

中国传媒大学校级科研培育项目《中国古代戏曲音乐乐谱研究》结项成果
(项目编号: CUC13C23)

中西方音乐乐谱 发展历程研究

朱星辰◎著



中华工商联合出版社

中国传媒大学校级科研培育项目《中国古代戏曲音乐乐谱研究》
结项成果（项目编号：CUC13C23）

中西方音乐乐谱发展历程研究

朱星辰 著

图书在版编目 (CIP) 数据

中西方音乐乐谱发展历程研究 / 朱星辰著. —北京:
中华工商联合出版社, 2014.6
ISBN 978-7-5158-1118-5

I. ①中… II. ①朱… III. ①乐谱—比较音乐学—中
国、西方国家 IV. ①J613.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 232019 号

中西方音乐乐谱发展历程研究

作 者: 朱星辰
责任编辑: 于建廷 臧赞杰
封面设计: 九章文化
责任审读: 郭敬梅
责任印制: 迈致红
出版发行: 中华工商联合出版社有限责任公司
印 刷: 北京京鲁创业科贸有限公司
版 次: 2014 年 6 月第 1 版
印 次: 2014 年 6 月第 1 次印刷
开 本: 710mm × 1020mm 1/16
字 数: 200 千字
印 张: 11
书 号: ISBN 978-7-5158-1118-5
定 价: 32.00 元

服务热线: 010-58301130
销售热线: 010-58302813
地址邮编: 北京市西城区西环广场 A 座
19-20 层, 100044

Http: //www.chgslbs.cn
E-mail: cicap1202@sina.com (营销中心)
E-mail: gslzbs@sina.com (总编室)

工商联版图书
版权所有 盗版必究

凡本社图书出现印装质量问题,
请与印务部联系。
联系电话: 010-58302915

序

在面对一部音乐作品时，我们通常的解读方式有两种：一是依靠听觉，通过感受音乐的旋律，寻找音乐作品的内涵；二是通过视觉，即“看”一部音乐作品，这个被“看”的载体就是乐谱。

从听觉的角度来说，流动的乐音尽管可以再现音乐旋律的大致样貌，却无法将其永恒地凝固下来，因为音乐是时间的艺术，会伴随着时间的流逝而流逝，依靠听觉所带来的感受永远是瞬时的，并会因当下听者的具体心境及客观环境的变化而发生变化，带有强烈的主观性、不稳定性和模糊性。即赫尔德^①所说的“音乐不仅仅存在于时间之中，而且是通过时间的连续才能存在^②”。而乐谱却可以较好地弥补听觉所带来的缺憾。它首先以实体的方式存在于空间之中，不会随着时间的流逝而流逝，它的存在是物理意义上的稳定存在，甚至能够较为精确地展现音乐的原貌，是音乐家获取前人音乐成果的最直接材料之一。

因此，对乐谱本体的研究能够更好地帮助我们客观解读一部音乐作品，尤其是将中西方音乐乐谱进行比较研究时，方能发现二者的差异不仅仅是呈现在诸如音乐体裁、音乐类型、旋律表达、节奏类型、调式构成、曲式结构等音乐本体之上，还蕴含着深刻的文化内涵，包括音乐与音乐人之间的关联、音乐与社会之间的关联、音乐与自然环境、政治环境、美学思潮之间的关联等等。

① 赫尔德（1744—1803）：德国著名文学家、思想家。

② 转引自【德】卡尔·达尔豪斯著，杨燕迪译《音乐美学观念史引论》，上海：上海音乐学院出版社，2006年版，第23页。

对音乐乐谱各个要素进行深刻探寻，是促进中西方音乐文化交流的根本途径。在对中西方音乐乐谱进行比较研究的过程中，笔者首先进行的是史料调查。由于现有的、按照历史时间顺序所进行的中西方音乐乐谱梳理资料有限，因此不得不从不同版本的音乐史或其他综合文化资料中对乐谱的演变进行一个线性的梳理，只有清楚乐谱的演变流程，才能从这个过程中找寻到中西方音乐乐谱为什么在发展的过程中呈现出不同的种类和面貌。另外，在梳理的过程中，本文尽量从古籍中获取第一手资料，并从谱面自身对乐谱内部所存在的各个音乐元素进行解读，并总结了乐谱的产生需要的两个条件：一是足够多的、复杂的音乐信息需要记忆和传达；二是需要一种较为完善的记录消息的符号体系。尽管早期乐谱尚还不完全具备这两个因素，但人们试图将音乐这种时间性的艺术固定在现实空间中的愿望是迫切的，因此在文字语法尚未健全、音乐结构单一的前提下，还是产生了早期乐谱的雏形，可以说早期人类发明乐谱的初衷不论是在中国还是西方，都具有同源性。

