

엔터테인먼트 시대의 음악 산업과 저작권법

박 성 호*

<目 次>

- | | |
|----------------------------|-----------------------------|
| I. 논의의 필요성 | IV. 음악저작권 등에 대한 집중관리제도의 필요성 |
| II. 저작권법에 의한 음악저작물의 보호 | V. 맺음말 |
| III. 저작권법에 의한 음반의 제작 구조 분석 | |

I. 논의의 필요성

우리말로는 ‘演藝’나 ‘오락’ 또는 ‘여흥’과 같은 단어로 번역될 수 있는¹⁾ ‘엔터테인먼트(entertainment)’라는 용어가 최근 빈번히 사용되고 있다. 또한 문화를 비즈니스로 승화시킨다는 점에서 엔터테인먼트 산업에 대한 관심도 높아지고 있다.²⁾ 미국의 세계적 헤게모니의 관철도 군사력으로 대변되는 하드 파워 뿐 아니라 엔터테인먼트와 같은 소프트 파워에도 힘입은 바 크다는 점에서³⁾ 월트 디즈니로 상징되는 엔터테인먼트 산업의 본질적인 면에 관한 비

* 한양대학교 법과대학 교수·법학박사·변호사

- 1) 논자에 따라서는 엔터테인먼트란 ‘오락’이나 ‘여흥’보다는 한 차원 높은 것으로서 즐거움(재미)과 감동(의미)을 주는 것이므로 ‘情樂’이란 용어를 사용할 것을 제안하기도 한다. 손대현 편저, 「엔터테인먼트산업」, 김영사, 2004, 10면.
- 2) 손대현 편저, 위의 책, 14면 이하 참조.
- 3) Henry A. Giroux, *The Mouse That Roared: Disney and the End of Innocence*, 1999, 성기완 옮김, 「디즈니 순수함과 거짓말」, 아침이슬, 2001, 37면 참조. 위 같은 면에서 디즈니사의 회장인 마이클 아

판적 연구도 이루어지고 있다.⁴⁾⁵⁾ 이러한 엔터테인먼트 산업의 핵심을 구성하는 것은 영화와 음악이고 이들 문화상품의 생산과 유통에 집중하여 그 제도적 기반을 각 분야별로 연구하는 것이 문화예술 정책학, 문화 경제학 그리고 엔터테인먼트 법학이다. 이 중에서 엔터테인먼트 법학은 문화상품의 생산과 유통의 법적 규율과 관련되는 저작권 문제를 주요 테마로 삼아 연구가 진행되고 있다.⁶⁾ 문화상품의 생산 및 유통에 관한 법률적 측면에 관해서도 비판적 연구가 이루어질 필요가 있겠지만⁷⁾ 이러한 비판적 문제의식을 염두에 두면서 이와 병행하여 개개의 구체적 쟁점에 대한 실증적이고 분석적인 법률적 검토가 이루어질 필요도 있을 것이다.

더구나 최근의 동향을 살펴보면 경제활동의 모든 분야가 엔터테인먼트적인 요소들을 갖게 되었다는 점에 주목할 필요가 있다. 1999년 「The Entertainment Economy」라는 책을 쓴 미국의 경영 컨설턴트 마이클 울프는 이러한 현상을 분석하여 E-Factor라고 명명하고, 유통·음식·패션·항공·호텔·금융 등 업종의 경계를 뛰어넘은 경제의 오락화 현상이 진행되고 있다면서 비즈니스와 오락 사이의 경계가 이미 사라졌다고까지 단언한 바 있다.⁸⁾ 따라서 이러한 엔터테인먼트 시대에 있어서는 더욱더 엔터테인먼트 법과 관련된 법적 분석이 요구된다고 할 것이다. 이 글은 특히 P2P 방식에 의한 음악파일 교환 프로그램이 활성화됨으로써 많은 인터넷 이용자들이 자유롭게 음악파일을 주고받고 있고 이로 인해 엔터테인먼트 분야의 환경이 변화하고 있다는 점에 주목하면서 음악 산업(music industry)에 관한 저작권법적 문제와 관련된 다양한 쟁점들을 분석 검토하고자 한다. 이러한 논의는 음악이용자·서비스제공자를 한 축으로 하고, 작사·작곡자나 가수 또는 연주인과 같은 저작권자 및 저작인접권자를 다른 축으로 하여 그들 사이에 전개되는 음악저작권⁹⁾ 문제가 중핵을 이루게 될 것이고, 구체적

이스너는 다음과 같이 말한다. “미국의 오락 산업이 역사를 바꾸는데 일익을 담당했다는 것은 그다지 과장이 아니다. 베를린 장벽은 서구의 무기에 의해서 무너진 것이 아니라 서구식의 사고에 의해 무너진 것이다. 그런 사고를 전달한 수단은 무엇이었는가? 다름 아닌 미국의 오락이 전적으로 그 역할을 담당했다는 사실을 인정해야 한다.”

- 4) 前註 문헌 외에 그 밖에 이에 관한 연구로는 가령, A. Dorfman · A. Mattelart, How to Read Donald Duck: Imperialist Ideology in the Disney Comic, 1971, 김성오 옮김, 「도널드 덕 어떻게 읽을 것인가」, 새물결, 2003; Walter LaFeber, Michael Jordan and The New Global Capitalism, 1999, 이정엽 옮김, 「마이클 조던, 나이키, 지구 자본주의」, 문학과지성사, 2001; Jean-Pierre Warnier, La mondialisation de la culture, 1999, 주형일 옮김, 「문화의 세계화」, 한울, 2000 각 참조.
- 5) 음악 산업에 대하여 정치경제학의 관점에서 비판적으로 천착한 국내 연구로는, 신현준, 「글로벌, 로컬, 한국의 음악 산업」, 한다래, 2002 참조.
- 6) 미국과 일본에서 간행된 엔터테인먼트 법에 관한 문헌들의 핵심 주제가 저작권과 관련된 제반 쟁점들로 구성되어 있다는 것은 목차만을 살펴보더라도 자명하게 부각된다. 가령, Jeffrey Helewitz and Leah Edwards, Entertainment Law, Delmar Learning, 2004; 福井健策 編著, 「エンタテインメントの罫(新編)」, すばる舎, 2003 각 참조.
- 7) 가령, 영화산업에 대한 정치경제학적 관점에서의 비판적 연구로는, Janet Wasko, Hollywood in the Information Age, 1994, 최현철 옮김, 「정보화시대의 영화산업」, 남남출판, 2005 참조.
- 8) 강준만, 「대중문화의 결과 속 II」, 인물과사상사, 2003, 198면.
- 9) 음악저작물을 둘러싼 권리관계에는 작곡자나 작사자의 ‘저작권’과 실연자 또는 음반제작자의 ‘저작인접

사안에 따라서는 권리자들 상호간에 있어서도 이해대립은 존재한다.

