



VRIJE  
UNIVERSITEIT  
BRUSSEL



Proef ingediend met het oog op behalen van de graad van Master  
in de Rechten

# **SAMPLING IN DE MUZIEKINDUSTRIE: EEN ANALYSE VAN HET JURIDISCH KADER EN DE PRAKTIJK**

*SAMPLING IN THE MUSIC INDUSTRY: AN ANALYSIS OF THE LEGAL  
FRAMEWORK AND ITS PRACTICE*

**Masterproef II: Scriptie**

**ILIAS DE SCHRYVER**

**0545859**

**Academiejaar 2021 - 2022**

Promotor: Prof. Dr. Fabienne Brison

Jury: Sandrien Mampaey

Afstudeerrichting: Economisch recht

Rechten & Criminologie

**"Mogelijke beperkingen in het verrichten van het onderzoek wegens de coronacrisis sinds maart 2020"**

*Deze masterproef is (ten dele) tot stand gekomen in de periode dat het hoger onderwijs onderhevig was aan een lockdown en beschermende maatregelen ter voorkoming van de verspreiding van het COVID-19 virus. Het proces van opmaak, de verzameling van gegevens, de onderzoeksmethode en/of andere wetenschappelijke werkzaamheden die ermee gepaard gaan, zijn niet altijd op gebruikelijke wijze kunnen verlopen. De lezer dient met deze context rekening te houden bij het lezen van deze masterproef, en eventueel ook indien sommige conclusies zouden worden overgenomen.*

*Deze maatregelen kunnen een gevolg hebben op de mate van aangetoonde gespecialiseerde kennis in het in deze masterproef uitgewerkte domein alsook op de graad van wetenschappelijk uitdiepen van het behandelde juridisch onderwerp, wegens een beperktere toegang tot bronnenmateriaal. De auteur van deze masterproef is (aanduiden wat van toepassing is en aanvullen waar nodig):*

***X evenwel de mening toegedaan dat voornoemde beperkende maatregelen geen noemenswaardige negatieve invloed hebben gehad op het onderzoek dat in deze masterproef is uitgewerkt.***

*o de mening toegedaan dat voornoemde beperkende maatregelen een negatieve invloed hebben gehad op het onderzoek dat in deze masterproef is uitgewerkt, waardoor mogelijks de gespecialiseerde kennis van het behandelde domein en de wetenschappelijk uitdieping van het onderwerp van de masterproef niet is geschied zoals gewenst door de auteur. De auteur wenst melding te doen van de volgende problemen die zich hebben voorgedaan, waarbij aan de lezer wordt gevraagd hiermee rekening te houden:*

- o.....*
- o.....*
- o.....*



**RECEIPT MASTER THESIS**

**PERSONAL DETAILS:**

Name + first name: DE SCHRYVER Ilias

Student ID: 0545859

Program: Master of Laws in de rechten

**Title Master thesis as mentioned on the submitted document:**

*Sampling in de muziekindustrie: een analyse van het juridisch kader en de praktijk*

**Name:**

DE SCHRYVER Ilias

**Signature:**

*Needs to be filled in by an employee of the Faculty secretariat:*

**The student has submitted his/her proposal on**

**Submission date:** .....

**Name recipient:** .....



## DECLARATION OF ORIGINALITY

The signed declaration of originality is an integral component of the written work (e.g. bachelor or master thesis) submitted by the student.

With my signature I confirm that

- – I am the sole author of the written work here enclosed<sup>1</sup>;
- – I have compiled the written work in my own words;
- – I have not committed plagiarism as defined in article 118 of the Teaching and examination regulations of the VUB; of which the most common forms of plagiarism are (non-exhaustive list):
  - – form 1: to copy paragraphs/sentences of other authors with a reference, but without the use of appropriate quotation marks when needed;
  - – form 2: to copy paragraphs/sentences of other authors, whether literally or not, without any sources;
  - – form 3: to refer to primary sources where both text and references, whether literally or not, are copied from a non-referenced secondary source;
  - – form 4: to copy paragraphs/sentences of other authors, whether with a reference or not, with only minimal or misleading adaptations.
- – I have referenced fully in the text and in the reference list any internet sources, published or unpublished works from which I have quoted or drawn reference;
- – I have indicated clearly all text from which I have quoted literally;
- – I have documented all methods, data and processes truthfully;
- – I have not manipulated any data;
- – I have mentioned all persons and organisations who were significant facilitators of the work, thus all the work submitted for assessment is my own unaided work except where I have explicitly stated otherwise;
- – this work nor part of it has been submitted for a degree to any other programme, university or institution;
- – I am aware that the work will be screened for plagiarism;
- – I will submit all original research material immediately at the Dean's office when it is requested;
- – I am aware that it is my responsibility to check when I am called for a hearing and to be available during the hearing period;
- – I am aware of the disciplinary sanctions in case of irregularities as described in article 118 of the Teaching and examination regulations of the VUB;
- – the hard copy I have submitted is identical to the digital copy I uploaded on Turnitin.

**Student's surname, first name:** DE SCHRYVER Ilias.

**Date:** 27/05/2022

**Signature:**

---

<sup>1</sup> For papers written by groups the names of all authors are required. Their signatures collectively guarantee the entire content of the written paper.

# INHOUDSOPGAVE

<b>Voorwoord</b> .....	<b>6</b>
<b>I. Inleiding</b> .....	<b>7</b>
<b>II. Sampling in de muziekindustrie</b> .....	<b>9</b>
<i>II.1. Geschiedenis</i> .....	9
<i>II.2. Wat is sampling?</i> .....	10
II.2.1. 'Music sampling' .....	12
II.2.2. 'Voice sampling' .....	12
<i>II.3. Morele discussie</i> .....	13
<i>II.4. Variant van sampling: de audio mashup</i> .....	14
<b>III. Juridisch kader van sampling</b> .....	<b>14</b>
<i>III.1. Regelgeving</i> .....	14
III.1.1. Auteursrecht .....	15
III.1.1.1. Toepassingsvoorwaarden .....	15
III.1.1.2. Vermogensrechten .....	16
III.1.1.3. Morele rechten.....	18
III.1.2. Naburige rechten .....	20
III.1.2.1. Uitvoerende kunstenaar .....	21
III.1.2.2. Producent van fonogrammen .....	22
III.1.3. Wettelijke uitzonderingen .....	23
III.1.3.1. Citaat .....	24
III.1.3.2. Parodie of pastiche .....	25
III.1.4. Toekomstige regelgeving .....	26
III.1.4.1. DSM-Richtlijn .....	26
<i>III.2. Rechtspraak</i> .....	29
III.2.1. België.....	29
III.2.1.1. James Brown is Dead-zaak.....	29
III.2.2. Europese Unie .....	32
III.2.2.1. Pelham-zaak .....	32
III.2.2.2. Overige arresten van het Hof van Justitie .....	43
III.2.3 Verenigde Staten.....	44
III.2.3.1 Bridgeport-zaak .....	44
III.2.4 Synthese .....	45
<b>IV. Juridische praktijk van sampling in de muziekindustrie</b> .....	<b>46</b>
<i>IV.1. Actoren</i> .....	46
IV.1.1. Artiesten .....	46

IV.1.1.1. De gesamplede artiesten.....	47
IV.1.1.2. De samplende artiesten .....	47
IV.1.2. Platenmaatschappij .....	48
IV.1.2.1. Grote platenmaatschappijen.....	49
IV.1.2.2. Onafhankelijke platenmaatschappijen.....	51
IV.1.2.3. Soorten overeenkomsten met een platenmaatschappij.....	51
IV.1.3. Collectieve beheersvennootschappen.....	52
IV.1.3.1. België.....	53
IV.1.4. Muziekuitgevers.....	56
IV.1.5. Clearing houses, sample trolls and sample factories .....	58
<i>IV.2. Contractuele praktijk .....</i>	<i>59</i>
IV.2.1. Sample clearing.....	59
IV.2.2. Vormen van clearing.....	61
<i>IV.3. Mogelijke gevolgen bij gebrek aan toestemming.....</i>	<i>62</i>
<b>V. Knelpunten in het juridisch kader en de praktijk van sampling .....</b>	<b>63</b>
<i>V.1. Onwetendheid inzake het juridisch kader.....</i>	<i>64</i>
<i>V.2. Criterium van herkenbaarheid.....</i>	<i>65</i>
<i>V.3. Citaatuitzondering.....</i>	<i>66</i>
<i>V.4. Zoektocht naar rechthebbenden .....</i>	<i>68</i>
<b>VI. Oplossingspistes.....</b>	<b>68</b>
<i>VI.1. Template van een sample overeenkomst .....</i>	<i>68</i>
<i>VI.2. Blockchain en music tracking technologies .....</i>	<i>69</i>
<i>VI.3. Creative Commons.....</i>	<i>70</i>
<i>VI.4. Zelfregulering .....</i>	<i>70</i>
<b>VII. Conclusie.....</b>	<b>72</b>
<b>Bibliografie.....</b>	<b>75</b>
<b>Bijlagen .....</b>	<b>85</b>

## VOORWOORD

De masterthesis vormt het sluitstuk van je universitaire opleiding. Deze uitdaging werd omarmd op een manier waarbij mijn liefde voor muziek werd benadrukt.

Aan de hand van deze thesis is er helderheid gecreëerd over het juridisch kader, de actoren en de praktijk van sampling in de muziekindustrie. Daarnaast hoop ik dat ik met deze thesis, artiesten een hulpmiddel kan bieden wanneer zij meer willen te weten komen over deze muzikale praktijk.

Vooreerst wil ik prof. dr. Fabienne Brison bedanken dat ze de kans heeft gegeven om mij te kunnen verdiepen in een onderwerp dat gelinkt is aan mijn passie en daarnaast mij tijdens het onderzoek te begeleiden en bij te sturen.

Ik wil alle experts uit het vakgebied bedanken die mij aan de hand van verschillende invalshoeken hebben geholpen om de juridische gevolgen en de impact van deze muzikale techniek uiteen te zetten: Yannick H'Madoun, Lucas Declerck, Ioan Kaes, Luc Gullinck, Wim Schreurs, Peter Marx, Emmanuel Verraes, Alex Trappeniers en Stefaan Moriau.

*Last but not least* wil ik mijn familie bedanken. Zij hebben mij gedurende de afgelopen vijf jaar gemotiveerd en alle kansen geboden waardoor ik zowel in Brussel als in het buitenland de mogelijkheid heb gehad om mijzelf academisch te ontwikkelen tot de persoon die ik nu ben.

Ik wens u veel leesgenot.

Ilias De Schryver

## I. INLEIDING

Wanneer er wordt gesproken over 'sampling' in de volksmond, weet iedereen ongeveer wel waarover het gaat. Meestal wordt er een voorbeeld van twee liedjes aangehaald waarbij in het ene lied de melodie of de zang van het andere lied eenmalig of repetitief voorkomt.<sup>1</sup>

In het algemeen wordt sampling gezien als "het fenomeen waarbij een gedeelte van een bestaand werk of bestaande prestatie wordt overgenomen en geïncorporeerd in een nieuw (muzikaal) werk"<sup>2</sup>. In het eerste deel van deze thesis zal het begrip 'sampling' worden uitgelegd in zijn verschillende verschijningsvormen. Wanneer en hoe is sampling ontstaan en welke soorten sampling bestaan er?

In het volgende hoofdstuk wordt het juridisch kader van sampling bestudeerd, bestaande uit de internationale, nationale en Europese regelgeving en rechtspraak. Hierbij zal het concept van sampling gelinkt worden aan de Belgische regelgeving inzake het auteursrecht en de naburige rechten<sup>3</sup>. Vervolgens zal op vlak van rechtspraak het *Pelham*-arrest<sup>4</sup> en de *James Brown is dead*-zaak<sup>5</sup> centraal staan. Samen met het *Spiegel Online*-arrest<sup>6</sup> en het *Funke Medien*-arrest<sup>7</sup> vormt het *Pelham*-arrest een geheel van arresten dat het spanningsveld blootlegt tussen enerzijds het auteursrecht en naburige rechten en anderzijds fundamentele grondrechten, waaronder de informatievrijheid, vrijheid van ondernemerschap en vrijheid van kunst.<sup>8</sup> De impact van de zaak *Pelham* zal aan de hand van een

---

<sup>1</sup> Door dit onderzoek ben ik op een andere manier naar muziek gaan luisteren. Bij deze raad ik de lezer aan om voor het lezen van deze thesis de site *whosampled.com* kort te raadplegen. Zoek even snel je favoriete nummer op en kijk of het nummer samples bevat of zelf gesampled is. Het is door deze site uitvoerig te raadplegen dat ik realiseerde wat de draagkracht van sampling is in de huidige muziekindustrie.

<sup>2</sup> G. AELBRECHT, "Sampling in de muzikwereld: een juridische benadering", *AM* 2003, afl. 3, (170) 170.

<sup>3</sup> Deze regelgeving is terug te vinden in boek XI van het Wetboek van Economisch Recht.

<sup>4</sup> HvJ 29 juli 2019, nr. C-476/17, *Pelham/Hütter*, ECLI:EU:C:2019:624.

<sup>5</sup> Rb. Brussel (NI.) (KG) 5 augustus 2004, *AM* 2005, afl. 3, 244.

<sup>6</sup> HvJ 29 juli 2019, nr. C-516/17, *Spiegel Online*, ECLI:EU:C:2019:625.

<sup>7</sup> HvJ 29 juli 2019, nr. C-469/17, *Funke Medien*, ECLI:EU:C:2019:623.

<sup>8</sup> B. SCHIPPER, "De kunst van het samplen na *Pelham*", *AMI* 2019, afl. 5, (162) 162.



analyse, zowel op Europees niveau als nationaal niveau<sup>9</sup>, uitgebreid behandeld worden.

In het tweede deel van deze masterproef wordt er een link gemaakt met de praktijk van sampling in de muziekindustrie. De verschillende actoren die meespelen in de praktijk worden op basis van hun juridische input geschetst in dit eerder pragmatische deel van het onderzoek: de artiest, de platenmaatschappij, de beheersvennootschappen en de muziekuitgevers en enkele nieuwe actoren zoals *sample factories*, *clearinghouses* en *sample trolls*. Daarnaast wordt in dit deel de contractuele praktijk van *sample clearing* onder de loep genomen.

In het derde deel van dit onderzoek wordt er ingegaan op de knelpunten die spelen in de grijze zone die zijn teruggevonden tijdens het veldonderzoek en de analyse van het juridisch kader. Dankzij meerdere interviews met experts in het vakgebied, was er de mogelijkheid om te polsen naar eventuele problemen en leemtes in de praktijk. Uiteindelijk bleek er weinig sprake van expliciete 'problemen' maar eerder discussiepunten. Als eerste zal de juridische onwetendheid bij de artiest zelf worden aangekaart. Daarnaast komt het nogal controversie criterium van herkenbaarheid en de toepassing van de citaatuitzondering op muziekwerken aanbod.

Ten slotte worden enkele mogelijke oplossingspistes aangehaald als antwoord op de knelpunten: het aanbieden van een template van een sample overeenkomst, meegaan met de digitalisering van onze maatschappij, het gebruik van Creative Common-licenties en het overwegen van een systeem van zelfregulering.

---

<sup>9</sup> BGH (DE) 20 november 2008, Metall auf Metall I, nr. I ZR 112/06, BGH (DE) 13 december 2012, Metall auf Metall II, nr. I ZR 182/11, BHG (DE) 1 juni 2017, Metall auf Metall III, nr. I ZR 115/16, IEF 16844 en BHG (DE) 30 April 2020, Metall auf Metall IV, nr. I ZR 115/16.

## II. SAMPLING IN DE MUZIEKINDUSTRIE

### II.1. GESCHIEDENIS

Tijdens het componeren van nieuwe muziek laten artiesten zich altijd inspireren door het werk van andere artiesten. Zelfs klassieke componisten baseerden zich op composities van voorgangers bij het compositieproces. Er was in die periode nog geen sprake van het gebruik van andermans opname maar enkel andermans creatie. Pas in de jaren zeventig, wanneer jongeren zich verzamelden in parken in de Bronx voor straatfeesten, werd er gebruik gemaakt van opnames van andere artiesten om zo een nieuw werk te creëren. Dj's en Mc's werkten samen om het publiek aan een stuk dansend te houden. Hierbij gebruikte de Dj kopieën van hetzelfde lied om zo de beat van het lied langer te laten spelen, waar de Mc vervolgens op kon rijmend rappen.<sup>10</sup> Op die manier ontstonden nieuwe creaties. Het duurde enkele jaren vooraleer de muziekindustrie deze nieuwe manier van muziekcreatie formeel erkende maar vanaf de jaren 80 konden de grote labels de waarde van dit nieuwe genre niet meer ontkennen. Artiesten en producenten die digitale samples gebruikten, alsook de artiesten van wie opnamen gesampled werden, hadden absoluut geen idee hoe zij de juridische aspecten van dit nieuwe artistieke fenomeen moesten aanpakken.<sup>11</sup>

Vanaf de jaren negentig werd er gerealiseerd dat er grof geld kon worden verdiend aan de hand van het opsporen van samples en vervolgens artiesten te gaan aanklagen voor het onrechtmatig gebruik van het auteursrechtelijk beschermd werk. Een voorbeeld van één van de grootste sampling-rechtszaken van die tijd is de "*Bittersweet Symphony*" zaak wat eveneens aantoont dat sampling in die tijd eveneens gebruikt werd in de rock/popmuziek. The Verve had bij het maken van hun hit "*Bittersweet Symphony*" gebruik gemaakt van een sample van de orkestrale versie van het nummer "*Last Time*" van de The Rolling Stones. Ook al was er een licentieovereenkomst afgesloten inzake het gebruik van de sample is, Allen Klein, de manager van de Stones, erin geslaagd om 100% van de royalty's te ontvangen door aan te tonen dat de licentieovereenkomst was geschonden.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> L.-E. MULRAINE, "A global perspective on Digital Sampling", *Akron L. Rev.* 2018, afl. 3, (697) 699.

<sup>11</sup> *Ibid.*, 704.

<sup>12</sup> A. BEHR, K. NEGUS en J. STREET, "The sampling continuum: a musical aesthetics and ethics in the age of digital production", *Journal for Cultural Research* 2017, afl. 21(3), (223) 225-226.

Door de technologische vooruitgang van afgelopen decennia is het enorm makkelijk geworden om te samplen en is de technologie die nodig is voor de productie van een nummer veel toegankelijker geworden.<sup>13</sup> Vroeger had je een specifiek apparaat (i.e. een *sampler*<sup>14</sup>) nodig waarmee je geluiden kon opnemen, opslaan en opnieuw laten afspelen. Momenteel kan dit gebeuren aan de hand van je smartphone of computer door simpelweg een programma of software te downloaden.

Er zijn gevallen waarbij een muziknummer eenmalig wordt gesampled maar eveneens gevallen waar bepaalde samples door verschillende artiesten worden gebruikt. In de hip-hop industrie gaat het dan vooral over bepaalde beat-samples die door zo goed als alle grote namen in de industrie worden gebruikt. Het belangrijkste voorbeeld is de 'Amen Break' uit het nummer 'Amen, Brother' dat de The Winstons uitbrachten in 1969. Beroemde artiesten zoals Tyler, the Creator, N.W.A, Jay-Z, Oasis, Dua Lipa en The Prodigy maakte reeds gebruik van deze wereldbekende drum sample.<sup>15</sup> Een ander voorbeeld, welke tegelijk één van mijn favoriete samples is, bevindt zich in 'Bam Bam' van Sister Nancy uit 1982. Deze voice-sample werd reeds gebruikt door Rihanna, Lauryn Hill, Chris Brown, Alicia Keys and Beyoncé.<sup>16</sup> Deze twee voorbeelden tonen aan dat sampling geworteld zit in de muziekgeschiedenis van de afgelopen decennia.

In de afgelopen twintig jaar zijn er zelfs enkele artiesten die aan de hand van sampling zich hebben geprofileerd tot boegbeelden van deze manier van muziekcreatie. Kanye West bijvoorbeeld heeft vooral in zijn beginjaren klassieke soulnummers een 'boost' gegeven door ze te samplen en zo bombastischer te maken dan ooit tevoren.<sup>17</sup>

## II.2. WAT IS SAMPLING?

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, 230.

<sup>14</sup> Akai, Roland en Boss zijn de bekendste merken van samplers in de jaren 90.

<sup>15</sup> Volgens [whosampled.com](http://whosampled.com) is deze sample al meer dan vijfduizend keer gebruikt; <https://www.whosampled.com/The-Winstons/Amen,-Brother/>.

<sup>16</sup> <https://www.whosampled.com/Sister-Nancy/Bam-Bam/sampled/?cp=2>.

<sup>17</sup> J. DRAPER, "A Brief History of Sampling", 15 november 2018, <https://www.udiscovermusic.com/stories/a-brief-history-of-sampling/>.

Het begrip *sampling* wordt geleend van het elektronische muziekinstrument dat voor het eerste werd gebruikt in de jaren 60. Aan de hand van een zogenaamde *sampler* had men voor het eerst de mogelijkheid om op een digitale wijze geluid op te nemen om het daarna te bewerken en opnieuw af te spelen.<sup>18</sup> Hierdoor werd het plots zeer makkelijk om eveneens bestaande werken op te nemen en deze nadien zelf te gebruiken in liveoptredens en opnamesessies.

Als er gesproken wordt over *sampling* is er sprake van minstens twee partijen. Aan de ene kant van het verhaal staat de rechthebbenden van het oorspronkelijke werk, ook wel de gesampled artiesten genoemd. Daartegenover staan de artiesten die zich laten inspireren door het oorspronkelijke werk, ook wel *sampling* artiesten genoemd.

Een *sample* kan bestaan uit een stuk songtekst, een bepaalde klank of een *ritmische sequens*<sup>19</sup>. In Belgische en Europese regelgeving is er nergens een expliciete melding te vinden van het begrip 'sampling'. Pas tijdens een analyse van de Belgische en Europese rechtspraak is er een uitspraak en een arrest terug te vinden over deze muzikale praktijk. Hier is op te merken dat het meestal zoeken is naar een duidelijke definitie, wat in mijn ogen problematisch is wanneer men vervolgens een uitspraak doet over de juridische analyse ervan. Uiteindelijk is er in de conclusie van de Advocaat-Generaal van de zaak Pelham, een uitgebreide definitie terug te vinden:

*"**Sampling** is een techniek waarbij met behulp van elektronische apparatuur fragmenten (monsters ofwel samples, waaraan de techniek haar naam ontleent) van een fonogram worden overgenomen om te worden gebruikt in een nieuwe compositie op een ander fonogram. Bij het hergebruik worden deze fragmenten vaak **gemixt, gewijzigd** en in een "**loop**" herhaald, zodat ze in het nieuwe werk **meer of minder herkenbaar** zijn. De fragmenten kunnen **variëren in lengte**, van minder dan een seconde tot enkele tientallen seconden. *Sampling* heeft derhalve **verschillende verschijningsvormen**, hetgeen de juridische kwalificatie ervan uiteraard niet vergemakkelijkt."<sup>20</sup>*

---

<sup>18</sup> 'Sampler (instrument)', [https://nl.wikipedia.org/wiki/Sampler\\_\(instrument\)](https://nl.wikipedia.org/wiki/Sampler_(instrument)).

<sup>19</sup> In de Pelham-zaak gaat het geschil over een *sample* die bestaat uit een "ritmische sequens".

<sup>20</sup> Concl. Adv. Gen. M. SZPUNAR bij HvJ 29 juli 2019, C-476/17, Pelham/Hütter, ECLI:EU:C:2019:624, punt 1.

Uit deze definitie kan afgeleid worden dat het hier gaat om een techniek die verschillende verschijningsvormen en beweegredenen heeft. Hierdoor is het moeilijk om een omvattend juridisch kader op te stellen.

Vervolgens wordt er kort een onderscheid gemaakt tussen 'music sampling' en 'voice sampling'.

### II.2.1. 'MUSIC SAMPLING'

De reikwijdte van 'music sampling' is heel ruim. Het kan gaan over het overnemen van het éénmalig spelen van een akkoord op een bepaalde manier. Het kan gaan over de speelcombinatie van een drum-snare en een cymbaal. Het kan gaan over een stukje van 0,5 seconden tot een heel refrein van 10 seconden. Daarnaast kan het hervormd zijn, ofwel aan de hand van een hogere of lagere frequentie ofwel wordt het fragment *gereversed*<sup>21</sup>. Dit laatste is bijvoorbeeld het geval bij het nummer 'One More Time' van Daft Punk. In dit nummer worden drie samples gebruikt van het nummer 'More Spell on You' van Eddie Johns waarop een groep blaasinstrumenten drie verschillende akkoorden spelen. Deze drie samples zijn nog geen seconde lang en worden door Daft Punk op *repeat* achter elkaar gezet in een andere volgorde waardoor ze een nieuwe 'catchy' melodie creëren.

### II.2.2. 'VOICE SAMPLING'

Bij 'voice sampling' moet het gaan over de opname van de stem van een natuurlijke persoon. Het kan gaan over ingezongen songteksten of over een opgenomen speech. Hierbij is het belangrijk dat er naast een auteursrechtelijke discussie en nabuurrechtelijke discussie eveneens een geschil kan ontstaan over het recht op stem van de oorspronkelijke zanger.<sup>22</sup> In Nederland werd er in de jaren negentig op een house-cd bepaalde uitspraken over duivelse muziekstijl van een dominee gebruikt. In 1994 oordeelde de rechtbank van Haarlem dat ondanks

---

<sup>21</sup> 'Reversing' slaat op het omkeren van een bepaald fragment.

