



Katholieke Universiteit Leuven  
Faculteit Letteren  
Instituut voor Culturele Studies

# *Some Rights Reserved. Creative Commons in de Belgische muzieksector*

**Jasper Nijsmans**  
Master in de Culturele Studies  
Academiejaar 2007-2008  
Promotor: Dr. Maarten Vanvolsem

# Inhoudsopgave

<b>Voorwoord</b>	2
<b>Inleiding</b>	3
<b>Hoofdstuk 1: Het einde van de muziekindustrie?</b>	5
1.1. Globalisering en creativiteit in de twintigste eeuw	5
1.2. De digitale revolutie	9
1.3. Innovatie: kans of bedreiging voor de muziekindustrie?	12
<b>Hoofdstuk 2: Enter Creative Commons</b>	22
2.1. De nood aan <i>open content</i>	22
2.2. Creative Commons	25
2.2.1. Ontstaan en definitie	25
2.2.2. Toepassingen van Creative Commons	29
a. Internationaal	30
b. België	33
2.2.3. Creative Commons in de muzieksector	34
a. Netaudio	34
b. Netlabels	37
2.2.4. Relevantie voor de muzieksector	44
<b>Hoofdstuk 3: Creative Commons in de Belgische muzieksector</b>	46
3.1. Anno 2008	46
3.1.1. Wie gebruikt Creative Commons?	46
3.1.2. Waarom Creative Commons?	50
3.2. De toekomst?	52
<b>Besluit: enkele aanbevelingen voor de toekomst</b>	54
<b>Bibliografie</b>	57

## Voorwoord

Deze scriptie schreef ik als masterproef voor de opleiding Master in de Culturele Studies aan de K.U. Leuven. Het onderwerp, Creative Commons in de Belgische muzieksector, heb ik uitgewerkt in samenwerking met de mensen van het programma Netwaves op Radio Scorpio, waar ik in het kader van die opleiding stage liep tijdens de periode januari-april 2008. Netwaves is een radioprogramma dat zich focust op vrije muziek of netaudio en op het fenomeen Creative Commons. Het is (voorlopig) één van de weinige initiatieven in ons land dat op zo'n intensieve manier met Creative Commons en muziek bezig is. Dat wil zeggen dat ik me bij de bron bevond van informatie over en inzichten op de materie. Ik dank dan ook alle medewerkers van Netwaves en netlabelism.net (Jan Lagrain, Toon Van Hal, Pascal Callant en Michel Berghs) voor hun ondersteuning en kritische blik bij het voeren van mijn onderzoek. Ik dank verder Laurentz Groen, Mike Naert, Eneas Mentzel, Matthias Coppens, Séverine Dusollier, Bart Verhaevert, Maarten Vanvolsem en mijn medestudenten en professoren in de opleiding Culturele Studies voor hun bereidwillige medewerking aan deze scriptie.

*Jasper Nijsmans*



De Creative Commons Naamsvermelding-Niet-commercieel-Gelijk delen 2.0 België Licentie is van toepassing op dit werk. Ga naar <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.0/be/> of stuur een brief naar Creative Commons, 171 Second Street, Suite 300, San Francisco, California, 94105, VS om deze licentie te bekijken.

## *Inleiding*

All around us are the consequences of the most significant technological, and hence cultural, revolution in generations. (Lessig, 2001, 5)

Met dat citaat schetst Amerikaans jurist Lawrence Lessig de digitale revolutie die zich de voorbije jaren wereldwijd heeft voltrokken. Lessig heeft overschot van gelijk.

De komst van het internet heeft de wereld grondig veranderd. Dat is een feit. Het internet is op bijzonder korte tijd een hyperpopulair massamedium geworden, en die – nog steeds groeiende – tendens heeft zich laten voelen op heel wat vlakken van de samenleving. Wie zich op het internet begeeft – en we gaan ervan uit dat het merendeel van de bevolking dat wel eens doet of heeft gedaan – kan er niet omheen: de digitale omgeving beheerst de wereld.

De consequenties van de digitale revolutie waar Lessig over schrijft hebben zich niet in het minst laten voelen binnen de wereld van de muziek, of het nu gaat om de economische organisatie van een wereldwijd actieve platenmaatschappij of een simpele liefhebber van muziek. Het internet en de personal computer – en alle ontwikkelingen die daarmee gepaard zijn gegaan – hebben het denken over muziek en de muziek zelf fundamenteel veranderd. Grote veranderingen hebben zich de voorbije jaren dan ook voorgedaan in de muziekwereld. Een simpel voorbeeld als de MP3 kan deze (r)evolutie uitstekend schetsen. Door de komst van de MP3 verdween de nood aan een fysieke drager voor muzieknummers. Een klein beetje virtueel computergeheugen is immers al genoeg om een muzieknummer te bewaren. Op het internet kan die MP3 bovendien snel, gemakkelijk en quasi kosteloos van één persoon naar een andere getransporteerd worden. Het verschil met een muzieknummer op CD, audiocassette of vinylplaat is op alle vlakken groot.

De (r)evoluties van de voorbije jaren stelden de muzieksector voor een aantal vraagtekens, die zich vaak tot diep in het hart van de sector boorden. Op een antwoord op de meeste vragen is het vandaag nog steeds wachten. De muziekindustrie doet pogingen om een antwoord te bieden op de digitale revolutie, enerzijds door de negatieve gevolgen te proberen in te dijken, anderzijds door creatief in de digitalisering mee te gaan. Toch is het lang niet meer alleen de industrie die bezig is met verandering in de muzikale wereld, integendeel. Vanuit heel andere hoeken van de muzieksector zijn de voorbije jaren veranderingen en andere denkbeelden voortgekomen. Al deze veranderingen samen hebben ervoor gezorgd dat de muzieksector vandaag heel erg verschilt van die van pakweg 50 jaar geleden.

Eén van de grote vraagtekens binnen de muziekwereld van vandaag is datgene van auteursrechten in de digitale omgeving. De industrie heeft de voorbije jaren op heel verschillende wijzen proberen om te gaan met die kwestie, maar lijkt vandaag nog steeds geen sluitend antwoord te hebben gevonden.

Gelijk met deze pogingen is men, ver weg van de gevestigde muziekindustrie, echter al enkele jaren bezig met alternatieven voor rechtenbeheer, specifiek in de context van het internet. Eén van die alternatieven voor het klassieke systeem van copyright is Creative Commons. Wie op het internet wel eens op zoek gaat naar een foto, tekst, video of muziekbestand of wat dan ook, is die term hoogstwaarschijnlijk wel eens tegengekomen. Creative Commons is op enkele jaren tijd immers doorgedrongen in heel wat verschillende segmenten van de (digitale) maatschappij, in het bijzonder in die van cultuur en wetenschap. Dat is niet anders in de muzieksector. Creative Commons is daar een veelgebruikt en wijdverspreid fenomeen.

En toch lijken sommigen Creative Commons niet te kennen, en velen het niet te begrijpen. Deze scriptie richt zich daarom op het fenomeen Creative Commons, van waar het komt en waar het naartoe gaat. Binnen dat topic ligt een speciale focus op de Belgische muzikale scene en hoe daarbinnen met het fenomeen wordt omgegaan.

## ***Hoofdstuk 1: Het einde van de muziekindustrie?***

Dit hoofdstuk gaat uit van twee stellingen over de hedendaagse muzieksector. De eerste stelling is dat de muziekindustrie een mondiale of globale sector is, die gericht is op winst, en die bepaald wordt door een beperkt aantal spelers. De laatste decennia is steeds meer sprake van concentratie van de markt. De muzieksector wordt bovendien ook alsmaar meer ingebed in de totale entertainmentindustrie. Meer dan 70 procent van de muziekexploitatie wordt gedomineerd door *The Big Four*, een verzamelnaam voor de vier *majors* of grote platenmaatschappijen (Universal Music Group, Sony BMG Music Entertainment, EMI en Warner Music) (Brinkerink, 2007, 18).

De tweede stelling, één die niemand in de muzieksector onbetuigd laat, is dat het slecht gaat met de muziekindustrie. De zaken gaan slecht, en de schuldige is een ondertussen al niet meer zo heel nieuw fenomeen: het internet. Volgens deze tweede stelling kondigen de dalende winstcijfers en stijgende cijfers wat betreft online piraterij het definitieve einde van de muziekindustrie aan.

Om de (on)waarheid in deze twee stellingen te ontdekken, is het nodig om de hedendaagse muziekindustrie en het internet als nieuwe medium onder de loep te nemen. Een historische schets en situering van deze fenomenen is dus noodzakelijk.

### ***1.1. Globalisering en creativiteit in de twintigste eeuw***

De start van de muziekindustrie zoals we die vandaag kennen, wordt algemeen gesitueerd bij de uitvinding van de fonograaf door Thomas Alva Edison. In 1877 patenteerde Edison de fonograaf (letterlijk: klankschrijver) waarmee hij de uitvinder werd van de eerste mechanische klankvastlegger. Die voorloper van de grammofoon maakte het voor het eerst mogelijk om op grote schaal geluid op te nemen en te reproduceren. Een jaar later, in 1878, werd gestart met de commerciële exploitatie van die fonograaf, met als voornaamste functie het afspelen van vooraf opgenomen muziek. Vanaf het begin van de twintigste eeuw moest de fonograaf echter al wijken voor de nieuwere, betere en goedkopere grammofoon. De uitvinding van dat toestel bracht de oprichting van vele platenmaatschappijen – voornamelijk in de Verenigde Staten – met zich mee (Gronow, 1999, 1-11).

De uitvinding van de grammofoon en de oprichting van de eerste platenmaatschappijen in het begin van de twintigste eeuw maakten van muziek voor het eerst in de geschiedenis een massamedium. Hoewel de fonograaf- en grammofoonmarkt tijdens de beginjaren vooral gericht was op de Verenigde Staten, de bakermat van de muziekindustrie, gingen de grote platenmaatschappijen vanaf de eeuwwisseling meer en meer hun blik richten op Europa en andere delen van de wereld (De Meyer, 1996, 36). Vanaf dan volgde een razendsnelle uitbreiding van de markt, en al in de jaren 1920 is sprake van een globale markt van grammofoons en grammofoonplaten, tot in de verste uithoeken

van de wereld (Tschmuck, 2006, 19). Tijdens de eerste decennia van de twintigste eeuw werd de grammofoonplaat wereldwijd stilaan erkend als de officiële drager van muziek en begon de productie van die platen na een rustige start tijdens de jaren 1900 aan een exponentiële groei tijdens de jaren 1910. In de beginjaren produceerde de *recording industry* voornamelijk ernstige klassieke muziek en opnames van opera's. De grote groei van de markt begon pas met de ontdekking van de populaire muziek door de industrie, wat in de eerste twee decennia van de twintigste eeuw resulteerde in een ongebreidelde groei en een florerende markt (De Meyer, 1996, 40-45).

De platenindustrie bereikte een eerste hoogtepunt in het jaar 1921. In dat jaar werd voor het eerst voor meer dan 100 miljoen USD aan platen verkocht in de Verenigde Staten. In de jaren daarop steeg telkens het aantal verkochte platen, terwijl de omzet op de verkoop van platen wel daalde. Dat was te wijten aan een dalende verkoopprijs van de grammofoonplaten (Gronow, 1999, 39). Al bij al markeren de jaren '20 de eerste echte bloeiperiode voor de muziekindustrie, en tegelijk het begin van de eerste grote crisis, waarvan de industrie zich maar moeizaam zou herstellen.

Voor de platenmaatschappijen was 1929 het jaar met het grootst aantal verkochte platen sinds de uitvinding van de grammofoon. De beurscrash van 24 oktober van dat jaar liet zich echter voelen in alle sectoren van de wereldwijde economie. De muziekindustrie leed zwaar onder de economische malaise, en maakte zich op voor een bijzonder moeizaam herstel (Gronow, 1999, 57). Waar in 1927 in de VS nog 104 miljoen platen en 1 miljoen grammofoonspelers verkocht werden, was dat cijfer in 1933 dramatisch gedaald tot respectievelijk zes miljoen en 40.000 (De Meyer, 1996, 71). De beurscrash was echter niet de enige reden voor de crisis in de muziekindustrie. Een andere, misschien wel even belangrijke reden was de introductie van de radio in veel huishoudens. Die zorgde voor heel wat gezinnen voor kosteloze ontspanning. Bovendien werd de radio in die tijd door velen meer geschikt bevonden voor recreatie dan de koelere *canned music* van grammofoonplaten (De Meyer, 1996, 71-72). Andere oorzaken voor de malaise in de muziekindustrie en het einde van de wereldwijde *Grammophone Fever* waren de overproductie van platen en grammofoonspelers tijdens de eerste helft van de jaren '20, en een gebrek aan muzikale innovatie tijdens deze periode. Zo misten heel wat platenmaatschappijen van toen de start van jazz en blues als populaire muziekgenres, een fout die voor enkele van die maatschappijen uiteindelijk zelfs fataal bleek te zijn (Tschmuck, 2006, 44-45).

Europa kende tijdens de eerste jaren na de beurscrash ook een mindere periode, maar de Verenigde Staten leden het hardst onder de economische crisis. Hoewel in 1934 het dieptepunt van de crisis achter de rug was, nam het nog jaren van lang en moeizaam herstel in beslag om de muziekindustrie weer op zijn peil van voor 1929 te krijgen. De platenmaatschappijen lieten zich echter niet ongemoeid en probeerden de crisis te bedwingen door technologische innovatie, wat onder meer leidde tot de ontwikkeling van goedkopere spelers en de goedkopere 33 1/3 toerenplaat. Ondanks die toch wel grote vernieuwingen, maar ook door de politieke en sociale ontwikkelingen die

volgden op de jaren '20, zou het duren tot de jaren '40 vooraleer een nieuwe groei van de muziekindustrie zich zou kunnen doorzetten (De Meyer, 1996, 71-77).

Terwijl WOII zorgde voor een vertraging van de groei van de industrie, nog veel meer voor Europa dan voor de VS, betekende het jaar 1945 het begin van een nieuwe *boom* van de platenverkoop. In 1946 al bereikt de platenverkoop in de VS een cijfer van 275 miljoen eenheden, dat is ruim het dubbele van het beste vooroorlogse jaar (De Meyer, 1996, 79). Twee technologische ontwikkelingen zorgden in de eerste jaren na de oorlog voor een nieuw elan binnen de – Amerikaanse – muziekindustrie: de langspeelplaat (LP) en de bandopnemer (Gronow, 1999, 95). Deze ontwikkelingen, samen met de groeiende welvaart, zorgde ervoor dat de jaren '50 een absolute bloeiperiode betekenden voor de platenmaatschappijen. Daar kwam ook nog de ontwikkeling van enkele vooruitstrevende nieuwe technologieën bij, zoals stereogeluid en de uitvinding van de transistor, die heel wat nieuwe mogelijkheden voor muziekreproductie creëerde (De Meyer, 1996, 87).

Vanaf de jaren '50 brak een tot dan toe ongekennde bloei aan in de muziekindustrie. Tot 1980 was zo goed als elk jaar een recordjaar wat betreft verkoops cijfers. In de VS steeg de opbrengst van de albumverkoop – zowel op plaat als op nieuwe audiocassette – van 218 miljoen dollar in 1946, tot 3682 miljoen in 1980. In Europa en de rest van de wereld kende de muziekindustrie een vergelijkbare groei, zij het wel op kleinere schaal. (Gronow, 1999, 96-137). Het ging de platenmaatschappijen voor de wind, in die mate dat de economische crisis, die wereldwijd merkbaar was vanaf 1973, tot 1979 geen aantoonbare invloed had op de sector. Vanaf dat jaar echter zonk ook de muziekindustrie weg in een diepe internationale crisis (Tschmuck, 2006, 136)

Over de reden van deze crisis in de muzieksector bestaan onenigheden. De platenmaatschappijen zelf legden de schuld bij het groeiende fenomeen van het *home taping*, wat mogelijk werd gemaakt door de introductie van de audiocassette en cassetterecorder. Hoewel de impact van *home taping* onmiskenbaar is, bestaat er vandaag algemene consensus dat de oorzaak van de crisis vooral bij de producenten lag, eerder dan bij de consument. Verschillende auteurs wijzen op het gebrek aan technologische en muzikale innovatie en creativiteit tijdens de jaren '70 en vroege jaren '80 en de onmacht van de sector om een antwoord te bieden op de algemene economische malaise (Tschmuck, 2006, 150).

Al in 1985, amper zes jaar na het begin van de tweede grote crisis in de muziekindustrie, tonen de verkoops cijfers van de platenmaatschappijen weer een lichte stijging. De crisis had pijnlijk duidelijk gemaakt hoe belangrijk innovatie en ontwikkeling zijn voor een sector als deze. Het herstel van de verkoops cijfers is dan ook vooral te wijten aan de stijgende verkoop van de nieuwe compact discs (CD), audiocassettes en maxi-singles – drie geluidsdragers waarop de platenmaatschappijen zich tijdens de jaren '80 vooral zijn gaan richten. Tijdens de jaren na 1985 was er weer sprake van een groei in de verkoops cijfers (De Meyer, 1996, 119-120).

De tweede helft van de jaren '80 markeerde alweer een grote verandering in de markt van de geluidsdragers. Waar de grammofonplaat tijdens de jaren '70 en vroege jaren '80 het onderspit had moeten delven voor de audiocassette, werd tegen het einde van de jaren '80 de CD toonaangevend als geluidsdrager. De ontwikkeling van de CD was het resultaat van de digitale technologie die was ontstaan met het opkomen van de computer. De eerste CD werd al in 1979 ontwikkeld, in een samenwerking tussen technologie-reuzen Sony en Philips (Tschmuck, 2006, 152). De mogelijkheden van een CD overstegen die van elke bestaande geluidsdrager tot dan toe. De hoge kostprijs zorgde er echter voor dat de CD in het begin van de jaren '80 een relatief marginaal fenomeen bleef. Vanaf de tweede helft van de jaren '80, vooral dankzij goedkopere productiemogelijkheden, begon de verkoop van CD's aan een enorme groei, wat voor de platenmaatschappijen leek te betekenen dat dit de geluidsdrager van de toekomst was. In 1992 overtrof de verkoop van CD's die van cassettes, waarna de groei niet meer te stuiten was tot aan de eeuwwisseling (Tschmuck, 2006, 150). De overgang van grammofonplaat (mechanische opname) en audiocassette (magnetische opname) naar CD, markeert de overgang van analoge naar digitale muziekopname. Die overgang gaf de muziekindustrie een levensnoodzakelijke boost, en zorgde voor een stijgende lijn in de verkoopscijfers tijdens de jaren '90 (Gronow, 1999, 190-192).

Muzieksocioloog Peter Tschmuck ziet de geschiedenis van de muziekindustrie tijdens de twintigste eeuw als de geschiedenis van drie revoluties. De eerste revolutie (*Jazz Revolution*), die zich voltrok tijdens de jaren '20, bracht de overgang van een dominante muziekkuitgeversindustrie naar een dominante radio met zich mee. De tweede revolutie (*Rock 'n' Roll Revolution*) betekende de machtswissel van de radio naar de grote platenmaatschappijen. Een derde breekpunt ziet Tschmuck op het eind van de jaren '90, met de digitale revolutie, waarbij de CD als drager stilaan begon te verdwijnen en het internet steeds meer toonaangevend werd (Tschmuck, 2006, 212-213).

Die laatste revolutie in de muziekgeschiedenis tekent zich vandaag af. De eeuwwisseling is in alle opzichten een breekpunt geweest in de geschiedenis van de muziekproductie. Na jaren van ongebreidelde groei, vooral dankzij het enorme succes van de CD, werd in het jaar 2000 voor het eerst in goed vijftien jaar een daling in de verkoopscijfers opgemeten (Tschmuck, 2006, 161). Dat maakte van het jaar 2000 ook de start van de wereldwijde heksenjacht op illegale muziekpiraterij. De muziekindustrie voelde zich – niet onterecht – bedreigd door het internet, en de krachten werden gebundeld om de strijd met de illegale muziek op het internet aan te gaan. Het jaar 2000 is ook op andere vlakken van groot belang geweest: het was immers het jaar van de rechtszaak tegen Napster, een online muziekdeelservice die volgens de industrie de grote schuldige was voor de daling van de verkoopscijfers (Barnet, 2001, 22).

Meer dan honderd jaar na de uitvinding van de fonografie tekent zich een nieuw stadium af waarbij het ‘industriematige’ aspect van de verhandeling van muziek vervangen wordt door het ‘telematische’. Met de ontwikkeling van telecommunicatie en het internet op het einde van de twintigste eeuw tekenen zich nieuwe mogelijkheden af. Sommigen spreken van een ware revolutie en voorspellen het einde van de klassieke muziekindustrie. (De Meyer, 2007, 8)

Dat het einde van de klassieke muziekindustrie in zicht is, zoals volgens Gust De Meyer door bepaalde personen wordt gepredikt, lijkt voorlopig een zware *overstatement*. De waarheid is wel dat de komst van het internet – en alle implicaties van dat nieuwe medium daarbij – de muzikale sector over heel de wereld grondig veranderd heeft. Dat het internet de industrie voor een aantal moeilijkheden heeft gesteld, is vandaag algemeen geweten. De digitale revolutie heeft echter ook nieuwe kansen gecreëerd voor de muziekindustrie. Een genuanceerd en correct beeld van de digitale revolutie in de muzieksector is dus onontbeerlijk.

