

「五輪の年」には文化省

「空襲は激化しており、これ以上、国民を塗炭の苦しみに陥れ、文化を破壊し、世界人類の不幸を招くのは、私の欲していないところである」。太平洋戦争の終結に強硬に反対する陸軍に困り果てた鈴木貫太郎首相らが開いた御前会議で、昭和天皇が下されたご聖断にも「文化」の二文字があるように、文化こそわが日本の国柄を象徴する言葉と確信致します。この国にふさわしい呼び名は文化大国です。そのことに人々を目覚めさせ、文化を支え、発展させるのが芸術の世界でしょう。

古来、朝鮮半島を通じての中国大陆との活発な交流から、時に大陸文化の模倣とみられがちな日本文化は固有の発想を持ち、長い歴史と伝統を刻んで参りました。推古天皇時代の小野妹子の名がよく知られる遣隋使、犬上御田鋤が最初で、数百人が10数回派遣された遣唐使の数より、実は中国から来日する遣日使の方が多かったという歴史的事実が、日本が中国文化を摂取する以上に、日本固有の文化が中国に輸出されていたことを物語っています。

中国といえば、戦後1972年、電撃的に日中国交正常化を実現したのは、当時の田中角栄首相です。後に不幸にもロッキード事件被告となった田中元首

相邸を来日の鄧小平中国副首相が訪ねます。鄧小平はその後、中国の共産党中央軍事委員会主席として、党、国家の最高実力者となるのですが、田中元首相を「井戸を掘った恩人」として敬意を表したのです。文化芸術のどんな分野でも「井戸を掘る」著作者は人々から敬愛されて当然だし、それだけにその立場も重く、権利は擁護されるべきです。

昨今はインフォメーション・コミュニケーション・テクノロジー（情報通信技術=ICT）社会といわれるように、例えば、映像、音楽などの分野でも2次、3次利用が極めて安易にできます。それは往々著作権者の権利を侵害する。映像、音楽などの違法配信はたとえ私的使用に供するにしても違法です。ただ、違法性が軽微にとどまるとの理由で罰則の適用は見送られてきました。しかし違法ファイルのダウンロードが年間、6千500億円（正規音楽配信価格）に上ることとなり、不肖・私も先頭に立ち、超党派で2年以下の懲役、200万円以下の罰金刑を科すよう著作権法を改正議員立法致しました。

我が国では大半が政府提出法案といわれますが、私は国会議員が自ら国民の声に耳を傾け、吸い上げ、与野党を

問わず同志を語らって議員立法することは極めて大事なことを考えております。そこにも聖徳太子が十七条憲法にいう「和を以て貴しとなす」の論理が働きます。わが日本文化の淵源はこの「和の精神」です。

実は2020年の東京オリンピック・パラリンピックに合わせて、日本が文化芸術立国を目指そうという動きが小さな波からうねりに変わろうとしています。その中の狙いの一つは、各省庁の文化に関わる部署を束ねた強力なリーダーシップを持つ文化省の創設です。

橋本龍太郎内閣が行政改革を旗印に省庁再編を断行したのですが、21世紀になっていささか元気を失ったかにみえる日本の再生は、日本文化をしっかりと世界に発信できるかにかかっています。省庁再々編の渦を巻き起こすことで文化省を実現する。「五輪の年には文化省」を合い言葉に党派を超えて取り組んで参ります。CPRAのご協賛を期待致します。

文化芸術振興議員連盟会長・衆議院議員

河村建夫

Kawamura Takeo

CPRA ニュース

V O L . 7 2

M A Y . 2 0 1 4

C O N T E N T S

● 巻頭メッセージ

「五輪の年」には文化省 …… 1

● 特集

海外徴収・分配業務から振り返る芸団協 CPRA の歩み …… 2

急速に普及が進むハイレゾ音源は、何をもたらすのか? …… 5

INFORMATION, COLUMN/ESSAY …… 8

海外徴収・分配業務から振り返る 芸団協CPRAの歩み

これまで本誌では、国内の徴収・分配業務の観点から芸団協CPRAの20年を振り返ったが、今回は海外団体との契約に基づく海外徴収・分配業務について、商業用レコード二次使用料（以下「二次使用料」という）、商業用レコードの貸与に係る使用料・報酬（以下「貸レコード使用料」という）なら

びに私的録音録画補償金の分配の歴史を中心に振り返るとともに、今後の課題を明らかにしたい。

芸団協CPRA運営委員
（総務、海外徴収分配担当）
安部次郎

1. 海外団体との交流のはじまり

芸団協としての海外徴収・分配業務の歴史のはじまりは、日本がローマ条約に加盟、発効した1989年にまでさかのぼる。

折しもこの前年、欧州9カ国の団体によってSCAPR (Societies' Council for the Collective Management of Performers' Rights、日本語名称：実演家権利管理団体協議会、通称：スカプル) という国際組織が設立された。このSCAPRは、実演家が経済的権利から生じる報酬等を公正に受け取ることができるように各国における実演家著作隣接権の集中管理団体間の連携を強化することを目的としており、日本のローマ条約発効を受けてSCAPR会員団体との連携協力について打診を受けたのが、芸団協の海外団体との正式な交流の始まりである。