이하에서는 엔터테인먼트 법의 주요 구성 부분 중의 하나인 음악저작물을 둘러싼 권리관계를 쟁점별로 검토하고 아울러 디지털 환경에 따른 음악 산업의 변화 등에 관해서도 언급하고자 한다.

II. 저작권법에 의한 음악저작물의 보호

1. 서

엔터테인먼트 법 분야의 전문 변호사들은 하나의 음악저작물이 창작되어 그것이 음반으로 제작·시판되고, 또 그 음반이 방송 등을 통하여 널리 전파되는 개개의 단계마다 일정하게 법률적으로 관여한다. 이 경우 법률적 보호는 물론 음악저작물이라는 객체를 중심으로 이루어진다. 그러므로 음악저작물의 개념을 정확하게 이해하는 것이 요구되고 이와 관련하여 악보의 저작물성 문제나 샘플링 기법에 의한 음악저작물의 창작 등의 문제에 관해서도 검토할 필요가 있다.

2. 음악저작물의 개념

우리나라 저작권법 제4조 제1항 2호는 ‘음악저작물’을 저작물의 하나로 예시하여 보호한다. 그런데 어문저작물이나 미술저작물과 비교할 때 음악저작물은 그 개념 정의상 주의할 점이 있다. 통상 음악저작물이란 음에 의해 표현된 저작물이라고 정의하는데, 이것은 음악저작물이 청각을 통해 인식할 수 있는 저작물이라는 의미이다. 이에 반해 어문저작물이나 미술저작물은 시각에 의해 인식되는 저작물이다. 따라서 보다 정확하게 정의하자면 음악저작물이란 청각을 통해 인식할 수 있는 내용으로서 연속적인 음으로 창작하여 표현한 저작물이라고 말할 수 있다.¹⁰⁾ 음악저작물의 표현방식은 인간의 목소리에 의한 것이든 악기나 전자기기에 의한 것이

권’이 모두 포함되지만 여기서는 논의의 편의상 이들 권리관계를 총칭하여 ‘음악저작권’이라 하였다.

10) Manfred Reh binder, Urheberrecht, 14 Aufl., C.H. Beck, 2006, S.71.

든 관계없으며, 음악저작물에는 오페라, 교향악, 실내악과 같은 고전음악은 물론이고 유행가, 디스코음악, 뮤지컬, 오페레타 등의 대중음악과 같은 이른바 경음악(Unterhaltungsmusik)도 포함된다.¹¹⁾

한편 음악저작물 중 오페라나 가요곡 등과 같이 악곡만이 아니고 가사도 수반하는 경우에는 그 가사도 음악저작물의 일부가 된다는 견해가 있으나,¹²⁾ 음악저작물은 청각을 통해 인식 가능한 악곡만을 의미하는 것이므로 가사가 수반되는 경우에는 음악저작물과 어문저작물의 결합된 것으로 이해하는 옳을 것이다. 또한 우리 저작권법은 미국 저작권법처럼 유형적인 표현매체에의 고정화(fixation)를 저작물의 성립요건으로 요구하지 않는다.¹³⁾ 따라서 다른 저작물의 경우와 마찬가지로 음악저작물도 유형물에 고정될 필요가 없다. 특히 음악저작물은 청각을 통해 인식되는 음으로 표현되는 저작물이기 때문에 악보로 작성하여 고정하는 것(die schriftliche Niederlegung in Noten)이 요구되지 않는다. 따라서 악보로 작성되어 고정되지 않은 즉흥곡도 음악저작물로서 보호된다.¹⁴⁾ 다만 어느 음악가가 자신이 창작한 음악저작물이라고 주장할 때 이를 입증하는 데에 어려움이 있을 뿐이다.

3. 악보의 저작물성

음악저작물은 청각을 통해 인식되는 음으로 표현된 저작물이라고 전술한 바 있는데, 이러한 특성 때문에 음악저작물은 미술저작물과 비교할 때 역사적으로 그 경제적 성장이 뒤쳐질 수밖에 없었다. 즉, 미술 작품은 유형적으로 표현되어 시각적으로 인식되는 것이므로 소유의 대상이 될 수 있고 반복하여 감상할 수 있었음에 반하여, 음악 작품은 반복적으로 감상하는 데에 제약이 뒤따랐을 뿐만 아니라 누구에게나 감상의 기회가 주어진다든가 공공財로서의 성격이 짙었기 때문이다. 완만하게나마 음악 시장이 경제적으로 성장하게 된 것은 악보 출판과 낱장 악보의 등장에 기인한다.¹⁵⁾ 이러한 시장 변화에 따라 악보 출판을 전문으로 하

11) M. Reh binder, a.a.O., S.71.

12) 가령, 오승종·이해완, 「저작권법(개정판)」, 박영사, 2000, 59면. 이 견해는 미국저작권법 제102조(a)의 규정 중에 악곡에 수반되는 가사를 음악저작물의 일부로 한다는 내용이 있음을 논거의 하나로 삼고 있으나, 오히려 미국법과 같이 명시적인 규정이 있으면 모르되 그렇지 않은 우리법의 해석론으로는 악곡에 수반되는 가사를 음악저작물의 일부라고 볼 수는 없을 것이다. 더구나 이 견해는 음악저작물의 일부가 되는 가사는 하나의 저작물이 음악저작물과 어문저작물의 두 가지 성질을 갖게 된다고까지 설명하는데(위의 책, 59면), 이 또한 청각에 의해서만 인식 가능한 음악저작물의 본질을 오해한 것으로서 타당하지 않다.

13) 이에 관해서는, 박성호, “저작물의 성립요건과 보호범위”, 「국제법률경영」, 1990년 가을호, 154면 참조.

14) M. Reh binder, a.a.O., S.71.

15) 이와 같이 음악 시장의 완만한 성장을 경제적 요인으로 설명하는 문헌으로는, Tyler Cowen, In Praise of Commercial Culture, 1998, 임재서·이은주 옮김, 「상업문화예찬」, 나누리, 2003, 233면 이하 참조.

는 음악출판사(music publisher)가 등장하고 악보 출판이 작곡가의 수입원의 하나가 되기에 이른다. 이로써 음악 산업이 점차 발달하게 되고 음악저작권에 관한 법 이론도 발전을 거듭하게 된다. 이것이 음악저작권의 역사이다.¹⁶⁾ 그러면 음악저작물을 문서로 고정된 악보는 저작권법에 의해 별개의 저작물로서 보호될 수 있는 것일까? 이것이 바로 악보의 저작물성 문제이다.

