

盤渉調「調子」における〈乱句〉の構造と特徴——『體源鈔』の記述を手がかりとして——

比嘉 舞

『體源鈔』の卷一には「調子姿事」という記事がある。「調子姿」とは、唐樂六調子をそれぞれある情景に喩えた口伝である。当該記事はこの口伝のみならず、更に各調子特有の句や笙の演奏法にまで言及する。つまり「調子姿」という抽象的な概念の根拠を具体的に知ることができる重要な資料なのである。

本稿では盤渉調「調子」において秘事とされる〈乱句〉に注目し、その構造を分析することによって盤渉調「調子」における他調子の要素の有無について検討した。その結果、〈乱句〉には這・邁の合竹の多用とその配置に特徴がある事が判明した。これらの特徴は太食調特有の句に由来するものであり、盤渉調「調子」には秘事〈乱句〉の中に他調子の痕跡が見られると結論づけた。

〔キーワード〕笙、調子姿、體源鈔

はじめに

豊原統秋（一四五〇～一五二四）による楽書『體源鈔』の卷一に、「調子姿事」という記事がある。^①「調子姿」とは、現在一般的に説明されるところの唐樂の六調子それぞれが醸し出す雰囲気、ある情景に喩えた口伝である。『體源鈔』にはこのような「調子姿」に関する記述が散見される。^②その中でも卷一所収の記事は、豊原家が専門とする笙の「調子」に関わる内容である点、また父・治秋との問答を通じて具体的な句や演奏法に言及する点から、「調子姿」という抽象的な表現の根拠を探る上で非常に重要な資料といえよう。

本稿では、実際の音・演奏の中から「調子姿」という比喩の根拠を見出す研究の一環として、特に盤渉調を取り上げる。筆者はこれまでの研究で「調子姿事」で言及される各調子特有の句の内、複数の調子に現れる三種類の句に注目し、その特徴について考察した（比嘉 二〇一三）。その中でも〈盤渉調音〉は盤渉調以外の調子に現れる場合でも盤渉調のように演奏するよう

明記されている。^③尚、盤渉調については次のように記されている。

吹様のすかた如何。何に喩つへくもなし。余の調子よりもしつかにのへかけて吹へしと在之。この心いさ、か有口伝之。惣而水の心ハ陰ナリ、陰ハしつみてしづかなるに其徳アリ、涼心もしづかなる所に有べし。火ハさかりににぎは、しくて、あた、かなること一切の盛ものに喩たるに對て此調の心をさとりべし。

（一九頁）※傍線は引用者による

「調子姿事」は各調子を何らかの情景に喩えた口伝である、と最初に説明したが、盤渉調だけは傍線のように特定の描写がない。そして水と火を例に挙げ、盤渉調の性質を解説する。前に挙げた〈盤渉調音〉が出現する他の調子には、黄鐘調と太食調があり、どちらも火の性質を持つとされる。^④また、黄鐘調・太食調ともに「調子姿事」では、盤渉調の「しつかにのべかけて」とは正反対の性質を思わせる表現で記されている。^⑤その中に〈盤渉調音〉が

現れるということは、その部分でどこか落ち着いた雰囲気は漂うということになるのか。一方で盤渉調「調子」には、他調子を基とする句は一切出現しない。それならば、盤渉調「調子」は徹頭徹尾、引用文にあるように演奏すべきなのであって、他調子の要素は全くないのだろうか。

しかし「調子姿事」盤渉調の項には「乱句は秘事也。乱の字二聊又口傳在之」という記述がある。(乱句)とは盤渉調「調子」の一五・一六句に現れる秘事である。この「乱」の字と、盤渉調の姿である「只しづかに延て」という表現は正反対の性質を想起させる。「乱」の字についての口伝の詳細はこれ以上記されていないものの、(乱句)が秘事である点からも、盤渉調の「姿」とは異質な要素を含む可能性を感じさせる。

そこで本稿では、(乱句)の構造について分析し、どのような特徴があるのかを探ってみたい。

一 盤渉調「調子」の概要

(乱句)の分析の前に、まず盤渉調「調子」の概要についてまとめる。盤渉調「調子」は二二句で構成されている。しかし二二句全てが異なる旋律というわけではなく、繰り返される句がいくつかある。本章では、まず「調子姿事」で言及される特殊な句を概観した後、二二句の構成がどのようなになっているかを解説する。

