



e-ISSN: 2630-6417

International Journal Of
Social, Humanities And
Administrative Sciences
(JOSHAS JOURNAL)

Vol: 8 Issue: 55
Year: 2022 AUGUST
Pp: 990-1007

Arrival
10 July 2022
Published
31 AUGUST 2022

Article ID
64023
Article Serial Number
7

DOI NUMBER
<http://dx.doi.org/10.29228/JOSHAS.64023>

How to Cite This Article
Şenel, O. (2022). "Doğu Asya'da Öz-oryantalizm Dalgası: Japonya, Çin ve Kore Müzik Kültürlerinde Modernleşme İdeolojisi ve Sonuçları", Journal Of Social, Humanities and Administrative Sciences, 8(55):990-1007



International Journal Of
Social, Humanities And
Administrative Sciences is
licensed under a Creative
Commons Attribution-
NonCommercial 4.0
International License.
This journal is an open
access, peer-reviewed
international journal.

Doğu Asya'da Öz-oryantalizm Dalgası: Japonya, Çin ve Kore Müzik Kültürlerinde Modernleşme İdeolojisi ve Sonuçları

The Wave of Self-orientalism in East Asia: Modernization Ideology and Its Consequences in the Musical Cultures of Japan, China, and Korea

Onur Şenel

Doç. Dr., Sinop Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Müzik Bölümü, Sinop, Türkiye

ÖZET

Modernleşmedeki başarıları açısından Doğu Asya'nın önde gelen ülkeleri olarak kabul edilen Japonya, Çin ve Kore, 20. Yüzyıldan itibaren bilim ve teknolojide Batılı güçlere yaklaşıma başlarken kendi kültürlerine yönelik önemli bir dönüşüm sürecini de göze almışlardır. Bu süreçte yeni ideolojinin bir simgesi olarak gördükleri müzikte değişim arayışı çoğunlukla kendi kültürlerini Batının gözünden yargılamaya dayalı öz-oryantalist bir tavırdan hareketlenmiş, Batılı görünüme kavuşma ideali geleneksel müzikleri değiştirdiği kadar müziğin tanımını ve toplumsal görünümünü de biçimlendirmiştir. Modernleşmeyi birbirleriyle ilişki olarak deneyimleyen bu ülkeler ortak tarihlerinin yanında kendilerine özgü toplumsal ve siyasi olayların sonucu olan farklı deneyimler de geçirmiştir. Bununla birlikte müzikte modernleşme uğraşının sonuçları bu üç ülke için oldukça benzer kalmış ve 19. Yüzyıldan itibaren maruz kaldıkları özoryantalizm dalgası kendi müzik kültürlerinin görünümü 21. Yüzyılda bile etkilemeye devam ederek Batı müziği ve bu müziğin unsurlarının yerel kültürün parçası olacak şekilde içselleştirilmesine yol açmıştır. Bu bağlamda bu makalede, Doğu Asya'da modernleşme ideolojisinin kökeni ve zaman içindeki evrimi ile bu ideolojinin müzikteki yansımaları öz-oryantalizm kavramı çerçevesinde sorgulanarak, kendilerine özgü modernleşme deneyimleri yaşayan Japonya, Çin ve Kore'nin ulusal müzik hareketleri, geleneksel müziklere yönelik reform çabaları, yeni müzik idealleri ve müzik eğitimi hedefleri ile 19. Yüzyılda müzikte ortaya çıkan modernleşme dalgasının bu ülkeler üzerinde devam etmekte olan sonuçları ele alınacaktır.

Anahtar kelimeler: Doğu Asya, Müzik, Öz-Oryantalizm, Modernleşme

ABSTRACT

While Japan, China, and Korea, which are considered the leading countries of East Asia in terms of their achievements in modernization, have, since the 20th century, begun to approach the Western powers in science and technology, they have also risked a significant transformation process in their own cultures. In this process, the search for change in music, which they regard as a symbol of the new ideology, has mostly been driven by a self-orientalist attitude based on the judgment of their own cultures through the eyes of the West. Additionally, the ideal of attaining a Western appearance has not only changed their traditional music but also shaped the definition and social appearance of music. These countries experiencing modernization in relation to each other have had different experiences as a result of their idiosyncratic social and political incidents as well as their common history. Moreover, the results of the struggle for modernization in music have remained quite similar for these three countries. The wave of self-orientalism they have been exposed to since the 19th century has continued to affect their musical cultures even in the 21st century. Accordingly, this has led to the internalization of Western music and its elements as part of the local culture. In this context, this study investigates the origins and evolution of modernization ideology in East Asia and its reflections on music within the framework of the concept of self-orientalism. This study discusses the national music movements in Japan, China, and Korea, which have experienced their own unique modernization experiences, their efforts to reform traditional music, their new musical ideals and goals in music education, and the ongoing consequences of the 19th century's wave of modernization in music within these countries.

Keywords: East Asia, Modernization, Music, Self-Orientalism

1. GİRİŞ

19. yüzyıl Doğu Asya'nın geleneksel müzik kültürleri için yeni bir dönemin başlangıcını ifade eder. Bu yüzyılda ilk olarak Japonya'da ortaya çıkan modernleşme hareketleri zaman içinde Japonya'nın etki alanında bulunan Çin ve Kore gibi ülkelere de sıçrayarak bu ülkelerin siyasal, kültürel ve toplumsal yapısında bir dönüm noktası yaratmıştır. Her biri kendi içinde farklı deneyimlere sahip olan Japonya, Çin ve Kore 19 ve 20. Yüzyıldaki müzikte modernleşme hareketlerinin şekli ve içeriği bakımından önemli benzerlikler taşır. Bu benzerliklerin temelinde yeni dönemi temsil etmeye uygun görülen Batı müziğinin geleneksel müzik türlerinden daha üstün, daha bilimsel, daha incelikli ve daha seçkin görülmesi yatmaktadır. Batının Doğuya üstün gelmesini sağlayan bilimsel ve askeri seviyenin Batılı düşünce yapısından ve bu düşüncenin filizlendiği kültürel atmosferden kaynaklandığına inanılmıştır. Başka bir deyişle Batının sahip olduğu teknoloji ve refaha ulaşmanın yolunun Batılı gibi düşünmek, Batılı gibi giyinmek ve Batılının estetik zevklerine sahip olmayı gerektirdiği; Batı karşısındaki mağlubiyetlerin, kadim geleneklerin çağ dışılığını ve yeni dönemde yerleri olmadığını kanıtladığı düşünülmüştür. Bu dönemde Batı müziği bir estetik zevk olmaktan çok Batılı tipte bir toplum yaratmanın aracıdır. Batılılaşmayı modernleşme ile özdeşleştiren bu düşünceye göre modern yaşamın ve yüksek kültürün simgesi olarak görülen Batı müziği, yeni çağa uyum çabasının sembolik bir göstergesi olarak

toplumun dönüştürülmesinde öncelikli bir role sahiptir. Bu dönüşüm sürecinde yönetici kesimlerin ve yeni dönemin aktörlerinin genel kanısı geleneksel müzik türlerinin tasfiyesi ya da dönemin ruhuna uygun şekilde yapılandırılmasının zorunlu olduğudur. Böylece Batı müzik kültürüne ait kavramlar geleneksel türlerin yerine geçmeye ya da bu türleri dönüştürmeye başlamıştır.

Doğu Asya toplumlarının modernleşme çağında hâkim olan düşünce Doğu - Batı ilişkilerinin yorumlanmasında sıklıkla gündeme gelen öz-oryantalizm kavramı çerçevesinde açıklanabilmektedir. Oryantalizm, Avrupa'nın Doğu fikri (Said; 1998: 9) olarak tanımlanırken Öz-oryantalizm, Doğunun kendi kültürünü Avrupa'nın Doğu fikriyle yargılaması olarak ifade edilebilir. Kendi kültürünü Batılı üstün değerler sistemine göre yorumlayan ve aydın ya da elitler aracılığıyla Batı'nın hegemonyasını kabul etmiş ve Batı'nın gücüne gönüllü olarak teslim olmuş Doğulu özne söz konusudur (Etkind, 2007'den aktaran, Bezci ve Çiftçi, 2012: 143). Müzik modernleşmesi bağlamında öz-oryantalizm, Batı müziğinin bilimin sanat üzerindeki tezahürlerinden biri olduğunu kabul ederek "geri kalmış" ve eski dönemi hatırlatan müzik türleri üzerinde egemenlik kurmasına yönelik bir güdüdür. Bu süreç, eski türlerin tamamen ya da kısmen terkini veya Batı müziğinin standardı olan ancak "çağa uygunluk" ile açıklanan nitelikler bakımından süzgeçten geçirilmesini kapsamaktadır. Burada söz konusu olan yalnızca bir müziğin yerine bir başkasının getirilmesinden ziyade bir müzik kültürünün ve kavramsal yapısının bir başkasıyla değiştirilmesidir. Geleneksel müziğin tonal ve ritimsel yapısı, icra ve sunum biçimleri, eser ve çalgı nitelikleri, temsil gelenekleri, müziğin öğrenimi ve aktarımına ilişkin gelenekler, icranın bağlamı, müziğin ve müzisyenlerin statüleri bu dönemde önemli değişiklikler geçirmiştir.

Japonya, Çin ve Kore'de deneyimlenen modernleşme süreci tüm dünyada Batı kültürünün baskısı ile karşılaşan toplumların deneyimleri ile önemli paralellikler taşımakla birlikte bu toplumların Batı müziğini özümseme veya sentezleme biçimleri ile modernleşme hareketlerine verdikleri tepkiler kendilerine özgüdür. Benzer koşullar altında benzer amaçlarla çıkılan yolda toplumların siyasi ve kültürel şartları önemli farklılıklar da yaratmıştır. Japonya'nın Asya'nın ve Doğu dünyasının ilk modern gücü olarak yükselişi, tüm Doğu Asya'yı etkisi altına alışı ve hegemonik konumu; Çin'in devrim ve komünizm deneyimi; Kore'nin Japonya tarafından işgali, bağımsızlık sonrası bölünmesi ve iki farklı ideoloji ile yönetilmesi gibi tarihsel olaylar bu toplumların kültürel farklılıklarıyla birleşince özgün deneyimler oluşturmuştur. Bu bağlamda bu bölümde Japonya, Çin ve Kore'de müzikte modernleşme hareketlerinin altında yatan siyasi ve öz-oryantalist düşünce yapısı, reformların benzerlik ve farklılıkları ile modernleşme süreçlerinin etkileri günümüze kadar ulaşan sonuçları ele alınacaktır.

2. DOĞU ASYA'DA MODERNLEŞME İDEOLOJİSİNİN TARİHSEL ARKA PLANI

19. Yüzyılda Batı toplumlarının Bilim ve teknolojide ulaştığı noktadan habersiz kendi hallerinde geleneksel bir yaşam süren Doğu Asya toplumları Batının askeri gücü karşısında boyun eğerek kapılarını yeni bir çağa açmışlardır. Batılı güçler için cazip bir pazar durumunda olan bu ülkeler yalnızca sanayi devriminin olağanüstü teknolojisi ile değil aynı zamanda binlerce yıllık geleneklerini sorgulamalarına yol açan Batı kültürü ile de karşılaşmışlardır. Bu zamana kadar sınırlı bir ölçekte kalan misyonerlik hareketleri ve tüccarlar dışında Batı kültürü ile temas etmemiş bu toplumlar hızla yeni tanıdıkları bu kültürü özümseme gayretine düşmüşlerdir. Dünyada kimi koloni idaresinin kimi de tavizkar kapitülasyonların altında ezilmekte olan benzer durumdaki toplumlar gibi Doğu Asya toplumlarının da öncelikli sorunu ülkelerini sömürgeci güçlere karşı savunabilmek ve bağımsız kalmalarına yetecek güce ulaşabilmektir. Bunun için toplumların geri kalmışlığının sebebi olarak görülen her şey modern ve çağa uygun olanla değiştirilmelidir.

Modernleşme toplumun bağımsızlık ve refaha ulaşmasının biricik yolu olarak kabul edilmişti. Dolayısıyla bu ülkeler içinde buldukları duruma; modernleşmeyi bir ulusal proje olarak benimseyerek sistematik bir plan ile devlet kontrolünde yürüten Japonya, modernleşme talebinin elitler ya da halk hareketleri ile ivme kazandığı Çin veya modernleşme dürtüsünü Japon işgal güçlerinin baskısı sonucunda harekete geçiren Kore'de görüldüğü gibi farklı tepkiler vermişlerdir. Bununla birlikte temel güdüler ve eylemleri benzerdir. Toplumun refahı için modernleşme ve bununla eş anlamlı olarak görülen Batı kültürü benimsenecek, yalnızca bilim, ordu, yönetim gibi alanlarda değil toplum yaşamı ile ilgili her alanda Batılı düşünce yapısı ve batı estetiği kabul görecektir.

20. yüzyılda Asya'nın Batılı modeli olarak örnek gösterilen ve modernleşme hareketlerinin en yoğun ve en hızlı gerçekleştiği ülke olan Japonya, kısa zaman içerisinde antik zamanlarda Doğu Asya kültürlerinin merkezi olan Çin'in konumuna yükselmiş, Asya tarihinin ve Doğu Batı ilişkilerinin kırılma noktasını oluşturmuştur. Japonya'nın modernleşme öyküsü gerek Doğu toplumlarının Batıyla karşılaşması açısından sıra dışılığı gerekse Batı düşüncesinin Doğu Asya'daki taşıyıcısı olması bakımından özel bir öneme sahiptir. Tokugawa döneminde (1600-1868) iç savaşlarını sona erdirerek belirli bir istikrar sağlayan Japonya'da dış ticaret ve misyonerliğin yasaklanması zaten bir ada toplumu olarak dış bağlantısı asgari olan ülke için tam izolasyon durumu oluşturmuştur. Toplumsal sınıfların değişmeye başladığı, barışçıl dönem sebebiyle samurayların önemini kaybedip tüccarların önem kazandığı, Tokyo, Kyoto, Osaka gibi merkezlerde yeni bir şehir kültürünün yükselmeye başladığı bu dönem Batılı güçler ile yapılan

ezici anlaşmalar ile giderek dengesizleşmiş ve yeni bir döneme yol açmıştır. Japon kültürüne “kara gemiler” olarak geçen ve ülke tarihinde yeni bir sayfa açan olay, 1853 yılında Amerikan donanmasının ülkenin dış ticarete açılması talepleri ile Japon limanlarını baskı altına alması ve güç kullanılacağı tehdidinin gösterilmesidir. Bu tehdit farklı ülkeler tarafından tekrarlanacaktır. Gördükleri zırlı gemiler karşısında, başa çıkamayacakları bir düşmanla karşılaştıklarını anlayan Japonlar için içinde buldukları düzeni sorgulama süreci böylece başlamış olur. Nihayetinde, yüzyıllardır ülkenin ruhani lideri konumunda sembolik bir güce sahip imparator samuray sınıfından destekçileri ve Batılı güçlerin yardımıyla 1868 yılında Shogun iktidarını devirerek yönetimi eline alır. Böylece Japon ve Asya modernleşmesinin miladı sayılan Meiji dönemi başlamış olur. Ulusal istikrar ve güce kavuşmanın yolunun modernleşmeden geçtiği ve modernleşmenin bir ulusal güvenlik sorunu olarak görüldüğü bu dönemin düşüncesi “savunmacı modernleşme” olarak adlandırılmıştır (Ward ve Rustow, 1964: 438). Hızlı bir yapılanma ile ordusunu ve eğitimini modernize eden Japonya 1895’de Çin, 1905’te de Rusya’yı mağlup ederek bölgenin ve dünyanın önemli bir gücü haline gelecek, modernleşme tecrübesini işgal ettiği Doğu Asya ülkelerine de aktaracaktır. Japonya’nın 20. Yüzyıldaki görünümü hem Batı hem de diğer Asya ülkeleri açısından “bir başarı öyküsüdür”. Batılı olmayan bir ülkenin modernleşme sayesinde Batı ile boy ölçüşebileceği düşüncesi Japonya ile başlamış ve Japonya bir rol model olarak gösterilmiştir.

