



KU
LEUVEN
FACULTY
OFLAW

Academic year 2017-2018

Blockchain en auteursrecht: de *deus ex machina* voor de muzikant?

[Promotor : Prof. Dr. M.-C. Janssens]
[Co-promotor: J. Vanherpe]
[Word count: 12911]

[Master's thesis submitted by
Michiel Van Lerbeirghe
as part of the final examination for the degree of
MASTER OF INTELLECTUAL PROPERTY
AND ICT LAW]



KU
LEUVEN
FACULTY
OFLAW

Academic year 2017-2018

Blockchain en auteursrecht: de *deus ex machina* voor de muzikant?

[Promotor : Prof. Dr. M.-C. Janssens]
[Co-promotor: J. Vanherpe]
[Word count: 12911]

[Master's thesis submitted by
Michiel Van Lerbeirghe
as part of the final examination for the degree of
MASTER OF INTELLECTUAL PROPERTY
AND ICT LAW]

"I confirm that this thesis is my own work, that all ideas contained in the thesis are expressed in my own words and that I have not literally or quasi-literally taken anything over from other texts, except for fragments cited between quotes for which I provided full and accurate bibliographical data" – Michiel Van Lerbeirghe

Inhoudstafel

Inhoudstafel.....	I
Dankwoord.....	IV
Abstract	V
Inleiding	1
Hoofdstuk 1: Auteursrecht in de muziekindustrie	4
A. Een intellectueel eigendomsrecht	4
B. Een werk van kunst of letterkunde	5
C. Een origineel werk van kunst of letterkunde	7
D. Automatische verkrijging van het recht	7
E. De rechthebbenden	9
F. Inhoud van de exclusieve rechten	13
1. Vermogensrechten	13
a. Reproductierecht.....	13
b. Publiek mededelingsrecht	15
2. Morele rechten	17
G. Beschermingsduur	17
H. Conclusie hoofdstuk 1 en belang voor verdere verloop	18
Hoofdstuk 2: Blockchain-technologie	20
A. Een onveranderlijke en gedecentraliseerde databank.....	20

B. Zonder ‘trusted third parties’	22
C. Smart Contracts	23
Hoofdstuk 3: Digitalisering en gevolgen voor muziekindustrie	25
A. Consumptie van muziek	25
1. Huidige situatie: Consumptie in een digitale wereld.....	25
a. Transitie van een analoge naar een digitale wereld	25
b. Voordelen van de digitale muziekindustrie	27
c. Resterende uitdagingen in de digitale muziekwereld.....	28
c.1. <i>Value Gap</i> door videostreaming.....	28
c.2. Weinig transparantie bij audiostreaming naar de artiest	30
c.3. Nieuwe piraterij.....	31
2. Aan de hand van een blockchain-applicatie	31
a. Algemeen Principe	32
b. Geen eenheid van concept	32
c. Concurrentie van de audiostreamingsdiensten.....	33
d. Welk voordeel heeft de consument?	34
e. Nieuwe tussenpersonen	36
B. Licentieverlening	37
1. Huidige situatie: Individueel of collectief beheer.....	37
a. Toestemming van de artiest zelf	38

b. Bij een beheersvennootschap.....	38
c. Creative Commons.....	40
2. Licentieverlening aan de hand van <i>smart contracts</i>	42
a. Algemeen	42
b. Relatie beheersvennootschappen	42
b 1. Afzwakking monopolie.....	42
b.2. Tegenstand beheersvennootschappen	43
C. Registreren van auteursrechtelijk beschermde werken	44
1. Huidige situatie: registreren van een auteursrechtelijk beschermd werk	44
2. Blockchain als register voor auteursrecht.....	46
a. Algemeen	46
b. Het onveranderlijk karakter van de blockchain	47
Algemene Conclusie	48
Bibliografie	52

Dankwoord

Deze scriptie vormt het einde van mijn ‘Master of Intellectual Property and ICT Law’. Bij deze wens ik prof. dr. Janssens te bedanken voor het aanreiken van dit boeiende onderwerp, een onderwerp dat zich op het snijpunt bevindt van beide rechtstakken. Verder wil ik co-promotor Jozefien Vanherpe bedanken voor het nodige inzicht op de uitgebreide feedbackmomenten. Ook mijn moeder en mijn vriendin Camille verdienen een vermelding voor het grondige nalees- en verbeterwerk.

Michiel Van Lerbeirghe,

15 augustus 2018.

Abstract

Deze scriptie onderzoekt de potentiële rol van de blockchain voor de muziekindustrie. De focus van de thesis ligt op het juridische aspect van deze vraag en zal zich dus vooral toespitsen op de potentiële impact van een blockchain op het auteursrecht van de muzikant. Deze is van drievoudige aard en heeft betrekking op: de digitale consumptie, de gebruikelijke individuele of collectieve licentiesystemen en de registratiemogelijkheden van auteursrechtelijk beschermde werken. Een blockchain zou de auteur immers kunnen helpen bij de handhaving van dit recht, en kan er voor zorgen dat een consument rechtstreeks muziek koopt van de artiest zonder dat een tussenpersoon een deel van de vergoeding opstrijkt (1). Naar de buitenwereld toe, zou een blockchain dan weer kunnen zorgen voor meer transparantie omtrent auteursrechtelijk beschermde werken. Als *distributed ledger* of gedecentraliseerde databank kan een blockchain dienen als Internationale en publiek toegankelijke databank met informatie die de auteur wenst te delen (2). Een blockchain is overigens in staat om transacties op te slaan en te verifiëren. Een auteur kan zijn auteursrecht steeds overdragen aan derden. Een blockchain-gedreven platform zou bijgevolg kunnen dienen als systeem om licenties te geven. Ruimer bekeken, zou hierdoor de rol van Sabam of andere beheersvennootschappen – als *trusted third party* – afnemen (3). De verhandeling gaat de slagingskansen na van deze drie applicaties. Hierbij wordt gekeken hoe deze toepassingen de huidige situatie in de digitale muziekindustrie kunnen veranderen.

Inleiding

1. BLOCKCHAIN – In 2008 lanceerde ‘Satoshi Nakamoto’ bitcoin.¹ Dit is een elektronische munt dat *peer-to-peer* kan verzonden worden zonder de tussenkomst van een tussenpersoon. Anders dan bij een gewone geldtransactie, waar een financiële instelling de betaling bijhoudt en verifieert, gebeurt dit bij bitcoin door een blockchain. Een blockchain is een gedecentraliseerde en onveranderlijke databank, waardoor de rol van *trusted third parties* verdwijnt en het vertrouwen in het systeem zelf wordt gelegd. Al snel werd duidelijk dat de techniek ook in andere sectoren, waaronder de muziekindustrie, toepassing zou kunnen vinden.

2. AANPASSING DIGITALE MUZIEKWERELD – Evoluties in de technologie hebben steeds de muziekindustrie beïnvloed. Grammofoonplaten veranderden in vinylplaten, vinylplaten in cassettes, cassettes in cd’s, cd’s in digitale bestanden. Doorheen deze evolutie is de muzikant steeds meer controle gaan verliezen over zijn werk en de verdere verspreiding ervan. Aanvankelijk zorgde de uitvinding van het internet voor een crisis in de muziekindustrie. De oprichting van het platform ‘Napster’ (1999) luidde de geboorte in van het *peer-to-peer* delen van digitale bestanden in de muziekindustrie. Gebruikers konden muzieknummers of albums delen, zonder de toestemming van de auteur, die downloadbaar waren door medegebruikers. De verkoop van materiële geluidsdragers kelderde en de industrie diende zich aan te passen aan de informatiemaatschappij. Inmiddels is de sector hierin geslaagd en bestaan er legale en digitale alternatieven om muziek te consumeren.

3. UITDAGINGEN – Ondanks een geslaagde transitie naar een digitale muziekindustrie, reteren er uitdagingen en blijven nieuwe ontstaan. Zo is muziek op bepaalde platforms gratis beschikbaar en ‘betaalt’ de consument louter en alleen door reclames en advertenties te bekijken. Een aantal van deze platforms, zoals YouTube, stellen *user generated content* beschikbaar en geven een podium aan gebruikers om andermans muziek publiek mee te delen.² Zo is het mogelijk dat de muziek niet alleen via het officiële account van de artiest wordt gedeeld, maar ook via derden die hiermee het exclusieve publieke mededelingsrecht schenden. Het gratis karakter en de mogelijkheid voor derden om auteursrechtelijke inbreuken te plegen zorgen er

¹ ‘Satoshi Nakamoto’ is een pseudoniem voor een alsnog onbekende programmeur of groep programmeurs.

² *User generated content* is informatie die door de gebruikers wordt upgeload. Zo worden de video’s op YouTube gepost door de gebruikers, alsook zijn het de gebruikers van Wikipedia die de Wikipedia-pagina’s creëren.

voor dat dergelijke dienstverleners weinig inkomsten teruggeven aan de artiest die nochtans de oorspronkelijke waarde creëert. Deze wanverhouding wordt aangeduid met de term *value gap*. Audiostreamingsdiensten zorgen dan wel, in tegenstelling tot videostreamingsdiensten,³ voor een veel betere doorstroming naar de muzikant. Toch stellen artiesten dat de vergoeding laag en vertraagd is.

4. Daarenboven is het auteursrecht wegens zijn automatisch karakter gekenmerkt door weinig transparantie. Een auteur krijgt automatisch auteursrecht op zijn originele en geconcretiseerde muziekwerken. Het brede toepassingsgebied en de lage originaliteitsdrempel, zorgen ervoor dat een muzikant op heel wat delen van een muziekwerk auteursrecht kan invoeren. Indien een derde het werk wil gebruiken heeft hij toestemming nodig van de rechthebbende. Daar het auteursrecht automatisch ontstaat zonder voorafgaand depot of bekendmaking is het echter niet altijd even gemakkelijk voor een derde om in te schatten wat hij mag doen met een werk, welke rechten de auteur ernstig neemt, en wanneer deze zijn recht naar alle waarschijnlijkheid zal invoeren.

5. DE BLOCKCHAIN ALS DEUS EX MACHINA? – Deze verhandeling heeft als doel te onderzoeken of de blockchain-technologie bovenstaande uitdagingen waarmee de muziekindustrie kampt kan verhelpen. Een blockchain kan consumenten namelijk rechtstreeks in contact brengen met de artiest, waardoor tussenpersonen niet langer nodig zijn en de artiest alle opbrengsten kan innen. Verder kan een blockchain dienen als Internationale en publiek toegankelijke databank voor auteursrechtelijk beschermde werken, waardoor er meer transparantie is naar de buitenwereld toe. Als laatste kan een blockchain eveneens dienen als systeem om gerichte, betaalde en rechtstreekse licenties mogelijk te maken. Een blockchain lijkt dus de *deus ex machina* die de geschetste uitdagingen kan oplossen. Deze verhandeling analyseert echter of deze voordelen niet dienen genuanceerd te worden in het licht van de bestaande obstakels en nadelen die de blockchain-technologie eveneens met zich meebrengt.

6. INDELING VAN DE THESIS – De bijdrage wordt opgesplitst in drie hoofdstukken, waarbij het eerste hoofdstuk, toegepast op de muziekindustrie, de rol, de aard en algemene principes van het auteursrecht zal beschrijven. Het tweede hoofdstuk, op zijn beurt, zet de blockchain-technologie

³ Met streamingsdiensten wordt zowel (on)betaalde audiostreamingdiensten bedoeld zoals ‘Spotify’ of ‘Apple Music’, als videostreamingsdiensten zoals ‘YouTube’.

uiteen. Het derde hoofdstuk zal de muziekindustrie in de digitale wereld bespreken, en hoe een blockchain de bestaande situatie zou kunnen verbeteren.

Hoofdstuk 1: Auteursrecht in de muziekindustrie

7. Het auteursrecht speelt een centrale rol in de muziekindustrie. Voor de bescherming van zijn muziekwerk, dient de auteur een beroep te doen op dit recht. Het auteursrecht is, net zoals het merkenrecht, octrooirecht of tekeningen-en modellenrecht een intellectueel eigendomsrecht (A). Het toepassingsgebied van het auteursrecht is enorm breed en omvat werken van kunst en letterkunde. Door dit brede toepassingsgebied, kan een muzieknummer in meerdere werken van kunst of letterkunde worden opgesplitst, waardoor bij één nummer ook meerdere ‘auteursrechten’ een rol kunnen spelen (B). De noodzakelijke, maar voldoende voorwaarde is dat het (geconcretiseerde) muziekwerk origineel is (C). Indien voldaan is aan de originaliteitsvoorwaarde, verkrijgt de auteur automatisch het auteursrecht (D). Naast de auteur van de muziek zijn er overigens ook andere rechthebbenden (E), die elk een *set* van exclusieve rechten bezitten (F). Deze rechten doven uit 70 jaar na het overlijden van de auteur (G). Een goed begrip van deze algemene principes is belangrijk om de impact van een blockchain op het auteursrecht te kunnen inschatten (H).

A. Een intellectueel eigendomsrecht

8. EEN VANGNET – Het auteursrecht is, net zoals het octrooirecht, het merkenrecht of het tekeningen- en modellenrecht, een intellectueel eigendomsrecht.⁴ Dergelijke rechten beschermen steeds een immaterieel voorwerp, waarbij de bescherming van elk recht een ander toepassingsgebied omvat; het octrooirecht beschermt uitvindingen, het merkenrecht tekens, en het tekeningen- en modellenrecht het uiterlijk van producten.⁵ Indien een immaterieel goed onder het toepassingsgebied valt van het octrooirecht, merkenrecht of tekeningen- en modellenrecht, zal het auteursrecht dienen als een vangnet. Een meubelontwerper zal in de eerste plaats het *design* van zijn zetel willen beschermen aan de hand van een tekeningen- en modellenrecht, een onderneming of individu zal haar logo in de eerste plaats willen beschermen aan de hand van het merkenrecht, of haar uitvinding aan de hand van het octrooirecht. Voor de verkrijging van deze rechten is een aanvraag nodig bij een gespecialiseerd bureau die het recht vervolgens toekent.

⁴ M.-C. JANSSENS en H. VANHEES, *Auteursrecht @ internet*, Kortrijk, Uitgeverij UGA, 2012, 12.

⁵ F. GOTZEN en M.-C. JANSSENS, *Wegwijs in het intellectueel eigendomsrecht*, Brugge, Vanden Broele, 2014, 11-14.

Indien de betrokkene geen aanvraag heeft gedaan, kan hij voor de bescherming van zijn immaterieel goed steeds terugvallen op het auteursrecht, dit recht wordt immers automatisch verkregen.

9. MAAR NIET IN DE MUZIEKINDUSTRIE - Indien het immaterieel goed niet onder het toepassingsgebied valt van de industriële rechten,⁶ is het auteursrecht het enige recht dat het goed kan beschermen. Bij het maken van muziek is dit het geval; een merk,⁷ een octrooi of een model zal een lied of een muziekwerk niet kunnen beschermen. De muzikant zal steeds bescherming moeten zoeken bij het auteursrecht. Dit betekent dat je voor de bescherming van een muziekstuk geen recht kan aanvragen.⁸

B. Een werk van kunst of letterkunde

10. WERKEN VAN KUNST OF LETTERKUNDE - Het voorwerp van het auteursrecht zijn werken van kunst of letterkunde. Zoals reeds gesteld, dient het auteursrecht vaak als vangnet; het toepassingsgebied is dan ook bijzonder ruim.⁹ Vele werken en creaties komen in aanmerking voor bescherming op het auteursrecht.¹⁰

11. VERUITWENDIGD IDEE – Het auteursrecht beschermt evenwel enkel de geconcretiseerde vorm van een creatie, en niet louter het idee.¹¹ Voor de muzieksector betekent dit dat artiesten

⁶ De intellectuele eigendomsrechten worden opgesplitst in het auteursrecht en de industriële rechten. Onder de industriële rechten klasseert men het merkenrecht, het octrooitrecht, het tekeningen- en modellenrecht, het kwekersrecht en het recht betreffende de bescherming van topografieën van halfgeleidersproducten. Zie: F. GOTZEN en M.-C. JANSSENS, *Wegwijs in het intellectueel eigendomsrecht*, Brugge, Vanden Broele, 2014, 9.

⁷ Een bepaalde opeenvolging van klanken kan wel een teken zijn onder het merkenrecht ter onderscheiding van de waren en diensten van de onderneming.

⁸ Zie *infra* randnummers 15 t.e.m. 18.

⁹ Zie bijvoorbeeld: F. DE VISSCHER en B. MICHAUX, *Précis du droit d'auteur, et des droits voisins*, Brussel, Bruylant, 2000, 4-5;

¹⁰ Artikel 2 van de Berner Conventie voor de bescherming van werken van letterkunde en kunst van 9 september 1886, BS 10 november 1999, 41901. Hierin staat een niet-limitatieve lijst van werken van kunst of letterkunde. Voor het overige werd het begrip verder gevormd door de rechtspraak. Zie onder meer: J. CORBET, *Auteursrecht*, Antwerpen, Kluwer rechtswetenschappen, 1997, 29-44; J. KEUSTERMANS, P. BLOMME en M. FLAMME, *Auteursrecht Capita Selecta*, Gent, Larcier, 2015, 7-10.

¹¹ Zie onder meer: F. DE VISSCHER en B. MICHAUX, *Précis du droit d'auteur, et des droits voisins*, Brussel, Bruylant, 2000, 8: "Il ne suffit pas que [quelque chose] soit produit par l'esprit humain. Il faut encore que cela ait [pris forme], au sens large de ce terme, entendons par là que la création doit avoir dépassé le stade de l'idée, du concept, du thème et avoir reçu une certaine [concrétisation] » ; M.-C. JANSSENS en H. VANHEES, *Auteursrecht @ internet*, Kortrijk, Uitgeverij UGA, 2012, 17-18; J. DEENE, "Originaliteit in het auteursrecht",

een lied mogen maken over dezelfde heel specifieke gebeurtenis;¹² het idee om hierover een lied te maken is niet beschermd. Het auteursrecht beschermt dus geen mening of een idee, maar enkel de manier waarop de mening wordt gevormd of de wijze waarop de auteur het idee veruitwendigt.

12. OMVANG GEEN BELANG – Voor het verkrijgen van auteursrecht, speelt de omvang van een werk geen invloed. Zo kan er auteursrecht rusten op een volledig boek, op een gedicht, op één zin of zelfs op één woord. Dit heeft tot gevolg dat één lied kan worden opgesplitst in meerdere werken van kunst of letterkunde. Zo kan er auteursrecht rusten op een volledig muzieknnummer, op de tekst, op een refrein, een bepaalde notencombinatie¹³, op één woord,¹⁴ of zelfs op de manier waarop één woord wordt uitgesproken.¹⁵

13. VOORBEELD JOHN BONHAM – John Bonham, drummer van Led Zeppelin, stond - onder meer - bekend omwille van de 'John Bonham triplets'; dit zijn triolen waarbij de eerste twee slagen met de stok gebeuren en de laatste slag telkens met de voet op de basdrum.¹⁶ De opeenvolging van slagen zorgt voor een zeer herkenbare en unieke klank en is duidelijk te onderscheiden van andere triolen. Het feit dat de klank of de partituur een werk van kunst of letterkunde is, betekent echter nog niet noodzakelijk dat John Bonham auteursrecht heeft op de werken. Hiervoor dient het werk ook origineel te zijn.

IRDI 2005, (223) 223 – 237. J. KEUSTERMANS, P. BLOMME en M. FLAMME, Auteursrecht Capita Selecta, Gent, Larcier, 2015, 7.

¹² F. DE VISSCHER en B. MICHAUX, *Précis du droit d'auteur, et des droits voisins*, Brussel, Bruylant, 2000, 9.

¹³ Bijvoorbeeld: Negen seconden (0:33-0:42) uit het nummer 'Pretty little ditty' van de Red Hot Chili Peppers (geen officiële YouTube versie) werden gesampled door Crazy Town. Zie: "Crazy Town – Butterfly (official audio)", uploaded door Crazy Town op 25 oktober 2009, <https://www.youtube.com/watch?v=6FEDrU85FLE>, laatst geraadpleegd op 12 augustus 2018.

¹⁴ De Vlaamse artiest 'Brihang' toont in volgend filmpje hoe hij geluiden samplet en een melodie aan de hand van zijn computer in elkaar knutselt. Hij neemt vervolgens één gezongen woord ('Hey') over van de band Alt-J. Hij beseft dat dit niet mag omdat hij vreest en misschien wel beseft dat er auteursrecht op het ene woord zit. Zie: "Tutorial: Brihang – Kleine Dagen", uploaded door Canvas Culture Club op 13 oktober 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=4AgMbpTnrpM>, laatst geraadpleegd op 12 augustus 2018.