## 1.2. *De digitale revolutie*

De jaren '90 markeerden de – eerst langzame, later steeds sterkere – groei van het internet. Die groei werd een echte explosie na de eeuwwisseling. Dat de opkomst van het internet voor een grote verandering van de muzieksector heeft gezorgd, met een aantal belangrijke – positieve én negatieve – implicaties, is ook bekend. De gevolgen van die overgang hebben echter hun eigen oorzaken, en die zijn belangrijk voor dit verhaal. Een overzicht lijkt dus absoluut noodzakelijk.

Dat muziek in digitale vorm enkel een gevolg is van de ontwikkeling van het internet, is een grove misvatting. Digitale opname en reproductie van muziek gaat terug tot het eind van de jaren '70, lang voor de opkomst van het internet als globaal massamedium. De CD, ontwikkeld in 1979 als eerste digitaal geproduceerde geluidsdrager, begon in de jaren '80 aan een langzame maar zekere opmars op de markt van de muziekdragers. Al vrij snel echter kreeg deze CD af te rekenen met concurrentie op het vlak van digitale opname en reproductie. In 1987 dient zich vanuit Japan de Digital Audio Tape of DAT aan. De verbeterde versie van deze drager, de Digital Compact Cassette of DCC wordt al in 1992 op de markt gebracht. Hoewel DAT en DCC aanvankelijk werden gezien als dragers van de toekomst, moesten ze al snel wijken voor andere, betere technologieën. Onder andere het – al bij al beperkte – succes van de in 1991 ontwikkelde Minidisc, zorgde ervoor dat de voornoemde technologieën weinig ingang vonden. Aan het eind van de jaren '90 waren DAT en DCC, en in mindere mate ook Minidisc, nog marginale fenomenen, die vandaag slechts door een heel beperkte groep nog gebruikt worden (De Meyer, 1996, 181-182).

De technologie die uiteindelijk wist te overleven, en die daarmee de belangrijkste geluidsdrager van de jaren '80 en vooral de jaren '90 is geworden, was de CD. Door een aantal belangrijke technologische verbeteringen tijdens de jaren '80 kon de kwaliteit van geluid op CD aanzienlijk verbeterd worden, wat resulteerde in een groeiende populariteit bij luisteraars. Vanaf eind jaren '80 werden singles niet langer op 7 inch vinylplaten uitgebracht, maar op CD-formaat (De Meyer, 1996, 175-180).

Technologische verbeteringen maakten van de CD in de jaren '90 uiteindelijk een relatief goedkoop, snel en gemakkelijk te verspreiden middel voor de handel in muziek. Op die manier, en door de prijs even hoog te houden als in het tijdperk van de platen, kon de industrie de winstmarges op de verkoop van geluidsdragers aanzienlijk verhogen in deze periode. De CD maakte het bovendien mogelijk om oude opnames, genre klassieke muziek maar ook twintigste eeuwse muziek, opnieuw te masteren<sup>1</sup> en op te nemen. Op die manier kon ook het aantal verkochte CD's opgetrokken worden, wat de winstcijfers op zijn beurt weer verhoogde (De Meyer, 1996, 179).

De jaren '90 markeren dus een bloeiperiode voor de muziekindustrie. Tegelijk betekenen ze ook het einde van een tijdperk. Sinds de eeuwwisseling hebben fysieke dragers alsmaar aan belang verloren, door de opkomst van nieuwe, online gebaseerde technologieën. Daarnaast zorgde het opkomende internet ook voor een mentaliteitswijziging onder de muziekluisteraars, die veel meer zelf op zoek gingen naar wat goed is en wat niet, en zich daardoor minder lieten leiden door gevestigde media en platenmaatschappijen. Die ontwikkelingen hebben mee geleid tot een volledig nieuw muzikaal landschap, dat vandaag fundamenteel verschilt met pakweg tien jaar geleden.

Eén ontwikkeling is in het bijzonder tekenend voor de muziekindustrie in het digitale tijdperk. Aan het einde van de jaren '80 ontwikkelden Duitse wetenschappers onder leiding van Karlheinz Brandenburg een methode om geluid digitaal te comprimeren. Zij gaven die methode de naam Motion Pictures Expert Group Audio Layer 3.0, kortweg MP3. Kort uitgedrukt is de MP3 een methode om een muziekstuk tot een tiende of zelfs een twintigste van zijn originele grootte te comprimeren, zodat het gemakkelijk en snel kan opgeslagen en vervoerd worden op het internet (Barnet, 2001, 20). Omdat de onderzoekers aanvankelijk niet tevreden waren met het resultaat, gooiden ze de methode op het net, waar het sinds de jaren '90 aan een zware opmars bezig is. Hoewel vandaag betere technieken beschikbaar zijn, zoals AAC en mp3PRO, is MP3 dé standaard voor geluidscompressie (Tschmuck, 2006, 169). De voordelen van het gebruiken van MP3 zijn voldoende bekend. Niet alleen is het verdelen van muziek via het internet snel en gemakkelijk, het kost ook pakken minder dan verdeling via de klassieke kanalen. De komst van het breedbandinternet van de 21<sup>ste</sup> eeuw heeft aan deze tendens enkel bijgedragen.

---

<sup>1</sup> Masteren is de techniek die in opnamestudio's gebruikt wordt om geluid te mixen tot een totale klank, en om kleine oneffenheden uit de klank te halen. Mastering van geluid op CD moet ervoor zorgen dat die CD op elke speler quasi hetzelfde klinkt.

De MP3 is vandaag een wereldwijd verspreid en enorm populair fenomeen. De technologie heeft voor alle partijen in de muziekindustrie kansen gecreëerd. Tegelijk heeft de groeiende populariteit ook een aantal problemen met zich meegebracht, problemen die zich vooral situeren op het vlak van auteursrechten en illegaal kopiëren.

Zoals elke overgang naar een andere geluidsdrager in de geschiedenis van de muziekindustrie een belangrijke overgang is geweest, is dat niet anders met de MP3. Voor alle duidelijkheid: de MP3 is eigenlijk geen drager, in die zin dat een muziekbestand als MP3 niet in een fysieke vorm bestaat. Dat is op veel vlakken een voordeel, voornamelijk omdat muziek niet langer afhankelijk is van de klassieke kanalen die het daarvoor gebruikte, zoals radio en TV. Ook de mogelijkheden voor distributie zijn door de komst van de MP3 enorm gegroeid, (Brinkerink, 2007, 10).

Gust De Meyer, hoogleraar communicatiewetenschap en auteur van verschillende werken over de muziekindustrie, ziet in het internet het vierde circuit in de exploitatie van populaire muziek. Hoewel de drie andere circuits – live-optredens, platenverkoop en muziekuitgave of publishing – hun belang blijven behouden, heeft het internet als circuit enorm aan terrein gewonnen. Bovendien lijkt de top nog niet bereikt. De Meyer hecht speciaal belang aan het internet, niet enkel omdat het een circuit is met een stijgend belang, maar vooral omdat het ook de andere drie circuits kan ondersteunen (De Meyer, 2007, 10-12). Meer dan een ondersteund middel en een apart circuit, is het internet echter ook een markt op zich voor de platenmaatschappijen. Waar het internet aanvankelijk voornamelijk werd ingezet als afzetmarkt van muziek op fysieke dragers, werd het vanaf de eeuwwisseling ook een echte markt op zich, met een eigen, niet-fysieke drager als verkoopsproduct.

De industrie heeft die trend voor een deel opgevolgd en daarop ingespeeld. Zo bieden zo goed als alle platenmaatschappijen vandaag hun muziek aan als digitale catalogus (Barnet, 2001, 23). Ook speciaal opgezette online services bieden muziek aan via het Web (zie verder). Het is echter belangrijk te noteren dat de industrie die trend voor een deel heeft opgevolgd. Tot vandaag immers hinkt de muziekindustrie na op het nieuwe globale medium dat het internet is.

De grootste revolutie in de muziek na de punk is het internet, daar ben ik absoluut van overtuigd. Al wat er aan muziek interessant is, kan je daar vinden. (Luc Janssen in *Humo*, 7 augustus 2007)

De democratisering van de muziek, die volgens sommigen al sinds de punkperiode van de jaren '70 aan de gang is, heeft vandaag een nieuw hoogtepunt bereikt. Tijdens de jaren '70 werd het voor jongeren betaalbaar om een elektrische gitaar te kopen en er meteen mee aan de slag te gaan. Daarmee was de punkcultuur geboren. Dezelfde evolutie tekent zich vandaag af met muziekproductieprogramma's voor computer. De software is relatief goedkoop en zeer

gebruiksvriendelijk, waardoor velen ermee aan de slag gaan. Computers en software worden alsmaar krachtiger, en de mogelijkheden blijven zich uitbreiden, ook op muzikaal vlak. Was vroeger de beheersing van een instrument cruciaal in de muzieksector, vandaag is dat beheersing van hard- en software (Brinkerink, 2007, 6).

There's no need for permission, a business plan, or even capital. The tools of creativity are now cheap, and talent is more widely distributed than we know. (Anderson, 2006, 78)

De komst van het internet, en alles wat daarmee gepaard is gegaan, is tot hertoe door een nogal roze bril bekeken. Zoals dat wel vaker zo is met vernieuwing of revolutie, zijn er ook negatieve kanten aan. De grote keerzijde van de digitale revolutie, zijn de problemen met copyright die het met zich mee heeft gebracht. Piraterij – het onrechtmatig en ongeautoriseerd reproduceren en distribueren van auteursrechtelijk beschermde muziek – is een *hot topic* in de muziekwereld (De Meyer, 2007, 62). Een genuanceerd overzicht van de auteursrechtenkwesies in het digitale tijdperk is dus absoluut noodzakelijk.

### ***1.3. Innovatie: kans of bedreiging voor de muziekindustrie?***

Anno 2008 wordt druk gespeculeerd over het einde van de muziekindustrie zoals we die kennen. De oorzaken daarvan worden door de sector tot vervelens toe opgesomd: de opkomst van het internet en MP3, illegaal downloaden en *file sharing*. De groei van het internet is een tweesnijdend zwaard. De negatieve gevolgen die eraan verbonden zijn, die zijn onderhand voldoende duidelijk – en dat is vooral de verdienste van de grote platenmaatschappijen. Een beeld op de positieve gevolgen is veel minder gemakkelijk op te stellen. Misschien is nog enkele jaren tijd nodig om de impact van het internet op de muziekwereld te bekijken en te analyseren. Hoe dan ook wordt hier een poging gedaan, met een sterke focus op het vraagstuk van auteursrechten in de digitale sfeer.

Doch für jede Technologie, die verboten wird, entsteht eine neue. Für jede Firma, die im Inland ihre Pforten schließen muss, gibt es bald einen Ersatz im Ausland, das im Netz nur einen Mausklick weit entfernt liegt. Millionen von Netznutzern haben sich bereits entschieden, auf welcher Seite des Konflikts sie stehen, indem sie die herrschenden Regeln ganz einfach ignorieren und fleißig in Tausch Netzwerken aktiv sind. Sie alle tragen dazu bei, dass die Musikwirtschaft wie wir sie kennen am Ende ist. (Röttgers, 2003, 165)

De overgang naar de twintigste eeuw betekende voor de muzikale sector de tot nog toe laatste revolutie in de op zich al woelige geschiedenis, zoals Tschmuck al beschreef (Tschmuck, 2006, 212).

De eeuwwisseling is inderdaad een breekpunt geweest voor de wereldwijde, tot dan toe enorm succesvolle muziekindustrie. Het jaar 2000 staat bij de grote platenmaatschappijen dan ook voornamelijk bekend als het begin van de dalende albumverkoop. En dat het om een revolutie gaat en niet om een geleidelijk proces, dat maken de cijfers duidelijk, ook in eigen land. Uit cijfers van de International Federation of Phonographical Industrie, kortweg IFPI blijkt immers dat in 2001 – dus aan het begin van de zogenaamde digitale revolutie – in ons land de CD-verkoop met zo'n 7,5 procent is gedaald (Leman, 2003, 206).

Dat muziekpiraterij – en dan vooral het zonder toestemming downloaden van muziek – illegaal is, dat staat buiten twijfel. Dat het de muziekindustrie rechtstreeks en onrechtstreeks bedreigt, ook dat is de waarheid. De berichtgeving over illegaal downloaden en kopiëren van muziek via het internet laakt echter een bepaalde mate van objectiviteit. Een beter begrip en een gezonde dosis nuance is dus nodig.

Eén van de grootste misvattingen die vandaag leeft, is dat piraterij van muziek een fenomeen is van de laatste jaren. Dat is uiteraard fout. Een extreme opvatting over illegaal kopiëren is dat het dateert van de vijftiende eeuw, toen muziekpartituren voor het eerst op grote schaal – en zonder toestemming van de auteur – konden gedrukt en verspreid worden, dankzij de uitvinding van de boekdrukkunst (Leman, 2003, 221). Of in dat standpunt de waarheid schuilt, wordt hier in het midden gelaten. In deze context lijkt het correcter om het probleem van illegaal kopiëren en verspreiden te bekijken vanaf de echte start van de muziekindustrie, zoals hierboven beschreven.

Al in de vroege jaren van de muziekindustrie, tijdens de nochtans bijzonder rooskleurige jaren '20, schreeuwden de grote platenmaatschappijen moord en brand toen de radio als medium ingang vond in veel huishoudens. De radio werd door de industrie bekeken als “*competition rather than complementation*” (Tschmuck, 2006, 63). Een foute opvatting, zo bleek later, toen de *record companies* in de VS en Europa begonnen te beseffen dat ze het fenomeen te lang genegeerd hadden. Vanaf dat moment is een toenadering merkbaar tussen de muziekindustrie en de radiowereld. Vanaf de jaren '30 staken echter moeilijkheden voor de muzieksector de kop op, en alweer werden technologische innovaties als grote schuldige gezien. Dit keer droegen zowel de jukebox als de nieuwe geluidsfilm (als opvolger van de *silent movie*) het stigma van schuldige. Om de belangen van de sector te verdedigen tegen deze evoluties verenigden de platenmaatschappijen zich in 1933 in de International Federation of Phonographical Industries (IFPI). Deze organisatie bestaat vandaag nog steeds, en verdedigt zo'n 1450 maatschappijen in meer dan 75 landen wereldwijd (De Meyer, 1996, 75).

Nog maar amper had de industrie zich kunnen verenigen tegen de gezamenlijke vijanden radio, geluidsfilm en jukebox, en een grotere bedreiging kwam de kop opzetten. In 1963 bracht electronicagigant Philips een nieuw soort geluidsdrager op de markt, de audiocassette (De Meyer,

1996, 89). Deze verbeterde versie van de geluidsband maakte het opnemen van geluid kinderspel, en al snel werden betaalbare cassetterecorders voor het grote publiek op de markt gebracht. Naarmate de jaren '70 vorderden en meer en meer consumenten zich een cassetterecorder konden veroorloven, steeg het fenomeen van illegaal kopiëren en verspreiden van muziek op audiocassette. In de vroege jaren '70 schatte het Amerikaans magazine Newsweek de verkoop van piraatcassettes in de VS al op zo'n 200 miljoen USD per jaar. Dat wil zeggen dat de totale omzet van de albumverkoop in de VS voor zo'n tien procent uit de verkoop van illegale kopieën afkomstig was. Technologische verbeteringen aan zowel audiocassettes als cassetterecorders tijdens de jaren '70 en '80, en een dalende kostprijs van de apparaten, werkten deze negatieve evolutie enkel in de hand (Gronow, 1999, 170).

Een eeuwigheid voor dus al enige sprake kon zijn van MP3, *file sharing* of *peer-to-peer networks*, voerde de muziekindustrie al een verwoede strijd tegen illegaal kopiëren van muziek. De slogan die de industrie vanaf de jaren '80 begon te prediken, was 'Home Taping is Killing Music'. Grote campagnes werden opgezet om dit fenomeen tegen te gaan, vooral door te wijzen op het illegale karakter van het zogenaamde *home taping* (Burkart, 2006, 49). De platenmaatschappijen geloofden immers dat heel wat consumenten niet beseften dat ze zich in de illegaliteit begaven door te kopiëren. Sensibilisering leek dus dé manier om die negatieve ontwikkeling tegen te gaan. De crisis als gevolg van het *home taping* was mee de oorzaak van een nog hechtere organisatie van de platenmaatschappijen tijdens de jaren '80 (De Meyer, 1996, 91).



*Figuur 1: 'Home Taping is Killing Music', 1980,  
British Phonographic Industry (BPI)*

De introductie van de personal computer in vele huishoudens vanaf de jaren '90 veroorzaakte opnieuw onrust bij vele platenmaatschappijen. De industrie was nog steeds bezig met het uitbannen van home taping via audiocassette, en alweer een nieuwe mogelijkheid daartoe diende zich aan. De overgang

naar het digitale tijdperk had op de muziekindustrie tijdens de eerste helft van de jaren '90 alleen maar gunstige effecten gehad. Vanaf grofweg de tweede helft van dat decennium werden ook de negatieve kantjes van de digitalisering duidelijk.

Twee factoren werden aanvankelijk aangeduid als oorzaak voor de dalende groei van de albumverkoop op het einde van de jaren '90. De MP3 als middel voor geluidscompressie was een feit, en vond ingang bij alsmear meer pc-gebruikers. Bovendien vonden veel van die gebruikers de weg naar de CD-R of Compact Disc Recordable. De CD-R laat toe om computerbestanden (dus ook MP3's), met behulp van een speciaal – vaak in de pc ingebouwd – toestel op CD te branden. Op die manier konden gebruikers kopieën maken van bestaande albums, of muziek op een CD-R samenstellen naar eigen smaak op basis van MP3-bestanden die van het internet konden worden geplukt (Röttgers, 2003, 92-93). De mogelijkheden van de CD-R zorgden voor een ongelooflijke groei in de verkoop van CD-R's en apparaten om die te schrijven. Tussen 1999 en 2002 gingen in de VS alleen naar schatting zo'n 30 miljoen CD-schrijvers over de toonbank. Wereldwijd werd de verkoop van CD-R's in 2003 geschat op 5,775 miljard exemplaren (Röttgers, 2003, 93).

For better or worse, the music industry was the first creative sector to feel the enormous transformative power of widely available broadband internet access. (Hartmann, 2004)

De 'dreiging' voor de muziekindustrie werd echter nog groter naarmate de jaren vorderden. Vanaf het einde van de jaren '90 werd in meer en meer huishoudens overgeschakeld naar het relatief betaalbaar geworden breedbandinternet. De snelheid waarmee bestanden via een breedbandconnectie over het internet konden verstuurd worden, zette een hele nieuwe beweging van *file sharing* in gang (Tschmuck, 2006, 169).

In mei 1999 dienden de National Music Publishers Association (NMPA) en de Recording Industry Association of America (RIAA) een klacht in tegen Napster, het geesteskind van Shawn Fanning en Sean Parker. Fanning en Parker, twee Amerikaanse studenten, ontwikkelden het idee voor Napster in datzelfde jaar. Ze vertrokken vanuit de gedachte dat elke individuele gebruiker (muziek)bestanden op zijn of haar harde schijf had. Vanuit het idee dat andere gebruikers diezelfde bestanden zochten, werkten ze een platform uit dat de bestanden liet opsporen via een zoekmachine. Gebruikers die de software van Napster hadden gedownload, konden via zoekopdrachten op zoek naar bestanden van andere online gebruikers (Barnet, 2001, 20-21).

Napster was een *instant succes*. Daardoor trok het fenomeen ook vrijwel onmiddellijk de aandacht van de muziekindustrie, die op zijn beurt heel snel overging tot juridische stappen vanwege overtredingen op de auteursrechten. Het succes van die strategie valt te betwisten. Op 26 juli 2000 oordeelde een Amerikaans rechter dat Napster zich in de illegaliteit bevond, en Napster werd verplicht om zijn activiteiten onmiddellijk stop te zetten. De muziekindustrie claimde de overwinning, maar de media-aandacht had niet bepaald in het voordeel van de industrie gespeeld. Op het moment van de

klacht tegen Napster telde het netwerk zo'n 200 000 gebruikers. Een jaar later, na de uitspraak van de rechtbank, was dat cijfer gegroeid tot meer dan 57 miljoen (Lessig, 2001, 130).

De heisa rond Napster is tekenend voor een hele nieuwe beweging die vanaf de eeuwwisseling is komen opzetten op het internet, en die zijn basis voornamelijk heeft in de *file sharing networks* of *peer-to-peer networks*. Het verdwijnen van Napster na de veroordeling in 2000 maakte de weg vrij voor tientallen gelijkaardige services zoals KaZaa, LimeWire, Grokster en Gnutella. Het succes van *peer-to-peer* services (P2P) leek niet meer te stuiten.

