

17세기 음악적 판타지에 대한 소고
의인화된 자연 개념에 근거한 유희와 자유의 예술적 재현

박 윤 경

1. 서론
2. 자연의 장난, 루수스(Lusus)
3. 정원, 자연과 예술 간 대비의 공간
4. 음악적 판타지
5. 결론

개 요

17세기 전반은 다양한 양식들의 분류와 목록화가 활발하게 이루어진 시기로서 이 시기 주요 논서들은 음악의 기능이나 특징, 작곡의 전략에 따른 여러 양식들 가운데 판타지 양식과 관련 장르들도 포함시키고 있다. 판타지라는 용어는 장르나 개념 모두에 있어서 당시의 표준적인 작곡 규칙들로부터 자유와 일탈을 허용한다는 의미로 일관되게 사용되었다. 판타지의 개념화는 제2작법의 이상이 기악 음악 작곡에서도 유효했음을 입증하는 한편, 즉흥연주 전통과 관련 장르들에 대해 변화하는 시각도 반영한다. 17세기의 문화적인 맥락에서 볼 때 자연성과 인공성, 또는 자연과 예술에 관한 인식이 증대되는 상황 속에서 음악적 판타지가 논의되었다는 점이 주목된다. 특히 동시대 과학 문헌에서 발견되는 의인화 된 자연의 장난이라는 의미의 ‘루수스’(Lusus) 개념을 통해 자연의 다양성에 대한 견해, 자연성과 인공성에 대한 견해들을 살펴볼 수 있다. 이 루수스 개념은 동시대 조경 예술에도 적용되는데, 자연과 예술 간 조화를 고안하고 다양성을 실험하는 공간인 정원 양식에 그러한 개념이 반영되었다. 본 논문은 음악에서의 판타지를 대위법 규칙으로부터의 자유를 허용하는 장르들과 연관시킬 뿐 아니라 보다 포괄적인 ‘예술적 자유’의 개념으로서 고찰하며, 이것을 동시대의 지적이고 문화적인 맥락 내의 자연성과 인공성의 개념과 함께 살펴보고 있다.

주제어: 자연성, 인공성, 루수스, 정원, 판타지, 예술적 자유, 토카타

1. 서론

장르 분류에서 판타지아(Fantasia)라는 용어를 언급한 초기의 저자들 중 세바스티니(Claudius Sebastini)는 『음악의 아름다움』(*Bellum musicale*, 1563)이라는 논서에서 푸가와 판타지아를 비교하면서 판타지아에서는 보다 “자유로운” 방식의 모방 서법이 나타난다고 설명한다.¹⁾ 이 ‘자유’란 대위법 규칙으로부터의 자유를 말하는 것으로, 여기서 비롯된 즉흥연주의 인상이 판타지아 장르의 주된 특징으로 제시되고 있다. 1600년 무렵에는 즉흥연주법이나 즉흥연주에서 파생된 장르들을 설명하는 논서들이 다수 등장하는데, 이제는 즉흥연주가 일반적인 관행이라기보다 특수한 기술이 되었으며 애써 습득해야 하는 영역으로 옮겨갔음을 알 수 있다.²⁾ 즉흥연주가 양식화 된 대표적인 장르는 토카타였다. 17세기 초 토카타 장르의 주요 출판물로는 프레스코발디(Girolamo Frescobaldi)의 《토카타와 파르티타 1권》(*Toccate e Partite I*, 1615)을 들 수 있다. 이 모음곡집의 서문에서 프레스코발디는 신앙식 또는 제 2작법을 둘러싼 그간의 논의를 인지한 듯 감정(Affetto)의 표현을 강조하고 즉흥연주의 인상을 주기 위한 연주상의 지침들을 명시하였다. 이 토카타들은 대위법적인 부분, 보다 자유로운 파사지오(Passaggio) 부분, 화음적인(Chordal) 부분 등 다양한 분위기와 양식들이 빈번히 교대되는 구조를 지니는데, 프레스코발디는 연주자들에게 기보된 내용에 얽매이지 말고 부분들을 발췌해서 연주할 수 있으며 템포도 자유롭게 해석할 것을 권한다. 이처럼 감정의 표현과 연주상의 자유를 지지하는 관행과 장르들이 대두되던 시기에 음악적 판타지를 정의하려는 시도들이 나타났다는

1) Gregory Butler, “The Fantasias as Musical Image,” *Musical Quarterly* (1974), 603-604.

2) 대표적인 저자들로 디루타(Girolamo Diruta, 1603)와 반키에리(Adriano Banchieri, 1609/1614)를 들 수 있다.

점에 주목할 필요가 있다. 토마스 몰리(Thomas Morley, 1597), 프레토리우스(Michael Praetorius, 1619), 메르센(Marin Mersenne, 1636), 키르허(Athanasius Kircher, 1650)는 판타지아 또는 판타지 양식(Stylus phantasticus)을 정의한 주요 저자들로서 이들이 공통적으로 강조하는 판타지의 속성은 대위법의 규칙들로부터 어느 정도의 자유를 허용한다는 점이며, 이러한 속성을 예시하는 장르들로는 토카타, 프렐류드, 판타지아, 카프리치오, 소나타가 있다.³⁾

판타지나 예술적 자유에 관한 논의가 활발해진 배경에는 동시대의 경험주의적 방법론에서 감각과 상상력의 가치를 주목하게 된 경향이 있었다. 17세기 초까지만 해도 상상력은 감각과 함께 이성의 지배를 받아야 하는, 신뢰할 수 없고 불안정한 정신 기관으로 간주되었다. 그러나 이탈리아의 사르피(Paolo Sarpi)나 영국의 베이컨(Francis Bacon)의 경험주의적 방법론이 대두되면서 감각과 상상력은 점차적으로 독립적인 가치를 인정받게 되고, 이후로 토마스 홉스(Thomas Hobbes), 존 로크(John Locke), 조셉 애디슨(Joseph Addison)을 거치면서 이성으로부터 상상력의 해방이 강조되기에 이른다.⁴⁾ 상상력은 17세기 과학자들에 의해서도 중요하게 다루어졌다. 그들은 자연 현상을 연구하고 해석하는데 보다 정밀한 관찰과 실험의 방법을 사용하는 한편 상상력과 문학적인 수단을 동원하거나 예술과 연관 짓기도 했다. 이것을 르네상스의 자

3) Thomas Morley, *A Plain and Easy Introduction to Practical Music* (London, 1597), Part III, 180; Michael Praetorius, *Syntagma musicum*, vol. III (Wolfenbüttel, 1619; reprint, Kassel: Bärenreiter, 1958-1959), 21; Marin Mersenne, *Harmonie Universelle Contenant la Théorie et la Pratique de la Musique* (Paris, 1636; reprint, Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1963), 'Traites de la voix et des chants', ii, 164; Athanasius Kircher, *Musurgia universalis* (Rome, 1650), Book 7, 585.

