

ES

ES

ES



COMISIÓN DE LAS COMUNIDADES EUROPEAS

Bruselas, 16.7.2008
COM(2008) 464 final

2008/0157 (COD)

Propuesta de

DIRECTIVA DEL PARLAMENTO EUROPEO Y DEL CONSEJO

**por la que se modifica la Directiva 2006/116/CE del Parlamento Europeo y del Consejo,
relativa al plazo de protección del derecho de autor y de determinados derechos afines**

(presentada por la Comisión)

{SEC(2008) 2287}
{SEC(2008) 2288}

EXPOSICIÓN DE MOTIVOS

1. CONTEXTO DE LA PROPUESTA

• Motivación y objetivos de la propuesta

El objetivo de la propuesta es mejorar la situación social de los artistas intérpretes y, en particular, de los músicos de estudio, considerando que, cada vez más, la vida de estos artistas se prolonga más allá del vigente período de cincuenta años de protección de sus actuaciones.

La producción de fonogramas a gran escala es esencialmente un fenómeno que comenzó en los años cincuenta. Si no se hace nada para evitarlo, en los próximos diez años, no dejará de aumentar el número de actuaciones musicales grabadas y publicadas entre 1957 y 1967 que quedará sin protección. Una vez que sus actuaciones grabadas en un fonograma queden desprotegidas, en torno a 7 000 artistas intérpretes de cualquiera de los grandes Estados miembros, y un número proporcionalmente inferior de los Estados miembros más pequeños, perderán la totalidad de los ingresos que obtienen gracias a los cánones contractuales y los derechos legales de remuneración por la radiodifusión y la comunicación pública de sus actuaciones en bares y discotecas.

Esto afecta a los artistas intérpretes reconocidos (que reciben cánones contractuales), pero especialmente a los miles de músicos de estudio anónimos (que no reciben cánones y dependen sólo de los derechos legales de remuneración) que participaron en la realización de fonogramas en los pasados años cincuenta y sesenta, y que han cedido sus derechos exclusivos al productor del fonograma, a cambio de un pago único a tanto alzado. La «remuneración equitativa y única» que obtienen en concepto de radiodifusión y comunicación pública, que no es nunca objeto de cesión al productor del fonograma, desaparecería.

La propuesta busca también introducir una forma uniforme de calcular el plazo de protección de una composición musical con letra que es fruto de la contribución de varios autores. Una composición musical, por ejemplo, de música pop u ópera, a menudo comprende una letra (o un libreto) y una partitura. Según los Estados miembros, estas composiciones musicales coescritas se consideran **obra única** de autoría compartida y con un plazo único de protección, que empieza a contar desde el fallecimiento del último coautor con vida, u **obras separadas** y con plazos de protección independientes, que empezarán a contar desde el fallecimiento de cada uno de los coautores.

Esto supone que, en algunos Estados miembros¹, una composición musical con letra estará protegida hasta setenta años después del fallecimiento del último coautor con vida, y, en otros Estados miembros², cada contribución estará protegida hasta setenta años después del fallecimiento del autor de la misma. Estas divergencias en los plazos aplicables a una composición musical generan dificultades a la hora de gestionar los derechos en las obras de autoría compartida en el conjunto de la Comunidad. Plantea además problemas en lo que atañe a la distribución transfronteriza de cánones en los casos de explotación en diversos Estados miembros.

¹ Bélgica, Bulgaria, Eslovaquia, España, Estonia, Francia, Grecia, Italia (óperas), Letonia, Lituania, Portugal.

² Alemania, Austria, Chipre, Dinamarca, Eslovenia, Finlandia, Hungría, Irlanda, Italia (excepto óperas), Luxemburgo, Malta, Países Bajos, Polonia, Reino Unido, República Checa, Rumanía y Suecia.

• Contexto general

Situación social de los artistas intérpretes

Actualmente, la consideración laboral y las condiciones de trabajo del artista intérprete europeo medio no son muy halagüeñas. Sólo aquellos que gozan de fama, esto es, los artistas reconocidos que han firmado un contrato con una importante discográfica, del que se deriva el pago de un canon, pueden vivir de su profesión. Por ejemplo, en el Reino Unido, en 2001, sólo el 5 % de los artistas intérpretes obtuvo ingresos anuales superiores a 10 000 libras. Además, entre el 77 % y el 89,5 % de todos los ingresos distribuidos a los artistas intérpretes van destinados al 20 % de artistas más destacados³. Los economistas han resaltado que las enormes diferencias existentes entre los bajos ingresos de la mayoría de artistas intérpretes poco conocidos y los notables ingresos de los artistas intérpretes «superestrella» son endémicas en la industria de la música⁴.

Por otra parte, la situación social de los artistas intérpretes no es muy estable. Les resulta difícil hallar empleo suficiente y la mayoría necesita otros trabajos para complementar sus ingresos⁵. En conjunto, sólo el 5 % de los artistas intérpretes vive actualmente de su profesión, el resto debe compaginarla con otros trabajos.

Los artistas intérpretes ceden normalmente sus derechos exclusivos de mayor relevancia económica a las discográficas a través de un contrato. En la mayor parte de los casos, los artistas individuales disponen de poco poder de negociación⁶. Cuando firman un contrato con un productor de fonogramas, los artistas intérpretes están normalmente dispuestos a aceptar el contrato que se les ofrece, pues la reputación y visibilidad que supone firmar con una discográfica les abre la posibilidad de llegar a un público amplio. Por esta razón, les resulta difícil negociar qué tipo de contrato y qué remuneración desean obtener. Los músicos de estudio, esto es, aquellos cuyos servicios se contratan puntualmente, para tocar en una sesión de grabación, no pueden negociar en absoluto, están obligados a ceder sus derechos a perpetuidad a cambio de un pago único.

Las relaciones contractuales entre las discográficas y los artistas intérpretes varían considerablemente, si bien cabe establecer dos categorías básicas⁷:

- Los artistas de estudio reciben en general una remuneración a tanto alzado por la cesión de sus derechos exclusivos al productor. En consecuencia, su remuneración no aumenta aun cuando el disco tenga gran éxito.
- Los contratos de los artistas reconocidos prevén generalmente una remuneración consistente en el pago de un canon. Según sea su fama y su poder de negociación, los artistas percibirán normalmente un canon neto de entre el 5 % y el 15 % de los ingresos⁸.

³ Estudio de la AEPO – «*Performers' Rights in European Legislation: Situation and Elements for Improvement*», julio de 2007, p. 89

⁴ «*Creativity, Incentive and Reward*» R. Towse (2000), pp. 99-108, en relación con las «teorías de las superestrellas» que se estudian en economía.

⁵ FIM – Audiencia PE el 31.1.2006 y reunión en los locales de la Comisión el 16 de marzo de 2006. Por ejemplo, Luciano Pavarotti y Sting empezaron siendo profesores, y Elton John trabajó en el servicio de empaquetado de una discográfica.

⁶ En diversas ocasiones, los tribunales han intervenido para anular acuerdos excesivamente duros, habiéndose señalado, en particular «la inmensa disparidad de poder y capacidad de negociación, de comprensión y de representación existente entre los artistas y los profesionales de la industria del espectáculo», *Silverstone Records Limited v. Mountfield and Others*, [1993]

⁷ Adaptado de las respuestas de Naxos al cuestionario de la Comisión – Mayo de 2006.

⁸ Estudio CIPIL, p. 36.

La deducción de diversos costes de los productores de fonogramas del pago del canon puede disminuir considerablemente la remuneración de los artistas intérpretes. Estas deducciones aparecen a menudo formuladas en términos técnicos y recogidas en complejos documentos jurídicos⁹. En la práctica, una vez efectuadas las diversas deducciones contractuales (por costes de los productores, como son los gastos derivados de los vídeos musicales, de promoción y generales), el porcentaje medio del canon realmente percibido por el artista puede ser inferior. Por otra parte, en la mayoría de grabaciones sonoras de los artistas, no se venden copias suficientes que permitan a la discográfica recuperar su inversión inicial (sólo uno de cada ocho CD resulta rentable)¹⁰, de modo que con frecuencia no llega a pagarse ningún canon.

No obstante, los artistas obtienen ingresos también de otras fuentes. Reciben ingresos de sociedades recaudadoras que administran lo que se conoce como derechos de remuneración secundarios. Existen tres fuentes principales: 1) la remuneración equitativa por radiodifusión y comunicación al público, 2) los derechos por copia privada y 3) la remuneración equitativa por la cesión de los derechos de alquiler del artista. Todas estas fuentes se consideran normalmente fuentes «secundarias» de ingresos y se abonan a los artistas directamente, a través de sus sociedades recaudadoras. Estos pagos no están afectados por los acuerdos contractuales con las discográficas.

