

# Towards an Anthropological Analysis of Music History

## A Case Study of the Chinese Seven-stringed Zither *Qin*<sup>1</sup> with Reference to “Symbolism”

Tsai Tsan-huang  
*Hertford College, Oxford University, UK*

Having more than a two thousand year history of theoretical and musical practice, the Chinese seven-stringed zither *qin* has become not only the accompaniment for the specific social class of elite but also the symbol of ancient Chinese instruments for modern Chinese societies. Sinologists, in particular, are fascinated by the rich symbolic meanings contained within the *qin*, with several researchers making reference to how different parts of the *qin* are associated with a specific meaning. Most studies on the *qin* present a static image of those meanings with an emphasis on symbolic significance and also suggest these meanings have been associated with the *qin* since the Han Dynasty (202 BC-25 AD) or even earlier.

By use of current discussions on the anthropological study of history, this paper offers an alternative point of view of these meanings, suggesting a dynamic and changeable image of the meanings that can change over time. Moreover, building upon the meanings, I emphasize the significance of political structure and human beings through a metaphorical approach. This particular study also claims that the meanings are not only changeable, in keeping with the development of Chinese philosophical thought and interests, but that the meanings were also established gradually rather than being fully attached to the *qin* during the Han Dynasty. Furthermore, the meanings have been transmitted into part of the concept of “tradition” in

<sup>1</sup>The terms *qin*, *Ch'in* (mainly used by Taiwanese scholar), and *guqin* (“old” *qin*) are commonly used today to mean the Chinese Seven-stringed zither.

modern society and the meanings still play an important role for contemporary *qin* players in their understanding of *qin* culture.

## Introduction

Although several researchers have stressed the importance of historical study in ethnomusicology (Rice 1987, Widdess 1992), the discipline of “Historical Ethnomusicology” is still less developed in our subject area. Many works that relate to this discipline mainly explore methodological matters. For example, in his paper “Historical Ethnomusicology”, Richard Widdess suggests how to interpret, transcribe, and analyse ancient notation, in which attention is paid to the “sound” aspect of Merriam’s model (musical concept, behaviour, and sound). In East Asia, however, musical notation is seen as a later development in music history, and the history is mainly constructed by means of the ancient literature and the material objects, such as instruments and iconography. In the case of the Chinese seven-stringed zither *qin*, for instance, the origin of the *qin* can be traced back to Chinese mythology, with the earliest evidence being found by archaeologists, and the existent historical object can be dated back to the beginning of Tang Dynasty. But the first *qin* notation (not the same that we use today) can only be dated to this period. By emphasizing a metaphorical approach to material culture (Tsai 2001), the paper focuses on the symbolic meanings of the *qin* in order to illustrate an alternative viewpoint on *qin* history which is different from previous research conducted by Sinologists or Ethnomusicologists.

## The Problem of Modern Studies

Most studies on the *qin* have been written by Sinologists and present a static image of the so-called symbolic meanings. For example, combining both statements from *qin* handbooks and his own analysis on the *qin* in his book *Musical References in the Chinese Classics*, Walter Kaufmann suggests that:

Each name [of a *qin*] has a symbolic significance. The connection between the miraculous phoenix bird and music, particular[ly] with the *lu*, is well known and it is not surprising to find the characters *fenghuang* representing the male and female phoenix in numerous aspects of Chinese life. *Fenghuang* is the symbol of happiness; the *feng* is always on its perch upon the imperial gate. It rests upon the *wu-tung* tree, which is a sign of good luck, and the phoenix and dragon are

frequently used to describe illustrious persons (1976: 97).

However, even though one may discuss how a symbolic significance can be applied to the *qin*, further questions may still arise as to why each name of a *qin* has a symbolic significance and in what kind of sense. Certainly, the case provided by Kaufmann is not unique amongst this type of study. Because of the term *Lungyin* (the dragon gum, where the strings pass over), van Gulik makes the deduction that “this part of the Lute suggests the roof of a dragon’s mouth (1940: 98)” as well as suggesting that the bridge *yushan/yu* is “a symbol of immovability and aloofness (ibid: 99)”. These can be very problematic when attempting a comparison of statements from the older *qin* handbooks.

## From Symbolism to Metaphor

### *Origins*

Regarding the earliest concepts of the origin of the *qin*, and information about the first maker and how he constructed the *qin*, can be found in the old *qin* handbooks and other literary sources. However, there are also alternative accounts of the origin of the *qin* associated with great ancestors in ancient Chinese mythology. For example, *Di Wang Shi Ji* (in *The Generation Record of Emperors, DWSJ*) mentioned that the Yan emperor made the five-stringed *qin*, whilst *Huan Tang Xin Lun* (*The New Judgement, HTXL*) by Huan Tan recorded that the Lord Shennong cut down a Paulownia tree to make the five-stringed *qin* and tied silk to serve as the strings, with the extra strings being added later by the Wen emperor and the Wu emperor, which modelled the *qin* into the seven-stringed form described in *Shi Lin Guang Ji* (*SLGJ*) by Chen Yuanjing in 1269 (RIM 1981: I.III). Yet another account is recorded in *Tai Gu Yi Yin* (*TGYI*) (*The Antique Qin Music*): after looking up at the forms from the sky and looking down at the way of the earth, as well as adopting the outside from the environment and the inside from the body, Fuxi drew *bagua*, the eight diagrams, and he cut down a Paulownia tree that made sound, then carved it to make a *qin* (Tian Zhiweng 10th-13th) (RIM 1981: I.IV).

### *Measurements*

From the old *qin* handbooks, various measurements of the *qin* signify different things. For example, a common saying is that the *qin* is three feet and six inches long symbolizing three hundred and sixty days of a year (described in *SLGJ*). In *Fen Su Tong* (*The Almanac of Custom, FST*) it is

reported that the *qin* is three feet and six point six inches long and six inches wide (from *TGY*). In the section on construction and symbolism in the same handbook *TGY*, more detailed measurement can also be relevant to the relationship between the measurement and symbolism, with the forehead of the *qin* of 2.4 inches signifying the twenty four Solar Terms, whilst the *yushan/yu* (the bridge) being 3 inches wide meaning *sancai* (the three “talented entities”), namely sky, earth, and human beings. From the *yushan* to the tail, the body is 3 feet and 3 inches long, symbolizing three hundred and sixty-six days. The width of the dragon’s gum is 0.4 inches and is related to the four seasons. The total measurement of the *qin* is 3 feet and 9.1 inches, that build up by three, expand into nine (the Chinese term *jiu*, nine, has the same pronunciation as the term outcome), and also transform into one. However, in the section of the same book *TGY*, there are also different accounts: in *Shi Ji (The History)* it is mentioned that the correct measurement of the *qin* is 8 feet and 1 inch long, but *FST (The Almanac of Custom)* says that the *qin* is 4 feet and 5 inches long, following the four seasons and five elements.