4) Gary Tomlinson, *Monteverdi and the End of the Renaissance* (Oxford: Clarendon Press, 1986), 7; Francis Bacon, *On the Advancement of Learning* (London, 1605), Book 2, IV:1, XII:1.

연 철학과 근대 과학 사이의 과도기적인 경향으로 볼 수도 있는데, 본 논문은 합리와 비합리, 근대와 전근대 사이의 대립이 아닌 이 시대 과학자들이 전 세대로부터 전수한 전통적 사유방식과 메타포에 대한 포용적인 태도에 초점을 두고자 한다. 다시 말해 그들이 당시의 과학으로 해명할 수 없었던 자연 현상들을 해석하는 도구로서 그러한 유산을 적극 활용했다고 보는 것이다. 여기서의 중요한 개념 한 가지는 자연을 의인화하여 장난스럽게 창조하는 존재로 그리고 있는 ‘루수스’(Lusus)이다. 루수스 개념은 동시대 조경 예술에도 적용되는데, 자유 대 질서, 자연 대 예술이라는 대립되는 소재들을 전시하고 다양성과 조화를 실험하는 공간이 바로 정원이었다. 본 논문에서는 17세기 루수스 개념과 정원 양식에서 추구된 가치들이 동시대의 음악적 판타지 개념과 판타지 장르들의 작곡 전략과 많은 부분 상통하고 있음을 살펴보고자 한다.

2. 자연의 장난, 루수스(Lusus)

17세기의 자연철학자 보름(Olaf Worm)은 자신이 소장하고 있던 『자연사 박물관의 목록』(*Museum Wormianum*, Louvain, 1655)에 “자연은 세상의 모든 자연 산물들의 모양에 기발한 장난(Lusus)을 쳐놓았다”고 적고 있다.⁵⁾ 17세기의 자연철학자들은 루수스를 자연에서 발견되는 역설적이거나 다양한 특징들을 탐구하고 자연과 인간 사이의 역동적인 상호 관계를 도출해 내기 위한 하나의 범주로 정의했다. 루수스는 자연과 인간에 대한 세밀한 관찰의 산물로서 꽃, 암석, 조개 등 자연 산물의 극도로 다양한 형태, 색, 무늬를 보고 느끼는 경외감의 시적인 표현이기

5) Paula Findlen, “Jokes of Nature and Jokes of Knowledge: The Playfulness of Scientific Discourse in Early Modern Europe,” *Renaissance Quarterly* 43/2 (1990), 292.

도 했고, 호기심과 상상력을 자극하는 신비로운 자연 현상을 이해하기 위한 학문적 도구이기도 했다.⁶⁾ 만약 불가해한 현상을 단순히 불합리나 무질서에 속한 것으로 분류해 버렸다면 그것은 과학의 영역은 물론이고 아예 학문의 영역으로부터 배제되고 말았을 것이다.

루수스는 기이한 외형적 특징을 지닌 대상들을 통해 자연의 신비와 복잡성에 대한 탐구를 배양한 중요한 학문적 범주로서 예술과도 긴밀한 연관성을 보여준다. 즉, 루수스는 일반적인 아름다움의 기준에서 볼 때 추하다고 경시되었던 대상들에 대해 불쾌하거나 두렵다는 감정의 경계를 가상적 주체로서의 자연이 장난한다는 메타포로 허뭇으로써 추한 것에 대한 고정관념을 뒤집는 역할을 했다. 이런 점에서 루수스는 기괴하거나 희극적인 잠재력을 지닌 소재들의 예술적 가치를 개발하게 된 지적인 조류를 반영하고 있다.

루수스 개념의 탄생은 특히 문학적 유산에 크게 빛지고 있다. 문학의 고전들인 플리니(Pliny the Elder)의 『자연 이야기』(*Naturalis historia*)와 오비디우스(Publius Ovidius)의 『변신』(*Metamorphoses*)은 자연을 배경으로 하여 풍부한 은유적 소재들을 제공하며 16세기에 널리 유포되고 크게 부흥된 대표적인 고전들이다. 플리니는 자연을 화가에 비유하고 있다.

자연은 자신의 재능과 장난기에 의해 조개나 꽃과 같은 자연 산물에 다양한 형태, 색, 무늬를 그려 넣었다. 이러한 창조물들은 우리에게 경이로움을 자아내고, 자연에게는 즐거움을 준다.⁷⁾

6) Findlen, "Jokes of Nature and Jokes of Knowledge," 302-303. 거인이나 난쟁이는 일반인과 신체 기관의 본성은 같지만 크기와 비율에 있어서 신기한 특성을 지니고, 산호와 히드라는 동물, 광물, 식물의 경계를 넘나드는 특성 때문에 루수스의 좋은 사례가 되었다.

7) Findlen, "Jokes of Nature and Jokes of Knowledge," 296.

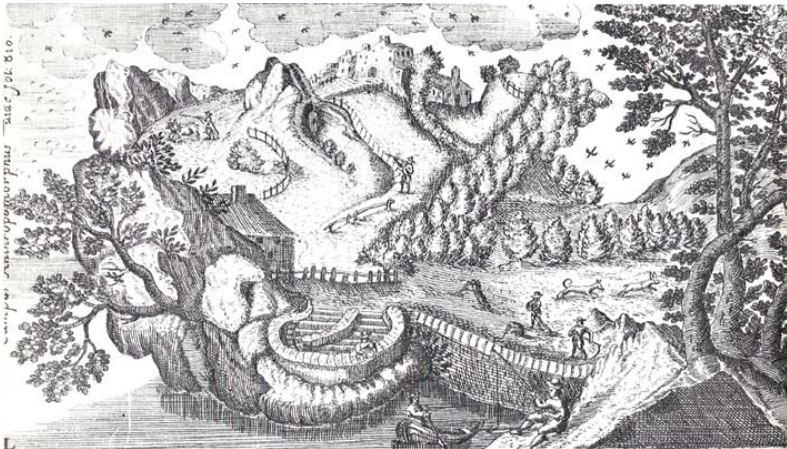
‘자연은 화가’라는 메타포의 위력은 17세기에도 유효했다. 1651년 암석학자 모스카르도(Lodovico Moscardo)는 암석들을 관찰하던 중 자연이 예술을 사용해서 “장난”치는 것을 발견했다고 서술했다. 그리고 마치 유명한 “화가”의 손으로 그려진 듯 돌 안에는 나무, 짐, 초원의 형상이 펼쳐져 있다고 기록했다.⁸⁾ 『우주의 음악』(*Musurgia universalis*, 1650)이라는 논서에서 판타지 양식을 정의한 키르허는 로마 대학 내에 박물관 건립을 추진한 인물이기도 한데, 대리석의 무늬에서 도시와 산들의 전경과 유사한 이미지들을 찾아내어 『빛과 어두움의 위대한 예술』(*Ars Magna lucis et umbrae*, 1646)이라는 논서에 삽화로 실은 바 있다.

