

マルチメディア・ショーの原点としてのヴェルヴェット・アンダーグラウンド —ジョン・ケイルによる持続とカオスの弁証法

Velvet Underground as Starting Point of Multimedia Show
— John Cale's Dialectic of Duration and Chaos

白井 雅人
Masato SHIRAI

要旨

アンディ・ウォーホルとのコラボレーションの中で、ヴェルヴェット・アンダーグラウンドは、音楽の演奏とマルチスクリーンによる映画の投影、同時に行われるパフォーマンスなど、あらゆる身体感覚を刺激する総合的体験としてのマルチメディア・ショーを行った。またその音楽は、おもにそのメンバーの中でクラシック畑出身であり、とりわけアヴァンギャルドな部分を担っていたといわれるジョン・ケイルの影響により、「ドローン」と「音の壁」という二重の形式を担うものであった。そのショーでは、音楽と映像は強調された反復と持続の感覚を身体に与えるものであり、ミニマリズムの対極にある、一種のカオスを観客に提供していたと考えられる。マルチメディア・ショーの原点といえるその活動の持つ意味を、その身体性を中心に、歴史、メディア、音楽などの側面から検証する。

キーワード

マルチメディア・ショー、ヴェルヴェット・アンダーグラウンド、アンディ・ウォーホル、ジョン・ケイル



1. イントロダクション

ヴェルヴェット・アンダーグラウンドは、1965年から5年間ほどのその活動期間よりも、むしろ解散してから存在を広く知られるようになった、いわゆる伝説のバンドであり、いまでも神話の世界に生き続けるバンドである。実際アンディ・ウォーホルとの関わりなどの話題性を持ちながらも、発売当時のレコード・セールスは悲惨なものであった。日本において、ヴェルヴェット・アンダーグラウンドのレコードが初めて発売されたのは、グループの解散後かなりたった73年のことであり、セカンド・アルバムは実に82年になって初めて発売されている。

ヴェルヴェット・アンダーグラウンドは、現在では、パンク・ロックやニュー・ウェイヴと呼ばれる音楽の元祖とみなされているが、初期のアルバムをいまあらためて聞いてみると、パンクの祖として後代に影響を与えたとされる特質を越えたものを感じ取ることができるように思われる。それは彼らの歌詞のもつ激しさやおぞましさを越えて、音楽を根底から支える、ある種の崇高さといってもよい芸術性のうちにあるのではないだろうか。

マーシャル・マクルーハンの著書『メディアはマッサージである』の中にヴェルヴェッツのステージ写真が掲載されている（マクルーハン：p. 108）。これは1966年5月、ロサンゼルス

スの「トリップ」における公演の写真である (Bockris & Malanga: p. 67)。それはウォーホルとヴェルヴェッツとのコラボレーションによるショーの1コマだが、このコラボレーションが後述するようにロック史上で大きな役割を果たしたことについてはあまり語られていない。それは多様なレベルで人間の感覚を直接揺さぶる強烈な体験を与えるマルチメディア・ショーの先駆者だったのである。マクルーハンがヴェルヴェッツに関して特にコメントしているわけではなく、光や映像を駆使した新しい形のショーの実例として、この写真を挿入しているのだが、他に紹介された例があまりないことを考えると、1967年に発行されたこの本にヴェルヴェッツが登場していること自体、驚きである。それだけこのマルチメディア・イベントが、彼の目には斬新な試みとして映ったのであろう。

この小論では、ヴェルヴェット・アンダーグラウンドの活動とその音楽性について、特にそのメンバーの中で、クラシック畑出身であり、とりわけアヴァンギャルドな部分を担っていたといわれるジョン・ケイルに焦点をあてながら、その活動がもっとも活気をおびていたと考えられるバンドの形成期からウォーホルとのコラボレーションまでの時代を中心に、その分析を試みてみたい。

2. ヴェルヴェット・アンダーグラウンドの音楽性

1965年に活動を開始したヴェルヴェット・アンダーグラウンドは、ニューヨーク生まれのルー・リード (ギター) とイギリス、ウェールズ生まれのジョン・ケイル (ヴィオラ、ベース) という二人の音楽的才能を中心とし、スターリング・モリソン (ギター) とモーリン・タッカー (ドラム) の4人を前期オリジナル・メンバーとするバンドである。一般的には、ヴェルヴェット・アンダーグラウンドは、暗く荒々しい詞と、そのアヴァンギャルド性とを結び付けることによって、ロック音楽のあり方を変えたグループであるとされている。当時はフラワー・パワーが全開の、いわゆるヒッピーたちの時代であり、音楽的にもフォーク・ロック・サウンド、あるいはサンフランシスコ・サウンドと呼ばれる音楽の全盛期で、ビートルズが『*All You Need Is Love*』を歌っていた時代である。ヴェルヴェット・アンダーグラウンドは「マス・オーディエンスに迎えられには、あまりに暗く、不気味な存在であった」(Jancik and Lathrop: p. 314) わけである。

しかし彼らはあくまでも確信犯としてそれを追求し続けていた。ルー・リードは、麻薬、SEX、暴力、強迫観念、恐怖のストーリーといった、社会で「タブー視されているトピック」を取り上げたのだと述べているし、ケイルも「音楽をやっかいなものとして人々に提供すること、それ以外のことは考えていなかった。」と述べている (ヘイリン: p. 40)。ヴェルヴェット・アンダーグラウンドは、聞く者に衝撃を与えるという過激さをグループの姿勢として中心に据えていたのである。それはリードによれば「映画や戯曲や小説の世界では当たり前だったテーマ」を「意識してポップソングのフォーマットにはめ込んだ」(ドゲット: p. 55) ものだった。

リードはこうした詩をシンプルで循環的なメロディにのせ、ケイルがそこに持続的なドローンを付け加えた。最初のアルバムを中心として「一音楽スタイルとしてパンクの発展に影響を与えたのは、(…) 人間的関心事からの疎外というテーマに重点をおいた無感情な描写、そして音をなんども繰り返す音楽的発想の採用」(チャールトン: p. 106) であり、この二重構造がパンクとニュー・ウェイヴの源泉となっていたとされているのである。

とはいえ、ヴェルヴェット・アンダーグラウンドの音楽は、けっして一面的に記述されるものではない。メロディーの面からみると、短いキャッチーな歌である「ポップ」ソングと、どちらかといえば旋律があまり重要性をもたないノイジーで実験的な「アート」ソングとい