### Surface

In the *qin* handbook *SLGJ* it is mentioned that the *qin* surface is made from Paulownia wood that is categorized into the yang type in the *tai-chi* system, and that the rounded surface is seen as sky. A figure of both the surface and the underneath of the *qin* is given to illustrate the different names of each part of a *qin*, including *jiaowei* (the burnt tail) and *long xu* (the dragon’s moustache), *xianrenjian* or *hexi* (immortal shoulder or crane knee), *yunuyao* or *fenyao* (the beauty’s or bee’s waist). The handbook *TGY* gives both a broad and specific description of the *qin* from its shape to its individual parts: in *FST*, it is mentioned that the front shape of the *qin* is wide symbolizing nobility (in comparison with the underneath) while the curved surface is like the sky. In *TGY*, there is also reference to literature from *Qin Cho (The Drill of Qin)*, stating that the *qin* has the shape of the dragon and the phoenix, as well as the ancestor’s form. *TGY* gives an explanation of each part of the *qin*, together with their meanings. For example, *fengsu* (the crop of a phoenix) is the name of the *qin* neck that also means the *qin* throat, which can educate or order people. The meaning of its shape as a human body is adopted from the upright nature of a human shoulder and back while *longyao* (the dragon’s waist) is analogized from the idea of a twisted dragon, and moreover, the beauty’s waist is named after the slender waist of a beautiful lady. The figure from the *qin* shoulder to waist is almost the same as a pair of lofty phoenix wings named *fengchi*. *Longyin* (the dragon’s

gum) is another name of the lower bridge, which holds strings at the end of the *qin* surface. Two sides of *jiaowei* (the burnt tail) are called *guanjiao* (the comb), as it looks like a comb, and furthermore, the two lines inside the comb are named *longxu* (the dragon moustache).

### *Underneath*

The Yin/Yang principal of the tai-chi system is highlighted in the *qin* handbook *SLGJ*. In this source, the *qin*'s underneath is made from Catalpa wood, and is considered the yin type (as opposed to the yang type of the surface), with the flat underneath described as representing the earth. The names of the different parts are shown in a diagram, including the small sound hole *fengzao* (the phoenix pond), the legs *yanzu* (the goose feet), the big sound hole *longchi* (the dragon pond), *zhenchi* (the tuning peg), and *huzhen* (the tuning peg protector). In *FST*, furthermore, the back of the *qin* is described as narrow symbolizing inferiority (as compared with the surface) while it is also flat in the same way as the earth. With respect to the two sound holes, the *qin* handbook *TGY* (but adopted from *Qin Cho*) mentions that the upper one is named *chi* (the pond) and the lower one is named *bin* (the shore). However, the meaning of the two sound holes has also been described in other ways. The dragon pond has been symbolized as the place where the dragon hides in a deep pond and cannot be seen easily but the sound of the dragon can still be heard, while the phoenix pool has been described as the pond where the phoenix can fly back and forth from for bathing. Another name for the dragon pond is *dehu* (the earth door). Ancestors used bamboo for making the tuning pegs because the phoenix only eats fully grown bamboo. The two tuning peg protectors are named *yazhang* (the duck palms). The upper part of the legs to which the strings are attached are called *fengtui* (the phoenix legs), and the feet are called *fengzu* (the phoenix feet).

### *Head*

The *qin* handbook *TGY* states that the *qin* head is named *fenge* (the phoenix forehead) while the other side is called *fengshe* (the phoenix tongue). In front of the *yushuan/yu*, the bridge, is called *chenglu* (the holder of dew) and also commonly called *yuqun* (the skirt of *yu*). The *fengzhen xue* (the cave for the phoenix peg, the tuning-peg holes) is alternatively called *zhenbei* (the cup of the tuning-peg). The shape of the *yushan/yu* is lofty and high in a similar way to the mountain. The term *longchun* (the dragon lips) is used to mean the same part as *fengshe*, while the other handbook *XLTQT* uses *shexue* to replace *fengshe*.

### *Inside*

TGYT states that the space inside the *qin* contains one circular *tianzhu* (the sky pillar) and one *dezhu* (the earth pillar) that is similar to the heart of the *qin*.

### *Strings*

Many *qin* handbooks mention that the *qin* originally had only five strings, which were said to symbolize five phrases or five elements, with the thickest string being considered the lord and the next in size the minister. Each of the monarchs Wen and Wu added one more, so that the *qin* became seven-stringed, but in the Han dynasty, Cai Yong (AD 132-192) added two further strings, and the nine-stringed *qin* is seen as signifying nine planets. However, the handbook TGYT has suggested that Cai Yong added two strings to the five stringed *qin*, with the characteristics of the extra strings being gentleness and fortitude, to illustrate the political virtue between the lord and minister. In *Qin Shi (The History of Qin)* (Zhu 1084) connections between the note, element, polity, Confucian virtue, ability, and human (internal) organs are associated with the seven strings. Each category is inter-related to the others, so that, for example, the open string of the first is also the first note in the Chinese scale gong (do) that characterizes the earth. The earth element is associated with the political position of the lord who needs both faith and thought. The earth element is also linked to the human internal organ the spleen. Moreover, similar correspondence can be found in TGYT with other string correlations including the element, the note, the polity, the colour, the planet, the virtue, and the season (as well as the confrontation).

### *Pitch Marks*

Similar to the correlative thoughts on the *qin* strings, the *qin* marks also have associated thoughts, and have combined the temperament, the month, the note, the Earthly Branches, and the position. However, the central point, as well as the first position of the *qin* mark made (half of the string length), is the position of the lord and intercalary which divides the other twelve marks with correspondence between the musical temperament and the twelve months.

### *Lacquer Crack*

There are various lacquer patterns *duanwen*. These include types of snake belly (both large and small), as well as water (both thick and thin), cow hair, ice crack, and plum blossom. For *qin* players, *duanwen* is on the one hand

one way to identify a long-term historical object, through the pattern of lacquering on the wood, whilst on the other hand it is also a way in which the instrument itself can be appreciated. On the underneath of the *qin*, carved inscriptions, and signatures can sometimes be found, which have become another way in which a *qin* can be identified, and which may make an instrument more valuable for collecting.