对历史上曾经在中西方音乐文化中出现的乐谱形式进行归纳总结是本文的另一关注要点。这里产生了对乐谱划分方法的一个归纳。如果单单从约定俗称的传统方式划分乐谱，将乐谱分为文字乐谱、数字乐谱、图形乐谱以及非书面记载的实物乐谱，并不能十分完善而全面地概括中西方音乐乐谱的全部类别及各个类别乐谱所采取的记录音乐的方具体式，因此本文将从三个大的方面对当今中西方考据出来的所有乐谱样式进行不同角度的划分，具体包括：

从乐谱的外在形态进行划分：包括具有具体指向性意义的文字乐谱、无具体含义的符号乐谱、数字乐谱、形象模拟乐谱、脱离纸张或其他载体就无法呈现原貌的实物乐谱以及具备以上两种或两种以上要素的综合性乐谱。

从乐谱的表达内容进行划分：表示奏法或唱法的功能性乐谱、表示音高的音位乐谱以及能够同时表达两者的综合性乐谱。

音乐与音乐人之间的关系进行划分：特定的人群则会由于某种政治、社会、文化功能传承的需要而创造出具有其自身特色的乐谱。西方音乐在中世纪出现的纽姆谱、中国传统道教音乐中的《玉音法事》曲线谱、古琴文字谱、盲人乐谱等都属于这种划分方式之下的具体乐谱样式。

以上三种乐谱划分方式是本文开篇的一个立足点与创新性。其中，乐谱与音乐之间的关系，乐谱与音乐人之间的关系、乐谱的本体功能及政治、社会功能的延伸是导致中西方音乐乐谱朝向不同发展趋势的重要原因。尤其对于西方乐谱形成过程与宗教之间的互动关系、中国乐谱中的“词”、“曲”“制衡关系是本文的关注的一个全新视角。

另外，在对中西方乐谱进行探究的同时，笔者发现尽管两者均存在多种不同类别的乐谱样式，但西方乐谱以无特定意义指向的符号乐谱为主体，典型代表是我们非常熟知的五线谱；而中国乐谱则以有约定意义指向的文字乐谱为主体。对这两者之间异同的对比是本文的一个重点。针对其他类型属种的乐谱样式，本文也在论述其历史发展及产生条件的过程中进行了逐一比较。

在正文开始之前，本文在绪论部分要提出和全文有密切关联的三个概念，特指代不同的内容：

第一是乐谱的概念，这一概念包括了中西方古今中外所有同音乐相关的记录模式，是一个宏观上的大概念。

第二是记谱法，这一概念表述的是记录某一种音乐的方式，强调的是一个工具性的动态演变法则，不同的法则导致了不同的记录结果，这是不同类乐谱诞生的直接原因。

第三是曲谱概念，周维培先生在其论著《曲谱研究》中，做了如下描述：“在分类上，曲谱按其性质和使用对象，可分作文字谱与音乐谱两种。文字谱传统上称作‘曲谱’或‘格律谱’；音乐谱，一般又称作‘官谱’或‘工尺谱^①”本文不采用这种概念界定方式，原因有二：

其一，本来划分的对象就是曲谱，再将其分作文字谱与音乐谱，而文字谱传统上本来也称作为曲谱，这里面概念名称和概念所包含内容的名称是完全相同的，从外延或内涵的角度来看，是不符的。

其二，音乐谱在传统上叫做官谱或工尺谱，从现代语意理解的角度来看，音乐

^① 周维培《曲谱研究》，南京：江苏古籍出版社，1997年版，第6-7页。

谱这个概念被等同于宫谱或者工尺谱就显得太狭隘了，所有具有旋律和节奏等音乐要素的乐谱都可以称之为音乐谱，工尺谱只是其中的一种表现形式，实际上，音乐谱的词意和本文所界定的乐谱概念是一致的。如果特指曲谱中的旋律与节奏，这个“音乐谱”就是有历史条件制约的，应该打上引号。