<sup>22</sup> N. DEBRUYNE, "Privaatrechtelijke bescherming van de stem in commerciële context", *TPR* 2018, afl. 3, (1101) 1169-1170.

de ironische bedoelingen de grenzen van het recht op vrije meningsuiting waren buiten getreden doordat dit recht op een "zodanig grievende" wijze was gebruikt.<sup>23</sup>

### II.3. MORELE DISCUSSIE

Bij het afnemen van de interviews met de experts in het vakgebied werd opgemerkt dat er heel uiteenlopende meningen bestaan over het gebruik van samples in muziekwerken. Enerzijds wordt vaak gesteld dat sampling de creativiteit van een artiest stimuleert. Een bepaalde beat, akkoordenschema of basslijn kan een inspiratie vormen voor het nieuw werk dat daarnaast eer kan doen aan het gesamplede werk. Sampling wordt hier beschouwt als een manier voor de artiest om op een creatieve manier fragmenten van bestaande muziekwerken te gebruiken in een nieuw muziekwerk. In deze redenering wordt de uitoefening van onze Europese vrijheden en grondrechten vaak gebruikt als argument om zonder toestemming samples te gebruiken. Sampling kan in dit opzicht gezien worden als een creatieve methode die een brug slaat tussen consumptie en productie waarbij symbolen, zinnen, ritmes en melodieën tot iets tot iets geheel nieuws worden herschikt.<sup>24</sup>

Anderzijds wordt sampling beschouwt als een bedreiging voor de exclusieve rechten van het auteursrecht. In deze redenering wordt sampling gezien als "klankjatten" of zelfs gelijkgesteld aan diefstal. Wanneer samples worden gebruikt in plaats van studiomuzikanten, worden er namelijk belangrijke kosten bespaard ten nadele van fonogramproducenten en uitvoerende kunstenaars.<sup>25</sup> De open source filosofie en het opkomen van Creative Commons-licenties<sup>26</sup> zouden in deze discussie een middenweg kunnen bieden. Hierbij worden auteursrechtelijk beschermde werken niet gratis weggeven maar worden er door de rechthebbenden

---

<sup>23</sup> Pres. Rb. Haarlem (KG) (NL) 20 september 1994, *Dominee/Never Mind Music*, nr. 521/1994 uit N. DEBRUYNE, "Privaatrechtelijke bescherming van de stem in commerciële context", *TPR* 2018, afl. 3, (1101) 1170

<sup>24</sup> R.-L., SCHUR, *Parodies of Ownership: Hip-Hop Aesthetics and Intellectual Property Law*, Michigan, University of Michigan Press, 2009, 46.

<sup>25</sup> F. BRISON, *Het naburig recht van de uitvoerende kunstenaar*, Brussel, Larcier, 2001, 59.

<sup>26</sup> *Infra* 70.

bepaalde voorwaarden gekoppeld aan het gebruik van muziekwerken of passages ervan.<sup>27</sup>

## II.4. VARIANT VAN SAMPLING: DE AUDIO MASHUP

Een audio mashup kan worden gezien als een soort van creatieve “potpourri” waarbij de artiest verschillende werken mengt om zo tot een verassend nieuw muziekwerk te komen.<sup>28</sup> Dit kan gebeuren door de a capella versie van een muziekwerk te vermengen met de instrumentversie van een ander muziekwerk of door twee of meer muziekwerken samen te voegen om zo een nieuw muziekwerk te creëren.<sup>29</sup> Er is duidelijk een gelijkenis op te merken tussen het gebruik van samples en het maken van een mashup. In beide gevallen gaan artiesten auteursrechtelijk beschermde werken gebruiken in een nieuw muziekwerk. Het verschil is dat bij een mashup er vaak een groter aandeel van het beschermd werk wordt overgenomen. De grens tussen deze twee muzikale technieken blijft hoe dan ook vrij vaag. Hoewel online platforms zouden kunnen optreden om muziekwerken te verwijderen of te wijzigen op grond van een gebrek aan toestemming voor gebruik, is de juridische status van mashups in feite nog steeds een open vraag.<sup>30</sup>

## III. JURIDISCH KADER VAN SAMPLING

### III.1. REGELGEVING

Zoals eerder al werd vermeld is er tot op de dag vandaag geen expliciete wettelijke regeling inzake de praktijk van sampling. Logischerwijze wordt er gekeken naar

---

<sup>27</sup> V. BLOTTA, “Interactive Storytelling and Collaborative Content Production Through the Web: New Challenges to Exclusive Intellectual Rights”, *ENTER* 2018, afl. 2, (90) 97-98.

<sup>28</sup> D. LEFRANC, *Droit des applications connectées*, Brussel, Larcier, 2017, 255.

<sup>29</sup> F. DUCOMMUN, “Music/Video Mashups: Legal Perspective” in A. KARANCSI en J.-M. KENDRICK, *Licensing to Music – from BC to AD (Before the Change / After Digital)*, Londen, FRUKT, 2014, (234) 235.

<sup>30</sup> R. BRØVIG-HANSEN en E. JONES, “Remix’s retreat? Content moderation, copyright law and mashup music”, *SAGE* 2021, <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/14614448211026059>, (1) 14

het Wetboek Economisch Recht, meer bepaald Boek XI, om het nationaal juridisch kader te schetsen.

### III.1.1. AUTEURSRECHT

Wanneer men van plan is om gebruik te maken van sampling, is het belangrijk om te weten of men een sample gaat gebruiken van een auteursrechtelijk beschermd muziekwerk. Om dit te verifiëren moeten er gekeken worden naar de toepassingsvoorwaarden van het auteursrecht. Een auteur heeft het recht heeft om een afgeleid werk te creëren.<sup>31</sup> Dit omvat eveneens het gebruik van een sample in een nieuw werk.

#### III.1.1.1. TOEPASSINGSVOORWAARDEN

##### - Werk van letterkunde en kunst

In artikel XI.165 van het Wetboek Economisch Recht (hierna WER) staat er dat de auteur van een *werk van letterkunde en kunst* beroep kan doen op het auteursrecht.<sup>32</sup> Om de reikwijdte van deze bewoording te weten moeten er terugvallen worden op de Conventie van Bern (hierna CB) waar deze bewoording zijn oorsprong vindt. In artikel 2.1 van de CB is er een niet limitatieve opsomming terug te vinden waarbij er melding wordt gemaakt van muzikale composities met of zonder woorden.<sup>33</sup>

In Boek XI is er geen definitie of opsomming te vinden maar wel een vermelding van bepaalde relevante categorieën van werken waaronder muziekwerken<sup>34</sup> en bladmuziek<sup>35</sup>. Er kan dus geredeneerd worden dat muziekwerken onder de bewoording vallen van 'werken van letterkunde en kunst'.

---

<sup>31</sup> L. ALTER, "Acquiring Rights in Musical Compositions: Music Publishing Agreements" in A. KARANCSI en J.-M. KENDRICK, *Licensing of Music from BC to AD (Before the Change / After Digital)*, Londen, FRUKT, 2014, (52) 57.

<sup>32</sup> Wetboek van Economisch Recht, BS 29 maart 2013, 19.975.

<sup>33</sup> Berner Conventie voor de bescherming van werken van letterkunde en kunst van 24 juli 1971, BS 10 november 1999.

<sup>34</sup> Art. XI.179, e) WER.

<sup>35</sup> Art. XI. 190, 5) WER.



### - Concrete vorm

Vooraleer een muziekwerk een auteursrechtelijke bescherming geniet moet er eveneens sprake zijn van een concrete vorm. Ideeën of concepten kunnen niet worden beschermd door het auteursrecht.<sup>36</sup> In 2018 oordeelde het Hof dat het moet gaan om een uitdrukkingswijze waardoor het voorwerp van de auteursrechtelijke bescherming "voldoende nauwkeurig en objectief kan worden geïdentificeerd".<sup>37</sup> Deze identificatie kan gebeuren aan de hand van een opname, MP3, MP4 en/of bladmuziek. Hieruit volgt dat artiesten ideeën kunnen overnemen van andere artiesten, op voorwaarde dat er een ander uitwerking wordt gegeven aan het idee.<sup>38</sup>

### - Oorspronkelijkheid

Als laatste moet aangetoond worden dat een muziekwerk eveneens oorspronkelijk is. Deze derde voorwaarde wordt niet expliciet vermeld in het WER maar is terug te vinden in artikel XI.166, §5 WER waar het als voorwaarde wordt aangehaald bij de auteursrechtelijke bescherming van foto's. Een (muziek)werk of een deel van een (muziek)werk kan beschermd worden indien die een uitdrukking vormen van de eigen intellectuele schepping en creatieve geest van de artiest.<sup>39</sup> Daarnaast moet de auteur kunnen aantonen dat hij aan de hand van vrije en creatieve keuzes aan het werk een persoonlijke noot heeft gegeven die zijn persoonlijkheid weerspiegelt.<sup>40</sup> In een muziekwerk zal de oorspronkelijkheid zich eerder uiten aan de hand van complexe elementen of combinaties er van zoals melodie en ritme in plaats van akkoordenschema's en thema's.<sup>41</sup>

## III.1.1.2. VERMOGENSRECHTEN

Wanneer er wordt voldaan aan de drie toepassingsvoorwaarden, heeft de auteur het uitsluitend recht op de reproductie van zijn werk en om de mededeling ervan

---

<sup>36</sup> Cass. 17 februari 2017, *IRDI* 2017, 135.

<sup>37</sup> HvJ 13 november 2018 nr. C-310/17, *Levola Hengelo/Smilde Foods*, ECLI:EU:C:2018:899.

<sup>38</sup> F. GOTZEN en M.-C. JANSSENS, *Wegwijs in het intellectueel eigendomsrecht*, Brugge, Vanden Broele, 2020, 37.

<sup>39</sup> HvJ 16 juli 2019, nr. C-5/08, *Infopaq International/DDF*, ECLI:EU:C:2009:465.

<sup>40</sup> HvJ 1 december 2011 nr. C-145/10, *Painer/Standard*, ECLI:EU:C:2011:798.

<sup>41</sup> F. PETILLON, "Plagiaat in de muziekwereld: wie is bang van een deskundige rechter?", *IngCons* 2016, afl. 1, 209.

aan het publiek toe te staan of te verbieden. De bedoeling van deze patrimoniale rechten is om inkomsten te verwerven aan de hand van een open systeem van verschillende soorten rechten. De auteur heeft het recht om te beslissen op welke manier zijn werk wordt gereproduceerd.<sup>42</sup> Hij heeft vervolgens het exclusieve recht om toestemming te geven tot distributie van het origineel of kopieën van het werk.<sup>43</sup> Daarnaast is het enkel de auteur die kan beslissen om zijn werk aan het publiek mee te delen.<sup>44</sup> Rechthebbenden moeten hierbij realiseren dat hun exclusieve eigendomsrechten niet 'absoluut' zijn doordat zij in proportionaliteit met andere grondrechten moeten worden uitgeoefend.<sup>45</sup>

#### - Reproductierecht

Het reproductierecht heeft tot gevolg dat wanneer men een gehele of gedeeltelijke kopie maakt van een auteursrechtelijk beschermd muziekwerk, men in principe de toestemming moet vragen aan de auteur. De manier waarop deze kopie gemaakt is en de vorm die de kopie aanneemt speelt geen rol. Wanneer er sprake is van een gedeeltelijke reproductie, wat het geval is bij sampling, is het noodzakelijk dat de overgenomen samples een eigen oorspronkelijk gehalte bevatten die "de uitdrukking zijn van de eigen intellectuele schepping van de auteur"<sup>46</sup>.

#### - Adaptatierecht

Wanneer een artiest een bepaalde sample wil bewerken alvorens die te gebruiken in een nieuw werk, moet de auteur hiervoor eveneens zijn toestemming geven voor die bewerking.<sup>47</sup> Deze toestemming staat naast de toestemming die moet worden gegeven bij reproductie. Samples kunnen worden bewerkt enerzijds door hun toonhoogte, snelheid en ritme aan te passen, en anderzijds door bepaalde effecten toe te voegen zoals een *flanger*<sup>48</sup>. Men gaat dus eigen elementen gaan toevoegen aan een deel van een bestaand werk. Het adaptatierecht is van

---

<sup>42</sup> Art. XI.165, §1, lid 1 WER.

<sup>43</sup> Art. XI.165, §1, lid 5 WER.

<sup>44</sup> Art. XI.165, §1, lid 4 WER.

<sup>45</sup> F. GOTZEN en M.-C. JANSSENS, "Wegwijs in het intellectueel eigendomsrecht", Brugge, Vanden Broele, 2020, 51.

<sup>46</sup> HvJ 16 juli 2009, nr. C-5/08, Infopaq International/DDF, ECLI:EU:C:2009:465.

<sup>47</sup> Art. XI.165, §1, lid 2 WER

<sup>48</sup> Een flanger is een vaak voorkomend geluidstechnisch effect waarbij aan de opname een korte echo wordt toegevoegd.

toepassing zolang de vormelementen van het gesamplede werk herkenbaar blijven.<sup>49</sup> In de praktijk van sampling valt op te merken dat er zo goed als altijd sprake is van een adaptatie op de originele sample. De samplende artiest zal op basis van het adaptatierecht zelf auteur worden van zijn werk wanneer er naast de toepassingsvoorwaarden inzake auteursrecht eveneens wordt voldaan aan volgende twee voorwaarden. Enerzijds moet de samplende artiest alvorens de publicatie van het werk logischerwijze de toestemming hebben verkregen om de sample in zijn muziekwerk te gebruiken. Naast deze toestemming moet de samplende artiest een zeker getrouwheid respecteren tegenover het muziekwerk.<sup>50</sup> Dit slaat op het respecteren van de morele rechten van de gesamplede artiest. Wanneer de samplende artiest dit werk wil gaan exploiteren volstaan deze voorwaarden niet maar moet men eveneens met de gesamplede artiest een licentieovereenkomst gaan sluiten over de modaliteiten van de exploitatie.<sup>51</sup>

#### - Recht op mededeling aan het publiek

Naast het reproductierecht en het adaptierecht, moet de artiest eveneens rekening houden met het recht op mededeling aan het publiek. Het is noodzakelijk om de toestemming te vragen aan de auteur wanneer je een deel van een auteursrechtelijk beschermd werk gaat medelen aan een nieuw publiek, wat het geval is bij sampling. De digitale beschikbaarheidstelling waarbij het publiek zelf de mogelijkheid heeft om te bepalen waar en wanneer ze toegang hebben tot het werk, valt eveneens onder dit recht.<sup>52</sup> Wanneer een artiest een sample gaat gebruiken, moet dus eveneens de toestemming gekregen worden voor de mededeling aan het nieuwe publiek dat de samplende artiest zal bereiken.

#### III.1.1.3. MORELE RECHTEN

Naast een patrimoniale zekerheid biedt het auteursrecht de auteur eveneens een bescherming van de persoonlijkheid. Aan de hand van drie morele rechten krijgt

---

<sup>49</sup> M.-C. JANSSENS, "De beschermingsomvang in het auteursrecht: een balans na tien jaar toepassing van de Wet van 1994", *A&M* 2004, afl. 5, (444) 449.

<sup>50</sup> A. BERENBOOM, *Le nouveau droit d'auteur et les droits voisins*, Brussel, Larcier, 2008, 212.

<sup>51</sup> *Infra* 59.

<sup>52</sup> Art. 3, lid 1 Richtlijn Informatiemaatschappij.

de auteur de mogelijkheid om het persoonlijk karakter van zijn creatieve schepping te beschermen. Deze rechten zijn onvervreemdbaar waardoor er geen globale afstand voor toekomstige uitoefening mogelijk is.<sup>53</sup>

- Het recht van bekendmaking

De auteur beslist wanneer zijn werk aan het publiek wordt bekendgemaakt.<sup>54</sup> Dit recht, ook wel het divulgatierecht genoemd, wordt uitgeput vanaf de eerste bekendmaking waardoor het niet echt relevant is binnen de sampling-praktijk. De auteur zou dit recht enkel kunnen gebruiken wanneer er een sample wordt gebruikt van een werk dat nog niet is bekendgemaakt. In de praktijk is op te merken dat een sample vaak gehaald wordt uit een werk dat reeds op Spotify, YouTube of Soundcloud staat, waardoor de kans op een inbreuk op dit moreel recht bij sampling heel klein is.

- Het recht van vaderschap

Wanneer een werk is bekendgemaakt, heeft de auteur vervolgens het recht om te beslissen of zijn naam al dan niet op het werk wordt vermeld. Dit houdt in dat hij eveneens kan verkiezen om vermeld te worden aan de hand van een pseudoniem.<sup>55</sup> De gesamplede artiest kan dus eisen dat zijn naam als 'feature' of als 'artiest' wordt vermeld bij de informatie van het nieuwe werk waarin een sample uit zijn auteursrechtelijk beschermd werk is verwerkt.

- Het recht op eerbied

Dit laatste morele recht heeft tot doel om de integriteit van het werk te beschermen. Enerzijds heeft de auteur de mogelijkheid om zich te verzetten tegen elke materiële wijziging van zijn werk.<sup>56</sup> Hierbij is het niet noodzakelijk om belangenschade aan te tonen, wat contrasteert met het recht in onze buurlanden

---

<sup>53</sup> Art. XI.165 §2, lid 1-2 WER.

<sup>54</sup> Art. XI.165 §2, lid 3 WER.

<sup>55</sup> Art. XI.165 §2, lid 5 WER.

<sup>56</sup> Art. XI.165 §2, lid 6 WER.

waar dit wel het geval is.<sup>57</sup> Een artiest kan dus aan de hand van zijn integriteitsrecht stellen dat de geest van zijn werk is aangetast doordat er een sample uit zijn werk is bewerkt en gebruikt in een nieuw werk. Anderzijds kan de auteur dit recht eveneens invoeren wanneer er een misvorming, aantasting of andere wijziging aan zijn werk optreedt, zijn eer of reputatie kunnen schaden.<sup>58</sup> Dit was bijvoorbeeld het geval bij een zaak tussen Jay Z en de neef van de Egyptische componist Baligh Hamdi waarbij werd geargumenteed dat het recht op eerbied was geschonden door het 'vulgaire' gehalte van het werk van Jay Z.<sup>59</sup>

### III.1.2. NABURIGE RECHTEN

Wanneer een muziekwerk wordt opgenomen, komen er in de meeste gevallen naast de auteur eveneens andere belanghebbenden bij kijken. Men kan bijvoorbeeld beroep doen op studiomuzikanten die tijdens de opnames het muziekwerk zullen inspelen. Deze muzikanten worden beschermd door het naburig recht van de uitvoerende kunstenaar. Daarnaast is er in het recht eveneens een bescherming te vinden voor de producent van de eerste vastlegging. In deze bescherming draait het vooral om een bescherming te bieden voor de initiatiefnemer die het risico van investering op zich neemt. Het belang van deze rechten ligt in het feit dat een bepaalde prestatie kan worden vastgelegd en vervolgens verder gebruikt worden zonder dat de fysieke aanwezigheid van de muzikant/producer vereist is. Naburige rechten hebben als bestaansreden om het verlies van controle en inkomen van deze belanghebbenden tegen te gaan. Er kan niet gesteld worden dat sampling op een onbetwiste manier kan beschouwd worden als een reproductie in de zin van de Conventie van Rome.<sup>60</sup> Daarom is het belangrijk om de relatie van sampling met elk apart naburig recht te behandelen.

---

<sup>57</sup> F. GOTZEN en M.-C. JANSSENS, *Wegwijs in het intellectueel eigendomsrecht*, Brugge, Vanden Broele, 2020, 49.

<sup>58</sup> Art. XI.165 §2, lid 7 WER.

<sup>59</sup> R. CARROLL, "Jay Z wins copyright infringement case over Big Pimpin' Egyptian song sample", 2015, <https://www.theguardian.com/music/2015/oct/21/jay-z-wins-copyright-infringement-case-big-pimpin-sample>.

<sup>60</sup> F. BRISON, *Het naburig recht van de uitvoerende kunstenaar*, Brussel, Larcier, 2001, 59; Art. 7, lid 1, c Conventie van Rome van 26 oktober 1961 ter bescherming van de vertolkende of uitvoerende kunstenaars, van de producenten van fonogrammen en van de omroeporganisaties, BS 10 november 1999.

### III.1.2.1. UITVOERENDE KUNSTENAAR

Een muzikant die mee een muziekwerk helpt uitvoeren, bezit dus bepaalde vermogensrechten en morele rechten, op zijn of haar persoonlijke prestatie. Die prestatie kan plaats vinden in een studio of op een podium. Hierbij is er geen vereiste van oorspronkelijkheid maar mag de artistieke prestatie niet informatief of technisch zijn.<sup>61</sup> In het Belgisch recht is er geen definitie terug te vinden van een uitvoerende kunstenaar. In de Conventie van Rome staat er dat het gaat over o.a. acteurs, muzikanten en dansers.<sup>62</sup>

De uitvoerende kunstenaar bezit, net zoals de auteur, het recht om toestemming te geven tot reproductie van de prestatie en tot elke vorm van mededeling van de prestatie aan het publiek.<sup>63</sup> Voor de uitvoerende kunstenaar is een gedeeltelijke reproductie van zijn prestatie voldoende om zich op zijn vermogensrechten te beroepen.<sup>64</sup> Daarbij stelt AELBRECHT dat er moet nagegaan worden of de beschermenswaardige, karakteristieke, artistieke, herkenbare trekken van de prestatie gereproduceerd werden. Pas in die situatie kan er sprake zijn van een inbreuk.<sup>65</sup>

Wanneer een artiest een sample wil gebruiken van een prestatie uit een studio, moet in principe de toestemming van de uitvoerende kunstenaar worden bekomen. Wanneer een artiest een sample wil gebruiken van een prestatie uit een liveoptreden, dan is de toestemming enkel nodig van de solisten, dirigenten en, voor de andere uitvoerende kunstenaars, door de directeur van hun groep.<sup>66</sup> Deze nabuurrechtelijke bescherming biedt dus iets minder bescherming dan de auteursrechtelijke bescherming. Daartegenover heeft het Hof van Justitie wel bepaald dat men bij de toepassing van de naburige rechten, dezelfde

---

<sup>61</sup> F. GOTZEN en M.-C. JANSSENS, *Wegwijs in het intellectueel eigendomsrecht*, Brugge, Vanden Broele, 2020, 86.

<sup>62</sup> Art. 3, a Conventie van Rome van 26 oktober 1961 ter bescherming van de vertolkende of uitvoerende kunstenaars, van de producenten van fonogrammen en van de omroeporganisaties, *BS* 10 november 1999.

<sup>63</sup> Art. XI.205 §1 WER.

<sup>64</sup> F. BRISON, *Het naburig recht van de uitvoerende kunstenaar*, Brussel, Larcier, 2001, 390.

<sup>65</sup> G. AELBRECHT, "Sampling in de muziekwereld: een juridische benadering", *AM* 2003, afl. 3, (170) 178.

<sup>66</sup> Art. XI.207 WER.

uitleggingscriteria mag gebruiken als die van het auteursrecht, tenzij de wetgever andere aanwijzingen gaf.<sup>67</sup>

Daarnaast bezit de uitvoerende kunstenaar eveneens twee morele rechten, namelijk het recht op naamsvermelding en het recht op eerbied. Deze morele rechten zijn minder omvangrijk dan de morele rechten van de auteur. Enerzijds is het recht op naamsvermelding beperkt tot de eerlijke beroepsgebruiken. Dit wil zeggen dat de samplende artiest enkel de naam van de band moet vermelden in plaats van elke muzikant apart. Daarnaast kan de uitvoerende kunstenaar zich enkel verzetten wanneer er risico is voor zijn of haar eer of reputatie.<sup>68</sup> Een uitvoerende kunstenaar zou de bescherming tegen de oneerlijke concurrentie of de bescherming van de persoonlijkheidsrechten kunnen inroepen. Wanneer er gebruik gemaakt wordt van samples worden er namelijk kosten bespaard ten nadele van die producenten die uitvoerende kunstenaars hebben vergoed voor hun prestatie. Daarnaast zouden uitvoerende kunstenaars eveneens hun persoonlijkheidsrechten kunnen inroepen wanneer de uitvoerende kunstenaar zelf herkenbaar is in de sample.<sup>69</sup>

### III.1.2.2. PRODUCENT VAN FONOGRAMMEN

In het Belgisch recht is er geen definitie te vinden van een producent van fonogrammen. In de Conventie van Rome is er te lezen dat een fonogram slaat op elke eerste vastlegging waarbij de geluidsdrager geen rol speelt.<sup>70</sup> Daarnaast wordt de natuurlijke of rechtspersoon die de klanken van een uitvoering of andere klanken voor het eerst vastlegt, de producent van een fonogram genoemd.<sup>71</sup> Er zou een verwijzing kunnen gemaakt worden naar wat in de praktijk de *producer* wordt genoemd. Deze persoon staat de artiest bij in de studio tijdens het opnemen en masteren van het muziekwerk. Om de juridische bescherming van producent

---

<sup>67</sup> HvJ 31 mei 2016, nr. C-117/15, Reha Training, ECLI:EU:C:2016:379.

<sup>68</sup> Art. XI.204 §3-4 WER.

<sup>69</sup> F. BRISON, *Het naburig recht van de uitvoerende kunstenaar*, Brussel, Larcier, 2001, 59.

<sup>70</sup> Art. 3, b Conventie van Rome van 26 oktober 1961 ter bescherming van de vertolkende of uitvoerende kunstenaars, van de producenten van fonogrammen en van de omroeporganisaties, BS 10 november 1999.

<sup>71</sup> Art. 3, c Conventie van Rome van 26 oktober 1961 ter bescherming van de vertolkende of uitvoerende kunstenaars, van de producenten van fonogrammen en van de omroeporganisaties, BS 10 november 1999.

te ontvangen is er de vereiste van investering in de eerste vastlegging van geluid op een drager, ook wel *fonogram* genoemd.<sup>72</sup>

De producent van fonogram bezit eveneens het reproductierecht en het recht op mededeling.<sup>73</sup> Hierdoor kan de producent optreden indien artiesten opnames kopiëren en die zonder toestemming of vergoeding gebruiken in een nieuw muziekwerk. In tegenstelling tot de uitvoerende kunstenaar heeft de producent van fonogram geen morele rechten.