### *Styles*

The style of a *qin* has been described in many old *qin* handbooks. For instance, in the section on *qin* styles through the ages in the *qin* handbook *Feng Xuan Xuan Pin (FXXP)* (1539) (RIM 1981: II.I), thirty eight different styles are presented, each in two-part descriptions; one being an explanation or the story of each style and their origins with its shape in drawing, and the other being a painting of the previous description. The styles presented in *FXXP* are named after great ancestors and philosophers (ten cases), natural environment and phenomena (nine styles), and specific parts of a *qin* (six names).

In another article (Tsai 2001), I have shown how these symbolic meanings link with two perspectives, or two metaphors, that can be identified from the analogies, corrective thoughts, and symbols presented in the *qin* handbooks and ancient literature. These are respectively the structure of polity and the emphasis of the human being, with the latter more specifically referring to *qin* players themselves. From my discussion of the archaeological evidence, musical sources, and historical *qin* handbooks in the second part of this same paper, it is very clear that the meanings were attached to a *qin* gradually rather than simply being established in a static fashion in the Han Dynasty (206 BC-220 AD), as is suggested by most scholars. In addition, the meanings can vary according to the different philosophical emphases of each dynasty rather than being seen as static meanings or symbols.

### **The Connection between Past and Present**

By contrast with ancient thought, modern thoughts on the symbolic meanings of a *qin* vary according to the historical knowledge and the interests of individual players. Different interpretations were found in my interviews with several *qin* players from Taiwan and China (a few examples are described in this section). Some of them are built upon the ancient thoughts but are interpreted within their own concepts, while others provide understandings that have little to do with ancient thoughts but are

instead mainly their own personal interpretations. Personification, which is characteristic of many contemporary *qin* players, may be influenced by a common theme in modern thought on the relationship between humans and close objects. In the following, the statements from the *qin* players not only suggest that the symbolic meanings are not static and that they are rather different for each player, but also show different interests as regards what the place and role of the *qin* and its culture should be in modern society. On the other hand, however, the statements do provide evidence of some kind of connection between contemporary *qin* players and *qin* history.

Mrs Lee Feng is a part-time *qin* teacher in the Department of Traditional Music at the National Institute of Art, Taipei, Taiwan. She told me that she agrees with the symbolic meanings completely because they are associated deeply with the development of the Chinese [Han] nation, which she has accepted from the beginning. She mentioned that her previous teacher always told her that the *qin* is musical as well as non-musical. The symbolic meanings tell her why Chinese elites like the *qin* and why the *qin* is significant. The *qin*, for Mrs Lee, represents the Chinese [Han] nation and the symbols of the dragon and the phoenix were the totems for the north and south groups in mythological China. The shape of the *qin* can be seen as our landscape when displayed on the table, while the *qin* can be seen as our human body when hanging on the wall, and these two taken together suggest that the human being is an integral part of the natural environment. She also believes that the symbolic meanings have acquired their practical uses, such as the strings showing the order of a society from a Confucian concept, and the *qin* and its music showing the harmony of nature in the concept of Taoism. Significantly, the symbolic meanings link Mrs Lee as a modern *qin* player with ancient *qin* players. Moreover, Mrs Lee also used personification when referring to her relationship with the *qin*. The *qin* is the closest object for her, with her seeing the role of the *qin* in her life as being similar to that of her husband.

Mrs Wang Hai-yen is a full-time *qin* teacher in the Department of Traditional Music at the National Institute of Art (Taipei University of Arts since 2001) and a part-time teacher in the Chinese Music Department at the National Taiwan Institute of Art. She described the symbolic meanings attached to a *qin* as showing the harmony between human beings and nature, as well as the relations between people, although she did not explain her view. Mrs Wang plays the *qin* in all kind of moods, as she told me she will feel better after playing even when she is in a bad mood. For her, brother-likeness is the personification of a *qin* because it is similar to her own brother, with whom one can make conversation on any subject and



where there is no gap between generations.

Professor Wu Zhao is a senior research fellow at the Research Institute of Music, Chinese Academy of Arts, China. He has recorded several *qin* CDs and written books on early Chinese music and the history of Chinese Music. As regards the symbolic meanings attached to a *qin*, he told me that the *qin* not only exists as a musical instrument but that it can also show illustrate the concepts and understanding of the *qin* players. The symbolic meanings have led him to explore the early development of Chinese music. In particular, he believes that the *qin* that we regard today as an instrument was the ritual object between human beings and the supernatural in the early period when music was not regarded as art but as a combination of religious rites and magic.

Mr Lee Xiangting from China is a professional *qin* musician who also teaches the *qin* in the Central Conservatory of Music in Beijing, and he has also recorded several *qin* CDs and published books on the aesthetics of the *qin* and its performance. He believes that because people (the Chinese elite) love and respect the *qin* so much, it has become the spiritual sustenance and the greatest art to which the most beautiful imagination is attached. He also suggested to me that the *qin* is an esteemed object, and that the attitude towards it should be similar to the attitude held towards sages.

*Qin* players or musicians with many different performing styles may all agree that the symbolic meanings attached to the *qin* are significant in that they are the representative of Chinese musical culture. These meanings are important for modern *qin* players because they connect the *qin* with a great history and tradition, even though most *qin* players may not be very clear about the development of the symbolic meanings (for instance, most of them believing that all the meanings were established in the Han dynasty) and some of the *qin* players may not understand the particular meanings in their "correct" historical context. The meanings attached to a *qin* are gradually moving away from the meanings represented in the ancient *qin* literature, and approaching a new wider and vaguer meaning as of "tradition", that helps to remind modern *qin* players of the symbolic meanings that have been claimed to have been important.

## Summary

In the study of music and society, researchers may, on the one hand, find it difficult without historical analysis, to make sense of the present situation as regards its relationship with the past. On the other hand, without an ethnographical record, we may provide a static image of the past situation

which perceives music as having remaining unchanged over time. Examining both past and present accounts is particularly important for Asian music research, as ethnomusicologists cannot and should not ignore the rich written literature as well as ongoing contemporary musical activities. In my current study of the *qin*, for instance, the long-term history not only has become one of the most significant factors as to how modern *qin* players remind themselves of musical activities, but in addition the history has also become an abstract concept of “tradition” for the identity that is held by modern *qin* players. History and culture cannot be separated, as Sahlins points out:

History is culturally ordered, differently so in different societies, according to meaningful schemes of things. The converse is also true: cultural schemes are historically ordered, since to a greater or lesser extent the meanings are revalued as they are practically enacted (1985: vii).