既然如此，曲谱这一概念也就成了一个历史性的概念，特指某一段时期内出现的某一种谱的样式。专门针对的是中国传统音乐中的戏曲音乐部分，是一种声乐谱的特殊形式，只在中国传统音乐范畴内才存在，时间上大概由宋元开始，兴盛到明清，与戏曲艺术的发展历程是吻合的；它具体包括两个方面，本文将划分为文词格律谱和“音乐谱”两个部分。前者针对字词唱腔、韵律；后者针对音乐旋律与节奏。

第四是词谱概念，这一概念也是中国传统音乐所特有的，里面说的是音乐唱词部分的韵律规则，这些韵律规则是能够直接影响中国传统音乐中声乐作品的旋律走向的，因此也是本文需要探讨的一个范畴。

在进行研究的过程中，笔者参照了一些已有的资料文献以及少量专著，其中，相关理论文章有：

修海林的《有关古谱译解学理层面的几点认识》、王德坝的《论文字记谱法的内在矛盾》、义亚的《论同均三宫标识与记谱实践》、徐荣坤的《三种传统七声音阶的问世先后、彼此关系及记谱诸问题》、黄汉华的《音乐符号行为中的“物”、“身”、“音”、“心”关系之思考》、郑而慷的《论乐谱的性质及其内涵意义的阐释》、宋博年的《略论乐谱在音乐中的地位》、石峰的《图标谱记谱法》、陈根方和张文俊的《基于数学形态学和记谱法的数字乐谱音乐信息提取》、刘晓翔和张树生的《乐谱识别中音符结构分析方法》、丁铃的《谈记谱法的螺旋演进》、张振涛的《板眼体质与记谱方式》、王晓如和李铠的《唐传长安古乐谱字、古谱识读与记谱法》、葛晓音和日本的户仓英美的《关于古乐谱和声辞配合若干问题的再认识——兼答王小盾、陈应时先生》、李超的《从古乐谱探析汉语声调的理论与方法》、武素霞的《西方记谱法历史演变》、杨咏的《中国传统乐谱略论——兼论“曲线谱”的备忘录功能》、何昌林的《中国俗字谱与拜占庭乐谱》、周维培的《元人〈九宫十三调词谱〉考》与《蒋孝与他的〈旧编南九宫谱〉》、廖奔的《由〈唱论〉时代宫调递减节律到明人九宫

十三调》、黄翔鹏的《〈新定九宫大成南北词宫谱简谱示意本〉题记》、李瞬华的《〈九宫正始〉与〈寒山堂曲谱〉的发现与研究》、耘耘的《〈九宫大成南北词宫谱〉中的宋代南戏曲谱》、褚历的《〈九宫大成南北词宫谱〉曲牌的曲式结构特点》与《〈九宫大成南北词宫谱〉单牌体曲牌的曲式结构类型》、刘崇德的《〈九宫大成〉与中国古代词曲音乐》、王与昌的《南词考探》、陈新凤的《〈纳书楹曲谱〉的记谱法与昆曲音乐》、颜翔林的《论〈词源〉的词学思想》、何昌林的《宋代音乐文献中的“歌诀”研究》、杨佐义的《张炎〈词源〉论词标准初探》、郭锋的《张炎〈词源〉卷下新解》、徐子方的《戏曲与古琴的生命互动——论朱权及其“二谱”》、周维培的《〈太和正音谱〉及其裔派北曲谱》、林友仁的《七弦琴与琴曲声、韵发展的我见》、吴剑的《碣石调幽兰谱》、傅雪漪的《〈太古传宗〉琵琶调》、郑祖襄的《关于〈太古传宗〉琵琶调乐谱的几个问题》、谭维的《〈太古传宗琵琶调西厢记〉乐谱初探》与《〈太古传宗琵琶调西厢记〉记谱形态及译谱方法研究》、谢柏梁的《王正祥的“剧场”学说发微——〈新订十二律京腔谱〉的理论精神》、张前的《〈魏氏乐谱〉与明代的中日音乐交流》、徐元勇的《〈魏氏乐谱〉研究》、胡军的《明代的乐舞生与〈大明御制玄教乐章〉》、王小盾和王皓的《论道藏中的音乐史料》、蒲亨强的《〈玉音法事〉所载音乐史料研究》与《〈玉音法事〉名实辩》、蒲亨强和蒲亨建的《〈玉音法事〉曲线谱源流初探》、孙晓晖的《〈玉音法事〉谱面结构试析》、祝建华的《〈大明御制玄教乐章〉与武当山道教音乐》、王小盾的《解析敦煌舞谱结构的钥匙》、王晓茹的《朱载堉〈乐律全书〉中舞谱与合乐谱的研究》、席臻贯的《唐传舞谱片前文“拍”之初探》、王亮的《“润腔读谱法”之构想》、闫定文的《板以拍韵、板以句乐——中国“板眼”研究》、美国利奥·特莱特勒的《口传传统和音乐记谱法》、美国布鲁斯·马兴的《二十世纪记谱法数例》、德国玛利亚·施特尔的《拜占庭音乐》、韩国曹文姬的《〈南曲九宫正始〉对曲调正、变体格式的认识》等。

