

研究報告

# プランダーフォニックスからみる音源の無断利用の社会的許容度の高まり Increasing Social Acceptability of Unauthorized Use of Sound Recordings from the Perspective of Plunderphonics

倉地 佑奈

Yuna KURACHI

愛知県立芸術大学大学院音楽研究科

Aichi University of the Arts Graduate School of Music

## 概要

## 1. はじめに

本稿では、ジョン・オズワルド John Oswald (1953-) が 1985 年に提唱した、既存の音源を略奪して創作に利用する音楽、プランダーフォニックス Plunderphonics の意図や音楽表現について考察する。テクノロジーの発達や人々の意識の変化とともに、音源の無断利用の社会的許容度は高まりつつあり、今日では、既存の音源を利用した動画や音楽作品などがインターネット上で散見される。オズワルドは 1985 年当時において、この事象の予兆を感じており、テクノロジーの発達とともに、非音楽家である聴き手が音楽創作の場に参入し、音源の無断利用が横行していくようになること、さらに、音楽の作者と聴き手の定義が曖昧化していくことを、プランダーフォニックスを通して主張していたと考えられる。

This paper considers the intentions and musical expressions of Plunderphonics, which is music proposed by John Oswald (1953-) in 1985 that plunders existing sound recordings and uses them for creative purposes. The social acceptability of unauthorized use of sound recordings has been increasing with the development of technology and changes in people's attitudes. In modern society, Numerous videos and musical works using existing sound recordings can be found on the Internet. Oswald seems to have foreseen this situation back in 1985, and to have been arguing through Plunderphonics that as technology developed, unauthorized use of sound recordings would become rampant as listeners (i.e., non-musicians) enter into music creation, and that the definition of author and listener of music would become ambiguous.

プランダーフォニックス Plunderphonics とは、カナダ出身の芸術家<sup>1</sup>であるジョン・オズワルド John Oswald (1953-) が提唱した音楽である。主に認知度の高い楽曲の音源を用い、再生速度の変更や異なる音源どうしの結合といった、リミックスやサンプリングの手法からなる。特色として、他者が制作した音源を著作権法に縛られることなく自由に創作に利用できるべきだという思想をもつ。この音楽、および思想は、オズワルドが 1985 年<sup>2</sup>にトロントのワイアード・ソサエティ電子音響協議会で発表したエッセイ『Plunderphonics, or Audio Piracy as a Compositional Prerogative』(オズワルド 1998) を発端とする。

既存の音源の無断利用は、当然ながら現在に至るまで度々問題視され続けている。その一方で、テクノロジーの発達により、人々が既存の音源を利用して動画や音楽作品などを創作し、手軽にインターネット上に投稿したり、クリエイティブ・コモンズ・ライセンスや音楽著作権管理団体との包括契約など、著作権管理の方法がインターネットにおける二次利用を考慮して整備されつつあったりと、音源の無断利用に対する意識や制度は柔軟化している側面もある。本稿では、プランダーフォニックスにおける意図や音楽表現について考察し、オズワルドが 1985 年当時において、音源の無断利用の社会的許容度が高まりつつある予兆を感じていた可能性を追究する。

<sup>1</sup> 作曲家、サクソフォン奏者、メディアアーティスト、ダンサーなど、多様な芸術活動を行っている。

<sup>2</sup> オズワルドのウェブサイト (Oswald no date a) では 1985 年となっているが、日本語訳版 (オズワルド 1998) では 1986 年となっている。

## 2. プランダーフォニックス

プランダーフォニックスの実作品としては、オズワルドが1989年に発表したアルバム《プランダーフォニックス》*Plunderphonic*がある。このアルバムは、マイケル・ジャクソン Michael Jackson (1958-2009) を裸の女性に加工した写真をジャケットとして用い、マイケル・ジャクソンやエルヴィス・プレスリー Elvis Presley (1935-1977) といった著名な音楽家の音源を利用した、パロディーといえるものになっている。オズワルドは、利用した音源のクレジットをすべて明示し、アルバムを販売ではなく配布というかたちで発表した (Oswald no date b)<sup>3</sup>。しかし、このアルバムは著作権侵害とみなされ、回収、破棄されたのち、新たな複製も禁じられた。それに異議を唱えたオズワルドは、1993年に、《プランダーフォニックス プレクシュア》*Plunderphonic Plexure* という新たなアルバムを発表した。これは、千以上のサンプリングした音源を寸秒単位で組み合わせ、オリジナルの楽曲とはまったく脈絡のない作品に仕上げたものとなっている。アルバムのジャケットには、利用した音源の楽曲名や、利用を許諾した権利者の名前、各音源が曲中のどこに出現するかを示す時間などのクレジットが詳細に記されており、著作権法を遵守する姿勢が過度に示されている。中川克志は、このアルバムにおけるオズワルドの意図に対し、オズワルドは過剰なまでに著作権法を遵守する姿勢を示し、プランダーフォニックスを提唱することで、著作権法による芸術活動への抑圧の無意味さや不適切さを強調したと述べている (中川 2013)。