Muchos artistas intérpretes europeos (músicos o cantantes) comienzan su carrera a los veintipocos años. Esto supone que, al finalizar el actual período de protección de cincuenta años, serán septuagenarios y es muy posible que lleguen a sobrepasar los ochenta y noventa años de edad (la esperanza de vida media en la UE es de 75 años para los hombres y de 81 para las mujeres). En consecuencia, los artistas se enfrentarán a una disminución de ingresos al final de sus vidas, al perder el canon que abonan las discográficas y también la remuneración por radiodifusión o comunicación pública de sus grabaciones sonoras. En el caso de los músicos de estudio, que ejecutan música de acompañamiento, y de los artistas menos conocidos, ello significa que los ingresos por radiodifusión y comunicación pública disminuyen en el período más vulnerable de sus vidas, esto es, cuando se acercan a la jubilación. Una vez que expire la protección, perderán también los posibles ingresos derivados de la venta en Internet de sus antiguas actuaciones.

Además, una vez que expiran sus derechos, los artistas se exponen a posibles usos improcedentes de sus actuaciones, perjudiciales para su nombre o reputación. Los artistas intérpretes están también en desventaja frente a los autores cuyas obras gozan de protección hasta setenta años después de su fallecimiento. Cabe considerar esto injusto, pues los artistas intérpretes no sólo son actualmente tan necesarios como los autores, sino que el éxito comercial de una grabación sonora se identifica más con ellos.

Retos económicos a que se enfrentan los productores de fonogramas

Los principales retos a que se enfrentan los productores de fonogramas son la desaparición de los mercados de CD y la falta de ingresos suficientes por ventas en Internet que sustituyan a aquéllos. Esto último se debe a la piratería por intercambio entre usuarios. El sector discográfico de la UE ha visto descender sus ventas: las ventas de CD musicales alcanzaron su cota más alta en 2000, y han venido descendiendo a un ritmo medio de un 6 % desde

⁹ Por esta razón, los tribunales han considerado que artistas como el grupo de rock *Stone Roses* o *Elton John* no eran suficientemente conscientes de las deducciones -a veces excesivas- realizadas en la base de cálculo del canon. Véase *Silverstone Records Limited v. Mountfiel and Others*, [1993] EMLR 152.

¹⁰ Observación de la IFPI.

entonces¹¹. Las previsiones apuntan a un constante descenso de las ventas físicas de álbumes, de 12 100 millones de dólares en 2006 a 10 300 millones en 2010¹². Desde 2001, el mercado europeo de grabaciones musicales ha perdido, en conjunto, un 22 % de su valor¹³.

Los ingresos en general, y los beneficios en particular, han disminuido, en buena medida por el aumento de la piratería. En enero de 2006, Billboard, publicación de la industria musical, señalaba que, en el conjunto de 2005, se habían efectuado 350 millones de descargas legales a escala mundial, pero también 250 millones de descargas ilegales semanales. El sector afirma que aproximadamente un tercio de todos los CD adquiridos en 2005 en el mundo fueron objeto de piratería, esto es, un total de 1 200 millones de CD. En 2006, EMI destinó más de 10 millones de libras a medidas de lucha contra la piratería y de protección de la propiedad intelectual.

Debido a la pérdida de ingresos, el número total de empleados de Universal, que en 2003 era de 12 000, se redujo a 7 600 en 2006¹⁴. Tras un primer recorte de empleos en 2006, EMI anunció también un segundo recorte de 2 000 empleos (en torno a la tercera parte de su plantilla) en enero de 2008¹⁵. EMI manifestó además que, en el futuro, sería más selectiva en sus asociaciones con artistas, pese a que ya en 2006 había reducido significativamente su catálogo de artistas¹⁶. EMI ha venido también reduciendo el gasto publicitario¹⁷.

En estas circunstancias, la industria discográfica europea se enfrenta al problema de cómo mantener el flujo constante de ingresos que se necesita para invertir en nuevos talentos. Las discográficas afirman que en torno al 17 % de sus ingresos se invierte en el desarrollo de nuevos talentos, esto es, en contratar a nuevos talentos, promover talentos desconocidos y realizar grabaciones innovadoras. Por ello, si el período de protección se prolongara, se dispondría de ingresos adicionales que ayudarían a financiar nuevos talentos, permitiendo a las discográficas distribuir mejor el riesgo en que incurren con ese motivo. La incertidumbre de los resultados (sólo una de cada ocho grabaciones tiene éxito) y lo que se conoce como «asimetrías de información» hacen que, a menudo, esos ingresos no puedan obtenerse en los mercados de capitales.

Obras musicales de autoría compartida

En música lo más habitual es la autoría compartida. Por ejemplo, en el caso de la ópera, a menudo la música y la letra se deben a autores diferentes. Y en géneros tales como el jazz, el rock y la música pop el proceso creativo se desarrolla con frecuencia en colaboración.

Analizando las canciones francesas más populares del período 1919-2005, se aprecia que el 77 % de ellas han sido coescritas. Un análisis similar de las canciones más populares del

¹¹ «Back to the Digital Future: The Role of Copyrights in Sustaining Creativity and Diversity in the Music Industry», página 3, abril de 2006, Professor Joseph Lampel, Cass Business School, Londres.

¹² Cifras obtenidas de Pricewaterhouse Coopers, Financial Times, 6 de julio de 2006.

¹³ Artículo de The Times, 14 de febrero de 2007.

¹⁴ Entrevista con IFPI – y John Kennedy- el 29.3.2006, en la Unidad de Derechos de autor, de la DG MARKT.

¹⁵ International Herald Tribune, The Associated Press, 14 de enero de 2008.

¹⁶ Respuesta de EMI a Gowers Review, 2006. La plantilla de EMI se redujo en un tercio, pasando a ser de 6 000 empleados.

¹⁷ El gasto publicitario del sector musical descendió un 25 % en 2002 y un 7 % en 2003. Las cuatro discográficas más importantes figuran entre las 100 empresas que más gastan en publicidad, situándose dos de ellas entre las 20 primeras. («Evolution of the recorded music industry value chain», informe de autor desconocido) p. 13.

Reino Unido en el período 1912-2003 indica que el 61 % de ellas han sido coescritas¹⁸. En cuanto a las obras de nueva creación, otro estudio, con una muestra de unas 2 000 obras recientemente registradas en la SGAE, la sociedad española de gestión de derechos colectivos, realizado en 2005-2006, pone de manifiesto que más del 60 % de esas obras han sido coescritas¹⁹.

La ópera «Peleas y Melisanda» ilustra cómo los diferentes métodos de cálculo del plazo de las composiciones musicales coescritas dan lugar a plazos de protección distintos para esta composición en diferentes Estados miembros. Debussy, el compositor, falleció en 1919, y Maeterlinck, el libretista, mucho más tarde, en 1946. En los Estados miembros que aplican un plazo único (p.ej., Francia, Portugal, España, Grecia, Lituania) el conjunto de la obra goza de protección hasta 2016 (período de vida del último autor superviviente, Maeterlinck, y setenta años más). En los países que consideran la música y el libreto dos obras diferenciadas (p.ej., Reino Unido, Países Bajos, Austria, Polonia, Eslovenia) o dos obras que pueden explotarse por separado (p.ej., República Checa, Hungría, Alemania), el plazo de protección de la música expiró en 1989, pero la letra (el libreto) sigue protegida hasta 2016.

Son ejemplos similares: «El Barón gitano», opereta de Johann Strauss²⁰; la canción «Fascinación (Ariane)», música de Fermo D. Marchetti (fallecido en 1940) y letra de Maurice de Féraudy (fallecido en 1932); la canción «*When Irish Eyes Are Smiling*», música de Ernest R. Ball (fallecido en 1927) y letra de Chauncey Olcott (fallecido en 1932) y George Graff, Jr. (fallecido en 1973).

En el último ejemplo, en los Estados miembros que aplican un plazo único, el conjunto de la canción «*When Irish Eyes Are Smiling*» estará protegido hasta 2043. En los Estados miembros que consideran que la música y la letra son dos obras diferenciadas o que pueden explotarse por separado, la protección de la música llegó a término en 1997, en cambio la letra seguirá estando protegida hasta 2043.