19. yüzyılda ekonomik ve siyasi taviz talepleri Çin’in de karşı karşıya olduğu sorunlardır. Batının askeri gücüne boyun eğilmesi burada da yeni bir dönem başlatmıştır. 1840 yılındaki afyon (opium) savaşında İngiltere’ye karşı alınan mağlubiyetin ardından ülke Batıya açılır (Chen, 1988’ten aktaran, Kang 2009: 18-19). 1860’da Fransa ve İngiltere’ye bir kez daha yenilen ve yabancı güçler tarafından kuşatılan Çin, daha sonra Tongzhi Restorasyonu (1862-1874) olarak bilinen ancak Meiji ile kıyaslandığında başarısız kabul edilen kısa bir dönem geçirmiştir. 1895’te Japonlara karşı alınan küçük düşürücü mağlubiyetten¹ sonra 1900 yılında boksörler ayaklanması olarak bilinen ve çok uluslu güçlerle yapılan savaşın yine kaybedilmesiyle Batılı tarzda reform ihtiyacı düşüncesi güçlenmiştir. 1911 yılında ise Japonya ile benzer şekilde modernleşme yanlıların gücü ele geçirdiği bir iktidar değişimi söz konusu olur (Holcombe, 2021: 233-274). Bu değişimde rol oynayan Çinliler Japonya’nın performansından etkilenmiş ve onu örnek almaya başlamıştır. Çoğu Japonya’da eğitim almış bu kişiler ülkeyi benzer bir modernleşme süreci içerisine sokmak istemektedir. 1911 yılındaki devrimle imparatorluk rejimine son veren hareketin lideri olan Yi Xian Sun (Sun Yat Sen) Japonya ve Amerika’da eğitim almış ve batılı tipte bir demokrasi ve modernleşme inşa etme amacındadır (Kang, 2009: 19). Özellikle 4 Mayıs 1919 tarihinde yapılan ve Çin’in Shandong eyaleti üzerindeki haklarının Japonya’ya devredilmesine karşı çıkan bir öğrenci gösterisinden yola çıkarak kısa zaman içinde geniş çaplı bir toplumsal harekete dönüşen 4 Mayıs hareketi Batı tipi toplum yaratma taleplerinin zirvesini teşkil ederek kültür alanında yeni bir dönem başlatır. Yeni dönemin sloganı “yeni gençlik” için “bilim ve demokrasidir (Chiang, 2017: 37; Everet, 2004: 6-7; Holcombe, 2021: 276). Batılılaşma Çin’in özgürlüğü ve refahı için hayati önemde görülmektedir (Shi’den aktaran, Tang, 2016: 8).

Kore, dış baskı ile modernleşmeye zorlanan bir başka Doğu Asya ülkesidir. Japonya ve Çin de olduğu gibi yabancı güçler ile tavizkar ticaret anlaşmaları imzalamak durumunda kalır. Yine Japonya’nın Edo (Tokugawa) dönemi ve Çin’de ki Qing hanedanı (1757- 1843) dönemi ile benzer bir politikanın güdüldüğü Yi hanedanının izolasyon dönemi (1637-1886) sona erer. 1876’da Japonya ile 1880’lerde Amerika Birleşik Devletleri ve Almanya, İngiltere, İtalya, Fransa ve Rusya gibi Batılı ülkelerle anlaşmalar imzalanır (Kim, 2018: 183). Japonya 1910 yılında Kore’yi ilhak ederek kontrolü eline geçirir ve kendi deneyiminden daha ağır bir süreci Kore’ye yaşatır. Kore’nin “uygarlaştırılması” projesi yürürlüğe konulur. Kore dilinin yasaklanması gibi önemli kısıtlamalar getirilerek Kore kültürü ciddi şekilde baskılanır (Oh, 2013: 19-23). Ülkede Japon ve Batı tarzı bir yönetim anlayışı yerleştirilmeye çalışılır (Gökçe ve Gökmen, 2016: 95-97). Feodal ve tarımsal ekonomik sistemden sanayi toplumuna dönüş süreci başlatılır (Kim, 183). Bu dönemde Kore’de Batılılaşma Japonlaşma ile eş anlamlı hale gelmiştir. Bu durum işgalin sona erdiği 1945 yılına kadar sürer.

3. MODERNLEŞMENİN ŞAFAĞI: MEJİ JAPONYA’SININ DÜŞÜNSEL ATMOSFERİ

19 ve 20. Yüzyılda Doğu Asya’daki modernleşmenin düşünsel atmosferini anlamak için sürecin başladığı ve yayıldığı yer olan Japonya’daki duruma bakmak gerekir. Meiji döneminin ideolojisi en iyi bir şekilde Meiji andı olarak geçen ve dönemin ilkelerini ortaya koyan ifadelerde görülür. Buna göre geçmişin kötü gelenekleri kaldırılacak, ülke doğa yasaları üzerine kurulacak ve tüm dünyadan bilgi toplanacaktır. Batı ile mücadele etmek için uygarlık ve aydınlanma yolu izlenecektir (Varley, 2000: 238; Esenbel, 2012:162-164). Bu ifadelerde görüldüğü üzere Batı kültürünün üstünlüğü ve kültürel geri kalmanın sorumlusunun geleneksel kültür olduğu düşünülmekte, Said’in deyimiyle Batılı toplumların Avrupalı olmayan bütün diğer kültürlerden ve halklardan üstün olduğu şeklindeki düşünsel hegemonya görülmektedir (Said, 1998: 19). Burada doğa yasaları olarak ifade edilen şey Batı biliminin bir sonucu olan ve modernleşme ile birlikte benimsenecek ve geleneksel uygulamanın yerine konulacak olan yasalardır.

¹ Çin ordusu Japon ordusundan altı kat, donanması ise iki kat büyüktür. Mağlubiyet sonrasında ağır bir tazminat yükü altında kalınır (Helcombe, 2021: 246).

Yine tüm dünya ile kast edilen şey modernleşmiş dünya, başka bir ifade ile Avrupa kültürüdür. Avrupa ile aradaki coğrafi mesafe de önemli görülmemektedir, önemli olan düşünsel olarak Avrupalı olabilmektir. Dolayısıyla dönemin sloganı; “Asya’dan ayrıl ve Avrupa’ya gir” olarak belirir. Ulusal kimliğin yeniden inşasında Japonya ile Asya kültürleri arasında bir sınır çizilmek istenirken dâhil olunmak istenen yer Avrupa kültürüdür (Ishii ve diğerleri, 2005: 71). Böylece yeni dünya düzenine uyum için ideolojik bir yapı olarak Avrupa merkezli bir model seçilmiştir. Batı kültürü bir sosyal değişim aracı olarak kullanılmış, Batılılaşma, modernleşme ve kültürün yeniden kodlanması için tüm imkânlar kullanılmıştır (Herd, 2004: 40-41).

Meiji modernleşmesi temelde milliyetçi bir tavrıdır. Ülkenin bağımsızlığa ve refaha ulaşması amaçlanırken tam bir asimilasyondan ziyade bir ölçüde Japon kimliğini yansıtan bir modernleşme arzulanacaktır. Burada ölçüyü belirleyen şey modernleşmeye uyum kapasitesidir. Batılılaşma, modern bilimin doğal bir sonucu olarak görüldüğünden geleneksel kültürün batılılaşması bir asimilasyondan çok bilimsel zemine oturtulması olarak kabul edilmektedir. Hedeflenen, “Batı teknolojisi” ile “Japon ruhu” nu birleştirmektir. Buradaki milliyetçi söylem ileride daha da şiddetlenerek “japonizm” idealine dönüşecek ve Japonya’nın 1930-1945 arası döneminde Batı karşıtlığına varacaktır (Ishikawa, 2002: 282). Ancak Japonya Batılı güçler ile savaş içinde olduğu dönemlerde bile Batı karşıtlığını Bilimin, tekniğin ya da bunlarla şekillenen yeni kültürün reddi noktasına getirmemiştir. Bu anlamda Meiji döneminin düşünsel atmosferi Japonya’nın günümüze kadar gelen tarihi açısından etkileri halen devam eden bir olgudur.

Meiji döneminde müzik toplumun Batılı bir görünüme kavuşması açısından hayati önemde görülmekle birlikte Japon kültürünün temelinde yer alan konfiçyusçu öğreti bakımından da önemli bir role sahiptir. Müzik insanın ahlaki eğitimi açısından değerli bir araç olarak görüldüğünden toplumun dönüştürülmesinde öne çıkan bir unsurdur (Miller'dan aktaran Day, 2013: 268). Bu sebeple geleneksel müzik dönemin ideolojisine uygun bir şekilde yeniden yapılandırılırken, Batılı tipte kurumlar ve eğitim modelleri getirilmiş, Batı müziği geleneksel müzikle ile sentezlenmeye çalışılmıştır (Tsukahara, 2013: 223-238). Burada söz edilmesi gereken bir nokta Meiji döneminde imparatorun geleneksel müzik kültürleri içerisinde gagakuya² ayrı bir önem atfetmesidir. Kelime anlamı “zarif, seçkin” olan ve yüzyıllar süren bir geleneğin devamı olan bu müzik türü Şinto inancı bağlamında imparatoru temsil etmekte ve kendisinin bir simgesi olarak görülmektedir. Bu sebeple Meiji dönemi ile son bulan Shogun rejiminin aristokratlarına hitap eden müzikli Noh tiyatrosu dışlanırken, gagaku desteklenmiş hatta sıradan halkın izleyemediği bu tür ilk kez halka açılmıştır. Bununla birlikte bu siyasi tavır modernleşme açısından gagakuyu dokunulmaz yapmaz. Tür bir süzgeçten geçirilmekle birlikte Gagaku müzisyenleri aynı zamanda imparatorun bandosunda görev alacak ve Batı müziği öğrenmeleri için okula gönderilecektir (Şenel, 2019: 101).

Meiji döneminin düşünsel yapısı diğer Doğu Asya ülkelerinde de yankılanması bakımından bir tür örnek olaydır. Her ülke bir dönem bir ölçüde aynı atmosferi solumuş ve politikalarına bu düşünceyle yön vermiştir. Çin’de aynı düşünce yapısıyla, bin yıldır egemen olan ve sanattan, eğitim ve politikaya kadar her alana nüfuz etmiş Konfiçyusçu düşünceler eleştirilmeye başlanmış, klasik edebiyatın yazı dili günlük konuşma diline çevrilmiştir (Chiang, 2017: 37-38). Çin geleneklerinin çoğu ortadan kaldırılmış, saç ve giyim tarzları bile Batıdan örnek alınmaya başlanmıştır (Holcombe, 2021: 274). Öyle ki Çin’deki komünist parti iktidarı döneminde dahi Meiji düşüncesinin yankıları görülür. Meiji’nin iktidarı ele geçirmesinden yaklaşık doksan yıl sonra, 1956 yılında Çin lideri Mao Zedung “müzik işçilerine” seslendiği konuşmasında modern kültürde Batı standartlarının Çin’den yüksek olduğunu kabul etmek gerektiğini ve Çin tıbbının Batı tipi doktorlar elinde geliştiği gibi Çin müziğinin de Batı müziği eğitimi almış kişiler elinde gelişeceğini belirtmektedir (Ouyang, 2012: 160). Kore’de 20. Yüzyılın sonlarında bile aynı atmosfere tanık olmak mümkündür. Geleneksel Kore müziğinin Batı müziğine kıyasla daha düşük bir statüye sahip olarak kabul edildiği görülmektedir (Shin, 2003: 267-8 ve Hyun, 2013: 98’den aktaran Sung, 2022: 192-193). Tüm bu düşüncelerin ortak yanı Öz-oryantalist düşünce yapısıdır. Bu tip düşünceler geleneksel müziklerin eleştirilmesine ve müzik kültürlerinin yeniden şekillendirilmesine sebep olmuştur.

4. ÖZ-ORYANTALİST ÇERÇEVE; GELENEKSEL MÜZİĞİN ELEŞTİRİSİ

Modernleşme dönemlerinde geleneksel müziklere yöneltilen eleştirilerin çerçevesi benzerdir. Öncelikle yerel müziklerin geri kalmışlığının kabulü ile bunun sebeplerine ilişkin açıklamalar sunulur. Müzik, Batı müziği çerçevesinde tanımlanırken doğru ve yanlışın ölçütü Batı müziğinin kavramsal yapısına uygunluktur. Batı çalgıları teknolojik gelişmişliğin sonucu ve ulaşılması gereken nihai nokta olarak kabul edilir. Geleneksel müzikler yalnızca çağ dışı olarak görülmez aynı zamanda modern insanın eğitimi açısından da zararlı kabul edilir. Bu müzikler sanayi toplumunun gerektirdiği dinamizmden ve yüksek kültürün taşıdığı incelikten yoksun, keyfi kurallar üzerine inşa edilmiş, cahil kimselerin elinde gelişmiş ilkel eğlence araçları olarak görülür. Batı müziğinin üstünlüğünün sebepleri

² Gagaku, yalnızca bir müzik icrası olarak görülmemelidir. Japon müzik kültürü içerisinde drama ve dans büyük önem taşır ve çoğu durumda müzikten ayrılmaz. Bu durum gagaku da olduğu kadar, Noh tiyatrosu, kabuki ve kukla tiyatrosu (bunraku) için de geçerlidir. Yalnızca çalgı eşlikli şarkılarda dahi belirli metinlere ya da hikâyelere başvurma geleneği vardır. Japonya’da müziğin kökeni de Şinto mitine göre güneş tanrıçası Amaterasu’nun mağarasından çıkmasını sağlayan bir dansla ilişkilendirilmektedir (Malm, 2000).

açıklanır. Sonrasında geleneksel müziklerin “ıslah edilmesi” aşamasına gelinir. Yukarıda ifade edildiği gibi modern ancak bir ölçüde yerel görünen bir müziğe ihtiyaç vardır. Bunun için geleneksel müziklerin Batı müziği çerçevesine oturtulması ve gelişimini bu çerçeve içinde sürdürmesine ilişkin planlar sunulur. Bu eleştirileri getirenler toplumun elitleri veya modernleşme konusunda örnek alınan ülkelerde eğitim almış kimselerdir.

Japonya’da müziğin yapılandırılmasına ilişkin ilk önemli düşünceler Amerika Birleşik Devletleri’ne eğitim için gönderilmiş İzawa Shuji (1851-1917) ve buradaki Japon öğrencilerin müdürü olan Tanetaro Mekata (1853–1926) tarafından ifade edilmiştir. Japonya için Amerikan modelini temel alan Shuji, Japon müziğinin çağa uygun olmadığını belirtirken modern bir müzik kültürüne sahip olmanın gerekliliğini ve buna Batı müziği ve Japon müziği arasında bir sentezle ulaşılabileceğini ifade etmiştir. Doğu ile Batı arasında bir orta yol olan yeni bir müzik yaratılacak, bu müziğin gelişimi için müzisyenler eğitilecek, müzik eğitimi okullara getirilecek ve Batı müziği çalgıları üretilecektir (Kitayama, 1990: 32-37; Komiya, 1969: 463). Shuji ve Mekata’nın düşüncelerinden hareketle yeni müziğin oluşumunda kullanılabilir, biri saray müziği olan “zarif müzik” *gagaku*, diğeri ise “kaba müzik” olarak nitelenen *zokkyoku* olmak üzere iki tür belirlenir³. Gagaku, müzikal yapısının sıradan insanlar tarafından öğrenilmesindeki zorluk, diğeri ise şarkı söyleme açısından çok kaba ve zararlı bulunması sebebiyle uygun görülmemiş ve en iyi yöntemin Batı müziğine adapte olma ve bundan en iyi şekilde yararlanma olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Japon halkı arasında yeni bir müzikal duyarlılık geliştirilmesi, Batı müziği ile geleneksel müziğin kısmen birleştirilmesi ile Japonya’da zengin ya da fakir herkesin şarkı söyleyip çalabilmesi hedeflenmektedir. Yeni müzik ideali *Kogaku* yani “ulusal müzik” olarak adlandırılır (Ishii ve diğerleri, 2005: 71-72). Halka yönelik eğlence yerlerinde icra edilen şarkılar Meiji öncesi dönemde büyük bir popülerliğe ulaşmış olsa da “çok uzun zamandır cahil ve kaba kimselerin ellerine terkedilmiş, sığlaşmış ve bozulmuş” olarak tanımlanmıştır. Böylece bu müzik türleri müzisyenleri dışında sahipsiz kalır (Komiya, 1969: 366; Day, 2013: 266).

