

# Class Wars

## Ethnomusicology and its American Others

René T.A. Lysloff  
*University of California, Riverside*

### Introduction: Ethnomusicology and difference

As an American discipline, the field of ethnomusicology is relatively young. Being little more than a century old, it was once called “comparative musicology” and came to be known as “ethnomusicology” only after 1950. The more recent name seems to imply that the discipline is about the study of “ethnic music” from the standpoint of Anglo-American culture and, indeed, this is largely true. Although ethnomusicology is presumably concerned with music in its cultural context, the name carries certain assumptions about the relationship between the subject and object of music scholarship. Students of ethnomusicology are generally taught, as I was taught, to conduct field research on a music — or, rather, a music “tradition” — situated geographically and/or socially removed from the more familiar and comfortable surroundings of White middle-class America.<sup>1</sup> For ethnomusicologists today, *fieldwork* represents a major rite of passage in the process of gaining professional legitimacy and “the field” is still tacitly understood as being a distant Elsewhere peopled by exotic Others.<sup>2</sup> In sum, one might say that ethnomusicology hinges on one central theme: the ethnographically based study of musical difference.

Our understandings of difference (that is, Other-ness and Elsewhere-ness)

<sup>1</sup>More recently, *ethnomusicology* has come to be understood as the ethnographic study of music, indicating a shift from emphasizing the subject of study toward a focus on research methodology. However, the discipline continues to valorize field study in geographically (and/or socially) distant places with an emphasis on cultural difference.

<sup>2</sup>See, for example, *Shadows in the Field* (Barz and Cooley 1997). In the epilogue, Barz (ibid: 206) notes that “Field research is now a prescribed liminal state for ethnomusicologists, an anticipated, supported, and funded *rite de passage*.”

are built on common sense assumptions that the field and its inhabitants are separated from us by geography, ethnicity, and/or class. Indeed, political and economic differences are so deeply inherent to the relationship between the researcher and his or her informant/teacher/friend/native (sometimes even lover) that they are rarely discussed even in reflexive ethnographic writings. Using expensive recording equipment and often heavily funded by grants, the student of ethnomusicology goes to the field to bring something back: photographs, audio and video recordings, experience, knowledge, etc. It is therefore difficult not to conclude that fieldwork, despite best intentions and liberal ideologies, is a largely one-sided appropriative and acquisitive enterprise that is entirely *dependent* on differences of power and status between privileged researcher and (economically/politically/educationally) disadvantaged native.

Yet, the student of ethnomusicology brings something more than recordings and observations back from the field. In a seemingly magical transference of status between native informant and researcher, the ethnomusicologist returns home as a kind of honorary native. Imbued with an aura of cultural authority normally reserved for insiders, the student of ethnomusicology turns his or her knowledge and experience into intellectual capital to obtain the prestige of academic professionalism. Ironically, much of this same prestige is closed off to many native experts since they lack the experience of cross-cultural fieldwork. They are too much the insiders. After all, ethnomusicology is about difference — that is, the unequal relationship between subject and object of study. The greater the difference, the greater the intellectual capital and prestige that can be obtained.

What then happens to ethnomusicology when difference is removed — when research is conducted close to home? What becomes of ethnography when the subject and object of study are one and the same? Before addressing these questions, I want to briefly examine art and class in American democratic society. Following that, I will return to the questions by revisiting a controversial ethnographic study that reveals the inherent class orientation of American music institutions.

### **Highbrow-lowbrow American culture and the academy**

Joan Shelly Rubin's recent book (1992), *The Making of Middlebrow Culture*, examines the history of the "brows" (high, low, and middle). She writes that nineteenth century studies in phrenology gave rise to ideas about the placement of the brows — with possible racist overtones. In the popular

American imagination, the word highbrow soon came to connote refinement and superior intellect while lowbrow indicated vulgarity and an inferior mind. In the academy, art and entertainment emerged on opposite sides of what Andreas Huyssen calls the Great Divide: highbrow art, based on aesthetic principles and elements of craft, and lowbrow entertainment, valued only in terms of its socio-political relevance (Huyssen 1986).

Historian Lawrence Levine (1990) argues that high- and lowbrow art forms have become differentiated not simply in terms of assumed intrinsic quality or meaning but also according to ideologies of cultural consumption. Highbrow art is made up of singular works of art, or masterpieces (the painting, the play, the musical opus, etc.) that are created to be contemplated and appreciated by the *individual*, even in public places like the museum, the theater, or the concert hall. Lowbrow entertainment, on the other hand, is produced for mass dissemination. In other words, low art is created to be publicly consumed and, especially with folk traditions, communally experienced. In this way, folk and popular culture are brought together as lowbrow even while they are differentiated along other lines.

Returning to the academy, high culture represents what humanistic scholars identify with (or at least aspire to) and it has enjoyed uncontested prestige as the culture of the (White) educated power elite. Despite the progressive ideologies of most American universities and college campuses, music departments commonly avoid addressing the socio-political implications of the Western musical canon. Students are expected to know that unmarked music courses (with seemingly universal titles like "Music Theory" or "Music History") are specifically about the Anglo-European art music tradition. Other musics are qualified by ethnicity, nationality, or some other categorical signifier to indicate musical Otherness (i.e., "Music of China," "African Music," and so forth). Indeed, this kind of cultural hegemony extends to the classroom and the way Western art music is taught to undergraduate students. So-called classical music is considered "absolute" — that is, "pure" and beyond any socio-political concerns — and, until recently within more progressive programs, has been studied entirely in terms of craft and aesthetics. Those historical musicologists that examine the politics of Western art music (specifically themes related to gender, sexuality, race, and class) have been criticized for "abandoning" music study for peripheral (non-musical) issues.<sup>3</sup> Such policing along the

<sup>3</sup>In the introduction chapter of her book, Susan McClary (1991: 30-31) writes: "My detour into critical and cultural theory has been interpreted by some as an abandonment of musicology. I have been at times even been called a sociologist (though never by actual sociologists, who usually take me to be over concerned with textual analysis)." Note,

frontiers of music research discourages critical examination of the hegemonic practices and institutions that perpetuate American highbrow culture and help to preserve the prestige and authority of the Western canonical tradition.

On the other hand, lowbrow culture — meaning folk and popular expressive forms — has been elevated in the academy as a legitimate subject of study perhaps because intellectual slumming uncovers (as Andrew Ross puts it) “elements of ‘resistance’ that are comfortably remote from the levels of cultural capital more appropriate to the critiques of intellectuals” (Ross 1991: 27). Until recently, popular culture (like folk culture) was generally conceived as aesthetically banal, and intellectual interest had focused largely its political significance and its relation to the media. Today, the study of popular music has expanded to include ethnographic research, cultural criticism, and research in aesthetics. However, research in classical music and its cultural institutions remains largely descriptive and textually oriented. There are extremely few ethnographic studies that critically examine the institutions, beliefs, and practices of Anglo-European art music.<sup>4</sup> Classical music continues to be held up as the norm against which all other musics are compared.