## References

- Barfield, Thomas, ed.  
1997 *The Dictionary of Anthropology*. Oxford: Blackwell.
- Gulik, R.H. van  
1940 *The Lore of the Chinese Lute*. Tokyo: Sophia University.
- Kaufmann, Walter  
1976 *Musical References in the Chinese Classics*. Detroit: Information Coordinators Research Institute of Music (of the Chinese Academy of Arts), and the Beijing Guqin Research Association, eds.
- 1981 *Qin Pu Ji Chen (Anthology of Qin Handbooks)* Vol 1 to 17 (in Chinese). Beijing and Shanghai: Zhonghua Shuju.
- Rice, Timothy  
1982, 1987 “Towards the Remodelling of Ethnomusicology” in *Ethnomusicology*, xxxi, 469.
- Sahlins, Marshall David  
1985 *Islands of History*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Tsai, Tsan-huang  
2001 *Old Methods, New Approaches: Re-examining the Material Culture of Musical Instruments — the Case of the Chinese Seven-stringed Zither Qin*. M. Phil thesis at the Institute of Social & Cultural Anthropology. Oxford University.
- Widdess, Richard  
1992 “Historical Ethnomusicology”, in *Ethnomusicology: An Introduction*, 219-231. London: The Macmillan Press.
- Zhu Changwen  
1084 *Qin Shi (The History of Qin)*.

## Glossary

<i>bagua</i> (the eight diagrams in Tai-chi system)	八卦
<i>bin</i> (the shore)	濱
<i>chenglu</i> (the holder of dew)	承路
<i>chi</i> (the pond)	池
<i>dehu</i> (the earth door)	地戶
<i>dezhu</i> (the earth pillar)	地柱
<i>Di Wang Shi Ji</i> (literature, <i>The Generation Record of Emperors, DWSJ</i> )	帝王事紀
<i>duanwen</i> (the lacquer patterns)	斷紋
<i>fengchi</i> (a pair of lofty phoenix wings)	鳳翅
<i>fenge</i> (the phoenix forehead)	鳳額
<i>Feng-huang</i>	鳳凰
<i>fengshe</i> (the phoenix tongue)	鳳舌
<i>fengsu</i> (the crop of a phoenix)	鳳喙
<i>Feng Su Tong</i> (literature, <i>The Almanac of Custom, FST</i> )	風俗通
<i>fengtui</i> (the phoenix legs)	鳳腿
<i>Feng Xuan Xuan Pin</i> ( <i>qin</i> handbook, <i>FXXP</i> )	風玄玄品
<i>fengzao</i> (the phoenix pond)	鳳沼
<i>fengzhen xue</i> (the cave for the phoenix peg or the tuning-peg holes)	鳳軫穴
<i>fengzu</i> (the phoenix feet)	鳳足
<i>fenyao</i> (bees waist)	蜂腰
<i>gong</i> (pitch, do)	宮
<i>guanjiao</i> (the comb)	冠角
Han(Chinese nation)	漢族
Han Dynasty	漢朝
<i>hexi</i> (crane knee)	鶴膝
<i>Huan Tang Xin Lun</i> (literature, <i>The New Judgment, HTXL</i> )	桓譚新論
<i>huzhen</i> (the tuning peg protector)	護軫
<i>jiaowei</i> (the burnt tail)	焦尾
<i>jiu</i> (mine, has the same pronunciation as the term outcome)	久(宛)
<i>longchi</i> (the dragon pond or the big sound hole)	龍池
<i>longchun</i> (the dragon lips)	龍唇
<i>longxu</i> (the dragons moustache)	龍鬚
<i>longyao</i> (the dragons waist)	龍腰
Lu	呂
<i>lungyin</i> (the dragons gum)	龍齧
<i>qin</i> (the Chinese seven-stringed zither)	琴
<i>Qin Cho</i> (literature, <i>The Drill of Qin</i> )	琴操
<i>sancai</i> (the three talented entities , namely sky, earth, and human beings)	三才
<i>shexue</i>	舌穴
<i>Shi Ji</i> (literature, <i>The History</i> )	史記
<i>Shi Lin Guang Ji</i> ( <i>qin</i> handbook, <i>SLGJ</i> )	事林廣記
<i>Tai Gu Yi Yin</i> ( <i>qin</i> handbook, <i>The Antique Qin Music, TGYI</i> )	太古遺音
Tang Dynasty	唐朝
<i>tianzhu</i> (the sky pillar)	天柱
<i>wu-tung</i> (the name of tree)	梧桐樹

*xianrenjian*(the immortal shoulder)  
*yanzu*(the goose feet)  
*yazhang*(the duck palms)  
 yin/yang principal(of Tai-chi system)  
*yu/yushan*  
*yunuyao*(the beautys waist)  
*yuqun*(the skirt of *yu*)  
*zhenbei*(the cup of the tuning-peg)  
*zhenchi*(the tuning peg)

仙人肩  
 雁足  
 鴨掌  
 陰陽  
 岳山  
 玉女腰  
 岳裙  
 軫杯  
 軫池

# 음악사의 인류학적 분석을 향하여 중국 칠현금의 상징성에 관한 연구

차이 찬황(蔡燦煌 · 옥스퍼드대 허트포드 칼리지)  
송지원 옮김(서울대 동양음악연구소 전임연구원)

이 문적, 음악적 관행에 있어 2천년 이상의 역사를 가진 중국 칠현금은 특수한 사회 계층인 엘리트 집단을 위한 반주악기로 쓰여 왔을 뿐 아니라 현대 중국 사회를 위한 고대 중국악기의 상징이다. 특히 중국 연구자들은 '금(琴)'이라는 악기가 지닌 풍부한 상징적 의미들에 매혹되는데, 몇몇 연구자들은 금의 각기 다른 부분들이 어떻게 하나의 특수한 의미와 연관되는지를 언급하였다. 금에 대한 대부분의 연구들은 상징적 의미를 강조하면서 그러한 의미들에 부여된 하나의 정적인 이미지를 제시하고 있다. 또 이 연구들은 이러한 의미들이 한대(BC 202-AD 25) 이후, 또는 그보다 이른 시기부터 금과 연관되어 왔음을 제시하고 있다.

역사에 대한 인류학적 고찰을 다루는 현행의 논의들을 다루면서, 본 논문은 시간을 통해 변화할 수 있는 그 의미들의 역동적이고 변형 가능한 이미지를 제시하여 이러한 의미들에 대한 대안적 관점을 제의하고자 한다. 또 그 의미들을 구축하면서 필자는 은유적 접근을 통하여 정치적 구조와 인류의 중요성을 강조하고자 한다. 이러한 특수한 연구는 또한 그 의미들이 지속적으로 중국의 철학적 사유와 관심들을 발전시키는 과정에서 변화 가능한 것일 뿐 아니라, 그 의미들이 한대에 온전히 부과되었다기보다는 오히려 점진적으로 형성되어 왔음을 주장하고자 한다. 더 나아가 그 의미들은 현대 사회에서 "전통"이라는 개념의 일부로 전해져 왔고, 금 문화에 대한 이해 속에서 동시대 금 연주자에게 여전히 중요한 역할을 하고 있다.

