

新たにミキシングした音源の利用（ジャコ音源事件）

【文献種別】 判決／大阪地方裁判所
【裁判年月日】 平成30年4月19日
【事件番号】 平成29年（ワ）第781号
【事件名】 損害賠償請求事件
【裁判結果】 一部請求容認
【参照法令】 著作権法96条、民法709条
【掲載誌】 裁判所ウェブサイト

LEX/DB 文献番号 25449495

事実の概要

「SOUND HILLS RECORDS」のレーベル名で音楽CDを販売しているレコード会社のX（原告）は、世界的に著名なベーシストであるジャコ・パストリアス（以下、ジャコという）によるベース演奏が録音されたCD「Holiday for Pans」を発売しており、その中に「BIRTH OF ISLAND」という楽曲（以下、本件音源という）が収録されている。アメリカの映像制作プロダクションであるスラング・イースト・ウエスト社（以下、スラング社という）が平成26年に制作したジャコのドキュメンタリー映画「JACO」（以下、本件映画という）には、本件音源が2分弱のBGMとして使用されていた。Y（被告）は、本件映画の日本における配給会社として、スラング社との間で日本における映画権、ビデオ権等の許諾を受けるライセンス契約を締結し、スラング社からフィルム原版的送付を受けた。その後、本件映画は東京都の1映画館で上映された後、全国数映画館で上映された。これらの過程において、Yは本件映画を複製する中で、本件音源を複製した。

XはYに対して、Xが本件音源の著作隣接権を有しているところ、本件音源を本件映画内で使用することについての許諾を与えていないとして、本件映画の配給中止等の措置を求めた。その後、Yは本件映画から本件音源を削除した。XはYに対して、レコード製作者の権利（複製権）侵害を理由として、民法709条に基づき、損害賠償を請求した。東京地方裁判所は、ジャコの演奏が収

録されたマスターテープの音源について、Xは契約により日本法下でのレコード製作者の権利を承継取得したと認定し、これを認容した。しかし、Xが当該マスターテープを新たにミキシングおよびマスタリング（以下、ミキシング等という）することにより、加工後の本件音源について、レコード製作者として権利を原始取得したという主張は、以下の通り判示して退けた。

判決の要旨

「著作権法2条1項6号は、レコード製作者を『レコードに固定されている音を最初に固定した者』と定義しているところ、『レコードに…音を…固定』とは、音の媒体たる有体物をもって、音を機械的に再生することができるような状態にすること（同項5号も参照）、すなわち、テープ等に音を収録することをいう。そうすると、レコード製作者たり得るためには、当該テープ等に収録されている『音』を収録していることはもとより、その『音』を『最初』に収録していることが必要である。

ところで、著作権法96条は、『レコード製作者は、そのレコードを複製する権利を専有する。』と定めているところ、ある固定された音を加工する場合であっても、加工された音が元の音を識別し得るものである限り、なお元の音と同一性を有する音として、元の音の『複製』であるにとどまり、加工後の音が、別個の音として、元の音とは別個のレコード製作者の権利の対象となるもので

はないと解される。

本件では、……音楽CDの制作工程からすると、販売される音楽CDに収録されている最終的な音源は、ミキシング等の工程で完成するものの、ミキシング等の工程で用いられる音は、そこで初めて録音されるものではなく、既にレコーディングの工程で録音されているものである。そして、レコーディングの工程により録音された音を素材としてこれを組み合わせ、編集するというミキシング等の工程の性質……からすると、ミキシング等の工程後の楽曲において、レコーディングの工程で録音された音が識別できないほどのものに変容するとは考え難く、現に、本件マスターテープ2に収録されている音が、本件マスターテープ1に収録されている音を識別できないものになっているとは認められない。そうすると、本件音源についてのレコード製作者、すなわち本件音源の音を最初に固定した者は、レコーディングの工程で演奏を録音した者というべきであるから、原告がミキシング等を行ったことによりそのレコード製作者の権利を原始取得したとは認められない。

これに対し、原告は、ミキシング等の工程後の楽曲は、レコーディングの工程で録音された音とは全く別物になり、その楽曲こそが販売されるレコードの音であるから、レコード製作者はミキシング等の工程を行った者であると主張する。確かに、ミキシングの工程は、楽曲の仕上がりやサウンドを大きく左右する重要な工程であって、多額の費用を投下する場合もあると考えられる。しかし、前記のとおりミキシング等は、レコーディングの工程で録音されたマルチチャンネルの音を組み合わせ、編集するものであって、その目的上、元の音を識別できないほどに変容させることは考え難いから、原告の上記主張は採用できない。」

判例の解説

一 はじめに

本件では、第三者が行ったレコーディングにおいて、実演家の演奏を収録した音源にかかるマスターテープの権利を譲り受けた者が、当該音源をミキシング等した場合、当該譲受人はミキシング等した音源について、レコード製作者の権利を取得できるのかが争われた。レコーディングとミキ

シング・マスタリングが別々の主体によって行われた場合、誰がレコード製作者になるのかが争点となった事例は、管見の限り、初めてである。本件では他の争点が存在するが、本稿ではこの点に絞って解説する。