De mogelijkheden van P2P voor het illegaal downloaden en eventueel kopiëren en verspreiden van muziek reikten lichtjaren verder dan wat ooit mogelijk was geweest. Het internet heeft ook een thuis gegeven aan centrale services – *business-to-consumer* of B2C services – voor het verspreiden van muziek. Die platformen bieden muziekbestanden aan gebruikers aan vanop één platform of website, dus vanuit één locatie op het internet. Het bekendste voorbeeld daarvan is ongetwijfeld de populaire downloadsite MP3.com (Tschmuck, 2006, 170-171). Het gedecentraliseerde principe van P2P heeft echter zijn superioriteit bewezen als muziekservice. De mogelijkheden voor het delen van muziek in P2P netwerken zijn veel groter dan in een B2C service. P2P is immers de basis waarop het World Wide Web is opgebouwd, in de connectie tussen verschillende individuele computers (Brinkerink, 2007, 14).

Hoewel het internet tijdens deze beginfase voornamelijk bestond uit B2C-modellen, is P2P vanaf het eind van de jaren '90 weer komen opzetten, dit keer in volwassen vorm. Het succes van de formule werd als snel duidelijk. De netwerken draaien op een ongelooflijke snelheid, en kunnen door een groot aantal gebruikers tegelijk gebruikt worden. Hoewel P2P ook gebruikt wordt voor *sharing* van andere soorten bestanden, is het uitwisselen van muziek één van de grote succesfactoren van het concept (Lessig, 2001, 204).

Volgens cijfers van de platenmaatschappijen zelf zou in het jaar 2002 zo'n zestien procent van de muziekverkoop zijn opgeslokt door *file sharing*. In financiële termen – en is dat niet waar het de maatschappijen om draait? – kwam dat neer op een hallucinant bedrag van 985 miljoen USD (Burkart, 2006, 71).

De mogelijkheden van *file sharing* liggen mee aan de basis van de enorme populariteit van het internet. Tegelijk is het één van de belangrijkste bezigheden van een groot aantal gebruikers op het Web. Lawrence Lessig verwoordt het succes van *file sharing* als gevaarlijk, maar evenzeer als één van de grootste succesfactoren van het internet.

The appeal of file-sharing music was the crack cocaine of the Internet's growth. (Lessig, 2004, 296)

Sinds de start van de digitale revolutie heeft de muziekindustrie zijn handen vol gehad met repressief optreden tegen overtredingen op het auteursrecht via het internet, maar ook met het sensibiliseren rond

deze thematiek. Het mag voor vele gebruikers niet zo lijken, maar illegaal kopiëren en verspreiden is wel degelijk strafbaar. Het is strafbaar op vier niveau's: het niet betalen van auteursrechten, het niet betalen van de rechten van de producent, het niet betalen van BTW, en ten slotte het niet betalen van belastingen op de winst (De Meyer, 2007, 267).

The recording industry emerged in the early twentieth century from collusion over patents; today, its practices are increasingly based in collusion over copyrights. (Burkart, 2006, 20)

De muziekindustrie vandaag is voornamelijk bezig met *issues* rond auteursrechten. De aanpak van die – vaak complexe, zoals de voorbeelden hierboven mogen aantonen – kwesties is tot nog toe gevoerd vanuit een bepaald uitgangspunt. Waar de muziekindustrie zich de laatste jaren namelijk vooral mee heeft beziggehouden, is het verkrijgen van een verbod op alles wat zich enigszins in de illegaliteit bevindt. Janko Röttgers, muziekjournalist, noemt de werkwijze van de industrie van de laatste jaren, met enige theatraliteit, “*der Krieg gegen die Konsumenten*” (Röttgers, 2003, 62). Het is inderdaad verwonderlijk dat de juridische strijd tegen *file sharing* niet enkel gericht werd tegen de grote spelers, tegen de software-ontwikkelaars, maar voor een deel ook tegen de gebruikers zelf. In enkele gevallen werden die ook effectief vervolgd en schuldig bevonden door de rechtbank. In 2007 nog veroordeelde een Amerikaanse rechtbank een vrouw uit Minnesota tot het betalen van 220.000 USD voor het online ter beschikking stellen van 24 muzieknummers als MP3 (Brinkerink, 2007, 15).

Daarbij aansluitend heeft de industrie ook zijn uiterste best gedaan om *file sharing* en illegaal downloaden te brandmerken als nefast voor de muziek. Al in 1999 schreef de Amerikaanse Wall Street Journal over de MP3 als ware het de duivel: “*MP3 has created an underground online culture, in which hackers hang around chat rooms and online ‘gangs’ prowl for tunes*” (Burkart, 2006, 62). Het mag duidelijk zijn vanuit wiens standpunt deze visie op MP3 wortelt, en het is niet die van de gebruikers.

De repressieve aanpak van illegaal downloaden en *file sharing* heeft uiteraard al resultaat opgebracht. Grote rechtszaken die de voorbije jaren werden aangespannen tegen netwerken als Napster en KaZaa, werden in het voordeel van de industrie beslecht. Het is natuurlijk maar de vraag of die uitspraken iets opgeleverd hebben. P2P netwerken op het internet schieten als paddenstoelen uit de grond, en het is een utopie om te denken dat ze ooit allemaal kunnen uitgeroeid of verboden worden.

De muziekindustrie heeft in haar strijd tegen illegaal downloaden een bondgenoot gevonden in zowel de nationale overheden als de World Intellectual Property Organisation (WIPO)<sup>2</sup>. Vooral in de VS is de overheid zich de voorbije tien jaar meer en meer gaan bezighouden met de bescherming van

---

<sup>2</sup> De WIPO is een internationale organisatie die deel uitmaakt van de Verenigde Naties, en is gewijd aan het beschermen van internationale monopolies. De organisatie vertegenwoordigt 184 landen en 23 verdragen.

auteursrechten. Het belangrijkste wapenfeit in dat opzicht is wellicht de Digital Millennium Copyright Act uit 1996. Die Amerikaanse wet houdt een criminalisering in van het trachten te omzeilen van auteursrechten, bijvoorbeeld door *file sharing*. De wet maakt ook een efficiëntere aanpak mogelijk, onder meer door het toestaan van Digital Rights Management (DRM). Dat is een beveiligingstechniek die via encryptie in bestanden bepaalt in welke mate het gebruik van dat bestand geoorloofd is (Burkart, 2006, 101-102). DRM is dus een watermerk dat bepaalt wat wel en niet mag met een bestand. DRM bestaat in verschillende vormen: een bekend voorbeeld is FairPlay, dat Apple gebruikt in zijn iTunes Store, en het antwoord daarop van Microsoft: PlaysForSure (Brinkerink, 2007, 22). Voor muziekbestanden zorgt DRM doorgaans voor beperkte afspeelmogelijkheden, bijvoorbeeld op slechts één computer, één speler, door één gebruiker, ...

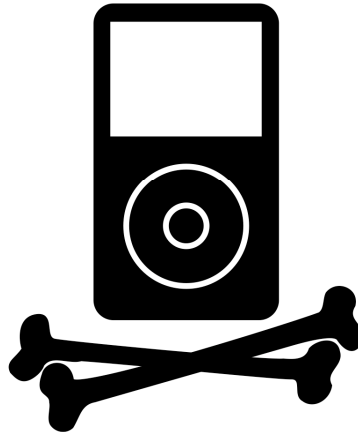
Er bestaan nog tientallen andere manieren naast DRM om file sharing tegen te werken, bijvoorbeeld SDMI<sup>3</sup> en DMDSecure, maar allemaal zijn ze vrij gemakkelijk te omzeilen (Leman, 2003, 207). Naast technieken om legale bestanden te beveiligen, heeft de muziekindustrie nog een hele resem andere middelen ingezet om de online piraterij te bestrijden. Eén van de meeste bekende technieken is *spoofing*. Die term staat voor het door de platenmaatschappijen zelf toevoegen aan P2P netwerken van bestanden onder de titel van populaire muzieknummers. Die bestanden bestaan dan uit stilte, lawaai, loops van een bepaald stuk uit het muzieknummer, etcetera (Burkart, 2006, 68). Andere, meer bekritiseerde methodes zijn onder meer het inbrengen van *Trojan horses*. Dat zijn onzichtbare programma's die via P2P netwerken op zoek gaan naar de gebruikers ervan, en informatie over hen verzamelen (De Meyer, 2007, 269).

De wetgever heeft de industrie krachtige middelen gegeven om op te treden in de strijd tegen *file sharing*. Het gebruik van DRM is echter ook op enorm protest gestoten. Zo heeft de Europese Commissie al onderzoeken gestart in een aantal zaken van vermeend machtsmisbruik door middel van DRM. Voor gebruikers zelf is DRM een ware plaag. Zoals een gebruiker het uitdrukte: "*The only thing this watermarking system does is not let you play your music*" (Burkart, 2006, 118). Hackers hebben daarom de beveiligingssleutel van DRM al meermaals gekraakt, terwijl een hele gemeenschap van internetgebruikers schreeuwt om het afschaffen van deze technologie. Daarvoor is een beweging tot stand gekomen die de muziekindustrie – op nogal parodische wijze – tracht tegen te werken. De groeiende kritiek op DRM heeft er wel al voor gezorgd dat vele grote gebruikers ervan – waaronder Apple – zijn beginnen denken aan het afschaffen van het systeem, en bezig zijn met het bekijken van mogelijke alternatieven. Voorlopig is dat echter nog – letterlijk en figuurlijk – toekomstmuziek (Brinkerink, 2007, 22).

---

<sup>3</sup> Secure Digital Music Initiative

# DRM IS KILLING MUSIC



**AND IT'S A RIP OFF!**

*Figuur 2: 'DRM is killing music'. Parodie op campagne  
'Home taping is killing the music industry'*

De vraag kan dus gesteld worden of een creatieve aanpak niet beter is om de strijd met de illegaliteit aan te gaan. Alvast één echt succesvol resultaat van zo'n creatieve aanpak is iTunes, de digitale mediaspeler die Apple in 2001 lanceerde. iTunes is in de eerste plaats een mediaspeler voor audio- en videobestanden. Apple koppelde aan die speler echter ook een online mediadienst, waar bestanden op legale wijze en tegen betaling (0,99 EUR per afzonderlijk muzieknummer), kunnen gedownload worden. Op de iTunes Store kunnen gebruikers kiezen uit duizenden muzieknummers, TV-programma's en films. Apple heeft een eigen – niet onbesproken – vorm van DRM uitgewerkt voor de bescherming van de bestanden van de iTunes Store. Die strategie is controversieel, omdat het ervoor zorgt dat de gedownloadde bestanden enkel op Apple's eigen draagbare mediaspeler, de iPod, kan afgespeeld worden (Brinkerink, 2007, 21). Van een zuiver creatieve aanpak van de problemen in de muziekindustrie is hier dus ook geen sprake. Niettemin is de iTunes Store na zeven jaar de op twee na grootste verkoper van muziek in de VS – met een marktaandeel van circa tien procent – en één van de grootste spelers in Europa (Brinkerink, 2007, 22). In juni 2008 nog maakte Apple bekend dat de iTunes Store de kaap van vijf miljard verkochte muzieknummers had bereikt. Daarvoor heeft iTunes een aanbod van zowat acht miljoen muzieknummers (De Standaard Online, 19 juni 2008).

Het succes van de MP3 is een feit. Een grote bijdrage daaraan werd en wordt geleverd door het succes van de draagbare MP3-speler. Zoals de walkman tijdens de jaren '80 voor een revolutie zorgde in de muziek, doet de draagbare MP3-speler dat vandaag opnieuw. De iPod van Apple kent een ongezien succes, waarvan de groei voorlopig niet te stuiten is. Consumenten zijn mondiger geworden, en willen bovendien hun eigen keuzes maken. Draagbare MP3-spelers zijn de belichaming van dat

gedachtegoed, en zijn mee verantwoordelijk voor de groei van – legaal of illegaal – downloaden van muziek (De Meyer, 2007, 91).

Het historisch overzicht hierboven heeft aangetoond dat piraterij en schending van auteursrechten geen nieuw *issue* is in de muziekindustrie. Toch is de industrie nog nooit zo erg bezig geweest met het indijken van het fenomeen. Met de komst van de MP3 en het internet is de piraterij van muziek in een heel nieuwe dimensie aanbeland. Illegaal downloaden en *file sharing* zijn een normale bezigheid voor een meerderheid van de internetgebruikers, en velen beseffen niet eens dat ze strafbaar bezig zijn. Het karakter van de piraterij van het laatste decennium is dus veranderd. Downloaden lijkt geen marginale activiteit maar eerder één in de mainstream.

De platenmaatschappijen hebben alles in het werk gesteld om zich tegen deze evolutie te wapenen. Grote rechtszaken werden aangespannen en gewonnen. Het succes van die uitspraken voor de muziekindustrie staat echter niet als een paal boven water. Vaak is het verbod op een bepaalde website of muziekdeelservice slechts een symbolisch verbod geweest. Er bestaan immers steeds alternatieven, en de meeste services duiken later opnieuw de kop op onder een andere naam. Bovendien is het een raadsel hoe hoog de juridische kosten al zijn geweest voor de sector, en of de kosten effectief iets hebben opgeleverd. De industrie heeft met de DMCA en de RIAA (in de VS) en technologieën als DRM krachtige middelen om de strijd met de illegaliteit aan te gaan. Al te vaak echter wordt de kracht van het internet zelf onderschat. De muziekindustrie is een statisch gegeven, dat maar traag verandert. Tegenover het bij uitstek dynamische medium dat het internet is, lijkt dus maar weinig te beginnen.

De strijd die de industrie de laatste jaren voert, is er nog steeds één van repressie. Dit lijkt het probleem echter nauwelijks op te lossen. Een groter succes hebben de initiatieven die van een meer creatieve aard zijn. Bijvoorbeeld Apple heeft met iTunes de tweede grootste verkoper van muziek in de VS in handen. Onder het motto 'If you can't beat them, join them', lijkt het opdrijven van zo'n creatieve initiatieven de industrie toch weer wat meer kansen te geven. De platenmaatschappijen lijken er meer baat bij te hebben om te gaan experimenteren met MP3, in plaats van naar een verbod te streven. Bovendien zijn ook andere dragers interessant om te bekijken. Zo is de klap van de dalende CD-verkoop de laatste jaren voor een deel opgevangen door de verkoop van muziek-DVD's (Burkart, 2006, 72).

De legale online verkoop van muziek blijkt ondertussen een relatief groot succes. De verkoop van MP3's kan de dalende CD-verkoop nog steeds niet compenseren, maar dat ligt vooral aan de trage reactie van de sector zelf. Alleszins lijkt het erop dat de online verkoop de komende jaren nog zal blijven stijgen.

Voor de muzikale sector is de overgang naar het digitale tijdperk van uitzonderlijk belang geweest. De komst van het internet en de technologische innovatie die daarmee gepaard is gegaan, heeft de

muziekindustrie in belangrijke mate veranderd. In veel opzichten is de digitale revolutie een bedreiging voor de muziekindustrie. In evenveel opzichten echter is het een verrijking en biedt het nieuwe mogelijkheden en kansen. Het verleden heeft bewezen dat crisissen in de muziekindustrie enkel kunnen overwonnen worden door creativiteit en vernieuwing. Dat lijkt ook vandaag de enige haalbare optie.

Ondanks de malaise in de muzieksector blijven de meeste platenmaatschappijen wel op winst draaien. Volgens cijfers van de RIAA gaat er nog jaarlijks meer dan 40 biljoen USD rond in de muzikale sector (Brinkerink, 2007, 43). Het einde van de muziekindustrie is dus nog lang niet in zicht.

Waar de industrie wel – en terecht – voor vreest, is de rol die het internet speelt in de beleving van muziek door internetgebruikers. Het internet biedt immers een by-pass voor de gevestigde muziekindustrie. Gebruikers gaan veel meer zelf op zoek naar wat ze willen horen, en dat doen ze via het internet. Wat ze willen horen, vinden ze bovendien ook op het internet. Voor gebruikers biedt dat medium een ongelooflijke veelheid aan mogelijkheden, en daar schuilt voor de industrie het reële gevaar.

## Hoofdstuk 2: Enter Creative Commons

Creative Commons is niet zomaar ontstaan. Het is een – al dan niet logisch – gevolg van veranderingen die de digitale cultuur met zich heeft meegebracht. Dit hoofdstuk probeert een algemeen overzicht te schetsen van het fenomeen Creative Commons, aan de hand van oorzaak (waarom en van waaruit is Creative Commons ontstaan?) en gevolg (wat is de impact?). Er wordt geprobeerd een definitie te formuleren die als uitgangspunt zal kunnen dienen voor de rest van het onderzoek. Een korte historische situering van Creative Commons is daarom nodig, alsook een beschrijving van de invloed die het fenomeen heeft gehad op verschillende maatschappelijke niveaus.

### 2.1. De nood aan open content

Muziek is en blijft één van de belangrijkste redenen waarom gebruikers zich op het internet begeven. Het is dan ook begrijpelijk dat net in dit deelgebied van de cultuur – zo prominent aanwezig op het Web – zich belangrijke evoluties hebben voorgedaan op het vlak van bescherming van creatief werk. Het internet is een bij uitstek flexibel en dynamisch medium. Gebruikers zelf zijn vragende partij van meer flexibiliteit. Dat er zich belangrijke veranderingen voordoen op het vlak van bescherming van intellectuele rechten, lijkt dan ook niet meer dan een logisch gevolg van de groei en uitbouw van (de mogelijkheden van) het internet.

Zoals al eerder aangehaald, biedt het internet een platform aan een gemeenschap van gebruikers wiens ideaal grofweg als *open content* kan aangeduid worden. Die term hangt nauw samen met andere fenomenen op het Web als *open acces* of *open source*. *Open content* is de verzamelnaam voor creatief werk dat wordt uitgegeven onder een open licentie, die kopiëren van dat werk en soms zelfs verspreiden of aanpassen ervan uitdrukkelijk toelaat.

Open licenties op muziek zijn een nieuw fenomeen. Het auteursrecht is de laatste honderd jaar geëvolueerd naar een steeds striktere interpretatie van rechten op muziekstukken. Het internet heeft een soort by-pass gecreëerd voor gebruikers die de muziekindustrie willen ontwijken en die rechtstreeks en vooral op eigen initiatief op zoek willen gaan naar muziek. De mentaliteit van de internetgebruiker is veranderd. Niet alleen de markt van de muziekindustrie is fundamenteel veranderd door de komst van het internet en de MP3, de gebruikerservaring van de muzikliefhebber is dat ook. Het internet overtreft eender welk ander medium wat betreft de hoeveelheid aan informatie over muziek. Maar het internet is ook een kanaal geworden langs waar gebruikers hun muziek willen consumeren. De drempel voor individuele gebruikers om illegaal te downloaden is te klein om het probleem in te dijken. Niet enkel verliest de muziekindustrie op die manier een groot deel van haar

inkomsten. Het hele model van de auteursrechten zoals we dat kennen, is de laatste jaren in het gedrang gekomen. Voorlopig lijkt het alsof de industrie daar geen antwoord op kan bieden.

De muziekindustrie wordt de laatste jaren gedomineerd door deze illegale praktijken, en alle grote spelers uit de sector zijn bezig met pogingen tot indijken van dit probleem. Niet enkel vanuit de top, maar ook vanuit de basis wordt gedacht aan een betere toekomst, in een legale sfeer.

Die fünf großen Plattenfirmen kontrollieren rund 80 Prozent des Weltmusikmarkts. 95 Prozent ihrer Alben sind nicht profitabel, 95 Prozent ihrer Musiker sehen damit nach ihrem Vorschuss nie wieder Geld von ihrer Plattenfirma. Diese Fakten zeichnen ein düsteres Bild des Musikgeschäfts. Doch sie lassen uns vergessen, dass es auch anders geht. (Rottgers, 2003, 129)

*Open content*-idealen komen niet vanuit het niets. Ze wortelen in onvrede met de auteursrechtenwetgeving van vandaag en de middelen die gebruikt worden om die te beschermen. De meeste voorstanders op open inhoud hanteren dus een militante toon, gericht tegen de slechte situatie vandaag en voor een betere toekomst. *Open content* wil een legale sfeer creëren waarbinnen creatief werk vrij kan circuleren, met lossere restricties dan het klassieke auteursrecht. Dat wil niet zeggen dat rechtenbescherming niet nodig is, integendeel. Wil men werk vrijgeven via het internet, dan is er net duidelijke bescherming nodig. Wat daarom nodig is, zijn licenties die flexibel en dynamisch zijn – net als het internet zelf. De licenties moeten ook zelfstandig kunnen functioneren, dat wil zeggen zonder de voortdurende controle en tussenkomst van wetten en juristen. Want net daar situeert zich de problematische verhouding tussen het internet en de muziekindustrie.