う2つの極をもっている (Jim DeRogatis: p. 44)。前者は、当初ウォーホルの意向で参加することになった女性ヴォーカルのニコのために書かれた曲や、AM ラジオで放送されることを意識して作られた曲で、主としてリードの音楽性がそのまま表われたものである。ファースト・アルバムの『オール・トゥモローズ・パーティーズ』や『アイル・ビー・ユア・ミラー』などがこれにあたる。これに対して後者は、アーティスティックな音楽性を意識的に追求するもので、どちらかといえばケイルがその音作りにおいて中心的役割を果たしたものと考えられる。ファースト・アルバムの『黒い天使の死の歌』や『ユーロピアン・サン』、セカンド・アルバムの有名な『シスター・レイ』などである。

ヴェルヴェッツの特徴といわれる「ドローン」についても大きく分けて、それぞれリードとケイルに帰される2つのレベルがあり、前者は単一のあるいはごくわずかな数のコード進行を、力強いリフとともに繰り返すといったもので、リズムギターを中心に聞き取ることができる。後者は主としてヴィオラ、あるいは時にピアノといった楽器によって演奏され、単音あるいは複数の同じ音を鳴らし続けることを基本としたものである。これらは必ずしも常に聞こえているというわけではないが、彼らの音楽において本質的につねに存在しているのが感じられる (McGuire: p. 23) ものであり、その音楽の中心的特質をなすものとしてあげることができる。

またアレンジ面では、アンプのボリュームをあげ、フィードバック奏法を多用することなどによって、いわゆる「音の壁」を作りだし、一種の恍惚感を生む (McGuire: p. 23) という、主としてケイルの持ち込んだ手法も用いられている。そのほかにもヴェルヴェッツの音の面では、「シンバルがギターをだめにする」というルー・リードの意見によって、バス・ドラムとタム・タムのみを使って演奏される、タッカーの独特のドラムスの存在や、リハーサル風景そのままのような荒っぽい録音、いわゆる R&B 的な傾向をみせるルー・リードのフラット気味のヴォーカルなど、いくつもの特徴をあげることができるが、以後ここではジョン・ケイルの果たした役割という点を中心に検討を進めることとしたい。

3. ヴェルヴェッツ以前のジョン・ケイル

(1) 音楽的形成期

1942年ウェールズに生まれたジョン・ケイルは、1960年から63年にかけて、ロンドンのゴールドスミス・カレッジで音楽学を学び、アヴァンギャルド音楽や電子音楽、フルクサスのパフォーマンスなどに関心を寄せていた。とくに教師の一人であったコーネリアス・カーデューからは、後に深い関わりを持つことになるジョン・ケージやラ・モンテ・ヤングらのアメリカの作曲家たちについて教えられている。アメリカに渡ることを決意したケイルは1963年、アーロン・コーブランドの面接を受け、レナード・バーンスタイン奨学金によってマサチューセッツ州タングルウッドでのサマースクールに出席することを認められた。そこでヤニス・クセナキスに作曲を学ぶことになる。タングルウッドでケイルは、たまたま自分の作品を演奏する機会を与えられたが、その曲とは演奏の最中に突然、ステージ中央のテーブルに斧を振りおろすというもので、観客に大きなショックを与えたようである。このような人を驚かせることの重要性についてケイルは語っているが (Bockris & Cale: p. 53)、それはケイルの指向性の一つとして後年のヴェルヴェッツ時代へと確かに引き継がれているものだ。その後ケイルはクセナキスに連れられて、本来の目的であったニューヨークをはじめ訪れ、そのままイギリスには戻らず、ニューヨークに居着いてしまうのである。

(2) ジョン・ケージとのパフォーマンス『Vexations』

ケイルはまもなく、ジョン・ケージが中心となって行なったエリック・サティの『Vexations』の初演に、ピアニストの一人として参加している⁽¹⁾。ケージとはすでにゴールドスミス時代から、手紙のやりとりを通じて親交があったのである。サティの『Vexations』は、臨時記号が多用され、何度弾いても記憶するのが難しい52拍のパッセージを、極めてゆっくりと、840回くり返すというもので、1895年の作曲と推定されている。作曲者はこの楽譜の余白に、「このモチーフを連続して840回くり返し演奏するためには、あらかじめ心の準備が必要であろう。最も深い沈黙と真摯な不動性の姿勢によって」と記している(秋山: p. 347)。ケージはかなり早い時期からサティへの共感を示し、生涯にわたってそれを持続させていくことになるのだが、この『Vexations』をケージがパリで見出したのは1949年のことであった(Revill: p. 204)。多くの人々、この『Vexations』をサティ流のジョークと考えていたのだが、ケージはこれを非常にまじめに受けとめ、以後その演奏の可能性を探っていたのである。「『Vexations』の演奏(…)には我慢できないかもしれない。だが、演奏することを考えてみてもいいのではないか。」と述べるケージが重視したのは、その「人を苛立たせる力」である(ケージ, 1996: p. 140)。これは後年ヴェルヴェット・アンダーグラウンドが掲げたポリシーに奇しくも通じるものでもあった。

こうして1963年9月9日月曜日、3番街のポケットシアターで、『Vexations』の初演が行われることになった。当日の演奏者は、ケージ本人とジョン・ケイルのほか、デヴィッド・チュードアら全部で11人であった(Revill: p. 204)。New York Timesの記事によれば、この曲は夕方6時から翌日の昼すぎの12時40分まで、18時間40分かかって演奏された。開始時には観客は7名で、最大時には約40名、最初から最後までいたのは1名のみであったという。演奏者は20分ごとに交代し、後ろでもう1人が回数をカウントした。そこには苛立ちと眠気を同時にもたらずような音楽が展開され続けていたという。

先に述べたように、ケージの当初の意図は苛立たせることであり、壊すことであった。観客に精神と肉体の両面から苦痛を強いることだったともいえる。これはもちろんいかにもケージ的な実践なのであって、ジョン・ケイルも、「ケージの物事へのアプローチは、可能性と慣習の間の境界を壊すことだった。『Vexations』のパフォーマンスはその典型的なものだった。(…) ケージは[参加した]すべての人に、なぜそれをしているのか、そしてより重要なこととして、彼らの役割は何なのかを理解させたのである(Bockris and Cale: p. 57)」と述べている。

