

# Reorganization of Musical Groups in the Beginning of the 20th Century

Kwon Do-hee  
*Seoul National University*

## Introduction

There are two fields in Korean traditional music, classical music [*a-ak* 雅樂<sup>1</sup>] and folk music [*minsok-ak* 民俗樂]. That means the two are keeping Korean traditional music balanced. In fact, a considerable number of Korean traditional music pieces are legacies from the Chosŏn Dynasty 朝鮮(1392-1910), whether they are part of classical music or folk music. Originally there was no distinction between court music and folk music during the *Chosŏn Dynasty*. Then, when did classical music and folk music become recognized as the two major fields of Korean traditional music?

It was at the beginning of the 20th century that Western culture began to enter Korea and clash with Korean culture. Around the same time, Japan forcibly annexed Korea, bringing to a close the reign of the Chosŏn Dynasty. In that period, Korean arts including music underwent a reevaluation. The influx of Western music naturally affected Korean traditional music. This led people to question the role and place of music in the newly organized society. The members of the music community took various positions toward the question. Those can be understood by examining the activities of each musical group rather than the individual musicians. There were four major groups with differing views: Yiwangjik A-akpu 李王職雅樂部(YA) for court music; Chosŏn Chŏngak Chŏnsŭpso 朝鮮正樂傳習所(CC) for commoners' music; *kisaeng* guilds 妓生組合(KG) for the *kisaeng* music tradition; and the actors' association 俳優組合(AA) for the *ch'angu* 倡優

<sup>1</sup>The term *a-ak* means court ceremonial music narrowly, but it can be roughly used to indicate non-folk music.

tradition. The succession and discontinuance of the Chosŏn tradition will now be examined, focusing on the activities of those four groups and the influence they had on the musical community at that time and the effect they continued to have on the present.

### Maintaining and Discontinuing the Chosŏn Tradition

In the early 20th century, to keep up with social changes, the music community changed itself, which immediately resulted in the discontinuing of the Chosŏn tradition. However, those changes were based on musical legacies that connected them with the Chosŏn tradition. In examining how the music community accepted the tradition, and how they discontinued it, we can expose the change of paradigm in the beginning of the 20th century.

#### *Yiwangjik A-akpu*

Yiwangjik A-akpu was the successor of the Changak-wŏn 掌樂院 of the Chosŏn Dynasty, which had undergone many changes including name changes: Kyobangsa 教坊司 in 1897; Changakkwa 掌樂課 in 1907; A-akdae 雅樂隊 in 1910; and finally Yiwangjik A-akpu in 1913. In the process, the YA received the privilege to perform court music and all the royal ceremonial music, but its musicians were reduced in number. And, following the reign of King Chŏngjo (r. 1776-1800), male performers actually performed the roles of females at banquets for the women of the royal family (Kim 1998), thus taking over the responsibility for performing for women of the royal court.

After the Kabo Reforms of 1894 甲午改革, the social standing of the members of the YA changed. The Kabo Reforms totally abrogated the social class system, freeing musicians and other entertainers from their traditional lowborn status (Song, Bangsong 1980: 70-71). In 1908, the YA added *se-ak* 細樂 and *ch'wita* 吹打 to its formal repertoire (Chang 1986). In addition, it added lyric songs 歌曲 after 1926 (Sung 1997). It then reduced its number of members and this made it incapable of adequately showing the grandeur of court music. Because of these various changes, the tradition that the Chosŏn Changak-wŏn had maintained for 500 years was discontinued.

The YA had to look for a way to survive in the new environment. In an effort to make the public enjoy the music that had been exclusively for the royal family, the YA began making SP recordings in 1928, broadcasting from 1931 and holding public performances after 1938. Freed from the caste system that had bound them to hereditary jobs, the musicians passed on music, not jobs and positions.

### *Chosŏn Chŏngak Chŏnsŭpso*

The Choyang Club 朝陽俱樂部 changed its name to Chosŏn Chŏngak Chŏnsŭpso in 1909 and continued to pursue the spirit of *ye-ak*.<sup>2</sup> Its repertoire included traditional music, *ka-ak* 歌樂(vocal music), and *ŭmryul* 音律 (instrumental music), as well as Western music (Chang 1974). In 1911, CC organized its supporting groups and regulations, and moved to a new location. In 1912, it established the Women's Music Division 女樂分教室 (Chang 1989a: 48) in an effort to continue the music and dances that has been traditionally performed by women, but achieved little success.

There were two points that distinguished CC from the traditional performance groups. First, it was a private organization supported by some influential individuals. Second, though it sustained the spirit of *ye-ak*, it also undertook new Western music as well as women's music. Although it could not successfully cover all *chŏng-ak* with the addition of Western music and women's music, its establishment and operation was a hot topic at that moment.

### *Kisaeng Guilds*

*Kisaeng*, professionally trained female entertainers, continued the musical tradition of their Chosŏn Dynasty predecessors. During the Chosŏn Dynasty, *kisaeng* belonged to the court and provincial offices, and were bound by caste system. They had to perform at formal banquets. Their repertoire was limited to ceremonial music and dances.

With the establishment of the first modern theatre Wŏn-gaksa 圓覺社 (1902-1910?), *kisaeng* began to give public performances of court songs and dances. From 1912 KG were organized to continue women's artistic activities; they were called *kwŏnbŏn* after 1918. These were originally composed of *kisaeng* registered in Seoul, who mainly performed the court music, but later provincial *kisaeng* who worked on folk music and dances were included. Accordingly, the repertoire of the KG was broadened to include not only court music and dances but also folk arts, Western music,

<sup>2</sup>*Ye-ak* 禮樂 was the fundamental musical thought of Chosŏn Dynasty. It was the essence of *ye-ak* that good music soothes the mind of people, and controls the country harmonically. It is precise to compare the preface of *Akhak kwŏm* 樂學軌範(15 century) with the rule of CC. The preface of *Akhak kwŏm*: 能合其聲之不同而一者 在君上導之如何耳。所導有正邪之殊。而俗之隆替係焉。此樂之道 所以大關於治化者” and the regulation of CC: “國民之立志正氣 移風易俗 盖有於聲音而隨之……此歌謠音樂由來國之正音 足可以為政治之一部機關 則宜不可二闕一也……其歌謠音律樂器 究舊研新 繼術其真味情趣 使教授練習 則其於變風和俗 拱俟有助於國立志萬一云爾。”

Japanese music, and even *shinpagŭk* 新派劇 [new style drama](Chŏng 1940; Paek 1997). Consequently, after the 1910s, *kisaeng* were different from those of the Chosŏn Dynasty.