### **Highbrow: The rise and fall of critical ethnomusicology?**

As I have already mentioned, most studies of Western high art music have tended to focus on internal hierarchies and structures (what anthropologist Clifford Geertz calls “craft terms”), debates over relative aesthetic worth, assumptions regarding absolute beauty, and an undisputed canon of great artistic works. Those scholars that depart from such a model do so at their own risk, particularly if the research is ethnographic in its methodology and critical in its analysis. To demonstrate the dangers, I want to examine the controversy that surrounded Henry Kingsbury’s brilliant ethnographic study of an American music conservatory, published in 1988 with the title, *Music, Talent, and Performance: A Conservatory Cultural System*.

however, that other scholars refer to their own work along these lines as “sociology of music” (see, for example, Shepherd 1977).

<sup>4</sup>Only two major critical works are ethnographically based. These are Henry Kingsbury’s *Music, Talent, and Performance* (Kingsbury 1988) and Georgina Born’s *Rationalizing Culture* (Born 1995). Kingsbury’s study will be discussed in greater detail below. Bruno Nettl’s monograph, *Heartland Excursions* (Nettl 1995), is an “ethnographically” based study (his ethnography draws from his experiences at the University music department where he teaches).

The first of its kind, Kingbury's study discusses the social construction of Western art music in the conservatory (and, by implication, all institutions of music study). From the onset, Kingsbury problematizes difference (or Otherness) as it is manifested through musical talent (1988: 13):

... although it may seem only common sense to say that 'self' and 'other' (or 'us' and 'them') are fundamentally opposed, musical talent confounds, in at least one sense, the experience of 'other' with that of 'self.' In the context of everyday life, to be identified as talented is frequently to be identified as different, and a talented person's knowledge that 'I am different' is at least sometimes congruent with the feeling that I (self) am one of them (other). In the context of the conservatory, however, where it is the norm — perhaps more precisely, the expectation — to be talented, the reverse is more likely to be true.

Thus, Kingbury's study looks at difference not in terms of class or ethnicity but in terms of musicality. It examines how students of Western art music are identified, and identify themselves, as talented. Kingsbury points out that his work is presented as an ethnography, "although less as an ethnography of a conservatory than as an ethnography of music" (1988: 14). Bringing together the contexts in which music is produced, experienced, and evaluated at the conservatory, Kingsbury suggests that music, like religion and ideology, is an open ended and continuously negotiated "cultural system."

In a review by Ellen Koskoff (1990) for *Ethnomusicology*, the flagship journal of the Society for Ethnomusicology (SEM), it is not so much the merits of Kingbury's study that comes under fire but more the author's intentions in writing the book. Koskoff declares that the book "is a set up: it only presents part of the story" (p. 311) and that Kingsbury "had an axe to grind" (p. 314). In a debate following the review (between Kingbury and Koskoff, see "Letters to the Editor," in *Ethnomusicology* 35/1 [1991]) the argument becomes more heated. In a surrealistic exchange, Kingsbury finds himself forced to justify his critical approach even while the ethnographic techniques he uses are already widely known among anthropologists. In her rebuttal to Kingsbury's reponse, however, Koskoff sharpens her attack by stating that the book is "journalistic," the tone of his writing shifts "from solid, 'objective,' scholarly analysis to coy political stance," and there is a "tendency to use politically charged headlines." She asks, rhetorically, "What is the audience for this book?" and offers only two possibilities: "the general public that would delight in the journalism, or the scholarly community that would find this shift of tone perhaps unsettling." She

concludes that she (presumably representing the scholarly community) could not trust the “objectivity” of the writing. Near the end of her review, however, Koskoff (1990: 314) has a telling moment of insight that, unfortunately, she chose not to pursue. She briefly notes that ethnographic work so close to home presents unique problems for both the American ethnographer and his or her readership:

... [I] wondered how I would have felt if this book had been written about some other, more ‘exotic’ natives, and not about ‘my kind.’ Would I have accepted this picture as ‘the way it is there’ (not knowing much about the place)? Or, would I be screaming bias?

Perhaps the *only* way Kingsbury’s study could have been “objective” (following Koskoff’s reasoning) was if it were indeed about a conservatory in a far-off land — that is, about a musical tradition not so uncomfortably close to home for middle class Euro-American academics. Who, then, is really being less than objective here? Kingsbury, Koskoff, or the editors of the journal *Ethnomusicology*? Why did the editors choose an ethnomusicologist deeply invested in the music conservatory to review a book written by a trained anthropologist like Kingsbury?<sup>5</sup> I am suggesting that the review of Kingsbury’s book could be no more trusted for “objectivity” than the book itself.<sup>6</sup> I suspect that Koskoff was selected to be the reviewer for well-intentioned but perhaps somewhat naïve reasons — i.e., that since she teaches at a conservatory she therefore has the credentials to validate (or, in this case, invalidate) Kingsbury’s study. Nevertheless, it would be disingenuous to argue that a critical study of an institution could receive a fair and impartial evaluation by an employee of that same institution (or one very similar to it).

Ethnomusicology, for all its lofty goals in studying music in (or as)

<sup>5</sup>The distinction between ethnomusicologist and anthropologist is crucial here. Most ethnomusicologists begin their studies as graduate students and come with a Bachelor degree in Western music performance, music education, or musicology while anthropologists begin their training as undergraduates. Furthermore, anthropology has had an interpretive and critical edge for many years while ethnomusicology, with only a few exceptions until very recently, has mainly been a descriptive enterprise. Kingsbury, although himself an accomplished concert pianist, came to ethnomusicology as an anthropologist.

<sup>6</sup>My point here is not to cast doubt on Koskoff’s intentions (indeed, I believe they were honorable) but to point out the politics of music within the Society for Ethnomusicology itself. On the other hand, Koskoff did indeed miss an important opportunity to reflect on her own subjectivity vis a vis the music conservatory and how this plays into her reading of Kingsbury’s book. Such reflection would perhaps have led to a more thoughtful discussion of fieldwork close to home and ethnographic subjectivity.

culture, has yet to confront the political and racial implications of the Anglo-European art music tradition and its deeply conflicted relationship with multicultural American democratic ideology. One almost has the feeling that Kingsbury crossed an invisible yet sharply drawn line in his critical examination of the American music conservatory, a line that the renowned ethnomusicologist Bruno Nettl more recently (1995: 144) has chosen to avoid in his own ethnographic study of American music schools (from *Heartland Excursions*):

If an explicitly critical stance will preach only to the converted, then perhaps an approach that tries to present a balanced picture might show champions of the status quo why they should depart from it. But that will have to be their own choice. An article of faith with most ethnomusicologists is that they should try to avoid disturbing the cultures they study or introducing new musics and practices, and that they should also restrain themselves from unduly encouraging musical cultures to eschew change in order to preserve the past. And, in my role of ethnomusicologist, I wish to abide by this principle, even when considering the culture in which I live. As much as I can.