Hét grote probleem voor de muziekindustrie is dat ze vecht tegen een platform, een medium, maar ook tegen een hele gemeenschap van gebruikers, die constant in beweging is. Hoewel het beleid van de muziekindustrie tot nu toe vooral gebaseerd is op het indijken van de problemen vandaag, oordelen heel wat theoretici dat er beter wordt ingegrepen met het oog op de toekomst. Beleidsmakers moeten niet het internet van vandaag in de gaten houden en reguleren. Ze kijken beter naar de toekomst, waar het internet naartoe gaat, en hoe daarin ingegrepen kan worden.

Policy makers should not make policy on the basis of technology in transition. They should make policy on the basis of where the technology is going. The question should not be, how should the law regulate sharing in this world? The question should be, what law will we require when the network becomes the network it is clearly becoming? (Lessig, 2004, 298)

Het is belangrijk om te noteren dat de digitale revolutie van de 21<sup>ste</sup> eeuw ook de opvattingen over het begrip auteurschap heeft veranderd. Mediawetenschapper Maarten Brinkerink ziet al vanaf het midden van de twintigste eeuw een afbrokkeling van de auteur als ‘solitair genie’, ten voordele van een vorm van collectief auteurschap dat als trend geëvolueerd is tot vandaag. Heel wat dingen die

vandaag op het internet gebeuren, zoals het ontwikkelen van software of het communiceren via blogs, zijn gebaseerd op collectief auteurschap. Waar het auteursrecht impliciet gericht is op de bescherming van de rechten van een bepaald individu, komt die logica bij collectief auteurschap in het gedrang. De nood aan een bescherming op maat van dit collectief auteurschap dringt zich daarom op (Brinkerink, 2007, 32-34).

In tegenstelling tot het traditionele auteursrecht, sluiten open content-licenties aan op deze hedendaagse vormen van creativiteit en collectief auteurschap. (Brinkerink, 2007, 38)

De *open content*-gedachte trekt het hele model van het klassieke auteursrecht in twijfel. Dat het auteursrecht in zijn klassieke vorm een deel van zijn waarde is verloren door de komst van het internet, is geen verrassing. De werkwijze van het internet – het constant opslaan van tijdelijke kopieën van webpagina's op de harde schijf – is immers zelf een vorm van kopiëren die in principe niet geoorloofd is (Leman, 2003, 232). Er zijn echter alternatieven mogelijk. Volgens jurist Lawrence Liang zijn *open content*-licenties zonder meer geschikt om in te spelen op de huidige veranderingen in de digitale wereld. Net vanwege het flexibel karakter kunnen ze helpen bij het opstellen van een beleid voor de toekomst, niet enkel voor vandaag. *Open content*-licenties sluiten bovendien perfect aan bij de beweegredenen van een grote groep personen die creatief werk via het internet wil vrijgeven. Zij zijn vaak eerder uit op louter erkenning dan op het genereren van inkomsten. Het feit dat een groot deel van de *open content*-licenties veel belang geven aan naamsvermelding, speelt in op die trend (Liang, 2004, 45).

Het meest bekende voorbeeld van de *open content*-gedachte is Wikipedia, de online encyclopedie die zich baseert op de inbreng van individuele members. Wikipedia telt vele duizenden gebruikers, die allemaal bezig zijn met het opbouwen van de encyclopedie, door artikels toe te voegen, te verbeteren of aan te vullen. Om het tekstmateriaal op Wikipedia zo vrij mogelijk te kunnen laten circuleren, wordt er gebruik gemaakt van de GNU-licentie voor vrije documentatie of GFDL<sup>4</sup>. Die licentie laat het kopiëren, aanpassen en zelfs verkopen van een tekst toe, mits het naleven van een paar restricties, van welke naamsvermelding van de auteur de belangrijkste is. De GNU-licentie voor vrije documentatie maakt van Wikipedia een vlot flexibel en in grote mate zelfregulerend medium, wat onder het traditionele auteursrecht niet of toch veel minder had gekund.

Het GNU-project, dat al sinds 1984 bezig is met het uitwerken van vrije besturingssystemen voor computers, lanceerde naast de GFDL ook verschillende andere vrije licenties, zoals de GNU General Public License, de MIT-licentie of de Affero General Public License. Andere licenties voor open content zijn: de EFF Open Audio License, de Commons Documentation License, en nog vele

---

<sup>4</sup> GNU Free Documentation License: een licentie die gebruikt wordt om tekstmateriaal onder bepaalde voorwaarden vrij verspreidbaar te maken (Wikipedia).

andere (Timmers, 2005, 28). De meeste van die licenties werden ontwikkeld voor de bescherming van creatief werk in een specifiek domein of subdomein. Zo is de GFDL speciaal gemaakt voor de bescherming van tekst op het internet, en de EFF Open Audio License – zoals de naam verraaft – voor die van geluidsbestanden. Eén project dat zich bezighoudt met het bevorderen van *open content* heeft zich echter uitdrukkelijk gericht op alle mogelijke vormen van creatief werk op alle mogelijke vlakken van de maatschappij. Dat project, opgestart in 2001, kreeg de naam Creative Commons.

## 2.2. Creative Commons

### 2.2.1. Ontstaan en definitie

If the Internet teaches us anything, it is that great value comes from leaving core resources in a commons, where they're free for people to build upon as they see fit. (Lessig, 2001)

Deze visie illustreert hoe Lawrence Lessig het succes van het internet en de productie van creatief werk daarbinnen ziet, of liever zijn ideaalbeeld daarvan. Vertrekkend vanuit deze visie lanceerde Lessig, Amerikaans rechtenprofessor en jurist aan de universiteit van Stanford, in 2001 het project Creative Commons. Als jurist was Lessig al een tijdje actief in het onderzoek naar rechtenbeheer op het internet, en via deze weg dus bekend met de verschillende al bestaande vormen van *open content*-licenties. In de periode waarin hij dit alles bestudeerde, rond de eeuwwisseling, was het internet als medium nog in volle ontwikkeling en dus bijzonder onderhevig aan veranderingen.

The Internet is in transition. We should not be regulating a technology in transition. We should instead be regulating to minimize the harm to interests affected by this technological change, while enabling, and encouraging, the most efficient technology we can create. (Lessig, 2004, 303)

Lessig zag deze trend en speculeerde op het feit dat de groei van het internet nog lang, misschien zelfs eindeloos, zou blijven evolueren. Lessig, “een pessimist met een visie” aldus Janko Röttgers, erkende wel het nut van de bestaande *open content*-licenties, maar kon zich er toch niet helemaal in vinden. Wat volgens hem ontbrak, was een brede vorm van bescherming, een licentie die zich nuttig kon tonen op verschillende vlakken van de samenleving, niet enkel in een bepaalde niche. De open content-licenties die tot dan toe waren ontwikkeld, richtten zich immers steeds op een bepaald vlak van het internetgebeuren. Zoals reeds vermeld, was er al de GNU-licentie voor vrije documentatie voor de bescherming van tekst op het internet, en de EFF Open Audio License voor geluidsbestanden. Geen enkele *open content*-licentie kon volgens Lessig echter op meerdere vlakken gebruikt worden. Een

breder uitwerking van een nieuwe, algemene licentie op een breder platform was dus nodig (Brandt, 2005, 352).

Openheid stimuleert creativiteit, en vice versa. Daarom startte Lawrence Lessig in 2001 in Stanford met het project Creative Commons, in samenwerking met intellectueel rechtenexperts James Boyle en Michael Carroll, professor computerwetenschappen Hal Abelson, en advocaten Eric Saltzman en Eric Eldred.

Creative Commons is in de eerste plaats een non-profitorganisatie. Het uitgangspunt van de activiteiten van de organisatie is een *open content*-ideaal. Daarom biedt Creative Commons een reeks van licenties aan ter bevordering van open inhoud van creatief werk. Die licenties, voor het eerst vrijgegeven in december 2002, moeten houders van creatief werk in staat stellen om de inhoud openbaar te maken, en toch over voldoende auteursrechtelijke bescherming te beschikken. Auteurs, kunstenaars, muzikanten, maar ook wetenschappers en onderwijzers kunnen via Creative Commons hun werk beschermen op de manier die ze – voor een deel – zelf verkiezen. De Creative Commons-licenties zijn op maat gemaakt van een groeiende groep van gebruikers voor wie het internet openheid betekent, en voor wie het traditionele auteursrecht dus achterhaald is. Waar *file sharing*-netwerken en downloadsites zich vaak in de illegaliteit bevinden, wil Creative Commons juist een einde maken aan die illegale sfeer rond het internet. Volgens Janko Röttgers waren de ontwikkelaars van Creative Commons de eerste auteursrechtenspecialisten die er niet vanuit gingen dat het internet en de auteursrechten elkaar tegenspreken, of dat ze onverenigbaar zijn (Röttgers, 2003, 263). Ergens tussen het klassieke ‘All Rights Reserved’ en het ‘No Rights Reserved’ waarmee het internet vaak geassocieerd wordt, predikt Creative Commons de leuze ‘Some Rights Reserved’. Het klassieke auteursrecht heet copyright, Creative Commons is *copyleft*.

Our aim is to build a movement of consumers and producers of content [...] who help build the public domain and, by their work, demonstrate the importance of the public domain to other creativity. (Lessig, 2004, 283-284)

Het doel van Creative Commons is dus in de eerste plaats het bevorderen van creativiteit en openheid. De organisatie wil daarvoor een legale basis creëren door het aanbieden van de licenties. Een belangrijk uitgangspunt is dat kunst en cultuur steeds voortbouwen op wat er al was. Hoe (on)logisch dat ook mag lijken, het traditionele auteursrecht heeft dat vaak verhinderd, door ongeoorloofd gebruik of plagiaat te claimen bij werk dat gebaseerd is op andere werken. Volgens Lawrence Lessig kan Creative Commons helpen om die situatie te veranderen, in goede zin (Lessig, 2001, 250). Hoewel het dus een juridisch project is, werd Creative Commons voornamelijk vanuit een culturele drijfveer ontwikkeld.

Creative Commons is dus absoluut niet tegen het bestaande auteursrecht. Het probeert eerder om een aanvulling te bieden op het reeds bestaande systeem van bescherming van bestaand werk (Lessig, 2004, 284). Creative Commons kan dus beter gezien worden als een compromis tussen het internet en het traditionele auteursrecht. De licenties zijn toegepast op een tijdperk van constante verandering, zoals we dat vandaag doormaken. Waar het klassieke auteursrecht te statisch is voor een bij uitstek dynamisch medium als het internet, en dus geen sluitende bescherming kan garanderen, is Creative Commons daar veel meer toe in staat.

In tegenstelling tot wat wel eens gedacht wordt, zijn de licenties van Creative Commons niet honderd procent open. Het gaat wel degelijk om licenties voor auteursrechtelijke bescherming, die grotere toegankelijkheid inhouden dan werken beschermd volgens het traditionele auteursrecht. Creative Commons biedt licenties aan op maat van de internetgemeenschap, waar fysieke dragers overbodig geworden zijn – denk aan MP3 – maar waar bescherming van creatief werk meer dan ooit nodig is. De term *Commons* slaat op zaken die voor het publiek vrij toegankelijk zijn, zoals straten, pleinen en openbare parken (Liang, 2004, 33).

Lawrence Lessig ontwikkelde de licenties in de eerste plaats om van het internet een plaats te maken waar advocaten en juristen overbodig worden, waar de gemeenschap van gebruikers zich in grote mate zelf kan reguleren (Lessig, 2004, 305). Flexibiliteit en zelfregulering is iets waar de gebruikers zelf ook vragende partij voor zijn. En vooral zelfregulering is nodig binnen een medium zo oncontroleerbaar en dynamisch als het internet. De constant evoluerende technologie en het internet stelde beleidsmakers en traditionele modellen van bedrijfsvoering zoals de muziekindustrie voor een groot vraagstuk, namelijk hoe kon worden ingegrepen op het internet. Creative Commons beantwoordt dat vraagstuk voor een deel, maar weert de beleidsmakers wel uit het proces van regulering, ten voordele van de grote groep van individuele gebruikers.

These are first steps to rebuilding a public domain. They are not mere arguments; they are action. Building a public domain is the first step to showing people how important that domain is to creativity and innovation. Creative Commons relies upon voluntary steps to achieve this rebuilding. They will lead to a world in which more than voluntary steps are possible. (Lessig, 2004, 286)

Na zeven jaar is Creative Commons geëvolueerd tot een volwassen project, dat de meest brede en populaire *open content*-licenties op het internet aanbiedt. Volgens jurist en onderzoeker Lawrence Liang is die populariteit aan twee factoren te danken: degelijkheid en gebruiksvriendelijkheid (Liang, 2004, 78). Maarten Brinkerink wijst er bovendien op dat Creative Commons vandaag zo populair is dat het voor velen zelfs synoniem is geworden voor *open content* (Brinkerink, 2007, 31).

Lawrence Lessig is op zoek gegaan naar een manier waarop mensen creatief kunnen zijn, alsook hun creatieve werk kunnen beschermen, zonder tussenkomst van een leger advocaten en juristen (Lawrence Lessig, interview met Netzpolitik, 10 november 2006). Lessig had een duidelijk doel voor ogen toen hij Creative Commons ontwikkelde: de bevordering van creativiteit door middel van openheid, op legale basis en op maat van een dynamisch medium als het internet. Dat daar nood aan was, bewijst de enorme populariteit van het fenomeen. Ondanks zijn beperkte levensduur is Creative Commons niet meer weg te denken van het internet en die trend lijkt zich de komende jaren nog te zullen bestendigen.

Creative Commons is ondanks zijn nog maar beperkte bestaan toch al een relatief groot succes. Tijdens de eerste zes maanden na de ontwikkeling werden wereldwijd al meer dan 1 miljoen werken gelicentieerd onder Creative Commons. In 2006 kon je op de populaire *photo-sharing* website Flickr al zo'n 22 miljoen foto's vinden die beschermd werden door de vrije licenties (Brinkerink, 2007, 31).

Ondertussen werkt de organisatie Creative Commons aan de verovering van de wereld met de licenties. Hoewel de licenties wereldwijd gelden, is de organisatie toch begonnen met het uitwerken van nationale varianten, die nauwer aansluiten bij elke aparte jurisdictie. CCI, of Creative Commons International werd daarom ontwikkeld als subdivisie van de organisatie met als doel het coördineren van jurisdictiespecifieke licenties voor zoveel mogelijk verschillende landen. In de meeste landen wordt die rol door een universiteit of ander kenniscentrum opgenomen, vaak op een afdeling (intellectuele) rechten. Creative Commons Belgium is in handen van het Centre de Recherche Informatique et Droit (CRID) in Namen, onder leiding van Séverine Dusollier. Wereldwijd is Creative Commons vertegenwoordigd in 43 landen. In nog eens meer dan tien landen – waaronder Egypte, Vietnam, Tsjechië en Guatemala – is men bovendien bezig met het uitwerken van een nationale vorm van Creative Commons (Creative Commons, februari 2008).

Creative Commons werkt ook aan de fysieke uitbreiding van de organisatie. Sinds enkele jaren heeft Creative Commons nu ook een Europese *hub* voor de coördinatie van de werkzaamheden rond de licenties. Die is gevestigd in de Duitse hoofdstad Berlijn. Creative Commons is na zeven jaar een organisatie met internationale uitstraling, miljoenen gebruikers wereldwijd en erkenning in de juridische wereld.

Dat Creative Commons juridisch sluitend is, is ondertussen ook voldoende bewezen. De eerste grote rechtszaak rond Creative Commons dateert van 2006, toen de Nederlander Adam Curry een proces aanspande tegen het Nederlands tijdschrift Weekend. Dat tijdschrift had foto's van Curry gepubliceerd, waarop een niet-commerciële licentie van Creative Commons rustte. De rechtbank oordeelde in het voordeel van Curry. De zaak *Curry versus Weekend* maakte voor het eerst duidelijk dat Creative Commons niet enkel openheid betekent, maar dat het ook een garantie op rechtszekerheid

biedt (Creative Commons NL, 2006). Voorbeelden van rechtszaken rond Creative Commons zijn er intussen over heel de wereld terug te vinden.

Enter the Creative Commons. [...] Its aim is to build a layer of reasonable copyright on top of the extremes that now reign. It does this by making it easy for people to build upon other people's work, by making it simple for creators to express the freedom for others to take and build upon their work. Simple tags, tied to human-readable descriptions, tied to bulletproof licenses, make this possible. (Lessig, 2004, 282)



*Figuur 3: Logo Creative Commons*

### **2.2.2. Toepassingen van Creative Commons**

Een auteur, componist, wetenschapper, kunstenaar, kortom eender wie creatief werk wil beschermen waarvan hij of zij de eigenaar is, kan kiezen voor een licentie van Creative Commons. Hij of zij kan kiezen uit verschillende formules om dat te doen. Die formules bestaan uit combinaties van vier elementen: naamsvermelding (BY), niet-commercieel (NC), geen afgeleide werken (ND) en gelijk delen (SA). Elke combinatie van die vier elementen levert een andere licentie en dus een andere mate van bescherming op. Het is aan de houder van het auteursrecht om te beslissen welke licentie hem of haar het meest geschikt lijkt.

Een licentie van Creative Commons bestaat uit drie componenten: een rechtsgeldige licentie, een door de mens leesbare omschrijving van die licentie (de Commons Deed die duidelijk maakt wat kan en wat niet), en een door de computer leesbare set van *tags* (labels waarmee men naar het werk kan zoeken op het Web). Het aanwenden van een licentie van Creative Commons is relatief eenvoudig, in die zin dat er geen advocaten of notarissen aan te pas komen in tegenstelling tot de bescherming van sommige vormen van het traditionele auteursrecht. Een licentie van Creative Commons kan door de houder van het auteursrecht met een paar simpele klikken en het invullen van een kort formulier op het internet gebeuren, waarna de licentie meteen geldt. Via dat formulier kan men beslissen in welke mate anderen van het gelicentiëerde werk gebruik kunnen maken.

These three expressions together—a legal license, a human-readable description, and machine-readable tags—constitute a Creative Commons license. (Lessig, 2004, 282-283)

Wanneer de licentie van toepassing is op het werk, wordt die van toepassing op alles wat de auteursrechthebbende met zijn werk doet. De licentie kan opgezegd of veranderd worden, zij het niet met retroactieve kracht. Wie dus later beslist om zijn werk via het traditionele auteursrecht te gaan beschermen, kan de Creative Commons-licentie niet ongedaan maken, en moet daar dus rekening mee houden. De organisatie achter Creative Commons werd opgericht voor het ontwikkelen en toekijken op de licenties, niet om juridische bijstand te verlenen. Bij problemen – bijvoorbeeld misbruik van een beschermd werk – is het aan de houder van het auteursrecht om, al dan niet juridisch, in te grijpen (Creative Commons FAQ, 2008).

#### a. Internationaal

De licenties van Creative Commons werden in december 2002 vrijgegeven. Zoals, eerder al gezegd, betekenen de licenties niet ‘No Rights Reserved’ maar ‘Some Rights Reserved’. Gebruikers beslissen zelf in welke mate ze hun werk vrij willen geven. Die beslissing wordt vervolgens vertaald in een combinatie van een aantal elementen, met een minimum van één en een maximum van drie. De combinatie van die elementen leidt tot zestien verschillende licenties, waarvan er elf rechtsgeldig zijn. Daarvan zijn er zes die algemeen gebruikt worden. Die licenties hebben allemaal minstens *attribution* of naamsvermelding als voorwaarde. De andere vijf licenties zijn nog wel zichtbaar op de website van Creative Commons, maar werden in 2004 uit gebruik genomen toen bleek dat 98 procent van de gebruikers minstens naamsvermelding wilde. In wat volgt wordt een overzicht gegeven van de bestaande Creative Commons-licenties.



#### **Attribution (BY)**

De meest fundamentele en tegelijk de meest vrije formule. Gebruikers kunnen het werk kopiëren, verspreiden, doorgeven, veranderen, remixen, etcetera, voor commercieel en niet-commercieel gebruik. De enige voorwaarde is die van naamsvermelding. Gebruikers zijn verplicht de naam van de auteursrechthebbende te vermelden bij gebruik, aanpassing of verspreiding van het werk.



#### **Attribution-Share Alike (BY-SA)**

Deze formule laat gebruikers toe om het werk te kopiëren, verspreiden, doorgeven, veranderen, remixen, etcetera voor commercieel en niet-commercieel gebruik. De voorwaarden zijn die van naamsvermelding en van het licentiëren onder dezelfde voorwaarden van werk dat voortbouwt op het originele werk (dus via Creative Commons BY-SA of een compatibele licentie).



#### **Attribution-No Derivatives (BY-ND)**

Deze formule laat toe het werk te kopiëren, door te geven of te verspreiden. Veranderingen of aanpassingen (afgeleide werken) zijn echter niet toegelaten. Het werk dient in zijn originele vorm en als geheel verspreid te worden, eveneens met de voorwaarde van naamsvermelding.