Verder is er op te merken dat het Hof van Justitie zich in 2019 voor het eerst uitspreekt over de reikwijdte van dit naburig recht. In het Pelham arrest stelt het Hof dat het reproductierecht van de producent van fonogram, terug te vinden in artikel 2, c) van deze richtlijn, een volledige harmonisatie omvat van de materiële inhoud van dat recht.<sup>74</sup> Verder roept het Hof met het criterium van herkenbaarheid een nieuwe uitzondering in het leven op de toepassing van dit reproductierecht.<sup>75</sup>

### III.1.3. WETTELIJKE UITZONDERINGEN

De overheid heeft de plicht de artistieke vrijheid te beschermen tegen buitensporig gebruik ervan.<sup>76</sup> Om een bepaalde balans te vinden tussen de belangen van de gebruiker en de belangen van de auteur, zijn er daarom uitzonderingen in het leven geroepen op de hierboven vermelde vermogensrechten. De oorsprong van de uitzonderingen in ons nationaal auteursrecht, is de Europese Richtlijn van 2001 betreffende de harmonisatie van het auteursrecht en naburige rechten in de informatiemaatschappij.<sup>77</sup> Hierbij moet er rekening gehouden worden met de “3-steps test” die terug te vinden is in deze Richtlijn. De toepassing van uitzonderingen is enkel geoorloofd in bepaalde bijzondere gevallen wanneer ze geen afbreuk doen aan de normale exploitatie van het werk en wanneer ze de

---

<sup>72</sup> F. GOTZEN en M.-C. JANSSENS, *Wegwijs in het intellectueel eigendomsrecht*, Brugge, Vanden Broele, 2020, 87.

<sup>73</sup> Art. XI.209 WER

<sup>74</sup> HvJ 29 juli 2019, nr. C-476/17, Pelham / Hütter, ECLI:EU:C:2019:624.

<sup>75</sup> *Infra* 39.

<sup>76</sup> C. ROMAINVILLE, *Le droit à la culture, une réalité juridique*, Brussel, Bruylant, 2014, 617.

<sup>77</sup> Richtl.Raad nr.2001/29/EG, 22 mei 2001 betreffende de harmonisatie van bepaalde aspecten van het auteursrecht en de naburige rechten in de informatiemaatschappij, *Pb.L.* 22 juni 2001, afl. 167, 10.



wettige belangen van de rechthebbenden niet onredelijk schaden.<sup>78</sup> Het Hof toonde daarnaast aan in haar rechtspraak dat deze test niet alleen door de wetgever moet worden toegepast, maar eveneens als bijkomende test moet worden gehanteerd door de rechter.<sup>79</sup>

In artikel XI.189 en XI.190 WER kan er een restrictieve oplijsting van de algemene uitzonderingen teruggevonden worden die gebruikers kunnen invoeren. In verdere artikels volgen er nog uitzonderingen ten behoeve van onderwijs, wetenschappelijk onderzoek en uitlening die niet worden behandeld wegens het feit dat zij niet relevant zijn.<sup>80</sup>

Er zijn slechts enkele uitzonderingen die in de praktijk van sampling van belang zijn. Eerst en vooral de citaatuitzondering waarover in de Pelham-zaak voor het eerst opheldering is gekomen. Daarnaast zou parodie eveneens relevant kunnen zijn binnen sampling.

### III.1.3.1. CITAAT

Wanneer men gebruik wil maken van een citaat is het noodzakelijk dat de bron en de naam van de auteur vermeld is, tenzij dit niet mogelijk is. Daarnaast moet het geciteerde werk op geoorloofde wijze openbaar gemaakt zijn, is het citaat bedoeld ter behoeve van kritiek, polemieken of recensie en geschiedt het citeren overeenkomstig de eerlijke beroepsgebruiken.<sup>81</sup> Ten slotte moet er ook sprake zijn van een zekere interactie waarbij de twee werken in dialoog gaan met elkaar.<sup>82</sup> De vraag die hier rijst is of een artiest aan de hand van een citaat, het proces van sample clearing zomaar kan overslaan en zonder toestemming een sample kan gebruiken in een nieuw muziekwerk.

Er zou hier kunnen geredeneerd worden dat bepaalde samples kunnen dienen als citaten ten behoeve van kritiek of polemieken. Er is namelijk geen uitsluiting van

---

<sup>78</sup> Art. 5.5 Richtlijn Informatiemaatschappij.

<sup>79</sup> HvJ 10 april 2014, nr. C-435/12, ACI Adam, ECLI:EU:C:2014:254.

<sup>80</sup> Art. XI.191/1 - XI.193 WER.

<sup>81</sup> Art. XI.189, §1 WER.

<sup>82</sup> HvJ 29 juli 2019, C-476/17, Pelham GmbH, Moses Pelham, Martin Haas/Ralf Hütter, Florian Schneider-Esleben, ECLI:EU:C:2019:624.

muziekцитaten te vinden in het geldend recht. Tot 2019 had het Hof van Justitie zich nooit uitgesproken over de toepassing van de uitzondering van citaat in muziekwerken. Het is het belangrijk om te vermelden dat in het Pelham-arrest wordt geredeneerd dat deze uitzondering wel degelijk kan toegepast worden op muziekwerken.<sup>83</sup>

### III.1.3.2. PARODIE OF PASTICHE

Wanneer een werk op geoorloofde wijze is openbaar gemaakt, kan de auteur zich niet verzetten tegen een karikatuur, parodie of pastiche. Hierbij moet rekening gehouden worden met de eerlijke gebruiken.<sup>84</sup> Deze uitzondering geeft gestalte aan de vrijheid van meningsuiting. Hierdoor is het niet eenvoudig voor de rechters om een evenwicht te vinden tussen dit grondrecht en het auteursrecht.<sup>85</sup>

Een definitie van deze drie begrippen is niet terug te vinden in het wetboek. Voor de praktijk van sampling zijn enkel parodie en pastiche relevant. Parodie slaat op een grappige nabootsing om iets bespottelijk te maken. Pastiche slaat op een werkstuk in nabootsende stijl.<sup>86</sup> Tot en met het Deckmyn-arrest was het aan de rechter om elke zaak te toetsen aan het principe van 'het eerlijk gebruik'. In de Belgische rechtspraak was er hierdoor verschillende criteria in het leven geroepen op basis waarvan de uitzondering van parodie werd aanvaard of verworpen.<sup>87</sup> In 2014 stelt het Hof dat een "parodie" een autonoom unierechtelijk begrip is met twee cumulatieve voorwaarden, waardoor deze nationale jurisprudentiële criteria hun relevantie verloren. De wezenlijke kenmerken van een parodie bestaan enerzijds uit een nabootsing met duidelijke verschillen en anderzijds moet er sprake zijn van humor of spot. Daarnaast moet de nationale rechter op zoek gaan naar een rechtvaardig evenwicht tussen de belangen van de auteurs en de gebruikers.<sup>88</sup>

---

<sup>83</sup> *Infra* 41.

<sup>84</sup> Art. XI.190, 10° WER.

<sup>85</sup> Brussel 29 juli 2010, *A&M* 2010, 547.

<sup>86</sup> Deze twee definities komen uit de Van Dale Woordenboek, *vandale.nl*.

<sup>87</sup> F. GOTZEN en M.-C. JANSSENS, *Wegwijs in het intellectueel eigendomsrecht*, Brugge, Vanden Broele, 2020, 74.

<sup>88</sup> HvJ 3 september 2014, nr. C-201/13, Deckmyn/Vandersteen, ECLI:EU:C:2014:2132.

In de Belgische of Europese rechtspraak is er geen melding te vinden van het gebruik van parodie als uitzondering bij geschillen over muziekwerken. Deze uitzondering wordt voornamelijk ingeroepen bij afbeeldingen. Het is moeilijk om parodie toe te passen op sampling net door het feit dat hier kleine fragmenten van muziekwerken worden gebruikt. Wanneer men de spot wil drijven met een bepaald muziekwerk, zal men eerder (zo goed als) het gehele muziekwerk overnemen en het principe van een cover toe passen.

In Nederland en Frankrijk daarentegen waren er twee gelijkaardige rechtszaken waarbij de uitzondering van parodie werd ingeroepen bij de sampling van een fragment uit een talkshow en een fragment uit een radio-interview. In beide gevallen was de uitspraak in het nadeel van de samplende artiesten. Enerzijds werd door de Nederlandse rechter geoordeeld dat ze hun recht op vrije meningsuiting "zodanig grievend" gebruikten dat de grenzen van het toelaatbare waren overschreden. Volgens de Franse rechter was het nummer met de sample door "het kwaadwillig en denigrerend karakter" geen aanvaardbare vorm van parodie.<sup>89</sup> SCHIPPER stelt op basis van deze rechtszaken en na een analyse van de nationale uitspraken van de Pelham-zaak, dat er bij het gebruik van een sample in een normale commerciële context doorgaans geen sprake is van een karikatuur, parodie of pastiche.<sup>90</sup> Daarnaast is er in de conclusie van de advocaat generaal van de Pelham-zaak te lezen dat er bij een parodie net zoals bij een citaat een interactie nodig is met de auteur of het gebruikte werk zelf, wat afwezig is in dit hoofdgeding.<sup>91</sup> MADI gaat zelf zo ver dat hij stelt dat om deze reden de parodie uitzondering helemaal mag uitgesloten worden bij de praktijk van sampling.<sup>92</sup>

### III.1.4. TOEKOMSTIGE REGELGEVING

#### III.1.4.1. DSM-RICHTLIJN

---

<sup>89</sup> TGI (FR) Parijs 15 maart 1990 en Pres. Rb. Haarlem (KG) (NL) 20 september 1994, Dominee/Never Mind Music, nr. 521/1994. uit N. DEBRUYNE, "Privaatrechtelijke bescherming van de stem in commerciële context", *TPR* 2018, afl. 3, 1170.

<sup>90</sup> B. SCHIPPER, "Het chilling effect van Kraftwerk I/II op sound sampling – Pleidooi voor zelfregulering ter bevordering van samplegebruik", *AMI* 2014, afl. 4, (105) 107.

<sup>91</sup> Concl. Adv. Gen. M. SZUNPAR bij HvJ 29 juli 2019, C-476/17, Pelham/Hütter, ECLI:EU:C:2019:624., punt 89.

<sup>92</sup> C. MADI, "Le sample, entre liberté de creation et droit d'interdire", *ENTER* 2019, afl. 3, (156) 163.

Op 6 juni 2019 trad één van de meest gelobbyde Europese richtlijn in werking. De Richtlijn inzake auteursrechten en naburige rechten in de digitale eengemaakte markt, kortweg de *DSM-richtlijn*<sup>93</sup> was het laatste onderdeel van het Copyright Package waarmee de Europese Unie zich wou voorbereiden op de nieuwe fase van de digitalisering van de maatschappij. De totstandkoming van deze richtlijn ging gepaard met enorm veel discussies waarbij *GAF*A<sup>94</sup> de grootste tegenstanders waren. Op 26 juli 2021 publiceerde de Europese Commissie een persbericht om België en 22 andere lidstaten te wijzen op het verstrijken van de deadline<sup>95</sup> om deze richtlijn op nationaal niveau te hebben geïmplementeerd.<sup>96</sup> Op 5 april 2022 is er door de regering een wetsontwerp ingediend met als doel deze richtlijn in het Wetboek Economisch Recht te implementeren.<sup>97</sup>

Eerst en vooral wordt er in deze richtlijn een nieuwe definitie in het leven geroepen namelijk die van een 'aanbieder van een onlinedienst voor het delen van content': *"een aanbieder van een dienst van de informatiemaatschappij die als belangrijkste of een van de belangrijkste doelstellingen heeft een grote hoeveelheid door de gebruikers van de dienst **geüploadede auteursrechtelijk beschermde werken of andere beschermde materialen** op te slaan en toegankelijk te maken voor het publiek, waarbij hij deze werken en materialen ordent en promoot met een winstoogmerk."*<sup>98</sup> Met deze definitie wordt onder andere de sociale media platformen geviseerd die momenteel een enorme grote impact hebben op onze maatschappij.<sup>99</sup> Men spreekt in de definitie over *geüploadede auteursrechtelijk beschermde werken of andere beschermde materialen*. Deze definitie kan relevant worden wanneer artiesten samples van auteursrechtelijk beschermde werken gaan gebruiken in een nieuw muziekwerk en vervolgens dit werk zonder toestemming van de rechthebbende gaan uploaden op deze platformen.

---

<sup>93</sup> Richtl.Raad nr. 2019/790/EG, 17 april 2019 inzake auteursrechten en naburige rechten in de digitale eengemaakte markt en tot wijziging van Richtlijnen 96/9/EG en 2001/29/EG, *Pb.L.* 17 mei 2019, afl. 130, 92.

<sup>94</sup> GAF A slaat op Google, Apple, Facebook en Amazon.

<sup>95</sup> De deadline was 7 juni 2019.

<sup>96</sup> "Copyright: Commission calls on Member States to comply with EU rules on copyright in the Digital Single Market", [https://ec.europa.eu/commission/presscorner/detail/en/MEX\\_21\\_3902](https://ec.europa.eu/commission/presscorner/detail/en/MEX_21_3902).

<sup>97</sup> Voorstel van wet tot omzetting van Richtlijn (EU) 2019/790 van het Europees Parlement en de Raad van 17 april 2019 inzake auteursrechten en naburige rechten in de digitale eengemaakte markt en tot wijziging van Richtlijnen 96/9/EG en 2001/29/EG, *Parl.St.* Kamer 2022-55, nr. 2608/001.

<sup>98</sup> Art. 2, lid 1, punt 6 DSM-richtlijn.

<sup>99</sup> Bv. Facebook, Instagram, TikTok, enz.

Aan de hand van artikel 17 van de DSM-Richtlijn wordt gesteld dat deze platformen een handeling verrichten van mededeling aan het publiek wanneer hij het publiek toegang verleent tot auteursrechtelijk beschermde werken of andere beschermde materialen die door de gebruikers ervan zijn geüpload.<sup>100</sup> Dit houdt concreet in dat de aanbieders zelf de verantwoordelijkheid hebben om toestemming te verkrijgen van de rechthebbenden wanneer de gebruikers van het platform auteursrechtelijk beschermde werken uploaden. De reden van deze verschuiving van aansprakelijkheid naar deze platformen is dat er sprake is van een *value gap*. Er wordt massaal veel gebruikt van auteursrechtelijke beschermde muziekwerken zonder dat de rechthebbenden hier een vergoeding voor krijgen. Aan de hand van artikel 17 krijgen zowel de rechthebbenden van de auteursrechtelijk beschermde werken als de gebruikers van de platformen, wettelijke garanties.<sup>101</sup>

Naast het kwalificeren van deze handeling als mededeling van het publiek, wordt in dit artikels eveneens de verplichtingen van de aanbieders gemoduleerd. Dit houdt ten eerste in dat ze alles in het werk moeten stellen om toestemming te bekomen. Wanneer er geen toestemming is bekomen en de rechthebbende melding heeft gemaakt van het gebruik van zijn werk, heeft de aanbieder alternatieve verplichtingen waaronder het verwijderen en voorkomen van meerdere uploads waarin auteursrechtelijk beschermde werken worden gebruikt.<sup>102</sup> Vervolgens wordt in de richtlijn expliciet vermeld dat er bij de omzetting geen afbreuk mag gedaan worden aan de bestaande wettelijke uitzonderingen zoals citaat, kritiek, recensie en gebruik voor karikatuur, parodie of pastiche waarop de gebruikers zich kunnen beroepen bij het uploaden van hun content.<sup>103</sup>

Wanneer deze richtlijn zal worden omgezet naar nationale wetgeving, zal dit een grote invloed hebben voor de gesamplede artiest. Op basis van de verplichtingen die volgen uit artikel 17 zullen de rechthebbenden in theorie meer zekerheid op inkomen bezitten doordat de aanbieders worden verplicht om met die

---

<sup>100</sup> Art. 17, punt 1, lid 1 DSM-richtlijn.

<sup>101</sup> B. ÖZGEN, "Article 17 of the Copyright in the Digital Single Market Directive and what does the future hold for the authors' rights", *Instituto Autor* 2020, (1) 9-10.

<sup>102</sup> Art. 17, punt 2 tot 5 DSM- richtlijn.

<sup>103</sup> Art. 17, punt 7, lid 2 DSM-richtlijn.

rechthebbenden licentieovereenkomsten aan te gaan die betrekking hebben op de handelingen die door de gebruikers worden verricht.<sup>104</sup> Daarnaast zullen zij na de omzetting op basis van wettelijke garanties de platformen kunnen aanspreken om muziekwerken met niet-geclearde samples te laten verwijderen.

## III.2. RECHTSPRAAK

### III.2.1. BELGIË

In België is er één uitspraak te vinden die specifiek gaat over sampling namelijk de zaak BVBA Infinity Records tegen Scooter Musikproduktion GmbH, ook wel de James Brown is Dead-zaak genoemd.<sup>105</sup>

#### III.2.1.1. JAMES BROWN IS DEAD-ZAAK

##### *- Overzicht van de feiten*

In 1991 brengt mijnheer Van Der Kuy het muziekwerk 'James Brown is Dead' uit. Hij is zowel auteur als uitvoerend artiest van het nummer dat als snel mondiaal succes kent in de techno-wereld. Het is het label Infinity Records dat titularis is van enerzijds de uitgaverechten en anderzijds de naburige rechten van de opname. Samen met mijnheer Van Der Kuy zijn ze de eisers in het geding. Daarnaast brengt de muziekgroep Scooter enkele jaren later het nummer "Call me Mañana" uit. Samen met NV Edel Records, die het nummer commercialiseerde, is Scooter Musikproduktion GmbH de verweerder in deze zaak.

De eisers menen in dit geschil dat er een karakteristieke melodie (de intro) van het nummer 'James Brown is Dead' is overgenomen. Naast een auteursrechtelijke schending stellen de eisers dat er eveneens een inbreuk is op hun naburige rechten doordat de originele opname zonder toestemming is gebruikt in het nummer "Call me Mañana". Om die redenen stellen de eisers een dagvaarding tot stakingsvordering in op grond van het artikel 87, §1 A.W.<sup>106</sup> I vordering een hele

---

<sup>104</sup> Art. 17, punt 2 DSM-richtlijn.

<sup>105</sup> Rb. Brussel (NI.) (KG) 5 augustus 2004, AM 2005, afl. 3, 244-249.

<sup>106</sup> De rechtsgrond van deze stakingsvordering is vanaf 2014 terug te vinden in artikel XVII.14 WER.

reeks van geluidsdragers op waar het nummer "Call me Mañana" is terug te vinden. De beschuldiging houdt een inbreuk in van artikel 1 §§ 1 en 2, artikel 34, artikel 35 § 1 en artikel 39 A.W.<sup>107</sup> Er wordt op straffe van dwangsom een reproductieverbod en een verbod op openbaring en exploitatie van het werk geëist.

- *Redenering van het Hof*

Het Hof had de taak om te oordelen of het hier gaat om een auteursrechtelijke schending. Eerst en vooral stelt het Hof zich de vraag of het muziekwerk 'James Brown is Dead' en meer bepaald de betrokken passage, een auteursrechtelijke bescherming geniet. Er moet dus sprake zijn van een oorspronkelijk karakter wat wil zeggen dat er een persoonlijk stempel moet gevonden worden in de passage. Op basis van het deskundigenonderzoek en het advies van professor Sabbe stelt het Hof dat de combinatie van de melodie, de harmonie en het ritme in de passage het origineel karakter aantoont. Hierdoor geniet de passage een auteursrechtelijke bescherming.

Vervolgens moest de rechter gaan bepalen of het hier gaat over slechts een gelijkenis tussen de twee werken zodat er van namaak wordt gesproken of dat het gaat over een technische overname van een fonogram. Meer bepaald, is er enkel sprake van een schending van de auteursrechten of eveneens ook een schending van de naburige rechten. Dankzij de commentaren van de gespecialiseerde media werd geredeneerd dat er sowieso risico is op verwarringsgevaar tussen de twee werken, waardoor er sprake is van namaak. Het Hof stelt hier dat de gelijkenis tussen de passages duidelijk is voor elk profaan oor en dat het evident is dat er verwarring kan optreden voor het publiek waarvoor het muziekwerk is gemaakt. Dit criterium van doelpubliek werd in de Belgische rechtspraak eveneens gebruikt voor literaire en andere artistiek werken.<sup>108</sup>

Om te weten of er een kopie is gemaakt van het fonogram was er verder onderzoek nodig van de meetresultaten bekomen aan de hand van spectrogrammen<sup>109</sup>. In

---

<sup>107</sup> Deze artikels zijn omgezet naar artikel XI.165, §§ 1 en 2, XI.204, XI.205 en XI.213 WER.

<sup>108</sup> J. CABAY, "«Qui veut gagner son procès?» L'avis du public dans l'appréciation de la contrefaçon en droit d'auteur", *AM* 2012, afl. 1, (13) 20.

<sup>109</sup> Een spectrogram is een grafiek waarin de energie per frequentiegebied is uitgezet tegen tijd. Het geluid van elk muziekinstrument heeft zijn eigen spectrogram, <https://nl.wikipedia.org/wiki/Spectrogram>.

haar redenering vermeldt het Hof dat wanneer men een herkenbaar thema gebruikt, men de toestemming moet vragen. Deze herkenbaarheid moet niet slaan op het volledige werk maar kan ook slaan op een gedeelte van het werk. De deskundige stelt vervolgens dat na een correctie van ritme met 9% en rekening houdend met geruis dat te wijten is aan zang, 43% van de melodie van "Call me Mañana" een vervormde kopie is van de melodie van 'James Brown is Dead'.<sup>110</sup> Aan de hand van een hele reeks ongestructureerde en herhaalde argumenten hebben de verweerders in hun conclusie geprobeerd kritiek te uiten op de werkwijze van de deskundige. Één van die argumenten sloeg op het feit dat het onderzoek slechts ging over de betrokken passages en dat het dus te beperkt zou zijn geweest. Het Hof bevestigde hier dat een auteursrechtelijk schending eveneens kan gebeuren aan de hand van de overname van een fragment van een auteursrechtelijk beschermd werk. Ten slotte moet worden aangehaald dat de verweerders weigerde hun master opnames vrij te geven wat zou kunnen bewezen hebben dat er geen technische overname is gebeurd. Net door deze weigering van de ter beschikbaarstelling van de master opnames ter verifiëring en al het voorgaande, besloot het Hof dat er wel degelijk sprake is van een technische overname waardoor er eveneens een schending is van de naburige rechten, enerzijds van de uitvoerende kunstenaar en anderzijds van de producent van fonogram.

- *Impact*

Uit dit arrest kunnen bepaalde voorwaarden afgeleid worden die ons kunnen helpen om te oordelen of er al dan niet sprake is van een schending van de naburige rechten. Eerst en vooral kan de overname van enkele noten een inbreuk uitmaken, op voorwaarde dat deze noten in belangrijke mate bijdragen tot de originaliteit van een werk. Daarnaast wordt in dit arrest al de voorwaarde van herkenbaarheid aangehaald, maar slechts als staving om te stellen dat dit criterium eveneens kan slaan op een deel van het muziekwerk. Vervolgens is de beoordeling van het belang en het gewicht van de sample voor het samplende werk een belangrijk aspect om na te gaan of er al dan niet sprake is van een overname. Wanneer de deskundige stelt dat 43% van de melodie een kopie

---

<sup>110</sup> Rb. Brussel (NI.) (KG) 5 augustus 2004, AM 2005, afl. 3, 246.



uitmaakt, is de kans zeer groot dat de rechter zal oordelen dat er sprake is van een schending van de naburige rechten.

### III.2.2. EUROPESE UNIE

Zoals eerder werd vermeld, maakt sampling reeds enkele decennia deel uit van het creatieve proces in vele muziekgenres. Desalniettemin is het pas met het Pelham-arrest in 2019 dat er door het Hof van Justitie voor het eerst expliciet melding wordt gemaakt van dit principe.

#### III.2.2.1. PELHAM-ZAAK

Na meer dan tien jaar sluit het Hof van Justitie de Kraftwerk-saga af met een opvallend arrest over het naburig recht van de fonogramproducenten.<sup>111</sup> Aan de hand van een uitgebreide analyse van dit geschil zal de impact van dit arrest worden uiteengezet.

#### *- Overzicht van de feiten*

Het eerste relevante feit situeert zich in 1977 wanneer de muziekgroep Kraftwerk het nummer 'Metall auf Metall' uitbrengt. Twintig jaar later brengen Moses Pelham en Martin Haas het lied 'Nur Mir' uit. Enkele jaren later stellen twee bandleden van Kraftwerk, Ralf Hütter en Florian Schneider-Esleben, dat dit laatste nummer een niet-geclearde ritmische sample bevat uit hun nummer. De bandleden zijn van oordeel dat er een inbreuk plaats vindt op hun naburig recht als fonogramproducent, op hun intellectueel eigendomsrecht als uitvoerende kunstenaars, Hütter zijn auteursrecht op het werk en als laatste een inbreuk op de mededingingswetgeving. Na een lokaal beroep van Hütter in Hamburg, tekende Pelham beroep aan bij het Duits federaal grondwettelijk hof waarbij na de terug verwijzing het nationale Bundesgerichtshof zes prejudiciële vragen stelt aan het Hof van Justitie.

---

<sup>111</sup> HvJ 29 juli 2019, nr. C-476/17, Pelham/Hütter, ECLI:EU:C:2019:624.