これを受けて1990年から海外団体との契約交渉等具体的な交流が開始されたが、やはり大きく動き出したのは芸団協CPRAが設立された1993年からである。同年SCAPR総会にオブザーバーとして参加した芸団協CPRAは、1998年に正式加入を申請、翌1999年にSCAPR正会員として承認されている。

2. 徴収業務の開始

SCAPRは設立当初から自国内で発生した契約相手団体の委任者が受け取る権利を有する報酬について公正に徴収・分配を行うことを目的とした契約の締結を推進したため、芸団協としても複数の団体との契約交渉を行い、海外の契約締結先団体の権利者分として次のとおり徴収を開始した。

- 1990年～ 二次使用料（ローマ条約第12条）
- 1993年～ 私的録音補償金（邦盤徴収開始と同時に）
- 1996年～ 貸レコード使用料（TRIPs協定第11条および第14条）
- 2001年～ 私的録画補償金（邦盤徴収開始と同時に）

3. 分配業務の変遷

SCAPRは当初、徴収した報酬等の分配にあたって次のような2つの方式を提唱した。

- ①相互送金型（通称：A協定）
徴収した報酬等を契約相手先に送金する契約。
- ②非相互送金型（通称：B協定）
徴収は行うが実際の送金は行わない契約。

そして当時は②の非相互送金型が主流であった。この背景には、実演家への報酬等は個人の実演家に支払われるものとするよりむしろ社会全体の利益となるように使用されるべきではないかという主張が国際的に根強かったことがある。

芸団協もそれに従い国内において団体分配を行っていたため、海外団体との契約についてもまずはB協定を締結することとし、1990年の契約締結開始以降B協定分として徴収を行った二次使用料については国内権利者に対して分配を行った。

ところが2001年にSCAPRが非営利法人として正式に設立され組織がより強靱なものとなったことを受け、これまでの契約形態にも大きな変化が訪れる。それまでの10年間における実演家の権利意識の高まりとともに、情報化による技術の進展によって使用楽曲データに基づく個人分配が可能になりつつあったことで、

相互送金型で契約されるべきだという機運が一気に盛り上がったのである。

さらに2006年度SCAPR総会において相互送金型の契約締結を推進するSCAPR新ガイドラインを制定、2009年度SCAPR総会で正式にB協定の廃止が決議され、3年以内すなわち2012年12月31日まではすべての契約をA協定へ移行するようとの勧告が出されたのである。

芸団協CPRAも複数の団体との契約をB協定からA協定へと移行し、2002年度からは実際の送金を開始したが、その間芸団協CPRA自身の分配方式が大きな転換期を迎えたこともこのA協定締結に大きな拍車をかけることとなった。すなわち従前はIFPI（国際レコード産業連盟）によって年に一度公表される世界の音楽録音物売上データを使用し、日本および契約締結国全体での売り上げ比に基づいて分配資金を按分するといういわゆるIFPI方式を用いて二次使用料と私的録音補償金を分配していたが、2006年度より楽曲の使用実績によるトラックデータ方式へと変更したのである。

なお、SCAPRの指導のもとB協定からA協定への移行が進んだ中でも、いまだ分配用データの不備などが理由でA協定締結が困難であるとする団体も存在した。そうした団体とは最終期限の2012年12月31日まではB協定を継続させ、それによって徴収された報酬等について2006年度からは「共通目的基金」として、さらに2011年度以降は「海外実演家支援基金」として留保し、日本国内における海外実演家の活動支援等に使用することとしていた。

4. 徴収・分配実績

図1、図2は、契約締結団体との徴収・分配額の推移をそれぞれ示したもの

である。

まず海外団体あての分配額の推移を見てみると、やはり一番のポイントは二次使用料と私的録音補償金の分配をトラックデータ方式に変換した2006年度分（分配は2008年度）からであるといえよう。この方式により各団体が対象楽曲のデータに基づき分配を請求することになり分配対象が個別権利者となったため、海外への総分配額がこれまでの按分方式よりもかなり減少したことがわかる。またこのことが国内権利者への分配総額の増額という結果にもつながった。

ちなみに分配額は2002年度が群を抜いているように見えるが、これは相互送金型に移行した2001年度分の送金が2002年度分にはずれ込んだことによるものであり、また2009年度の二次使用料分の伸びについても、前年度に処理が終わらなかった分配を遅れて実施したことによるものである。

貸レコード使用料については全体的に大きな変化のない分配が行われているが、二次使用料に関しては各年度の契約状況などがその総額に大きな影響を及ぼしていることがわかる。

たとえば2012年度はアメリカSoundExchangeと契約が締結されたことによりアメリカ盤のデジタル有料放送にかかる二次使用料の分配が2006年度にまで遡って実施されたこと、またその対象楽曲および分配額が大きいことから全体の分配額を大きく伸ばす結果となった。さらに2013年度には韓国FKMPとの契約締結にともない、新たに韓国盤を分配対象としたこと、またちょうどその対象年度となる2011～2012年ごろのいわゆるK-POPブームの影響もあり対象楽曲および分配額が大きくなったことから分配総額がさらに増える結果となった。