盤渉調「調子」に現れる特殊な句

「調子姿事」の盤渉調の項では、まず盤渉調の姿について記した後、(盤渉調音)〈千段活〉(乱句)〈舌音〉について簡単に触れている。(盤渉調音)と(乱句)については前に挙げた為省略することとし、(千段活)については「千段活といふ句、これも褒たる調なり」、(舌音)については「舌音これは七下の所に有べし、實に舌ノ聲ナリ。」とある。いずれも詳細は記されていないが、そ

れぞれどのような特徴があるか、譜例を挙げながら簡単に見ていきたい。¹⁰⁾

盤渉調「調子」中、最初に現れるのが(盤渉調音)である。三句・一一句・一九句に現れる。既に述べたようにこの句は他調子(太食調・黄鐘調・平調)にも出現し、常に盤渉調の姿で演奏すべきとされている。詳細については(比嘉 二〇一三)を参照されたい。

次に、(千段活)は六句・九句・一三句・一七句に現れる。いずれの句においても同型である。(譜例一)の□で囲んだ部分では七・行・美と順次下行し篋の合竹に至る。続いて、七の後に乙が入ることで、七↓乙(五度下行)↓行(四度上行)という跳躍が生じるものの、骨格としては□部分と共通する。篋の合竹への収束を三度繰り返した後、四度目は下の合竹から盤渉調宮音終止となる。七・行・美の順次下行から篋の合竹に向かう形の繰り返し(千段活)の特徴といえよう。

(乱句)は後述するとして、最後に(舌音)についてまとめる。現行譜において(舌音)は四・七・一〇・一二・一四・一八・二〇句に現れるが、その内容は「調子姿事」と一部矛盾する。ひとまず「調子姿事」の記述に基づいて(舌音)について確認する。(舌音)は「七下の所に有べし」とあった。しかし、七から下に直接向かう表記は楽譜上見られない。間に何らかの音を挟む七↓下の動きは三種類ある。一つ目は盤渉調宮音終止の定型である(譜例一)末尾参照)。二つ目は前述の(千段活)における四度目の七↓から下の合竹に向かう部分だが、七と下があまりに離れすぎている。三つ目は四・一二・二〇句に現れる(譜例二)。おそらく、この形が「調子姿事」で言及されている(舌音)であろう。最後に、現行譜で(舌音)記される七・一〇・一四句にも触れておく。これらの句で(舌音)とされるのは、七ではなく美から下の合竹に向かう形である(譜例三)。「調子姿事」の記述に随うならば、この部分は(舌音)と言い難い。何故この部分も(舌音)とされるかについては、詳細な笙譜の調査を行い、今後の課題としたい。

盤渉調「調子」の構成

〔表一〕は、盤渉調「調子」二二句における前述の四種類の特殊な句の出現箇所と、繰り返される句についてまとめたものである。表の二段目の記号は繰り返される句を表す(例：二二句は二句の繰り返し)。〈舌音〉については、〔譜例二〕にあたる形をa、〔譜例三〕をbとして区別している。

このように見てみると、特殊な句が全く現れないのは一・二・五・八・二二句で、前半に集中している。九句以降は必ず特殊な句が出現することになる。特殊な句がどのように出現するかを見てみると、〈盤渉調音〉+〈舌音a〉と〈千段活〉+〈舌音b〉の組合せがあることがわかる。更に六句＝一七句、九句＝一三句という事から、〈千段活〉が現れる句には二種類あるということになる。すると、〔表一〕最下段に記したように、A・B・Cの組合せを見出すことができる。

ところで、一四句の末尾には「已上常用之」、一五句冒頭には「自是乱句秘之」という傍注がある。¹¹⁾このことから、通常は一四句まで奏した後、〈乱句〉である一五・一六句を省略し、一七句以降を奏したと思われる。〈乱句〉を省略した場合、前に示したA・B・Cの配列は、一一・一二句のAを中心として対称的な構造となっていることがわかる。

以上が盤渉調「調子」に現れる特殊な句と構造の概要である。この点を踏まえて、次章では〈乱句〉の構造について考察していく。

二 〈乱句〉に見える旋律の特徴

〈乱句〉に見える旋律

一五・一六句に渡る〈乱句〉は、盤渉調宮音・徴音・嬰羽音終止の部分を目安として各句を三分割することができる〔芝 一九七二〕。

まず一五句から見たい。〔譜例四〕は一五句前半部である。冒頭から九拍までの動きは、八句・一一句・一九句冒頭にも現れる〔譜例五〕。これらとの差違は、乙・凡を拾った後の合竹にある。一五句冒頭では麩すなわち