オズワルドはなぜこれほどまでに、著作権法の無益さを主張し、音源を無断利用する創作の社会的な受容を希求していたのだろうか。それは、オズワルドが、非音楽家である聴き手が音楽創作の場に参入し、音源の無断利用が横行していくようになること、さらに、音楽の作者と聴き手の定義が曖昧化していく予兆を感じていたからといえよう。

### 2.1. 意図的で露骨な剽窃

プランダーフォニックスは、その名のとおり、略奪 (plunder) した音 (phonics) を用いる音楽である。オズワルドが1985年に発表したエッセイでは、他者が制作した音源を、創作物としてよりも素材としてみなす姿勢が示されている。例えば、「すべてのポピュラー音楽は (定義上、すべての民俗音楽と同様に)、本質的には、もちろん法律上の話ではないが、パブリック・ドメインとして存在する。ポップ・ミュージックを聴くことは、選択の問題ではない。望むと望まざるにかかわらず、私たちはそれに爆撃されているのだ」(オズワ

ルド 1998, 187) という持論も展開されている。オズワルドの持論のとおり、音楽、とりわけ商業上の目的をもったポピュラー音楽は、あらゆる場所で流れている。店内のバックグラウンドミュージック (BGM) や、テレビ、ラジオといったメディアなど、選択する間もなく強制的に、しかも金銭の授受なく耳にすることも多い。それらは、いわば音楽を無料配布しているともいえ、「パブリック・ドメイン」という表現も現象を的確に捉えた表現と思えるものの、実際は多くの音楽に著作権が発生している。オズワルドは、独自の主張を掲げながら、あらゆる音楽を素材として「略奪」しているのである。

クリス・カトラーは、他のものを直接もち込んだり剽窃したりする手法が音楽の世界で発達するまでには、視覚的芸術の世界と比べ非常に長い時間がかかったと指摘し、この手法が初めてはっきりと現れたものとして、ピエール・シェフェール Pierre Schaeffer (1910-1995) のラジオの音を記録したディスクを使用した初期の実験<sup>4</sup>と、ジョン・ミルトン・ケージ・ジュニア John Milton Cage Jr. (1912-1992) の《イマジナリー・ランドスケープ No.4》*Imaginary Landscape No. 4* (1951) の2つを挙げている (カトラー 1996, 188-189)。シェフェールの実験では、ミュージック・コンクレートのコンセプトのもと、ラジオの音が録音されたレコードが用いられている。また、ジョン・ケージの《イマジナリー・ランドスケープ No.4》では、不確定性のコンセプトのもと、演奏者が制御できない音を発する楽器として、12台のラジオが用いられている。このように、両作品にはラジオが使用されており、ラジオから発信される音が剽窃されているといえる。しかし、カトラーは、シェフェールの作品では、記録されたラジオの音が具体音として用いられており、ジョン・ケージの作品では、ラジオからの剽窃は作品の意図に付随して起きたものであると述べている (カトラー 1996, 189)。つまり、プランダーフォニックスのように意図的な剽窃を行うためにラジオが使用されたわけではなく、結果として剽窃が発生してしまったのだと考えられる。

カトラーは、プランダーフォニックスの手法が初めて明確に示された作品として、ジェームズ・テニー James Tenney (1934-2006) の《コラージュ No. 1 (ブルー・スウェード)》*Collage No.1 (Blue Suede)* (1961) を挙げ、「テニーは『非芸術』、ローブローな作品を取り上げて、それを『芸術』に仕立てあげた。しかも、譜面のある音楽として、ポピュラーな雰囲気をもつヴァリエーションを書くのではなく、レコードをいろいろなやり方で物理的・電氣的に処理することで」(カトラー 1996, 189) と述べている。この作品は、カール・パーキンス Carl Perkins (1932-1998) の《ブルー・スウェー

<sup>3</sup> “plunderphonic” の項目を参照。

<sup>4</sup> 参照した日本語訳版 (カトラー 1996, 189) では、《ターンテーブルの習作》*Etudes de Bruits* (1984) の中の〈Etude No.1 “Déconcertante” ou étude ou tourniquets〉のことではないかと書かれている。

