



# Doğu Asya'da Batı Müziği Hegemonyası: Japonya, Çin ve Kore'de Müzik Reformları

Onur Şenel\*

## Öz

Batı müziğinin Doğu Asya kültürlerine girişini inceleyen bu makalede, müzik reformları tarihsel olgular ışığında ve modernleşme-Batılılaşma hegemonyası çerçevesinde analiz edilmiştir. Batılı güçlerin tehditleri karşısında bir zorunluluk olarak beliren modernleşme hareketlerinin bir parçası olan toplumsal reformlar, temelde Batının üstünlüğü varsayımı üzerine kurulan bir kültürel hegemonya tarafından şekillendirilmiştir. Bu dönemde yeni değerlerin propagandası için olduğu kadar, toplumun Batılı tarzda temsili bakımından da önemli bir araç olan müzik, teknolojik üstünlük ile kültürel üstünlük arasında kurulan ilişki temelinde ele alınmıştır. Japonya'da başlayan ve buradan çevre ülkelere yayılan müzik reformları, geleneksel müzik kültürünün, bilimsel bir üstünlüğe sahip olduğu iddiasına dayandırılan Batı müziğine göre düzene konulduğu ve ilkel olarak görülen geleneksel müziğin çoğunlukla sentezleme yoluyla Batılı görünüme kavuşturulmaya çalışıldığı bir süreçle şekillenmiştir. Bu süreçte Japonya bir model haline gelirken, etkisindeki ülkelerden Kore, müziği yeniden tanımlamış, Çin ise zit ideolojiler üzerine kurulu farklı reform süreçleri deneyimlemiştir. Sonuç olarak benzer durumdaki toplumları etkisi altına almış olan Batı müziği hegemonyası bu etkiyi dikkate almaksızın bu müzik kültürlerinin son yüz yılını yorumlamayı imkânsız hale getirmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Doğu Asya, Batı müziği, müzik reformları, hegemonya, modernleşme

**Western Music Hegemony in East Asia: Musical Reforms in Japan, China and Korea**

## Abstract

In this article, which examines the introduction of Western music into East

---

\* Doç. Dr., Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü,  
onursenel@yandex.com

Asian cultures, Western music reforms were analyzed in the light of historical facts and in the framework of modernization and westernization hegemony. The social reforms which are appeared as a must against the threats of Western powers, are shaped by a cultural hegemony, which is fundamentally based on the assumption of the West is superior. In this period, music, which is an important tool in terms of representation of the society in Western style as well as the propagation of new values, are studied on the basis of the relation built between technological superiority and cultural superiority. Musical reforms, which started from Japan and spread to the surrounding countries, is a process that traditional music culture is designed according to Western music, whose superiority is based on the claims that it is scientific, and again traditional music, which is seen primitive, is tried to united with Western look by way of synthesis. In this process, while Japan becoming a model, one of its influenced countries, Korea defined music again, and China experienced different reform processes based on opposing ideologies. As a result, the Western music hegemony, which took hold of similar societies, made impossible to interpret the last century of these musical cultures, without considering this effect.

**Keywords:** East Asia, Western music, music reforms, hegemony, modernization

### **Giriş: Asya'nın Batılı Modeli Japonya**

19. yüzyıl, Batılı büyük güçlerin, ilgilerini uzak ülkelere çevirdiği bir dönemdir. Buharlı gemilerin ortaya çıkmasıyla birlikte Batı için artık eskisi kadar uzak olmayan Doğu, cezbedici bir pazar olarak iştahları kabartmaktadır. Uzun süredir içlerine kapanık bir yaşam süren ve Batı ile ticarete ya da Batılı yaşam tarzına sıcak bakmayan ülkeler, Batının askeri gücüne boyun eğerek kapılarını ardına dek açmak zorunda kalırlar. Böylece Japonya, Çin ve Kore gibi ülkeler için yeni bir dönem başlar. Bu ülkeler içerisinde modernleşmedeki hızı ve başarısı ile bir model oluşturması bakımından çevresindeki ülkelerin modernleşme süreçlerinin şekillenmesinde önemli rol oynayan Japonya'nın ayrı bir önemi vardır. Batı ile mücadele edebilmenin yolunun Batının bilimsel ve askeri üstünlüğünü elde etmekten geçtiğini anlayan Japonlar, kısa zaman içerisinde kendilerini egemenlikleri altına alan ülkelere yaklaşan bir güce kavuşmuş, bununla da kalmayarak Batılı güçlerin bir zamanlar kendilerine uyguladığı yayılcı politikaları çevrelerindeki ülkelere uygulamaya başlamışlardır.

Japonya için olayların başlangıcı 1853 yılında ticari isteklerini dikte ettirmek için gönderilen Amerika filosunun ülkeye varışına dayanır. Adeta doğa üstü varlıklar gibi beliren zırhlı gemiler sahip oldukları korkutucu güçle, savaşarak yenilemeyecek bir düşmanla karşı karşıya olduğu izlenimini doğurmuştur. Sonuç olarak ülkenin dışarıya açılmasına ilişkin Amerikan talepleri kabul edilmiştir. Bu kabul, pazar arayan diğer büyük güçler için de adeta bir çağrıdır. Japon kültüründe 'kara gemilerin gelişi' olarak hatırlanan bu olay

İngiltere, Rusya, Hollanda ve Fransa gibi ülkelerle yapılacak tavizkar anlaşmalara yol açacak ve ülkenin ticari, sosyal ve siyasi yapısı çalkantılı bir döneme girecektir. Modernleşme ya da Batılılaşma çabaları bu durumla baş etmeye çalışmanın bir sonucudur (Büyükbaş, 2003). 'Savunmacı (defansive) modernleşme'nin bir örneği olarak değerlendirilen Japonya, ulusal istikrar ve güce kavuşmanın yolunun modernleşmeden geçtiği düşüncesiyle modernleşmeyi bir ulusal güvenlik sorunu haline getirmiştir (Ward ve Rustow, 1964: 438).

Japonya'da modernleşme süreci imparator Meiji İshin'in 1868 yılında tahta çıkmasıyla başlar. Batılı güçlerin yanında modernleşme yanlısı Japonların da desteğini alan imparator, geçmişin kötü geleneklerinin kaldırılacağı, doğa yasaları üzerine kurulacak ve tüm dünyadan bilgi toplayacak bir ülke için ant içer. Buna göre Batı ile mücadelenin yolu 'uygarlık ve aydınlanma' ile mümkün olacaktır (Varley, 2000: 238; Esenbel, 2012:162-164). Toplumun topyekûn bir değişim içine girdiği yeni dönem Japon müzik kültürü açısından da yeni bir çağın başlangıcıdır. Japon düşünce yapısında önemli bir yeri olan Konfüçyüs öğretilerinde müziğin ahlaki eğitim açısından değerli görülmesi, müziğin toplumun inşası ve modernizasyonu açısından farklı bir yere konulmasına sebep olur (Miller'dan aktaran Day, 2013: 268). Böylece Meiji döneminin başında geleneksel saray müziği ve saraydaki müzik etkinlikleri yeniden düzenlenmiş, askeri bandolar kurulmuş, yeni tipte bir müzik eğitiminin temelleri atılmıştır. Geleneksel müziğin temsilcisi olarak saray müziği öne çıkarken, Batı müziği gelişmiş ve okul şarkıları ile geleneksel müzikle sentezlenmeye çalışılmıştır (Tsukahara, 2013).

19. yüzyılda Japonya'da ortaya çıkan ve hızla Doğu Asya'da yayılan bir düşüncenin temelleri de böylece atılmıştır. Kendi ülkelerinin istilacı güçlerden geri kaldığını düşünen toplumlar, sosyal, kültürel ve siyasi bir dönüşümün temelini oluşturduğu bir süreç ile bu farkı kapatmayı arzularlar. Doğu Asya'da olduğu gibi Batı ile mücadele içerisine giren diğer coğrafyalardaki ülkeleri de etkisi altına kalmış olan ideoloji, Batıyla yarışabilmek için eskiyi çağrıştıran değerlerin reddi ile Batılı ve milli olan bir kültür yaratmayı temel alır. Bu süreçte müziğin kendine has bir önemi ve işlevi vardır. Hem geleneğin dönüştürülmesi hem de yeni ideolojinin desteklenmesi açısından ulus inşasında önemli bir rol biçilen müzik, Batılı değerleri merkeze alan kültürel hegemonyayı destekleyen temel araçlardan biri konumundadır.

### **İlk reformlar: Japonya'da Batı Müziğinin Yükselişi**

19. yüzyılda Batının bilimsel ve askeri başarılarından etkilenecek Batı kültürünü benimseme eğilimi gösteren çoğu toplum için benzer bir süreç yaşanmaktadır. Kimi zaman Batılı güçlerin kimi zaman da Batılılaşmayı toplumun 'uygarlaşması' için zorunlu gören içeriden unsurların etkisiyle Batı kültürünün yerel kültürden üstün olduğuna ve kültürel geri kalmanın sorumlusunun

yerel kültürün nitelikleri olduğuna yönelik güçlü bir inanç doğmuştur. Batılı toplumların Avrupalı olmayan bütün diğer kültürlerden ve halklardan üstün olduğu şeklindeki düşünsel hegemonyanın sonucu olan bu inanç (Said, 1998: 19) Doğu Asya toplumlarındaki kültürel reformların da çerçevesini belirlemiştir. Ortaya konan formül çoğunlukla, ulusal değerleri yansıtmakla birlikte ‘evrensel’ kültüre uyum sağlayabilecek modern bir kültür inşa etmektir. Türkiye gibi farklı coğrafyalardaki ülkelerde de somut bir şekilde görülebilen bu fikir Japonya’dan başlayarak Çin ve Kore gibi ülkelerde de kendisine yer bulmuştur. Reform çabasına giren her ülke kendine özgü koşulları sebebiyle farklı sonuçlara ulaşmakla beraber, ‘modernleşme’ye yönelik tutku ve yerel müzik kültürünün uğradığı dönüşüm ortak noktaldır.