• Disposiciones vigentes en el ámbito de la propuesta

El plazo de protección de los derechos de autor y derechos afines se armonizó mediante la Directiva 93/98/CEE, posteriormente codificada a través de la Directiva 2006/116/CE. La codificación no introdujo cambios fundamentales en la Directiva. El plazo de protección de los artistas intérpretes y de los productores de fonogramas se fija en esas Directivas en los cincuenta años siguientes a la publicación, y la actual propuesta ampliaría esa protección hasta los noventa y cinco años siguientes a la publicación. La actual Directiva no contiene disposiciones específicas para las composiciones musicales de autoría compartida que incluyan letra.

• Coherencia con otras políticas de la Unión

La propuesta es acorde con los objetivos de la UE de promover el bienestar y la inclusión sociales. Los artistas intérpretes y, en particular los músicos de estudio, se cuentan entre los trabajadores más pobres de Europa, pese a su notable contribución a la extraordinaria vitalidad cultural europea. Al mismo tiempo, la industria discográfica que promueve a artistas intérpretes europeos y desarrolla su actividad en estudios europeos se enfrenta a dificultades importantes, que minan su competitividad: el galopante aumento de la piratería en Internet

¹⁸ Cifras aportadas por la *International Confederation of Music Publishers* (ICMP).

¹⁹ GESAC, septiembre de 2006.

²⁰ Johann Strauss murió en 1899, y uno de los autores del libreto, Leo Stein, en 1921. La música pasó a ser de dominio público en Alemania en 1929, y el texto gozó de protección hasta 1991. En Bélgica, toda la opereta estuvo protegida hasta 1981, y en Italia hasta finales de 1977.

que se registra en muchos lugares de la Comunidad ha generado importantes pérdidas. La capacidad del sector musical para financiar nuevos talentos y adaptarse a una distribución inmaterial parece gravemente disminuida.

2. CONSULTA DE LAS PARTES INTERESADAS Y EVALUACIÓN DE IMPACTO

• Consulta de las partes interesadas

Métodos y principales sectores de consulta, perfil general de los consultados:

El 19 de julio de 2004, en el contexto de la revisión del marco normativo de la CE en el ámbito de los derechos de autor y derechos afines, se publicó un documento de trabajo de los servicios de la Comisión. En él se invitaba a las partes interesadas a presentar sus observaciones hasta el 31 de octubre de 2004. De las 139 contribuciones recibidas, 76 contenían observaciones sobre la Directiva 93/98/CE relativa a la armonización del plazo de protección del derecho de autor y de determinados derechos afines.

Durante 2006 y 2007, los servicios de la Comisión se reunieron bilateralmente con diversos interesados para debatir sobre ciertos aspectos más en detalle. La Comisión preparó un cuestionario que distribuyó a los principales interesados con ocasión de los debates bilaterales. Se recibieron respuestas más o menos detalladas de las asociaciones de artistas intérpretes y de la industria discográfica.

Resumen de las respuestas y forma en que se han tenido en cuenta:

Las respuestas favorables a una ampliación del plazo procedían de asociaciones de artistas intérpretes, la industria discográfica, sociedades recaudadoras, editores musicales, artistas intérpretes y apoderados. En contra de la ampliación del plazo se manifestaron empresas de telecomunicaciones, bibliotecas, consumidores y empresas que explotan las obras de dominio público. Los argumentos de quienes se pronunciaron en contra de la ampliación del plazo se examinaron en el análisis de impacto de las diversas opciones.

• Obtención y utilización de asesoramiento técnico

No ha sido necesario recurrir a asesoramiento externo.

- **Evaluación de impacto**

La evaluación de impacto (disponible en http://ec.europa.eu/internal_market/copyright/term-protection/term-protection_en.htm) presenta siete opciones en total y analiza seis de ellas. Estas últimas son las siguientes: 1) no intervenir, 2) establecer un plazo de protección «vitalicio o de cincuenta años», sólo en el caso de los artistas intérpretes, 3) ampliar el plazo de protección hasta los noventa y cinco años, en el caso de los artistas intérpretes y los productores de fonogramas, 4) promover los derechos morales de los artistas intérpretes, 5) introducir en los contratos de grabación sonora una cláusula en virtud de la cual los derechos no utilizados se pierdan, y 6) crear un fondo destinado a los músicos de estudio.

Todas estas opciones se examinan a la luz de los siguientes seis objetivos prácticos: 1) igualar gradualmente la protección de los autores y la de los artistas intérpretes; 2) incrementar la remuneración de los artistas intérpretes; 3) reducir las diferencias de protección existentes entre la UE y EE.UU.; 4) incrementar los recursos A&R, esto es, el desarrollo de nuevos talentos; 5) garantizar que la música pueda obtenerse a precios razonables; y 6) impulsar la digitalización del catálogo antiguo. En la evaluación de impacto se llega a la conclusión de que la opción de «no intervenir» es desaconsejable. Si no se interviniera, miles de artistas intérpretes europeos cuyas actuaciones musicales se grabaron a finales de los años cincuenta y en los años sesenta perderían, en los próximos diez años, todos sus ingresos por canon contractual o en concepto de remuneración por radiodifusión y comunicación pública. Las repercusiones sociales y culturales serían considerables. Asimismo, la industria discográfica se vería obligada a recortar la producción de nuevas grabaciones en Europa. La producción podría tener que adaptarse a los gustos de EE.UU., donde existe un plazo de protección más largo.

La evaluación de impacto examina las consecuencias de las opciones que no inciden en el plazo de protección de los derechos de los artistas intérpretes y los productores de fonogramas (opciones 3 a, b, c y d).

La opción 3a (derecho irrenunciable a una remuneración equitativa por las ventas en Internet) resulta prometedora, pero se considera prematura en este momento. No está claro quién abonaría esta remuneración obligatoria adicional y es difícil hacer una estimación de los beneficios económicos que reportaría. La opción 3b (potenciación de los derechos morales) no repercute financieramente en los artistas intérpretes y los productores de fonogramas, por lo que no vendría a incrementar la remuneración de aquéllos. La opción 3c, la cláusula en virtud de la cual los derechos no utilizados se perderían, beneficiaría a los artistas intérpretes, pues les permitiría asegurarse de que sus actuaciones se encuentren en el mercado. Esto podría incidir positivamente en su remuneración y fomentar además el uso de repertorio que permanecía inutilizado. Por otra parte, esta opción, aplicada aisladamente, podría considerarse una injerencia normativa indebida en la inviolabilidad de los contratos vigentes. En cuanto a la opción 3d, el fondo que crearían los productores de fonogramas, sería muy beneficiosa para los músicos de estudio que hayan cedido todos sus derechos exclusivos en sus contratos iniciales. Sin embargo, los productores de fonogramas tendrían que destinar a ello un 20 % de los ingresos adicionales generados por la venta de los fonogramas que decidan comercializar durante el período de ampliación del plazo. Ahora bien, según se desprende de la evaluación de impacto, los beneficios estimados para ese período de ampliación bastarían para financiar el 20 % destinado a los músicos de estudio (véase más abajo).

Las opciones que comportan una ampliación del plazo (2a, protección «vitalicio o de cincuenta años», y 2b, protección de «noventa y cinco años para los artistas intérpretes y los productores de fonogramas») parecen más idóneas de cara al logro de los seis objetivos perseguidos. La opción 2a y la opción 2b conllevan ambos beneficios económicos para los

artistas intérpretes, y permitirían, por tanto, a éstos dedicar más tiempo a sus actividades artísticas.

La opción 2a, que vincula el plazo al período de vida del artista, contribuiría a igualar la protección legal de los artistas intérpretes y de los autores. Quedaría así reflejada la naturaleza personal de la contribución artística del intérprete, y se reconocería que éstos son tan esenciales como los autores para la comunicación pública de la música. Los artistas podrían, además, oponerse a un uso improcedente de sus actuaciones mientras vivan. Sin embargo, la vinculación de la protección al período de vida de los artistas generaría situaciones complejas en los casos en que en una grabación sonora participen varios artistas. Sería preciso establecer normas dirigidas a determinar en el fallecimiento de qué artista se basará el plazo de protección. Esto acarrearía una considerable labor de administración, como demuestra la permanente incertidumbre que pesa sobre el plazo aplicable en las obras de autoría compartida. Por otra parte, la opción 2a no incrementaría los recursos A&R de los productores de fonogramas.