二 検討

1 音楽CDの一般的な制作工程¹⁾

一般的に、①レコーディング、②ミキシング（トラックダウン）、③マスタリングという工程を経て、プレス工場でCDが製造される。レコーディングとは、実演家の歌唱・演奏を収録することであるが、その工程は複雑かつ繊細なものである。最初にリズム録りと呼ばれる伴奏の収録が行われ、最後にボーカルを録音する。具体的には、ドラム、ベース、リズム系のギター、キーボード、仮歌、ボーカルの順番でミュージシャンの歌唱・演奏を収録していく。稀にバンドの場合、メンバー全員で同時に演奏し、それを収録するという手法もある（一発録りという）。プロのミュージシャンはもともと演奏が上手いので、レコーディングでは数回しか演奏しない。興味深いことに、OKテイク（採用される演奏のこと）は1回目の演奏が多いと言われている。したがって、最初の演奏（テイク1）の録音は、必ず消さないことを信条とするディレクターやプロデューサーが多い。ミュージシャンが演奏をミスした場合、その部分だけを弾き直すことができる。つまり、エンジニアが演奏を収録したトラックの修正箇所を差し替えるのである。レコーディングの最後に行われるボーカル録りは、楽器演奏と異なり、テイク1で終わるといわけにはいかない。練習を含めて、6～7回くらい録音する²⁾。歌手が音程を外したり、リズムがずれたりする場合、そこだけを録り直すこともあるが、すでに録音したトラックと差し替えることもある（ピンポンという）。現在のテクノロジーでは、外れた音程を機械的に修正することもできる。ここまでがレコーディングといわれる作業である。

次にミキシングについて説明しよう。ミキシングとは、各トラック（チャンネル）に録音された歌唱・演奏をバランスよくミキシングして、ステレオの2トラックのテープ（マスターテープという）を作る作業をいう。この作業を行う者を、レコー

ディング・エンジニア（ミキサー）という。ロックやポップスの場合、使用しているトラック数は40にも上るので、ミキシングに要する時間は1曲につき1日（8～10時間）にもなる³⁾。ミキシングによって、収録した歌唱・演奏の音はかなり変化する。各楽器やボーカルの音の調整やバランスのとり方によって、マスターテープの音が変わるからである。さらに、スタジオによって音の鳴り方が異なるので、どのスタジオでミキシングするかも重要な問題となる⁴⁾。

最後にマスタリングについて説明しよう。マスタリングとは、マスタリング・スタジオという専用のスタジオで、ミキシングして作成したマスターテープをマスタリング・エンジニアがCDカッティング用のマスターテープにする作業をいう。CDカッティング用のマスターテープには、デジタル音声信号以外にインデックス・ナンバーや演奏時間等の情報が必要なため、それらのデータを入れる作業が必要となる。それに加えて、曲によって微妙に音の大きさが違ったり、高音や低音が若干不足していたり、音がこもっている場合、音を補正や微調整して、聴きやすい音に整える⁵⁾。マスタリングによって音の響き方は変わるが、あくまでも音質補正に留まるため、ミキシングほどには音の変化は見られない。なお、レコード業界においては、レコーディングからミキシングまでを原盤制作といい、マスタリングはCDの製造工程の一部として捉えられている。そのため、マスタリングにかかる費用は、レコード会社が負担するのが一般的である。

2 本判決の分析

レコード製作者の複製権は、そのレコードの利用行為に及ぶものである。つまり、レコードの保護はオリジナルのレコードを物理的に利用しない限り及ばないが、逆にいうと、レコードの成立要件として創作性が要求されていないので、元のレコードの物理的な連鎖が続いている限り及ぶことになる。たとえば、Aが製作した元のレコードをB、C、D、Eが次々と加工した結果（A→B→C→D→E）、Eが加工した音源を聴いて元のレコードを識別できなくても、Eの利用行為に対して、Aは権利行使することができる。この論理は、Aがレコード製作者として負担する多大な労力と

投資を保護するため、いわゆるフリー・ライドを防ぐためという理由によって正当化されよう。

しかしながら、この論理の下では、Eの手元にあるレコードがもはや元のレコードの原型を留めないほどに変形している場合でも、Eの利用行為に対して、Aの禁止権が及ぶことになる。Aが製作したレコードの一部をB、C、Dが加工したとしても、元の音を利用している限り、Aのレコードは保護されるからである。確かにレコード製作のインセンティブを確保するために、元のレコードの加工行為やその複製・譲渡行為に対しては禁止権を及ぼすべきであるが、もはや原型を留めないようなEのレコードに対してまで禁止権を及ぼすことは妥当ではない⁶⁾。もはや元のレコードと認識できないほどに変形されている場合、Aのレコードの市場（ライセンス市場を含む）は害されないと解されるので、Aに対する法的な保護は不要だからである。他人の音源のごく一部を機械的に取り出して、新しく製作するレコーディングのためにデジタル技術を用いて利用することをミュージック・サンプリングというが、上記のケースはまさにミュージック・サンプリングの典型例である⁷⁾。