Geleneksel müziğin eleştirisi bakımından 20. yüzyılın başlarında Çin’deki durum da farklı değildir. Modernleşme eylemcilerinin söylemlerinde geleneksel müzikler yozlaşma ve çöküş ile bağdaştırılmaktadır. Geleneksel operalar veya anlatımlı şarkıların⁴ kişisel ihtiyaçlar dışında toplumun geneli açısından bir anlam taşımadığı, Çin müziğinin Batı müziğine göre çok basit, bilim dışı ve yeniliğe kapalı olduğu ve Çinli müzisyenlerin cahilliği vurgulanır. Çin müziği dünyevi, kaba ve kaygısız olarak kabul edilirken, Batı müziği rasyonel, bilimsel, düzenli ve ahlaki zihinleri yetiştirmek için uygun olarak görülmektedir. Batı müziği sayesinde Çin’in bozulmakta olan kültür ve toplumu yeniden canlandırılabilir (Ouyang, 2012: 65-66). Konfiçyus düşüncesinden hareketle müziğin sosyal fonksiyonunu bir ulusun ahlakını korumak, ailenin mutluluğunu arttırmak ve bir bireyin mizacını düzenlemek olarak kabul eden Zeng Zhimin, Batı müziğinin erdemliliği ile bireylerin kişiliklerini düzenleyeceğini ifade eder (aktaran, Ouyang, 2012: 85). Öğrenci lideri ve sosyal reformcu Wang Guangqi, Alman müzikal kültürünün zenginliği ile Alman modernleşmesinin bağlantılı olduğunu, Çin’in yeni müziğin ulusal ruhu yükseltecek niteliğe sahip olması gerektiğini vurgular (Gong, 2008: 54). Çin müziğinin Han zamanından beri yerinde saydığı ve geçmişi temsil ettiği, Batı müziğinin ise Batı teknolojisi gibi nesnel ve bilimsel kurallara dayandığı ve Çin müziğini Batı standartlarına getirmek gerektiği düşünülmektedir (Gild, 1998: 116-117, 123; Huang, 2011:164). Çin müziğinin zayıflığı; macera ruhundan yoksun ve gerileme eğiliminde olduğu, çalgıların gücünü gerektiği gibi kullanmadığı, çoğunluk yerine azınlığa yönelik olduğu ve arkasında bir teorik altyapı bulunmadığı şeklinde ifade edilmektedir (Liu, 2010: 31).

Müzisyen fikir önderleri Çin ve Batı müziği arasındaki gelişmişlik farkını teknik bir çerçevede açıklar. Örneğin Çin’de Batı tipi konservatuvarın kuruluşuna öndelik eden kişilerden biri olan Xiao Youmei, Çin müziğinin Batıdan en az bin yıl geride olduğunu kabul ederek, klavyeli çalgılar, polifoni ve nota sistemi bulunmayışı, müzisyenlerin saygı görmemesi, şarkıcılık mesleğinin ve erken yaşta müzik eğitiminin yokluğunu sebep olarak açıklamakta, Çin müziğinin kurtuluşunun Batı notasyonu, armonisi, kontrpuanı ve kompozisyonunu kullanmaktan geçtiğini ileri sürmektedir. Yine Amerika’da eğitim alan Lieu Da-kun Çin müziğinin gam, perde çalgı ve kompozisyon bakımından standartları olmadığını ifade eder (Lingjun’dan aktaran, Gild 1998: 122; Gong, 2008: 57; Lam, 2008: 44). Besteci Xian Xinghai, Çin’in monoton müzik geleneğinin değişimini savunurken, müziği kontrpuanla zenginleştirme, koro, düet ve rondo formları oluşturma önerilerini sumaktadır (aktaran Ouyang, 2012: 141). Her ne kadar genel düşünce açısından radikal kalsa da bazı durumlarda sentez yerine asimilasyona daha sıcak bakanlar da bulunur. Bunlardan biri olan Shen Xingong, İlkokul Şarkıcılığı Pedagojisinin Çince çevirisine yazdığı girişte, Batı müziğinin geleneksel Çin müziğinin yerini almasını dört gözle beklediğini ve her ailenin guchin, guzheng ve sanxian’ı atacağı ve çocuklarına org ve diğer Batı çalgılarını öğreteceği günlerin çok uzak olmadığını “müjdelemiştir” (Ouyang, 2012: 83).

³ Japonya’da müzik türlerine yönelik getirilen bu sınıflandırma yalnızca modernleşme bağlamında kullanılabilirliği düşünülen müzik türleri ile ilişkilidir. Meiji dönemi öncesinde gagaku haricinde, Noh tiyatrosu, kabuki ve kukla tiyatrosu, Budist ve Şintoist müzik türleri gibi çok çeşitli bir müzik dünyası vardır. İfadelerden de anlaşıldığı üzere modernleşme döneminde birçok müzik türü dışlanmıştır.

⁴ Japon ve Çin müzik kültürlerinde, çalgı eşliğinde efsane, tarihi olay, kahramanlık öyküsü vb. konuları içeren anlatımlı şarkı geleneği bulunur.

Benzer düşünceleri Kore’de de görmek mümkündür. Avrupa ya da Batı ile ilişkili diğer şeyler gibi Avrupa müziği de evrensel, medeni, gelişimsel ve insani olarak algılanmış ve yüksek ve eğitilmiş sosyal sınıflara özgü bir statü sembolü haline gelmiştir. Kore müziğinin de dâhil olduğu Asya müziği ise geçmişle, bölgesellik, geri kalmışlık ve uygarlaşmamışlıkla ilişkilendirilmiştir (Kim, 2018: 185; Hwang, 2009: 65). “Eski ve bizim olan her şey kötü, yeni ve Batılı olan her şey iyi” düşüncesi temelinde (Hyun-kyung, 1996’dan aktaran, Howard, 2013: 327) Batı müziğinin üstünlükleri ve geleneksel müziğin eksiklikleri sıralanır. Besteci Nap Kugak geleneksel müziği durağan bularak, armoni ve formu olmamasıyla eleştirmiş, bir diğer besteci Na Unyo ise geleneksel müzikte armoni olmamasını bu müziğin geçmişte kalmasına bağlamıştır. Geleneksel çalgı taşımak bile eleştirilirken, Kore müziği akademisyenler arasında bile değer görmemiş ve 1970’lere kadar ortaöğretim müfredatlarına dâhil edilmemiştir (Howard, 2013: 327-328). Bu düşüncelerin yankıları günümüze kadar ulaşmıştır.

5. MÜZİK REFORMLARI

Reformların altyapısını oluşturan öz-oryantalist düşüncelerde “sorunlar” ve genellikle yapılacaklara ilişkin reçeteler sunulduğundan gözlemlenen reformların bu doğrultuda olması şaşırtıcı değildir. Doğu Asya’daki söz konusu üç ülkenin müzik reformları, müziğin ve müzikle bağlantılı etkinliklerin resmi ve toplumsal görünümünün modernleştirilmesi temelinde belirli temalar etrafında birleşir. Askeri bandoların kuruluşu, milli marşların bestelenmesi, modern ülkelere öğrenci gönderilmesi, eğitim müziğinin yapılandırılması, öğretmen ve sanatçı yetiştiren okulların kurulması, geleneksel müziklerin, çalgıların ve müzisyenliğin yeniden tanımlanması gibi uygulamalar farklı ülkelerde benzer şekillerde görülür. Ayrıca modernleşme öncesinde başlayıp bu süreçte ciddi oranda artan misyonerlikle bağlantılı müzik etkinliklerine de daha fazla alan tanınmıştır.

5.1. Bandolar ve Ulusal Marşlar

Bandolar, ordunun modernleştirilmesi çabasının bir parçası olmaları yanında, hem halkın Batı müziği ile ilk temas ettiği yer hem de modern bir toplumun, yöneticinin ve devletin simgeleri konumunda olmaları sebebiyle modernleşme hareketlerinde önemli bir yer tutar. Ayrıca Batılı tipte ilk müzik eğitimcilerinin yabancı bando şefleri olması, milli marşların ortaya çıkışının askeri bandolarla ilişkili olması, bandoda yer alan müzisyenlerin Batı müziğinin ilk yerli icracıları olması ve bu kişilerin ülkenin Batı müziğinin ilk yerel eğitimcileri arasında olmaları sebebiyle müzik reformlarında askeri bandoların önemini yadsımak imkânsızdır.

Meiji dönemindeki ilk Batılı müzik askeri alanda icra edilirken, Japonya tarafından talep edilen yabancı kadronun içinde bando şefleri de bulunmaktadır (Malm, 2000: 42). Demiryolu gibi ülkenin modernleşmesi açısından simgesel önem taşıyan tesislerin açılışı askeri bandolarla yapılmış, Batılılaşmanın başka bir simgesi şeklinde yeni kutlanmaya başlanan imparatorun doğum günü gibi etkinliklerde yine bu bandolar boy göstermiştir. Saraydaki törenlerin modernleştirilmesi çerçevesinde yeni görevler üstlenen geleneksel gagaku müzisyenleri ile saray bandosu kurulmuş ve bu kişiler batı müziği konusunda da eğitilmişlerdir. Ülkenin modern devletlerle ilişkilerinde kendisini temsil edecek bir marş sahip olmadığı da Batılı bando şefleri tarafından fark edilmiştir. Britanyalı bando şefi olan William Fenton İngiliz ulusal marşlarının sözlerinden ilhamla Japonya’nın ilk ulusal marşını bestelemiştir. Marşın sonraki ve günümüze ulaşan versiyonu saray müzisyeni Hiromori Hayashi’nin bir gagaku parçası üzerine yazdığı melodi ile oluşturulurken yine yabancı müzisyenler tarafından armonize edilmiş ve sentez fikrinin bir ifadesi haline gelmiştir (Tsukahara, 2013: 232).

Kore ve Çin modernleşmesinde de bandolar benzer roller üstlenir. Kore’de de Batı müziği misyonerlik etkinlikleri dışındaki ilk kez Bandolar aracılığı ile görülmüş, Batı müziği eğitimi alan ilk kişi yine bir bandocu olmuştur (No, 1989’dan aktaran, Dae-cheol 2009: 11-12). Japonya’da da görev yapan Franz Eckert burada da bando şefliği ve eğitimlik yapmış, Japonya’daki Fenton gibi Kore’nin ilk ulusal marşını bestelemiştir (Dae-cheol, 2009: 12). Bu marş da Britanya ulusal marşı ya da eski bir İskoç şarkısı olan *Auld Lang Syne*’dan esinlenilmiştir (Howard, 2013: 324-325).

Çin’in ilk bandosu 1885 yılında Robert Hart (1835-1911) adlı bir İrlandalı tarafından kurulmuştur. Ancak esas ilerlemeyi, büyük güçlerin saldırısı karşısında Japonya’nın Meiji reformundan esinle yeni bir ordu kurulması konusundaki karar sağlamıştır (Liu, 2010: 23, 26). Takip eden süreçte 20. Yüzyılın başlarında Pekin, Şangay ve Tianjin gibi büyük şehirlerde askeri bandolar ortaya çıkmıştır. Burada da halkın Avrupa müziği ile aşına olmasını sağlayan bandolar içinde bakır çalgılar bandosu orduda popüler olmuştur (Yang, 2017: 2; Lau, 2017: 270). Çin ulusal marşı bir Çinli tarafından bestelenmiş olsa da yine Batı müziği tarzında yazılmıştır. 1934 yılında Tian Han tarafından yazılan “Fırtına sırasında oğullar ve kızlar” (*Sons and Daughters in a Time of Storm*) adlı bir oyunun müziği olarak Nie Er tarafından bestelenmiş olan “gönüllülerin yürüyüşü” (March of the Volunteers) adlı parça sonradan ulusal marş olarak benimsenmiştir. Vatansızlık temasını işleyen bu oyun ve marş Çinlilerin Japonlara karşı bağımsızlık savaşı verdiği sırada yayılmış ilk kez 1949 yılında gayri resmi şekilde Çin ulusal marşı olarak kullanılmıştır (Liao ve diğerleri, 2010: 151).

5.2. Ulusal Müzik Eğitimi Hareketleri

Yeni bir müzik eğitimi sisteminin kurulması, toplumun ve gelecek nesillerin yeni kültüre adapte edilebilmesi açısından modernleşme mimarlarının üzerinde önemle durduğu bir konudur. Modernleşme öncesinde henüz ulusal çapta yaygın bir eğitim sistemine sahip olmayan bu ülkeler bir yandan eğitimi tüm halka açmaya çalışırken diğer yandan da bu eğitime yeni toplum ideolojisini yüklemişlerdir. Genellikle usta çırak ilişkisine dayanan mesleki çevrenin dışındaki kişiler için ulaşılması güç bir durumda olan müzik eğitimi, sıradan halkın çocuklarına açılırken onlarla birlikte evlerindeki ailelerini de eğitmeyi hedeflemiş, bu haliyle tüm toplumu etkilemiştir. Burada çocuk şarkılarına önem verilmesi uygulama kolaylığı ile yeni müzik kültürünü mümkün olduğu kadar çok kişiye ulaştırma hedefiyle bağlantılıdır. Gelecekte topluma yön verecek olan çocuklar yıllarca unutmayacakları şarkılar ile yalnızca müziği değil aynı zamanda onunla taşınan modernleşme düşüncesini de sonraki kuşaklara aktaracaklardır.

Ulusal eğitim hareketlerinin diğer önemli yönü müzik öğretmenlerinin yetiştirilmesidir. Bu öğretmenler Batılı tipteki ilk orkestraları ve konserleri teşkil edecekler ve geleceğin sanatçı kuşaklarının yetişmesinde de rol oynayacaklardır. Ulusal müzik eğitimi hareketlerinin geleneksel müziğe yönelik öz-oryantalist tavrın yaygınlaşması açısından önemli bir etkisi olduğu da şüphesizdir. Eğitim sürecinde Batılı çalgılar ve melodiler ile kullanılırken, sınırlı bir kullanım alanı bırakılan yerel müzik ve çalgılar yalnızca yeni müzikle uyumu çerçevesinde dikkate alınmıştır. Bandolarda olduğu gibi eğitim hareketlerinin de ilk rehberler olan yabancı uzmanlar müziğin ulusal eğitime yerleştirilmesinin olduğu kadar geleneksel müziğin kullanım koşullarına da etki etmişlerdir.

Japonya'da Meiji yönetimi gelişmiş Batılı ülkelerin okul müfredatında müzik ve şarkı söylemenin bulunduğunu fark edince Japon halkı için müzik eğitiminin gerekli olduğuna inanmaya başlamıştır. 1872'deki ilk eğitim yasası Gakusei (modern eğitim sistemi) okullarda şarkı söyleme ve müzik aleti çalmaya yönelik tavsiyeler içerse de eğitimde kullanılacak müziğin şekli konusunda belirsizlik bulunması ve şarkı söyleme ve müzik aleti çalmaya yönelik herhangi bir sistemin bulunmaması gibi sorunlarla yüzleşilir (Ishii ve diğerleri, 2005, 71-72). İisawa Shuji ve Tanetaro Mekata'nın eğitim bakanlığına sunduğu tavsiyeler tam da aranan çözümü sunacaktır. Eğitimi Amerika'da sürdüren Shuji Japon müziğini çağ dışı bulurken burada gördüğü sistemin ülkesi için uygun olduğuna ikna olur. Japon müziğinin modernleşmesi Batı müziği ve geleneksel müzik arasındaki bir senteze bağlıdır. Bunun için uygun müzisyenler eğitilmeli, okullarda müzik eğitimi verilmeli ve Batı müziği çalgıları üretilmelidir. Bu düşüncelerini resmi olarak bakanlığa ileten Shuji'nin yönlendirmesiyle 1879'da Batı müziği araştırma enstitüsü ve daha sonra müzik eğitimi komitesi kurulur (Kitayama, 1990: 32-37; Komiya, 1969: 463). Bu komitenin üç temel amacı, Doğu ve Batı müziğinin kaynaşmasıyla yeni müzik parçaları oluşturmak, ulusal müzik için insanları eğitmek ve müziğin okullardaki müzik sınıflarına uygunluğunu değerlendirip, bunları uygulamak şeklinde tasarlanmıştır (Fujita, 2018: 142). Komite bu doğrultuda Japon, Çin ve Batı müziği konusunda araştırmalar yapmış, Japon müziği parçalarını notaya almış ve armonize etmiş, okullar için şarkı kitapları derlemiş ve müzik öğretmeni yetiştirmek için bir okul kurmuştur (Komiya, 1969).