Ethnomusicology's utopian Prime Directive, to avoid "disturbing" the culture under study, has been questioned in the past and certainly anthropologists have long recognized that fieldwork involves active engagement with real people, not detached observation of an undifferentiated Other.<sup>7</sup> Furthermore, with a long distinguished career of teaching, administrative duties, and professional participation in the "culture" under study, Nettl can hardly expect his readers to believe that his perspective, balanced as it might be, is any more objective than Kingsbury's.<sup>8</sup> In what way does a critical and politically forthright work like Kingsbury's *disturb* the "culture" of educated White America? How could such critical writing threaten Western culture?

There is another, perhaps more disturbing aspect to this debate. Ethnomusicologists, like Kingsbury, might find themselves in politically dangerous positions, similar to investigative reporters that uncover

<sup>7</sup>More than twenty years ago, in a passage called "The Missing Ethnomusicologist," K. A. Gourlay (1978: 4) took issue with this form of scientific objectivism by pointing out that "to achieve this end involves a concept of the ethnomusicologist as both omniscient and non-existent, as subject to zero constraint and at the same time to absolute constraint."

<sup>8</sup>Indeed, Nettl's own rhetoric suggests that he is not completely comfortable with his position: "... in my role of ethnomusicologist, I wish to abide by this principle, even when considering the culture in which I live. As much as I can."

unflattering or damaging information about their own sponsors. The conservatory, the music department, and graduate music programs are, in very real ways, the institutional sponsors of ethnomusicology. With few exceptions, ethnomusicology programs are housed in Western art music schools and departments, sharing the same funding and facilities, yet usually representing a relatively small minority of faculty and staff. In the political hierarchy of the academy, ethnomusicology is rarely in a position of power (in terms of either economic capital or cultural capital). Critical examination of long standing values and institutions of the Western music tradition is a risky proposition, especially when one's dissertation or tenure committee might be made up of composers, conductors, and music historians.

For Kingsbury the risks were especially high. The field of ethnomusicology seems to have changed very little since the debate between Kingsbury and Koskoff. When Kingsbury published his book (now out of print) its jacket contained glowing words by well-known ethnomusicologist Jeff Todd Titon and MacArthur Fellow Steven Feld. Titon, who was later to become Kingsbury's senior colleague at Brown University, had the following to say about the book:

At long last, an ethnomusicologist has cast a searching eye upon the highest levels of Western music education. The result is a brilliant, often ironic, analysis of language, communication, and the negotiation of authority that takes place among teachers and students. Kingsbury shows that basic concepts like music, musicianship, talent, and taste mean different things depending on who is talking to whom. In the highly politicized atmosphere of the music conservatory, learning to traffic in this sacred, sociolinguistically constructed reality — music — becomes the real education of musicians, quite apart from the skills they develop.

Yet, about nine years later, in an article written for the collection, *Shadows in the Field*, Titon (1997: 95) completely reversed himself, choosing then to skewer Kingsbury (along with another ethnomusicologist, Jay Pillay) by suggesting that such critical ethnography is dishonest:

Infrequent and atypical roles [that ethnomusicologists employ in the field] include opposition, deception, lying, and spying — unethical under most circumstances, but rationalized on the grounds that the music-culture being understood and then exposed is illegitimate and corrupting (see Pillay 1994; Kingsbury 1988).



## Conclusions

To conclude, I agree with Kingsbury (in his response to Koskoff's review, drawing from Howard Becker) that a "balanced approach" is at best utopian and at worst an implicit endorsement of the status quo. What is unfortunate in this debate and in ethnomusicology at large is that critical ethnography is mistaken for bad scholarship, that taking an openly political stance in one's writing is dismissed as journalistic. Most unfortunate of all, is that I sense a historical moment had passed us by, that ethnomusicologists missed the opportunity for thoughtful engagement with the matter of ethnographic subjectivity, a theme already widely discussed among anthropologists in the 1980s.

As a response to the crisis of representation in ethnography, cultural critique emerged as an alternative to two distinct but equally dissatisfying approaches in anthropology: 1) descriptive objectivism (including formalism) in which observed phenomena are presented as empirical facts; and 2) extreme cultural relativism whereby all value systems are viewed cross culturally as equally valid (the "balanced" approach of Bruno Nettl) thus preempting generalization and moral judgement. Anthropologists realized that ethnographic representation is always interpretive anthropology and, it is a literary enterprise — in a word, ethnography is a kind of fiction. Kingsbury (1988: 155) takes this stance in his own book, stating that "cultural interpretations embody so clearly the perspective of their authors that pretensions in them of scientific objectivity can only diminish their credibility."

Kingsbury's writing was (and still is) innovative in its reflectivity and subjective position — the way it reconfigures the researcher and the object of study. Kingsbury provides a crucial "confessional" passage in the Introduction where he describes his own background and experience with the conservatory and how he came to see music differently as a result of the Vietnam War. Additionally, Kingsbury is always present throughout his book but his voice is only one of several. His writing is set in the first person mode yet he also includes numerous excerpts from interviews in which his various informants are allowed to speak for themselves. Furthermore, Kingsbury involves the reader in the analytical process by reflecting on his experiences in the field and how he came to interpret them.<sup>9</sup> Finally, what

<sup>9</sup>A strategy Marcus and Fischer (1986: 67-68) call "modernist ethnography" (modernist here referring specifically to the late 19th and early 20th century literary movement in response to

Koskoff called “coy political stance” or “journalistic” writing style, is a particularly important strategy for social critique in the ethnography of Western cultural institutions. George Marcus and Michael Fischer (1986: 137-141) refer to this as “defamiliarization” — that is, exposing common sense assumptions as cultural constructions by making the familiar unfamiliar or even shocking, often with satirical results. The most important contribution of Kingsbury’s book is his discussion of the political economy of Western art music. Often using ironic or shocking turns of phrases (for example, his critical examination of musical talent is found in the chapter titled “Cream Rises”), Kingsbury exposes the power relations among students, teachers, and conservatory administrators. In this way, Kingsbury’s defamiliarizing strategy was brilliantly successful, drawing Western highbrow musical and social constructs into sharp relief.

In the final sentence of her review, Koskoff warns potential readers of Kingsbury’s book: beware, she says. Perhaps this warning should also be aimed at any young American ethnomusicologist contemplating fieldwork so close to home.

## Bibliography

Clifford, James

1988 *The Predicament of Culture*. Cambridge: Harvard University.

Gourlay, K.A.