Japon müziğine yönelik reform hareketlerinde Japonların, biri geleneksel diğeri modern iki kültürü birlikte yaşatmak şeklindeki düşüncelerinin etkileri görülmektedir. Batı müziğinin gelişmeye başladığı dönemde hem imparatorun hem de Japon değerlerinin müzikal simgesi kabul edilen saray müziği gagaku varlığını sürdürmüş, geleneksel bağlamından koparılmamış, yapısında ya da repertuarında değişiklik amaçlanmamıştır. Her ne kadar modern devlete uyum sağlaması için yeniden ele alınsa da saraydaki işlevini korumuştur. Gagaku müzisyenlerinin statülerinde düşüş görünmekle beraber gagaku saray dışına açılarak kitlelerle buluşmuştur (Tsukahara, 2013; Şenel, 2018b: 114). Gagaku dışındaki geleneksel türler açısından ise durum farklıdır. Özellikle ülkenin dünyadan izole bir biçimde yaşadığı ve modernleşme karşıtlığını simgelediği düşünülen Şogun<sup>1</sup> dönemine ait müzikal gelenekler dışlanarak ortadan kalkmaya başlamış, müzisyenler iş bulmakta zorlanmıştır. Dini inançta şintoizme doğru gelişen eksen kayması sebebiyle budizmi simgeleyen dinsel müzik türleri de bunlar arasındadır. Halk arasında popüler olan diğer geleneksel türler ise ‘ilkel’ olarak tanımlanmış ve modernleştirilmeleri gerektiği düşünülmüştür. Daha çok halka yönelik eğlence yerlerinde çalınan ve kelime anlamı ‘zarif’ olan gagakuya karşıt olacak şekilde ‘kaba’ olarak tanımlanan bu müzik türleri “çok uzun zamandır cahil ve kaba kimselerin ellerine terkedilmiş, sığlaşmış ve bozulmuş” olarak kabul edilmiştir. Entelektüel çevrelerin geleneksel müziğe ilişkin bu tip olumsuz düşünceleri, bunların sadece müzisyenleri tarafından sahip çıkılan türler haline gelmesine neden olmuştur (Komiya, 1969: 366; Day, 2013: 266).

Japonya’da Batı müziğini halkla buluşturan ilk oluşumlar askeri bandolardır. Modern bir ulusun simgesi olarak demiryolu gibi modern tesislerin açılışında boy gösteren bu bandolar Batı müziğini halkın müzik zevkine dahil etmeye çalışırlar. Yabancı bando şefleri tarafından eğitilen ve yönetilen askeri bandolara daha sonradan geleneksel gagaku müzisyenlerinden oluşturulan

---

<sup>1</sup> 1868 öncesinde ülkeyi idare eden lider. Bu dönemde imparator, sembolik bir konumda olup yönetimden uzaktır. Şogun, bir çeşit askeri derebeyi olarak ülkeyi idare etmektedir.

saray bandosu da eklenir. Böylece Japon müzisyenleri ilk kez Batı müziğini deneyimler. Japonya'nın ilk ulusal marşı da bu dönemde bir Britanyalı bando şefi William Fenton tarafından bestelenmiştir. Sözlerinde İngiliz milli marşındaki 'tanrı kraliçeyi korusun' ifadesinden esinlenen ve ilk versiyonunda tamamen Batılı bir görünüm taşıyan bu marş daha sonra yeniden ele alınmış ve Japon müziği ile Batı müziğini sentezleme çabasının somut bir ürünü olarak ortaya çıkmıştır (Tsukahara, 2013; Şenel, 2018a).

Japonya'nın müzik reformunda yurtdışına gönderilmiş öğrencilerden biri olan İzawa Shuji (1851-1917) önemli bir rol oynar. Amerika'da gördüğü eğitim sistemini kendi ülkesinde uygulamak isteyen Shuji, eğitim bakanlığına yazdığı dilekçede yeni Japon müziği idealini aktarır. Geleneksel Japon müziğini çağa uygun bulmamaktadır. Ona göre modern ve Japon olan bir müzik kültürüne, Batı müziğinin geleneksel müzikle kaynaştırılması suretiyle ulaşılabacaktır. Bunun için Japon müziği yeniden ele alınması ve Batı müziğine özgü yöntemlerle işlenmesi gerekmektedir. Doğu müziği ile Batı müziği arasında bir orta yol aranacak, gelecekte Japon ulusal müziğini geliştirecek olan müzisyenler eğitilecek, müzik eğitimi okullarda başlatılacak ve Batı müziği çalgıları üretilecektir (Kitayama, 1990; Komiya, 1969: 463). Shuji'nin çabalarıyla oluşturulan müzik öğrenimi komitesi Japon müziğinde reforma yönelik önemli adımlar atar. Japon müziği yanında Batı müziği ve Çin müziği konusunda da araştırmalar yapılmış, Japon müziği eserleri notaya alınmıştır. Batı ve Japon müziğini sentezleyerek İmparatora bağlı, vatansever ve modern bir Japon kültürü inşasını destekleyen okul müziği şarkıları derlenmiştir. Bu süreçte Batı müziği ile saray bandosunda tanışan gagaku müzisyenleri de rol almıştır. Komitenin müzik öğretmeni yetiştirmek için açtığı okul Japonya'nın ilk Batılı tipte müzisyenlerini yetiştirmiş ve zamanla öğretmenden çok sanatçı yetiştiren bir konservatuara dönüşmüştür (Komiya, 1969: 60).

Geleneksel müzikte modernleşme ve standartlaşma arayışları içerisinde geleneksel çalgılar ve akort biçimleri de gözden geçirilmeye başlanmıştır. Çalgıların Batı müziğine yakınlığı ölçüsünde değer kazandığı bu dönemde piyanoya benzetilen koto<sup>2</sup> gibi çalgılar öne çıkmış, icra tekniği Batılı anlayışa göre değiştirilmiş, çoksesliliğe yönelme uğruna komalardan vazgeçilmiştir (Adriaansz, 1973: 21). Kendi çalgılarını yapan müzisyenler ortadan kalkmış, tüm çalgılar Batı çalgıları gibi bilimsel standartlara göre yapılmaya başlanmış, (Day, 2013: 269-275) tanpere sistemin gelişiyile sabit akortlama sistemine geçilmiştir (Atkins, 2017: 89). Bu dönemde piyano ya da keman gibi Batı çalgılarının seri üretimine geçildiği ve kısa zamanda yurt dışına ihraç edilecek seviyeye ulaştığı görülmektedir.

Batı müziği ile geleneksel müzik arasında orta yol arayan geleneksel müzisyenlerin bu çerçevede verdikleri eserler sonucunda 'Yeni Japon müziği' tabiri, ortaya çıkmıştır. Michio Miyagi (1894-1956) gibi müzisyenler sentez

<sup>2</sup> Kanun benzeri bir çalgı.

fikri ile oluşturdukları eserler sonucunda, ‘Japon müziği’ daha çok modernleşme öncesi geleneksel müziklere atfedilir hale gelmiştir. Koto müziğini Batı müziği çerçevesinde tekrar ele alan Miyagi, kromatik olabilmesi için 13 telli çalgıyı 80 telli hale getirmiş, armonik yapılar kullanmış Batı formunda eserler oluşturmuş, geleneksel çalgılardan Batı orkestrasına benzer bir orkestra düzeni yaratmaya çalışmıştır (Galliano, 2002:53; Komiya, 1969: 415-416).

İdeolojik çerçevede değişiklikler olsa da Japon müziğinde gerçekleştirilen reformlar Çin ve Kore’de de benzer şekilde tekrarlanır. Geleneksel müziğin ‘ilkelliği’ne yönelik düşünceler, müziğin yapısı, formu, icra biçimi ve aktarımında Batı müziği ile orta yol bulma çabaları, askeri bandolar, misyoner faaliyetleri, eğitim müziğinin yeniden yapılandırılması ve yurt dışına öğrenci gönderilmesi bu benzerliklerden bazılarıdır. Bu bağlamda Japonya, gerek modernleşmiş bir Asya’nın simgesi olarak gerekse çevresindeki ülkeleri işgali ile kendi deneyimlerini taşıyarak Batılılaşma ya da modernleşme düşüncelerinin merkezinde yer almıştır.

