

日本音楽の音階について、まず理論的変遷を概観し、次に時代を追ってその実態をまとめた。日本の音階理論は、古代中国から伝来した雅楽の理論と、近世(江戸時代)に盛んとなった近世邦楽や民謡などの音階を明治以降に分析したものに大別される。

§ 1. 雅楽の音階理論

雅楽の音階理論は古代中国の理論の影響を受けたもので、基準の長さの笛を3分の2にすると完全五度上の音が、長さを倍にすればオクターヴ低くなるという原理を組み合わせた「三分損益」の理論に基づく(注1)。こうして生まれる最初の五音を音階順に並べれば五音音階 (pentatonic scale) となり、さらに二音拡張すれば七音音階 (diatonic/septatonic scale) となる。この原理は古代ギリシャのピタゴラス音階(Pythagorean scale)とも一致する。

●例としてレから三分損益で求めれば、レ→ラ→ミ→シ→ファ#→ド#→ソ#・・・と続く。(注1)  
五音各音は宮/商/角/徴(チ)/羽(五声)と呼ばれ、洋楽の階名(相対音)ではド/レ/ミ/ソ/ラに相当する。

(注1) 厳密には管楽器では開口端補正が必要となるがここでは割愛する。ついでながら尺八の基準が一尺八寸なのは、九寸が3等分しやすい数値であり、それをオクターヴ下げたものが一尺八寸に当たるためと思われる。ただし中国では時代により度量衡が変動し、音高も変化している。

●これとは別に絶対音で規定される音名があり、オクターヴに12音あり十二律と呼ばれる。(注2)  
中国と日本の十二律（日本では伝統的にDを基準音とする。中国では時代により変化している）

英語	D	D#/Eb	E	F	F#/Gb	G	G#/Ab	A	A#/Bb	B	C	C#/Db
中国 十二律	コウショウ 黄鐘	タイリョ 大呂	タイソウ 太簇	キョウショウ 夾鐘	コセン 姑洗	チュウリョ 仲呂	スイヒン 蕤賓	リンショウ 林鐘	イソク 夷則	ナンリョ 南呂	ブエキ 無射	オウショウ 応鐘
日本 十二律	いちこつ 壹越	たんぎん 断金	ひょうちよう 平調	しょうぜつ 勝絶	しもむ 下無	そうちよう 双調	ふしょう 鳧鐘	おうしき 黄鐘	らんけい 鸞鏡	ばんしき 盤渉	しんせん 神仙	かみむ 上無

上記とは別に、太簇=タイソク、無射=ムシャなどの読み方もある。

(注2) 完全五度を厳密に積み重ねると13番目の音は基準音より約1/8音(約24セント)高くなり、さらに算出を続けると永遠に新たな音名が必要となる。(実際に60音名や360音名が命名された)それを避けるために完全五度を2セントずつ狭めたものが十二平均律である。

古代中国理論では五声各音を主音とする宮調式、商調式、角調式…など5種の音階が理論上考えられ、5種の音階をそれぞれ12の主音から始めれば、合計60通りの音階ができるが、そのすべてを実用したとは考えられない。実際、唐代に演奏されていたのは28調とされている。日本の雅楽理論では実用的なものに限って簡素化して、音階を呂旋(りよせん)と律旋(りっせん)に大別、常に主音を宮と考える。なお、それぞれ五音音階の場合と七音音階の場合がある。

●呂旋は中国古代理論に由来する。五音呂旋は洋楽風に言えばド/レ/ミ/ソ/ラ、七音呂旋は古代では理論上ド/レ/ミ/ファ#/ソ/ラ/シであったが、現在の雅楽では「商調」にあたるレ/ミ/ファ#/ソ/ラ/シ/ドを指す。この音階を臨時記号なしの調に移調すれば、ソ/ラ/シ/ド/レ/ミ/ファとなる。