- Toepasselijk recht

Zoals al eerder werd vermeld kan men dankzij het auteursrecht en de naburige rechten titularis zijn van vermogensrechten die een zekerheid bieden betreffende de inkomsten die men door zijn of haar beschermd werk kan verwerven. In dit arrest ligt het belangrijkste discussiepunt bij de interpretatie van het naburig recht van de fonogramproducent. Zowel in het Internationaal recht als het Unierecht is er een juridisch kader omtrent dit naburig recht. In de Overeenkomst van Genève ter bescherming van producenten van fonogrammen tegen het ongeoorloofd kopiëren van hun fonogrammen<sup>112</sup>, zijn de eerste twee artikels van belang door het vermelden van een internationaal rechterlijke definitie van een 'fonogram' en een 'kopie'. Opmerkelijk aan deze internationale Overeenkomst is namelijk dat België, in tegenstelling tot Duitsland, geen partij is.

Vervolgens worden er in het arrest twee Europese richtlijnen aangehaald die in het Unierecht de rechtsbasis vormen voor het auteursrecht en de naburige rechten. Als eerste is de Richtlijn van 22 mei 2001 betreffende de harmonisatie van bepaalde aspecten van het auteursrecht en de naburige rechten in de informatiemaatschappij terug te vinden waar enkele overwegingen aangehaald worden gevolgd door de vermelding van artikel 2 en 5. Naast de beweegredenen en doeleinden van de richtlijn is in deze richtlijn de Unierechtelijke rechtsgrond terug te vinden van het exclusieve recht van de producent van fonogrammen. In artikel 5 is er te lezen dat lidstaten in bepaalde bijzondere gevallen op dit recht beperkingen en restricties kunnen stellen ten aanzien van het citeren ten behoeve van kritieken en recensies en voor soortgelijke doeleinden.<sup>113</sup> Daarnaast is er de Richtlijn van 12 december 2006 betreffende het verhuurrecht, het uitleenrecht en bepaalde naburige rechten op het gebied van intellectuele eigendom waar de principes terug te vinden zijn die gelden bij de harmonisatie van regelgeving inzake het recht van de producent van fonogrammen om de verhuur en uitlening van

---

<sup>112</sup> Overeenkomst van Genève ter bescherming van producenten van fonogrammen tegen het ongeoorloofd kopiëren van hun fonogrammen, 29-10-1971, <https://wipolex.wipo.int/en/text/288579>.

<sup>113</sup> Richtl.Raad nr. 2001/29/EG, 22 mei 2001 betreffende de harmonisatie van bepaalde aspecten van het auteursrecht en de naburige rechten in de informatiemaatschappij, *Pb.L.* 22 juni 2001, afl. 167, 10.

originelen en kopieën van auteursrechtelijk beschermde werken toe te staan of te verbieden, ook wel het distributierecht genoemd.<sup>114</sup>

Er wordt in dit arrest nog geen melding gemaakt van de nieuwe Richtlijn van 17 april 2019 inzake auteursrechten en naburige rechten in de digitale eengemaakte markt en tot wijziging van Richtlijnen 96/9 en 2001/29<sup>115</sup>.

Naast deze internationale en unierechtelijke regelgeving worden er ook twee artikels aangehaald uit de Duitse wet betreffende het auteursrecht en de naburige rechten<sup>116</sup>. Hierin is er een verre gaande beperking te lezen van het naburig recht van de fonogramproducent, die een principe in het leven roept van 'het vrij gebruik van een werk'.<sup>117</sup> Duitsland kent wel geen auteursrechtelijke bescherming toe aan geluidsopnamen, door het feit dat deze niet worden beschouwd als intellectuele scheppingen waarbij er sprake is van een originaliteitsvereiste.<sup>118</sup>

#### *- Nationale uitspraken in Duitsland*

Vooraleer er op Europees niveau een uitspraak kwam was er reeds een hele saga voorafgegaan in Duitsland. Deze saga was van groot belang door het feit dat het de eerste sampling rechtszaak was die door de hoogste civiele rechter van Duitsland werd behandeld.<sup>119</sup> Na de uitspraak van de lokale rechter werd het vraagstuk inzake auteursrecht in dit geschil reeds buiten beschouwing gelaten. Bij de behandeling van het Bundesgerichtshof gaat het slechts over een eventuele inbreuk op de naburige rechten van de fonogramproducenten.<sup>120</sup>

---

<sup>114</sup> Richt.Raad nr. 2006/115/EG, 12 december 2006 betreffende het verhuurrecht, het uitleenrecht en bepaalde naburige rechten op het gebied van intellectuele eigendom, *Pb.L.* december 2006, afl. 376, 28.

<sup>115</sup> Richt.Raad nr. 2019/790/EU, 17 april 2019 inzake auteursrechten en naburige rechten in de digitale eengemaakte markt en tot wijziging van Richtlijnen 96/9 en 2001/29, *Pb.L.* 17 mei 2019, afl. 130, 92.

<sup>116</sup> §24 en §85 Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte - Urheberrechtsgesetz van 9 september 1965, *BGBI* 1965 I, 1273.

<sup>117</sup> In het Duitsland spreekt men van 'Freie Benutzung'.

<sup>118</sup> C. ZHANG, "Sampling is freedom of art: The German Federal Constitutional Court deliberates on the acceptability of music sampling in the 'Metall auf Metall' case", *Computer Law & Security Review* 2017, afl. 33, (870) 871.

<sup>119</sup> C. ZHANG, "Sampling is freedom of art: The German Federal Constitutional Court deliberates on the acceptability of music sampling in the 'Metall auf Metall' case", *Computer Law & Security Review* 2017, afl. 33, (870) 871.

<sup>120</sup> B. SCHIPPER, "Het chilling effect van Kraftwerk I/II op sound sampling – Pleidooi voor zelfregulering ter bevordering van samplegebruik", *AMI* 2014, afl. 4, (105) 108.

In het eerste arrest "Metall auf Metall I"<sup>121</sup> wordt door de rechter geoordeeld dat kwaliteit en kwantiteit van de sample geen relevante criteria zijn om te bepalen of die sample inbreuk maakt op het naburig recht van de fonogramproducent. Dit volgt uit het feit dat deze naburige rechten onafhankelijk bestaan van de kwaliteit en kwantiteit van de audio opnames die in het fonogram zijn vastgelegd.<sup>122</sup> Voor het eerst wordt er eveneens melding gemaakt van het argument van "Freie Benutzung". Hier wordt geoordeeld dat deze uitzondering, die normaal gezien enkel toegepast wordt op het auteursrecht, analoog kan worden toegepast op het naburig recht.<sup>123</sup> Daarbij wordt wel gesteld dat er geen analoge toepassing mogelijk is wanneer het geluidsfragment makkelijk zelf op te nemen is. In dit arrest spreekt de rechter zich nog niet uit of de verweerders het geluidsfragment zelf zouden kunnen hebben geproduceerd.<sup>124</sup>

Het is pas met "Metall auf Metall II"<sup>125</sup> dat de rechter stelt dat het gebruik van de sample niet gerechtvaardigd kan worden op basis van een analoge toepassing van het recht van "Freie Benutzung". Wanneer de samplende artiest gemiddeld is uitgerust en gekwalificeerd als muziekproducent en wanneer het hem op het moment waarop hij de samples van de andere opname gebruikt, mogelijk is een fonogram te produceren dat, vanuit het oogpunt van het beoogde publiek, gelijkwaardig is aan het origineel, is er dus geen toepassing mogelijk van de uitzondering van 'vrij gebruik'.<sup>126</sup>

Volgend op het arrest "Metall auf Metall II" diende de verweerders een klacht in bij het Bundesverfassungsgericht, omdat ze van mening waren dat hun vrijheid van kunst door de vorige arresten was ingeperkt. Dit Hof oordeelde dat de rechterlijke uitspraken de artistieke vrijheid onvoldoende hadden erkend en dat sampling als zodanig onder de vrijheid van kunst valt.<sup>127</sup> De enge interpretatie van

---

<sup>121</sup> BGH (DE) 20 november 2008, Metall auf Metall I, nr. I ZR 112/06.

<sup>122</sup> N. CONLEY en T.-H. BRAEGELMANN, "Metall auf Metall (Kraftwerk, et al. v. Moses Pelham, et al.), Decision of the German federal Supreme Court no. 1 ZR 112/06, dated November 20, 2008", *Journal of the Copyright Society* 2009, afl. 56, (1017) 1029.

<sup>123</sup> *Ibid.*, 1033.

<sup>124</sup> *Ibid.*, 1034.

<sup>125</sup> BGH (DE) 13 december 2012, Metall auf Metall II, nr. I ZR 182/11.

<sup>126</sup> S. VON LEWINSKI, "Recent Developments of German Author's Rights Law – Part II", *AM* 2015, afl. 3-4, (237) 245.

<sup>127</sup> BVerfG (DE) 31 mei 2016, Metall auf Metall, nr. I BvR1585/13.

de Duitse federale instanties zou de artiest een beperkte keuze laten maken: ofwel het vragen van een licentie, ofwel het fragment reproduceren.<sup>128</sup>

Na de behandeling bij het Duits federaal grondwettelijk hof, werd de zaak terugverwezen naar het Bundesgerichtshof dat met "Metall auf Metall III"<sup>129</sup> de prejudiciële vragen stelt aan het Hof van Justitie.<sup>130</sup> De prejudiciële vragen zijn de volgende:

1. Is er sprake van een inbreuk op het uitsluitende recht van een fonogramproducent tot reproductie van zijn fonogram, wanneer van zijn fonogram minieme geluidsfragmenten worden overgenomen en op een ander fonogram worden vastgelegd?
2. Is een fonogram dat minieme geluidsfragmenten bevat die van een ander fonogram zijn overgenomen een kopie van het andere fonogram?
3. Kunnen de lidstaten voorzien in een bepaling die preciseert dat de beschermingsomvang van het uitsluitende recht van de fonogramproducent tot reproductie en distributie van zijn fonogram zodanig inherent begrensd is, dat een zelfstandig werk dat met vrij gebruik van zijn fonogram is vervaardigd, zonder zijn toestemming mag worden geëxploiteerd?
4. Wordt een werk of ander materiaal voor citeerdoeleinden gebruikt wanneer niet herkenbaar is dat een werk of ander materiaal van een derde wordt gebruikt?
5. Is er discretionaire ruimte bij de omzetting in nationaal recht van de Unierechtelijke bepalingen met betrekking tot het reproductie- en distributierecht van de fonogramproducent en de beperkingen en restricties op deze rechten?
6. Op welke manier dienen de grondrechten in aanmerking te worden genomen bij de bepaling van de beschermingsomvang van het uitsluitende recht van de fonogramproducent tot reproductie en distributie van zijn fonogram alsook bij de bepaling van de draagwijdte van de beperkingen en restricties op deze rechten?

---

<sup>128</sup> M.-D. MIMLER, "Metall auf Metall' – the German Federal Constitutional Court discusses the permissibility of sampling music tracks", *Queen Mary Journal of Intellectual Property* 2017, afl. 7, (119) 125.

<sup>129</sup> BHG (DE) 1 juni 2017, Metall auf Metall III, nr. I ZR 115/16.

<sup>130</sup> B. SCHIPPER, "De kunst van het samplen na *Pelham*", *AMI* 2019, afl. 5, (162) 163.

- Conclusie van de advocaat-generaal

Met de vrij liberale uitspraak van het Bundesverfassungsgericht was er bij sampling sympathisanten nieuwe hoop gecreëerd dat er in Duitsland een precedent zou gelden waarbij werd geoordeeld in het voordeel van voorstanders van het vrije gebruik van samples.<sup>131</sup> In de conclusie van de advocaat-generaal is er een harde reactie op te merken waaruit afgeleid kan worden dat Szpunar zich aan het andere uiterste bevindt van het spectrum inzake het al dan niet vrije gebruik van samples. In de rechtsleer kwam deze conclusie uitvoerig aanbod waardoor het volgens mij relevant is om zijn standpunten onder de loep te nemen. Daarnaast zijn er in deze conclusie in tegenstelling tot het arrest veel meer bijkomende denkpistes terug te vinden die ons helpen om de redeneringen van het Hof beter te begrijpen.

Wanneer de advocaat-generaal het heeft over de citaatuitzondering bij sampling stelt hij duidelijk dat het doel van sampling niet is om een dialoog aan te gaan, een vergelijking te maken of de gebruikte muziekwerken eer te bewijzen.<sup>132</sup> Hij stelt dat bij sampling van masteropnames de fragmenten van andere fonogrammen als grondstof dienen en versmelten met de nieuwe werken als onlosmakelijke en onherkenbare onderdelen daarvan.<sup>133</sup>

Opmerkelijk maakt de advocaat-generaal melding van de *de-minimisredenering* waarbij een kleine sample vrij zou kunnen gebruikt worden zonder dat er toestemming vereist is. Hij verwijst hier naar het Infopaq-arrest waar werd gesteld dat een auteur van een werk van letterkunde zich geen woorden of gangbare uitdrukkingen kan toe-eigenen, evenmin als een componist een uitsluitend recht heeft op noten.<sup>134</sup> Dit houdt volgens Szpunar niet in dat er sprake is van een erkenning van de de-minimisregel in de bescherming van werken door het

---

<sup>131</sup> B.-J. JÜTTE en J.-P. QUINTAIS, "Advocate General turns down the music – sampling is not a fundamental right under the EU copyright law: Pelham v Hutter", *E.I.P.R.* 2019, afl. 41, (654) 656.

<sup>132</sup> Concl. Adv. Gen. M. SZUNPAR bij HvJ 29 juli 2019, C-476/17, Pelham/Hütter, ECLI:EU:C:2019:624., punt 67.

<sup>133</sup> Ibid.

<sup>134</sup> HvJ 16 juli 2009, nr. C-5/08, Infopaq International/DDF, ECLI:EU:C:2009:465.

auteursrecht.<sup>135</sup> Hij voegt daar aan toe dat de toepassing van deze redenering op dit moment niet verenigbaar is met het huidige Europees kader van het auteursrecht.<sup>136</sup> Daarnaast gaat de advocaat-generaal even in op het gebruik van de "driestappentoets". Deze toets kan volgens hem niet gezien worden als toestemming om beperkingen of restricties in te voeren waarin niet is voorzien, of om de reikwijdte van bestaande beperkingen uit te breiden op grond dat die geen ongunstige invloed hebben op de normale exploitatie van werken of ander materiaal, of op de legitieme belangen van de rechthebbenden.<sup>137</sup> Hoewel hij de mogelijkheid van het toestaan van sampling aanvaardt, is hij duidelijk van mening dat de rechtbanken het verkeerde forum zijn om over dit recht te oordelen, aangezien hun mandaat om de wet te interpreteren te buiten zou gaan.<sup>138</sup> Hij stelt daarbij dat er bij het rechterlijke toezicht op de toepassing van geldende bepalingen grondrechten een andere rol spelen namelijk die van een soort *ultima ratio*. Enkel in geval van flagrante schending van de wezenlijke inhoud van een grondrecht is het toegestaan af te wijken van de tekst van de relevante bepalingen.<sup>139</sup>

Szpunar erkent dat het jammer zou zijn als artiesten geen geluidsopnamen meer zouden mogen kopiëren (i.e. sampling), maar dat een geleidelijke ondermijning van de rechten van fonogrammenproducenten het wezenlijke voorwerp van hun recht eveneens aanzienlijk in gevaar zou kunnen brengen. Hij redeneert daarnaast dat de vereiste van toestemming geen ongerechtvaardigde beperking is van het recht op artistieke vrijheid, aangezien dit recht geen vrije en onbeperkte toegang tot artistiek bronmateriaal waarborgt.<sup>140</sup>

- Antwoord van het Hof van Justitie

a. De reikwijdte van het reproductierecht van de fonogramproducent

---

<sup>135</sup> Concl. Adv. Gen. M. SZUNPAR bij HvJ 29 juli 2019, C-476/17, Pelham/Hütter, ECLI:EU:C:2019:624., punt 29.

<sup>136</sup> *Ibid.*, punt 98

<sup>137</sup> *Ibid.*, punt 58.

<sup>138</sup> *Ibid.*, punt 98.

<sup>139</sup> HvJ 18 oktober 2018, nr. C-149/17, Bastei Lübbe, ECLI:EU:C:2018:841.

<sup>140</sup> B.-J. JÜTTE en J.-P. QUINTAIS, "Advocate General turns down the music – sampling is not a fundamental right under the EU copyright law: Pelham v Hutter", *E.I.P.R.* 2019, afl. 41, (654) 656.

Het Hof heeft in het arrest de eerste en zesde prejudiciële vraag samen behandeld onder het eerste deel van de beantwoording. Op basis van de definitie van het reproductierecht uit artikel 2 van richtlijn nr. 2001/29, wordt gesteld dat de reproductie door een gebruiker van een geluidsfragment, hoe kort dan ook, in beginsel wordt beschouwd als een "gedeeltelijke" reproductie van het fonogram. De productie van fonogrammen vereist aanzienlijke investeringen, zodat het noodzakelijk is om de mogelijkheid van een behoorlijk rendement voor de producenten van die fonogrammen te waarborgen. Het Hof neemt vervolgens het ongeziene standpunt in dat een gebruiker bij de uitoefening van de vrijheid van kunsten een geluidsfragment van een fonogram, zonder toestemming, kan overnemen om dit in een voor het oor onherkenbare vorm in een nieuw werk te gebruiken. Daarbij wordt de samplingtechniek beschouwd als een vorm van artistieke expressie dat onder artikel 13 van het Handvest beschermde vrijheid van kunsten valt<sup>141</sup>. Hieruit volgt dat de fonogramproducent het recht heeft om te beletten dat een geluidsfragment van zijn fonogram door een derde wordt overgenomen en op een ander fonogram wordt vastgelegd, tenzij dat dit gebeurt in een voor het oor onherkenbare vorm.

b. Is er sprake van een kopie?

De Overeenkomst van Genève bevat in tegenstelling tot richtlijn nr. 2006/115 een definitie van een 'kopie': "het materiaal dat geluiden bevat, die al dan niet rechtstreeks zijn overgenomen van een fonogram en waarop al het geluid of een wezenlijk gedeelte van de geluiden die op dat fonogram zijn vastgelegd, is opgenomen".<sup>142</sup> Richtlijn nr. 2006/115 moet uitgelegd worden in het licht van deze overeenkomst. In beide normen wordt uitdrukkelijk bepaald dat fonogramproducenten worden beschermd tegen het vervaardigen van 'kopieën' van hun fonogrammen en de distributie ervan aan het publiek, zonder hun toestemming. Gelet op het voorgaande oordeelt het Hof dat een fonogram dat muziekfragmenten bevat die van een ander fonogram zijn overgenomen geen 'kopie' van dat fonogram zijn in de zin van die bepaling. Dit komt doordat op dat

---

<sup>141</sup> Art. 13 Handv. inzake de grondrechten van de Europese Unie van 26 oktober 2012, *PB.C.* afl. 326, 391.

<sup>142</sup> Art. 1, c) Overeenkomst van Genève.



fonogram niet het gehele van het andere fonogram of een wezenlijk gedeelte daarvan is overgenomen.

c. Legaliteit van 'het recht op vrij gebruik'

Zoals eerder werd vermeld bevat het Duitse auteursrecht een specifieke bepaling inzake een zeer ingrijpende uitzondering. De Duitse rechter wil weten of een lidstaat van de Europese Unie in haar nationaal recht kan voorzien in een beperking of restrictie op het recht van de fonogramproducent die niet tot de beperkingen en restricties behoort die terug te vinden zijn in richtlijn nr. 2001/29. Op basis van rechtspraak van het Hof kan er afgeleid worden dat de opsomming van beperkingen en restricties uit deze richtlijn uitputtend zijn.<sup>143</sup> Het is dus de taak van de lidstaten om deze beperkingen en restricties op coherente wijze toe te passen. Hieruit volgt dat een lidstaat in het nationale recht niet mag voorzien in andere beperkingen en restricties op het recht van fonogramproducenten, zoals 'het recht op vrij gebruik', dan die vermeld zijn in richtlijn nr. 2001/29.

In het Belgisch auteursrecht is er geen dergelijk principe te vinden. In tegenstelling tot de Angelsaksische rechtsorde waar er een soortgelijk beginsel aanwezig is dat terugkomt in de juridische praktijk van plagiaat en sampling rechtszaken, namelijk de *fair use*-doctrine.<sup>144</sup> Deze doctrine wordt als verdediging gebruikt tegen mogelijke inbreuken op het exclusief auteursrecht. In bepaalde gevallen is hierdoor het gebruik van auteursrechtelijk beschermd werk zonder toestemming wordt toegestaan. Er moet door de rechter aan de hand van bepaalde wettelijke voorwaarden worden nagegaan of het gebruik van deze uitzondering een legitiem doel bezit.<sup>145</sup>

d. Is er sprake van een citaat?

---

<sup>143</sup> HvJ 16 november 2016, C-301/15, Soulier/Doke, EU:C:2016:878 en HvJ 7 augustus 2018, C-161/17, Renckhoff, EU:C:2018:634.

<sup>144</sup> E. DAEM., "Auteursrechtelijke grenzen aan de vrijheid van 'appropriation artists'", *IRDI* 2017, afl. 4, (263) 268.

<sup>145</sup> M. ECKHAUSE, "Digital Sampling v. Appropriation Art: Why Is One Stealing and the Other Fair Use? A Proposal for a Code of Best Practices in Fair Use for Digital Music Sampling", *Mo.L.Rev.* 2019, afl. 84(2), (371) 387-388.

Het citaat is één van de beperkingen op de auteursrechten en naburige rechten uit richtlijn nr. 2001/29: "het citeren ten behoeve van kritieken en recensies en voor soortgelijke doeleinden indien de bron wordt vermeld, tenzij dit niet mogelijk blijkt en het citeren naar billijkheid geschiedt en door het bijzonder doel wordt gerechtvaardigd".<sup>146</sup> Het Hof oordeelt hier dat het gebruik van een fonogram dat overgenomen is van een geluidsfragment uit een reeds bestaand muziekwerk, dat bij het beluisteren van dat nieuwe werk herkenbaar is, gezien kan worden als 'citeren', indien dat gebruik is bedoeld om de dialoog met het originele werk aan te gaan. Dit kan niet het geval zijn als het originele werk niet kan worden herkend aan de hand van het citaat in kwestie. In het huidige geval is er dus geen sprake van dialoog dus eveneens geen sprake van een 'citaat'. De Advocaat-Generaal en het Hof gaan niet specifiek in op welke categorieën de uitzondering van citaat betrekking heeft doordat ze beide stellen dat niets erop wijst dat deze exceptie geen betrekking kan hebben op andere categorieën van werken zoals muziekwerken.<sup>147</sup>

e. De reikwijdte van de discretionaire ruimte voor lidstaten

De nationale rechter wil vervolgens weten of artikel 2 van richtlijn nr. 2001/29 moet worden uitgelegd dat het een maatregel is die volledige harmonisatie tot stand brengt. Er moet hier rekening gehouden worden met het feit dat bij de tenuitvoerlegging van het Unierecht in de zin van artikel 51, lid 1 van het Handvest<sup>148</sup>, nationale maatstaven voor de bescherming van de grondrechten kunnen worden toegepast. De nationale instanties hebben hierdoor de mogelijkheid om de toepassing van een richtlijn afhankelijk te stellen van de omstandigheid dat de bepaling van een richtlijn "discretionaire ruimte laten bij de toepassing ervan in nationaal recht". Op basis van eerdere rechtspraak van het Hof<sup>149</sup> kan er worden gesteld dat men hier spreekt over een maatregel die volledige

---

<sup>146</sup> Richtl. Raad nr. 2001/29/EG, 22 mei 2001 betreffende de harmonisatie van bepaalde aspecten van het auteursrecht en de naburige rechten in de informatiemaatschappij, *Pb.L.* 22 juni 2001, afl. 167, 10.

<sup>147</sup> Concl. Adv. Gen. M. SZUNPAR bij HvJ 29 juli 2019, C-476/17, Pelham/Hütter, ECLI:EU:C:2019:624., punt 62.

<sup>148</sup> Handvest van 12 december 2007 van de grondrechten van de Europese Unie, *Pb.C.* 83, 30 maart 2010.

<sup>149</sup> HvJ 20 november 2001, C-414/99, Zino Davidoff en C-416/99, Levi Strauss, EU:C:2001:617; HvJ 12 november 2002, C-206/01, Arsenal Football Club, EU:C:2002:651.

harmonisatie van de materiële inhoud van het in de bepaling geregelde recht bewerkstelligt.

- *Impact*

Zoals al vermeld werd is dit het eerste arrest waar het Hof van Justitie een standpunt in neemt over de samplingtechniek. Het Hof erkent de samplingtechniek zelf als een vorm van artistieke expressie die onder het Handvest beschermde vrijheid van kunsten valt. Uit de nationale en Europese nabuurrechtelijke regelgeving blijkt dat er steeds toestemming moet worden gevraagd indien men een gedeelte of het geheel van een fonogram, hoe kort dan ook, overneemt. Het Hof neemt hier een wel heel opvallend standpunt in: er moet geen toestemming gevraagd worden indien het fonogram wordt gewijzigd naar een voor het oor onherkenbare vorm.

De al dan niet legitimiteit van een 'recht op vrij gebruik' in de Duitse wetgeving was eveneens een belangrijk vraagstuk in dit geschil. Het Hof oordeelt hier streng dat dergelijk principe een extra beperking of restrictie vormt op het recht van de fonogramproducent dat terug te vinden zijn in de Infosoc-richtlijn. Met "Metall auf Metall IV"<sup>150</sup> werd in 2020 door de Duitse rechter bevestigd dat het Duitse recht geen uitzondering kan bevatten zoals die van het 'recht op vrij gebruik'. Daarnaast maakt het Bundesgerichtshof melding van een denkbeeldige figuur van "de gemiddelde luisteraar" voor wiens oor een sample in een nieuwe geluidsopname onherkenbaar moet zijn.<sup>151</sup>

Daarnaast laat het Hof met dit arrest de deur open voor het gebruik van muziekcitaten. In het geval van sampling, waarover deze rechtszaak gaat, is het onmogelijk om de uitzondering van citaat toe te passen maar het Hof sluit niet uit dat dit wel mogelijk is wanneer aan de verschillende voorwaarden wordt voldaan.