음악저작물의 개념에서 살펴본 것처럼 음악저작물은 악보로 작성되어 고정되지 않더라도 성립하는 것이므로, 설령 악보로 작성되었더라도 악보는 음악저작물의 고정수단에 불과하고 악곡을 떠나서 악보 그 자체를 독립한 저작물이라 할 수는 없다. 다만 악보를 복제하는 것은 악보로 고정된 음악저작물을 복제하는 것이 되므로 저작권 침해를 구성하게 될 뿐이다. 따라서 음악논문이나 피아노교본, 바이올린 교본과 같은 어문저작물 중에 포함된 악보는 음악저작물의 복제물로서 취급된다.¹⁷⁾ 그러므로 가령, 전승되는 민요 등을 독창적 채보방식에 의하여 연주할 수 있도록 악보로 작성하였더라도 악보 자체는 음악저작물이 아니다. 더구나 민요는 이미 저작권이 소멸된 것이 일반적이므로 민요 그 자체도 음악저작물로 보호받을 수 없다. 요컨대, 민요 그 자체가 음악저작물이고 이를 채보한 악보 자체는 고정수단에 지나지 않는 것이므로 음악저작물이 그 보호기간의 경과로 公有(public domain) 저작물이 되었다면 그 악보를 복제하였다 하더라도 저작권 침해가 성립하는 것은 아니다.¹⁸⁾ 다만, 어느 고전음악가가 구전되는 민요를 採譜하여 그 수집 또는 배열에 독창성을 인정받게 되면, 민요 자체가 저작권법에 의한 보호기간의 경과로 公有 저작물에 해당하더라도, 그 채보한 악보집 자체가 편집저작물로서 보호되는 경우가 있을 것이다. 또한 구전되는 민요를 현대적 감각에 맞게 또는 연주하기 적합하도록 편곡을 한 경우 그 독창성이 인정되면 2차적 저작물로서 새로운 보호를 받을 수는 있을 것이다.¹⁹⁾ 그러나 이와 같이 악보로 작성한 것이 편집저작물이나 2차적 저작물로서 보호되는 경우가 있다고 하더라도 악보 그 자체가 저작물로 인정되어 보호되는 것은 아니라는 점에 유의하여야 한다. 한편 독일에서는 악보작성이 미술저작물로서 보호될 수 있는가 하는 문제와 관련하여 통상적인 경우 그러한 보호가 부정될 것이라고 한다. 다만 연주 가능한 악보가 장식적인 형상을 갖춘 예외적인 경우에는 극히 미적인 형태에 해당하므로 미술저작물로서 보호될 수도 있다고 한다.²⁰⁾

한편, 오늘날 음악출판사의 대부분은 악보 출판 업무가 아닌 음악저작권의 이용허락업무나

16) 이에 관한 상세는, Ph. 바레스 著, 宮澤溥明 譯, 「音樂著作權의 歷史」, 第一書房, 1988, 3면 이하.

17) M. Reh binder, a.a.O., S.71 참조.

18) 오승종·이해완, 앞의 책, 60면 참조.

19) 허희성, 「신저작권법 축조개설 상」, 저작권아카데미, 2000, 107면 참조.

20) Gerhard Schricker, Urheberrecht Kommentar, 3 Aufl., C.H. Beck, 2006, S.120.

후술하는 음반제작자로서의 역할을 수행하고 있으며, 현재는 일부 음악출판사들만이 과거처럼 악보를 출판하여 판매하거나 대여하는 업무를 행하고 있을 뿐이다.

4. 샘플링(sampling) 기법에 의한 음악저작물의 창작

샘플링 기법은 과거의 히트곡 등의 일부를 디지털 정보로 추출·저장하여 이에 적절한 변형을 가한 것을 새로운 작곡·편곡에 이용하는 것을 말한다.²¹⁾ 따라서 이 기법을 이용하면 다른 곡의 일부분을 직접 취해서 새롭게 조합하는 방식으로 음악이 만들어진다. 그 대표적인 예로 이니그마(Enigma)라는 그룹의 곡이 있는데, 이들은 느린 템포의 곡에 그레고리안 성가를 신비한 효과가 나도록 섞고 여기에 에로틱한 분위기를 내는 숨소리를 가미시켜 큰 인기를 얻었다. 또한 샘플링 기법은 어느 개인이 혼자서 어떤 음반에서는 드럼 소리를 취하고 또 어떤 음반에서는 노래를 취하는 방식으로 온갖 다양한 소리들을 연결시키고 뒤섞어 다른 하나의 곡을 완성시킬 수 있는 이른바 하우스 뮤직(House Music)을 탄생시켰다는 점에서도 의미가 있다.²²⁾ 이 기법이 음악저작물의 창작과 관련하여 문제가 되는 이유는, 이 기법을 사용하여 작성된 음악저작물의 창작성 문제는 물론이고 그 적법성 문제도 제기되기 때문이다. 만일 인간의 창작적 활동의 관여 없이 순전히 컴퓨터 장치에 의해서만 곡이 만들어진 경우라면 창작성 있는 음악저작물로서 인정되지 않을 것이다.

한편 샘플링은 작곡가가 어느 노래의 일부분을 취해서 이를 자신의 신곡에 포함시키는 것을 말하므로, 이러한 작업에 이용되는 샘플이란 기본적으로 저작권으로 보호되는 과거의 노래의 부산물이다. 샘플로 이용된 과거의 노래는 원저작물이고 샘플을 이용한 신곡은 원저작물을 기초로 작성되었다는 점에서 2차적 저작물(derivative work)로 불린다. 그런데 2차적 저작물의 작성권은 원저작물의 저작권자에게 귀속되므로 샘플을 이용하고자 할 때에는 원저작권자의 허락을 얻어야 한다. 따라서 허락 없이 한 구절을 샘플로 이용한 경우라 하더라도 저작권 침해에 해당한다. 저작권 침해의 여부는 샘플로 이용된 음표(notes)의 숫자가 아니라 당해 샘플이 원저작물과 실질적으로 유사한지(substantially similar) 여부에 의해 결정된다.²³⁾ 엔터테인먼트 전문 변호사로서는 법적 분쟁을 예방한다는 차원에서 샘플링과 관련해서는 샘플로 이용되는 모든 부분에 대해 미리 이용허락을 받아 놓을 필요가 있다. 우리나라나 미국의 경우 대부분의 곡들은 저작권관리단체(clearing house)에 저작권이 신탁되어 관리되고 있으므로 이

21) 오승중·이해완, 앞의 책, 63.