- 律旋は日本で好まれたもので、五音ではソ/ラ/ド/レ/ミ(=ド/レ/ファ/ソ/ラ)、七音ではソ/ラ/シ<sup>b</sup>/ド/レ/ミ/ファとなるが、これを1音上に移調すればラ/シ/ド/レ/ミ/ファ<sup>#</sup>/ソとなり、古代の「羽調」に当たることとなる。臨時記号なしの調で表せば、レ/ミ/ファ/ソ/ラ/シ/ドとなる。
- 古代中国理論に律旋、呂旋という概念はないが、十二律(=音名)の奇数番目を律音、偶数番目を呂音と呼び、音楽全体を指して「律呂」と呼ぶことがある。
- 現行雅楽で使用される音階は唐楽の六調子(呂旋・律旋各3種)と、高麗楽の三調子がある。

◎唐楽六調子

律旋 平調(宮=E)、黄鐘調(宮=A)、盤渉調(宮=B)  
 呂旋 壺越調(宮=D)、双調(宮=G)、太食調(宮=A)

◎高麗三調子 高麗双調(宮=A)、高麗平調(宮=F<sup>#</sup>)、高麗壺越調(宮=E)

楽箏の調弦例

	一	二	三	四	五	六	七	八	九	十	斗	為	巾	
平調 (律旋)	<u>B</u>	<u>E</u>	<u>F<sup>#</sup></u>	<u>A</u>	<u>B</u>	C <sup>#</sup>	E	F <sup>#</sup>	A	E	c <sup>#</sup>	e	f <sup>#</sup>	二の糸から律旋(五声)
太食調(呂旋)	<u>B</u>	<u>E</u>	<u>F<sup>#</sup></u>	<u>G<sup>#</sup></u>	<u>B</u>	C <sup>#</sup>	E	F <sup>#</sup>	G <sup>#</sup>	B	c <sup>#</sup>	e	f <sup>#</sup>	二の糸から呂旋(五声)

- 平調、双調の名称は中国では特定の調についての通称名であったものが、日本では宮(主音)の名称に転用されたため、音名と調名を兼ねていると思われる。太食(たいしき)調のみ宮音名が調名と一致しない。
- 「時の調子」と呼ばれるものがあり、春=双調、夏=黄鐘調、秋=平調、冬=盤渉調、土用=壺越調、とされる。これは陰陽五行思想による「こじつけ」ではあるが、平安時代以降一般化していた。
- 現行の雅楽では、理論で説明できない音程も多く含まれる。箏のように「塩梅」と呼ばれる狭い音程を使用するものと、笙や箏のように半音のない音程が同時に演奏されるなど、独自の「合わせない(=すれる)音程感」がある。ただしいつからその習慣が始められたのかは不詳である。

§2. 近世邦楽の音階理論

江戸時代に盛んになった箏、三味線などで調弦名が様々に考案され、転調を含む楽曲構成も発達したが、音階理論そのものはあまり論じられていなかった。明治以降、洋楽理論も参考にしていくつかの音階理論が提唱された。現在、以下のような複数の理論が並行して利用されている。

- a) 上原六四郎による「陰陽」二分類 (「俗楽旋律考」金港堂 1895。復刻版は岩波文庫など) (注3)  
 半音を含まない五音音階の「陽旋」と半音を含む「陰旋」に大別する。(すべて相対音) (注4)

陽旋(田舎節) レ/ミ/ソ/ラ/ド/レ(上行)、レ/シ/ラ/ソ/ミ/レ(下行)・・・民謡など

陰旋(都節) ミ/ファ/ラ/シ/レ/ミ(上行)、ミ/ド/シ/ラ/ファ/ミ(下行)・・・三味線、箏など

ただし上行、下行の区別は絶対的なものではなく、例外も多くみられる。

問題点として、民謡に多く見られるレ/ファ/ソ/ラ/ド/レ(=尺八音階とも一致)が、陽旋の理論ではレ/ミ/ソ/ラ/ド/レのラ(徴)で終止するものとみなされ、解釈がやや難しい。同様の問題は陰旋にもあり、「さくら」のようにミで終止するものと、「かぞえうた」のようにシで終止するものがある。さらに例外的に「五木の子守唄」のようにラで終わるものもある。