#### **Attribution-Non-commercial (BY-NC)**

Deze formule laat gebruikers toe om het werk te kopiëren, verspreiden, doorgeven, veranderen, remixen, etcetera maar enkel voor niet-commercieel gebruik. Afgeleide werken dienen te voldoen aan de voorwaarde van naamsvermelding en moeten eveneens niet-commercieel zijn. Ze hoeven echter niet volgens dezelfde formule beschermd te worden.



#### **Attribution Non-commercial-Share Alike (BY-NC-SA)**

Deze formule laat gebruikers toe om het werk te kopiëren, verspreiden, doorgeven, veranderen, remixen, etcetera maar enkel voor niet-commercieel gebruik. De voorwaarden zijn naamsvermelding en niet-commercieel karakter van afgeleide werken. Afgeleide werken (en afgeleide werken daarvan) dienen dezelfde licentie te krijgen als het origineel werk (dus Creative Commons BY-SA of een compatibele licentie).



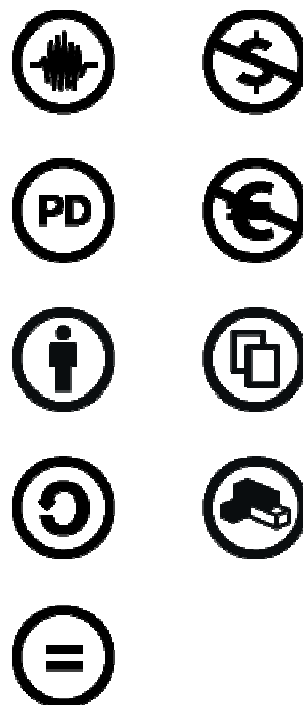
#### **Attribution Non-commercial-No Derivatives (BY-NC-ND)**

Dit is de meest restrictieve van de zes licenties. Deze formule laat toe het werk te kopiëren, door te geven of te verspreiden. Afgeleide werken en commercieel gebruik zijn niet toegelaten. Naamsvermelding is verplicht. Naar deze formule wordt soms verwezen als de *free advertising*-formule, omdat het gebruikers toelaat werk te downloaden en verspreiden, enkel op voorwaarde van

naamsvermelding. Omdat deze licentie vaak gebruikt wordt door muzikanten en componisten, wordt ze ook wel eens de *music sharing license* genoemd.

Deze licenties werden door Creative Commons geïntroduceerd in december 2002, goed een jaar na de oprichting van de organisatie. Om de licenties up-to-date te houden in de snel veranderende omgeving dat het internet is, werkt de organisatie bovendien continu aan de upgrade van de licenties. In de meeste landen waar Creative Commons in een nationale vorm bestaat, wordt vandaag gebruik gemaakt van de verbeterde en geüpdate derde versie (Creative Commons 3.0) van de licentie.

Naast deze basislicenties biedt Creative Commons nog een hele resem aan andere licenties aan. Zo ontwikkelde de organisatie bijvoorbeeld de Sampling (en Sampling Plus en Noncommercial Sampling Plus) License. Die licentie maakt het mogelijk om bepaalde delen van beschermd werk te hergebruiken en aan te passen voor alle mogelijke, niet reclamegerichte doeleinden. Creative Commons lanceerde ook een Public Domain Dedication, om op een rechtsgeldige en sluitende manier werk vrij te geven in het publieke domein. Daarnaast ontwikkelde de organisatie nog enkele licenties voor het beschermen van verschillende soorten tekst op het internet. Niet alle licenties zijn echter een succes. Naast de hierboven vermelde basislicenties die werden geschrapt wegens te kleine vraag, zijn ook enkele andere licenties al verbannen, vooral doordat ze niet over de hele wereld op dezelfde manier konden gebruikt worden (Creative Commons, 2008). De basislicenties zijn wel over de ganse wereld rechtsgeldig. Toch werden ze – in ondertussen meer dan 40 landen – uitgewerkt specifiek voor dat rechtsgebied. Dat gebeurde ook in België.



*Figuur 4: De verschillende elementen van de Creative Commons-licenties*

## b. België

België was één van de eerste landen waar een nationale variant voor Creative Commons werd uitgedacht. Voor de uitwerking van de licenties in ons land, werkt Creative Commons International (CCi) sinds 2004 samen met het Centre de Recherches Informatique et Droit (CRID), een instelling verbonden aan de universiteit van Namen. De leiding van het project ligt in handen van Séverine Dusollier, Philippe Laurent en Loïc Bodson, drie medewerkers van het CRID. Zij hebben gewerkt aan een toegepaste, juridisch sluitende vertaling van de licenties naar het Frans en Nederlands, gericht op de Belgische jurisdictie. Momenteel is de Belgische licentie beschikbaar in versie 2.0 (Creative Commons België, 2008).

Vanuit de gebruikersgemeenschap is de laatste tijd heel wat kritiek gerezen op de Belgische subdivisie van Creative Commons. Volgens sommigen is niemand nog met het project bezig, en loopt het daarom aanzienlijke achterstand op. Ook is het CRID niet genoeg beschikbaar als steunpunt voor gebruikers van Creative Commons-licenties, aldus de gebruikers. Naast de juridische uitwerking en ondersteuning van het licentiemodel is het CRID ook bevoegd voor de *public lead* of bekendmaking en promotie van de licenties, met occasionele medewerking van onder meer het steunpunt BAM (Instituut voor Beeldende, Audiovisuele en Mediakunst) en culturele organisatie Constant vzw. Toch is Creative Commons in ons land nog te onbekend en dat ligt vooral aan het gebrek aan promotie en communicatie vanwege het CRID, waarvan de mensen naar eigen zeggen geen tijd hebben voor de juridische ondersteuning én educatie, promotie en communicatie.

De mensen achter Creative Commons België zijn momenteel bezig met het zoeken naar personen of instellingen die de *public lead* willen overnemen. Het CRID wil de leiding daarvan uit handen geven, omdat te veel tijd wordt opgeslokt door de juridische activiteiten van het project, waardoor promotie en communicatie rond Creative Commons noodzakelijkerwijs naar de tweede plaats is verschoven, en er dus niet meer de nodige aandacht aan kan gegeven worden. Er is inderdaad een aanzienlijke vertraging opgebouwd in de uitwerking van de licenties. Toch zal versie 3.0 voor België hoogstwaarschijnlijk vanaf de herfst van 2008 beschikbaar zijn. Vermoedelijk zal dan ook bekend gemaakt worden wie de publieke leiding van Creative Commons België overneemt. Het CRID heeft zich wel geëngageerd om de verdere leiding van het juridische luik van Creative Commons België op zich te nemen (Séverine Dusollier, correspondentie, 17 juni 2008).

Amper zeven jaar na de lancering van de licenties wordt Creative Commons door velen gezien als volwaardig alternatief voor het klassieke auteursrecht. De licenties zijn gebruiksvriendelijk, juridisch waterdicht en sluiten nauw aan bij een steeds groeiende ideologie van vrije toegang tot cultuur en wetenschap. Creative Commons vindt je terug in de wereld van de wetenschappen, het onderwijs, de beeldende kunsten, literatuur, fotografie, kortom in een heel groot aantal segmenten van het dagelijkse

leven. Ook in de muzikale sector bleek – en blijkt nog steeds – de interesse voor Creative Commons heel groot. De licenties lijken heel wat spelers uit het muzikale veld te liggen, dat is althans te merken aan het grote aantal muzikale werken die de voorbije jaren beschermd zijn met Creative Commons. Het gebruik van Creative Commons in de muzikale sector lijkt bovendien zijn piek nog niet bereikt te hebben. Er is dus wel degelijk een toekomst voor Creative Commons. Om die te begrijpen, is eerst een goed beeld van de huidige situatie nodig.

### 2.2.3. Creative Commons in de muzieksector

The Creative Commons licensing model has enjoyed particularly high adoption rates in the online electronic music community. (Hartmann, 2004)

Vanuit die vaststelling vertrekt Björn Hartmann, computerwetenschapper en componist van elektronische muziek, in zijn essay *Netlabels and the Adoption of Creative Commons Licensing in the Online Electronic Music Community*. Hartmann heeft zonder meer gelijk. Het gebruik van Creative Commons voor muziekstukken op het internet ligt bijzonder hoog. Vrij snel na het lanceren van de licenties werd vanuit bepaalde muzikale middens hoopvol naar Creative Commons gekeken. Dat is op zich niet vreemd. Het probleem van *file sharing* en illegaal downloaden van muziek was één van de groeifactoren van het internet, maar tegelijk een heikel punt. Een grote groep van gebruikers was op zoek naar een legaal alternatief. Hoewel rond de eeuwwisseling al bijzonder veel actie te zien was op het vlak van rechtenbescherming van tekst en software op het Web, was daar voor de muzieksector weinig van te merken.

Toen Creative Commons in 2002 zijn licenties vrijgaf, was het enthousiasme bij enkelen in de muziekwereld dan ook groot. Vandaag, zo'n zes jaar later, is Creative Commons niet meer weg te denken in de online muziekscene en daarbuiten. Een deel van de totale groep van mensen die met muziek bezig zijn – op welke manier dan ook – heeft zijn blik gericht op Creative Commons, en alle uitingen daarvan in de muziekwereld.

#### a. Netaudio

Voorbeelden van het gebruik van Creative Commons op muziekstukken op het internet zijn legio. Het gebruik van de licenties is verspreid over de hele wereld en ook in ons land wordt er gretig gebruik van gemaakt. Verschillende organisaties, websites en personen gebruiken Creative Commons voor de bescherming van hun muzikaal werk. In een flexibele en constant veranderende realiteit als het World Wide Web is het een komen en gaan van allerlei initiatieven en dat geldt zeker voor de wereld van

Creative Commons, die uitsluitend digitaal is en wiens bestaansreden het internet zelf is. Het is dan ook moeilijk om een volledig overzicht te geven van alle vormen van gebruik van Creative Commons op muzikale werken op het internet. Toch zijn er ook in de digitale wereld van vrije (of Creative Commons-)muziek zekerheden, vaak in de vorm van online muziekplatformen, een vorm van verspreiding van muziek die de voorbije jaren erg aan populariteit heeft gewonnen.

Bekende internationale voorbeelden van organisaties en websites die het Creative Commons-licentiemodel gebruiken zijn CCMixer, Gnomoradio, Dogmazic en iRATE Radio. Deze zijn ook in ons land bekend, zij het meestal op erg kleine schaal. Een paar andere voorbeelden verdienen in deze context meer aandacht, omdat ze in ons land veel bekender zijn en ook meer gebruikt worden. De drie meest bekende voorbeelden van online muziekplatformen die Creative Commons gebruiken, en in en rond België ietwat bekend zijn, zijn Electrobelt, Jamendo en Simuze.

Simuze is een Nederlandse (en Nederlandstalige) website in de vorm van een online muziekplatform, waar muzikanten hun muziek kunnen uploaden en waar luisteraars muziek gratis kunnen beluisteren en downloaden. Het project werd in 2005 opgestart door de Nederlandse Stichting Open Media. Achter de website zitten Marten Timan, Björn Wijers en sinds kort ook muzikant en mediaspecialist Maarten Brinkerink. Simuze is een *community based* website, wat wil zeggen dat zo goed als alles wat gebeurt op de website, afhankelijk is van de inbreng van individuele gebruikers. Zo kunnen gebruikers niet alleen muziek uploaden, beluisteren en bespreken, maar – afhankelijk van de gebruikte licentie – diezelfde muziek ook verspreiden of remixen. Simuze is ontstaan uit ontevredenheid met de bestaande muziekcultuur en media. Het muziekplatform omarmt muzikanten en componisten die in de bovengrondse muzieksector (nog) niet aan de bak komen, of zij die daartoe simpelweg geen ambitie hebben.

Volgens Simuze is de cultuur van remixen en verder verspreiden van muziek alleen maar een verrijking, een visie die lijnrecht tegenover die van grote platenmaatschappijen staat, waar remixen vaak het stigma illegaal krijgt toegekend. Om het ideaal van vrije verspreiding en aanpassing van muziek het best te belichamen, hebben de mensen achter Simuze het licentiemodel van Creative Commons geadopteerd. Dankzij Creative Commons kunnen gebruikers van Simuze – in de mate van het mogelijke – zelf bepalen hoe en in hoeverre hun werk beschermd wordt. Op die manier wordt ook de idee van de zelfregulerende *community* veruitwendigd (Simuze, 2008).<sup>5</sup>

Dezelfde idealen van gemeenschap en zelfregulering vindt men ook terug bij Jamendo. Net als Simuze is Jamendo een online *community based* muziekplatform, dat bovendien eveneens gebruik maakt van de licenties van Creative Commons. Het model van Jamendo stelt gebruikers in staat om muziek online te plaatsen, te beluisteren en te bespreken, te remixen en te verspreiden. In

---

<sup>5</sup> URL: <http://www.simuze.nl>

tegenstelling tot Simuze is Jamendo niet geconcipieerd als alternatief voor het bestaande model van de muziekindustrie, maar eerder als een aanvulling zoals Creative Commons dat ook wil zijn voor het systeem van auteursrecht. Wat Jamendo wil doen, is een complementair model bieden voor producenten en luisteraars van muziek, een model ook dat zich specifiek richt op de mogelijkheden van muziek in het huidige digitale tijdperk (Jamendo, perscommuniqué, 5 januari 2005). Dat Jamendo meer wil zijn dan enkel een online muziekplatform, bewijst het economisch model dat achter het project schuilgaat. Sinds januari 2007 wordt de helft van de advertentie-inkomsten van de website rechtstreeks uitgekeerd aan de muzikanten op Jamendo. De inkomsten worden proportioneel uitgekeerd aan de hand van het aantal keren dat muziek gedownload of beluisterd werd. Bovendien is in Jamendo een online systeem van *tipping* ingebouwd, waarbij gebruikers indien gewenst een soort van fooi kunnen uitdelen aan muzikanten, waarvan slechts enkele procenten administratieve kost worden afgehouden en de rest rechtstreeks naar de muzikant vloeit (Nagle, 2007).

Dit exploitatiemodel maakt van Jamendo dus niet zomaar een reactie op de bestaande muziekindustrie en de crisis daarbinnen, maar een interessant en rendabel economisch model. Dat model is bovendien bijzonder succesvol gebleken. Na goed drie jaar telt Jamendo wereldwijd zo'n 350.000 geregistreerde gebruikers, die samen goed zijn voor meer dan 10.000 albums en een goede 59.000 reviews van die albums (Cijfers Jamendo, juni 2008).<sup>6</sup>

Hoewel Jamendo een Luxemburgs initiatief is, richten de mensen achter het online platform zich op een groot deel van Europa en de rest van de wereld, onder meer door het vertalen van de website in verschillende talen. Een Belgisch voorbeeld van een online muziekplatform dat vertaald en aangepast werd voor andere landen, en dat in ons land bovendien relatief snel succes heeft geogenst, is het in Brussel gebaseerde Electrobél.

Laurent d'Havé, muzikant en oprichter van Electrobél, werkte vanuit de gedachte dat online muziekgemeenschappen wel succesvol waren, maar allesbehalve gebruiksvriendelijk. Wat Electrobél onderscheidt van andere *communities*, is dat het een *real world community* is, waarvan de website de verzamelplaats is maar niet de bestaansreden. Electrobél wil ook in het dagelijkse leven aanwezig zijn, en doet dat door het uitbrengen van CD's en kleding, maar ook door het organiseren van dj contests en festivals. De website werd opgericht in 2003 en is sindsdien in verschillende nationale varianten ontwikkeld, onder meer voor Nederland, Frankrijk en Italië.

Electrobél is net als de voorbije voorbeelden, een *user generated* platform. Muzikanten en componisten kunnen hun muziek online plaatsen, waarna elke luisteraar de kans krijgt om feedback te geven op de muziek. Door het toevoegen van muziek op Electrobél wordt automatisch een licentie van Creative Commons van toepassing op dat werk. Hoewel alle stijlen in theorie toegestaan zijn op Electrobél, ligt de nadruk duidelijk op elektronische alternatieve stijlen. Het initiatief werd een derde

---

<sup>6</sup> URL: <http://www.jamendo.com>

plaats toegekend op de World Summit Youth Awards<sup>7</sup> in 2005, in de categorie Creativity & Culture (Electrobel, 2008).<sup>8</sup>

Electrobel, Jamendo en Simuze zijn drie voorbeelden van de adoptie van Creative Commons in de muzieksector die in ons land relatief veel aantrek hebben. Het zijn bovendien toepassingen van *Web 2.0*<sup>9</sup> en de idealen van de online gemeenschap van gebruikers. Het genereren van content gebeurt via en door gebruikers, en andere gebruikers kunnen naar die content op zoek gaan via een *folksonomisch* systeem van *tags* die aan werken worden toegekend. De gemeenschap van luisteraars en muzikanten werkt uiteraard enkel als de nodige feedback wordt gegeven op het online geplaatste werk en in een ideale situatie is de mate van communicatie en uitwisseling tussen de gebruikers groot, op welke manier dan ook.

Tussen ideaal en realiteit loopt vaak een wankel brug, en dat is hier niet anders. Een kritiek die vaak gehoord wordt onder gebruikers van Electrobel, is dat de nodige feedback ontbreekt, althans toch op grote schaal. Electrobel kan wellicht dienen als het beste voorbeeld van deze kritiek. Hoewel de website gebaseerd is op duizenden geregistreerde gebruikers, is de echte *community* van gebruikers die structureel meewerken, beperkt tot zo'n 20 à 30 personen (Eneas Mentzel, interview, 12 juni 2008).

Het model van online muziekplatformen die gebruik maken van Creative Commons heeft zijn succes de voorbije jaren dus meer dan bewezen, zij het dat het *user generated* model door de meeste gebruikers niet volledig wordt gevolgd. Een ander, in grote mate verschillend maar minstens even succesvol voorbeeld van de adoptie van Creative Commons in de muzieksector, is het fenomeen van de netlabels.

## ***b. Netlabels***

Een netlabel is geen regulier platenlabel dat zijn muziek verkoopt op het internet, of een label dat het internet gebruikt om zijn muziek op fysieke dragers aan te prijzen. Een regulier platenlabel met een website is uiteindelijk nog steeds een platenlabel, maar dan wel een platenlabel met een website. Netlabels behoren niet helemaal tot een andere categorie. Ze vertonen overeenkomsten met reguliere labels, maar zijn op sommige vlakken heel verschillend. Wat hen in de eerste plaats kenmerkt, is het

---

<sup>7</sup> De World Summit Youth Awards (WSYA) is een international competitive voor projecten van en voor jongeren die te maken hebben met informatietechnologie en het internet. De WSYA is een onderdeel van de World Summit on the Information Society van de Verenigde Naties.

<sup>8</sup> URL: <http://www.electrobel.be>

<sup>9</sup> *Web 2.0* is de tweede fase van de ontwikkeling van het World Wide Web. Het houdt de overgang in van een verzameling los verbonden websites (*Web 1.0*) naar een allesomvattend platform waar alle mogelijke webapplicaties verzameld worden. Voorbeelden van *Web 2.0* zijn Flickr, YouTube en Wikipedia (bron: Wikipedia).

vrij – dat wil zeggen gratis – beschikbaar stellen van muziekbestanden. Dat gaat vaak gepaard met de adoptie van Creative Commons voor de bescherming van die bestanden.

Een eenvoudige maar heel werkzame definitie voor netlabels geeft Maarten Brinkerink in zijn werk *CyberIndie*. Netlabels, aldus Brinkerink, “zijn onafhankelijke online platformen voor de distributie van digitale muziekbestanden via het internet” (Brinkerink, 2007, 57).

Een andere onderzoeker, Bram Timmers, situeert de kiem van de hedendaagse netlabels in de zogenaamde *tracker* of *demo* scene van het eind van de jaren '70 en begin jaren '80. In die scene werkten muzikanten met soundtrack of *tracker* software voor de computergestuurde creatie van muziekstukken. Die creaties werden vervolgens vrijgegeven als muziekbestand, met de programmeercodes, kanalen, effecten, etcetera erbij. Luisteraars kregen dus niet enkel een muzieknummer maar ook alle elementen nodig om tot dat afgewerkt geheel te komen (Timmers, 2005, 7). De software om muziek te creëren, werd tijdens de beginjaren ook door de muzikanten zelf ontwikkeld. Muzikanten in de *tracker* scene waren over het algemeen echte *computer buffs*: technologisch onderlegd, met een uitgebreide kennis van software en programmeercodes. Het spreekt voor zich dat de muziek uit de vroege *tracker community* een verschijnsel was in de rand van het muzikale landschap. Toch leefde het fenomeen door tot in de jaren '90, toen het door technologische vernieuwingen zo goed als volledig verdween. Die jaren '90 zagen ook het ontstaan van een ander, gelijkaardig verschijnsel: de zogenaamde *Module Groups*. Deze groepen werkten al via het internet, in op feedback gebaseerde online gemeenschappen. Toch kunnen we deze fenomenen nog niet rekenen tot de netlabelscene. Tegen het einde van de jaren '90 kwam die scene pas echt uit de grond (Redenz, 2005, 384).

