// insert: *Nr. of this amending directive*]/WE artysta wykonawca i producent fonogramu nie byłiby już chronieni w odniesieniu do, odpowiednio, utrwalenia wykonania i fonogramu.
4. Całkowita kwota przeznaczona przez producenta fonogramu na płatności dodatkowego wynagrodzenia, o którym mowa w ust. 3, odpowiada co najmniej 20 procentom przychodów uzyskanych przez niego w roku poprzedzającym rok, za który wypłaca się wspomniane wynagrodzenie, ze zwielokrotniania, rozpowszechniania i udostępniania tych fonogramów, w odniesieniu do których na podstawie art. 3 ust. 1 i 2 w brzmieniu sprzed zmiany wprowadzonej przez dyrektywę [// insert: *Nr. of this amending directive*]/WE artysta wykonawca i producent fonogramu nie byłiby już chronieni w dniu 31 grudnia tego roku.

Państwa członkowskie mogą postanowić, że producent fonogramu, którego całkowite roczne przychody w roku poprzedzającym rok, za który wyżej wymienione wynagrodzenie jest wypłacane, nie przekraczają minimalnego progu 2 mln EUR, nie jest zobowiązany do przeznaczania co najmniej 20 procent przychodów uzyskanych w roku poprzedzającym rok, za który wyżej wymienione wynagrodzenie jest wypłacane, ze zwielokrotniania, rozpowszechniania i udostępniania tych fonogramów, w odniesieniu do których na podstawie art. 3 ust. 1 i 2 w wersji sprzed zmiany wprowadzonej przez dyrektywę [// insert: *Nr. of this amending directive*]/WE artysta wykonawca i producent fonogramu nie byłoby już chronieni w dniu 31 grudnia tego roku.

5. Państwa członkowskie mogą ustalić, czy i w jakim zakresie można wprowadzić obowiązek zarządzania przez organizacje zbiorowego zarządzania prawem do uzyskania corocznego dodatkowego wynagrodzenia, o którym mowa w ust. 3.
6. Jeżeli po dacie, w której na podstawie art. 3 ust. 1 i 2 w wersji sprzed zmiany wprowadzonej przez dyrektywę [// insert: *Nr. of this amending directive*]/WE artyści wykonawcy i producentowi fonogramu nie przysługiwałaby już ochrona w odniesieniu do, odpowiednio, utrwalenia wykonania i fonogramu, producent fonogramu przestaje oferować na sprzedaż wystarczającą ilość egzemplarzy fonogramu albo nie udostępnia ich publicznie drogą przewodową lub bezprzewodową w taki sposób, że członkowie społeczeństwa mają do nich dostęp w indywidualnie wybranym przez nich miejscu i czasie, artysta wykonawca może rozwiązać umowę o przeniesienie lub powierzenie. Jeżeli fonogram zawiera utrwalenie wykonania kilku artystów wykonawców, mogą oni rozwiązać ich umowy o przeniesienie lub powierzenie tylko wspólnie. Jeżeli umowa o przeniesienie lub powierzenie jest rozwiązana zgodnie ze zdaniem pierwszym albo drugim, prawa producenta fonogramu do fonogramu wygasają.

Jeżeli po upływie roku od daty, w której na podstawie art. 3 ust. 1 i 2 w wersji sprzed zmiany wprowadzonej przez dyrektywę [// insert: *Nr. of this amending directive*]/WE artyści wykonawcy i producentowi fonogramu nie przysługiwałaby już ochrona w odniesieniu do, odpowiednio, utrwalenia wykonania i fonogramu, fonogram nie jest udostępniony publicznie drogą przewodową lub bezprzewodową w taki sposób, że członkowie społeczeństwa mają do niego dostęp w indywidualnie wybranym przez nich miejscu i czasie, prawa producenta fonogramu do fonogramu i prawa artystów wykonawców w odniesieniu do utrwalenia ich wykonania wygasają.”

- (5) Wprowadza się art. 1 ust. 7 w brzmieniu:

„Czas ochrony kompozycji muzycznej ze słowami wygasa po 70 latach licząc od dnia śmierci ostatniej spośród niżej wymienionych osób, bez względu na to, czy zostały uznane za współautorów: autora tekstu i kompozytora muzyki.”

Artykuł 2

Transpozycja

1. Państwa członkowskie przyjmą i opublikują, najpóźniej do dnia [...] r., przepisy ustawowe, wykonawcze i administracyjne niezbędne do wykonania niniejszej

dyrektywy. Państwa członkowskie niezwłocznie przekażą Komisji tekst tych przepisów oraz tabelę korelacji pomiędzy tymi przepisami a niniejszą dyrektywą.

Państwa członkowskie zaczną stosować te przepisy od dnia [...] r..

Przepisy przyjęte przez państwa członkowskie zawierają odniesienie do niniejszej dyrektywy lub odniesienie takie towarzyszy ich urzędowej publikacji. Metody dokonywania takiego odniesienia określone są przez państwa członkowskie.

2. Państwa członkowskie przekażą Komisji teksty podstawowych przepisów prawa krajowego przyjętych w dziedzinie objętej niniejszą dyrektywą.

Artykuł 3

Niniejsza dyrektywa wchodzi w życie następnego dnia po jej opublikowaniu w *Dzienniku Urzędowym Unii Europejskiej*.

Artykuł 4

Niniejsza dyrektywa skierowana jest do państw członkowskich.

Sporządzono w Brukseli dnia [...] r.

W imieniu Parlamentu Europejskiego
Przewodniczący

W imieniu Rady
Przewodniczący