이렇게 자연의 산물들을 관찰하는 루수스의 방법은 근대 과학의 접근법이나 화법과는 사뭇 달라 보인다. 그것은 사물의 내적인 성질보다는 외형적인 특징에 치중하는 미학적 성향을 띠고 있다. 또한 전통적인 자연철학에서 우주 질서나 행성의 움직임이 인간의 몸과 영혼에 대해 상응 관계를 지녔다고 추론했듯이 자연의 사물들 간에서 그러한 관계를 찾아내고자 시도했다. 이처럼 루수스는 자연에 숨겨진 원리를 찾는다는 점에서 신비주의적이라고 볼 수도 있으나, 그 방법론은 추론을 넘어 세밀한 관찰에 근거하고 있다. 그것은 형태, 비율, 광학 등의 연구를 통해 사물들 간 유사성과 동질성을 식별해 내는 방법이다. 이러한 해석 체계 안에서 자연은 기이한 현상을 창조하고 장난치는 주체로 그려진다. 자연은 창조의 일상에서 벗어나 일탈을 즐기고 하나의 창조물을 모방하여 또 다른 산물을 창조해 낸다. 키르허는 이러한 자연의 ‘모방하는’ 행위를 모방하고자 하는 의도에서 환상적인 풍경화를 한 장 소개한다. 그것은 1590년경 제작된 《인간 형상의 정원》(*Campus anthropomorphus*)이라는 작자 미상의 판화인데, 언덕에 위치한 정원의 목가적인 풍경화를 시계 방향으로 90도 돌려 보면 수염 난 얼굴의 옆모습과 같은 기괴한 형상

8) Findlen, “Jokes of Nature and Jokes of Knowledge,” 298.

으로 변한다(그림 1).⁹⁾ 테크닉 상으로 전경과 배경의 원근법은 다소 부정확하지만 형태와 명암을 치밀하게 계산함으로써 거리와 각도를 달리 함에 따라 두 가지 형상 모두가 그럴듯하게 드러나도록 의도한 것이다.

<그림 1> 키르허, 『빛과 어두움의 위대한 예술』(1646) 중에서
문탈티 추기경의 로마식 정원인 《인간 형상의 정원》



이처럼 자연의 산물인 착시 현상을 활용하는 시도는 앞서 언급한 자연 산물들 간의 상응 관계나 의인화된 자연의 메타포를 인식했다는 증거인데, 유사한 실험을 보여주는 미술 작품들이 이미 16세기 초반부터 나왔다. 그것은 형태와 각도를 왜곡한 이미지를 통해 익살스러운 속임수를 쓰는 방법으로서 후일 ‘왜상의, 또는 일그러진(Anamorphic) 그림’이라고 불렸다.¹⁰⁾ 이 테크닉이 사용된 가장 유명한 작품으로 홀바인

9) Jurgis Baltruaitis, *Anamorphic Art* (Paris, 1969), translated by W. J. Strachen (Cambridge: Chadwyck-Healey Ltd., 1976), 83-84. 혹은 그 역의 해석(처음에 사람 형상으로 보였던 것이 다른 각도에서 보면 정원으로 보이는)도 가능하다.

10) Baltruaitis, *Anamorphic Art*, 86. ‘왜상’(Anamorphosis)이라는 단어는 1657년 쇼트(Gaspar Schott)의 저서 『우주론』(*Magia universalis*)에 처음 등장한다.

(Hans Holbein the Younger)의 《대사들》(The Ambassadors, 1533)이 있다. ‘메멘토 모리’(Memento mori, 죽음을 기억하라)라는 전통적 주제에 기초한 이 작품에서 일그러진 해골 형상은 감상자가 위치를 측면으로 옮기고 그림의 주인공들로부터 초점을 뺄 때에 비로소 온전히 드러난다(그림 2). 탁자와 바닥의 사물들은 지식과 부귀영화의 상징물로서 사실적으로 제시되어 있는 반면 해골은 착시라는 자연 현상을 통해 간접적으로 죽음을 드러낸다.¹¹⁾

<그림 2> 홀바인, 《대사들》(1533)



16세기 후반에 활동했던 아르심볼도(Giuseppe Arcimboldo)의 회화 역시 현대의 매직 아이 퍼즐처럼 기괴한 형상을 통해 착시의 인상을

11) Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-fashioning: From More to Shakespeare* (Chicago: University of Chicago Press, 1980), 20.

창출하고 있다. 이러한 퍼즐 이미지의 테크닉은 후일 ‘아르침볼도풍’(Arcimboldeque)이라고 불렸다(그림 3).¹²⁾ 이것은 꽃이나 나무와 같은 자연 산물들의 색, 형태, 비율 등을 분석한 후 재료들을 분해하거나 재배열함으로써 사람의 얼굴 같은 또 다른 이미지가 기묘하게 드러나도록 하는 테크닉이다. 다양한 재료들로 재구성된 형상의 색과 선들이 언뜻 보기에는 혼란스럽고 거칠고 미비한 듯하지만, 전체적인 윤곽 속에서 차츰 치밀한 분석과 계산에 따른 구조, 명암, 질감의 디테일을 발견해 가도록 의도되어 있고 감상자의 역동적인 관찰과 흥미를 이끌어낸다. 무엇보다 두드러지는 특징은 이처럼 기괴한 이미지를 통해 이상화된 아름다움과 기품을 지향하는 초상화 양식에 대한 고정관념을 전복시키고 있는 예술가의 장난스러운 의도이다.

<그림 3> 아르침볼도, 《겨울》(1573)과 《꽃》(c.1591)



루수스의 범주는 17세기 과학 실험에서도 중요한 역할을 했다. 일반 대중에게 공개되던 과학 실험은 연극의 형식을 빌려 진행되곤 했는데 실험 과정을 비롯해서 실험 도중에 발생한 신기한 현상들을 기록한 목

12) Findlen, “Jokes of Nature and Jokes of Knowledge.” 316.