学位论文包括：上海音乐学院漆明镜的硕士学位论文《〈魏氏乐谱〉解析》、上海音乐学院吴志武的博士学位论文《〈新定九宫大成南北词宫谱〉研究》。

相关的专著有：薛宗明的《中国音乐史——乐谱篇》、周维培的《曲谱研究》、王耀华的《中国传统音乐乐谱学》、吴晓平的《中国工尺谱研究》、黄翔鹏的《中国

传统音乐一百八十调谱例集》、林谦三的《敦煌琵琶谱解读研究》、邱琼荪的《白石道人歌曲通考》和《燕乐探微》、李石根的《西安鼓乐谱解读》、陈应时的《敦煌乐谱解译辩证》等。

古籍包括：《道藏》，《琴曲集成》，《律吕精义》，《大成乐律全书》，《中国古代戏曲论著集成》，《词源》，《善本戏剧丛刊》中的“九宫正始”、“新订十二律京腔谱”、“南词新谱”、“北词广正谱”、“纳书楹曲谱”、“旧编南九宫谱”、“增定南九宫曲谱”，《南词定律》，《太古传宗琵琶谱》，《文林聚宝万卷星罗》，《魏氏乐谱》等。

目 录

第一章 文字与乐谱的渊源	1
第二章 乐谱的分类理念	5
第一节 现存乐谱分类方法解析	5
一、按照乐谱所包含音乐演唱、演奏种类进行划分的方式局限	5
二、按照乐谱直接表达内容的方式进行划分所面临的问题	6
三、按照不同乐器类型进行划分的方式局限	7
第二节 在传统乐谱划分方法基础之上新方法的提出	8
一、按照乐谱外在形态进行的乐谱种类划分	8
二、按照乐谱所表达具体内容进行乐谱种类划分	18
三、按照音乐类型与音乐人之间的关系进行的乐谱种类划分	21
第三章 中国乐谱散点式的演化进程	24
第一节 乐谱对文字的依赖时期——先秦至两汉	24
一、文学作品中的鼓谱——《礼记·投壶》(第四十一)中的鼓谱	24
二、文学作品中的乐谱元素——《诗经》	25
三、音名与唱名初次合一的宫商谱	28
四、音名与律名合一的律吕谱	29
五、曲线谱的雏形——声曲折	30