美を加えた凡の合竹を奏することになる。麩の合竹の後から盤渉調宮音終止までの部分は、〔芝 一九七二〕によると一五句で初めて出てくる旋律となる。次に一五句中間部を〔譜例六〕¹²⁾示す。冒頭から二度目のこの合竹までは七句(他に一〇・一四・一八句)の冒頭部に出現する旋律である〔譜例七〕。それ以降の宮音終止までは、やはり初めて現れる旋律である。後半部〔譜例八〕に入り、冒頭は中間部冒頭と同様、七句他と同型であり、ここは乙の合竹まで一致する。七句は乙の合竹から一旦宮音終止に向かうことになるが、一五句では〔譜例八〕波線部が挿入され、この合竹が繰り返される。行¹³⁾からは再び七句後半部分(〔譜例七〕波線部)と一致する。以上、一五句について簡単にまとめると、初めて現れる旋律を散りばめながらも、中間部以降は七句の旋律が断片的に用いられているという事になる。

一六句は、一五句冒頭と同じ導入部の後、上・言・七の順次下行する音を拾い、乙の合竹を経て宮音終止で前半部を終える〔譜例九〕。中間部〔譜例一〇〕は二度目のこの合竹までが初出の旋律である。七¹⁴⁾からこの合竹の部分は〈千段活〉の中間部と類似する(〔譜例一〕参照)。また、〈千段活〉で繰り返されるフレーズを、ここでは一度だけ奏した後、嬰羽音終止となる点も注目しておきたい。後半部〔譜例一一〕は全体がこれまでに出現していない旋律となる。そして宮音終止により、二句に渡る長大な〈乱句〉が締め括られる。〈乱句〉後半にあたる一六句は、一五句と比べて既出の旋律が締める割合は少ないといえる。しかし、盤渉調特有の句である〈千段活〉の断片、最後の宮音終止をもって盤渉調らしさが盛り込まれているとも考えられよう。

〈乱句〉で多用される合竹とその構成

前項では〈乱句〉にどのような旋律が現れるかを確認し、既出のものとの初出のものが混在していることがわかった。次に、旋律単位ではなく、頻出するこの合竹に注目したい。前者は七句、後者は〈千段活〉でも現れる合竹だが、〈乱句〉で初めて現れる旋律にもこれらの合竹がある。

〔図一〕は〈乱句〉における這と送の現れ方をまとめたものである。一五句が這の反復から送の反復へ展開するのに対し、一六句ではその逆の送の反復から這の合竹に収束する、という対称的な構造が見受けられるのである。前述の通り、這と送は盤渉調「調子」の中で〈乱句〉以外の箇所でも見られる合竹である。しかし一つの句の中で両方が現れるということはなく、さらに〈乱句〉二句分の中で対称的な構造があるというのは、何を意味するのだろうか。

ここで、盤渉調以外の調子に目を向けてみよう。「表二」は六調子の「調子」における這と送の出現回数をまとめたものである。出現回数は、あくまで単体を数えたものであり、また「調子」の規模が各々異なる為、単純に比較すべきではない。しかし這・送ともに太食調において頻出している点は看過できない。

盤渉調と太食調は、共に太簇均に属し、関連性が強い調子である、また、太食調「調子」には〈盤渉調音〉が六句に配されており、これと同様に盤渉調「調子」の中に太食調の要素が組み込まれているという可能性があるのではないか。

三 他調子における這・送

這の出現箇所とその特徴

這の合竹は「表二」で示した通り、単体の数としては盤渉調が最多で、六句（及び一七句）・七句（及び一〇・一四・一八句）と〈乱句〉である一五・一六句に現れる。既に述べたように、〈乱句〉に現れる這の合竹の反復は盤渉調の範囲内で考えた場合、七句前半の要素と考えられる。

次に平調における這の出現箇所は、三・八・一〇・一一句で、一一句のみに這の反復がある。「譜例一二」で示すように、一一句の当該部分は盤渉調「調子」七句冒頭と完全に一致する。しかし、平調ではこの一箇所しか現れず、平調的な要素とは言い難い。