#### *Actors' Association*

Actors' Association began to be formed from 1915. Their members were mostly the successors of *kwangdae* 廣大, who had originally belonged to *ch'angu* groups 倡優集團 performing *p'ansori*, *chaedam* 才談 [comedy] and *kosasori* 고사소리 (Yi Pohyŏng, 1989). AA were intentionally organized to counter the performances of the very active KG.<sup>3</sup> The AA were sometimes called "Old Style Actors' Association in Seoul" (Chang 1989b: 113), because they mainly performed *ch'anggŭk*, musical drama, which contrasted with *shinpagŭk* at that time. Although they maintained the *ch'angu* tradition, they employed a different performing style in their theater productions.

### **Reorganization of Musical Groups in the Beginning of the 20th Century**

#### *Four-group structure*

The YA, CC, KG and AA, the four musical groups mentioned previously, were organized around 1910. On the one hand, they inherited the Chosŏn tradition and on the other they discontinued it. They took over the Chosŏn music repertoire and some of the musicians, but at the same time they cut off the tradition in terms of performance style, operational methods, and membership requirements. The musical groups were well suited to the 20th century. However, they had a few problems. They were not sharply differentiated, but overlapped with one another in performance practice and repertoire.

In addition to performing court music, the YA added *ka-ak*, *se-ak* and *ch'wita* to its regular repertoire, evidence that it had broken the convention of adhering only to the old court music and was expanding its repertoire. Nonetheless, it did not hold any public performances before the mid-1930s.

The CC's repertoire included three genres of music — *chŏngak*, Western music and women's music. As a result, it could not operate effectively because it had too many activities to manage. In 1918, it gave up Western music (Yi Yusŏn 1985: 108-110) because of a lack of good teachers. It eventually had to do away with the Women's Music Division because the

<sup>3</sup>After Wŏn-gaksa was abolished, there was Hyŏpyulsa 協律社 which was similar to AA. But it was not a well organized group.

*kisaeng* guilds were so active. Eventually the CC played only *chǒngak*. After the YA adopted *chǒngak* as its repertoire, the CC could not but hand over most of its repertoire to other groups. Consequently, it was only natural that the activities of the CC shrank after the 1920s. It tried to survive by holding concerts of only *chǒngak* such as the Suyohoe (水曜會, 1935), but such attempts failed.<sup>4</sup> because the situation had already become unfavorable.

The repertoire of the KG became established around 1913. At that time, the repertoire of *kisaeng* — *sǒdo-sori* and *chapka* of P'yŏngyang province, and *namdo-minyo* and *p'ansori* of Chǒlla province — were added to the traditional women's music and dances.<sup>5</sup> Consequently, the repertoire of the KG became quite extensive, covering the court music, *chǒngak*, *chapka*, *minyo* and *p'ansori* (Paek 1997; Yu 1996). The repertoire was expanded in the 1920s to include *ch'anggŭk*, *shinpagŭk*, Japanese music, and Western music and dances. This expansion of repertoire was not the result of creating new art styles, but merely the blending of various artistic styles. Thus the expansion was merely quantitative; there was no qualitative development. The repertoire of the KG overlapped the court music of the YA, the *chǒngak* of the CC and YA, and the *p'ansori* and *ch'anggŭk* of the AA. KG did not make a clear distinction, because *chapka* and *minyo* were not their own repertoire. Having such a diversified repertoire prevented KG from building up their own artistic world, and they gradually declined. However, they tried to overcome this situation by coming together to offer performances in the mid-1920s but gradually declined.<sup>6</sup>

The AA worked to create a new stage art, *ch'anggŭk*, that combined *p'ansori* and drama. The AA had top-ranked singers<sup>7</sup> who played the main roles in *ch'anggŭk* performances and employed members of KG or other folk music artists to perform other roles and parts. However, at that time, the AA were overwhelmed by the well-organized, gaudy, big style performances of the KG.

The four musical groups had their own characteristics from the beginning, but as they expanded their repertoires they came to overlap one another, making it difficult to tell the difference. Before the mid-1930s, the YA and the CC were not open to the public; only the KG and the AA were opened to the public. So, the four-group structure became unstable.

<sup>4</sup>With no changes, it renamed as Han-guk Chǒngak-won 韓國正樂院(1948), which sustains now.

<sup>5</sup>Through examining the list of the banquet in *Chosŏn A-ak* (Yiwangjik A-akpu, Sŏngnam: Changsŏgak 3-590).

<sup>6</sup>Japanes government prohibited them performing music and dance in the 1930s.

<sup>7</sup>Yi Tongbaek 李東伯 (1866-1950), Kim Ch'angyong 金昌龍(1872-1943) etc.

### *Two-leading-group system*

The four musical groups formed around 1910 actively expanded their repertoires and performances. This quantitative expansion made the repertoires of the four groups overlap, and caused a diminishing of their authenticity. In the 1920s, newly introduced forms of entertainment such as movies and *shinpagük* began to capture the public's interest. By the latter part of the 1920s, the four groups were having a hard time coexisting, and in the 1930s they could not survive the way they had before. The four groups could only solve the problem by breaking up the boundaries separating the groups.

From the mid-1920s, there had been joint performances by KG. For 15 years, concerts by the best singers (名唱大會) were supported by SP recording companies and the press. The leading singers could participate in the concerts individually, regardless of what groups they belonged to. The Chosŏn Ŭmryul Association 朝鮮音律協會 was founded for *p'ungryuŕgaek* 風流客, who mainly performed *chŏngak*, and *sori-kkun* 소리꾼—singers of *p'ansori*. The joint concerts were an indication that KG could no longer hold stage performances individually. The inclusion of performances by the best singers indicated that they could no longer easily fulfil the expectations of the public. The collaborating by *p'ungryuŕgaek* and *p'ansori* singers was an effort to strengthen their weakened position. Despite such efforts to survive, the four-group structure collapsed.

