

# 19세기 여성음악제의 구도

권도희(전북대학교)

## 1. 서론

19세기는 다양한 배경을 갖는 여성음악가들이 민간에서 가장 활발히 활동했던 시기이다. 그런데 이제까지 여성음악가들의 활약상은 궁중의 여악에 한정되었기 때문에 이들의 민간에서의 활동상이 잘 알려지지 않았다. 그리고 민간에서 활동한 여성음악가는 바로 기생이고, 기생하면 일패, 이패, 삼패로 나누어진다는 식의 설명이 대부분이었다. 그러나 19세기의 여성음악제는 그리 단순한 도식으로 이해될 수 없다. 따라서 본고는 19세기에 민간에서의 활동했던 여성음악가들을 대상으로 이들의 조직·활동 범위·레퍼토리 등을 분석해 보려한다. 이 과정에서 19세기 음악계에서 여성의 역할이 다면적으로 드러날 것이며, 여성음악가에 대한 기존의 도식적 이해를 재고해 볼 것이다.

## 2. 19세기 기녀의 활동과 레퍼토리

민간에서 활동하던 여성음악가의 활동상은 조선 전·후기에 서로 다른 양상을 띤다. 조선전기에 가기(歌妓)는 사대부가의 노비(家婢) 신분으로 있으면서 사대부들의 음악회에 참여했다. 이때 사대부들은 기녀들의 법적 주인이 되기도 했지만, 이들의 후원자 혹은 학습 선도자의 역할을 했다.<sup>1</sup> 그런데, 조선후기가 되면 기녀들의 출신, 음악 활동양상 그리고 후원과 학습 체계 등이 달라졌다. 조선후기 기녀계

의 관례들은 18세기에 이미 자리를 잡았고 19세기에도 이어졌다. 따라서 이 항목에서는 19세기 기녀의 활동을 조선후기의 전통의 지속과 변화 속에서 이해하기 위해, 먼저 19세기까지 이어진 18세기 기녀의 전통을 살펴보고, 다음으로 19세기 기녀계의 변동을 살펴볼 것이다.

### 1) 18세기 妓業의 지속

19세기 기녀 활동은 조선후기 기녀계의 구도 속에 이루어지고 있고, 특히 18세기와 밀접하게 관련되어 있다. 따라서 이 항에서는 18세기에 마련되어 19세기까지 지속된 기녀계의 관례들 가운데, 기녀의 출신과 이들의 활동에 대한 제도적 배경, 활동 양상, 학습, 후원체계 등을 살펴볼 것이다.

먼저, 기녀의 출신과 활동 배경을 살펴보겠다. 조선후기 민간에서 활동한 기녀는 궁중의 여악과 관련되어 있다. 유득공(柳得恭: 1749~?)의 『경도잡지』(京都雜誌)의하면, 18세기에 내의원(內醫院)·혜민서(惠民署)·공조(工曹)·상의원(尙衣院)에 소속되어 있던 기녀들은 모두 관동과 삼남 출신 선상기(選上妓)로서 진연에 참가했다.<sup>2</sup> 그런데 각 사(司)에 소속된 기녀들은 궁중의 진연에 참가하기도 했지만 민간에서도 활동했다. 18세기 민간에서 명성을 얻었던 기녀 계섬은 황해도 출신으로 내연에 여악으로 입참했고,<sup>3</sup> 추월은 공주 출신으로 가무와 자색이 빼어나 상의원에 뽑힌 바 있었다.<sup>4</sup> 즉, 18세기에 자색과 가무가 빼어난 여성은 여악으로 뽑혀갔는데, 여악이 된 여성음악가는 궁중에서 뿐만 아니라 궁중과 민간을 넘나들면서 활동했다. 계섬과 추월은 관기로 있으면서도 민간에서 활동했던 대표적인 경우라 할 것이다.

19세기 역시 관기 출신 기녀들이 민간에서 활동한다. 19세기에는 해주의 연연(海州 娟娟)과 옥소선(海州 玉簫仙), 그리고 진양의 경패(陽妓 瓊貝) 등과 같은 선상

<sup>1</sup> 러중동, “17세기 ‘조선노래’ 연구” 『시조론』(서울: 일조각, 1978), 203-213쪽; 강명관, “조선 전기 사대부의 음악 향유의 제양상” 『조선시대 문학예술의 생성공간』(서울: 소명 출판, 1999), 107-156쪽.

<sup>2</sup> 內醫院惠民署有醫女 工曹尙衣院有鍼線婢 皆關東三南選上妓也 宴集招致歌舞. 柳得恭, 『京都雜誌』 卷一〈風俗〉“聲伎”(李錫浩 譯註, 『朝鮮歲時記』(서울: 東門選, 1991), 192쪽).

<sup>3</sup> 本松禾縣婢 家世縣吏 … 李公歿 織哭之如喪父時 國家進內宴設局 諸妓日聚局肆伎 繼往來朝夕 視公饋尊. 한국예술학과 음악사료 강독회 편역(2000) 『조선후기 문집의 음악사료』(서울: 한국예술종합학교) 129쪽(이하 『음악사료』로 약칭).

<sup>4</sup> 秋月 公山妓也 以歌舞姿色 選入尙方 聲價最高 風流者爭慕之 壇名繁華之場 數十年之久矣 〈回想〉 이우성·임형택, 『이조한문단편집』 中(서울: 일지사, 1977), 411쪽.

기(選上妓)들이 진연에 입참했고, 한편으로 서울의 민간음악계에서 활동했다.<sup>5</sup> 예컨대 옥소선은 상경과 낙향을 거듭했다. 그러나, <계우사>(1860년 경)에 나오는 '의양'의 경우 평양 출신이었지만 약방 기녀로서 서울살이를 하면서 기부(妓夫)를 얻은 점을 보면,<sup>6</sup> 지방 출신 선상기들이 경기(京妓)의 자격을 얻게 되면 서울에 상주하면서 음악활동을 지속할 수 있었음을 알 수 있다.

다음은 18세기 민간 음악계 내에서 기녀들의 활동 양상을 살펴보기로 한다. 18세기에는 가객이 주도하는 민간 음악계가 충분히 성장해 있었고, 이것은 기녀들의 민간 음악 활동의 전제로서 작용하였다. 예컨대 18세기 중엽 기녀 추월(秋月)·매월(梅月)·계섬(桂蟻) 등은 이세춘(李世春)·조오자(趙穉子)·지봉서(池鳳瑞), 박세담(朴世瞻)·송실술(宋蟋蟀)과 같은 가객과<sup>7</sup> 금객 김철석(金哲石) 등과 함께 활동했다.<sup>8</sup> 이처럼 18세기 중반 이후의 기녀들은 사대부 집안에서가 아니라 음악계에서 여향 음악가들과 함께 활동했다.

이러한 전통은 19세기에도 계속된다. 19세기 기녀 담양의 능운(潭陽 凌雲)은 가객 안민영과 금객 김윤석과 함께 계를 조직하여 활동했고,<sup>9</sup> 이외에도 해주 옥소선(海州 玉蕭仙)과 전주 능월(全州 弄月) 같은 일류 기녀들은 朴孝寬·安玟英·金允錫·申應善·申壽昌·任百文·千興孫·鄭若大·朴用根·尹喜成 등과<sup>10</sup> 같은 당대

<sup>5</sup> 다음은 『金玉叢部』에 기록된 선상기의 입참 내용과 이들의 민간에서의 활동 내용들이다. 海州妓娟娟 於丁丑進宴時上來 而與碧江 金君仲 有數夜 歌梨之會(제78번), 海州 玉蕭仙 於向年進宴時上來 才藝出類 色態非凡 以當世名姬 爲衆所推許 石坡大老益寵愛之 呼其名曰 玉秀秀 玉秀者俗稱 江娘也 人皆呼之 玉秀秀 余與碧江金君仲 逐日連袂 與玉秀秀 晝以繼夜 … 其後 癸酉 春 石坡大老 命 招入役於 內醫女 座至 三行首 當年 秋 頗役下送 而 其後 書信 不絕 … 與三憎(제113번), 余於乙亥春 圖隙還鄉 到箭串橋 酒店暫歇 自先來帳輜中 有一美人捲簾而出 掩淚言曰 我今還鄉矣 君今安之 此非別人也 乃是晉陽妓 瓊貝也 渠以藥房一行首 出入於雲宮時 與吾親熟 而今於此地 相見可喜 然別離之懷 可勝抑哉(제135번).

<sup>6</sup> 김중철 주석, “계우사” 『한국학보』(1991), 제65집, 219쪽.

<sup>7</sup> 권두환, “조선후기 시조가단 연구”(서울: 서울대학교 박사논문, 1984), 66-71쪽.

<sup>8</sup> 一日 沈公與歌客李世春 琴客金哲石 妓秋月梅月桂蟻輩 會於草堂 琴歌永夕 … 及沈公之逝後 葬於坡州之柴谷 琴歌之伴 相與泣下曰 吾輩 平生爲沈公風流中人 知己也 知音也 歌歌琴殘 吾將何之(風流), 이우성·임형택 『李朝漢文短篇集』 中(서울: 일조각, 1977), 410쪽.

<sup>9</sup> 潭陽 凌雲 字 卿鶴 與 淳昌 錦花 漆原 瓊貝 江陵 影月 晉州 花香 齊名而 獨凌雲 甲於歌舞矣 余與此人 交契深密 多年相隨矣 還鄉之後 自不無相憶之懷. 安玟英, 『金玉叢部』, 제148번.