Shuji'nin Amerika'daki öğretmeni olan Luther Whiting Mason Japon ulusal müzik eğitiminin birliktişisi olarak modernleşme çalışmalarında önemli bir rol üstlenir. Mason'un Boston müzik okulunda uyguladığı müfredat Japon okullarına da uygun görülmüştür. Okul şarkısı derleme çalışmalarında Mason'un "ulusal müzik planı" ve "ulusal müzik okuyucusu" adlı kitapları model alınarak okullarda okutulacak ilk kitap 1881 yılında ortaya çıkmıştır. Bu kitabın çoğunluğu Avrupa halk şarkılarına Japonca sözler yazılmasından ibarettir. Daha sonraki dönemlerde Shuji ve ekibi pentatonik gamlar üzerine yazılan parçalar ile öğrencileri Batı müziğine yavaş yavaş adapte edebilmenin yollarını arayacaktır (Kitayama, 1990: 32-37; Herd, 2004: 40-41). Komitenin derlediği şarkı kitapları 20. Yüzyılın başlarına kadar kullanılmış ve sonraki şarkılara da temel oluşturmuştur (Day, 2013: 265-292). Okul şarkısı repertuarı 20. Yüzyıl boyunca neredeyse değişmeden kalırken Japon kültürünün bir parçası haline gelir. Malm, 1970'lerde yaptığı bir yorumda bu durumu; genç bir Japon'un, "kahverengi saçlı Jannie" (*Jeannie with the Light Brown Hair*) şarkısının Japon ulusal şarkısı olduğunu iddia edebileceğini çünkü kendisinden önce babası ve dedesinin de aynı şarkıyı söylediğini ifade ederek açıklar (Malm, 1971: 275). Japonya'da *Shoka*, Kore'de *ch'angga* ve Çin'de *changge* olarak adlandırılan okul şarkıları Japon egemenliği altındaki Doğu Asya'da bir kültürlerarası şarkı öbeği yaramış olması bakımından ulus ötesi bir etkiye sahiptir (Chang, 2018: 158).

Komitenin müzik öğretmeni okulu 1880 yılında 22 öğrencisi ile eğitime başlar. Bu okulun amaçları arasında eğitimle birlikte okul şarkısı derleme çalışmalarında rol almak da vardır. Okula öğrenci seçiminde özellikle Japon müziğini de bilenler tercih edilmiştir. Bunların arasında saray müzisyenleri de bulunur. Şamisen ve saray müziği icracıları, yeni başlayanlarla birlikte eğitim görür. Piyano⁵, org ve keman gibi Batı çalgılarıyla eğitim verilse de okuldaki piyano

⁵ Shuji, piyanoyu her tür müziğin temeli olarak görmekte ve tüm müzik öğrencileri için zorunlu olmasının gerektiğini düşünmektedir (Ishii ve diğerleri, 2005: 72).

ve keman konusundaki eksiklik bunların bir ölçüde yerli eşdeğeri muamelesi gören koto ve kokyū⁶ ile giderilmeye çalışılır. Bu çalgılar yanında şarkı söyleme ve Batı müziği teorisi de öğretilmektedir. Uygulanan ilk programda hem Batı melodileri hem de düzenlenmiş gagaku ve koto melodileri kullanılmıştır. İlk öğrencilerinin çoğu Japon müziği konusunda eğitilmiş ve Batı ya da Japon çalgısında uzmanlaşma konusunda tercih hakkına sahipken⁷ öncelikli olarak Batı müziği ve Batı müziği sistemini öğrenmek durumundadır. Bu ikili eğitim modeli iyi bir fikir olarak görülse de öğrencilerin çoğunluğu için zor bir deneyim olmuş ve başarı oranı beklenilene vermemiştir. Okul, 1887 yılında Tokyo müzik okulu halini alarak öğretmen okulundan çok konservatuar yapısına bürününce okuldaki Japon müziği çeşnisi iyice azalmış yabancı öğretmenlerin gelişyle tamamen batılı tipte bir müzik okulu haline dönüşmüştür⁸. Okulun içinde Japon müziği çalışmalarına özgü bir komite kurulmuş olsa da bu komite temel öğrenci repertuarı oluştuktan çok sonra yani 1907 yılında aktif olabilmıştır (Komiya, 1969; Malm, 1971; 268-270). Okul, Japonya'nın Batılı tipte sanatçı yetiştiren ilk müzik okuludur.

Shuji ve Eğitim Bakanlığının planları teori de güzel görünse de uygulama da düşünüldüğü kadar kolay işlememiştir. Japon halkı yeni kültüre adapte olmaya sanıldığı kadar hazır değildir. Bunda yeni müzik sisteminin işitsel yapısına adapte olmanın zorluğu yanında toplumsal gelenekler de etkilidir. Batı tipi melodiler topluma oldukça yabancıdır özellikle yarım tonları söylemek çok zor gelmektedir. 20. Yüzyılın başlarındaki okul şarkılarının özellikle pentatonik diziler üzerine kurulmasında bu zorluğun etkisi olduğu düşünülmektedir (Fujita, 2018: 143). Öte yandan Tokugawa toplumunun sınıf ayrımına dayalı yapısından daha eşitlikçi bir topluma doğru atılan adım da henüz özümsememiştir. Önceki dönemde kültürel aktiviteler sosyal statülere göre tanımlanmış ve sınıfların katıldıkları etkinlikler arasında kesin bir çizgi çizilmiştir. Sıradan Japon halkı saray müziği ve Noh tiyatrosu gibi aristokratlara özgü müzik türlerini bile bilmemekteyken bir anda kendilerine tamamen yabancı olan Batı müziğini deneyimlemek durumunda kalmıştır (Herd, 2004: 41). Dolayısıyla yeni müziğe uyum zaman almış ve özellikle sanayi toplumuna dönüşle birlikte kentlerde gelişen orta sınıfın yükselişine kadar sınırlı bir ilerleme sağlanmıştır. Bu dönemden sonra Batı müziği ve yeni müzik anlayışları topluma hızla yayılacaktır.

Japonya'daki ulusal müzik eğitimi hareketi Çin'e de taşınır. Japonya müzik eğitiminde kendisine Batıyı örnek alırken Çinli aydınlar kültürel olarak kendisine daha yakın gördüğü ve başarılarından etkilendiği Japonya'yı bir model olarak görür. Bu bakımdan Çin'in deneyimi daha çok Japonya'nın yolundan gitmek şeklindedir. Komünist devrime kadar belirgin bir fark görülmezken Batı müziğinin dışlandığı kültür devrimi sırasında bile müzik sistemi ve tekniği bakımından Batılı çerçeveye bağlı kalınır. Değişen şey müziğin yönteminden çok siyasi içeriğidir.

Çin'deki reform hareketlerinde 1895 yılında Japonlara karşı alınan yenilgi önemli bir etken olmuş ve toplumsal değişim talepleri yükselmiştir. Bu dönemde eğitim ve müzik eğitimi konusunda da düşünceler ileri sürülür. Okullarda şarkı derslerinin yer almasını ilk savunanlardan biri ve 1898 reform hareketinin lideri olarak Çin'deki entelektüel gelişimin önemli figürlerinden biri olan Kang Youwei (1858–1927), 1898 yılında imparator Guangxu'ya sunduğu önergede, Almanya ya da Japonya'nın kesin bir şekilde örnek alınmasını ve vokal müziğin müfredatta yer alması gerektiğini savunmaktadır (Liu, 2010: 31; Lo, 2022). Bu reform hareketleri içinde yurt dışında eğitim gören öğrencilerin de ayrı bir önemi vardır. Japonya'da Shuji'nin Amerika'daki sistemi getirmek istemesi gibi Japonya'ya gönderilmiş Çinli öğrenciler de burada tanıştıkları müzik sistemini ülkelerine ithal etmek isterler (Kang, 2009: 19). Çinli öğrenciler 1896 yılından itibaren Japonya'da görülmeye başlanmış ve 1906'ya kadar sayıları sekiz bine kadar çıkmıştır. Ancak bu öğrenciler devlet desteğinden çok aydınlar ve orta sınıf aydınlarının çabasıyla gönderilmektedir (Ouyang, 2012: 59). Bu bakımdan Çin'de modernleşme ideolojisinin oluşumundaki ilk adımlar devletten çok bu kesimlerden gelmiştir. Japonya'da bir müzik araştırma topluluğu kuran Çinli önderler okul şarkıları oluşturmaya girişmişler, Japon ya da Batı menşeli melodilere Çince sözler yerleştirmişler ve ayrıca müzik teorisi kitapları derlemişlerdir (Congbao 1905'den aktaran, Gild, 1998: 119; Ouyang, 2012: 66).

1911 devriminden sonra çok sayıda okul şarkısı bestelenmiş ve Doğu Batı sentezi fikrini sürdürmüştür (Lau, 2004: 26). Çin okullarında Japon öğretmenler görevlendirilmiş, Japonca ders kitapları tercüme edilmiştir. Çinliler müziğin siyasi propagandada kullanılması fikrini de Japonlardan almıştır (Gong, 2008: 42-43). Japonya'da olduğu gibi yeni kurulan okul sistemi yeni kültürü överken eski dönemin yıkılışını kutlamaktadır (Jie, 2015: 129-130). Okul şarkıları 20. Yüzyılda Japonya'da olduğu gibi yeni müziğin ve modernleşme ideolojisinin topluma benimsetilmesi bakımından önemli bir rol oynamıştır. 1996 yılındaki bir sanat kongresi sırasında Çin devlet başkanı Jiang Zemin'in

⁶ Koto kanun benzeri telli bir çalgı olarak çok sesliliğe uygunluğu bakımından piyanoya benzetilmiştir. Kokyu ise yaylı çalgı olduğundan kemannın yerine konulmuştur. Eğitim sürecinde bu çalgılarla çalınan müziğin geleneksel kullanım şekli ile ilgisi olmadığı düşünülebilir.

⁷ Batı müziğinde ilerleyen öğrenciler yeni devlet okullarında öğretmen olarak iş bulabilirken, geleneksel Japon müziğini seçenler öğretici ya da icracı olabilmek için öncelikle kendilerine bir isim yapmak zorunda kalmıştır (Galliano, 2002).

⁸ Okul, 20. yüzyılın sonlarına kadar bu yapısını korumuş sonradan Batı müziği eğitimi yanında, koto, samisen, noh müziği ve Japon müzik tarihi gibi geleneksel Japon müziği konularında da eğitimi de verilmeye başlanmıştır Bugünkü adı Tokyo Güzel Sanatlar Üniversitesi'dir (Malm, t.y.).

çocukluğunda öğrendiği bir okul şarkısı olan “Akşam Şarkısını” (Xi Ge) söylemesi, bu müziğin ve taşıdığı fikrin ülkenin sonraki nesillerdeki yönetici kesimlerine kadar ulaştığını gösteren çarpıcı bir örnektir (Ouyang, 2012: 86).

Konservatuar eğitiminde de Japonya’ya benzer bir süreç yaşanır. 1927 yılında Şangay’da kurulan ve Ulusal Müzik Koleji adını alan konservatuar çoğunlukla Batı müziği teori ve uygulamalarından oluşmaktadır ve Çin müziğine karşı genel bir ilgisizlik hâkimdir. Çin’in ilk besteci, icracı, müzik eğitimcisi ve müzikologları burada eğitim görmüştür. Konservatuarın kuruluşunda Batı’da eğitim almış ve Çin’de aynı şekilde bir model yerleştirmek isteyen Xiao Youmei ve eğitimci Cai Yuanpei gibi besteci ve eğitimciler rol alır (Gong 2008: 49; Jie 2015: 132; Ouyang, 2012: 90).

Kore, Japon eğitim sistemini zorunlu olarak alması bakımından Çin’den ayrılır. Japonya burada bir tür Japonlaştırma projesi yürütmüştür. Dolayısıyla Kore’de modernleşmeyi Japon süzgecinden geçmiş haliyle deneyimler. Japonya 1910 yılındaki işgalinin ardından eğitim sistemini kendi toprağı olarak gördüğü Kore’ye de uygular. Müzik eğitimi de bu planın bir parçası olarak devlet okulları müfredatında yer alır. Japonya’daki okul şarkıları sistemi buraya getirilir ve bu şarkılar Kore’de de söylenmeye başlanır⁹. İlk kez müzik konusunda ders kitabı çıkarılır, bu kitapta ağırlıklı olarak Japon parçaları ve yer yer de Avrupa kaynaklı parçalar kullanılır. Bu dönemde Üniversite ve konservatuarlarda¹⁰ Batı müziği temel alınmaya başlanmış ve Japonya’ya öğrenci gönderilmiştir (Tokita ve Hughes, 2016: 6-7; Howard, 2018: 202-203, 2013: 326; Yoo, 2005: 19). Kore’deki Japon idaresi döneminde asimilasyon politikası çerçevesinde Kore kültürü dili ve müziği de baskılanmış, Kore müziği okul kitaplarına girememiştir¹¹ (Hebert, 2000: 102, Kim, 2018: 184; Oh, 2013: 19-23). Bu sebeple Koreliler için geleneksel müzik bir tercih olmaktan çıkmıştır. Koreli entelektüellerin derlediği ve Kuzey Amerikalı misyonerler tarafından yazılan Kore dilindeki ilahi kitapları ile Japon şarkı kitaplarını temel alan bir takım şarkı kitapları yönetim tarafından yasaklanmıştır. 1919 yılında Kore’nin Japonya’dan bağımsızlığını kazanması için kitlesel gösterilerin yapıldığı ve 1 Mart hareketi olarak tarihe geçen olaylar dizisi sonucunda idare değişmemekle birlikte baskı rejiminde yumuşa görülmüştür (Chang, 2018: 161, 167).

5.3. Geleneksel Müziklerin Yapılandırılması

19. yüzyıl dünya ölçeğinde geleneksel müzik kültürlerinin Batı kültürünün tsunamisi altında kaldığı bir dönemdir. Geleneksel kültürlerin bu süreçte deneyimlediği dönüşüm çoğunlukla eski kültürün yok oluşu veya geri dönüşmeyecek ölçüde bozulması ile sonuçlanır. Bu durum zamanla Batılı araştırmacılar için bir inceleme konusu haline gelmiş, Batı etkisinin sonuçları incelenmiş ve modernleşme öncesi geleneksel müzik kültürlerinin izleri sürülmüştür. Müzikolog Fritz Bose 1959’da yazdığı bir makalede Avrupa sanat müziğinin Asya müzik kültürlerini istila etmesi sonucunda bu kültürlerin kapsamlı şekilde zarar gördüğü ya da yok olduğunu ifade etmektedir. Özellikle Çin gibi modernleşme öncesi yerel sanat müziği geleneğinin uzun süredir var olmadığı toplumların Batı etkisine daha fazla maruz kaldığını belirtir (aktaran, Ouyang, 2012: 89).