しかし演奏の終了後ケージは、自分でも予期しなかったことをそこで体験したと語った。『Vexations』の「840回の繰り返しを初めて演奏したとき、コンサートの前には普通程度の宣伝が行われ、多くの人達はなにが起こるかわかっていると考えていたので、来ようとしなかった。私達、演奏していた者でさえ反復的なものになるだろうと考えていたのです。(…)ところがなにが起きたかという、18時間続いた演奏の最中に、まさに私達の生が変貌したのです。(…)私達が考えてもみなかった、予想することなどおよびもつかなかったなにかが起こりつつあったのですから(ケージ, 1982: p. 151)。」

事前には、同じものを単調に反復することから生じる何ごとか、といった程度のものをケージ自身も予想していたのだが、実際には予期せぬ要因がそこに入り込んだ。単調に反復することは不可能だったのである。「人間に弱さがあることが重大な要素(Revill: p. 205)」となり、演奏者自身によって自分でも予期せぬものが無意図的にもちこまれてしまうのであった。それは多くの人々が、事前の告知によってわかってしまったと考えるその中身と、実際に体験されることとの差であり、さらにそれをこえて、「無意図の《無意図の実験》」になったのである。ケイルは、「もしカオスというものが世界の自然状態であるならば、それをありのまま

に受け入れなければならない、そこに人工的な制度を持ち込もうとしてはいけないというのがケージの考えだった (Bockris and Cale: p. 57)」と述べているが、このコンサートを通じてその考えはさらに積極的に確認されたことになる。

ケイルの話から少々逸脱して、このイベントについて長々と記したのは、実はこの体験が、後にウォーホルとヴェルヴェッツとの共同の実践として行なわれるマルチメディア・イベントの根幹に関わる要素があると思われるからである。退屈さの中から予期せぬものを生じさせること。観念としての反復のイメージが想像させるもの以上のものを、そこに生み出すこと。そしてカオスをカオスとして提示すること。それは人間の身体のおさえつけがたい深奥から湧きだしてくるものだったのだ。

(3) ラ・モンテ・ヤングと「ドリーム・シンジケート」

これと同じ頃、ケイルはラ・モンテ・ヤングのもとを訪れ、ただちに「シアター・オブ・エターナル・ミュージック」に参加している。これは、アンプで増幅された音と光の投射の中で、ドローンあるいは持続を基本として、純正律に基づく微妙なハーモニーを生み出すべく、メンバーが即興演奏をするというものである。そのメンバーは、ラ・モンテ・ヤングと妻のマリオン・ザジーラ、トニー・コンラッド、テリー・ライリーとケイルで、時にハンド・ドラムのアンガス・マックリースや数学者のデニス・ジョンソンが加わるといったものだった。そこでは世界で誰も聞いたことがないような音楽が作り出されていたのである (Bockris and Cale: p. 58)。

ケイルはそこでコンラッドとともに「ドリーム・シンジケート」というユニットを組んでいる。アンプを通したヴァイオリンとヴィオラ、そして2声からなるもので、2時間続けて音を伸ばすというのが、このユニットのコンセプトだった。ヤングが1番低い音、その次の3つをケイルのヴィオラ、マリオンがその次、コンラッドのヴァイオリンが一番上の音を出すといった具合だった。これがケイルにとっての最初のグループ体験となったのである (Bockris and Cale: p. 58)。

「ドリーム・シンジケート」は、科学的かつ神秘的な音への魅惑を動機として、引き延ばされた瞑想的ドローンと詠唱を目指していた。そこでは純正律が探究され、ノイズと不協和音による実験を行っていたのである。ここで使用されたケイルのヴィオラは、3本の弦を同時に同じ強さでひけるように、ブリッジを削って平らにしたもので、そこにギター用の弦を張ってピックアップで拾い、アンプで増幅するというものであった。 (Bockris and Cale: pp. 58-60)。このとき使われていたヴィオラが、いうまでもなく後のヴェルヴェッツ時代の最初の2枚のアルバムにおいて、大きな役割を果たすことになるのである。ケイルは、この「ドリーム・シンジケート」の実践を1年半にわたって続けてゆくことになる⁽²⁾のだが、この「ドリーム・シンジケート」では、「増幅器から流れ出る、低音の唸るような電気音に合わせてチューニング」したりすることを通じて、「初めて拡大された持続低音 (ドローン) の幅広い応用を聴き、そして理解するようになった (フリック: p. 4。カッコ内は筆者)」と述べている。

ラ・モンテ・ヤングらの活動はミニマル音楽の発生あるいは初期形とみなされているものであり、サティをその根源とするともいわれるが、実際にはその音楽はケージの見たサティの方向性とはかなり異なっている⁽³⁾。ラ・モンテ・ヤングの音楽が、そのドローンによって「聴き手を全身感覚的に包み籠み、日常的な現実から切り離された環境によって神秘的な場」をつくり、「人を現実から隔てようとする (近藤: pp. 102-103)」ものであるのに対して、サティそしてケージは、「人を音楽的環境の内側へ導き入れる」のではなく、「音楽を日常的な現実の世界へ引き出そう (近藤: p. 107)」とする。ここに音楽のパフォーマンスとしての社

会的なありかたの方向性の違いを見て取ることができるわけだが、後にケイルがヤングのもとを離れて、ロック音楽の世界に身を投じるとき、ヤング的な自己完結的な持続に飽き足らずに、現実的な世界への通路を求めて行こうとする方向性がそこにあったように思われるのである。

4. 初期ヴェルヴェット・アンダーグラウンド

ジョン・ケイルは1965年の初め、ピックウィック・レコードのプロデューサー、テリー・フィリップスを通じて、すでにピックウィックで曲作りをしていたルー・リードと出会う。そしてケイルとリードはすぐに「ドリーム・シンジケート」の仲間トニー・コンラッドと彫刻家のワルター・デ・マリアとともに、即席のバンドを組み、「プリミティヴス」というバンド名義の曲のプロモーションのために演奏を行うことになる。この活動自体はすぐに解消されてしまうのだが、ロックにも関心を持っていたケイルは、ここでバンドとしての活動の可能性に惹かれてゆく。同時にリードの作った『ヘロイン』や『ウェイティング・フォー・マイ・マン』などの曲を聞き、その詞を読んで、それらがケイルの嫌っていたフォークソングとは違い、文学性を持ったものであることを知る (Bockris and Cale: pp. 68-69)。ケイルはまもなくヤングと続けてきたコラボレーション活動をやめ、リードとともにバンドとしての活動を行なうことを選択する。ヤングとともに行なってきたことと、リードとの仕事を結び付けることによって、「商業的なアウトプット」を見出すことの可能性に興奮したのである (Bockris and Cale: p. 71)。