ド・シューズ》*Blue Suede Shoes* (1956) を、エルヴィス・プレスリーがカバーしたバージョンの音源に、逆再生や再生速度の変更、トラックの除去あるいはレイヤー、エコーがかかったような音響の構築など、様々な加工編集を施したものである。この手法はリミックスといえるが、オリジナルのメロディーやリズム、ハーモニーは把握しにくいものに変化しており、二次創作者であるテニーの意図が前面に押し出されているといえる。素材となった《ブルー・スウェード・シューズ》は、プレスリーのカバーによって大流行し、以降、ロックンロールやロカビリーの定番となった楽曲である。したがって、プレスリー版の《ブルー・スウェード・シューズ》という当時のポピュラー音楽のアイコンを用い、それに精緻なリミックスを施すというアプローチから、カトラーが述べるように、非芸術を芸術に仕立て上げるという意図を汲み取ることができる。

さらに、オズワルドは、この作品と既存の素材（音源）を何らかの方法で変化させる過去の作品を比較し、「《ブルー・スウェード》の違いは、別の音楽作品の非常に認識しやすい既存の録音を大胆に使用したことである。このあからさまな流用は、私自身や他の多くの人々にとって、その後の数十年間におけるサンプリングやプランダーフォニックスの広大な広がりを見出す先駆けとなった」(Wannamaker 2021, 40-41)<sup>5</sup> と言及している。テニーの《コラージュ No. 1 (ブルー・スウェード)》では、プレスリー版の《ブルー・スウェード・シューズ》という認識しやすい素材が意図的に流用されている。この手法に感化されたオズワルドもまた、他者の音源、それも多くの場合、認知度の高い楽曲を意図的に流用している。この露骨な剽窃こそが、プランダーフォニックスの真髄なのである。

## 2.2. 聴き手の記憶を刺激する音楽表現

前述のように、プランダーフォニックスは、露骨な剽窃が意図的に行われる音楽であるが、その目的は、当時の著作権法や音楽業界へのアンチテーゼにとどまらず、認知度の高い楽曲の音源を用いることによって聴き手の記憶を刺激するという音楽表現を行うためでもある。

この例として、《プランダーフォニック》内の作品である〈プリテンダー〉*Pretender* (1988) が挙げられよう。〈プリテンダー〉は、プラターズ The Platters の楽曲《ザ・グレート・プリテンダー》*The Great Pretender* (1956) を、ドリー・パートン Dolly Parton (1946-) がカバーしたバージョンの音源がリミックスされて作ら

れている。〈プリテンダー〉は、女性であるパートンの声が実際よりも高い音程に変調された状態から始まり、次第にもとの声よりも低い音程へと下がっていき、最終的に男性のような声に変化するという構成になっている。したがって、「もしパートンが男性になったら」というパロディの意図が感じられる。オズワルド自身も、性転換のような効果を狙ったことを明かしており、物真似や偽物などではなく、オリジナルの音源を編集ないしはリミックスすることによって、本物のパフォーマンスのように見せかけている (Oswald no date c)<sup>6</sup>。オズワルドは、認知度の高い楽曲や録音音源という素材の特性を活用することによって、聴き手の記憶にリアルに作用する音楽表現を行っているといえる。

中川は、アメリカの音楽家、視覚芸術家のクリスチャン・マークレイ Christian Marclay (1955-) の音楽の受容構造について、他者が制作した音（音楽）を用いることで聴き手の記憶に働きかけるという点が、プランダーフォニックスの受容構造と類似しており、マークレイはプランダーフォニックスを用いていると指摘している (中川 2011, 152)。例えば、マークレイが 1988 年に発表したアルバム《モア・アンコールズ》*More Encores* では、ジョン・ケージやマリア・カラス Maria Callas (1923-1977) など、著名な音楽家が一名ずつ取り上げられ、彼らの様々な録音物が音楽家ごとにコラージュされている。コラージュに用いられるのは、音楽家の個性やテクニックがわかりやすく表出している箇所であり、それらは再生速度の変更や反復などの加工編集によって強調されている。中川は、このようなマークレイの手法に対し、以下のように指摘している。

(前略) マークレイが『*More Encores*』で行っていることは、有名な音楽家たちの“いかにもその音楽家らしい特徴”、すなわちステレオタイプの抽出と提示だ。改めてステレオタイプが提示されることで、私たちは、自分たちがある種のステレオタイプに染まっていることを意識する。これがこの作品の「効用」だといえよう。(中川 2011, 156)