It was against this background that the Chosŏn Ŭmryul Association was launched (1930), specializing in *p'ansori* and *kayagŭm* performances. Its membership was made up of senior *p'ansori* singers, rising *p'ansori* singers, and art *kisaeng*<sup>8</sup> who were very capable of *kayagŭm* and *sanjo*. In 1934, the Chosŏn Vocal Academy 朝鮮聲樂研究會 (CV) was founded. Through research and experimental performances, the CV developed *ch'anggŭk* and completed *sanjo*<sup>9</sup> (Kwon 1993). The CV was dissolved when the Japanese colonial government liquidated the *ch'anggŭk* groups in the Drama Association 演劇協會 in 1940. Because the CV concentrated on *p'ansori* and *ch'anggŭk* rather than trying to perform all the many folk genres that were performed by KG and AA. It played an important role in making folk music understood as a major branch of Korean traditional music.

In the meantime, the YA came to a turning point under its director, Ham

<sup>8</sup>Art *kisaeng* were affiliated with Chosŏn Kwŏnbŏn 朝鮮券番 or Hansŏng Kwŏnbŏn 漢城券番.

<sup>9</sup>Especially *kayagŭm sanjo* by Chŏng Namhŭi 丁南希(1905-1984) and Kang T'aehong 姜太弘 (1893-1957). They completed Chŏnnam style 全南制 *sanjo*.

Hwajin 咸和鎮(1884-1948). Ham tried to rid the YA of the barriers that isolated it from the public. For example, he included *chǒngak* in its repertoire for public performances and broadcasted the court music. By the latter part of the 1930s, the YA was no longer an unknown music group, but more prominent than the others. It had well-trained musicians who were competent enough to easily take over the performances of the *kisaeng*, who once belonged to the Changak-wŏn and performed the court music. As they became more expert at *chǒngak*, they eventually took over the music of the CC.

After all, as CC rarely presented the performances, KG's activities declined. It was at the same time when CV appeared and consolidated folk music, which was once the main repertoire of KG and AA. YA also stood out prominently taking over the repertoires of both CC and KG. Consequently, in the middle of the 1930s, the four-group structure transferred into two-leading-group system, CV and YA. These two groups came to dominate the music world as they were working on the music only rather playing any kinds of performing arts. Nowadays, it is very natural that the traditional music could be divided into court music and its counterpart, folk music.

## Conclusion

The four musical groups formed around the 1910s strictly inherited the musical tradition of the Chosŏn Dynasty in terms of a repertoire for public performance. However, they were basically distinctive from the past in terms of membership, performance style, and operating systems and they also developed completely new musical genres, such as *ch'anggŭk* and *sanjo*. They adapted themselves to the 20th century by maintaining and discontinuing the Chosŏn musical tradition.

The four groups' activities in the 1920s showed their differences in their attitude toward the music. In the 1920s, the four groups did not concentrate on musical performances only, but expanded their repertoires to include, for example, drama (*shinpagŭk*). This made the boundaries between the groups obscure. The musicians were not restricted to one group but could freely perform in the musical community, further obscuring the boundaries between the groups. The expansion in repertoire eventually led to the breaking down of the four-group structure. The KG, in particular, did not have their own repertoire; they just performed most of the traditional performing arts, including *shinpagŭk*. The boundaries between each group became more obscure. By the 1920s, the four musical groups could hardly

manage to coexist, and by the 1930s they ceased to coexist.

In the beginning of the 1930s, the CV and YA started to devote themselves to only performances of music rather than a variety of traditional performing arts. In the mid-1930s, its activities became more vitalized. The CV was made up of top-ranked musicians who had once belonged to the KG or AA. The CV mainly performed *ch'anggŭk*. The YA performed all non-folk music — court music and *chŏngak*. Therefore, the four-group structure became a two-group system, thereby making for the dichotomy of classical music and folk music generally accepted.

After all, two fields of traditional music, classical music and folk music, were originated by four musical groups' activities around 1910, and completed by the end of the 1930s. It was paralleled to the period when such new musical style as *ch'anggŭk* and *sanjo* were established. Accordingly, it could not be said that the present performance style and repertoire were set up in the latter part of the Chosŏn Dynasty or in Enlightenment period. It is not right to link directly the latter part of the Chosŏn Dynasty to the present because four groups have been discontinued the Chosŏn Dynasty tradition in many aspects already in the early 1900s. And it is not reasonable to connect the Enlightenment period with the present because the term Enlightenment period is too large to indicate the transitional period, it is difficult to point out a certain time. The period can be precisely captured by the new musical groups in the beginning of the 20th century. So, the changes of musical paradigms (1910s-1930s) should be regarded as a crucial event, which was the bridge of Chosŏn Dynasty and today. In conclusion, after three decades, it is possible to divide two musical systems, classical music and folk music.

## References

*Akhak kwebŏm*.

Chang, Sahun

1974 *Yŏmyŏngŭi Tongŏŭmak*, Pojinjae.

1986 *Chŏngbo Han-guk Ŭmaksa*, Seoul: Sekwang Music Publishing.

1989a *Kugak Myŏnginŏn*, Seoul: Sekwang Music Publishing.

1989b *Yŏmyŏngŭi Kugakkye*, Seoul: Sekwang Music Publishing.

Chŏng, Nosik

1940 *Chosŏn Ch'anggŭksa*, Seoul: Chosunilbosa.

*Chosŏn A-ak*, Sŏngnam: Chansŏgak 3-590.

Kim, Chongsu

1998 "18 Segi Ihu Naeyŏnŭi Akkamuchabi Kochal", *JKHM* Vol. 20.

Kwon, Dohee

1993 "*Kayagŭm Sanjo Chinyangŭi Hyŏngsikron*", *Han-guk Ŭmbanhak* Vol. 3.



Paek, Hyönmi

1997 *History of ch'anggük*, Seoul: Taihaksa.

Song, Bangsong

1980 *Akchangdüngrok Yön-gu*, Youngnam Univ. Press.

Sung, Kyeongrin

1997 "Tashi T'aednado A-ak ūi Kilo (II)", *JKHM* Vol.18.

Yi, Pohyöng

1989 "P'ansori Che Yön-gu", *Han-guk Ŭmakhak Nongmunjip*, Songnam: Chöngshin  
Munhwa Yön-guwön.

Yi, Yusön

1985 *100 Years' History of Han-guk Yangak*, Seoul: Ŭmak Ch'unchusa.

Yu, Min-yöng

1996 *Han-guk Kündae Yön-güksa*, Dankook Univ. Press.