私的録音補償金については年々その額は減少しているものの二次使用料の分配比率による按分によって各団体への分配を行っており、一方私的録画補償金については2006年度のアメリカSAGとの契約を皮切りに海外分配を開始し、対象作品への分配請求に基づいての分配を行ってきた。

このように2013年度には33団体と契約を締結し、アメリカ盤を除く二次使用料に関しては約50,000楽曲のデータを対象に19団体、貸レコード使用料に関しては約35,000楽曲のデータを対象に19団体か

図1：海外団体あての分配額の推移

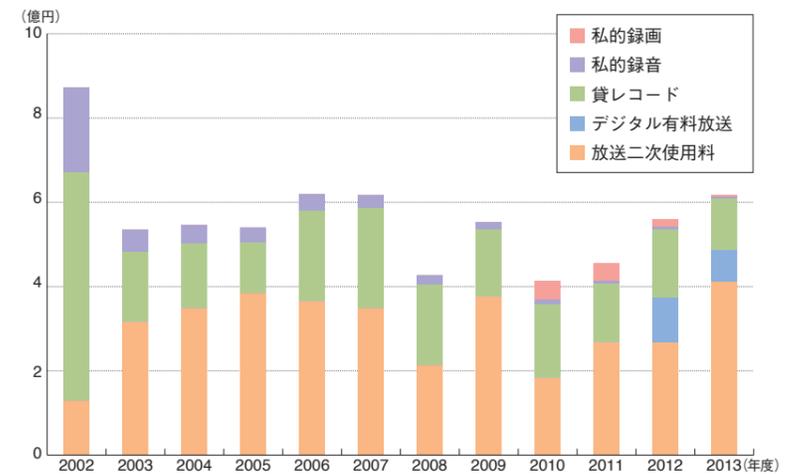
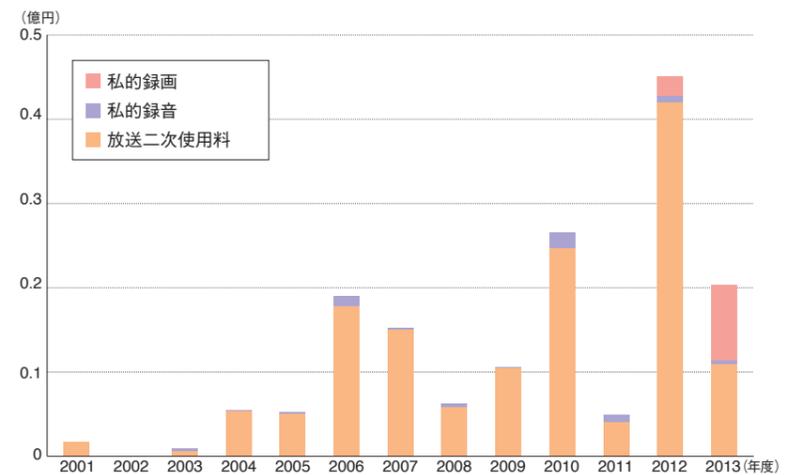


図2：海外団体からの徴収額の推移



らそれぞれ分配の請求を受け、私的録音録音補償金を含む約6億円の分配を実施するに至った。

さて、海外団体との契約は双務契約が原則である。すなわちお互いに報酬等を送金することが義務付けられている。その観点からここで徴収についても少し触れておきたい。

海外からの徴収額は図2に示すとおりであるが、ご覧いただいておりますとおり、毎年金額のばらつきが多い。

これはその年に新たに契約した団体の数であったり、分配の請求に基づく計算が遅れたため翌年度にまとめて送金されたりといったさまざまな事情によるもので、平均するとこれまでは毎年2,000万円程度の徴収規模であると考えられる。

ただし分配のところでも述べたように、アメリカSoundExchangeとの契約

締結により徴収が開始されたデジタル有料放送にかかる二次使用料が非常に大きく2012年度の徴収額は過去最高に跳ね上がっている。過去2年度分遡っての徴収金額であるので今後同額の徴収は見込まれないが、海外徴収全体の大きな割合を占め続けることは明白である。

なお2012年度、2013年度の私的録音補償金の徴収額が大きいのはスペインAIEが1996年度までに遡って最終精算していることによるものであり、この規模の徴収額もあと数年で終息するであろうと推測される。

ちなみに2013年度には14団体から約2,100万円を徴収した。

5. SCAPR主導の新たな徴収・分配方式への挑戦

上述のように各団体間では使用楽曲データに基づく徴収・分配が円滑に実施されるようになってきたが、実際にはいくつかの問題も生じてきていた。

そのもっとも大きな問題が権利者の重複委任である。つまり複数の団体へ委任をしている権利者については報酬等の分配の請求が重複するという事例が多数発生した。この重複委任についてどの団体に分配を行うかの調整・確定に手間と時間を要したため先に触れたような分配が翌年度にずれこむ事態が往々にして生じてきていたのである。