22) Michel Chion, *Musiques, médias et technologies*, 1994, 유정희 옮김, 「음악 대중매체 그리고 기술」, 영림카디널, 1997, 70면.

23) Jeffrey Helewitz and Leah Edwards, *Entertainment Law*, Delmar Learning, 2004, p.258.

들 단체로부터 2차적 저작물에 이용될 샘플에 대해 이용허락을 받으면 될 것이다.²⁴⁾

이와 관련하여 허락 없이 이루어진 샘플링이 저작권법 제28조의 ‘공표된 저작물의 인용’에 해당하여 허용되는지 여부가 문제될 수 있다. 특히 타인의 음악저작물을 샘플로서 이용하면서 “정당한 범위 안에서 공정한 관행에 합치되게 이를 인용”하는 것이 가능할 것인가 하는 점이다. 공정한 관행에 합치하는 인용의 예로 일반적으로 거론하는 것은 註를 달면서 인용하는 것인데, 이러한 방식은 어문저작물에 대해서는 전적으로 타당한 것이라 하더라도 음악저작물 상호 간에 이를 적용하기에는 특별한 경우를 제외하고서는 저작권법 제28조 소정의 인용 요건을 갖추는 것 자체가 곤란한 것이 아닌가 하는 의문이 제기될 수 있다.²⁵⁾ 물론 음반 재킷 중에 허락 없이 이용한 타인의 음악저작물에 관한 표기를 해 놓을 수는 있겠지만²⁶⁾ 과연 이것을 ‘공표된 저작물의 인용’에 해당하는 것으로 평가할 수 있을지는 의문이라 하겠다.

III. 저작권법에 의한 음반의 제작 구조 분석

1. 논의의 소재

음악 산업(music industry)의 증추라 할 수 있는 것은 음반 산업(record industry)을 법률적으로 분석하기 위해서는 음반의 저작권법적인 의의 및 그 권리 구조를 명확히 파악하는 것이 필요하다. 그리고 이와 관련하여 미국과 유럽에서 1940년대부터 음반 산업계에서 가장 강력한 존재로 부상하기에 이른 음반출판사의 개념에 관해서도 그 연혁적 의미를 이해하는 것이 요구된다. 또한 음반의 권리 구조의 일각을 차지하는 저작인접권에 대해서도 살펴볼 필요가 있다.

2. 음반 = “3층의 권리” 구조

24) Ibid., p.258 참조.

25) 박성호, 「저작권법의 이론과 현실」, 현암사, 2006, 257~258면 참조.

26) 실제로 가수 윤도현의 제2집(타이틀곡 ‘긴 여행’)에 수록된 ‘바다’라는 노래 가사 아래 부분에는 이 곡이 Bad Company란 그룹의 ‘Broken Hearted’란 곡의 일부분을 인용한 것이라고 표기하고 있다. 또 가수 리아의 제2집(타이틀곡 ‘개똥철학’)에 수록된 ‘고정관념’이란 노래의 연주에 대해서는 음반 재킷 중에 이 곡의 기타 연주는 레드 제플린의 ‘Stairway to Heaven’의 기타 솔로 애드립 부분을 인용한 것이라고 표시해 놓고 있다.

저작권법상 하나의 음반에는 ① 작곡자, 작사자, ② 가창자, 연주자, ③ 음반제작자의 권리가 한데 얽혀서 “3층의 권리” 구조를 이룬다. 저작권법에 따르면 ① 작곡자, 작사자에게는 작사, 작곡을 하였을 때 작사에 대한 어문저작권 및 작곡에 대한 음악저작권이 각 발생한다. ② 가수나 연주자와 같은 실연자의 저작인접권은 녹음실에서 노래를 부르고 연주하였을 때 발생한다. 즉,音を 原盤(master tape)에 최초로 녹음하여 고정하였을 때, 가수는 가창한 노래에 대하여, 연주자는 연주에 대하여 각 저작인접권을 갖게 된다. ③ 음반제작자도 음을 원반에 최초로 고정하는데 있어 전체적으로 기획하고 책임을 지는 위치에 있었을 때 저작인접권이 발생한다. 이와 같이 하나의 음반에는 ① ② ③의 세 가지 층위로 이루어진 권리가 중첩하여 존재하며, 따라서 이들 권리는 각각 별개의 독립된 권리이다.

그런데 음반제작자의 저작인접권과 관련해서는 누가 과연 저작권법 제2조 6호의 “음을 음반에 고정하는데 있어 전체적으로 기획하고 책임을 지는 자”에 해당하는가, 요컨대 누가 저작권법상의 ‘음반제작자’인가를 둘러싸고서 문제가 발생한다. 구체적으로는 CD 음반을 기계적으로 ‘리프레스(repress)’하는 음반회사가 저작권법상의 ‘음반제작자’인가, 아니면 이른바 음반을 기획한 후에 대형 음반회사에게 독점적인 유통·판매권을 주고 그 대가로 先로알티(즉, 선지급금)를 받아서 이 돈으로 이른바 ‘마스터’를 만드는 이른바 ‘피디메이커’나 개개의 프로덕션이 저작권법상의 ‘음반제작자’인가 하는 문제이다. 우리나라에서는 1990년대 중반부터 이른바 ‘音源 제작자’라는 용어가 음악 산업계에서 통용되고 있는데, 이 용어가 생긴 배경은 음반을 제작·유통하는 음반회사를 ‘막연히’ 저작권법상의 음반제작자와 동일시하는 사회 일반의 시각을 교정하기 위한 일종의 자구책 때문이 아니었나 생각된다. 이와 관련하여 일본 음악계에서는 原盤權이란 용어도 사용되는데, 원반권도 음반제작자의 권리를 의미하는 것으로 이해되고 있다.²⁷⁾

일반적으로 음반의 제작과정은 크게 나누어보면 ㉠ 음반의 原盤을 제작하고 ㉡ 이에 기하여 테이프나 CD 음반을 제작하는 리프레스 작업으로 이루어지는데, 이 중에서 원반의 제작자만이 저작권법상의 음반제작자이고 리프레스를 하는 사람은 음반복제자에 지나지 않는다. 그러므로 여기서 중요한 것은 음반 제작의 실제과정에서 누가 법률적 주체로서의 ‘음반제작자’에 해당하는 것인지를 파악하는 것이 핵심이다. 따라서 음반회사가 ㉠의 과정까지 행하는 경우에는 음반회사가 저작권법상의 음반제작자가 되는 것이고, 음반기획사나 피디메이커 등이 ㉡의 과정을 행하는 경우에는 음반기획사 등이 저작권법상의 음반제작자가 된다.