격담들이 남아있다. 연금술과 근대 과학 사이의 경계는 아직 모호한 단계였으므로 연금술적 실험은 금속과 약제의 제조로부터 인간 영혼의 정화를 아우르는 오비디우스의 『변신』의 과학적 버전에 해당했다. 이처럼 연극과 메타포의 수단을 십분 활용했던 과학 실험들은 오락적인 효과 뿐 아니라 도덕적 교화의 효과도 발휘하였다. 착시 현상에 착안하여 일그러진 상을 만들어 내는 특수 거울이 과학 연극 무대에 자주 등장했는데 그 효과는 ‘메멘토 모리’ 회화에서와 마찬가지로였다. 마치 환영과 같이 일그러진 상과 기형적인 이미지를 통해 자신을 바라보는 방식은 외형에 얽매어 살아가는 인간 실존의 무상함과 모순됨을 적나라하게 보여주는 계몽적인 역할도 했다.¹³⁾ 이러한 맥락에서 루수스는 과학과 예술이 공유하는 메타포의 효력을 입증하고 있다.

3. 정원, 자연과 예술 간 조화의 실험실

루수스가 지닌 메타포의 잠재력은 특히 조경 예술에서 두드러진다. 오랫동안 정원은 자연과 예술 간의 조화를 고안하고 실험하는 공간이 되어 왔다. 르네상스 시대의 문헌들에 따르면 정원은 신체의 건강을 위한 공간일 뿐 아니라 점성술이나 종교에 있어 중요한 상징성을 지닌 공간이기도 했다. 즉, 정원은 자연 속에서 신선한 공기와 햇빛을 만끽할 수 있도록 계획되어야 했고, 인간 영혼에 영향을 미치는 우주 질서를 모방하거나 성경 속의 에덴 동산이나 갯세마네 동산을 모방하여 만들어져야 했다.¹⁴⁾ 사물을 묘사하는 방식에 있어서 정밀한 관찰이 중요시

13) Findlen, “Jokes of Nature and Jokes of Knowledge,” 321-322.

14) 정원의 상징적 의미는 John Dixon Hunt, *The Italian Garden* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), 제 2, 3장; 신혜승, “18세기 영국의 랜드스케이프와 사운드스케이프,” 『음악학』 18 (2010), 39-41 참조.

되고 천문학적인 진실들이 발견되어 감에 따라 정원의 상징적 의미는 점차적으로 약화되어 갔다. 그럼에도 불구하고 17세기 조경 예술에서는 일상으로부터 벗어나 판타지와 목가적인 분위기를 느낄 수 있는 공간의 창조, 그리고 자연의 모방이 중요한 관건이었다.

17세기 유럽의 조경 예술에서는 르네상스 미술에서 대두되었던 두 가지 모방 방식들, 즉 ‘이상적’ 모방과 ‘사실적’ 모방 간의 대립이 부각된다. 이상적 모방의 지지자들은 자연의 결함을 제거하거나 보완함으로써 이상화된 아름다움을 창조하는 능력을 중시하고, 사실적 모방의 지지자들은 그러한 결함까지도 자연의 일부로 보고 모방의 대상으로 취급했다. 후자의 입장이 바로 루수스 개념과 상통한다. 대립되는 모방 방식들은 국가 양식에도 반영되었다. 이탈리아식 정원은 자연의 풍경을 그대로 살린 목가적인 양식으로 유명했던 데 반해 프랑스식 정원은 질서와 기하학이 두드러지는 양식으로 특징지어졌다.¹⁵⁾ 그러나 이러한 이분법을 넘어서 이탈리아 양식의 정원에 필적한다는 명성을 얻을 정도로 자연주의와 다양성을 보여주는 유명한 프랑스 정원들도 있었는데, 루에(Rueil) 정원이 그러한 예였다. 유럽의 조경 양식에 대한 문헌들은 주로 귀족들이 여행 중 남긴 기행문들이 주를 이룬다. 특히 영국의 여행자들은 이탈리아식 정원을 선호하는 편이었으며 조경 양식에 드러난 다양성과 풍부한 상상력을 극찬했다. 피터 헤일린(Peter Heylyn)은 1625년 루에 정원을 방문하여 “멜랑콜리”와 “혼란”을 즐겼다고 묘사했으며, 존 에벌린(John Evelyn)은 1644년 루에 정원의 “다채로운 풍경”이 여느 이탈리아식 정원을 능가한다고 적고 있다.¹⁶⁾ 동시대의 헨리 워튼 경(Sir

15) John Dixon Hunt, *Garden and Grove: The Italian Renaissance Garden in the English Imagination: 1600-1750* (London: J. M. Dent & Sons Ltd., 1986), 83, 97.

16) Kenneth Woodbridge, “The Architectural Adornment of Cardinal Richelieu’s Garden at Rueil,” *The History of Garden Design*, edited by Monique Mosser and Georges Teyssot (London: Thames and Hudson, 1991), 169.

Henry Wotton) 역시 이탈리아식 정원에서 “즐거운 혼란”에 빠져들었던 여행담을 남기고 있다.¹⁷⁾ 이들의 눈을 즐겁게 했던 정원들은 바로 자연의 풍경을 사실적으로 모방한 양식으로서 걷는 동안 계속해서 새롭고 신기한 전망이 눈앞에 펼쳐지는 것이 특징이었다. 그 안에는 식물과 조각상들이 질서정연하게 정렬된 공간도 있는가 하면 나무숲이나 풀숲 사이로 나있는 구불구불한 산책로와 비탈길들, 델랑콜리에 빠지게 하는 외진 느낌의 오솔길들, 미로, 인공 동굴(Grotto), 과수원, 포도원, 온실, 분수, 연못 등이 자유롭게 배열되어 있었다. 여기서 여행자들의 관심을 모았던 가장 큰 특징은 바로 다양성으로서 ‘혼란’에 이를 만큼 다채롭고 신기한 광경에 큰 가치를 두었음을 알 수 있다. 이탈리아의 피에솔레(Fiesole)와 플로렌스(Florence)에 위치한 메디치 가문의 정원들은 여러 구획들로 나뉘어져 질서와 자유의 전경을 동시에 전시했고 호기심과 모험심을 자극하는 다양한 산책로들과 오솔길들을 지닌 것으로 유명했다.

