

음악과 정치:
마유즈미 도시로(黛敏郎)와 일본우익
- 모더니스트에서 기미가요제창운동가로*

이 경 분

1. 시작하며
2. 정치적 음악으로서 국가
3. 마유즈미 도시로, 모더니스트에서 일본전통문화수호자로
4. 일본 전통과 우익
5. 마유즈미의 터닝포인트 : 미시마 유키오
6. 〈기미가요〉 제창 운동가로서 마유즈미 도시로
7. 끝맺으며

* 이 논문은 2008년 정부(교육과학기술부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임.(NRF-2008-362-B00006)

개 요

본고는 전후 일본의 현대음악계를 이끌어나갔던 작곡가 마유즈미 도시로(黛敏郎, 1929~1997)가 50년대 모더니스트에서 70년대 기미가요제창 운동가로 변모하는 과정을 서술해 보고, 마유즈미와 기미가요의 관계를 통해 음악과 정치의 한 단면을 분석하고자 한다. 이러한 변화는 마유즈미가 일본 전통에 심취하는 것에서 시작하므로 먼저 마유즈미가 전통적 소재로 창작한 대표작품 <열반교향곡>(涅槃交響曲, 1958)과 오페라 <금각사>(金閣寺, 1976)를 중심으로 그의 작품세계를 살펴본다. 그리고 일본전통문화의 수호자로서 정치적 우익의 방향으로 나아가는 그 배경에 미시마 유키오(三島由紀夫, 1925~1970)의 할복사건이 자리 잡고 있으므로, 미시마와의 관계를 분석한 후, 미시마의 죽음이후 완전히 우익화된 마유즈미가 주장하는 기미가요 제창론에 대해 서술하고자 한다. 결론적으로 본 논문의 목적은 음악적으로 그리 중요한 장르가 아닌 국가 <기미가요>에 집착하는 마유즈미의 작품세계에 우익사상이 어떤 영향을 미쳤는지 음악·정치적 상관관계를 서술하는 것이다.

주제어: 마유즈미 도시로, 기미가요, 일본국가, 미시마 유키오, <열반교향곡>, <금각사>, 일본현대음악가

1. 시작하며

근대국가는 모두 국기(國旗)와 국가(國歌)를 가진다. 특히 국가(國歌)는 국가(國家)적 행사와 국민통합의 상징으로 만들어진 실용 음악이다. 음악가의 입장에서 보면, 국가는 필요악일 뿐, 음악적인 의미를 줄 만큼 중요한 장르는 아니다. 그런데 일본음악가 중에 현재 일본국가인 기미가요(君が代)의 제창을 주장하고, 오랜 세월 동안 기미가요제창운동을 전개한 독특한 음악가가 있다. 바로 마유즈미 도시로(黛敏郎, 1929~1997)이다. 그는 전후 일본음악계에 서구 현대음악의 첨단을 소개한 모더니스트였다. 그런 그가 기미가요에 집착하는 이유는 무엇인가?

본고는 마유즈미 도시로가 50년대 모더니스트에서 70년대 기미가요제창운동가로 변모하는 과정을 서술해 보고, 마유즈미와 기미가요의 관계를 통해 음악과 정치의 한 단면을 분석하고자 한다. 이러한 변화는 마유즈미가 일본 전통에 심취하는 것으로 시작하므로 먼저 마유즈미가 전통적 소재로 창작한 대표작품 <열반교향곡>(涅槃交響曲, 1958)과 오페라 <금각사>(金閣寺, 1976)를 중심으로 그의 작품세계를 살펴본다. 그리고 일본전통문화의 수호자로서 정치적 우익의 방향으로 나아가는 그 배경에 미시마 유키오(三島由紀夫, 1925~1970)의 할복사건이 중요한 터닝포인트가 되므로, 미시마와의 관계를 분석한 후, 미시마의 죽음이후 완전히 우경화된 마유즈미가 주장하는 기미가요 제창론에 대해 서술하고자 한다. 또한 이러한 마유즈미의 우경화를 일본 엘리트의 정치적 전향이라는 큰 틀에서도 관찰할 것이다.

결론적으로 본 논문의 의도는 한국에 알려져 있지 않은 일본현대작곡가 마유즈미를 소개함과 동시에, 예술적으로 중요한 장르로 보기 힘든 국가에 집착하는 마유즈미의 작품세계에 우익사상이 어떤 영향을 미쳤는지 음악-정치적 상관관계를 서술하는 것이다.

2. 정치적 음악으로서 국가

국가는 한 번 히트치고 사라지는 대중음악과 달리 국가(國家)가 존재하는 한 함께 존재하는 ‘영원한’ 히트곡이다. 국민방문, 국경일 행사, 올림픽 경기 등 각종 국제적 경기에서, 또한 매일 방송이 시작하고 끝날 때, 수없이 연주 되면서 대중성을 과시하는 경우가 많다. 20세기 이후 자연발생적으로 만들어진 민요가 거의 자취를 감춘 상황을 감안하면, 국가는 20세기의 민요처럼 한 나라의 사운드적 동질성을 과시하는 장르가 되었다.

물론 <대한제국애국가>처럼 1902년에 만들어졌다가 채 일반에 알려지기도 전에 한일합방으로 8년 만에 사라지는 경우도 있다.¹⁾ 또한 1932년 일본이 세운 만주국의 국가는 일본 작곡계의 대부 야마다 고사쿠(山田耕筰)가 만들었으나 너무 부르기 어렵다는 이유에서 폐기되었다. 그 후 여러 번 국가가 바뀌었지만 결국 만주국과 함께 만주국의 국가도 사라져버렸다.²⁾

한 번 만들어진 국기나 국가를 교체하는 것은 쉽지 않다. 그럼에도 교체되는 경우가 있는데, 이것은 대부분 전쟁에서 패하여 지도자가 물러나고 새로운 나라의 새 체제를 과시하고자 할 때이다. 제1차 대전에서 패한 오스트리아제국과 독일제국은 황제의 퇴임으로 공화국이 되면서 각각 새로운 국기와 국가를 채택했다.³⁾ 제2차 대전에서 또다시 패한 독일은 국기를 바꾸고 기존 국가의 ‘가사’를 사용하지 못하였다. 또한 나치독일에 의해 합병되었던 오스트리아는 전후 독립국가가 되자 완전히 새로운 국기와 국가를 제정하였다.

1) 이경분·헤르만 고체프스키, “프란츠 에케르트: 대한제국애국가의 작곡가인가? 대한제국 애국가에 대한 새로운 고찰,” 『역사비평』 101 (2012), 373-401 참고.

2) 岩野裕一, 『王道樂土の交響樂 滿洲——知られざる音楽史』(音楽之友社, 1999), 97-104 참고.

3) 오스트리아 헝가리제국이 오스트리아로 축소되면서 새로운 오스트리아 국가를 제정하였고, 반면 독일 바이마르 공화국은 오스트리아 헝가리제국의 국가(하이든의 <황제찬가>)선율에 가사를 넣어 독일국가로 사용했다.

전후 독일의 국기와 국가를 좀 자세하게 설명하면, 나치제국의 국기였던 ‘하켄크로이처’는 사라지고 원래 바이마르공화국의 황색-빨강-검정의 삼색기로 대체되었다. 반면 국가의 경우는 복잡하다. 바이마르 공화국시기부터 불리어오던 국가는 (오스트리아 합스부르크가를 위해) 요제프 하이든이 만든 <황제 찬가>(Kaiserhymne) 멜로디인데, 나치제국에서도 사용되었다. 이 선율은 나치와의 연관성이 없지 않았지만, 전후에도 그대로 사용되었다. 미군정이 공식적으로 금지한 것은 나치 노래나 군사적 노래 및 그 멜로디를 공개석상에서 부르는 것이었다. 이런 분위기에서 독일국가도 공개석상에서 회피되었다. 하지만 아데나우어(Konrad Adenauer)와 호이스(Theodor Heuss)의 보수정권하에서 1950년대 독일국가는 ‘통일과 정의와 자유’를 노래하는 3절 가사에 한정해서 하이든의 <황제찬가> 멜로디를 그대로 사용하게 되었다.⁴⁾ 전후 독일이 나치 하켄크로이처를 버리고 바이마르공화국의 삼색기로 되돌아간 것은 나치와의 결별을 분명하게 한 것이지만 국가에서는 완벽한 결별을 이루지 못했다.

그러면, 독일과 마찬가지로 2차 대전에서 패한 일본의 경우는 어떠한가? 일본은 전쟁 전과 후, 국기나 국가가 달라진 것 없이 오늘날까지 그대로 사용하고 있다. 천황의 8월 15일 항복이후, 미군정은 일본에 민주주의체제를 세우도록 했으나, 바뀐 국가체제에도 불구하고 이전 체제의 상징물을 그대로 사용하였다. 이는 전후 일본에서 천황의 존재가 ‘상징천황’이라는 의미로 바뀌긴 했어도 미군정에 의해 보호되었던 것과 관련이 있을 것이다. 2차 대전에서 패한 독일의 지도자 히틀러는 자살했고, 이탈리아의 무솔리니는 처형당했다. 하지만 일본의 쇼와천황은 퇴임하거나 처형되지 않았던 사정은 천황의 치세를 기리는 ‘기미가요’와 ‘히노마루’(日の丸)를 그대로 사용

4) 3절 가사: “Einigkeit und Recht und Freiheit/Für das deutsche Vaterland!
Danach lasst uns alle streben/ Brüderlich mit Herz und Hand!
Einigkeit und Recht und Freiheit/ Sind des Glückes Unterpfand -
Blüh im Glanze dieses Glückes,/ Blühe, deutsches Vaterland!”

하는 것에 일종의 알리바이를 제공하였다고 할 수 있을 것이다.