Het is pas in deze periode dat enkele nieuwe uitvindingen – de personal computer, het internet, software voor muziekproductie en in het bijzonder de ontwikkeling van de MP3 – door enkelen zijn gecombineerd in de vroege netlabelscene, die daarmee voor een deel voortkwam uit de *tracker* scene. Maar niet alleen de ideeën van de *tracker* scene liggen aan de basis van het netlabelgebeuren. Met de komst van het internet ontstond ook een zogenaamde *open source culture*, een informele online beweging die streeft naar openheid op alle vlakken. Het basisidee achter die beweging is dat gebruikers vrij toegang moeten hebben tot online bronnen, gemeenschappen, etcetera met het idee dat de gemeenschap alleen maar baat kan hebben bij openheid. Netlabels veruitwendigen het gedachtegoed van de *open source culture* op muzikaal vlak (Timmers, 2005, 19). Pionier van de netlabelscene, maar tegelijk toch niet helemaal netlabel te noemen, was het in 1991 opgerichte collectief Kosmic Loader Foundation. De meest bekende eerste echte netlabels zoals we die nu kennen zijn het Amerikaanse Monotonik (1996), het Britse Kahvi Collective (1998) en het Duitse Tokyo Dawn Records (1997) (Röttgers, 2003, 140). In de beginjaren focusten de meeste netlabels zich voornamelijk op elektronische muziek. Dat is op zich niet onlogisch. In de digitale cultuur zijn

de meeste gebruikers namelijk bezig met hard- en software, wat leidt tot een overwicht van creatieve uitingen op dat vlak. Die focus op elektronische muziek is beginnen afzwakken naarmate de jaren zijn gevorderd. Vandaag kan je op netlabels terecht voor elke mogelijke muziekstijl, van jazz tot pop, en van electro tot hiphop.

Netlabels zijn stevig geworteld in de *open content*-idealen die leven bij een relatief grote gebruikersgemeenschap op het internet. En niet alles wat *open content* lijkt, is dat ook echt. Omdat de ontwikkelaars van de MP3 een patent hebben op de technologie en zij dus rechten voor gebruik innen, is MP3 voor sommigen die het *open content*-ideaal koesteren, *not done*. Daarom opteert een toenemend aantal netlabels voor het gebruik van Ogg-files naast MP3. Ogg Vorbis is een compressiemethode voor muziekbestanden die volledig licentievrij en dus honderd procent *open content* is. Een voorlopig kleine groep van netlabels waaronder het Britse Hippocamp, werkt uitsluitend met Ogg-bestanden (Timmers, 2005, 12).

Dat op *open content* op het internet geen copyright geldt, is een grove misvatting. Integendeel, juist het open karakter van creatief werk dat als *open content* gepubliceerd wordt, maakt correcte en efficiënte bescherming van dat werk noodzakelijk (Lessig, 2004, 264). Het is dan ook logisch dat een groot aantal – maar niet alle – netlabels de licenties van Creative Commons hebben geadopteerd voor de bescherming van hun werk. Creative Commons is immers ontwikkeld vanuit een *open content*-gedachte, en voor een groot deel gericht op werk dat wordt gepubliceerd op het internet.

Björn Hartmann ziet vier redenen of motieven waarom Creative Commons werd opgepikt door netlabels en waarom de licenties interessant zijn voor artiesten op die netlabels en hun luisteraars. De eerste reden is er één van promotie. Een grote meerderheid van muzikanten haalt zijn inkomsten voornamelijk uit live shows en optredens. Om boekingen binnen te halen, is promotie echter nodig waarvoor de netlabels zich uitstekend lenen. Bovendien tonen cijfers aan dat een aantal netlabelartiesten zelfs meer beluisterd wordt dan muzikanten in het reguliere circuit. Een tweede, meer persoonlijk motief is er één van onafhankelijkheid tegenover de economische realiteit. Zo vervagen de fysische en geografische grenzen wat luisteraars in staat stelt om een bepaald muziekstuk of album lang na de uitgave nog te downloaden – iets wat met een CD of vinylalbum vaak een moeilijke zoektocht is – en dat vanop eender welke plaats ter wereld met als enige voorwaarde het beschikken over een computer met internetverbinding. Omdat alle actie over het internet gebeurt, wordt het voor muzikanten en muziekliefhebbers ook gemakkelijk om een gemeenschap te vormen met gelijkaardige voorkeuren en smaken. Ook deze gemeenschapsvorming, tegelijk de derde reden voor de adoptie van Creative Commons, is niet gebonden aan geografische of fysische grenzen. Een laatste motief, volgens Hartmann, is eerder een bescherming tegen het vluchtige karakter van het internet. Omdat een groot deel van de huidige netlabels er binnen tien of twintig jaar misschien niet

meer is, is bescherming van creatief werk meer dan noodzakelijk. Creative Commons biedt die bescherming op een juridisch sluitende en toch gebruiksvriendelijke manier (Hartmann, 2004).

Hoewel Hartmann vier essentiële motieven schetst voor de adoptie van Creative Commons, kunnen toch nog twee aanvullingen gemaakt worden, voornamelijk vanuit het standpunt van de muzikanten. Het eerste is dat van creatieve vrijheid. Een groot aantal muzikanten vandaag geven hun muziek immers vrij – en dus kosteloos – uit vanwege ideologische overwegingen. Zij prediken het vrije karakter van muziek – en bij uitbreiding alle andere uitingen van cultuur – en hebben in Creative Commons daarvoor een ideale ondersteuning gevonden. Een tweede aanvullend motief is er één van *usability* of gebruiksvriendelijkheid, in de eerste plaats voor de rechthebbenden, meestal dus de muzikanten zelf. De auteursrechtenwetgeving zoals die vandaag bestaat is een groot juridisch kluwen, met bovendien varianten in praktisch elk afzonderlijk land. Daartegenover biedt Creative Commons een licentie die creatief werk wereldwijd afdoende kan beschermen. Houders van zo'n werk kunnen in enkele muisklikken een licentie van Creative Commons op hun werk laten gelden en het ook daarna nog gemakkelijk blijven beheren. Aan de administratieve rompslomp en de juridische kosten die het beschermen van auteursrecht met zich meebrengen, biedt Creative Commons dus een by-pass die de gebruiker zelf in staat stelt zijn werk juridisch te beheren en beschermen.

Eén licentie van Creative Commons is voor netlabels bijzonder geschikt gebleken, in die mate zelfs dat de licentie ondertussen bekend is geworden als de *music sharing license*. Deze licentie (Attribution-Noncommercial-No Derivative Works) verplicht naamsvermelding en verbiedt commercieel hergebruik en afgeleide werken van het origineel. Een groot aantal netlabels gebruikt deze licentie, meestal in de eigen nationale variant (Hartmann, 2004).

De structuur van netlabels is vaak gebaseerd op die van bestaande platenmaatschappijen. De werking van netlabels gaat immers ook uit van een portfolio van bestaande muzikanten of bands, regelmatig aangevuld met nieuwe artiesten, vaak op basis van ingezonden demo's. Ook werken de meeste netlabels rond een bepaalde muziekstijl, iets wat de meeste – vooral kleinere – labels uit het reguliere circuit ook doen. De basis van netlabels ligt dus evenzeer in de *tracker scene* als in de bestaande muziekindustrie. Er zijn echter ook verschillen aan te duiden tussen gewone labels en netlabels. Zo werken de meeste netlabels – logischerwijs, want met geen of weinig inkomsten – met maar een paar mensen. Dat zijn doorgaans vrijwilligers of mensen voor wie het runnen van een netlabel een vrijetijdsbesteding is, waardoor de interne taken of functies vaak ook niet echt van elkaar gescheiden zijn (Hartmann, 2004). Er bestaan echter nog grotere en meer fundamentele verschillen tussen reguliere labels en netlabels.

Netlabels worden gekenmerkt door openheid, wat zich uit in het gratis aanbieden van muziek. Dat is meteen ook het grootste verschil ten opzichte van labels uit het reguliere circuit. Netlabels zijn niet in de eerste plaats gericht op winst. Het uiteindelijke doel van netlabels is niet verkopen, maar gehoord en/of gezien worden. Een platform bieden voor muzikaal talent wordt vaak vermeld als de

belangrijkste *incentive* om een netlabel te beginnen. Muzikanten die muziek uitbrengen op netlabels zijn doorgaans meer op zoek naar feedback en artistieke erkenning dan naar verkoops cijfers (Timmers, 2005, 8).

Een tweede groot onderscheid tussen netlabels en labels uit het reguliere circuit is de omgeving waarin ze zich bevinden. Voor veel labels wordt het internet gezien als extra kanaal voor verkoop en promotie. Zij gebruiken het Web als plaats voor verkoop van muziek op fysieke dragers. Een aantal labels bieden hun catalogus ook aan als MP3-bestanden die tegen betaling kunnen gedownload worden. Toch blijft het internet niet meer dan een extra kanaal voor deze labels, die nog steeds vooral werkzaam zijn via de bestaande kanalen: de media voor promotie en de platenhandels voor verkoop. Voor netlabels daarentegen is het internet veel meer dan dat. Hun activiteiten hebben maar één dimensie en dat is het World Wide Web. De website en de *online community* daarrond is het enige bewijs van bestaan voor de meeste netlabels, buiten het internet is het zo goed als onmogelijk voor een netlabel om te bestaan. Traditionele labels zijn een vorm van eenrichtingsverkeer, van label naar consument. In het tweerichtingsverkeer van netlabels is feedback en gemeenschapsvorming belangrijk.

The netlabel scene differs strongly from the traditional music labels in many ways. One could say it is a parallel universe, which revolves around a similar core. This centre is musical content, but both universe's definitions of it, and their production and distribution methods, are very different from each other. (Timmers, 2005, 9)

De wereld van de netlabels is inderdaad ver verwijderd van die van de betalende muziekindustrie. Slechts weinigen begeven of bevinden zich tegelijk in de twee werelden. De opmerking dat de netlabelwereld een parallel universum is, gaat dus voor een groot deel op. Dat heeft natuurlijk vooral te maken met de roots van veel netlabels. Die lijken vaker in de *open content*-scene op het internet te liggen dan in de wereld van de gevestigde platenmaatschappijen. Er bestaan echter ook mengvormen. Dat zijn vooral netlabels die een deel van hun catalogus vrijgeven als gratis online muziekbestanden, terwijl een ander deel bestemd is voor verkoop. Het kan dan gaan om betalende online muziekbestanden, maar ook om muziek op fysieke dragers als CD en vinyl (Röttgers, 2003, 145). Enkele van de meest bekende netlabels die op die manier werken, zijn de Duitse labels Broque en 2nd Records of het Japanse MinusN.

De inkomsten van de meeste netlabels zijn het vermelden niet waard, vaak zeker niet genoeg om de kosten te dekken. Het enige waar sommige netlabels op overleven, is het plaatsen van reclame op de website, het occasioneel verkopen van CD's of CD-R's met hun muziek (vaak in beperkte oplage), of het verwerven van giften. Voor de meeste netlabels zullen webspace en kosten voor de server de grootste kost inhouden. Daarom juist maken de meeste van die netlabels gebruik van

websites als Internet Archive<sup>10</sup> of Scene<sup>11</sup> om hun muziek – kosteloos – te kunnen aanbieden. Vooral Internet Archive is zo succesvol als depot voor netaudio, dat het vandaag geldt als het ‘moederschap’ voor bijna alle netlabels (Redenz, 2005, 387). Muzikanten en bands die hun muziek uitbrengen via een netlabel moeten hun inkomsten voornamelijk halen uit optredens en merchandising. Op de releases van hun muziek zelf verdienen ze immers niets (Brinkerink, 2007, 37).

Wat is dan de motivatie voor muzikanten om muziek uit te brengen op een netlabel? Het eerste en meest belangrijke motief is creatieve vrijheid. Voor de meeste muzikanten gaat het immers om gehoord te worden, ongeacht de winstmogelijkheden (Timmers, 2005, 15). Dit fenomeen kadert weer in de *open content*-idealen die leven op het internet, waar het (collectief) auteurschap op zich belangrijker is dan de eventueel daaraan verbonden inkomsten. In die zin kan er gesproken worden van een herwaardering van het live-gebeuren. Muzikanten moeten optreden, deels om gezien en gehoord te worden en deels om inkomsten te verwerven. Hoewel dat ook waar is voor artiesten in het reguliere circuit, voor wie het uitbrengen van een album vaak eveneens voor relatief weinig inkomsten zorgt, is dat nog meer het geval voor muzikanten in het netaudiocircuit (Redenz, 2005, 388). De vrijheid van muzikanten in de netlabelwereld uit zich ook in het vaak grote verloop van artiesten. Slechts weinig netlabels werken met een klein aantal muzikanten. De meesten hebben een uitgebreide portfolio van muzikanten, bands en producers van waaruit gewerkt wordt aan het uitbreiden van de catalogus van releases. Zo hebben sommige netlabels maar vijf tot tien vaste artiesten of bands (2063 Music, Xiphoid Process), terwijl anderen over meer dan 50 beschikken (Thinner/Autoplate, Nexsound) (Timmers, 2005, 12).

In vergelijking met muziek uit het reguliere circuit wordt aan netlabelmuziek nog steeds te weinig aandacht besteed. Er bestaan een aantal belangrijke blogs (zoals Netlabelism of MinimalNet) die zich bezighouden met netaudio, een enkele radioshow (Netwaves op de Leuvense Radio Scorpio) alsook een paar webzines (zoals Phlow Magazine) die ermee bezig zijn. Deze media zijn doorgaans gespecialiseerd in enkel netaudio en zo is het ook met de media in het reguliere circuit. Die hebben namelijk weinig of geen aandacht voor netlabelmuziek.

Eén uitzondering is hier om de regel te bevestigen. Het Duitse tijdschrift De:Bug heeft in zijn muziekrubriek aandacht voor zowel netaudio als muziek op de grote platenmaatschappijen. Dit blad buiten beschouwing gelaten, is netaudio een zwaar onderbelicht topic in de media. Op zich is dat ook niet onlogisch, omdat netlabels geen budgetten hebben voor marketing, grootschalige promotiecampagnes of *plugging*<sup>12</sup>.

Toch is de beperkte aandacht vreemd, want sommige netaudio-releases lijken een veel groter publieksbereik te hebben dan andere releases uit het reguliere circuit. Kleine platenmaatschappijen die

---

<sup>10</sup> URL: <http://www.archive.org>

<sup>11</sup> URL: <http://www.scene.org>

<sup>12</sup> Plugging: Het tegen betaling bepaalde nummers op de radio laten uitzenden.

zich in een bepaalde niche bevinden, geven doorgaans zo'n 500 tot 1500 exemplaren van een album uit – op welke drager dan ook. Langs de andere kant bestaat er een groep van releases van netaudio die meerdere honderdduizenden downloads halen. Hoewel de illegale downloads of kopieën van de eerste groep niet kunnen meegerekend worden, kan er toch gesteld worden dat netaudio substantieel een groter bereik heeft dan reguliere labels (Redenz, 2005, 385).

Hoewel eerder werd gezegd dat de netlabelwereld en die van de betalende muziek twee compleet andere, quasi niet-verbonden werelden zijn, moet ook hier duidelijk gemaakt worden dat er uitzonderingen bestaan. Zo zijn er wel degelijk muzikanten die zijn gestart op netlabels om later opgepikt en gereleased te worden in het reguliere circuit. De bekendste voorbeelden daarvan zijn de Zweedse Bobby Baby en het Amerikaanse My Robot Friend. Andere artiesten schommelen dan weer tussen het reguliere en het netaudio-circuit. Zij zijn niet zozeer gestart op netlabels, maar brengen naast reguliere releases ook muziek uit op netlabels als een soort hobby. Deze beweging doet zich het duidelijkst voor in de niche van de microhouse en minimal techno, een substijl van techno. De meest bekende voorbeelden daarvan zijn Someone Else, Samim, Mossa, Jay Haze, Kabale und Liebe, [a]ppendics shuffle, Dario Zenker en Mikael Stavöstrand.

Op goed tien jaar tijd heeft het fenomeen van de netlabels een enorm hoge vlucht genomen. Hoewel het ontbreekt aan de nodige aandacht in de media, kennen netlabels een vrij grote populariteit bij een heel specifieke groep gebruikers, die voornamelijk bestaat uit ervaren internetgebruikers met een brede kennis van de digitale omgeving. Het nut van netlabels lijkt ondertussen ook bewezen. Netlabels geven kansen aan bepaalde artiesten die het in het commerciële circuit nooit gehaald zouden hebben omwille van te weinig verkoopspotentieel. Die artiesten, voor wie erkenning en feedback vaak belangrijker is dan verkoopscijfers, krijgen op netlabels de kans om gehoord en gezien te worden. Netlabels bieden op die manier een valabel alternatief voor de reguliere muziekindustrie.

Dat de netlabelwereld in volle groei is, dat bewijzen de cijfers. Volgens statistieken waren in maart 2008 zo'n 850 netlabels vertegenwoordigd op het Internet Archive, het officieuze 'centrum' van de netlabelwereld. Die 850 netlabels waren goed voor net geen 12.000 *items*, dat wil zeggen albums, singles of compilaties. Dat cijfer groeit elke dag met vijf tot tien *items*. Bovendien verwelkomt het Internet Archive maandelijks zo'n 25 nieuwe netlabels. De groei doet vermoeden dat de top nog niet bereikt is en dat de groei van de netlabelwereld zich de komende jaren nog gaat doorzetten (cijfers Internet Archive, maart 2008).

De groei en het – voorlopig relatief beperkte – succes van de netlabelscene is ook een aantal media niet ontgaan. Enkele bestaande media hebben sinds enkele jaren het fenomeen van netaudio ontdekt en zijn er zich op gaan storten. Het Duitse muziekmagazine De:Bug bijvoorbeeld besteedt sinds enkele jaren aandacht aan netaudio in een vaste rubriek. Bovendien zijn binnen de netlabelscene ook een aantal eigen media opgericht die zich enkel of grotendeels op netaudio focussen. De bekendste voorbeelden zijn Phlow, een Duitse website rond netaudio, en Starfrosch, een Zwitserse

blog die maandelijks *charts* geeft met de beste en meest recente netlabelmuziek. Dichter bij huis is er het radioprogramma Netwaves<sup>13</sup> op de onafhankelijke Leuvense Radio Scorpio. Netwaves geeft wekelijks een overzicht van nieuw netlabelmateriaal en zendt regelmatig ook nieuws en interviews uit omtrent de netlabelscene. Achter het programma Netwaves schuilt onder andere Michel Berghs, de persoon achter Netlabelism.<sup>14</sup> Dat is een blog die zich richt op netaudio en nieuws rond Creative Commons, met een focus op België en Nederland.

Hoewel Europa een vruchtbare bodem is voor netlabels, lijkt België ietwat ondervertegenwoordigd in deze wereld. De reden daarvoor is niet duidelijk. De bekendste netlabels met België als bodem zijn Entity, Sundays in Spring, Another Record (Frans-Belgische samenwerking), Antisocial, Starving but Happy en Souls for Sale. De meest bekende Belgische muzikanten of bands op netlabels zijn Akwalek, Qui Oui, Greg Houwer, Transit, Portables en BpOlar (Netlabelism, 2008).

#### **2.2.4. Relevantie voor de muzieksector**

Hoewel netaudio en netlabels aan een stevige opmars bezig zijn, zijn ze vandaag voornamelijk verspreid in de rand van de muziekwereld. Dat grote platenmaatschappijen hun muziek niet vrijgeven onder Creative Commons, is de logica zelve. De maatschappijen investeren immers in hun artiesten en eisen dan ook *return on investment*. Dat verklaart de geringe aandacht die er in de muzikale wereld aan Creative Commons geschonken wordt. Toch zijn vooral het afgelopen jaar een aantal veranderingen doorgevoerd en een aantal dingen uitgebracht die als voorbode kunnen gezien worden van een kentering in de mentaliteit of een toenadering van de sector naar Creative Commons.

Hoewel dat vaak verondersteld wordt, bracht de Britse rockband Radiohead zijn laatste album niet uit onder een licentie van Creative Commons. Het album, getiteld *In Rainbows*, kwam uit op 10 oktober 2007 en was enkel beschikbaar als download met vrije gift. Hoewel *In Rainbows* vaak wordt gezien als het bekendste voorbeeld van Creative Commons, is het dat de facto niet. Wie wel muziek heeft uitgebracht onder Creative Commons, is de Amerikaanse rockband Nine Inch Nails. Op 4 maart 2008 kondigde die band aan dat het een deel van zijn nieuwe album *Ghosts* online zou beschikbaar stellen. Voor de bescherming van die muziekstukken werd gebruik gemaakt van een licentie van Creative Commons (BY-NC-SA) (Netlabelism, 3 maart 2008).