정원의 구성 요소들 중에는 소위 ‘호기심의 전시장’(Cabinet of curiosity)이라 불리는 것이 있었다. 이것은 마치 박물관처럼 자연과 예술의 기묘하고 희귀한 수집품들을 모아 놓은 장소를 말한다.¹⁸⁾ 즉, 이 단어는 영국인들이 고안해 낸 표현이지만 정원의 박물관적인 특징은 유럽 전역에서 발견되었다. 한편으로 16세기부터 나타난 공공 박물관들의 한 가지 형태가 바로 정원 양식의 박물관이었다고 볼 수도 있다. 피사(Pisa)에는 1543년 최초의 공공 식물원이 건립되었는데 1640년대

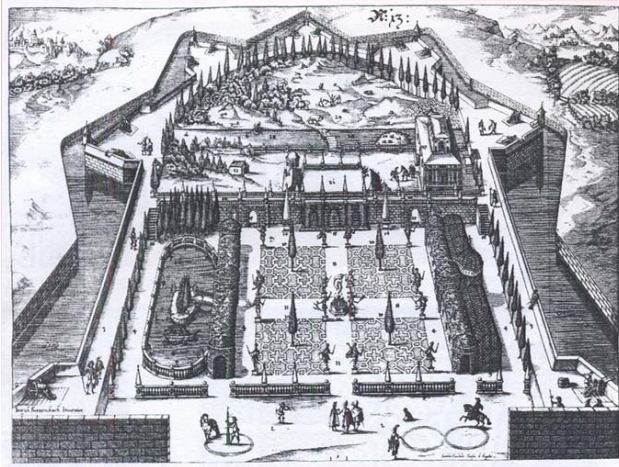
17) Sir Henry Wotton, *Elements of Architecture* (London, 1624), 109-110, Hunt, *Garden and Grove*, 10.

18) *The Oxford English Dictionary*, Vol. IV, 143-144, Francis Bacon, *Essays* (London, 1625), Chapter 46 ‘of Garden’. 17세기 영국에서 ‘Cabinet’이란 단어는 정원 내에 위치한 별채란 뜻으로도 사용되었고, ‘Curiosity’란 호기심이라는 일반적인 의미 외에 신중하고 집요하며 과학적인 관찰 방식, 또는 진귀하거나 기발한 자연 산물이나 예술품을 뜻하기도 했다.

에 이 명소를 방문했던 존 에벌린은 희귀한 자연 산물들인 “돌, 광석, 조개, 박제된 동물들로 가득 찬 전시장”에 대해 기록했다.¹⁹⁾ 독일의 건축가 푸르텐바흐(Joseph Furtenbach)는 희귀한 자연 산물과 예술품 수집가로도 유명했는데 자연주의적인 이탈리아 정원 양식을 독일에 본격적으로 도입한 인물이었다. 푸르텐바흐가 소장했던 정원은 일종의 야외 박물관이라 볼 수 있으며 그가 식물학과 암석학에 대해 얼마나 해박했는지를 입증해 준다. 푸르텐바흐의 『도시 건축』(*Architectura civilis*, 1628) 중 《상상의 정원》은 자연적인 구역과 인공적인 구역으로 이루어진 이탈리아식 정원의 조감도이다(그림 4a). 이 《상상의 정원》이 당시 실재하는 정원을 모델 삼았는지는 확실치 않으나 흥미롭게도 반세기 후에 그려진 파두아의 정원 구조와 매우 흡사하다(그림 4b).

19) John Evelyn, *The Diary of John Evelyn*, edited by E. S. de Beer (Oxford: Clarendon Press, 1955), vol. II, 181.

<그림 4a> 조세프 푸르텐바흐, 『도시 건축』(1628) 중 《상상의 정원》



<그림 4b> 코친(N. Cochin)과 데브와(Martial Desbois)의 판화(1683),
파두아의 《빌라 모로시니》(Villa Morosini)²⁰⁾



20) Hunt, *The Italian Garden*, 104.

두 정원 모두 자연 그대로의 풍경을 최대한 살린 구역과 인공적이고 기하학적인 구역을 병치함으로써 판타지의 공간과 질서의 공간을 한번에 즐길 수 있도록 설계되었다. 베이컨도 이러한 다양한 테마의 구역들로 나뉜 정원에 대해 상세하게 묘사한 바 있다. 그가 설명한 정원 구조에는 황야나 사막 구역이 있는데, 이 공간은 인간의 손이 닿지 않은 자연 그대로의 야생 생태를 모방하는 방법을 사용하여 잡초, 덩굴, 구불 구불한 오솔길, 야생 식물들로 가득하며 질서 정연한 양식의 구역과 극한 대조를 이룬다.²¹⁾

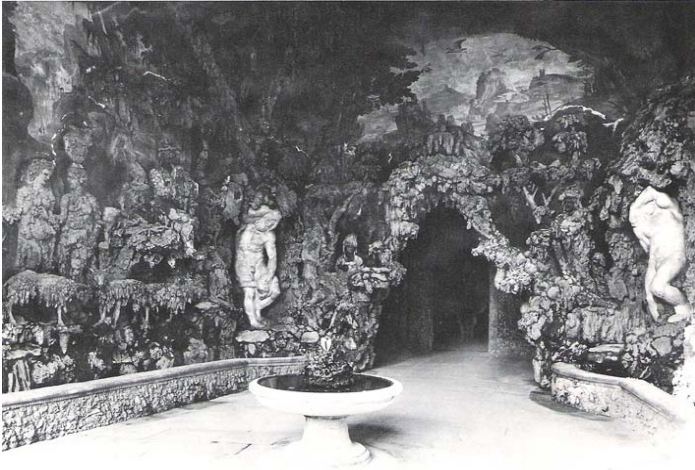
인공 동굴 역시 자연 동굴을 그대로 모방한 형태로서 정원을 이루는 자연 산물과 예술품들을 기발하고 장난스럽게 진열하기 위한 중요한 장치였다. 푸르텐바흐는 『신(新) 이탈리아 기행』(*Newes Itinerarium Italiae*, 1627)에서 이러한 인공 동굴이 예술품, 이국적인 공예품, 조개를 박은 조각상, 분수, 폭포, 수로, 신화 속 장면이나 우주를 묘사한 벽화, 거울 등으로 이루어져 있다고 기록했다.²²⁾ 16세기 말 부온탈렌티(Bernardo Buontalenti)가 설계한 플로렌스의 보볼리(Boboli) 정원은 당대의 최신 테크놀로지를 총망라하는 듯 수로와 분수 장치들을 갖추었고 그로테스크한 석상들이나 환영을 불러일으킬 듯한 그림 등 최고의 예술 작품들을 전시하고 있는데, 이것들이 마치 인공적인 것이 아니라 자연에서 비롯된 것처럼 보이도록 의도한 점이 주목할 만하다. <그림 5>는 오비디우스의 『변신』에 나오는 한 가지 사건, 즉 인류가 모두 돌로 변한 재앙의 장면을 사실적으로 그리고 있다(그림 5).²³⁾

21) Bacon, *Essays*, 266-279.

22) Hunt, *Garden and Grove*, 75.

23) Paul Barolsky, *Infinite Jest: Wit and Humor in Italian Renaissance Art* (Columbia & London: University of Missouri Press, 1978), 157.