初期のヴェルヴェットへ向けて、曲作りを進めていく中で、ケイルはリードに音楽上のアドヴァイスを与えながら、「ドリーム・シンジケート」で用いていた、ピックアップ付きのヴィオラによるドローンを、わずかなコードからなるルー・リードの音楽と結びつけていくことになる。リードもケイルからラ・モンテ・ヤングを紹介され、ヤングから無調と繰り返しの重要性を聞かされたという (ドゲット: p. 109)。

ヴェルヴェット・アンダーグラウンドへのラ・モンテ・ヤングの影響を考える上で、もうひとつの重要な要素と考えられるのが、ごく初期にドラマーとして在籍していたアンガス・マクリースの存在である。ケイルと同じくヤングのメンバーの一人であったマクリースは、「北アフリカや東洋に旅をしており、インドのドラミングに似てはいたが、レギュラーなビートではなく、シンコペーションを取り入れた独特のドラミング (Condon (A) : p. 35)」をしていた。マクリースは結局、演奏に対する報酬を受け取ることや、時間に拘束されることを、アーティスティックな観点から拒否してヴェルヴェットを脱退する。マクリースの後にかわってドラマーとなったモーリン・タッカーのドラミングもまた、非常にユニークなものとしてヴェルヴェットの特徴の一つになってゆくわけだが、マクリースは1966年の6月、ルー・リードが肝炎で入院中、臨時のドラマーとしてシカゴ・ツアーに参加している。このときマクリースは、過去にバンドを脱退したことを悔やみ、復帰を希望するが、ルー・リードからはっきりと拒絶されたという。

このようにヴェルヴェット・アンダーグラウンドの、特に初期の音楽を考える上で、ヤングからの影響を無視することはできない。それは後に述べるように、主として無調的なドローン的なものとしてヴェルヴェット・アンダーグラウンドの特質を担っていくことになるものであり、その中心を担っていたのがジョン・ケイルなのである。

次第に活動の場を見出していったヴェルヴェットは、独特な演奏スタイルを確立してゆく。「われわれは自分たちをエンターテナとはみなさず、モンキーズなどのようなポップグループのように観客とわれわれを結び付けようとは思わなかった。われわれは笑顔を見せず、

観客に背を向け、指を突きだしてみせたりした。われわれの目標は観客を当惑させ、居心地悪くさせ、吐き気を催させることだったのだ (Bockris and Cale: p. 77)。」

5. アンディ・ウォーホルとヴェルヴェット・アンダーグラウンド

(1) ウォーホルとの出会い

ヴェルヴェット・アンダーグラウンドは、1965年12月にはウェスト・ヴィレッジのカフェ・ピザールで演奏するようになっていた。アンディ・ウォーホルはジョナス・メカスの友人のフィルムメイカー、バーバラ・ルービンを通じてこの話を聞き (ウォーホル&ハケット:p. 192)、カフェ・ピザールを訪れる。このころウォーホルは、一時的に絵を描くことをやめ、映画に専念しようとしていたところであったし、ヴェルヴェット・アンダーグラウンドも、小さなサークル以外ではほとんど知られることはなかったが、アンダーグラウンド映画の世界で、すでにサウンドトラックを担当するなどの活動を行っていた (Bockris & Malanga: p. 15)。アンダーグラウンド映画がウォーホルとヴェルヴェットとの接点となったのである。ヴェルヴェットを気に入ったウォーホルは、かねてから構想していたマルチメディア・イベントにヴェルヴェットを起用することにした。1966年1月には、ファクトリーでのリハーサルの模様をフィルムに収めた『*The Velvet Underground and Nico: A Symphony of Sound*』が制作されている。(Bockris & Malanga: p. 36)

1966年2月、ニューヨークの西41丁目にあるアヴァンギャルド映画館のフィルムメーカーズ・シネマテークで『アンディ・ウォーホル・アップタイト』と名付けられたイベントが行われた。ウォーホルにこの1週間のショーをオファーしたのは、ジョナス・メカスである。チラシによると、そのラインナップは、アンディ・ウォーホルの映画、ダニー・ウィリアムズによる照明、ヴェルヴェット・アンダーグラウンド・アンド・ニコによる音楽、ジェラード・マランガとイーディー・セジウィックによるダンス、ポール・モリッシーとウォーホルによるスライドと映画の映写、ピリー・リンチとナット・フィンクルシュタインの写真、バーバラ・ルービンによる映画カメラ、自分たち自身が観客となり、さらにドナルド・リヨンとボブ・ニューワースがイーディーのエスコート担当というものであった (Bockris & Malanga: p. 10)。そこではまず35分の映画『*Lupe*』が上映され、その後ヴェルヴェット・アンダーグラウンド・アンド・ニコが登場して、暗闇の中で準備をする。アンディが『*Vinyl*』のサイレント・ヴァージョンを上映し、もう1つの映画『*The Velvet Underground and Nico: A Symphony of Sound*』が別のプロジェクターから重ねて投映される。そしてバンドが演奏を始め、マランガとセジウィックのダンスが始まる (Bockris & Malanga: pp. 10-11) という具合であった。シネマテークでの1週間は、この後Exploding Plastic Inevitable (EPI) として花開くことになるマルチメディア・イベントの原形をなすものである。連日のショーのあと、夕食の場で、ウォーホルはメンバーに、もっと面白くするにはどうしたらよいか、とたずねていたという (Bockris & Malanga: p. 36)。ウォーホルはケーブル TV 局の取材に対して、ヴェルヴェット・アンダーグラウンドという新人バンドのスポンサーになったことについて、「音楽とアートと、映画をすべて合体させるいい機会」ではないかと述べている (ウィッツ: pp. 193-194)。

(2) Exploding Plastic Inevitable

このウォーホルとヴェルヴェット・アンダーグラウンドとのコラボレーションは、次第にシステムを整えて成熟を見せながら、翌年にかけて1年半ほどのあいだ Exploding Plastic Inevitable (EPI) という名で、アメリカ各地をチームごとツアーで回ることになる。その