<sup>10</sup> 庚辰秋九月 雲崖 朴先生景華 黃先生子安 請 一代 名琴 名歌 名姬 賢伶 遣逸風騷人於 山亭 觀楓賞菊學古 … 碧江金允錫 字君仲 是一代 透妙 名琴也 翠竹申應善字景賢是 當世 名歌也 申壽昌是 獨步洋琴也 海州 任百文字敬雅 當世 名簫也 張○○字稚殷 李濟榮字公楫是 當世 風騷人也 適於此際 海州 玉蕭仙上來而 此人則 非但才藝色態之雄於一道 歌琴雙全 雖使古之揚名者 復生 未肯讓頭 眞國內之甲姬也 全州 弄月二十豐容 歌舞出頭 可謂一代名姬 千興孫 鄭若大 朴用根 尹喜成

의 최고의 음악가들과 함께 활동했다.

그런데, 서울에 연고가 없는 지방 출신 기녀들이 민간에서 활동을 하기 위해서는 이들에 대한 학습과 후원 문제가 해결되어야 했다. 따라서 다음에서는 18세기 이후 기녀들의 학습과 후원 상황을 살펴보기로 한다.

민간 음악계에서 수용되는 레퍼토리는 궁중과 달랐고 지방 음악의 레퍼토리 역시 서울과 달랐기 때문에, 기녀들의 서울 활동에는 기예의 학습이 선결되어야 했다. 18세기에 다수의 기녀들이 김성기(金聖器)에게 기악(器樂)을 배웠다는 점<sup>11</sup> 그리고 서울 각 사(司)에 적을 두고 있는 선상기들이 명기 계섭에게 노래를 배웠다는 점<sup>12</sup> 기녀들이 민간 음악계에 적응하기 위해 적극적으로 학습활동을 했던 것을 의미한다. 기녀들의 학습은 여항 음악인과 선배 기녀에 의해 이루어졌다.

19세기에도 기생의 학습이 지속되고 있었음을 가집의 편찬 상황을 통해 확인할 수 있다. 왜냐하면 가집은 가창시 기억을 돕기 위해 활용되기도 하지만, 가창 학습에 적극적으로 사용될 수 있기 때문이다. 19세기 가집은 남창과 여창이 구별되게 편집되었고, 한편 여창만을 위한 가집이 만들어지기도 했다. 예컨대 『육당본 청구영언』(1865년 이전), 『홍비부』(19세기 전반), 『가곡원류』(1876) 등과 같은 가집의 경우, 창곡별로 편집되는 대신 남녀창을 구별하여 편집하였다.<sup>13</sup> 또한 19세기에는 기녀들의 전문 가집 혹은 종합 참고서로서 『교방가요』(1872)가 편집되었다. 이러한 상황은 19세기 기녀들의 학습 및 활동이 심화되었음을 의미한다 할 것이다.

다음은 기녀들의 후원체제를 살펴본다. 민간의 기녀들에 대한 후원은 조선 전·후기에 모두 있었지만, 조선후기의 후원 체계는 전기와 구별된다. 조선전기에는 사대부들이 자신의 가비의 신분으로 있던 기녀들을 후원하는 방식이 주류였다. 그러나 조선후기에 사대부 및 종친 등은 자신의 가비를 후원하는데 머물지 않고 음악계 전반을 후원하였다. 예컨대 18세기의 심용(沈鎔, 1711~1788)이나 19세기 흥선대원군이 대표적이라 할 수 있다.<sup>14</sup>

是賢伶也。安玟英, 『金玉叢部』, 제178번.

<sup>11</sup> 教坊子弟往往學其譜 壇名者衆然 卒皆出聖基下 『녀연집』 권27 <김성기전>(권두환(1982), “김성기론” 『백영정병옥선생환갑기념논총』(서울: 신구문화사), 539쪽 재인용).

<sup>12</sup> 桂織京師名娼也 … 於是名振國中 州郡妓籍京司 來學唱以織歸. 沈魯崇(1762~1837) “桂織傳” 『孝田散稿』(『음악사료』, 129쪽).

<sup>13</sup> 신경숙, 『19세기 여창가집의 전개』(서울: 계명문화사, 1994): “여창가곡의 음악문헌과 역사적 전개” 『한국음악사학보』(1995), 제15집, 11-52쪽.

<sup>14</sup> 及沈公之逝後 葬於坡州之柴谷 琴歌之伴 相與泣下 曰吾輩 平生爲沈公風流中人 知己也 知音也 歌歇琴殘 吾將何之 <風流> 이우성·임형택 『李朝漢文短篇集』中(서울: 일조각, 1977), 410쪽.

그런데, 조선후기에 여러 음악가 중에 특히 기녀들을 후원하고 활동을 주선하는 전문가인 기부(妓夫)가 등장한다. 기부가 정식으로 언제부터 기업(妓業)을 주도하기 시작했는지 정확히 알 수는 없지만, 혜원(申潤福: 1758~?)의 풍속화 <遊廓爭雄>이나 <野禁冒行>에서 붉은색 별감복을 입은 남자가 기녀와 손님의 관계를 조정하고 있는 것으로 보면, 늦어도 18세기 후반 무렵부터 별감 즉 중인 출신 기부들이 활약하기 시작했다 할 수 있다.

19세기에도 기부는 대체로 각전별감, 하급 군인(포도군관·정원사령·금부나장), 궁가의 겸인 등<sup>15</sup>에서 나왔다. 별감은 중인직이었고, 금부나장은 병조의 경아전에 속하는 것이라 중인직이라 할 수 있으며, 사령 역시 하급 군인인 나장(羅將)을 부르는 다른 이름이었다고 하므로<sup>16</sup> 중인직에 속한다 할 수 있다. 중인 출신 기부는 기녀의 후원을 보다 적극적으로 전개하기도 했다. 예컨대 19세기 말경에 기부들은 직접 지방으로 가서 기녀를 선발하여 서울로 데리고 와서 이들에게 가무를 가르치고 활동을 주선하였다.<sup>17</sup>

이상과 같이 18세기 후반이후부터 선상기들은 기부의 주선 하에 안정적인 서울살이를 하면서 음악계에 투신하여 여항음악인들과 함께 활동을 했다. 18세기 이후 기녀는 비록 천민의 신분을 면할 수는 없었지만, 특정 집안의 노비로서가 아니라 기부나 여항 가객·금객과 역동적인 관계를 맺으면서 음악계에서 활동했기 때문에 조선전기 기녀들의 활동양상과 구별된다 할 것이다. 이러한 18세기의 기녀계의 관례들은 19세기에도 이어졌다.

## 2) 19세기 기녀계의 변동

가무를 전문으로 하는 여성 가운데 궁중이나 지방 관청의 연회에 입참하는 경우를 관기라고 할 수 있다. 민간 음악계에서 관기 출신 기녀는 일류 기녀로 통하면서 당대의 최고 음악가들과 교류했고, 일반 사회에서도 이들은 비-관기 출신 여성음악가들과 구별되었다. 그런데 19세기 중반이후부터 이러한 관기의 관습적 지위에 변동이 생긴다. 관기의 관습적 지위의 변동은 기녀계의 변동을 이해하는 관건이기

<sup>15</sup> 凡爲妓夫者 有數種 與各殿別監 捕盜軍官 政院使令 禁府羅將 以至 宮家戚里之僮人 及 武士外 皆 不得爲 妓夫. 朴齊炯, 『近世朝鮮政監』, 40b8-41a1.

<sup>16</sup> 『大典會通』 兵典 34a6-35a9 京衙前 皂隸·羅將.

<sup>17</sup> 此等人이 或 取選上之妓호고 或 自去外方호야 選妓來京호야 養之于家호야 或籍名於 內醫院호며 或付案於尙衣司호야 奉公焉에 呈女樂호며 在家焉에 行妓業이라. 李能和, 『朝鮮解語花史』 (京城: 新韓書林, 1927), 275쪽.

때문에 주목할 필요가 있다. 다음에서 대원군의 기녀관련 정책들을 살펴봄으로써 19세기 기녀계의 변동을 살펴볼 것이다.

대원군은 강직하기로 소문난 김유연(金有淵)을 혜민서 제조(提調)로 임명하고 김유연을 통해 문란해진 관기들의 태도를 바로잡으려 했다. 대원군은 이에 대해, 혜민서 소속 기녀들이 진연에의 선발을 회피하고자 각종 청탁을 하는데 이를 물리칠 만한 유일한 인물이 김유연이었다고 했지만, 김유연은 자신을 “기생두령”을 시키려 한다고 불쾌해했다.<sup>18</sup> 여기서 주목되는 점은 당시 혜민서의 제조라는 직책은 세간에서 “기생두령”으로 불릴 만큼 기녀들의 활동을 좌우할 수 있는 직책이었고, 한편 혜민서 소속 기녀들은 진연에의 입참을 극도로 기피했다는 것이다.

그런데, 대원군의 기생 관련 개혁은 여기에 그치지 않았다. 대원군은 기생계의 개혁을 시도하기 위해 다음 세 가지 정책을 내세웠다. 첫째는 관기와 창녀의 엄별, 둘째는 기부가 되는 조건의 제한, 세 번째는 전두(纏頭)의 통일이다.