¹⁵ Liam Gallagher - zanger van Oasis - staat bekend voor de manier waarop hij het woord 'shine' zingt, een woord dat in vele nummers terugkeert. In volgend filmpje rond 1:03: "OASIS - All Around The World", uploaded door OasisVEVO, <https://www.youtube.com/watch?v=bdT8ixdxPX4>, laatst geraadpleegd op 12 augustus 2018; of hier rond 1:14: "Cigarettes & Alcohol", uploaded door Oasis, <https://www.youtube.com/watch?v=SaeLKhRnkhQ>, laatst geraadpleegd op 12 augustus;

¹⁶ "Lesson 2 - John Bonham Triplets (Ascending and Descending)", uploaded door GrooveDrummin op 11 augustus 2009, <https://www.youtube.com/watch?v=96sdJ4zE-vc>, laatst geraadpleegd op 12 augustus 2009; Voorbeeld van de originele triolen in het nummer 'Good Times, Bad Times' van Led Zeppelin, rond 0:25 eb 0:30 (geen officiële YouTube versie).

C. Een origineel werk van kunst of letterkunde

14. CREATIEVE KEUZES - De noodzakelijke, maar voldoende voorwaarde volgens het Belgische Hof van Cassatie opdat de auteur effectief bescherming krijgt onder het auteursrecht, is dat het werk van kunst of letterkunde een intellectuele inspanning van de auteur en zijn persoonlijke stempel uitdrukt.¹⁷ Het Europese Hof van Justitie heeft deze originaliteitsvoorwaarde op gelijkaardige manier ingevuld aan de hand van twee mijlpaalarresten.¹⁸ Conform deze rechtspraak voldoet een werk aan de unierechtelijke vereiste van oorspronkelijkheid zodra het gaat om een eigen intellectuele schepping van de auteur.¹⁹ Er is een intellectuele schepping van de auteur wanneer de auteur bij het maken van het werk zijn persoonlijkheid tot uiting heeft kunnen brengen door het maken van vrije en creatieve keuzes.²⁰ In de rechtsleer stellen meerdere auteurs vast dat dit criterium snel wordt ingevuld.²¹ De originaliteitsvoorwaarde is met andere woorden geen hoge drempel.

D. Automatische verkrijging van het recht

15. GEEN REGISTRATIE – In tegenstelling tot de verkrijging van de andere intellectuele eigendomsrechten, krijgt de auteur het auteursrecht zonder voorafgaande registratie. Het auteursrecht wordt automatisch toegekend van zodra de auteur het originele werk van kunst van letterkunde heeft gemaakt.²² Er is echter ook een keerzijde van de medaille aan de automatische verkrijging van het auteursrecht. In geval van een industrieel recht heeft de aanvrager steeds iets

¹⁷ Cass. 27 april 1989, *Arr.Cass.* 1988-89, 1006, *Pas.* 1989, 908, *RW* 1989-90, 362: “Overwegende dat, wil een fotografie de wettelijke bescherming genieten, het nodig maar voldoende is dat ze uitdrukking is van de intellectuele inspanning van de maker ervan.”; Cass. 10 december 1998, *RW* 1999-2000, 325; Cass. 11 maart 2005, *AM* 2005, 396.

¹⁸ HJEU, 16 juli 2009, C-5/08, Infopaq International t. Danse Dagblades Forening, *AM* 2009, 521; HJEU, 1 december 2011, C-145/10, Eva-Marie Painer t. Standard VerlagsGmbH en anderen, *AM* 2012, 322.

¹⁹ HJEU, 16 juli 2009, C-5/08, Infopaq International t. Danse Dagblades Forening, *AM* 2009, 521, Ro. 37.

²⁰ HJEU, 1 december 2011, C-145/10, Eva-Marie Painer t. Standard VerlagsGmbH en anderen, *AM* 2012, 322, Ro. 88.

²¹ Zie onder meer: A. BERENBOOM, *Le nouveau droit d'auteur et les droits voisins*, Brussel, Larcier, 2008, 53; F. DE VISSCHER en B. MICHAUX, *Précis du droit d'auteur et des droits des voisins*, Brussel, Bruylant, 2000, 18; M.-C. JANSSENS en H. VANHEES, *Auteursrecht @ internet*, Kortrijk, Uitgeverij UGA, 2012, 19-20; J. CORBET, *Auteursrecht*, Antwerpen, Kluwer rechtswetenschappen, 1997, 27.

²² Zie onder meer: Artikel 5 (2) van de Berner Conventie voor de bescherming van werken van letterkunde en kunst van 9 september 1886, *BS* 10 november 1999, 41901; J. KEUSTERMANS, P. BLOMME en M. FLAMME, *Auteursrecht Capita Selecta*, Gent, Larcier, 2015, 14 en 27; F. DE VISSCHER en B. MICHAUX, *Précis du droit d'auteur, et des droits voisins*, Brussel, Bruylant, 2000, 31-32; M.-C. JANSSENS en H. VANHEES, *Auteursrecht @ internet*, Kortrijk, Uitgeverij UGA, 2012, 17.

in handen, een vaste datum en een grotere zekerheid over het uiteindelijke bestaan van het recht. Dergelijk recht wordt voorgelegd aan een gespecialiseerd bureau die de aanvraag onderzoekt, en het recht vervolgens al dan niet toekent. Een auteur kan zijn auteursrecht steeds invoeren, wanneer hij denkt dat hij een geconcretiseerd en origineel muziekwerk heeft gecreëerd, maar een rechter kan in een procedure steeds bepalen dat er *in concreto* geen recht rust op het werk. Zoals reeds gesteld, kan één lied worden opgesplitst in meerdere werken van kunst of letterkunde. Een auteur kan door deze automatische verkrijging zijn recht op heel wat elementen van een muziekwerk invoeren: het volledige nummer, een deel, een aantal maten, de tekst, een aantal gezongen woorden, enzovoort.

16. DERDEN – Dit brengt dus enige onzekerheid mee voor derden. Indien een andere auteur, artiest of gebruiker een bepaald werk van kunst of letterkunde wil gebruiken door één van de exclusieve rechten uit te oefenen, weet deze dus niet of een auteur zijn recht al dan niet zal invoeren, noch of de rechter het bestaan van een dergelijk recht zal erkennen. Ingeval van een auteursrechtelijk geschil, toetst de rechter of het werk binnen het toepassingsgebied komt en voldoet aan de originaliteitsvoorwaarde. Bij de industriële rechten gebeurt deze toetsing dus voor de verkrijging van het recht.

17. ROL REGISTRATIES – Dit heeft tot gevolg dat, voor de verkrijging van het recht, een depot, een specifieke *copyright*-vermelding (©) of de neerlegging van het werk bij een notaris, geen invloed heeft.²³ Een neerlegging of *copyright*-teken kan wel dienen als bewijsmiddel om de rechter uiteindelijk meer te overtuigen.²⁴ Niets houdt de rechter echter tegen om te oordelen dat een werk, ingediend is bij een notaris of een *copyright*-teken vermeld, niet origineel is. Toch valt het belang van een registratie of een *copyright*-teken niet te onderschatten. Naar de buitenwereld toe, kan dit voor duidelijkheid zorgen, in die zin dat de auteur zijn recht op een bepaald werk ernstig neemt en dat hij bij gebruik door een derde wellicht zijn auteursrecht zal handhaven.²⁵

²³ Dit kan uiteraard wel andere voordelen hebben: het neerleggen van het werk bij de notaris geeft bijvoorbeeld een vaste datum. Zie *infra* randnummers 88 t.e.m. 90.

²⁴ F. DE VISSCHER en B. MICHAUX, *Précis du droit d'auteur, et des droits voisins*, Brussel, Bruylant, 2000, 32.

²⁵ F. GOTZEN en M.-C. JANSSENS, *Wegwijs in het intellectueel eigendomsrecht*, Brugge, Vanden Broele, 2014, 34; J. KEUSTERMANS, P. BLOMME en M. FLAMME, *Auteursrecht Capita Selecta*, Gent, Larcier, 2015, 27.

18. VERVOLG JOHN BONHAM – Indien de ‘John Bonham triplet’ en de unieke klank die er uit voortkomt ook origineel is, dan krijgt John Bonham automatisch en zonder depot auteursrecht op de klank. Wanneer hij, of inmiddels zijn erfgenamen, ervoor zouden kiezen het recht in te roepen, zou dit kunnen resulteren in een verbod voor andere drummers om dergelijke triolen te spelen.²⁶ Dit betekent echter nog niet noodzakelijk dat John Bonham effectief auteursrecht heeft op de herkenbare klank. Het is dus onzeker of drummers die dezelfde klank produceren, een auteursrechtelijke inbreuk plegen. Deze drummers kunnen zich verweren door het bestaan van een dergelijk recht te ontkennen. Dit kan bijvoorbeeld door anterioriteiten aan te tonen. De verweerder kan bijvoorbeeld bewijzen dat dergelijke triolen reeds eerder werden gespeeld door andere drummers en er dus identieke elementen in oudere werken aanwezig zijn.²⁷ De verweerder toont aan dat er geen intellectuele inspanning was van de auteur en dat de creatieve keuzes reeds door anderen zijn gemaakt. Zo zou de verweerder kunnen aantonen dat Jazz-drummer Elvin Jones reeds ‘John Bonham triplets’ speelde in 1965 in het nummer ‘Softly As In Morning Sunrise’ van Larry Young.²⁸

E. De rechthebbenden

19. DE AUTEUR - In principe is de auteur de rechthebbende. De auteur is steeds een natuurlijk persoon die het werk originaliteit gaf.²⁹ Degene die vermeld staat op het werk, wordt vermoed de auteur te zijn, tenzij het tegendeel bewezen is.³⁰

20. CO-AUTEURSCHAP – Bij het maken van muziek zal er echter slechts zelden één persoon betrokken zijn. Bij gebrek aan overeenkomst hangt de regeling af van de kwalificatie van de

²⁶ Voorbeeld van een drummer die de 'John Bonham triplets' speelt: “Royal Blood, Figure It Out (Official Video), upgeload door Royal Blood op 8 juli 2014, https://www.youtube.com/watch?v=jhgVu2lsl_k, tussen 2:53-2:55, laatst geraadpleegd op 10 augustus 2018. De drummer van Royal Blood, Ben Thatcher, zegt overigens in volgend artikel (<http://drummagazine.com/ben-thatcher-of-royal-blood>) dat John Bonham zijn grote voorbeeld is. Het is dus weinig waarschijnlijk dat hij de klank als 'toevallige tweede' maakt.

²⁷ J. KEUSTERMANS, P. BLOMME en M. FLAMME, *Auteursrecht Capita Selecta*, Gent, Larcier, 2015,14; Antwerpen 28 april 2014, *ICIP* 2014, 526, noot H. ABRAMAM.

²⁸ S. MOORE, “Stanton Moore On John Bonham’s Influences”, <http://drummagazine.com/stanton-moore-on-john-bonhams-influences/> 29 april 2013.

²⁹ Zie onder meer: F. BRISON, “Le titulaire du droit d’auteur”, *DAOR* 1992, (97) 97; F. DE VISSCHER en B. MICHAUX, *Précis du droit d’auteur, et des droits voisins*, Brussel, Bruylant, 2000, 35; J. CORBET, *Auteursrecht*, Antwerpen, Kluwer rechtswetenschappen, 1997, 17 ; Artikel XI. 170 WER, *BS* 29 maart 2013, 19975.

³⁰ Artikel 15 van de Berner Conventie voor de bescherming van werken van letterkunde en kunst van 9 september 1886, *BS* 10 november 1999, 41901; Artikel XI. 170, lid 2 WER, *BS* 29 maart 2013, 19975

samenwerking. Er is sprake van co-auteurschap of werkelijke samenwerking indien twee of meer personen samen een werk creëren, en het werk niet tot stand had kunnen komen zonder de bijdrage van alle betrokken personen.³¹ Niet zomaar elke persoon die tussenkomt in het creatieve proces is medeauteur.³² Het is immers vereist dat een persoon een originele inbreng heeft gehad bij de totstandkoming van het werk, en niet louter ideeën of suggesties aanbrengt.³³ Medeauteurs zijn in principe vrij om de uitoefening van de verbonden rechten te regelen. Een overeenkomst kan bijvoorbeeld bepalen wie de nodige toelatingen tot uitvoering en reproductie zal geven of hoe de auteurs onderling de betaalde vergoedingen zullen verdelen.³⁴

21. (ON)SPLITSBAAR CO-AUTEURSCAP – De wet maakt een onderscheid tussen onsplitsbaar of ondeelbaar en splitsbaar of deelbaar co-auteurschap. Een werk is onsplitsbaar wanneer de bijdragen niet van elkaar kunnen onderscheiden worden.³⁵ Dit is wanneer twee personen samen werken aan één werk, bijvoorbeeld twee muzikanten die samen en in overleg de tekst maken. In dat geval oefenen zij de rechten uit als een onverdeeldeheid.³⁶ Dit betekent dat ze de (exclusieve) rechten, verbonden aan het auteursrecht, niet afzonderlijk mogen uitoefenen. Tegen inbreuken op hun recht, mogen zij wel individueel optreden.³⁷ Indien de ene muzikant de tekst maakt en de andere de muziek, zijn beide werken deelbaar. In dat geval heeft elke auteur het recht om zijn bijdrage afzonderlijk te exploiteren voor zover het gemeenschappelijk werk niet in het gedrang komt.³⁸

³¹ A. BERENBOOM, *Le nouveau droit d'auteur et les droits voisins*, Brussel, Larcier, 2008, 202.

³² F. BRISON, "Le titulaire du droit d'auteur", *DAOR* 1992, (97) 108.

³³ J. CORBET, *Auteursrecht*, Antwerpen, Kluwer rechtswetenschappen, 1997, 18; F. DE VISSCHER en B. MICHAUX, *Précis du droit d'auteur, et des droits voisins*, Brussel, Bruylant, 2000, 36; K. VAN DER PERRE, E. LIEVENS en D. VOORHOOF, *Handboek auteursrecht*, Gent, Academia Press, 2017, 51; J. KEUSTERMANS, P. BLOMME en M. FLAMME, *Auteursrecht Capita Selecta*, Gent, Larcier, 2015, 32; Bergen 2 oktober 1997, *JT* 1998, 168; Voorz. Brussel 17 juni 2002, *AM* 2004, 252.

³⁴ J. CORBET, *Auteursrecht*, Antwerpen, Kluwer rechtswetenschappen, 1997, 19.

³⁵ J. CORBET, *Auteursrecht*, Antwerpen, Kluwer rechtswetenschappen, 1997, 19.

³⁶ In België staat dit in artikel XI. 168, lid 1 WER, BS 29 maart 2013, 19975: "Wanneer het auteursrecht onverdeeld is [...] wordt de uitoefening ervan bij overeenkomst geregeld. Bij gebreke van een overeenkomst mag geen van de auteurs het recht afzonderlijk uitoefenen, behoudens rechterlijke beslissing in geval van onenigheid."; Zie ook: K. VAN DER PERRE, E. LIEVENS en D. VOORHOOF, *Handboek auteursrecht*, Gent, Academia Press, 2017, 52.

³⁷ J. CORBET, *Auteursrecht*, Antwerpen, Kluwer rechtswetenschappen, 1997, 19.

³⁸ In België staat in artikel 168 XI. WER, BS 29 maart 2013, 19975: "Wanneer een werk door twee of meer personen samen is gemaakt, waarbij duidelijk kan worden opgemaakt welke de individuele bijdrage van ieder

22. AFGELEIDE OF SAMENGESTELDE WERKEN – Bovenstaande regeling over co-auteurschap geldt wanneer de medeauteurs elkaar hebben gekend, met elkaar in contact hebben gestaan en elkaar hebben beïnvloed.³⁹ Een specifieke vorm van ‘samenwerking’ is wanneer deze gespreid is in de tijd en de auteurs niet samen maar na elkaar hebben gewerkt.⁴⁰ Een afgeleid werk is beschermd, maar is altijd deelbaar. De latere auteur moet in principe altijd de toestemming krijgen, vooraleer hij het afgeleid werk maakt.⁴¹ Doet hij dit niet, bestaat de kans dat hij een auteursrechtelijke inbreuk pleegt. In de muzikwereld zijn er tal van afgeleide werken. Auteurs, muzikanten, artiesten inspireren zich immers constant op elkaar waarbij de grens met een inbreuk soms dun is. Strikt gezien kan een ouder werk slechts een rol spelen in de mate dat de auteur deze kent op het ogenblik van zijn creatie.⁴² Het is immers mogelijk dat de nieuwe artiest als toevallige tweede, onafhankelijk van het oudere werk, een gelijkaardig werk maakt. Er zijn voorbeelden waarin de oudere artiest toestemming gaf voor het afgeleide werk,⁴³ waar er geen toestemming was en een latere inbreuk,⁴⁴ en geen toestemming zonder inbreuk.⁴⁵

23. DE UITVOERENDE KUNSTENAAR⁴⁶ – Het auteursrecht kan overigens worden opgesplitst in auteursrecht *sensu lato* en het auteursrecht *sensu stricto*. *Sensu lato* omvat het auteursrecht ook naburige rechten. Deze rechten beschermen de prestaties van uitvoerende kunstenaars, producenten of omroeporganisaties. In veel bands is er bijvoorbeeld maar één hoofd-*songwriter*,

der auteurs is, mogen de auteurs behoudens andersluidende bepaling in het kader van dit werk met niemand anders samenwerken.

Zij hebben evenwel het recht om hun bijdrage afzonderlijk te exploiteren, voor zover deze exploitatie het gemeenschappelijke werk niet in het gedrang brengt”

³⁹ J. CORBET, *Auteursrecht*, Antwerpen, Kluwer rechtswetenschappen, 1997, 18.

⁴⁰ A. BERENBOOM, *Le nouveau droit d’auteur et des droits voisins*, Brussel, Larcier, 2008, 211; J. CORBET, *Auteursrecht*, Antwerpen, Kluwer rechtswetenschappen, 1997, 20.

⁴¹ J. CORBET, *Auteursrecht*, Antwerpen, Kluwer rechtswetenschappen, 1997, 20; J. KEUSTERMANS, P. BLOMME en M. FLAMME, *Auteursrecht Capita Selecta*, Gent, Larcier, 2015, 36.

⁴² J. KEUSTERMANS, P. BLOMME en M. FLAMME, *Auteursrecht Capita Selecta*, Gent, Larcier, 2015, 20.

⁴³ Artieste Imogen Heap gaf toestemming aan Jason Derulo om een *sample* te maken van haar nummer, ‘Hide and Seek’; (zie: <https://twitter.com/imogenheap/status/4482746482>, laatst geraadpleegd op 12 augustus 2018). Jason Derulo maakte vervolgens het nummer ‘Watcha Say’.

⁴⁴ Neil Innes, auteur van het nummer ‘How Sweet To Be An Idiot’, klaagde met succes Oasis aan, dat een afgeleid werk maakte met het nummer ‘Whatever’. Zie: R. TILL, *Pop cult: Religion and Popular Music*, New York, Continuum, 2010, 86.

⁴⁵ <http://swanturton.com/unsucessful-copyright-claim-against-madonna-coffey-v-warner-chappell-music-others/>

⁴⁶ Artikel 3, a van de Internationale Conventie van Rome inzake de bescherming van uitvoerende kunstenaars, producenten van fonogrammen en omroeporganisaties van 26 oktober 1961, www.wipo.int/wipolex/en/treaties/text.jsp?file_id=2897950: “ ‘performers’ means actors, singers, musicians, dancers, and other persons who act, sing, deliver, declaim, play in, or otherwise perform literary or artistic works;”.

maar er zijn dan natuurlijk nog altijd andere muzikanten nodig die het stuk spelen en uitvoeren. In deze hypothese is de schrijver van de muziek de auteur, en heeft hij een auteursrecht *sensu stricto*. De andere muzikanten zijn geen auteur van de muziek, maar krijgen een naburig recht op de muziek. Zo was het bij de band ‘Oasis’ algemeen geweten dat Noel Gallagher het merendeel van de liederen schreef.⁴⁷ Bijgevolg kreeg hij de auteursrechten *sensu stricto* op de nummers waar hij voldoende originaliteit kon aantonen. Zijn broer Liam Gallagher die de door Noel gemaakte teksten zong, kreeg op het merendeel van de nummers geen auteursrecht *sensu stricto*, maar wel een naburig recht.⁴⁸ Het onderscheid tussen een naburige recht en het auteursrecht is geënt op de mate van originaliteit en persoonlijke inbreng van de artiest. Hoe meer persoonlijke en intellectuele inbreng, hoe meer kans dat er een auteursrecht bestaat en geen naburig recht.⁴⁹ Een naburig recht daarentegen kan eveneens toekomen aan producenten of omroeporganisaties. Dit zijn partijen die niet noodzakelijk enige originele of creatieve inbreng hebben geleverd, maar bijvoorbeeld een loutere financiële prestatie hebben geleverd.⁵⁰

24. CONTRACTEN MET TUSSENPERSONEN – Een muzikant kan bovendien voor de exploitatie van zijn werk, een beroep doen op een tussenpersoon zoals een beheersvennootschap. De auteur is immers steeds vrij om zijn vermogensrechten te vervreemden of ter beschikking te stellen aan de hand van een licentie.⁵¹ Bij een vervreemding doet de auteur afstand van zijn rechten en gaat de eigendom over op de verkrijger.⁵² Bij een licentie kiest de auteur ervoor om de exploitatie van rechten over te dragen aan de licentienemer. In dat geval blijft de auteur als licentiegever eigenaar van de rechten maar mag de verkrijger onder welomschreven voorwaarden de gekozen rechten exploiteren. Hierop wordt uitgebreider ingegaan in hoofdstuk 3.