太食調において這は四・五・七・八句に出現する。四・七句は〈荒吹〉、五・八句は〈合吹〉と呼ばれる太食調特有の句の部分に当たる。その内、這の合竹を反復するのは後者である。

ここで〈合吹〉の構造を確認しておきたい〔譜例一三〕。這の反復を含む冒頭部分は、前述の平調一一句や盤渉調七句及び一五句と一致する。こうして見てみると、〈合吹〉冒頭に盤渉調で頻出する要素が現れているだけにも思えるが、後半部分の進行についても併せて見ていきたい。這の合竹の繰り返しの後、太食調微音で終止、後半に入り〔譜例一三〕波線部のように行↓美↓下の進行が見られる。つまり〈合吹〉は前半部での這の反復と後半の行↓美↓下の進行が特徴といえよう。

〈乱句〉一五句は、這の反復から送の反復へ移行するということは既に述べた。〈合吹〉に送の反復はないが、〔譜例一三〕波線部の行↓美↓下の進行は〈乱句〉一五句末尾（〔譜例八〕破線部）とほぼ同じである。這の反復という特徴のみでは太食調的要素とは断定し難いものの、這の反復から行↓美↓下の進行の繰り返しに移行する構造は、〈合吹〉と〈乱句〉一五句の共通点といえよう。

送の出現箇所とその特徴

次に送について見ていきたい。盤渉調において送は三句・六句（及び一七句）・九句（及び一三句）と、そして〈乱句〉に出現する。その内、〈乱句〉一六句中盤で〈千段活〉のフレーズが部分的に現れている事は既に述べた。ただし一五句に現れる送気美送気送という形での送の反復は盤渉調では他に見られない。

では他調子ではどうか。まず、単体としての送の合竹は、平調五句、黄鐘調六句（及び一四句）、老越調三句・五句（及び一一・一三句）・六句に現れる〔譜例一四〕。いずれも送の合竹の後すぐに行美一乙気具の終止形（平調では律角、黄鐘調は宮音、老越調は微音終止にあたる）をとる。この形は

〔乱句〕一六句にも出現しており（〔譜例一〇〕参照）、〔乱句〕中に現れる終止形の大半が宮音・徴音であることを考慮に入れると、〔乱句〕一六句における篳の合竹から嬰羽音終止に至る形は、平調・黄鐘調・壹越調いずれかの影響があると考えられる。ただし、平調五句は、〔盤渉調音〕に始まり、壹越調に現れる（蜻蛉かへり）の音型が続く。⁽¹³⁾ それ故に、平調的であるとは言い難い。また、黄鐘調に關しても出現回数があまりに少ない。よって、〔譜例一四〕の形は壹越調の要素と思われる。

次に、篳の反復が現れるのは、太食調四・七句の〔荒吹〕と六句である。四句については篳の合竹を三度繰り返すことになるが、四・七句〔荒吹〕と六句における篳の反復の差違は、一度目（四句では二度目）の篳の合竹の後、美を残すか否かという点にある。その点で、〔乱句〕における篳の反復により近いのは〔荒吹〕における篳の反復部分といえよう。

前項と同様に、もう少し〔荒吹〕の構造を確認しておきたい。（〔譜例一五〕に示した部分が〔荒吹〕の部分である。冒頭部は篳の反復が特徴的で、波線部に注目すると、行↓美の動きが聞こえてくることになる。後半では篳が現れ、太食調徴音終止に向かう。前に述べたように、〔合吹〕に篳の合竹は見られなかったが、〔荒吹〕の中に頻出するのである。更に〔合吹〕の構造が篳の反復から行↓美の反復へ移行しているのと反対に、〔荒吹〕は篳の反復（音の動きとしては行↓美も現れる）から篳の合竹へ向かう。この形は篳の反復から篳の合竹へ至る〔乱句〕一六句の構造と類似している。また、〔乱句〕一六句において篳の合竹から宮音終止に至る部分については〔荒吹〕の後半部分と完全に一致する。以上のように、〔乱句〕一六句には〔荒吹〕の要素が入っているということになる。