## 서론

비록 몇몇의 연구자들이 민족음악학에 있어 역사적 연구의 중요성을 강조해 왔지만(Rice 1987, Widdess 1992), "역사적 민족음악학"의 분야는 여전히 우리 연구

주제 영역에서 덜 개발된 분야이다. 이러한 분야와 관련된 많은 작업들은 주로 방법론적 문제들을 탐색하고 있다. 예를 들어 “역사적 민족 음악학”이라는 논문에서 위데스는 고대 기보법을 어떻게 해석하고, 전사하고, 분석하는지를 제안한다. 이러한 작업은 알란 매리암의 모델(음악적 개념, 행동, 소리)에서의 “소리(sound)”의 측면에 주목하고 있다. 그러나 동아시아의 경우 음악 기보법은 음악사에서 좀 더 후대에 발전된 것으로 보이며 그 역사는 주로 고대 문학이나 악기, 도상자료와 같은 유물을 통해 연구되었다. 중국 칠현금의 경우를 예로 들면 금(琴)의 기원은 고고학자들에 의해 발견된 최초의 증거와 함께 중국 신화로의 역추적을 통해 밝혀질 수 있고 현존하는 역사적 유물은 당대(唐代)로까지 거슬러 올라간다. 그러나 최초의 금 기보법(우리가 오늘날 사용하고 있는 명칭은 아님)은 단지 당대의 것으로 추정된다. 유물로 남아있는 문화(Tsai 2001)에 대한 은유적 접근을 강조하면서, 본 논문은 중국연구자들이나 민족음악 학자들에 의해 수행된 기존의 논의와는 다른, 금 역사에 대한 대안적 관점을 설명하기 위해, 금의 상징적 의미들에 초점을 두고자 한다.

## 현대적 연구들의 문제

금에 관한 대부분의 연구들은 중국학을 연구하는 학자들에 의해 쓰여졌는데, 이들은 소위 상징적 의미들이라 불려지는 정적인 이미지를 제시하고 있다. 예를 들어, 금에 관한 안내서들에 나오는 진술들과 중국 경전에 있는 음악관련 언급에서의 금에 대한 분석을 결합시키는 가운데, 월터 카우프만은 다음과 같이 주장한다.

금에 대한 각각의 이름은 하나의 상징적 의미를 지닌다. 불가사의한 불사조와 특히 음려(陰呂) 음악과의 관련성은 잘 알려져 있는데, 중국인의 삶의 많은 측면에서 암·수 불사조를 재현하는 봉황(鳳凰)의 특성을 발견하는 것은 놀라운 일이 아니다. 봉황은 행복의 상징이다: 봉(鳳)은 항상 제국의 문(imperial gate) 위의 햇대에 앉아 있다. 그것은 행운의 표지인 오동 나무 위에서 쉰다. 봉황과 용은 빈번히 위대한 인물들을 묘사하는데 이용된다(1976: 97).

그러나 비록 상징적 의미가 어떻게 금에 적용될 수 있는지에 대해 논의한다 할 지라도 여전히 왜 금의 각각의 이름들이 상징적 의미를 지니며, 어떤 종류의 의미에서인지 등에 관하여는 더 많은 질문이 제기될 수 있다. 확실히 카우프만에 의해 제기된 사례는 이런 유형의 연구 중에서 독창적인 것은 아니다. 용은(龍龕, Longyin)이라는 개념 때문에, 반 굴릭은 악산(岳山, yushan/yu)이 “부동성(immovability)과 초연함(alooftness)의 상징(ibid: 99)”임을 암시하였고 “Lute의 이 부분은 용의 입천장을 암시(1940: 98)”한다는 추론을 하였다. 좀 더 오래된 금 안내서에 나오는 진술들과의 비교를 시도할 때, 이러한 것들은 매우 문제가 있다.

## 상징화에서 은유로

### 기원

금의 기원에 관한 최초의 개념들과 최초의 창안자 그리고 창안자가 금을 어떻게 만들었는가에 대한 정보의 고찰은 오래된 금 안내서나 다른 문헌 자료들에서 발견된다. 그러나 고대 중국 신화에서 위대한 조상들과 관련된 금의 기원에 관한 대안적 설명들도 또한 가능하다. 예를 들어 『제왕사기(帝王史記)』는 염제(炎帝)가 오현금을 만들었다고 언급한 반면 『환담신론(桓譚新論)』은 신농씨가 오동나무로 오현금을 만들었으며 명주실로 현을 매었고 나머지 두 줄은 후에 문왕(文王)과 무왕(武王)에 의해 첨가되었는데, 이것이 1269년 진원정(陳元靚)의 『사림광기(事林廣記)』에 묘사된 바 금을 칠현의 금 형태로 모델화시켰다고 기록하였다(RIM 1981: I, III). 그러나 또 다른 설명이 『태고유음(太古遺音)』에 기록되어 있다: 환경으로부터 외부를 그리고 몸으로부터 내부를 채택할 뿐 아니라, 눈을 들어 하늘의 모양을 보고, 땅의 형세를 내려다 본 후에, 복희(伏羲)는 팔괘(八卦)를 끌어들이고 소리를 만들기 위해 오동나무를 베었다. 그리고 나서, 금을 만들기 위해 그것을 조각하였다(Tian Zhiweng 10th-13th) (RIM 1981: I, IV).

### 크기

오래된 금 안내서를 보면, 금의 다양한 치수들은 각기 다른 것들을 의미화 한다. 예를 들어, 일반적으로 금은 3피트 6인치의 길이인데, 이는 1년의 360일을 상징하는 것으로 이야기된다(『사림광기』). 『풍속통(風俗通)』에는, 금은 길이가 3피트 6.6인치에 넓이가 6인치인 것으로 기록되어 있다(『태고유음』). 『태고유음』에서 구조와 상징화 부분을 보면, 2.4인치의 금 앞머리 부분이 24절기를 의미화 하는 반면 악산(岳山)은 넓이가 3인치로서 삼재, 즉 하늘, 땅, 그리고 인간을 의미함으로써, 크기의 세부적 내용들은 크기와 상징화 사이의 관계를 설명하는데 적절한 것이 될 수 있다. 악산에서 꼬리부분까지, 몸체의 길이는 3피트 3인치인데, 이는 366일을 상징한다. 용은(龍鬣)의 넓이는 0.4인치이며 4계절과 관련된다. 금의 전체 크기는 3피트 9.1인치인데, 이는 3으로 만들어지고, 9로 확장되며(한자, 久는 究와 발음이 같다) 하나로 변형된다. 그러나 같은 책 『태고유음』에는 다른 설명이 있다: 『사기(史記)』에는 금의 옹은 길이는 8피트 1인치이지만, 『풍속통』에는 금의 길이는 4피트 5인치이며, 이는 사계절과 오행을 따른 것이라 기록되어 있다.