1978 “Towards a Reassessment of the Ethnomusicologist’s Role in Research.” In *Ethnomusicology* 22/1: 1-35.

Kingsbury, Henry

1988 *Music, Talent and Performance: A Conservatory System*. Philadelphia: Temple University Press.

1991 To the Editor (“Letters to the Editor”). In *Ethnomusicology* 35/1: 79-82.

Koskoff, Ellen

1990 Review of *Music, Talent and Performance* by Henry Kingsbury. In *Ethnomusicology* 34/2: 311-314.

1991 Reply to Kingsbury (“Letters to the Editor”). In *Ethnomusicology* 35/1: 82-84.

Levine, Lawrence W.

1997 *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America*.

realism). Compare Kingsbury’s experiential approach to the realist perspective of *Heartland Excursions*. Nettl, too, begins with a “confessional” introduction but he takes a different approach in subsequent chapters. The second chapter opens with an odd “ethnomusicologist from Mars” scenario, perhaps created to create some distance between Nettl and his object of study. After this strange passage, the author abruptly returns again as himself (in the first person) but with little reflexivity and not one encounter with a real person (excluding dead composers).

Cambridge: Harvard University.

Marcus, George E., and Michael M. J. Fischer

1986 *Anthropology as Cultural Critique: An Experimental Moment in the Human Sciences*. Chicago: University of Chicago.

McClary, Susan

1991 *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis, MN: University of Minnesota.

Middleton, Richard

1990 *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press.

Nettl, Bruno

1995 *Heartland Excursions: Ethnomusicological Reflections on Schools of Music*. Urbana and Chicago: University of Illinois.

Ross, Andrew

1991 *Strange Weather*. London: Verso.

Rubin, Joan Shelley

1992 *The Making of Middlebrow Culture*. Chapel Hill: University of North Carolina.

Shepherd, John, Phil Virden, Graham Vulliamy, and Trevor Wishart

1977 *Whose Music? A Sociology of Musical Languages*. New Brunswick, NJ: Transaction Books.

# 계급전쟁 민족음악학과 그 미국내 타자들

르네 라이슬로프(UC 리버사이드)  
윤영해 옮김

## 서론: 민족음악학과 차이

미국 학문분야로서 민족음악학이라는 분야는 비교적 젊다. 기껏해야 백 살을 조금 넘은 민족음악학은 과거에는 '비교음악학'이라 불리기도 하다가 1950년대 이후에야 비로소 '민족음악학'으로 알려지게 되었다. 이 나중 이름은 이 학문이 앵글로아메리카 문화의 입장에서 본 '[다른] 민족 음악'의 연구라는 뜻을 함축하고 있는 듯한데, 이것은 대부분 진실이다. 민족음악학이 대개 음악을 문화적 맥락 속에서 다룬다고는 해도, 그 명칭은 음악 학문의 주체와 객체 사이의 관계에 대한 어떤 가정을 담고 있다. 일반적으로 민족음악학도들은 필자와 마찬가지로 백인·중산층·미국이라는 익숙하고 편안한 환경으로부터 지리적·사회적으로 격리된 곳의 음악—또는 음악 '전통'—에 대한 현장조사를 수행하도록 배운다.<sup>1</sup> 오늘날의 민족음악학자들에게 '현장조사'는 직업적 정통성을 얻는 과정에서 중요한 통과 의례가 되고 있고, '현장'은 아직도 암묵적으로 이국적인 타자들(Others)이 사는 저 먼 타지(Elsewhere)로 이해된다.<sup>2</sup> 요컨대 민족음악학은 하나의 중심 주제, 곧 민족지에 바탕한 음악적 차이의 연구로 귀결된다.

차이(곧 타자성 Other-ness, 타지성 Elsewhere-ness)에 대한 우리의 이해는, 현

<sup>1</sup>최근 '민족음악학'은 음악의 민족지적 연구로 이해되기에 이르렀다. 이는 연구의 주제를 강조하던 데서 연구의 방법론에 초점을 맞추는 쪽으로 이행이 일어났음을 보여준다. 그러나 이 학문은 여전히 문화적 차이를 강조하면서 지리적(및 사회적)으로 먼 곳에서의 현장연구를 높이 친다.

<sup>2</sup>예컨대 『초원의 그늘(Shadows in the Field)』(Barz and Cooley 1997)을 보라. 후기에서 바즈(206쪽)는 "오늘날 현장조사는 민족음악학자들에게 부과된 어정쩡한 상태, 기대받고 지원받고 자금까지 보조받는 통과 의례"라고 지적한다.

장과 그곳에 사는 사람들은 지리적·민족적·계급적으로 우리와 구분되어 있다는 상식적 가정 위에 구축되어 있다. 아닌게아니라 정치적 및 경제적 차이는 연구자와 그의 정보제공자/스승/친구/현지인(때로 연인까지도) 사이의 관계에 너무나 깊이 감추어져 있어서, 조사과정을 들여쳐보는 민족지 저술에서조차 거의 논의되지 않는다. 값비싼 녹음장비를 사용하고 종종 막대한 재정지원을 받으면서, 민족음악학도는 사진, 오디오 및 비디오 레코딩, 체험, 지식 등등 무엇인가를 되가져오기 위해 현장으로 간다. 그러나 현장연구란 그 좋은 의도와 자유분방한 이데올로기에도 불구하고 대체로, 특권을 가진 연구자와 (경제적·정치적·교육적으로) 열악한 현지인 사이의 힘과 지위의 차이에 '의존하는' 일방적인 전유(專有)와 착취의 사업이라는 결론을 피하기 힘들다.

그럼에도 민족음악학도들은 레코딩과 관찰 이상의 무엇인가를 현장으로부터 가지고 돌아온다. 현지인과 연구자 사이의 마술과도 같은 자리바꿈이 일어나고, 민족음악학도들은 일종의 명예 원주민이 되어 고향으로 돌아온다. 통상 내부자만의 것으로 치부되는 문화적 권위의 아우라(aura)에 폭 젖은 민족음악학도는 자기의 지식과 체험을, 직업적 학문의 특권을 획득하기 위한 지적 자본으로 변환한다. 아이러니하게도 이러한 특권 대부분이, 교차문화적 현장연구 체험이 없다는 이유로 많은 현지인 전문가들에게는 닫혀 있다. 그들은 너무 내부자라는 것이다. 결국 민족음악학은 차이—곧 연구의 주체와 객체 사이의 불평등 관계—에 관한 학문이다. 차이가 클수록, 획득할 수 있는 지적 자본과 특권도 커진다.

그렇다면, 차이가 제거되면—조사가 안방 가까운 곳에서 수행되면—민족음악학은 어떻게 될까? 연구의 주체와 객체가 일체가 되면 민족지는 어떻게 될까? 이러한 물음들을 내놓기 전에, 민주사회라는 미국의 예술과 계급을 간단히 검토해 보고자 한다. 이어, 미국 음악제도에 내재한 계급 지향을 까발겨 논쟁의 대상이 됐던 민족지 연구 하나를 다시 거론하면서 위 물음으로 돌아가겠다.