EPIとしての活動の中でももっとも成功した公演といわれるのが、1966年4月の11ヶ月間にわたって行われた、セント・マークス・プレイスにあるドムというダンス・ホールにおけるショーである。そこでは耳をつんざくようなヴェルヴェット・アンダーグラウンドの演奏の後ろで映画がマルチスクリーンで映写され、ステージの上ではウォーホルのスーパースターたちが踊り、激しいストロボ光が回転するミラーボールによって拡散され、色のついた光やスライドがウォーホール自身や技師たちによって部屋全体に投映されるというものだった。EPIは、観客のあらゆる身体感覚を直接激しく刺激することによって総合的体験へと引きずり込むマルチメディア・ショーとなったのである。このドムにおけるEPIについてウォーホールは「僕らはみんな何か革命的なことがおこっているという意識があった」と述べている（ウォーホール&ハケット：p. 217）。

ウォーホールはこのEPIによって、映画を見るという体験を、圧倒的な演劇的環境の一部として提示したのだったが、同時にそのことが、人々のロック音楽の見方、聞き方を大きく変えた——ウォーホールがどこまで意図していたかはともかく——という意味で、ロック史上での大きな貢献を果たしたことになるわけである（Bockris & Malanga: p. 12）。

こうしたマルチメディア・イベントそのものは、必ずしもウォーホルの発案によるものというわけではない。とくに直前の1965年11-12月にかけてフィルムメーカーズ・シネマテークで行われていた、やはりマルチメディア的試みである「エクスパンデッド・シネマ」フェスティバルなど、同時期のアヴァンギャルド映画の動向からも影響を受けている（Angell: pp. 133-134, 144）。ヴェルヴェッツ自身、メディアミックスという点では、すでにアンガス・マクリースの在籍中に、彼の友人の映画監督ピエロ・ヘリツァーとともに『夢の武器の発射（ザ・ランニング・オブ・ザ・ドリーム・ウェポン）』というプロジェクトを行なっている。リード、ケイル、マクリース、モリソンによる演奏がなされるあいだ、ダンサーたちが踊り、ヘリツァーの作ったフィルムを何枚ものヴェールを通してスクリーンに映写するというものだった（ヘイリン：p. 27）。ウォーホールはそのような実験的試みを大規模に推し進め、一つのショーの形式へと昇華させたのである。

ウォーホールのコンセプトはポップを追求するところから来るものであった。「結局のところポップの発想というのは、誰が何をやってもいいということだったから、当然ぼくらは、何でもやってみようとした。誰もひとつのカテゴリーにとどまらなかつた。ぼくらはクリエイティブなことなら何にでも首をつっこみたがった——それで65年の末にヴェルヴェット・アンダーグラウンドに会うと、みんなどっと音楽シーンにかかわりだしていったのだった（ウォーホール&ハケット：p. 183）。」

あらゆる身体感覚を動員するという極限的な状況を作り出す中で、ヴェルヴェッツの活動はまさしく頂点に達していた。ヴェルヴェッツは「宗教的な熱狂をもって望み、それはそのとおりに行われた（Bockris and Cale: p. 90）。」たんにステージで即興演奏を行ない、ノイズを出していたのではなく、「規律をもって、意図的に」それらはなされていたのである（Bockris and Cale: p. 91）。そこでは「カオスをカオスとして」提示することがテーマだったのであり、メンバーの意図や指向性の違いも、その中へ解消されていったのだ。ただし、先に述べたように、この演奏は観客にとって心地よいものだったわけではなく、あくまでも苛立ちを与えるものだったのであり、バンドと観客の間に一体感を生むようなものとして行われたわけではないことは記憶されねばならない。

ともかくも「ドムのステージは、アンディとともに仕事をしたもっともポジティブな面を代表するもの」であり、このとき「アンディとバンドとのあいだのコラボレーションが最高の輝きに達し、ロックをステージ上のパフォーマンスからマルチメディア・イベントへと

変貌させた」のである。ケイルは「1966年の4月は、アンディとともに過ごした、われわれにとって最高の月だった。そしてわれわれはその間に最良の仕事をしたのだ」と語っている (Bockris and Cale: p. 93)。

(3) ウォーホルとの決別そしてケイルの脱退

この幸福な「ドム」への出演の後、1966年5月にはロサンゼルス「トリップ」への出演が決まっており、EPIは西海岸へのツアーに向かった。だが、その評価はまったく芳しくなく、散々な目に終わった。ウォーホル自身にとってもその不成功が不思議だったようである。EPIとしてのツアー自体はその後各地で続けられてゆくが、ウォーホル自身の興味は次第にヴェルヴェッツから離れてゆくことになる。

ヴェルヴェット・アンダーグラウンドとしてのファースト・アルバムのレコーディングは「ドム」における演奏の中ごろに始められ、秋までにはほぼ完了していたが、諸々の事情により、実際の発売はその翌年1967年の3月にまでずれこんだ。1966年の後半はヴェルヴェッツにとってもフラストレーションの時代だった (Bockris and Cale: p. 99)。ヴェルヴェッツのファースト・アルバムがリリースされたとき、ある意味では、彼らはすでにその絶頂期を過ぎてしまっていたのである。

1967年5月にはEPIとしての最後のショーが行われ、それからまもなくヴェルヴェッツはウォーホルと決別することになる。それは新しいマネージャーを探していたルー・リードが、アンディーを解雇したようなものだった (Bockris and Cale: p. 105)。1967年9月にはファースト・アルバムよりもさらに実験的性格を強めた、ヴェルヴェット・アンダーグラウンドとしてのセカンド・アルバムのレコーディングがスタートし、1968年1月にリリースされる。6月にはヴァレリー・ソラニスによってウォーホルが狙撃され、重傷を負うという事件も発生する。

こうした中で、ヴェルヴェッツ内部でのリードとケイルの対立は次第に修復できないものにまで肥大していた。ケイルのアヴァンギャルド性とリードのリリカルなポップ性。作曲家であり、アレンジャーではあるが、ソングライターではないケイルにとっては、歌そのものは楽器の音に比べてさほど重要ではなかった。だがこのことが、リードに曲作りの上でアドヴァイスを与えていたケイルの、曲のクレジットにおける立場を危うくした。最終的なクレジットはほとんどの場合ルー・リード1人であり、ケイルの名が記された曲は数えるほどである。それは相手への敬意の問題だとケイルは言っているが、こうしたデリケートなことから、ケイルは当然ながら非常に気にしていた (Bockris and Cale: p. 74)。