Dit arrest heeft tot gevolg dat het creëren van een werk dat voortbouwt op oude werken moeilijker blijkt te zijn wanneer er gebruik wordt gemaakt van een fonogram dan wanneer er gebruik wordt gemaakt van een schilderij of een literair

---

<sup>150</sup> BHG (DE) 30 April 2020, Metall auf Metall IV, nr. I ZR 115/16.

<sup>151</sup> B.-J. JÜTTE en J.-P. QUINTAIS, "The Pelham Chronicles: sampling, copyright and fundamental rights", *Journal of Intellectual Property Law & Practice* 2021, afl. 16(3), (213) 217.

werk.<sup>152</sup> Bij een muziekwerk moet er namelijk rekening gehouden met zowel de nabuurrechtelijke als de auteursrechtelijke bescherming.

### III.2.2.2. OVERIGE ARRESTEN VAN HET HOF VAN JUSTITIE

Op 29 juli 2019 heeft het Hof van Justitie met drie verschillende arresten de verhouding proberen verduidelijken tussen de beperkingen en restricties op het auteursrecht van artikel 5 van de Infosoc-richtlijn<sup>153</sup> en de rechten en vrijheden die terug te vinden zijn in het Handvest van de grondrechten van Europese Unie<sup>154</sup>. Deze drie arresten zijn het Pelham-arrest<sup>155</sup>, het Funke Medien-arrest<sup>156</sup> en het Spiegel Online-arrest<sup>157</sup>. Om te begrijpen dat deze arresten een verband hebben is het belangrijk om deze laatste twee arresten eveneens kort aan te halen.

Het Hof van Justitie oordeelde in het Spiegel Online-arrest dat bij de uitleg van de uitzonderingen in de Infosoc-richtlijn een belangenafweging moet plaatsvinden tussen auteursrechten en de rechten van de gebruikers van het beschermd materiaal. Daarnaast stelt het Hof dat het via een hyperlink ter beschikking stellen van een geheel werk dat afzonderlijk kan worden geraadpleegd onder het begrip "citeren" kan vallen. In het Funke Medien-arrest wordt eveneens de verplichting tot belangenafweging aangehaald en daarnaast gesteld dat de informatievrijheid en persvrijheid geen rechtvaardiging kunnen bieden voor gebruik dat niet onder de unierechtelijke uitzonderingen valt.

Deze arresten tonen het toenemend belang aan van bepaalde grondrechten bij de tenuitvoerlegging van het EU-recht. De twee belangrijkste gevolgen van deze arresten zijn enerzijds de bevestiging van de strikte, niet restrictieve interpretatie van de uitzonderingen en anderzijds de bevestiging van een duidelijke grens die

---

<sup>152</sup> *Ibid.*, 218.

<sup>153</sup> Richtl.Raad nr. 2001/29/EG, 22 mei 2001 betreffende de harmonisatie van bepaalde aspecten van het auteursrecht en de naburige rechten in de informatiemaatschappij, *Pb.L.* 22 juni 2001, afl. 167, 10

<sup>154</sup> Handvest van 12 december 2007 van de grondrechten van de Europese Unie, *Pb.C.* 83, 30 maart 2010.

<sup>155</sup> HvJ 29 juli 2019, nr. C-476/17, Pelham/Hütter, ECLI:EU:C:2019:624.

<sup>156</sup> HvJ 29 juli 2019, nr. C-469/17, Funke Medien, ECLI:EU:C:2019:623.

<sup>157</sup> HvJ 29 juli 2019, nr. C-516/17, Spiegel Online, ECLI:EU:C:2019:625.

de nationale rechter niet mag overschrijden bij het toepassen van de grondrechten.<sup>158</sup>

CABAY en LAMBRECHT stellen dat met dit jurisprudentieel drieluik het Hof van Justitie de deur definitief heeft gesloten om een interpretatie van de grondrechten toe te laten op basis van de *fair use*-doctrine die gebruikt wordt in het rechtssysteem van de Verenigde Staten.<sup>159</sup> SGANGA is van mening dat het drieluik nuttige aanwijzingen bezit om het Europese auteursrecht te interpreteren, maar waarvan de meeste daarvan nog steeds onvolledig en gefragmenteerd zijn. De unierechtelijk kader van het auteursrecht mist nog steeds een unitaire doctrine die als leidraad kan dienen voor een consequente ontwikkeling van het onderwerp.<sup>160</sup>

### III.2.3 VERENIGDE STATEN

Ondanks het feit dat de oorspronkelijke focus van deze thesis op het Belgische en Europeesrechtelijke juridisch kader ligt, is het noodzakelijk om volgende Amerikaanse rechtszaak kort aan te halen. De uitspraak en redenering van de rechter in de Bridgeport-zaak<sup>161</sup> was een steeds terugkerend element in de rechtsleer over de Pelham-zaak en de sampling praktijk in het algemeen.

#### III.2.3.1 BRIDGEPORT-ZAAK

In dit geschil daagden Bridgeport Music en enkele andere rechthebbenden Dimension Films en No Limit Films LLC voor de rechtbank wegens het onrechtmatig gebruik van een gitaarsample van twee seconden uit het nummer "Get Off Your Ass and Jam" van Funkadelic. De bekende hip-hopgroep N.W.A had deze sample gebruikt in hun nummer "100 Miles and Running". De sample werd aan de hand van een lagere *pitch* bewerkt, vervolgens *geloopt* en ten slotte als zeven seconde

---

<sup>158</sup> J. CABAY en M. LAMBRECHT, "Les droits intellectuels, entre autres droits fondamentaux : la Cour de justice à la recherche d'un « juste équilibre » en droit d'auteur" in J. CABAY en A. STROWEL, *Les droits intellectuels, entre autres droits*, Brussel, Larcier, 2019, (182) 190.

<sup>159</sup> *Ibid.*, 236.

<sup>160</sup> C. SGANGA, "A decade of fair balance doctrine, and how to fix it: copyright versus fundamental rights before the CJEU from Promusicae to Funke Medien, Pelham and Spiegel Online", *E.I.P.R.* 2019, afl. 41, (683) 694.

<sup>161</sup> Court of Appeals for the Sixth Circuit (VS) 3 juni 2005, nr.383 F. 3d 390, 398.

durende sample vijf keer gebruikt in het nummer van N.W.A..<sup>162</sup> De discussie in deze zaak ging eveneens over een al dan niet inbreuk van de naburige rechten van de producent van het gesampled muziekwerk.<sup>163</sup> In eerste aanleg werd geoordeeld dat er op basis van de *de-minimis* redenering geen toestemming nodig was doordat de sample slechts twee seconden lang was en daarnaast ook onherkenbaar was.<sup>164</sup> Er werd in beroep gegaan en de Court of Appeals oordeelde dat er voor iedere overname van een sample uit een opname, hoe klein die ook is, wel voorafgaande toestemming van de rechthebbenden nodig is. Onrechtstreeks stelt de rechtbank hiermee dat elke vorm van sampling zonder toestemming een inbreuk uitmaakt.<sup>165</sup> De rechtbank maakt in haar redenering gebruik van een quote die vanaf dan zal geassocieerd worden met haar uitspraak in deze zaak: "*get a licence or do not sample*".<sup>166</sup>

### III.2.4 SYNTHESE

Er zijn duidelijk gelijkenissen maar ook verschillen op te merken tussen de James Brown is Dead-zaak, de Pelham-zaak en de Bridgeport-zaak. Eerst en vooral is het opvallend dat de finale discussie in alle drie de rechtszaken bestaat uit de al dan niet rechtmatige overname van een deel van de masteropname. Het auteursrechtelijke aspect vormt in alle drie de zaken geen aanleiding tot verdere discussie en rechterlijk oordeel.

In zowel de Pelham-zaak als de Bridgeport-zaak wordt er op een bepaald moment in het geschil aan de hand van een ter interpretatie vatbare uitzondering geoordeeld dat er geen toestemming van de producent nodig is wanneer men gebruik gaat maken van een deel van de masteropname. Hierdoor valt op te merken dat zowel in het Amerikaanse als het Duitse rechtssysteem de speelruimte

---

<sup>162</sup> B. SCHIPPER, "Het chilling effect van Kraftwerk I/II op sound sampling – Pleidooi voor zelfregulering ter bevordering van samplegebruik", *AMI* 2014, afl. 4, (105) 110.

<sup>163</sup> In de Verreigde Staten spreekt men van het "sound recording copyright".

<sup>164</sup> J. CRUM, "The Day the (Digital) Music Died: Bridgeport, Sampling Infringement, and a Proposed Middle Ground", *BYU L. Rev.* 2008, afl. 3, (943) 956.

<sup>165</sup> L.-E. MULRAINE, "A global perspective on Digital Sampling", *Akron L. Rev.* 2018, afl. 3, (697) 729.

<sup>166</sup> *Ibid.*, 959.

van de samplende artiest in relatie tot de aanspraak van de rechthebbende op een geluidsoptname bijzonder klein is geworden.<sup>167</sup>

Het grote verschil tussen de drie zaken bestaat eruit dat het Hof van Justitie als enige het criterium van herkenbaarheid expliciet accepteert als uitzondering op het exclusieve recht van de producent. In de andere zaken wordt het criterium gebruikt in de staving of het al dan niet gaat over een inbreuk maar niet als nieuwe uitzondering.

## IV. JURIDISCHE PRAKTIJK VAN SAMPLING IN DE MUZIEKINDUSTRIE

### IV.1. ACTOREN

Wanneer de juridische praktijk van sampling onder de loep wordt genomen, is er op te merken dat de actoren zich niet enkel beperken tot artiesten en platenmaatschappijen. Het is belangrijk om deze andere actoren eveneens te behandelen om een volledig beeld te kunnen schetsen van het aandeel dat bepaalde actoren hebben in het debat rond 'sample clearing'.

Er kan vastgesteld worden dat de actoren binnen de praktijk van sampling opereren met verschillende beweegredenen. Sommigen gebruiken sampling als stimulans om nieuwe muziekwerken te creëren waarnaast anderen er enkel gebruik van maken om winst te maken als rechthebbenden.

#### IV.1.1. ARTIESTEN

De artiesten. Dit is een overkoepelend begrip voor natuurlijke personen die zich bezighouden met het maken, spelen of produceren van muziek. Er kan hier een onderscheid gemaakt worden tussen de artiesten die gesampled worden en de artiesten die zich laten inspireren door het werk van een ander en een sample zullen gebruiken uit dat werk.

---

<sup>167</sup> B. SCHIPPER, "Het chilling effect van Kraftwerk I/II op sound sampling – Pleidooi voor zelfregulering ter bevordering van samplegebruik", *AMI* 2014, afl. 4, (105) 110.

#### IV.1.1.1. DE GESAMPLEDE ARTIESTEN

Zoals eerder werd aangehaald is het noodzakelijk dat aan alle toepassingsvoorwaarden van het auteursrecht zijn voldaan, vooraleer artiesten kunnen genieten van een auteursrechtelijke bescherming op (een gedeelte van) het werk. Indien dat het geval is, zijn het deze artiesten die het recht hebben om, al dan niet met bindende voorwaarden, de toestemming te geven dat een gedeelte van hun werk wordt gebruikt voor de creatie van een nieuw werk.

#### IV.1.1.2. DE SAMPLENDE ARTIESTEN

Artiesten laten zich altijd en overal inspireren door andere artiesten. In zo goed als elk interview met een artiest wordt de volgende vraag gesteld: welke muziek of welke artiest heeft u geïnspireerd tijdens het creatieve proces? Deze inspiratie kan impliciet of expliciet zijn. Het gebruik van de combinatie van strijkers en marimba in een bestaand werk, kan je inspireren om zelf deze instrumenten te combineren in jouw werk. Daarnaast kan een unieke melodie uit een bestaand werk gespeeld op een marimba, je eveneens inspireren om die melodie te laten inspelen door een ander instrument en nadien te gebruiken in jouw werk.

Het zijn deze artiesten die het meest onder de loep liggen in het verhaal van sample clearing. Wanneer zij een gedeelte van een opname van een auteursrechtelijk werk overnemen en willen gebruiken in hun werk, moeten zij de toestemming krijgen van twee rechthebbenden. Eerst en vooral moeten zij op basis van het exclusief reproductierecht van de auteur, op zoek gaan naar de rechthebbenden om de toestemming te vragen om het gedeelte van het werk, dat auteursrechtelijk beschermd is, te gebruiken in een nieuw werk. Daarnaast moet de artiest op basis van het naburig recht van de producent eveneens de toestemming vragen aan de eigenaars van de masteropname, om de opname te gebruiken in een nieuw werk.<sup>168</sup> Dit zijn twee verschillende handelingen die door

---

<sup>168</sup> T.-L. REILLY, "Good Fences Make Good Neighboring Rights: The German Federal Supreme Court Rules on the Digital Sampling of Sound Recordings in Metall auf Metall", *MINN. J. L. SCI. & TECH.* 2012, afl. 13:1, (153) 167.



dezelfde persoon kunnen beantwoord worden, maar dan elk apart in de hoedanigheid van auteur of producent.<sup>169</sup>

#### IV.1.2. PLATENMAATSCHAPPIJ

Wanneer artiesten in het verleden een plaat wilden opnemen, was het noodzakelijk om naar een platenmaatschappij te stappen. Het opnemen van muziek was niet vanzelfsprekend door de grote kost van het hele proces. Het doel van een platenmaatschappij bestaat net uit de investering in opnames van artiesten waardoor de platenmaatschappij het risico van investering draagt. Hierdoor worden de eerste opnames, ook wel *masters* genoemd, beschouwt als de activa van de platenmaatschappij.<sup>170</sup>

Tijdens de interviews werd opgemerkt dat er geen eensgezindheid bestaat over de waarde en rol van een platenmaatschappij. Sommigen beschouwen ze als overbodig en zien hen eerder als een extra speler die een deel van de inkomsten van de artiest opeist. Anderen stellen dat de meerwaarde van de diensten van een platenmaatschappij nog steeds aanwezig zijn en dat deze de artiest alleen maar verder kunnen brengen.

Volgens GULINCK kan een platenmaatschappij de volgende drie meerwaarde bieden:

1. De ondersteuning van de artistieke en commerciële objectieven van de artiest.
2. Het leveren van de financiering, de inspanningen en het vakmanschap dat nodig is voor de exploitatie van de opnames van de artiest.
3. Het bieden van de nodige marketing en promotie van die opnames en voor de artiest als dusdanig.<sup>171</sup>

---

<sup>169</sup> *Infra* 60.

<sup>170</sup> L. GULINCK, *Hier tekenen! (En let niet op de klein lettertjes...)* Wegwijs in het juridische en zakelijke labyrint van de muziekwereld, Gent, Academia Press, 2019, 112.

<sup>171</sup> *Ibid.*, 113.

Als de rol van de platenmaatschappij binnen de praktijk van sampling van dichterbij wordt bekeken is het belangrijk om een onderscheid te maken tussen de grote labels en de onafhankelijke labels.

#### IV.1.2.1. GROTE PLATENMAATSCHAPPIJEN

Als er gesproken wordt over de grote platenmaatschappijen of *major labels*, bedoelt men Sony Music, Universal Music en Warner Music. Dit zijn drie multinationals die zo goed als 80% van de markt in handen hebben.<sup>172</sup> Zij kenmerken zich vooral door een mondiale inplanting en zijn vaak het gevolg van fusies en overnames van kleinere labels.<sup>173</sup> Grote platenmaatschappijen hebben afdelingen opgericht binnen hun bedrijf om inbreukmakende samples op te sporen door de op de markt gebrachte werken te vergelijken met hun eigen lijst van auteursrechtelijk beschermde werken. Deze werkwijze is enorm lucratief gebleken voor maatschappijen met een groot repertorium, aangezien iedere inbreuk hen potentieel recht geeft op hoge schadevergoedingen.<sup>174</sup>

Er kan opgemerkt worden op dat deze maatschappijen veel macht hebben doordat ze hoge vergoedingen kunnen eisen om de terugroeping van de inbreuk makende plaat te vermijden. Deze beperking van de handhaving van het auteursrecht door de grote platenmaatschappijen heeft de artiesten gedwongen zich terughoudender op te stellen bij het gebruik van sampling. In plaats van het risico op een rechtszaak te lopen, betalen artiesten en platenmaatschappijen liever voor een licentie om de sample te mogen gebruiken. Naarmate de vraag naar samples is toegenomen, zijn echter ook de licentiekosten gestegen.<sup>175</sup>

In de algemene voorwaarden van een overeenkomst van één van de majors is er de volgende bepaling te lezen<sup>176</sup>:

*"Artist guarantees the label that, in the event any recordings and/or software data of performance by Artist of compositions under the artist agreement include c.g.*

---

<sup>172</sup> <https://vi.be/advies/soorten-platenlabels> .

<sup>173</sup> *Ibid.*, 115.

<sup>174</sup> R. CARNACHAN, "Sampling and the Music Industry: A Discussion of the Implications of Copyright Law", *Auckland U.L.Rev.* 1999, afl. 8, (1033) 1037.

<sup>175</sup> *Ibid.*

<sup>176</sup> Dit uittreksel is verkregen dankzij Peter Marx.

*shall include in any manner ("sound sampling" included) or to any degree (even fragmentarily) other compositions an/or performances, every preliminary permission required for the use of such compositions an/or performances for purposes of the production, multiplication and exploitation of reproductions has c.q. shall have been obtained from the relevant right owner(s)."*

Met deze vrijwaringsclausule maakt de platenmaatschappij duidelijk dat de verantwoordelijkheid van het clearen van samples bij de artiest zelf ligt. Zo wil het label zich buiten de verantwoordelijkheid plaatsen wanneer later een niet-geclearde sample opduikt in het repertorium waarover een overeenkomst is gesloten.<sup>177</sup> De artiest moet dus kunnen aantonen dat hij de toestemming heeft gekregen van de rechthebbenden om welbepaalde samples te gebruiken in zijn werk. De artiest waarborgt het label tegen elk verhaal van derden met betrekking tot de werken en uitvoeringen gereproduceerd op de fonogrammen gemaakt onder de voorwaarden van de overeenkomst tussen de platenmaatschappij en de artiest.<sup>178</sup>

Wanneer het zich voordoet dat de platenmaatschappij wordt gecontacteerd wegens het gebrek aan een bepaalde toestemming, verbindt de artiest zich ertoe aan de platenmaatschappij alle schade en kosten te vergoeden, met inbegrip van de honoraria van advocaten, die zouden kunnen voortvloeien uit elk verhaal en de gevolgen ervan betreffende de opnames, die het voorwerp uitmaken van de overeenkomst.

Daarnaast kan de platenmaatschappij eveneens eisen dat het binnen een redelijke termijn, vóór het betreden van de studio, op de hoogte gebracht wordt wanneer de artiest een muziekwerk wenst te bewerken en/of gebruik wenst te maken van samples van reeds bestaande muziekwerken of fonogrammen.<sup>179</sup> Het doel hiervan is dat de platenmaatschappij de rechthebbenden kan contacteren om de desbetreffende gebruiksrechten te verkrijgen.

---

<sup>177</sup> R. CARNACHAN, "Sampling and the Music Industry: A Discussion of the Implications of Copyright Law", *Auckland U.L.Rev.* 1999, afl. 8, (1033) 1058.

<sup>178</sup> J.-C. LARDINOIS, *Les contrats commentés de l'industrie de la musique 2.0*, Brussel, Larcier, 2009, 83.

<sup>179</sup> *Ibid.*, 86.

#### IV.1.2.2. ONAFHANKELIJKE PLATENMAATSCHAPPIJEN

Onafhankelijke platenfirma's of *indie labels* zijn in tegenstelling tot de majors veel kleiner, gaan zich vaak toeleggen op een bepaald genre en kunnen ook louter actief zijn in eigen land.<sup>180</sup> Logischerwijze hebben deze bedrijven minder financiële middelen om actief aan opsporing te doen van inbreuk makende samples.

Doordat ze economisch gezien minder sterk zijn, is de onderhandelpositie van onafhankelijke platenfirma's eveneens zwakker dan dat van de majors. Om deze kleinere maatschappijen te beschermen zouden er maatregelen kunnen genomen worden om de onderhandelingen in de muziekindustrie consistenter en billijker te maken.<sup>181</sup>

#### IV.1.2.3. SOORTEN OVEREENKOMSTEN MET EEN PLATENMAATSCHAPPIJ

Artiesten kunnen zich op verschillende manieren verbinden met een platenmaatschappij. Dit heeft invloed op het feit of de artiest zelf het recht heeft om toestemming te geven over het al dan niet gebruik van de masteropname. Een eerste mogelijkheid is het sluiten van een *artistdeal* wat slaat op een overeenkomst tot overdracht waarbij het volledige investeringsrisico ligt bij de platenmaatschappij. In dit geval bezit de platenmaatschappij de naburige rechten van producent van fonogram. Daarnaast is er ook een mogelijkheid tot een *licentiedeal* waar de artiest de opnames zelf heeft gefinancierd, dus zelf het investeringsrisico draagt, en waar die voor een beperkt periode aan de hand van een exclusieve licentie haar rechten inzake masteropname afstaat aan de platenmaatschappij. Er is eveneens een mogelijkheid tot het sluiten van een *distributiedeal* waarbij alle rechten bij de artiest blijven maar de overeenkomst gaat over hoe de platenmaatschappij een rol zal spelen in de distributiemogelijkheden van het repertoire waarover de overeenkomst gaat.<sup>182</sup> Wanneer in de overeenkomst bepaalt is dat de platenmaatschappij de exclusieve

---

<sup>180</sup> L. GULINCK, *Hier tekenen! (En let niet op de klein lettertjes...)* Wegwijs in het juridische en zakelijke labrynt van de muziekwereld, Gent, Academia Press, 2019, 117.

<sup>181</sup> R. CARNACHAN, "Sampling and the Music Industry: A Discussion of the Implications of Copyright Law", *Auckland U.L.Rev.* 1999, afl. 8, (1033)1058.

<sup>182</sup> Deze informatie is verkregen aan de hand van e-mailverkeer met Yannick M'Hadoun, Legal&Business Affairs bij Universal Music Belgium.

rechten bezit inzake de opname, zal er in die overeenkomst eveneens een vergoedingsplicht staan voor de platenmaatschappij. Hierdoor zal de artiest aan de hand van vaste of periodieke vergoeding mee kunnen genieten, wanneer zijn muziekwerken worden gesampled.<sup>183</sup>

Het is belangrijk om te weten dat er verschillende modaliteiten bestaan inzake het contracteren met platenmaatschappijen. Het is niet vanzelfsprekend dat de platenmaatschappij de rechten op de masteropnames bezit en dus de toestemming moet geven inzake het naburig recht van de fonogram.

#### IV.1.3. COLLECTIEVE BEHEERSVENNOOTSCHAPPEN

Omdat het voor rechthebbenden zeer moeilijk is om het gebruik van hun werken bij te houden of te controleren, zijn er verschillende collectieve beheersvennootschappen in het leven geroepen. Deze organisaties hebben als enig doel om auteursrechten of naburige rechten van hun leden te beheren en vervolgens vergoedingen uit te keren aan die leden.<sup>184</sup> In België zijn er meer dan twintig collectieve beheersvennootschappen die elke belast zijn met het beheer van een specifiek deel van het auteursrecht.<sup>185</sup> In principe is de aansluiting bij collectieve beheersvennootschappen volledig vrijwillig.

In het algemeen kan er gesteld worden dat er voor de auteur voor- en nadelen zijn bij de aansluiting tot een beheersvennootschap. Door de aansluiting is er voor de auteur minder administratieve werklast en gebeurt de controle van gebruik van werken op massale schaal. Het zou onmogelijk zijn voor individuen om op deze schaal zelf zijn of haar rechten te gaan beheren. Daartegenover is de uitkering van vergoeding gebaseerd op het principe van 'verplichte solidariteit' waardoor de vergoeding, ongeacht het succes van het lied of artiest, voor elk lid dezelfde is.<sup>186</sup>

---

<sup>183</sup> L. GULINCK, *Hier tekenen! (En let niet op de klein lettertjes...)* Wegwijs in het juridische en zakelijke labrynt van de muziekwereld, Gent, Academia Press, 2019, 268.

<sup>184</sup> Art. I.16, 4° WER.

<sup>185</sup> F. GOTZEN en M.-C. JANSSENS, *Wegwijs in het intellectueel eigendomsrecht*, Brugge, Vanden Broele, 2020, 83.

<sup>186</sup> Lesnotities uit college 'Intellectuele rechten', professor Fabienne Brison, VUB.

De vraag die hier gesteld kan worden is welke rol deze beheersvennootschappen hebben bij de clearing van samples. Hebben zij via de fiduciaire overdracht van bepaalde rechten eveneens het recht om het gebruik van samples toe te staan? Kunnen zij aansprakelijk gesteld worden indien zij bepaalde rechthebbenden geen vergoeding geven wegens niet-geclearde samples?

#### IV.1.3.1. BELGIË

In dit gedeelte zullen de Belgische beheersvennootschappen aan bod komen die een rol kunnen spelen in de praktijk van sampling namelijk SABAM, SIMIM en Playright. Tijdens mijn interview met Luc Gullinck werd mij duidelijk gemaakt dat er in België aan de onderhandelingstafel, wanneer het gaat over sample clearing, geen rekening wordt gehouden met collectieve beheersvennootschappen.