전후에 관습법적으로 국기국가로 여겨지던 히노마루와 기미가요가 1999년에는 공식적으로 일본국의 국가적 상징물로서 법적 효력을 가지게 되었다. 이에 반발하는 시민들의 데모도 있었고, 법적 공방이 있지만, 최근에는 학교행사 중 교원들이 기미가요를 부르는지 입을 체크 하는 상황으로까지 강요하는 분위기로 발전하고 있다. 이런 상황을 일본사회의 보수화 또는 우경화의 단면이라 볼 수 있을 것이다.⁵⁾

기미가요를 중시하는 보수/우익 세력의 중심에 유명 문화인 마유즈미 도시로가 있었다.⁶⁾ 비판적인 지식인이나 예술인이 아니더라도 기미가요를 좋아한다는 것을 내세우기 힘든 1970년대의 ‘반(反)기미가요’ 분위기에서도 그는 일본음악계에서 독특하게 기미가요를 부르지 않는 일본을 ‘부패했다’고 비판하며, 모든 학교에서 기미가요를 불러야한다고 주장하였다. 1950년대 일찌감치 프랑스 유학을 하였고, 전자음악이나 우연성 음악 등 서양의 첨단음악현상을 일본에 소개하던⁷⁾ 음악가 마유즈미에게 어떤 예술적 변화가 있었는지 구체적으로 살펴보자.

5) 이경분, “<기미가요>와 일본우익-국기국가 법제화(1999)를 중심으로,” 『아세아연구』 59/2 (2016), 206-237.

6) 그는 단순히 음악계 안에서만 유명한 인물이 아니라, 1964년부터 도쿄 12채널의 <제목 없는 연주회>의 사회자로 뿐 아니라, 도쿄올림픽 개막식에 자신의 음악을 초연하였고, 1970년에는 오사카 만박전람회 TV 방송의 사회자로도 이름을 날렸다. 더욱이 네스 커피의 선전에도 나와 대중적으로도 널리 알려진 인물이었으므로, 그의 한마디는 쉽게 무시되지 않았으리라 생각된다. 또한 마유즈미는 ‘머리가 좋은 천재’ 소리를 듣는 인텔리였고, 일본국내에서만 지냈던 우물 안 개구리가 아니라 프랑스유학을 다녀온 글로벌 인재에다 음악적 엘리트였다. 모더니스트에서 일본주의자로서의 행보는 일본보수를 이해하는 데 흥미로운 포인트로 생각된다.

7) 당시 마유즈미 만큼 서구현대음악을 잘 아는 사람이 드물었으므로, 그는 1960년대 ‘우연성’(Aleatorik)의 음악 등 서구의 새로운 실험음악을 소개하는 뛰어난 해설자 역할을 했다. 예를 들면, 우연성 음악의 대표주자인 존 케이지의 영향을 받아 만든 이치야나기 도시(一柳慧)의 우연성음악을 마유즈미는 해설하였다. 富康康, “黛敏朗の創作の軌跡,” 『音楽芸術』 55/6 (1997), 21-23.

3. 마유즈미 도시로. 모더니스트에서 일본전통문화수호자로

1) 모더니스트로서의 마유즈미 도시로

마유즈미에 대한 지인들의 이미지는 ‘댄디’, ‘스타’였다.⁸⁾ 전쟁 직후, 끼니를 이을 수 있기 위해서는 무슨 일이든 하려는 사람들로 가득 찼을 때, 마유즈미는 산뜻한 차림으로 미군 클럽에서 피아노를 치며 아르바이트하다가 나중에는 ‘블루 코스’ 밴드의 재즈피아니스트로 활동하였다. 요코하마 도박이로 1929년에 출생한 그는 태평양전쟁 때 10대였는데, 모차르트, 쇼팽, 드뷔시, 스트라빈스키를 들으며, 당시로서는 ‘비국민적’ 감성으로 여겨졌던 음악적 감성을 키웠던 음악적 수재였다. 도쿄음악학교(현 도쿄예술대학) 본과에서 하시모토 구니히토(橋本國彦)에게서, 연구과에서는 이케노우치 도모지로(池内友次郎) 등에게서 공부한 후, 1951년에는 프랑스 정부장학금을 받아 파리 콘서바토리에 유학을 했다. 하지만 1년 만에 공부를 포기하고 귀국하는데, 그 이유는 음악기법을 중시하는 파리 콘서바토리의 아카데미즘이 자신이 추구하는 음악적 스타일과 맞지 않았기 때문이었다.

귀국 후에 유명한 여배우 가츠라기 요코(桂木洋子)⁹⁾와 결혼하여 세간의 주목을 받으며 (콜롬비아사를 위해) 수많은 영화주제가와 유행가를 작곡하고, 발레 음악, 방송음악 등을 작곡하는 등 예술음악의 영역을 넘어 대중적으로 활발하게 활동을 개시했다. 그를 기억하는 음악가 후배들에게 그는 항상 외제차 ‘재귀어’를 타고 나타나는 멋쟁이, 스타로 각인되었다.

또한 그는 1953년에는 아쿠타가와 야스시(芥川也寸志), 단 이쿠마(團伊玖磨)와 함께 <3인의 회>를 결성하여 현대음악 분야를 이끌어 나갔다. <3인의

8) 마유즈미의 대다수 곡을 초연한 지휘자 이와키 히로유키는 “마유즈미는 처음부터 스타였다”라고 그의 장례식에서 말했다. 團伊玖磨, “<涅槃>以降の自立. 作曲家 黛敏郎の華と本質,” 『音樂芸術』 55/6 (1997), 27.

9) 1948년 기노시타 게이스케(木下惠介) 감독의 영화에 데뷔한 후, 1949년 오즈 야스지로(小津安二郎)의 영화 <晩春>, 구로자와 아키라(黒澤明) 영화 등에 출연하였다.

회>는 3인이 각각 작품을 만들어 같이 연주회를 열면 비용이나 시간, 에너지를 절약할 수 있다는 장점에서 시작한 모임이었다. 여기서 마유즈미는 그의 가장 중요한 작품 중 하나인 <열반교향곡>을 발표하여 연주회장을 압도하였다. 이 곡은 “일본의 대표적 교향곡”이라는 평을 얻었을 뿐 아니라, 불교적인 것의 현대화라고도 칭해진다.¹⁰⁾

<3인의 회>는 8년 간 지속되다가 초기의 필요성이 점차 떨어지고 작곡가 3인의 서로 다른 입장 때문에 결국 해산된다. 아쿠타가와는 노동자를 위한 음악에 관심이 많았던 반면, 마유즈미는 야스쿠니신사 문제나 기미가요제 창 운동으로 점차 기울었으므로, 서로 전혀 다른 정치적 입장이었다.¹¹⁾

한편으로 마유즈미는 광고 출연 및 TV 방송프로그램인 <제목 없는 연주회>의 진행 등 대중매체를 통해 대중적으로 널리 알려진 스타였다. 하지만 다른 한편, 그는 대중이 전혀 알지 못하는 쇤베르크와 12음기법을 높이 평가하는 현대음악의 리더였다. 첨단 현대음악가들의 메카와도 같았던 전후 독일의 다름슈타트 하기 강습회(1956)에 참가해서 블레즈(Pierre Boulez)나 슈톡하우젠(Karlheinz Stockhausen)의 음악을 접하고, 이를 자신의 음악관 형성에 수용하기도 한다.

그러나 모든 면에서 재빠르고, 일찍 재능을 드러내었던 마유즈미는 1958년 유럽 음악계와의 결별을 선언하고 일본전통으로 선회한다. 동시에 일본에서는 잘 알지 못하는 유럽의 최첨단 아방가르드 음악 경향을 소개하는데 적극 나선다.

일본의 작가 미시마 유키오(三島由紀夫)는 마유즈미의 이런 변화에 대해 “시대의 의상을 입고 시대에 반항하는 자세”라고 칭하기도 했다.¹²⁾ 마유즈미가 파리에서 불어를 한 마디도 못하는 미시마 유키오를 도와주었다는 일화가 있듯이,¹³⁾ 마유즈미는 유창한 불어 실력으로 유럽의 현대음악을 그

10) 大野明男, “君が代を歌う疑似貴族(續・現代虚人列伝),” 『現代の眼』 13/1 (1972), 249.

11) 團伊玖磨, “<涅槃>以降の自立. 作曲家 黛敏朗の華と本質,” 『音楽芸術』 55/6 (1997), 24.

12) 水野みか子, “黛敏朗の芸術とその時代,” 『音楽現代』 27/9 (1999), 27.

누구보다도 재빠르게 파악하여 일본에 소개하면서 1950년대 일본음악계의 중심인물로 목소리를 키워갔다. 1957년에는 <20세기 음악연구소>를 결성하고, 작곡가 모로이 사부로(諸井三郎), 지휘자 이와키 히로유키(岩城宏之)와 함께 음악페스티벌 ‘아르스 노바’를 개최하는 등 현대음악분야에서 일본의 전통을 만들어가는 데 앞장 서 갔다.

하지만 앞서 언급했듯이 1958년 <열반교향곡>¹⁴⁾을 기점으로 그의 관심은 일본의 오랜 전통음악으로 선회하면서, 이후 <만다라고향곡>(曼荼羅交響曲, 1960년 초연), <분라쿠>(文樂, 1960년 초연), <쇼와천평악>(昭和天平樂, 1970년 초연) 등의 작품을 창작하게 된다. 마유즈미가 불교음악과 일본 전통음악으로 깊이 빠져들었던 것은 어떤 의미가 있는가?