La opción 2b incrementaría los recursos A&R de los productores de fonogramas y podría tener, por tanto, efectos positivos adicionales sobre la diversidad cultural. La evaluación de impacto demuestra también que las ventajas de una ampliación del plazo no favorecen necesariamente más a los artistas famosos. Si bien es cierto que la mayor parte de los cánones que se negocian con las discográficas benefician a los artistas reconocidos, todos los artistas intérpretes, ya sean reconocidos o de estudio, tienen derecho a lo que se conoce como fuentes «secundarias» de ingresos, por ejemplo, la remuneración equitativa única por radiodifusión o comunicación pública de las grabaciones sonoras que incluyen sus actuaciones. Una ampliación del plazo garantizaría que estas fuentes de ingresos perduren mientras viva el artista. Los incrementos de ingresos, aun cuando no sean de gran magnitud, son aprovechados por los artistas para dedicar más tiempo a sus carreras artísticas y reducir su recurso a otros empleos a tiempo parcial. Además, para miles de músicos de estudio anónimos que alcanzaron el punto álgido de sus carreras en los pasados años cincuenta y sesenta, la «remuneración equitativa única» por la radiodifusión de sus grabaciones constituye, a menudo, la única fuente de ingresos que les queda de su carrera artística.

Asimismo, aparte de garantizar una mayor disponibilidad de recursos A&R, la opción 2b es también más fácil de poner en práctica que la opción 2a, pues no vincula el plazo de protección al período de vida –que puede variar considerablemente– de diversos artistas individuales que actúan conjuntamente, sino a una determinada fecha, esto es, la publicación del fonograma que contiene la actuación.

Por otro lado, los usuarios no se verían apenas afectados. Esto es válido tanto por lo que atañe al derecho legal a una remuneración como a la venta de CD:

- En primer lugar, la «remuneración equitativa única» por radiodifusión y comunicación de la música en lugares públicos seguiría siendo la misma, pues estos pagos se calculan como porcentaje sobre los ingresos de los medios radiodifusores o de otros operadores (parámetro que no depende de cuántos fonogramas están o no protegidos).
- Estudios empíricos demuestran también que el precio de las grabaciones sonoras que ya no están protegidas no es inferior al de las grabaciones protegidas. Un estudio de *Price Waterhouse Coopers* señalaba que no existían diferencias sistemáticas entre los precios de las grabaciones protegidas y las no protegidas. Se trata del estudio más completo realizado hasta la fecha y en él se examinan 129 álbumes grabados entre 1950 y 1958. Basándose en este examen, el estudio no halla indicios claros de que los fonogramas en relación con los

cuales los derechos afines se hayan extinguido se vendan sistemáticamente a precios inferiores a los de los fonogramas que aún gozan de protección.

Al analizar los efectos de los derechos de autor y derechos afines sobre los precios se han tomado en consideración otros estudios. La mayor parte de ellos se refieren principalmente a los libros. Sin embargo, incluso en esta categoría, o no existe ninguna diferencia global de precio entre las muestras de libros protegidos por los derechos de autor y las de libros no protegidos, o los efectos de los derechos de autor sobre el precio varían considerablemente según el modelo de estimación empleado y, por tanto, las estimaciones obtenidas no pueden considerarse demasiado sólidas. Dada la inexistencia de modelos de general aceptación y vista la duración del período considerado, es lícito afirmar que no existen indicios claros de que los precios vayan a aumentar por la ampliación del plazo.

En conjunto, cabe suponer que la ampliación del plazo repercutiría favorablemente en la gama de productos a disposición del consumidor y en la diversidad cultural. A largo plazo, la ampliación del plazo favorecerá la diversidad cultural, al garantizar la disponibilidad de recursos para la financiación y el desarrollo de nuevos talentos. A corto y medio plazo, la ampliación incentivará a las discográficas a digitalizar y comercializar su catálogo de antiguas grabaciones. Ya se ha hecho evidente que la distribución a través de Internet ofrece la oportunidad única de comercializar un número de grabaciones hasta ahora impensable.

Las repercusiones sobre lo que se conoce como productores de obras de dominio público serían mínimas. Si bien estas empresas pueden tener que esperar más antes de producir fonogramas en los que los derechos de los artistas intérpretes y de los productores de fonogramas hayan expirado, las obras interpretadas en un fonograma no perderían su protección una vez que el plazo de protección del fonograma expire. Esto se debe a que la obra interpretada en un fonograma seguirá estando protegida mientras viva el autor (letrista y compositor) que la escribió. Los derechos de autor están vigentes durante todo el período de vida del letrista o el compositor, y setenta años adicionales, por lo que la protección de los derechos de autor de una obra musical puede durar entre 140 y 160 años. Por tanto, es un error considerar que una actuación grabada en un fonograma es de dominio público una vez que la protección de los artistas intérpretes y de los productores de fonogramas concluye.

La inclusión, en los contratos entre los artistas intérpretes o ejecutantes y sus productores, de una cláusula en virtud de la cual los derechos no utilizados se pierdan beneficiaría a aquéllos, pues estarían en mejores condiciones de velar por que su producción creativa llegara al público, en caso de que el productor decidiera no publicar u ofrecer de otro modo los fonogramas antiguos al público.

La opción b, potenciar y armonizar los derechos morales de los artistas, aportaría a éstos ciertas ventajas de carácter no pecuniario, permitiéndoles poner límites a un uso impropio de sus actuaciones. Sin embargo, la potenciación de los derechos morales no repercute financieramente en los artistas intérpretes y los productores de fonogramas, por lo que no vendría a incrementar la remuneración de aquéllos.

La creación de un fondo destinado a los músicos de estudio beneficiaría a este colectivo y garantizaría que aprovecharan las ventajas económicas de una ampliación del plazo, de las que, de otro modo, quedarían en gran medida excluidos debido a sus contratos de cesión. El fondo beneficiaría a los músicos de estudio, puesto que los ingresos anuales adicionales del artista intérprete medio, en un período de cuarenta y cinco años, aumentarían, pasando de

entre 47 euros y 737 euros a entre 130 euros y 2 065 euros, es decir, vendrían casi a triplicarse²¹.

Las consecuencias para los productores de fonogramas serían negativas, pero han de sopesarse frente a las ventajas de ampliar el plazo. En un período de cuarenta y cinco años de ampliación del plazo, los beneficios de dicha ampliación para los productores de fonogramas se reducirían de 758 millones de euros a 607 millones de euros (cifra máxima estimada) o de 39 millones de euros a 31 millones de euros (cifra mínima estimada). En consecuencia, esto reduciría los ingresos adicionales disponibles para A&R, que pasarían de 129 millones de euros a 103 millones de euros (cifra máxima estimada) o de 6,7 millones de euros a 5,3 millones de euros (cifra mínima estimada). La evaluación de impacto analiza la estructura de costes de un CD y llega a la conclusión de que seguirán existiendo incentivos para que los productores comercialicen grabaciones sonoras durante el plazo ampliado, obteniendo aún un beneficio aproximado de un 17 %.

3. ASPECTOS JURÍDICOS DE LA PROPUESTA

• Resumen de la acción propuesta

Se propone ampliar el plazo de protección de los artistas intérpretes y de los productores de fonogramas, pasando de cincuenta a noventa y cinco años. A fin de **alcanzar un equilibrio adecuado** entre las ventajas que obtienen las discográficas y los artistas reconocidos y las indudables necesidades sociales de los músicos de estudio, la propuesta lleva aparejadas ciertas medidas adicionales, como son la creación de un fondo destinado a los músicos de estudio, la introducción de cláusulas en virtud de las cuales los derechos no utilizados se pierdan en los contratos entre los artistas intérpretes y los productores de fonogramas y el principio de «tabla rasa» en los contratos durante el período ampliado, esto es, una vez transcurridos los cincuenta años iniciales. La propuesta introduciría modificaciones en la Directiva 2006/116/CE.

• Base jurídica

Artículo 47, apartado 2, y artículos 55 y 95 del Tratado CE.

• Principio de subsidiariedad

La propuesta es competencia exclusiva de la Comunidad. La Comunidad tiene «competencia exclusiva» en este ámbito, ya que la legislación vigente, contenida en la Directiva 2006/116/CE (en lo sucesivo, «la Directiva»), establece una armonización plena. La Directiva prevé una armonización mínima y máxima a la vez. Esto supone que los Estados miembros no pueden establecer plazos de protección ni inferiores ni superiores a los fijados en la Directiva (considerando 2). Por tanto, no se aplica el principio de subsidiariedad.