첫째, 대원군은 일반 사회에서 관기와 창녀를 엄격히 구분하려 하였다. 19세기 중반이전까지 관기 출신 기녀들은 가마를 타고 다녔고 옷과 장신구의 착용 방식에서도 ‘창녀’와 달랐다. 그러나 19세기 중반 이후에는 이러한 차별이 점차로 무너지고 있었던 것이다. 이에 대해 대원군이 옛 풍습대로 관기의 차별적 지위를 강화하려 했다.<sup>19</sup>

대원군이 관기와 구별하려고 했던 ‘창녀’가 어떤 부류의 여성들이었는지 분명치 않지만, 19세기 기녀계의 상황을 통해 ‘창녀’의 성격을 한정지을 수 있다. 『六典條例』(1867)에 의하면 내의원 의녀 22명, 혜민서 의녀 31명, 공조 침선비 9명, 상의원 침선비 20명으로 기록되어 있다.<sup>20</sup> 즉, 서울에서 관기관 위의 82명 중에서 나온다 할 수 있는데, 현실적으로 해당 기관에 소속되어 있으면서 실제로 의술과 바느질은 담당해야 하는 기녀, 나이든 기녀, 자색과 가무가 모자라는 기녀를 빼면, 경쟁이 치열한 민간음악계에서의 활동을 감당해낼 만한 기녀의 수는 몇 명 안 된다 할 수 있다. 또한 19세기 서울의 인구는 약 20만 내외였고, 1789년 성내의 인구는 11만이 조금 넘었으므로<sup>21</sup> 19세기 민간의 다양한 수요를 오로지 몇 십 명의 관기 출신 기녀

<sup>18</sup> 方今國家有進宴之儀 將選女伶 而入選者皆百計圖免 請囑沓之 宋近洙性 卝儒弱 不能却其請. 如公纒直 斷無是患 … 如公所教則 以小人爲妓生頭領乎 … 大院君 卝靑人謝過. 朴齊炯, 『近世朝鮮政鑑』, 41b8-42a4.

<sup>19</sup> 舊例 官妓乘板輿 以弊帛長依 蒙首至身 而露其面. 娼女則不敢板輿 以別於官妓 風俗漸紊 官妓娼女 幾無識別. 而妓與娼 皆乘煖轎 掛眼鏡 穿絲繡之履 至是皆禁止 使依舊承板輿而 穿黑鞋. 朴齊炯, 『近世朝鮮政鑑』, 40b4-8.

<sup>20</sup> 김중수, 『조선시대 궁중 연향과 여악연구』(서울: 민속원, 2001), 264쪽.

만으로 감당할 수는 없었다 할 것이다. 따라서 대원군이 구분한 창녀는 비-관기 출신이지만 민간에서 요구하는 가무를 감당할만한 여성을 포함한다고 할 수 있다. 다만 비-관기 출신 기녀들의 경우 관기와 달리 본질적으로 인원수가 제한될 수 없었기 때문에, 그 수는 관기 출신 기녀보다 다수라 할 수 있겠고, 이들의 기예 역시 관기에 준하는 수준에서부터 삼류 수준까지 포괄할 수 있다 하겠다.

두번째, 대원군은 별감, 금부나장 등에게만 기부(妓夫)의 자격을 허가했고, 금부(禁府)나 각 원(院)의 조예(皂隸)는 기부는 불가능하고 창부(娼父)만 가능하도록 하였다.<sup>22</sup> 대원군이 말한 창녀는 비록 관기는 아니지만 가무에 능한 기녀들을 포함하고 있기 때문에, 이를 통해 19세기 중반 이후 하급군인을 중심으로 기부가 되려고 하는 자들이 크게 늘어나고 있었음을 알 수 있다.

세번째, 대원군은 기녀에 대한 보상을 제도적으로 제한하려 했다. 관례에 따르면 기녀에게 주는 전두(纏頭)는 손님의 의지와 빈부의 정도에 따라 달라진다. 그런데, 대원군은 전두를 120냥으로 통일하고자 하였다.<sup>23</sup> 이를 통해 기녀들이 성내 부호층을 대상으로 기업(妓業)을 벌였음을 알 수 있다. 한편, 120냥이 현실적인 대가였는지 알 수 없지만, 이를 통해 19세기 기업은 전두를 계량화하여 제도화할 수 있을 만큼 화폐 경제의 기반 위에서 발전하고 있었음을 알 수 있다.

19세기에는 민간음악계가 발달했기 때문에 기녀들은 궁중 밖에서도 이들의 기예를 공인받을 수 있었다. 그런데 기녀들은 민간 음악계에 활동하기 위해서는 출신과 관계없이 민간의 레퍼토리를 익혀야 했기 때문에, 관기나 비-관기가 기능적으로 구별될 수 없었다. 또한 각종 가집의 편찬 상황과 양으로 보아 비-관기의 수와 기예의 정도도 상당 수준에 머물렀을 것이라 할 수 있다. 나아가 일반사회에서 경제력을 바탕으로 비-관기 출신 기녀들이 가마와 특별한 장신구 등을 소유함으로써 관기와 비-관기의 외형적 차별마저 없어졌다. 심지어 19세기 중반이후 관기들이 진연예의 입참을 회피하려 했다는 점은 관기로부터 벗어나려 하는 움직임이라고 할 수 있다. 또한 1894년 관기들이 면천과 함께 해방되었지만, 이 일이 민간의 기업에는 아무런 영향을 미치지 않았다<sup>24</sup>는 점 등에서, 19세기 후반 비록 관기의 상징

<sup>21</sup> 조성윤, "조선후기 서울 주민의 신분구조와 그 변화"(서울: 연대 박사논문, 1992), 46쪽.

<sup>22</sup> 大院君令 禁府 院之隸 只許爲娼父不許主官妓. 『近世朝鮮政監』, 40b8-41a2.

<sup>23</sup> 妓之纏頭 本隨客意而豐廉 大院君定以 一百二十兩. 『近世朝鮮政監』, 40b7-8.

<sup>24</sup> 우리 나라 정부에서 빅도를 고쳐 경향고 새법을 마련 하자 서울이나 시골이나 구습은 다 업서지고 모도 문명 진보가 되는데 각도 각군에 폐지훈 기성년들이 도로 심겨 나서 유인 주대 학야 피가 망신케 하는 중에 평양 기성년들이 더욱 심하더니 이거슨 강도에서 더 혼지라 이런 일은 각히도 관찰부와 디방관이 별노히 엄금하여 기성명척은 영위 업세는거시 울타고들 혼다더라. 독립

적인 지위는 남아있었다고 할지라도 현실적으로 민간 기녀계에서 관가와 비-관가의 차별은 희미해졌다 할 것이다. 즉, 19세기 후반에는 관가나 비-관가나 여항음악가들이 주도하는 음악계 내에서 모두 같은 양상으로 활동할 수 있었다.

### 3) 19세기 기녀의 레퍼토리

기녀들은 19세기 이전부터 음악가로서 공인받았고 여항음악인과 함께 활동했기 때문에 이들의 레퍼토리는 보수적 성격을 띤다. 그럼에도 불구하고 19세기 기녀의 레퍼토리는 변화의 양상을 분명히 한다. 따라서 이 항은 먼저 19세기 후반 기녀들의 종합 참고서인 『교방가요』를 주목하고, 다음으로 19세기 후반 공연 상황의 변동을 살펴봄으로써 19세기 기녀계의 레퍼토리 변동을 파악해볼 것이다.

『교방가요』에 가창 실연도와 함께 제시한 것 곡목은 ‘羽調〈初唱〉·〈中唱〉·〈初大葉〉·〈二大葉〉·〈三大葉〉·〈搔篋〉, 界面〈初唱〉·〈中大葉〉·〈二大葉〉·〈三大葉〉·〈平弄〉·〈言弄〉·〈羽樂〉·〈言樂〉·〈界樂〉·〈編〉<sup>25</sup> 등과 같은 가곡과 ‘詩調三章’·〈春眠曲〉·〈處士歌〉·〈相思別曲〉·〈勸酒歌〉와 같은 시조와 현행 가사였다. 그런데 가곡의 경우 羽調 中唱의 경우만 빼고<sup>26</sup> 모두 곡조별로 여창용 가사를 적어 놓았다. 한편, 현행 가사의 경우 〈春眠曲〉·〈處士歌〉·〈相思別曲〉·〈勸酒歌〉·〈梅花打令〉·〈行軍樂〉의 경우만 가사를 기록하였고, 〈襄陽歌〉·〈關東別曲〉은 제목만 실고 있다.<sup>27</sup> 이 중 양양가는 변격에 속하는 가사이고,<sup>28</sup> 관동별곡 역시 19세기 당시 서울에서 유행하던 노래는 아니었다.

한편, 『교방가요』에는 기녀의 전공 종목으로 양금 〈영산회상〉을 소개하고 있고 이밖에 각종 정재와 민간춤은 물론이며 義巖 別祭 등과 같은 지방의 종합 공연물까지 기록하고 있었다. 뿐만 아니라 기녀들의 전문 종목은 아니지만, 다양한 노래와 공연집단을 소개하고 있다. 예컨대 唱歌·雜謠·短歌 항목을 두어 각각의 노래를 소개했는데, 창가는 판소리를, 잡요는 〈놀랑〉·〈꽃방아타령〉과 같은 사당패 소리를, 단가는 남도소리를 말한다. 이외에도 기타 공연 분과로서 雜戲·舍黨·風角·焦瀾·山臺·郭禿·醉僧 등도 소개하고 있다.

신문, 1897. 3. 18.

<sup>25</sup> 『교방가요』 33b.

<sup>26</sup> 『교방가요』에는 가사 앞에 和云 혹은 唱云을 기록하고 있는데, 和云은 여창이고 唱云을 남창이다. 羽調 中唱은 唱云만 기록되어 있다.

<sup>27</sup> 『교방가요』 17b-20a.

<sup>28</sup> 장사훈, “옛시조와 사설시조의 형태론” 『국악논고』(서울: 서울대출판부, 1966), 344쪽.