### **Modernizmden Komünizme: Çin’de Değişen Müzik İdealleri**

Çin’in modernleşme öyküsü Japonya’ya benzer biçimde Batının askeri gücüne boyun eğme ile başlar. Çin’in 1840 yılındaki Opium savaşında İngiltere’ye yenilmesiyle Batının ülkedeki siyasi ve ekonomik etkisi artmış, ülke kapıları Batılı güçlere açılmıştır (Chen, 1988’ten aktaran, Kang 2009: 18-19). Ancak gerçek anlamda modernleşme hareketleri imparatorluk rejiminin yıkılmasıyla başlayacaktır. Japonya ve Amerika’da eğitim gören Yi Xian Sun liderliğinde 1911 yılında gerçekleştirilen devrim ile imparatorluk rejimi çöker. Çin Cumhuriyeti’nin kurucusu olan Sun, Batıda deneyimlediği demokrasi ve modernleşmeyi Çin’e getirmek niyetindedir. Böylece Batının siyasi fikirleri yanında bilim eğitim, edebiyat ve sanatının yoğun bir biçimde ülkeye girmeye başlar (Kang, 2009: 19). Bu dönemi etkileyen önemli olaylardan birisi 4 Mayıs hareketidir. Adını, Versay Barış Antlaşması çerçevesinde Almanya’nın Çin’in Shandong eyaleti üzerindeki haklarının Japonya’ya devredilmesine karşı 4 Mayıs 1919 tarihinde yapılan bir öğrenci gösterisinden alan hareket, ülkenin savunulması için Batılı tarzda bir toplum inşa edilmesini amaçlamaktadır. Kısa zaman içinde geniş çaplı bir toplumsal harekete dönüşen eylem, kültür, sanat ve politika konusundaki talepleri içeren, “Yeni Kültür Hareketini” oluşturmuştur (Chiang, 2017: 37). Gelenek karşıtlığının önemli bir rol oynadığı hareket içerisinde Batılılaşmanın ulusun geleceği için zorunlu olduğu düşünülmektedir. Buna göre Çin toplumunun, özgür, demokratik, ilerici ve refaha ulaşmış bir toplum olması için Batılılaşması gerekmektedir (Shi’den aktaran, Tang, 2016: 8).

Batı kültürünün her alanda Çin kültürüne nüfuz etmeye başladığı bu dönemde anarşizm, pragmatizm, neo-realizm, Bergsonizm, Nietzsche ve Scho-

penhauer felsefeleri ve Marksizm gibi çok çeşitli düşünce akımları Çin'e girmiş (Tang, 2016: 13); Çin toplumuna bin yıldır egemen olan ve sanattan, eğitim ve politikaya kadar her alana nüfuz etmiş Konfüçyüsçü düşünceler eleştirilmeye başlanmıştır. Modern Çin edebiyatının da başlangıcı olarak kabul edilen dönemde edebiyatta klasik edebiyatın yazı dili günlük konuşma diline çevrilmiş ve aristokrat edebiyat yerini sıradan halka hitap eden bir edebiyata bırakmıştır (Chiang, 2017: 37-38). Bazı büyük kentlerde müzik toplulukları kurulmaya başlanmış, bu topluluklarda geleneksel Çin müziğinin yanında Batı müziği çalgıları ve teorileri ile de ilgilenilmeye başlanmıştır. İlk müzik dergisi on beş sayı olarak yayımlanmıştır. Batı müziği eğitimi almış aydınlar yurda dönmeye başlamıştır. Yine opera, Çin'e ilk kez bu dönemde gelmiş ve Batı operası ile Çin müziği birleştirilmeye çalışılmıştır (Jie, 2015: 131-135). Bazı geleneksel müzik çalgıları, kendileriyle uyumlu olan Batı çalgılarıyla birleştirilmeye çalışılmıştır (Luo, 2018: 439).

Batılı güçlerin ekonomik ve askeri baskılarıyla baş edebilmenin yolu olarak gündeme gelen modernleşme arayışı, Japonya, Çin ve Kore gibi ülkeler açısından benzer süreçler oluşturur. Ancak Japonya'nın hızlı Batılılaşması, diğer Doğu Asya toplumları için Batılı güçlerden daha yakın ve önemli bir tehdit haline gelmesine neden olmuş ve bu ülkelerin politik ve kültürel tarihinde yeni bir sayfa açmıştır. 1894'de Çin, 1905'te de Rusya ile savaşan Japonya rakiplerini mağlup ederek bölgenin ve dünyanın önemli bir gücü olur. Doğunun Batılı gücü haline gelen Japonya, tıpkı Batılı güçlerin bir zamanlar kendisine yaptığı gibi modernleşme tecrübesini askeri ve kültürel açıdan işgal ettiği Doğu Asya ülkelerine aktarmaya ve onlar için bir anlamda zorunlu rol model olmaya başlamıştır. Bu bağlamda Çin müziğindeki reform arayışlarının çıkış noktasında Japonya'nın etkisi büyüktür. Çin'de müzik reformu yapılması gerektiğine ilişkin düşüncelerin yeşermesinde (Japonya'nın Amerika'ya öğrenci göndermesine benzer bir biçimde) Çin'den Japonya'ya gönderilen öğrencilerin oynadığı rol, bu etkinin başlangıçtan itibaren var olduğunu göstermektedir. Japonya'da Batı müziği ile tanışan bu öğrenciler (Kang, 2009: 19) Japonya'nın gelişkin müzik eğitimi sistemine ve şarkıların eğitimde kullanımına ilişkin deneyimlerini kendi ülkelerine aktarmak istemişlerdir. Bunun için Japonya'da bir müzik araştırma topluluğu kurmuşlar, topluluğun kuruluş felsefesine Çin kültüründe müziğin geliştirilmesinin ulusal uyanış açısından önemine vurgu yapmışlardır. Okul şarkılarının oluşturulmasıyla işe girişen topluluk Çin şarkılarının yeni sözlerle düzenlenmesi veya genellikle Japon ya da Batı kaynaklı melodilere Çin sözlerinin yerleştirilmesine çalışmıştır<sup>3</sup> (Congbao 1905'den aktaran, Gild, 1998: 119).

<sup>3</sup> Bu bakımdan Çin müziğini 'geliştirme'ye" yönelik çabaların gagaku müzisyenlerinden oluşan profesyoneller tarafından yürütülen Japon müziği reformlarından farklı bir seyir izlediği görülmektedir. Japonya'da geleneksel müzik ile Batı müziğinin birbirinden bağımsız etkinlikler olarak görülmesinde reformların devlet eliyle

Müzik reformlarında Japon etkisi ilerleyen süreçlerde de sürmüştür. Çin okullarında Japon öğretmenlerin görevlendirilmesi ve Japonca ders kitaplarının tercümesi gibi olaylar Batı müziğinin Çin'e yayılımını arttırmıştır. Daha da önemlisi, müziğin milliyetçilik ve sosyal ve politik reformları destekleme açısından kullanışlı olduğu Japonlardan öğrenilmiştir (Gong, 2008: 42-43). Yeni tip bir eğitim sistemi ve yeni tip okulların ve eğitim kurulmaya başlandığı bu dönemde “ülkeyi gönençli, orduyu güçlü yapmak için halkta yurtseverliği canlandırmak” amacına uygun olarak okul şarkılarında monarşinin yıkılışı, yeni kültürün propagandası ve kadın erkek eşitliği gibi konular işlenmiştir (Jie, 2015: 129-130).

Çin'in ilk konservatuvarı 1927 yılında Şangay'da kurulur. İlk jenerasyon besteci, icracı, teorisyen ve müzikolog ve müzik eğitimcileri bu konservatuarda eğitim görmüş, Dai Cuilun gibi yabancı mezunları okulun komşu ülkelerdeki müzik reformlarına bile etki etmesini sağlamıştır<sup>4</sup>. Konservatuvarın kuruluşuna önderlik eden isimler Batıda eğitim almış ve Çin'e bu tip bir modeli yerleştirmek isteyen besteci Xiao Youmei ve eğitimci Cai Yuanpei'dir (Gong 2008: 49; Jie 2015: 132). Youmei, Çin müziğinin Batı müziğinden geri kalmış olduğuna ilişkin 'kanıtlar' sunmaya çalışması bakımından önemlidir. Genellikle Batı müziği eğitimi almış Çinliler tarafından öne sürülen bu tip kanıtlar, Batı müziğinin teknik analizi ve Çin müziği ile karşılaştırılması çerçevesindedir. Bu bağlamda Çin müziğinin Batıdan en az bin yıl geride olduğuna inanan Youmei, bu geri kalışın sebeplerini şu şekilde saptar:

1. Çin müziğinde klavyeli çlgılar ve dolayısıyla polifoni yoktur;
2. Çin, Batıda kontrpuanın gelişmesine katkıda bulunan nota sistemine sahip değildir;
3. Çin'de müzik mesleğine saygı duyulmamaktadır. Çin'deki müzisyenler Batıdaki meslektaşları kadar saygı görmemektedir;
4. Çin'de profesyonel şarkıcılık (mastersingers) yoktur. Batıda olduğu gibi profesyonel şarkıcı toplulukları yoktur. Çin'in şarkıcı kuşakları bir araya gelememektedir;
5. Avrupa'da 16. Yüzyıldan itibaren var olan erken yaşta müzik eğitimi Çin'de yoktur.