## 상류·하류 미국문화와 학계

존 셸리 루빈의 최근 책(Rubin 1992) 『중류 문화 만들기(The Making of Middlebrow Culture)』는 '이마(brow)'(고·중·저)의 역사를 고찰한다. 루빈은 19세기의 골상학 연구가 이마의 위치에 대한—아마도 인종주의적 뉘앙스가 섞였을—사고를 불러일으켰다고 한다. 미국인 대중의 상상 속에서 높은 이마(highbrow), 상류는 오래잡아 세련미와 뛰어난 지성, 반면 낮은 이마(lowbrow), 하류는 천박함과 저급한 심성이라는 뜻까지 함축하게 되었다. 학계에서 예술과 연예는 안드레아스 후이센이 말하는 대분열(the Great Divide)의 양극단에서 나왔다. 상류인 예술은 미적 원리와 기예(craft)의 제요소에 기초하고, 하류인 연예는 그 사회정치적 타당성이라는 면에서만 평가받는다( Huyssen 1986).

역사학자 로렌스 레바인(Levine 1990)은 상류와 하류 예술형식들이 단순히 그 본래의 것으로 여겨지는 질이나 의미 면에서뿐 아니라 문화소비의 이데올로기에 따라서도 구분될 수 있다고 주장한다. 상류인 예술은 미술관이나 극장이나 연주회장 같은 공공장소에서조차 '개인적인' 명상과 감상을 위해 창조되는 단수(單數) 예술작품 또는 걸작(그림, 연극, 음악작품 등)으로 이루어진다. 반면, 하류인 연예는 대중 전파를 위해 만들어진다. 바꿔 말하면 저급예술은 대중적 소비를 위해, 그리고 특히 민속전통에서는 공동체 체험을 위해 창조된다. 이렇게 해서 민속 및 대중 문화는 하류로 함께 묶인다. 그밖의 측면에서는 구분되는데도 말이다.

학계로 돌아가면 고급 문화는 인문학자들이 알아주는(적어도 그러려고 애쓰는) 그 무엇으로, 교육받은(백인) 파워 엘리트의 문화로서 거침없는 특권을 누려 왔다. 대다수 미국 대학에 퍼진 진보 이데올로기에도 불구하고 음악학과들은 보통 서구의 음악 규범(canon)에 담긴 사회정치적 함의를 드러내 말하기를 꺼린다. 학생들은 아무 표시 없는(얼핏 보편적으로 보이는 '음악이론'이나 '음악사' 같은 이름의) 음악교과목들은 구체적으로 앵글로유러피언 예술음악 전통의 교과목임을 당연히 알고 있을 것으로 간주된다. 다른 음악들은 음악적 타자성을 표시할(예컨대 '중국 음악', '아프리카 음악' 따위) 민족, 국적 등등의 범주적 기호로 특정지워진다. 아닌게아니라 이러한 종류의 문화적 헤게모니는 교실에까지, 학부생들에게 서구 예술음악을 가르치는 방식에까지 확장된다. 이른바 고전음악은 '절대적'인—곧 '순수' 해서 일체의 사회정치적 관심을 넘어선—것으로 여겨지며, 진보적 성향의 교육과정들에서조차 최근까지 전적으로 기예와 미학 측면에서 연구되어 왔다. 서구 예술음악의 정치학(특히 젠더, 섹슈얼리티, 인종, 계급에 관련된 주제들)을 고찰하는 역사음악학자들은 주변적(비음악적) 문제들에 골몰하느라 음악연구를 '포기' 한다는 비판을 받아 왔다.<sup>3</sup> 음악연구의 선구자들에 대한 이러한 단속은 미국 상류문화에 스며 있는 헤게모니 관행과 제도에 대한 비판적 고찰을 위축시키면서, 서구의 규범 전통의 특권과 권위를 고수하는 데 일조한다.

반면 하류문화—민족 및 대중적 표현형식이라는 뜻—는 학계에서, 합법적인 연구구제로 승격됐다. 아마도 지적 적선(積善)이 (앤드루 로스의 지적처럼) “지성인의 비평이나 어울리는 수준의 문화자본으로부터 다행히도 멀리 떨어진 '저항' 요소들”(Ross 1991: 27)을 벗겨버리기 때문이리라. 최근까지 대중문화는 (민속문화처럼) 일반적으로 미적으로 천박한 것으로 여겨져 왔고, 지적 관심은 대체로 그 정치적 의미와, 미디어와의 관계에만 초점이 맞춰져 왔다. 오늘날 대중음악 연구는 민

<sup>3</sup>수전 맥클레리는 자기 책(McClary 1991: 30-31)의 서장에 이렇게 쓰고 있다. “나의 비판 이론, 문화이론으로의 우회는 다른 이들에 의해 음악학의 포기로 해석되어 왔다. 나는 때로 사회학자로 불리기까지 했다(그러나 실제 사회학자들은 그렇게 말하지 않고, 보통 나를 텍스트 분석에 지나치게 기울었다고 본다).” 하지만 다른 학자들은 이러한 노선을 따른 자기들의 저술을 '음악사회학'으로 부른다는 점에 유념하자(예컨대 Shepherd 1997을 보라).

족지 연구, 문화비평, 그리고 미학 연구로까지 관심사를 넓혀 놓았다. 그러나 고전 음악과 그 문화제도의 연구는 대체로 기술적, 텍스트 지향적 수준에 머물러 있다. 앵글로유러피언 예술음악의 제도, 신념, 관습을 비판적으로 고찰하는 민족지 연구는 극소수이다.<sup>4</sup> 고전음악은 여전히 모든 다른 음악을 비교하는 기준이 되는 규범 자리를 고수하고 있다.

### 상류: 비판적 민족음악학의 흥망?

이미 언급한 것과 같이, 서구 고급 예술음악의 연구 대부분은 내부의 위계와 구조(인류학자 클리포드 기어츠는 이를 '기에 용어 craft terms'라 한다), 상대적인 미적 가치에 관한 논쟁, 절대적 아름다움에 관한 가정, 그리고 위대한 예술작품의 이론(異論) 없는 규범에 초점을 맞추는 경향이 있다. 이러한 모델에서 이탈하는 학자들은 위험을 감수해야 한다. 특히 그 연구가 방법론에서 민족지적이고 그 분석이 비판적일 경우 그러하다. 이러한 위험을 실증하기 위해 헨리 킹스베리가 1988년 『음악, 재능, 연주: 음악원의 문화체계 (*Music, Talent, and Performance: A Conservatory Cultural System*)』라는 제목으로 펴낸, 미국 음악원을 대상으로 한 탁월한 민족지 연구를 둘러싼 논쟁을 고찰하고자 한다. 이런 종류로는 최초인 킹스베리의 연구는 음악원 내의(따지고보면 모든 음악연구 제도 내의) 서구 예술음악의 사회구성체에 대해서 논의하고 있다. 첫머리부터 킹스베리는 음악적 재능을 통해 드러나는 차이(또는 타자성)를 문제삼는다(Kingsbury 1988: 13).