⁴⁷ Op een aantal nummers na. Zo schreven Liam Gallagher (‘Soldier On’, ‘Songbird’), Gem Archer (‘A Bell Will Ring’) en Andy Bell (‘Nature of Reality’) ook een aantal nummers.

⁴⁸ Merk op: één muzieknummer kan worden opgesplitst in meerdere werken van kunst of letterkunde. Als Liam Gallagher kan aantonen dat hij een bepaald deel zelf heeft geschreven, kan hij wel het auteursrecht *sensu stricto* krijgen op dat deel. Zie *supra* voetnoot 14.

⁴⁹ P. ADDA, *Théorie générale des droits voisins*, Grenoble, SRT, 1979, 38.

⁵⁰ M.-C. JANSSENS en H. VANHEES, *Auteursrecht @ internet*, Kortrijk, UGA, 2011, 69.

⁵¹ Artikel XI. 167 §1, lid 1 WER, BS 29 maart 2013, 19975: “§ 1. De vermogensrechten zijn roerende rechten die overgaan bij erfopvolging en vatbaar zijn voor gehele of gedeeltelijke overdracht, volgens de bepalingen van het Burgerlijk Wetboek. Zij kunnen onder meer worden vervreemd of in een gewone of exclusieve licentie worden ondergebracht.” De morele rechten zijn in principe onvervreemdbaar en globale afstand van deze rechten aan de hand van een overeenkomst is nietig.

⁵² K. VAN DER PERRE, E. LIEVENS en D. VOORHOOF, *Handboek auteursrecht*, Gent, Academia Press, 2017, 102.

25. FRAGMENTATIE VAN RECHTEN – Dit leidt ertoe dat meerdere personen rechten hebben op één muzieknummer: de componist, de tekstschrijver, de gitarist, de zanger, een beheersvennootschap, enzovoort.⁵³ Voor de buitenwereld leidt dit tot enige onduidelijkheid omtrent de rechthebbende van een bepaald werk van kunst of letterkunde. Zoals hierboven reeds gesteld heeft het auteursrecht bovendien een breed toepassingsgebied en automatisch karakter, waardoor op meerdere elementen van één muzieknummer een recht kan rusten. Zoals beschreven weet een derde niet of een rechthebbende zijn recht zal invoeren.

F. Inhoud van de exclusieve rechten

26. ‘SET’ VAN EXCLUSIEVE RECHTEN - Het auteursrecht geeft de auteur een *set* van exclusieve rechten op zijn origineel werk van kunst of letterkunde.⁵⁴ Een exclusief recht betekent dat niemand anders deze handelingen mag stellen, althans niet zonder de toestemming van de auteur. Gedurende een bepaalde tijd krijgt de houder van het recht een monopolie op de exploitatie van de creatie.⁵⁵ Indien iemand anders dan de auteur één van de exclusieve rechten uitoefent, bestaat de kans dat deze derde een auteursrechtelijke inbreuk pleegt.⁵⁶ Enerzijds krijgt de auteur een aantal vermogensrechten (1), anderzijds een aantal morele rechten (2).⁵⁷

1. Vermogensrechten

27. De vermogensrechten worden vaak opgesplitst in het reproductierecht (a) en het publieke mededelingsrecht (b).⁵⁸

a. Reproductierecht⁵⁹

⁵³ E. FABIAN, “Blockchain, Digital Music And Lex Mercatoria”, *US-China Law Review* 2017, (852) 856.

⁵⁴ De rechten staan opgesomd in artikel XI. 165 WER, *BS* 29 maart 2013, 19975.

⁵⁵ M.-C. JANSSENS en H. VANHEES, *Auteursrecht @ internet*, Kortrijk, UGA, 2011, 8.

⁵⁶ Indien een derde een exclusief recht uitoefent van een auteur, is dit nog geen auteursrechtelijke inbreuk. Het is immers mogelijk dat de auteur zijn recht niet handhaaft of achteraf toelaat. Bovendien kan een rechter bij een geschil zeggen dat er geen auteursrecht rust op het werk, waardoor het gebruik geen auteursrechtelijke inbreuk is.

⁵⁷ De verhandeling overloopt kort de inhoud van de relevante rechten en geeft steeds voorbeelden uit de muziekwereld. Voor een uitgebreidere uitleg over de rechten, zie onder meer: F. DE VISSCHER en B. MICHAUX, *Précis du droit d’auteur, et des droits voisins*, Brussel, Bruylant, 2000, 58-159; J. KEUSTERMANS, P. BLOMME en M. FLAMME, *Auteursrecht Capita Selecta*, Gent, Larcier, 2015, 77-131; K. VAN DER PERRE, E. LIEVENS en D. VOORHOOF, *Handboek auteursrecht*, Gent, Academia Press, 2017, 65-101.

⁵⁸ Deze opsplitsing wordt bijvoorbeeld gemaakt in: F. GOTZEN, “Artikelsgewijze commentaar bij art. 1”, in F. BRISON en H. VANHEES (eds.), *Huldeboek Jan Corbet*, Gent, Larcier, 2012, (6) 9-19; J. KEUSTERMANS, P. BLOMME en M. FLAMME, *Auteursrecht Capita Selecta*, Gent, Larcier, 2015, 79-115.

28. REPRODUCTIERECHT ‘SENSU STRICTO’ – Indien een derde een werk van kunst of letterkunde kopieert, maakt hij een reproductie.⁶⁰ Enkel de auteur mag dit echter doen. Een derde reproduceert zowel bij verveelvoudiging op identieke dragers (bijvoorbeeld van cd naar cd), als op andere soorten materiële dragers (bijvoorbeeld van cd naar digitaal bestand).⁶¹ Wanneer een derde muziek omzet naar een digitale bestand en deze *peer-to-peer* aanbiedt, begaat hij onder meer een inbreuk op dit recht. In dergelijk geval maakt de aanbieder ook een inbreuk op het distributierecht, aangezien enkel en alleen de auteur de distributie van het origineel of kopieën kan toestaan.⁶²

29. ADAPTATIERECHT – Enkel de auteur mag een muziekwerk adapteren of vertalen.⁶³ Indien iemand een lied *covert*, *samplet*,⁶⁴ of een aantal originele elementen uit een werk overneemt,⁶⁵ dient hij hiervoor toestemming te vragen aan de auteur. Indien de reproducent geen toestemming heeft verkregen, loopt hij het risico dat hij een auteursrechtelijke inbreuk pleegt. Het is overigens wel mogelijk dat een reproducent enerzijds een auteursrechtelijke inbreuk maakt, en anderzijds een origineel werk van kunst of letterkunde maakt. Wanneer de reproducent bij zijn werk voldoende creatieve keuzes maakt,⁶⁶ maakt hij eveneens een auteursrechtelijk beschermd werk. Zo is het oorspronkelijke nummer ‘I Follow Rivers’ van Lykke Li in de *cover* van Triggerfinger nog nauwelijks herkenbaar. Triggerfinger verandert het ritme, de instrumenten en transformeert het nummer naar een ander genre. Dergelijke *cover* is een bewerking, waarvoor hij

⁵⁹ Het reproductierecht heeft een hoog beschermingsniveau en gaat steeds om het reproduceren of het laten reproduceren ‘op welke wijze of in welke vorm ook, direct of indirect, tijdelijk of duurzaam, volledig of gedeeltelijk’. Zie: Artikel XI. 165 § 1, lid 1 WER, BS 29 maart 2013, 19975.

⁶⁰ Cass. 27 mei 2005, IRDI 2005, 267, AM 2005, 414.

⁶¹ F. GOTZEN, “Artikelsgewijze commentaar bij art. 1”, in F. BRISON en H. VANHEES (eds.), *Huldeboek Jan Corbet*, Gent, Larcier, 2012, (6) 10.

⁶² Artikel XI. 165 § 1, lid 5 WER, BS 29 maart 2013, 19975: “Alleen de auteur van een werk van letterkunde of kunst heeft het recht de distributie van het origineel van het werk of van kopieën ervan aan het publiek, door verkoop of anderszins, toe te staan.”

⁶³ Artikel 165 § 1, lid 2 WER, BS 29 maart 2013, 19975: “Dat recht omvat onder meer het exclusieve recht om toestemming te geven tot het bewerken of het vertalen van het werk.”

⁶⁴ Bijvoorbeeld: Het lied ‘Stronger’ van Kanye West is een *sample* van het nummer ‘Harder, Better, Faster, Stronger’ van Daft Punk. Dit nummer van Daft Punk was echter reeds een *sample* van ‘Cola Bottle Baby’ van Edwin Birdsong; Of Kanye West die het nummer ‘I Got A Woman’ van Ray Charles *samplede* tot zijn versie ‘Gold Digger’. Het aantal voorbeelden, voornamelijk uit de Hip Hop wereld, is onuitputtelijk.

⁶⁵ Bijvoorbeeld de melodie van het nummer ‘Denk je soms nog aan mij’ van Bart Peeters is overgenomen van ‘Them Changes’ van Buddy Miles. Of, Jacqueline Taieb zingt in het nummer ‘7 heure du matin’ op identieke wijze de woorden “talking ‘bout my g-g-generation” uit ‘My Generation’ van The Who.

⁶⁶ HJEU, 16 juli 2009, C-5/08, Infopaq International t. Danse Dagblades Forening, AM 2009, 521, HJEU, 1 december 2011, C-145/10, Eva-Marie Painer t. Standard VerlagsGmbH en anderen, AM 2012, 322

toestemming nodig heeft van de auteur Lykke Li, maar is voldoende origineel om bescherming te krijgen onder het auteursrecht.⁶⁷ Een derde zou het werk niet zo maar publiek mogen meedelen zonder de toestemming van Triggerfinger. Als de reproducent het origineel daarentegen letterlijk naspeelt zijn er geen creatieve keuzes gemaakt die getuigen van een eigen intellectuele schepping. In dergelijk geval is het werk een loutere registratie van de werkelijkheid of een technische, *in casu* muzikale, beschrijving.⁶⁸ In dat geval kan de muzikant wel een naburig recht hebben.⁶⁹

30. VERTAALRECHT – Ook enkel de auteur mag het werk van kunst of letterkunde vertalen. Zo vertaalde de muziekgroep Absynthe Minded het gedicht 'Envoi' van Hugo Claus van het Nederlands naar het Engels. Dit is een handeling waarvoor Absynthe Minded toestemming nodig heeft van de rechthebbende.

31. BESTEMMINGSRECHT – De auteur heeft de exclusieve bevoegdheid om derden een bepaald gebruik van zijn werk te verbieden.⁷⁰ Een auteur kan bijgevolg kiezen waarvoor zijn werk mag worden gebruikt. Een muzikant kan zijn werk bijvoorbeeld aanbieden onder een *Creative Commons*-licentie en de voorwaarden voor het verdere gebruik bepalen ((niet-)commercieel, al dan niet met de toestemming aanpassingen te maken en publieke mededelingen te doen, enzovoort). Hierop wordt verder in de verhandeling dieper op ingegaan onder de randnummers 71 t.e.m. 74.

b. Publiek mededelingsrecht

32. HOF VAN CASSATIE – Ook het werk meedelen aan een publiek is een exclusief recht voor de rechthebbende. Het Hof van Cassatie oordeelt dat een mededeling niet publiek is wanneer het voor een 'familiekring' wordt opgevoerd. Zo is het afspelen van muziek in een gesloten werkatelier dat enkel toegankelijk is voor een vijftal werknemers, geen publieke mededeling.

⁶⁷ F. GOTZEN en M.-C. JANSSENS, *Wegwijs in het intellectueel eigendomsrecht*, Brugge, Vanden Broele, 2014, 45: "Indien de vertaling zelf een origineel karakter vertoont, zal de vertaler of adaptor aanspraak kunnen maken op een eigen auteursrecht."

⁶⁸ Dit is een toepassing van wat staat in: F. GOTZEN, "Auteurs- en modellenrecht (1990-2004) - Overzicht van rechtspraak, *TPR* 2004, (1439) 1443; en in: J. KEUSTERMANS, P. BLOMME en M. FLAMME, *Auteursrecht Capita Selecta*, Gent, Larcier, 2015, 19.

⁶⁹ Zie *supra* randnummer 22.

⁷⁰ F. GOTZEN, "Artikelsgewijze commentaar bij art. 1", in F. BRISON en H. VANHEES (eds.), *Huldeboek Jan Corbet*, Gent, Larcier, 2012, (6) 11.

Door het constante samenzijn, ontstaat er immers een private en intieme band, die kan worden gelijkgesteld met een familiale band.⁷¹ Wanneer daarentegen muziek wordt afgespeeld in een krantenwinkel⁷² op een verjaardagsfeestje in de clublokalen voor 35 voetballers,⁷³ of op een bedrijfsfeest voor 23 personeelsleden met hun echtgenoten en kinderen,⁷⁴ is er volgens het Hof van Cassatie wel sprake van een publieke mededeling waarvoor de toestemming van de auteur is vereist.

33. HOF VAN JUSTITIE – De aanvankelijke invulling van deze elementen door het Belgische Hof van Cassatie, lijkt aan verandering toe door de recentere rechtspraak van het Europese Hof van Justitie.⁷⁵ Het Hof van Justitie interpreteert de notie publiek onafhankelijk van het criterium ‘familiekring’ en beschouwt een publiek als ‘een onbepaald aantal potentiële luisteraars waarvan de omvang vrij groot is’.⁷⁶ Een klein of onbeduidend aantal personen valt bijgevolg niet onder het begrip. Muziek afspelen in een tandartspraktijk werd door het Hof van Justitie niet beschouwd als een publieke mededeling.⁷⁷ Het ter beschikking stellen van muziek door een hoteleigenaar in de kamers van het hotel dan weer wel.⁷⁸

34. IN DIGITALE WERELD – Door de uitvinding van het internet, is het eenvoudig om muziek van anderen te delen aan de hand van sociale media of andere platforms.⁷⁹ Het Hof van Cassatie

⁷¹ Cass. 26 januari 2006, *AM* 2006, 180, noot H. VANHEES.

⁷² Cass. 26 september 1996, *RW* 1996-97, 1031; Cass. 30 januari 1998, *AM* 1998, 224; D. VOORHOOF, “Muziek in handelszaken en horeca veronderstelt naleving van de Auteurswet”, *R.Cass.* 1997/6, 281-287.

⁷³ Cass. 8 oktober 1999, *RW* 1999-2000, 1401, noot H. VANHEES.

⁷⁴ Cass. 21 november 2003, *AM* 2004, 289, noot H. VANHEES.

⁷⁵ F. GOTZEN, “Artikelsgewijze commentaar bij art. 1”, in F. BRISON en H. VANHEES (eds.), *Huldeboek Jan Corbet*, Gent, Larcier, 2012, (6) 18; K. VAN DER PERRE, E. LIEVENS en D. VOORHOOF, *Handboek auteursrecht*, Gent, Academia Press, 2017, 77.

⁷⁶ F. GOTZEN, “Artikelsgewijze commentaar bij art. 1”, in F. BRISON en H. VANHEES (eds.), *Huldeboek Jan Corbet*, Gent, Larcier, 2012, (6) 16; K. VAN DER PERRE, E. LIEVENS en D. VOORHOOF, *Handboek auteursrecht*, Gent, Academia Press, 2017, 77.

⁷⁷ HJEU 15 maart 2012, C-135/10, SCF t. Marco Del Corso, vindplaats.

⁷⁸ HJEU 7 december 2006, C-306/05, SGEA t. Rafael Hoteles; HJEU 15 maart 2012, C-162/10, PPL t. Ierland.

⁷⁹ L. BROUSSARD, “The Copyleft Movement: Creative Commons Licensing”, *Communication Research Trends*, vol. 26, 2007, (3) 3; P. DE FILIPPI, G. MCMULLEN, T. MCCONAGHY, C. CHOI, S. DE LA ROUVIERE, J. BENET en D. J. STERN, “How blockchains can support, complement, or supplement intellectual property”, <https://github.com/COALAIIP/specs/blob/master/presentations/COALA%20IP%20Report%20-%20May%202016.pdf> mei 2016, 1.

beschouwde een link naar een auteursrechtelijk beschermd werk op een Facebook-prikbord als een publieke mededeling.⁸⁰

2. Morele rechten

35. ALGEMEEN – Bovendien krijgt de auteur een aantal morele rechten. Deze zijn in principe onvervreemdbaar. Een auteur die zijn exclusieve vermogensrechten vervreemdt of in licentie geeft, behoudt bijgevolg steeds zijn morele rechten op het werk van kunst en letterkunde. In artikel XI. 165 § 2 WER zijn drie morele rechten erkend: het divulgatierecht, het paterniteitsrecht en het integriteitsrecht.⁸¹ Op de nadere inhoud van deze rechten wordt in deze verhandeling niet ingegaan.⁸²

G. Beschermingsduur

36. TOT 70 JAAR NA OVERLIJDEN – Een werk krijgt auteursrechtelijke bescherming vanaf het moment dat de auteur het maakt. De duur van de bescherming wordt vervolgens opgesplitst in een bepaalde en een onbepaalde fase. De onbepaalde duur van de bescherming duurt zolang de auteur in leven blijft.⁸³ Wanneer de auteur overlijdt, blijft de bescherming doorlopen voor 70 jaar en nemen de erfgenamen, indien de auteur niemand anders heeft aangeduid, het beheer over.⁸⁴

37. MUZIEK – Zoals beschreven, is een muziekwerk vaak het resultaat van meerdere auteurs en zijn er meerdere rechthebbenden. De wet heeft een specifieke bepaling ingevoerd en bepaalt dat bij muziekwerken met tekst de rechten blijven bestaan tot 70 jaar na het overlijden van de

⁸⁰ Cass. 24 juni 2015, AM 2015, 277.

⁸¹ Artikel XI. 165 § 2 WER, BS 29 maart 2013, 19975: “*De auteur van een werk van letterkunde of kunst heeft op dat werk een onvervreemdbaar moreel recht. De globale afstand van de toekomstige uitoefening van dat recht is nietig. Het omvat ook het recht om het werk bekend te maken. Niet bekendgemaakte werken zijn niet vatbaar voor beslag*

De auteur heeft het recht om het vaderschap van het werk op te eisen of te weigeren. Hij heeft het recht op eerbied voor zijn werk en dat maakt het hem mogelijk zich te verzetten tegen elke wijziging ervan.

Niettegenstaande enige afstand, behoudt hij het recht om zich te verzetten tegen elke misvorming, verminking of andere wijziging van dit werk dan wel tegen enige andere aantasting van het werk, die zijn eer of zijn reputatie kunnen schaden.”

⁸² Zie hiervoor bijvoorbeeld: F. GOTZEN, “Artikelsgewijze commentaar bij art. 1”, in F. BRISON en H. VANHEES (eds.), *Huldeboek Jan Corbet*, Gent, Larcier, 2012, (6) 19-23 of J. KEUSTERMANS, P. BLOMME en M. FLAMME, *Auteursrecht Capita Selecta*, Gent, Larcier, 2015, 116-131.

⁸³ K. VAN DER PERRE, E. LIEVENS en D. VOORHOOF, *Handboek auteursrecht*, Gent, Academia Press, 2017, 57.

⁸⁴ Artikel XI. 166 § 1 WER, BS 29 maart 2013, 19975.

langstlevende auteur.⁸⁵ Eens de termijn van 70 jaar verlopen is, doven de rechten uit, en komt het muziekwerk terecht in het publieke, openbare domein. De exclusieve vermogensrechten hebben vanaf dat moment geen gelding meer, eenieder mag vanaf dan het werk vrij gebruiken en exploiteren.⁸⁶ Andere artiesten mogen vanaf dan het werk bijgevolg reproduceren, publiek meedelen, aanpassen, enzovoort. Zo maakte de Amerikaanse artiest Nas een *sample* van ‘Für Elise’ van Ludwig Von Beethoven, zonder dat de toestemming van een erfgenaam nodig was.⁸⁷ Op een werk in het openbare domein kan je immers geen auteursrechtelijke inbreuk plegen.

H. Conclusie hoofdstuk 1 en belang voor verdere verloop

38. Het toepassingsgebied is ontzettend ruim en de toekenningsdrempel is laag. Bovendien verkrijgt de auteur het recht automatisch. Een gevolg is dat één muzieknummer in veel verschillende werken van kunst of letterkunde kan worden opgedeeld waarop, indien origineel, auteursrecht rust. Voor derden, die het werk willen gebruiken, publiek meedelen, reproduceren of iets anders waarvoor steeds de toestemming van de auteur nodig is, is het vaak gissen of een auteur zijn recht zal invoeren. Indien een derde het werk gebruikt zonder toestemming, is het mogelijk dat de auteur dit niet doorheeft of achteraf gedooft. Het is immers ook mogelijk dat hij zijn rechten tracht te handhaven. In dat geval zal de rechter oordelen over het bestaan van het recht, iets wat bij de andere intellectuele eigendomsrechten voorafgaand gebeurt aan de verkrijging. In de muziekindustrie zijn er overigens vaak meerdere auteurs of andere ‘medewerkers’, en is het niet steeds duidelijk wie rechthebbende is op een bepaald werk van kunst of letterkunde: er zijn auteurs, medeauteurs, uitvoerende kunstenaars, platenfirma's, beheersvennootschappen, enzovoort. Voor derden is het niet steeds eenvoudig om toestemming te vragen. Verder in de bijdrage wordt onderzocht of een blockchain, als publiek toegankelijke en gedecentraliseerde databank, voor meer duidelijkheid kan zorgen, of dat het gebrek aan transparantie eigen is aan de aard van het auteursrecht.