이처럼 『교방가요』는 기녀의 정통적인 레퍼토리, 즉 가곡과 가사를 중심으로 하지만, 사당패나 창우들의 소리를 주목하고 나아가 '의암별제'와 같은 타지방 기녀들의 전문 종목을 소개하고 있다. 이 점은 『교방가요』가 다른 가집들과 구별되는 특징이라고 할 것이다. 그런데, 『교방가요』에서 포용하는 시야가 관례적인 레퍼토리를 넘어설 만큼 넓었음에도 불구하고, 가곡과 같은 좌창계열의 현행 긴잡가에 대해서는 전혀 소개하지 않고 있음이 주목된다. 이는 기녀들이 현행 긴잡가에 대해 특별히 배타적인 태도를 보이고 있는 것이거나, 아니면 『교방가요』 편집 당시 현행 긴잡가가 개별 갈래로 충분히 성장하지 못했기 때문이라고 할 수 있다.

다음은 19세기 공연상황을 통해 기녀계의 레퍼토리의 변동을 살펴볼 것이다. 19세기 후반에 이르러 기녀계의 레퍼토리 상의 변화가 분명해진다. 철종·고종 연간에 전복 고창 출신으로 신재효의 지침을 받았던 기녀 陳彩仙이 경복궁 낙성연에 일점홍으로 참가하여 명창이 되었고, 또한 고종 연간에 역시 신재효의 가르침을 받은 許錦波가 <춘향가>를 잘하여 양명했다고 한다.<sup>29</sup> 이에 대해 정노식은 채선이 여성창극가의 효시라고 하였다.<sup>30</sup> 그러나 안민영의 『금옥총부』에 의하면, 이리 출신으로 보이는 기녀 금향선이 시조와 가곡은 물론 판소리까지 불렀고, 특히 판소리로 절창이었기에 안민영은 모송(牟宋)의 조격(調格)이라고 감탄한바 있었다.<sup>31</sup> 따라서 19세기 중반이후 남도 출신 기녀 가운데 판소리에 능한 기녀들이 있었고, 그 중 채선의 경우는 궁중연에 판소리를 하러 상경한 최초의 기녀에 불과했다 할 것이다.

이상과 같이 19세기 기녀들은 당시 서울 음악계의 정통 레퍼토리인 가곡·가사를 고수하지만, 비-정통 레퍼토리인 여러 가지 갈래의 음악에 대해서도 열린 태도를 보이고 있었다. 서울 기녀계에서 남도 출신 기녀의 판소리 실연은 19세기 기녀계의 레퍼토리 상의 변동을 나타내준다 할 것이다.

<sup>29</sup> 정노식, 『조선창극사』(경성: 조선일보사, 1940), 234-244쪽 및, 239쪽.

<sup>30</sup> 그리하여 朝鮮에서 唱劇調가 發生한 以來 數百年間 女流界의 唱劇家는 惝 터 本일이 없었다. 그랬더니 距今九十餘年前 李朝純祖때에 全羅北道 高敞郡 出生으로 劇唱의 大家인 彩仙이라는 妓生이 나서 한 時代를 울렸으니 이것이 女流唱劇家의 嚆矢이다. 정노식, 『조선창극사』, 234쪽.

<sup>31</sup> 余在鄉盧時 利川 李五衛將基豐 使洞簾神方曲 名唱 金君植 領送一歌娥矣 問其名則 曰錦香仙也 外樣醜惡 不欲相對 然以當世風流郎 指送有難 忽然 則 請某某諸友登山 而諸人見厥娥 皆掩面而笑 然既張之舞 難以中止 第使厥娥 請時調 厥娥斂容端坐 唱 蒼梧山崩湘水絕之句 其聲哀悽切 … 唱時調三章 後續 唱 羽界面一編 又唱雜歌 牟宋等 名唱調格 莫不透妙 眞可謂絕世之名人也. 安 攻英, 『金玉叢部』 제157번.

### 3. 19세기 비-기녀 출신 여성음악가

19세기에 음악 활동을 했던 여성들은 기녀뿐만이 아니다. 따라서 다음 항에서는 비-기녀로서 음악활동을 했던 여성음악가의 종류와 이들의 음악 문화적 배경 그리고 레퍼토리 등을 살펴볼 것이다.

#### 1) 비-기녀의 출신 여성음악가

기녀와 문화적으로 구별되는 여성음악가는 사당·삼패·무녀 등이다. 사당은 독자적으로 음악활동을 벌이는 것이 아니라 사당패라는 남녀 혼합단체 속에서 활동하였다. 이 집단에서는 거사라 불리는 남자 가운데 모갓이라 불리는 지도자가 사당이라 불리는 여자들을 인솔하고 다녔다.<sup>32</sup> 창우들이 무속집단과의 혈연관계를 통해 긴밀하게 연결되어 있는 것처럼, 사당패는 불교와 가까운 관계를 유지하고 있었다. 사당패가 기예를 학습하고 이 기간동안 여러 편의를 도모하는 절을 본산이라고 말하는데, 사당패는 출신지에 따라 특정 사찰에 본산을 두고 있었고, 이에 대한 대가로 사찰의 경영에 도움을 주었다. 예컨대, 불경이 간행될 경우, 사당패들은 헌금을 했고 이는 각종 시주기(施主記)에 기록되어 있다 한다.<sup>33</sup> 따라서 사당패의 본산은 사당패의 분포를 알 수 있는 단서라 할 수 있다.

〈계우사〉<sup>34</sup>와 신재효(1812~1884)의 〈박홍보가〉<sup>35</sup> 그리고 18세기 중반 이후 완성된 〈중거리〉의 사설을 통해서<sup>36</sup> 사당패의 본산을 파악할 수 있다. 이에 따르면 사당패의 본산은 경기도 안산의 청룡사·황해도 구월산의 패업사·경상도 하동의 쌍계사·전라도는 함양의 성불암·창평의 다주암·함평 월양산·정읍 동막·담양 옥천 등에 퍼져 있었다. 따라서 사당패는 19세기에 전국적으로 확산되어 있었다.

<sup>32</sup> 沙女當 牌 舊俗所謂學士輩率女唱十餘隊出發散于各處歌舞於都會場市以爲生活. 崔永年, 『海東竹枝』(1925) 5a11.

<sup>33</sup> 박은용, "사당패들의 활동과 정형" 『고고민속』(평양: 사회과학원출판사, 1964), 4호, 26-27쪽.

<sup>34</sup> 김종철 주석, "계우사" 『한국학보』(1991), 제65집, 230쪽.

<sup>35</sup> 신재효 저·강한영 해제, 『신재효판소리전집』(서울: 연대인문과학연구소, 1969), 흥 40-41.

<sup>36</sup> 韓仁錫, 『명정증보신구잡가』(平壤: 光文冊肆, 1915) 132-133쪽. 이 외에 〈중거리〉 사설을 실은 잡가집은 다음과 같다. 朴永均, 『古今雜歌編』(京城: 博文書館·平壤: 光文冊肆, 1915), 222쪽; 柳根益, 『현형잡가』(京城: 東亞書館, 1918), 43쪽; 福田正治郎, 『新訂增補新舊雜歌』(京城: 京城書館), 106쪽; 金龜禧, 『歌曲寶鑑』(平壤: 基城券番, 1928), 72쪽.

이렇게 전국적 규모를 보이는 사당패는 18세기 중반부터 경강과 서울의 장시 주변으로 모여들었는데, 경강과 서울의 장시가 발달하면서 사당패는 이 지역을 중심으로 정착하기 시작한 것으로 보인다. 따라서 경강 주변에서 발달했다는 선소리패는 새로운 음악집단이었다기<sup>37</sup> 보다는 서울 지역에서 활동하는 사당패와 같은 집단이라고 볼 수 있다. 왜냐하면 19세기 사당패는 전국적인 규모를 갖고 있었고 18세기 중반이후부터 경강 주변에 진출했으며, 선소리패의 레퍼토리 및 조직, 공연 양상이 사당패와 다르지 않을 뿐만 아니라, 19세기 말까지 '선소리패'라는 용어는 사용되지 않았다.

사당패들이 경강과 서울의 장시(場市)로 집중하여 성장했던 시기는 이른바 산타령패의 시조 의택이와 종대가 활동했던 시기라고 할 수 있다. 장사훈이 선소리패를 조사하던 당시(1968년) 의택이와 종대가 살아있으면 백여 세가 넘는다고 했고,<sup>38</sup> '의택이-종대-신낙택<sup>39</sup>-이태문-이동운'로 이어지는 계보에서 이동운이 고종에게 사랑을 받았다고 하므로<sup>40</sup> 사당패가 경강과 서울 장시 주변으로 집중하면서 활동했던 시기는 19세기 중엽이었다 할 수 있다.

한편, 고종대에 진고개에서 활동했던 거사 손원달이 노래를 잘 불렀다고 하고<sup>41</sup> 서울 선소리패에서도 여러 거사들이 이름이 거론되는 것으로 보아 거사들이 노래를 불렀음을 알 수 있다. 또한 鄭顯奭의 『教坊歌謠』(1872)에 의하면 솜黨은 “男唱女和”<sup>42</sup>라 하여, 거사가 메기는 소리를, 그리고 사당이 받는 소리를 하고 있는 것으로 볼 수 있다. 그런데, 비록 판소리 사설이기는 하지만 신재효의 〈박흥부가〉에 의하면, 사당의 역할은 받는 소리 이상이었다 할 수 있다.