このようなマークレイの音楽表現が達成されたのは、歌声や楽器の音色などを記録することができるという録音音源の特性を、プランダーフォニックスによって有効活用しているからであると考えられる。既成の音源を利用すれば、そこに記録された音響や他者の音楽性までも利用することができる。それらは、作曲家や演奏家のみならず、録音技師や音楽プロデューサーなど、多くの人物によって構築されている。すなわち、一つの録音物には、「無記名の作者」が詰め込まれているといえる。

<sup>5</sup> “The difference with ‘Blue Suede’ is how it audaciously used a very recognizable existing recording of another musical work. This blatant appropriation pioneered the discovery, for myself and many others, of an ocean of sampling and plunderphonics in following decades.” (Wannamaker 2021, 40-41)

<sup>6</sup> “plunderphonics: AN INTERVIEW WITH TRANSPRODUCER JOHN OSWALD by Norman Igma” の項目を参照。

### 2.3. 録音物を取り巻く作者と聴き手の定義の曖昧性

オズワルドは、録音物における作者、および権利者の定義が不安定なものであることを指摘した。

演奏団体が、歌うたいや詩人さま、金の示す音楽の行方のおり動いているだけのものたちへの収入のために畑を耕し続ける一方、さまざまなあだ名で呼ばれるリズム操作者、音色主義者、ミックス学者たちに、作曲のクレジットが与えられることはほとんどない。(オズワルド 1998, 183)

オズワルドの皮肉めいた言葉どおり、録音物の制作に携わったすべての人々が、作者、あるいは権利者になれるわけではない。音響に様々な意匠が凝らされているにもかかわらず、歌手や作詞家といった一部の人物のみが利権を獲得することがある。この指摘は、録音物における作者とは誰かという問いが絶えず問われ続けることを意味する。

さらに、オズワルドは、聴き手が既成の音源に介入する力を獲得し始めていること、言い換えるなら、作者のみならず聴き手の定義も曖昧になってきていることを指摘し、聴き手が音楽を受け取るだけであった時代から、自らレコードをダビングし、様々なコンプレッションを制作することが可能な時代になっていると指摘する(オズワルド 1998, 182)。つまり、聴き手が自身の手で既成の音源を編集することが可能になり、音源がありのまま再生される保証がなくなりつつある。オズワルドは、こうした状況を以下のように指摘した。

音を生み出し、音を再生するテクノロジーがもっと双方向的(インタラクティブ)になれば、リスナーはそう促されなくとも、いま一度創造の領域に踏み込んでいこう。(オズワルド 1998, 184)

テクノロジーは、一方向的に音を生成するだけでなく、生成された音に介入することができるという双方向的手段を提示した。オズワルドは、コンピューターやアマチュア向けの音響機器が音楽制作を容易にしたり、能動的なリスナーが速度を変えて曲を再生したりと、聴き手がテクノロジーの恩恵を受けながら、音楽の改変や創作に参入していくことを予想している(オズワルド 1998, 184-185)。したがって、オズワルドは、聴き手が音源をただ聴取するだけでなく、目的に応じて自由に改変したり、新たな創作に利用したりするようになることや、音楽の作者と聴き手の境界が曖昧になりうることを思議していたと考えられる。

### 3. まとめ

以上のことから、オズワルドは、テクノロジーの発達により、著作権法や音楽業界の慣習が実社会との齟齬を生じさせていくこと、さらに、既存の音源が創作における有効な素材として機能することを、ブランダーフォニックスを介して主張していたと考えられる。冒頭で述べたように、昨今では、人々が既存の音源を利用する創作に参入したり、インターネットにおける創作物の二次利用を考慮した著作権管理の方法が出現したりしている。音源の無断利用の社会的許容度は高まりつつあり、オズワルドの主張を裏付けているといえるだろう。

### 4. 参考文献

- オズワルド, ジョン. 1998. 「ブランダーフォニックス あるいは作曲特権としての音響海賊行為」『ユリイカ——特集 解体する「音楽」』小林善美(訳), 1998年3月号:180-193. 東京: 青土社.
- カトラー, クリス. 1996. 『ファイル・アンダー・ポピュラー——ポピュラー音楽をめぐる文化研究』小林善美(訳), 東京: 水声社.
- 中川克志. 2011. 「音楽家クリスチャン・マークレイ試論——ケージとの距離」近畿大学芸文学部論集『文学・芸術・文化』22(2):147-170.
- 中川克志. 2013. 「はじめての現代音楽(8) ジョン・オズワルドのブランダーフォニックス」『春秋』552(2013年10月号):表紙見返し.
- Wannamaker, Robert. 2021. *The Music of James Tenney, Volume 1: Contexts and Paradigms*. Illinois: University of Illinois Press.
- Brackett, David. 2001a. "Jackson, Michael." In *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.47207>. Accessed February 6, 2024.
- Brackett, David. 2001b. "Presley, Elvis." In *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22307>. Accessed February 6, 2024.
- Dhomont, Francis. 2001. "Schaeffer, Pierre." In *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24734>. Accessed February 6, 2024.
- Laing, Dave. 2001a. "Perkins, Carl (American rock and roll singer)." In *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/>