⁸⁵ Artikel XI. 166 § 2, lid 3 WER, BS 29 maart 2013, 19975

⁸⁶ K. VAN DER PERRE, E. LIEVENS en D. VOORHOOF, *Handboek auteursrecht*, Gent, Academia Press, 2017, 62. Wat betreft de morele rechten pleiten sommige auteurs dat deze eeuwigdurend zijn, zoals het recht op naamsvermelding. Zie bijvoorbeeld: F. VAN ISACKER, *Kritische analyse van het Belgische auteursrecht*, Antwerpen, Kluwer rechtswetenschappen, 1985, 117-121.

⁸⁷ “Nas – I Can”, upgeload door NasVEVO op 22 maart 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=RvVfgvHucRY>, laatst geraadpleegd op 10 augustus 2018.

39. Na een algemene uitleg over de blockchain (hoofdstuk 2), komt de muziekindustrie in de digitale wereld aan bod (hoofdstuk 3). Daar worden de hedendaagse uitdagingen beschreven en wordt gekeken hoe een blockchain ook deze kan verhelpen.

Hoofdstuk 2: Blockchain-technologie

40. Een blockchain is een databank. Aangezien deze niet in handen is van een centrale entiteit, is de databank gedecentraliseerd. De databank werkt tevens met een specifieke digitale handtekening die er voor zorgt dat de informatie onveranderlijk is (A). Een blockchain maakt het mogelijk om transacties te verifiëren zonder tussenpersonen, waardoor de rol van *trusted third parties* in de economie zou afnemen (B). Op bepaalde blockchain-netwerken kunnen gebruikers bovendien *smart contracts* uitvoeren (C).

A. Een onveranderlijke en gedecentraliseerde databank

41. EEN DATABASE – Een blockchain is een databank, waarin door verschillende blokken een ketting wordt gevormd.⁸⁸ Elke blok bevat data, een *hash* en een *hash* van een vorige blok.⁸⁹ Een *hash* is een soort van vingerafdruk, of een digitale handtekening die eigen is aan de blok. De digitale handtekening van de blok wordt berekend op basis van de informatie/data in de blok en op basis van de vorige handtekening. De data in elke blok varieert naargelang het type blockchain. Bijvoorbeeld, een blok in de bitcoin-blockchain zal informatie bevatten over een bepaalde transactie, namelijk de hoeveelheid bitcoin er tussen bepaalde personen is verzonden. Andere databanken kunnen dan weer informatie bevatten over de eigendom of de status van een bepaald goed.⁹⁰ Een databank die werkt volgens dit principe – i.e. verschillende blokken met data, een *hash* en de *hash* van een vorige blok – is een blockchain. Er bestaat dus niet één blockchain of er is geen sprake van ‘de’ blockchain. Er zijn ook geen voorwaarden op vlak van *lay-out*. Een eenvoudige databank, geschreven in ‘Javascript’, die werkt volgens het *hash*-systeem, is een blockchain.⁹¹

⁸⁸ “How does a blockchain work – Simply Explained”, *upgeload* door Simply Explained – Savjee op 13 november 2017, https://www.youtube.com/watch?v=SSo_ElwHSd4, laatst geraadpleegd op 10 augustus 2018.

⁸⁹ “How does a blockchain work – Simply Explained”, *upgeload* door Simply Explained – Savjee op 13 november 2017, https://www.youtube.com/watch?v=SSo_ElwHSd4, laatst geraadpleegd op 10 augustus 2018.

⁹⁰ “How the blockchain will radically transform the economy / Betinna Warburg”, *upgeload* door TED op 8 december 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=RplnSVTznU>, laatst geraadpleegd op 10 augustus 2018;

⁹¹ Zie bijvoorbeeld: “Creating a blockchain with Javascript (Blockchain, part 1)”, *upgeload* door Simply Explained – Savjee op 18 juli 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=zVqczFZr124>, laatst geraadpleegd op 10 augustus 2018; “Building a “Blockchain in Under 15 Minutes - Programmer explains”, *upgeload* door Ivan on Tech op 31 augustus 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=baJYhYsHkLM>, laatst geraadpleegd op 10 augustus 2018.

42. ONVERANDERLIJK – In elk blockchain-netwerk zijn er *nodes*, i.e. computers in het netwerk met een kopie van de *ledger* of databank,⁹² die nagaan of een entiteit voldoende elektronisch geld bezit en of een transactie niet tweemaal wordt uitgevoerd. Op die manier verifiëren zij de transactie. Deze verificatie staat bekend als *mining*.⁹³ Indien een bepaald aantal *nodes*, de informatie heeft geverifieerd, bereikt de blockchain ‘consensus’ en wordt het nieuwe blokje toegevoegd aan de ketting.⁹⁴ Wijzigingen aan de inhoud van een blok, moeten net zoals een nieuwe blok, geverifieerd worden.⁹⁵ De *hash* is immers gebaseerd op de data die zich in een blok bevindt. Aangezien elke blok een *hash* van de vorige blok bevat, zou dit ertoe leiden dat de gehele ketting niet meer klopt. Indien de informatie in één blok wijzigt, moeten alle andere blokken ook worden aangepast.⁹⁶ Vandaar dat een blockchain onveranderlijk of *immutable* wordt genoemd.

43. GEDECENTRALISEERD – Naast de onveranderlijkheid, wordt een blockchain eveneens gekenmerkt door decentralisatie. Gecentraliseerde databanken leveren vaak problemen op. Ondernemingen hebben eigen *ledgers* of databanken met een geschiedenis van transacties. Deze databanken zijn privé en niet toegankelijk voor andere ondernemingen. Het duurt soms een week vooraleer ondernemingen effectief een transactie kunnen uitoefenen omdat ze geen toegang hebben tot de transactiegeschiedenis van anderen en daardoor niet automatisch kunnen nagaan of de goederen effectief in bezit zijn van de verkoper. Daardoor zullen meerdere tussenpersonen dienen als waarborg en verzekeren dat de verkoper eigenaar is van de verkochte goederen.⁹⁷ Zoals reeds eerder gesteld bestaan er bij een blockchain *nodes* die een kopie hebben van de database. De databank is daarom niet in handen van één entiteit, maar is in handen van het

⁹² Zie bijvoorbeeld: <https://bitnodes.earn.com/?fref=gc>. Op deze link zijn de bitcoin-*nodes* zichtbaar. Elk van deze computers verifieert elke transactie. Zie volgende link voor de *nodes* van het ether-netwerk: <https://www.ethernodes.org/network/1>.

⁹³ A. SAVELYEV, “Contract Law 2.0: ‘Smart’ Contracts as the beginning of the end of classic contract law”, *Information & Communications Technology Law* 2017, (116) 119.

⁹⁴ A. SAVELYEV, “Contract Law 2.0: ‘Smart’ Contracts as the beginning of the end of classic contract law”, *Information & Communications Technology Law* 2017, (116) 119-120.

⁹⁵ B. DICKSON, “What is blockchain?”, <https://bdtechtalks.com/2016/09/07/what-is-blockchain/> 7 september 2016.

⁹⁶ A. SAVELYEV, “Contract Law 2.0: ‘Smart’ Contracts as the beginning of the end of classic contract law”, *Information & Communications Technology Law*, (116) 120.

⁹⁷ M. IANSITI en K. R. LAKHANI, “The Truth About Blockchain”, *Harvard Business Review*, januari 2017, 7-8.

netwerk en is voor iedereen publiek toegankelijk.⁹⁸ Een blockchain is met andere woorden een gedistribueerde database of een *distributed ledger*.

B. Zonder ‘trusted third parties’

44. BITCOIN – De blockchain-techniek kwam op de voorgrond in 2008 als de technologie achter het elektronische betaalsysteem bitcoin.⁹⁹ Het aanvankelijke doel was om rechtstreekse en directe betalingen mogelijk te maken zonder een financiële instelling als tussenpersoon.¹⁰⁰ Hierdoor zouden transacties mogelijk worden zonder te moeten rekenen op het vertrouwen en de goedkeuring van tussenpersonen, de zogenaamde *trusted third parties*. Transacties in de huidige wereld verlopen via banken. De bank verifieert dat een bepaalde entiteit een bepaald bedrag kan verzenden naar een andere entiteit. De bank houdt het geheel van transacties bij in een *ledger* of databank. In het bitcoin betaalsysteem gebeurt verificatie op grond van de gehele geschiedenis van voorgaande transacties.¹⁰¹ Via een gepseudoniseerd bitcoin adres of een persoonlijke portefeuille, kunnen entiteiten elektronisch geld naar elkaar sturen.¹⁰² De informatie wordt opgeslagen in een blok en komt terecht in de blockchain. De transactie wordt geverifieerd en de blockchain als technologie neemt de functie van de bank over. De bitcoin is een vorm elektronisch geld; elektronisch geld dat wordt verzonden via een blockchain word een *cryptocurrency* genoemd. Inmiddels bestaan er meer dan 1800 verschillende soorten munten of

⁹⁸ M. IANSITI en K. R. LAKHANI, “The Truth About Blockchain”, *Harvard Business Review*, januari 2017, 7; A. SAVELYEV, “Copyright in the blockchain era. Promises & challenges”, *WPBRP77/Law* 2017, 5; A. SAVELYEV, “Contract Law 2.0: ‘Smart’ Contracts as the beginning of the end of classic contract law”, *Information & Communications Technology Law*, (116) 119; “What is Blockchain / CNBC Explains”, upgeload door CNBC International op 31 maart 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=8o9QxMxhTp8>, laatst geraadpleegd op 10 augustus 2018.

⁹⁹ SATOSHI NAKAMOTO, “Bitcoin: a peer-to-peer electronic cash system”, <https://bitcoin.org/bitcoin.pdf>, 1-9; A. SAVELYEV, “Contract Law 2.0: ‘Smart’ Contracts as the beginning of the end of classic contract law”, *Information & Communications Technology Law* 2017, (116) 118.

¹⁰⁰ De betalingen overstijgen territoriale landgrenzen en worden direct uitgevoerd. Zie: “Vitalik Buterin explains Ethereum”, upgeload door Ethereum op 29 juli 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=TDGq4aeevgY>, laatst geraadpleegd op 10 augustus 2018.

¹⁰¹ C. CACHIN, “Blockchain, cryptograghy, and consensus”, *IBM* 2017, 14.

¹⁰² A. SAVELYEV, “Contract Law 2.0: ‘Smart’ Contracts as the beginning of the end of classic contract law”, *Information & Communications Technology Law* 2017, (116) 118.

cryptocurrencies.¹⁰³ Bepaalde *cryptocurrencies* hebben echter een beperkt gebruik, en dienen enkel om een bepaald niche probleem op te lossen.¹⁰⁴

45. RUIMER DAN BITCOIN – De toepassingsmogelijkheden van een blockchain is in principe veel ruimer dan enkel en alleen een *ledger* of databank die louter geldtransacties opslaat en verifieert.¹⁰⁵ De technologie kan ook gebruikt worden voor tal van andere applicaties.¹⁰⁶ Op die manier zou de blockchain ook andere tussenpersonen, *trusted third parties*, buitenspel kunnen zetten.¹⁰⁷ Niet alleen de bank, maar ook een beheersvennootschap of een streamingsdienst zou taken kunnen verliezen door toepassingen van de blockchain.¹⁰⁸

C. Smart Contracts

46. GEEN NIEUWE TERM – De term *smart contract* dook voor het eerst op in de jaren 90. Nick SZABO - de bedenker van de term – definieerde *smart contracts* als volgt: “*a computerized transaction protocol that executes the terms of the contract. The general objectives of smart contract design are to satisfy common contractual conditions (such as payment terms, liens, confidentiality, and even enforcement), minimize exceptions [...], and minimize the need for trusted intermediaries.*”¹⁰⁹ De aanvankelijke gedachte was om de fysieke toegang tot goederen te controleren via een ingebouwde computer.¹¹⁰ Zo zou de computer de toegang tot een wagen kunnen verhinderen indien de betrokken partij verzuimt om te betalen.

47. SMART CONTRACTS EN BLOCKCHAIN – Een blockchain kan *smart contracts* een nieuwe dimensie geven. Een blockchain maakt immers het mogelijk om uitgebreide contractvoorwaarden te programmeren - waarbij het contract zichzelf uitvoert, los van enige

¹⁰³ Zie: <https://coinmarketcap.com/all/views/all/>, laatst geraadpleegd op 11 augustus 2018.

¹⁰⁴ Zie *infra* randnummer 67 en 68.

¹⁰⁵ D. YAGA, P. MELL, N. ROBY & K. SCARFONE, *Blockchain technology overview*, Gaithersburg, National Institute of standards and technology, 2018, 9.

¹⁰⁶ D. YAGA, P. MELL, N. ROBY & K. SCARFONE, *Blockchain technology overview*, Gaithersburg, National Institute of standards and technology, 2018, 9; A. SVELYEV, “Copyright in the blockchain era. Promises & challenges”, *WPBRP77/Law* 2017, 4.

¹⁰⁷ SATOSHI NAKAMOTO, “Bitcoin: a peer-to-peer electronic cash system”, <https://bitcoin.org/bitcoin.pdf>, (1) 1.

¹⁰⁸ M. O’DAIR, “Music On The Blockchain”, <http://eprints.mdx.ac.uk/20574/1/Music%20On%20The%20Blockchain%201.0.pdf> juli 2016, 16.

¹⁰⁹ N. SZABO, “Smart Contracts”, <https://bit.ly/2nuDwcR> 1994; Zie ook: N. SZABO, “The Idea of Smart Contracts”, szabo.best.vwh.net/smart_contracts_idea.html 1997.

¹¹⁰ T.F.E. TJONG TJIN TAI, “Juridische aspecten van blockchain en smart contracts”, *TPR* 2017, (563) 577-578.

centrale instantie – indien aan de voorwaarden wordt voldaan.¹¹¹ In dat geval kan een *smart contract* omschreven worden als volgt: “*little programs that execute ‘if this happens then do that’, run and verified by many computers to ensure trustworthiness.*”¹¹²

48. ETHEREUM – Een blockchain-gedreven netwerk dat is opgericht om *smart contracts* uit te voeren, is ethereum. Dit netwerk stelt gebruikers in staat om *peer-to-peer* contracten uit te voeren en maakt gebruik van de *cryptocurrency* ‘ether’.¹¹³ Op het ethereum-netwerk kunnen derden gedecentraliseerde applicaties en specifieke toepassingen plaatsen die gebruik maken van de blockchain en de *smart contracts*.¹¹⁴ Ondernemingen moeten op die manier niet zelf een blockchain-netwerk oprichten met een bijhorende munt, maar kunnen hun applicatie bouwen op het Ethereum-netwerk. Dit zorgt er voor dat het maatschappelijke waarde van de munt hoger ligt dan van andere munten.¹¹⁵

¹¹¹ T.F.E. TJONG TJIN TAI, “Juridische aspecten van blockchain en smart contracts”, *TPR* 2017, (563) 580.

¹¹² T.F.E. TJONG TJIN TAI, “Smart contracts en het recht”, *NJB* 2017, (176) 177. Zie ook: <https://bitsonblocks.net/tag/smart-contracts/>.

¹¹³ Zie: <https://www.ethereum.org/>; <https://coinmarketcap.com/currencies/ethereum/>.

¹¹⁴ Zie: <https://www.ethereum.org/>; “Vitalik Buterin explains Ethereum”, upgeload door Ethereum op 29 juli 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=TDGq4aeevgy>, laatst geraadpleegd op 10 augustus 2018.

¹¹⁵ Dit zal duidelijker worden na een bespreking van de randnummers 67 en 68.

Hoofdstuk 3: Digitalisering en gevolgen voor muziekindustrie

49. In dit hoofdstuk wordt gekeken naar de mogelijke toepassingen van de blockchain-technologie in de muziekindustrie, i.e. als nieuwe manier van muziekconsumptie (A), als methode om licenties te verlenen (B) en als databank om auteursrechtelijk beschermde werken te registreren (C). Bij elke toepassing komt telkens eerst een beschrijving van de huidige situatie in de digitale muziekwereld en de bijhorende uitdagingen (1), waarna de hypothetische situatie aan de hand van een blockchain-toepassing met bijhorende analyse van voor- en nadelen wordt uiteengezet (2).¹¹⁶

A. *Consumptie van muziek*

1. Huidige situatie: Consumptie in een digitale wereld

50. De afgelopen decennia is de muziekindustrie getransformeerd van een analoge naar een digitale sector. Aanvankelijk zorgde deze transitie voor moeilijkheden. Digitale piraterij zorgde voor een financiële crisis. Langzamerhand herstelt de industrie (a). Door de digitalisering is muziek minder schaars, en bijgevolg goedkoper. Het internet zorgt er bovendien voor dat de muziekwerken overal ter wereld beschikbaar zijn, waardoor de digitale wereld zorgt voor hoogdagen voor de consument. Ook voor de artiest brengt dit voordelen met zich mee. Hij wordt immers meer dan ooit gehoord op een wereldwijde basis (b). Ondanks deze ruimere afzetmarkt, wordt de auteur wel minder vergoed dan in een analoge wereld (c).

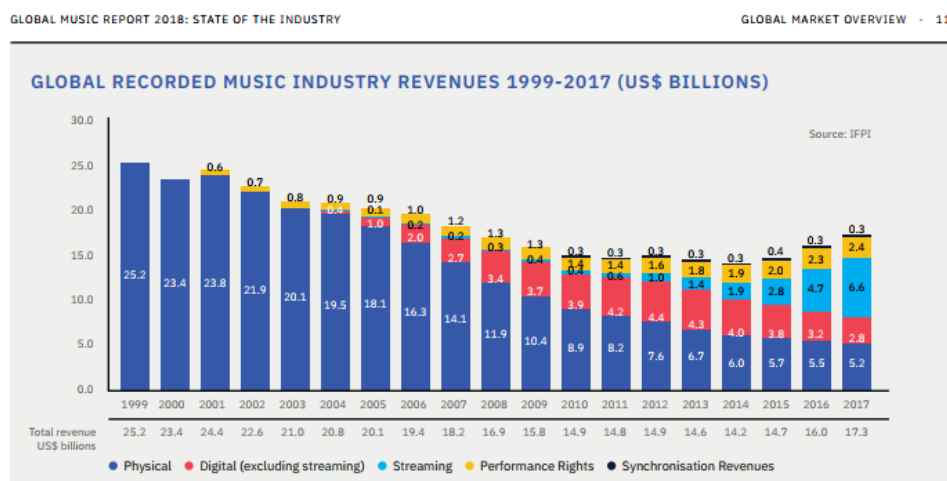
a. Transitie van een analoge naar een digitale wereld

51. CRISIS EN AANPASSING –De oprichting van Napster in 1999 luidde de geboorte in van het *peer-to-peer* delen van bestanden.¹¹⁷ De verkoop van materiële dragers nam af en de muziekindustrie raakte in verval. De digitalisering zorgde ervoor dat muziek plots gratis, en zonder de toestemming van de auteur, beschikbaar was. De sector diende zich aan te passen en

¹¹⁶ Aangezien dit een juridische bijdrage is, wordt gefocust op de impact op het auteursrecht. De verhandeling bespreekt bijgevolg niet, of slechts in zeer beperkte mate, de technische werking van een blockchain.

¹¹⁷ T. LAMONT, “Napster: the day the music was set free”, *The Guardian*, 24 februari 2013, <https://www.theguardian.com/music/2013/feb/24/napster-music-free-file-sharing>; L. KOONCE, “Are Blockchains the Second Coming of Napster? (Perspective)”, <https://biglawbusiness.com/are-blockchains-the-second-coming-of-napster-perspective/>. 18 januari 2017.

ging op zoek naar digitale alternatieven om de omzet te herstellen.¹¹⁸ In de huidige markt zijn de volgende categorieën digitale en legale muziekbestanden beschikbaar: (1) bestanden waarbij de koper tegen betaling een permanente kopie krijgt op zijn computer of ander elektronisch apparaat, zoals het model van de ‘iTunes Music Store’, (2) bestanden die gratis ter beschikking worden gesteld waarbij de platforms inkomsten genereren via advertenties en reclames, zoals het model van ‘Spotify free’ of ‘YouTube’, en (3) een abonnement waarbij een gebruiker kopieën op een elektronisch apparaat downloadt en online of offline kan beluisteren, i.e. de zogenaamde streamingsdiensten zoals ‘Spotify premium’ of ‘Apple Music’. De streamingsdiensten zijn in het heden zelfs de grootste bron van inkomsten in de muziekindustrie. Door dit succes, is er de laatste drie jaren sprake van een stijgende omzet. Het herstel van de muziekindustrie lijkt hierdoor enigszins ingezet.¹¹⁹ In ieder geval kan er dus worden besloten tot een geslaagde transitie van een analoge naar een digitale wereld in de muziekindustrie dankzij de beschikbare legale alternatieven.



(Bron afbeelding: IFPI, “Global music report 2018: state of the industry”, april 2018, 11.)