蘆甫가 하릴업서 제손조 놀키것다. 나오든 中上이로다. 너의덜 장기디로 念佛이  
나 잘하여라 사당거스 조와라고 거스들언 小鼓치고 소당의 제초디로 연게 소당  
몬져 나서 발님곱게 하고 山川草木이 다 成林호디로 … 너일흠이 무엇이나 初月이요  
… 또 호년 나서면서 綠楊芳草 다점운날에 … 네일흠은 무엇이나 구강선이오 … 또

<sup>37</sup> 이창배, 『한국가창대계』(서울: 흥인문화사, 1976), 318-319쪽.

<sup>38</sup> 장사훈, “산타령패의 모감이 월선” 『국악명인전』(서울: 세광음악출판사, 1989) 163-167쪽.

<sup>39</sup> 성경린, “서울의 속가” 『향토서울』 제2집(서울: 서울시사편찬위원회, 1957), 72-77쪽.

<sup>40</sup> 이창배, 『한국가창대계』(서울: 흥인문화사, 1976), 318쪽.

<sup>41</sup> 孫元達者 … 托於僧家名曰居士 徒男女作羣 行游列邑 所携樂器曰小鼓 … 嘗入漢城遊於泥峴市中 泥峴少年 慕而學之 謂之 泥峴鼓 每士大夫之遊宴 必招泥峴派來. 金澤榮. 歌者傳 孫元達 『韶漢堂集』(『음악사료』, 175쪽 재인용).

<sup>42</sup> 鄭顯奭, 『教坊歌謠』, 38b(영인본, 『국어국문학자료총서』, 아세아문화사, 1976).

훈년 나오더니 갈가부다 … 네일흠은 무엇이나 一點紅이오 … 또 훈년 나오면서  
 오늘 또 기 추향 향월의달은 받고 … 네일흠은 무엇이나 雪中梅요 … 또 훈년 나오  
 며 방이打승을 호야 … 네일흠은 무엇이나 月下仙이오 … 또 훈년 나오면서 자진방  
 이타령을 호여 … 金玉이요 호참서 룬논창치니 耨甫더이 강쓰가 낫구나<sup>43</sup>

위의 인용문을 통해 사당들의 가창 종목과 가창 방식을 짐작할 수 있다. 즉, 초월·구강선·일점홍·설중매·월하선·금옥 등과 같은 사당은 발림을 하면서 〈산천초목〉·〈갈가부다〉·〈오늘또기〉·〈방아타령〉·〈자진방아타령〉·〈놀랑창〉과 같은 노래를 부른다. 이는 사당이 받는 소리에만 머무르는 것이 아니라 메기는 소리도 할 수 있었음을 의미한다.

19세기 중반에 사당 금옥(錦玉)이가 의택이와 함께 활동했고, 서강(西江)의 밀양(密陽)이는 종대와 함께 노래해서 명성을 날렸고,<sup>44</sup> 이들 이후로 진고개패의 월선이가 메기는 소리로 유명했다.<sup>45</sup> 또한 1899년 유성기 음반 녹음 실험에 진고개패 산홍이가 참가하였다.<sup>46</sup> 따라서 19세기 중반 이후 사당들은 뛰어난 가창능력을 바탕으로 시정의 음악계를 사로잡았다 것이다.

한편, 19세기 여성음악가들 가운데 좌창을 하지만, 가곡이나 가사가 아니라 긴잡가를 전문으로 하는 ‘삼패’라는 여성음악가들이 있었다.<sup>47</sup> 그런데, 필자의 조사에 의하면, ‘삼패’가 여성음악가를 지칭하는 용어로 사용된 최초의 기록은 20세기 벽두였다.

近日 協律社에서 各色 娼妓를 組織하는데 太醫院 所屬 醫女의 尙衣司 針線婢 등을 移屬하야 名曰 官妓라 하고 無名色 三牌 등을 并付하야 名曰 藝妓라하고 新音律을 教習하는데<sup>48</sup>

<sup>43</sup> 신재효 저·강한영 해제, 『신재효판소리전집』(서울: 연대인문과학연구소, 1969), 흥41-42쪽.

<sup>44</sup> 성경린, “서울의 속가” 『향토서울』(1958), 제2호, 73쪽.

<sup>45</sup> 장사훈, “산타령패의 모감이 월선” 『국악명인전』, 163-167쪽.

<sup>46</sup> 외부에서 일전에 류성기留聲機를 사서 각항 노래 곡조를 불너 류성기 속에다 녀코 해부대신 이하 제관인이 춘경을 구경 하랴고 삼청동 감은명에다 잔채를 배설하고 서양 사람의 모든 기계를 운전 하야 쓰는데 문져 광대의 춘향가를 녀코 그 다음에 기생 화용과 밋 금랑 가사를 넣고 말경에 진고개패 계집 산홍과 밋 사나히 학봉 등의 잡가를 너었는대. 『독립신문』 1899. 4. 2.

<sup>47</sup> 성경린, “서울의 속가” 『향토서울』(서울: 서울시사편찬위원회, 1958), 제2집, 52쪽; 장사훈, “옛시조와 사설시조의 형태론” 『국악논고』(서울: 서울대출판부, 1966), 350쪽.

<sup>48</sup> 皇城新聞, 1902. 8. 25.

위의 인용문은 1902년의 기사이다. 따라서 적어도 19세기 말이면 비-관기로 분류되는 여성음악가들이 무명색과 삼패로 나누어짐을 수 있다. 그런데 위의 기사에서 무명색이 지칭하는 바는 정확히 알 수 없는데 비해<sup>49</sup> 삼패의 경우는 19세기 당시 시정의 음악 유통 상황을 통해 그 성격을 추론할 수 있다.

19세기 중반 이후 불특정 다수를 위한 출판물로 『남훈태평가』(1863)가 유통되고 있었는데, 『남훈태평가』에서 비로소 현행 긴잡가가 가사로부터 분리되기 시작했다. 이를 통해 19세기 중반 이후부터 시정에는 긴잡가 애호가들이 생겨났음을 알 수 있다. 그런데 이러한 시정의 수요는 대체로 19세기 전반부터 활동하기 시작한 사계축 가객이 전문적으로 공급했다 하겠지만, 현행 긴잡가의 전문집단은 사계축을 제외하면 삼패 밖에 없고, 삼패는 사계축과 같은 음악적 배경을 갖고 있기 때문에, 늦어도 19세기 후반부터는 삼패들이 활동을 시작했다 할 수 있다. 또한 경강마포 지역과 남대문 밖, 탑골공원 뒤편 酒家나 色酒家들이 많았다고 하는데,<sup>50</sup> 삼패들은 이러한 지역을 배경으로 성장했다 할 수 있다. 경강 마포지역이나 남대문 밖은 모두 성밖 지역으로 성안과 다른 음악 문화가 형성된 곳이었다.<sup>51</sup>

한편, 삼패가 좌창을 한다는 점에서 같은 좌창의 전통을 갖고 있는 기녀와의 관계를 생각해 볼 수 있다. 음악계에서 경쟁에서 뒤진 자들이 아류로 전락하는 경우가 있는데, 창우집단의 퇴물들이 풍각쟁이가 되는 경우<sup>52</sup>가 그것이다. 따라서 19세기 중반이후까지 삼패가 기녀의 아류 집단으로 형성되었을 가능성을 배제할 수 없다. 그러나 삼패와 기녀는 활동배경에 뚜렷한 구분이 있다. 기녀들은 일찍부터 성안에서 여항음악인과 함께 상류층을 대상으로 활동하면서 정통 레퍼토리와 고상한 태도를 갖고 활동하고 있었던 점에 비하여, 삼패는 이와 다른 활동 배경을 갖는다. 예컨대, 삼패는 큰머리(가채)를 드리우는 않았다는 의미로 '더벅머리'로 불렸다.<sup>53</sup> 가채는 고가의 물건이었으므로 삼패들이 사용할 수는 없었던 것으로 보인다. 또한

<sup>49</sup> 위의 인용문에서 무명색은 비-관기로서 민간에서 가무를 담당한 기녀로서 상당한 기예를 가진 기녀였다고 해석할 수 있다. 다만, 무명색이라고 하여 삼패와 구별한 이유는 이들은 삼패와 구별되지만 그렇다고 약방이나 상방에 적을 두고 있지않으므로, 적을 두지 않았다는 의미로 '無名'을, 관기나 삼패와는 다른 여성 음악인이므로 '色'이라는 용어를 사용한 것이 아닌가 추측할 수 있다.

<sup>50</sup> 고동환, "조선 후기 서울의 생업과 경제활동" 『서울학연구』 9(서울: 서울학연구소, 1997), 105쪽.

<sup>51</sup> 줄고, "20세기 전반기의 민속악계 형성에 관한 음악사회사적 연구"(서울: 서울대 박사논문, 2003).

<sup>52</sup> 이보형, "풍각쟁이 음악고" 『한국민속학』(서울: 한국민속학회, 1979), 제1호.

<sup>53</sup> 이창배, 『한국가창대계』(서울: 흥인문화사, 1976), 164쪽.

이들의 레퍼토리는 19세기 이전부터 기녀를 통해 이어지는 정통 가무가 아니라 당시 시정의 노래였으며, 나아가 이들은 일반 사회 내에서 품위를 지키지도 못했다. 따라서 삼패의 노래는 좌창의 계통이지만 기녀의 노래와 발생 배경이 다르다. 다만 삼패는 시조나 현행 긴잡가와 같은 시정의 소시민의 노래를 거침없이 불렀고, 청자들은 삼패들의 소리를 기생보다 좋아했다. 19세기 말 20세기 초에 이름을 날렸던 寶貝·紅桃·康津·妍妍 등은 삼패 출신이라고 한다.<sup>54</sup> 이처럼 삼패는 19세기 후반부터 소시민의 음악문화적 배경 하에 성장하고 있었지만, 정통 음악계 내에 진입하지는 못했고, 19세기 말경에야 겨우 전문 음악인으로 공인을 받았다 할 수 있다.