2) 마유즈미의 대표작 <열반교향곡>과 오페라 <금각사>

마유즈미가 일본전통으로 관심을 돌리면서 불교음악에 관심을 가지게 된 계기는 다케미즈 도루(武滿徹)에 따르면, 가난한 다케미즈가 마유즈미로부터 피아노를 선물로 받아 그 보답으로 자신이 가지고 있던 불교경전 <쇼묘>(聲明) 2권을 선물했던 것에서 비롯되었다고 한다. 마유즈미가 이 경전에 감동하여 “급격히 일본음악에 경도되었다”는 것이 다케미즈의 설명이다.¹⁵⁾ 다케미즈의 말에 일리가 없지 않겠지만, 그의 선물 <쇼묘> 2권은 마유즈미가 이미 그전부터 내적으로 모색하고 준비해 온 전단계가 없었다면 그런 영향을 주기 힘들었으리라 추측된다. 따라서 내적 준비와 관련해서 두 가지를 생각할 수 있다. 하나는 파리 유학에서 음악학교 공부에 의미를 못 느끼고 포기하고 귀국했지만, 이 때 마유즈미가 깨달았던 중요한 것은 ‘전통’이었다.¹⁶⁾ 다른 하나는 일본인으로서 세계에 나아가기 위한 ‘글로벌

13) 水野みか子, “黛敏郎の芸術とその時代,” 103.

14) 1958년 제7회 오타카상(尾高賞)을 수상한 작품이다.

15) “岩城宏之: 絶筆となったパッサカリアを遺して,” 『音楽芸術』 55/6 (1997), 31.

성공전략'으로 일본의 독자성을 강조하지 않으면 안 된다는 것을 마유즈미는 당시 일본의 그 어느 음악가보다 일찍 자각했다는 점이다. 즉, 그는 세계 음악시장에 도전하는 '전략'으로 아시아적인 것을 찾고 있었고, 서구인들의 소재로 똑같이 경쟁하기보다 일본의 것을 내세울 때 인정받을 수 있음을 깨달았던 것이다.

그런데, 마유즈미 도시로의 일본전통에의 회귀와 관련해서 말할 때 엄밀하게 따지면 <열반교향곡>은 불교음악과 관련 있는 것이지만 일본전통과 직접적인 것이라고 말하기 힘들다.¹⁷⁾ 오히려 <분라쿠>(1960)나 <쇼와천평악>(1970)이 일본 아악과 직접 연관되는 것으로서 고대일본의 '고고로'(마음)에의 회귀를 의미하는 일본전통을 추구한 것이라 할 수 있다. 내용적으로 보더라도 불교는 세속적인 것을 버리는 석가모니의 도인 반면 <분라쿠>와 <쇼와천평악>은 현세의 권력자 일본천황을 기리는 음악이므로, 사상적 공통성은 찾기 힘든 것이 사실이다.¹⁸⁾

어쨌든 아시아의 전통과 일본의 전통이 혼돈된 상태에서 <열반교향곡>은 "일본을 대표하는 웅대한 교향곡"¹⁹⁾으로서 그의 <만다라교향곡>과 함께 NHK 교향악단이 세계 연주여행을 할 때 자주 들고 나가는 곡이 되었다.²⁰⁾ 단 이쿠마에 따르면, <열반교향곡>은 마유즈미가 독자적인 자기 세계를 만들어 보여준 첫 작품으로 "아시아적, 불교적, 일본적"이라고 칭해진다.²¹⁾ 윤이상에게서 동아시아적인 것과 한국적인 것이 분명하게 구분되지 않듯이,²²⁾ 마유즈미 음악에서도 아시아, 불교, 일본 전통이 같은 테두리에서 이

16) 마유즈미에게 전통은 고정된 것이 아니라 시시각각 성장을 지속하는 생물과 같은 것이었다. 水野みか子, “黛敏朗の芸術とその時代,” 103.

17) 모두 6악장으로 구성되어있다. 1악장: Campanology I, 2악장: Suramgamah, 3악장: Campanology II, 4악장: Mahaprajnaparamita, 5악장: Campanology III, 6악장: Finale

18) 大野明男, “君が代を歌う疑似貴族(續・現代虚人列伝),” 『現代の眼』 13/1 (1972/1), 250.

19) 大野明男, “君が代を歌う疑似貴族,” 250.

20) NHK交響樂團編, 『NHK交響樂團四十年史』(日本放送出版協會, 1967), 302-304 참고.

21) 團伊玖磨, “<涅槃>以降の自立. 作曲家 黛敏朗の華と本質,” 26.

해되는 경향이 있다.

마유즈미는 <열반교향곡>을 작곡하기 위해 일본의 오래된 사찰의 유명한 범종의 음향을 전자음악의 도움으로 분석하였고, 범패(쇼묘)를 활용한 남성 합창은 이 작품이 ‘불교칸타타’로 여겨질 수 있게 했다.²³⁾ 작곡가도 청중도 <열반교향곡>을 일본적인 것으로 의심 없이 여기게 된 배경은 이 음악의 근간이 되는 범종의 음향이 일본에 보존되어 있는 사찰의 종에서 나온 것이기 때문이라 추측된다.

하지만 윤이상 역시도 1960년부터 불교음악을 자신의 창작 소재로 사용하였고, 이런 전통은 각 아시아 작곡가들에게 이어졌다. 마유즈미에게 뿐 아니라, 윤이상을 비롯한 아시아 작곡가들에게 불교음악은 각자 자국의 전통음악으로 들어가는 ‘창구 역할’을 했다고 해도 과언이 아닐 것이다.

마유즈미는 스스로 최고의 작품(상품처럼)을 만들어내는 ‘직업인’임을 강조하면서 <열반교향곡>이라는 뛰어난 작품을 창작했지만, 그렇다고 유럽의 대가와 같은 선상에서 인정받은 것은 아니다. 그는 자신의 초기 최고 대표작을 29세에 만들었고, 이후 47세(1976)에 오페라 <금각사>(Kinkakuji/ Der Tempelbrand)를 완성하여 중년기의 음악적 역량을 집대성하는 대표작으로 베를린에서 초연 했다. 오페라 <금각사>는 교토의 유명한 절 금각사의 실제 방화사건(1950년)을 모티브로 한 미시마 유키오의 소설 <금각사>(金閣寺, 1956)를 각색한 것이다. 마유즈미는 1976년 오페라 <금각사>를 완성한 이후에는 이전의 대표작을 뛰어넘는 대작을 창작해내지 못했다.²⁴⁾

22) 이경분, “일본의 윤이상: 동아시아 작곡가로서 윤이상,” 『음악과 문화』 24 (2011), 71-98 참고.

23) 2악장 首楞嚴神咒(Suramgamah), 4악장 摩訶梵(Mahaprajnaparamita), 피날레 6악장에서 성악이 사용됨. 마유즈미는 원래 불교음악을 만들 구상이 없었지만, 결과적으로는 불교사상을 칭송하는 것이 되었으므로, 불교적으로 이해되기를 부탁한다. 大野明男, “君が代を歌う疑似貴族”, 250.

24) 일본신홍불교단체 오곤슈(阿含宗)의 위촉으로 <대불찬가>(1983), <호시마즈리 전주곡>(1986), <佛舍利宝珠尊和讃>(1987) 등 불교예식음악을 몇 개 작곡한다.

그의 최후 최고 작품이라 할 수 있는 오페라 <금각사>는 베를린 도이치 오페라(Die Deutsche Oper Berlin) 극장의 위촉작으로서 일본작곡가가 위촉을 받은 것은 처음이었으므로, 일본현대음악사의 한 사건이었다. 원래 대본을 원작자 미시마에게 부탁했지만, 1970년 미시마의 할복자살로 성사되지 못했다. 따라서 <금각사>는 1976년 6월 23일 베를린 도이치 오페라에서 클라우스 헤네베르크(Claus H. Henneberg)의 대본으로 일본어가 아닌 독일어로 초연되었다.²⁵⁾ 모두 3막 22장으로 구성된 이 오페라의 일본 초연은 훨씬 뒤인 1991년 3월 6일/8일 도쿄 시부야의 분카무라(文化村)에서 일본어 자막과 함께 독일어로 공연되었다.²⁶⁾

오페라의 내용을 짧게 서술하면, 오페라의 주인공은 금각사에서 도제로 있었던 미조구치(溝口)이다. 자폐증과 장애를 가진 그는 공부에 지친 학생으로, 아버지는 폐결핵으로 앓고 있고 어머니는 이런 아버지를 두고 불륜을 저지른다. 절의 내부에 쌓인 부패로 인해 그는 전통에 대한 존경심을 상실한다. 금각사가 미군의 폭격으로 불타버리기를 원하였으나 실현되지 않자, 미조구치 스스로 금각사를 방화하게 된다는 이야기이다.

오페라는 무대 좌우에 위치한 합창으로 시작한다. 독일어로 “In die Zeit geboren, ein kleiner Mensch, die eine Hand verkrüppelt”(이 시대에 한 작은 사람이 태어났네, 한 손이 불구로)라고 주인공 미조구치에 대해 노래한다. 이처럼 합창이 등장인물의 심리상태를 노래하거나 질문을 던지는 등 오페라의 해설자 역할을 하여 서사극적 분위기를 자아낸다.²⁷⁾ 기악적 측면에서

25) 독일에서 초연시 제목은 <Kinkakuji>(Der Tempelbrand)이었다. 마유즈미는 일본어 버전의 오페라 <금각사>를 허락하지 않았다. C. H. Henneberg, *Kinkakuji* (Fontec Inc. 1994), 7.

26) 지휘는 이와자키, 동경필하모닉과 동경혼성 합창단이 연주했다. 오페라 버전이 아닌 초연은 1982년 산토리 홀에서 <작곡가의 개전>(作曲家の個展)이라는 프로그램에서 마유즈미의 <금각사>를 콘서트 형식으로 연주했다.