Youmei, buradan yola çıkarak Çinli öğretmen ve müzisyenleri, Batı notasyonu, armonisi, kontrpuanı ve kompozisyonunu kullanmaya teşvik etmiş

---

yürütülmesinin ve bu faaliyetlerde gagaku müzisyenlerinin rol almasının etkili olduğu belirtilir. Reformların kendiliğinden başladığı ve daha sonra resmi olarak benimsendiği Çin'de ise Batı kültürü bir model olarak alınmış ve melezleşme eğilimi öne çıkmıştır (Malm, 1971'den aktaran, Gild, 1998: 117, 118-119).

<sup>4</sup> Konservatuvar mezunlarından besteci ve kemancı Dai Cuilun (1912-1981) Tayvan müzik kültürünün şekillenmesinde önemli rol oynayacak ve Tayvan Senfoni Orkestrası ve Tayvan Normal Üniversitesi Müzik Bölümünün yöneticisi olacaktır (Gong 2008: 49-50).



ve reformun başarısını ve Çin müziğinin kurtuluşunu buna bağlamıştır<sup>5</sup> (Lingjun'dan aktarma Gild 1998: 122; Gong, 2008 :57; Lam, 2008: 44).

20. yüzyılın başlarında Youmei gibi akademisyen ya da müzisyenlerden oluşan çevrelerin düşünce ve eylemlerini kültürel evrim çerçevesinde yorumlamak mümkündür. Başka bir deyişle Batı müziğinin evrimsel açıdan Çin müziğinden daha gelişkin olduğu kabul edilmiştir. Buna göre Han zamanından beri durgunlaşma içerisine girmiş olduğu düşünülen Çin müziği geçmişi temsil etmektedir. Batı müziği ise tıpkı Batı teknolojisi gibi 'nesnel ve bilimsel' kurallar üzerine kurulmuştur. Bu sebeple Batı tekniği ve çalgılarına öykünme desteklenmiş ve Batı standartlarında ulusal bir tarz oluşturma fikri gündeme gelmiştir. Ulusun ihtiyaç duyduğu modernleşmenin yolu böyle bir müzikten geçmektedir<sup>6</sup> (Gild, 1998: 116-117, 123; Huang, 2011:164). Sonuç olarak yeni Çin'in inşası için yeni bir ulusal kültür yaratma idealine uygun bir şekilde, Çin müziğini 'ilkelliğinden' kurtaracak ve modern ve bilimsel olmasının yanında sosyal ve politik amaçlara da hizmet edecek bir müzik hedeflenmiştir. Bu sebeple 1920 ve 30'lu yıllar müzikte reforma yönelik yoğun çabalara sahne olur (Gong, 2008:53). Bu çabalarda Çin müziğinin Batı müziği ile sentezlenmesi fikri öne çıkmaktadır. Bunun için geleneksel müziğin yapısı, formu ve müzik aletlerinin yapısında 'iyileştirmeleri' hedef alan çeşitli denemeler görülür. Pentatonik gam ile kontrpuan formunun birleştirilmeye çalışılması ya da pentatonik akorların oluşturulması gibi denemeler bunlardan bazılarıdır (Wang, 1995'ten aktaran, Kang, 2009: 20). Ayrıca yeni bir terminoloji oluşturulmaya çalışılmış, Avrupa müziğinin gelişmişliğinin temel nedeni olarak kabul edilen ve Çin müziğinin geri kalmasının başlıca sebepleri arasında gösterilen Batı notasyonu Çin müzik kültürüne girmiştir (Gild, 1998: 120-122). Geleneksel çalgılarda Batı tekniklerinin kullanılması ve Schubert liedlerine benzer bir şarkı sanatı formunun yaratılmaya çalışılması, halk melodilerinin Kantat ya da senfoni formunda yazılması ve Çin ve Batı müziği çalgılarının birlikte kullanılması da yine dönemin denemeleri arasındadır (Gong, 2008: 56).

<sup>5</sup> Bu dönemde benzer çerçevedeki düşüncelerle sıklıkla karşılaşılır. Örneğin Michigan üniversitesinde eğitim gören Lieu Da-kun, Çin müziğini, standart bir gama, perdeye, standart enstrümanlara ve standart müzik kompozisyonlarına sahip olması ile eleştirir. Çoğaltılabilecek bu örnekler, dönemin entelektüellerinin yıllar boyunca çeşitli şekillerde tekrarladığı temel düşünceyi özetlemektedir (Gong 2008: 57).

<sup>6</sup> Örneğin öğrenci lideri ve sosyal reformcu Wang Guangqi, Alman müzik kültürünün zenginliğinin Almanların gelenekten modernleşmeye hızlı dönüşümünün altında yatan etken olduğuna inanmaktadır. Bu sebeple yeni müziğin, ulusal ruhu yükseltecek niteliğe sahip olmasını gerekli görmüştür (Gong, 2008: 54).

### **Komünist İdeoloji ve Kültür Devriminde Müzik**

Çin, kültür ideolojisindeki kesin dönüşler bakımından Japonya ve Kore'den ayrılarak kendine özgü bir tarih oluşturmaktadır. Farklı dönemlerdeki farklı politik iklimler bu ülkede Batı kültürüne yaklaşımda ciddi değişikliklere sebep olmuştur. Batı kültürünün toplumsal çöküşe karşı bir kurtarıcı olarak görüldüğü 4 Mayıs hareketiyle başlayan reformcu düşüncelerden, Batı kültürünün toplum düşmanı olarak algılandığı kültür devrimine gelmiştir. Bu bağlamda Batı müziğinin gelişiyile müzik kültüründe yeni bir dönemin başladığı ülkeler kervanına dahil olan Çin, benzer durumdaki ülkelerden ayrışmasına sebep olan bir süreçten geçmiştir. Dolayısıyla Doğu Asya'daki Batı müziği hegemonyasını ele alırken Çin'deki bu ideolojik değişim sürecini ayrıca değerlendirmek yerinde olacaktır.

Yakın Çin tarihinde önemli bir yer tutan ve ülkenin en çalkantılı dönemlerinden biri olan kültür devrimi 1966-1976 yılları arasında kapsayan 10 yıllık bir dönemdir. Çin kültürünün topyekûn olarak ideolojik bir süzgeçten geçirildiği bu döneme ülke içinde ve dışındaki rekabet sebep olmuştur. Komünist lider Mao'nun rakiplerinin eleştirilerinden kurtulmak istemesi, Stalin'in ölümünün ardından Sovyetlerin başına geçen Khrushchev'in Stalin'i suçlayarak ülkeyi Stalin ideolojisinden uzaklaştırmak istemesi sebebiyle Mao'nun Stalin'in durumuna düşmek istememesi ve ülkenin olası bir dünya savaşında Amerika ile olduğu kadar ilişkilerinin bozulduğu Sovyetler Birliği ile de baş edebilecek güce sahip olması gerektiğine yönelik düşünceler, kültür reformunun sebepleri arasında gösterilmektedir (Gönder, 2018: 1736-1737).

Kültür devrimi bir ideolojik dönüşüm sürecidir. Mao, devrimin geleceğinin ideolojik düşüncelerle işlenmiş kitlelere bağlı olduğunu düşünmektedir. 1949'da iktidara gelen komünist devrim için bir tazelenme de gereklidir. Böylece zaman zaman partiye ve rejime direnen entelektüel kesimi, rejimin yanlısı işçi sınıfına dönüştürme ve burjuva kültürüne özgü unsurları ortadan kaldırma sürecini başlatır (Gönder, 2018: 1737). Bu süreçte 'dört eski' olarak tanımlanan eski kültür, eski düşünceler, eski gelenekler ve eski alışkanlıklar ortadan kaldırılarak yenileriyle değiştirilecek, toplumun düşünsel yapısını şekillendirmek için işçi sınıfının yeni kültürü ve gelenekleri kullanılacaktır (Weakland, 1969: 12-13, 37-38).

Kültür devriminin ideali komünist partinin propagandalarında ve broşürlerinde açıkça belirtilmiştir. "Edebiyat ve sanata yönelik eski burjuva idealinin çamuru temizlenecek, sosyalist işçi sınıfının edebiyatı ve sanatının çağı başlayacak" ve "sömüren sınıfının fikirleri" tümüyle yok edilecektir (Weakland, 1969: 10). Bu düşünceler çerçevesinde Burjuva kültürüyle ilişkilendirilen Batı kültürüne ait sanat formları yasaklanmış ve bu kültürü icra edenlere yönelik cezalandırmalar başlamıştır (Kang, 2009: 21-22). Bununla birlikte yalnızca Batı kültürüne karşı bir hareket olmaktan çok, temelde, burjuva sınıfına karşı bir hareket olan kültür devrimi, geleneksel kültürde burjuvazi ya da aristokrasiye özgü gördüğü ve politik amaçlar açısından faydasız kabul

ettiği geleneksel öğelere de Batı kültürüyle aynı şekilde davranmıştır. Bu bakımından kültür devrimi, Batı kültürünün yerine tekrar geleneksel kültürü koymaz. Her ne kadar Batının reddi söz konusu olsa da kültürel öğeler Batılı ya da yerel olmasından çok, politik açıdan taşıdığı anlamlara ve ideolojik açıdan işlevselliğine göre değerlendirilmektedir ve yine bir reform gözetilmektedir.