• Principio de proporcionalidad

La propuesta respeta el principio de proporcionalidad, por los motivos que se exponen a continuación.

Los objetivos prácticos más arriba señalados: 1) igualar gradualmente la protección de los autores y la de los artistas intérpretes; 2) incrementar la remuneración de los artistas intérpretes; 3) reducir las diferencias de protección existentes entre la UE y EE.UU.; 4)

²¹ El fondo se constituiría a partir de los ingresos de las discográficas, por lo que los ingresos de los artistas reconocidos no se verían afectados negativamente. En conjunto, las repercusiones serían positivas para los artistas intérpretes o ejecutantes.

incrementar los recursos A&R, esto es, el desarrollo de nuevos talentos; 5) garantizar que la música pueda obtenerse a precios razonables; y 6) impulsar la digitalización del catálogo antiguo, pueden lograrse mejor introduciendo cambios en el plazo de protección de los artistas intérpretes y de los productores. Aunque, a menudo, se mencionan otras medidas sociales en favor de los artistas intérpretes (subvenciones, inclusión en los sistemas de seguridad social), tales medidas muy pocas veces se han llegado a concretar, y tanto el estatus como la subsistencia material de los creadores están normalmente ligados a los cánones y la remuneración que se derivan de los derechos de autor y afines. Por ello, una propuesta basada en los plazos aumentaría los ingresos de los artistas intérpretes.

Dentro de un enfoque de plazos, un plazo que se active a partir de un cierto hecho, como puede ser la publicación de un fonograma, es claramente preferible a un plazo basado en la duración de la vida de un artista. Vincular el plazo de protección de los artistas al período de duración de su vida supondría una mayor carga legislativa para los Estados miembros y generaría no poca inseguridad jurídica a la hora de determinar qué hecho concreto activa el plazo. Esto se debe a la dificultad de establecer un momento uniforme en los casos de actuación conjunta. Las actuaciones conjuntas son la norma, esto es, la actuación de una banda, de una orquesta o de artistas reconocidos acompañados de músicos de estudio. No existen actualmente normas para calcular el plazo de protección en estos casos, ya que el hecho que activa el plazo de protección vigente es la publicación de la actuación. Si el plazo de protección se vincula al fallecimiento de un artista, cuando intervengan varios artistas en una misma grabación o actuación se planteará el problema de saber qué fallecimiento ha de servir de referencia. Si son varios los artistas que intervienen, parecería apropiado calcular el plazo a partir de la fecha de fallecimiento del último de ellos. Sin embargo, en este momento, no existen normas comunitarias al respecto. La analogía con el plazo de protección de los derechos de autor en las obras de autoría compartida es de poca ayuda, pues no existen tampoco normas comunitarias sobre el cálculo del plazo de protección en esos casos.

La propuesta de ampliar el plazo de protección de los artistas intérpretes y de los productores de fonogramas comportaría un cambio numérico (sustituir cincuenta por noventa y cinco) en la legislación nacional vigente en materia de derechos afines en los Estados miembros de la UE. Las medidas adicionales dejan libertad a los Estados miembros a la hora de determinar cómo aplicarlas, y la labor administrativa recae más en los productores de fonogramas y las sociedades recaudadoras.

El cambio en las normativas nacionales sobre derechos de autor sería mínimo y no acarrearía gasto alguno a ninguna autoridad pública. Estudios empíricos indican también que el precio de las grabaciones sonoras que ya no están protegidas no es inferior al de las grabaciones protegidas. Un estudio reciente de *Price Waterhouse Coopers* no halla indicios claros de que los discos en relación con los cuales los derechos afines se han extinguido se vendan sistemáticamente a precios inferiores a los de los discos que aún gozan de protección.

Los diferentes productores de fonogramas deberán realizar aportaciones a un fondo y las sociedades recaudadoras deberán administrar esos ingresos. Sin embargo, el fardo administrativo generado por la contribución del 20 % de los ingresos generados con las ventas de fonogramas en los que participen músicos de estudio, durante el plazo ampliado, quedaría compensado por las ventajas que dichos músicos obtendrán durante el citado plazo. El nivel del fondo busca un equilibrio entre la necesidad de generar un incremento apreciable de los ingresos de los músicos de estudio y la necesidad de velar por que los productores de fonogramas obtengan aún en sus ventas beneficios suficientes como para seguir estando interesados en comercializar fonogramas durante el período ampliado.

Según cálculo efectuado en la evaluación de impacto mediante modelo simple, una contribución de un 20 % daría el equilibrio adecuado entre la rentabilidad de los fonogramas explotados durante el plazo ampliado y la generación de un beneficio adicional tangible para los artistas intérpretes. Este cálculo intenta medir los efectos que un fondo basado en los ingresos tendría sobre el margen de beneficios de las discográficas en los años de ampliación del plazo. El margen de explotación medio para el conjunto de la empresa (EBITA/ingresos), declarado por los principales productores de fonogramas en 2007, fue de un 9,1 % (EMI 3,3 %, Universal 12,8 %, Warner 14 %, BMG 6,2 %). Como se señaló más arriba, según la IFPI, sólo uno de cada ocho CD resulta rentable.

Si sólo uno de cada ocho CD es rentable, y el beneficio medio es del 9,1 %, ello quiere decir que ese CD rentable debe generar un margen de beneficios suficientemente elevado como para compensar los siete CD no rentables, y producir además un beneficio agregado de un 9,1 %.

Cabe, pues, aventurar una hipótesis sobre la rentabilidad del único CD con éxito comparando su margen de beneficio con el de los siete CD restantes. Si se acepta que: 5 CD («b» a «f» en el ejemplo) registran equilibrio de costes (rentabilidad = 0), supuesto extremadamente optimista, y 2 CD («g» y «h») registran pérdidas (pérdidas de «g» igual a 30; pérdidas de «h» igual a 40), en este caso, «a», el CD de éxito, debe arrojar un beneficio considerable. En nuestro ejemplo, el margen de beneficios es del 60 %.

Los productores de fonogramas procurarán volver a publicar, durante el plazo de ampliación, los CD de mayor éxito, o sea, aquellos cuyo margen de beneficios sea muy elevado, de modo que un fondo basado en los ingresos (contribución del 20 % de los ingresos obtenidos con esos CD) supondría que un 20 % de los ingresos derivados del CD «a» (250), esto es, 50, iría destinado a los artistas intérpretes. Por tanto, incluso tomando en consideración el fondo, el margen de beneficios de los productores de fonogramas durante el plazo de ampliación sería aún igual a 100/250 (40 %).

	a	b	c	d	e	f	g	h	TOTAL
INGRESOS	250	100	100	100	100	100	70	60	880
GASTOS	100	100	100	100	100	100	100	100	800
BENEFICIOS	150	0	0	0	0	0	-30	-40	80
MARGEN DE BENEFICIOS	60%	0	0	0	0	0	-43%	-66%	9,1%

Como se indicó más arriba, un fondo basado en una contribución equivalente al 20 % de los ingresos generados por los fonogramas durante el período ampliado triplicaría los beneficios que los artistas intérpretes individuales obtienen de una ampliación del plazo.

La solución propuesta para las composiciones musicales que incluyen letras es la que permite lograr un plazo uniforme para las composiciones musicales con la menor intromisión posible.

En virtud del nuevo artículo 1, apartado 7, una composición musical que incluya letra se consideraría una obra de autoría compartida, a efectos sólo del cálculo del plazo de protección y con independencia de que tal composición musical con letra se considere o no obra de autoría compartida en las disposiciones nacionales.

Este planteamiento resulta acorde con el principio de subsidiariedad. Los Estados miembros seguirían teniendo libertad para determinar qué obra es una obra de autoría compartida. Al mismo tiempo, introduce un nivel de armonización mínimo, de modo que el plazo de todas las

composiciones musicales con letra que comporten dos o más contribuciones separadas se calcularía de forma uniforme.

- **Instrumentos elegidos**

El instrumento propuesto es una directiva. Otros instrumentos no serían adecuados, pues el plazo de protección ya fue armonizado mediante una directiva, y la única posibilidad de ampliar dicho plazo es modificando esa directiva.

4. REPERCUSIONES PRESUPUESTARIAS

La propuesta no tiene ninguna incidencia en el presupuesto comunitario.

5. INFORMACIÓN ADICIONAL

- **Espacio Económico Europeo**

El acto propuesto es pertinente a efectos del Espacio Económico Europeo y, por consiguiente, debe hacerse extensivo a su territorio.