\* *JKHM* : *Journal of the Society for Korean Historico-Musicology*

## 20세기 초 음악집단의 再編

權度希

서울대학교

### 머리말

국악을 아악과 민속악 혹은 정악과 민속악<sup>1</sup>으로 양분하는 것은 두 음악이 세력적으로 균형을 이룬다는 것을 의미한다. 아악이건 민속악이건간에 현재 국악의 곡목들 중에서 상당수는 늦어도 조선 후기의 유산이다. 그런데 조선시대에는 아악과 민속악이라는 이분법이 공인된 적이 없었다. 물론 한국음악사에서 판소리 발생이 민속악사의 주요 관심사가 되기는 하지만, 판소리의 발생이 바로 아악과 민속악의 양대 구도의 형성이라고는 말할 수 없다. 왜냐하면 오늘날과 같은 판소리가 완성되기까지는 많은 시간이 걸렸고, 판소리만으로 민속악과 아악이 세력적으로 균형을 이루었다고 볼 수는 없기 때문이다. 그렇다면 아악과 민속악이라는 양분체계가 인정되는 것은 언제부터인가? 이는 적어도 현재 민속악으로 분류되는 상당수의 곡목들이 정착되어 일반화되고 궁중의 음악이 일반에게 공개된 이후라야 가능할 것이다.

20세기 초는 조선과 서방세계의 가치관 충돌이 가시화된 때이다. 이 시기에는 조선의 모든 예술적 유산들이 재고되어야 했고 음악도 예외가 아니었다. 서양음악과 조선 전통을 이어받은 음악이라는 음악계 내의 양대 구도 속에서, 특히 조선 전통을 이어받은 음악의 경우, 새로운 사회질서 속에 그 음악이 어떤 의미로 존재할 수 있으며, 어떤 방식으로 자리를 잡아야 하는가는 중대한 문제로 대두될 수 밖에 없었다. 이러한 문제에 대한 대응은 음악인 개개인의 활동으로부터 파악되기보다는 음악 집단의 활동을 통해 파악될 수 있다. 따라서 1910년을 전후로 하여 새롭게

<sup>1</sup>아악과 정악 모두 특정한 음악을 엄밀하게 지칭하기에는 적합하지 않다. 그러나 양자는 간혹 민속악과 상대되는 음악을 모두 포괄하는 데 쓰이므로, 이 글에서는 바로 그 점에 한하여 이 용어를 사용하였다.

조직된 서로 다른 입장에 처해 있던 4개의 집단, 즉, 이왕직아악부, 조선정악전습소, 기생조합, 배우조합을 대상으로 하여 각 집단의 음악, 구성원, 운영체계, 공연양상을 중심으로 조선 전통의 계승과 단절 국면을 살펴보고, 이 집단들의 활동이 당시 음악계에 미치는 영향은 무엇이었으며, 1920년대와 1930년대와 같은 격변기에 어떻게 대처하였는지를 살펴본다. 나아가 20세기 초에 벌어진 일을 오늘날 어떻게 이해해야 할 것인가를 생각해 본다.

## 조선 전통의 지속과 단절

20세기 초 사회의 전반적인 변화에 대응하여 음악계 역시 변화하였는데, 이 변화란 바로 조선 전통의 단절을 의미했다. 특히 20세기 초 전시대의 유산을 바탕으로 변화를 모색한 네 집단이 조선 전통을 어떻게 수용하고 있으며 또 한편으로 어떻게 그 전통을 단절시키면서 당시 사회에 적응을 모색했는지 살펴봄으로써, 20세기의 초 음악계의 패러다임 전환을 살펴본다.

### 이왕직아악부

이왕직아악부는 조선의 장악원의 계승이다. 그러나 장악원은 국운에 따라 교방사(1897), 장악과(1907), 아악대(1910)로 개칭되었고, 광무연간에 인원이 잠시 증가되는가 하다가 이후로 점차 축소되었으며, 총독부의 관리하에서 이왕직아악부(1913)로 개칭된다. 이 과정에서 결정적으로 장악원 전통이라 할 수 있는 것은 바로 다른 음악 집단에서 연주할 수 없는 독점적인 음악인 '아악'을 공연하는 것이었다. 이와 더불어 이왕직아악부는 조선 후기 특히, 정조 이후로 악공이 내연에게까지 참가하는 남악(男樂) 전통을 계승했다.<sup>2</sup>

한편으로, 이왕직아악부는 500년간 이어지던 조선 장악원의 전통과의 단절도 경험하게 된다. 인원이 축소되는 과정에서 궁중음악의 위용을 제대로 보일 수 있는 편성을 갖출 수 없었고, 1894년 갑오개혁 이후로 이 집단의 구성원의 성격은 근본적으로 달라졌다. 즉 신분적으로 양인 혹은 천민<sup>3</sup>이라는 신분 제한이 없어짐에 따라 1919년부터는 세습이 아닌 일반시민 신분으로 신식교육을 받은 자가 음악을 담당하였다. 게다가 1908년 내취를 통합<sup>4</sup>하는 과정에서 궁중 의식음악 전통에 세악과 취타가 공식적으로 추가되었으며, 1926년부터 의도적으로 하급일을 초빙하면서 가곡 가사 시조가 이왕직아악부의 공식적인 레퍼토리로 채택되었다.<sup>5</sup>

<sup>2</sup>김종수, "17, 8세기 남악과 여악", 『한국음악사학보』(한국음악사학회, 1993) 제11집; "18세기 이후 내연의 악가무차비 고찰", 『한국음악사학보』(한국음악사학회, 1998) 제20집.

<sup>3</sup>송방송, 『악장등록 연구』, 영남대 민족문화연구소, 1980.

<sup>4</sup>장사훈, 『증보 한국음악사』, 세광음악출판사, 1986.

<sup>5</sup>성경린, "다시 태어나도 아악의 길로(II)", 『한국음악사학보』(한국음악사학회, 1997) 제

위와 같은 과거 전통의 지속과 단절 사이에서 이왕직악부는 새로운 생존 방법을 모색하지 않을 수 없었다. 따라서 왕실의 독점적인 음악이 일반인의 음악이 되도록 하기 위해 음반 녹음, 방송, 음악회를 개최하였고, 남악만으로 구성되어 있었으므로 여악의 전통을 계승한 기생조합과 함께 공연해야 했다. 이 모든 것을 하기에 장악원 전통만으로는 부족했다. 이처럼 이왕직악부는 조선의 음악만 계승하면서, 그 외의 여러 단절 국면들을 음악의 종류, 구성원의 신분, 운영체계, 공연체제의 변화를 통해 극복을 시도하였다.