Geleneksel müzik kültürlerinin geçirdiği dönüşüm, genellikle yönetici ya da elitler eliyle yürütülen uygulamalar sonucunda yerel müzik kültürünün ve bununla bağlı geleneklerin Batı kültürü ve gelenekleri ile değiştirilmesi veya bunların Batı tekniği ve estetiğine uydurulmasını kapsar. Bu bağlamda Nettl’in Batı kültürünün diğer müzik kültürlerini etkileme biçimleri açısından çizdiği genel çerçeve Doğu Asya toplumları için de geçerli olan örnek bir şablon oluşturur. Batı armonisinin girişi ile eski ezgilerin armonizelenmesi, Batı müziğinin majör ve minör modlarına uyumlu eserlerin öne çıkması, Batı müziğinin ritimsel yapısına uyum için karmaşık ritmik kalıpların basitleştirilmesi, keman piyano ve gitar gibi batılı çalgıların müzik kültürüne girişi, doğaçlamanın yerine bestelemenin öne çıkması, kompozisyon kavramının değişimi, solo performansın toplu performansa doğru kayması, Batı notasyonuna geçilmesi, bir araya gelemeyecek türlerden oluşan halk konserleri, müzik topluluklarının kuruluşu, batı kaynaklı eğitim modelinin benimsenmesi, kitlesel eğitime geçilmesi ve çalgı üretiminde batı tekniklerinin kullanılması gibi temel bir yaklaşım söz konusudur¹² (Nettl, 1986: 362-363).

Japonya, Çin ve Kore gibi Doğu Asya ülkelerinde geleneksel müziğe ilişkin değişikliklerin başında müzik ve müzisyenlik kavramları gelir. Modernleşme öncesinde bu ülkelerde yaratıcı bir bireyi ifade eden Batılı anlamdaki besteci kavramı yoktur. Müzikte yaratıcılığın tanımı da Batıdaki şekilde sürekli yeniyi ve

⁹ Okul şarkılarına yönelik ilk kitap (Pot’ong kyoyuk ch’anggajip) 1910 yılında basılmıştır (Yi Yusön and Yi Sangman, 1984’den aktaran, Howard, 2018: 203).

¹⁰ Kore’nin ilk konservatuarı 1909’da Chosön Kurakpu adıyla kurulan ve daha sonra 1911’de Kore Saray Müzik Enstitüsüne dönüşen kurumsal yapıdır (Howard, 2018: 203)

¹¹ Bununla birlikte 1914’de koloni hükümetinin dört yıllık ilkokul eğitiminde öğretilmek üzere yayınladığı yeni şarkı koleksiyonunda ilkokul öğrencilerini Japoncaya daha kolay adapte etmek için Kore dili kullandığı da görülmektedir. Koleksiyonda yer alan kırk bir şarkıdan otuz beşi Japonca altısı Korece’dir (Chang, 2018: 158).

¹² Japonya, Çin ve Kore’nin modernleşme öncesi geleneksel müzik kültürleri kısmen benzerlikler içermekle birlikte müziğin işlevi, görünümü ve toplumdaki yaygınlığı arasında farklılıklar vardır. Örneğin Tokugawa döneminin eğlence yaşamının hızla gelişmesi, işsiz samurayların büyük şehirlere yerleşmesi gibi Japonya’nın siyasi olaylarıyla bağlantılı olduğundan Çin ve Kore’de aynı durumdan söz etmek mümkün değildir. Öte yandan modernleşme döneminin süresi ve yoğunluğundaki farklar da göz önüne alınmalıdır. Dolayısıyla geleneksel müziğin modernleştirilmesine yönelik uygulamaların önemli benzerlikleri yanında çeşitlilik ve yoğunlukları arasında farklar da beklenilebilir.

özgünü arayan bir süreç değildir. Tekrar etmek ve geleneği sonraki kuşaklara aktarmak yeni bir eser ortaya koymaktan üstün tutulabilmiş, eserler bestecilerinden çok gelenekle ilişkilendirilmiştir. Yine bu toplumlarda müziği dans, drama ve ritüel gibi işlevsel kullanımdan ayırmak her zaman mümkün değildir (Everet, 2004: 7). Müzik tek başına işitsel bir etkinlik olarak bağlamından ayrı bir şekilde görülmez. Dolayısıyla geleneksel müzikte çalgıların, müzik teorisinin veya icra şekillerinin yapılandırılması müzik kültüründeki değişimin ancak bir kısmını ifade eder.

Japonya’da geleneksel müziğin yapılandırılması sürecinde Batı müziğinin yaygınlaştırılması ve sentez fikirleri öne çıkmakla birlikte imparatorla ilişkilenen gagaku ve şintoist müzik geleneklerinin bir ölçüde muhafaza edilmesi, Şogun döneminin simgesi durumundaki türlerin ise baskılanması söz konusudur. Şogun soyluları ile özdeşleşen noh tiyatrosu ya da eğlence yerlerine yönelik kabuki ve kukla tiyatrosu müzikleri, şamisen eşlikli şarkılar ve samuray sınıfına kabul edilen fuke tarikatının şakuaçi müziği gibi Budizmle ilişkilenen türler hem geri kalmışlığı hem de rakip siyasi yönetimi çağrıştırdıklarından terk edilmiştir. Basit eserler çalmakla, ton içinde çalamamakla ve amatörlikle suçlanan bu müzik türlerinin icracıları farklı işlere yönelmek durumunda kalmıştır. Gagaku müzisyenleri ise statü kaybına rağmen saray dışına açılma¹³ imkânı bulmuş ancak aynı zamanda Batı müziğini de öğrenmek durumunda kalmıştır (Komiya, 1969; Day, 2013: 265-292; Tsukahara, 2013).

Batı tonal sisteminin ithaliyle birlikte geleneksel uygulamalar değişime ayak uydurmak durumunda kalmıştır. Koto, şamisen, biwa gibi çalgıların birbirine göre akort edilmesi ve icralardaki tonal farklılıklara gösterilen hoşgörü kalkmış tampere sisteme göre sabitlenen akort yöntemleri benimsenmiştir (Atkins, 2017: 89). Benzer şekilde geleneksel çalgılar Batı müziği ile uyumu çerçevesinde bir hiyerarşiye maruz kalmıştır. Çoksesliliğe ve Batı tonal sistemine entegre edilebileceği düşünülen çalgılar benimsenirken diğerleri dışlanmış, geleneksel icra biçimleri de Batılı tarza dönüşmeye başlamıştır. Örneğin çoksesliliğe uygunluğu açısından benimsenen koto sol elin parmak penaları ile telleri çektiği, sağ elin ise tellere bastırarak koma oluşturduğu bir icra biçimine sahipken, sağ el sol elle benzer bir görev üstlenip piyano gibi bir icra tekniği getirilmiş, komalar yerine çokseslilik öne çıkarılmıştır (Adriaansz, 1973: 21). Çalgı yapım tekniklerinde de standartlaşmaya gidilmiş kendi çalgılarını kendileri yapan icracı geleneği sona ermiş, sonuç olarak eski çalgılar ve bunlara bağlı icra biçimleri ortadan kalmıştır (Day, 2013: 265-292). Öte yandan geleneksel çalgıların statüleri arasında geçmiş geleneklerle bağlantısı açısından da bir hiyerarşi kurulmuştur. Tokugawa dönemi şehirlerinde patlama yapan, çoğu eski samuraylardan oluşan müşterilere sahip eğlence mekânlarının vazgeçilmez çalgılarından biri olan şamisen, bu mekânların geçmiş dönemi çağrıştırması¹⁴ sebebiyle düşük statülü bir çalgı olarak görülmüştür. Örneğin “ulusun şanı” (glory of nation), adlı eserin bu çalgı yerine koto ile çalınması uygun görülmüştür (Adriaansz, 1973: 20).

Modernleşme döneminde Doğu-Batı sentezi fikrini geleneksel müzik türleri üzerinde uygulamaya çalışan yerel müzisyen ve besteciler ortaya çıkmıştır. Geleneksel icra biçimlerinde ustalaşmış bu kişiler tarzlarını yeni estetik çerçevesinde değiştirmeyi denerler. Önceleri tepki çeken ve başlangıçta “yeni Japon müziği” icracıları olarak etiketlenen bu müzisyenler zamanla geleneksel müziğin önemli isimleri arasında sayılmaya başlamış ve geleneğin tanımında değişiklik yaratmıştır. Bu kişiler arasında dikkat çeken bir isim olan Michio Miyagi (1894-1956) koto üzerinde önemli denemeler yaparak dönemin bu gözde yerel çalgısını arzu edilen şekle büründürmüştür (Şenel, 2018: 521). Meiji döneminde kotonun oktav yapısını genişletme konusunda genel bir istek vardır. Batı müziğinden esinle bir bas partisi ekleme fikri, “Rakuyo no odori” parçasında koto çalgı grubuna 17 telli bir bas koto¹⁵ ekleyen Michio Miyagi ile gerçekleşir (Malm, 1971: 298). Miyagi ayrıca çalgının kromatik olarak akort edilen 80 telli bir versiyonunu da yapar. Eserlerinde armonik soundlar yanında Batı müziğine özgü varyasyon gibi formlar kullanır. Batı orkestrası formasyonunu Japon çalgılarına uygulamaya çalışır ve farklı çalgılardan oluşan geleneksel orkestralar meydana getirir Koto ve orkestra için konçerto yazar. Şakuaçi ve koto için yazmış olduğu “ilkbaharda deniz” (Hara no Umi) adlı eserinin, Fransız kemancı Rene Chemet tarafından keman ve kotoya uyarlanmış haliyle yapılan kaydının batı ülkelerinde kazandığı başarı, müziğinin Batılı çerçeveye uyumundaki başarıyı da göstermektedir (Galliano, 2002: 52-53) Eserdeki koto piyano rolüne bürünmüştür.

Geleneksel müziğinde yeni bir yol arayan bir başka ülke olan Çin’de özellikle 1920 ve 30’lu yıllarda müzikte reform çabalarının yoğunlaştığı görülür (Gong, 2008: 53). Bu dönemde Çin müziğini yapılandırmayı amaçlayan çeşitli topluluklar kurulur. Bunlardan biri olan ve 1919 yılında Şangay’da kurulan Datong müzik topluluğu örneğinde geleneksel müziğin değişim trendini görmek mümkündür. Esasında qin ve se¹⁶ öğrenimi için kurulmuş ancak daha sonradan Çin müziğini koruma ve canlandırma amacına yönelen topluluğun hedefi; Batı müziğini öğrenip bunda uzmanlaşma ve Çin müziğini araştırma sayesinde Çin ve Batı müziğine ait niteliklerin birleştirilmesidir (Ge,

¹³ 19. Yüzyıla kadar saray çevresi dışında kimsenin izleyemediği gagaku ilk kez 1879 yılında sıradan halka sergilenmiştir. Burada amaç geleneksel kültürü korumaktan çok imparatorla bağdaşan gagakuyu bir siyasi simge olarak kullanmak ve sentez fikrinde cevher olacak türü göstermektir.

¹⁴ Şamisen, erotik danslar içeren kabuki tiyatrosunun da önemli bir parçasıdır.

¹⁵ Klasik koto 13 telli bir çalgıdır.

¹⁶ Koto benzeri parmak penası ile çalınan geleneksel Çin çalgıları.

2014'den aktaran Wong, 2020: 108). Topluluk, müzik notaları basıp Çin çalgılarını yeniden tasarlama yanında otuz iki icracıdan oluşan büyük bir orkestra kurmuş ve çalgıları; nefesli, yaylı, mızraplı ve vurmali çalgılar olarak ayırdığı orkestrasında Batı orkestrasının formasyonunu uygulamaya çalışmıştır (Xu, 1984: 115'den aktaran Wong, 2020: 108). Ayrıca bu dönemde geleneksel orkestrada parti ve tam partiyon notalarının kullanılması, şefin yer alması, orta ya da pes oktav gruplarına yönelik olarak Batılı çalgıların ya da yeniden tasarlanan Çin çalgılarının dâhil edilmesi ve 12 tonlu eşite tampere sisteme geçilmesi gibi uygulamalar görülmektedir (Wong, 2020: 107). Kontrpuan formunun pentatonik gam ile sentezlenmesi, pentatonik akor yapıları oluşturulması, çalgılarda Batı tekniklerinin kullanılması, liet benzeri bir şarkı formu oluşturulmaya çalışılması, kantat ya da senfoni formunda eserler yazılması söz edilebilecek diğer gelişmelerdir (Gong, 2008: 56).

Çalgıların yeniden tasarlanmasında perde kapasiteleri ve ses gürlüğünün artırılmaya çalışıldığı görülmektedir. Örneğin, dizi'ye daha fazla delik; zheng¹⁷'e daha fazla tel eklenmek istenmiştir. Modülasyonun kolaylaştırılması açısından da Batı müziği sistemine uyulmaya çalışılmıştır. Bunun için dizi'ye metal kısımlar ve eklenti noktaları eklenmiştir. Benzer şekilde çalgılarda ipek yerine metal tel kullanılması gibi geleneksel malzemeler endüstriyel malzemeler ile değiştirilmiştir. 1958 yılında hafif sanayi bakanlığı (Ministry of Light Industry), Pekin ulusal çalgı fabrikası ve Pekin müzik çalgıları enstitüsü ile birlikte geleneksel müziğin endüstrileştirilebilmesi için ülke çapında geleneksel çalgı araştırması yaptırmıştır (Ouyang, 2012: 151-152).

Müzikolog Li Huanzhi'nin geleneksel çalgılarda gördüğü sorunlara yönelik 1962 yılında ileri sürdüğü görüşleri, geleneksel müziğin yapılandırılmasına ilişkin öz-oryantalist çabanın da resmini çizmektedir. Huanzhi'ye göre, bazı çalgılar yalnızca gür, bazıları ise yalnızca yumuşak pasajları etkili olarak çalabilmekte, bu da bestecinin farklı çalgı gruplarına uygun görebileceği ifadeleri kısıtlamaktadır. Farklı çalgıların tınları, birleşebilecekleri kadar homojen değildir, dolayısıyla orkestranın ürettiği armoni etkisi yetersiz kalmaktadır. Çalgı yapım teknikleri çağ dışı ve bilimsellikten uzak olduğundan kalabalık orkestralarda büyük bir entonasyon problemi oluşmaktadır (Wong, 2020: 111-112). Bu ifadelerden anlaşılacağı üzere modernleşme döneminin uzman ve müzisyenleri Çin müziğini tamamen Batı tekniği ve estetiği içerisine yerleştirmek istemektedir. Buradaki estetik kaygılar geleneksel müziğin kavramsal yapısı açısından sorgulamaya açıktır. Çalgıların homojenliği, entonasyonu veya gürlüğüne ilişkin olarak, Japon gagaku müziğinden örneği ile açıklamak gerekirse, çalgıların heterojen duyulması özellikle arzulanmakta bu durumun icraya zenginlik kattığı düşünülmektedir. Çin müziğinde böyle bir beklenti olup olmaması geleneksel estetiğin zorunlu değişimi bakımından farklılık oluşturmaz. Öte yandan armoni, geleneksel müziğin bünyesinde olmayan bir özelliktir. Çalgı yapım tekniklerinin standartlaştırılması da geleneksel müziğin icra biçimlerinde önemli değişimlere işaret etmektedir.

1979 yılında İngiltere'nin Durham Üniversitesinde gerçekleştirilen ikinci oryantal müzik festivaline katılan Çin merkez konservatuvarı ulusal müzik topluluğunun karşılaştığı tepki Çin müziğindeki Batılılaşma açısından kayda değer bir örnektir. Konseri izleyen Batılı müzikologlar topluluğun kendisinin geleneksel Çin müziğinin temsilci olduğunu iddia edemeyeceğini, icra edilen eserlerin gerçekten geleneksel olmadığını, Batılı tarz içerisinde özgünlüğünü kaybettiğini ve Çin yönetiminin modernleşme dürtüsü ile müzikte "ilerici" unsurları öne çıkarmak pahasına geleneksel olanı baskıladığını ifade etmişlerdir (Ouyang, 2012: 172). Bu düşüncenin diğer Doğu Asya ülkeleri için de geçerli olduğunu düşünmek mümkündür. İlginç olan, Batılı gözlemcilerin oryantalist düşünceden kurtulurken Doğuların halen bu düşünceyi korumasıdır.