27) 이것은 사미센 반주에 읊는 듯 노래하는 가부키의 조우루리(淨瑠璃)를 연상시키는 것으로도 해석된다. 富樫康, “黛敏朗の創作の軌跡,” 『音樂藝術』 55/6 (1997), 22.

보면, 메시앙적 관현악법에 가까운 오케스트라 음색은 화려한 불협화음을 만들어내는 반면, 조성과 무조 및 12음기법 사이를 넘나드는 음악언어는 등장인물의 드라마적 진행을 표현하는데 집중되어 있다. 불교를 소재로 한 오페라 <금각사>는 음악적 규모나 소재로 볼 때, <열반교향곡>, <만다라 교향곡>의 연장선상에서 마유즈미의 불교음악의 경험을 집대성한 것으로 평가된다.²⁸⁾

이러한 그의 불교를 통한 일본전통에의 회귀를 내세우는 작품이 결국에는 ‘세계음악시장에의 도전’이었나 하는 의문이 제기될 수도 있다. 실제 <열반교향곡> 발표 이후 그는 외국으로부터 작곡위촉을 받게 되었다. <금각사> 외에도 뉴욕의 발레단으로부터 위촉받아 탄생한 발레음악 <부가쿠>(Bugaku, 1963년 뉴욕 초연), 오스트리아 린츠 극장 위촉으로 1996년 탄생한 오페라 <Kojiki>(古事記) 등 그의 전략은 그런대로 성공적이었다.

4. 일본 전통과 우익

마유즈미가 일본 전통에 경도된 것은 후에 정치적으로 보수/우익의 길로 간 것과 어떤 관계가 있는 것일까? 일본에는 천황이 있고, 천황가족과 귀족이 있다. 이들은 일본전통을 이어가는 사람들로 여겨진다. 마유즈미가 1970년 10월 30일 쇼와천황을 기리는 아악 <쇼와천평악>을 발표한 것 자체가 그의 보수/우익적 정치 진영에로의 전환을 의미하는가?

일반적으로 음악가들은 감성적으로 보수적 성향을 가지며, 정치에 관심이 없고, 정치에 관여하는 경우가 있어도 대부분은 자신의 음악적 캐리어를 위해서나 음악적 야망을 펼치기 위한 목적의 도구로 정치를 이용하는 경우가 많았다. 하지만 이러한 보수성향의 추세에 약간의 변동이 있다면, 20세

28) 田畑雅英, “ヘンネベルクのリプレット(I): 黛敏郎『金閣寺』(藤井康生教授退任記念号),” 『人文研究』 55/6 (2004/3), 70.

기 현대음악계의 경향이라 할 수 있을 것이다. 즉 ‘아방가르드 음악’이라고 지칭되는 현대음악은 그 자체가 기존의 관습과 전통을 탈피하여 새로운 음악의 영역을 개척하는 데 의미를 두므로, 사회적 관습을 깨는 노력과 함께 사람들의 고정관념에 대항하지 않을 수 없는 작업이다. 따라서 아방가르드 음악가의 경우, 비정치적인 성향을 가졌더라도 음악적 작업의 독창성을 추구하는 과정에서 우파적/보수적 경향보다는 좌파적/개혁적 경향에 동조하는 경우가 많다. 이러한 대표적인 예가 윤이상이다. 뿐만 아니라 다케미츠 도루를 비롯한 일본현대음악계도 좌파적 경향이 강하다고 할 수 있다. 하지만 마유즈미는 이런 맥락에서 오히려 예외적 현상이라 할 수 있다.

여러 가지 측면에서 윤이상과 마유즈미 도시로는 대조적이므로 비교할 만하다. 더욱이 음악가가 되는 과정에서 두 사람의 운명이 여러 번 교차했다. 윤이상이 1930년대 중반에 배웠다고 알려진 이케노우치 도모지로에게 마유즈미는 1948년 도쿄예술대학 연구과에서 배우는가 하면, 1951년 마유즈미가 파리에서 작곡을 배웠던 토니 오뱅(Tony Aubin)에게서 윤이상은 5년 늦은 1956년에 배웠다. 파리에서 ‘전통의 중요함’을 절감한 마유즈미가 바로 귀국했던 반면, 윤이상은 배움의 목마름을 파리에서 채우지 못하고 베를린으로 옮겨가서 그곳에서 ‘한국전통’을 새로 발견했다. 1956년 마유즈미는 다름슈타트를 방문하여 슈톡하우젠의 음악 <청년의 노래>(Gesang der Jünglinge) 등 서구현대음악의 첨단을 경험하고 이후 유럽음악과 결별을 선언했지만,²⁹⁾ 윤이상은 마유즈미보다 2년 늦게 다름슈타트에서 현대음악을 경험하고, 1년 후인 1959년에는 자신의 작품 <7악기를 위한 음악>(Musik für sieben Instrumente)으로 서구현대음악계에 데뷔하면서 유럽음악과 본격적인 대결을 시작한다.

그 이후부터 마유즈미와 윤이상은 전혀 다른 길로 간다.³⁰⁾ 일본전통과

29) 마유즈미는 중앙공론(中央公論) 1958년 6월호에 “유럽음악에의 결별”(ヨーロッパ音樂への訣別)을 게재한다.

30) 윤이상의 <무궁동>이 1986년 발표된 후, 마유즈미도 1988년 같은 제목의 오케스

불교음악에 심취한 마유즈미는 자신의 명성을 바탕으로 기미가요제창과 같은 우익활동을 전개하지만, 한국전통과 아시아 전통에 심취한 윤이상은 자신의 음악적 명성을 바탕으로 한국의 독재정권을 타도하는 민주화운동에 참여한다.

마유즈미가 방송 사회자로 이름을 날리고, 수많은 영화음악을 작곡하고, 네스카페, 산토리 맥주, 롤랜드 디지털 피아노의 광고로 연예인처럼 일반에게 알려진 스타일리스트적 ‘스타’의 이미지를 쌓았던 반면, 윤이상은 음악으로 살고 죽는 ‘전형적 음악가’로서 유럽음악가들과 같은 선상에서 대가로 인정받았던 첫 아시아작곡가가 되었으나 일반에게는 알려지지 않았다. 마유즈미의 작곡가의 경계를 넘어선 비즈니스적인 측면은 윤이상에게 낯설어 보인다. 윤이상은 자신의 본업이 작곡임을 한 번도 잊은 적이 없다. 한민족의 오랜 전통예술품인 강서고분벽화를 직접 보기 위해 북한을 방문한 이후 좌파로 낙인찍히게 되고, 고향에도 마음대로 방문하지 못하는 처지가 되었어도 그는 전적으로 ‘음악가’로 남았다. 마유즈미와 달리, 윤이상은 자신의 존재를 드러내는 본질은 음악이었으므로, 정치적 메시지를 발신하기 위해 오케스트라 작품 속에 저항적, 반파시스트적 텍스트를 사용하는 등 다양한 방법을 시도하였다. 민주화운동은 예술가의 시대적 사회적 책임을 회피하지 않기 위한 것이었다. 윤이상에게 자신의 전통을 가지고 작품을 쓴다는 것은 한국의 민주화세력이 전통을 발굴, 계승하고자 했던 맥락에서 보면 낯설지 않다.

따라서 전통에의 심취가 보수/우익화의 길로 가는 전제라고 말할 수는 없다. 마유즈미가 <열반교향곡> 이후 첼로 솔로곡 <분라쿠>나 일본아악 <쇼와천평악> 등 전통회귀의 작품을 발표했다고 해서 반드시 보수/우익의 방향으로 가야할 필연성은 없다. 일본아악인 <에텐라쿠>를 모티브로 작곡한 일본의 작곡가들 모두가 마유즈미와 같은 행보를 한 것은 아니었다. 예

트라 작품 <無窮動>을 발표한다. 마유즈미가 서구에서 활동하는 윤이상의 작품에 관심을 가지고 추적했는지는 알 수 없다.

를 들면, 마유즈미의 스승이기도 했던 재야 작곡가 이쿠후베 아키라(伊福部昭)의 경우, 보수적 성향의 음악인이지만 마유즈미처럼 기미가요제창을 선전하는 우익적 강사가 되지는 않았다.

마유즈미가 기고한 잡지 기사, 언설, 인터뷰 및 동료 작곡가, 지인들이 쓴 글을 종합해서 보면, 마유즈미가 보수/우익으로 기울게 된 배경과 이유를 세 가지로 설명해 볼 수 있다. 첫째, 그가 60년대 안보시기 일본 지식인의 좌경화에의 반발로서 반공산주의적 정서를 가지게 되었던 것. 둘째, 주류와 구별되고 스스로 특별한 존재임을 보여주는 방법으로서 마유즈미가 취하게 된 마이너리티에의 성향이 당시 일본문화계의 비주류였던 보수/우익으로 기울게 했던 것으로 보인다. 셋째, ‘글로벌한 음악인’이 되기 위해 오히려 일본적인 소재와 전통에 전념한 결과로 설명될 수 있다. 즉, 매우 현실적인 판단에서 나온 나름대로의 실천으로서 글로벌화가 되면 오히려 국가의 중요성은 더욱 커지리라는 인식에서 나온 것이라 할 수 있다.³¹⁾

하지만, 이러한 잠재해 있던 성향만으로는 그가 음악가로 머물지 않고, 1970년대 정치적 활동가로서 우익으로 가는 경계선을 넘어서게 된 결정적인 전환점을 설명하는 데에는 한계가 있다.³²⁾ 1970년은 미시마 유키오의 할복사건이라는 센세이션이 있었던 해이다. 미시마 유키오의 자살 이후 마유즈미는 미시마를 옹호하는 태도를 보이는데 두 사람의 관계에 주목해보고자 한다.

31) 黛敏朗, “君が代はなぜ歌われない,” 『君が代はなぜ歌われない』, 245; 池辺晋一郎, “黛敏朗を悼む,” 『音楽芸術』 55/6 (1997), 35; 富樫康, “黛敏朗の創作の軌跡,” 21.