¹¹⁸ RETHINK MUSIC, “Fair music: transparancy and payment flows in the music industry”, *Berklee Institute for Creative Entrepreneurship*, 2015, 7.

¹¹⁹ International Federation of the Phonographic Industry (hierna: “IFPI”), “Global music report 2018: state of the industry”, april 2018, 10; J. HALLIDAY, “Number of tracks illegally downloaded in UK falls by a third”, *The Guardian* 13 september 2013, <https://www.theguardian.com/media/2013/sep/12/music-piracy-tracks-illegally-downloaded>; J. TITCOMB, “Internet piracy falls to record lows amid rise of Spotify and Netflix”, *The Telegraph* 5 juli 2016, <https://www.telegraph.co.uk/technology/2016/07/04/internet-piracy-falls-to-record-lows-amid-rise-of-spotify-and-net/>; L. VERHAGEN, “Het klopt dat artiesten weinig verdienen aan onlinemuziek, al lijken streamingsdiensten niet de grootste boosdoener”, *De Morgen* 6 januari 2018, <https://www.demorgen.be/muziek/het-klopt-dat-artiesten-weinig-verdienen-aan-onlinemuziek-al-lijken-streamingsdiensten-niet-de-grootste-boosdoener-b7e35a50/>.

b. Voordelen van de digitale muziekindustrie

52. MUZIEK STEEDS MINDER SCHAARS – De digitalisering van de muziekindustrie luidt een tijdperk van hoogdagen voor de consument in. Vóór de komst van geluidsdragers was muziek een luxegoed dat enkel beschikbaar was wanneer het *live* werd opgevoerd door de auteur. De mogelijkheid om muziek op te nemen en ter beschikking te stellen op materiële geluidsdragers zorgde voor kopieën van de opvoeringen waardoor muziek minder schaars werd. De digitalisering op zijn beurt bewerkstelligt deze evolutie nog meer daar muziek nu beschikbaar is in de vorm van digitale bestanden die *peer-to-peer* deelbaar zijn. Bijgevolg is muziek in grotere en gemakkelijker toegankelijke hoeveelheden beschikbaar, wat eveneens tot gevolg heeft dat muziek nu veel goedkoper is. Muziek wordt dan ook meer dan ooit beluisterd en geconsumeerd.¹²⁰

53. GLOBALISERING – De transitie naar een digitale wereld zorgt er ook voor dat muzikanten hun muziek gemakkelijker globaal kunnen aanbieden.¹²¹ Hun muziek is via online platforms immers overal ter wereld beschikbaar, wat zorgt voor een aanzienlijk grotere afzetmarkt, alsook kans op wereldwijde doorbraak. Zo kreeg de band ‘BTS’, die voornamelijk in het Koreaans zingt, in 2018 een gouden certificaat in de VSA van de ‘Recording Industry Association of America’.¹²² Eveneens kan verwezen worden naar de hit ‘Despacito’ van Luis Fonsi dat inmiddels de meest bekeken YouTube video is.¹²³ Het is onzeker of deze artiesten een gelijkaardig succes hadden kunnen behalen in een analoge wereld, waar de globale afzetmarkt duidelijk kleiner is.¹²⁴

¹²⁰ Zie bijvoorbeeld de resultaten van volgend Amerikaans onderzoek: <https://pigeonsandplanes.com/news/2017/01/music-consumption-report-2016>.

¹²¹ M. ANTHONY, “Global opportunities local heroes”, in IFPI, “Global music report 2018: state of the industry”, april 2018, (23) 23; RETHINK MUSIC, “Fair music: transparency and payment flows in the music industry”, *Berklee Institute for Creative Entrepreneurship*, 2015, 5.

¹²² M. ANTHONY, “Global opportunities local heroes”, in IFPI, “Global music report 2018: state of the industry”, april 2018, (23) 23; <https://www.riaa.com/>.

¹²³ <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/news/despacito-youtube-video-most-watched-ever-luis-fonsi-daddy-yankee-a8295511.html>.

¹²⁴ De hit ‘Despacito’ heeft op YouTube alleen al meer dan 5,3 miljard *views*. Zie: “Luis Fonsi - Despacito ft. Daddy Yankee”, upgeload door Luis Fonsi Oficial op 12 januari 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=kJQP7kiw5Fk>, laatst geraadpleegd op 10 augustus 2018. Van de meest verkochte CD ooit zijn geen betrouwbare, uniforme statistieken te vinden, maar deze legen allemaal beduidend lager.

c. Resterende uitdagingen in de digitale muziekwereld

54. Zoals duidelijk blijkt uit het bovenstaande zorgt de digitalisering van de muziekwereld dus ontegensprekelijk voor voordelen. Enerzijds krijgt de muzikant een ruimere globale afzetmarkt, anderzijds is het voor consumenten mogelijk om op een eenvoudige, legale en digitale manier muziek te beluisteren. Niettemin, het feit dat de muziekindustrie zich deels heeft hersteld en weer meer omzet draait, betekent niet dat de muzikant tevens veel van dit geld ziet. Er zijn immers nog steeds bepaalde tussenpersonen die delen van de opbrengst opeisen, met de zogenaamde *value gap* tot gevolg (c.1.), of audio streamingsdiensten die vertraagd en weinig geld laten doorstromen (c.2.). Bovendien lijkt het erop dat bij elke nieuwe technologie ook een nieuwe vorm van piraterij ontstaat (c.3.).

c.1. Value Gap door videostreaming

55. BEGRIP – Ondanks de steeds groeiende consumptie van muziek in het digitale tijdperk, zijn de inkomsten van de artiest lager dan in een analoge wereld.¹²⁵ Artiesten worden dus meer beluisterd, maar krijgen hier minder geld voor. Een van de redenen die hiervoor wordt aangehaald is de *value gap*.¹²⁶ De *value gap* wordt door IFPI als volgt gedefinieerd: “*the growing mismatch between the value that some digital platforms, in particular online user upload services, such as YouTube, extract from the music and the revenue returned to the music community – those who are creating and investing in music*”.¹²⁷ De term verwijst dus - vrij vertaald - naar de wanverhouding tussen wat bepaalde gratis digitale platforms, zoals YouTube, verdienen aan muziek tegenover wat zij teruggeven aan de muzikanten en industrie, die de investeringen doen en de waarde van het goed creëren.¹²⁸ De *value gap* wordt geïllustreerd op onderstaande grafiek. Videostreamingsdiensten, met Youtube als meest dominante kanaal,¹²⁹

¹²⁵ De omzet in de industrie in 2017 bedraagt nog steeds maar 68,4% van deze in 1999. Zie: IFPI, “Global music report 2018: state of the industry”, april 2018, 11.

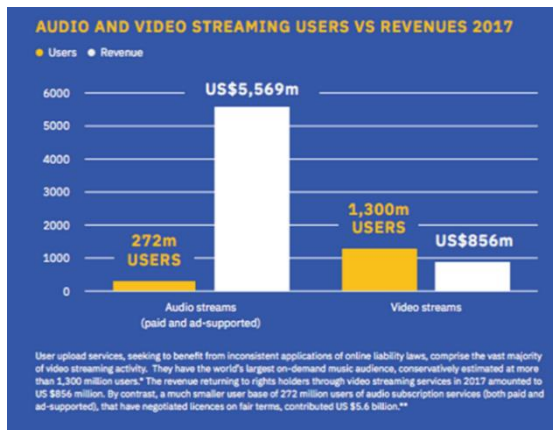
¹²⁶ IFPI, “Global music report 2018: state of the industry”, <http://www.ifpi.org/downloads/GMR2018.pdf>, april 2018, 26-28; IFPI, “Consumer Insight Report”, <http://www.ifpi.org/downloads/Music-Consumer-Insight-Report-2017.pdf>, September 2017, 3.

¹²⁷ IFPI, “Global music report 2018: state of the industry”, april 2018, 27.

¹²⁸ F. MOORE, “Seeking full and fair value for music in a changing world”, in IFPI, “Global music report 2018: state of the industry”, april 2018, (7) 7.

¹²⁹ IFPI, “Global music report 2018: state of the industry”, <http://www.ifpi.org/downloads/GMR2018.pdf>, april 2018, 27; Volgens een studie van ‘Ipsos’ in 2017, wordt 46% van de muziek beluisterd via YouTube, 9 % via andere videostreamingsdiensten, 23% via betaalde audiostreaming, en 22% via gratis audiostreaming.

hebben veel meer gebruikers dan audiostreamingsdiensten maar brengen aanzienlijk minder inkomsten terug naar de rechthebbende dan deze. Audiostreamingsdiensten vallen dan ook niet onder de definitie van de *value gap*. Zoals verder zal worden gezien, betekent dit echter niet dat de doorstroming van audiostreamingsdiensten naar de auteur optimaal is.¹³⁰



(Bron afbeelding: IFPI, “Global music report 2018: state of the industry”, april 2018, 27.)

56. HUIDIGE WETGEVING – Op dit moment zijn digitale platforms, die *user generated content* beschikbaar stellen, niet verplicht te controleren wat gebruikers *uploaden*. Daarenboven zijn zij vrijgesteld van aansprakelijkheid indien er auteursrechtelijke inbreuken worden gemaakt op hun platform.¹³¹ Dit betekent dat YouTube of een gelijkaardige dienstverlener niet moet controleren of gebruikers auteursrechtelijk beschermde werken uploaden en zij in principe niet aansprakelijk zijn wanneer een gebruiker, zonder toestemming, een video uploadt met andermans muziek. De *ratio* achter deze aansprakelijkheidsvrijstelling is vooreerst om te voorkomen dat dergelijke dienstverleners hun diensten niet meer zouden willen ter beschikking stellen. Nagaan of er inbreuken zijn gemaakt lijkt niet werkbaar gelet op de grote hoeveelheid online beschikbare video’s.¹³² Ten tweede zou een dergelijk obligatoir toezicht er toe kunnen leiden dat het recht op

¹³⁰ Zie randnummers X.

¹³¹ Dit staat in de RICHTLIJN 2000/31/EG VAN HET EUROPEES PARLEMENT EN DE RAAD van 8 juni 2000 betreffende bepaalde juridische aspecten van de diensten van de informatiemaatschappij, met name de elektronische handel, in de interne markt (“richtlijn inzake elektronische handel”). Artikel 14 bepaalt dat dienstverleners niet aansprakelijk zijn voor hetgeen zij ‘hosten’. Artikel 15 voert in dat ze geen algemene toezichtsverplichting hebben.

¹³² <https://www.dutchcowboys.nl/video/dit-gebeurt-er-allemaal-op-youtube-in-een-dag>.

vrije meningsuiting van de gebruikers in het gedrang wordt gebracht. Indien een dienstverlener aansprakelijkheid riskeert, zal deze misschien meer censureren dan nodig.

57. VOORSTEL ‘VALUE GAP’ – De Europese Commissie erkent het bestaan van de *value gap* en denkt deze wanverhouding te kunnen herstellen door implementatie van zijn Voorstel COM(2016) 593/F1.¹³³ Deze bepaalt dat dienstverleners van digitale platforms, die *user generated content* beschikbaar stellen en een actieve houding aannemen door onder andere de presentatie van het materiaal te optimaliseren of te promoten, niet onder de aansprakelijkheidsvrijstelling van artikel 14 richtlijn 2000/31/EG vallen. Zij zouden bovendien verplicht worden om licentieovereenkomsten met rechthebbenden te sluiten.¹³⁴ Om de werking van de licentieovereenkomsten te garanderen, zouden de dienstverleners “*passende en evenredige maatregelen*” moeten nemen, zoals de “*toepassing van doeltreffende technologieën, om de bescherming van werken of andere materialen te garanderen*”.¹³⁵ De regelgeving viseert platformen zoals YouTube, die een actieve houding aannemen door onder andere opbrengsten te halen uit advertenties en reclame. Dergelijke actieve houding kan er toe leiden dat een rechter oordeelt dat de aansprakelijkheidsvrijstelling niet van toepassing is.

58. Niettemin, en zonder dat het Voorstel reeds is geïmplementeerd, stelt YouTube een formulier ter beschikking waar een artiest of andere belanghebbende een mogelijke auteursrechtelijke schending kan melden.¹³⁶ Op die manier kunnen artiesten makkelijker hun rechten handhaven en optreden tegen wat zij ervaren als een schending van hun auteursrecht. Idealiter zou het Voorstel ertoe leiden dat muziek op dergelijke platformen enkel en alleen ter beschikking wordt gesteld door de officiële *accounts* van de artiesten zelf.

c.2. Weinig transparantie bij audiostreaming naar de artiest

59. LAGE EN UITGESTELDE VERGOEDING – In vergelijking met de videostreams, brengen audiostreams veel op voor de industrie. Desondanks, is de vergoeding voor de artiesten, de

¹³³ Voorstel voor een richtlijn van het Europees Parlement en de raad inzake auteursrechten in de digitale eengemaakte markt, COM (2016) 593/F1, 14 september 2016, 3.

¹³⁴ Voorstel voor een richtlijn van het Europees Parlement en de raad inzake auteursrechten in de digitale eengemaakte markt, COM (2016) 593/F1, 14 september 2016, 22.

¹³⁵ Voorstel voor een richtlijn van het Europees Parlement en de raad inzake auteursrechten in de digitale eengemaakte markt, COM (2016) 593/F1, 14 september 2016, 22.

¹³⁶ Zie voor meer uitleg over YouTube’s beleid omtrent auteursrecht: <https://www.youtube.com/intl/nl/yt/about/copyright/#support-and-troubleshooting>.

zogenaamde royalty's, tot hun misgenoegen laag en vaak uitgesteld. De audio-streamingsdiensten, hier als *trusted third party*, zijn weinig transparant omtrent de opbrengsten per stream en de doorstroming naar de muzikant.¹³⁷ Volgens de definitie van IFPI en de Europese instellingen valt deze beperkte vergoeding door audiostreams niet onder de *Value gap*. Dit lijkt dus niet het meest prangende probleem in de muziekindustrie. Dit betekent echter niet dat het niet beter kan. Een muzikant is immers gediend met een snellere en hogere vergoeding.

c.3. Nieuwe piraterij

60. 'STREAM-RIPPING' – Consumenten gaan steeds op zoek naar goedkopere manieren om muziek te beluisteren. Bijgevolg krijgen ook de streamingsdiensten te maken met piraterij. In het bijzonder is er onlangs een nieuwe vorm van piraterij opgedoken, i.e. *stream-ripping*. Streamingsdiensten geven de gebruiker geen permanente kopie van het aangevraagde muzieknummer; de abonnee krijgt toegang zolang hij betaalt of zolang hij online advertenties bekijkt.¹³⁸ Een aantal *stream-ripping* sites en applicaties bieden nu echter de mogelijkheid aan gebruikers om een permanente kopie te verkrijgen, of om muziek offline te beluisteren via applicaties die dit normaal niet toelaten gezien deze normaliter steeds een internetverbinding vereisen, zoals 'YouTube' of 'Spotify free'.¹³⁹

2. Aan de hand van een blockchain-applicatie

61. Aan de hand van een blockchain-toepassing kan de consument rechtstreeks muziek aanschaffen van de artiest (a). Op dit moment zijn er meerdere ondernemingen die dit concept in praktijk trachten om te zetten. Doordat blockchain-applicaties met elkaar concurreren dalen de slagingskansen van het concept (b). Bovendien dient de concurrentie van de

¹³⁷ D. BYRNE, "Open the Music Industry's Black Box", <https://www.nytimes.com/2015/08/02/opinion/sunday/open-the-music-industrys-black-box.html>, 31 juli 2015; CHOON, "The Blockchain's Music Solution – White Paper", https://info.choon.co/public/pdf/choon_white_paper.pdf, 2017, 4; J. DEBACKERE, "Artiesten eisen 1,3 miljard euro van Spotify: 'Ze komen altijd als laatste aan bod'", <https://www.demorgen.be/muziek/artiesten-eisen-1-3-miljard-euro-van-spotify-ze-komen-altijd-als-laatste-aan-bod-b9f4b39a/>; P. RESNIKOFF, "My Band Has 1,000,000 Spotify Streams. Want to See Our Royalties?", <https://www.digitalmusicnews.com/2016/05/26/band-1-million-spotify-streams-royalties/>, 26 mei 2016; RETHINK MUSIC, "Fair music: transparency and payment flows in the music industry", Berklee Institute for Creative Entrepreneurship, 2015, 3-4.

¹³⁸ RETHINK MUSIC, "Fair music: transparency and payment flows in the music industry", *Berklee Institute for Creative Entrepreneurship*, 2015, 7.

¹³⁹ M. SAVAGE, "Stream-ripping is 'fastest growing' music piracy", *bbc news*, 7 juli 2017, <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-40519137>; IFPI, 42-43.

audiostreamingsdiensten niet over het hoofd te worden gezien (c). Gelet op het succes van deze diensten rijst de vraag of consumptie aan de hand van blockchain de consument een voordeel oplevert (d). In een blockchain netwerk gebeurt de transactie rechtstreeks tussen de muzikant en consument. In principe is er dus geen tussenpersoon vereist. De vraag rijst echter naar het motief van de oprichter van de blockchain-applicatie (e).

a. Algemeen Principe

62. RECHTSTREEKS EN DIRECT – Artiesten kunnen muziek uploaden op een blockchain-gedreven platform, waarna consumenten deze muziekbestanden kunnen kopen aan de hand van een *cryptocurrency*. De consument maakt het elektronisch geld direct over aan de artiest. De blockchain verifieert deze transactie en deze wordt opgeslagen in de databank. Aan de hand van *smart contracts* is het mogelijk om bijkomende voorwaarden te programmeren. Zo zou het mogelijk zijn om te contracteren dat bij elke stream, een consument een afgesproken hoeveelheid elektronisch geld rechtstreeks naar de rechthebbende stuurt zonder dat dit eerst bij een streamingsdienst of andere tussenpersoon terecht komt. Zo werkt MUSICOIN, een blockchain-gedreven applicatie, volgens het *play-per-play*-principe. Per stream gaat er een hoeveelheid van de Music-cryptocurrency van de gebruiker zijn account naar datgene van de aangesloten artiest of andere rechthebbenden.¹⁴⁰

b. Geen eenheid van concept

63. MEERDERE ONDERNEMINGEN – Op dit moment zijn er meerdere ondernemingen die hetzelfde idee, namelijk de artiest en consument rechtstreeks met elkaar in contact brengen, trachten uit te voeren, en elk hun eigen blockchain gedreven platform met eigen *cryptocurrency* oprichten. Zo bestaat de onderneming ‘Voise’ met hun eigen ‘Voise’-token,¹⁴¹ de onderneming ‘Musicoin’ met hun eigen ‘Music’-token,¹⁴² en de onderneming ‘Choon’ dat werkt met ‘Notes’.¹⁴³ Er is bijgevolg geen eenheid van concept. Consumptie van muziek via een blockchain

¹⁴⁰ Bijvoorbeeld: MUSICOIN, “A decentralized platform revolutionizing creation, distribution and consumption of music”, <https://www.scribd.com/document/362834077/Musicoin-White-Paper-v2-0-0>, 12. De onderneming maakt het mogelijk om rechtstreeks de vergoeding te splitsen. Zo kunnen drie artiesten overeenkomen dat zij rechtstreeks elk 1/3 van de volledige vergoeding krijgen.

¹⁴¹ Zie: <https://www.voise.com/>; <https://coinmarketcap.com/currencies/voise.com/>.

¹⁴² Zie: <https://musicoin.org/>; <https://coinmarketcap.com/currencies/musicoin/>.

¹⁴³ Zie: <https://choon.co/>.

vergt echter een aanpassing voor de luisteraar. Om de slagingskansen van een blockchain-applicatie zo hoog mogelijk te houden dienen alle neuzen in dezelfde richting te wijzen. In dat opzicht is het niet bevorderlijk dat ondernemingen met elkaar in concurrentie gaan en elk hun eigen platform met een eigen *cryptocurrency* oprichten. Muziek komt enkel op een blockchain-applicatie indien de auteur beslist om zijn muziek op het netwerk beschikbaar te stellen. Het valt te vermijden dat de ene artiest zijn muziekwerken uploadt op ‘Choon’, en de ander op ‘Musicoin’. Op die manier wordt het aanbod immers verdeeld over de verschillende blockchain-applicaties, en is de app minder aantrekkelijk voor consumenten.

c. Concurrentie van de audiostreamingsdiensten

64. CONCURRENTIE MET DE AUDIOSTREAMINGSDIENSTEN – De platformen gaan niet enkel met elkaar, maar ook met de audiostreamingsdiensten de concurrentie aan. De verschillende blockchain-applicaties stellen immers een vergelijkbaar platform ter beschikking door online audiobestanden tegen betaling aan te bieden, met het verschil dat de artiest rechtstreeks in contact komt met de consument en een hogere (meestal 100%) royalty krijgt. Op die manier bieden blockchain-applicaties een oplossing voor de lage en uitgestelde vergoedingen door audiostreamingsdiensten. Zo stelt ‘Choon’, werelds grootste blockchain muziekplatform¹⁴⁴, dat het door de artiesten rechtstreeks in contact te brengen met de consumenten het meest fundamentele probleem van de muziekindustrie oplost, i.e. de lage en uitgestelde vergoedingen door audiostreamingsdiensten zoals ‘Spotify’ en ‘Soundcloud’.¹⁴⁵

65. GEEN OPLOSSING VOOR DE ‘VALUE GAP’ – Volgens de IFPI is de *value gap* één van de meest prangende problemen in de huidige de muziekindustrie.¹⁴⁶ De *Value gap* heeft betrekking op – door reclame ondersteunde – dienstverleners die gratis *user generated content* ter beschikking stellen. Zelfs als blockchain-applicaties worden gebruikt zal muziek gratis beschikbaar blijven op dergelijke platformen en zullen gebruikers nog steeds andermans muziek kunnen uploaden. Dergelijke blockchain-applicatie zorgt bijgevolg niet voor een oplossing van

¹⁴⁴ Zie: <https://choon.co/tokensale/>.

