

Mozart'ın Biyografisinin Becker'ın “Sanat Dünyaları” Kuramıyla İrdelenmesi

Analysis of Mozart's Biography with Becker's Theory of “Art Worlds”

Aslıhan İŞILTAN¹ 



DOI: 10.26650/CONS2019-0016

öz

Müzik ve bilim ilişkisinin kurulduğu müzikoloji disiplinde bir yöntem olarak yer alan tarihsel müzikoloji, besteci biyografileri ve eserleri; analitik ve deneysel yöntemli sistematik müzikoloji ise eserlerin müziksel analizleri üzerinden oluşturulmuştur. Tarihsel ve analitik çerçevedeki bu çalışmalar 19. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar müzik-bilim ilişkisini temsil etmiştir. 20. yüzyıla birlikte müziğin bilimine dair araştırmalar, tarihselliğin yanı sıra sosyal, kültürel, politik, sanatsal kapsamlarda çok yönlü, yeni ve eleştirel bir alana doğru taşınmıştır. Müziğin tarihsel bilgilerini oluşturan besteci biyografilerine ait değerlendirmeler de bu yeni yönelimle birlikte bütünsel ve çok yönlü bir çerçevede ele alınmıştır. Yeni müzikoloji çerçevesinde eleştirel ve çok disiplinli düşünme biçiminden yola çıkılarak hazırlanan bu makalede, Klasik Dönem'in belirleyici bestecisi W.A.Mozart, Becker'ın sosyolojik bir kuram ortaya koyduğu Sanat Dünyaları'na göre değerlendirilmiştir. W.A. Mozart'ın sanat yaşamını yönlendiren düşünce biçimi, hayatından kesitlerle ve kendi sözleri üzerinden, Becker'ın sanatçı davranış düzeni sınıflandırmasında yer alan Entegre Profesyoneller ve Uyumsuzlar kategorileriyle incelenmiştir. Bu makalenin, W.A. Mozart'ın sanat yaşamının oluşum süreçlerine, felsefi, estetik ve değer yargılarından uzaklaşan, işlevsel ve disiplinler arası bir anlam oluşturmaya hedeflenmiştir. Bu değerlendirmenin, genel geçer kabul edilen (kanonik) düşünce bağlamlarındaki biyografi çalışmalarına farklı bir bakış getireceği düşünülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Mozart, Becker, Sanat Dünyaları

ABSTRACT

Historical musicology, which is a method within the discipline of musicology, is based on composer biographies and works, whereas systematic musicology, which includes analytical and empirical methods, is based on the musical analysis of works. These historical and analytical studies represented the relationship between music and science from the 19th century to the 20th century. After the 20th century, researches about the science of music moved to a new, critical and multi-faceted field in social, cultural, political and artistic contexts as well as historicity ones. The evaluations of composer biographies that constitute the historical knowledge of music have been handled in a holistic and multi-faceted framework with this new orientation. In this article, which is prepared based on a new, critical, multi-disciplinary way of thinking within the framework of New Musicology, the determinant composer of the Classical Period W. A. Mozart was evaluated according to Becker's Art Worlds, which is sociological theory. W.A. Mozart's way of thinking shapes his art life and this was examined through the slices of his life and through his own words using the categories of Integrated Professionals and Incompatibles in Becker's classification of artist behavior. This article aims to create a functional and interdisciplinary meaning for the formation processes of W. A. Mozart's art life far from philosophical, aesthetic and value judgments. It is considered that this evaluation will bring a different perspective to biography studies in the contexts of generally accepted (canonical) thought.

Keywords: Mozart, Becker, Art Worlds

¹Öğr. Gör, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı, İstanbul, Türkiye

ORCID: A.I. 0000-0003-3731-2967

Sorumlu yazar/Corresponding author:
Aslıhan İşiltan,
İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı,
Rıhtım Cad. No: 1 Kadıköy, İstanbul, Türkiye
E-posta/E-mail: asisiltan@hotmail.com

Başvuru/Submitted: 10.12.2019
Kabul/Accepted: 27.12.2019

Atıf/Citation: İşiltan, A. (2019). Mozart'ın biyografisinin Becker'ın “Sanat Dünyaları” kuramıyla irdelenmesi. *Konservatoryum - Conservatorium*, 6(2), 151–168.
<https://doi.org/10.26650/CONS2019-0016>

EXTENDED ABSTRACT

Historical information regarding composers' lives and works can be found in their biographies. These biographies cover chronological information on composers' lives and their works in general. It has been seen that the information on the evolutionary progress of the international polyphonic classical music history has been formed widely through the findings from composers' biographies.