- **Explicación detallada de la propuesta**

El artículo 1 modifica el vigente artículo 3, apartados 1 y 2, de la Directiva 2006/116/CE, que regula el plazo de protección aplicable a las actuaciones de los artistas intérpretes (artículo 3, apartado 1) y a los fonogramas (artículo 3, apartado 2). El actual plazo de cincuenta años se ampliaría a noventa y cinco años, en lo que atañe al fonograma mismo y a las actuaciones que integra.

El texto prevé que si un fonograma se publica o comunica al público lícitamente en los cincuenta años siguientes a su grabación, los derechos expirarán noventa y cinco años después de su publicación o comunicación al público. Si una actuación forma parte de un fonograma que se publica o comunica al público lícitamente en los cincuenta años siguientes a su grabación, los derechos expirarán noventa y cinco años después de su publicación o comunicación al público.

El nuevo artículo 10 *bis* propuesto introduciría una serie de medidas adicionales a la ampliación del plazo, y el artículo 10, apartado 5, recogería las disposiciones sobre qué fonogramas y actuaciones están afectados por la propuesta.

La finalidad de las medidas establecidas en el artículo 10 *bis* es sobre todo garantizar que los artistas intérpretes, tanto reconocidos como de estudio, cuyas actuaciones queden grabadas en un fonograma se beneficien realmente de la ampliación del plazo propuesta.

El artículo 10 *bis*, apartados 3, 4 y 5, responde al propósito de solucionar los frecuentes casos en que los músicos de estudio (que no perciben cánones contractuales reiteradamente), al celebrar un contrato con un productor de fonogramas, se ven obligados a ceder al mismo sus derechos exclusivos de reproducción, distribución y puesta a disposición. Los músicos de estudio ceden sus derechos exclusivos a cambio de un pago único.

La solución que se propone frente a esta cesión es que los músicos de estudio tengan el derecho a recibir un pago anual de un fondo específico. Al objeto de financiar estos pagos, los productores de fonogramas tendrán la obligación de contribuir, al menos una vez al año, con un mínimo del 20 % de los ingresos procedentes de los derechos exclusivos de distribución, alquiler, reproducción y puesta a disposición de aquellos fonogramas que, de no haberse ampliado el plazo, habrían quedado desprotegidos con arreglo al artículo 3. A fin de garantizar una distribución lo más afinada posible a los músicos de estudio, los Estados

miembros podrán exigir que la distribución de esos fondos se haga a través de sociedades recaudadoras que representen a los artistas.

Los ingresos de los productores derivados de la remuneración única equitativa por radiodifusión y comunicación al público, y de un pago justo por copia privada no se contabilizarán a efectos de los ingresos que hayan de reservarse para destinarlos a los músicos de estudio, ya que estos derechos secundarios no se ceden nunca a los productores de fonogramas. Tampoco se contabilizarán los ingresos que los productores obtengan por alquiler de los fonogramas, ya que los artistas intérpretes aún gozan del derecho irrenunciable a una remuneración equitativa por ese tipo de explotación, en virtud del artículo 5 de la Directiva 2006/115/CE.

El artículo 10 *bis*, apartado 6, prevé una cláusula obligatoria en virtud de la cual los derechos no utilizados se pierdan. Así, si un productor de fonogramas no publica un fonograma que, de no ser por la ampliación del plazo, sería de dominio público, los derechos derivados de la grabación de la actuación volverían al artista, a solicitud de éste, y los derechos del fonograma expirarían. Al mismo tiempo, si transcurrido un año desde la ampliación del plazo, ni el productor de fonogramas ni el artista ponen el fonograma a disposición del público, los derechos sobre el fonograma y los derechos sobre la grabación de la actuación expirarán.

A efectos de la citada cláusula, por publicación de un fonograma se entiende la oferta de copias de éste al público, con el consentimiento del titular del derecho, y siempre y cuando se ofrezcan copias en cantidades suficientes. Por publicación se entenderá también otro tipo de explotación comercial del fonograma, como puede ser el facilitarlo a minoristas que operen en Internet.

La cláusula persigue también evitar que aquellos fonogramas que ni el productor de fonogramas ni el artista intérprete deseen explotar queden «enterrados». Esto implica también que los fonogramas «huérfanos», en relación con los cuales no sea posible identificar o localizar un productor o un artista intérprete, se beneficiarán de la citada cláusula, puesto que no serán explotados ni por el productor ni por el artista. Así pues, todo tipo de fonogramas que no sean explotados estarán disponibles para uso público.

Gracias a esta cláusula, los artistas cuyas actuaciones, grabadas en un fonograma, ya no sean publicadas por el productor del fonograma original una vez transcurrido el plazo inicial de cincuenta años podrán recuperar el control de sus actuaciones y facilitarlas ellos mismos al público. Al mismo tiempo, los derechos de los productores deben expirar, a fin de que los esfuerzos del artista por dar a sus actuaciones la mayor difusión posible no se vean obstaculizados.

Con esta iniciativa se propone que la ampliación del plazo se aplique a las actuaciones y grabaciones sonoras cuyo plazo inicial de protección de cincuenta años no haya expirado en la fecha de adopción de la Directiva modificada. No tendrá efectos retroactivos sobre actuaciones que ya sean de dominio público en esa fecha. Este criterio es sencillo de usar y ya se adoptó en la Directiva 2001/29/CE.

El nuevo artículo 1, apartado 7, se introduce a fin de aplicar un método uniforme para el cálculo del plazo de protección de las composiciones musicales con letra. El artículo 1, apartado 7, sigue el patrón del vigente artículo 2, que establece un método de cálculo del plazo de protección de las obras cinematográficas o audiovisuales. Con arreglo al artículo 1, apartado 7, si una composición musical se publica con letra, el plazo de protección se calculará tomando como referencia la fecha de fallecimiento del último interesado con vida: esto es, el autor de la letra o el compositor de la música.

Artículo 2

El artículo 2 de la Directiva de modificación establece las disposiciones de transposición de la misma.

Artículo 3

El artículo 3 de la Directiva de modificación establece la fecha de entrada en vigor de la misma.

Artículo 4

El artículo 4 de la Directiva de modificación establece que los destinatarios de la misma son los Estados miembros.

Propuesta de

DIRECTIVA DEL PARLAMENTO EUROPEO Y DEL CONSEJO

por la que se modifica la Directiva 2006/116/CE del Parlamento Europeo y del Consejo, relativa al plazo de protección del derecho de autor y de determinados derechos afines

EL PARLAMENTO EUROPEO Y EL CONSEJO DE LA UNIÓN EUROPEA,

Visto el Tratado constitutivo de la Comunidad Europea y, en particular, su artículo 47, apartado 2, y sus artículos 55 y 95,

Vista la propuesta de la Comisión²²,

Visto el dictamen del Comité Económico y Social Europeo²³,

De conformidad con el procedimiento establecido en el artículo 251 del Tratado,

Considerando lo siguiente:

- (1) Según establece la Directiva 2006/116/CE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 12 de diciembre de 2006, relativa al plazo de protección del derecho de autor y de determinados derechos afines²⁴, el plazo de protección de los artistas intérpretes o ejecutantes y de los productores de fonogramas es de cincuenta años.
- (2) En el caso de los artistas intérpretes o ejecutantes, este período comienza a contar desde la fecha de la interpretación o ejecución, o si, dentro de ese período de cincuenta años, se publica o se comunica al público una grabación de la interpretación o ejecución, desde la fecha de primera publicación o la fecha de primera comunicación al público, si esta última es anterior.
- (3) En el caso de los productores de fonogramas, el período comienza a contar desde la fecha de grabación del fonograma, o desde la fecha de publicación de la grabación, si ésta se produce dentro del período de cincuenta años, o, si no se efectúa publicación, desde la fecha de su comunicación al público, cuando ésta se produzca dentro del período de cincuenta años.
- (4) Es preciso que la importancia que socialmente se atribuye a la contribución creativa de los artistas intérpretes o ejecutantes se refleje en un nivel de protección que reconozca esa contribución creativa y artística.
- (5) Los artistas intérpretes o ejecutantes comienzan, en general, su carrera profesional jóvenes, y el actual plazo de cincuenta años de protección de las interpretaciones o ejecuciones grabadas en fonogramas, y de los propios fonogramas, a menudo no protege tales interpretaciones o ejecuciones durante todo el período de vida del artista. Esto hace que, al final de sus vidas, los artistas intérpretes o ejecutantes se enfrenten a una pérdida de ingresos. Además, con frecuencia, no pueden valerse del derecho a

²² DO C , , p. .