こうして緊張感を伴う2つの方向性は、2人の間に軋轢を生み、結局はルー・リードがバンドの主導権を握って、ジョン・ケイルは脱退を余儀なくされることになる。スターリング・モリソンは「(ケイルは) もっと実験的な方向に行こうとしてたし、ルーはポップの枠の中で何かやりたいと考えていた。ジョンと僕は『シスター・レイ』みたいな音楽に大いに満足していたのだが…… (ヘイリン:p. 47)」と語っている。

3枚目のアルバム以降、ヴェルヴェット・アンダーグラウンドにはジョン・ケイルに代わってダグ・ユールが加入することになるが、これを境にヴェルヴェッツは基本的にルー・リードのバンドとなり、その音楽は明らかな変質をとげてゆくことになるのである。

6. ケイルがヴェルヴェット・アンダーグラウンドにもたらしたもの

(1) 現代音楽とロックとの関わり

ロックンロールよりも現代音楽の方が実験的だった時代は確かに存在する。コマーチャリ

ズムの対極としてロックが現代音楽から多くを取り入れた時代である。シュトックハウゼンの手法はピンク・フロイドやグレートフル・デッドに多くを与え、ヴェルヴェッツと同じ「ヴァーヴ・レーベル」と契約していた、ザ・マザーズ・オブ・インヴェンションを率いるフランク・ザッパは、ヴァレーズから学んだ。(ヴェルヴェッツのデビュー・アルバムのリリースが先送りされた1つの理由は、マザーズのデビュー・アルバムのリリースと重ならないようにするためだった。)そして言うまでもなく、ジョン・ケージやヤニス・クセナキスの音楽はロック音楽にも大きな影響を与えている。

また現在いわゆるミニマル・ミュージックと呼ばれている音楽は、ロック音楽との間で直接的な交流を行っていた。例えばテリー・ライリーやラ・モンテ・ヤングは、共通の場で演奏するなど、そうした活動の中心的存在であった。現代音楽が広く一般の人々に受け入れられた幸福な時代だったとも言えるだろう。こうした意味では、ジョン・ケイルが現代音楽からロック音楽へと転向したのもあながち突飛なこととは言えないのである。

ドローンに関していえば、同時期の1960年代の中頃から、ロック音楽の中から東洋の神秘主義に向かう傾向が見られ、ジョージ・ハリソンらがそこに傾倒してゆくことになる。ピートルズやローリング・ストーンズをはじめ、シタールを取り入れた音楽が広まってゆき、ラーガ・ロックはサイケデリック・サウンドの一つのかたちとなってゆく。しかし、「ロックの形式はラーガの複雑さとは相いれない。シタールとその音階は、(…)単にエキゾチックな音として、使われたにすぎない(バグマン&ホーン:p. 33-35)」という一面もたしかにある。そしてこのことは、後に述べるように、ケイルの持ち込んだと言われるヤング的手法についても、いくぶんともあてはまるように思われるのである。

ミニマル・ミュージック、特にラ・モンテ・ヤングから多くを受け継いだといわれるヴェルヴェッツだが、その音楽の特異性をまず形式的に体現しているのは、ケイルのヴィオラである。それは何よりもケイルがヴィオラという楽器を弾いたことであり、まさにそのヴィオラの音のうちにこそ、初期ヴェルヴェッツのユニークさが発現しているといえるのではないだろうか。現在に至るまで、バンドを構成する楽器としてヴィオラはつねに異端であることを考えれば、そこからは何やらケイルの孤高の姿がかいま見えるようである。

だが、ヤングとのコラボレーションの時と同じ楽器が使われているからといって、ヤング的なミニマリズムがケイルを通じてそのままヴェルヴェッツに持ち込まれたということの意味するわけではない。ラ・モンテ・ヤングの音楽とは、本来浸りきって微細な差異に耳を澄ますものだったはずである。ケイルがヤングとの活動の中で体験してきたのは、例えば純正律と平均律の違いのような、非常に微妙な問題だった。そうしたものはリードの作りだすリリカルなロックンロールとは並存しえないものではないだろうか。ケイルは、「ラ・モンテが持っていたようなブルースについての理論、つまりどうすればあらゆる基礎的コードは同時に演奏されることができるかということ、これが取りも直さずヴェルヴェット・アンダーグラウンドの基礎になった。もしスリー・コードの歌なら僕は歌全体に上手くフィットするように、二つの音程をヴィオラから引き出しているだろう。そうすれば全てに対し、夢のように良質なものができあがるからだ」(フリック:p. 4)と述べている。そしてテリー・ライリーが指摘するように「[ヴェルヴェット・アンダーグラウンドは]ラ・モンテのグループのフィーリングを、ジョン・ケイルとアンガスを通して持ち込んでいる。それは全般的なフィーリングとして、全体的なドローン的クオリティーとして (Condon (B) : p36)」ということなのである。つまりヴェルヴェッツにおけるケイルのドローンの指向性のうちに取り込まれたヤング的なものとは、音あるいは音程の構成の手法であり、より広い意味でのドローンという手法を意味するものであった。

(2) 「ドローン」と「音の壁」

先に述べたようにヴェルヴェッツの音楽的特徴としての「ドローン」には2つのレベルがある。リードのドローンは、原初的リズムとして進展する時間を刻み、奥底から身体を活性化するのに対して、ケイルの持ち込んだドローンは、反復と持続のはざまを漂いながら、どちらかといえば表面から染み込んでくる性格のものである。

ヴェルヴェッツのもう一つの音楽的特徴として、より直接的に身体に関わりを持つ「音の壁」は、メンバーの間で一応のコンセンサスを得た音楽的指向であったわけだが、それは何よりもケイルの指向だったのであり、それがウォーホルのメディア・イベント EPI の中で徐々に洗練されていったものと考えられる。ケイルはフィル・スペクター的サウンドを目指していたと言っているが (Bockris & Cale: p. 73)、実際に彼が作り出そうとしたのは、そのような奥行きを感じさせる音の広がりであるよりは、空間に音をつめこんでゆくという、もっと暴力的なものだった。

ヴェルヴェット・アンダーグラウンドの音楽は、この「ドローン」と「音の壁」という二重の形式によって、そしてその相互作用を通じて、見る者の身体に襲いかかり、その感覚を拡張することになるのである。