한편, 19세기에 전문적으로 노래를 하는 여성으로 무녀를 들 수 있다. 무녀는 제의(祭儀)에 필요한 각종 무가(巫歌)를 부르지만 향간에 유행하는 노래들을 불려서 인기를 얻기도 했다. 고종대에 활동했던 무녀 우란은 당시 시정의 노래를 부르고 있어 주목된다.

李朝末 高宗 때 于蘭이라는 女巫堂이 넋두리 打令調에 時調 歌詞를 가져다 부른 것으로 시작된다. 그 때 于蘭이라는 巫堂이 南山 위에 있는 淫詞 國社堂에서 굿(神祭)을 함에 여러 구경하는 觀客이 雲集하였으므로 于蘭이는 例에 依하여 술(或은 감주)을 팔아 각기 술잔을 돌리어 주매, 勸酒歌 일체로 소리를 할 때 元 巫堂 소리 넋두리 打令을 부르다가 교묘하게도 時調辭說을 가져다가 그 曲에 넣어 부르매, 一般觀衆은 노래하는 同時, 그 중 時調를 잘 부르는 別監들이 和答하기 시작하여 大盛況을 이루었든바 그 때 부르던 歌詞가 前記 노래의 사설을 가져다가 부른 것이라 하여 이름을 노래가락이라 불려오게 된 것이며, 同時에 그 때부터 巷間에 流行되어 온 것이다.<sup>55</sup>

위의 인용문에서 주목되는 점은 19세기 무녀들은 당시 시정의 여성음악가들이 부르는 노래를 불려서 청중들의 인기를 끌었다는 점이다. 그러나 비록 무녀의 노래가 전문적이기는 하지만, 이들이 노래를 불렀던 일차적인 이유는 제의를 수행하기 위해서이고, 음악적 목적은 부차적인 것에 불과했다. 또한 무녀들은 민간 음악계 내에서 음악적 성취를 위해 여타 음악가들과도 경쟁하지 않았다. 따라서 무녀들의 가창은 19세기 음악 향수의 중요한 계기로 작용하고 있음에도 불구하고, 음악계 내에서 이루어지는 여러 가창 행위와 다른 의미를 지닌다 할 것이다.

<sup>54</sup> 이창배, 『한국가창대계』(서울: 흥인문화사, 1976), 164쪽.

<sup>55</sup> 柳世基, 『時調唱法』(1959)(장사훈, 『국악논고』 386쪽 재인용).

## 2) 비-기녀의 레퍼토리

19세기 여성음악가들은 각기 다른 문화적 배경 하에서 성장하고 활동했기 때문에, 공연 방식과 레퍼토리에 있어서도 차이가 있었다. 다음 정노식의 언급은 여성 음악가들 간의 레퍼토리 분배 상황을 보여준다.

朝鮮에 女流劇唱家를 求하자면 巫女 三牌 妓生等を 내놓고는(그밖에 所謂사당패라는 것이 있지만은 애국에 學論할 價値가 없고) 다른 길이 없다. 그러나 巫女는 崇神을 主張하는 것이므로 조에 關하여 여러 가지 詞設이 있으나 통틀어 말하면 所謂노래가락이라는것에 그쳤으며 三牌는 一個 賣笑婦로 전혀 雜歌같은 것에 힘을 썼고 或時調章 부른다는 것도 있기는 있으나 별로히 들을 만한 것이 없었으며 妓生으로 말하면 그學習이 오직 聲樂으로 時調 歌詞 絃樂으로 玄琴 伽倻琴 또 舞蹈 等에 限하였고 雜歌나 唱劇調 같은 것은 絶對禁物이었으니 기껏이 곧 妓生이다.

만일 妓生으로서 雜歌나 唱劇調를 입밖에 내인다면 妓生의 身分은 아주 破滅이다. 四處所 오입쟁이 입에서 한번 그년이라는 말이 나오게되면 이것이 곧 破門이다.<sup>56</sup>

위에서 여성음악가로 제시된 것은 무녀·삼패·기생뿐이다. 사당은 여성음악가 축에 끼지도 못하고 있는데 비해, 무녀를 음악가로 간주하고 있는 점은 흥미롭다 할 것이다. 사당의 음악가로서의 역할이 무시되는 이유는 이들이 상대한 계층이 하층민이었다는 이유도 있었지만<sup>57</sup> 보다 직접적인 이유는 이들이 공공연하게 매춘을 했기 때문이다. 이에 비해 무녀가 여성음악가로 거론된 이유는 시정의 유행 노래를 불렀기 때문이라 할 것이다. 정노식이 여성음악가들을 바라보는 관점은 필자와 다르다 할지라도, 위의 인용문을 통해 각 여성음악가들은 각각의 음악문화적 배경에 따라 레퍼토리 상으로 구별되고 있었음을 알 수 있다. 예컨대, 기녀들이 가곡과 가사를 고수하듯이, 삼패는 현행 긴잡가와 시조를 불렀고, 사당패는 산타령과 현행 통속민요 등을 전문적으로 노래했다. 즉, 19세기 여성음악가들은 활동 영역이나 조직에서뿐만 아니라 레퍼토리에 있어서도 구별이 있었고, 이러한 관행은 대체로 20세기 초반까지 이어졌다.

<sup>56</sup> 정노식, 『조선창극사』(경성: 조선일보사, 1940), 233-234쪽.

<sup>57</sup> 줄고, "19세기의 음악유통" 『한국음악사학보』 제29집(인쇄중).

#### 4. 19세기 여성 음악계 내의 계급구도

19세기 여성음악가들은 개인의 선택에 따라 기녀·사당·삼패가 되는 것은 아니었다. 왜냐하면, 조선시대 공연 집단은 대체로 세습을 통해 유지되었기 때문이다. 다음 인용문은 무당과 재인의 경우를 보여주고 있다

무당은 즉 여무남격(女巫男覲)으로 무당과 재인(才人)은 매양 부부지간(夫婦之間)으로 무당역으로 그 자손들이 전통적으로 인습(因襲)하니 이것도 봉건적 악습(惡習)으로 이네들은 인간 사이에 있어 가장 지천계급(至賤階級)에 구속되어 있어서, 그 자손이 아니면 절대 전습(傳習)하지 못하였다.<sup>58</sup>

위의 인용문은 비록 무당과 재인에 한정되지만, 재인의 활동은 무속 의식을 넘어서 민간 음악계에 영향을 미치기 때문에 시사하는 바가 크다 할 수 있다. 사당패 역시 전문집단이기 때문에, 사당은 재인의 경우와 같이 세습될 가능성이 매우 크다.

기녀의 경우 19세기 성안 상류층을 배경으로 성장했고, 삼패는 도시의 소시민을 배경으로 활동했기 때문에, 기녀·삼패·사당은 19세기에 관례적으로 각자의 조직과 영역에서 구별된다 할 것이다.

19세기 말까지 기녀·삼패·사당은 모두 법적으로는 같은 천민 출신이었지만,<sup>59</sup> 기능적으로 활동상이 구별되었다. 나아가 이들은 음악사회적으로도 불평등한 관계에 놓여 있었다. 여성음악가들 간의 불평등은 여성음악계 내의 계급구도를 통해 살펴볼 수 있다. 여성음악가의 계급구도는 19세기 전기·후기·말기에서 서로 다른 양상을 띤다.

18세기 중반이후부터 기녀들은 가객 및 율객과 성안 상류층을 대상으로 활동하고 있었다. 18세기 중반이후로 사당패가 적극적인 활동을 시작했다. 19세기 전반까지 사당의 이름이 구체적으로 거론되지는 않지만, 본질적으로 사당패는 남녀연합조직이므로 19세기에도 사당의 활동이 있었다 할 수 있다. 이에 비해 19세기 전반까지 삼패들은 성장하지 못했다. 따라서 19세기 전반의 여성 음악계의 구도는 성내의 여향 가객과 함께 활동하는 기녀를 우위로 하고 경강과 시정의 장사에서 활동하

<sup>58</sup> 함화진, “국악50년 회고사” 유고(1949)(『음악생활』 1966년 1월호, 148쪽).

<sup>59</sup> 『금옥총부』에 의하면, 강릉기 홍련(紅蓮)은 사무착오로 양가(良家)의 딸이 기녀로 뽑혔지만(제128번), 이 경우는 사무착오이고 원칙적으로 천민 출신의 여성이 기녀가 되었다.

는 사당을 하위로 하여 형성되었다.

19세기 후반에는, 기녀들을 위한 가집이 다수 편찬되며, 기부역할을 하는 계층이 확대되는 것을 통해 기녀들의 활동이 확대되고 심화되었음을 알 수 있다. 또한 『교방가요』 및 『아양금보』와 같은 가집이나 악보에 사당패의 레퍼토리가 소개되고, 19세기 중반 이후부터 금옥이와 밀양이가 활약했다는 점에서, 사당의 활동 역시 19세기 전반보다는 확대되었다고 할 수 있다. 이에 비해 삼패는 19세기 후반부터 활동하기 시작했으나 음악계에 진입하지는 못하고 있었다. 따라서 19세기 후반까지도 여성 음악계의 구도는 기녀가 우위를 차지하고 사당이 하위에 있었고 삼패가 생겨나기 시작하는 구도였다 할 것이다.