このような問題を解消することを目的としてSCAPRは2つのデータベースの採用を提案した。これが、各団体が権利を管理するすべての実演家情報を集約するIPD (International Performers' Database、日本語名称：国際実演家データベース)と、各団体が権利を管理するすべての音楽・映像作品情報を集約するVRDB (Virtual Recording Database、日本語名称：音楽映像作品データベース)である。

これらのデータベースにアクセスすることによって、各権利者の委任状況、委任範囲(ワールドワイドなのかテリトリーなのか)、委任開始日のほか、生年月日や性別などにより同姓同名の実演家であっても瞬時に個人を特定できることになる。また同じ権利者であっても作品によって分配先が異なるというケースも少なくないが、この点についても両データベースを利用することによって容易に特定ができるのである。

実はこれらのデータベースはEUを中心とするSCAPR会員団体が15年ほど前からすでに開発・運用を試みてきたものであったが、結局それ以外の団体とのデータのやりとりは残り、二重の作業が必要となることから何度もとん挫してきたようである。

2012年度SCAPR総会において正式に両データベースがSCAPRのもとで管理運用されることが決議され、2016年度の完全統合に向けて現在その作業が進められているところである。

従って芸団協CPRAに対してもSCAPR会員団体として両データベースへのデータ提供が求められることとなった。

しかしながら、芸団協CPRAとしては自身が管理している日本語表記のデータベースをいかにローマ字表記のものに変換していくかという大きな課題にぶつかっている。たとえば「ジョウ」という名前は各団体によってJo、Joe、Jou、Johなどと表記されてくる。これまでは芸団協CPRAの担当者が目で確認し、それが「ジョウ」という芸団協CPRAの委任者であるかどうかの特定を行ってきたが、これがデータベース上でどこまであいまい検索として抽出できるかという点で開発側と芸団協CPRA側との調整が必要となっている。また作品タイトルがその国によって違うというケースが多い。表記方法のみならず異名同一作品をどこまで正確に抽出できるかが問題となるのである。

しかしながら、これまでの徴収・分配にかかるデータ処理の作業負担を考えると、両データベースの開発は非常に大きな意味があり正式な運用に期待するところは大きい。現在明らかになっている問題点をクリアできるよう今後の開発状況に関心を持ちつつ、新たな徴収・分配方式に対して芸団協CPRAとしても積極的にかかわっていきたいと考えるところである。

6. 芸団協CPRAの海外業務の課題

このように芸団協CPRAはこれまでの海外諸団体と友好な関係を築きつつ公正かつ円滑な徴収・分配業務を実施してきた。とりわけ分配業務に関しては、詳細なデータに基づく適正な分配を行っており、そのデータの精密さと分配の正確さはSCAPR会員団体の中でも高く評価されている。

その一方で、4で述べたことからもおわかりのように、芸団協CPRAの海外からの徴収額はその分配額にまだまだ遠く及ばないというのが現状である。もちろん実際に芸団協CPRA委任者の楽曲が海外で使用されなければ当然報酬等の分配は受けられないわけで、そういった意味では日本の楽曲がより多く海外へ進出し、より多くの人々に聞いていただけるような戦略を考えることも今後の課題であると思われる。

折から日本政府では、経済産業省製造産業局に「クール・ジャパン室」を設置、

商務情報政策局クリエイティブ産業課が「クール・ジャパン/クリエイティブ産業政策」を担当し「クールジャパン戦略担当大臣」ポストを新設、さらには「クールジャパン推進会議」を設置し、戦略産業分野である日本の文化・産業の世界進出促進、国内外への発信などの政策を官民協同で強く推進し、コンテンツの海外展開促進事業として平成25年度には170億円もの予算がついているところである。しかしながら現在のところ、ゲームや漫画・アニメなどのいわゆるサブカルチャーや、ファッション、食文化といったところが諸外国からクールであると評価を受ける一方で音楽市場の拡大についてはまだまだ課題が多いと感じられる。

今後はアニソンやボカロ人気を足掛かりに欧米の音楽市場へのJ-POP流通を促進し、ひいてはそれが実演家の報酬等の徴収につながる糸口となるように芸団協CPRAとしてできる施策は何かを考えていきたい。

また、アジア地域における日本の音楽市場規模は欧米に比して非常に大きいと考えられる。しかしながら残念なことにアジア地域には実演家の権利を管理している団体を有する国が非常に少ない。現在芸団協CPRAと契約を締結しているのは韓国FKMPのみであり、管理団体が存在しているマレーシア、フィリピンについては徴収・分配の実態がまだまだ不透明である。またベトナム政府は管理団体の設立認可に積極的だと言われているがいまだに設立されたという情報は得ていない。今後はこうしたアジア地域の実態把握につとめ、SCAPRとも連携を取りながら芸団協CPRAがアジア各国における著作隣接権の権利管理システムの確立に関する支援活動の先陣を切っていくような体制作りも必要であると考えられる。

もちろんこれらはいずれもすぐに結果に結びつくとは考えにくい。しかしながら10年、20年のスパンで見れば必ず芸団協CPRAの海外徴収額の増加につながるものと信じて、芸団協CPRA海外徴収・分配委員会としての使命を考え遂行していきたいと考える。