(注3) 上原六四郎(虚洞)は音響学者であるとともに尺八家でもあり、琴古流尺八譜の改良にも貢献したと伝えられている。

(注4) 原著では陰旋/陽旋と表記され、陰旋法/陽旋法ではない。「旋法」を同一音階の主音の位置をずらしたものと定義する場合、陰旋をずらしても陽旋にはならないため、「旋法」と呼ぶのは不適切となる。陰音階/陽音階と呼び替える人がいるのはそのためである。

b) 小泉文夫による「テトラコルド」の四分類 (「日本伝統音楽の研究 1」音楽之友社 1958 など) わらべ歌などの研究から、完全四度離れた2音を骨格とし、中間音を一つ含む4種の「テトラコルド」の存在を指摘。さらにそれらを二つ接続して、オクターヴ単位の音階名とする。終止可能な音(核音)はオクターヴに二つある。以下 tc. はテトラコルドの略。下線は核音。

都節音階  $\underline{\text{レ}}/\text{ミ}\flat/\text{ソ}+\underline{\text{ラ}}/\text{シ}\flat/\underline{\text{レ}} = \text{都節 tc.} + \text{都節 tc.} (= \underline{\text{ミ}}/\text{ファ}/\text{ラ} + \underline{\text{シ}}/\text{ド}/\underline{\text{ミ}})$

律音階  $\underline{\text{レ}}/\text{ミ}/\text{ソ}+\underline{\text{ラ}}/\text{シ}/\underline{\text{レ}} = \text{律 tc.} + \text{律 tc.} (= \underline{\text{ソ}}/\text{ラ}/\text{ド} + \underline{\text{レ}}/\text{ミ}/\underline{\text{ソ}}) \cdots$  雅楽の律旋に相当

民謡音階  $\underline{\text{レ}}/\text{ファ}/\underline{\text{ソ}}+\text{ラ}/\text{ド}/\underline{\text{レ}} = \text{民謡 tc.} + \text{民謡 tc.} (= \underline{\text{ラ}}/\text{ド}/\underline{\text{レ}} + \text{ミ}/\text{ソ}/\underline{\text{ラ}}) \cdots$  尺八音階と一致

琉球(沖縄)音階  $\underline{\text{レ}}/\text{ファ}\sharp/\underline{\text{ソ}}+\text{ラ}/\text{ド}\sharp/\underline{\text{レ}} = \text{琉球 tc.} + \text{琉球 tc.} (= \underline{\text{ド}}/\text{ミ}/\underline{\text{ファ}} + \text{ソ}/\text{シ}/\underline{\text{ド}})$

上原理論の「陽旋」がここでは律音階と民謡音階に区別されているとも言える。

問題点としては、核音の判定が難しい場合がある。また、わらべ歌にもよく見られる、 $\text{レ}/\text{ミ}/\text{ソ}+\text{ラ}/\text{ド}/\text{レ}$ (=律 tc. + 民謡 tc.)の音階に適切な名称がない。(実際には $\text{ラ}/\text{ド}/\text{レ}/\text{ミ}/\text{ソ}$ の形で出現)

テトラコルド理論は音階構造を分析するには便利な点も多いが、ごく一般的なわかりやすさでは、半音の有無だけを問題とする上原理論にも利点がある。

なお、律音階の tc. の中間音を半音下げると都節音階となり、「江戸子守唄」「津軽アイヤ節」のようにどちらの音階でも歌われるものがある。

一部の民謡の中には呂旋やその陰旋化したものもみられる。(刈干切唄など)

### §3. その他の音階理論

以上のほか、小泉理論を発展させた柴田南雄の「音の骸骨」論や、東川清一による「旋法」理論には参考になる点が多い。ここでいう「旋法」とはある音階の主音をずらしてできるものを指すもので、例えば小泉理論の「律音階」と「民謡音階」は同じ音階の主音(終止音)がずれているもの(=旋法が違う)という分析はわかりやすい。これらを総合すると、半音の有無による陰旋/陽旋理論を入口として、テトラコルドの組み合わせによる「同主調的」な比較や、音階をずらして生まれる「平行調的」な旋法理論を適宜活用して理解するのが実際的かと思われる。