Diğer sanat türleri gibi müzik de kültür devriminde ideolojik bir süzgeçten geçirilmiştir. Ancak diğer sanatlardan farklı olarak müzik, taşıdığı politik progapanda değeri açısından ayrı bir öneme sahiptir. Devrim kitleleri harekete geçirecek bir müzik istemektedir. Bunun için öncelikle sınıf ideallerine uymayan türlerin ortadan kaldırılmasına, sonra da ideolojinin hizmetinde bir müzik türü oluşturulmasına çalışılır. 'Negatif müzik' olarak adlandırılan klasik Batı müziği, toprak ağalarına, zengin köylülere, karşı devrimcilere ve sağcılara hizmet eden burjuva kültürünün bir parçası olarak kabul edilir. Başka bir deyişle sömüren sınıfa ait bir müzik türü olarak işçi sınıfının dünya görüşü ile uyumlu değildir. Böylece Batı müziği icracılarına ve öğretmenlerine karşı sert tutumun izlendiği bir süreç başlar (Perris, 1983 ve Wang 1991'den aktaran, Luo, 2018: 436). Eğitim kurumları kapatılır. Piyanolar mühürlenir ya da imha edilir. Uygun bulunmayan müzikal aktivitelere ve politik amaçlara hizmet etmeyen kompozisyonlara izin verilmez (Kang, 2009: 21-22). Batı müziği icracıları ve bestecileri kötü muamelelerle karşılaşır<sup>7</sup>.

Kültür devrimi, ülkede uzun bir süredir var olan ve 1949'dan sonra iktidara gelen ideolojik fikirlerin yaygınlık kazanması ve şiddetli eylemlere dönüşmesi bakımından önceki dönemlerden ayrılır. Ancak Batı kültürüne ve Batı müziğine yönelik eleştiriler aslında yeni değildir. Kültür devriminin ideologları gelecekteki eylemlerinin düşünsel temelini yıllar öncesinden inşa etmeye başlamıştır. Örneğin daha sonradan Çin Halk Cumhuriyeti milli marşının bestecisi olacak olan Nie Er, henüz 1932 yılında devrimci bir müziğin nasıl olması gerektiğini sorgulamıştır. Klasik müziği işsiz sınıfın bir oyuncuğu olarak gören Er, her gün birkaç saati ve böylece yıllarını kemancı olmak için harcayan birinin bununla ne elde edeceğini merak eder. Ona göre Beethoven'ın sonatları, işçi sınıfını harekete geçiremeyeceğine göre bu, anlamsız bir çabadır. Böylece kültür devriminde önemli bir yeri olan kitle şarkıları bestelemeye yönelmiştir<sup>8</sup> (Howard, 2015).

Bu gibi eleştiriler, ülkenin kültür devrimi öncesinde farklı tipte reform beklentisi içinde olan iki guruba bölündüğünü göstermektedir. Taraflardan

<sup>7</sup> Örneğin Fransa'da keman eğitimi alan ve Merkezi Müzik Konservatuvarının ilk idarecisi olan Ma Sicong (1912-1987) aşağılanmış, işkence görmüş ve yurt dışına kaçınca 'hain' ilan edilmiştir (Jian ve diğerleri, 2006: 172-173).

<sup>8</sup> Bu dönemde Batı popüler müziklerine ve caza karşı da eleştiriler bulunmaktadır. Ancak bu konudaki eleştiriler politik ya da işlevsel olmaktan çok ahlaki yozlaşma bağlamındadır.

ilki Batı klasik müziğini uluslararası kültüre entegre olmanın araçlarından biri olarak görmektedir. Bu gurupta yukarıda ifade edildiği şekilde Batılı müzik aletlerinin teknolojisi, sabit akortlama, armoni ve müzik ile bilimsel olarak ileri ülkeler arasındaki ilişki gibi kanıtlara dayanarak Avrupa müziğine yönelmek gerektiği düşüncesi hakimdir. Müziği politik işlevi açısından değerlendiren diğer grup ise müziği, köylü ve işçileri harekete geçirmek açısından bir araç olarak görmektedir. Bu sebeple ilgileri Avrupa sanat müziğinden çok, Çin çalgıları ve şarkı söyleme biçimlerinin güncellenmesi için kullanılacak olan Batının teknik özellikleridir (Kraus, 1989'dan aktaran Huang, 2011: 164). Kültür devriminde ilk gurup ortadan kalkacak ve ikinci gurubun ideolojisi ülkeye hâkim olacaktır.

Henüz 1959 yılına ait bir makalede klasik Batı müziğinin, bestecilerin satsal karakteri bağlamında eleştirildiği görülür. Schoenberg, "boşluğu ve kapitalist toplumun zalimliğini" yansıtmakla, Stravinski, eserlerinin içeriği ve müzikal formuyla, Hindemith ise kapitalizmin kötü karakterini ve kişiler arası ilişkilerin soğukluğunu ifade etmesiyle eleştirilmiştir (Wang, 1959'dan aktaran Huang 2011: 165). Burada ilginç olan bu bestecilerin Çin izleyicisi bakımından eleştiriye hedef olacak ölçüde önem taşımasıdır. Bununla birlikte kültür devrimi öncesinde bu tip eleştiriler bir ölçüde karşılık bulabilir. Örneğin Debussy, müzikal izlenimciliğin burjuva özellikleriyle ilişkisi bakımından eleştirildiğinde, Şangay konservatuvarı yöneticisi He Luding, yapılan saldırıları küçümseyerek bu saldırıların sorumlusu Yao Wenyuan'ı suçlamıştır. Kültür devrimi döneminde kültür bakanlığına yükselmiş olan Wenyuan, 18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyıldaki Avrupa müziğinin devrim düşmanlığına yönelik bir araç olduğu düşüncelerini bu dönemde tekrarlar. Ona göre Beethoven özellikle tehlikeli bir müzikal hümanisttir<sup>9</sup> (Huang 2011: 165). Öte yandan kültür devriminde yalnız besteciler üzerinden değil bestecilerin tek tek eserleri üzerinden de değerlendirmeler yapılmıştır. Örneğin Beethoven'ın 3. Senfonisi, bireyci kahramanlığı, 5. Senfonisi kadere karşı bireysel mücadeleyi yansıtmaları, 6. Senfonisi ise doğanın güzelliklerini resmederek zengin sınıfın boş zamanını savunması ile suçlanmıştır (Luo, 2018: 437).

Komünist ideolojinin işçi sınıfını temsil edecek yeni bir müzik türü yaratma idealinde hedefte olan sadece Batı müziği değildir. Feodal geçmişin simgesi olarak kabul eden geleneksel müzik, halihazırdaki durumuyla en az Batı müziği kadar uygunsuz görülmektedir. Geleneksel müziğin 'özgürleştirilmesi' çerçevesinde eskinin sınıfsal hiyerarşisinin ortadan kaldırılmasına yönelik çabalar da 1949'dan beri sürmektedir. Bu özgürleştirme, müzisyenlerle ilgili geçmişin tüm sosyal ve kültürel izlerini silmeyi ve yeni müzikal değerler

---

<sup>9</sup> Wenyuan, Debussy'e yaptığı saldırının, aslında Batı müziğinin koruyuculuğuna soyunan He Luding ve çevresinin yaklaşan kültürel devrim sırasında sistematik bir biçimde ortadan kaldırılması için tasarlanmış bir hareket olduğunu daha sonradan kabul etmiştir (Wong, 1991: 49).

ve gerçeklikler oluşturmayı hedeflemiştir. Sıradan halktan müzisyenlerin uşak statüsünde olması ve faaliyetlerinin eğlence çerçevesinde görülmesi bu izlerden bazılarıdır. Bu sebeple geleneksel müzikte eski ile yeni arasında bugün de ayırt edilebilen belirgin bir farklılık oluşmuştur. Lam'a göre günümüzde sıradan halkın çalgı müziği tam olarak 1949 öncesindeki gibi duyulsa bile icra ve dinleme pratikleri ve müzikal kompozisyona ilişkin kavramlar değişmiştir. Yeni Çin'in çalgı müziği ne feodal ve geri zamanları hatırlatacak ne de Batıyı bir öğretmen ya da sömürgeci olarak gören ve bağımsızlık düşüncesiyle çelişen taklitçi bir modeli benimseyecektir (Lam, 2008: 44-45).

Geleneksel müziğe yönelik ideolojik tavrı guqin<sup>10</sup> çalgısı örneğinde açıklayan Luo, çalgının elit kültürle ilişkilendirilmesi sebebiyle yasaklanmak istediğini aktarır. Bu çalgı, dönemin düşüncesinde karşı olunan Konfüçyüsçü fikirlerin müzikteki karşılığı gibi görülmektedir. Başka bir deyişle Konfüçyüs'ün geleneksel kültür için taşıdığı önemi, guqin de geleneksel müzik için taşımaktadır. Çalgının yeni dönemde faydalı hale getirilebilmesi mümkün görülmez. Guqin repertuarı 'sömüren sınıfa ait olduğundan' geleneksel haliyle icra edilemez durumdadır. Ayrıca kitlelere hitap eden bir müzik ideali bakımından da yetersiz bir çalgıdır. Bu ideal açısından çalgılar geniş alanlarda çalınmaya uygun nitelikte olmalıdır. Bu bakımdan oda müziğine uygun olduğu görülen guqin cılız sesiyle kullanışlı değildir (Tsay' 2016'dan aktaran Luo, 2018: 438).