<그림 5> 부온탈렌티, 보볼리 정원의 인공 동굴



17세기 동안 질서정연한 구역과 자연 그대로의 풍경을 병치함으로써 다양성을 즐기는 방식이 선호되면서 자연주의적인 정원에 대한 취향은 계속적으로 발전해 갔다. 이 과정에서 발견되는 한 가지 아이러니는 자연주의를 추구한 결과 인공성이 강화되었다는 점이다. 즉, 예술을 통해 눈을 ‘속이고’(Deceive) 자연을 ‘가장하기’(Disguise) 위해 사실상 인공적인 수단들이 더 많이 동원되었던 것이다. 이러한 조경 예술의 방식에 대해서는 상반된 비평들이 나타났다. 예술이 자연을 모방하고 나아가 자연을 능가할 수도 있다는 견해가 있었는가 하면, 다른 쪽에서는 자연을 가장하려는 시도가 너무 인공적이며 과장되고 유치하다고 보기도 하였다.²⁴⁾ 이러한 견해들은 예술이 자연을 모방한다는 전통적인 개념을 넘어서 자연과 예술을 동등한 위치에서 비교함으로써 예술이 자연을 가장할 잠재력도 있고 자연을 능가할 수도 있다는 신념을 드러낸다.

24) Hunt, *Garden and Grove*, 92-93.

이처럼 자연과 예술, 자연성과 인공성에 대한 인식이 발전되어감에 따라 눈을 속이고 자연성을 가장하는 방법이 예술 작품을 창조하고 향유하는 중요한 수단으로 자리 잡게 된다.

4. 음악적 판타지

키르허 등의 저자들이 판타지를 정의하면서 언급한 장르들로는 토카타, 프렐루드, 판타지아, 카프리치오, 소나타가 있다. 카프리치오나 판타지아는 토카타와 비교할 때 대위법 규칙에 좀 더 충실한 편이지만 다양성을 추구하면서 장난이나 일탈의 순간을 포함하기도 한다. 한 예로 프레스코발디의 《라솔파레미 주제에 의한 카프리치오 4번》(Capriccio IV sopra la, sol, fa, re, mi, 1624)은 대선율의 반음계주의를 통해 혼동이나 일탈의 느낌을 만들어 내는데 이것은 앞서 언급한 미술에서의 아르심볼도풍이나 왜상의 기법, 또는 조경 예술에서의 ‘즐거운 혼란’에 비유된다. 즉, 착시 현상을 통해 하나의 분명한 형상을 교란하거나 산책로를 따라 걷는 동안 계속해서 예상치 못한 풍경이 펼쳐지는 효과를 청각적으로 경험하게 되는 것이다. 선율이나 리듬적으로 단순 명료한 ‘라솔파레미’ 주제를 따라 반음계 상에서 보다 민첩하게 움직이는 대선율은 청각적인 혼동과 모호함의 인상을 창출한다(악보 1).

<악보 1> 프레스코발디, 《카프리치오 4번》, 마디 57-60



다양성을 추구하며 대조적인 테마들을 가지고 여러 구역들로 나누어진 조경 예술의 음악적 등가물은 대표적인 판타지 장르인 토카타라고 볼 수 있다. 17세기 조경 예술에서의 대표적인 두 가지 테마, 즉 자유롭고 자연주의적인 구역과 질서정연하고 기하학적인 구역은 각각 토카타의 즉흥적인 자유 섹션과 푸가 섹션에 비유된다. 토카타는 무엇보다 동시대의 자연주의적인 정원 양식에서와 같은 다양성의 추구라는 작곡 전략에 근거하고 있기 때문이다. 토카타에서는 다양하고 대조적인 부분들이 교대되다가 최종적인 종지 부분에서 클라이맥스가 나오곤 하는데, 종지점을 향해 몰아치면서 가능한 모든 선율적, 리듬적, 화음적 이탈을 총망라하는 사례들이 많다. 이 부분은 리듬적인 교란, 연속된 불협 화음들과 반음계주의, 소용돌이치는 듯한 음형 등 판타지의 다양한 수단들을 혼합하여 정서적인 충격을 극대화 하다가 종지 화음으로 해결되는 원리를 따른다. 이것은 조경 예술에서 다양한 구역들을 지나 마지막 순간에 인공 동굴이나 화려한 연못의 풍경이 펼쳐지는 등 가장 경이롭고 환상적인 지점으로 인도되는 원리에 비유된다. 프레스코발디, 로씨(Michelangelo Rossi), 프로베르거(Johann Jakob Froberger)의 토카타들은 이처럼 판타지의 비르투오조적인 특징들을 전시하는 종지 부분들을 보여준다.

<악보 2a> 프레스코발디, 《토카타 2권》 중 <토카타 9번> (1627), 종지 부분

Musical score for 'Toccata No. 9' by Frescobaldi, measures 65-66. The score is in G minor, 3/4 time, and features a complex texture with rapid sixteenth-note passages in both hands. Measure 65 shows a descending melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left. Measure 66 continues the intricate texture, ending with a final cadence in the right hand.

<악보 2b> 로씨, <토카타 7번> (1630년경), 종지 부분

Musical score for 'Toccata No. 7' by Rossi, measures 79-80. The score is in G minor, 3/4 time, and features a complex texture with rapid sixteenth-note passages in both hands. Measure 79 shows a descending melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left. Measure 80 continues the intricate texture, ending with a final cadence in the right hand.

<악보 2c> 프로베르거, <토카타 3번> (1649), 종지 부분

Musical score for 'Toccata No. 3' by Probeerger, measures 47-50. The score is in G minor, 3/4 time, and features a complex texture with rapid sixteenth-note passages in both hands. Measure 47 shows a descending melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left. Measure 50 continues the intricate texture, ending with a final cadence in the right hand.

조경 예술에 특별한 관심과 안목을 지녔던 베이컨은 음악에 대해서도 남다른 통찰을 보여준다. 그는 불협화에서 협화로의 진행을 감정에 비유하고, 종지를 회피하거나 연장하는 효과를 수사학에서의 기대를 전복하고 ‘속이는’ 효과에 비유했는데, 자연을 가장하고 눈을 속이는 루스스나 조경 예술의 방식은 앞서 설명되었다.²⁵⁾