32) 윤이상의 경우는 남한 정보원의 납치사건과 사형선고 및 감옥살이의 충격적인 경험이 민주화운동에 참여하게 되는 중요한 계기라 할 수 있을 것이다.

5. 마유즈미의 터닝포인트 : 미시마 유키오

1970년 11월 25일, 전후 일본의 대표적 작가로 여겨지는 미시마 유키오가 자신이 이끌던 민간군인조직 <방패회>(楯の會) 대원들과 함께 일본 육상자위대 건물(현 일본 방위성 건물)에서 소위 ‘이치가야(市ヶ谷) 연설’을 한 후 활복자살한 사건은 일본 뿐 아니라 미시마에 대한 세계적인 관심을 불러일으켰다.

미시마가 활복 퍼포먼스로 추구했던 것은 ‘일본 문화’를 위협에 빠뜨리는 전후 일본의 민주주의를 전복시키고 ‘절대 천황제’를 되찾아야 한다는 메시지를 발신하는 것이었다.³³⁾ 미시마가 주장하는 천황은 ‘일본 문화’와 동격으로 미점령군이 만든 전후 일본의 ‘위선적인 민주주의’를 전복시킬 수 있는 초월적인 가치였다.³⁴⁾ 결국 미시마에 의하면 국가가 지켜야하는 것은 ‘인간의 생명’이 아니라 ‘일본 문화’였고, ‘일본 문화=천황’이라는 공식을 지키기 위해서라면 폭력과 테러도 가능하다고 보았다. 그의 민병조직인 <방패회>는 이런 생각을 배경으로 결성되었다.³⁵⁾

미시마는 1965년과 1967년 노벨문학상 후보로 오를 정도로 전후 일본 문학의 대표작가로서 세계적인 인정을 받았다. 그의 대표작이 모두 영어로 번역되었던 것은 그를 세계적인 작가로 만들었다. 미시마 스스로도 영어에 능통하였고 전 세계를 여행하며 세계적인 지식들, 예술가들과 교류하였다. 이런 미시마에게 마유즈미는 “미모가 비슷한 친구, 인격이 비슷한 지기, 지성이 비슷한 적”으로 여겨졌다. 즉 ‘고고한 러너’ 미시마는 마유즈미를 친구

33) 미시마 유키오/남상욱 옮김, 『문화방위론』 (자음과 모음, 2013), 82.

34) 남상욱, “미시마 유키오와 ‘전후민주주의’-1968년 ‘미국’ 표상을 중심으로,” 『일본사상』 (2015), 40.

35) 남상욱은 1970년 11월 25일 미시마와 <방패회>가 일본육상자위대에게 쫓기를 권유했지만 자위대원들이 이를 거부한 것은 일본에 전후 민주주의가 내면화되었음을 보여주는 상징적인 사건으로 해석한다. 남상욱, “미시마 유키오와 ‘전후 민주주의’-1968년 ‘미국’ 표상을 중심으로,” 50.

겸 지기 겸, 적으로서 선택했다고 한다.³⁶⁾ 미시마와 마유즈미는 1951년 파리에서 잠시 만난 이후, 1953년 일본에서 다시 만나 예술적 공동 작업을 여러 차례 시도했다. 1963년 미시마와 오페라 <미노코>(美濃子)를 함께 만들 기획으로 미시마가 대본을 썼고, 이미 언급되었듯이 1965년에는 미시마가 마유즈미의 오페라 <금각사>의 대본을 쓰기로 약속하였다.³⁷⁾

마유즈미의 언설과 인터뷰 등을 분석해보면, 미시마가 천황이라는 일본 문화 수호를 ‘최고의 선’으로 내세웠듯이, 마유즈미도 천황을 중심으로 하는 나라의 존재방식이 무너지면 일본 문화의 전통도 무너진다고 믿을 정도로 천황을 절대적으로 내세우고 있음을 확인할 수 있다. 마유즈미는 “문화 공동체로서 일본의 전통”을 지키는 것을 일본의 예술가로서 중요한 임무로 여긴다고 고백한다.³⁸⁾

미시마의 자살 이후 마유즈미는 우국회(憂國忌)의 발기인이 되어 미시마를 옹호하는 일을 했다.³⁹⁾ 그리고 본격적으로 일본 문화를 수호한다는 명분하에 다양한 단체를 결성한다. 1971년 <일본을 지키는 회>(日本を守る會) 결성, 1977년에는 정치에 직접 개입하는 <자유국민회의>를 결성하고 대표로 취임하였으며, 1981년에는 <일본을 지키는 국민회의>(日本を守る國民會議)의 운영위원장에 취임, 죽기 전에는 <일본을 지키는 국민회의>의 의장으로서 현재 아베 정권의 정치 문화적 후원단체인 <일본회의>(日本會議)를

36) 水野みか子, “黛敏朗の芸術とその時代,” 103.

37) 마유즈미의 오페라 <美濃子> 대본을 미시마가 썼지만 1막만 작곡되어 미완성인 채 미시마의 전집에 수록되어 있다.

38) 黛敏朗, “君が代はなぜ歌われない,” 248.

39) “이 사건은 ... 자위대의 기만, 정치, 혼의 부패腐敗에 대해 세인의 주의를 환기하고 세간에 쇼크를 주고자하는 숭고한 행위다. 정신적 쿠데타라고 생각한다...(미시마가 세상에 호소하려는 핵심은) 일본문화의 전통을 지속하려는 것이다. 그래로 전해오는 일본의 정신문화, 천황제가 대표하는 일본문화의 전통이 위기에 처하면 미시마 예술도 같이 위태해진다. 이것을 그는 예민하게 느꼈다고 생각한다”라고 마유즈미는 미시마를 옹호했다. 大野明男, “君が代を歌う疑似貴族(續・現代虚人列伝),” 253.

결성하는 총회를 주재했다. 1997년 사망할 때의 마유즈미는 미시마의 ‘정신적 후계자’나 다름없이 되어 있었다.⁴⁰⁾ 예술적으로, 국제적 위상에서, 천황을 정점으로 하는 일본 전통문화의 관점에서 미시마가 추구한 것은 마유즈미에게 자신이 추구할 모든 것이 도달해야 할 목표가 된 것으로 보면, 1970년 이후 마유즈미의 행보를 이해할 수 있다.

결론적으로 ‘특별한 존재’인 미시마는 마유즈미가 작곡하는 일보다 정치적 활동을 더 중요하게 여기게 만드는 ‘터닝포인트’가 되었다. 이는 다른 말로하면, 미시마가 마유즈미의 모든 욕망을 하나로 녹여낼 수 있는 ‘용광로’가 됨을 의미한다.

다른 한편, 현대음악계에서는 마유즈미처럼 우파 활동가가 되는 경우가 드물지만, 다른 분야에서는 서구경험에서 일본주의로 선회하는 경우가 그리 드문 일이 아니다. 이를 일본전향사의 맥락에서 보면 크게 전전과 전후로 나눌 수 있는데, 마유즈미의 경우는 ‘전후 전향’의 한 예라고 할 수 있다. 전전시기 일본지식인의 정치적 전향은 1920~30년대 집단전향이 그 대표적인 예라 할 수 있다. 일본제국시기 국가권력의 강제에 의해 공산주의, 사회주의 사상을 포기하는 것을 의미했다.⁴¹⁾ 하지만, ‘전후 전향’은 어떠한 권력적 강제가 없이도 개인적 이익을 위해 진영을 바꾸는 ‘기회주의 전향’, ‘편승적 전향’으로 여겨진다.⁴²⁾ 서양을 체험하고 ‘일본주의’로 돌아서는 일본 예술문화인의 사상적 전향은 전전과 전후의 구분 없이 비슷한 현상을 보이기도 하는데, 시인이자 미술가인 다카무라 고타로(高村光太郎), 사상가이자 철학자인 니시오 간지(西尾幹二) 등을 들 수 있다. 이런 맥락에 마유즈미의 전향도 이해될 수 있다.

40) 富樫康, “黛敏郎の創作の軌跡,” 23.

41) 전향, 비전향, 위장전향, 표면적 전향, 실질적 비전향 등 국가권력의 폭력에 대항하여 전향과 비전향의 형태도 다양했다. 후지타 쇼조/최종길 옮김, 『전향의 사상사적 연구』 (논형, 2007), 281-283.

42) 후지타 쇼조/최종길 옮김, 『전향의 사상사적 연구』, 283-285.

6. 〈기미가요〉 제창 운동가로서 마유즈미 도시로

역사적으로 위대한 음악가 중 국가제창의 실천 문제로 에너지를 쏟아 붓는 음악가는 보기 힘들 것이다. 하지만 마유즈미는 미시마 경험 이후 공개 석상에서 기미가요 제창을 열정적으로 부르짖는 ‘기미가요 전도사’가 되었다.⁴³⁾ 당시 1970년대에는 아직 대다수 일본인에게 기미가요는 뭔가 ‘불순한’ 과거의 기억과 연루된 부정적 인상을 풍기는 것이었고, 기미가요에 대한 거부감이 있었던 시기였다.⁴⁴⁾ 마유즈미의 정치적 발언, 인터뷰, 그에 대한 다른 음악가들의 신문, 잡지 기사의 기고문 등을 토대로 마유즈미가 왜 기미가요에 집착하는지, 그의 기미가요제창에 깔려있는 함의를 자세하게 살펴보고자 한다.