The 19th century, in which the relationship between music and science was established with the expression of musicology, which corresponds to the expression of *Musikwissenschaft* (Logier, 1827), led to the handling of this historical information within the framework of a system. Chrysander, in his classification, defined the field of musicology in the form of historical studies which includes "history, theory, aesthetics, folk music researches and presentation of newly discovered works to musicians" (1863). With this classification, these biography representations continued to exist in the field of musicology studies as a field of European music history.

This historical information created in the context of composers and their works was handled in a scientific framework in the studies of music history after music gained its scientific identity¹ in terms of content and terminology. This framework was formed with a scheme created by Adler in the article² titled "Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft" (Scope, Method and Purpose of Musicology) (Mugglestone & Adler, 1981). In this scheme, the historical information mentioned was placed under the title of "Historical Musicology" (composers and their works). "Historical Musicology" and "Systematic Musicology" (musical analysis) that were placed in the scheme together form the studies regarding music history.

With the studies that are classed as "New Musicology" in Europe and "Critical Musicology" in the USA, a new tendency in terms of content regarding the approaches to music history has emerged. In his book evaluating the New/Critical Musicology, Kerman states

1 The fact that music gaining a scientific identity in terms of content became evident with the first issue of "Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft" (Quarterly Musicology Magazine) and with Adler's article named "Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft" (1885) and his scheme published in this article. and the German expression has gained its scope and continuity with this schematic arrangement. He divided musicology into two areas of research as "historical" and "systematic" (Mugglestone & Adler, 1981), and their content was determined by a scheme.

2 Guido Adler, Friedrich Chrysander and Philipp Spitta (1841-94) began publishing this magazine in 1885 together.

that the musicology should include humanitarian disciplines, literature, and cultural theory as well as gender studies in the study of “music as an aesthetic experience” (1985, p. 12). The definition of “New Musicology” is the post-capitalist, post-positivist, post-modernist music scientific studies analyzing music-related problems in a multidisciplinary structure. Thus, all contexts of music in the “New Musicology” approach have gained an interdisciplinary framework (Yöre, 2016). New musicology’s contemplation methods, concepts, definitions, fields of study, as well as the information related to leading scholars’ theoretical frameworks have influenced music history studies.

With this approach, studies on statements and determinations related to different disciplines of biography studies have started to be conducted. In these new evaluations, the idea of researching composers’ lives and works with an interdisciplinary approach, by taking into consideration the social, economic, politic influences in the geography where the composer lived, has been formed. In this article, which is a study using historical and critical methods of musicology, I aim to evaluate Mozart’s art view by the help of slices from his life and his own words taking Becker’s Art Worlds as a functional sociology theory into consideration.

Giriş

Besteci yaşamları ve eserleri bağlamında biyografi çalışmaları, müziğin tarihine ilişkin çalışmalara geniş ölçüde kaynak oluşturmuştur. Bu çalışmalar, tarihsel nitelikleri bağlamında bestecilerin biyografilerini ve eserlerine ait bilgileri içermişlerdir. Söz konusu bilgilerle birlikte biçimlenen Avrupa merkezli müzik tarihi çalışmaları 19. yüzyıla kadar süregelmiştir. 19. yüzyıl ile birlikte müzik, bilim olarak ele alınmışsa da 20. yüzyılda müzik ve bilim arasındaki ilişki çok yönlü ve disiplinler arası bir zemine taşınmıştır. Böylece 20. yüzyılda yer alan bestecilerin biyografileri ve eserleri, bütünsel bir çerçevede değerlendirilmiştir. Bu çerçevede ve postmodern yaklaşımlarla birlikte, sosyolojik, ekonomik ve politik değerlendirmeler besteci biyografilerine işlevsel bir biçimde dahil olmuştur. Bu işlevsel yaklaşım, eserlerin oluşum süreçlerine, sebep-sonuç ilişkileri bakımından ait oldukları kültüre ve coğrafyaya ait çok disiplinli ve eleştirel bir anlatım getirmiştir. Bu makalede, söz konusu eleştirel ve tarihsel yöntemli müzikoloji (Yeni Müzikoloji) bağlamında, W. A. Mozart'ın (1756-1791) sanatçı kimliğini oluşturan düşünce biçimleri, Howard S. Becker'in (1928-) sosyoloji kuramı olan Sanat Dünyaları (1982) üzerinden incelenmiştir.