Japonya'da imparatorlukla ilişkili olan türlerin korunması ve diğerlerinin dışlanmasına yönelik siyasi tavır, Çin'de de kültür devrimi sırasında bir ölçüde tekrarlanmıştır. Japonya'da Şogun döneminin istenmeyen çağrışımlarının yerini burada burvuja kültürü alır. Örneğin konfiçyusçu fikirlerin müzikteki karşılığı gibi görülen guqin çalgısı yeni döneme uygun bulunmaz. Guqin repertuarı sömüren sınıfa ait görülür. Kültür devrimi (1966-1976) sırasında kitleleri harekete geçirmeyen çalgılar ya da eserler faydasız bulunarak dışlanmıştır. Oda müziği çalgıları daha çok bir zevk nesnesi olarak görülmüştür (Tsai' 2016'dan aktaran Luo, 2018: 438). Dönemin kabul gören müzik anlayışı daha çok siyasi içerikli marşlar ve halkın kolay söyleyebileceği şarkılardır. Geleneksel müzik bu amacın içinde varlığı belli belirsiz bir malzeme olarak durur. Bu durum kültür devriminin sonuna kadar sürer.

Kore'de modernleşme dönemiyle birlikte geleneksel müzikle ilgili en önemli değişiklik müziğin bağlamı ve kavramsal yapısındadır. 19. Yüzyılda halk müziği gündelik yaşamla ilişkilidir ve amatör müzisyenler tarafından icra edilen vurmali grupları ve halk şarkılarının yanısıra profesyonel müzisyenler tarafından icra edilen hikâye anlatımlı şarkılar ve dağınık melodiler olmak üzere farklı şekillerde görülmektedir (Howard, 1999: 17'den aktaran Sung, 2022: 195). Bu müziklerin, mesaj iletmek, işçilerin birlikte çalışmasını kolaylaştırmak ve ritüellere zemin oluşturmak gibi işlevleri vardır. Batı müziğinin girişiyle birlikte bu gelenekler kaybolmaya başlar (Sung, 2022: 195). Öte yandan Batı müziği öncesinde Kore'deki müzisyenlerin toplumsal statüsünün çok düşük olduğu görülür. Toplumun en alt

¹⁷ Dizi, bir bambu flütüdür, zheng ise yine kanun benzeri bir çalgıdır.

tabakasını oluşturan müzisyenler, kasaplar, köleler ve hayat kadınları ile aynı statüde düşünülmektedir. Şarkı söylemeye ilgi duymanın utanç verici olduğu düşüncesi ile okul eğitimine müziğin dahil olması bile istenmemiştir (Choi, 1997: 78 ve Chay, 1981: 90'dan aktaran, Hebert, 2000: 99).

Modernleşme döneminde bestecilik¹⁸ ve orkestra şefliğinin girişiyle paralel olarak, Batı orkestralarını model alan geleneksel orkestralar ortaya çıkmış ayrıca orkestranın formasyonu da batılı tarza göre yapılandırılmıştır. Önceden yere oturan müzisyenler artık koltuklara oturduğundan çalgılar için stantlar yerleştirilmiştir. Geleneksel çalgılar, vokal teknikleri, gamlar, ritimler ve melodiler Batı müziği formları ile harmanlanmıştır. Çalgıların modifiyesi ile Batı tipi akort sistemleri getirilmiş, çalgılar diyatonik gamları çalabilecek şekilde yeniden tasarlanmıştır. Batı nota sistemi kullanılmaya başlanmıştır (Howard, 2013: 336, 340; Oh, 2013: 16, 24-26, Sung, 2022: 194).

6. MODERNLEŞME HAREKETLERİNİN SONUÇLARI

Ele aldığımız üç ülkedeki modernleşme hareketlerinin sonuçları bu ülkelerin siyasi tarihlerindeki farklılıklar dolayısıyla bazı farklar taşımakla birlikte buralarda görülen temel motif aynıdır; Batılılaşma ideolojisi bu ülkelerin geleneksel müzik kültürlerini belirgin bir şekilde değiştirmiş, geleneksel müzikler Batı anlayışına göre şekillenmiş ve Batı müziği yabancı bir kültür olmaktan çıkarak yerel kültürün önemli bir parçası haline gelmiştir. Japonya'da Meiji sonrası liberalleşme dönemi, ikinci Dünya savaşı dönemi ve sonrasındaki Amerikan işgali; Çin'de 1949 komünist devrimi, 1966 kültür devrimi ve 1977 sonrası dışı açılma dönemi; Kore'de Japon işgali sonrası ülkenin ikiye bölünüşü ve iki ayrı rejim kurulması gibi çalkantılı olaylar zaman zaman şiddetlenen milliyetçilik dalgalarına rağmen müzikte modernleşme hareketleriyle atılan tohumların büyümesine zemin oluşturmuştur. 20. Yüzyılın ikinci yarısında geleneksel müziğin canlandırılmasına yönelik bir eğilim görülmüşse de Batı kültürünün egemen konumu ve geleneksel kültürün yaklaşık yüz yıldır Batılı tarza doğru şekillenmesi sebebiyle bu eğilimin etkisi zayıf olmuştur. Batı müziği bir statü göstergesi haline gelmiş, Doğu Asya ülkelerinin orkestraları birbiriyle yarışmaya başlamış, Batılı tipte icracı, şef ve besteciler uluslararası arenada tanınır hale gelmişler, her yerde konservatuarlar ortaya çıkmış, Batı klasik veya popüler müziği, müzik sözcüğünün karşılığı olarak kullanılmaya başlanmıştır (Everet, 2004: 8).

Japonya'da Meiji reformlarının ardından Batı müziği giderek artan bir şekilde Japon kültürüne entegre olmuş ve yerel kültürün bir parçası haline gelmiştir. Japon müzik kültürü sosyal, kültürel ve bireysel katmanda Batı müziği ile değiştirilmiş (Fujita, 2018: 152), Meiji yönetiminin amaçladığı gibi “onların müziği”, “kendi müziğimizin” yerini almıştır. Bununla birlikte başlangıçta Batı müziğinin topluma yerleşmesinin belirli bir zaman aldığı görülür. Zorunlu eğitimin etkisi ve kapitalizmin yükselişiyle ortaya çıkan kentsel orta sınıf Batı müziğinin benimsenmesinde etkili olmuş ve Batı müziği 20. Yüzyılın başlarında günlük yaşama dâhil olmuştur. Yeni toplumsal kimlik aristokrat gagaku ya da kitlelerin zokkyokusu yerine “ulusal müzik” ile ifade edilmeye başlanmıştır (Ishii ve diğerleri, 2005: 73-75).

Taisho Dönemi¹⁹ (1912-1926) olarak adlandırılan Meiji sonrası dönem müzikte Batılılaşmanın ivmelendiği bir süreçtir. Bu dönemde Meiji döneminin otoriter yapısı eleştirilmiş ve daha liberal bir yönetim biçimi benimsenmiştir. Bununla birlikte Batı ile yaklaşma artmış ve Meiji döneminin Batılılaşma politikası daha da ileriye götürülmüştür. Müzik eğitiminde de Batılılaşmanın arttığı ve şarkı söyleme yanında Batılı bestecilerin eserlerinin de öğretildiği görülmüştür. Çocuklar için Batı müzik teorisi ile yazılmış eserler teşvik edilmiştir (Ishii ve diğerleri, 2005, 73).

Takip eden Showa dönemi (1926- 1989) popüler kültürün yükselişi ile birlikte milliyetçiliğin ve militarizmin tırmandığı bir dönemi ve 2. Dünya savaşı sonrasının ters yönden esen rüzgârlarını beraberinde getirmiştir. 1930'larda bir dönem modernleşmenin ve kültürel asimilasyonun sorgulanmaya başlandığı görülmektedir. Batı müziğinin Japon versiyonlarının ortaya çıkmasının yanında Japon müziği yeniden incelenmeye başlanmış ancak geleneksel müziğe dönüşten çok sentez yaratma üzerinde durulmuştur. Japon tarzının Batı müziği ile birleşimi popüler kültürde büyük rağbet görmüştür. İskoç ve Amerikan halk şarkılarına Japonca sözler eklemek doğal hale gelmiş, Tokyo'daki mağazalarda orkestralar belirmeye başlamış, kayıt, yayın ve çalgı yapım endüstrileri²⁰ orta sınıfa hizmet etmiştir. Popüler eğlence talebi artmış, Japon bestecilerin Batılı tarzdaki eserleri radyoda yayınlanmaya başlamıştır (Herd, 2004: 42-44).

İkinci dünya savaşı sırasında yükselen milliyetçilikle birlikte müzik eğitiminde Japon vurgusu arttırılmaya çalışılmıştır. Do, re, mi heceleri yerine geleneksel *i, ro, ha* hecelerinin getirilmesi gibi girişimler görülmüştür. Bununla birlikte temel Batılı çerçevede değişiklik yoktur. Askeri şarkılar bile halen Batılı bir tarzdadır ve müzik

¹⁸ Müzikolog Han Mayong bu durumu, Kore geleneğinde besteci kavramının olmadığı çünkü gelenekte yeni müziğin daima eski müzikten kaynaklandığı şeklinde açıklamıştır. Repertuar hangi kralın zamanında yazılmış olduğu ile tanımlanmıştır. 20. Yüzyılda Batılılaşmanın bir sonucu olarak Koreliler ilk kez yeni müzik yapma ihtiyacı hissetmiştir (aktaran, Howard, 2018: 206).

¹⁹ İmparator Taişo'nun tahtta olduğu dönem.

²⁰ Yamaha gibi firmaların Batı müziği çalgısı üretimi konusunda dünya çapında saygın bir konuma yükselmesi çalgı yapımında Japonya'nın ulaştığı seviyeyi gösterir.

teorisi aynıdır²¹. Savaştan sonraki Amerikan işgali döneminde Japon müziği eğilimi iyice azalmıştır. Meiji döneminin öz-oryantalist düşünceleri bu dönemde halen güçlüdür. Eğitim bakanlığı müzik müfredatı reformunda görev alan Moroi, yüksek standartlara sahip bir müzik kültürü oluşturmak için Avrupa halk şarkılarının kullanılmasını tavsiye etmektedir. 1970'lerde Eğitim müfredatına Japon geleneksel müziğinin dâhil edilmesine yönelik düşünceler de azalmıştır. Müzik öğretmenleri Japon müziği konusunda eğitilmiş değildir ve öğretmen olabilmek için geleneksel müziği bilmeye gerek yoktur. O dönemden itibaren Batı müziği açısından müfredatta belirgin bir değişiklik olmamıştır (Ishii ve diğerleri, 2005: 74, 77). 1998 yılında Japon Eğitim Bakanlığı 2002 yılından itibaren müzik eğitimi rehberinde değişiklik yapılacağını ve Japon geleneksel çalgılarının okullarda zorunlu olacağını duyurmuş olsa da geleneksel Japon müziği konusunda bilgili ve Japon çalgıları konusunda pratiği olan öğretmenlerin sayısının yetersiz olduğu görülmüştür²². Dolayısıyla Batı müziği, müzik eğitiminde halen egemen konumunu korumakta ve geleneksel Japon müziği yalnızca bir zevk meselesi olarak kalmaktadır²³ (Fujita, 2018: 146).

Çin'de modernleşme taraftarları eliyle 19. Yüzyılın sonlarında başlayan süreç 1911 devrimi ve 1949 komünist devriminde de hızla devam etmiş, kültür devriminde görünüşte gerileyen Batılılaşma arka planda ilerlemiş, 20. Yüzyılın son çeyreğinde ise yine ivme kazanmıştır. İlk modernleşme hareketleri ve kültür devrimi arasında müzik hakkındaki düşüncelerin iki farklı kampa ayrıldığı; bir grubun uluslararası alanda kabul edilmek için üstün olarak gördüğü Batı klasik müziğini benimsemenin gerekliliğini, diğer grubun ise müziğin köylü ve işçi sınıfını harekete geçirmek amacıyla kullanılmasını, bunun için de Çin müziğinin Batı tekniği ile güncellenmesini savunduğu görülmüştür (Kraus, 1989'dan aktaran Huang, 2011: 164). Her iki grup da geleneksel müziği olduğu haliyle kabul etmemekte ve çağ dışı bulmaktadır. Müziğin politik amaçlarla kullanımını savunan grup kültür devriminde baskın hale gelecek ve Batı müziği bir süre yasaklanacaktır²⁴. Mao 1942 yılında Yanan Forumunda edebiyat ve sanat üzerine yaptığı konuşmada; popüler eserlerin basit ve sade olması sebebiyle kitleler için uygun olduğunu, daha nitelikli eserlerin ise üretimi ve benimsenmesinin zor olduğunu ifade etmektedir²⁵ (Ouyang, 2012: 132-133).

Mao, 1966 yılında siyasi bir hamleyle kültür devrimini başlatır. Bu devrimin görünen amacı komünist idealler açısından burjuva düşüncesini ortadan kaldırmak olsa da esas amacı bu hareketle siyasi rakiplerini ortadan kaldırmaktır. Partiye ve rejime güçlük çıkartan entelektüel kesim, rejim yanlısı gruplarla değiştirilmek istenir (Gönder, 2018: 1736-1737). Bunun için bu kesimin düşünsel altyapısına saldırılır. Batı müziğinin sahiplenilmesi ve teşviki entelektüel kesimin önemli sembollerinden biri olduğundan sanatın diğer kolları gibi Batı müziğinin temsili de bu süreçten etkilenir. Devrimin propagandası, sömüren sınıf olarak tanımlanan burjuva idealinin edebiyat ve sanattan temizleneceği ve sosyalist işçi sınıfının çağının başlayacağı şeklindedir (Weakland, 1969: 10). Böylece Batı kültürüne ait sanat formları yasaklanırken bu kültürü icra edenler cezalandırılmaya başlanmıştır. Eğitim kurumları kapatılmış, uygun görülmeyen müzikal etkinlikler engellenmiş, Batı müziği besteci ve icracıları kötü muamele ile karşılaşmıştır²⁶ (Kang, 2009: 21-22). Paralel olarak geleneksel kültürde burjuvazi ya da aristokraziyle ilişkilenen unsurlara da aynı şekilde davranılmıştır. Geleneksel müziğin özgürleştirilmesi etiketi altında sıradan halktan müzisyenlerin uşak statüsünde görülmesi ya da müziklerinin eğlence kabul edilmesi gibi alışkanlıkların kaldırılması amaçlanmıştır (Lam, 2008: 44-45).

Her ne kadar Batı karşıtı bir dönem olarak görülse de kültür devrimi Batı müziğinin teknik çerçevesi ve formlarının korunduğu bir dönemdir. Müzik, burjuva görünümünden arındırılmaya çalışılmakla birlikte yapılmak istenen daha çok eserlerin salt estetik amaçlara yönelmesinin ve uzman dinleyiciye hitap etmesinin engellenmesidir. Bunun dışında yeni bir müzik yaratma çabası görülmez. Japon Meiji dönemi okul şarkılarına benzer şekilde, Batı müziği çerçevesine oturan bir sentezle kitlelere hitap etmek amaçlanmıştır. Bunun için örnek şablonlar belirlenmiştir. Örneğin Mao'nun eşi olan Jiang Qing devrimci kitle şarkıları, marşlar ya da Mao ve komünist partiyi öven orkestral eserlerden oluşan beş opera, iki bale ve bir senfoni yazılacak eserlere örnek teşkil etmesi amacıyla seçmiştir (Everet, 2004: 7). Öte yandan kültür devrimi sonlarında uluslararası siyasette değişen atmosfer sebebiyle Batı müziğine biraz alan açıldığı görülmüş ve Batı müziğinin yabancılarla kurulacak ilişkilerde bir köprü oluşturması düşüncesiyle ülkeye yabancı müzisyenler davet edilmiş ve konserler radyoda yayımlanmıştır (Ouyang, 2012: 163). Bu durum Batı müziği karşıtlığının özünde pragmatik olduğunu açıkça göstermektedir. Kültür devrimi sırasında modernleşme ile temeli

²¹ Eğitimde Japon bestecilerinin eserleri yerine Batı şarkılarının Japonca sözlü halleri kullanılmaya başlanmıştır (Shibuya, 1983'den aktaran Ishii ve diğerleri, 2005: 74).