…… '나'와 '남'(또는 '우리'와 '재네')이 기본적으로 대립한다고 하는 것은 지극히 상식이라 하더라도, 음악적 재능은 적어도 한 가지 의미에서는 '남'의 체험을 '나'의 체험과 혼동시킨다. 일상생활의 맥락에서 재능있다고 인정받는 것은 흔히 다르다고 인정받는 것이고, 재능있는 사람의 '나는 다르다'는 인식은 나(자신)는 재네(남들) 중의 한 사람이라는 느낌과 적어도 이따금은 양립할 수 있다. 그러나 재능이 있는 것이 정상인—더 정확히는, 당연히 재능이 있으리라고 기대되는—음악원에서는 그 반대인 경우가 더 많다.

이렇게 킹스베리의 연구는 차이를 계급이나 민족성이 아니라 음악성의 측면에서 보는 것이다. 그의 연구는 서구 예술음악을 공부하는 학생들이 재능이 있다고

<sup>4</sup>민족지적 바탕에서 쓰여진 주요 비판적 저술로 겨우 둘을 꼽을 수 있다. 헨리 킹스베리의 『음악, 재능, 연주 (*Music, Talent, and Performance*)』(Kingsbury 1988)와, 조지나 본의 『문화합리화(*Rationalizing Culture*)』(Born 1995)가 그것이다. 킹스베리의 연구는 아래에서 더 자세히 논의될 것이다. 브루노 넬의 단행본 『하트랜드 익스커전(*Heartland Excursions*)』(Nettl 1995)도 '민족지적' 토대에 기초한 연구이다(넬의 민족지는 자기가 가르치는 대학 음악과에서의 체험에서 나온 것이다).

규정되고 스스로를 규정하는 모습을 고찰한다. 킹스베리는 그의 저술을 “음악원의 민족지라기보다 음악의 민족지이기는 하지만”(1988: 14) 아무튼 민족지로서 내놓았다고 밝힌다. 음악원에서 음악이 생산되고 체험되고 평가되는 맥락들을 모두 끌어모아 킹스베리는, 음악은 종교나 이데올로기처럼 열려 있고 끊임없이 협상의 대상이 되는 ‘문화 구조’라고 주장한다.

미국 민족음악학회(Society for Ethnomusicology: SEM)를 상징하는 『민족음악학(Ethnomusicology)』에 실린 엘렌 코스코프의 서평(Koskoff 1990)에서 도마에 오른 것은 킹스베리가 수행한 연구의 가치가 아니라, 저자가 책을 쓴 의도이다. 코스코프는 킹스베리의 책이 “시작일 뿐이며, 이야기의 일부만을 내놓은 것”(311쪽)이고, 킹스베리는 “아직도 도끼날을 갈고 있다”(314쪽)고 선언한다. 그 서평에 뒤이은 (킹스베리와 코스코프 사이의) 논쟁에서(『민족음악학』 35/1[1991]의 ‘편집자에게’를 보라) 논란은 한층 가열된다. 현실성이 떨어지는 반박문에서 킹스베리는 자기의 비판적 접근을 정당화하기에 여념이 없다. 그가 사용하는 민족지 테크닉은 인류학자들 사이에서는 이미 널리 사용되고 있는 것인데도 말이다. 그러나 코스코프는 킹스베리의 반응에 대한 재반박문에서 공격의 강도를 높여, 킹스베리의 책은 “저널리즘적”이고, 그의 논조는 “탄탄하고 ‘객관적’이고 학자적인 분석과 어정쩡한 정치적 입장표명 사이를” 오가며, “정치적 냄새가 나는 헤드라인을 쓰는 경향이 있다”고 한다. “이 책의 청중은 누구인가?” 하는 수사적 물음 뒤에 코스코프는 단 두 가지 경우의 수를 내놓는다. “저널리즘이나 탐닉할 일반대중, 아니면 이렇게 오락가락하는 논조에 어리둥절해할 학자집단”이라는 것이다. 자기는 (아마도 학자 사회를 대표해서) 킹스베리의 글의 ‘객관성’을 믿을 수 없다고 그는 결론짓는다. 그러나 서평 말미(Koskoff 1990: 314)에서 딱하게도 코스코프는, [킹스베리의 주장을] 수긍하지 않겠다는 것은 자기의 [주관적이고 개인적인] 선택이었다는 것을 은연중 드러내고 만다. 자기가 속한 곳과 너무 밀접한 곳에서의 민족지 연구는 미국의 민족지 연구자들과 그 독자집단 특유의 문제를 제기한다고 그는 짧게 지적한다.

…… 만약 이 책이 ‘나의 동류(同類)’가 아니라 다른, 더 ‘이국적인’ 현지인들에 관해 쓰여졌다면 나는 어떤 느낌을 받았을까? (그곳에 대해 잘 모르는 상태에서) 이 그림을 ‘있는 그대로’ 받아들였을까, 아니면 과민반응을 보였을까?

킹스베리의 연구가 ‘객관적’일 수 있는 ‘유일한’ 길은 아마도 (코스코프의 논리대로라면) 먼 나라의 음악원—그러니까, 중산층 유럽-미국 학계로부터 불편할 정도로 가깝지 않은 음악전통—을 대상으로 하는 길이었으리라. 그러면 정말로 객관성이 떨어지는 쪽은 누구인가? 킹스베리? 코스코프? 아니면 『민족음악학』의 편집자들? 편집자들은 왜 킹스베리처럼 인류학자로 훈련받은 사람이 쓴 책의 서평을,



음악원에 폭 파묻힌 민족음악학자에게 맡겼을까?<sup>5</sup> 필자가 말하려는 것은, 킹스베리 책 서평의 '객관성'을 책 자체의 객관성 이상으로 신뢰할 수 없다는 것이다.<sup>6</sup> 코스코프가 서평 필자로 선정된 것은 다분히 의도된, 그러나 아마도 다소는 순진한 이유 때문이 아닌가 한다. 그러니까, 음악원에서 가르치고 있으므로 킹스베리의 연구의 타당성을 확인할(또는 이 경우처럼 부인할) 자격이 있다는 것이다. 그럼에도, 한 제도를 비판한 연구가 바로 그 제도(또는 그와 매우 비슷한 제도)의 피고용자에 의해 공정하고 치우침 없는 평가를 받을 수 있다고 강변하는 것은 정직하지 못한 일일 것이다.