##### - SABAM

SABAM is de Belgische beheersvennootschap die auteursrechten beheert van haar leden die bestaan uit auteurs en uitgevers. In de praktijk komt SABAM niet vaak in contact met problemen omtrent sampling.<sup>187</sup> Zoals hierboven reeds werd vermeld heeft dit te maken met het feit dat de samplende artiest in eerste instantie de toelating van de rechthebbenden nodig heeft om een deel van een bestaand werk te bewerken en te incorporeren in een nieuw werk. SABAM beheert de vermogensrechten van onder meer de auteurs die bij haar zijn aangesloten. Aangezien zulke aanvragen van reproducties eveneens de morele rechten van de auteur betreffen, is ze niet bevoegd om dergelijke toelatingen namens haar aandeelhouders te geven en komt ze dus op dat vlak niet tussen.

Overeenkomstig artikel 21 van het algemeen reglement van SABAM<sup>188</sup> dient de aangever die bestaande werken heeft gebruikt of ontlenen heeft gedaan aan al of niet beschermde werken, dit duidelijk te vermelden. De bewerker kan dan ook slechts voor verdeling in aanmerking komen indien deze de toelating van de oorspronkelijke intellectueel rechthebbenden of van de daartoe bevoegde

---

<sup>187</sup> Deze informatie is verkregen via contact met SABAM via e-mail in april 2021.

<sup>188</sup> Het algemeen reglement van SABAM is terug te vinden op volgende site: <https://www.sabam.be/nl/over-sabam/statuten-en-reglement>.

(rechts)personen heeft ontvangen. Indien de bewerker deze toelating niet kan voorleggen, dan verkrijgt de aangever geen aandeel in de verdeelsleutel en dus geen rechten voor de exploitatie van het betrokken werk.

Mocht een bewerker toch een aangifte doen van een werk zonder over de nodige toelatingen te beschikken<sup>189</sup>, dan kan SABAM op basis van voornoemd artikel niet verantwoordelijk worden gesteld. Het is de aangever van het werk die aansprakelijk is indien de aangifte niet gebeurt in overeenstemming met de bepalingen van het algemeen reglement en met de afspraken gemaakt tussen de verschillende in het werk betrokken rechthebbenden. Het is dan aan de oorspronkelijke rechthebbenden om hieromtrent stappen tegen de aangever te ondernemen.

Wanneer er sprake is van een betwisting omtrent de documentatie van een aangegeven werk, dan kan het bestuursorgaan van SABAM, overeenkomstig artikel 36 lid 6 van het Algemeen Reglement, de uitkering van rechten geheel of gedeeltelijk opschorten tot de partijen in overeenstemming zijn gekomen of tot een voor de partijen bindende gerechtelijke uitspraak is gebeurd. De vraag of een werk al dan niet een bewerking is van een reeds bestaand werk is een feitenkwestie waarover enkel de hoven en rechtbanken een oordeel kunnen vellen in geval van geschil. SABAM is daaromtrent niet bevoegd en mag dus in dergelijke dossiers niet optreden.

### - Playright

Playright is de Belgische beheersvennootschap die de naburige rechten van de uitvoerende kunstenaar beheerd. Ioan Kaes kon me vertellen dat artiesten vaak bij Playright komen aanbellen met de vraag: "ik ben gesampled als uitvoerend artiest, wat nu?". Playright zal in deze situatie de rol van uitvoerend kunstenaar enkel aanvaarden wanneer de uitvoerende artiest heeft deelgenomen aan de creatie van het nieuwe nummer in een "echte geest van samenwerking". Wanneer de opgenomen uitvoering van het gesampled nummer speciaal is gemaakt voor dat nummer en vervolgens opnieuw is gebruikt als een sample in het samplende

---

<sup>189</sup> Bijvoorbeeld indien hij/zij de oorspronkelijke rechthebbenden niet vermeld op de aangifte.

nummer<sup>190</sup>, kan de gesampled uitvoerend kunstenaar zich niet registreren als muzikant in de nieuwe muziekopname<sup>191</sup> en kan hij geen gerelateerde vergoedingsrechten ontvangen.

Er is in de statuten of de algemene voorwaarden van Playright geen melding te vinden van sampling omdat zij als collectieve beheersvennootschap voor de uitvoerende kunstenaar slechts het auteursrecht toepassen. Ten eerste verdelen zij de vergoedingsrechten voor het gebruik van een nieuwe muziekopname aan de uitvoerende kunstenaars van de nieuwe muziekopname die een sample van een reeds bestaande muziekopname bevat. Daartegenover gaan zij geen vergoedingsrechten verdelen voor het gebruik van een nieuwe muziekopname aan de uitvoerende kunstenaars van een reeds bestaande muziekopname die is gesampled in de nieuwe muziekopname. Ten derde verdeelt Playright de vergoedingsrechten voor het gebruik van een reeds bestaande muziekopname aan de uitvoerende kunstenaars van de reeds bestaande muziekopname, en niet aan de uitvoerende kunstenaars van de nieuwe muziekopname.

Vervolgens is er een leemte op te merken bij de toekenning van vergoedingsrechten aan uitvoerende kunstenaars in het Belgische auteursrecht.<sup>192</sup> Wanneer de gesampled uitvoerend kunstenaar bij het geven van zijn toestemming voor het gebruik van de sample met de nieuwe uitvoerend kunstenaar en/of producer is overeengekomen dat hij als mede-uitvoerder van de nieuwe muziekopname wordt beschouwd<sup>193</sup>, is het voor Playright onmogelijk om hiernaar te handelen. Zij kunnen vergoedingsrechten die bedoeld zijn voor de uitvoerende kunstenaars van een bepaalde muziekopname niet toewijzen aan andere uitvoerders. Deze redenering volgt uit de afdeling in boek XI over het recht op een billijke vergoeding. Daar is er te lezen dat de billijke vergoeding, waarop de uitvoerende kunstenaars recht hebben, niet overdraagbaar is.<sup>194</sup>

### - SIMIM

---

<sup>190</sup> Waaraan vocalen en andere opnames zijn toegevoegd.

<sup>191</sup> Noch als featured artist, noch als sessiemuzikant.

<sup>192</sup> Deze leemte werd via e-mailverkeer aangekaart door Anastasia Chaudron, Legal and Policy Advisor bij Playright.

<sup>193</sup> Dit wil zeggen dat hij/zij deelneemt in de inkomsten die moeten worden gegenereerd door de nieuwe muziekopname.

<sup>194</sup> Art. XI.214, lid 2 WER.



SIMIM is de Belgische beheersvennootschap voor het collectief beheer van de naburige rechten van de muziekproducenten. Zij streven ernaar om op een zo effectief en efficiënt mogelijke wijze deze rechten te innen en verdelen onder de rechthebbenden.<sup>195</sup> Net zoals SABAM en Playright heeft SIMIM geen volmacht om in naam van de producers toestemming te geven voor het gebruik van samples uit de masteropname.<sup>196</sup>

SIMIM beperkt zich niet enkel tot inning en verdeling van de rechten. Voor het Luxemburgs en Belgisch grondgebied zijn zij de enige lokale ISRC-agent waarbij deze unieke identificatiecode kan worden verkregen. De *International Standard Recording Code* is een manier om audio en audiovisuele opnamen te identificeren. Hierdoor kan de administratieve last verminderd worden: eerst en vooral kan het gebruikte repertoire eenvoudiger gerapporteerd worden door grote gebruikers zoals bijvoorbeeld radio- en tv-stations. Daarnaast kunnen op basis van deze code de opnames eenvoudiger worden geïdentificeerd en ten derde kunnen de rechthebbenden sneller gevonden worden.<sup>197</sup>

Deze ISRC-code wordt in de opname gebrand wanneer het muziekwerk in de studio wordt gemasterd. Alex Trappeniers beschouwt deze ISRC als het DNA van de opname. In eerste instantie zou kunnen verondersteld worden dat deze technologie zou kunnen helpen om discussies voor de rechter te vermijden. Spijtig genoeg is dit voor sampling irrelevant doordat één opname slechts één unieke ISRC kan bezitten. Men kan de ISRC van de masteropname van de sample niet invoegen aan het nieuwe muziekwerk dat een eigen ISRC zal bezitten.

#### IV.1.4. MUZIEKUITGEVERS

Muziekuitgevers hebben als voornaamste doel om op diverse manieren exploitatiemogelijkheden te proberen vinden voor de werken van haar auteurs.<sup>198</sup> Naast de drie major labels die hun eigen uitgeverij-afdeling hebben, zijn er nog

---

<sup>195</sup> <https://www.simim.be/>

<sup>196</sup> Dit werd mij via e-mailverkeer bevestigd door Vince Versteynen, Collection Manager bij SIMIM.

<sup>197</sup> <https://www.simim.be/nl/isrc.html>

<sup>198</sup> L. GULINCK, *Hier tekenen! (En let niet op de klein lettertjes...)* Wegwijs in het juridische en zakelijke labirint van de muziekwereld, Gent, Academia Press, 2019, 149.

maar enkele muziekuitgevers actief in Vlaanderen.<sup>199</sup> Aan de hand van een uitgavecontract zal de uitgeverij er zich in verbinden om de administratie en controle op de inning van de inkomsten uit de exploitatie van de werken zo rendabel mogelijk te verzekeren. Deze verplichting uit zich in het zorgen voor de aangifte ervan bij collectieve beheersvennootschappen, contracten sluiten met gebruikers van de werken, de goede uitvoering ervan verzekeren en ten slotte eventueel gerechtelijke stappen ondernemen wanneer derden inbreuk plegen op de vermogensrechten van de auteur.<sup>200</sup> De auteur geeft dus een administratieve last uit handen in ruil voor een vergoeding. Hierdoor valt in de praktijk op te merken dat het meestal enkel artiesten zijn met internationaal succes, die zich zullen verbinden met een muziekuitgeverij.<sup>201</sup>

De uitgever kan bepaalde gebruiksmogelijkheden toestaan op basis van een uitgavecontract. De volgende opsomming is niet limitatief maar geeft wel een meer specifiek beeld van de rol van een uitgever: bewerking van een werk, vertaling, fragmentatie, variatie, verandering van muziekgenre, sampling, choreografie, opera, muzikale komedie, muziekclip, synchronisatie van een voorstelling, fixatie, merchandising, audiovisuele synchronisatie en publicitair gebruik.<sup>202</sup>

Wanneer een artiest een sample wil gebruiken van een artiest die een uitgavecontract heeft, is het de bedoeling dat er contact wordt opgenomen met zijn of haar uitgever. Stefaan Moriau kon me vertellen dat er aan de hand van een aanvraagformulier meer informatie wordt gevraagd over de manier waarop de sample zou gebruikt worden. In dit formulier wordt meer informatie gevraagd over het oorspronkelijke werk, het nieuwe werk en de verwachte exploitatiegegevens.<sup>203</sup> Met deze informatie wordt teruggekoppeld naar de auteur om zo al dan niet een toestemming te verkrijgen.

---

<sup>199</sup> CTM Entertainment, Tous ensemble Publishing, The Right People, Strictly Confidential en Cricket Hill Music Publishing.

<sup>200</sup> L. GULINCK, *Hier tekenen! (En let niet op de klein lettertjes...)* Wegwijs in het juridische en zakelijke labrynt van de muziekwereld, Gent, Academia Press, 2019, 157.

<sup>201</sup> *Ibid.*, 149.

<sup>202</sup> E. JACOBS, "Contrat francais d'édition d'un oeuvre musicale", *AM* 2001, afl. 4, (445) 452.

<sup>203</sup> *Infra* 85, bijl. 1.

#### IV.1.5. CLEARING HOUSES, SAMPLE TROLLS AND SAMPLE FACTORIES

Naast de vanzelfsprekende actoren die hierboven zijn opgesomd, zijn er eveneens nieuwe spelers terug te vinden in de sampling praktijk.

*Clearing houses* zijn bedrijven waar men tegen betaling kan beroep op doen om ervoor te zorgen dat de sample die jij wil gebruiken, gecleard wordt. Zij zullen de oorspronkelijke rechthebbenden van de masteropname en auteursrecht identificeren, onderhandelen over de voorwaarden voor het gebruik van de samples en ten slotte sample overeenkomsten voor u opstellen.<sup>204</sup> De kosten om beroep te doen op deze clearing houses zullen relatief hoog zijn, aangezien zij de kosten en inspanningen omvatten om alle relevante rechthebbenden te identificeren. In de Verenigde Staten bestaat er een "Queen of Sample Clearing", Deborah Mannis-Gardner, die samples heeft gecleard voor artiesten zoals Jay-Z, U2 en Maria Carey. Zij profileert zich als dé tussenpersoon die jouw sample kan clearen. De prijs om bepaalde samples van wereldberoemde artiesten te gebruiken kan zelfs oplopen tot tweehonderdduizend dollar.<sup>205</sup>

De voorbije jaren zijn bepaalde entiteiten zich gaan specialiseren in het zoeken naar en exploiteren van potentiële inbreukclaims.<sup>206</sup> Zij worden in de volksmond *sample trolls* genoemd.<sup>207</sup> Zij kopen de rechten op van oude auteursrechtelijk beschermde werken en gaan dan in nieuwe muziek op zoek naar samples van liedjes waarvan zij de rechten bezitten. Wanneer een *sample troll* muziek vindt die fragmenten gebruikt van een liedje in zijn catalogus, klaagt hij de artiest aan voor het gebruik van een niet-geclearde sample.<sup>208</sup> Hun beweegreden heeft niets meer te maken met de creatie van muziekwerken maar het gaat hier puur over geldgewin. Artiesten zouden hier op twee manieren mee kunnen omgaan: enerzijds zullen sommige artiesten minder geneigd zijn om in hun creatieve proces

---

<sup>204</sup> Een voorbeeld van een 'clearing house' is [sampleclearance.com](https://sampleclearance.com/services/sample-clearance/); <https://sampleclearance.com/services/sample-clearance/>.

<sup>205</sup> C. MADI, "Le sample, entre liberté de creation et droit d'interdire", *ENTER* 2019, afl. 3, (156) 157.

<sup>206</sup> M. KUIVILA, "Exclusive Groove: How Modern Substantial Similarity Law Invites Attenuated Infringement Claims at the Expense of Innovation and Sustainability in the Music Industry", *ENTER* 2017, afl. 4, (261) 263.

<sup>207</sup> Deze term vindt zijn oorsprong bij het fenomeen "patent trolls" wat op hetzelfde neerkomt maar dan inzake octrooien.

<sup>208</sup> J. DEBRIYN, "Shedding Light on Copyright Trolls: An Analysis of Mass Copyright Litigation in the Age of Statutory Damages", *UCLA ENT L REV* 2012, afl. 19(1), 86.

samples te gaan gebruiken doordat het risico van eventueel een sample fout onvolledig te clearen kan opgemerkt worden door deze sample trolls. Anderzijds kan het artiesten stimuleren om ervoor te zorgen dat ze alle nodige toestemmingen hebben ontvangen. Een negatief gevolg van deze sample trolls is te zien wanneer uitgevers en platenmaatschappijen zich door deze praktijk laten inspireren en soortgelijke strategieën gaan toepassen als onderdeel van hun bedrijfsmodel.<sup>209</sup>

Er kunnen situaties optreden waarbij de artiest slechts een nabuurrechtelijke of enkel een auteursrechtelijke toestemming heeft gekregen. Bij het gebrek aan een nabuurrechtelijke toestemming, maar wanneer men wel een auteursrechtelijke toestemming heeft, zou men kunnen beroep doen op bevriende muzikanten om de sample na te spelen. Daarnaast bestaan er momenteel *sample factories* die aan de artiesten een alternatief bieden voor het tijdrovende clearance proces dat eveneens vaak kan leiden tot een duur avontuur.<sup>210</sup> Deze bedrijven bieden *royalty-free vocals of instrumentals* aan waarvoor een eenmalige fee volstaat om de rechten te ontvangen en waardoor er geen discussie meer kan ontstaan over het naburig recht van de fonogramproducent.<sup>211</sup>

## IV.2. CONTRACTUELE PRAKTIJK

Er zijn verschillende aspecten waarmee moet worden rekening gehouden alvorens aan de onderhandelingstafel te gaan zitten. Wie zijn de rechthebbenden en op welke manier wordt het gebruik van samples vergoed?

### IV.2.1. SAMPLE CLEARING

Om een sample te mogen gebruiken moet een licentieovereenkomst gesloten worden met de rechthebbenden. Hierbij moet rekening gehouden worden met de

---

<sup>209</sup> M. KUIVILA, "Exclusive Groove: How Modern Substantial Similarity Law Invites Attenuated Infringement Claims at the Expense of Innovation and Sustainability in the Music Industry" *ENTER* 2017, afl. 4, (261) 263.

<sup>210</sup> Bv. [vocalkitchen.com](http://vocalkitchen.com).

<sup>211</sup> L. BOGHAERT en D. SURINX, "Hof van Justitie streng voor samplen van muziekfragmenten", *Juristenkrant* 2019, afl. 393, (6) 7.

algemene grondbeginselen inzake het opstellen van een overeenkomst. Een licentieovereenkomst kan dus uitsluitend tot stand komen door de instemming van de verschillende partijen waarbij het elke partij vrijstaat de overeenkomst al dan niet aan te gaan. Het basisprincipe bestaat eruit dat men het eens moet zijn over alle punten van de overeenkomst alvorens het te ondertekenen.<sup>212</sup> Onderhandelingen inzake het clearen van sample kunnen op twee manieren worden gestart: eerst en vooral wanneer de samplende artiest proactief de rechthebbende benadert of daarnaast wanneer een rechthebbende zich verzet tegen het gebruik van zijn werk in een nieuw muziekwerk.<sup>213</sup>

Wanneer een muziekwerk auteursrechtelijk beschermd is, moet een samplende artiest bij de rechthebbenden toestemming verkrijgen. In de muziekindustrie wordt de weg naar die toestemming *clearing* genoemd. In het algemeen slaat clearing op het vervullen van alle formaliteiten die nodig zijn om een (deel van een) muziekwerk te kunnen exploiteren.<sup>214</sup>

Eerst en vooral is het belangrijk om te weten welke toestemmingen je allemaal nodig hebt. Welke rechthebbenden moet een artiest allemaal contacteren om helemaal in orde te zijn inzake de geldende auteursrechten en naburige rechten? In de meeste gevallen heeft de samplende artiest twee verschillende toestemmingen nodig vooraleer die een sample, zonder enig risico op toekomstige claims, kan gebruiken. Wanneer je naast de sample, als deel van een auteursrechtelijk beschermd werk, eveneens de opname van het muziekwerk wil gebruiken, zal je twee verschillende toestemmingen nodig hebben: enerzijds een toestemming voor het gedeeltelijk gebruik van het muziekwerk en anderzijds een toestemming voor het gebruik van een gedeelte van de opname van het muziekwerk. Tijdens het interview met Wim Schreurs werd mij duidelijk gemaakt dat deze toestemmingen kunnen gegeven worden door dezelfde persoon maar dan in twee verschillende hoedanigheden. Wanneer je zelf de sample zal inspelen en dus geen originele opnames zal gebruiken, is er enkel een auteursrechtelijke toestemming nodig. Het zelf inspelen of laten inspelen kan dus een handig

---

<sup>212</sup> J.-C. LARDINOIS, *Les contrats commentés de l'industrie audiovisuelle*, Brussel, Larcier, 2015, 7.

<sup>213</sup> K. MCLEOD en P. DICOLA, *Creative License: The Law and Culture of Digital Sampling*, Duke, Duke University Press, 2011, 150.

<sup>214</sup> G. DE MEYER en A. TRAPPENIERS, *De muziekindustrie. Een lexicon*, Leuven, Acco, 123.

alternatief zijn wanneer je geen nabuurrechtelijke toestemming krijgt of de vergoeding te duur zou zijn.<sup>215</sup>

Wim Schreurs kon me eveneens vertellen dat er in sommige genres vaak pas gecleard wordt nadat het nummer is uitgebracht. Er wordt geen aangifte gedaan bij de collectieve beheersvennootschappen en er wordt gehoopt dat de sample niet wordt opgemerkt. Als deze wel wordt opgemerkt wordt er retroactieve afspraken gemaakt die vaak gepaard gaan met een schadevergoeding. Er is eveneens een verschil in aanpak op te merken tussen de grote labels en de onafhankelijke labels: bij grote labels zal de clearing in de meeste gevallen gebeuren voor het uitbrengen van het muziekwerk. Zij willen geen risico's nemen en hebben vaak ook de middelen om ervoor te zorgen dat de nodige overeenkomsten worden gesloten. Onafhankelijke labels daarentegen zullen soms wel het risico nemen en pas aan clearing doen na het uitbrengen van het nummer. Schreurs kon me eveneens vertellen dat bijvoorbeeld het geval was bij het album "As heard on radio Soulwax pt. 2" van 2ManyDJ's waarbij PIAS de samples pas heeft gecleard na het uitbrengen van het album.

#### IV.2.2. VORMEN VAN CLEARING

Wanneer beide partijen aan tafel zitten om een overeenkomst te sluiten inzake het gebruik van een sample, zijn er verschillende vormen van clearing op te merken. Er zijn geen wettelijke tarieven dus het zal afhangen van de bekendheid van het muziekwerk en de auteurs van het muziekwerk, hoe duur het zal zijn om een bepaalde sample te mogen gebruiken.<sup>216</sup>

Een eerste mogelijkheid maar ook de duurste vorm is een *buy out* waarbij de rechthebbenden hun recht om een vergoeding te eisen voor het verder gebruik van de sample verliezen. Dit is natuurlijk een zeer verregaande vorm van overdracht die niet veel gebruikt wordt in de praktijk. Daarnaast kan er overeengekomen worden dat er een *flat fee* betaald wordt. Dit is een vast bedrag

---

<sup>215</sup> Dit is vaak het geval wanneer je een nabuurrechtelijke toestemming wil krijgen; dit blijkt uit het interview met Wim Schreurs.

<sup>216</sup> Y. H'MADOUN, J. PAULY en D. DENEUTER, *Auteursrechten en publishing*, Brussel, Poppunt, 2014, 34-35.

waarvoor in ruil wordt bepaald in welke landen en op welke manier het muziekwerk met de sample mag worden uitgebracht. Deze bedragen kunnen variëren van 5.000 tot 15.000 dollar voor het gebruik van de opname én het muziekwerk.<sup>217</sup> Clearing houses zullen op deze manier te werk gaan waarbij ze bij deze fee hun eigen vergoeding zullen optellen. Ten slotte kan men gebruik maken van *royalties* wat slaat op een procent van de inkomsten dat de samplende artiest ontvangt.<sup>218</sup> Deze royalties worden bepaald op basis van *Published Price to Dealer (PPD)* wat de totale verkoopprijs inhoudt van een album of single naar verdelers toe. Doordat er bij royalties nood is aan constante administratieve kost zal er bij beperkte opbrengst gekozen worden voor een buy out.<sup>219</sup> Bij sample overeenkomsten inzake auteursrechtelijke toestemming zal er eerder gebruik worden gemaakt van royalties.<sup>220</sup>

De vergoeding waarover zal worden onderhandeld zal beïnvloed worden door bepaalde factoren<sup>221</sup>:

- Het kwantitatief aandeel en belang van de gebruikte opname of compositie.
- Het feit of de sample afkomstig is van het refrein, de melodie of de achtergrond.
- Het feit of de sample afkomstig is van het vocale gedeelte of het instrumentale gedeelte.
- Herkenbaarheid van het gesamplede gedeelte.
- Het feit of de gesamplede artiest aangesloten is bij een bekende platenmaatschappij of uitgeverij had.
- De populariteit van de gesamplede opname of compositie.
- Het commercieel succes en de bekendheid van de gesamplede muzikant.

#### IV.3. MOGELIJKE GEVOLGEN BIJ GEBREK AAN TOESTEMMING

---

<sup>217</sup> D.-S. PASSMAN, *All You Need to Know About the Music Business*, New York, Simon & Schuster, 2019, 307; dit gaat over niet al te bekend

<sup>218</sup> Dit procent zal variëren tussen 1 tot 5%.

<sup>219</sup> K. McLEOD en P. DICOLA, *Creative License: The Law and Culture of Digital Sampling*, Duke, Duke University Press, 2011, 153.

<sup>220</sup> Ibid.

<sup>221</sup> K. McLEOD en P. DICOLA, *Creative License: The Law and Culture of Digital Sampling*, Duke, Duke University Press, 2011, 154; de meeste factoren zijn eveneens terug te vinden in de bepalingen van de sample agreement templates in bijlage.

In de sampling praktijk van de Belgische muziekindustrie valt op dat een groot aantal artiesten ervoor kiest om geen toestemming te vragen aan de rechthebbenden wanneer zij gebruik willen maken van een sample.<sup>222</sup> Ze hopen dat de rechthebbende dit niet opmerkt door bijvoorbeeld niet te focussen op internationaal maar op nationaal succes waardoor er minder kans is op het opmerken van de de sample door de rechthebbende. Wanneer rechthebbenden een sample toch opmerken gaan zij vaak slechts over tot een rechtszaak wanneer de verjaringstermijn van de vordering bijna is verstreken of wanneer de primaire markt voor het werk is afgekoeld.<sup>223</sup> Zo kan men een zo hoog mogelijke schadevergoeding eisen. Daarbij moet worden vermeld dat de meerderheid van de rechtszaken over sampling echter geregeld wordt aan de hand van een minnelijke schikking met aanzienlijke bedragen. Dit is grotendeels te wijten aan het feit dat in een rechtszaak de eisende platenmaatschappij meestal wordt geconfronteerd met de platenmaatschappij van de samplende artiest als medegedaagde, waarbij de platenmaatschappijen zich er maar al te goed van bewust zijn dat hun posities elk ogenblik kunnen worden omgedraaid. Daarnaast wil men geen risico nemen dat de rechtbank een precedent schept dat negatieve gevolgen kan hebben voor toekomstige geschillen.<sup>224</sup>

Wanneer de gesamplede artiest toch een procedure zou willen starten, zijn er volgens DE BLEECKERE drie mogelijkheden: een burgerrechtelijke, strafrechtelijke of een vordering op basis van oneerlijke mededinging.<sup>225</sup> Door deze procedures loopt de samplende artiest het risico om de controle over zijn eigen muziekwerk te verliezen.<sup>226</sup>

## V. KNELPUNTEN IN HET JURIDISCH KADER EN DE PRAKTIJK VAN SAMPLING

---

<sup>222</sup> *Infra* 64.