### §4. 時代的な変遷と実態

日本音楽における音階の使われ方を知るとは興味深い、実証が難しい面も数多い。箏や尺八などの伝統的な譜には弦名や孔名が表示されているが、それらを実際の音高として知ることには限界もある。また、雅楽のように理論的な側面と実践的な口伝が矛盾している場合もある。以下は、推測も交えた概観である。

#### a) 太古の音階

太古の音を思わせる石笛は天然の石に穴が開いたもので、定まった音程というより、空気を切り裂くような高音の鋭い音色そのものが神降しに必要であったのかもしれない。能管の特異な奏法はそれを偲ばせるのに十分な迫力を備えている。各地の遺跡から発掘されるいわゆる「弥生の土笛」は表4裏2孔のものがあ、五音または七音音階を奏でていた可能性は高いが、それを特定することはでき

ない。雅楽が伝来する以前のものでされる御神楽や久米歌などで用いられる六弦の「和琴」の琴柱は特殊な配列であるが、音高順に整理すると、レ/ミ/ソ/ラ/シ/レとなり、律旋にほかならない。これは半音を含まないものであるが、歌の旋律には、半音を含む音程も登場する。太古の日本ではある種の五音音階が響いていたことは想像されるものの、半音を含むものかどうかについては、今のところ判断する決め手に欠けている。

#### b) 雅楽の理論と実践

雅楽の音階理論は極めて合理的であるが、古代以来、和琴や楽箏のような無半音の調弦方法と、歌や箏では半音の音程が共存していたのか、それとも江戸時代に全盛となった陰旋の影響が近世の雅楽にまで及んだのか、そのどちらとも決め難い。

古代尺八(雅楽尺八)には34~44 cmほどの様々な長さのものがあり、これは時代や地域による度量衡の違いとも考えられる。いずれも表5、裏1の六孔であり、七音音階にも対応していると考えられるが、その実態は不明である。指孔のない18本の竹管を横に配列したパンパイプの一種である排簫も正倉院に残されているが、管の底に詰められた紙などを移動することにより音律を変えることが可能で、これも七音音階であったと思われる。

雅楽で使われる音階がはっきりわかるものは金属製のリードが取り付けられた笙の調律である。現行では17管のうち2本にはリードなく、残る15本の音階は下記の通りである。ただし実際の配列は複雑であるため、ここでは音階順に英語音名で記す。

笙の音階：A/B/C#/D/E/F#/G/G#/A/B/c/c#/d/e/f# (現在無音の管はD#とgであったとされる)

なお、現在の雅楽はa=430のピッチとされているが、明治期に音楽取調掛が製作した音叉ではa=437であり、現在の基準音は日本雅楽会押田会長が昭和43年にa=430の音叉を作ったことによるとの証言がある。

#### c) 中世の音階

中世を代表する能楽の音階を簡単に記述することは難しい。能管はその外観は雅楽の竜笛に酷似しているが、製造過程で「のど」と呼ばれる短い管が挿入されているため、倍音が不規則となり、低音域は高め、高音域は低めのピッチとなり、一管ごとに個性もある。すなわち、洋樂的に見れば正しい音程を放棄している笛であって、理論的な音階論が成立しない。謡曲の音階も劇の進行に合わせて徐々に上昇変化していくため、笛と謡は合わせるものが求められていない。

一旦廃絶した古代尺八の次に出現した「一節切(ひとよぎり)」はその名の通り竹の節を一つだけ利用している。代表的なものはA(黄鐘)を最低音とする一尺一寸一分(33.5 cm)のもので、標準的な音階はA/B/D/E/G/Aの陽旋上行形となっていたと思われる。これは現行尺八よりほぼ完全五度高いこととなる。なお現行尺八と比較すると音階第二音が半音低いが、基本的には等間隔の指孔であったため、様々な調に対応するためには奏法の工夫により微調整していたと推測される。