(3) ポップイズムとヴェルヴェッツ

ミニマリズムとウォーホルのポップイズムは、似て非なるものである。ウォーホルは消費されるイメージをコピーし続け、それを蓄積した。そこには彼の実験的映像にも通じるある種の無関心さと退屈さへの指向がある。それは確かにヤングのミニマリズムに通じるものではない。ケイルは次のように語っている。「ラ・モンテの作業は長く持続することに関するもので、アンディがやっていたのは反復だった。僕らは、強力なアイデアというものはリサイクルされ、アンディのような人間の手によって薄っぺらなものにされていくんだっていう気がした。だけど、彼はそれを人気のあるものにしたし、彼がヴェルヴェッツを中心としたマルチメディアを形成していったやり方は、このコピーという手法がいかにいい働きをしようかってことを示した一例だ (ウィッツ: pp. 198-199)」。しかし、このウォーホル的ポップイズムは、ひょっとするとサティの、そしてケージの退屈さには通じるものであるのかも知れない。それは退屈さを、カオスの現われ出る場へ変貌させうる可能態として提示するという意味においてである。

延々と流され続けるウォーホルの映像は、EPI のショーの中で、ひとつのドローンとしての機能を果たしていたに違いない。そのドローンはヴェルヴェッツの音楽的ドローンと呼応しながら、強調された反復と持続の感覚を身体に刻みつけるものとなるのである。ヴェルヴェッツの爆発性とは、それに対する一種の反動として、そこから逸脱し、衝撃の継続、音の壁というマッスとしてのカオスを観客の身体に投げつけるものとして発揮された。それはバンドとしての固有の存在を主張することであるまえに、目の前にある空間をカオスで満たすことだったのだ。それは「ドローン」と「音の壁」との、持続とカオスの弁証法にほかならない。

だが、おそらくそれだからこそ、ヴェルヴェッツのアルバムは結局美しく仕上がってしまったのだ。この持続とカオスの弁証法は、ライブの中でこそ発現する。観客のいないスタジオでの収録は、どちらかといえば音そのものへの反省を促し、ケイルはその中で自らのバックグラウンドとしての音楽性を、無意識のうちに遺憾なく発揮してしまうのだ。こうしてケイルはヴェルヴェット・アンダーグラウンドとしての最初の2枚のアルバムにおいて、いずれもそのレコードの終わりに向けて、みずからのアヴァンギャルド性を肥大化させていったの

である。

ミニマリズムとポップイズムからの流れをくみながら、ヴェルヴェッツにおけるこの「ドローン」と「音の壁」は、持続とカオスの弁証法として観客の身体に激しく作用を及ぼしてゆく。そしてEPIにおいてヴェルヴェッツの身体性は頂点を迎えることになったわけだが、その後のウォーホルとの決別、そしてケイルの脱退といったイヴェントを通じて、徐々に削ぎ落とされてゆくことになったのである。

7. ケイルの不透明さとヴェルヴェッツの遺産

アメリカ現代音楽、そしてフルクサスを好み、ケージのサティ演奏会に参加し、ヤングのミニマル音楽に長きにわたってコミットするジョン・ケイル。そして観客にいらだちを与えることを目的とし、観客に背を向けながら演奏したと言われるヴェルヴェッツ。だがケイルは、その演奏の形式と内容がいかなるものであったにせよ、表現を直接的にぶつける対象を求めて現代音楽の世界を離れてロックンロールの世界へと飛び込んだのだ。それはケイルがケージとの演奏会を通じて理解したという、「カオス」をカオスとして提示することを求めてのことだったはずであり、人生は「カオス」であることを知ってしまった表現者の究極の選択としての在り方だったのであろう。

ジョン・ケイルはヴェルヴェット・アンダーグラウンド脱退後、ソロ活動およびプロデュース活動を行なっていくことになる。1971年にはテリー・ライリーとの共作を発表し、その後もブライアン・イーノなどとの共同作業を行なっているし、プロデュースの面では、ニコのほか、ザ・ストゥージズ、パティ・スミス、モダン・ラヴァーズなどパンクに近い人びとの作品をプロデュースしている。しかし、脱退後のケイルの活動は、必ずしもヴェルヴェッツ時代の延長にあるわけではない。さまざまな音楽的試みを行なう中で、上に述べたようなドローンを中心とした音楽は影をひそめているように見える。ソロ活動ではどちらかといえば、緊張感のある静けさが全体を支配したものになっている。これはまた、別のかたちで人に驚きを与えるという姿勢の表われなのであろうか。それともすでにひとつの実験を終えて次のサイクルに入ったということなのであろうか。いずれにせよケイルの音楽性は、伝記に語られるその悲劇性を超えて、ヴェルヴェット・アンダーグラウンドの中に、十分に具現化されているとみるべきではないだろうか。

ヴェルヴェット・アンダーグラウンドの評価にはさまざまな観点が可能であろうが、この小論は、持続とカオスの創出体としての姿に焦点をあてようとする試みであった。しかしながらすでにリリースされている音源だけからこれらを十分に検証することは難しい。新たな資料が発掘され、さらに議論を発展させる機会を持つことを願っている。

■註

- (1) 日本での初演は1967年12月31日から翌年の1月1日にかけて東京のアメリカ文化センターで、一柳慧、石井真木、黛敏郎ら16人によって行われた（秋山：p. 347）。
- (2) ヤングは基本的に、ケイルやコンラッドの貢献を認めていない（Bockris and Cale: pp. 58-60および Conrad & Duguid参照）。その音楽は長い間封印されてきたのだが、最近になってようやくヤングを含む活動の記録の一部がCDとしてリリースされた（JOHN CALE, TONY CONRAD, ANGUS MACLISE, LA MONTE YOUNG, MARIAN ZAZEELA: *Day of Niagara: Inside the Dream Syndicate Vol.I* (Table of the Elements TOE-CD-74) および JOHN CALE, *Dream Interpretation: Inside the Dream Syndicate Vol.II* (TOE-CD-79)、JOHN CALE, *Stainless Gamelan: Inside the Dream Syndicate*

Vol.III (TOE-CD-80)。

- (3) ジョン・ケージ自身は、ラモンテ・ヤングの音楽を肯定的にみているようである。「[ラモンテ・ヤングは] ひとつの単音を繰り返したり、ひとつの単音を20分というような時間中切れ目なしに奏したりするわけですが、それらのどちらの場合でも、聴き始めてから、そう、5分後には、それまでずっと同じものだと思っていたものが実は同じものではなく、変化に満ちたものなのだ、ということに気付かせられるのです。(…) 人が顕微鏡を通して物を見たときの視覚体験の変化が素晴らしいものであるのとほとんど同じ意味で素晴らしい (…)(ケージ, 1980: p. 80)」と述べている。