### 표면

금에 관한 안내서, 『사림광기』에는 금의 표면이 태극(太極)체제 속에서 양(陽)에 속하는 오동나무로 만들어지고, 윗부분의 둥근 부분은 하늘로 간주된다. 금의 윗부분과 아래쪽에 대한 비유는 금에 각 부분의 다른 이름들을 설명하기 위해 주

어지는데, 이러한 비유는 초미(焦尾)와 용수(龍鬚), 선인견(仙人肩) 또는 슬(膝), 옥녀요(玉女腰) 또는 봉요(蜂腰)를 포함한다. 『태고유음』에는 이처럼 금의 모양으로부터 그 각각의 부분들에 이르기까지 금에 대하여 폭넓고 구체적으로 묘사하고 있다. 『풍속통』에서는 금의 윗부분이 넓은 것은 (아래쪽과 비교하여) 고귀함을 상징하며, 그 굽은 표면은 하늘과 같다고 언급하였다. 『태고유음』에는 금은 조상(ancestor)의 형상뿐 아니라, 용과 봉황의 형상을 가지고 있다고 진술하는, 『금조(琴操)』에서 인용한 언급이 있다. 『태고유음』은 그 의미들과 함께, 금의 각 부분에 관한 설명을 제시한다. 예를 들어, 봉소(鳳嗥)는 금의 목구멍을 의미하기도 하는 금의 목부분에 대한 이름으로서 사람들을 교육시키거나 지휘하는데 사용되기도 한다. 사람의 몸으로서 그 형태가 가지는 의미를 살펴보면, 그것은 사람의 어깨와 등의 직립하는 특징에서 나온다. 반면, 용요(龍腰)는 꾸불거리는 용에 대한 아이디어로부터 유추된다. 게다가 미인의 허리는 아름다운 여인의 호리호리한 허리에서 이름붙인 것이다. 금의 어깨에서 허리까지의 비유는 봉시(鳳翅)라 이름붙여진 한 쌍의 위엄있는 봉황의 날개와 같은 종류의 것이다. 용은(龍鬣)은 금 표면의 끝에 현을 매달고 있는 낮은 다리의 또 다른 이름이다. 초미(焦尾)의 두 면은 빗처럼 보여서 관각(冠角)이라 불리우며, 나아가 빗 내부의 두 줄은 용수라 이름지어진다.

### 아랫쪽

태극 체계에서 음양의 원리는 금 안내서인 『사림광기』에서 강조되고 있다. 이 자료에서, 금의 아랫쪽은 개오동나무로 만들어졌으며, 그것은 (표면의 ‘양’ 유형에 반대되는) ‘음’ 유형으로 간주되는데, 편평한 아랫쪽은 땅을 나타내는 것으로 묘사되고 있다. 나머지 부분에 대한 이름은 하나의 도표 속에 보여지는데, 그것은 조그만 소리 구멍인 봉소(鳳沼), 다리인 안족(雁足), 큰 소리 구멍인 용지(龍池), 진지(軫池, 줄조리개), 호진(護軫, 줄조리개 보호장치) 등을 포함한다. 또, 『풍속통』에서 금의 뒷면은 땅과 같이 편평한 형태를 띠는 반면, (표면과 비교하여) 낮음(婢)을 상징하는 좁은 것으로 묘사되고 있다. 두 개의 소리 구멍에 관해서는, 『태고유음』에서는 그 위쪽 것을 지(池, 연못)로 그리고 그 아랫쪽 것을 빈(濱, 물가)으로 이름짓고 있다. 그러나 두 소리 구멍의 의미는 또한 다른 방식으로 묘사되어 왔다. 용연(龍淵)은 용이 깊은 연못에 숨어있으면서, 쉽게 보여지진 않지만 여전히 용의 소리가 들리는 바로 그 장소를 상징해 왔다. 반면 봉황의 못(pool)은 봉황이 목욕하기 위해 이리저리 몸을 날개짓 할 수 있는 연못으로 묘사되어 왔다. ‘용연’의 또 다른 이름은 지호(地戶, 땅의 문)이다. 조상들은 줄 조리개를 만들기 위해 대나무를 사용했는데 이유는 봉황이 오직 숙성한 대나무만을 먹기 때문이다. 두 개의 줄 조리개 보호장치는 압장(鴨掌)으로 불린다. 현이 부착되어 있는 그 다리의 위쪽 부분은 봉퇴(鳳腿)로, 그 발은 봉족(鳳足)으로 불린다.



## 머리

금 안내서 『태고유음』에는 금의 머리가 봉액(鳳額)으로 불리며, 그 다른 면은 봉설(鳳舌)로 불린다고 기록되어 있다. 악산(岳山), 즉 다리의 앞쪽은 승로(承露)라 불리거나 일반적으로 악군(岳裙)으로 불린다. 봉진혈(鳳軫穴, 줄조리개의 구멍들)은 다른 말로는, 진배(軫杯)라 불린다. 악산의 모양은 산의 형상과 같이 위엄이 있고 높다. 다른 안내서인 XLTQT에서는 봉설(鳳舌) 대신 설혈(舌穴)로 사용하긴 하지만 용순(龍鬚)이라는 용어는 봉설과 같은 부분을 의미한다.

## 내부

『태고유음』에서는 금 내부에 있는 공간이 하나의 둥근 천주(天柱, 하늘의 지붕)와 금의 심장과 유사한 한 개의 지구(地柱, 땅의 지붕)를 포함한다고 진술하고 있다.