De opvatting dat er vanwege de grote spelers in de muzikale sector geen interesse is voor Creative Commons, klopt dus niet helemaal. Het voorbeeld van Nine Inch Nails toont aan dat er wel

---

<sup>13</sup> Netwaves zendt wekelijks uit op maandag tussen 20.00 en 21.00 op 106.0FM. De uitzendingen kunnen herbeluisterd worden op <http://www.archive.org/details/netwaves> of op <http://www.radioscorpio.com/netwaves>.

<sup>14</sup> URL: <http://www.netlabelism.net>

degelijk wordt gedacht aan alternatieven voor de bestaande muziekbusiness en Creative Commons is duidelijk één van de denkpijlers. Toch moet het vorige voorbeeld met enige zin voor nuance bekeken worden. Nine Inch Nails is een band die bijna twintig jaar meedraait in het commerciële muziekcircuit. In die twintig jaar is er door platenmaatschappijen zwaar geïnvesteerd in promotie rond de band, en die plukt daar vandaag nog de vruchten van. De massale aandacht die de release van *Ghosts* kreeg in de media, is niet tekenend voor een release onder Creative Commons, integendeel. Wat Nine Inch Nails gedaan heeft, mag dan allesbehalve revolutionair zijn, het heeft een denkpijl in gang gezet en enkele vraagtekens geplaatst bij bestaande muzikale conventies. Alleen al daarom is de release van *Ghosts* van levensbelang geweest voor Creative Commons.

Vanuit andere, meer onbekende hoeken van de muziekindustrie wordt de laatste tijd ook langzaam aan gewerkt rond en geëxperimenteerd met Creative Commons. Het beste voorbeeld is ongetwijfeld dat van de Deense Sofie Nielsen, als muzikante beter bekend onder het pseudoniem Tone. Nielsen debuteerde in januari 2008 met het album *Small Arm of Sea*. Op zich niets nieuw, ware het niet dat het album beschikbaar is als vrije download – beschermd door Creative Commons – én als CD in de winkelrekken volgens regulier copyright. Dat gebeurde in samenwerking met de Deense auteursrechtenorganisatie KODA (Netlabelism, 22 januari 2008). *Small Arm of Sea* heeft de test doorstaan en het bewijs dat copyright en Creative Commons kunnen samengaan, is geleverd. Hoewel het redelijk lijkt om te verwachten dat *Small Arm of Sea* de voorbode is van een bredere, globale toenadering van de sector naar Creative Commons, is dat een voorbarige stelling. De huidige tendens van discussie en experiment lijkt echter wel de deur open te zetten naar een situatie van die aard.

## *Hoofdstuk 3: Creative Commons in de Belgische muzieksector*

### *3.1. Anno 2008*

Niet enkel buiten België is men – voorlopig weliswaar op kleine schaal – bezig met het bekijken van de mogelijkheden van Creative Commons voor de muzieksector. Ook dichterbij huis wordt sinds kort geëxperimenteerd met vrije auteursrechten. In buurland Nederland werd de voorbije jaren zwaar gedebatteerd over het voortbestaan van BUMA, de Nederlandse tegenhanger van auteursrechtenorganisatie SABAM. Die discussie deed enkelen in de richting van Creative Commons kijken. Hoewel in Nederland al een tijdje een pilootproject loopt waarbij Creative Commons-beschermde werk kan worden ingeschreven bij BUMA, is van resultaten daaromtrent voorlopig nog maar weinig te merken. Ook in België is al een eerste – zij het zeer schuchtere – stap gezet. In februari 2008 maakte de Belgische auteursrechtenorganisatie SABAM bekend dat artiesten die bij de maatschappij ingeschreven zijn, vanaf nu de kans hebben om (beperkt) hun werk uit te brengen met een licentie van Creative Commons. Dat houdt concreet in dat SABAM de vormen interactief en niet-interactief online gebruik – oftewel online downloaden en streamen – van muziek als afzonderlijke exploitatiewijzen beschouwt. Wie ingeschreven staat bij de auteursrechtenorganisatie en dat wenst, kan voor deze exploitatiewijzen afstand nemen van de inning door SABAM. De organisatie kan er dan geen rechten voor innen noch uitkeren, en de houder van het werk kan dat vrijgeven zoals hij of zij dat zelf wenst, dus ook met één van de licenties van Creative Commons (Poppunt, 20 februari 2008).

Hoewel er nog grote onduidelijkheden in te vinden zijn – hoe wordt bijvoorbeeld gecontroleerd of een afgespeeld nummer een betaalde dan wel een gratis MP3 is? – geldt deze maatregel toch als een stap in de goede richting wat betreft de erkenning van Creative Commons in de muzieksector. De vraag rijst natuurlijk of een toenadering tussen Creative Commons en diezelfde muzieksector wenselijk is, en wat het voor wie kan en mag opleveren. Het lijkt dus noodzakelijk om de huidige situatie te bekijken vanuit verschillende invalshoeken om te kunnen besluiten wat Creative Commons voor elke partij in de muzieksector kan betekenen.

#### **3.1.1. Wie gebruikt Creative Commons?**

Het uitgangspunt van dit hoofdstuk is het gebruik van Creative Commons in de Belgische muzikale sector, wat de voor- en nadelen daarvan zijn en voor wie. Heel wat personen en instellingen maken immers gebruik van de licenties. Hét grote probleem is dat er in die groep van gebruikers geen enkele generalisering te maken valt. Het gebruik van Creative Commons is te verspreid en komt voort uit te

veel oorzaken, om het te kunnen bekijken vanuit één bepaald oogpunt. Bovendien ontbreekt voorlopig elk cijfermatig materiaal van waaruit een grondige analyse kan doorgevoerd worden. Misschien is het fenomeen nog te jong voor een uitgebreid kwantitatief onderzoek. Een kwalitatief onderzoek, op basis van onderzoek en interviews, vanuit zoveel mogelijk invalshoeken, is dus waar deze scriptie zich op focust.

Degenen voor wie Creative Commons in theorie is ontwikkeld, zijn de houders van het auteursrecht op een creatief werk. Het grootste deel van die groep wordt, in de context van de muzieksector, in beslag genomen door de muzikanten zelf. Zij zijn op zich al een heterogene groep, en de redenen waarom ze met Creative Commons bezig zijn, zijn al even verscheiden. Toch liggen aan de oppervlakte een aantal raakvlakken of gemeenschappelijke gronden waarom muzikanten de licenties gebruiken. De eerste, en tegelijk één van de belangrijkste redenen, is het wettelijk kader dat Creative Commons biedt waarin muzikanten hun creatief werk kunnen beschermen. Veel meer dan het klassieke copyright bieden de licenties van Creative Commons immers de mogelijkheid om het auteursrecht op dat werk zelf op een relatief eenvoudige wijze vast te leggen. Gebruiksvriendelijkheid – of zoals dat in de online sfeer heet: *usability* – staat hier centraal. Creative Commons gebruiken vereist geen legertje advocaten, geen juridische kennis en zeker geen financiële input en zorgt er dus voor dat muzikanten heel gemakkelijk en snel de bescherming van hun werk kunnen verzekeren. Toch is dit geen volledig antwoord op de vraag waarom velen hun toevlucht nemen tot Creative Commons. Het gebruik van de licenties wordt vaak gemotiveerd door veel meer dan enkel *usability*. Er bestaan verschillende redenen waarvan er twee duidelijk tegengesteld zijn en die de muzikanten als groep verdelen.

Een eerste groep van muzikanten gebruikt Creative Commons voornamelijk vanuit pragmatische of rationele overwegingen. Voor hen zijn de licenties een geschikte manier om de bescherming van hun werk zelf in de hand te houden. Deze artiesten staan over het algemeen niet negatief tegenover het klassieke systeem van auteursrechten en velen zijn zelfs bereid er op een bepaald punt ook in te stappen, maar hebben het gevoel dat op dit punt in hun muzikale carrière deze licenties beter zijn. Het gebruik van Creative Commons is dus niet zozeer een ideologische dan wel een zakelijke overweging (Laurentz Groen, interview, 6 maart 2008).

Die argumentatie wordt niet gedeeld door alle muzikanten die de licenties gebruiken. Voor sommigen betekent het vrij uitbrengen van hun muziek een vorm van creatieve vrijheid. Zij geven aan dat ze zich via hun muziek voor honderd procent vrij willen uitdrukken en Creative Commons past prima in dat plaatje. Het grote verschil met de groep van rationele gebruikers is dus dat bij deze muzikanten Creative Commons wel degelijk kan gezien worden als een vorm van verzet tegen de *mainstream* muziekindustrie. Zij geloven dat het ontbreken van een marketingmachine en winstdoelstellingen meer pure, zuivere muziek kan opleveren, en brengen hun muziek dan ook via het internet uit, gratis en oor iedereen beschikbaar. Bovendien is in de *mainstream* muziekindustrie

weinig ruimte voor experiment, waardoor net de meer experimentele muzikanten zich gaan richten op vrije muziek en Creative Commons (Eneas Mentzel, interview, 12 juni 2008).

Dit verschil in beweegredenen wordt duidelijk wanneer men het voorbeeld van Electrobél neemt, het Belgisch online muziekplatform waar muzikanten hun creaties onder Creative Commons kunnen uploaden en daarover feedback krijgen. Een deel van die artiesten gebruikt Electrobél omdat het aansluit bij hun persoonlijke overtuigingen van creatieve vrijheid en gelijkheid. Ieder die dat wenst, kan op Electrobél namelijk zijn of haar eigen muziek kwijt, ongeacht de stijl of kwaliteit, al ligt de nadruk bij de meeste muzikanten veeleer op elektronische stijlen. Naast deze groep van overtuigde vrijheidslievende creatievelingen neemt een ander deel van de gebruikers deel aan Electrobél uit – alweer – pragmatische of doelgerichte overwegingen. Hier gaat het dan vooral om jonge of beginnende muzikanten, die voor het eerst hun creaties aan de wereld willen tonen, en die vooral uit zijn op feedback van gelijken of meer ervaren personen in het circuit. Zij beschouwen Electrobél niet zozeer als een doel op zich maar veeleer als een opstapje naar het uitbouwen van een verdere carrière, eventueel in een systeem van regulier copyright. De kans is groot dat vele van deze Electrobél-membbers niet eens vertrouwd zijn met het fenomeen Creative Commons, en dat sommigen zelfs niet weten dat ze hun werk – via Electrobél automatisch – op deze manier beschermen (Laurentz Groen, interview, 6 maart 2008).

Grote verschillen bestaan er dus binnen de op zich al heterogene groep van muzikanten die met Creative Commons werken. Toch bestaan ook een aantal gemeenschappelijke raakvlakken waar – op een paar uitzonderingen na – door velen in dezelfde richting gekeken wordt. Op de vraag of een toenadering tussen de muziekindustrie en Creative Commons wenselijk is, antwoorden quasi alle ondervraagden positief. Dat is zeker het geval bij de muzikanten zelf, maar ook bij heel wat andere betrokkenen binnen het muziekcircuit. Want naast de grote groep van muzikanten, zijn in de Belgische muzieksector nog heel wat anderen met rechtenbeheer bezig.

Een hoek van waaruit de laatste jaren opvallend veel in de richting van Creative Commons wordt gekeken, is die van concertzalen, culturele centra en jeugthuizen, kortom alle instellingen die bezig zijn met het boeken van muzikanten en/of voor wie muziek een deel van de dagelijkse werking in beslag neemt. Vooral enkele jeugthuizen in ons land lijken actief op zoek naar alternatieven voor de reguliere muziekindustrie. Oorzaak daarvan is vooral de onvrede over auteursrechtenorganisatie SABAM, aan wie jeugthuizen rechten betalen voor hun jaarlijkse werking en bij fuiven en evenementen. Hoewel een aantal verantwoordelijken van jeugthuizen zich de afgelopen jaren hebben geïnformeerd over muziek onder Creative Commons, zijn er tot nu toe geen voorbeelden bekend van jeugthuizen die daadwerkelijk de overstap naar netaudio gewaagd hebben (Michel Berghs, interview, 19 mei 2008).

Die situatie is lichtjes anders in het circuit van concertzalen, culturele centra en kunstencentra. Hoewel ook daar de voorbeelden van het gebruik van Creative Commons op één hand te tellen zijn,

wordt er wel degelijk al meer mee geëxperimenteerd. Een voorbeeld: de Leuvense concertzaal Het Depot organiseerde in 2006 en 2007 een aantal kleinschalige concerten met artiesten uit het vrije circuit in samenwerking met de Leuvense organisatie Netlabelism. Daarnaast werd ook een muzikant die al heel wat netaudio had uitgebracht – de Vlaamse QuiOui – geprogrammeerd in het voorprogramma van de Britse band Coldcut op 11 mei 2007. Hoewel de programmatie van dit soort artiesten tot nu toe slechts een heel beperkt succes heeft gekend, is de organisatie achter Het Depot toch vastbesloten om ook in de toekomst verder te gaan met dit concept (Mike Naert, interview, 10 april 2008).

Veel gestructureerder wordt er met Creative Commons gewerkt in Kunstencentrum Vooruit in Gent, waar eveneens een groot deel van de programmatie uit muziekconcerten bestaat. Hoewel men in Gent niet actief bezig is met het programmeren van muzikanten uit het netaudiocircuit, wordt er binnen de artistieke werking van Vooruit wel heel actief gewerkt met de licenties. Dat gebeurt in de eerste plaats op puur zakelijk niveau. Het kunstencentrum besloot in 2007 om een nieuwe website uit te bouwen volgens de normen van *Web 2.0*. Wat belangrijk was, was dat elke gebruiker objecten kon toevoegen aan de website, gaande van tekst tot muziek- en videobestanden. Omdat voor zo'n platform een heel progressief beleid nodig is voor de bescherming van auteursrechten, is de artistieke werking van Vooruit beginnen experimenteren met Creative Commons. Dat proces bevindt zich nu in een zeer vroege fase en is nog constant in verandering. Toch zijn nu reeds enkele krijtlijnen in het beleid uitgetekend. Een standaardcontract tussen het kunstencentrum en een artiest – in eender welke culturele discipline – bevat altijd een clausule over de rechtenbescherming. Die bepaalt dat Vooruit zich het recht behoudt om opgenomen materiaal van die artiesten via Creative Commons uit te brengen. Tot nog toe is dat nog maar één keer geweigerd. Vervolgens zou het kunstencentrum veel actiever aan de slag kunnen met opgenomen materiaal dan volgens het klassieke auteursrecht gebruikelijk was. Het vrijere gebruik van dat materiaal past op zijn beurt weer perfect in de *Web 2.0*-idealen van een *user generated community* wat de website van Vooruit zou moeten zijn (Bart Verhaevert, interview, 29 mei 2008).

Het Gentse kunstencentrum lijkt voorlopig de enige speler in het Belgische muzikale – maar ook het hele culturele – veld die op zo'n intensieve manier met Creative Commons bezig is. In andere instellingen en organisaties wordt er ontegensprekelijk wel aan gedacht, over gesproken of rond gebrainstormd, maar concrete resultaten zijn er buiten Gent niet te vinden. De artistieke werking van Vooruit hoopt dan ook dat zij een pioniersrol kan gaan spelen in een tijd en ruimte waarin het internet en de rechtenbescherming binnen dat medium en ook Creative Commons enkel aan belang kunnen winnen (Bart Verhaevert, interview, 29 mei 2008).

### 3.1.2. Waarom Creative Commons?

Het nut van werken met de licenties van Creative Commons is, ondanks de nog beperkte levensduur – en bovendien op zeer kleine schaal – voor de muzieksector ontegensprekelijk bewezen. Wat vooral duidelijk is geworden tijdens de voorbije jaren is dat de licenties een volwaardig alternatief kunnen bieden voor het klassieke systeem van auteursrechten. Vooral in de online omgeving is Creative Commons een flexibele en daarom veelgebruikte en wijdverspreide vorm van bescherming van creatief werk. Juristen zien die tendens enkel nog groeien met de toename van *Web 2.0*-toepassingen. In de enkele rechtszaken die al werden gevoerd, hebben de licenties van Creative Commons hun rechtsgeldigheid meer dan bewezen. De licenties zijn volgens juristen sluitend, volwassen en bovendien flexibel genoeg om mee te draaien in alle sectoren van de steeds meer gedigitaliseerde maatschappij (Matthias Coppens, interview, 15 maart 2008).

Voor de muzieksector houdt Creative Commons een aantal specifieke mogelijkheden in zich. Vanuit het standpunt van programmatoren en organisatoren is het financiële luik het meest voor de hand liggend. Wanneer artiesten uit het netaudiocircuit worden geboekt, hoeft men immers geen auteursrechten te betalen aan SABAM. Daartegenover staat dat diezelfde artiesten vaak uit een onbekend of ondergronds circuit komen en slechts een beperkt publiek kunnen aantrekken. Dat op zich verhoogt de productiekost van zulke boekingen aanzienlijk, wat door de niet-betaalde kosten van SABAM grotendeels moet worden gecompenseerd. Het niet betalen van auteursrechten kan dus een belangrijke maar geen doorslaggevende factor zijn bij het boeken van Creative Commons-artiesten. Vele organisatoren zijn daarentegen aangetrokken tot die ‘andere’ wereld waartoe deze artiesten vaak behoren. Zij zijn op zoek naar ‘onontgonnen’ kwaliteit en talent en vinden dat in de wereld van Creative Commons net als als in het reguliere muziekcircuit. Sommigen laten zich naar eigen zeggen ook aantrekken door de formule van Creative Commons op zich, waarin de muzikanten veel meer zelf de controle over hun werk behouden, en de artiesten zelf dus ook – noodgedwongen ook – meer met de bescherming van hun eigen werk bezig zijn. Toch is in de wereld van concerten en festivals nog maar heel weinig actie op het vlak van boekingen van Creative Commons-artiesten. Dat ligt naar eigen zeggen aan het feit dat deze artiesten zich in een ander muzikaal universum bevinden, waartoe maar moeilijk toegang te krijgen is. De wil is er vaak wel, maar niet de tijd of de middelen om kwaliteit en talent op te sporen in de ongelooflijk uitgebreide wereld van de netaudio. Dat zorgt ervoor dat boekingen voor concerten of festivals van muzikanten die met Creative Commons werken, in ons land tot nu toe te zeer beperkt zijn gebleven (Mike Naert, interview, 10 april 2008).

Vanwege de platenmaatschappijen, één van de pijlers van de muziekindustrie zoals we die vandaag kennen, is het voorlopig nog bijzonder stil rond het fenomeen Creative Commons. Dat is geen verrassing. Platenlabels zijn immers marktgeoriënteerde bedrijven, gericht op het maken van winst door middel van investeringen. Die investeringen zijn muzikanten en bands waarvan wordt gehoopt

dat ze winst opleveren door verkoop van albums en merchandising, maar ook via optredens en inning van auteursrechten. Dat deze maatschappijen dan ook niet bereid zijn om hun muziek vrij te geven via Creative Commons, lijkt niet meer dan normaal (Jasper Verdin, interview met Radio Scorpio, 14 november 2007).

De vraag of een toenadering tussen de gevestigde platenmaatschappijen en Creative Commons in de toekomst nog zal geschieden, kan voorlopig niet beantwoord worden. Op de vraag of de platenmaatschappijen meer rekening moeten gaan houden met Creative Commons, daarop kan voorlopig al voorzichtig positief geantwoord worden. De wereld van de netaudio is immers nog volop in expansie, en die groei lijkt zich voorlopig enkel te zullen doorzetten. De muzikale wereld waarbinnen met Creative Commons wordt gewerkt, wordt een entiteit waarmee men zeker rekening zal moeten houden. Of het nu gaat om het gebruiken van de licenties of het zoeken naar nieuw talent in de uitgebreide netaudiowereld, het is hoe dan ook wenselijk dat de platenmaatschappijen – en met hen de hele muzikale sector – zich meer over het fenomeen gaan buigen.

Wat zo goed als alle partijen uit het Belgische muziekcircuit gemeen hebben, is een gezonde interesse in Creative Commons en de mening dat de muzieksector alleen maar baat kan hebben bij het fenomeen. Een opvallend groot deel van de betrokkenen – gaande van de luisteraars en muziekliefhebbers tot de hoogste regionen van de muziekindustrie – kent Creative Commons, of heeft er op zijn minst al eens van gehoord. Het is dan ook een vraagteken waarom er tot nog toe zo weinig concreet werd gerealiseerd met de licenties.

De reden voor het gebrek aan aandacht voor Creative Commons kan misschien beter bekeken worden in het perspectief van de hele auteursrechtenwetgeving. Muziek mag dan wel één van de meest succesvolle creatieve industrieën zijn, weinigen zijn bezig met het hoe en wat van de rechten op muzikaal werk. Kort gezegd, rechtenbescherming is geen *hot topic* in de muzieksector en Creative Commons is daar mee het slachtoffer van. Het gebrek aan aandacht op zich is vreemd, want in de huidige sfeer van digitalisering en stijgend belang van het internet en alles wat zich binnen dat medium afspeelt, is rechtenbescherming wel degelijk *hot*. Creative Commons heeft de mogelijkheid in zich om een belangrijke rol te spelen voor creatief werk in een online omgeving en de gebrekkige aandacht is – zeker naar de toekomst toe – een gemiste kans.