한편, 저작권법의 역사를 살펴보면 특히 미국이나 유럽의 경우 과거 음악출판사는 작곡가

27) 安藤和宏, 「よくわかる音楽著作権ビジネス 基礎編(3訂版)」, Rittor Music, 2005, 11면.

의 악보를 출판하여 판매함으로써 수입을 얻고 그 중 일부를 작곡가에게 이른바 인세로 지급해왔다. 그런데 시대가 변화하고 음악 산업이 발전함에 따라 음악출판사는 작곡가의 음악저작권이 음반이나 영화 또는 TV 쇼 등과 같은 다양한 영역에서 활용될 수 있도록 그 이용을 촉진하는 활동을 전개하거나, 음악출판사가 직접 저작권법상의 음반제작자로서 음반 기획에 관여하기에 이른다.²⁸⁾ 따라서 연혁적인 이유 때문에 지금도 엔터테인먼트 법과 관련된 문헌 등에는 음악출판사(music publisher) 또는 음악 출판(music publishing)이라는 명칭을 사용하고는 있지만 오늘날 음악출판사의 대부분은 과거처럼 악보를 출판하는 업무를 행하고 있지 않다.²⁹⁾

3. 실연자의 저작인접권, 음반제작자의 저작인접권

저작인접권이란 무엇인가? 저작권법은 저작물의 창작자를 보호함과 동시에, 저작물을 공공에게 전달하기 위하여 중요한 역할을 하는 실연자(가수, 배우, 연주자 등), 음반제작자 등을 저작권법에 따라 일정하게 보호하고 있다. 이것을 저작인접권, 쉽게 풀어서 ‘저작권에 이웃하는 권리’라고 부른다. 어째서 가수가 노래를 부르거나 연주자가 연주하는 것이 저작권에 이웃하는 권리로 보호를 받는 것인가? 가령, 가수는 작곡자와 작사가가 창작한 저작물의 선율과 가사에 따라서 노래로 부르지만, 노래를 부른다고 해서 새로운 저작물이 창작되는 것은 아니다. 그러나 같은 노래라도 가수의 창법에 따라 듣는 이의 감흥은 달라지게 마련이므로, 이것은 저작물의 창작에 準하는 행위라고 할 수 있다. 저작권법은 이러한 행위가 準창작행위라는 점에 착안하여, 이것을 저작권에 이웃하는 권리(certain rights called neighbouring on copyrights), 즉 저작인접권(Neighbouring rights)으로서 보호하게 된 것이다.³⁰⁾ 구체적으로 실연자와 음반제작자의 저작인접권에 관한 조문 중 중요한 것을 개관하면 다음과 같다.

저작권법 제69조는 “실연자는 그의 실연을 복제할 권리를 가진다”고 규정하고 있다.³¹⁾ 그 의미는 實演의 고정물, 즉 녹음·녹화 및 촬영된 자신의 실연을 복제하는 권리를 가진다는 것

28) 이에 관한 상세는, David Baskerville, Music Business Handbook, 1995, 김주호 옮김, 「뮤직 비즈니스 핸드북」, 시유시, 1998, 67면 이하.

29) 그래서 미국의 엔터테인먼트 법 개론서에서는, 미국의 경우 작곡가가 음악출판사와 음악출판계약을 체결하는 때에 작곡가는 “실체는 아무것도 ‘출판하지 않는’ 음악출판사에게 그의 저작권을 양도”하고 저작권을 취득한 음악출판사는 CD 음반 등을 제작하는 음반회사 등에게 그 저작권의 이용허락을 하게 된다고 설명한다. J. Helewitz · L. Edwards, op. cit., p.286.

30) 구 저작권법(1957년 법)상에는 저작인접권이란 개념이 존재하지 않았다. 대신에 구법 제2조는 ‘연주’ 저작권, ‘가창’ 저작권, ‘음반’ 저작권을 인정하고 있었다. 즉, 실연자의 연주·가창이나 음반제작자가 제작한 음반에 대해서도 저작권을 인정한 것이다. 또한 구법 제30조는 “발행 또는 공연한 저작물의 저작권은 저작자의 생존기간 및 사후 30년간 존속한다”고 규정하였다.

31) 실연자에게 인정되는 그 밖의 권리로서는 제70조 ‘배포권’, 제71조 ‘대여권’, 제72조 ‘공연권’, 제73조 ‘방송권’, 제74조 ‘전송권’이 각 규정되어 있다.

이다. 따라서 실연을 맨 처음 녹음·녹화하는 것은 물론이고 실연을 고정된 음반·녹음테이프 등을 增製하는 것은 이 권리의 내용에 해당되는 것이다. 뿐만 아니라 실연의 고정물을 사용한 방송·공연 등의 음이나 영상을 테이프 등에 녹음·녹화하는 것에도 위 규정이 적용된다고 할 것이다.³²⁾ 또한 저작권법 제67조는 “음반제작자는 그의 음반을 복제할 권리를 가진다”고 규정하고 있는데,³³⁾ 이는 녹음물에 수록되어 있는 음을 다른 고정물에 녹음하는 행위와 음반 그 자체를 리프레스(repress) 등의 방법에 의하여 增製하는 행위가 모두 포함된다고 할 것이다.³⁴⁾ 이와 같이 가수나 연주인의 각 저작인접권과 음반제작자의 저작인접권은 각각 별개의 권리인 것이다.

그런데 실연자의 저작인접권 중에서 저작권법 제73조에 규정된 방송권과 관련해서는 주의 할 점이 있다. 제73조는 “실연자는 그의 실연을 방송할 권리를 가진다. 다만, 실연자의 허락을 받아 녹음된 실연에 대하여는 그러하지 아니하다”고 규정하는데, 위 단서에 의해서 실연자의 방송권이 제한을 받게 된다. 이러한 제한은 ‘실연자·음반제작자 및 방송사업자의 보호를 위한 국제협약(1961년, 약칭 ‘로마협약’)에 그 기원을 두고 있는데, 이에 따르면 일단 허락을 받아 실연을 녹음·녹화하면 그 동일한 목적을 위하여 녹음·녹화물을 增製하는 것에 대해서는 실연자의 권리가 작용하지 않도록 하고 있다.³⁵⁾ 그러므로 제73조 단서의 의미는 실연자의 허락을 얻은 방송사업자가 그 실연을 방송하기 위하여 녹음한 경우, 즉 ‘방송을 위한 고정’을 한 경우에는 동일한 목적으로 녹음물을 증제하더라도 실연자의 권리가 미치지 않는다는 것이다. 이러한 제한을 일본 학자들은 이른바 ‘원 찬스(one chance) 주의’라고 부른다.³⁶⁾ 다만 제73조 단서에 의한 제한의 경우에도 판매용 음반이 방송사업자에 의해 방송에 사용되는 경우(제75조) 또는 실연이 녹음된 음반이 디지털음성송신사업자에 의해 송신되는 경우(제76조)에는, 실연자가 방송사업자나 디지털음성송신사업자로부터 보상을 받게 된다. 이것이 바로 ‘先사용 後 보상 시스템’이다. 그런데 문제는 우리나라 음반 업계에서는 일부 음반제작자들이 일본식 조어인 이른바 ‘원 찬스 주의’의 의미를 오해하여 남용한다는 데에 있다. 즉, 음반제작에 참가한

32) 오승중·이해완, 앞의 책, 382면.