²² Öğretmenlerin çoğunun kılavuzdaki değişikliğin getirdiği anlık trende bağlı olarak Japon müziği öğrettiği ancak bu müziğin anlamını tam olarak kavramaktan uzak oldukları bildirilmiştir (Sagawa, 2007: 93'den aktaran Fujita, 147).

²³ Japon müziği konusunda önemli bir uzman olan William P. Malm, Japon gençliğinin armoni temelli bir müzikle eğitiminin geleneksel tarzların müzikal potansiyellerini görmelerini engelleyen mental bloklar yarattığını düşünmektedir (Malm, 1971: 300).

²⁴ Mao "Sanat sanat içindir" düşüncesini gerçek dışı bularak edebiyat ve sanatın ideolojiye hizmet etmesi gerektiğini düşünmektedir (aktaran, Luo, 2018: 440)

²⁵ Mao 1953'de bu konuşmanın revize edilmiş bir versiyonunu yayımlar. Burada elitist fikrinden vazgeçerek sanatçıları daha incelikli ve usta işi eserler yazmaları konusunda cesaretlendirir ve popüler kültürün daha yüksek bir seviyede takdir edilmesini önerir (Ouyang, 2012: 160).

²⁶ Örneğin bir eleştiri karşısında Debussy'yi savunan Şanghay Konservatuvarı müdürü He Luting hapse atılmıştır (Ouyang, 2012: 160).

atılan Batı müziği kültürü arka planda gelişmeye devam etmektedir. Kraus'a göre Maoizm Çin'i silip süpürürken ve Avrupa klasikleri susturulmuşken Batılılaşma yeni bir ivme kazanmaktadır (aktaran, Ouyang, 2012: 161).

Mao'nun ölümü yalnız kültür devrimini değil Batı müziği ile ilgili baskı dönemini de sona erdirmiş, Batılı düşünceye yönelik eski sempati canlanmıştır (Kang, 2009: 23). Batı müziği ile ilgili sansürlerin kaldırıldığı bu dönemde eserlerin politikaya hizmet etmesi düşüncesinden vaz geçilmiş, Mao'dan sonra gücü eline geçiren ve tamamen farklı bir yönetim tarzı benimseyen Deng Xiaoping, hükümetin sanatçıların "nasıl" ve "ne" yarattığına müdahale etmemesi gerektiğini vurgulamıştır. Batı ile yakınlaşma ve dışa açılma politikasının izlendiği bu dönemde Batı müziği eski hegemonik konumuna da geri dönmüş, Batı müziğine yönelik öz-oryantalist düşünce de tekrar görünür hale gelmiştir²⁷. Piyano keman öğrenen çocukların sayısı artmış²⁸, opera binaları, konser salonları inşa edilmiştir (Ouyang, 2012: 163, 168-169). Konservatuar eğitimi ivme kazanmış, 1970'lerden itibaren Çin ezgilerini modal armoniler, kontrpuan ve diğer şekillerde sentezleyen eserler çalan şehir orkestraları belirlemiştir. Geleneksel müzik ise Batı müziğinin çeşitli teknik özellikleri ile yoğurulduğundan 1940 ve öncesinden çok daha farklı duyulmaktadır (Lam, 2008: 45-46).

Kore'de Japon işgali sonrası ülkenin 1948'de ikiye bölünmesi ve 1950-53 yıllarındaki Kuzey Güney savaşının ardından, Kuzeyde günümüze kadar gelen komünist yönetim, Güney'de ise 1961'deki darbe ile on sekiz yıl kadar süren askeri bir dönem ve yüzyılın sonlarına kadar süren çalkantılı siyasi olaylar dizisi görülmüştür. Siyasi gelişmelere ve ideolojik yönelimlere bağlı farklılıklar yüzünden 20. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren iki ülkedeki Batılılaşmanın yoğunluğu ve şekillerinde farklılık görülmektedir. Bununla birlikte her iki ülkede Japon işgali dönemlerinden kalan modernleşme mirası hala canlıdır. İki ülkenin geçmişi yorumlaması farklı olsa da temel düşünceler benzerdir; geleneksel müzik yeniden değerlendirilmeli ve çağa uygun hale getirilmelidir. Dolayısıyla ulusal ve etnik kimliğin bir sembolü olacak yeni ulusal müzik projeleri iki ülke için de ortaktır. Kuzey Kore'de "minjogeu" (ulusal müzik); Güneyde ise "Singugak" ya da "Changjakgugak" (yeni Kore müziği) adıyla geleneksel müziğin unsurlarının Batı müziğinkilerle birleştirildiği türler doğmuştur²⁹ (Noh, 2019: 21).

Japonya'dan Bağımsızlığını kazandıktan sonra Kuzey Kore'nin öncelikle Sovyetler Birliği ile yakın ilişki içine girdiği ve 1949'da bir kültürel değişim anlaşması imzaladığı görülmektedir. Bu ilk yıllarda Batı müziğinin gelişiminde de Sovyetlerin örnek alındığı görülmektedir (Armstrong, 2003'den aktaran Howard, 2021: 256). Sonrasında müziğe bakışında Çin'e yaklaşan Kuzey Kore, giderek Çin'dekine benzer bir ulusal müzik anlayışına sahip olmuştur. Buna göre geleneksel müziğin eksik ve geri kalmış yönleri Batı müziği aracılığı ile giderilecek müzik, devletin ideolojisine uygun nitelikte ve işçi sınıfına yönelik olacaktır. Müziğin ulusal yönü vurgulanırken, kitlelere hitap etmesi, basitliği ve aristokrat izlerinden kurtulması üzerinde durulmuştur. Ayrıca 1967 yılında Çin ile eş zamanlı olarak bir kültür devrimi başlatılmış ve feodalizm ve geleneksel aile bağları gibi eski sistemlerin izlerinin kaldırılması amaçlanmıştır (Kim 1992'den aktaran Noh, 2021;24). Bu çerçevede ulusal müziğin revizyonu ve gelişimi için 1960'da ulusal müzik enstitüsü kurulmuş, çalgıların kitlesel olarak elden geçirilmesi için müzisyenler besteciler ve çalgı fabrikaları ile işbirliği yapacak olan Kuzey Kore müzisyenler ligi kurulmuştur. 1960'larda müzikologlar, besteciler ve çalgı yapımcılarından yaklaşık 150 farklı tip geleneksel çalgıyı modifiye etmeleri istenmiştir. Çalgıların geleneksel müzikteki ton renginin korunması ancak Batı müziği çalgıları ve modern zevk ile uyumlu olması beklenmiştir. 1970'lerden itibaren modifiye edilmiş geleneksel çalgılar ile Batı çalgılarını birleştiren orkestralar kurulmuş yeni kompozisyonlar yaratılmıştır (Howard, 1996'dan aktaran Noh, 2021: 25). Öte yandan tarihsel olarak aristokratik kültürle ilişkilenen Geomungo gibi çalgılar kitlelere yönelik olmadığından kabul görmemiştir (Noh, 2021: 23-24).

Kuzey Kore'nin ilk komünist lideri olan Kim il Sung³⁰ 1960'larda müzik konusundaki düşüncelerini aktardığı detaylı bir kılavuz sunmuştur. Gerçek ulusal müziğin Batı müziğinde bulunan ilerici unsurlarla uyumlu olması gerektiğini savunan Kim'e göre müzik gençlerin zevklerine uygun olmalı, solo için yazılmış halk şarkıları koroya uyarlanmalı, halk şarkılarının feodal ve kolonyal geçmişle bağlantılı yönleri kaldırılmalı, halk şarkılarıyla marşlar düzenlenmeli ve geleneksel müzik Batı çalgıları ile çalınmalıdır. Kolay şarkı söylenebilmesi için Batı müziğinden önce geleneksel müzik öğrenilmeli ve müzik işçi sınıfının duygularına hitap etmelidir. Sınırlı melodik gamlara sahip ve armoniden yoksun olarak düşünülen geleneksel müzik Batı müziği sayesinde modernleşecektir. Bu kılavuzun Kuzey Kore müziği üzerindeki etkisi günümüze kadar devam etmiştir (Kim, 1968'den aktaran Noh, 2019: 24-25).

²⁷ Çinli orkestra şefi Li Delun düşüncesini; "Batı klasik müziği olmadan modernite olamazdı" şeklinde ifade eder (aktaran, Ouyang, 2012: 163).

²⁸ Lam, çocukların guzheng, erhu, ve pipa gibi geleneksel çalgılarda da eğitim gördüğünü belirtmekle birlikte piyano ve kemanın Batı müziğinin Çin'deki hegemonik konumu sebebiyle önemli bir yere sahip olduğunu belirtir (Lam, 2008: 47).

²⁹ Güney Kore'de müzik saray müziği ile Batı müziğinin birleşimi iken Kuzey Kore'de yalnızca çiftçi halk şarkıları gibi yönetilen sınıflara yöneliktir ve aristokrasi dışlamıştır (Noh, 2019: 21).

³⁰ Kuzey Kore'nin sonraki lideri Kim Jong-il'in babası ve ülkenin günümüzdeki lideri Kim Jong-un'un dedesidir.

İdeolojik ve siyasi olarak Batı ile yakın ilişki içerisinde gelişen Güney Kore’de müzik Batı müziğinin yayılımı ve elit sanata alan tanınması bakımından Kuzey’den ayrılır. Kuzey’de oldu gibi bağımsızlık sonrasındaki gelişiminde kendisine destek arayan Güney Kore Batılı güçlere başvurur. Japonlar gitmiş olsa da aynı derecede eğitilmiş insan gücü ve yerel ekipman kaynağı olmadığından özellikle Amerika Birleşik Devletleri başta olmak üzere Batı ile ilişkiler güçlenmiştir. Bu durum Batı müziğinin doğrudan ithalini de arttır ve Batılı tipte müzik eğitimi, opera grupları, korolar, müzik toplulukları ve sanatçı eğitimleri teşvik edilmiş olur (Lee Yu-sön, 1985’den aktaran Kim, 2018: 187). Öte yandan aynı dönemde yükselen ulusalcı dalgayla birlikte yerel müzik ve Avrupa müziği kavramları yeniden değerlendirilmiş ve her kültürün kendisine özgü bir müziğe sahip olması gerektiği düşünölmeye başlanmıştır. Bu sebeple birkaç geleneksel müzik türü ulusu temsil etmesi için seçilirken geri kalmışlıkla ilişkilendirilen diğerleri dışlanmıştır. Böylece Avrupa müziği ve geleneksel müzik bu dönemde aynı anda görölmüştür. Bununla birlikte yine aynı dönem içinde, bir yönüyle geleneğin mirasını, diğer yönüyle de Avrupa kaynaklı besteleme pratikleri (nota sistemi, çalgılar ve çalma teknikleri gibi) sayesinde yeniliği temsil edecek olan; “shinkugak” ya da “changjakkugak” olarak bilinen (yeni Kore müziği ya da yeni bestelenmiş Kore müziği) bir tür belirtmiş ve Kore ulusunun yeni müziği olarak görölmeye başlanmıştır (Kim, 2018: 186-187).

20. yüzyıldan günümüze Japonya ve Çin’de olduğu gibi Güney Kore’de de geleneksel müziğin canlandırılması için girişimlerde bulunulmuştur. Geleneksel Kore müziği teşvik edilmiş, müfredatlara konulmasına çalışılmış, halka açık performanslar, genç besteciler ve yeni eserler desteklenmiş, ulusal enstitüler kurulmuş, profesyonel müzisyenler yetiştirilmiştir (Everet, 2004: 8-9; Sung, 2022: 192). Buna rağmen Güney Kore müzik kültüründe Batılılaşmanın etkisi oldukça belirgindir. Ülkenin ikiye ayrıldığı dönemden sonra Güney Kore’deki müzik eğitiminin büyük ölçüde Batılılaştığı ve müzik öğretmenlerinin geleneksel müzik hakkında çok az şey bildiği görölmektedir (Hebert, 2000: 102). Geleneksel müzik 1970’lere kadar müfredatta bir zorunluluk olmamıştır ve halen müzik öğretmenlerinin çoğu Batı müziğinde eğitilmektedir (Howard, 2018: 203). Geleneksel Kore müziği Batı müziğine kıyasla daha düşük bir statüde kabul edilmiştir. Koreliler toplumdaki prestiji ve kültürel gelişmişliği temsil ettiğinin düşünölmeye sebebiyle çocuklarına Batı müziği eğitimi aldirmışlardır (Shin, 2003: 267-268 ve Hwang, 2009: 26’dan aktaran, Sung, 2022: 192-193). Yüzyılın sonlarında günlük yaşamda geleneksel müzikten çok Batı tarzı pop müzik dinlenmiştir. Geleneksel ve Batılı çalgıların bir arada çalınması, geleneksel çalgılarla Batı pop ve klasik müziğinin çalınması ya da Batı tonaliteleri ile geleneksel müziklerin çalınması yaygınlaşmıştır (Sung, 2022: 194-195). Sonuç olarak 20. yüzyılın başlarından beri Kore’de baskın olan müzik Batı klasik ve popüler müziğidir. Batı müziği medyada, kayıt satışlarında ve konser kültüründeki egemenliğini hep korumuştur (Howard, 2018: 204).

7. SONUÇ

19. yüzyılda Batılı güçlerin bilimsel ve askeri gelişmişliği karşısında şaşkına dönen ve Batılılar ya da Batıyı model alan yakın komşularının etkisiyle siyasal ve kültürel tarihlerinde bir kırılma noktası yaşayan üç ülke olan Japonya, Çin ve Kore’de ortaya konulan modernleşme çabaları bu toplumlarının günümüze kadarki tarihlerine yön vermiştir. Sahip oldukları geleneksel kültürün geri kalmışlığın sorumlusu olduğuna ve modern rakipleriyle başa çıkmanın her alanda rakiplerine benzemekten geçtiğine yönelik ortak bir inançla güdülenen bu ülkelerin yönetici ve elitleri, devletin yönetim şeklinden halkın yaşamı ve geleneklere kadar uzanan topyekün bir dönüşüm sürecini başlatmışlardır. Meiji Japonyası ile başlayan süreç Japonya’nın hızlı yükselişi ile kısa zamanda Çin ve Kore’yi de etkisi altına almış ve bu ülkeler doğrudan ya da dolaylı olarak Japonya’nın deneyimini paylaşmışlardır. Modernleşme ideolojilerine yön veren amaç ulusal kimliklerini yansıtacak ve aynı zamanda çağın gerekliliklerine uyacak bir kültüre sahip olmaktır. Yeni kültür, Batının gösterdiği bilimsel gerçeklikle uygun olacak ve o gerçeğe salt bilginin ithali ile değil kültürün ve geleneğin de değişimi ile ulaşılacaktır.

Toplumun Batılı görünümünün olduğu kadar modernleşmenin ve yeni dönemin ideolojisinin de sembolü olarak görölen müzik, Doğu Asya ülkelerindeki modernleşme hareketlerinde ön plandadır. Öz-oryantalist bir düşünce şekli ile modernleşmeyi Batılılaşma ile eş anlamlı gören ve kendi toplumlarına Batının penceresinden bakan dönemin aktörleri, müzikteki değişimi geleneksel müziklerini eleştirerek başlatmışlardır. Geleneksel müzik eski alışkanlıkları ve geri kalmışlığı hatırlatmasının yanında yeni dönemin siyasi anlayışına da aykırı görölmüştür. Dönemin müzik ideali bilimin sanat alanındaki tezahürü olarak görölen Batı estetiğinin yerel kültüre oturtulmasıdır. Bu sebeple geleneksel müzik Batı müziğinin bilimselliğine kanıt olarak gösterilen nota yazısı, gam, perde, çokseslilik, armoni gibi teknik unsurlara sahip olmaması bakımından eleştirilirken, temsil şekillerinden müzisyen nitelikleri ve davranışlarına kadar sorgulanmıştır.

