



メルセデス・ラ・サルネータ（一八三七—一九一〇）  
『聖母様の顔』と讃えられた彼女の歌う『ソレアレス』  
は比類のないものであったと伝えられる。

## 「ドゥエンデ」と「いき」

カンテ・フラメンコに「ドゥエンデ」（魔性）という言葉がある。カンテ・ホンド（深い歌）の裡に宿る、えもいえず魂のうめきを表す言葉だが、ながくこの思づかいに触れ親しむと、全くそこに現世的な「声」を見出すことが難しくなる。労働歌などと接びついた古民謡であるにも関わらず、人間臭を逸脱した「彼岸」の存在を示されているような気になるのだ。カンテ・ホンドは、その旋法や豊富な転調と導音のエンハーモニーなどか

ら、グレゴリアン聖歌以前の原始キリスト教聖歌にまで行きつく流れを読みとることができるとい。ユダヤ聖歌やアラビア古謡の影響は今更とらだてて言うまでもない。確かに、《聖》は「ドゥエンデ」に無縁でないように思えるのだ。R・オットーは、「聖なるもの」に「戦慄すべきもの」の謂を当てているが、いずれ恐怖とも不安ともつかず「彼岸」から打ち寄せてくる波が我々の日常を容赦なく呑みつくすような、或る「優し難き」を言い当てたものか。そうであれば「ドゥエンデ」は、《聖》の「優し難き」が人間（俗）の思づかいの中に現われた、霊肉の融合を証しているに相違なからう。フラメンコの「暗さ」が単にヒタリノ達の日常のそれに依存し難い理由は、何よりも彼等の素朴な信仰生活が物語っている。

このような《聖》の胎動がいきづく一方、《俗》の洗練された介入もまた見逃がせない魅力で、「いき」がフラメンコに不可欠な要素として尊重される辺りがそれに当る。フラメンコの「いき」を東洋的な美意識に還元してしまうことは手易いが、日本とスペインとの空間的な隔たりはいかんともし難い観がしないでもない。従ってここでは舞踊との関わりの中に見てみよう。アランは、音楽を本来舞踊との接びつきに認めて、「われわれはむしろ音楽と舞踊の対立の方に目を注ぎ、音楽がいかにして舞踊を否定するかを追究しなければならぬ」と言っている。アランの芸術論を云々とするゆとりはないが、ともかくフラメンコに於

るバイレ（踊り）の役割は無視することができない。バイレ・フラメンコのブラセーオ（手の動き）などは「いき」の微標を示して見せる。「いき」が男女間の媚態に根をもつことはよく知られているし、同様に相互の間の離隔性に依存していることも、九鬼周造が指摘している。その間接的な恋の挑発が「いき」をかたちづくるっているのだ。日本の歌謡（盆踊りなど）では、老人の「ひやかし」が若い男女を引合わせるが、アングルシアでは、セビリアーナのように、直接男女間の掛合となつている。バイレ・フラメンコという芸能の体裁が成った時点で、それはひと際華々しい脚色を受けた。ブラセーオは、確かに効果的な表現であった。だが、観衆が観衆であるには、彼等はあくまでこの挑発的な媚態の誘惑を芸の認識に置き換えるしかない。踊り手と観衆との間には宿命的な隔たりがあるのだ。やむなく、この隔たりを置いた一方から間接的な表現が企てられる。「掛け声」として、「掛け声」は、従って、観衆に許された唯一にしてぎりぎりの「答え」なのだ。「いき」が、日本では主に近世に始まる風俗理念であることからも、こうした《俗》の美化は、大衆のいかにない「熱」を伝える。「情熱のフラメンコ」などといういささかおぼろしい呼称も、実は他ならぬ《俗》の讃美でもあるのだ。

カンテに内在する《聖》（ドゥエンデ）とバイレに止揚された《俗》（いき）との哀愁に富んだアマルガムがフラメンコなのである。（長野）