조경 예술에서 추구된 판타지의 공간 대 질서의 공간 간의 대조와 다양성을 음악적으로 번안한 특별한 작품이 있다. 라인켄(Johann Adam Reincken)의 《음악 정원》(Hortus musicus, 1687)은 두 대의 바이올린, 비올라 다 감바, 콘티누오 편성의 춤곡 모음곡집이다. 이 모음곡집의 서문에서 라인켄은 작곡 의도를 밝히면서 유머러스한 메타포를 제시하고 있는데, 당시의 정원 개념에서 추구되던 가치들을 언급한 점이 주목된다. 그는 “신성한 음악 정원”(Divinae Musices horto)으로부터 무능한 작곡가들을 몰아내기 위해 귀감이 되는 작품을 보여줄 것을 의도했다.²⁶⁾ 이러한 의도는 다소 독단적이어 보일 수도 있으나 한편으로 정원을 이상화된 공간으로 보는 당대의 개념을 반영한다. 라인켄은 또한 이 작품을 통해 무능한 작곡가들이 “거울”(Speculum)을 보고 자신들의 실수와 오류를 깨닫게 되기를 바란다고 말한다. 거울을 교훈적 용도로 활용한 것은 17세기 과학 실험에서 잘 알려진 방법이었을 뿐 아니라 소설 『돈키호테』(Don Quixote, 1605)에 나오는 ‘거울의 기사’ 장면을 라인켄이 인용한 것일 수도 있다.²⁷⁾ 또한 라인켄은 자신의 음악 정원이 “재능”(Ingenuis)과 “자유”(Liberalibus)를 모두 전시하며 영혼과 몸 모두를 즐겁게 한다고 말한다. 여기서의 재능과 자유라는 단어들은 판타지를

25) Bacon, *On the Advancement of Learning*, Book 2, V:3, edited by Johnston, 85.

26) Johann Adam Reincken, *Hortus musicus* (Hamburg, 1687), edited by Thierry Mathis (Magdeburg: Edition Walhall, 1997), 서문.

27) Miguel de Cervantes, *Don Quixote* (1605), translated by John Rutherford (London: Penguin Books, 2000), II:2. 돈키호테가 스스로 오류를 발견하도록 도와주려는 의도에서 한 친구가 거울로 만든 갑옷을 입고 나타나는 장면을 말한다.

정义的한 17세기 저자들이 공통적으로 강조했다던 키워드들이기도 하다. 《음악 정원》의 6개의 모음곡들은 모두 ‘소나타’ 악장으로 시작하는데, 양식적으로 볼 때 이 악장은 다양한 부분들로 구성된 토카타와 유사하다. 프레스코발디 등의 토카타에서처럼 이 소나타 악장들에는 바이올린이나 비올라 다 감바의 독주 부분이 포함되어 있고 화려한 파사지오 부분(악보 3), 모방적이거나 화음적인 부분, 푸가 부분이 빈번히 교대된다.

<악보 3> 라인켄, 《음악 정원》, <제5번 모음곡> 중 소나타,

마디 94-100, 110-117

94

V1

B.c.

98 Presto, (Allegro.)

V1

B.c.

110

V1

B.c.

112 Largo.

V1

B.c.

114

V1

B.c.

소나타 악장과 뒤따르는 춤곡 악장들은 주제 선율이나 특징적인 음형을 공유하기도 하는데, 한 가지 두드러지는 특징은 V-I 진행을 연장하는 방법이다. <악보 4>를 보면 도미넌트 화음의 연장은 규칙적인 워킹 베이스 위로 하나의 음형(약박에서 시작하는 수스피란 *Suspirans*)의 집요한 반복을 통해 이루어지는데, 이것은 전형적인 토카타의 어법이다. 즉, 리듬적인 규칙성과 불협화와 협화 간 교대되는 반복성에 의해 악절이 연장되고 있다.²⁸⁾

<악보 4a> 라인켄, 《음악 정원》, <제1번 모음곡> 중 소나타, 마디 8-12

<악보 4b> 라인켄, 《음악 정원》, <제1번 모음곡> 중 알르망드, 마디 3-5

28) 이러한 음형을 묘사하는데 무한운동(*Perpetuum mobile*) 또는 모토릭(*Motorik*)이라는 용어가 사용된 바 있다. Giorgio Pestelli, "The Toccata of the Late Baroque," *Bach, Handel, Scarlatti: Tercentenary Essays*, edited by Peter Williams (Cambridge University Press, 1985), 278.

<악보 4c> 라인켄, 《음악 정원》, <제1번 모음곡> 중 쿠랑트, 마디 5-9

라인켄의 이러한 기악 어법은 제 2작법, 즉 새로운 화음의 울림을 추구하고 레시타티브와 같은 오페라적인 표현법에 근거하고 있을 뿐 아니라 17세기 동안 대위법 규칙들로부터 이탈한 어법들을 성문화한 베른하르트(Christopher Bernhard, 1660년 경)나 프린츠(Wolfgang Caspar Printz, 1676-1679)의 논서들에 나오는 음형들을 활용한 것이다. 나아가 지그(Gigue) 악장이나 소나타의 대위법적 부분에 나타나는 그의 푸가 작법은 종종 화음적으로 전위 가능한 두 개의 주제들을 사용해서 다양한 방식의 전위 대위법을 보여준다.²⁹⁾ 다양한 비율과 조합을 전시하는 대위법의 방식은 인공적이고 질서정연한 정원 양식에 비유할 수 있을 것이다. 《음악 정원》에 수록된 판화를 보면 정원에 위치한 화려한 누각(Pavilion)의 전면에 질서정연한 정원의 풍경이 펼쳐져 있다(그림 6). 앞서 나온 <그림 4>의 설계도들에서 여러 구획으로 구성된 정원 구조를 가정해 본다면 자유롭고 자연주의적인 정원 양식은 아마도 이 누각의 반대편에 위치하고 있을 것이며, 누각이란 정원의 다채로운 양식과 대조되는 구역들을 파노라마처럼 둘러볼 수 있는 최고의 전망대 역할을 하는 상징물일 것이다.

29) Paul Walker, *Theories of Fugue from the Age of Josquin to the Age of Bach* (New York: University of Rochester Press, 2000), 351.

<그림 6> 라인켄, 《음악 정원》에 수록된 판화



5. 결론

17세기 논서들에 따르면 음악적 판타지란 당시의 표준적인 작곡법인 대위법의 규칙들로부터 자유와 일탈을 허용한다는 의미로 사용되었으며, 특히 즉흥연주가 양식화 된 대표적인 장르인 토카타의 어법에 이러한 자유가 반영되었다. 다시 말해서 판타지란 음악 양식이나 장르에서 뿐 아니라 보다 포괄적인 작곡 전략이나 개념상으로도 예술적 자유를 표상하는 용어였음을 알 수 있다. 본 논문에서는 자연성과 인공성, 또는 자연과 예술에 관한 인식이 증대되던 시기에 음악적 판타지가 적극적으로 논의되었다는 점에 착안하여 문화적인 맥락 안에서 판타지 미학의 단면을 살펴보았다. 동시대 과학 문헌에서 발견되는 루수스 개념과 조경 예술의 자연주의 미학은 자연성과 인공성, 자연과 예술 간 차이나 조화를 연구하고 실험하던 양상을 보여준다. 루수스 개념은 지식 체계