<sup>223</sup> M. KUIVILA, "Exclusive Groove: How Modern Substantial Similarity Law Invites Attenuated Infringement Claims at the Expense of Innovation and Sustainability in the Music Industry", *ENTER* 2017, afl. 4, (261) 277.

<sup>224</sup> R. CARNACHAN, "Sampling and the Music Industry: A Discussion of the Implications of Copyright Law", *Auckland U.L.Rev.* 1999, afl. 8, (1033) 1040.

<sup>225</sup> A. DE BLEECKERE, *Auteursrecht & muzieksampling*, onuitg. masterproef rechten UGent, 2008, 92.

<sup>226</sup> Er zal niet dieper worden ingegaan op deze procedures doordat de focus in deze thesis ligt op de sampling-praktijk alvorens een geschil optreedt.



Op basis van de afgenomen interviews, analyse van de regelgeving en rechtspraak zijn enkele knelpunten gevonden die hieronder worden aangekaart.

## V.1. ONWETENDHEID INZAKE HET JURIDISCH KADER

*"Is het effectief de moeite om die hele administratieve mallempolen in gang te zetten, om een sample te 'clearen' van anderhalve seconde?"*

*"Zijn we voor een stream op Spotify sowieso verplicht om alle samples te clearen, of is er een manier waarop we de mixtape toch kunnen uitbrengen zonder clearance?"*

Dit zijn twee voorbeelden van vragen inzake sampling dat VI.BE afgelopen jaren toegestuurd kreeg.<sup>227</sup> Op basis van deze vragen werd opgemerkt dat er bij veel partijen binnen de muziekindustrie onwetendheid heerst over het wettelijk kader van sampling en de toepassing ervan.<sup>228</sup> Daarnaast komt er een bepaalde nonchalance aan het licht bij artiesten die samples van buitenlandse artiesten willen gebruiken en die daarnaast niet mikken op een carrière buiten België. Hoe groot is eigenlijk het risico dat de rechthebbenden mijn creatie met sample(s) opmerken en actie ondernemen ten gevolge van het gebrek aan clearance? In de contractuele praktijk van sampling is het vereist om een goede kennis te hebben van het auteursrecht, van overeenkomsten met platenmaatschappijen, uitgeverscontracten en sample licentieovereenkomsten. Deze kennis moet gepaard gaan met een gezond verstand over hoe licentie-onderhandelingen gevoerd moeten worden.<sup>229</sup> Deze onwetendheid zal leiden tot het negeren van de juridische verplichtingen en vervolgens tot het mislopen van vergoedingen voor de rechthebbenden.

---

<sup>227</sup> VI.BE is een vereniging zonder winstoogmerk, die zich opwerpt als "het aanspreekpunt voor artiesten in de muziekindustrie in Vlaanderen en Brussel", vroeger Poppunt genaamd. Ik kreeg de mogelijkheid om de vragen gerelateerd aan sampling te mogen inkijken en analyseren.

<sup>228</sup> S. JACQUES, "Mash-ups and mixes: what impact have the recent copyright reforms had on the legality of sampling?", *Ent. L.R.* 2016, afl. 27, (3) 5; Lucas Declercq bevestigt dit eveneens in het artikel van VRTNWS inzake het Pelham-arrest (<https://www.vrt.be/vrtnws/nl/2019/07/29/muziekgroep-kraftwerk-krijgt-gelijk-in-langlopende-rechtszaak-ov/>).

<sup>229</sup> K. MCLEOD en P. DICOLA, *Creative License: The Law and Culture of Digital Sampling*, Duke, Duke University Press, 2011, 155.

## V.2. CRITERIUM VAN HERKENBAARHEID

Een eerste juridisch-technisch knelpunt dat kan worden aangehaald is het criterium van herkenbaarheid. Dit criterium is in de Belgische rechtspraak kort aangehaald door het Hof van Beroep<sup>230</sup> maar ligt vervolgens aan de basis van de finale uitspraak van het Hof van Justitie in de Pelham-saga. Het Hof van Justitie creëert met dit arrest een uitzondering op het exclusieve reproductierecht van de fonogramproducent: hij kan namelijk toestaan, verbieden of beletten dat een geluidsfragment van zijn fonogram wordt vastgelegd "**tenzij dat fragment in een gewijzigde en voor het oor onherkenbare vorm wordt vastgelegd**". Tijdens het afnemen van de interviews werden verschillende meningen opgemerkt van experts over de waarde van dit criterium. Voor sommigen bevestigde dit arrest een voorwaarde die reeds eerder werd gebruikt in nationale uitspraken. Voor anderen ontstaan er door dit criterium alleen maar meer vragen dan dat het antwoorden biedt.

Als verdediging van het criterium kan er geredeneerd worden dat er kans is op verwarringstichting wanneer herkenbare melodieën in een nieuw muziekwerk worden gebruikt.<sup>231</sup> Op basis van deze redenering lijkt dit criterium een logische maatstaf om na te gaan of men al dan niet nood heeft aan een toestemming van de rechthebbende. In de huidige maatschappij waar sampling een vaste waarde is binnen het proces van muzikale creatie, is op te merken dat notenschrift zelfs vaak tekortschiet en composities effectief gehoord moeten worden of op andere manieren weergegeven worden voor ze kunnen nagespeeld worden.<sup>232</sup> Dit zou mede de oorsprong van dit criterium verklaren.

Daartegenover heeft het Hof niet bepaald welke maatstaf moet worden gehanteerd om al dan niet na te gaan of een sample herkenbaar is of niet.<sup>233</sup> Daarbij is het bepalen of een sample herkenbaar is, in mijn ogen een **subjectief criterium**. Iedereen luistert op een unieke manier. Er is geen objectieve manier van luisteren

---

<sup>230</sup> Rb. Brussel (NI.) (KG) 5 augustus 2004, *AM* 2005, afl. 3, 244.

<sup>231</sup> F. BRISON, *Het naburig recht van de uitvoerende kunstenaar*, Brussel, Larcier, 2001, 59.

<sup>232</sup> F. PETILLION, "Plagiaat in de muziekwereld: wie is bang van een deksundig rechter", *IngCons* 2016, afl.1, 207.

<sup>233</sup> B.-J. JÜTTE en J.-P. QUINTAIS, "The Pelham Chronicles: sampling, copyright and fundamental rights", *Journal of Intellectual Property Law & Practice* 2021, afl. 16(3), (213) 217.

met het oor. Over het algemeen zou er niet op basis van subjectieve criteria moeten geoordeeld worden of er al dan niet sprake is van een inbreuk.<sup>234</sup>

De vraag die daarnaast ken gesteld worden is, **wie** zal oordelen of de sample herkenbaar is of niet.<sup>235</sup> Doordat er letterlijk wordt vermeld dat het moet gaan over 'het oor', kunnen er enkele mogelijke actoren uitgesloten worden die geen menselijk oor bezitten. Het gebruik van slimme audioherkenningssoftware<sup>236</sup> wordt hierdoor als irrelevant beschouwd. Moeten er dan beroep gedaan worden op het auditief getrainde oor van een geschoolde musicoloog of het oor van de gemiddeld geïnformeerde luisteraar die regelmatig naar muziek luistert?<sup>237</sup> Dit blijft onduidelijk.

Kortom kan er besloten worden dat het criterium van herkenbaarheid geen waterdicht criterium is. Er is nog steeds mogelijkheid tot interpretatie. Spijtig genoeg wordt vermoed dat dit criterium negatieve gevolgen kan hebben voor de fonogramproducenten zelf. Artiesten die willen gebruik maken van een bepaalde opname zullen sneller overschakelen naar het zelf inspelen van de sample dan over te gaan tot het sluiten van een licentie met de rechthebbenden. Sommigen zouden op basis van dit criterium aan de hand van technische mogelijkheden samples zo onherkenbaar kunnen maken dat het voor de rechthebbenden onmogelijk wordt om het gebruik te gaan bewijzen en een vergoeding te vorderen.<sup>238</sup> Daarnaast zijn het eerder de *sample factories* die er goed uitkomen in plaats van de fonogramproducenten.<sup>239</sup>

### V.3. CITAATUITZONDERING

---

<sup>234</sup> M. KUIVILA, "Exclusive Groove: How Modern Substantial Similarity Law Invites Attenuated Infringement Claims at the Expense of Innovation and Sustainability in the Music Industry", *ENTER* 2017, afl. 4, (261) 279.

<sup>235</sup> C. DURBECQ en D. NOESEN, "Specifieke criteria om sampling te beoordelen: voldoende om geschillen efficiënt op te lossen?", *RABG 2019*, afl. 19, (1697) 1700.

<sup>236</sup> Bv. Shazam, SoundHound en DJ Monitor.

<sup>237</sup> SCHIPPER B., "De kunst van het samplen na *Pelham*", *AMI* 2019, afl. 5, (162)164.

<sup>238</sup> B. SCHIPPER, "Het chilling effect van Kraftwerk I/II op sound sampling – Pleidooi voor zelfregulering ter bevordering van samplegebruik", *AMI* 2014, afl. 4, (105) 109.

<sup>239</sup> *Supra* 59.

Het vraagstuk of men de citaatuitzondering zou kunnen gebruiken in de praktijk van sampling is één van de prejudiciële vragen die het Hof in de zaak Pelham moest beantwoorden. Het is pas met het jurisprudentieel drieluik van 29 juli 2019 dat het Hof van Justitie voor het eerst zijn oordeel velt over de interpretatie van de citaatuitzondering.<sup>240</sup> In het Pelham-arrest stelt het Hof dat wanneer de maker van een nieuw muziekwerk een geluidsfragment gebruikt waarbij dat fragment in het nieuwe muziekwerk herkenbaar is, kan het gebruik naargelang de omstandigheden gelijk staan aan "citeren".<sup>241</sup> Naast de unierechtelijke voorwaarden is er eveneens vereist dat het bedoeld is om de dialoog met het gesampled werk aan te gaan. Dit houdt in dat het Hof de deur openlaat voor muzikale citaten. De vraag die hier rijst is op welke manier er sprake kan zijn van een dialoog. SCHIPPER haalt enkele mogelijkheden van dialoog zoals eerbetoon, protest, maatschappijkritiek, parodie en muzikale geschiedschrijving.<sup>242</sup>

Wanneer men zich enkel zou focussen op deze nieuw voorwaarde zou de doeltreffendheid van het unierechtelijke uitzonderingen in gedrang komen wanneer men zich enkel zou focussen op deze nieuw voorwaarde.<sup>243</sup> GULLINCK is van oordeel dat aan de hand van sampling geen kritiek kan worden gegeven waardoor onder andere sampling bij wijze van hommage niet mogelijk is.<sup>244</sup> Als de voorwaarde van het Hof in het Pelham-arrest en de wettelijke voorwaarden van de citaatuitzondering naast elkaar worden gelegd stelt MADI dat deze uitzondering nooit kan worden toegepast op creatie door middel van sampling, aangezien bij dit soort incorporatie de werken niet op elkaar kunnen reageren.<sup>245</sup> Zodra het muziekwerk van de samplende artiest de sample onwaarneembaar maakt, kan er dus geen sprake meer zijn van een dialoog tussen de werken, omdat er maar één werk is, namelijk het werk dat door de sampling tot stand is gekomen.<sup>246</sup> Er wordt geconcludeerd dat het Pelham-arrest geen opheldering heeft verschaft inzake het

---

<sup>240</sup> B.-J. JÜTTE en J.-P. QUINTAIS, "The Pelham Chronicles: sampling, copyright and fundamental rights", *Journal of Intellectual Property Law & Practice* 2021, afl. 16(3), (213) 219.

<sup>241</sup> HvJ 29 juli 2019, nr. C-476/17, Pelham / Hütter, ECLI:EU:C:2019:624.

<sup>242</sup> SCHIPPER B., "De kunst van het samplen na *Pelham*", *AMI* 2019, afl. 5, (162)165.

<sup>243</sup> B.-J. JÜTTE en J.-P. QUINTAIS, "The Pelham Chronicles: sampling, copyright and fundamental rights", *Journal of Intellectual Property Law & Practice* 2021, afl. 16(3), (213)220.

<sup>244</sup> L. GULLINCK, *Hier tekenen! (En let niet op de klein lettertjes...)* Wegwijs in het juridische en zakelijke labrynt van de muziekwereld, Gent, Academia Press, 2019, 92-93.

<sup>245</sup> C. MADI, "Le sample, entre liberté de creation et droit d'interdire", *ENTER* 2019, afl. 3, (156) 169.

<sup>246</sup> *Ibid.*, 163.

muziekcitaat waardoor het aan de rechter zelf zal zijn om *in casu* te gaan oordelen of aan alle voorwaarden zijn voldaan om de citaatuitzondering toe te passen.

#### V.4. ZOEKTOCHT NAAR RECHTHEBBENDEN

Wanneer de samplende artiest ervoor kiest om de toestemming te proberen verkrijgen van de rechthebbenden treedt er vaak een praktisch moeilijkheid op. Peter Marx haalde aan dat het vaak zeer moeilijk is om de rechthebbenden terug te vinden en vervolgens te contacteren. Net door deze drempel wordt dan vaak het risico genomen om de sample te gebruiken zonder toestemming van de rechthebbenden. In eerste instantie zou men de repertoire catalogus van SABAM kunnen raadplegen om zo de naam van de relevante uitgeverij terug te vinden.<sup>247</sup> Spijtig genoeg zijn niet alle artiesten aangesloten bij een collectieve beheersvennootschap waardoor er geen garantie is dat men het muziekwerk terug vindt.

Één van de redenen waarom het vaak moeilijk is om de rechthebbenden terug te vinden is het feit dat het auteursrecht vaak kan verdeeld worden over verschillende natuurlijke of rechtspersonen. Wanneer je daarnaast de toestemming wil gaan verkrijgen van oude onbekende werken is het nog moeilijker al de rechthebbenden te vinden.<sup>248</sup> Hierbij moet worden gerealiseerd dat opnieuw de grote platenmaatschappijen in deze situatie een groot voordeel hebben. Door hun internationaal netwerk en financiële middelen zal deze zoektocht veel makkelijker verlopen dan voor de zelfstandige artiest of lokale platenmaatschappij.

### VI. OPLOSSINGSPISTES

#### VI.1. TEMPLATE VAN EEN SAMPLE OVEREENKOMST

---

<sup>247</sup> <https://www.sabam.be/en/catalogue>.

<sup>248</sup> R. CARNACHAN, "Sampling and the Music Industry: A Discussion of the Implications of Copyright Law", *Auckland U.L.Rev.* 1999, afl. 8, (1033) 1040.

Een van de belangrijkste oplossingen voor de aangehaalde discussiepunten over sampling binnen de muziekindustrie, is het toegankelijk maken van contractuele tools en juridische kennis voor de artiesten. Hierdoor weten artiesten waar ze rekening moeten mee houden wanneer ze een sample willen gebruiken in hun eigen muziekwerk. Net door het feit dat de oorsprong van het probleem vaak ligt bij het gebrek aan juridische voorkennis van de artiest zou dit eveneens kunnen leiden tot minder rechtszaken.

Bijgevolg stelde ik in samenwerking met Lucas Declercq<sup>249</sup> van VI.BE en Yannick H'Madoun<sup>250</sup> van Universal Music Belgium twee templates op van een sample overeenkomst: enerzijds een overeenkomst die kan gebruikt worden bij de clearing inzake het master gebruik en anderzijds een overeenkomst die kan gebruikt worden om auteursrechtelijke toestemming te krijgen.<sup>251</sup>

## VI.2. BLOCKCHAIN EN MUSIC TRACKING TECHNOLOGIES

Zoals eerder werd aangehaald stelt het Hof van Justitie dat het criterium van herkenbaarheid moet worden gehanteerd aan de hand van 'het oor'. Hierdoor zou de rechter zich niet kunnen baseren op analyses van audioherkenningsprogramma's. Desondanks ben ik van oordeel dat technologie een belangrijke rol kan spelen in de praktijk van sampling.

Eerst en vooral zou blockchain technologie een platform kunnen bieden voor de contractuele praktijk inzake het gebruik en clearing van samples. *Blokur* is een voorbeeld van een bedrijf dat blockchain technologie gebruikt om een betrouwbare bron te creëren bij de zoektocht naar de gegevens van rechthebbenden.<sup>252</sup> Aan de hand van een formulier heb je de mogelijkheid uitgevers te identificeren en met één klik een licentie aan te vragen bij al de bij een muziekwerk betrokken partijen met als doel de rechten op het liedje of sample te vereffenen.<sup>253</sup>

---

<sup>249</sup> Lucas Declercq is Juridisch Adviseur bij VI.BE.

<sup>250</sup> Yannick H'Madoun is Legal Affairs Manager bij Universal Music Belgium.

<sup>251</sup> *Infra* 86-89, bijl. 2 en 3.

<sup>252</sup> R. OWEN en M. O'DAIR, "How blockchain technology can monetize new music ventures: an examination of new business models", *Journal of Risk Finance* 2020, afl. 21(4), (333) 344.

<sup>253</sup> <https://www.blokur.com/blog/blokurs-licensing-messenger-now-its-even-easier-to-request-a-licence/>.

Nieuwe technologieën zouden enorm veel invloed kunnen hebben op bepaalde aspecten in de muziekindustrie. Aan de hand van *music tracking technologies* proberen collectieve beheersorganisaties digitalisering als hulpmiddel te gebruiken om makkelijker licenties af te sluiten met online muziekplatformen.<sup>254</sup> Er werd verwacht om een toepassing van deze technologieën terug te vinden in de contractuele praktijk van sampling, maar dit was spijtig genoeg niet het geval. Men zou op basis van artificial intelligence bijvoorbeeld de uitkering van vergoeding voor het gebruik van samples, a.d.h.v. royalties, kunnen digitaliseren.

### VI.3. CREATIVE COMMONS

Er bestaat tegenwoordig een mogelijkheid voor artiesten wanneer zij zich willen verzetten tegen de impact van het auteursrecht op de praktijk van sampling. Deze artiesten kunnen gebruik maken *Creative Commons (CC)*: dit zijn openbare auteursrechtelijke licenties die de vrije verspreiding van een auteursrechtelijk beschermd werk mogelijk maken.<sup>255</sup> Er zijn hierbij zes verschillende mogelijke licenties met elk apart bepaalde modaliteiten waarmee moet rekening moet worden gehouden. Aan de hand van deze licenties heeft de artiest een uitgewerkt kader om zich op te baseren wanneer hij zijn werken wil ter beschikking wil stellen voor andere artiesten. Wanneer een artiest graag op een legale manier gebruik maakt van samples, maar niet over de nodige centen beschikt om alles te clearen, kan die beroep doen zijn op muziek die onder een Creative Commons-licentie beschikbaar is.<sup>256</sup> Deze licenties bieden dus zowel voor de gesampled als de samplende artiest een voordeel.

### VI.4. ZELFREGULERING

Er zijn zo goed als geen oplossingspistes te vinden in de rechtsleer op de knelpunten die terug gevonden zijn in de juridische praktijk van sampling. Het is

---

<sup>254</sup> A.-M. PECORARO, en M. LECRON, "How New Technologies are Changing the European Music Industry" in W.-B. RAVENEL LEWIS, en M. GOYANES, *The Monetization of the Global Music Business – from Creators to Major Industry*, Londen, IAEL, 2016, 373.

<sup>255</sup> <https://creativecommons.org/about/cclicenses/>

<sup>256</sup> Y. H'MADOUN, J. PAULY en D. DENEUTER, *Auteursrechten en publishing*, Brussel, Poppunt, 2014, 36; er bestaan databanken zoals [search.creativecommons.org](http://search.creativecommons.org) en [freesound.org](http://freesound.org) waar men samples terugvindt die op deze manier gebruikt kunnen worden.

enkel SCHIPPER die een systeem van zelfregulering naar voor schuift als eventueel hulpmiddel om voor alle rechthebbenden een redelijke vergoeding te garanderen.<sup>257</sup> Dit houdt in dat er vanuit de internationale muziekindustrie een overzichtelijke kader wordt gecreëerd waarbij er gebruik zou worden gemaakt van sample fees op basis van een aantal vastgestelde parameters.<sup>258</sup> Aan de hand van dit kader zou langs vermogensrechtelijke kant meer rechtszekerheid komen voor beide partijen. Spijtig genoeg wordt hiermee geen oplossing geboden op de moreel rechterlijke kant van het verhaal. Daarnaast zou men bij deze manier van regulering gebruik kunnen maken van een wereldwijd digitaal platform waar samplende artiesten alle nodige toestemmingen kunnen verkrijgen. Dit zou kunnen gerealiseerd worden op basis van de online aanvraagformulieren van muziekuitgevers, in combinatie met internationale muziekdatabases en de expertise en ervaring van gespecialiseerde clearing houses.<sup>259</sup>

---

<sup>257</sup> B. SCHIPPER, "Het chilling effect van Kraftwerk I/II op sound sampling – Pleidooi voor zelfregulering ter bevordering van samplegebruik", *AMI* 2014, afl. 4, (105) 111.

<sup>258</sup> *Ibid.*, 111-112.

<sup>259</sup> *Ibid.*, 112.



## VII. CONCLUSIE

Sampling is een vorm van muzikale creatie die reeds enkele decennia geworteld zit in het creatieve proces van de artiest. Juist doordat ik me heb verdiept in het juridisch kader van deze muzikale praktijk, ben ik gaan realiseren wat de impact ervan is in de muziekindustrie.

Alvorens dieper kon worden ingegaan op de regelgeving en rechtspraak die hier van toepassing is, moest goed worden begrepen wat sampling juist inhield. Het is dankzij de definitie in de conclusie van de Advocaat-Generaal in de zaak Pelham dat me duidelijk werd dat deze techniek verschillende verschijningsvormen heeft waardoor het niet gemakkelijk is om over te gaan tot een juridische kwalificatie ervan.

*Wat zijn de toepassingsproblemen en eventuele oplossingen van het juridisch kader van sampling in de muziekindustrie?* Met deze onderzoeksvraag werd het onderzoek aangevat. Tijdens de interviews die afgenomen werden in 2021 was dit dan ook de kernvraag van de gesprekken. Op basis van de uiteenlopende reacties van de experts werd afgeleid dat deze onderzoeksvraag moest hervormd worden. Al snel werd mij duidelijk dat er niet per se toepassingsproblemen aanwezig waren maar eerder discussiepunten die zich ontwikkelden bij de interpretatie van de regelgeving en de rechtspraak over sampling.

Een eerste vraag die rijst bij het al dan niet overwegen van het gebruik van samples uit een muziekwerk, is het feit of dit muziekwerk auteursrechtelijk beschermd is. Wanneer aan de wettelijke toepassingsvoorwaarden zijn voldaan, moet de samplende artiest realiseren dat er bepaalde exclusieve vermogensrechten zijn waarmee die moet rekening houden. Op basis van de drie geldende morele rechten kan de gesampled artiest vervolgens optreden wanneer hij van mening is dat zijn persoonlijkheid is geschonden. Naast het rekening houden van de rechten van de auteur(s) is er een kans dat de samplende artiest eveneens rekening moet houden met de uitvoerende kunstenaar(s) en de producent van de fonogrammen. Dit hangt af van de specifieke rol van de uitvoerende kunstenaar en of er gebruikt wordt gemaakt van de masteropname.

Op basis van de nationale en Europese rechtspraak is er op te merken dat het zo goed als altijd gaat over de toestemming van de producent voor het gebruik van een gedeelte van een fonogram. Het criterium van herkenbaarheid werd in elk van de relevante geschillen aangehaald in de argumentatie maar wordt verassend genoeg door het Hof geaccepteerd als uitzondering op het reproductierecht van de producent van fonogram. Met dit arrest komt er voor het eerst op Europees niveau een uitspraak over een geschil inzake sampling waar het Hof deze manier van muziekcreatie bestempeld als een artistieke expressie die onder de vrijheid van kunsten valt. Daarnaast maakt het Hof duidelijk dat er het nationale recht niet mag voorzien in een andere beperking, zoals het 'recht op vrij gebruik', dan die vermeld in de Infosoc-richtlijn. Over de mogelijkheid om gebruik te maken van een muziekcitaat als uitzondering in de praktijk van sampling, laat het Hof de deur open.

Aan de hand van de analyse van de verschillende actoren en de contractuele praktijk, werd duidelijk dat het vooral de muziekuitgevers en de platenmaatschappijen zijn die een grote rol spelen bij sample clearing. Anderzijds mag de impact van de nieuwe spelers zoals clearing houses en sample factories niet onderschat worden.

Met het Pelham-arrest rijst er naast opheldering eveneens onduidelijkheid: eerst en vooral bij het criterium van herkenbaarheid en daarnaast bij de al dan niet mogelijkheid van een toepassing van de citaatuitzondering bij muziekwerken. In combinatie met de onwetendheid inzake het juridisch kader en de moeilijkheid bij de zoektocht naar de rechthebbenden, kan er besloten worden dat er bepaalde knelpunten aanwezig zijn bij de juridische kwalificatie van sampling.