1) 〈기미가요〉를 불러야 하는 이유

마유즈미는 기미가요를 음악적으로 훌륭한 노래일 뿐 아니라, 국가로서 기능을 충분히 해내는 아주 좋은 노래라고 여긴다.⁴⁵⁾ 특히 천황제 위에 성립한 일본이 영원히 존속하기를 희망하는 ‘천황 치세’를 봉축하는 내용이므로 기미가요는 국민의 국가의식(國家意識)을 고양하는데 매우 중요한 것이므로 자주 불러야 한다고 주장한다. 천황을 기리는 기미가요 가사는 아래와 같다.⁴⁶⁾

43) 동시에 이미 1970년대 초 일본의 일반인들에게도 음악가나 작곡가로서보다는 ‘유명인’, ‘텔런트’, ‘플레이보이’ 등의 이미지를 남겼다. 1972년 음대생 포함한 50명의 여성에게 설문조사 조사. 大野明男, “君が代を歌う疑似貴族,” 252.

44) “기미가요를 부르는 사이비 귀족”이라는 마유즈미에 대한 비판적 낚임의 칭호(사회평론가 오노 아키오)는 마유즈미가 시대에 맞지 않는 기미가요를 부르면서 귀족흥내를 내는 우스꽝스런 인간임을 암시한다. 大野明男, “君が代を歌う疑似貴族” 참고.

45) 黛敏朗, “君が代はなぜ歌われない,” 231.

君が代は / 千代に / 八千代に / 細石の / 巖となりて / 苔の生すまで
 기미의 치세는 천년 팔천년 / 모래알이 바위가 되고 이끼가 자랄 때까지

여기서 ‘기미’의 의미에 대해 일본인 사이에 많은 해석이 있지만, 천황을 일본 문화의 정점으로 생각하는 마유즈미에게는 ‘기미=천황’은 일말의 의심도 없이 확고한 것이다.

위의 가사를 바탕으로 처음 만들어진 기미가요 선율은 영국인 군악대장 존 윌리엄 펜튼(J. W. Fenton)의 것(1869년)이었지만, 가사와 선율이 어울리지 않는다는 불만이 있었으므로, 두 번째 기미가요 선율이 만들어졌다. 이것이 현행 기미가요 선율이다. 일본 궁내성의 아악담당 음악가 오쿠 요시이 사(奥好義)와 하야시 히로모리(林廣守)의 것으로 1880년에 만들어졌다.

이미 잘 알려져 있지만, 이 두 번째 기미가요의 선율은 일본 아악의 이치코츠조(壹越調)에 근거한 것이다.⁴⁷⁾ 상향하는 선율은 레-미-솔-라-도-레, 하향선율은 레-시-라-솔-미-레로 되어 있다. 가사가 천황을 찬양하는 것이고, 선율도 일본 궁정의 대표적인 음악인 아악에서 취한 것이므로 가사와 선율이 잘 맞는 것으로 평가되어 현재까지 일본국가로 불리어지고 있다.

마유즈미는 프란츠 에케르트(Franz Eckert)가 만든 기악버전의 화성도 ‘아악풍’이라 높이 평가한다. 기미가요의 시작 부분과 마지막 부분이 단선율, 즉 유니슨으로 되어 있는 것은 아악적인 것이라 할 수 있다. 아악의 시작 부분과 마지막 부분도 유니슨으로 되어 있으므로, 일본적인 미학으로 해석될 수 있다. 취주악 버전의 악보를 보면, 에케르트가 일본적 미학을 염두에 두고 서양화성을 붙인 것이 분명하긴 하지만, 아악을 염두에 둔 것인지는 알 수 없다.

46) 가사에 관한 논의는 이경분, <“기미가요”와 일본우익-국기국가 법제화(1999)를 중심으로,> 217-221.

47) 이치코츠조는 원래 5음계 (레미솔라시)이지만 변음이 두 개 추가되어 7음계(레미파솔라시도)가 되는데, 실제 <기미가요>에서는 상향할 때 5음계(레미솔라도레), 하향할 때 5음계(레시라솔미레)가 사용된다.

[악보 1] 프란츠 에케르트가 화성을 넣은 취주악 버전의 기미가요 표지와 시작부분⁴⁸⁾



이미 언급되었듯이 제2차 대전에서 패한 후 일본국은 민주주의체제로 변했지만, 관습적 국가였던 기미가요는 다른 노래로 대체되지 않았다. 기미가요는 천황의 치세를 봉축하는 것이므로, 미군정 하에서 바뀐 헌법의 민주주권을 생각하면 어울리지 않는다는 의견이 많았다. ‘천황’에게 주권을 부여하는 기미가요는 ‘국민’에게 주권을 부여하라고 하는 국민주권국가의 심볼로서는 모순적이라는 것이다. 또한 국기와 국가는 국제적으로도 필요불가결한 것이므로 일본도 국기국가를 가져야하지만, 전쟁의 기억이 생생한 기미가요와 히노마루는 문제가 있다는 견해가 팽배했다.⁴⁹⁾

48) Franz Eckert, 大日本禮式 (Japanische Hymne), 1888.

<http://www1.jca.apc.org/anti-hinokimi/archive/chronology/senzen/reishiki.htm>, 검색일: 2016.3.20.

49) 마유즈미와 대담했던 호시노 야스사부로(星野安三郎, 立正대학 교수)의 의견도 그렇다. 黛敏郎·野安三郎, “特別對談: 日の丸・君が代と天皇制,” 『季刊教育法』 58 (1985), 50. 하지만 기미가요가 히노마루보다 더 문제로 인식되었음은 신문여론조사에서 잘 드러난다. 이경분, “<기미가요>와 일본우익-국기국가 법제화(1999)를 중심으로

하지만 마유즈미는 일본국헌법 제1조에서 천황을 “일본국의 상징이고 일본 국민 총합의 상징”(日本國の象徴であり日本國民統合の象徴)으로 규정하고 있으므로, 천황이 곧 국민통합을 의미하고, 천황=국민이라고 해석한다.⁵⁰⁾ 마유즈미에게는 국기국가와 히노마루 기미가요를 따로 구분하는 것 자체가 무의미하였다.

2) 기미가요 제창 운동과 마유즈미의 일본 역사인식

1970년대 기미가요제창에 일본인들이 가지는 거부감은 1945년 이전의 전쟁 역사와 관련이 있다. 기미가요의 역사에는 제국주의, 군국주의를 지나오면서 침략과 살인의 흔적이 남아있기 때문이다. 따라서 태평양전쟁을 어떻게 평가하느냐는 기미가요제창과 반기미가요정서로 구분되는 중요한 해석이다. 하지만 기미가요제창을 주장하는 마유즈미의 역사관은 비판적인 역사관과는 거리가 멀다. 그의 역사관을 정리해 보면 다음과 같이 설명 가능하다.

첫째, 그는 태평양전쟁을 침략전쟁이라 생각하지 않는다.⁵¹⁾ 전쟁에 진 것은 일본이 약했기 때문이라고 주장한다.⁵²⁾ 일본은 침략국이고 군부독재에 의한 전체주의였고 천황의 이름으로 파멸했다는 비판적 역사관을 마유즈미는 부정한다.

둘째, 천황이 만주사변을 일으킨 관동군의 사령관을 벌하지 않았고, 태평양전쟁을 막지 않은 전쟁책임에 대해 마유즈미는 오히려 천황이 8월 15일

로,” 223-228.

50) 마유즈미는 일본이야말로 Nation=국민=민족이 성립하는 세계 유일한 나라가 아닐까라고 반문한다. 나라=집, 집의 가장=천황이라고 주장한다. 또한 메이지시대 뿐 아니라, 전후에도 천황은 국민통합의 상징임에는 변화가 없다고 주장한다. 黛敏郎·野安三郎, “特別對談: 日の丸・君が代と天皇制,” 51.

51) 黛敏郎·野安三郎, “特別對談: 日の丸・君が代と天皇制,” 48.

52) 黛敏郎, “君が代はなぜ歌われない,” 251.

‘성스러운 결단’을 한 덕분에 전쟁이 끝났고, 일본이 분할 점령되지 않았으며, 현재의 일본이라는 나라가 존재하게 되었다고 주장한다. 또한 이 때 무조건 항복이 아니라, 실제로는 조건부 수락, 즉 천황의 지위에 어떠한 변동도 없는 것을 조건으로 했으므로, ‘국체의 변혁은 없다’라는 것이다. 뿐만 아니라, 메이지 시기로 거슬러 올라가서, 천황이 아니었다면 내란이 있었을 터이고, 그랬다면 서구열강의 식민지가 되었으리라고 그는 확신한다.⁵³⁾

셋째, 일본의 전쟁사죄에 대해서 마우즈미는 ‘바보 같은 짓’이라고 주장한다. 일본의 태평양전쟁은 100% 정의의 전쟁이라고 말하지는 못해도, 미국의 봉쇄라인이라는 부득이한 사정이 있었고, 일본이 태평양전쟁을 일으키게 된 원래 책임은 19세기 프랑스, 영국, 미국, 네덜란드의 탐욕적인 식민주의에 뿌리를 두고 있다는 것이다.⁵⁴⁾

마우즈미는 이러한 자신의 역사관을 “객관적인 역사관”으로 주장하고⁵⁵⁾ 오히려 반대 입장은 편협한 역사관(자학사관)에 근거한다고 비판한다.

따라서 마우즈미의 관점에서는 일본의 전쟁에 대한 도덕적 비난도, 전쟁 책임에 대한 사죄도 무의미한 것일 뿐 아니라 아예 성립하지 않는 것이므로, 기미가요에 대한 위화감이나 불편함이 있는 것조차 이해되지 않는다. 그는 오히려 ‘잘못된’ 전후 일본 교육으로 인해서 기미가요를 학교에서 부르지 않게 되었으니, 이를 수정하기 위해서는 ‘교육정상화’ 운동을 전개해야 한다는 것이다.⁵⁶⁾ 그의 사후 1999년 일본정부의 국기국가법 제정으로 모든 학교 행사에서 기미가요를 불러야 했으므로, 마우즈미의 요구는 실현되었다고 할 수 있다.⁵⁷⁾

53) 黛敏郎·野安三郎, “特別對談: 日の丸・君が代と天皇制,” 52-53.