'Sanat, sanat içindir' düşüncesini gerçek dışı bulan Mao'nun edebiyat ve sanatın ideolojiye hizmet etmesi gerektiğine yönelik düşünceleri (aktaran, Luo, 2018: 440) bir bakıma Batı müziğinin reformcu amaçlar açısından kullanışlı görüldüğü 19. ve 20. yüzyıl düşünceleriyle benzerlik taşımaktadır. Her ne kadar birbirine zıt ideolojileri yansıtsa da iki düşünce müziğin politik amaçlara hizmet etmesi konusunda birleşir. Mao'nun söylemleri, 1920 ve 30'lardan itibaren giderek artan bu düşüncenin zirve noktası olarak görülür (Gong, 2008: 68-69). Mao'nun ölümünün ardından kültür devrimi sona ermiş; müzik ve sanata uygulanan kısıtlamalar kaldırılmış; ülke, Batılı düşünceyle yeniden yakınlaşmıştır (Kang, 2009: 23). Ancak eski-yeni ve modern-geleneksel arasındaki tartışmalardaki ideolojik vurgu, günümüzde de varlığını korumaktadır.

### Kore'de İşgal ve Müziğin Yeni Tanımı

Japonya ile Çin arasında sıkışan ve stratejik konumuyla iki ülke arasındaki egemenlik mücadele alanlarından biri olan Kore, müzik kültürü açısından Japon kaynaklı modernleşme süreci içerisine giren bir başka ülkedir. 1876'da Japonya'ya boyun eğerek topraklarını Japon ticaretine açmak zorunda kalan Kore, Japonya'nın Çin'le olan savaşını kazanmasının ardından reformlara

<sup>10</sup> Zither ailesinden kanun benzeri, yedi telli bir çalgı.

zorlanmış ve bu reformlarla geleneksel bir düzene sahip olan ülkeye Japon ve Batı tarzı bir yönetim anlayışı yerleştirilmeye çalışılmıştır (Gökçe ve Gökmen, 2016: 95-97). Ülke 1910 yılında Japonların işgaline uğrar<sup>11</sup>. Tıpkı bir zamanlar kendisine yapıldığı gibi Kore'yi 'uygarlaştırmak' isteyen Japonlar, Kore kültürü ve müziğini de kontrol altına alırlar. Kore dilinin yasaklandığı ve isimlerin Japonca isimlerle değiştirilmeye çalışıldığı bu dönemde geleneksel müzik de kısıtlanmış ve Batı müziği ülkeye girmiştir (Oh, 2013: 19-23). Japon işgali Kore kültürüne karşı ciddi kısıtlamaların baş gösterdiği bir dönem olarak geleneksel kültürde durağanlaşmaya sebep olur. Kore dili ve dini yasaklandığı gibi geleneksel müziğe de alan bırakılmamıştır. Japonlar kendi müzik eğitimi deneyimlerini Kore'ye taşımış, şarkı söylemeye dayanan Japon modeli bir eğitim uygulamışlardır. İlk kez müzik konusunda ders kitabı bu dönemde çıkarılmış ve Japon şarkılarının ağırlıkla yer aldığı ders kitaplarında Avrupa halk şarkıları da kullanılmıştır<sup>12</sup> (Kim, 1976'den aktaran, Hebert, 2000: 102). Japonya'nın idareyi eline almasıyla birlikte Batılı tipte müzik eğitimi okul müfredatının bir parçası haline gelmiş, Japon okul şarkıları ve askeri şarkılar öğretilmeye başlanmıştır. Müzik aracılığı ile Japonlaştırma politikası olarak değerlendirilen bu şarkılar, çoğu Koreli tarafından Japonya'dan geldiği bilinmeksizin söylenmiştir. Yine bu dönemde üniversiteler ve konservatuarlarda Batı müziği temel alınmaya başlanmış, Japonya'ya öğrenci gönderilmiştir (Howard, 2013: 326; Yoo, 2005: 19).

Kore'de müzik eğitiminin farklı yazarlar tarafından farklı evrelere ayrıldığı görülmektedir. Batılılaşma öncesi ve sonrası ile Japon işgali, işgal öncesi ve sonrası süreçler ayrı değerlendirilir. Müzik eğitimi 19. yüzyılın sonlarına kadar saray ve ordu ile sınırlı kalmış, eğitimin önemli bir parçası ya da akademik bir konu olarak görülmemiştir. Bu durum Batı teknolojisi ve Hristiyanlığın gelişine kadar sürecektir (Chay, 1981'den aktaran, Hebert, 2000: 100-101). Batı müziğinin Kore'ye ve Kore eğitim sistemine girişinde Japonya ve Çin'de olduğu gibi misyonerlerin etkisi de görülür. Ülkeye 1885 yılında Avrupa ve Amerikalı güçlerle imzalanan anlaşmalardan sonra gelen misyonerler Kore'nin ilk Batılı tipte okullarını açmış ve Amerikan modeli müfredatı benimseyerek buna ilahi söylemeyi dahil etmişlerdir (Howard, 2013: 322).

Yine Japonya ile benzer şekilde Batı müziğinin misyonerler dışındaki ilk kaynağı askeri bandolardır. Örneğin Batı müziği eğitimi alan ilk Koreli 1881 yılında Japon ordusu çavuş okulunda eğitim gören bir borazancıdır (No, 1989'dan aktaran, Dae-cheol 2009: 11-12). Bu dönemde hem yabancı bandoların geldiği hem de yerel bandoların kurulduğu görülür. Askeri bandonun

---

<sup>11</sup> Japon işgali 1945 yılına kadar sürecektir.

<sup>12</sup> Japon okul eğitiminin bir parçası olarak tasarlanan ve şarkı söyleme eğitimi için derlenen okul şarkıları kitaplarında da Japon ve Avrupa sentezi bir yapı vardır. Bu bağlamda Japonların kendi deneyimlerini aktardığı görülmektedir.

kurulmasının ardından ülkeye davet edilen Franz Eckert, Japonya ile Kore arasındaki bir başka ortak noktadır. Yıllarca Japonya'da bando şefliği ve öğretmenlik yapan ve Japon milli marşının bestelenmesinde görev alan Eckert, Kralın davetiyle Kore'ye gelir. Eckert'ten bu kez Kore milli marşını bestelemesi istenir (Dae-cheol, 2009: 12). Daha önce milli marş olarak Korece sözlerle birlikte Britanya milli marşı ya da 'Auld Lang Syne' adlı İskoç şarkısının melodisi kullanılmıştır. Eckert, Japon milli marşına çok benzer bir marş yazar. Bunun dışında Kore'de öğrenciler de yetiştirir. Örneğin öğrencisi Kim Inshik, Kore'nin ilk vokal parçasının bestecisi olarak bilinmektedir (Howard, 2013: 324-325).

Batı müziğinin Kore'ye girişinin önemli etkilerinden birisi müzik ve müzisyenliğe karşı yaklaşımdaki değişimdir. Batılılaşma öncesi dönemde Kore kültüründe müzisyenlerin oldukça düşük bir toplumsal statüye sahip olduğu görülür. Öyle ki müzisyenler kasaplar, köleler ve hayat kadınları ile aynı statüde düşünülmektedir. Şarkı söylemeye ilgi duymayan utanç verici olduğu düşünülmekte, veliler okul eğitimine müziğin dahil olmasına karşı çıkmaktadır. Misyonerlik faaliyetleri bu durumu değiştirir ve Batı müziği öğrenimine karşı ılımlı bir hava oluşur (Choi, 1997 ve Chay, 1981'den aktaran, Hebert, 2000: 99).

Kore kültürüne Batılılaşmadan sonra giren bir diğer kavram bestecilikdir. Geleneksel Kore müziğinde yaratıcılık, ezber sayesinde eski eserleri aktarabilmek ile ilişkilendirilmiştir. Zaman içinde ağır ağır gelişen bir dönüşümü içeren bu süreçte bestecilik olarak öne çıkan bir kavram yoktur. Bestecilik, Batı müziğinin girişiyle birlikte 20. yüzyıldan itibaren Kore kültürüne dahil olmuş, yaratıcılığa bakış değişmiştir (Howard, 2013: 336). Benzer şekilde geleneksel Kore orkestrasında da Batılı anlamda bir şefe yer yoktur. Batı orkestralarına öykünme sonucunda durum değişmiş ve yeni kore müziğinde ritim ve tempodaki değişiklikleri yönetecek, oda müziği anlayışına sahip bir şefe ihtiyaç doğmuştur (Hwang, 2004'den aktaran Oh, 2013: 23-24). Geleneksel orkestra düzeninde de benzer bir süreç yaşanmış, Batı çalgıları ve Batı orkestra düzenini model alan orkestralar ortaya çıkmıştır. Yeni orkestra düzeninde iki telli bir keman (fiddle) olan haegum, Batı kemanları gibi orkestranın solundadır. Uzun kanunlar (zither) olan kayagum ve komungo, viyola ve viyolonsel gibi sağ köşeye yerleşirken kontrbas benzeri küçük yaylı bir kanun türevi olan ajaeng onlarla aynı taraftadır. Üfleli ve vurmali çalgılar arka sıradadır. Önceden yere oturan müzisyenler koltuklara oturmaya başlamış, bu yüzden kanunların konulabilmesi için stantlar üretilmiştir. Bu dönemde çalgıların da modifiye edildiği de görülmektedir. Kuzey Kore'de haegum Batı yaylı çalgıları ile aynı şekilde akort edilen dört çalgı biçimine bürünmüştür. Tüm çalgılar diatonik gamları çalacak hale getirilmiş ve bu işlem "geliştirme" (improve) olarak adlandırılmıştır (Howard, 2013: 340; Oh, 2013: 25-26). Yeni Kore müziğinde Batı klasik ve modern müziğinin birçok unsuru geleneksel müziğe dahil olmuştur. Çalgılar, vokal teknikleri, gamlar, ritimler

ve melodiler Batı müziği formları ile harmanlamıştır (Oh, 2013: 16).