〔乱句〕に見える太食調の姿とその効果

以上の検証から、〔乱句〕には太食調特有の句である〔荒吹〕や〔合吹〕の要素や、ごく一部分ではあるが壹越調的な部分があることがわかった。〔荒吹〕

〔合吹〕については「調子姿事」の太食調の項に次のように記されている。

アラ吹と云句も角つきする心をもつて名付たる手しなど知へし。
合吹といふ句又笙を取て可習。

（一八頁）※傍線は引用者による

傍線部は太食調の姿のことを指しており、〔荒吹〕⁽¹⁴⁾ がいかに太食調の「姿」を表現した部分であるかがわかる。〔合吹〕については明確に記されているわけではないが、楽器を手にしてよく習うべき句であることから、太食調における重要性が伺えよう。

ここで太食調「調子」における〔荒吹〕〔合吹〕の配置についても確認しておきたい。〔荒吹〕は四・七句に、〔合吹〕は五・八に出現する。〔荒吹〕〔合吹〕は必ず連続して現れるのである。そして〔荒吹〕+〔合吹〕の組合せに挟まれる六句には〔盤渉調音〕が含まれる。〔盤渉調音〕についてはどの調子であっても盤渉調の「姿」で奏する事が良いとされている。つまり、太食調四句から八句は、太食調の「姿」である「コトイノ牛ノ板ジキノ下にて角つきするが如シ」の間に盤渉調の「何にたとへつべくもなし。只しづかに延て吹べし」を挟むことになり、緩急（実際の並びは急―緩―急だが）のコントラストが表現されることになる。

この事を踏まえ、今一度盤渉調「調子」に目を向けてみたい。秘事とされる〔乱句〕には〔合吹〕〔荒吹〕の順でその要素が見られた。〔乱句〕について具体的な曲想の指示はないが、〔乱句〕を演奏した場合の盤渉調「調子」には、太食調と同様に緩急のコントラストが生まれることになるのではないだろうか。

おわりに

以上のように、他調子由来の句が入っていない盤渉調「調子」中にも、〔荒

吹)〈合吹〉といった太食調特有の句の要素が秘事である(乱句)に見られるということが判明した。しかし(乱句)の随所に現れる終止形の大半は盤渉調宮音または徴音によるものであり、盤渉調特有の句である(千段活)の断片も盛り込まれている。この点において(乱句)の盤渉調らしさというのが表現されているといえよう。一方で、他調子の要素―大きくは太食調(荒吹)〈合吹〉の構造、部分的には壹越調に出現する要素―を持つことが、(乱句)の秘事たる所以であり、「乱の字に聊口傳在之」へとつながっていくのではないだろうか。

1 注 『體源鈔』卷一(古典全集本一四〇二頁)。尚、本稿における『體源鈔』本文の引用は菊亭家旧蔵本(以下、菊亭本とする)による。ただし、表記の疑わしい箇所については、狩野文庫本・彰考館本を参照した。その場合は注で適宜記す。また、引用文には便宜上、日本古典全集本の頁を記した。

2 卷一当該記事の直後には、「又一説」として大神家の口伝が記される(二二〇二頁)。また卷四・五及び二二上には、当該記事とは別の比喩が記される。特に卷四・五所収の記事については『統教訓抄』からの引用であり、龍笛に関する口伝である。

3 「他調子に侍る盤渉音」の調を本とすべし。黄鐘調火子此句ハシツカニ本(一九九頁)とある。引用文中の「盤渉音」については、注一で挙げた写本全てでこのように記されている。しかし、文脈から盤渉の音単体を指すとは考え難く、「盤渉調音」の脱字と判断した。

4 本来、調子と五行の対応関係は、太食調を除く五調子で成り立っており、火とされるのは黄鐘調のみである。太食調は、呂律と陰陽の対応関係において言及され、呂に配されることで呂律の調和がとられているという。「調子姿事」では「黄鐘ノ火ハ心の臟アラタに物を焼火也、臣火也。大食の火は天火日ノ心ナリ。」(一九九頁)と記され、太食調を火とする根拠は不明ながら、火の性質の違い、すなわち陰陽の違いをも意識していたことが伺える。

5 黄鐘調の姿は「銚子ニすみたる酒を入たるをみるごとし」(二四頁)だが、これが具体的にどう演奏すべきかという問いに対し、「先にぎくどわひしき心なく心よるこばしき風情有べし。一切のものゝのさかりなるに喩たる也。」(二七頁)との答えがある。太食調は「コトイノ牛ノ板ジキノ下にて角つきをするが如し」に対し、「先息の入様後つよにはる心あるべし」と息入れの強さを具体的に説明している(いずれも一八頁)。どちらも賑やかで勢いを感じさせる表現といえる。