¹⁴⁵ Zie: <https://choon.co/about>: “Choon is a music streaming service and digital payments ecosystem—designed to solve the music industry’s most fundamental problems.” <https://choon.co/about>: “Tired of earning nothing for your music on Soundcloud and Spotify? Upload your tracks to Choon and join a community of musicians reinventing the music industry.”;

¹⁴⁶ IFPI “Global music report 2018: state of the industry”, april 2018, 3-4.

de *value gap*. De applicatie gaat immers de concurrentie aan met de betaalde audiostreamingsdiensten en in veel mindere mate met de videostreamingsdiensten, waarop muziek gratis ter beschikking is.

d. Welk voordeel heeft de consument?

66. AARD VAN DE MARKT – De lage vergoeding van de artiesten wordt niet zozeer veroorzaakt door de tussenpersonen die een deel van de inkomsten nemen, maar door de aard van markt. In de huidige digitale markt is muziek overal ter wereld gratis of aan een lage prijs beschikbaar. De digitalisering heeft er immers voor gezorgd dat muziek een minder schaars en goedkoper goed is geworden. In deze markt is de consument, als koper van de muziek, de sterke onderhandelingspartij. Hij kiest immers de manier waarop hij de muziek consumeert. Ondanks het feit dat muziek op meerdere platformen gratis ter beschikking wordt gesteld, zijn de betalende audiostreamingsdiensten in deze markt alsnog succesvol vanwege een aantal praktische voordelen. Zo hebben betalende gebruikers bijvoorbeeld offline ook toegang tot de muziek en moeten zij geen advertenties ondergaan. Indien dergelijke blockchain-applicatie wil slagen in een markt waar muziek ook gratis beschikbaar is, moet het de gebruiker dus eveneens een *incentive* geven om te betalen.

67. BEPERKT GEBRUIK ‘CRYPTOCURRENCY’ – Naar mijn oordeel is dit *incentive* voorlopig niet aanwezig. Zo is het gebruik en de maatschappelijk waarde van de verbonden *cryptocurrency* te beperkt. Een gebruiker van het ‘Voise’-platform bijvoorbeeld, kan de munt enkel gebruiken om muziek te kopen op ‘Voise’, en niet op andere platformen of in andere sectoren. Het elektronische geld is dus erg sector gebonden en van een beperkt belang in de ruimere samenleving. Aangezien muziek gratis, door middel van geld of een andere algemeen bruikbare elektronische munt, zoals ‘Ether’,¹⁴⁷ kan worden aangeschaft, valt het te betwijfelen of er wel een voldoende *incentive* voorhanden is voor de gebruikers om deze verbonden *cryptocurrencies* aan te schaffen.

68. Bij de artiesten lijkt het ‘Voise’ platform geen overweldigend succes, waardoor de maatschappelijke waarde van de munt alleen maar kleiner wordt. Voorlopig is de enige muzikant

¹⁴⁷ Zoals gezien onder randnummer 48 kunnen derden gedecentraliseerde apps lanceren op het Ethereum-netwerk. Deze apps maken vervolgens allemaal gebruik van de ‘Ether’ *cryptocurrency*. Hierdoor stijgt het maatschappelijke belang en kan de munt in meerdere sectoren worden gebruikt.

die gebruik maakt van het ‘Voise’-platform een Amerikaanse rapper genaamd ‘2Pistols’. Volgens de sociale media maakt deze overigens ook gebruik van ‘Spotify’ en ‘Apple music’.¹⁴⁸ Mensen die zijn muziek willen beluisteren, krijgen bijgevolg de volgende keuze: ofwel zijn muziek consumeren aan de hand van één van andere de bestaande methoden, ofwel ‘Voise’-tokens aanschaffen en zijn muziek op het platform beluisteren, waarbij per stream een micro-betaling naar hem gaat als de artiest. De artiest krijgt in het laatste geval dan wel 100% van de betaling, het zijn steeds de consumenten die kiezen hoe ze de muziek beluisteren, en deze lijken er vooralsnog geen baat bij te hebben om muziek aan te kopen op een blockchain-gedreven platform door middel van bijbehorende *cryptocurrencies*.¹⁴⁹

69. VOLATIEEL KARAKTER – Naast de beperkte maatschappelijk waarde, versterkt ook het volatiele karakter van de elektronische munt het gebrek aan *incentive* voor de consument. Zo steeg de waarde van de ‘Voise’-munt op één week met meer dan 1000%, wat zich op het hoogtepunt vertaalde in een ‘Market cap’¹⁵⁰ van meer dan 106 miljoen dollar. Na deze extreme stijging kelderde de waarde van de munt vervolgens echter enorm. De prijs van de munt wordt volledig bepaald door het principe van vraag en aanbod. Indien er veel mensen willen kopen zal de waarde van de munt stijgen, indien hij massaal wordt verkocht, zal de prijs dalen.



¹⁴⁸ Zie: <https://twitter.com/2pistols/status/966872981300502528>, laatst geraadpleegd op 12 augustus 2018.

¹⁴⁹ B. OWSINSKI, “Despite Predictions, Blockchain Will Not Be The Future Of The Music Industry”, *Forbes*, 18 november 2017, <https://www.forbes.com/sites/bobbyowsinski/2017/11/18/blockchain-music-industry/#848d6c76a0b5>; M. RAINE, “Will Blockchain Change The Music Industry?”, *Canadian Musician*, 15 november 2017, (38) 39.

¹⁵⁰ Dit is de beurswaarde, de totale waarde van de aandelen van een bedrijf volgens de koers.

Zie bovenstaande grafiek voor de waarde van de ‘Voise’-coin. Bron: <https://coinmarketcap.com/currencies/voisecom/>, laatst geraadpleegd op 15 augustus 2018.



Zie bovenstaande grafiek voor de waarde van ‘Ether’. Bron: <https://coinmarketcap.com/currencies/ethereum/>, laatst geraadpleegd op 15 augustus 2018.

70. MISLUKT EXPERIMENT – In 2015 lanceerde artieste Imogen Heap, in samenwerking met Ujo Music,¹⁵¹ haar single ‘Tiny Human’ op de Ethereum blockchain.¹⁵² Via een *smart contract* werd de ‘ether’ automatisch gesplitst volgens de afspraken tussen de artiesten.¹⁵³ Imogen Heap en andere rechthebbenden kregen dan wel 100% van de opbrengsten; dit bedrag bedroeg slechts 133 US-dollar.¹⁵⁴ Dit mislukte experiment lijkt het voorlopige gebrek aan gebruikers-*incentive* te illustreren en te bevestigen.

e. Nieuwe tussenpersonen

71. MACHT HUIDIGE TUSSENPERSONEN – De macht van de huidige tussenpersonen dient niet te worden onderschat. Dit zijn machtige ondernemingen en belangengroepen die uiteraard geen systeem willen promoten waar hun functie of rol vermindert. Bijgevolg zijn de entiteiten die het best gepositioneerd zijn om de sector te veranderen, degene die het minst achter deze

¹⁵¹ Zie: <https://ujomusic.com/>.

¹⁵² G. KHOURI, “Music Licensing”, *The Licensing Journal*, augustus 2017, (25) 26; Zie ook: <https://ujomusic.com/>.

¹⁵³ S. DREDGE, “What Could Blockchain Do for Music?”, <https://medium.com/s/welcome-to-blockchain/what-could-blockchain-do-for-music-4f60220e9709> 24 januari 2018.

¹⁵⁴ D. GERARD, *Attack of the 50 Foot Blockchain: Bitcoin, Blockchain, Ethereum & Smart Contracts*, Los Gatos California, Smashwords, 2017, 147.

verandering zullen staan.¹⁵⁵ Bovendien bestaan tussenpersonen voor een reden en hebben zij ook hun nut. Zo zorgen de streamingsdiensten bijvoorbeeld voor de promotie van de artiest en een ruimere afzetmarkt.¹⁵⁶

72. OPRICHTER PLATFORM – Bovendien brengt een blockchain gedreven systeem de komst van nieuwe tussenpersonen met zich mee.¹⁵⁷ Iemand moet namelijk het gedecentraliseerd platform oprichten, de muzikanten overhalen om muziek up te loaden op het platform, het platform actueel houden, enzovoort. Hier kruipt veel werk in, zonder dat de onderneming hier zozegd geld aan verdient. Het achterliggend idee is immers om zoveel mogelijk winst te genereren voor de artiest. De vraag blijft dus uit naar het voordeel en bijgevolg het *incentive* voor de ondernemer om een dergelijk platform op te richten. Bovendien wordt het idealistisch idee achter de blockchain-applicatie, i.e. een totale doorstroming van de opbrengsten naar de artiest, niet altijd even waarheidsgetrouw uitgevoerd in de praktijk. Zo geeft ‘Choon’, als blockchain gedreven platform, de artiest slechts 80%, en strijkt zelf 20% van de opbrengst op. Technisch gezien zijn zij dan wel geen tussenpersoon, maar praktisch gezien nemen zij de rol van *trusted third party* over. Nochtans geeft ‘Bandcamp’ bijvoorbeeld, een gecentraliseerd platform dat zonder blockchain werkt, 85% aan de artiest.¹⁵⁸

B. Licentieverlening

1. Huidige situatie: Individueel of collectief beheer

73. GEBRUIKSLICENTIES – Een auteur is vrij om zijn auteursrecht te over te dragen aan derden.¹⁵⁹ Indien een derde een werk wil gebruiken om het bijvoorbeeld publiek mee te delen, te

¹⁵⁵ M. RAINE, “Will Blockchain Change The Music Industry?”, *Canadian Musician*, 15 november 2017, (38) 39: “Creating marketplaces on platforms is very, very hard and it requires scale or mass, explains (George) Howard). So the people that have the necessary rights who might be able to create that scaled marketplace are the ones who are least likely to enter into it, and by that I mean the major labels and the major publishers. They have yet to see, and I don’t think they will, a real compelling argument to say, ‘Sure, we will put our works up on a blockchain and essentially disintermediate ourselves’”.

¹⁵⁶ Zie *supra* randnummers 52-53. Zo zorgen streamingsdiensten voor globalisering en krijgen artiesten de kans om over ter wereld gehoord te worden.

¹⁵⁷ A. SAVELYEV, “Copyright in the blockchain era. Promises & challenges”, *WPBRP77/Law* 2017, 4.

¹⁵⁸ Zie: <https://bandcamp.com/>.

¹⁵⁹ Artikel XI. 167 WER §1 lid 1, BS 29 maart 2013, 19975 bepaalt: “§ 1. De vermogensrechten zijn roerende rechten die overgaan bij erfopvolging en vatbaar zijn voor gehele of gedeeltelijke overdracht, volgens de bepalingen

reproduceren of te bewerken, dient hij toestemming, juridisch gezien een licentie, te vragen aan de rechthebbende. Dit is de auteur (a), of een beheersvennootschap indien de auteur bij dergelijke vereniging is aangesloten (b). Voor auteurs die zich niet willen aansluiten bij een beheersvennootschap maar toch meer controle willen uitoefenen over de distributie van hun werk, heeft de Amerikaanse onderneming *Creative Commons* een systeem ontwikkeld met een aantal ‘modellicenties’ waarmee de auteur, zonder tussenpersoon, kan bepalen wat derden wel en niet mogen doen met het creatieve werk (c).

a. Toestemming van de artiest zelf

74. RECHTSTREEKSE TOESTEMMING – Een auteur is niet verplicht zich aan te sluiten bij een auteursvereniging, en kan er steeds voor opteren zijn rechten zelf te beheren.¹⁶⁰ Zo gaf Imogen Heap rechtstreeks en publiekelijk toestemming aan Jason Derulo om haar lied ‘Hide and Seek’ te adapteren en te *samplen*.¹⁶¹ Soms is het voor een derde echter onmogelijk om deze toestemming te verkrijgen en zal collectief beheer noodzakelijk zijn. De noodzaak voor het collectieve beheer wordt verduidelijk onder randnummer 76.

b. Bij een beheersvennootschap

75. BEHEERSVENNOOTSCHAP – Een beheersvennootschap is een privévennootschap die auteursrechten of naburige rechten beheert voor rekening van meer dan één begunstigde. De vennootschap moet vergund zijn door de minister van Economie, en werkt onder toezicht van een Controledienst, ingesteld bij de FOD Economie en van een commissaris (bedrijfsrevisor). Beheersvennootschappen zijn strikt gereguleerd wat betreft de transparantie, controle, administratie en boekhouding.¹⁶² De leden, de auteurs, de uitvoerende kunstenaars, de

van het Burgerlijk Wetboek. Zij kunnen onder meer worden vervreemd of in een gewone of exclusieve licentie worden ondergebracht.”

¹⁶⁰ F. DE VISSCHER en B. MICHAUX, *Précis du droit d’auteur, et des droits voisins*, Brussel, Bruylant, 2000, 403: “La loi n’impose pas, en effet, aux titulaires de droits de s’affilier à une société de gestion ni même de lui confier un mandat.”; K. VAN DER PERRE, E. LIEVENS en D. VOORHOOF, *Handboek auteursrecht*, Gent, Academia Press, 2017, 291 ; M.-C. JANSSENS en H. VANHEES, *Auteursrecht @ internet*, Kortrijk, UGA, 2011, 72. Een uitvoerende kunstenaar daarentegen kan in de bepaalde gevallen de exploitatie van zijn prestatie niet verhinderen. De wet vervangt in dat geval het exclusieve recht door een recht op vergoeding als tegenprestatie. De exploitant moet dan geen toestemming vragen, maar voldoet aan zijn verplichtingen door een billijke vergoeding te betalen.

¹⁶¹ Dit bevestigde zij op haar Twitter-account: <https://twitter.com/imogenheap/status/4482746482>.

¹⁶² Artikelen XI. 246-273 WER, *BS* 29 maart 2013, 19975.

producenten en de uitgevers sturen de vennootschap en hebben het laatste woord over de inningen, de verdelingen, de werking en het beheer van deze.

76. NOODZAAK COLLECTIEF BEHEER? – Voor auteurs en muzikanten in het bijzonder is het in het algemeen moeilijk om het gebruik van hun werk te controleren. Om de handhaving van hun rechten te vereenvoudigen, zijn deze zich sinds de 19^e eeuw gaan verenigen om hun rechten collectief te laten beheren.¹⁶³ Vandaag de dag bestaan er meerdere beheersvennootschappen die zich onderscheiden van elkaar op basis van de soort werken (muziek, literatuur, *et cetera*) of rechthebbenden¹⁶⁴ die ze beschermen. De *ratio* van beheersvennootschappen is tweeledig: deze vergemakkelijken niet alleen de handhaving voor de rechthebbende, maar het collectief beheer is eveneens nuttig voor gebruikers, daar zij zich kunnen richten tot één entiteit dat alle werken op één centrale databank groepeerd.¹⁶⁵ Het is immers praktisch onmogelijk voor lokale amateurgezelschappen, of scoutsverenigingen om van elke soms wereldberoemde artiest afzonderlijk de toestemming te vragen om hun muziek bijvoorbeeld publiek mee te delen.¹⁶⁶

77. WEDERKERIGHEIDSOVEREENKOMSTEN – Binnenlandse en buitenlandse beheersvennootschappen of auteursverenigingen werken met zogenaamde wederkerigheidsovereenkomsten, waarin wordt afgesproken dat een Belgische vennootschap in België het beheer waarneemt van de werken die deze buitenlandse vennootschappen beheren, en dat de buitenlandse vennootschappen in het land waar zij actief zijn het beheer waarnemen van de werken die de Belgische vennootschap beheert. Zo komt het dat je ook bij Belgische auteursvereniging Sabam toestemming moet vragen voor het gebruik van muziek van bepaalde buitenlandse componisten.¹⁶⁷ Hierdoor is het eenvoudig voor gebruikers om toestemming te

¹⁶³ F. DE VISSCHER en B. MICHAUX, *Précis du droit d'auteur, et des droits voisins*, Brussel, Bruylant, 2000, 397; K. VAN DER PERRE, E. LIEVENS en D. VOORHOOF, *Handboek auteursrecht*, Gent, Academia Press, 2017, 289 en 291.

¹⁶⁴ Bijvoorbeeld: de onderneming Playright (<http://playright.be/>) beheert de naburige rechten van uitvoerende kunstenaars. Sabam beheert de rechten van auteurs. Zie: K. VAN DER PERRE, E. LIEVENS en D. VOORHOOF, *Handboek auteursrecht*, Gent, Academia Press, 2017, 219, voetnoot 472 : "Sabam is een Belgische coöperatieve vennootschap die als beheersvennootschap auteurs vertegenwoordigt bij het verlenen van toestemming voor het gebruik door een derde van hun auteursrechtelijk beschermde werken, en bij de inning van de vergoeding voor dit gebruik."

¹⁶⁵ Y. ALSTEENS, "Société de gestion collective et creative commons: l'impossible conciliation?", *AM* 2011, (398) 399; U. SUTHERSANEN, "Creative Commons – the other way?", *Learned Publishing*, January 2007, (59) 60.

¹⁶⁶ K. VAN DER PERRE, E. LIEVENS en D. VOORHOOF, *Handboek auteursrecht*, Gent, Academia Press, 2017, 289.

¹⁶⁷ M.-C. JANSSENS en H. VANHEES, *Auteursrecht @ internet*, Kortrijk, UGA, 2011, 72.

vragen aan buitenlandse artiesten.¹⁶⁸ Voor Belgische artiesten is het dan weer handig dat hun auteursrecht ook in het buitenland wordt gehandhaafd.

c. Creative Commons

78. MODELLELICENTIES – De Amerikaanse onderneming *Creative Commons* heeft een licentiesysteem ontwikkeld waarmee de auteur, zonder tussenpersoon, rechtstreeks licenties kan verlenen aan derden. Deze onderneming biedt de mogelijkheid voor auteurs om hun werk op het internet aan te bieden aan de hand van voorafgaand opgestelde modellicenties, de zogenaamde *Creative Commons*-licenties. De onderneming stelt zes verschillende soorten licenties ter beschikking waardoor de auteurs zelf de gebruiksvoorwaarden kunnen bepalen.¹⁶⁹ De auteur geeft zijn rechten niet op, maar biedt, afhankelijk van de gekozen licentie, een aantal rechten aan aan licentienemers die gebruik willen maken van het werk.¹⁷⁰ Met een dergelijke licentie kiest een auteur ervoor om zijn werk te delen op het internet, waarbij hij bepaald gebruik van het werk *a priori* toestaat. Zo kan hij toelaten dat een licentienemer het oorspronkelijk werk mag delen, het werk op een commerciële manier mag gebruiken, het werk al dan niet mag wijzigen, enzovoort.

79. DOEL EN EFFECT – Dit systeem heeft een dubbel effect; enerzijds krijgt de auteur meer controle over zijn werk aangezien hij de voorwaarden voor de verdere distributie kan bepalen, anderzijds beschermt het systeem eveneens de licentienemers aangezien het de zekerheid biedt voor de gebruikers dat ze geen auteursrechtelijke inbreuk zullen plegen zolang ze de voorwaarden respecteren.¹⁷¹ Aangezien het hoofdkenmerk van de *Creative Commons*-licenties is dat deze *royalty-free* worden verleend is dit systeem weliswaar enkel voordelig voor artiesten die hun werk gratis willen delen. Voor een auteur die echter zijn brood wil verdienen met zijn creatieve werk is het systeem daarentegen minder aantrekkelijk. *Creative Commons* wil meer auteursrechtelijke werken in het publiek domein en wil de legale verspreiding door gebruikers van auteursrechtelijk beschermde werken zoals literatuur, fotografie, film en muziek via het

¹⁶⁸ J. CORBET, *Auteursrecht*, Antwerpen, Kluwer rechtswetenschappen, 1997, 111.

¹⁶⁹ Zie: <https://creativecommons.org/choose/>.

¹⁷⁰ K. VAN DER PERRE, E. LIEVENS en D. VOORHOOF, *Handboek auteursrecht*, Gent, Academia Press, 2017, 114.

¹⁷¹ A. SAVELYEV, “Copyright in the blockchain era. Promises & challenges”, *WPBRP77/Law* 2017, 17.

internet stimuleren.¹⁷² De achterliggende gedachte van een *Creative Commons*-licentie is idealistisch en de onderneming maakt onderdeel uit van de *copyleft*-beweging.¹⁷³ Een auteur biedt zijn werk gratis aan, maar kan bijvoorbeeld eisen dat gebruikers steeds zijn naam vermelden of de adaptatie van het origineel onder dezelfde voorwaarden aanbieden.¹⁷⁴ Het werk wordt gedeeld met de maatschappij en eenieder kan er op voortbouwen. Door de naamsvermelding kan de auteur alsnog aanzien en erkenning krijgen.