■参考文献

- , "A Long, Long, Long Night (and Day) at the Piano", *New York Times*, September 11, 1963
- 間章『僕はランチにでかける』柏書房、1992年
- 秋山邦晴『エリック・サティ覚え書』青土社、1990年
- Angell, Callie, "Andy Warhol, Filmmaker", in *Andy Warhol Museum*, Distributed Art Publishers, New York, 1994
- Bergman, Billy & Horn, Richard, *Experimental Pop: Frontiers of the Rock Era*, Michael Friedman, 1985 (バーグマン、B & ホーン、R『実験的ポップ・ミュージックの軌跡 その起源から'80年代の最前線まで』(若尾裕訳) 勁草書房、1997年)
- Bockris, Victor & Cale, John, *What's Welsh for Zen*, Bloomsbury Publishing Plc, London, 1999
- Bockris, Victor & Malanga, Gerard, *Up-Tight, The Story of The Velvet Underground*, Omnibus Press, 1996
- Cage, John, *Silence*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 1961 (ケージ、ジョン『サイレンス』(柿沼敏江訳) 水声社、1996年)
- Cage, John, "Interview with Roger Reynolds," *C. F. Peters Co.'s John Cage catalog*, Peters, New York, 1962, pp.42-52 (ケージ、ジョン『沈黙』の思想——レイノルズによるインタビュー』『音楽の零度-- ジョン・ケージの世界』(近藤譲編訳) 朝日出版社、1980年所収)
- Cage, John, *Pour les oiseaux*, Belfond, 1976 (ケージ、ジョン『小鳥たちのために』(青山マミ訳) 青土社、1982年)
- Charlton, Katherine, *Rock Music Styles: A History (Second Edition)*, William C. Brown Communications, 1994 (チャールトン、キャサリン『ロック・ミュージックの歴史 (下) ——スタイル&アーティスト』(佐藤実訳) 音楽之友社、1997年)
- Condon, Jim (A), "Angus MacLise and the Origin of the Velvet Underground", from *What Goes On #3* (1983), Reprinted in *The Velvet Underground Companion -- Four Decades of Commentary*, by Albin Zak III (Ed.), Schirmer Books, 1997
- Condon, Jim (B), "Three Interviews: Tony Conrad, Henry Flynt, Terry Riley", from *What Goes On #3* (1983), Reprinted in *The Velvet Underground Companion -- Four Decades of Commentary*, by Albin Zak III (Ed.), Schirmer Books, 1997
- Conrad, Tony and Duguid, Brian, *Tony Conrad interview*, published on the internet, 1996 (<http://www.hyperreal.org/intersection/zines/est/intervs/conrad.html>: 2000年1月7日確認)
- DeRogatis, Jim, *Kaleidoscope Eyes -- Psychedelic Rock From the '60s to the '90s*,

Carol Publishing Group, 1996

Doggett, Peter, *Lou Reed: Growing Up in Public*, Omnibus Press, 1991 (ドゲット、ピーター『ルー・リード ワイルド・サイドを歩け』(奥田祐士訳) 大栄出版、1992年)

Finkelstein, Nat, *Andy Warhol: The Factory Years: 1964-1967*, Canongate, Edinburgh, 1999

Fricke, David, nt, in *The Velvet Underground: Peel Slowly and See*, Polydor 31452 7887-2, 1995 (フリック、デヴィッド「ヴェルヴェット・アンダーグラウンド-- ボックス」ライナーノート、in『The Velvet Underground: Peel Slowly and See』(渡辺穰司訳) (Polydor 31452 7887-2)、1995年)

Heylin, Clinton, *From the Velvets to the Voidoids: A Pre-Punk World*, Penguin Books, 1993 (ヘイリン、クリントン『ルーツ・オブ・NYパンク』(林洋子訳) シンコー・ミュージック、1997年)

Hogan, Peter, *The Complete Guide to the Music of The Velvet Underground*, Omnibus Press, 1997

Jancik, Wayne and Lathrop, Tad, *Cult Rockers*, Simon & Schuster, 1995

柿沼敏江「ミニマル/ポストミニマル・ミュージック」『アヴァン・ミュージック・ガイド』作品社、1999年

キーワード・ロック編集部『ロックの冒険』洋泉社、1987年

近藤謙『音楽の種子』朝日出版社、1983年

小沼純一『ミニマル・ミュージック その展開と思考』青土社、1997年

McGuire, Wayne, "The Boston Sound / The Velvet Underground and Mel Lyman," First published in *Crawdaddy!* August 1968.) , Reprinted in *The Velvet Underground Companion -- Four Decades of Commentary*, by Albin Zak III (Ed.) , Schirmer Books, 1997

McLuhan, Marshall & Fiore, Quentin, *The Medium is the Massage -An Inventory of Effects*, 1967 (マクルーハン、マーシャル&フィオーレ、クエンティン『メディアはメッセージである』(南博訳) 河出書房新社、1995年)

Revill, David, *The Roaring Silence: John Cage: A Life*, Arcade Publishing, New York, 1992

末延芳晴『回想のジョン・ケージ——同時代を生きた8人へのインタビュー』音楽の友社、1996年

Strickland, Edward, *American Composers: Dialogues on Contemporary Music*, Indiana University Press, 1991 (ストリックランド、エドワード『アメリカン・ニュー・ミュージック』(柿沼敏江・米田栄訳) 勁草書房、1998年)

Thompson, Dave, *Beyond the Velvet Underground*, Omnibus Press, 1989 (『ヴェルヴェット・アンダーグラウンド——彼ら自身による証言』、伊藤英嗣監修) 羊泉社、1993年)

Warhol, Andy & Hackett, Pat, *POPISM*, 1980 (ウォーホル、アンディ&ハケット、パット『ポップイズム ウォーホルの60年代』(高島平吾訳) リプロポート、1992年)

Willis, Ellen, "Velvet Underground" from *Stranded: Rock and Roll for a Desert Island* (1978) , Reprinted in *The Velvet Underground Companion -- Four Decades of Commentary*, by Albin Zak III (Ed.) , Schirmer Books, 1997

Witts, Richard, *Nico: The Life & Lies of an Icon*, Virgin Books, 1993 (ウィッツ、リチャード『ニコ——伝説の歌姫』(浅尾敦則訳) 河出書房新社、1997年)