### 조선정악전습소

조선정악전습소는 조양구락부(1909)라는 이름으로 조직되었으나, 후원회 조직과 내규를 정비한 후 조선정악전습소(1911)로 개칭되었다. 바른 음악으로 민심을 바로잡을 수 있고, 올바른 음악으로써 정치를 하면 바른 나라가 될 수 있다<sup>6</sup>는 신념은 조선의 전기부터 500년간 지속되던 예악의 요체였고, 이를 20세기 초에 계승<sup>7</sup>한 것이 바로 이 집단이다. 이 집단에서는 정가와 음률<sup>8</sup>과 같은 풍류계 음악<sup>9</sup>을 중심으로 하였고, 동시에 서양음악도 채택<sup>10</sup>하여 교습했다. 또한 여악분교실(女樂分校室)을 개설(1912)<sup>11</sup>하여 가곡뿐만 아니라 정재와 같은 여악 전통마저 계승하려 하였다. 1935년 '수요회'를 조직하여 연주활동을 하지만 대중의 다양한 기호와 동떨어진 것이었다.

정악전습소는 왕실이나 무속집단과 같은 특수집단이 아닌 일반인 자격의 유지들이 후원하는 사설 음악집단이었기 때문에 조선시대의 음악 조직체와 구별되며, 비록 예악이념을 실천하려 했던 전근대적 면이 있었지만, 풍류계 음악을 중심으로 당시 새로운 음악인 서양음악과 여악을 같은 체제 안에 포괄하려 했던 점에서, 이 집단은 과거에 없었던 근본적으로 새로운 성격의 집단이라 할 수 있다.

그러나, 이 집단은 풍류계 음악과 함께 서양음악과 여악을 포괄하는 데 실패한다. 즉, 여악분교실의 운영은 지나치게 명분이 앞선 것이었고, 서양음악계의 인재

18집, pp. 70-71에 의하면, 김영제·함화진의 건의로 이 일이 성사되었다.

<sup>6</sup>『악학개범』 서문: “能合其聲之不同而一者 在君上導之如何耳. 所導有正邪之殊. 而俗之隆替係焉. 此樂之道 所以大關於治化者.”

<sup>7</sup>國民之立志正氣 移風易俗 盖有於聲音而隨之 …… 此歌謠音樂由來國之正音 足可以爲政治之一部機關 則宜不可以闕一也 …… 其歌謠音律樂器 究舊研新 繼術其眞味情趣 使教授肄習 則其於變風和俗 拱掖有助於國民立志萬一云爾(조선정악전습소 규약). 장사훈, 『여명의 동서음악』, 보진재, 1974, pp. 45-46 재인용.

<sup>8</sup>이혜구, “정악의 개념”(『한국음악사학보』 제11집, 1993)에 따라 영산회상 같은 거문고 중심의 기악음악을 음률이라고 하였다.

<sup>9</sup>안환, “장죽헌 서거 120년”, 『조선』 1929년 11월호; 장사훈, “가곡계의 거장 하규일”, 『국악명인전』(세광음악출판사, 1989), p. 55.

<sup>10</sup>장사훈, 『여명의 동서음악』, 보진재, 1974.

<sup>11</sup>장사훈, “가곡계의 거장 하규일”, 『국악명인전』(세광음악출판사, 1989), p. 48.

들도 계속해서 활동하지 못했다. 뿐만 아니라, 구성원도 이왕직악부와 겹치고 있고, 당시 성장하고 있었던 공연 관람객의 기호에 적극 대처하지 못했으며, 후원자들의 사회적 몰락과 함께 집단도 쇠락하였기 때문에, 이 집단 설립과 운영이 당시 사회에서 큰 사건으로 인식되었음<sup>12</sup>에도 불구하고 설립 당시의 웅대한 의지를 구체화시킬 수 없었다. 즉 이 집단은 음악, 구성원, 운영방식, 공연활동 모두에서 거세게 버틸 수 있는 형편이 못했다.

### 기생조합들

조선시대의 여악은 장악원 악사나 악공과 같이 신분적 한계가 있었으며, 부역으로 궁중의 행사에 동원되었다. 20세기 초의 기생은 신분적 한계로부터 해방되어 있었으며, 원각사에서 여기들은 여악의 전통인 궁중무용과 정재를 공연하였다.<sup>13</sup> 1912년 다동조합 설립 이후 기생교습소마저 딸려 있는 기생조합들이 우후죽순처럼 만들어지면서, 기생들의 예술활동은 조직화되기 시작한다. 필연적으로 기생조합 간의 공연의 양상도 복잡해진다.

기생조합들의 레퍼토리는 1913년 전후로 전통적인 여악의 레퍼토리에 평양 및 남도 기생의 레퍼토리—서도소리, 남도민요, 잡가, 산조<sup>14</sup>—가 추가되었고, 1920년대를 전후로 판소리(창극), 신파극, 서양무용, 일본음악까지 확대되기에 이른다.<sup>15</sup> 또한 이들은 독자적으로 공연하기도 하였지만 기생조합 간의 연합공연도 하였고, 궁중음악일 경우 이왕직악부와 함께 공연하기도 하였고, 민속예능일 경우 배우조합과 함께 공연하기도 하였다. 여하튼 이 집단은 흥행을 위한 화려한 공연 뿐만 아니라 불우이웃돕기 등 각종 위문공연을 통해 1920년대 말까지 주목받는 음악집단으로 자리잡았다.

이처럼 기생조합은 조선의 여악 전통을 중심으로 하여 민요를 추가하기 시작하여 날이 갈수록 레퍼토리를 늘렸고, 기생학교를 통해 필요한 예능인을 빠르게 배출하면서, 화려한 공연으로 당시 관중들의 이목을 매료시켰다. 그러나 지나친 레퍼토리의 확대는 이 집단의 개성을 모호하게 하였고, 당시 특수 직업의 여성이라는 사회적 한계는 이 집단이 세대를 넘어서 지속적인 활동을 하는 데 어려움을 끼쳤다.

<sup>12</sup>『대한민보』 『매일신보』 『황성신문』 『조선일보』 등에 조선정악전습소의 활동이 기사화됨.

<sup>13</sup>성경린, 앞 글.

<sup>14</sup>『朝鮮雅樂』(이왕직악부, 장서각 도서번호 3-590)에 의하면, 광교조합과 하규일이 이끄는 다동조합에서 가곡과 궁중 정재를 공연하고 평양기생 8명, 남중기생(남도기생) 8명이 서도민요(산타령 등)와 남도민요(육자백이 등)를 노래했으며 산조를 공연했다.