33) 음반제작자에게 인정되는 그 밖의 권리로서는 제79조 ‘배포권’, 제80조 ‘대여권’, 제81조 ‘전송권’이 각 규정되어 있다.

34) 오승중·이해완, 앞의 책, 388면.

35) 로마협약 제7조, 제19조 참조.

36) 원 찬스(one chance)주의란 實演者の 권리의 기본적 성격을 설명할 때에 사용되는 용어이다. 위 본문에서 설명한 것처럼 로마협약에서는 일단 허락을 받아 실연을 녹음·녹화하면 그 동일한 목적을 위하여 녹음·녹화물을 增製하는 것에 대해서는 실연자의 권리가 작용하지 않는 主義를 취하고 있다. 이 때문에 실연자는 실연의 하나하나가 이용될 때마다 권리가 인정되는 것이 아니라, 최초 이용계약에서의 ‘원 찬스’에서 능력을 발휘하여 실연자가 그 이후의 실연의 이용에 대해서도 이익확보를 꾀하는 길이 남아 있을 뿐이다. 따라서 ‘원 찬스’주의란 이러한 로마협약상의 실연자의 권리의 성격을 설명하기 위하여 일본의 입법관여자가 편의상 사용한 용어이고, 국제적으로 통용되는 것은 아니다. 社團法人 著作権情報センター編, 「新版 著作権事典」, 出版ニュース社, 1999, 409면.

실연자들이 노래를 부르거나 악기를 연주하여 음을 녹음한 경우 그 후 그 녹음된 원반을 이용하여 CD 음반을 增製하더라도 이러한 증제에는 실연자의 권리가 미치지 않는다고 주장하고 그 논거로서 ‘원 찬스 주의’를 거론하는 경우가 있다.³⁷⁾ 그러나 이른바 ‘원 찬스 주의’란 저작권법 제73조의 단서처럼 명문으로 실연자의 방송권을 제한하거나 또는 제100조 제3항의 경우처럼 실연자의 복제권, 배포권, 방송권 및 전송권이 영상제작자에게 양도된 것으로 추정함으로써 실연자의 권리를 제한하는 경우에만 발동되는 것이다. 따라서 이른바 ‘원 찬스 주의’는 명시적인 법 규정상의 근거도 없이 실연자의 권리를 超법규적으로 제한할 수 있는 전가의 보도 같은 것이 아니라는 점에 유의하여야 한다.

IV. 음악저작권 등에 대한 집중관리제도의 필요성

1. 디지털 기술의 발전과 온라인 음악 시장의 형성

소리바다 사건으로 대변되듯이 P2P 방식에 의한 음악파일 교환 프로그램이 활성화됨으로써 많은 인터넷 이용자들이 자유롭게 음악파일을 주고받을 수 있는 환경이 만들어졌지만, 이것은 다른 한편으로 타인의 저작권 등을 침해하는 불법 복제·전송을 조장하는 역기능을 가져오기도 하였다. 음악파일 교환의 불법성 여부를 둘러싼 논란은 최근 소리바다 사이트 운영자들에 대해 민법 제760조 제3항의 방조에 의한 공동불법행위책임을 인정한 대법원 판결을 계기로 이제 거의 일단락되어 가고 있으며,³⁸⁾ 현재는 점차 온라인 유료 음악 시장 쪽으로 방향전환이 이루어짐으로써 종래의 오프라인 음악 시장이 재편되는 과정에 놓여 있다.³⁹⁾ 이러한 온라인 유료 음악 시장의 육성을 위해서는 무엇보다도 신속히 저작권자를 확인하고 이용 허락을 받을 수 있는 집중관리시스템을 활성화하는 것이다.

37) 우리나라의 저작권법 교과서나 논문에서 이러한 견해의 구체적 주장자를 아직 발견하지는 못하였지만, 각종 저작권 세미나나 엔터테인먼트 관련 심포지엄의 토론회 등지에서 이런 식의 주장을 펼치는 학자나 실무가들을 필자는 심심찮게 대면한 바 있다.

38) 대법원 2007. 1. 25. 선고 2005다11626 판결.

39) 「조이뉴스 24」 2007년 7월 11일자에 따르면, 현재 국내 온라인 음악서비스 업체들이 확보한 유료회원수는 250만 명 내외이고 연간 시장규모는 약 1천 200억원(벨소리·퀵러링 시장 제외) 남짓이라고 한다. 또한 이동통신서비스 가입자 4천 200만 명, 초고속 인터넷가입자 1천 300만 명과 비교할 때 온라인 음악 시장의 유료회원수가 미미한 규모에 머물고 있으므로 온라인 음악 시장의 육성에 정부나 업계가 모두 관심을 기울일 필요가 있다고 지적한다.

2. 음악저작권 및 저작인접권의 집중관리

현재 우리나라에서는 작곡자의 음악저작권과 작사자의 어문저작권에 관해서는 사단법인 한국음악저작권협회(KOMCA)가 1988. 2. 23. 구 저작권법(2006. 1. 28. 법률 제8101호로 전부 개정되기 전의 것) 제78조 제1항⁴⁰⁾에 의거 당시 문화공보부로부터 저작권신탁관리업의 허가를 받아 오늘날까지 작곡자나 작사사로부터 저작권을 신탁양도 받아 관리해오고 있다.⁴¹⁾

이에 비해 실연자의 저작인접권에 관한 신탁관리의 역사는 일천한데, 구 저작권법 제78조 제1항에 의거하여 문화관광부는 2000. 11. 14. 가수·연주자 등 실연자의 저작인접권을 집중관리하는 신탁관리단체로서 사단법인 한국예술실연자단체연합회(fokapo)를 허가한 바 있다.⁴²⁾ 위 신탁관리허가에 즈음하여 문화관광부에서는 “실연자들의 권리를 보호하는 규정들이 법제화되어 있음에도 불구하고 사실상 제대로 적용되지 못했[던]”⁴³⁾ 점이 있었다고 가수나 연주자들의 저작인접권에 대한 무관심을 간접적으로 시인한 바 있다.