Er kan geconcludeerd worden dat er een juridisch kader van sampling aanwezig is maar dat dit niet volledig en waterdicht is. Er is nog te veel ruimte voor interpretatie en verwarring. Aan de hand van het beschikbaar maken van tools zoals templates zullen er naar mijn mening reeds minder geschillen optreden juist door het feit dat artiesten weten wat er van hen verwacht wordt indien ze een sample willen gebruiken. Er wordt gehoopt dat de technologische vooruitgang eveneens mee kan helpen in het verder systematiseren van het gebruik van elektronische en toegankelijke licenties en het toegankelijk maken van Creative Common-licenties.

Er is aan de hand van deze thesis een objectieve en kritische analyse gemaakt van het juridisch kader van sampling. Ik sluit graag af met een quote van de Belgische artiest Gotye, die in mijn ogen één van de mogelijke positieve gevolgen van sampling bij luisteraars op een heel poëtische manier beschrijft:

*"sampling involves combining the music fandom: collecting, searching, discovering music history, and artifacts of recording that you may not have known existed and you just kind of unlock parts of your brain".*

## BIBLIOGRAFIE

### a. Wetgeving

#### i. Internationale normen

Berner Conventie van 24 juli 1971 voor de bescherming van werken van letterkunde en kunst van, *BS* 10 november 1999.

Conventie van Rome van 26 oktober 1961 ter bescherming van de vertolkende of uitvoerende kunstenaars, van de producenten van fonogrammen en van de omroeporganisaties, *BS* 10 november 1999.

Overeenkomst van Genève van 29 oktober 1971 ter bescherming van producenten van fonogrammen tegen het ongeoorloofd kopiëren van hun fonogrammen, <https://wipolex.wipo.int/en/text/288579>.

#### ii. Europese normen

Handvest van 12 december 2007 van de grondrechten van de Europese Unie, *Pb.C.* 83, 30 maart 2010.

Richtl.Raad nr. 2001/29/EG, 22 mei 2001 betreffende de harmonisatie van bepaalde aspecten van het auteursrecht en de naburige rechten in de informatiemaatschappij, *Pb.L.* 22 juni 2001, afl. 167, 10.

Richtl.Raad nr. 2006/115/EG, 12 december 2006 betreffende het verhuurrecht, het uitleenrecht en bepaalde naburige rechten op het gebied van intellectuele eigendom, *Pb.L.* 27 december 2006, afl. 376, 28.

Richtl.Raad nr. 2019/790/EG, 17 april 2019 inzake auteursrechten en naburige rechten in de digitale eengemaakte markt en tot wijziging van Richtlijnen 96/9/EG en 2001/29/EG, *Pb.L.* 17 mei 2019, afl. 130, 92.

#### iii. Belgische normen

Wetboek van economisch Recht, *BS* 29 maart 2013, 19.975.

Voorstel van wet tot omzetting van Richtlijn (EU) 2019/790 van het Europees Parlement en de Raad van 17 april 2019 inzake auteursrechten en naburige rechten in de digitale eengemaakte markt en tot wijziging van Richtlijnen 96/9/EG en 2001/29/EG, *Parl.St.* Kamer 2022-55, nr. 2608/001.

iv. Buitenlandse normen

Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte-Urheberrechtsgesetz van 9 september 1965, *BGBI* 1965 I.

b. Rechtspraak

i. Europese rechtspraak

HvJ 20 januari 2009, nr. C-240/07, Sony Music Entertainment, ECLI:EU:C:2009:19.

HvJ 16 juli 2009, nr. C-5/08, Infopaq International/DDF, ECLI:EU:C:2009:465.

HvJ 1 december 2011, nr. C-145/10, Painer/Standard, ECLI:EU:C:2011:798.

HvJ 3 september 2014, nr. C-201/13, Deckmyn/Vandersteen, ECLI:EU:C:2014:2132.

HvJ 31 mei 2016, nr. C-117/15, Reha Training, ECLI:EU:C:2016:379.

HvJ 18 oktober 2018, nr. C-149/17, Bastei Lübbe, ECLI:EU:C:2018:841.

HvJ 13 november 2018, nr. C-310/17, Levola Hengelo/Smilde Foods, ECLI:EU:C:2018:899.

HvJ 29 juli 2019, nr. C-469/17, Funke Medien, ECLI:EU:C:2019:623.

HvJ 29 juli 2019, nr. C-476/17, Pelham GmbH, Moses Pelham, Martin Haas/Ralf Hütter, Florian Schneider-Esleben, ECLI:EU:C:2019:624.

HvJ 29 juli 2019, nr. C-516/17, Spiegel Online, ECLI:EU:C:2019:625.

HvJ 16 november 2016, C-301/15, Soulier/Doke, EU:C:2016:878

HvJ 7 augustus 2018, C-161/17, Renckhoff, EU:C:2018:634.

ii. Belgische rechtspraak

Rb. Brussel (NL.) (KG) 5 augustus 2004, *AM* 2005, afl. 3, 244.

Brussel 29 juli 2010, *A&M* 2010, 547.

Cass. 17 februari 2017, *IRDI* 2017, 135.

iii. Buitenlandse rechtspraak

BGH (DE) 20 november 2008, Metall auf Metall I, nr. I ZR 112/06.

BGH (DE) 13 december 2012, Metall auf Metall II, nr. I ZR 182/11.

BHG (DE) 1 juni 2017, Metall auf Metall III, nr. I ZR 115/16.

BHG (DE) 30 April 2020, Metall auf Metall IV, nr. I ZR 115/16.

Court of Appeals for the Sixth Circuit (VS) 3 juni 2005, nr.383 F. 3d 390, 398.

Pres. Rb. Haarlem (NL) 13 oktober 1989, Ride on Time/Love Sensation, *BIE* 1991, afl. 6, 20-23.

Pres. Rb. Haarlem (KG) (NL) 20 september 1994, Dominee/Never Mind Music, nr. 521/1994.

c. Rechtsleer

i. Belgische rechtsleer

1. Boeken en bijdragen uit boeken

BERENBOOM, A., *Le nouveau droit d'auteur et les droits voisins*, Brussel, Larcier, 2008, 536 p.

BRISON, F., *Het naburig recht van de uitvoerende kunstenaar*, Brussel, Larcier, 2001, 727 p.

CABAY, J. en LAMBRECHT, M., "Les droits intellectuels, entre autres droits fondamentaux : la Cour de justice à la recherche d'un « juste équilibre » en droit d'auteur" in CABAY, J. en STROWEL, A., *Les droits intellectuels, entre autres droits*, Brussel, Larcier, 2019, 182-242.

GOTZEN, F. en JANSSENS, M.-C., *Wegwijs in het intellectueel eigendomsrecht*, Brugge, Vanden Broele, 2020, 428 p.

LARDINOIS, J.-C., *Les contrats commentés de l'industrie audiovisuelle*, Brussel, Larcier, 2015, 296 p.

LARDINOIS, J.-C., *Les contrats commentés de l'industrie de la musique 2.0*, Brussel, Larcier, 2009, 264 p.

LEFRANC, D., *Droit des applications connectées*, Brussel, Larcier, 2017, 759 p.

ROMAINVILLE, C., *Le droit à la culture, une réalité juridique*, Brussel, Bruylant, 2014, 879 p.

2. Tijdschriften

AELBRECHT, G., "Sampling in de muziekwereld: een juridische benadering", *AM* 2003, afl. 3, 170-185.

BLOTTA, V., "Interactive Storytelling and Collaborative Content Production Through the Web: New Challenges to Exclusive Intellectual Rights", *ENTER* 2018, afl. 2, 90-99.

BOGHAERT, L. en SURINX, D., "Hof van Justitie streng voor samplen van muziekfragmenten", *Juristenkrant* 2019, afl. 393, 6-7.

CABAY, J., "« Qui veut gagner son procès? » L'avis du public dans l'appréciation de la contrefaçon en droit d'auteur", *AM* 2012, afl. 1, 13-29.

DAEM, E., "Auteursrechtelijke grenzen aan de vrijheid van 'appropriation artists'", *IRDI* 2017, afl. 4, 263-270.

DEBRUYNE, N., "Privaatrechtelijke bescherming van de stem in commerciële context", *TPR* 2018, afl. 3, 1101 – 1185.

DURBECQ, C. en NOESEN, D., "Specifieke criteria om sampling te beoordelen: voldoende om geschillen efficiënt op te lossen?", *RABG* 2019, afl. 19, 1697-1701.

JACOBS, E., "Contrat français d'édition d'une oeuvre musicale", *AM* 2001, afl. 4, 445-458.

JANSSENS, M.-C., "De beschermingsomvang in het auteursrecht: een balans na tien jaar toepassing van de Wet van 1994", *A&M* 2004, afl. 5, 444-462.

KUIVILA, M., "Exclusive Groove: How Modern Substantial Similarity Law Invites Attenuated Infringement Claims at the Expense of Innovation and Sustainability in the Music Industry" *ENTER* 2017, afl. 4, 261-281.

MADI, C., "Le sample, entre liberté de creation et droit d'interdire", *ENTER* 2019, afl. 3, 156-168.

PETILLION, F., "Plagiaat in de muziekwereld: wie is bang van een deskundige rechter", *IngCons* 2016, afl.1, 206-213.

## ii. Buitenlandse rechtsleer



ALTER, L., "Acquiring Rights in Musical Compositions: Music Publishing Agreements" in KARANCSI, A. en KENDRICK, J.-M., *Licensing of Music from BC to AD (Before the Change / After Digital)*, Londen, FRUKT, 2014, 52-65.

BRØVIG-HANSEN, R. en JONES, E., "Remix's retreat? Content moderation, copyright law and mashup music", *SAGE* 2021, <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/14614448211026059>, 1-19.

CARNACHAN, R., "Sampling and the Music Industry: A Discussion of the Implications of Copyright Law", *Auckland U.L.Rev.* 1999, afl. 8, 1033-1058.

CONLEY, N. en BRAEGELMANN, T.-H., "English Translation: Metall auf Metall (Kraftwerk, et al. v. Moses Pelham, et al.), Decision of the German Federal Supreme Court no. I ZR 112/06, dated November 20, 2008", *Journal of the Copyright Society* 2009, afl. 56, 1017-1037.

CRUM, J., "The Day the (Digital) Music Died: Bridgeport, Sampling Infringement, and a Proposed Middle Ground", *BYU L. Rev.* 2008, afl. 3, 943-970.

DEBRIYN, J., "Shedding Light on Copyright Trolls: An Analysis of Mass Copyright Litigation in the Age of Statutory Damages", *UCLA ENT L REV* 2012, afl. 19(1), 80-112.

DUCOMMUN, F., "Music/Video Mashups: Legal Perspective" in KARANCSI, A. en KENDRICK, J.-M (eds.), *Licensing to Music – from BC to AD (Before the Change / After Digital)*, Londen, FRUKT, 2014, 234-245.

ECKHAUSE, M., "Digital Sampling v. Appropriation Art: Why Is One Stealing and the Other Fair Use? A Proposal for a Code of Best Practices in Fair Use for Digital Music Sampling", *Mo.L.Rev.* 2019, afl. 84(2), 371-434.

JACQUES, S., "Mash-ups and mixes: what impact have the recent copyright reforms had on the legality of sampling?", *Ent. L.R.* 2016, afl. 27, 3-10.

JÜTTE, B.-J. en QUINTAIS, J.-P., "Advocate General turns down the music - sampling is not a fundamental right under EU copyright law: Pelham v Hutter", *E.I.P.R.* 2019, afl. 41, 654-657.

JÜTTE, B.-J. en QUINTAIS, J.-P., "The Pelham Chronicles: sampling, copyright and fundamental rights", *Journal of Intellectual Property Law & Practice* 2021, afl. 16(3), 213-225.

McLEOD, K. en DICOLA, P., *Creative License: The Law and Culture of Digital Sampling*, Duke, Duke University Press, 2011, 337 p.

MIMLER, M.-D., "'Metall auf Metall' - the German Federal Constitutional Court discusses the permissibility of sampling music tracks", *Queen Mary Journal of Intellectual Property* 2017, afl. 7, 119-127.

MULRAINE, L.-E., "A global perspective on Digital Sampling", *Akron L. Rev.* 2018, afl. 3, 697-738.

OWEN, R. en O'DAIR, M., "How blockchain technology can monetize new music ventures: an examination of new business models", *Journal of Risk Finance* 2020, afl. 21(4), 333-353.

ÖZGEN, B., "Article 17 of the Copyright in the Digital Single Market Directive and what does the future hold for the authors' rights", *Instituto Autor* 2020, 1-15.

PASSMAN, D.-S., *All You Need to Know About the Music Business*, New York, Simon & Schuster, 2019, 528 p.

PECORARO, A.-M. en LECRON, M., "How New Technologies are Changing the European Music Industry" in RAVENEL LEWIS, W.-B. en GOYANES, M., *The Monetization of the Global Music Business – from Creators to Major Industry*, Londen, IAEL, 2016, 360-374.

REILLY, T.-L., "Good Fences Make Good Neighboring Rights: The German Federal Supreme Court Rules on the Digital Sampling of Sound Recordings in Metall auf Metall", *MINN. J. L. SCI. & TECH.* 2012, afl. 13:1, 153-209.

SCHIPPER B., "De kunst van het samplen na *Pelham*", *AMI* 2019, afl. 5, 162-166.

SCHIPPER, B., "Het chilling effect van Kraftwerk I/II op sound sampling – Pleidooi voor zelfregulering ter bevordering van samplegebruik", *AMI* 2014, afl. 4, 105 – 112.

SCHUR, R.-L., *Parodies of Ownership: Hip-Hop Aesthetics and Intellectual Property Law*, Michigan, University of Michigan Press, 2009, 256 p.

SGANGA, C., "A decade of fair balance doctrine, and how to fix it: copyright versus fundamental rights before the CJEU from *Promusicae* to *Funke Medien*, *Pelham* and *Spiegel Online*", *E.I.P.R.* 2019, afl. 41, 683-696.

VON LEWINSKI, S., "Recent Developments of German Author's Rights Law – Part II", *AM* 2015, afl. 3-4, 237-249.

ZHANG, C., "'Sampling' is freedom of art: The German Federal Constitutional Court deliberates on the acceptability of music sampling in the 'Metall auf Metall' case", *Computer Law & Security Review* 2017, afl. 33, 870-875.

d. Masterproef

DE BLEECKERE, A., *Auteursrecht & muzieksampling*, onuitg. masterproef rechten UGent, 2008, 117 p.

e. Niet-juridische bronnen

BEHR, A., NEGUS, K. en STREET, J., "The sampling continuum: musical aesthetics and ethics in the age of digital production", *Journal for Cultural Research* 2017, afl. 21(3), 223-240.

CARROLL, R., "Jay Z wins copyright infringement case over Big Pimpin' Egyptian song sample", 2015, <https://www.theguardian.com/music/2015/oct/21/jay-z-wins-copyright-infringement-case-big-pimpin-sample>.

DE MEYER, G. en TRAPPENIERS, A., *De muziekindustrie. Een lexicon*, Leuven, Acco, 520 p.

DRAPER, J., "A Brief History of Sampling", 15 november 2018, <https://www.udiscovermusic.com/stories/a-brief-history-of-sampling/>.

GULINCK, L., *Hier tekenen! (En let niet op de kleine lettertjes...)* Wegwijs in het juridische en zakelijke labyrint van de muziekwereld, Gent, Academia Press, 2019, 560 p.

H'MADOUN, Y., PAULY, J. en DENEUTER, D., *Auteursrechten en publishing*, Brussel, Poppunt, 2014, 108 p.

<https://sampleclearance.com/>.

[https://nl.wikipedia.org/wiki/Sampler\\_\(instrument\)](https://nl.wikipedia.org/wiki/Sampler_(instrument)).

<https://www.simim.be/nl/isrc.html>.

<https://www.sabam.be/en/catalogue>.

<https://www.whosampled.com/>.

KRAAK, H., "De queen of sample clearance", *Nederlandse Volkskrant* 8 oktober 2019, <https://www.volkskrant.nl/cultuur-media/de-queen-of-sample-clearance-vertelt-hoe-de-industrie-achter-samples-werkt~b32441eb/?referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F>.

Lesnotities uit college 'Intellectuele rechten', professor Fabienne Brison, VUB.

#### f. Interviews

Interview met Peter Marx<sup>260</sup>, d.d. 12 maart 2021.

---

<sup>260</sup> Peter Marx is advocaat bij MVVP en gespecialiseerd in het intellectueel eigendomsrecht, mediarecht en entertainmentrecht.

Interview met Ioan Kaes<sup>261</sup>, *d.d.* 26 maart 2021.

Interview met Alex Trappeniers<sup>262</sup>, *d.d.* 30 maart 2021.

Interview met Wim Schreurs<sup>263</sup>, *d.d.* 30 maart 2021.

Interview met Luc Gullinck<sup>264</sup>, *d.d.* 6 april 2021.

Interview met Emmanuel Verraes<sup>265</sup>, *d.d.* 8 april 2021.

Interview met Stefaan Moriau<sup>266</sup>, *d.d.* 25 mei 2022.

---

<sup>261</sup> Ioan Kaes is momenteel Secretary General bij AEPO-ARTIS, de Europese beheersvennootschap voor uitvoerende kunstenaars, en was tot en met april 2021 de Legal and Policy Advisor bij Playright.

<sup>262</sup> Alex Trappeniers is momenteel International Business and Licensing Manager bij Scala & Kolacny Brothers maar is als advocaat eveneens gespecialiseerd in het intellectueel eigendomsrecht.

<sup>263</sup> Wim Schreurs is advocaat bij UBILEX, is gespecialiseerd in het intellectueel eigendomsrecht, mediarecht en entertainmentrecht, en is docent aan de PXL Hogeschool.

<sup>264</sup> Luc Gullinck is juridisch en zakelijk adviseur voor de kunsten en specialist auteursrecht en naburige rechten bij Never Mind The Small Print BV. Daarnaast is hij bestuurder bij SABAM en de Muziekilde en gastprofessor aan het KASK en Conservatorium / HOWEST.

<sup>265</sup> Emmanuel Verraes is advocaat bij Indie Law en is gespecialiseerd in het intellectueel eigendomsrecht, mediarecht en entertainmentrecht.

<sup>266</sup> Stefaan Moriau is Managing Director bij CTM Entertainment Belgium en bestuurder bij SABAM.

## BIJLAGEN

### Bijlage 1<sup>267</sup>

#### **SAMPLE CLEARANCE REQUEST FORM**

##### ORIGINAL WORK

Title of original work used :	
Writer(s) of original work :	
Publisher(s) of original work :	
Recording of original work/artist :	

##### NEW WORK

Title of new work :	
Does it contain any other samples? if so please list and give details of clearance.	
Does it contain samples of the master recording?	
If yes, is this cleared by the master owner?	
Writer(s) of new work :	
Publisher(s) of new work :	
Artist :	
Territory required :	
Description of sample use :	

##### PROPOSED RELEASE INFORMATION

Release date + territory	
Format (download/album/single, e.g.)	

<sup>267</sup> Dit formulier is verkregen dankzij Stefaan Moriau.

**SAMPLE OVEREENKOMST (voor master gebruik)**

**Tussen**

"Rechthebbende", gevestigd te ... vertegenwoordigd door ...

en

"Wederpartij", gevestigd te ... vertegenwoordigd door ...

**betreffende:** het gebruik van samples van master opnamen die eigendom zijn van "rechthebbende" (hierna te noemen "de originele opnamen"), op master opnamen van "wederpartij" (hierna te noemen "XXXXXXXXXXXXX")

**is het volgende overeengekomen:**

"Rechthebbende" verleent toestemming aan "wederpartij" om bepaalde delen van de originele opnamen als volgt te gebruiken op opnamen van de "wederpartij" :

\* "technische beschrijving van de sample en hoe het zal worden gebruikt".

"bv. het stuk van 01:45 tot 01:52 uit de originele opname zal in loop worden gebruikt voor de beat in de opname vanaf 00:27 tot 03:22"

Dit gebruiksrecht heeft volgende modaliteiten:

- voor de volledige beschermingstermijn / beperkt in de tijd;
- wereldwijd / bepaalde landen;
- voor alle / bepaalde formaten (fysiek vs. digitaal).

Als vergoeding zal "wederpartij" aan "rechthebbende"

- een royalty betalen van XXX% op digitale netto-inkomsten van streamings en/of downloads. Indien er sprake is van fysieke dragers, wordt de royalty berekend op de netto-PPD (Price Published to Dealer). Deze vergoeding wordt bepaald exclusief btw; dezelfde royalty is van toepassing op alle formaten en gebieden,

EN/OF

- een flat fee betalen van XXXX euro

**Optioneel** : Als voorschot op bovenstaande royalties zal "wederpartij" aan "rechthebbende" een bedrag betalen van XXXXXXXX ex. btw. Dit bedrag wordt niet terugbetaald, maar kan met alle toekomstige royalties worden verrekend.

"Rechthebbende" zal "wederpartij" vrijwaren van alle vorderingen van derden met betrekking tot de hierboven verleende rechten.

Deze overeenkomst is eeuwigdurend geldig, tenzij schriftelijk anders is overeengekomen.

Overeengekomen te ... op \_\_\_\_\_ waarna elke partij één van de originele exemplaren heeft ontvangen.

De Belgische rechtbanken en wetten zijn van toepassing.

Aanvaard en akkoord bevonden

\_\_\_\_\_

"wederpartij"

Aanvaard en akkoord bevonden

\_\_\_\_\_

"Rechthebbende"



**SAMPLE OVEREENKOMST (voor auteursrechtelijke toestemming)**

**Tussen**

"Rechthebbende", gevestigd te ... vertegenwoordigd door ...

en

"Andere Partij", gevestigd te ... vertegenwoordigd door ...

**betreffende:** het gebruik van samples van de auteursrechtelijke creatie van "Rechthebbende" (hierna te noemen "het oorspronkelijke werk"), in een nieuw creatie (hierna te noemen "XXXXXXXXXXXXX")

**is het volgende overeengekomen:**

"Rechthebbende" verleent toestemming aan "Andere Partij" om bepaalde delen van het oorspronkelijke werk van "Rechthebbende" als volgt te gebruiken:

\* "technische beschrijving van de sample en hoe het zal worden gebruikt".

"bv. het stuk van 01:45 tot 01:52 uit de originele opname zal in loop worden gebruikt voor de beat in de opname vanaf 00:27 tot 03:22"

Dit gebruiksrecht heeft volgende modaliteiten:

- onbeperkt/beperkt;
- wereldwijd/bepaalde landen;
- voor alle/bepaalde formaten.

Als vergoeding zal "Andere Partij" aan "Rechthebbende"

- een royalty betalen van XXX% op digitale inkomsten van streamings en/of downloads. Indien er sprake is van fysieke dragers, wordt de royalty berekend op de PPD (Price Published to Dealer). Er is geen enkele aftrek

van toepassing; dezelfde royalty is van toepassing op alle formaten en gebieden,

EN/OF

- een flat fee betalen van XXXX euro voor "onbeperkt/specifiek gebruik van het gedeelte van de opname";

**Optioneel:** Als voorschot op bovenstaande royalties zal "Andere Partij" aan "Rechthebbende" een bedrag betalen van XXXXXXXX ex. BTW. Dit bedrag wordt niet terugbetaald, maar kan met alle toekomstige royalties worden verrekend.

"Rechthebbende" zal "Andere Partij" vrijwaren van alle vorderingen van derden met betrekking tot met betrekking tot de hierboven verleende rechten.

Deze overeenkomst is geldig (beschermingsduur) , tenzij schriftelijk anders is overeengekomen.

Overeengekomen te ... op \_\_\_\_\_ waarna elke partij één van de originele exemplaren heeft ontvangen.

De Belgische rechtbanken en wetten zijn van toepassing.

Aanvaard en akkoord bevonden

\_\_\_\_\_

"Andere Partij"

Aanvaard en akkoord bevonden

\_\_\_\_\_

"Rechthebbende"

## Toestemmingsformulier openbaarmaking masterproef

---

### Student

Naam : Ilias De Schryver  
Rolnummer : 0545859  
Opleiding : Master in Economisch Recht  
Academiejaar : 2021-2022

### Masterproef

Titel : Sampling in de muziekindustrie: een analyse van het juridisch kader en de praktijk  
Promotor : Prof. Dr. Fabiennen Brison

De masterproef waarvoor de student een credit behaalt, en waaromtrent geen 'non disclosure agreement' (NDA of geheimhoudingsovereenkomst) werd opgesteld, kan kosteloos worden opgenomen in de catalogus van de Universiteitsbibliotheek mits expliciete toestemming van de student.

De student kiest in het kader van de mogelijkheid tot kosteloze terbeschikkingstelling van zijn/haar masterproef volgende optie:

- OPEN ACCESS: wereldwijde toegang tot de full tekst van de masterproef
- ENKEL VANOP DE CAMPUS: enkel toegang tot de full tekst van de masterproef vanop het VUB-netwerk
- EMBARGO WAARNA OPEN ACCESS VOLGT: pas wereldwijde toegang tot de full tekst van de masterproef na een opgegeven datum, met name ...
- EMBARGO WAARNA ENKEL TOEGANG VANOP DE CAMPUS VOLGT: enkel vanop de campus toegang tot de full tekst van de masterproef na een opgegeven datum, met name ...
- GEEN TOESTEMMING voor terbeschikkingstelling

De promotor bevestigt de kennisname van het voornemen van de student tot terbeschikkingstelling van de masterproef in de catalogus van de Universiteitsbibliotheek.

Datum:

Handtekening promotor:

Dit document wordt opgenomen in de masterproef. De student die het formulier niet toevoegt aan de masterproef en/of geen keuze heeft aangeduid en/of het formulier niet ondertekend heeft en/of geen kennisgeving aan de promotor heeft gedaan, wordt geacht geen toestemming tot openbaarmaking te verlenen. In dat geval zal de masterproef enkel worden gearhiveerd, maar is deze niet publiek toegankelijk.

Opgesteld te Brussel op 25 mei 2022.

Handtekening student