Het gebrek aan (correcte) kennis van de licenties ligt allicht mee aan de basis van het feit dat er met Creative Commons nog maar weinig concreet gerealiseerd is in ons land. Wat wel al is gerealiseerd – programmering van enkele netaudiomuzikanten in Het Depot en op andere plaatsen, gebruik van de licenties in artistieke werking van Vooruit en opening naar de licenties toe bij SABAM – is nog te vaag, te onduidelijk of nog in een te vroege fase om van enig resultaat te kunnen spreken.

Voor de consument van muziek, de luisteraar, ligt het probleem dan weer bij de omgeving waarbinnen netaudio zich bevindt. Dat die muziek minder toegankelijk is, kwalitatief slechter, of enkel uit enkele obscure stijlen bestaat, is een grove misvatting. Zoals in de reguliere muziekindustrie

worden er heel goede, minder goede, en ronduit slechte dingen uitgebracht in het netaudiocircuit. Dat geldt zowel voor de kwaliteit als voor eigen smaak. Bovendien worden alle stijlen van muziek met Creative Commons uitgebracht, van regelrechte popnummers over alle mogelijke elektronische stijlen tot zelfs klassieke muziek, jazz en country.<sup>15</sup> Het grote probleem is dat tussen het reguliere circuit en dat van de netaudio weinig of geen overlap bestaat, dat het met andere woorden twee compleet verschillende werelden zijn, die bovendien voor personen uit het andere circuit heel ontoegankelijk lijken.

Luisteraars weten over het algemeen niet waar te beginnen zoeken en voelen zich overdonderd door de grote hoeveelheid muziek die in het netaudiocircuit rondgaat. Die obstakels, samen met een totaal gebrek aan aandacht voor netaudio in de gevestigde media, zorgt ervoor dat heel wat muzikliefhebbers, als ze überhaupt al van netaudio gehoord hebben, de stap niet of nauwelijks durven wagen. En daarin moet verandering komen, al was het maar voor de erkenning van een groot aantal bijzonder getalenteerde muzikanten die nu soms niet het respect krijgen dat ze verdienen omdat ze zich – willens nillens – in een onderstroom van de gevestigde muzieksector bevinden.

### 3.2. De toekomst?

Nu het verleden en het heden van Creative Commons en de Belgische muzikale sector zijn geschetst, komt deze scriptie toe aan een laatste gedeelte: de toekomst. Die ziet er logischerwijs een pak minder zeker uit dan de voorbije gedeeltes. Het is voorlopig gissen naar de evolutie van zowel de muziekindustrie als Creative Commons in de komende jaren. En toch kunnen aan de hand van enkele (recente) evoluties voorzichtige verwachtingen geuit worden.

Een voorbeeld: nog nooit in de geschiedenis is men in de muzieksector zo bezig geweest met rechtenbeheer als de voorbije jaren. Die aandacht is er grotendeels noodgedwongen gekomen door het succes van het internet en de illegale praktijken van *file sharing* en muziek downloaden die dat met zich meebracht. Er wordt algemeen verwacht dat het internet als medium nog zal groeien, waardoor rechtenbescherming wellicht nog in belang zal uitbreiden. De bescherming van auteursrechten is een complexe bezigheid waarvoor vaak een uitgebreide juridische kennis maar ook een pak geld nodig is. Het is vandaag al duidelijk dat veel gebruikers op zoek zijn naar een beetje eenvoud en in die zoektocht past Creative Commons perfect. Het lijkt dan ook logisch om te verwachten dat het gebruik van de licenties in de nabije toekomst enkel nog zal toenemen.

Dit is echter maar een voorbeeld, en bovendien een veronderstelling. Er bestaan immers net zoveel toekomstvisies als er mensen zijn die bezig zijn met Creative Commons en/of de muzieksector. Een

---

<sup>15</sup> Een uitgebreid overzicht van netlabels per stijl, componist en netlabel is terug te vinden op <http://phlow.de/netlabels>.

schets maken van het verleden en het heden was al een moeilijke taak, een toekomstbeeld opstellen lijkt nog veel moeilijker. Daarom kiest deze scriptie ervoor om zich te beperken tot de situatie vandaag. Visies, doelstellingen, wensen voor de toekomst zijn er immers zo veel en zo verschillend, dat het moeilijk wordt om ze allemaal op te sommen. Daarom eindigt het feitengebaseerde gedeelte van deze scriptie hier. De auteur van deze tekst heeft echter ook een eigen mening over het fenomeen, en wil een aantal visies proberen te formuleren met betrekking tot de toekomst. In het besluit worden daarom een aantal persoonlijke aanbevelingen geformuleerd met betrekking tot de toekomst van Creative Commons in de Belgische muzieksector. Het staat de lezer vrij om na het lezen van deze scriptie zijn eigen visie op de situatie vandaag en op de toekomst te ontwikkelen. Er kan dan ook alleen maar gehoopt worden dat deze scriptie de ontwikkeling van een eigen visie kan aanzwengelen, door een duidelijk feitenverslag met de nodige kritische vragen en een genuanceerde blik.

## ***Besluit: enkele aanbevelingen voor de toekomst***

Zoals hiervoor al aangehaald werd, is het praktisch onmogelijk om een accuraat toekomstbeeld op te stellen van Creative Commons in de Belgische muzikale wereld, net omdat het een zo jong en constant evoluerend fenomeen is. Het is te vroeg om al een uitgebreide synthese van het verleden te maken. Daarom wordt er de voorrang aan gegeven om te focussen op de (nabije) toekomst. Deze scriptie wil daarom een aantal aanbevelingen formuleren voor de Belgische muzieksector en alle betrokkenen met betrekking tot Creative Commons. Het is belangrijk om te noteren dat deze aanbevelingen voortkomen uit een persoonlijke – en dus subjectieve – visie van de auteur van deze scriptie, gemaakt op basis van het feitenverslag dat door onderzoek en interviews werd opgesteld.

De aanbevelingen stammen uit een wens voor een progressief systeem van rechtenbeheer, dat de muziekwereld (noodgedwongen) vroeg of laat zal gaan omarmen. De aanbevelingen zijn niet gratis, maar gaan voort op wat vandaag als zeker wordt aangenomen in de muziekwereld. De hedendaagse situatie staat als het ware model voor wat de toekomst zou kunnen brengen. Het vertrekpunt is een aantal zekerheden, van waaruit onzekere doelstellingen voor de toekomst voortkomen.

Wat vandaag bijvoorbeeld een zekerheid is, is dat geen enkele partij in de Belgische muzieksector voldoende bezig is met (digitale) rechtenbescherming. Voor de grote spelers als de platenlabels, concertzalen en festivals lijkt het voorlopig meer op nahinken op wat zich de voorbije jaren onder invloed van het internet heeft voorgedaan, dan er creatief en progressief mee omgaan. Deze situatie komt niemand in de muziekwereld ten goede. Verandering is dan ook levensnoodzakelijk.

In de voorbije hoofdstukken is geopperd dat een hechtere samenwerking tussen de verschillende betrokken partijen – op veel meer vlakken dan enkel rechtenbescherming – voor iedereen zijn voordelen kan hebben. De nood aan een toenadering van alle partijen in de Belgische muzieksector naar elkaar toe maar ook naar Creative Commons toe, is voorlopig voor velen meer droom dan werkelijkheid. Dat is geen verrassing. Wie de muziekwereld in ons land bekijkt, merkt dat verschillende personen en groepen zich vaak in een eigen specifiek domein bevinden, en geen of weinig moeite doen om een blik buiten die niche te werpen. Omdat het op de eerste plaats draait om de muziek op zich, liggen de meeste betrokkenen bovendien niet wakker van auteursrechten en de eventuele schending daarvan. Wanneer het gaat om kennis en gebruik van Creative Commons, wordt dat gebrek aan aandacht alleen maar duidelijker.

Dat een toenadering tussen de verschillende betrokken partijen in de muzieksector wenselijk is, is ondertussen hopelijk duidelijk genoeg gemaakt. Creative Commons en de organisatie die erachter schuilgaat zullen zo'n toenadering echter niet forceren. Daarvoor is het nog te veel een

verschijnsel in de marge van de muzieksector en bovendien ligt het initiatief bij Creative Commons bij de gebruikers, en niet bij de organisatie.

Toch zijn de vrije licenties niet zaligmakend, en enkel Creative Commons voor de bescherming van creatief werk lijkt niet alleen onhaalbaar maar ook niet wenselijk. In bepaalde gevallen zijn de vrije licenties gewoonweg niet relevant en de nood aan copyright zoals we dat vandaag kennen, zal eveneens blijven bestaan. Het gaat er daarom niet om om het klassieke copyright te verdringen door zoveel mogelijk Creative Commons te gaan gebruiken. Wat de toekomst nodig heeft, is een efficiënte, rationeel georganiseerde en eenvoudige samenwerking van alle betrokken partijen in een systeem waarin verschillende vormen van auteursrecht – inclusief Creative Commons – bestaan.

Eén vraag blijft voorlopig, in de context van dit onderzoek, onbeantwoord: wat kan en zal Creative Commons in de toekomst (kunnen) betekenen voor de Belgische muziekwereld? Het eerste antwoord daarop is voor de hand liggend. Creative Commons zal immers een blijvend alternatief vormen voor het klassieke systeem van auteursrechten. Wie niet in het reguliere systeem wil meestappen, om welke reden dan ook, zal in de vrije licenties een goed alternatief vinden.

De rechtsgeldigheid van Creative Commons is ondertussen – na erkenning in enkele belangrijke rechtsgebieden – voldoende bewezen om de licenties als sluitend te kunnen vertrouwen. De volgende stap die moet genomen worden, is informeren en promoten van de licenties. Die stap is in vele sectoren en zeker de muzikale nog onvoldoende gezet.

Hoewel een groot aantal personen in de Belgische muziekwereld met Creative Commons bezig is, zijn de licenties bij de meerderheid van de betrokkenen onvoldoende bekend. Daarvoor ontbreekt een orgaan om de promotie te verzorgen, maar ook een andere mentaliteit. Wat er ook gerealiseerd wordt, in de muzieksector blijft het nahinken op wat er in de digitale omgeving gebeurt. Hoewel het algemeen geweten is dat daarin verandering moet komen, gebeurt dat nog steeds te weinig. Het is pas als de sector goed de mogelijkheden – maar ook de problemen – van de digitale omgeving kent en begrijpt, dat Creative Commons ook op grote schaal en correct kan geïntroduceerd worden.

Zoals dat vaak het geval is in vele sectoren van de maatschappij en dus ook die van de muziek, zijn maar weinigen bereid om de eerste stap te zetten. Voorlopig lijkt het erop dat de meeste betrokkenen wachten op de reactie van enkele belangrijke spelers, in dit geval de gevestigde platenmaatschappijen en de auteursrechtenorganisatie SABAM. In de huidige context van continue digitalisering, waarin elke nieuwe technologie de kans op een nieuwe revolutie op het internet inhoudt, zijn die instellingen echter te groot en te statisch. De hiërarchie van deze ondernemingen is zo uitgebreid dat het simpelweg onmogelijk is om gepast en tijdig te reageren op nieuwe fenomenen als Creative Commons. SABAM heeft enkele maanden geleden nog getracht een toegeving te doen door het gebruik van Creative Commons – in theorie – toe te staan op bepaalde vlakken van exploitatie. Volgens de auteursrechtenorganisatie ging het om een belangrijke, progressieve verandering. Volgens

juristen betekent deze maatregel weinig of niets, en zal hij heel snel voorbijgestreefd zijn (Matthias Coppens, interview, 15 maart 2008).

Een voorbeeld als dit maakt duidelijk dat voorvechters van Creative Commons hun heil niet zullen moeten zoeken bij de grote spelers in de muziekwereld. En dat terwijl er net nood is aan iets of iemand om een voortrekkersrol te gaan spelen. Wat Creative Commons mist in België, is een *core*, een soort van centraal punt van waaruit op dynamische wijze gewerkt wordt aan informeren en aanprijzen van de licenties. Wat eerst en vooral nodig is, is structuur. Dat die kan gecreëerd worden door organisaties als Netlabelism, dat staat vast. Veel meer initiatieven zijn echter nodig, op veel meer vlakken dan enkel het muzikale, om van Creative Commons een algemeen bekend en volwaardig alternatief voor het klassieke copyright te maken. De juridische ondersteuning van de licenties zal in handen blijven van het CRID in Namen, waarvan de medewerkers zich hebben geëngageerd om die rol tenminste nog enkele jaren op zich te nemen. De taak van de nieuwe *public lead* die naar alle waarschijnlijkheid in het najaar van 2008 bekend zal gemaakt worden, zal bij voorkeur meer bij het promotionele aspect van de licenties liggen. Enkel op die manier kunnen meer gebruikers aangetrokken worden. De *public lead* zal bovendien maar op volle kracht kunnen functioneren als ze dat doet in samenwerking met de bestaande platformen en organisaties die in ons land met Creative Commons bezig zijn zoals Netlabelism en Electrobel. De toekomst van Creative Commons in de muzieksector ligt – noodgedwongen – in de handen van zulke kleine organisaties en initiatieven. Naar initiatieven van de grote spelers in de sector is het voorlopig nog koffiedik kijken.

Wat de toekomst brengt voor de Belgische muzieksector en Creative Commons, is dus op zijn minst gezegd onzeker. Daarom is het formuleren van een sluitend besluit voor deze scriptie onmogelijk. Op een uitgebreide historische synthese van de opkomst van Creative Commons in de Belgische muziekwereld is het voorlopig nog wel enkele jaren wachten. Het enige wat dus nog rest, is blijven kijken naar de veranderingen die zich voordoen, en hopen dat de aanbevelingen die hier geformuleerd werden toch iets of iemand van dienst kunnen zijn.

## Bibliografie

EFF – Electronic Frontier Foundation (2008) [Internet], <<http://www.eff.org>>, [Geraadpleegd op 04.08.2008]

Indymedia NL, Vrij Mediacentrum Nederland (2008) [Internet], <<http://www.indymedia.nl>>, [Geraadpleegd op 04.06.2008]

The Copyright Website (2008) [Internet], <<http://www.benedict.com>>, [Geraadpleegd op 09.04.2008]

WIPO – World Intellectual Property Organization (2008) [Internet], <<http://www.wipo.int>>, [Geraadpleegd op 09.04.2008]

Anderson, Chris (2006) *The Long Tail: Why the Future of Business is Selling Less of More*, New York: Hyperion

Barlow, John P. (2003) *Selling wine without bottles. The Economy of Mind on the Global Net*, [Internet] <[http://www.eff.org/IP/idea\\_economy\\_article](http://www.eff.org/IP/idea_economy_article)>, [Geraadpleegd op 21.02.2008]

Bosanquet, Nick en Gibbs, Blair (2005) *The IPOD generation – Insecure, Pressured, Over-taxed and Debt-ridden*, Londen: Reform

Barnet, Richard D., Burriss, Larry L. en Fischer, Paul D. (2001) *Controversies of the music industry*, Westport: Greenwood

Beckedahl, Marcus (2008) *Netzpolitik* [Internet], <http://netzpolitik.org> [Geraadpleegd op 20.06.2008]

Berghs, Michel (2008) *Netlabelism* [Internet], <<http://www.netlabelism.net>> [Geraadpleegd op 11.08.2008]

Brandt, Clemens (2005) "Inhalte wollen frei sein", in *Open Source Jahrbuch* [Internet], <<http://www.opensourcejahrbuch.de>>, [Geraadpleegd op 19.06.2008]

Brinkerink, Maarten (2007) *CyberIndie. Digitale muziekcultuur en de veranderende muziekindustrie*, Utrecht: Onuitgegeven licentiaatsverhandeling, Faculteit Letteren, Nieuwe Media en Digitale Cultuur

Burkart, Patrick en McCourt, Tom (2006) *Digital music wars: ownership and control of the celestial jukebox*, Lanham: Rowman & Littlefield

De Francquen, Amelie (2007) *Les licences creative commons: éclairage pour l'utilisateur des oeuvres*, Leuven: Onuitgegeven licentiaatsverhandeling, KUL Centrum Intellectuele Rechten

De Meyer, Gust (2007) *Lexicon van de muziekindustrie*, Leuven: Acco

De Meyer, Gust (1996) *Sprekende Machines: geschiedenis van de fonografie en van de muziekindustrie*, Leuven: Garant

d'Havé, Laurent (2008) *Electrobel* [Internet], <<http://www.electrobel.be>>, [Geraadpleegd op 20.06.2008]

Europese Commissie (2007) *European Commission: Intellectual Property Rights Helpdesk* [Internet], <<http://www.ipr-helpdesk.org/>>, [Geraadpleegd op 04.12.2007]

Gauntlett, David en Horsley, Ross red. (2004) *Web.Studies*, London: Arnold

Gronow, Pekka en Saunio, Ilpo (1999) *An international history of the recording industry*, Londen: Cassell

Hartmann, Björn (2004) *Netlabels and the Adoption of Creative Commons Licensing in the Online Electronic Music Community* [Internet], <<http://fr.creativecommons.org/articles/hartmann.htm>>, [Geraadpleegd op 07.08.2007]

Kelty, Christopher M. (2004) "Culture's Open Sources: Software, Copyright, and Cultural Critique", *Anthropological Quarterly*, 77(3), p. 499-506

Kelty, Christopher M. (2004) "Punt To Culture", *Anthropological Quarterly*, 3, p. 547-558

Leman, Marc (2003) *Onder hoogspanning: muziekcultuur in de hedendaagse samenleving*, Brussel: VUB press

Lessig, Lawrence (2001) *Creative Commons* [Internet], <<http://www.creativecommons.org>>, [Geraadpleegd op 11.08.2008]

Lessig, Lawrence (2004) *Free Culture* [Internet], <<http://www.free-culture.cc>>, [Geraadpleegd op 09.08.2008]

Lessig, Lawrence (2001) *The Future of Ideas. The Fate of the Commons in a Connected World* [Internet], <<http://the-future-of-ideas.com>>, [Geraadpleegd op 12.06.2008]

Liang, Lawrence (2004) *Guide to Open Content Licenses*, Rotterdam, Piet Zwart Institute

Lister, Martin, Dovey, Jon en Giddings, Seth (2003) *New Media: A Critical Introduction*, New York: Routledge

Maaroufi, Yassine (2007) *Sothzine. Monthly underground music webzine and PDF mag* [Internet], <<http://sothzine.atspace.com>>, [Geraadpleegd op 04.02.2008]

Marshall, Lee (2005) *Bootlegging : romanticism and copyright in the music industry*, London: Sage

McClean, Daniel (2002) *Dear Images : Art, Copyright and Culture*, London: Ridinghouse

Mul, Joost (2002) *Filosofie in Cyberspace: Reflecties op de Informatie- en Communicatietechnologie*, Kampen: Klement

Nagle, Robert (2007) *Jamendo: A business model that works! (Maybe)* [Internet], <<http://www.teleread.org/blog/2007/01/30/jamendo-a-business-model-that-works>>, [Geraadpleegd op 20.06.2008]

Raaphorst, Marco (2008) *Marco Raaphorst – bloggend musicus* [Internet], <[www.marcoraaphorst.nl](http://www.marcoraaphorst.nl)>, [Geraadpleegd op 24.07.2008]

Redenz, Sebastian (2003) *Netlabels - Free Art since 1989!: a short history of netlabels* [Internet], <[http://phlow.net/mag/netzkultur\\_spielerei/netlabels\\_free\\_art\\_since\\_1989.php](http://phlow.net/mag/netzkultur_spielerei/netlabels_free_art_since_1989.php)>, [Geraadpleegd op 12.06.2008]

Redenz, Sebastian (2005) "Das Netlabel als alternativer Ansatz der Musikdistribution", in *Open Source Jahrbuch* [Internet], 2, <<http://www.opensourcejahrbuch.de>>, [Geraadpleegd op 13.05.2008]

Röttgers, Janko (2003) *Mix, Burn & R.I.P.: das Ende der Musikindustrie*, Heidelberg: Dpunkt. Verlag

Sauer, Moritz (2008) *Phlow. Magazin für Musik und Netzkultur* [Internet], <<http://phlow.net>>, [Geraadpleegd op 08.04.2008]

Timan, Marten en Wijers, Björn (2008) *Simuze* [Internet], <<http://www.simuze.nl>>, [Geraadpleegd op 20.07.2008]

Timmers, Bram (2005) *Netlabels and Open Content. Making the next step toward extended cultural production*, Utrecht: onuitgegeven licentiaatsverhandeling, Faculteit Letteren

Tschmuck, Peter (2006) *Creativity and Innovation in the Music Industry*, Dordrecht: Springer

Zemer, Lior (2007) *The idea of authorship in copyright*, Aldershot: Ashgate

Zimmer, Sylvain (2008) *Jamendo* [Internet], <<http://www.jamendo.com>>, [Geraadpleegd op 20.06.2008]