문화 속의 음악(또는 문화로서의 음악)을 연구한다는 고귀한 목표에도 불구하고 민족음악학은 아직, 앵글로유러피언 예술음악의 전통의 정치적이고 인종차별주의적인 함의와, 다문화적인 미국 민주주의 이데올로기와의 깊은 갈등 관계에 맞서 나가야 한다. 킹스베리가 미국 음악원을 비판적으로 고찰한 일은 보이지 않는, 그러나 아주 엄격한 선을 넘은 것이라는 느낌조차 준다. 저명한 민족음악학자 브루노 네틀은 미국 음악학교의 민족지 연구인 최근 저술 『하트랜드 익스커전(Heartland Excursions)』에서, 이 선을 넘지 않는 노선을 택했다(Nettl 1995: 144).

드러내놓고 비판적인 입장표명이 오로지 개종한 사람들만을 상대로 하는 것이라면, 균형잡힌 그림을 내놓고자 하는 접근은 아마도 현상(status quo)을 고수하려는 투사들에게는 현상에서 탈출해야 하는 이유나 설명하는 꼴이 될 것이다. 그러나 선택은 그들의 몫이어야 한다. 대다수 민족음악학자들의 신조는, 자기네의 연구대상인 문화에 간섭하거나 새로운 음악과 관습을 소개하기를 삼가야 한다는 것, 그리고 과거를 보존하기 위해 변화를 늦추라고 어떤 음악문화를 부당하게 충동질하는 일도 피해야 한다는 것이다. 그리고 민족음악학자라는 역할을 수행하면서 나는, 내가 속한 문화를 살릴 때조차 이 원칙을 지키고 싶다. 가능한 한.

연구대상 문화에 '간섭'하지 말라는 민족음악학의 유토피아적 지상명령은 과거에도 문제시되어 왔고, 확실히 인류학자들은 오래 전부터 현장연구가 확립화된 타

<sup>5</sup>민족음악학자(ethnomusicologist)와 인류학자(anthropologist)의 구분은 여기에서 결정적으로 중요하다. 대부분의 민족음악학자는 대학원 때 연구를 시작하며, 서구음악의 연주, 음악교육, 음악학 분야 학사학위를 배경으로 갖고 있다. 반면 인류학자들은 학부에서부터 훈련을 시작한다. 게다가, 인류학이 해석적이고 비판적인 면모를 오랫동안 지녀온 반면 민족음악학은 극소수 예외를 빼고는 아주 최근까지 주로 기술 작업에 그쳐 왔다. 킹스베리는 그 자신 완숙한 콘서트 피아니스트이지만, 민족음악학에는 인류학자로서 뛰어들었다.

<sup>6</sup>코스코프의 의도를 의심한다는 것이 아니라(사실 필자는 그의 의도가 고귀하다고 믿는다), 미국 민족음악학회 자체 내의 음악의 정치학을 지적하려는 것이다. 다른 한편, 코스코프는 음악원에 직면했을 때의 자기의 주관성을, 그리고 그가 킹스베리의 책을 읽는 데이 주관성이 얼마나 작용했는지를 되돌아볼 중요한 기회를 놓쳤다. 여기까지 보았다면 자기 안방 가까운 곳의 현장조사와 민족지의 주관성에 대한 더 사려깊은 토론이 나왔을텐데 말이다.

자로부터 거리를 둔 관찰이 아니라 현실 속의 사람들과의 능동적인 교섭이라는 사실을 깨닫고 있었다.<sup>7</sup> 게다가 오랫동안 교수로, 행정 보직으로, 연구대상 '문화'에 대한 직업적 참여로 눈부신 경력을 쌓은 네틀이고보면, 독자들은 그의 조망이 아무리 균형잡혔다 해도 킹스베리보다 조금이라도 더 객관적이라고 믿기를 기대하기란 힘들다.<sup>8</sup> 킹스베리의 책처럼 비판적이고 정치적으로 직설적인 글이 도대체 어떻게 해서 교육받은 화이트 아메리카의 '문화'에 '간섭'할 수 있다는 말인가?

이 논란에는 또 다른, 아마도 더 골치아픈 측면이 있다. 킹스베리와 같은 민족음악학자들은 마치 자기네 광고주의 비리에 관한 정보를 까발리는 끈덕진 기자들과도 같아서, 그들 자신이 정치적으로 불안한 위치에 있다는 사실을 알 것이다. 음악원, 음악과, 음악대학원 들은 아주 현실적으로 민족음악학의 제도적 후원자들이다. 극소수의 예외를 빼면 민족음악학 과정은 서구 예술음악 학교와 학과에 속해 있고 재정과 설비를 공유하면서도 대개는 비교적 소수의 교수와 스태프를 거느리고 있다. 학계의 정치적 위계 속에서 민족음악학은 (경제자본 면에서나 문화자본 면에서나) 거의 힘이 없는 위치에 있다. 오랫동안 지속되어 온 서구 음악전통의 가치와 제도를 비판적으로 고찰한다는 것은 위협을 자초하는 일이다. 자기의 학위논문이나 교수자격을 심사할 위원회가 작곡가, 지휘자, 음악사학자 들로 구성된 경우 더더욱 그러하다.

킹스베리에게 위협은 특히 컸다. 킹스베리와 코스코프의 논쟁 이후로도 민족음악학이라는 분야는 거의 변하지 않은 듯하다. 킹스베리가 책(현재 절판)을 낼 당시 그 표지는 유명한 민족음악학자인 제프 토드 티튼과, 맥아더 펠로우인 스티븐 펠드의 화려한 찬사로 장식돼 있었다. 나중에 브라운 대학에서 킹스베리의 선배교수가 될 티튼은 책에 대해서 이렇게 말했다.

마침내, 한 민족음악학자가 서구 음악교육의 최고학부에 번득이는 눈길을 던졌다. 그 결과는 언어와 커뮤니케이션, 그리고 선생과 학생 사이에서 벌어지는 권위의 거래에 대한 훌륭한, 종종 아이러니한 분석이다. 킹스베리는 음악, 음악가, 재능, 취미와 같은 기본 개념들이, 누가 누구에게 말하느냐에 따라 의미가 달라짐을 보여주고 있다. 고도로 정치화된 음악원의 분위기에서는, 기량 연마는 전혀 아랑곳없이 이 신성하고 사회언어학적으로 구축된 현실—음악—을 헤쳐나가는 요령을 배우는 것이 진짜 음악가 교육이 된다.

72년도 더 전에 "민족음악학자는 없다(The Missing Ethnomusicologist)"라는 제하의 질에서 구얼리(Gourlay 1978: 4)는 "이 목표를 성취하는 일은 모든 것을 깨물어보면서도 존재하지는 않고, 구속상태 체로이면서 동시에 무한대의 구속을 받는 민족음악학자 상(像)에서나 가능하다"고 하여, 이러한 형태의 과학적 객관주의를 문제삼았다.