16世紀に賢順が創始した筑紫箏は楽箏と俗箏の橋渡しの位置にあった。その基本的な調弦は楽箏の呂旋に準ずるもので、琉球箏曲でも「本調子」と呼ばれて段物の調弦としているものと同じである。17世紀半ばに刊行された「糸竹初心集」に例示された箏の調弦は筑紫箏に準じたもので、一の糸をD(壹越)にしているため、同書所載の「すががき」「りんぜつ」などの曲もこの調弦で演奏されていたと考えられる。この調弦とA/D/Aの三味線、A(黄鐘)を最低音とする一節切はぴったり合奏できる。

#### d) 近世の音階

江戸時代になると、三味線の流行、箏の調弦の変化、普化尺八の興隆などが見られるが、これらはすべて、陽旋から陰旋への変化が原因と言っても過言ではない。箏の調弦を例に見ると、楽箏や筑紫箏

の呂旋系調弦の四と六(およびそのオクターヴ)が半音下がったものが「平調子」となり、律旋系の三と六(およびそのオクターヴ)が半音下がったものが「雲井調子」である。これらは、雅楽以来の理論よりどうしても下がりがちになる音程に対して、調弦そのものが寄り添ってしまったともみられる。

筑紫箏・楽箏から俗箏への調弦変化(実音)

	一	二	三	四	五	六	七	八	九	十	斗	為	巾	
筑紫箏(老越)	D	<u>G</u>	<u>A</u>	<u>B</u>	D	E	G	A	B	D	e	g	a	二から呂旋
平調子	D	<u>G</u>	<u>A</u>	<u>B<sub>b</sub></u>	D	E <sub>b</sub>	G	A	B <sub>b</sub>	D	e <sub>b</sub>	g	a	五から陰旋 <sup>注</sup>
楽箏(太食調)	<u>B</u>	<u>E</u>	<u>F#</u>	<u>A</u>	<u>B</u>	C#	E	F#	A	B	c#	e	f#	二から律旋
雲井調子(注)	<u>B</u>	<u>E</u>	<u>F</u>	<u>A</u>	<u>B</u>	C	E	F	A	B	c	e	f#	二から陰旋 <sup>注</sup>

注・雲井調子の巾を半音低くしたものが本雲井調子

(注・厳密には下行形)

陰旋系調弦(相対音高) 音域は表示しない

	一	二	三	四	五	六	七	八	九	十	斗	為	巾	
平調子	ミ	ラ	シ	ド	ミ	ファ	ラ	シ	ド	ミ	ファ	ラ	シ	五から陰旋 <sup>注</sup>
雲井調子	シ	ミ	ファ	ラ	シ	ド	ミ	ファ	ラ	シ	ド	ミ	ファ#	二から陰旋 <sup>注</sup>
中空調子(山田流曙調子)	ラ	レ	ミ	ファ	ラ	シ	ド	ミ	ファ	ラ	シ	ド	ミ	三から陰旋 <sup>注</sup>
二重雲井調子(岩戸とも)	ファ#	シ	ド	ミ	ファ	ラ	シ	ド	ミ	ファ	ラ	シ	ド	四から陰旋 <sup>注</sup>
二重中空調子(生田流曙)	レ	ソ	ラ	シ	ド	ミ	ファ	ラ	シ	ド	ミ	ファ	ラ	六から陰旋 <sup>注</sup>

岩戸調子、曙調子は流派により統一されていない

(注・厳密には下行形)

e) 幕末からの動き・・・陰陽混合系

陰旋に含まれる2箇所半音を1箇所に減らしたものは陰陽混合系と呼ぶこともできる。雅楽と俗楽が混合された感覚となり、光崎検校「秋風の曲」や、吉沢検校「千鳥の曲」「古今組」など新傾向の作品が生まれた。結果としては陰旋上行形と同じであるが、箏の平調子で四や九を左手の強押しで臨時に対応していたものを最初から変化させてあるものとも見られる。相対音でミ/ファ/ラ/シ/レ/ミとなるものが典型である。