急速に普及が進むハイレゾ音源は、何をもたらすのか？

オーディオ専門誌だけでなく、一般誌や新聞などでも最近よく話題になっているハイレゾ・オーディオ。従来のCDよりも格段に音質がいいデジタルオーディオのことで、それに対応したコンテンツ、再生を可能にするハードウェアなども続々と登場している。ただハイレゾという言葉は聞いたことがあっても、これがどんなものなのか、しっかりと理解できている人はミュージシャンや音楽業界の人でも少ないのが実

情だろう。そこで、このハイレゾはどんな特徴を持つもので、従来のCD、ネットでの音楽配信などと何がどう違うのか、改めて整理しながら説明してみよう。

有限会社フラクタル・デザイン
藤本健

不満も少なくなかったCDや音楽配信の音質

オーディオCDが登場したのは1982年のこと。それまでのレコードと比較して、より高音質でノイズのないクリアな音ということで、急速広まっていったが、それから30年以上経過した現状でもCDは現役の音楽メディアとして幅広く利用されている。

一方、2000年ごろから広まってきたのがiTunes storeやmoraに代表される音楽配信サイトを利用した圧縮音楽データおよび、パソコンを利用してCDからリッピング(ダビング)したMP3やAACなどの圧縮音楽データだ。「CDの音質とほぼ変わらない」とされる、これらMP3やAACのデータは老若男女を問わず、多くの人たちに利用されており、街中を見ても、iPhoneやiPod、ウォークマンなどで音楽を聴く人で溢れかえっている。

技術の進化によって、このように便利に扱えるようになった音楽ではあるが、音質という面では不満の声も少なくなかった。

まず、圧縮音楽データから見ていこう。MP3やAACなどの圧縮方式は、CDのデータサイズと比較して1/5さらには1/10とコンパクトに圧縮できるのが特徴だが、正確に表現すると「非可逆圧縮」と呼ばれる圧縮方式であり、CDの音質と似て非なるものなのだ。つまりCDの音のデータから人間に感じにくい音、聴き取りにくい音を削除してしまうことで、コンパクトにしているため、比較しながら聴いてみると音質に違いが見えてくるはずだ。たとえばシンバルの音が変質していたり、ボーカルの声質が微妙に変わっていたりする。そのため、音質を気にする人からは、「音が悪い」と評価されることもしば

しばだ。

では、CDが最高音質なのだろうか？圧縮音楽データの場合、CDを元に圧縮するからCDと比較されることが多いが、何もCDが一番いいというわけではない。

とくにオーディオ愛好家の間では、以前から「CDよりレコードのほうが音がいい」といった声が上がっていたが、あながち迷信というわけではないのだ。確かにレコードの場合、プチプチいうポップノイズというものが入るし、サーというヒスノイズもあるから、そうした心配のないCDのほうが高品質ではある。ところが、レコードでは聴こえた微妙な音がCDで聴こえないケースが多々あるのだ。たとえば、オーケストラの演奏の冒頭でバイオリンから入る最初の微かな音が聴こえなかったり、最後の余韻が聴こえなかったりする。この辺りがCDの限界の一つでもあったのだ。

より繊細に音を表現できるハイレゾ

なぜCDがレコードより劣る面があるのか？それはCDが量子化ビット数16bit、サンプリングレート44.1kHzというフォーマットになっていることに起因する。まず量子化ビット数は音量をどこまで細かく再現できるかを意味するもので1bitなら2段階、2bitなら4段階、3bitなら8段階…と2の階乗段階になっていて、16bitだと65,536段階。これだけあれば、普通の音は十分表現できるのだが、とても小さい音の場合、収録しきれないケースがあるのだ。

一方サンプリングレートは、どこまで高い音まで収録できるかを意味するもの。理論上、サンプリングレートの半分まで収録することが可能だから、CDの場合

22.05kHzまでの音を収録することが可能。医学上、人間の耳が感知できるのは20kHzまでと言われているから、CDのサンプリングレートは通常は十分といえる数値なのだ。ところが、医学的には聴こえないはずのもっと高い音も、人間は感知できるようなのだ。耳が知覚しているのか、体全体で受け止めているのかなど、ハッキリしたことはわからないが、サンプリングレートが44.1kHzのサウンドと96kHzのサウンドを比較すると、確かに違いを感じることができる。聴力検査などをすると、30代、40代、50代と年齢が上がるほど、高い周波数が聴こえなくなり、60代にもなると15kHz程度が限界になる。それなのに聴き比べると44.1kHzでの音と96kHzでの音に差が感じられるので、どこかで受け止めているということなのだろう。

このように量子化ビット数とサンプリングレートをCDよりも上げたデータのことをハイレゾ、ハイレゾ音源などと呼んでいるのだ。正しくはハイレゾリューション=High Resolutionの略であり、直訳すれば「高い分解能」となる。荒い音のCDと比較してきめ細かい音を表現することができる、ということなのだ。ハイレゾの細かい定義というものがあるわけではないが、一般的には24bit/96kHzや24bit/192kHzのフォーマットのデータをハイレゾ音源と呼んでいる。もちろん、このハイレゾのデータはMP3やAACのような非可逆な圧縮は用いられていない。非圧縮のWAVやAIFF、また圧縮はするものの、完全に元の状態に戻すことが可能な「可逆圧縮」方式のFLACが広く用いられている。