Geleneksel müziğin eleştirilmesi bakımından Kore, Çin ve Japonya'da yaşanan duruma benzer bir tablo çizer. Çoğu Koreli, geleneksel müzik kugak'a ilkel gözüyle bakmaktadır. Geleneksel müzisyenlerin çoğunun Hristiyan olmasına rağmen kiliselerdeki düğünlerde Wagner ve Mendelssohn'un düğün marşları çalınmakta, geleneksel müziğe izin verilmemektedir. Batı müziğinin üstünlüğüne ilişkin temel kanıtlar da benzerdir. Besteci Nap Kugak, geleneksel müziği durağan, iki boyutlu, armoni ve formdan yoksun olarak tanımlamış, başka bir besteci Na Unyo ise geleneksel müzikte armoni bulunmamasını müziğin geçmişe sapanıp kalması ile açıklamıştır (Hyun-kyung, 1996'dan aktaran Howard, 2013:327). Batı kültürü, geleceğin pozitif ve yapıcı gücü olarak kabul edilirken, "eski ve bizim olan her şey kötü, yeni ve Batılı olan her şey iyi" düşüncesi temel alınmaktadır. Avrupa elit tabakasının müziği olarak görülen klasik müzik, Kore'de yüksek statü ile ilişkilendirilmiş, sınıf atlamanın bir aracı haline gelmiştir (Hwang 2009'dan aktaran Hwang, 2009: 65). Kore müziği, müzisyenler ve üniversitedeki akademisyenler arasında değersiz görülürken, geleneksel çalgı taşımak bile eleştirilere hedef olabilmektedir. Kugak, ilk ve orta öğretim müfredatına 1970'e kadar dâhil olmamıştır<sup>13</sup> (Howard, 2013: 328).

Kuzey Güney ayrımından sonra Güney Kore'deki müzik eğitiminin büyük ölçüde Batılılaştığı, müzik öğretmenlerinin geleneksel Kore müziği hakkındaki bilgilerinin sınırlı kaldığı görülmektedir. Bu dönemden günümüze dek Batı müziğinin Kore kültüründe ayrıcalıklı bir konum edindiği görülmektedir (Chay, 1981 ve Kim, 1976'den aktaran, Hebert, 2000: 100-103). Yüzyıl kadar önce Batı müziğinin hiç bilinmediği bir ülke olan Kore'de 21. Yüzyılın başında Batı müziğinin kültüre egemen hale geldiğini belirten Howard, durumu, müzik anlamına gelen 'umak' teriminin klasik ve popüler batı müziği anlamına gelecek şekilde değiştiği şeklinde açıklamaktadır (Howard, 2013:321)

### Sonuç

19. ve 20. yüzyıllar, Doğu Asya müzik kültürlerinde yeni bir dönem başlatır. Batının askeri ve ekonomik tacizleri sonucunda modernleşmeyi Batının gelişmiş ulusları ile mücadele edebilmenin yegâne yolu olarak gören toplumlar çağa uyumsuz ve ilkel kabul ettikleri yerel kültürlerle yönelik reform hareketleri başlatırlar. Çoğunlukla geleneksel kültürü Batı kültürüne göre 'güncelleme' şeklinde gelişen bu hareketler içerisinde müzik reformlarının önemli bir yeri vardır. Modern bir ulusun simgesi olarak düşünülen müzik, aynı zamanda yeni ve Batılı tipte bir toplum inşasının da önemli bir yapıtaşı olarak

<sup>13</sup> Japonya'dan bağımsızlığın kazanıldığı ve Amerikan eğitim sisteminin merkezi hale geldiği 1945 sonrasında bu durum sürmüştür. Günümüzde de Kore'de müzik öğretmenleri ağırlıklı olarak Batı müziğinde eğitilmektedir (Howard, 2013: 326).



görülür. Böylece Doğu Asya'da Japonya'da başlayıp diğer ülkelere yayılan müzik reformları çağı başlar. Doğu Asya'nın ilk modern gücü haline gelen Japonya bu reformlara önderlik ederken çevresindeki ülkeler açısından hem bir örnek olmuş hem de işgalleri ile bu kültürün taşıyıcısı olmuştur. Dolayısıyla Japonya'nın deneyimlediği reform süreci diğer ülkelerde de bir ölçüde benzer şekillerde tekrarlanır.

Japon müzik reformu geleneksel müziğe belli bir alan bırakması açısından diğerlerinden ayrılır. Japonların Batı ve Japon kültürlerini birbirinden bağımsız olarak yaşatmak istemesi bunun altındaki nedendir. Bununla birlikte Japonya, geleneksel müziğin Batı müziğine göre değerlendirilmesi düşüncesinden muaf değildir. Geleneksel türler içerisinde imparatorun simgesi olan saray müziği gagaku bir ölçüde korunmakla birlikte modernleşme karşıtı olarak görülen ve eski dönemi çağrıştıran gelenekler kaybolmaya başlamıştır. Gagaku müzisyenleri bir yandan geleneksel saray müziğini icra ederken diğer yandan Batı tipi bandoda yer alarak bu ikili kültür varlığına katkıda bulunur. Bu dönemde yurt dışına gönderilen Japon öğrenciler Batı kültürünü ülkeye taşımaya başlarken Japon müziğine yönelik eleştiriler de beraberinde gelir. Yeni eğitim sistemi müzikte, Batı kültürünün modernliğini ve geleneksel kültürün milliliğini birleştirme hedefiyle yola çıkar. Batı müziğinin yapısal öğeleri, formları, icra biçimleri, tekniği ve estetik anlayışı geleneksel müzikte önemli değişimlere yol açarak sentez fikrine dayanan yeni müzik akımları oluşturur. 'standartlaşma' ve 'modernleştirmeler' geleneksel türlere, çalgılara ve icra tarzlarına darbe vurur. Bu bakımdan geleneksel kültür Japon müziğinde varlığını sürdürmekle birlikte 'modernleşme' dalgasının etkisi altında kalmıştır.

20. yüzyılda Japonya'nın elde ettiği askeri ve ekonomik başarılar, çeşitli toplumsal sorunlarla boğuşan Çin için bir umut ışığı olarak belirir. Japonya, modernleşmeye yönelik reformları sayesinde kısa zaman içerisinde Asya'daki dengeleri değiştirecek güçte bir ülke haline gelmiştir. Böylece Çin için hem ciddi bir tehdit hem de bir örnek olan Japonya, Çin modernleşmesine önemli ölçüde etki eder. Batı ve Japonya ile mücadele edebilmenin formülü Japonya'nın izlediği yolda görülmektedir. Bu sebeple Japonya öğrenci gönderilen ülkelerin başında gelir. Japon öğretmenler ve Japon tipi eğitim ülkeye getirilir. Batı ile sentezi öngören Japon müzik eğitimi de bu sırada ülkeye girer. Müziğin milliyetçilik ve yeni bir ulus inşası bakımından kullanılması fikri de Japonlardan edinilir. Çin müziğinin 'ilkelliği' ve 'geri kalmışlığı'na yönelik kanıtlar, bilimsel olduğu öne sürülen Batı müziğinin teknik özelliklerine dayanılarak yapılmıştır. Böylece Japonya'da olduğu gibi Batı müziğinin çeşitli unsurları geleneksel müziğe uygulanmaya çalışılır.

Çin müziğinde reforma yönelik düşüncelerde Japonya ve Kore ile ayrılan nokta komünist ideallerdir. Henüz komünist fikirlerin iktidarı ele geçiremediği dönemden itibaren reform arayışında bir ikileşme görülür. Batı tipi modernleşme arayışı, bu tip bir uğraşı burjuva değerlerinin yüceltilmesi olarak

gören kesim için uygun değildir. Böylece Batı müziği bir ideal olarak değil politik hedefler açısından kullanışlı olabilecek teknik gelişmeler olarak kabul edilmeye başlanmıştır. Kültür devriminden itibaren müzik türlerine karşı kesin bir tutum sergileyen Komünist ideolojinin ideali, kitleleri politik olarak harekete geçirecek işlevsel bir müziktir. Bunun için karşıt ideolojiyi temsil eden türler, Batılı ya da geleneksel olduğuna bakılmaksızın dışlanır. Konfüçyüsçü düşüncelerin uzun süredir eleştirilmeye başlandığı ülkede bu düşüncelerle ilişkilendirilen ve eski sınıf ayrımlarını hatırlatan geleneksel türler ve çalgılar da yasaklanır. Başka bir deyişle Çin’de değişen ideolojiler reform fikirlerini ortadan kaldırmamış yalnızca biçimini değiştirmiştir. İzleyen süreçlerde ideolojiler yine değişse de modern ve geleneksel tartışması henüz sonlanmamıştır.