陰陽混合系調弦(相対音高) 音域は表示しない

	一	二	三	四	五	六	七	八	九	十	斗	為	巾	
古今調子	ミ	ラ	シ	レ	ミ	ファ	ラ	シ	レ	ミ	ファ	ラ	シ	五から陰旋上行形
秋風調子	ラ	ラ	レ	ミ	ファ	ラ	シ	レ	ミ	ファ	ラ	シ	レ	四から陰旋上行形
半中空調子	ラ	レ	ミ	ファ	ラ	シ	レ	ミ	ファ	ラ	シ	レ	ミ	三から陰旋上行形

古今調子は四九上り調子(=片雲井調子)の二の糸をオクターヴ上げたものとも言える

半中空調子は六上り調子または六斗上り調子とも呼ぶ

なお、明治になると世相の変化や洋楽の影響もあり、陽旋系調弦が復活してくる。幕末から明治初期に流行した明清楽(長崎拠点の中国系音楽)の影響もあると考えられる。

陽旋系調弦(相対音高) 音域は表示しない

	一	二	三	四	五	六	七	八	九	十	斗	為	巾	
乃木調子	ソ	ド	レ	ミ	ソ	ラ	ド	レ	ミ	ソ	ラ	ド	レ	五から律旋
楽調子	レ	ソ	ラ	ド	レ	ミ	ソ	ラ	ド	レ	ミ	ソ	ラ	二から律旋
夏山調子	ド	ファ	ソ	ラ	ド	レ	ミ	ソ	ラ	ド	レ	ミ	ソ	三から律旋

花雲調子	ラ	レ	ミ	ソ	ラ	ド	レ	ミ	ソ	ラ	ド	レ	ミ	四から律旋
秋野調子	ファ	シ♭	ド	レ	ミ	ソ	ラ	ド	レ	ミ	ソ	ラ	ド	六から律旋

夏山、花雲、秋野などの名称は明治以降のもので統一されていない

乃木調子の名は大正期の「乃木将軍・武士の鏡」に由来するが、実は樂箏以来の呂旋系や筑紫箏の調弦と同じで、長い歴史がある

●音階名と調弦名は本来別のものである。例えば箏の「平調子」「雲井調子」「中空調子」の音階はいずれも「都節音階=陰旋(下行形)」である。これらは音域が違う状態で合奏することもあり、また、曲の途中で調弦を変えて「転調」することもある。近年、英語のサイトなどで「雲井調子」「曙調子」「岩戸調子」などを「音階が違う」と説明されているものを見かけるが、厳密には「調が違う」というべきであろう。

●生田流の中空調子は平調子の五度高いもので、山田流では曙調子とも呼ばれる。尺八における曙調子という名称は山田流の影響かと思われる。一方、雲井調子は五度低い調に当たる。

●三味線音楽では音名を「〇本調子」と呼ぶが、Dを一本とする場合と、Aを一本と呼ぶ場合がある。かつて三味線の基準はA/D/Aの本調子であった時代があり、基準音を二の糸で取ってDを一本と呼んでいたが、現在は一の糸を基準にすることが増えたため、Aを一本と呼ぶようになったものらしい。篠笛でも〇本と呼ぶが、本来筒音を指していたはずのものが、構造の差や三味線との関連から現状は混乱している。一般にはドレミ・・・の音階と実音が一致するものを八本と呼ぶ習慣となっている。

日本の音階理論は以上のように、一見複雑なものに見える。しかし、音楽理論は本来実践が先で、それを如何に分析するかという順番が当然であり、実は洋楽においてすら例外ではない。日本音楽における日本人の繊細な音感と長い歴史ゆえに、どうしても理論をすり抜けたものが生まれることは、日本音楽の本質的一面と言えるかもしれない。

追記 本稿は演奏会プログラム用に当初執筆したものの草稿で、誌面の都合によりカット、変更した部分を含む。日本の音階についての概念、用語については、現在まで統一されたものはなく、常に新たな見解が生まれていることをご理解いただければ幸いである。

日本音楽の音階について、まず理論的変遷を概観し、次に時代を追ってその実態をまとめたい。日本の音階理論は、古代中国から伝来した雅楽の理論と、近世(江戸時代)に盛んとなった近世邦楽や民謡などの音階を明治以降に分析したものに大別される。