このようなハイレゾ音源が登場したことで、CDよりも高音質であり、かつレコードにも決して負けない音を再現でき

ようになったのだ。

パソコンを中心とした 流通・再生システム

さて、そのハイレゾ対応の音楽コンテンツだが、その入手方法や再生方法がこれまでのCDとは大きく変わってきている。すでにiTunes Storeやmoraなどの音楽配信を利用している人であれば、ほとんど違和感はないと思うが、ハイレゾのコンテンツは基本的にインターネットを利用した音楽配信サービスを利用する形になっている。

MP3やAACの場合、CDからリッピングするという手段もあったが、ハイレゾの場合、そもそもCDよりも高音質のフォーマットであるだけにCDから生成することはできず、ネットを経由してダウンロードして利用する必要がある。現在、国内でハイレゾのコンテンツを配信している主なサイトは、

- ・e-onkyo music
- ・mora
- ・OTOTOY
- ・HQM STORE
- ・music.jp
- ・VICTOR STUDIO HD-Music.

など。価格は、アーティストや作品によってさまざまではあるが、1曲あたり200円～500円、1アルバムあたり1,500円～7,000円と、従来の圧縮オーディオの音楽配信やCD価格と比較すると同等かやや高めといったところだ。

こうしてダウンロードした楽曲を再生する環境も広がってきているが、パソコンを中枢におくオーディオシステムの構築が基本的なスタイルとなっている。といっても、一般のパソコンでそのまま音を再生させても、まともな音にならないのは誰もがご存じのとおり。そこで、ハイレゾ音源を再生するためのハードウェアであるUSB-DAC^{*1}と呼ばれる装置を取り付けるとともに、ハイレゾ再生用のソフトウェアを使って再生するのだ。USB-DAC以降は、一般のアンプやスピーカーを通して再生することになるが、従来の高級オーディオ機器と比較して、かなり安価にシステムが構築できるのも大きなポイントとなっている。

なお、ネットワークオーディオと呼ばれる機器にダウンロードした楽曲をコピーして再生する方法もあるし、ウォー



ハイレゾ楽曲配信サービス「e-onkyo music」と、同サービスで独占配信している坂本龍一「Merry Christmas Mr. Lawrence -30th Anniversary Edition-」

クマン[®]などハイレゾ対応のポータブルオーディオ機器も登場してきているので、ハイレゾ音源を持ち歩くことも可能になってきている。

そうしたことから分かる通り、現在のハイレゾ音源のファイルは基本的にコピープロテクトや著作権管理機能などは施されていない。ユーザーにとっては非常に利便性が高いし、こうしたことによってハイレゾ音源の売り上げも増えてきているが、不法コピーの例も出てきているのは事実であり、今後の大きな課題となっているのだ。

さまざまなジャンルの 作品が続々登場

ところで、ハイレゾ音源は誰がどのようにして作っているのだろうか？そもそも、どうしてCDより高音質な音源を作ることができるのだろうか？

それはレコーディングはCDよりも高音質な24bit/96kHzや24bit/192kHzといったフォーマットで行われており、それをやはり24bit/96kHz、24bit/192kHzのままミックスダウン^{*2}を行っているのだ。制作現場には、その高音質なデータ

オーバーして、音が割れてしまいますが、デジタル技術の進化によって、音が割れずに音量を大きくすることが簡単にできるようになってきました。具体的にはリミッタというエフェクトを利用するのですが、CDが持つダイナミックレンジ^{*3}96dBのうち、上の20dB程度しか使わない音となってしまっています。この辺りがオーディオファンから不満になっているために、ハイレゾというニーズが高まったのではないのでしょうか？

もっとも、レベルを上げる処理を行うのはマスタリングの現場であり、昨今もレコーディングスタジオの中では、広いダイナミックレンジを持つ形で制作をしており、ここでのマスターは24bit/96kHz、24bit/192kHzが普通になってきました。とはいえ、10年前に24bit/96kHzでのレコーディング、ミキシングができたのかというと、否です。現在のデジタルレコーディングはコンピュータ上のDAW (Digital Audio Workstation) というシステムを使って行うのですが、その処理能力によってできることが変わってくるのですが、10年前だと24bit/96kHzならせいぜい24トラックとか30



PCとUSBケーブルで接続するだけで手軽に高音質再生できるUSB-DAC「KORG DS-DAC-100」(写真提供：株式会社コルグ)

ハイレゾ音源を高音質で再生できるウォークマン[®]「SONY NW-ZX1」(写真提供：ソニー株式会社)

が存在するからだ。通常は、このように高音質で制作されたデータをCDのフォーマットである16bit/44.1kHzに落として出荷されている。その劣化させる作業をせずにそのまま音楽配信しているのがハイレゾ音源というわけなのだ。

もっとも24bit/96kHzや24bit/192kHzでのレコーディングが行われるようになったのは、比較的最近のこと。それ以前だと24bit/48kHzでのレコーディングが主流だったし、さらに以前になるとアナログテープでのレコーディングが基本だった。とくにこのアナログテープは高