それでは、Eのレコードを聴くと、Eによる加工が認識できる場合、Eは加工した音源のレコード製作者として、このレコードの利用行為に対して権利行使することができるだろうか。本件で問題となったのはまさにこの点である。結論として、Eは加工後の音源のレコード製作者として権利行使できると解釈すべきである。本判決では、著作権法がレコード製作者を「レコードに固定されている音を最初に固定した者」と定義していることから、「レコード製作者たり得るためには、……その『音』を『最初』に収録していることが必要である」と判示している。しかし、これは音楽CDの一般的な制作工程の実態とかけ離れた解釈といわざるを得ない。前述したように、原盤（マスターテープ）の制作工程は、歌唱・演奏を収録するというレコーディングと各トラックの歌唱・演奏をバランスよく調整するというミキシングから構成される。判決の論理によると、レコーディングを行った者だけがレコード製作者と認められ、ミキシングを行った者は何の権利も取得できないことになる。これでは、多大な投資を必要と

するレコード製作に対するインセンティブを確保することができず、著作隣接権制度の趣旨に反するおそれがある。

本判決では、著作権法のレコード製作者の定義にある「固定」を「収録」と解釈しているが、「固定」とは「ひと所に定まって移動しないこと。また、動かないようにすること」（広辞苑第6版）という意味であり、必ずしも「収録」（録音・録画すること）と同義に捉える必要はない。レコーディングで収録した音をミキシングでバランスを調整し、2トラックに固着させることも「固定」と解釈すべきである。それでは、本件のようにレコーディングとミキシングの主体が異なる場合、両者の権利関係はどうなるのであろうか。この場合、ミキシング前の音はレコーディングの主体が権利者となり、ミキシング後の音はレコーディングとミキシングの主体が権利者となる。ただし、ミキシング後の音にかかる権利は両者の共有関係にはならず、別個の権利として存在するため、当該音に対しては両者の権利が重畳的に働くと解すべきである。したがって、103条によって準用される65条3項の規定が適用されないため、「正当な理由」があったとしても、レコーディングの主体はミキシングの主体によるミキシング後の音の利用を禁止することができる。

さらに本判決は、加工した者がレコード製作者になりうるかについて、「加工された音が元の音を識別し得る」かどうかをメルクマークとし、「加工後の音が、別個の音として、元の音とは別個のレコード製作者の権利の対象となるものではない」と判示しているが、妥当ではない。「加工された音が元の音を識別し得る」場合は、加工後の音が加工前の音のレコード製作者の権利行使の対象となるだけであって、加工した者が権利主体となりうるかという問題とは関係がない。前述したように、加工後の音が当該加工を認識できる場合、加工者はレコード製作者として、その音の利用行為に対して権利行使することができる解釈すべきである。ただし、裁判所が判示するように「加工後の音が、別個の音」になるわけではない。この場合、元の音と加工された音は物理的な連続性を持つものであり、いわば創作性を要件としない翻案のようなものである。したがって、Xが本件音源は「ミキシング等をするによりP₁が録

音した音源とは全く別個の音になった」と主張したことには理論的に無理があったと思われる。

三 おわりに

前述したように、レコード業界においては、レコーディングからミキシングまでを原盤制作といい、本件のように別々の主体が行うことはない（複数の者が原盤制作を共同で行うことはある）。ただし、すでに発売されたCDのミキシング前の音源をリミキサーと呼ばれるエンジニアに渡して、新たにミキシングを依頼することがある（いわゆるリミックス盤）。この場合、実務上、リミックス音源（加工部分）の権利がエンジニアに発生するという前提に立って、当該権利を委託者に譲渡させるという契約書を締結することが多い。このように音楽業界では、リミックスによって加工部分の音源の権利が新たに発生するという共通認識がある。その点からも本判決は実務とかけ離れた解釈を行ったものといえることができるだろう。

●—注

- 1) 安藤和宏「音楽市場の低迷がもたらす音楽制作への影響」『変貌する日本のコンテンツ産業』（ミネルヴァ書房、2013年）22頁。なお、原盤ビジネスについては、安藤和宏『よくわかる音楽著作権ビジネス 5th Edition（基礎編）』（リットーミュージック、2018年）88～95頁を参照。
- 2) 笹路正徳『音楽プロデューサー全仕事』（ソニーマガジンズ、1999年）89頁。
- 3) 明石昌夫『音楽を作る売するという仕事』（リットーミュージック、2003年）132頁。
- 4) 笹路・前掲注2）109頁。
- 5) 明石・前掲注3）134頁。
- 6) 安藤和宏「アメリカにおけるミュージック・サンプリング訴訟に関する一考察（2・完）」知的財産法政策学研究23号（2009年）277頁。アメリカのミュージック・サンプリング訴訟については、安藤和宏『よくわかる音楽著作権ビジネス 5th Edition（実践編）』（リットーミュージック、2018年）226～251頁を参照。
- 7) 安藤和宏「アメリカにおけるミュージック・サンプリング訴訟に関する一考察（1）」知的財産法政策学研究22号（2009年）205～208頁。

東洋大学教授 安藤和宏