## 현(strings)

여러 금 안내서들에서는 금이 원래 5현이고, 이들은 5가지 국면 또는 5행(五聲)을 상징하며, 가장 두꺼운 현이 임금(君)이며 그 다음 것이 신하(臣)에 해당된다고 언급한다. 문왕과 무왕과 같은 군주들이 두 현을 첨가하여 금은 7개의 현으로 이루어지게 된다. 그러나 한대(漢代)에 채옹(蔡邕, AD 132-192)은 여기에 두 개의 현을 더 첨가하였는데, 9현금은 9개의 행성을 상징하는 것으로 간주된다. 그러나 『태고유음』에는 채옹이 왕과 재상 사이의 정치적 덕목을 설명하기 위해 두 개의 현을 5현금에 더하였으며, 그 더해진 현들은 부드러움과 강인함을 특징으로 하는 것으로 기록하고 있다. 『금사(琴史)』(Zhu 1084)에서는 음과 원소, 정치(polity), 유교적 덕목, 능력, 그리고 인체의 기관들 사이의 연관성이 7개의 현과 관련되어 있고 각각의 범주는 다른 것들과 상호 관련된 것이라 하였다. 예를 들면, 첫 번째의 개방 현은 흙(土)을 상징하는 중국 음계 궁조(宮調) 중 첫 번째 음이다. 오행 가운데 '土'는 신념과 사유를 필요로 하는 지배자의 정치적 위치와 연관된다. '土'는 또한 인체의 기관인 비장과 관련된다. 게다가 『태고유음』에는 원소, 음, 정치, 색채, 행성, 덕목, 그리고 계절을 포함하는 다른 현의 상호관련성과 유사하게 상응하는 것들이 발견된다.

## Pitch Marks

금의 현들에 대한 상호 관련적 사유와 유사하게, 금의 부호들 또한 사상과 관련되어 있고, 기질, 달, 음, 옥망, 지위 등과 결합시켜 왔다. 그러나 휘(徽)의 첫 번째 위치(현 길이의 반)뿐 아니라 가운데 지점은 군주와 다른 12개의 부호를 나누는 윤년의 위치인데, 이는 음악적 특성과 열두달 사이의 관계와 상응한다.

## Lacquer Crack

다양한 옷칠의 유형들이 있다. 이는 (진하고 묽은) 물, 소의 털, 얼음의 깨진 틈 (crack), 자두나무의 꽃뿐 아니라, (크고 작은) 뱀의 배와 같은 유형을 포함한다. 금 연주자들에게, 단문(斷紋)은 한편으로 나무를 옷칠하는 유형을 통해서, 오랜 기간 동안의 역사적 물건을 정의 내리는 한 방식이기도 하고, 다른 한편으로 그것은 악기 그 자체가 평가받을 수 있는 방식이기도 하다. 금의 아랫쪽에는 새겨진 비문과 서명들이 가끔 발견되는데, 그것들은 금이 정의될 수 있는 또 다른 방식이 되고, 수집을 위한 악기로서의 가치를 보다 높일수도 있는 방식이다.

## 양식들

금의 양식은 많은 오래된 금 안내서에서 기술되어 왔다. 예를 들어, 금 안내서인 『풍선현품(風宣玄品)』(1539, RIM 1981: III, I)에서 시대를 통해 본 금의 양식이라는 부분에서, 38가지의 다른 양식들이 제시되고 있으며, 그 각각은 두 부분으로 기술되고 있다: 한 부분은 각 양식에 대한 설명이나 이야기가 되고, 나머지 부분은 이전의 기술에 대한 그림이다. 『풍선현품』에서 제시된 양식들은 위대한 선조나 철학자들(10가지 경우의), 자연환경과 현상(9가지 양식의), 그리고 (6가지 이름의) 금의 특수한 부분들을 따라 명명된다.

다른 글(Tsai 2001)에서, 나는 이러한 상징적 의미들이 어떻게 금 안내서나 고대 문학에서 제시된 유추, 중화적 사유들, 상징들로부터 정의될 수 있는 두 가지 시점들 또는 두 가지 은유들과 관련되어져 왔는지를 증명하였다. 이들은 각각 정치의 구조와 인간에 대한 강조인데, 후자는 보다 구체적으로 금 연주자 자신들을 지시하고 있다. 고고학적 증거, 음악 자료들, 본 논문의 두 번째 부분에 있는 역사적 금 안내서들에 대한 나의 논의들로부터 볼 때, 이미 대부분의 학자들에 의해 주장된 바와 같이, 그러한 상징적 의미들이 단순히 한 왕조 때 하나의 정적인 형식으로 정립되었다기보다는 오히려 점진적으로 금에 부여되어왔음이 분명하다. 또 그 의미들은 정적인 의미들 또는 상징들로 보여지기보다는 각 왕조의 다른 철학적 강조점에 의해 달라질 수 있다.

## 과거와 현재의 연결성

고대적 사유와 대조적으로 금이 가지는 상징적 의미들에 대한 현대적 사유는 역사적 지식이나 개별 연주자들의 관점에 따라 다양하게 나뉘어진다. 서로 다른 해석들은 대만과 중국 출신의 몇몇 금 연주자와 한 나의 인터뷰에서 발견된다(몇가지 예들이 이 절에서 기술된다). 그들 중의 일부는 고대적 사유 속에 형성되었지만 자신들 고유의 개념 속에서 해석되고 있는 반면, 다른 사람들의 경우 고대적 사유와는 별 상관 없이 주로 자신의 개인적 해석에 치중하여 이해하고 있다. 많은 동시

대금 연주자들의 특징인 '의인화'는 인간과 가까운 사물들 사이의 관계에 대한 현대적 사유 속에 내재한 공통의 주제에 영향받을 수도 있다. 그 다음에는 대금 연주자들의 진술에서 상징적 의미들이 고정적이지 않고 그들 각 연주자들끼리 오히려 서로 다른 면이 있다는 사실을 보여줄 뿐 아니라 금이 연주되는 장소와 금의 역할, 그리고 그러한 문화가 현대 사회에서 어떠한 의미를 가져야 하는 것인지에 관한 각기 다른 관심을 보여줄 것이다. 그러나 한편으로 그 진술들은 동시대 대금 연주자들과 금의 역사 사이의 모종의 관련성을 나타내는 증거를 제공하게 된다.