音質な状態で保存されているケースが多いため、そのテープを元に改めて24bit/96kHzや24bit/192kHzでデジタル化され、そのままハイレゾ音源としてリリースされているものも増えているのだ。そのために、70年代、80年代の作品が最近になってハイレゾ音源化しているのだ。

なお、このハイレゾ音源の中には、24bit/96kHz、24bit/192kHzといったもののほかに「DSD^{*3}」と呼ばれるフォーマットのコンテンツも存在している。これは1bitオーディオなどとも呼ばれるもので、技術的にはSuperAudioCD^{*4} (SACD) で

採用されているものと同じ。そのため、SACD作品がDSD音源として切り出されるケースも多いし、アナログテープからDSD音源が作られるケースも増えている。ただし、再生するにはDSDに対応した特殊なハードウェア、ソフトウェアが必要になるため、まだ特殊な存在であることも事実。また数あるハイレゾ作品の中で、DSD音源は、まだ数少ない存在ではあるが、「一般的なハイレゾ音源よりも高音質だ」という人も多く人気も出てきている。

今後DSD音源も含め、ハイレゾ音源のマーケットは大きく広がっていきそうではあるが、現状においてはCDや一般的な圧縮音源の流通量と比較すると、まだまだ少ないのが実情。この先、どのくらい増えるのか、CDのマーケットを超える日がくるのかは、多くの人たちが注目しているところだ。

- *1：PCと直結できるUSB端末をもつデジタル・アナログ・コンバーター
- *2：数多くのチャンネルに分けて多重録音されたものを混ぜ合わせ、音質や抑揚を決めて一つの曲にまとめていく過程。(大辞泉)
- *3："Direct Stream Digital"の略
- *4：ソニーとPhilipsにより規格化された次世代CD規格のひとつ。

実演家の立場から

はじめてハイレゾ音源を聴いたとき、身体が震えた。耳だけでなく体中で音楽を受け止める心地よさがたまらない。

音楽を作り、演奏する立場からすれば、自分の作品をより正確に表現できるハイレゾ技術の到来は本当に嬉しいことだ。演奏者がお互いに影響し合って作り出す生の迫力が伝わる。昨今増えているような、別々にパートを制作して、同じ楽曲の参加者が一度も顔を合わさずに作成される音楽に、ハイレゾ音源は似合わない。

記事中にありとおり、ハイレゾ音源は基本的にコピーフリーで配信されている。ユーザーの使い勝手をよくすることで、音楽の奥深さを堪能して欲しい、でも違法配信は困る…。実演家としては、何とも痛し痒しの状況だ。この微妙な実演家の気持ちをいかに上手く伝えることができるか。今後も模索は続く。

松武秀樹
芸団協CPRA運営委員(広報担当)

トラックでのレコーディングが限界でした。でもポップスの場合、100トラック程度を使うことが多く、性能的に不可能だったのです。それがこなせるようになったのは、ここ5、6年の話。だからこそ、いまようやくハイレゾでの音楽制作が本格的にできるようになってきたのです。

もっとも、われわれエンジニアの側も長年44.1kHzや48kHzで音楽制作をしていただけに、その環境が体に染みついてるんです。96kHzまで広げると、ある意味、音がキレイすぎてピンと来なかったり、柔らかい音になりすぎる気もすることもあります。とはいえ、われわれエンジニアは、いつも、その時代のハイスペックを意識しながら、最新の技術をできるだけ取り入れようと努力してきたわけで、現在もそれに取り組んでいるところなんです。

ハイレゾの普及によって、スタジオで作られた最高の音が一般のリスナーに届くようになることは、良いことだと思っています。ミュージシャン、エンジニアが一体となり、興奮の中で作り上げる最高の音、最高の感動がそのまま伝わるのですから、嬉しいことです。ただ、作り手の権利が守られるか、という点では不安も感じています。音をよくする技術だけでなく、権利を守る技術も作らなくてはいけないのではないかと。もちろん、リスナーの利便性を損なわない範囲で、いい技術が登場してくれることを期待しています。

*音の大小の変化の幅。繊細な音の変化、無音から一気に大音量が出るような瞬発力など、大音量から小音量まで豊かに再現できる能力を表す。(「丸ごと一冊ハイレゾオーディオ 完全ガイド」インプレスジャパン、2014)

梅津達男
日本ミキサー協会 理事長

1968年日本ビクターに入社、レコーディングエンジニアとして活躍。83年フリーに、デルスタジオを経て、03年ミキサーズラボ取締役顧問となり現在に至る



芸団協CPRA業務について

「管理委託契約約款」と 「使用料規程」を一部変更

芸団協CPRAは、有線放送番組に録音されたレコード実演の送信可能化と、交通機関内における上映用ビデオグラムへの録音又は録画に対応することを目的とした管理範囲の拡大と、委任に関する事項および手数料等の変更に伴い、「管理委託契約約款」を一部変更した。

また、衛星テレビ放送番組を放送と同時にストリーム送信する場合の使用料に関する規定を追加するため、「使用料規程」を一部変更した。

この変更した管理委託契約約款と使用料規程は、著作権等管理事業法に基づき、平成26年3月18日に文化庁に届け出た。変更の詳細は、芸団協CPRAホームページに掲載している。