²³ DO C , , p. .

²⁴ DO L 372 de 27.12.2006, p. 12.

impedir o restringir el uso improcedente de sus interpretaciones o ejecuciones que se produzca a lo largo de su vida.

- (6) Los artistas intérpretes o ejecutantes deben poder percibir, al menos, durante toda su vida los ingresos procedentes de los derechos exclusivos de reproducción y puesta a disposición del público, previstos en la Directiva 2001/29/CE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 22 de mayo de 2001, relativa a la armonización de determinados aspectos de los derechos de autor y derechos afines a los derechos de autor en la sociedad de la información²⁵, así como una compensación equitativa por la reproducción para uso privado, conforme a la citada Directiva, y los ingresos derivados de los derechos exclusivos de distribución y alquiler, previstos en la Directiva 2006/115/CE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 12 de diciembre de 2006, sobre derechos de alquiler y préstamo y otros derechos afines a los derechos de autor en el ámbito de la propiedad intelectual²⁶.
- (7) En consecuencia, el plazo de protección de la grabación de las interpretaciones o ejecuciones, y de los fonogramas, debe ampliarse a un período de noventa y cinco años, a contar desde la fecha de publicación del fonograma y la correspondiente interpretación o ejecución. Si el fonograma o la interpretación o ejecución grabada en un fonograma no se publican en los primeros cincuenta años, el plazo de protección debe ser de noventa y cinco años a contar desde la primera comunicación al público.
- (8) Cuando celebran un contrato con un productor de fonogramas, los artistas intérpretes o ejecutantes deben habitualmente ceder a dicho productor sus derechos exclusivos de reproducción, distribución, alquiler y puesta a disposición de las grabaciones de sus interpretaciones o ejecuciones. A cambio, los artistas intérpretes o ejecutantes reciben un anticipo sobre los cánones y no perciben otro importe hasta que el productor del fonograma haya recuperado el anticipo inicial y efectuado las posibles deducciones que prevea el contrato. Los artistas intérpretes o ejecutantes que actúan en un segundo plano y no figuran en los títulos de crédito (artistas de estudio) suelen ceder sus derechos exclusivos a cambio de un pago único (remuneración que no se repite).
- (9) En aras de la seguridad jurídica, debe establecerse que, salvo indicación manifiesta en contrario, las cesiones o concesiones contractuales de derechos conexos a la grabación de interpretaciones o ejecuciones, acordadas antes de la fecha límite en la cual los Estados miembros deban haber adoptado disposiciones de aplicación de la Directiva, sigan surtiendo efecto durante el plazo ampliado.
- (10) A fin de garantizar que los artistas intérpretes o ejecutantes que hayan cedido sus derechos exclusivos a productores de fonogramas antes de la ampliación del plazo de protección se beneficien realmente de esa ampliación deben adoptarse diversas disposiciones transitorias adicionales. Tales disposiciones se aplicarán a aquellos contratos celebrados entre los artistas intérpretes o ejecutantes y los productores de fonogramas que sigan efectivamente vigentes durante el plazo ampliado.
- (11) Como primera disposición transitoria adicional, ha de establecerse que los productores de fonogramas tengan la obligación de reservar, al menos una vez al año, como mínimo el 20 % de los ingresos procedentes de los derechos exclusivos de distribución, reproducción y puesta a disposición de aquellos fonogramas que, de no

²⁵ DO L 167 de 22.6.2001, p. 10.

²⁶ DO L 376 de 27.12.2006, p. 28.

ampliarse el plazo de protección por publicación o comunicación lícitas, pasarían a ser de dominio público.

- (12) La primera medida adicional transitoria no debe comportar una carga administrativa desmesurada para los pequeños y medianos productores de fonogramas. A estos efectos, los Estados miembros deben poder eximir a ciertos productores de fonogramas que, a la luz de los ingresos anuales que obtengan con la explotación comercial de fonogramas, se consideren de pequeño o mediano tamaño.
- (13) Esos fondos deben destinarse exclusivamente a los artistas intérpretes o ejecutantes cuyas interpretaciones o ejecuciones estén grabadas en un fonograma y que hayan cedido sus derechos al productor del fonograma a cambio de un pago único. Los fondos así reservados deben distribuirse individualmente entre los diferentes artistas de estudio al menos una vez al año. Los Estados miembros pueden establecer que esos fondos sean distribuidos por sociedades recaudadoras en representación de los artistas intérpretes o ejecutantes. Si la distribución de tales fondos se confía a sociedades recaudadoras, pueden aplicarse las disposiciones nacionales sobre ingresos no distribuibles.
- (14) No obstante, el artículo 5 de la Directiva 2006/115/CE sobre derechos de alquiler y préstamo y otros derechos afines a los derechos de autor en el ámbito de la propiedad intelectual ya otorga a los artistas intérpretes o ejecutantes el derecho irrenunciable a una remuneración equitativa por el alquiler, entre otras cosas, de fonogramas. Del mismo modo, en la práctica, los artistas intérpretes o ejecutantes no ceden habitualmente en sus contratos con los productores de fonogramas su derecho a una remuneración equitativa por radiodifusión y comunicación al público, conforme a lo establecido en el artículo 8, apartado 2, de la Directiva 2006/115/CE, y a una compensación equitativa por reproducción para uso privado, de conformidad con el artículo 5, apartado 2, letra b), de la Directiva 2001/29/CE. En el cálculo del importe total que el productor de fonogramas deba destinar al pago de la remuneración suplementaria, no deben entrar, por tanto, ni los ingresos que dicho productor haya obtenido del alquiler de fonogramas, ni las remuneraciones equitativas únicas por radiodifusión y comunicación al público, ni la compensación equitativa por copia privada.
- (15) Procede establecer una segunda disposición transitoria adicional en virtud de la cual los derechos por grabación de la interpretación o ejecución reviertan al artista intérprete cuando el productor del fonograma no ponga a la venta un número suficiente de copias de un fonograma que, sin ampliación del plazo, sería de dominio público, o no ponga tal fonograma a disposición del público. En consecuencia, los derechos del productor del fonograma con respecto al fonograma deben expirar, a fin de que tales derechos no coexistan con los del artista intérprete o ejecutante con respecto a la grabación de la interpretación o ejecución, no siendo ya estos últimos objeto de cesión o concesión al productor del fonograma.
- (16) Esta medida adicional debe garantizar también que un fonograma deje de estar protegido cuando, transcurrido un cierto período de tiempo tras la ampliación del plazo, no se ponga a disposición del público, debido a que los titulares de los derechos no lo explotan o a que no es posible identificar o localizar al productor del fonograma o a los artistas intérpretes o ejecutantes. Si, tras recuperar los derechos, el artista intérprete o ejecutante ha dispuesto de un plazo razonable para poner a disposición del público un fonograma que, de no haberse ampliado el plazo, no estaría ya protegido, y

dicho fonograma no se pone a disposición del público, los derechos inherentes al fonograma y a la grabación de la interpretación o ejecución deben expirar.

- (17) Dado que los objetivos de las medidas adicionales propuestas no pueden ser alcanzados de manera suficiente por los Estados miembros, puesto que la adopción de disposiciones nacionales en este ámbito falsearía las condiciones de competencia o afectaría al alcance de los derechos exclusivos del productor de fonogramas, definidos por la legislación comunitaria, y, por consiguiente, pueden lograrse mejor a nivel comunitario, la Comunidad puede adoptar medidas, de acuerdo con el principio de subsidiariedad consagrado en el artículo 5 del Tratado. De conformidad con el principio de proporcionalidad enunciado en dicho artículo, la presente Directiva no excede de lo necesario para alcanzar estos objetivos.
- (18) En algunos Estados miembros, las composiciones musicales con letra gozan de un plazo único de protección, calculado a partir del fallecimiento del último autor con vida, al tiempo que, en otros Estados miembros, se aplican plazos de protección independientes para la música y la letra. Las composiciones musicales con letra son habitualmente de autoría compartida. Por ejemplo, en el caso de la ópera, a menudo la música y la letra se deben a autores diferentes. Y en géneros tales como el jazz, el rock y la música pop el proceso creativo se desarrolla con frecuencia en colaboración.
- (19) En consecuencia, la armonización del plazo de protección de las composiciones musicales con letra es incompleta, lo que obstaculiza la libre circulación de bienes y servicios, tales como los servicios transfronterizos de gestión colectiva.
- (20) Por tanto, procede modificar en consecuencia la Directiva 2006/116/CE.