<sup>15</sup>정노식, 『조선창극사』, 여류명창조 참조; 백현미, 『한국창극사 연구』, 태학사, 1997; 유민영, 『한국근대연극사』, 단국대학교 출판부, 1996.

## 배우조합

배우조합(1915)은 원각사(1902) 공연 이후부터 생긴 무대 예술가들의 집단이다. 배우집단의 주요 인물은 과거 창우집단의 광대소리<sup>16</sup>의 계승자였다. 따라서 배우집단의 구성원은 본질적으로 판소리, 재담, 고사소리 등을 공연할 수 있는 사람들이었다. 배우조합은 광대소리의 계승에만 그치지 않고, 민요, 민속 무용, 줄타기, 솟대쟁이와 같은 기예, 신파극도 함께 공연했다. 그러나 배우조합의 다양한 공연 종목 중에서 판소리는 가장 인기 있는 종목으로서 창극 형태로 공연했다.<sup>17</sup> 그런데 이 집단의 주요 인물이 판소리 광대였고, 창극을 주로 공연하는 음악집단의 성격이 강했음에도 불구하고 경성구파배우조합이라는 이름 하에 소리꾼마저 '배우'<sup>18</sup>로 부른 이유는 당시 새로운 연극사조인 신파극에 대한 전통극, 즉 창극을 공연하기 때문이었다.

이들은 판소리를 공연한다는 점에서 창우집단의 계승이기는 하지만, 판을 짜서 전곡을 갖추어 부르던 관행을 깨고 여러 사람이 분창하는 연주방식을 택했기 때문에 과거 창부들과는 구별된다. 또한 배우조합은 당시 기생조합의 무대 공연과 신파극의 공연이 활발한 데에 대해 위기의식을 느끼고 특정한 예술집단으로서 자신들을 의식적으로 구분하여 조직적으로 구성된 집단이기 때문에, 원각사 폐쇄 이후 지방을 떠돌며 공연활동을 했던 연희 집단으로서의 '협률사'<sup>19</sup>와도 구별된다.

이처럼 배우조합은 과거 조선의 창우집단을 계승하면서도, 한편으로, 정연하게 재구성된 집단이었다. 즉, 배우조합은 특히 판소리를 바탕으로 한 극예술인 창극을 전문적으로 공연할 수 있었고, 대중의 기호에 빠르고 적절하게 대응했기 때문에 20세기 초 주요한 음악집단의 하나로 자리잡는다.

## 20세기 초 음악 집단의 재편

### 네 집단 구도

1910년을 전후로 조직된 4개의 음악 집단 즉, 이왕직아악부, 조선정악전습소, 기생조합, 배우조합은 모두 한편으로는 조선의 전통을 이어받은 집단이면서, 다른 한편으로는 당시 시대에 살아남기 위해 전통과 단절된 새로운 집단이다. 이들은

<sup>16</sup>이보형, "창우집단의 광대소리 연구", 『한국전통음악논구』, 고대 한국학연구소, 1989.

<sup>17</sup>유민영, 앞 책, pp. 129-137; 백현미, 앞 책, pp. 102-110.

<sup>18</sup>연극계에서는 이 조직을 '경성구파배우조합'이라고 한다. 그러나 이동백의 구술에 의하면 이 조직을 '구파' 배우조합으로 분류하지 않고 '배우조합'이라고 부른다(청엽생, "명창 이동백전", 『조광』 1937년 3월호, 장사훈, 『여명의 국악계』, p. 113 재인용).

<sup>19</sup>협률사란 용어는 극장명이 아니라 원각사 폐쇄 이후 김창환 협률사, 송만갑 협률사와 같이 공연집단 이름으로 사용되었다.

조선시대의 음악과 음악인 일부를 물려받았을 뿐, 그밖에 공연, 운영방식, 구성원의 자격 등에서 조선의 전통과 단절되어 있었다. 즉 본질적으로 이들은 20세기에 적합한 음악 집단이었다. 다만 이들의 활동 범위와 공연방식 그리고 레퍼토리에 있어서는 몇 가지 문제점을 노출하고 있었기 때문에 20세기 중반을 넘어서까지 네 집단간의 균형을 유지할 수는 없었다.

이왕직아악부의 경우, 궁중음악만 취급하던 관례에서 벗어나 1926년 의도적으로 하규일을 초빙하여 가곡, 가사, 시조를 공식적인 레퍼토리로 채택한다. 그러나 이왕직아악부는 1930년대 중반 이전에는 그들의 음악을 일반 청중에게 쉽게 공개하지 않았기 때문에 당시 흥행을 염두에 두고 공연을 벌이고 있는 기생조합, 배우 집단에 비해 사회적 활동이 저조했다.

조선정악전습소에서는 여악분교실을 열면서 결과적으로 풍류계 음악, 서양음악에 여악까지 포괄하는 방대한 조직이 되었다. 그러나 여악분교실은 사실상 민간인이 여악을 운영하기 위한 명분을 만드는 것에 그쳤고, 1918년 이후부터는 서양음악이 폐지되어<sup>20</sup> 이 집단의 주요 레퍼토리로는 풍류계 음악만 남게 된다. 정가마저도 1926년 이후 이왕직아악부의 레퍼토리로 채택됨에 따라 정가<sup>21</sup>가 이 집단의 주요 레퍼토리라는 것은 점차로 무의미해졌다. 따라서, 1920년대 이후 정악전습소의 활동이 위축된 것은 당연한 일이었다 할 수 있다. 이 집단은 1935년 수유회라는 음악회를 통해 활로를 모색했지만, 풍류계 음악만으로는 한계가 있을 수 밖에 없었다. 해방 후 정악만을 연주하는 집단으로 머물면서 이름만 한국정악원(1948)으로 바뀌었다.