19세기 말, 기녀는 성내의 음악계 내에서 우대 가객, 사계축 가객과 함께 가곡계의 삼각구도를 형성하고 있었다.<sup>60</sup> 사당의 경우, 진고개패 월선이와 산홍이가 떨치고 있었다. 또한 삼패가 비-관기의 하나로서 음악가임을 공인받았으며, 관기 출신 기녀에 가깝게 성장했다. 따라서 19세기 말에 비로소 기녀·삼패·사당이 구별되었다 할 것이다.

기녀·삼패·사당으로 형성된 여성음악계는 이들과 관련된 경제적·문화적 배경에 따라 계급구도가 결정되었다. 기녀는 중인 가객 및 율객과 함께 성내 상류층을 대상으로 활동했고, 삼패는 양민 출신 사계축과 같은 음악적 배경을 갖고 소시민을 대상으로 활동하였으며, 사당은 경강이나 장시 주변에서 활동했다. 따라서 19세기 말에 '기녀-삼패-사당' 순의 계급 구도가 형성되었다 할 것이다.

## 5. 결론

19세기 여성음악가는 음악적 배경과 문화적 배경에 따라 여러 부류로 나누어진다. 이 가운데 전문적으로 음악활동을 한 경우는 기녀·사당·삼패로 한정된다. 19세기 기녀는 18세기 이후부터 지속되던 기생계의 관례들, 예컨대 기생의 출신·활동방식·학습 및 후원체제·레퍼토리 등을 계승하지만 한편으로 변화의 양상을 보

<sup>60</sup> 시조의 창은 띄 송상하였던 것이고, 띄 발달하였던 것입니다. 그 창을 한평생 전문으로 하여 마침내 일가를 이뤄가지고, 그 파류(派流)와 전승이 있었으며 그 거주하는 지방과 처소를 따라 고유한 명칭까지 있었으며, 각기 독특한 창법을 발휘하여왔습니다. 말하자면, 이 경성에서는 이르되 정악(正樂) 기(妓)관 시조, 위대 시조, 사계(四契)집 시조니 하는 따위가 있었으며, 이병기, "가곡의 명칭과 시조의 종류" 『학생』, 1930년, 5월호.

여주고 있기도 하다. 19세기 기녀계에 나타난 가장 큰 변동은 관기의 특권적 지위가 음악계나 일반 사회에서 점차로 사라진다는 점과 기녀계가 각종 시정의 레퍼토리에 대해 열린 태도를 보이며 판소리를 수용하기 시작했다는 점이라 할 것이다. 사당은 19세기 이전부터 등장했다 할 수 있으나 서울 시정의 음악계에서 활발히 활동한 것은 19세기 중엽이고, 주로 경강이나 장시를 중심으로 활동했다. 삼패는 시정의 소시민을 배경으로 성장한 여성음악가로 19세기 후반부터 나타나기 시작하여 19세기 말에는 충분히 성장했다. 이 세 부류의 여성음악가들은 관례적으로 각자의 조직과 활동 영역 및 레퍼토리를 고수하면서 활동했다.

기녀·삼패·사당은 비록 외면상 모두 천민이었지만, 여성음악계 내에서 차지하는 계급적 위치는 달랐다. 여성 음악계 내의 계급은 음악계 내에서 정통성 계승 여부, 활동양상, 이들과 함께 활동한 남자 음악가들의 사회적 지위, 나아가 수용자들의 계급과도 관련되어 있다. 이에 따라, 여성음악계의 최상층은 항상 기녀가 차지했고, 하위층은 사당이 차지했다. 삼패는 19세기 후반 무렵에 성장하기 시작했지만, 이들의 음악계 내에서의 계급은 먼저 활동을 시작한 사당보다 높았다. 따라서 19세기 말에 '기생-삼패-사당' 순의 계급구도가 마련되었다. 이상과 같이 19세기 후반 이후부터 다양한 배경을 갖는 여성음악가들이 활동했으며, 이 시기에 여성의 음악은 특정 계층에 이해서만 향수된 것이 아니라 도시의 전 계층에 의해 향수되었다는 점을 알 수 있다.

이제까지 삼패가 기생의 한 종류로서 하층위의 기생으로 이해되었지만, 삼패의 음악적·사회적 배경은 기녀와 다르기 때문에, 삼패는 하위급 기생이라고 볼 수 없고, 기생과 무관한 다른 종류의 여성음악가로서 설명되어야 한다. 삼패가 기녀보다 하층위에 속해 있는 것 역시, 동질의 집단 내에서는 아니라 여성 음악계 계급구도 내에서 삼패가 기녀보다 하위에 있다고 해석되어야 할 것이다. 19세기 여성음악계 내에서 삼패의 위치와 역할에 대해 이해하는 것은 19세기 후반까지 삼패는 기녀가 아니었다는 것을 이해하는 것이며, 그래야만 19세기 음악계에서 여성들의 역할을 입체적으로 이해할 수 있을 것이다.

# The Female Musicians of the Nineteenth Century in Korea

Kwon Do-hee (Chonbuk National University)

Translated by Kim Jin-Woo (Seoul National University)

## 1. Introduction

The female musicians played a great role in the musical world of the nineteenth century. So far, research on the activities of the female musicians were limited to those of the court, thus, their public activities were not known very well. Furthermore, information on the activities of the female musicians were even misleading. For example, most of the descriptions on the female musicians' public activities were schematic, identifying the musicians with the *kisaeng*<sup>1</sup> 妓生 (female musicians) and dividing them into *il'ae* 一牌 (the first group), *ip'ae* 二牌 (the second group), and *samp'ae* 三牌 (the third group).

The nineteenth century was the period when the female musicians of various musical and cultural backgrounds were active in public. Therefore, this paper will examine the various musical and cultural backgrounds of the female musicians in nineteenth-century Seoul by analyzing the organizational system of diverse groups, the boundary of their activities, and repertoires. Through the analysis, the kinds of the female musicians will be revealed and the existing misunderstandings about female musicians will be corrected.

Based on musical and cultural backgrounds, I divided the female musicians into three types: *kinyŏ* 妓女 (female musicians who play music for the upper class), *sadang* 社堂 (originally, pious woman Buddhist), and *samp'ae* 三牌 (female musicians who play music for the upper class). The female shamans 巫女 were professional singers in

<sup>1</sup> Depending on the syntax, Korean terms may be either singular or plural.

the nineteenth century. Although they sometimes gained popularity by singing popular songs, they mainly sang the shamans songs 巫歌 for the shaman rituals. Thus, they did not compete with other musicians in the folk music circle. However, the female shamans' singing became important for appreciative music in the nineteenth century because it had a different meaning than other female musicians' singing. Therefore, this paper will exclude the female shamans.

## 2. The Female Musicians of the Nineteenth Century

### 1) *Kinyŏ*

The public activities of the *kinyŏ* were distinctive between the early and the late Chosŏn period. The *kinyŏ* of the early Chosŏn period was a servant of the upper-class family and attended the music performances held by her master.<sup>2</sup> However, in the late Chosŏn period, the musical activities and the support and educational system of the *kinyŏ* began to emerge in the professional music field as well. The tradition of the *kinyŏ* of the nineteenth century usually refers to that of the late Chosŏn period.

The *kinyŏ* of the late Chosŏn period is related to the female musicians of the court. According to *Kyŏngdojapchi* 『京都雜誌』 of Yu Tŭk-kong 柳得恭(1749~?), the *kinyŏ* participated in public activities and in the court rituals, and they belonged to the administrative offices such as Naewiwŏn 內醫院, Haeminsŏ 惠民署, Kongjo 工曹, and Sangŭiwŏn 尙衣院 in the eighteenth century.<sup>3</sup> In the nineteenth century *Yŏnyŏn* 娟娟, *Oksosan* 玉簫仙, and *Kyŏngp'ae* 瓊貝 participated in the court banquets, but the *kinyŏ* also formed groups such as the *Kŭmgajiban* 琴歌之班 or the *kye* 契 with the public male musicians such as the *kagaek* 歌客 or the *yulgaek* 律客. The activities of the *kinyŏ*

<sup>2</sup> Ryŏ Chung-dong, "17segi Chosŏnnorae Yŏn'gu" [A Study of the Seventeenth-Century Korean Songs] *Sijoron* [Theory of Sijo] (Seoul: Ilchogak, 1978), 203-213; Kang Myŏng-gwan, "Chosŏn Chŏn'gi Sadaebu ūi Ŭmak Hyangyu ūi Cheyangsang" [The General Aspect of the Upper-Class Literati's Musical Appreciation of the Early Chosŏn Period] *Chosŏnsidae Munhakyesul ūi Saengsŏnggonggan* [The Formational Space of Literary Art of the Chosŏn Period] (Seoul: Somyŏng ch'ulp'an, 1999), 107-156.

<sup>3</sup> Yu Tŭk-kong, *Kyŏngdojapchi* [Seoul Magazine] Vol. 1 <P'ungsok> [Folk Customs] "Sŏnggi" [Female Musicians] (Yi Sŏk-hoe edited and translated, *Chosŏnsesigi* [Chosŏn Almanac] (Seoul: Tongmunŏn, 1991), 192.

were supported by the *kibu* 妓夫, who were mostly from the *chungin* 中人 class (middle class). The *kibu* assisted the *kinyŏ* with their education, finance, and activities.<sup>4</sup> By the end of the nineteenth century, the *kibu* were so active in their support for the *kinyŏ* as to even recruit them by visiting the local regions.<sup>5</sup>

The repertoires of the *kinyŏ* were traditional since the *kinyŏ* were active before the nineteenth century. Their repertoires were mainly *kagok* 歌曲, *kasa* 歌詞, and *ŭmnyul* 音律, using music resources such as *Yukttangbon Ch'ŏngguyŏngŏn* 『六堂本 青丘永言』 (before 1865), *Hŭngbibu* 『興比賦』 (the first half of the nineteenth century), the *Kagokwŏllyu* 『歌曲源流』 (1876), and *Kyobanggayo* 『教坊歌謠』 (1872). In the late nineteenth century, the *kinyŏ* born in the southern province adopted *p'ansori* 판소리 as well.