- 9781561592630.article.47721. Accessed February 6, 2024.
- Laing, Dave. 2001b. “Platters, the.” In *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.49129>. Accessed February 6, 2024.
- Pritchett, James, Laura Kuhn, and Charles Hiroshi Garrett. 2012. “Cage, John.” In *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2223954>. Accessed February 6, 2024.
- Polansky, Larry, Michael Winter, Cassia Streb, and Stina Hanson. 2009. “Tenney, James.” In *Grove Music Online*. Published 2001, and updated 2009. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.47504>. Accessed February 6, 2024.
- Shawe-Taylor, Desmond. 2001. “Callas [Kalogeropoulou], (Cecilia Sophia Anna) Maria.” In *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04601>. Accessed February 6, 2024.
- Watson, Jada. 2012. “Parton, Dolly.” In *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2225003>. Accessed February 6, 2024.
- Wong, Mandy-Suzanne. 2016. “Marclay, Christian.” In *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2289042>. Accessed February 6, 2024.
- Oswald, John. no date a. “Plunderphonics, or Audio Piracy as a Compositional Prerogative.” *plunderphonics.com*. <http://www.plunderphonics.com/xhtml/xplunder.html>. Accessed February 6, 2024.
- Oswald, John. no date b. “discography.” *plunderphonics.com*. <http://www.plunderphonics.com/xhtml/xdiscography.html>. Accessed February 6, 2024.
- Oswald, John. no date c. “interviews.” *plunderphonics.com*. <http://www.plunderphonics.com/xhtml/xinterviews.html>. Accessed February 6, 2024.

## 5. 参考作品

- Cage, John. 1951. “Imaginary Landscape No. 4 (March No. 2).” *CAGE, J.: Edition, Vol. 43 - Percussion Works, Vol. 1 (Percussion Group Cincinnati)*. CCM Percussion Ensemble and James Culley. Mode Records: MOD-CD-229. In *NAXOS Music Library*. Started streaming in 2018. <https://aichi-fam-u.ml.naxos.jp/work/6255407>. Accessed February 9, 2024.
- Marclay, Christian. 1988. *More Encores*. Locus Solus: LSI-1029. ReR CM1. Released in 1997.
- Oswald, John. 1988. “Pretender.” *Plunderphonic*. In *YouTube*. Uploaded by masorad on March 8, 2010. <https://youtu.be/siITwIQ38TE?si=s5HgJgchsxajH0JD>. Accessed February 9, 2024.
- Oswald, John. 1993. *Plunderphonic Plexure*. AVAN 016: R-340188. Disk Union.
- Schaeffer, Pierre. 1948. “Etude aux tourniquets.” *PANORAMA OF MUSIQUE CONCRETE (1948-55)*. Naxos Classical Archives: 9.80117. In *NAXOS Music Library*. Started streaming in 2008. <https://aichi-fam-u.ml.naxos.jp/work/218283>. Accessed February 9, 2024.
- Tenney, James. 1961. “Collage #1 (‘Blue Suede’).” *James Tenney: Selected Works 1961-1969*. Anthology of Recorded Music. Released on iTunes Store in 2003.

## 6. 著者プロフィール

### 倉地佑奈 (Yuna KURACHI)

作曲家。サウンドスケープや楽器以外のオブジェクトなどリアリティーのある素材を活用し、聴き手を作品に没入させる音楽創作に取り組んでいる。近年は、インターネット発の音楽についての研究も行っている。2020年、Academia Musica International Composer Prize 第1位。2021年、Versoi Ensemble より Juurilla Commissioning Grant (在フィンランド・アメリカ大使館助成) を受賞し、弦楽三重奏作品《形而上へ誘うはクスノキの葉擦れ》がヘルシンキにて演奏される。その他、カナダ、スウェーデンなど国内外で活動している。愛知県立明和高等学校音楽科、愛知県立芸術大学音楽学部卒業。同大学院博士前期課程修了、博士後期課程在学中。スウェーデンのヨーテボリ大学に派遣留学。愛知県立芸術大学音楽学部非常勤講師。



この作品は、クリエイティブ・コモンズの表示 - 非営利  
- 改変禁止 4.0 国際 ライセンスで提供されています。  
ライセンスの写しをご覧になるには、<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/> をご覧頂くか、Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA までお手紙をお送りください。