HA ADOPTADO LA PRESENTE DIRECTIVA:

Artículo 1

Se modifica la Directiva 2006/116/CE como sigue:

- (1) El artículo 3, apartado 1, segunda frase, se sustituye por el siguiente texto:
- «No obstante,
- si se publica o se comunica lícitamente al público, dentro de dicho período, y por un medio distinto al fonograma, una grabación de la interpretación o ejecución, los derechos expirarán cincuenta años después de la fecha de primera publicación o de primera comunicación al público, si ésta es última es anterior.
- si se publica o se comunica al público en un fonograma, dentro de dicho período, una grabación de la interpretación o ejecución, los derechos expirarán noventa y cinco años después de la fecha de primera publicación o de primera comunicación al público, si ésta última es anterior.
- (2) En el artículo 3, apartado 2, segunda y tercera frases, el término «cincuenta» se sustituye por el término «noventa y cinco».
- (3) En el artículo 10, se añade el siguiente apartado 5:
- "5. Los apartados 1 y 2 del artículo 3, según han sido modificados por la Directiva [//insértese: n° de la Directiva de modificación], seguirá aplicándose en lo que atañe sólo a la grabación de interpretaciones o ejecuciones y a los fonogramas con respecto a los cuales el artista intérprete o ejecutante y el productor de los fonogramas gocen aún de protección, en virtud de estas disposiciones, a fecha de [insértese la fecha

antes de la cual los Estados miembros deben transponer la Directiva de modificación, según se menciona más abajo, en el artículo 2].»

- (4) Se añade el siguiente artículo 10 bis.

«Artículo 10bis

Disposiciones transitorias relativas a la transposición de la Directiva [//insértese: n° de la Directiva de modificación]

1. De no existir indicación manifiesta en contrario, se considerará que un contrato celebrado antes del [*insértese la fecha antes de la cual los Estados miembros deben transponer la Directiva de modificación, según se menciona más abajo, en el artículo 2*], en virtud del cual un artista intérprete o ejecutante ceda o haga concesión de sus derechos con respecto a la grabación de su interpretación o ejecución a un productor de fonogramas (en lo sucesivo, «contrato de cesión o concesión»), sigue surtiendo efecto transcurrida la fecha en que, en virtud de los apartados 1 y 2 del artículo 3, en su versión anterior a la modificación introducida por la Directiva [//insértese: n° de la Directiva de modificación], el artista intérprete o ejecutante y el productor de fonogramas dejarían de gozar de protección con respecto a la grabación de la interpretación o ejecución y al fonograma, respectivamente.
2. Los apartados 3 a 6 del presente artículo serán de aplicación a los contratos de cesión de los apartados 1 y 2 del artículo 3, en su versión anterior a la modificación introducida por la Directiva [//insértese: n° de la Directiva de modificación]/CE, el artista intérprete o ejecutante y el productor de fonogramas dejarían de gozar de protección con respecto a la grabación de la interpretación o ejecución y al fonograma, respectivamente.
3. Cuando un contrato de cesión o concesión otorgue al artista intérprete o ejecutante el derecho a una remuneración única, aquél tendrá el derecho a percibir del productor de fonogramas una remuneración anual adicional por cada año completo en que, en virtud de lo dispuesto en los apartados 1 y 2 del artículo 3, en su versión anterior a la modificación introducida por la Directiva [//insértese: n° de la Directiva de modificación]/CE, el artista intérprete o ejecutante y el productor de fonogramas ya no gozarían de protección con respecto a la grabación de la interpretación o ejecución y al fonograma, respectivamente.
4. El importe total de los fondos que el productor de fonogramas deba destinar al pago de la remuneración adicional mencionada en el apartado 3 será como mínimo igual al 20 por ciento de los ingresos que haya obtenido, en el año precedente a aquel en el que se abone la remuneración, por la reproducción, distribución y puesta a disposición de aquellos fonogramas con respecto a los cuales, en virtud de lo dispuesto en los apartados 1 y 2 del artículo 3, en su versión anterior a la modificación introducida por la Directiva [//insértese: n° de la Directiva de modificación]/CE, el artista intérprete o ejecutante y el productor de fonogramas hubieran dejado de gozar de protección el 31 de diciembre del citado año.

Los Estados miembros podrán establecer que los productores de fonogramas cuyos ingresos anuales totales, durante el año precedente a aquel por el que se abone la citada remuneración, no sobrepasen un umbral mínimo de 2 millones de euros, no estén obligados a destinar como mínimo el 20 por ciento de los ingresos que hayan obtenido, en el año precedente a aquel por el que se abone la remuneración, por la reproducción, distribución y puesta a disposición de aquellos fonogramas con respecto a los cuales, en virtud de lo dispuesto en el artículo 3, apartados 1 y 2, en su

versión anterior a la modificación introducida por la Directiva [//insértese: n° de la Directiva de modificación]/CE, el artista intérprete o ejecutante y el productor de fonogramas habrían dejado de gozar de protección el 31 de diciembre del citado año.

5. Los Estados miembros podrán decidir si el derecho a obtener una remuneración anual adicional, a que se refiere el apartado 3, ha de ser gestionado obligatoriamente por sociedades recaudadoras, y, en su caso, en qué medida.
6. Si, a partir de la fecha en que, en virtud de los apartados 1 y 2 del artículo 3, en su versión anterior a la modificación introducida por la Directiva, [//insértese: n° de la Directiva de modificación]/CE, el artista intérprete o ejecutante y el productor de fonogramas ya no gozarían de protección con respecto a la grabación de la interpretación o ejecución y al fonograma, respectivamente, el productor de fonogramas deja de poner a la venta un número suficiente de copias de un fonograma o de ponerlo a disposición del público, por procedimientos alámbricos o inalámbricos, de tal modo que el público pueda tener acceso individual al mismo cuando y donde lo desee, el artista intérprete o ejecutante podrá poner fin al contrato de cesión o concesión. Cuando un fonograma contenga la grabación de las interpretaciones o ejecuciones de varios artistas intérpretes o ejecutantes, éstos sólo podrán poner fin al contrato de cesión o concesión de forma conjunta. Si se pone fin al contrato de cesión o concesión conforme a lo especificado en las dos anteriores frases, los derechos del productor del fonograma sobre éste se considerarán expirados.

Si, a partir de la fecha en que, en virtud del artículo 3, apartados 1 y 2, en su versión anterior a la modificación introducida por la Directiva, [//insértese: n° de la presente Directiva de modificación]/CE, el artista intérprete o ejecutante y el productor de fonogramas ya no hubieran gozado de protección con respecto a la grabación de la interpretación o ejecución y al fonograma, respectivamente, un fonograma no se pone a disposición del público, por procedimientos alámbricos o inalámbricos, de tal modo que el público pueda tener acceso individual al mismo cuando y donde lo desee, los derechos del productor de fonogramas con respecto al fonograma y los derechos de los artistas intérpretes o ejecutantes con respecto a la grabación de su interpretación o ejecución expirarán.

- (5) Se añade el siguiente artículo 1, apartado 7:

«El plazo de protección de una composición musical con letra expirará setenta años después del fallecimiento de la última de las siguientes personas con vida, ya estén o no designadas esas personas como coautoras: el autor de la letra y el compositor de la música.»

Artículo 2

Transposición

1. Los Estados miembros adoptarán y publicarán, a más tardar el [...], las disposiciones legales, reglamentarias y administrativas necesarias para dar cumplimiento a lo establecido en la presente Directiva. Comunicarán inmediatamente a la Comisión el texto de dichas disposiciones, así como una tabla de correspondencias entre las mismas y la presente Directiva.

Aplicarán dichas disposiciones a partir del [...].

Cuando los Estados miembros adopten dichas disposiciones, éstas harán referencia a la presente Directiva o irán acompañadas de dicha referencia en su publicación oficial. Los Estados miembros establecerán las modalidades de la mencionada referencia.

2. Los Estados miembros comunicarán a la Comisión el texto de las disposiciones básicas de Derecho interno que adopten en el ámbito regulado por la presente Directiva.

Artículo 3

La presente Directiva entrará en vigor el día siguiente al de su publicación en el *Diario Oficial de la Unión Europea*.

Artículo 4

Los destinatarios de la presente Directiva serán los Estados miembros.

Hecho en Bruselas, el [...]

Por el Parlamento Europeo
El Presidente

Por el Consejo
El Presidente