第二节 乐谱脱离文字而自成语法规则的文字谱体系形成期——	
三国、魏晋南北朝至隋唐	32
一、依赖汉语语法存在的古琴文字谱——《碣石调·幽兰》.....	32
二、形成自身语法规则的古琴减字谱.....	34
三、琵琶奏法谱——敦煌乐谱	36
四、首次出现的数字乐谱——潮州音乐二四谱	39
五、表示音位的西安鼓乐谱及其年代界定问题	42
第三节 乐谱种类繁多的黄金时期——宋元	44
一、乐谱合集的出现——白石道人歌曲谱	44
二、音乐谱残本《乐府浑成集》.....	47
三、鼓谱的大范围兴盛	49
四、第一部唱赚谱——事林广记《愿成双》谱	50
五、曲线谱的再度发展——道藏《玉音法事》.....	51
六、音乐与文字关系的凸显——《词源》中词与谱的关系	54
七、瑟的专属谱集——元代熊朋来瑟谱	56
八、具有综合性质乐谱的首次出现——元代余载韶舞九成乐补方格谱	57
九、曲谱的奠基之作——北曲曲谱的奠基韵书《中原音韵》.....	58
第四节 多种乐谱并行发展，曲谱和工尺谱大为兴盛的明代.....	59
一、鼓谱的进一步发展——文林聚宝万卷星罗中的鼓经要法	59
二、综合样式的谱集——王圻三才图会谱	60
三、非主流乐器的乐谱合集——李之藻之判宫礼乐疏	63
四、祭祀礼仪笙谱	64
五、曲线谱的民族化——西藏央移谱.....	65
六、作于日本的中国传统音乐乐谱——魏氏乐谱.....	68
七、工尺谱在宗教领域内的应用——道藏《大明御制玄教乐章》.....	69
八、曲线谱用于高腔音乐——圆腔谱.....	69
九、传统文化在乐谱中的应用——天干谱	70

十、琴谱的进一步规范化.....	71
十一、工尺谱应用于琵琶——高和江东琵琶谱.....	73
十二、乐谱与律制的巨著——朱载堉律吕精义中的各类乐谱.....	73
十三、曲谱的框架——托古曲谱《骷髅格》.....	83
十四、曲谱发展的第一个黄金时期.....	83
第五节 工尺谱发展的黄金时期与外来乐谱谱式的广泛应用——清代	89
一、鼓谱形式的多样化.....	89
二、琴谱的新形式.....	92
三、律吕正义瑟谱.....	94
四、琵琶谱的兴盛.....	95
五、坝谱的独创表现方式——棠湖坝谱.....	98
六、三种典型的总谱样式.....	99
七、乐谱主流—工尺谱.....	101
八、曲谱发展的第二个黄金时期.....	107
第六节 无法具体考证年代的中国传统音乐其他类型	112
一、侗族芦笙谱.....	112
二、古琴掌纹谱.....	113
三、苗族结带记谱.....	114
四、盲人扣子谱.....	114
第七节 中国传统音乐乐谱特色	115
一、音高精确的依附性.....	115
二、音位谱与奏法谱并存.....	116
三、音值记录的相对模糊性.....	116
四、旋律记录的轮廓化.....	116
五、乐谱与乐器、律制和调式之间存在密切联系，相互统一.....	118
六、存在一种与文字紧密结合的特殊样式——曲谱.....	118
七、乐谱种类繁多，归类方式复杂.....	119

第四章 西方乐谱演化过程	120
第一节 文字乐谱占据主导地位的古代	120
一、依赖于字母体系的古希腊乐谱.....	120
二、文字谱到纽姆谱的过渡时期——古罗马.....	123
第二节 纽姆谱的诞生	124
一、对圣咏的整理与音乐乐谱的东西方融合.....	124
二、纽姆谱符号溯源.....	125
三、纽姆符号对音乐元素的表达方式.....	127
四、纽姆符号的进一步发展.....	129
第三节 五线谱之前的线谱形式	130
一、“线”的产生.....	130
二、四线谱的发明.....	131
第四节 定量记谱法	133
一、与“三”有关的节奏模式.....	133
二、建立音符与节奏之间的关联.....	134
三、小节线的出现.....	134
第五节 五线谱诞生之前的记谱方式	135
一、图式记谱法.....	135
二、维特里记谱法.....	136
三、白色记谱法.....	136
四、圭多手.....	137
五、印刷术传入对乐谱的影响.....	138
第六节 五线谱的问世	138
一、五线谱的完善过程.....	138
二、五线谱各要素特征.....	139