Öz-oryantalist düşüncenin uygulama safhasını ifade eden müzik reformları; bandolar ve ulusal marşların teşkili, ulusal çapta müzik eğitimi hareketlerinin başlatılması, Batılı tipte sanatçı yetiştirilmesi ve geleneksel müziklerin yeniden yapılandırılması gibi birbiriyle ilişkili safhalarda gerçekleştirilmiştir. Halkın Batı müziği ile ilk temas noktaları olmalarının yanında yöneticinin ve ülkenin modernleşme hedefini de temsil eden Bandolar yabancı şefler eliyle Batı müziği eğitiminin de beşiği olmuş, Bando ve marş kültürü milli marşları yaratmış, geleneksel müzisyenleri

Batı müziği deneyimi ile tanıştırmıştır. Modern toplumun inşasında eğitime verilen önemin bir yansıması olarak ortaya çıkan ulusal müzik eğitimi hareketleri, Batıdan ithal edilen okul şarkıları modeli ile Batı müziğinin ve yeni ideolojinin topluma yayılmasını hedeflemiş, Batılı şarkılar ve geleneksel müziğin Batı müziği ile sentezlenmesiyle oluşturulan derlemeler toplumun yeni şarkı dağarcığını oluşturmuştur. Usta çırak ilişkisi yerine, Batılı modele uygun müzik öğretmeni yetiştirme kurumları oluşturulmuş, Batı çalgıları ya da Batı müziği ile uyumlu geleneksel çalgılar aracılığı ile eğitim verilmiş, bu kurumlar Batılı tipte konservatuarlara ve sanatçılara zemin hazırlamış, geleneksel müzik eğitimi ve öğretmenleri kurumsal eğitim alanına girememiştir. Hızla yayılan konservatuvarlar ve orkestralar yerel sanatçıların yetiştirilmesine ve uluslararası alanda boy göstermelerine zemin oluşturmuştur. Modernleşmenin ve yeni ulusal müziğin malzemesi olabilme potansiyeline göre süzgeçten geçirilen geleneksel müzikte, siyasi ve ideolojik amaçlar açısından kullanışlı görülen türler korunmuş ancak çağın düşüncesine uygun hale getirilmesine çalışılmıştır. Batı çalgıları ülkelere hızla girerken, geleneksel çalgıların standartlaştırılmasına çalışılmış, yapım teknikleri ile birlikte perde ve akort sistemleri değiştirilmiş, yeni müziğe teknik ve ideolojik açıdan uyumlu görülen çalgılar desteklenirken geleneksel çalgılar arasında statü hiyerarşisi kurulmuştur. Geleneksel çalma teknikleri yeniden yorumlanmış, Batı müziğinin icra stillerine yaklaşılmaya çalışılmış, Batı müziği formasyonuna uygun orkestralar kurulmuş, nota kullanımına geçilmiş, çalgıların dengesinde uyum ve homojenlik gibi Batılı kavramlar dikkate alınmıştır. Yeni eserler armoni, gam, çokseslilik ve form gibi özellikleri açısından Batı müziğine öykünmüş, geleneksel çalgılarla Batı müziğini kaynaştıran besteci ve icracılarla birlikte “yeni müzik” adını alan türler ortaya çıkmıştır. Müziğin yalnız şekli değil kullanım alanı, sunum şekilleri ve toplum yaşamındaki yeri de değiştirilmiş bestecilik ve müzisyenliğin tanımı ve statüsü de dönemin ideolojisine göre yeniden şekillenmiştir.

Üç Doğu Asya ülkesi 20. Yüzyılda deneyimledikleri karmaşık siyasi dönemlere ve zaman zaman yükselen milliyetçiliğe rağmen önceki yüzyılda temelleri atılan müzik kültürünün modernleştirilmesi hedeflerinde ilerlemeye devam etmişlerdir. Batı müzik kültürü giderek yerel kültürün ayrılmaz bir parçası haline gelmiş ve yabancı niteliğinden arınmıştır. Çin ve Kuzey Kore gibi Batı ile ideolojik bir çatışma halinde olan ülkelerde dahi geleneksel müziğin Batı müziğinin araçları ile geliştirilmesine ve sentezlemeye dayalı yeni bir yerel kültür oluşturulmasına çalışılmıştır. Müzik öğretmenleri geleneksel müziği öğrenmemiş ve geleneksel müzik müfredatlarda zorlukla yer edinebilmiştir. Batı müziği toplum içindeki prestijini korumuş ve çocuklara Batı müziği çalgısı öğretmek toplumsal statü ile ilişkilendirilmiştir. Çalgı yapım fabrikaları, kayıt şirketleri ve medya Batı müziğinin konumunu ve yayılımını desteklemiş, Batıdan yükselen popüler müzik dalgası ülkeleri etkisi altına almış, geleneksel çalgılar bu müziğin aracı haline gelmiştir. 20. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren geleneksel müziğin canlandırılması yönünde adımlar atılmış olsa da bu adımların etkisi sönük kalmış ve geleneksel müzik ve çalgılar eski görünümlerinin soluk bir gölgesi halinde popüler kültüre dâhil olmuştur. Nihayetinde, Doğu Asya’da 19. Yüzyılda beliren öz-oryantalist dalga, etkileri günümüzde devam eden tarihsel bir kırılma yaratarak bu ülkelerin müzik kültürlerini kalıcı olarak değiştirmiştir.

KAYNAKÇA

1. Adriaansz, W. (1973). *The Kumiuta and Danmono Traditions of Japanese Koto Music*, University of California Press
2. Atkins, E. T. (2017). *A History of Popular Culture in Japan: From the Seventeenth Century to the Present*, Bloomsbury Academic
3. Bezci, B. ve Çiftçi, Y. (2012). “Self Oryantalizm: İçimizdeki Modernite Ve/Veya İçselleştirdiğimiz Modernleşme”, *Akademik İncelemeler Dergisi*, 7(1) 139-166.
4. Chang, H. K. H. (2018). “Colonial circulations: Japan's classroom songbooks in Korea, 1910–1945”, *Ethnomusicology Forum*, 27:2, 157-183
5. Chiang, G. Ü. (2017). “4 Mayıs Hareketi Ve Çin Edebiyatında Modernleşme: Modern Çin Edebiyatının Öncüsü Zhu Ziqing Ve Unutulmaz Eseri ‘Beiying’”, *folklor/edebiyat*, cilt: 23, sayı: 89, 2017/1, s. 37-53
6. 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> adresinden erişildi
7. Day, K. (2013). “The Effect of Meiji Government Policy on Traditional Japanese Music”, *Nineteenth-Century Music Review*, 10 (2013), pp 265–292, Cambridge University Press
8. Esenbel, S. (2012). *Japon Modernleşmesi ve Osmanlı: Japonya'nın Türk Dünyası ve İslam Politikaları*, İletişim Yayınları, İstanbul
9. Everet, Y. U. (2004). “Intercultural Synthesis in Postwar Western Art Music: Historical Contexts, Perspectives, and Taxonomy”, (Ed. Yayoi Uno Everett, Frederick Lau), *Locating East Asia in Western Art Music*, Wesleyan University Press

10. Fujita, R. (2018). "Music Education in Modern Japanese Society" (Ed. Reinhard Strohm), *Studies On a Global History of Music*, (ss.140-156), Routledge, New York.
11. Galliano, L. (2002). *Yogaku: Japanese Music in the 20th Century*, (Çev. Martin Mayes), Scarecrow press inc.
12. Gild, G. (1998). "Early 20th century 'reforms' in Chinese music. Dreams of renewal inspired by Japan and the West", *Chime Journal*, nos. 12-13: 116-123
13. Gong, H. (2008). "Music, Nationalism And The Search For Modernity In China, 1911-1949", *New Zealand Journal of Asian Studies*, 10, 2 (December): 38-69.
14. Gökçe, Ö. & Gökmen, E. (2016). "1897-1910 Kore'nin politik durumu ve Dehan İmparatorluğu", *DTCF Dergisi*, 56.2 (2016): 93-110.
15. Gönder, H. (2018). "1956-66 Pre-Cultural Revolution period and Mao's lack of self-criticism", *Opus uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi*, Cilt 8 (15): 1734-1748.
16. Hebert, D. G. (2000). "Tradition and Modernity in South Korean Music Education: A Critical Analysis", *Contributions to Music Education*, Vol. 27, no. 2: 95-108
17. Holcombe, C. (2021). *Doğu Asya Tarihi: Çin Japonya Kore: Medeniyetin Köklerinden 21. Yüzyıla Kadar*, (Çev. Muhammed Murtaza Özveren), Dergah Yayınları. 3. Basım.
18. Herd, J. A. (2004). "The Cultural Politics of Japan's Modern Music: Nostalgia, Nationalism, and Identity in the Interwar Years" (Ed. Yayoi Uno Everett, Frederick Lau), *Locating East Asia in Western Art Music*, ss.40-56, Wesleyan University Press.
19. Howard, K. (2013). "Korean Music Before and After The West" (Ed. Philip V. Bohlman), *The Cambridge History of World Music*, ss.321-351, Cambridge University Press.
20. Howard, K. (2018). "Korean Music: Definitions and Practices" (Ed. Reinhard Strohm), *Studies On a Global History of Music*, ss.198-219, Routledge. New York.
21. Howard, K. (2021). "The Evolution Of Cultural Policy and Practice In North Korea, Seen Through The Journal Chosön Ŭmak" (Ed. Adrian Buzo), *Routledge Handbook Of Contemporary North Korea*, ss.251-265, Routledge.
22. Huang, H. (2011). "Why Chinese People Play Western Classical Music: Transcultural roots", *International Journal of Music Education* 30 (2): 161 –176
23. Hwang, O. (2009). No "Korean Wave" Here: Western Classical Music and the Changing Value System in South Korea", *Southeast Review of Asian Studies*, Vol. 31: 56-68
24. Ishii, Y.; Shiobara, M. & Ishii H. (2005). "Globalisation and national identity: a reflection on the Japanese music curriculum", *Globalisation, Societies and Education*. Vol. 3, No. 1: 67–82
25. Ishikawa, A. (2002). "Modernization: Westernization vs. Nationalism — A Historical Overview of the Japanese Case", *Development and Society*. Vol. 31, No. 2: 281-288
26. Jie, J. (2015). *Çin Müziği: Eski ve Modern Çağlardan Yankılar*, (çev. Hasan Böğün), Kaynak Yayınları.
27. Kang, L. (2009). "The Development of Chinese Piano Music, Asian Culture and History", vol. 1 no. 2: 18-33
28. Kim, J. (2018). "European Music"outside Europe? Musical Entagling and intercrossingin the case of Korea's Modern History" (Ed. Reinhard Strohm), *Studies On a Global History of Music*, ss.177-197, Routledge, New York.
29. Kitayama, A. (1990). "Historical Changes in the Objectives of Japanese Music Education", *Quarterly Journal of Music Teaching and learning* (1) 4: 32-37
30. Komiya, T. (1969). *Japanese Music and Drama in the Meiji Era*, (çev. Donald Keene), Toyo Bunko.
31. Lam, J. (2008). "Chinese Music and its Globalized Past and Present", *Macalester International*, 21: 29-77.
32. Lau, F. (2004). "Fusion or Fission The Paradox and Politics of Contemporary Chinese Avant-Garde Music", (Ed. Yayoi Uno Everett, Frederick Lau), *Locating East Asia in Western Art Music içinde*, ss.22-39, Wesleyan University Press.
33. Lau, F. (2017). "When a Great Nation Emerges: Chinese Music in the World" (Ed. Yang Hon-Lun, Michael Saffle), *China and the West: Music, Representation, and Reception*, ss.265-282, University of Michigan Press Ann Arbor.
34. Liao, T. F.; Zhang, G. & Zhang, L. (2010). "The Changing Fate of the Chinese National Anthem" (Ed. Mikyoung Kim, Barry Schwartz), *Northeast Asia's Difficult Past Essays in Collective Memory*", ss.147-165, Palgrave Macmillan Memory Studies.

35. Liu, C. (2010). *A Critical History of New Music in China*. The Chinese University Press.
36. Lo, J. (2022). Kang Youwei. <https://www.britannica.com/biography/Kang-Youwei> adresinden erişildi.
37. 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.
38. Malm, W. P. (t.y.). *Japanese Music*. <https://www.britannica.com/art/Japanese-music> adresinden erişildi.
39. Malm, W. P. (1971). *Modern Music of Meiji Japan*, (Ed. Donald H. Shively), *Tradition and Modernization in Japanese Culture*, ss. 257-300, Princeton University Press.
40. Malm, W. P. (2000). *Traditional Japanese Music and Musical Instruments*, New Edition, Kodansha International.
41. Nettl, B. (1986). "World Music in the Twentieth Century: A Survey of Research on Western Influence", *Acta Musicologica*. Vol. 58-2: 360-373
42. Noh, A. S. (2019). "Cultural Policies for National Music in South and North Korea (1960s–70s): a Comparative Study", *International Journal of Cultural Policy*. 25:1, 20-32
43. Oh, J. (2013). "Fusion of Korean and Western Musical Styles in HaeSik Lee's Duremaji", doktora tezi, *University of Alabama, School of Music* http://acumen.lib.ua.edu/content/u0015/0000001/0001191/u0015_0000001_0001191.pdf adresinden erişildi.
44. Ouyang, Y. (2012). "Westernisation, Ideology and National Identity in 20th-Century Chinese Music", doktora tezi, Royal Holloway, University of London. <https://repository.royalholloway.ac.uk/items/8f19c444-ee12-c022-d86c-879118683355/7/> adresinden erişildi.
45. Said, E. (1998). *Oryantalizm*, (çev. Nezih Uzel), İrfan Yayıncılık & Tanıtım, İstanbul.
46. Sung, C. (2022). "Creating Our Culture Together: The Contemporary Audience For Traditional Korean Music" (Ed. Sojin Lim ve Niki J.P), *Routledge Handbook Of Contemporary South Korea*, ss.191-208, Alsford. Routledge.
47. Şenel, O. (2018). "Bir Müzik Kültürünün Politik Dönüşümü: Meiji Restorasyonu ve Japon Müzik Kültüründe Batılılaşma", *Müzik ve Politika Sempozyumu*, 22-24 Mart 2018, 513-529, Bursa.
48. Şenel, O. (2019). "Doğu Asya'da Batı Müziği Hegemonyası: Japonya, Çin ve Kore'de Müzik Reformları", *Etnomüzikoloji Dergisi*, 2(1): 97-116.
49. Tang, Y.(2016). *Anthology of Philosophical and Cultural Issues*, China Academic Library, Singapore
50. Tokita, A. M. & Hughes D. W. (2016). "Context and Change in Japanese Music" (Ed. Alison Tokita McQueen ve David W. Hughes), *The Ashgate Research Companion to Japanese Music*, ss.1-34, Routledge, New York.
51. Tsukahara, Y. (2013). "State Ceremony and Music in Meiji-era Japan, Nineteenth-Century Music Review", *Volume 10- 2: 223-238*.
52. Varley, P. (2000). *Japanese Culture*, University of Hawaii Press.
53. Ward, R. & Rustow, D.(1964). *Political Modernization in Japan and Turkey*, Princeton University Press.
54. Weakland, J. H. (1969). "Cultural aspects of china's 'cultural revolution'", technical report, *Mental Research Institute Palo Alto, California*, <https://apps.dtic.mil/sti/pdfs/AD0696671.pdf> sitesinden erişildi.
55. Wong, J. Y. W. (2020). "Chinese Musical Culture in the Global Context – Modernization and Internationalization of Traditional Chinese Music in Twenty-First Century" (Ed. Kelly Kar Yue Chan, Chi Sum Garfield Lau), *Chinese Culture in the 21st Century and its Global Dimensions: Comparative and Interdisciplinary Perspectives*, ss.105-122, Springer.
56. Yang, H. (2017). "From Colonial Modernity to Global Identity: The Shanghai Municipal Orchestra" (Ed. Yang Hon-Lun, Michael Saffle), *China and the West: Music, Representation, and Reception*, ss. 49-64, University of Michigan Press.
57. 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.