54) 黛敏郎, “君が代はなぜ歌われない,” 250-251.

55) 黛敏郎, “君が代はなぜ歌われない,” 250.

56) 이 주장은 <일본회의>라는 단체에 계승되어 실천되고 있다.

57) 이경분, “<기미가요>와 일본우익-국기국가 법제화(1999)를 중심으로,” 213.

7. 끝맺으며

마유즈미와 윤이상은 전통에 심취하여 전통적 소재를 이용하여 음악을 만들어도 각국의 문화적 맥락에 따라 정치적으로 우파, 좌파라는 서로 다른 방향으로 귀결될 수 있음을 보여주었다. 분단 상황에 있는 한국의 경우, 전통을 보존하고 중시하는 쪽은 오히려 민주화세력이었던 반면, 일본에서는 전통의 보존 뒤에는 천황제가 거대한 문화적 권위로 버티고 있으므로 일본 전통은 천황의 그림자가 드리워진 채, 우파세력이 위기에서 구해야 할 가장 중대한 명분이 되었다.

마유즈미의 일본 전통에의 경도는 오히려 글로벌 세계음악시장에서의 성공전략으로 볼 수 있지만, ‘특별한 존재’로서 좁은 현대음악계를 넘어 대중적 스타가 되고자 하는 그의 욕구도 중요한 동기였다.⁵⁸⁾ 그러던 중 1970년대 마유즈미가 확실하게 우향화하여 현대음악계에서 마이너리티가 되었고, 일본사회에서도 당시 마이너리티에 속했던 기미가요제창과 천황송배를 부르짖는 우익문화인이 되는데, 그 계기는 미시마 유키오의 하라키리 사건의 충격이었다고 할 수 있다.

즉, 마유즈미가 우익단체의 대표로서 기미가요제창을 부르짖는 적극적인 우익인사가 되는 과정에는 일차적으로 불교와 일본전통에의 심취가 있었고, 천황제 신봉주의자 미시마 유키오라는 터닝포인트가 있었다. 천황제 중심의 전통수호와 일본주의, 이로써 현대음악계의 주류와 동떨어진 마이너리티 성향, 동시에 음악계의 울타리를 넘어서는 유명인으로서의 대중적 인지도라는 마유즈미의 다양한 욕구를 미시마 유키오라는 키워드는 모두 충족시켜주었다. 예술계의 울타리를 넘어, 기미가요제창운동가로 나섰던 마유즈미에게 기미가요는 천황의 치세를 봉축하는 것으로서 메이지시기와 현

58) 전후 초기 <3인의 회> 등 마유즈미와 함께 활동했던 단 이쿠마나 마유즈미의 재능을 야끼는 다케미츠 도루, 이와키 히로유키 등 동료 음악가들은 마유즈미에게 작곡가가 작곡은 하지 않고, 멋 내는 일이나 대중적 인정을 쫓고 있다고 비판하였다.

대 일본을 이어주는 연속성의 상징이었다. 따라서 미시마 유키오의 죽음 이후 마유즈미가 ‘일본 문화’를 구하기 위해 가장 먼저 (선율 가사 모두 천황을 상징하는) 기미가요 제창을 화두로 던진 것은 그리 놀랄 일이 아닐 것이다.

하지만, 작곡가로서 마유즈미에게 천황중심의 우익사상은 예술적 창작의 욕을 고양시키지 못한 것으로 보인다. 1976년 오페라 <금각사> 이후 이렇다 할 대작은 나오지 않았다. 1979년에 신설된 불교계 신흥종교단체인 오곤슈(阿含宗)의 위촉으로 불교음악을 몇 곡 작곡하였고 발레음악 <가부키>가 그런대로 성공을 거두었지만, <열반교향곡>이나 <금각사>를 뛰어넘는 만년의 대작은 보이지 않는다.

반면, 1970년대부터 사망하기까지 우익문화인으로서의 활동과 다양한 단체의 회장에 취임하여 이루어낸 사회적 활동은 (그의 입장에서) 성공적이었다 할 수 있다. 일본문화를 지키는 여러 우익단체의 대표 뿐 아니라 천황 재위60년 봉축 퍼레이드 실행위원장, 일본작곡가협회 회장, 일본저작권협회 회장, 영화음악작곡가, 방송인, 네스카페나 산토리 맥주 광고의 스타 등 그의 사회적 인지도는 그 어떤 일본 작곡가보다 컸으리라 여겨진다. 자신의 음악세계에 대한 진지한 고민과 작품창작 대신에, 말로써 직접 발화하는 사회활동과 우익활동의 경제적 이익도 무시할 수 없을 것이다. 일본에서도 작곡가로서 살아가는 것은 경제적으로 어려움을 의미하기 때문이다.⁵⁹⁾

마유즈미 사후 거의 20년이 지난 오늘, 일본 사회는 마유즈미가 마이너리티로서 기미가요 제창을 부르짖던 때와는 확연히 달라졌다. 1999년 히노마루 기미가요를 국기국가로 법을 제정했을 때 과반수 이상의 국민이 찬성하는 분위기로 바뀌었고, 반대의 목소리도 그리 높지 않았다. 그를 대신하여 지금도 우익단체 <일본회의>는 아베정권을 적극 후원하면서 전후 일본이

59) 더욱이 “화려함을 연출하고 빛을 연출”하는 사람으로, 또는 “스타일리스트의 스타”로 알려진 마유즈미는 최고급 자동차와 멋진 집의 소유자였다. 團伊玖磨, “<涅槃>以降の自立. 作曲家 黛敏朗の華と本質,” 27.; “岩城宏之: 絶筆となったパッサカリアを遺して,” 29. 부인이 방송은 그만두고 작곡을 하라고 충고했을 때, 그러면 “멋진 집을 포기하라”고 대답했다.

이루어왔던 민주적이고 평화적인 성과를 되돌리는데 앞장 서 나가고 있다.

(부록) 마유즈미 도시로 연보⁶⁰⁾

연도	활동 내용
1929	2. 20. 요코하마 탄생
1945	현립요코하마 제1중학교 졸업. 도쿄음악학교 작곡과에 입학. 하시모토 구니히토에게 작곡, 이케우치 도모지로우에게 화성학과 대위법, 이쿠후베에게 관현악법, 도요마스 노보루에게 피아노 공부
1946	재즈 피아니스트로 미군 클럽에서 연주
1949	도쿄음대 본과 졸업. 4월 연구과 진학. 졸업작품 <디베르티멘토> 연주
1950	영화음악 작곡 시작. <심포니 무드> 초연 (오타카 지휘)
1951	콜롬비아 전속작곡가 계약. 9월 파리 콘서트바토와 유학, 토니 오벵에게 작곡공부. <스페노그램(Sphenogrammes)>이 25회 ISCM 입선 프랑프푸르트에서 초연
1952	미시마 유키오와 만남
1953	<3인의 회> 결성. 영화배우 가츠라기 요코(桂木洋子)와 결혼. <뮤직콩크레트를 위한 작품 XYZ> 초연으로 센세이션을 일으킴. 다케미즈 도루(武満徹)와 만남
1954	<향연(Bacchanale)> 초연. 미시마 대본의 방송극 <포크송>을 문화방송에서 방송.
1955	다케미즈 도루와 공동작업한 발레 <미래의 이브>(未來のイヴ) 초연. NHK전자음악 스튜디오에서 일본최초 전자음악 <변주파의 음악>, <인베이션>등을 제작 발표.
1956	미조구치 겐지(溝口健二)의 영화 <적선지대(赤線地帯)> 영화음악 작곡. 다름 슈타트 하기 현대음악강좌에 참가. 모로이 사부로(諸井三郎)와의 공동작 <7의 바리에이션>을 NHK방송 초연
1957	20세기 음악연구소 결성. 음악회 아르스 노바를 개최. 일본최초 프리웨어드 피아노 작품 발표.
1958	<3인의 회>에서 <열반교향곡> 초연 (이와키 히로유키 지휘).

60) 石田一志, “‘黛敏郎年譜’와 ‘主要作品表’,” 『音樂の友』 55/6 (1997), 143을 참고로 재구성, 보완하였다.

연도	활동 내용
1959	〈열반교향곡〉으로 제7회 오타카(尾高尚忠)상 수상. 미시마 작사 마유즈미 작곡 〈축훈가〉 초연
1960	〈만다라교향곡〉 초연. 〈분라쿠〉초연. 포드재단 초청 도미 (1961년까지)
1961	뉴욕에서 이치야나키 도시 (一柳慧), 오노 요코(小野洋子)와 발표회 개최. 뉴욕 필 정기공연 오사와 세이지(小澤征爾)지휘로 〈향연〉 연주. 뉴욕 체재 중 존 케이지와 교우.
1962	뉴욕시티 발레단 위촉 발레음악 〈부가쿠〉완성.
1963	닛세이(日生)극장에서 미시마와 오페라 공연 (1964) 계약. 교토에서 불교적 칸타타 〈회과(悔過)〉를 초연. 미시마 대본의 〈美濃子〉로 오페라 작곡 기획(마유즈미 음악, 지휘 오자와 세이지-미완성)
1964	8월 TV 방송 〈제목없는 음악회〉 개시 (1997년까지 장수방송). 10월 도쿄올림픽에서 〈올림픽 캄파노로지〉 초연
1965	영화 〈도쿄올림픽〉의 음악감독. 〈열반교향곡〉 베를린 필 연주 유럽초연.
1966	영화 〈도쿄올림픽〉음악으로 마이니치 영화음악상 수상
1967	〈부가쿠〉가 15회 오타카상 수상.
1968	〈제목없는 음악회〉방송사회로 1966년, 1967년 가라쿠시상 수상.
1970	아악 〈쇼와천평악〉초연. 미시마 유키오 자결(11. 25)
1971	〈일본을 지키는 회〉 결성. 강사활동 시작 . 네스카페 CM출연
1972	NHK 음악제에서 〈열반교향곡〉 연주
1974	대담집 『왜 기미가요를 부르지 않는가』 출판. 〈沼津太鼓〉 작곡
1975	〈慈母觀音讚歌〉 작곡
1976	오페라 〈금각사〉 완성. 베를린에서 초연
1977	도쿄예대강사 (1992년까지). 우익단체 〈자유국민회의〉 초대대표 취임.
1979	〈열반교향곡〉미국초연. 산토리 맥주 CM 출연.
1980	불교칸타타 〈시칸다자 只管打坐〉 초연.
1981	행진곡 〈조국〉 초연. 〈일본을 지키는 국민회의〉 운영위원장 취임.
1982	산토리 작곡가 조명에서 〈금각사〉의 연주회 버전 일본초연.
1983	오곤슈(阿含宗)의 위촉작품 〈대불찬가(大佛讚歌)〉 초연.