Lee Feng 여사는 대만, 타이페이 국립예술연구소 전통 음악부에서 파트 타임으로 금을 가르치는 선생이다. 그녀는 그 상징적 의미들에 전적으로 동감한다. 왜냐하면 그 의미들은 그녀가 처음부터 받아들여 왔던 것으로 중국[한] 민족의 발전에 깊숙이 연관되어 있기 때문이라고 하였다. 그녀는 자신이 과거에 배웠던 선생이 항상 그녀에게 '금은 비음악적이기도 하고 음악적이기도 하다'고 말했다고 언급하였다. 그 상징적 의미들은 그녀에게 왜 중국 엘리트들이 금을 좋아하고 왜 금이 중요한지를 말하고 있다. Lee여사에 있어서 금은 중국 민족을 상징하고, 용과 봉황에 관한 상징들은 중국 신화시대의 북쪽과 남쪽 집단들의 토렘이었다. 금의 형상은 그것이 테이블 위에 놓여있을 때, 하나의 풍경으로 보여지는 반면, 금이 벽에 걸려 있을 때, 그것은 우리 인간의 몸처럼 보이게 된다. 따라서 동시에 고려되는 이 두가지는 인간이 자연 환경에서 필수 불가결한 부분임을 암시한다. 그녀는 또한 그 상징적 의미들이 실용적으로 사용된다고 믿고 있는데, 유교적 개념에 의거한 사회의 질서를 보여주는 현(strings)이나 도교적 개념 속에서의 자연의 조화를 보여주는 금과 금의 음악이 바로 그러한 예들이다. 아주 중요한 것인데, 그 상징적 의미들은 Lee여사를 현대의 대금 연주자로서 고대의 대금 연주자들과 연결시켰다. 게다가 Lee여사 역시 자신과 금과의 관계를 언급할 때 의인법을 사용하고 있다. 금은 그녀에게 가장 가까운 물건이고 자신의 삶에서 금이 자신의 남편과 유사한 역할을 하는 것으로 본다.

Wang Hai-yen여사는 국립예술연구소 전통 음악부의 전임으로 금을 가르치고 있으며, 대만 국립 예술 연구소에서 파트 타임으로 가르치고 있는 선생이다. 그녀는 비록 자신의 견해를 밝히지는 않았지만, 금에 부여된 상징적 의미들을 사람들 사이의 관계뿐 아니라 인간과 자연 사이의 조화를 보여주는 것으로 기술하고 있다. Wang 여사는 어떤 상태에서도 대금 연주가 가능한데, 그녀는 자신이 기분이 언짢을 때조차도 연주 후에는 기분이 훨씬 나아진다고 말하고 있다. 그녀에게 있어 금에 대하여 느끼는 형제와도 같은 감정은 금에 대한 의인화라 할 수 있다. 그녀에게 금은 항상 어떤 주제에 대해서도 대화할 수 있고, 세대차가 전혀 없는 그녀의 오빠와 같기 때문이다.

오쇠(吳釗) 교수는 중국예술연구원 음악연구소의 수석 연구원이다. 그는 여러 개의 대금 연주 CD들을 녹음해 왔으며 초기 중국 음악과 중국 음악의 역사에 관한

책을 저술해 왔다. 금에 부여된 상징적 의미들에 관해서는, 그는 금이 하나의 악기로 존재할 뿐 아니라, 금 연주자들에 대한 이해와 개념을 설명해준다고 나에게 말했다. 그 상징적 의미들은 그를 초기 중국 음악의 발전을 탐색하도록 만들었다. 특히 그는 오늘날 우리가 하나의 악기로 간주하는 금이, 음악을 예술로 보지 않고 종교적 제의와 마술의 결합으로 간주하던 역사 초기에는 인간과 초자연적인 것 사이의 제의적 대상이었다고 믿는다.

중국 출신의 이상정(李詳庭)씨는 북경의 중앙음악학원에서 금을 가르치는 전문 음악인인데, 그 역시 여러 개의 금 CD를 녹음하였고 금의 미학적 측면과 공연에 관한 책들을 출판해 왔다. 그는 사람들(중국 엘리트 집단)이 금을 너무나 사랑하고 존중하였기 때문에, 그것은 정신적 영양소이자 가장 아름다운 상상력이 부여되는 위대한 예술이 되어 왔다고 믿는다. 그는 또한 금은 하나의 존중의 대상이며 금에 대한 태도는 현인(賢人)에 대한 태도와 유사한 것이어야 한다고 나에게 말했다.

각기 다른 연주 스타일을 보이는 금 연주자들 또는 음악가들은 한결같이 금에 부여된 상징적 의미들이 중국 음악 문화를 대표하는 것이라는 점에서 매우 중요하다는 데 동의하고 있다. 비록 대부분의 금 연주자들이 그 상징적 의미들의 발전에 대해 명확하게 알지 못하고(예를 들어, 그들 대부분은 그 모든 의미들이 한 왕조 시대에 형성되었다고 믿고 있다) 일부 금 연주자들이 올바른 역사적 맥락 속에서 그 특수한 의미들을 이해하지 못할지라도 그 의미들은 금을 하나의 위대한 역사이자 전통으로 연결시켰기 때문에 현대의 금 연주자들에게 중요한 것이다. 금에 부여된 이러한 의미들은 점차적으로 고대 금 관련 문학작품 속에 재현된 의미들로부터 벗어나 “전통”에 관한 새로운, 보다 넓으면서도 모호한 의미쪽으로 나아가고 있는데, 이는 현대 금 연주자들로 하여금 지금껏 중요한 것으로 주장되어 왔던 상징적 의미들을 상기시킨다.

## 요약

음악과 사회에 관한 연구에서 연구자는 한편으로 역사적 분석 없이는 과거와의 관계 속에서의 현재 상황을 이해하기가 어렵다는 것을 발견하게 된다. 다른 한편으로 민족학적 기록도 없이 우리는 음악을 시간을 초월하여 변하지 않은 채로 남아있는 것으로 보는, 즉 과거 상황에 관한 고정된 이미지를 제공할 수도 있다. 과거와 현재의 사항들을 모두 검토하는 것은 아시아 음악 연구에서 특별히 중요하다. 민족음악학자들은 현재 진행되고 있는 동시대 음악 활동뿐 아니라 풍부한 문헌자료들을 소홀히 할 수도 없고, 그렇게 해서는 안된다. 예를 들어 금에 관련된 현행 연구들에서, 그 장기간의 역사는 어떻게 현대의 금 연주자들이 그들 자신에게 음악 활동들을 상기시키는가에 관련된 가장 중요한 요인들 중의 하나가 되어

왔을 뿐 아니라, 그 역사는 현대 금 연주자들에 의해 유지되는 정체성을 위해 하나의 추상적 개념의 “전통”이 되어왔다. 역사와 문화는 분리될 수 없다. Sahlins는 다음과 같이 지적한다:

역사는 사물들의 의미있는 체계에 따라, 문화적으로 질서지워지고, 다른 사회 속에서는 그만큼 달라진다. 그 반대도 또한 참이다: 문화적 체계들은 역사적으로 질서지워지는데, 많건 적건 간에, 그 의미들은 그것들이 실제적 견지에서 성립되는 것에 따라 재평가되기 때문이다(1985: vii).