新管理委託契約約款は、届出日の平成26年3月18日より実施されている。新使用料規程は、著作権等管理事業法の規定に基づき、届出日から30日後の、平成26年4月18日から実施されている。

平成25年度の 国内権利者分配を実施

芸団協CPRAは、平成25年度国内権利者分配を次のように実施した。音楽関連として、指定団体業務の商業用レコード二次使用料及び貸レコード使用料、著作権等管理業務の録音権使用料及び送信可能化権使用料、一般社団法人私的録音補償金管理協会(sarah)から受領した私的録音補償金につき、総額で約62億4千万円を分配した。また、新規に委任を受け付けた権利者に対して、商業用レコード二次使用料、貸レコード使用料、私的録音補償金の遡及分として、総額で約2億4千万円を分配した。

映像関連として、著作権等管理業務の録画権使用料及び送信可能化権使用料、一般社団法人私的録画補償金管理協会(SARVH)から受領した私的録画補償金、一般社団法人映像コンテンツ権利処理機構(arMa)から受領した有線同時再送信報酬につき、総額で約11億1千万円を分配した。

海外でのワークショップ等に 講師を派遣

増山事務局長が、シンガポールで開催された「実演家の権利と集中管理に関するワークショップ(2月12~13日)」及びマレーシアで開催された「日本及びマレーシア両国の権利集中管理団体による意見交換会(2月18日)」、「著作権の集中管理団体に関する公開セミナー(2月19日)」に講師として参加した。

前者は、アジア諸国での実演家保護の強化及び集中管理の推進を図るため、WIPOとSCAPRが共同で開催したもの。計11か国約20名の政府代表及び実演家団体関係者が参加した。増山事務局長は芸団協CPRAを代表して、日本での実演家保護及び集中管理の現状と経験を紹介した。参加者から各国での保護状況等に関する報告があり、集中管理を実施する際の問題点や対処方法等についても盛んに意見交換がなされた。

一方、後者は文化庁事業の一環として、マレーシア政府の求めに応じて開催された。芸団協CPRAの他、JASRAC、レコード協会からも専門家が派遣され、実務に関する紹介等が行われた。

マレーシアでは、国際条約レベルの著作権及び著作隣接権保護が実施されているものの、集

中管理の経験が浅いため、多くの問題が生じている。一つの分野において複数の集中管理団体が許認可されているため、利用者から大変不便との批判を受けている。意見交換会では、現地団体が直面する様々な実務問題に対し、日本側専門家から事例等を紹介するとともに、具体的なアドバイスを行った。公開セミナーでは、マスコミや利用者からの質問や意見に対し丁寧に解説し、集中管理の必要性和利便性について一定の理解が得られたと思われる。セミナー開催の合間に増山事務局長は、現地の実演家2団体を訪問し、現地事情の説明と報告を受けた。



CULTURE FIRST

はじめに文化ありき

CPRAは、関係団体とともに、
文化を大切にする社会の実現を求め
活動しています。

<http://www.culturefirst.jp/>

内田勝正

映像実演権利者合同機構(PRE) 副代表理事
芸団協CPRA 運営委員

本日、3月11日早朝起床、歯磨きをしながら37階建の高層マンションより窓外を見ると、乱立する高層ビル、穏やかに見える東京の街並み、しかし3年前「東日本大震災」が起きました。仮設住宅で27万人の方々が無だ不自由な生活を強いられている状況に、心が痛みます。しかし東京でもいつか必ず起こるであろうと、想定される南海トラフが要因の直下型地震の被害は如何程のものか、考えるだけで末恐ろしい事です。「(協)日本俳優連合」では「頑張ろう!東日本」のチャリティ・イベントを行っています。平成24年、25年毎年1,000人以上の方々芸能花伝舎に集結して、各種イベントを楽しんで頂き、義援金は岩手、福島、宮城の県東京事務所に出向きお渡ししました。我々俳優が少しでも復興の手助けをできればとの思いです。

私、俳優実演家としては、年齢的には高齢者の仲間入りをしてしまいました。青春時代に各劇団の若手と云われ、テレビ、映画、舞台にと1年中休みも無く、働いてきましたが、年齢とともに仕事の量も減り、同年代の俳優仲間の訃報が相次ぐ中、残り少ない俳優人生を如何に生きるか模索中です。しかし芸能の仕事は心身共に健康であれば定年はありません。これからも演技の研鑽を積んで、一作品でも多く出演して、お客様に感動して頂けるよう、夢を持ち続けていきたいと思っています。

CPRA NEWS VOL.72 通巻72号 2014年5月1日発行

発行/実演家著作隣接権センター 編集/芸団協CPRA法制広報委員会 デザイン/株式会社ネオプラン

公益社団法人 日本芸能実演家団体協議会 実演家著作隣接権センター(CPRA)

〒163-1466 東京都新宿区西新宿3-20-2 東京オペラシティタワー11F

TEL. 03-5353-6600 (代表) FAX. 03-5353-6614

<http://www.cpra.jp>