한편, 음반제작자의 저작인접권과 관련해서는 사단법인 한국음원제작자협회(KAPP)가 2003. 3. 17. 저작인접권의 신탁관리업에 대한 허가를 받았다.⁴⁴⁾ 음반제작자의 저작인접권이 가장 늦게 신탁관리대상이 된 이유 중의 하나는 전술한 것처럼 누구를 저작권법상 음반제작자로 볼 것인가 하는 문제와 관련이 있다. 과거에는 사단법인 한국음반산업협회가 1988년부터 저작권법상의 음반제작자단체로 지정받아 활동해 왔으나,⁴⁵⁾ 실제로 음반을 기획하여 음을 고정하는 업무를 수행해온 음반기획사의 상당수가 회원으로 가입한 사단법인 한국연예제작자협회(kepa)가 1992년 설립됨으로써⁴⁶⁾ 양 단체 사이에 갈등이 심화되었다. 이와 같이 저작권법상 음반제작자의 지위 인정 여부를 둘러싸고 제기된 분쟁을 해소하기 위한 방안으로 설립된 것이 사단법인 한국음원제작자협회이다.

그런데 전술한 것처럼 하나의 음반은 3층의 권리 구조로 이루어져 있기 때문에 권리관계가 복잡하다. 따라서 음악저작권이나 저작인접권을 이용하고자 하는 온라인 음악서비스 업체가 각각의 권리자들로부터 권리를 신탁받아 관리하는 단체로부터 이용허락을 받으려고 하더라도

40) 현행 저작권법 제105조 제1항.

41) 위 협회 사이트(<http://www.komca.or.kr>)의 연혁 참조.

42) 위 협회 사이트(<http://www.fokapo.or.kr>)의 연혁 참조.

43) 「저작권소식」, 저작권심의조정위원회, 2001년 1월호, 2~3쪽; 「전자신문」 2000년 11월 16일자, 11월 22일자.

44) 위 협회 사이트(<http://www.kapp.or.kr>)의 연혁 참조.

45) 위 협회 사이트(<http://www.miak.or.kr>)의 연혁 참조. 참고로 위 협회는 2004. 6. 3. 한국음악산업협회로 명칭을 변경하였으나 이 글 본문에서는 오랜 기간 사용하여 널리 알려진 종래 명칭을 그대로 사용하였다.

46) 위 협회 사이트(<http://www.kepa.net>)의 연혁 참조.

음반제작자의 저작권접권과 관련해서는 누가 진정한 저작권법상의 음반제작자인지 확인하기 곤란한 사례도 있고, 또 각 권리자 간에 이용료의 분배비율을 둘러싼 분쟁도 발생하기 때문에 사실상 집중관리시스템이 작동되지 못하는 상황도 발생한다. 실제로 MP3 또는 ‘소리바다’와 관련된 음악저작권 분쟁이나, ‘인터넷 방송’을 둘러싼 음악저작권 분쟁을 살펴보면, 권리자들 상호간에 분배비율이나 이익배분을 둘러싼 다툼 양상도 빈번히 일어났음을 알 수 있다. 특히 작곡·작사자와 저작권법상의 음반제작자 사이에, 그리고 음반제작자와 실연자(가수, 연주자) 사이에 법적 다툼이 발생하는 경우가 많다. 이러한 권리자 상호 간에 발생하는 법적 분쟁과 관련해서는, 음악저작권 등에 관한 집중관리시스템이 제 기능을 발휘하여 온라인 음악 시장이 거대 규모의 시장으로 성장할 수 있도록, 신탁관리단체의 허가 및 저작권접권에 대한 방송보상금 징수단체의 지정업무를 담당하고 있는 문화관광부가 장차 행정지도 등을 통하여 적극적으로 문제해결을 실천해가는 모습을 보여야 할 것이다.

3. 판매용음반의 방송사용에 대한 보상청구권

저작권 등의 집중관리에 속하는 것은 아니지만 이와 유사한 기능을 하는 것으로서 저작권접권의 방송보상금 징수단체를 지정하는 것이 있다.

저작권법 제75조는 판매용음반의 방송사용과 관련하여 실연자들에게 채권적 권리인 보상청구권을 인정하고 있고, 문화관광부장관이 지정하는 단체인 사단법인 한국실연자단체연합회가 이 권리를 행사하여 방송사업자들로부터 매년 상당액의 보상금을 수령하고 있다. 이러한 보상청구권이 발생하게 된 배경은 다음과 같다. 과학기술의 발달에 따라 노동자들에게 ‘기술적 실업’(technological unemployment)이 발생함으로써 노동의 권리가 침해되는 경우가 발생하는데, 대표적인 것이 판매용 음반의 방송사용으로 인하여 가수나 연주자들이 ‘라이브’로 노래를 부르고 연주하거나 또는 방송에 출연할 기회를 상실하게 되어 발생한 실업 문제이다. 이에 대하여 국제노동기구(ILO)는 가수나 연주자에 대한 보상을 제창하였고, ‘실연자·음반제작자 및 방송사업자의 보호를 위한 국제협약’(1961년, 일명 ‘로마협약’)에서는 이를 반영하여 제12조에 방송사업자가 연주자에게 보상하도록 하는 규정을 마련하였다. 우리 저작권법 제75조도 이 협약 제12조와 유사한 규정을 두어 방송사업자가 판매용음반의 취입에 참여한 가수나 연주자들에게 음반의 방송사용에 대한 보상을 하도록 규정하고 있다.⁴⁷⁾ 또한 음반제작자의 경우에도 판매용음반의 방송사용과 관련하여 보상청구권 문제가 발생하는데, 저작권법 제82조는 전

47) 이에 관해서는, 박성호, “판매용음반의 방송사용에 대한 실연자의 보상청구권”, 『계간 저작권』, 저작권심의조정위원회, 1996년 여름호, 29면 이하.

술한 실연자의 보상청구권에 관한 규정을 준용하여 해결하고 있다. 이 제도의 특징은 준물권적 성질을 갖는 저작권접권을 채권적 성질로 변용함으로써 ‘先허락 後사용’이 아닌 ‘先사용 後보상’이 가능하게 한 점에 있다. 따라서 방송사업자는 허락 없이 먼저 사용하고 나중에 사용료 상당을 보상하기만 하면 된다.