80. ERKENNING CC IN BELGIË – De *Creative Commons*-licentie wordt erkend in België en niet-naleving door een licentienemer kan aanleiding geven tot een schadevergoeding. Dit was bijvoorbeeld het geval voor de rechtbank van eerste aanleg van Nijvel. De muziekgroep Lichôdmapwa had het nummer ‘Aabatchouk’ aangeboden onder een *Creative Commons*-licentie met de volgende gebruiksvoorwaarden: “naamsvermelding, niet-commercieel en geen afgeleide werken”. Een festivalorganisator had het nummer echter gebruikt voor een reclamefilmpje en schond daarbij de drie voorwaarden. Het filmpje vermeldde de namelijk naam niet van de groep (1), diende tot reclame, wat valt onder commercieel gebruik en het nummer (2), en het nummer werd verkort afgespeeld en was dus een adaptatie van het origineel (3). De rechter erkende de *Creative Commons*-licentie en de vzw ‘Festival de Théâtre de Spa’ moest de groep een schadevergoeding van 4.500 euro betalen.¹⁷⁵

81. VERHOUDING CC EN BEHEERSVENNOOTSCHAP – Een belangrijk effect van het systeem is dat de auteur zich losmaakt van tussenpersonen.¹⁷⁶ De auteur bepaalt immers zelf wat er met het werk en de latere distributie of adaptatie gebeurt, onafhankelijk van enige beheersvennootschap. Auteurs die hun rechten aan een beheersvennootschap hebben toevertrouwd kunnen in principe hun werk niet onder een *Creative Commons*-licentie verspreiden.¹⁷⁷ Met een *Creative Commons*-

¹⁷² L. BROUSSARD, “The Copyleft Movement: Creative Commons Licensing”, *Communication Research Trends*, 2007, vol. 26, 3; K. VAN DER PERRE, E. LIEVENS en D. VOORHOOF, *Handboek auteursrecht*, Gent, Academia Press, 2017, 114.

¹⁷³ Y. ALSTEENS, “Société de gestion collective et Creative Commons: l’impossible conciliation?”, *AM* 2011, (398) 398.

¹⁷⁴ Dit zijn de voorwaarden van de licentie Naamsvermelding/Gelijk delen. Zie: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/deed.nl>.

¹⁷⁵ Rb. Nijvel 26 oktober 2010, *AM* 2011, 533.

¹⁷⁶ U. SUTHERSANEN, “Creative Commons – the other way?”, *Learned Publishing*, januari 2007, (59) 59.

¹⁷⁷ K. VAN DER PERRE, E. LIEVENS en D. VOORHOOF, *Handboek auteursrecht*, Gent, Academia Press, 2017, 115.

licentie opteert een auteur er voor om zelf zijn werk te beheren, iets wat niet valt te rijmen met het collectieve beheer, waar een auteur kiest om zijn rechten te laten beheren door de betrokken auteursvereniging.¹⁷⁸

2. Licentieverlening aan de hand van *smart contracts*

a. Algemeen

82. *SMART CONTRACT BEPAALT VOORWAARDEN* – Zoals reeds beschreven, maakt blockchain het mogelijk dat een consument rechtstreeks aan de artiest betaalt zonder tussenpersoon. Voor een muzikant is het via een blockchain niet alleen mogelijk om één nummer te verkopen, of inkomsten te genereren per stream, maar ook om de uitoefening van een exclusief recht toe te staan tegen betaling.¹⁷⁹ Via een blockchain kan een auteur zijn muziekwerk online en publiek tegen de gekozen gebruiksvoorwaarden ter beschikking stellen. Het concept is gelijkaardig aan de *Creative Commons*-licenties in die zin dat de gebruiker en de rechthebbende rechtstreeks contracteren. Bij een blockchain is de licentie in principe echter niet gratis, en wordt de muziek pas beschikbaar na betaling.

b. Relatie beheersvennootschappen

83. Een licentiesysteem aan de hand van *smart contracts* zou concurreren met Sabam en diens monopolie en machtspositie kunnen afzwakken (b.1). Het is dus waarschijnlijk dat Sabam en andere beheersvennootschappen wellicht tegenstand zullen bieden; zij zullen zichzelf niet zomaar laten wegcijferen (b.2.).

b 1. Afzwakking monopolie

84. *VEROORDELINGEN SABAM* – De grote concentratie van rechten bezorgt de beheersvennootschap een machtspositie, en heeft in de muziekindustrie Sabam zelfs een

¹⁷⁸ Y. ALSTEENS, “Société de gestion collective et creative commons: l’impossible conciliation?”, *AM* 2011, 398-408.

¹⁷⁹ G. KHOURI, “Music Licensing”, *The Licensing Journal*, augustus 2017, (25) 26; G. HOWARD, “We Have the Push, Now We Need the Pull: a ‘Blockchain and the Arts’ State of the Union”, <https://www.forbes.com/sites/georgehoward/2015/10/07/we-have-the-push-now-we-need-the-pull-a-blockchain-and-the-arts-state-of-the-union/> 7 oktober 2015; M. O’DAIR, “Music On The Blockchain”, <http://eprints.mdx.ac.uk/20574/1/Music%20On%20The%20Blockchain%201.0.pdf> juli 2016, 15.

monopolie bezorgt.¹⁸⁰ Sabam is immers de enige auteursvereniging die de rechten op muziekwerken collectief beheert. Hierdoor kan Sabam vrij de tarieven, de berekeningsgrondslag, de wijze van inning, de toelatingsvoorwaarden voor rechthebbenden, het statuut, de verdelingswijze en de dekking van zijn werkingskosten bepalen. Machtmisbruik – dat voortvloeit uit deze monopolie – heeft al voor meerdere veroordelingen gezorgd. Het hof van beroep te Brussel oordeelde dat Sabam haar machtspositie misbruikte doordat het aan onderneming ‘Productions & Marketing’ andere tarieven aanrekende.¹⁸¹ Ook de voorzitter van de rechtbank van koophandel oordeelde dat Sabam misbruik maakte van haar machtspositie, ditmaal tegenover ‘ID&T’, de organisatoren van het festival ‘Tomorrowland’.¹⁸² De organisatoren van het festival betwistten niet dat zij auteursrechten moesten betalen, maar wilden onderhandelen over de concrete berekening van de vergoeding. Sabam stelde echter een stakingsvordering in, omdat ‘ID&T’ weigerde het eenzijdig opgelegde tarief te betalen.

85. BLOCKCHAIN BIEDT CONCURRENTIE – Een licentiesysteem aan de hand van *smart contracts* biedt concurrentie voor Sabam en zou dus in principe de machtspositie kunnen afzwakken aangezien er geen monopolie meer zou zijn.

b.2. Tegenstand beheersvennootschappen

86. MACHT SABAM – Gelet op hun monopolie bevinden beheersvennootschappen zich in hun sector quasi steeds in een dominante positie.¹⁸³ Beheersvennootschappen staan echter niet te springen om zichzelf zomaar te laten wegcijferen. Door deze machtspositie lijken deze nochtans wel het best geplaatst om een nieuwe muziekindustrie te creëren.¹⁸⁴ Een voorbeeld van hun macht, invloed en schrik om de machtspositie kwijt te spelen, werd geëtaleerd bij de totstandkoming van de Internationale databank Global Database Repertoire (GRD). Het idee was

¹⁸⁰ K. VAN DER PERRE, E. LIEVENS en D. VOORHOOF, *Handboek auteursrecht*, Gent, Academia Press, 2017, 293 : « [Z]oals bijvoorbeeld voor de muziekrechten, betreft het een feitelijk monopolie (cf. Sabam). [...] Voor andere exploitatievormen heerst er concurrentie tussen twee of drie vennootschappen. Dat is bijvoorbeeld het geval met betrekking tot het volgrecht en de rechten die betrekking hebben op toneelstukken, opera's, audiovisuele werken en letterkundige werken. »

¹⁸¹ Brussel 3 november 2005, *AM* 2006, 50.

¹⁸² Vz. Kh. Antwerpen 19 juli 2013, onuitg.

¹⁸³ F. DE VISSCHER en B. MICHAUX, *Précis du droit d'auteur, et des droits voisins*, Brussel, Bruylant, 2000, 489; K. VAN DER PERRE, E. LIEVENS en D. VOORHOOF, *Handboek auteursrecht*, Gent, Academia Press, 2017, 293.

¹⁸⁴ M. RAINE, “Will Blockchain Change The Music Industry?”, *Canadian Musician* 15 november, (38) 39.

om een internationale, publieke, wereldwijd toegankelijke databank te creëren met informatie over muzikale werken. Het initiatief strandde doordat een aantal beheersvennootschappen, zoals de American Society of Composers, Authors and Publishers (ASCAP) hun staart terugtrokken.¹⁸⁵ Er werd gezegd dat zij hun investeringen stopzette uit angst dat een dergelijke publieke, internationale databank tot minder omzet zou leiden. Indien er een publieke databank bestaat, kan een gebruiker misschien zien dat een bepaald werk niet geregistreerd of dat een licentie niet nodig is, daar hij zonder de informatie voor een licentie zou betalen aan de beheersvennootschap. Hoewel een internationale databank met informatie (of een toepassing van de blockchain-technologie) iedereen zou baten, zijn er grote financiële belangen in het spel die verandering willen vermijden.

87. CONTROLE DOOR SABAM – Ten slotte hebben beheersvennootschappen zoals Sabam inspecteurs, controleurs of agenten die inbreuken opsporen en op die manier de auteursrechten van hun leden handhaven. Deze agenten gaan langs op publieke plaatsen, restaurants, fuiven,... om na te gaan of de publieke mededeler een vergoeding heeft betaald voor de 'licentie'. Gebruikers betalen m.i. voor een licentie bij Sabam uit schrik voor een hoger tarief, en niet zozeer omdat ze de auteur willen betalen voor de toestemming om een exclusief recht te mogen uitoefenen. Bij een *smart contracts*-licentie, is er echter geen implementatiemechanisme. De vraag blijft dus uit of er wel voldoende *incentive* zal zijn voor potentiële licentienemers om te betalen gelet op het gebrek aan controle. Gebruikers zouden enkel een *incentive* krijgen om te betalen via de blockchain-applicatie indien muziek enkel en alleen via een blockchain-applicatie verkrijgbaar is, zodat ze verplicht zouden zijn om een licentie te nemen via een *smart contract*. De muziek wordt immers slechts beschikbaar indien de gebruiker (rechtstreeks) aan de auteur betaalt.

C. Registreren van auteursrechtelijk beschermde werken

1. Huidige situatie: registreren van een auteursrechtelijk beschermd werk

88. VERSCHILLENDE MANIEREN – Er zijn drie manieren om een werk van kunst of letterkunde te deponeren. Vooreerst neerlegging van het werk bij een officiële instantie, zoals een

¹⁸⁵ K. MILOSIC, "GRD's Failure", <http://www.thembi.org/2015/08/grds-failure/> augustus 2015.

notaris. Een tweede mogelijkheid is het I-depot bij het Benelux-Bureau voor de Intellectuele Eigendom (BBIE). Een derde mogelijkheid is het werk registreren bij een beheersvennootschap. Door het deponeren van een werk krijgt het werk een vaste datum en kan de artiest aantonen dat hij deze op een bepaald tijdstip heeft gemaakt.¹⁸⁶

89. Informatie omtrent auteursrechtelijk beschermde werken wordt verzameld in centrale databanken – bijvoorbeeld bij een beheersvennootschap – die geen *incentive* hebben om de informatie op transparante wijze te delen.¹⁸⁷ Ondanks meerdere initiatieven, bestaat er tot op heden geen internationale publieke databank met geregistreerde werken. Gebruikers moeten zich soms onthouden van het gebruik van een werk omwille van de onduidelijkheid betreffende het bestaande auteursrecht.¹⁸⁸

90. NAAR DERDEN – Ondanks het potentieel van het internet, is er weinig informatie beschikbaar over auteursrechtelijk beschermde werken.¹⁸⁹ Een registratie in een databank heeft dan wel geen invloed op de verkrijging van het recht en geeft geen zekerheid over het uiteindelijke bestaan hiervan, maar toont wel de intentie van de auteur aan. Het toepassingsgebied van het auteursrecht is breed, de voorwaarde tot toekenning laag, en de verkrijging van het recht is automatisch. Dit heeft tot gevolg dat een muzikant op van alles en nog wat auteursrecht kan hebben. Een derde weet echter nooit of de auteur zijn recht zal invoeren. In dat opzicht zou een internationaal publiek toegankelijke databank met geregistreerde werken voor duidelijkheid zorgen. Het feit dat een auteur zijn werk registreert kan het belang dat hij hieraan hecht aantonen waardoor de derde er van kan uitgaan dat de auteur zijn recht waarschijnlijk zal handhaven. Ondanks het feit dat er de afgelopen jaren meerdere pogingen geweest om een dergelijke internationale publieke databank op te richten zoals de *Global Repertory Database (GRD)*, de *International Music Registry (IMR)* en de *International Music*

¹⁸⁶ F. DE VISSCHER en B. MICHAUX, *Précis du droit d’auteur, et des droits voisins*, Brussel, Bruylant, 2000, 32; M.-C. JANSSENS en H. VANHEES, *Auteursrecht @ internet*, Kortrijk, UGA, 2011, 30; J. KEUSTERMANS, P. BLOMME en M. FLAMME, *Auteursrecht Capita Selecta*, Gent, Larcier, 2015, 27.

¹⁸⁷ A. SAVELYEV, “Copyright in the blockchain era. Promises & challenges”, *WPBRP77/Law* 2017, 5.

¹⁸⁸ Zie *supra* randnummer 16.

¹⁸⁹ B. ROSENBLATT, “Watermarking Technology and Blockchains in the Music Industry”, *Digimarc* 2015, 3.

Joint Venture (IMJV)¹⁹⁰, zijn geen van deze initiatieven uiteindelijk doorgebroken en omgezet in de praktijk.¹⁹¹

2. Blockchain als register voor auteursrecht

a. Algemeen

91. INTERNATIONALE DATABANK VAN AUTEURSRECHTELIJK BESCHERMDE WERKEN – Een blockchain is een databank en kan informatie bevatten over eender wat: een transactie, de eigendom of status van een bepaald onroerend goed, of een auteursrechtelijk beschermd muziekwerk...¹⁹² Een blockchain, als onveranderlijke, voor ieder toegankelijke en gedecentraliseerde databank, dienen om werken van kunst of letterkunde in te registreren.¹⁹³ Een werk wordt opgeslagen in een blok, en krijgt daardoor eveneens een vaste datum. De datum, net zoals de informatie over het werk, is immers onveranderlijk.¹⁹⁴ Gelet op het publiek en globaal toegankelijk karakter van een blockchain, zou deze indien gebruikt ter registratie van werken van kunst en letterkunde hetzelfde karakter vertonen en zo dienen als een internationale publieke databank. Een idee waar al jaren nood aan lijkt, maar waarvan de uitvoering wegens uiteenlopende redenen steeds is gestrand.

92. MEERDERE ONDERNEMINGEN – Meerdere ondernemingen hebben dit concept reeds uitgevoerd. Ascribe¹⁹⁵ bijvoorbeeld geeft degene die registreert een certificaat, een *Cryptographic Certificate of Authenticity (COA)*. Het COA vermeldt onder andere de artiestennaam, de titel van het werk, de eigenaar, het jaar waarin het is gemaakt, de vorige

¹⁹⁰ B. ROSENBLATT, “Watermarking Technology and Blockchains in the Music Industry”, Digimarc 2015, 3.

¹⁹¹ Zie *supra* randnummer 86.

¹⁹² “How the blockchain will radically transform the economy / Betinna Warburg”, *upload* door TED op 8 december 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=RplnSVTzynU>, laatst geraadpleegd op 10 augustus 2018; P. DE FILIPPI, G. MCMULLEN, T. MCCONAGHY, C. CHOI, S. DE LA ROUVIERE, J. BENET en D. J. STERN, “How blockchains can support, complement, or supplement intellectual property”, <https://github.com/COALAIIP/specs/blob/master/presentations/COALA%20IP%20Report%20-%20May%202016.pdf> mei 2016, 3-4; L. KOONCE, “Are Blockchains the Second Coming of Napster? (Perspective)”, <https://biglawbusiness.com/are-blockchains-the-second-coming-of-napster-perspective/>. 18 januari 2017.;

¹⁹³ P. DE FILIPPI, G. MCMULLEN, T. MCCONAGHY, C. CHOI, S. DE LA ROUVIERE, J. BENET en D. J. STERN, “How blockchains can support, complement, or supplement intellectual property”, <https://github.com/COALAIIP/specs/blob/master/presentations/COALA%20IP%20Report%20-%20May%202016.pdf> mei 2016, 5-6; G. KHOURI, “Music Licensing”, *The Licensing Journal*, augustus 2017, (25) 26.

¹⁹⁴ Zie *supra* randnummer 42.

¹⁹⁵ Zie: <https://www.ascribe.io/>, laatst geraadpleegd op 12 augustus 2018.

eigenaars en de digitale handtekening.¹⁹⁶ Ook ‘blokur’ en ‘Jaak’ zetten hetzelfde idee om in de praktijk.¹⁹⁷ De applicaties geven de auteur telkens zelf de mogelijkheid om zijn eigen werk te registreren. Om een internationale databank te creëren is het bijgevolg noodzakelijk dat de artiesten open staan om deel te nemen aan het concept en actief registreren.

b. Het onveranderlijk karakter van de blockchain

93. NADEEL ONVERANDERLIJKHEID – Gelet op de moeilijkheid om een blockchain naderhand te veranderen, wordt aan deze een onveranderlijk karakter toegeschreven. Daar rechten echter kunnen uitdoven of worden overgedragen en dergelijke veranderingen dus noodzakelijk kunnen zijn, kan dit onveranderlijke karakter voor de nodige problemen zorgen.¹⁹⁸ Bovendien kan eender wie een werk registreren op de blockchain-applicatie, ook een persoon die geen rechthebbende is. Ascribe bijvoorbeeld verbiedt dergelijke registraties wel maar heeft technisch gezien geen controlemechanisme hiervoor.¹⁹⁹ Ook bij de registratie door een rechthebbende echter kan latere aanpassing noodzakelijk zijn. Zoals eerder al gesteld is het denkbaar dat een rechter bij een auteursrechtelijk geschil oordeelt dat er toch geen auteursrecht zit op een blockchain-geregistreerd werk van kunst of letterkunde.²⁰⁰ Voor een succesvolle doorbraak van de blockchain-technologie in de muziekindustrie moeten aanpassingen dus mogelijk zijn. Iets wat in principe in strijd is met één van de hoofdkenmerken van een blockchain.

¹⁹⁶ Ascribe toont volgend voorbeeld op hun website:

<https://d1qjxsxua1o9x03.cloudfront.net/live%2Fcb70ab375662576bd1ac5aaf16b3fca4%2F23964ae7-3bfc-46b4-85d6-05c9f09ba300%2Fcoa%2Fcoa-2016-01-04t12-56-13.pdf>.

¹⁹⁷ Zie respectievelijk: <https://www.blokur.com/>; <https://jaak.io/>. Beiden laatst geraadpleegd op 14 augustus 2018.

¹⁹⁸ T.F.E. TJONG TJIN TAI, “Juridische aspecten van blockchain en smart contracts”, TPR 2017, (563) 574. Hij stelt dat het niet eenvoudig is om de databank aan te passen wanneer dit nodig is om legitieme redenen.

¹⁹⁹ P. DE FILIPPI, G. MCMULLEN, T. MCCONAGHY, C. CHOI, S. DE LA ROUVIERE, J. BENET en D. J. STERN, “How blockchains can support, complement, or supplement intellectual property”, <https://github.com/COALAIP/specs/blob/master/presentations/COALA%20IP%20Report%20-%20May%202016.pdf> mei 2016, 6.

²⁰⁰ A. SAVELYEV, “Copyright in the blockchain era. Promises & challenges”, *WPBRP77/Law* 2017, 14.

Algemene Conclusie

94. Ondanks een geslaagde transitie naar een digitale muziekindustrie resteren er uitdagingen en blijven er nieuwe ontstaan. De focus in deze verhandeling lag hoofdzakelijk op drie uitdagingen, (1) de *value gap* of de wanverhouding tussen de waarde die de artiest creëert en de vergoeding die deze krijgt van streamingsdiensten zoals YouTube, (2) het monopolie en bijkomend machtsmisbruik van beheersvennootschappen zoals Sabam met betrekking tot licentieverlening, en (3) het gebrek aan transparantie voor derden omtrent auteursrechtelijk beschermde werken. Deze masterscriptie had tot doel te onderzoeken of de blockchain-technologie, dat vaak als *deus ex machina* wordt aangereikt, werkelijk in staat is dergelijke uitdagingen te verhelpen. Om de vraag naar de potentiële rol van de blockchain-technologie in de muziekindustrie te beantwoorden dient per toepassing gekeken te worden of deze inderdaad een oplossing biedt voor bovenvermelde uitdagingen.