기생조합의 레퍼토리는 1913년 전후로 전통적인 여악의 레퍼토리—궁중 악무, 정가—에<sup>22</sup> 평양 및 남도 기생의 레퍼토리—서도소리, 남도민요, 잡가, 산조<sup>23</sup>—가 추가되었고, 1920년대에 판소리(창극) 및 신파극, 서양무용, 일본음악까지 공연하게 되었다.<sup>24</sup> 결과적으로 기생조합의 레퍼토리는 전통음악과 무용을 중심으로 당시의 모든 공연물을 아우를 만한 광범위한 것이 되었다. 그러나 이러한 레퍼토리의 확대는 새로운 예술을 창조해 낸 결과였다기보다 흥행을 위하여 할 수 있는 것을 다하는 외적인 확장에 불과한 것이었다. 예컨대, 궁중 정재에 있어서는 이왕직아악부와 겹치고, 풍류계 음악에 있어서는 역시 이왕직아악부와 정악전습소와 겹치고, 판소리나 창극 공연에서는 배우조합과 겹치고 있다. 또한 잡가와 민요는 기생조합들만의 고유한 레퍼토리는 아니었다. 결국 기생조합들은 개성적인 예술 세

<sup>20</sup>이유선, 『한국양악 100년사』, 음악춘추사, 1985, pp. 108-110.

<sup>21</sup>풍류는 이왕직아악부가 1908년 세악수를 흡수할 때 이미 이왕직아악부의 음악으로 공식화된 것으로 볼 수 있다.

<sup>22</sup>성경린, 앞 글.

<sup>23</sup>『朝鮮雅樂』; 정노식, 『조선창극사』, 여류명창조 참조.

<sup>24</sup>백현미, 앞 책; 유민영, 앞 책.

계를 갖지 못했다.

배우집단의 경우, 원각사 시절 이후로 판소리를 극과 결합하여 창극이라는 새로운 무대예술을 성공적으로 만들어낸 경험을 바탕으로 활동했다. 더욱이 원로 명창을 중심으로 창극활동을 적극적으로 하였고 기생 출신의 몇몇 예술인과 여타 민속 예능인을 포괄하면서 자신의 집단 개성을 만들어 갔다. 배우집단의 경우는 과거 여러 연회를 담당했던 창우집단의 조직과 운영 방식을 이미 학습하고 재창조된 집단이기에 한 체제 안에 몇몇 전통연회를 포괄하는 데 성공적이었다. 그럼에도 불구하고 배우집단은 당시에 대규모로 화려한 활동을 벌이는 기생집단에 세에서 밀리는 상황이었다.

네 집단 중 공연활동에서 일찍부터 흥행을 염두에 두었던 기생조합과 배우조합은 사회 전면에서 활동했고, 정악전습소는 사회적 세력가들의 든든한 지지를 얻고 시작되었으며, 이왕직아악부는 왕실의 음악을 독점하였다. 따라서 1920년대까지 네 집단은 각자의 공연 범위와 한계가 구분되었다. 그러나 30년대부터 집단간의 레퍼토리에 구분이 어려워지고, 흥행과 일반에의 공연에 익숙해지면서 네 집단의 한계는 모호해진다.

## 두 집단 중심 구도

1910년을 전후로 조직된 네 집단은 1920 이후부터 전보다 활발히 활동을 하였고, 레퍼토리와 공연 무대를 확장해 갔다. 창극 외에 전통음악을 바탕으로 새롭게 만들어진 종목이 없는 상황에서, 네 집단은 일부 레퍼토리를 공유하게 되었다. 따라서 비슷한 공연물이 여러 집단에 의해 공연되는 결과를 초래했고, 다양한 기호를 가진 대중을 끌어들이는 데 한계가 있을 수 밖에 없었다. 또한 1920년대 이후 영화나 신파극과 같은 새로운 예술이 대중을 압도하면서 상황은 더욱 어렵게 되었다. 그나마 1920년대까지는 네 집단의 공존이 가능했지만, 1930년이 되면 네 집단은 더 이상 이전과 같은 방식으로 공존할 수 없는 상황에 처하게 된다. 이러한 문제는 네 집단의 경계를 허물고 재조직하는 방향으로 해결된다.

1920년대 중반부터 여러 기생조합의 화려한 연합공연이 있었고, 1920년대 후반과 1930년대 초반에는 축음기회사와 신문사 등의 후원을 받아 소속 음악집단에 관계없이 당대 일류 명창들이 개인 자격으로 출전하는 명창대회가 개최되었다. 또한 풍류객과 판소리 명창을 규합해서 만든 음악조직이 생겨난다.<sup>25</sup>

기생조합의 연합공연은 외면상 화려하지만, 실질적으로는 특정 기생집단의 기예만으로 공연이 이루어지기 쉽지 않았던 당시 세대의 반영이며, 명창대회도 마찬가지로 배우집단이나 기생집단의 개별적인 활동으로는 당시 급격하게 변화하는 청

<sup>25</sup>1930년 조선음악협회 조직(김성혜, "조선성악연구회의 음악사적 연구", 영남대 석사학위논문, 1990, p. 16).



중의 기대를 만족시킬 수 없음을 뜻한다. 풍류객과 판소리꾼의 연합도 마찬가지로 각자의 빈약한 입지를 되도록 넓히려는 시도였다 하겠다. 이와 같은 연합공연, 명창대회, 연합조직을 통해, 그나마 1920년대 말까지 공존 가능했던 네 집단 구조는 붕괴 국면을 맞게 된다.

1930년대에는 조선정악전습소의 활동이 거의 없어지고, 1920년대까지 큰 세력을 가지며 활동했던 기생조합들의 공연활동은 쇠퇴한다. 기생조합들의 다양한 공연 종목 중 판소리 및 병창 등의 민속음악은 조선성악연구회의 주요 공연 종목으로 자리를 잡았고, 기생들의 궁중음악 및 가곡공연은 이왕직아악부의 기량이 공개되면서 별 특색을 갖지 못했기 때문이다. 또한 1930년대가 되면 연극 전문 집단의 활발한 공연으로 기생조합의 서투른 신파극은 자연스럽게 도태될 수 밖에 없었다. 결국 1920년대까지 어렵게 유지되었던 네 집단 구조가 무너진다.

이와 같은 상황에서 1930년 조선음률협회가 발족된다. 이 집단은 판소리와 가야금 병창 등을 주로 하는 전문 음악집단으로서, 당시 판소리계의 원로와 신진 그리고 가야금 병창에 능한 조선권변 및 한성권변의 예기들을 중심으로 구성되었다. 이 집단은 몇 년 후 조선성악연구회로 이어지면서 틀을 잡는다.<sup>26</sup>

조선성악연구회는 조선음률협회의 연장선상에서 1934년 새롭게 조직된 집단이다. 조선성악연구회는 연구를 실험적인 공연을 통해 판소리 및 병창에서 더 나아가 창극의 전형화를 이루어 놓았을 뿐만 아니라, 정남희나 강태홍과 같은 산조와 같은 음악을 완성<sup>27</sup>하기에 이른다. 조선성악연구회는 1940년 총독부에서 창극단체를 연극협회에 통합시킬 때 사실상 해산되었으나, 이러한 조직은 20년대 말의 공연관행을 마감하고, 창극 및 민속음악만으로 공연 내용을 요약하여 음악인의 전문 집단으로서 공연활동을 벌였다. 결국 이들의 활동은 민속음악을 한국음악의 주요한 갈래로서 인식하게 하는 데 중요한 역할을 했다.