第七节 近代西方音乐中的乐谱形式.....	140
一、数字乐谱的首次出现——数字简谱.....	140
二、依赖于盲文的乐谱——点子记谱法.....	141
第八节 西方音乐现代记谱类型.....	142
一、图示记谱法.....	142
二、即兴记谱法.....	143
三、西方现代文字乐谱.....	144
四、标图记谱法.....	144
五、用新记谱方式记录的现代乐谱.....	145
第九节 西方音乐乐谱特色.....	146
一、以抽象符号系统为主体的记谱方式.....	146
二、适合于复调音乐的记谱法.....	146
三、量化的西方乐谱.....	147
四、以音乐本身为依托，器乐谱为主体.....	148
五、可以进行图像解构的符号样式.....	149
六、数字低音的产生对记谱法的发展影响深远.....	149
七、大多数以音位谱为主，几乎没有出现奏法谱.....	150
八、现代西方音乐乐谱形式朝多样化趋势发展.....	150
九、宏观种类单一，划分方式较为简单.....	150

参考文献 // 152

第一章 文字与乐谱的渊源

乐谱是记录音乐的符号系统，从宏观意义上来说，它同众多类型的符号体系一样，有两个基本功能：其一是交流，其二是保存需要记忆的某种事物。

从符号的角度来解析乐谱，它最初的诞生需要两个基本条件：较为丰富的音乐“语言”与较为完善的记录这种“语言”的符号体系。如果音乐“语言”较为单一，仅仅是一味地重复，就不存在记忆力上的难度，也就没有那么迫切的需要将它记录下来；而记录音乐“语言”的符号体系如果不能够准确而完善地表达音乐自身，也终将被放弃使用或在短期内淘汰。

从本质上讲，符号是原始事物和文本表达事物之间的桥梁。即先有事物的原始样貌，再通过一套人为的符号系统将其“转译”为另一种形式的表达方式。在音乐学领域中，原始的事物样貌即是音乐自身，全新的表达方式即是千差万别的音乐乐谱，这些乐谱由不同的符号系统按照某种逻辑关系组合起来，被习得、运用、完善、发展或者淘汰。这一系列过程无不受到音乐自身“语言”特征、社会环境、自然环境、政治观念、文化思潮以及运用这种乐谱的音乐人的目的影响。

因此，如果我们面前呈现出某种特定时代的乐谱，可以通过对这一时代的音乐文化、社会环境等因素的考据，尽量通过已有的文本材料对当时的音乐进行再现。但是我们却不可能根据现存的某一特定时代的乐音材料去逆推当时记录这种音乐乐谱的具体方式。一旦离开特定的历史背景及文化环境，是无法用前人的思维去创造某一种符号系统来记录音乐自身的。

从中西方已有的音乐史料考据中不难看出，可考据的最早记录流动乐音的符号体系是文字。文字由语言产生，用于平时的日常交流，同人类的生存发展密不可分，因此它们在人类原始众多符号系统中最先完善，一度成为记载中西方音乐的主流“工具”。

从对文字起源和定义的几个标准来推论早期乐谱的性质，可以得出以下启示：

第一，亚里士多德认为：文字是口语的符号^①。即文字起源于对口语信息的记录，这项功能在早期乐谱中已经有所体现。公元前700年，南印度人^②以300个当时使用的字母为基础，演变成相应的符号，来记录维达赞美诗^③，这是人类世界上最古老的乐谱之一。这种形式的乐谱一直是早期人类以审美为目的的口语表现，他们为了达到感官上的审美需求，使得赞美诗在诞生之初就伴随着人类声带震动的频率而有了一定的音高概念，从某种意义上来说，这种审美是发源于人类生理本能的审美。

第二，索绪尔^④认为：文字唯一存在的理由是表现语言^⑤。同样，乐谱存在的理由之一也是表现音乐。这里，“表现”被移植到乐谱中来，是十分恰当的。因为音乐的即兴性与抽象性让其无法被精确记录，任何乐谱所反映的音乐内容都同原作有或多或少的差距。严格意义上来说，乐谱不能够如同照相机拍照一般准确地呈现出音乐艺术的本来面貌，它只能是记谱人将客观音乐与主观认识相结合的产物。因此表现音乐才是乐谱存在的客观目的。

第三，布龙菲尔德^⑥认为：文字仅仅是一种外在的设计^⑦。也就是说，想要记录语言，可以用多种多样的符号，各个地区根据各自不同的生活方式及惯例，选择不同的符号来进行设计，逐渐演化成早期文字，这也是全球各个地区会使用不同文字的主要原因，文字形态的不同产生于语言体系的不同；对于早期乐谱，同样存在这一现象，这样才有了具有具体指向意义的文字乐谱、纯粹抽象的符号乐谱等多种乐谱