95. De eerste toepassing betreft een nieuwe manier van muziekconsumptie aan de hand van een blockchain-gedreven platform waardoor het mogelijk is om transacties te verifiëren en te registreren zonder de tussenkomst van tussenpersonen of *trusted third parties*, zoals streamingsdiensten. Via *smart contracts*, i.e. geautomatiseerde contracten die zichzelf uitvoeren indien er aan vooraf geprogrammeerde voorwaarden is voldaan, kan een gebruiker, bijvoorbeeld *play-per-play*, muziek aanschaffen met een specifieke *cryptocurrency*. Doordat consumenten op die manier rechtstreeks muziek kunnen kopen van de muzikant worden deze tussenpersonen buitenspel gezet en gaat het deel dat de tussenpersonen normaal gezien opstrijken, direct en integraal naar de muzikant. Hierdoor zou de wanverhouding tussen de waarde die de artiest creëert en de vergoeding die deze krijgt via de streamingsdiensten verminderen of zelfs verdwijnen en zou de blockchain-technologie zo een oplossing bieden voor de bestaande *value gap*. Theoretisch lijkt dit inderdaad een goede oplossing, praktisch gezien is dit echter minder waar. De vraag blijft uit of de consument wel de nodige *incentive* zal hebben om te veranderen naar een consumptiemethode aan de hand van de blockchain-technologie. Op dit moment bestaan er meerdere initiatieven die dit blockchain-concept in de praktijk trachten om te zetten. Elk met een eigen netwerk en een bijhorende *cryptocurrency* die enkel hiervoor kan gebruikt worden. Er is met andere woorden geen eenheid van initiatief en blockchain-gedreven netwerken gaan de concurrentie met elkaar aan. De kans lijkt groot dat hierdoor een verdeling van het

aanbod zal totstandkomen, waardoor consumenten verplicht verschillende platformen zullen moeten aanspreken en de verschillende bijhorende munten zullen moeten aanschaffen om alle door hen gewenste muziek aan te schaffen. De blockchain-technologie dat sowieso al enige aanpassing van de kant van de consument vereist, zou zo nog meer inspanning vereisen van deze. Bovendien lijkt het volatiel karakter van de *cryptocurrency* en hiermee vasthangend risico eveneens het *incentive* in hoofde van de consument weinig ten goede te komen. De blockchain-technologie lijkt momenteel dus enkel voordelen met zich mee te brengen voor de artiest. Helaas is de consument, als koper, de sterke onderhandelingspartij in de muziekindustrie en is bijgevolg het succes van blockchain-applicaties afhankelijk van deze. Indien een blockchain-netwerk wil slagen, is het dus noodzakelijk dat de neuzen in dezelfde richting wijzen en er meer *incentive* wordt gecreëerd voor de consument. Als laatste dient er bovendien op gewezen te worden dat zelfs indien de blockchain-technologie doorbreekt dit nog steeds niet wil zeggen dat de *Value gap* hiermee zal worden weggewerkt. De *Value gap* heeft immers betrekking op dienstverleners die gratis *user generated content* ter beschikking stellen. Zelfs als blockchain-applicaties worden gebruikt zal muziek nog steeds gratis beschikbaar blijven op dergelijke platformen en zullen gebruikers nog steeds andermans muziek kunnen uploaden.

96. De tweede toepassing betreft de licentieverlening aan de hand van *smart contracts*. Hierdoor zouden auteurs in staat zijn zelf rechtstreeks licenties te verlenen aan derden zonder tussenkomst van beheersvennootschappen. Via een blockchain is het mogelijk voor auteurs om hun werk online tegen betaling aan te bieden en de toestemming te verlenen om een muziekwerk op een bepaalde manier te gebruiken. Auteurs zouden bijgevolg zelf op grotere schaal hun muziekwerken en bijhorende rechten individueel kunnen beheren. Beheersvennootschappen, die de rechten collectief beheren, hebben vaak een machtspositie die in de muziekindustrie al vaak misbruikt is geweest. Een blockchain-gedreven platform zou zo de concurrentie aangaan met de beheersvennootschappen en zou de monopolie en de machtspositie verzwakken. Echter, ook hier blijft de vraag uit naar een voldoende *incentive* voor de consument. Een beheersvennootschap heeft controleurs of agenten in dienst die inbreuken opsporen en rechten handhaven. Een gebruiker betaalt m.i. deels uit schrik om een hoger bedrag of een boete te moeten betalen. Bij een licentie aan de hand van een *smart contract* is er geen dergelijk controlemechanisme. Waarom zou de gebruiker dan niet gewoon de muziek elders aanschaffen op de andere gratis platformen?

97. De derde toepassing betreft de blockchain-technologie als registratiemiddel van muziekwerken. Het auteursrecht is gekenmerkt door zijn gebrek aan transparantie. Het brede toepassingsgebied, de lage toekenningsvoorwaarden en de automatische verkrijging van dit recht zorgen ervoor dat een muzikant auteursrecht kan hebben op heel wat: een bepaalde notencombinatie, een aantal woorden, een volledig nummer, een combinatie van slagen op een drumstel, een aantal maten, *et cetera*. Een derde weet echter nooit of een auteur zijn auteursrecht zal inroepen en proberen af te dwingen. Indien een auteur dit doet, is het overigens niet zeker dat hij effectief auteursrecht heeft op het werk van kunst of letterkunde. In tegenstelling tot de andere intellectuele eigendomsrechten, is er nooit een aanvraag geweest en nooit een beoordeling van het toepassingsgebied en de originaliteitsvereiste als toekenningsvoorwaarde. Bij discussie zal een rechter *in concreto* kijken of er auteursrecht rust op het werk van kunst of letterkunde. In dat opzicht zou een internationaal publiek toegankelijke databank met geregistreerde werken een mogelijke oplossing kunnen bieden en voor meer duidelijkheid en transparantie te zorgen. Het feit dat een auteur zijn werk registreert kan het belang dat hij hieraan hecht aantonen waardoor de derde ervan kan uitgaan dat de auteur zijn recht waarschijnlijk zal handhaven. Ondanks het feit dat er de afgelopen jaren meerdere pogingen geweest om een dergelijke internationale publieke databank op te richten zijn geen van deze initiatieven uiteindelijk doorgebroken en omgezet in de praktijk. Een blockchain als onveranderlijke, voor iedereen toegankelijke en gedecentraliseerde databank, zou eveneens informatie kunnen bevatten omtrent auteursrechtelijk beschermde muziekwerken en zo functioneren als een dergelijk internationale publieke databank. Overigens zouden de muziekwerken zo eveneens een vaste datum krijgen. Opnieuw lijkt de praktische omzetting van dit idee echter minder gemakkelijk gelet op het onveranderlijk karakter van een blockchain. Het is noodzakelijk om over de mogelijkheid te beschikken de databank aan te passen. Rechten kunnen immers uitdoven, worden overgedragen of worden ontkend door de rechter. Voor een succesvolle doorbraak van de blockchain-technologie in de muziekindustrie moeten aanpassingen dus mogelijk zijn. Iets wat in principe in strijd is met één van de hoofdkenmerken van een blockchain.

98. Er kan dus besloten worden dat de praktische omzetting van de blockchain-technologie, hoewel mooi op papier, tot op heden weinig werkbaar lijkt. De muziekindustrie wordt gekenmerkt door tegengestelde belangen, i.e. de consument die zoveel mogelijk muziek tegen een zo laag mogelijke prijs wil versus de artiest die daarentegen een zo hogelijke vergoeding

voor zijn gecreëerde waarde wil verkrijgen. Hoewel voordelig voor de artiest, blijft de vraag uit naar het voordeel en bijgevolg het *incentive* voor de consument om over te stappen op blockchain-applicaties. Gelet op het feit dat de consument als koper de muziekconsumptie bepaalt, lijken de slagingskansen van de blockchain-technologie momenteel gering. Zo bracht de door Imogen Heap via een blockchain-gedreven platform aangeboden single bijvoorbeeld slechts 133 US dollar op. Dit betekent evenwel niet dat de blockchain-technologie geen toekomst heeft in de muziekindustrie of de consumptie. De toekomst zal uitwijzen hoe deze concepten praktisch worden uitgevoerd in de steeds ontwikkelende digitale wereld en hoe het publiek deze zal onthalen.

Bibliografie²⁰¹

A. Artikels in (juridische) tijdschriften

ALSTEENS, Y., “Société de gestion collective et creative commons: l’impossible conciliation?”, *AM* 2011, 398-408.

BRISON, F., “Le titulaire du droit d’auteur”, *DAOR* 1992, 97-108.

BROUSSARD, L., “The Copyleft Movement: Creative Commons Licensing”, *Communication Research Trends*, vol. 26, 2007, 3-14.

CACHIN, C., “Blockchain, cryptography, and consensus”, *IBM* 2017, 14, “Blockchain, cryptography, and consensus”, *IBM* 2017, 14.

CHOON, “The Blockchain’s Music Solution – White Paper”, https://info.choon.co/public/pdf/choon_white_paper.pdf, 2017, 28.

DEBACKERE, J., “Artiesten eisen 1,3 miljard euro van Spotify: ‘Ze komen altijd als laatste aan bod’”, <https://www.demorgen.be/muziek/artiesten-eisen-1-3-miljard-euro-van-spotify-ze-komen-altijd-als-laatste-aan-bod-b9f4b39a/>;

DEENE, J., "Originaliteit in het auteursrecht", *IRDI* 2005, 223 – 237.

DE FILIPPI, P. MCMULLEN, G., MCCONAGHY, T., CHOI, C., DE LA ROUVIERE, S., BENET, J. en. STERN, D.J., “How blockchains can support, complement, or supplement intellectual property”, <https://github.com/COALAIP/specs/blob/master/presentations/COALA%20IP%20Report%20-%20May%202016.pdf> mei 2016, 25.

DREDGE, S., “What Could Blockchain Do for Music?”, <https://medium.com/s/welcome-to-blockchain/what-could-blockchain-do-for-music-4f60220e9709> 24 januari 2018.

²⁰¹ De bibliografie vermeldt enkel de bronnen die zijn gebruikt in voetnoten.

HOWARD, H., “We Have the Push, Now We Need the Pull: a ‘Blockchain and the Arts’ State of the Union”, <https://www.forbes.com/sites/georgehoward/2015/10/07/we-have-the-push-now-we-need-the-pull-a-blockchain-and-the-arts-state-of-the-union/> 7 oktober 2015.

IANSITI, M. en LAKHANI, K.R., “The Truth About Blockchain”, *Harvard Business Review*, januari 2017

INTERNATIONAL FEDERATION OF THE PHONOGRAPHIC INDUSTRY (IFPI), “Global Music Report 2018”, april 2018, 1-48.

KHOURI, G., “Music Licensing”, *The Licensing Journal*, augustus 2017, 25-29.

KOONCE, L., “Are Blockchains the Second Coming of Napster? (Perspective)”, <https://biglawbusiness.com/are-blockchains-the-second-coming-of-napster-perspective/>. 18 januari 2017.

MCINTYRE, H., “What Exactly Is Stream-Ripping, The New Way People Are Stealing Music”, *Forbes*, 11 augustus 2017, <https://www.forbes.com/sites/hughmcintyre/2017/08/11/what-exactly-is-stream-ripping-the-new-way-people-are-stealing-music/#3a688f2f1956>.

MILOSIC, K., “GRD’s Failure”, <http://www.thembj.org/2015/08/grds-failure/> augustus 2015.

MUSICOIN, “A decentralized platform revolutionizing creation, distribution and consumption of music”, <https://www.scribd.com/document/362834077/Musicoin-White-Paper-v2-0-0>, 26.

MOORE, S., “Stanton Moore On John Bonham’s Influences”, <http://drummagazine.com/stanton-moore-on-john-bonhams-influences/> 29 april 2013.

O’DAIR, M., “Music On The Blockchain”, <http://eprints.mdx.ac.uk/20574/1/Music%20On%20The%20Blockchain%201.0.pdf> juli 2016, 29.

OWSINSKI, B., “Despite Predictions, Blockchain Will Not Be The Future Of The Music Industry”, *Forbes*, <https://www.forbes.com/sites/bobbyowsinski/2017/11/18/blockchain-music-industry/#848d6c76a0b5>. 18 november 2017.

RAINE, M., “Will Blockchain Change The Music Industry?”, *Canadian Musician*, 15 november 2017, 38-41.

RETHINK MUSIC, “Fair music: transparency and payment flows in the music industry”, *Berklee Institute for Creative Entrepreneurship*, <https://www.berklee.edu/sites/default/files/Fair%20Music%20-%20Transparency%20and%20Payment%20Flows%20in%20the%20Music%20Industry.pdf> 2015, 29.

P. RESNIKOFF, “My Band Has 1,000,000 Spotify Streams. Want to See Our Royalties?”, <https://www.digitalmusicnews.com/2016/05/26/band-1-million-spotify-streams-royalties/>, 26 mei 2016.

ROSENBLATT, B., “Watermarking Technology and Blockchains in the Music Industry”, *Digimarc* 2015, 1-24.

SATOSHI NAKAMOTO, “Bitcoin: a peer-to-peer electronic cash system”, <https://bitcoin.org/bitcoin.pdf>, 1-9.

SAVAGE, M. “Stream-ripping is ‘fastest growing’ music piracy”, *bbc news*, 7 juli 2017, <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-40519137>.

SAVELYEV, “Contract Law 2.0: ‘Smart’ Contracts as the beginning of the end of classic contract law”, *WP BRP 71/LAW/2016*, 24; *Information & Communications Technology Law* 2017, 116-140.

SAVELYEV, A., “Copyright in the blockchain era. Promises & challenges”, *WPBRP77/Law* 2017, 24.

SUTHERSANEN, S., “Creative Commons – the other way?”, *Learned Publishing*, januari 2007, 59-68.

SZABO, N., “Smart Contracts”, <https://bit.ly/2nuDwcR> 1994.

SZABO, N., “The Idea of Smart Contracts”, szabo.best.vwh.net/smart_contracts_idea.html. Html 1997.

TJONG TJIN TAI, T.F.E., ”Smart contracts en het recht”, *NJB* 2017, 176-184.

TJONG TJIN TAI, T.F.E., “Juridische aspecten van blockchain en smart contracts”, *TPR* 2017, 563-608.

B. Boeken

BERENBOOM, A., *Le nouveau droit d'auteur et les droits voisins*, Brussel, Larcier, 2008, 512.

BRISON, F. en VANHEES, H., *Huldeboek Jan Corbet*, Gent, Larcier, 2012, 676.

CORBET, J., *Auteursrecht*, Antwerpen, Kluwer rechtswetenschappen, 1997, 173.

DE VISSCHER, F. en MICHAUX, B., *Précis du droit d'auteur, et des droits voisins*, Brussel, Bruylant, 2000, 1104.

D. GERARD, *Attack of the 50 Foot Blockchain: Bitcoin, Blockchain, Ethereum & Smart Contracts*, Los Gatos California, Smashwords, 2017, 159.

GOTZEN, F. en JANSSENS, M.-C., *Wegwijs in het intellectueel eigendomsrecht*, Brugge, Vanden Broele, 2014, 393.

JANSSENS, M.-C. en VANHEES, H., *Auteursrecht @ internet*, Kortrijk, Uitgeverij UGA, 2012 internet, 116.

KEUSTERMANS, J., BLOMME, P. en FLAMME, M., *Auteursrecht Capita Selecta*, Gent, Larcier, 2015, 284.

TILL, R., *Pop cult: Religion and Popular Music*, New York, Continuum, 2010, 230.

VAN DER PERRE, K., LIEVENS, E. en VOORHOOF, D., *Handboek auteursrecht*, Gent, Academia Press, 2017, 338.

YAGA, D., MELL, P., ROBY, N. & SCARFONE, K., *Blockchain technology overview*, Gaithersburg, National Institute of standards and technology, 2018, 59.

C. Rechtspraak

HJEU, 16 juli 2009, C-5/08, Infopaq International t. Danse Dagblades Forening, *AM* 2009, 521.

HJEU, 1 december 2011, C-145/10, Eva-Marie Painer t. Standard VerlagsGmbH en anderen, *AM* 2012, 322.

Cass. 27 april 1989, *Arr.Cass.* 1988-89, 1006, *Pas.* 1989, 908, *RW* 1989-90, 362.

Cass. 10 december 1998, *RW* 1999-2000, 325.

Cass. 11 maart 2005, *AM* 2005, 396.

Cass. 24 juni 2015, *AM* 2015, 277.

Brussel 3 november 2005, *AM* 2006, 50.

Rb. Nijvel 26 oktober 2010, *AM* 2011, 533.

Vz. Kh. Antwerpen 19 juli 2013, onuitg.

C. Wetgeving

Berner Conventie voor de bescherming van werken van letterkunde en kunst van 9 september 1886, *BS* 10 november 1999, 41901

Boek XI Wetboek Economisch Recht, *BS* 29 maart 2013, 19975.

Internationale Conventie van Rome inzake de bescherming van uitvoerende kunstenaars, producenten van fonogrammen en omroeporganisaties van 26 oktober 1961, www.wipo.int/wipolex/en/treaties/text.jsp?file_id=2897950.

Voorstel voor een richtlijn van het Europees Parlement en de raad inzake auteursrechten in de digitale eengemaakte markt, *COM (2016) 593/F1*, 14 september 2016, 36.

D. YouTube

“Blockchain in Under 15 Minutes - Programmer explains”, *upload* door Ivan on Tech op 31 augustus 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=baJYhYsHkLM>, laatst geraadpleegd op 10 augustus 2018.

“Cigarettes & Alcohol”, *upload* door Oasis, <https://www.youtube.com/watch?v=SaeLKhRnkhQ>, laatst geraadpleegd op 12 augustus.

“Crazy Town – Butterfly (official audio)”, *upload* door Crazy Town op 25 oktober 2009, <https://www.youtube.com/watch?v=6FEDrU85FLE>, laatst geraadpleegd op 12 augustus 2018.

Creating a blockchain with Javascript (Blockchain, part 1)”, *upload* door Simply Explained – Savjee op 18 juli 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=zVqczFZrI24>, laatst geraadpleegd op 10 augustus 2018.

“How does a blockchain work – Simply Explained”, *upload* door Simply Explained – Savjee op 13 november 2017, https://www.youtube.com/watch?v=SSo_EIwHSd4, laatst geraadpleegd op 10 augustus 2018.

“How the blockchain will radically transform the economy / Betinna Warburg”, *upload* door TED op 8 december 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=RplnSVTznU>, laatst geraadpleegd op 10 augustus 2018.

"Lesson 2 - John Bonham Triplets (Ascending and Descending)", *upload* door GrooveDrummin op 11 augustus 2009, <https://www.youtube.com/watch?v=96sdJ4zE-vc>, laatst geraadpleegd op 12 augustus 2009.

“Luis Fonsi - Despacito ft. Daddy Yankee”, *upload* door Luis Fonsi Oficial op 12 januari 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=kJQP7kiw5Fk>, laatst geraadpleegd op 10 augustus 2018.

“Nas – I Can”, *upload* door NasVEVO op 22 maart 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=RvVfgvHucRY>, laatst geraadpleegd op 10 augustus 2018.

“OASIS - All Around The World”, upgeload door OasisVEVO, <https://www.youtube.com/watch?v=bdT8ixdxPX4>, laatst geraadpleegd op 12 augustus 2018.

“Royal Blood, Figure It Out (Official Video), upgeload door Royal Blood op 8 juli 2014, https://www.youtube.com/watch?v=jhgVu2lsi_k, , laatst geraadpleegd op 10 augustus 2018

“Tutorial: Brihang – Kleine Dagen”, upgeload door Canvas Culture Club op 13 oktober 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=4AgMbpTnrpM>, laatst geraadpleegd op 12 augustus 2018.

”Vitalik Buterin explains Ethereum”, upgeload door Ethereum op 29 juli 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=TDGq4aeevgY>, laatst geraadpleegd op 10 augustus 2018.

“What is Blockchain / CNBC Explains”, upgeload door CNBC International op 31 maart 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=8o9QxMxhTp8>, laatst geraadpleegd op 10 augustus 2018.

E. Overige sites

De *tweet* waarin Imogen Heap bevestigde dat Jason Derulo toestemming had om het werk te reproduceren: <https://twitter.com/2pistols/status/966872981300502528>, laatst geraadpleegd op 12 augustus 2018.

De *tweet* waarin ‘2Pistols’ de samenwerking met ‘Voise’ aankondigde: <https://twitter.com/imogenheap/status/4482746482>, laatst geraadpleegd op 12 augustus 2018.

<https://www.ascribe.io/>.

<https://bandcamp.com/>.

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

<https://choon.co/>.

<https://coinmarketcap.com/currencies/ethereum/>.

<https://coinmarketcap.com/currencies/musicoin/>.

<https://coinmarketcap.com/currencies/voise.com/>.

<https://www.ethereum.org/>.

<https://creativecommons.org/>.

<http://drummagazine.com/ben-thatcher-of-royal-blood>)

<https://jaak.io/>.

<https://musicoin.org/>.

<https://pigeonsandplanes.com/news/2017/01/music-consumption-report-2016>.

<http://playright.be>

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

<https://www.youtube.com/intl/nl/yt/about/copyright/#support-and-troubleshooting>.