6 『體源鈔』卷一「調子姿事」一九頁
7 現行譜や『體源鈔』彰考館本では「千段治」となっている。本稿では菊亭本の表記に

従った。

8 『體源鈔』卷一「調子姿事」一九頁

9 『體源鈔』卷一「調子姿事」一九頁

10 以下、譜例は主に『體源鈔』卷三所収「鳳笙調子案譜注」(三三六―三六〇頁)による。他の譜を参照した場合には適宜記す。

11 『體源鈔』卷三「鳳笙調子案譜注」三三五頁

12 「鳳笙調子案譜注」当該部分、信言_信とある部分の、二度目の信の合竹が、菊亭本のみ言の合竹となっている。狩野文庫本・彰考館本や笙譜(『瑞鳳集』「鳳管抄」)いずれも_信の表記であり、現行譜も同様である。よって、この部分は菊亭本の誤写と判断した。

13 「拙稿 二〇一三・九五」注一〇で、平調五句について簡単に触れている。平調「調子」の詳細な分析については今後の課題としたい。
14 本稿注5参照。

参考文献

遠藤徹 二〇〇四 『別冊太陽 雅楽』、東京、平凡社

遠藤徹 二〇一三 『雅楽を知る事典』、東京、東京堂出版

大神基政 『龍鳴抄』塙保己一編『群書類従』第一九輯管絃部訂正三版 二五―六〇頁、東京、続群書類従完成会

小野亮哉編 一九七七 『鳳笙中小曲譜』、東京、小野雅楽会

伯朝葛著・正宗敦夫校訂 一九七七 覆刻日本古典全集『統教訓抄』、東京、現代思潮社

近藤静乃 二〇〇五 『豊原英秋撰『瑞鳳集』について』『芸能の科学』三二、一―三九頁

芝祐泰 一九七二初版/二〇一一 『五線譜による雅楽総譜』巻四 諸調子品・舞楽曲・高麗楽編、東京、カワイ出版

豊原英秋撰 元禄九年「二六九六」写 『瑞鳳集』(写本、全六冊)、京都大学附属図書館蔵、八―六〇/カ/三三

豊原統秋 『體源鈔』

菊亭家旧蔵本、京都大学附属図書館蔵 八―六〇/タ/四

狩野文庫本、東北大学附属図書館蔵 五―一六八五六―二〇

彰考館本、国文学研究資料館蔵マイクロフィルム、三二―四〇五―一八

覆刻日本古典全集、正宗敦夫校訂、一九七七、東京、現代思潮社

豊原幸秋撰 江戸期写/応永二九年「一四二二」奥書 『鳳管抄』(写本、全三冊) 上野学

園大学日本音楽史研究所蔵 円満院門跡旧蔵書類、円函一一

比嘉舞 二〇一三 「調子姿事」試論 『東洋音楽研究』七八、八五―一〇一頁

The Structure and Characteristics of *Ran-ku* in *Banshiki-chō* : An Analysis of *Taigen-shō*

HIGA Mai

The article “Chōshi-sugata-no-koto” (調子姿事), included in *Taigen-shō* (體源鈔), volume 1, relates each of the six modes in *Togaku* (唐楽) to a scene based on oral tradition. Furthermore, the article refers to specific phrases in each mode and the performance technique of the *shō* (笙). As such, this is an important document that reveals the grounds for an abstract concept known as *Chōshi-sugata*.

The purpose of this paper is to determine whether there are elements of other modes in *Banshiki-chō* (盤涉調). I paid attention to the structure of *Ran-ku* (乱句), which was especially secret. My analysis reveals that the *Ran-ku* had two characteristics: one is 𪛗 (*aitake* 合竹 of *otsu* added to *gon*) and 𪛘 (*aitake* of *otsu* added to *bi*), and the other is the location and refrain of these chords in *Ran-ku*. These characteristics were derived from specific phrases in *Taishiki-chō* (太食調). Therefore, I concluded that a trace of the other modes was seen in *Ran-ku*.

Keywords: *shō*, *Chōshi-sugata* (the traditional metaphor of *Chōshi*), *Taigen-shō*