<sup>8</sup>아닌게아니라 네틀의 수사는 그가 자기의 입장을 완벽히 편안하게 여기고 있지는 않음을 시사한다: "그리고 민족음악학자라는 역할을 수행하면서 나는, 내가 속한 문화를 살필 때조차 이 원칙을 지키고 싶다. 가능한 한."

그러나 9년쯤 후에 논문집 『초원의 그늘(Shadows in the Field)』에 기고한 글에서 티튼은(Titon 1997: 95) 입장을 완전히 뒤바꾸어, 킹스베리(그리고 다른 민족음악학자 제이 필레이도 함께)를 지목하면서 그러한 비판적 민족지는 정직하지 못하다고 했다.

[민족음악학자들이 현장에서 수행하는] 비정상적이고 비전형적인 역할에는 반대, 속임수, 거짓말, 정탐 등이 있다. 대부분의 상황에서 비인륜적으로 여겨지면서도, 이해와 공개의 대상인 음악문화가 비합법적이고 타락했다는 이유로 합리화되는 역할들이다(Pillay 1994; Kingsbury 1988을 보라).

## 결 론

결론적으로 필자는 킹스베리의 (코스코프의 서평에 대한 반박에서 하워드 베커를 인용해 말한) ‘균형잡힌 접근’은 [실현될 수 없는] 유토피아적 몽상이고, 자칫하면 현상의 암묵적 추종이 돼버리기 십상이라는 의견에 동의한다. 이 논쟁에서, 그리고 크게 보아 민족음악학에서 유감스러운 것은, 비판적 민족지가 못된 학풍으로 오인받고, 개인의 글에서 공개적으로 정치적 입장을 표명하는 일이 저널리즘이라며 배척당한다는 점이다. 무엇보다도 유감스러운 것은, 인류학자들 사이에서는 이미 1980년대에 널리 논의된, 민족지의 주관성이라는 문제를 진지하게 살펴볼 기회를 민족음악학자들은 놓쳐 버렸다는 점이다.

인류학에서는 민족지에 의한 재현(representation)의 위기에 대한 반응으로 두 개의 전혀 다른, 그러나 똑같이 불만족스러운 접근에 대한 대안으로 문화비평이 대두했다. 불만족스러운 접근이란 1) 관찰된 현상들을 경험적인 사실인 것처럼 내놓는 기술적 객관주의(형식주의를 포함), 그리고 2) 모든 가치체계를 교차문화적으로 동등하게 타당한 것으로 바라보는(브루노 네틀의 ‘균형잡힌’ 접근), 그래서 일반화와 도덕적 판단이 설 자리를 없애버리는 극단의 문화상대주의이다. 민족지에 의한 재현은 언제나 해석적 인류학이고 문학적 작업이라는—한 마디로 민족지는 일종의 픽션이라는—사실을 인류학자들은 깨달았다. 킹스베리(Kingsbury 1988: 155)는 그의 책에서 바로 이런 입장을 취한다. “문화적 해석에는 해석하는 자의 조망이 뚜렷하게 담겨 있어서, 과학적 객관주의를 애써 표방해 봐야 신뢰도나 떨어뜨릴 뿐”이라는 것이다.

킹스베리의 글은 그 반성적 성격과 주관적인 입장에서—연구자와 연구대상의 상(像)을 재구성하는 모습에서—혁신적이었고, 지금도 그러하다. 자기의 배경과 음악원 체험을, 그리고 월남전의 결과 음악을 다르게 보게 된 사정을 설명하는 킹스베리의 서문은 그야말로 ‘고백록’이다. 게다가, 자기 책 어디에나 킹스베리가 있으면서도 그의 목소리는 단지 여러 목소리 가운데 하나일 뿐이다. 글은 일인칭

이지만, 수없이 발췌인용한 면접기록에서는 온갖 종류의 정보제공자들이 저들 마음대로 말하도록 내버려두고 있다. 더 나아가 킹스베리는 자기의 현장 체험들, 그리고 그 체험들을 어떻게 해석하게 됐는지를 반성함으로써, 읽는이를 분석 과정에 동참시킨다.<sup>9</sup> 마지막으로, 코스코프가 말한 '어정쩡한 정치적 입장표명'이나 '저널리즘적' 문체는 서구의 문화제도를 대상으로 쓴 민족지의 사회비판에서 특히 중요한 전략이다. 조지 마커스와 마이클 피셔(Marcus and Fischer 1986: 137-141)는 이것을 '낮설게 하기'라 부른다. 곧, 친숙한 것을 낮설게, 심지어 충격적으로 만들고 종종 풍자적인 결과물을 냄으로써, 상식적인 가정들이 [사실은 상식이 아니라] 문화구성체(cultural constructions)라는 점을 폭로한다는 것이다. 킹스베리 책의 가장 중요한 공헌은 서구 예술음악의 정치경제학에 대한 논의이다. 아이러니하거나 충격적인 반전(예컨대 "크림 라이즈 Cream Rises"라는 장에는 음악적 재능에 대한 비판적 고찰이 보인다)을 자주 씌으로써 킹스베리는 학생, 교사, 음악원 행정 집단 사이의 권력관계를 폭로한다. 이런 식으로 킹스베리의 낮설게 하기 전략은 훌륭하도록 성공적으로 서구 상류층의 음악적·사회적 구성을 날카롭게 부각시킨다.

서평 마지막 문장에서 코스코프는 킹스베리 책의 잠재적 독자들에게 조심하라고 경고한다. 아마도 이 경고는 자기 안방 너무 가까운 곳에서 현장조사를 하려는 젊은 미국 민족음악학자들 모두에게도 향한 것이리라.

<sup>9</sup>마커스와 피셔(Marcus and Fischer 1986: 67-68)는 이 전략을 '모더니즘 민족지' (여기서 '모더니즘이란 특히 19세기 말과 20세기 초에 리얼리즘에 대한 대응으로 대두한 문학운동을 말한다)라 한다. 킹스베리의 체험적 접근과, 『하트랜드 익스커전』의 사실주의적 조망을 비교해 보라. 네블 역시 '고백록적' 서문으로 글을 시작하지만 뒤의 장들에서는 다른 접근을 취한다. 제2장은 아마도 네블 자신과 자기의 연구대상 사이의 거리를 만들어내기 위했음인지 "화성에서 온 민족음악학자"라는 회한한 시나리오로 시작한다. 이 낯선 문장들을 지나면 저자는 갑자기 다시 자신(일인칭)으로 돌아가지만, 반성적 성격도 덜하고 (죽은 작곡가들을 빼고나면) 진짜 사람도 등장하지 않는다.