이왕직아악부는 함화진<sup>28</sup>의 활약으로 전기를 맞는다. 예컨대, 정가를 아악부의 레퍼토리에 포함시킨 것, 이습회를 통해 기량을 연마시켜 결국 최초의 대중을 위한 공연으로 연결되게 한 점 등이 그것이다. 그는 폐쇄적인 이왕직아악부를 변혁시키기 위해 노력했던 것이다. 따라서 1930년대 후반 이왕직아악부는 더 이상 숨어 있는 음악 세력이 아니라 사회 전면에서 활동하는 집단으로 부각된다. 이들에게는 궁중 음악을 훈련받은 악사와 악공이 있었기 때문에 관기 출신의 기생들의 공연 내용을 포괄할 수 있었고, 풍류계 음악에도 능숙한 음악가들이었으므로 조선정악전습소의 음악도 아우를 수 있었다.

<sup>26</sup>김성혜, 앞 글, pp. 18-24; 백현미, 앞 책, pp. 206-210.

<sup>27</sup>전남제 가야금 산조의 음악 구조를 확고하게 만드는 주요 인물인 강태홍, 정남희는 조선성악연구회의 일원이었고 전남제 산조의 구조가 흔들림 없이 완성되는 시기는 1930년대이다 (권도희, “가야금 산조 진양의 형식론”, 『한국음악학』 제3집, 한국고음악학회, 1993).

<sup>28</sup>1913년에 아악수장에 올랐고, 1932-39년 아악사장을 지냈다.

조선성악연구회가 새롭게 등장하여 과거 배우조합과 기생조합의 공연종목을 판소리와 창극이라는 주제로 통합하고, 이왕직아악부는 궁중음악과 풍류계 음악을 동시에 연주함으로써 조선정악전습소의 공연 종목과 기생조합의 구분을 무너뜨린다. 이에 따라 조선성악연구회와 이왕직아악부는 20년대처럼 계통이 다른 여러 공연을 수용하는 집단이라기보다 명백히 음악을 주로 한 집단으로 부각되며, 서로간의 레퍼토리도 뚜렷한 구분이 있었다. 이처럼 크게 두 집단 구도를 형성함에 따라 음악도 아악과 민속악으로 상대적으로 구별하여 부르는 것이 자연스럽게 되었다. 현재 아악의 의미에 광의와 협의가 생겨나게 된 것은 이왕직아악부가 궁중의식음악과 풍류계 음악을 통합하는 과정에서 용어의 혼란이 생겨났다고 하겠다.

## 맺음말

1910년을 전후로 만들어진 네 집단은 공연 종목에서는 왕실을 이은 집단인 이왕직아악부, 풍류음악을 이은 조선정악전습소, 여악 전통을 계승한 기생조합 그리고 창우집단을 이은 배우조합과 같이 과거 조선의 전통을 철저히 이어간다. 그러나 한편으로 이 네 집단은 구성원, 공연방식, 운영체계에 있어서 과거와 구별되며, 또한 이들이 창극, 산조와 같은 음악을 완성했다는 점에서 본질적으로 새로운 집단이다. 즉, 네 집단은 과거 전통과의 지속과 단절을 동시에 시도하면서 20세기 사회에 적응한 집단이었다.

이 네 집단의 활동 양상은 각 집단이 처한 입장에 따라 달랐다. 그러나 20년대 후반에 이르면 레퍼토리에서 각 집단의 한계가 모호해지고, 각 집단의 공연 종목이 지나치게 확대되어 그 공존 구도가 무너지게 된다. 그럼에도 불구하고 20년대까지는 그나마 네 집단이 공존할 수 있었다.

1930년대부터는 다양한 연희보다는 음악이 주가 된 활동이 자리를 잡게 된다. 이 때 조선성악연구회와 이왕직아악부가 중요한 역할을 했다. 조선성악연구회는 과거 기생집단과 배우집단의 원로와 신진을 조직적으로 규합하여 판소리와 창극을 비롯한 민속음악을 주로 공연하였고, 이왕직아악부는 조선정악전습소의 가곡을 흡수하여 궁중음악과 정악을 주요 공연종목으로 하였다. 따라서 20년대까지의 네 집단 구도는 30년대에 이르면 두 집단 구도로 바뀌게 되고, 이에 따라 아악과 민속악이라는 음악 상의 이분법도 점차로 사회적으로 받아들여지기 시작한다.

오늘날 인정되는 아악과 민속악의 양분 체계는 1910년 전후로 만들어진 네 음악 집단의 이합집산을 거쳐 1930년대 말에 완성된 것이라 하겠다. 이 시기는 창극과 산조와 같은 새로운 음악 갈래가 완성되고 자리잡은 시기와 일치한다. 따라서 오늘날과 같은 공연 양상이나 공연 종목이 완성된 것이 막연히 조선 후기라거나 혹은 개화기라고 말할 수 없다. 1910년대의 네 개의 음악 집단은 여러 가지 측면에서 조선 후기의 전통과 단절되어 있었기 때문에 조선 후기와 오늘날을 바로 연결시키

는 것은 불합리하다. 또한 전통음악의 경우 개화기라고 하는 막연한 문화적 배경을 갖는 시기를 오늘날과 바로 연결하는 것 역시 무리이다. 왜냐하면 20세기 초 변화된 사회에 대응하는 새로운 음악 집단의 활동상이 구체적으로 파악될 수 있기 때문이다. 그러므로 오늘날과 같은 음악 양상에 보다 직접적으로 관련된 시기는 1930년대이며 이에 대한 준비는 1910년 무렵부터 이미 시작되었다 할 수 있다. 이 30년 간은 우리 음악계의 패러다임의 변화가 구체화된 시기이며, 동시에 오늘날과 거의 유사한 음악 사회 구도를 형성했던 시기이기 때문에 조선후기와 현재의 다리를 이어주는 중요한 기간으로서 주목되어야 한다.