연도	활동 내용
1984	〈3인의 회〉 특집방송에서 〈향연〉, 〈천지창조〉 지휘.
1986	阿含宗의 위촉작품 〈호시마츠리 전주곡〉 초연. 발레음악 〈가부키〉 초연 해외 공연 총 150회이상 22만명 감상. 〈榮譽祀及び祖國〉초연. 쇼와천황 재위 60년 봉축 퍼레이드 실행위원회 위원장.
1987	阿含宗의 위촉작품 칸타타 〈佛舍利宝珠尊和讃〉 초연
1989	〈무궁동〉초연. 일본작곡가협의회 회장 취임
1990	Roland 디지털피아노 CM 출연
1991	오페라 〈금각사〉 일본초연. 阿含宗의 위촉작품 〈세계에의 기도〉 초연.
1993	오페라 〈고사기〉 완성. 발레음악 〈M〉초연.
1994	일본저작권 협회 회장 취임. 오라토리오 〈교토 1200년 전통과 창생〉 초연
1995	오페라 〈금각사〉 미국 초연
1996	오페라 〈고사기〉 오스트리아 린츠극장 초연
1997	4. 10. 간 부전으로 사망.

참고문헌

1) 논문 및 단행본, 기사

- 남상욱. “미시마 유키오와 ‘전후민주주의’ - 1968년 ‘미국’ 표상을 중심으로.” 『일본사상』 29 (2015), 31-53.
- 미시마 유키오/남상욱 옮김. 『문화방위론』. 자음과 모음, 2013.
- 이경분·헤르만 고체프스키. “프란츠 에케르트: 대한제국애국가 작곡가인가? 대한제국 애국가에 대한 새로운 고찰.” 『역사비평』 101 (2012), 373-401.
- 이경분. “일본의 윤이상: 동아시아 작곡가로서 윤이상.” 『음악과 문화』 24 (2011), 71-98.
- 이경분. “<기미가요>와 일본우익 - 국기국가 법제화(1999)를 중심으로.” 『아세아연구』 59/2 (2016), 206-237.
- 후지타 쇼조/최종길 옮김. 『전향의 사상사적 연구』. 논형, 2007.
- 黛敏朗. 『黛敏朗の對談: 君が代はなぜ歌われない』. 浪曼, 1974.
- 黛敏郎. 野安三郎. “特別對談: 日の丸・君が代と天皇制.” 『季刊教育法』 58 (1985/8), 42-80.
- 黛敏朗. “日本文化と天皇制.” 『月刊自由民主』 394 (1986/1), 44-53.
- 黛敏朗. “急がれる新憲法の制定.” 『日本の息吹』 (1994/6), 3.
- 黛敏朗. “夫婦別姓法案に反対する.” 『日本の息吹』 (1996/3), 3.
- 黛敏朗. “アジアに台頭する新しい歴史觀.” 『日本の息吹』 (1996/4), 3.
- 黛敏朗. “四五六万の聲を國會へ.” 『日本の息吹』 (1995/1), 3.
- 水野みか子. “黛敏朗の芸術とその時代.” 『音楽現代』 27/6, (1999), 103-105.
- 岩野裕一. 『王道樂土の交響樂 滿洲——知られざる音樂史』. 音樂之友社, 1999.
- 岩城宏之. “絶筆となったパッサカリアを遺して.” 『音楽芸術』 55/6 (1997), 28-33.

- 池辺晋一郎. “黛敏郎を悼む.” 『音楽芸術』 55/6 (1997), 34-35.
- 富樫康. “黛敏郎の創作の軌跡.” 『音楽芸術』 55/6 (1997), 18-23.
- 團伊玖磨. “<涅槃>以降の自立. 作曲家 黛敏郎の華と本質.” 『音楽芸術』 55/6 (1997), 24-27.
- 大野明男. “君が代を歌う疑似貴族(續・現代虚人列伝).” 『現代の眼』 13/1 (1972/1), 246-253.
- 石田一志. “黛敏郎年譜’와 ‘主要作品表.’” 『音楽の友』 55/6 (1997), 143.
- 田畑雅英. “ヘンネベルクのリブレット - 黛敏郎の『金閣寺』.” 『人文研究』, 55/6 (2005), 52-72.
- 山口二郎. “新たな翼賛体制? - 自自公体制と権力強化型法案.” 『日の丸・君が代を越えて』 488 (1999), 49-53.
- 内藤孝敏. 『三つの君が代 - 日本人の音と心の深層』. 中央公論社, 1997.
- 内藤孝敏. “歌唄を忘れた君が代論争.” 『諸君』 (1999/10), 26-40.
- 内藤孝敏. “天皇陛下御即位十年を奉祝し, 国歌「君が代」を歓迎する.” 『日本の息吹』 (1999/12), 16.
- 長尾誠夫. “日の丸・君が代. 反対論者たちの本音.” 『諸君』 (1999/7), 94-103.
- 阿満利磨. “排除のシンボル.” 『日の丸・君が代を越えて』 (1999), 5-8.
- 所功. 『国旗・国歌の常識』. 近藤出版社, 1990.
- 所功. “君が代こそ日本の国歌に最適.” 『日本の息吹』 (1999/7), 5.
- 所功・百地章. “保守と知らない日の丸・君が代の精髓.” 『諸君』 (1999/9), 98-112.
- 波多野里望. “児童の権利条約.” 『諸君』 (1999/5), 76-84.
- 野中恭太郎. “日の丸・君が代がそんなに憎いか.” 『諸君』 (1999/5), 66-75.
- 編集部. “いま国旗国歌の教育にも求められているもの.” 『日本の息吹』 (1996/4), 6-7.
- 編集部. “日の丸・君が代の否定を教わる子供達.” 『日本の息吹』 (1999/5), 6-7.
- 總括座談會. “次代につなぐ悠久の伝統—国旗国歌法成立の意義と課題.” 『日本の息吹』 (1999/10), 4-10.

大原康男. “國旗國歌の早急な法制を.” 『日本の息吹』 (1999/5), 4-5.
 _____. “國民の力で誇りある國づくりを-天皇陛下御即位十年奉祝運動, 國
 旗國歌法制化實現に向けて.” 『日本の息吹』 (1999/6), 17.
 新組織. “日本會議」誕生が決定.” 『日本の息吹』 (1997/5), 16.

Claus H. Henneberg, *Kinkakuji*. Fontec Inc, 1994.

2) 음반자료, 영상자료, 인터넷자료

CD 《君が代のすべて》 2000.

“<기미가요> 기악버전.” <https://www.youtube.com/watch?v=teeOavr7yLg>, 검색
 일: 2015.12.11.

“<기미가요> 아악버전.” <https://www.youtube.com/watch?v=i28otp381lc>, 검색
 일: 2015.12.11.

“일본회의의 홈페이지.” <http://www.nipponkaigi.org>

“日本を守る國民會議” <https://ja.wikipedia.org/wiki/%E6%97%A5%E6%9C%AC%E3%82%92%E5%AE%88%E3%82%8B%E5%9B%BD%E6%B0%91%E4%BC%9A%E8%AD%B0>, 검색일: 2015.12.11.

“Scribner’s Magazine.” <https://archive.org/details/scibnersmag10editmiss>, 검색
 일: 2016.03.20.

“Franz Eckert, 大日本禮式 (Japanische Hymne, 1888).” <http://www1.jca.apc.org/anti-hinokimi/archive/chronology/senzen/reishiki.htm>, 검색일: 2016.03.20.

Abstract

**Music and Politics:
Japanese Composer Mayuzumi Toshiro and *Kimigayo***

Kyungboon Lee

This study depicts the process of the Japanese composer Mayuzumi Toshiro's transformation from a avantgarde musician to a activist for *Kimigayo* Singing Movement. Analyzing his works the Symphony *Nirwana* and Opera *Kinkakuji (the Golden Pavilion)* his devotion to Japanese tradition and Buddhist music could be regarded as a first stage to being a conservative musician. However, after his experience with Mishima Yukio's suicide in 1970, Mayuzumi turned finally to be a rightist and began speak out to appeal for public singing the *Kimigayo*.

This study explores how his rightist thinking and activity influenced his music world and how relates music to politics.

Keywords: Mayuzumi Toshiro, *Kimigayo*, Symphony *Nirwana*, Opera *Kinkakuji* (Der Tempelbrand; The Golden Pavilion), Mishima Yukio, Japanese contemporary musicians

투고일	심사일	게재 확정일
2016년 4월 30일	2016년 6월 2일 - 6월 18일	2016년 6월 20일