아울러 현행 저작권법 제76조는 디지털 기술의 발전을 반영하여 방송의 경우 뿐 아니라 실연이 녹음된 음반을 사용하여 디지털음성송신사업자가 송신하는 경우에도 ‘先사용 後보상’ 시스템의 장점을 도입하였다. 또한 저작권법 제83조는 디지털음성송신사업자가 음반을 사용하여 송신하는 경우 음반제작자에 대한 보상에 관해서도 실연자에 관해 규정한 제76조를 준용하도록 하였다.

V. 맺음말

디지털 기술의 발전에 발맞추어 음악 산업이 재도약하기 위해서는 저작권에 관한 집중관리 시스템의 활성화와 함께 음악저작물에 관한 다양한 비즈니스 모델을 모색·개발하는 것이 요구된다.⁴⁸⁾ 가령, 애플의 아이튠스(iTunes) 뮤직 스토어 모델은 일반인 누구라도 쉽게 사용할 수 있는 기술의 용이성 때문에 온라인 음악 시장에서 커다란 성공을 거두고 있다. 이 모델의 또 다른 성공 비결은 수익의 3분의 2를 우리나라의 경우라면 저작권자나 저작권접권자에 해당하는 권리자에게 지급하였다는 점이다. 우리나라와 같이 온라인 음악서비스업체나 통신업체에 수익의 상당수가 배분되고 실제 권리자들에게는 미미한 액수만이 분배되는 구조 아래에서는 창작자에 대한 인센티브의 감소에 따른 음악저작물의 창작 환경의 위축으로 인하여 온라인 음악 시장 자체가 재차 위축되는 악순환만을 가져오게 될지도 모른다. 진술한 것처럼 저작권법의 주무부처인 문화관광부로서는 좀더 적극적으로 음악 산업을 비롯한 문화 시장 전반의 육성에 관심을 기울일 필요가 있으며 온라인 음악 시장에서의 권리자 간의 사용료 분배비율이나 온라인서비스 사업자와 통신업체 간의 수익 배분비율 등을 결정하는 데에 조정자로서의 역할을 충실히 수행해야 할 것이다. (논문게재확정일자 : 2007. 8. 20.)

48) 다양한 비즈니스 모델로서는, 진 칸(Gene KAN)의 공리적 모델, 본문에서 소개한 애플의 아이튠스 뮤직 스토어 모델, 넷스터의 설립자인 손 패닝의 스노캡(Snocap) 모델, 창작자가 온라인을 통해 소비자를 직접 상대하는 마케팅 모델 등을 거론할 수 있을 것이다. 이에 관해서는, 박성호, “Grokster 판결의 저작권법적 의미와 이것이 우리 문화환경에 미치는 영향”, 「Law & Technology」, 서울대 기술과법센터, 2005. 9., 48~50면 참조.

주제어 : 엔터테인먼트 법, 음악저작물, 음악저작권, 저작인접권, 샘플링,
집중관리제도

< 참고 문헌 >

- 강준만, 「대중문화의 결과 속 II」, 인물과사상사, 2003
박성호, 「저작권법의 이론과 현실」, 현암사, 2006
신현준, 「글로벌 로컬, 한국의 음악 산업」, 한다래, 2002
손대현 편저, 「엔터테인먼트산업」, 김영사, 2004
오승중·이해완, 「저작권법(개정판)」, 박영사, 2000
허희성, 「신저작권법 축조개설 상」, 저작권아카데미, 2000
- 박성호, “저작물의 성립요건과 보호범위”, 「국제법률경영」, 1990년 가을호
박성호, “판매용음반의 방송사용에 대한 실연자의 보상청구권”, 「계간 저작권」, 저작권심의조정위원회, 1996년 여름호
박성호, “Grokster 판결의 저작권법적 의미와 이것이 우리 문화환경에 미치는 영향”, 「Law & Technology」, 서울대 기술과법센터, 2005. 9.
- 福井健策 編著, 「エンタテインメントの罫(新編)」, すばる舎, 2003
安藤和宏, 「よくわかる音楽著作権ビジネス 基礎編(3訂版)」, Rittor Music, 2005
社団法人 著作権情報センター編, 「新版 著作権事典」, 出版ニュース社, 1999
Ph. パレス 著, 宮澤溥明 譯, 「音楽著作権の歴史」, 第一書房, 1988
- David Baskerville, Music Business Handbook, 1995, 김주호 옮김, 「뮤직 비즈니스 핸드북」, 시유시, 1998
Michel Chion, Musiques, médias et technologies, 1994, 유정희 옮김, 「음악 대중매체 그리고 기술」, 영림카디널, 1997
Tyler Cowen, In Praise of Commercial Culture, 1998, 임재서·이은주 옮김, 「상업문화예찬」, 나누리, 2003
A. Dorfman · A. Mattelart, How to Read Donald Duck: Imperialist Ideology in the Disney Comic, 1971, 김성오 옮김, 「도널드 덕 어떻게 읽을 것인가」, 새물결, 2003
Henry A. Giroux, The Mouse That Roared: Disney and the End of Innocence, 1999, 성기완 옮김, 「디즈니 순수함과 거짓말」, 아침이슬
Walter LaFeber, Michael Jordan and The New Global Capitalism, 1999, 이정엽 옮김, 「마이클 조던, 나이키, 지구 자본주의」, 문학과지성사, 2001
Jean-Pierre Warnier, La mondialisation de la culture, 1999, 주형일 옮김, 「문화의 세계화」, 한울, 2000
Janet Wasko, Hollywood in the Information Age, 1994, 최현철 옮김, 「정보화시대의 영화산업」, 나남출판, 2005
- Jeffrey Helewitz and Leah Edwards, Entertainment Law, Delmar Learning, 2004
Manfred Reh binder, Urheberrecht, 14 Aufl., C.H. Beck, 2006
Gerhard Schricker, Urheberrecht Kommentar, 3 Aufl., C.H. Beck, 2006

<Abstract>

Music Industry and Copyright Law in the Entertainment Age

Park seongho

The principal areas of entertainment law overlap substantially with the field of intellectual property law, especially copyright law. Music copyright issues have always affected the music industry, because it refers to the business industry connected with the creation and circulation of music. Nowadays, however, with the growth of the internet, music copyright matters are becoming more important to the music industry. Millions of people use free P2P file sharing programs to swap music and other files over the internet. Therefore, this paper focuses on music industry, one of the major segments of production for cultural commodities, and examines several legal issues and business practices relating to the use of musical works in the digital environment. The legal issues and business practices which this paper deals with are as follows : Firstly, the basic aspects of copyright issues involving the concept of musical work, copyrightability of music print or sheet music, and music sampling. Secondly, the structural analysis of records manufacturing process. Finally, the collective management system concerning copyright and neighboring right, and the change of the business model in music industry.

Keywords : entertainment law, musical work, music copyright, neighbouring right, sampling, collective management system