① 转引自【法】德里达著，汪堂家译《论文字学》，上海：上海译文出版社，1999年版，第14页。

② 南印度人：印度河文明属于南印度文化，因该文明由达罗维第人所创立，所以他们被追溯为现今多数南印度人的祖先，南印度文化与北印度文化在起源上是有相当差异的。

③ 公元前1500年，雅利安人开始自阿富汗入侵印度，为印度艺术增加了外来影响，雅利安人所信仰的维迪教之主要经典叫做维达（veda），包括四个部分：一是约有1000首赞美歌的礼治维达（rig-veda）、经重新编整礼治维达赞美歌的沙马维达（sama-veda）、有关散文体裁的雅朱礼维达（yajur-veda）、咒文与咒语的阿沙发维达（atharva-veda）。其主要观念是循环往复的轮回观念。

④ 费尔迪南·德·索绪尔（1857-1913）：瑞士语言学家。是现代语言学的重要奠基者，也是结构主义的开创者之一。他被后人称为现代语言学之父，结构主义的鼻祖。《普通语言学教程》是索绪尔的代表性著作，集中体现了他的基本语言学思想，对二十世纪的现代语言学研究产生了深远的影响。

⑤ 参见索绪尔《普通语言学教程》绪论中的第六章，北京：商务印书馆，2008年版，第47-54页。

⑥ 布龙菲尔德（1887-1949）：美国语言学家。北美结构主义语言学的先导人物之一。布龙菲尔德从研究日耳曼语系和印欧语系入手，继而研究了普通语言学和阿尔表琴语等语言。

⑦ 参见布龙菲尔德《语言论》，北京：商务印书馆，1980年版，第375-359页。

形式的划分。

第四、雅各布森^①认为：文字是有意义的自主符号系统^②。这一概念点明了文字的三个必备元素：首先是意义层面，即任何文字一定承载相关意义，即便是最简单最直接的意义，也不能例外。空洞的符号就算形式再复杂，也不能称其为文字。其次是文字的自主性，没有人硬性规定什么样的符号必须与什么样的内涵相匹配，文字是在长久的生活中约定俗成的，它带有鲜明的民族主观印记。最后是文字的系统性，复杂意义的文字一定要由相应的系统构成，这样它才能在一定的规律下延续，才能更好地在生活中一次次演化，形成文法，进行更精确、生动的表意。

尽管早期乐谱还不具备一种系统性的规范，但是却已经有了自主性及意义层面。不同地区的不同记谱方式则是其最好说明。

脱离文字自身原始约定俗成意义、按照崭新逻辑组成新的符号系统是文字记谱思维向符号记谱思维转化的一个关键点。也就是说，最初的乐谱用文字来表达音乐要素，其间的转义代码是文字原本的意义，文字乐谱的语法就是“这一种”语言自身的语法，并没有脱离“这一种”语言而存在。文字乐谱一旦发展到较为高级的阶段，就会出现三种状态：

一是依然用文字来表现音乐，但是其中的语法已经不再是最初的语言语法了，而是衍生出了新的语法。如中国音乐中的昆曲工尺谱，当谱面上再出现“上”这个字的时候，它不再表示方向和尊卑，而是表达C这个音，在音乐中，产生了新的语法系统，具有同传统语言文字不同的意义。

二是脱离了具有特定指向意义的文字本身，而被抽象的符号所替代。产生于古希腊的文字乐谱最后并未发展成为西方音乐乐谱的主流，而是走向消亡，被线谱这种完全抽象的符号乐谱所取代。

还有一种比较特殊的情况就是：尽管文字最初的字面意义依然存在，后来也依然使用这种文字来表达音乐元素，但是文字本身却被省略、组合了。比如中国的古琴减字谱，不同文字的某一部分组成了新的符号，每一个部分都有一个特定的含义，组合起来，既包括了奏法，也包括了其他一些表情要素。在西方音乐中，比较常见

^① 罗曼·雅各布森（1896-1982）：俄罗斯语言学家，后移居到斯洛伐克共和国与美国，是“莫斯科语言学圈”的主导者，也是布拉格学派的创建人。

^② 参见周瑞敏《诗学语言学研究》，郑州：河南大学出版社，2010年版。