However, since civil music was highly developed in the nineteenth century,<sup>6</sup> there were a number of non-government *kinyŏ* active at that time, and it was possible for the non-government *kinyŏ* to show their talents in the music field. Examining the various song book compilations, one can assume that there were a great number of talented non-government *kinyŏ*. Furthermore, because the *kinyŏ* business developed based on the entertainment culture and monetary economy, the distinction between the government *kinyŏ* and the non-government *kinyŏ* disappeared as the non-government *kinyŏ* who made a lot of money rode the palanquins and possessed special accessories that had only been used by the government *kinyŏ*. After the mid-nineteenth century, the *kinyŏ* even began to avoid attending the banquets, which were their obligation. These phenomena show that there was a movement among the *kinyŏ* to leave the government and that the social status of the government *kinyŏ* either in the music circle or in the general society was practically degraded.

## 2) *Sadang*

Having a different cultural background from the *kinyŏ*, the *sadang* were active as

<sup>4</sup> Pak Che-hyŏng, *Kŭndae Chosŏn Chŏnggam* [An Unofficial History of the Late Chosŏn Period], 40b8-41a1.

<sup>5</sup> Yi Nŭng-hwa, *Chosŏnhaeŏhwasa* [The History of Female Entertainers in Korea] (Kyŏngsŏng: Sinhansŏrim, 1927), 275.

<sup>6</sup> Choe Yŏng-nyŏn, *Haedongjukchi* [The Ethnography of Korean Folk Culture] (1925) 5a11.

members of the male and female group called the *sadangp'ae* 社堂牌 rather than as individual performers. The women in the group were called the *sadang* 社堂, and the men the *kōsa* 居士, both of whom were led by the man called *mogabi* 모잡이.<sup>7</sup> As the *ch'angu* 倡優 (entertainer) was closely related to the shaman group by blood, the *sadangp'ae* was closely related to Buddhism. In *Kyobanggayo* (1872), Chōng Hyōn-sōk 鄭顯奭 writes “*namch'angyōhwa*” 男唱女和,<sup>8</sup> which refers to the *kōsa* leading the song and the *sadang* responding in a call and response form. Although written in the *p'ansori* text, the “*Pyōngangsoega*” <변강쇠가> of *Sin Chae-hyo* 申在孝 reveals that the role of the *sadang* was more than responding to a call. The *sadang* that appear in the “*Pyōngangsoega*” are Ch'owōl 初月, Kugangsōn 구강선, Ilchōmhong 一點紅, Sōlchungmae 雪中梅, Wōlhasōn 月下仙, and Kūmok 金玉. They performed *ipch'angchapka* 立唱雜歌 (popular songs sung in a standing position) such as “*Sanch'ōnch'omok*” <산천초목>, “*Kalkkabuda*” <갈까부다>, “*Odolttogi*” <오돌또기>, “*Pangat'aryōng*” <방아타령>, “*Chajinpangat'aryōng*” <자진방아타령>, and “*Nollyangch'ang*” <놀랑창> while making gestures with the *sogo* 小鼓 (small drum). This example indicates that the *sadang* could lead a song as well as respond to the call.

There were a number of well-known *sadang* in the nineteenth century: Kūmok 錦玉 (*sadang*) with Ŭit'aek 의택 (*kōsa*) performed together, Miryang 密陽 (*sadang*) of Sōgang 西江 and Chongdae 宗대 (*kōsa*) sang together,<sup>9</sup> and Wōlsōn 月仙 of Chingogae 진고개 group was famous for leading songs well.<sup>10</sup> Furthermore, in 1899 Sanhong 산홍 (*sadang*) and Hakbong 학봉 (*kōsa*) of the Chingogae group was known to have participated in the experimental SP recording.<sup>11</sup> Thus, after the mid-nineteenth century, the *sadang* gained reputation in the public music circle through their excellent

<sup>7</sup> Kwon Do-hee, “19segi ūi Ŭmak Yut'ong” [The Music Circulating System of the Nineteenth Century] *Han'gukūmaksahakpo* [Journal of the Society for Korean Historico-Musicology] Vol. 29, 75-98.

<sup>8</sup> Chōng Hyōn-sōk, *Kyobanggayo* [Songs of the Female Entertainers], 38b (photoprint, *Kugōgungmunhak charyoch'ongsō* [Research Collection of Korean Language and Literature]. Aseamunhwasa, 1976).

<sup>9</sup> Sōng Kyōng-nin, “Seoul ūi Sokka” [The Secular Songs of Seoul] *Hyang't'o Seoul* [Local Seoul] (Seoul: Seoulsisap'yōnch'anwiwōnhoe, 1958), Vol. 2, 73.

<sup>10</sup> Chang Sa-hun, “Sant'aryōngp'ae ūi Mogabi Wōlsōn” [The Mogabi Wōlsōn of the Sant'aryōng Group] *Kugak Myōnginjōn* [Great Performers of Korean Music], 163-167.

<sup>11</sup> *Tongnip Sinmun* [Independence Newspaper] 1899. 4. 2.

talents in singing.

### 3) *Samp'ae*

In the nineteenth century professional female musicians who mainly sang vocal genres such as long-*chapka* 긴雜歌 and *sijo* 時調, called *samp'ae* existed.<sup>12</sup> The long-*chapka* developed into a vocal genre since the mid-nineteenth century, thus the *samp'ae* is a female-musician group which developed since then.

Even though the *samp'ae* and *kinyŏ* both performed *chwach'ang* 坐唱 (songs sung in a seating position), there is a clear distinction between their activities. Whereas the *kinyŏ* dealt with the upper class inside the palace, performing *kagok*, *kasa* 歌詞, and *ŭmnyul*, the *samp'ae* were active outside the *tosŏng* 都城 (walled city), performing *sijo* and popular songs such as the long-*chapka*.<sup>13</sup> Moreover, the *samp'ae* were called *tŏbŏkmŏri* 더벅머리,<sup>14</sup> because they could not afford the pricy *kach'ae* 가채 (a luxurious wig), which the *kinyŏ* wore. The *samp'ae* were accepted as professional musicians only after the mid-nineteenth century. During the late nineteenth century and the early twentieth century the famous musicians Pop'ae 寶貝, Hongdo 紅桃, Kangjin 康津, and Yŏnyŏn 妍妍 were all from the *samp'ae*.<sup>15</sup>

## 3. Conclusion: The Class Structure of the Female Musicians

The nineteenth-century female musicians were divided into *kinyŏ*, *sadang*, and *samp'ae* according to their musical and cultural backgrounds. Each group of the female musicians maintained their support system, activity boundary, and repertoires. Although the *kinyŏ* maintained the conventional practice of their activities, the

<sup>12</sup> Sŏng Kyŏng-nin, "Seoul ūi Sokka" [The Secular Songs of Seoul] *Hyangt'o Seoul* [Local Seoul] (Seoul: Seoulsisap'yŏnch'anwiwŏnhoe, 1958), Vol. 2, 52.

<sup>13</sup> Ko Tong-hwan, "Chosŏn Hugi Seoul ūi Saengŏp kwa Kyŏngjehwalttong" [Occupations and Economic Activities of Seoul of the Late Chosŏn Period] *Seoulhakyŏn'gu* [Research on Seoul] 9 (Seoul: Seoulhakyŏn'guso, 1997), 105.

<sup>14</sup> Yi Ch'ang-pae, *Han'gukkach'angdaegyŏ* [Introduction of Korean Songs] (Seoul: Honginmunhwasa, 1976), 164.

<sup>15</sup> *Ibid.*, 164.

educational and patronal system, and the repertoires that were performed since the eighteenth century, there were changes as well. The *sadang* appeared before the nineteenth century, but it was in the mid-nineteenth century that they began to be active in the public music circle of Seoul — especially in the areas of Kyōnggang 京江 and Changsi 場市. The *samp'ae* were also female musicians that performed to please the petit-bourgeois in Seoul. They appeared in the second half of the nineteenth century and grew to become a part of the female-musician circle in the late nineteenth century.

Even though the *kinyō*, *samp'ae* and *sadang* were all from the outcast, their statuses in the circle of female musicians were distinctive. The female musicians' statuses were determined by their activities, the inheritance of the authoritative tradition in the music field, the social classes of the male musicians with whom the female musicians performed, and those of the audiences. Accordingly, the *kinyō* took the highest position in the female musicians society, and the *sadang*, the lowest. Although the *samp'ae* began to grow in the second half of the nineteenth century, their status in the music field was higher than that of the *sadang*. Thus, the hierarchical structure of the female musicians in the late nineteenth century was formed as follows: the *kinyō* was the highest, the *samp'ae*, the middle, and the *sadang*, the lowest.

So far, the *samp'ae* was regarded as a lower class in the *kinyō* hierarchical structure. However, since the musical, cultural, and social background between the *kinyō* and the *samp'ae* are different, the *samp'ae* should be viewed as another type of female musician group rather than a lower-class *kinyō*.