Çin ve Japonya’nın arasında kalarak iki ülke çekişmelerinin merkezinde yer alan Kore, Japonlar tarafından işgali sonucunda modernleşmenin ithal edildiği bir ülke durumuna düşmüştür. Kore diline ve inancına olduğu gibi geleneksel müzik kültürüne de kısıtlamalar getiren Japonlar kendi müzik deneyimlerini Kore’ye taşımıştır. Bandoların kurulması, misyoner faaliyetlerinin Batı müziğini desteklemesi ve Japon tipi okul şarkılarının eğitim sistemine dahil oluşu iki ülkenin reform süreçlerinde görülen benzerliklerdir. Bu benzerlikler iki ülke milli marşlarının bestelenmesinde aynı ismin görev almış olmasına dek varır. Japonya ve Çin’de olduğu gibi geleneksel müziğin küçümsendiği ve Batı müziğinin teknik özelliklerinin bu üstünlüğün sebebi olarak gösterildiği Kore’de diğer ülkelerden farklı olarak müziğin düşük statü ile ilişkilendirildiği görülmektedir. Batı müziğinin ülkeye girişiyle bu düşük statü yalnız geleneksel müziğe atfedilir olmuş, Avrupa elitlerinin müziği olarak görülen klasik Batı müziği ise bir sınıf atlama aracına dönüşmüştür. Bes-tecilik ya da şeflik gibi geleneksel müzikte bulunmayan kavramların Batı müziği ile ülkenin müzik kültürüne girişi, çalgıların ‘geliştirme’ adı altında Batılı tipte modifiyesi ve orkestra düzeninin Batılı modellere öykünmesi Kore müzik kültüründeki önemli değişimlerden bazılarıdır. Bu değişimlerin sonucu olarak, müzik kelimesine yüklenen anlamların Batılı türleri kapsayacak şekilde genişlemesi, özellikle Güney Kore müzik kültürünün büyük oranda Batılılaşmış bir kültüre dönüştüğünün göstergesidir.

19. ve 20. yüzyıllarda Batı ile karşılaşan tüm ‘diğer’ toplumlar gibi Doğu Asya’nın bu üç ülkesi de modernleşme adı altındaki kültürel hegemonyanın etkisine girmiştir. Tüm geleneksel türleri Batı örneğinde reformlara zorlayan bu hegemonya, etkileri günümüzde de görülen kalıcı izler bırakmıştır. Bu bağlamda her ne kadar her ülkenin kendi dinamiği ve sonuçları farklı olsa da 19 ve 20. Yüzyılda Batı müziğini temel alan reformların tüm bu ülkelerin günümüzdeki müzikal süreçlerinin yorumlanmasındaki önemi yadsınamaz durumdadır.

**Kaynakça**

- Adriaansz, Willem (1973). *The Kumiuta and Danmono Traditions of Japanese Koto Music*. University of California Press.
- Atkins, E. Taylor, (2017). *A History of Popular Culture in Japan: From the Seventeenth Century to the Present*. Bloomsbury Academic.
- Büyükbaş, Hakkı (2003). Japon Modernleşmesi Üzerine (1868-1912), *Bilim-name*, 3, 65-86.
- Chiang, G. Ü. (2017). 4 Mayıs Hareketi ve Çin Edebiyatında Modernleşme: Modern Çin Edebiyatının Öncüsü Zhu Ziqing ve Unutulmaz Eseri 'Beijing' folklor/edebiyat, 23 (89), 37-53.
- Dae-Cheol, S. (2009). *Korean Music In The 19th Century*. Working Papers in Korean Studies, School of Oriental and African Studies, University of London, <https://www.soas.ac.uk/koreanstudies/soas-aks/soas-aks-papers/file55350.pdf> sitesinden erişildi.
- Day, K. (2013). The Effect of Meiji Government Policy on Traditional Japanese Music. *Nineteenth-Century Music Review*, 10, 265-292.
- Esenbel, S. (2012). *Japon Modernleşmesi ve Osmanlı: Japonya'nın Türk Dünyası ve İslam Politikaları*. İletişim Yayınları: İstanbul.
- Galliano, L. (2002). *Yogaku: Japanese Music in the 20th Century*. Martin Mayes (Translator). Scarecrow Press Inc.
- Gild, G. (1998). Early 20th century 'reforms' in Chinese music. Dreams of renewal inspired by Japan and the West. *Chime Journal*, 12-13, 116-123.
- Gong, H. (2008). Music, Nationalism, and the Search for Modernity in China, 1911-1949, *New Zealand Journal of Asian Studies*, 10 (2), 38-69.
- Gökçe, Ö. ve Gökmen, E. (2016). 1897-1910 Kore'nin politik durumu ve Dehan İmparatorluğu, *DTCF Dergisi*, 56 (2), 93-110.
- Gönder, H. (2018). 1956-66 Pre-Cultural Revolution period and Mao's lack of self-criticism, *Opus Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi*, 8 (15), 1734-1748.
- Hebert, D. G. (2000). Tradition and Modernity in South Korean Music Education: A Critical Analysis, *Contributions to Music Education*, 27 (2), 95-108.
- Howard, J. H. (2015). 'Music for a National Defense': Making Martial Music during the Anti-Japanese War, *Cross-Currents: East Asian History and Culture Review*, 4 (1), 238-284.
- Howard, K. (2013). Korean Music Before and After The West. Ed. Philip V. Bohlman, *The Cambridge History of World Music*, (pp. 321-351) içinde, Cambridge University Press.
- Huang, H. (2011). Why Chinese people play Western classical music: Transcultural roots, *International Journal of Music Education* 30 (2), 161-176.
- Hwang, O. (2009). No "Korean Wave" Here: Western Classical Music and the Changing Value System in South Korea, *Southeast Review of Asian Studies*, 31, 56-68.
- Jian, G., Song, Y. & Zhou, Y. (2006). *Historical Dictionary of the Chinese Cultural Revolution*. The Scarecrow Press Inc.

- Jie, J. (2015). *Çin Müziği: Eski ve Modern Çağlardan Yankular*. çev. Hasan Böğün Kaynak Yayınları.
- Kang, L. (2009). The Development of Chinese Piano Music, *Asian Culture and History*, 1 (2), 18-33.
- Kitayama, A. (1990). Historical Changes in the Objectives of Japanese Music Education, *Quarterly Journal of Music Teaching and Learning*, 1 (4), 32-37.
- Komiya, T. (1969). *Japanese Music and Drama in the Meiji Era*. Translated and Adapted by Donald Keene. Toyo Bunko.
- Lam, J. (2008). Chinese Music and its Globalized Past and Present, *Macalester International*, 21, 29-77.
- Luo, M. (2018). Cultural policy and revolutionary music during China's Cultural Revolution: the case of the Shanghai Symphony Orchestra, *International Journal of Cultural Policy*, 24 (4), 431-450.
- Oh, J. (2013). *Fusion of Korean and Western Musical Styles in HaeSik Lee's Durumagi*, (doktora tezi), University of Alabama, School of Music [http://acumen.lib.ua.edu/content/u0015/0000001/0001191/u0015\\_0000001\\_0001191.pdf](http://acumen.lib.ua.edu/content/u0015/0000001/0001191/u0015_0000001_0001191.pdf) adresinden erişildi.
- Said, E. (1998). *Oryantalizm*. Çev. Nezih Uzel. İrfan Yayıncılık & Tanıtım. İstanbul.
- Şenel, O. (2018a). Bir Müzik Kültürünün Politik Dönüşümü: Meiji Restorasyonu ve Japon Müzik Kültüründe Batılılaşma, *Müzik ve Politika Sempozyumu*, 22-24 Mart 2018, Bursa, s. 513-529.
- Şenel, O. (2018b). Modernleşme İdealinde Batı Müziği Deneyimi: Japonya ve Türkiye Benzerliği, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6 (82), 102-122.
- Tang, Y. (2016). *Anthology of Philosophical and Cultural Issues*. China Academic Library, Singapore.
- Tsukahara, Y. (2013). State Ceremony and Music in Meiji-era Japan, *Nineteenth-Century Music Review*, Volume 10, Issue 2, Cambridge University Press.
- Varley, P. (2000). *Japanese Culture*. University of Hawai Press.
- Ward, R. & Rustow, D. (1964). *Political Modernization in Japan and Turkey*. Princeton University Press.
- Weakland, J. H. (1969). Cultural aspects of china's 'cultural revolution', technical report, Mental Research Institute Palo Alto, California, <https://apps.dtic.mil/dtic/tr/fulltext/u2/696671.pdf> sitesinden erişildi.
- Wong, I. K. F. (1991). *From Reaction to Synthesis: Chinese Musicology in The Twentieth Century*. Ed. Bruno Nettl ve Philip V. Bohlman, Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology içinde (s. 37-55), Chicago University Press.
- Yoo, H. Y. (2005). *Western Music in Modern Korea: A Study of Two Women Composers*. (Doktora tezi) Rice University, Houston, Texas. <https://scholarship.rice.edu/handle/1911/18850> adresinden erişildi.