에 있어 보다 유연하고 포괄적인 접근법을 통해 대상을 분석하려는 태도를 반영하는데, 이로부터 합리와 불합리, 근대와 전근대 사이의 균열이나 갈등이 아닌, 이 시대 과학자들이 전 시대로부터 이어져온 신비주의 전통과 풍부한 언어적 메타포에 대해 취했던 포용적인 태도를 엿볼 수 있다. 그것은 자연과 사물들에 대한 세밀한 관찰과 유비의 산물이었고 기괴하거나 불합리해 보이는 소재들의 예술적 가치를 역동적으로 개발하게 된 지적인 조류를 반영한다. 조경 예술에서 다양성을 추구하던 방식 역시 고대의 문헌들에 묘사된 이상화된 판타지의 세계를 환기하려는 의도와 함께 낯설거나 희귀한 자연물과 예술품들을 모아 전시함으로써 감각을 즐겁게 하고 상상력을 자극하였다. 결국 루수스와 자연주의적인 정원 양식 모두가 규칙이나 관습에 대한 기대를 전복하거나 조작하는 자유를 배양했다는 점에서 음악적 판타지의 속성과의 연관성을 찾아볼 수 있었다.

자연과 예술의 소재들을 자유롭고 장난스러운 방식으로 다루는 실험이 과학과 여러 예술 분야에서 공통적으로 추구되었던 점은 17세기 음악적 판타지의 정의에 있어 규칙으로부터의 자유가 강조된 점과 상통한다. 의인화된 자연의 장난이라는 메타포에 반영되듯 자연의 여러 속성들 가운데 ‘다양성’을 추구한 점은 음악적 판타지의 관련 장르들의 작곡 전략과 통하는데, 다양성을 추구하는 과정에서 규칙을 위반하거나 재료를 자유롭게 다루고 실험하는 것이 용인되었다는 점이 주목된다. 나아가 이러한 판타지의 특징은 18세기 계몽주의적인 자연 개념에 부합한 갈랑양식의 음악, 즉 다성음악의 복잡성에 반해 단순하고 우아한 선율을 선호하던 취향보다는³⁰⁾ C. P. E. 바흐(Carl Philippe Emmanuel Bach)의 ‘자유 판타지아’(Free Fantasia) 장르와 작곡적인 전략에 있어 공유하는 면이 많다고 볼 수 있을 것이다.

30) 신혜승, “18세기 영국의 랜드스케이프와 사운드스케이프,” 55.

참고문헌

- 신혜승. “18세기 영국의 랜드스케이프와 사운드스케이프.” 『음악학』 18 (2010), 37-65.
- Bacon, Francis. *On the Advancement of Learning* (London, 1605), Book 2, edited by Arthur Johnston. Oxford: Clarendon Press, 1974.
- _____. *Essays*. London, 1625.
- Baltruaitis, Jurgis, *Anamorphic Art* (Paris, 1969), translated by W. J. Strachen. Cambridge: Chadwyck- Healey Ltd., 1976.
- Barolsky, Paul. *Infinite Jest: Wit and Humor in Italian Renaissance Art*. Columbia & London: University of Missouri Press, 1978.
- Butler, Gregory. “The Fantasias as Musical Image.” *Musical Quarterly* (1974), 602-615.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quixote* (1605), translated by John Rutherford. London: Penguin Books, 2000.
- Evelyn, John. *The Diary of John Evelyn*, edited by E. S. de Beer. Oxford: Clarendon Press, 1955.
- Findlen, Paula. “Jokes of Nature and Jokes of Knowledge: The Playfulness of Scientific Discourse in Early Modern Europe.” *Renaissance Quarterly* 43/2 (1990), 292-331.
- Greenblatt, Stephen. *Renaissance Self-fashioning: From More to Shakespeare*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- Hunt, John Dixon. *Garden and Grove: The Italian Renaissance Garden in the English Imagination: 1600-1750*. London: J. M. Dent & Sons Ltd., 1986.
- _____. *The Italian Garden*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Kircher, Athanasius. *Musurgia universalis*. Rome, 1650.
- Pestelli, Giorgio. “The Toccata of the Late Baroque.” *Bach, Handel,*

- Scarlatti: Tercentenary Essays*, edited by Peter Williams. Cambridge: Cambridge University Press, 1985, 277-291.
- Praetorius, Michael. *Syntagma musicum*. vol. III (Wolfenbüttel, 1619); reprint, Kassel: Bärenreiter, 1958-1959.
- Reincken, Johann Adam. *Hortus musicus* (Hamburg, 1687), edited by Thierry Mathis. Magdeburg: Edition Walhall, 1997.
- Snyder, Kerala J. *Dieterich Buxtehude, Organist in Lübeck*, second edition. New York: University of Rochester Press, 2007.
- Tomlinson, Gary. *Monteverdi and the End of the Renaissance*. Oxford: Clarendon Press, 1986.
- Walker, Paul. *Theories of Fugue from the Age of Josquin to the Age of Bach*. New York: University of Rochester Press, 2000.
- Woodbridge, Kenneth. "The Architectural Adornment of Cardinal Richelieu's Garden at Rueil." *The History of Garden Designs*, edited by Monique Mosser and Georges Teyssot. London: Thames and Hudson, 1991, 169-171.
- Wotton, Sir Henry. *Elements of Architecture*. London, 1624.
- The Oxford English Dictionary*. Oxford: Oxford University Press, 1989.

Abstract

A Glimpse into Seventeenth-century Musical Fantasy

An artistic Representation of Playfulness and Freedom based
on the Concept of Personified Nature

Park, Yoon Kyung

During the first half of the seventeenth century, there appeared the classification of various styles or genres according to functions, characteristics, and compositional strategy, which includes the fantastic style and its related genres. According to the seventeenth-century authors of musical fantasy, whether as a genre or as a concept, the term ‘fantasy’ commonly denoted freedom or deviation from contrapuntal rules. Their attempts at defining musical fantasy reveal the effect of the ideals of the *seconda prattica* on the instrumental idiom on the one hand, and the changing attitude towards the convention of improvisation on the other. It is noticeable that musical fantasy was discussed in the context of the increasing perception of the variety of nature and of the relationship between nature and art, or between naturalness and artificiality. Especially, the concept of *Lusus*(the personified nature’s playfulness) in the contemporary scientific literature illuminates this relationship. *Lusus* is also related to the aesthetic values pursued in the contemporary landscape architecture and the art of the garden as a space to display various styles and to experiment the balance between nature and art. This thesis considers seventeenth-century musical fantasy as artistic license, maintaining a focus on related genres, and investigates the contemporary notions of naturalness and artificiality in the intellectual and cultural context.

Keywords: naturalness, artificiality, Lusus, garden, fantasy, artistic license, toccata

투 고 일	심 사 일	게재 확정일
2010년 10월 31일	2010년 11월 5일~23일	2010년 11월 30일