## § 1. 雅楽の音階理論

雅楽の音階理論は古代中国の理論の影響を受けたもので、基準の長さの笛を3分の2にすると完全五度上の音が、長さを倍にすればオクターヴ低くなるという原理を組み合わせた「三分損益」の理論に基づく(注1)。こうして生まれる最初の五音を音階順に並べれば五音音階(pentatonic scale)となり、さらに二音拡張すれば七音音階(diatonic/septatonic scale)となる。この原理は古代ギリシャのピタゴラス音階(Pythagorean scale)とも一致する。

●例としてレから三分損益で求めれば、レ→ラ→ミ→シ→ファ#→ド#→ソ#・・・と続く。(注1)  
五音各音は宮/商/角/徴(チ)/羽(五声)と呼ばれ、洋楽の階名(相対音)ではド/レ/ミ/ソ/ラに相当する。

(注1)厳密には管楽器では開口端補正が必要となるがここでは割愛する。ついでながら尺八の基準が一尺八寸なのは、九寸が3等分しやすい数値であり、それをオクターヴ下げたものが一尺八寸に当たると思われる。ただし中国では時代により度量衡が変動し、音高も変化している。

●これとは別に絶対音で規定される音名があり、オクターヴに12音あり十二律と呼ばれる。(注2)  
中国と日本の十二律(日本では伝統的にDを基準音とする。中国では時代により変化している)

英語	D	D#/Eb	E	F	F#/Gb	G	G#/Ab	A	A#/Bb	B	C	C#/Db
中国 十二律	コウショウ 黄鐘	タイリョ 大呂	タイソウ 太簇	キョウショウ 夾鐘	コセン 姑洗	チュウリョ 仲呂	スイセン 蕤賓	リンショウ 林鐘	イツク 夷則	ナンリョ 南呂	ブエキ 無射	オウショウ 应鐘
日本 十二律	いちこつ 壹越	たんぎん 断金	ひょうちやう 平調	しょうぜつ 勝絶	しもむ 下無	そうちやう 双調	ふしょう 鳧鐘	おうしき 黄鐘	らんけい 鸞鏡	ばんしき 盤渉	しんせん 神仙	かみむ 上無

上記とは別に、太簇=タイソク、無射=ムシャなどの読み方もある。

(注2)完全五度を厳密に積み重ねると13番目の音は基準音より約1/8音(約24セント)高くなり、さらに算出を続けると永遠に新たな音名が必要となる。(実際に60音名や360音名が命名された)それを避けるために完全五度を2セントずつ狭めたものが十二平均律である。

古代中国理論では五声各音を主音とする宮調式、商調式、角調式…など5種の音階が理論上考えられ、5種の音階をそれぞれ12の主音から始めれば、合計60通りの音階ができるが、そのすべてを実用したとは考えられない。実際、唐代に演奏されていたのは28調とされている。日本の雅楽理論では実用的なものに限って簡素化して、音階を呂旋(りよせん)と律旋(りっせん)に大別、常に主音を宮と考える。なお、それぞれ五音音階の場合と七音音階の場合がある。

- 呂旋は中国古代理論に由来する。五音呂旋は洋楽風に言えばド/レ/ミ/ソ/ラ、七音呂旋は古代では理論上ド/レ/ミ/ファ#/ソ/ラ/シであったが、現在の雅楽では「商調」にあたるレ/ミ/ファ#/ソ/ラ/シ/ドを指す。この音階を臨時記号なしの調に移調すれば、ソ/ラ/シ/ド/レ/ミ/ファとなる。
- 律旋は日本で好まれたもので、五音ではソ/ラ/ド/レ/ミ(=ド/レ/ファ/ソ/ラ)、七音ではソ/ラ/シ/ド/レ/ミ/ファとなるが、これを1音上に移調すればラ/シ/ド/レ/ミ/ファ#/ソとなり、古代の「羽調」に当たることとなる。臨時記号なしの調で表せば、レ/ミ/ファ/ソ/ラ/シ/ドとなる。