Howard S. Becker'in Sanat Dünyaları'na Dair Kuramsal Çerçeve

Becker'in aslında kitabının da adı olan Sanat Dünyaları kuramı, sanat faaliyetinin deneysel işleyişinin, sosyal süreçler bakımından ele alınan sorular ve karşılaştırmalarla incelenmesidir. Sosyolog ve piyanist olan Becker (2013), sezgisel bir yaklaşımla, sanat faaliyetini kolektif (ortaklaşa yapılan) bir faaliyet ve ürün olarak tanımlamış ve faaliyetin sürecine yönelik nasıl sorusunu kullanmıştır (s. 41). Bu soruya bulunan cevaplar, süreci oluşturan aşamaların ve ortaklaşa faaliyetin bireyler arasındaki koordinasyonuna ait sosyolojik bir analiz oluşturmuştur. Bağımsız sanat faaliyetinin örgütlenmesine ait 'sanat sosyolojisi' alanındaki bu tespitler, doğrudan var olanı irdelemeye yönelik felsefi ve estetik değerlendirmelerden ve değer yargılarından bağımsız olarak oluşurlar. Becker (2013), "Sanatın, zaman içinde" keşfettiği "bir biçimde kolektif olması, sanat eserlerinin bir süreç neticesinde ortaya çıkması" bakımından sanatın oluşum yollarını birbiriyle karşılaştırmayı, araştırma sürecinin temel unsuru olarak belirlemiştir (s. 15).

Becker'in Sanat Dünyaları kuramı, sanata işlevselci bir anlatım atfetmiştir. Bu anlatımla sanat, toplumsal düzen içerisinde yer alan ve toplumun farklı zaman dilimlerinde değişimlerle varlığını sürdüren bir işlev olarak ele alınmıştır (Becker, 2013, s. 40). Söz konu-

su kuram, sanatın toplumsal sorgulama gerekçelerini üretmiştir. Bu faaliyete katılanların “estetik sav ve felsefi” savunmaları ile bu savunmalara yöneltilen eleştirel değerlendirmeler de sonraki çalışmaları yönlendirmiştir (Becker, 2013, s. 39).

Sanat, bu kuramda, onu meydana getiren kişilerin birlikte yaptığı bir iş olarak tanımlanmıştır. Birlikte yapılan iş olarak sanat, yaratıcı olarak tanımlanan kişiden ziyade söz konusu işbirliğini oluşturan kişiler arasındaki “örüntü” bakımından ele alınmıştır (Becker, 2013, s. 28). Bu yaklaşım, topluma ait üretim fikirlerinin dışavurumu olarak sanatı ve sanatçıyı merkeze alan sanat sosyolojisi anlayışı yerine, toplumun sanatsal işbirliğini oluşturan meslek gruplarına ve onların arasındaki işlevsel ilişkilerin sosyolojisine odaklanmıştır (Becker, 2013). Buradaki işlevsel ilişkilerin varlığı veya noksanlığı, sanatın sonucunu doğrudan etkilemiştir. Başka bir anlatımla Becker (2013), bu ortaklaşa faaliyetlerin biri veya birkaçı yerine getirilmediğinde eserin başka türlü bir biçimde ortaya çıkacağını belirtmiştir (s. 39).

Sanat eserinin üretildiği sosyal alan, ürünün üzerinde biçimlendirici bir etki yaratmıştır. Bu alanlar tiyatro ve konser salonları, müzeler, halka açık alanlar, kütüphaneler veya bir ev olarak düşünülmüştür. Becker (2013), Sanat Dünyaları kuramında, sanatın söz konusu fiziksel sosyal alanlarda faaliyete dönüşmesinde etkileyici, biçimlendirici ve yönlendirici etkiler ve kişiler veya bu organizasyonu doğrudan fiziksel sosyal alan bakımından belirleyen kısıtlar nelerdir, sorularını sormuş ve bu sorulara cevap aramıştır.

Becker (2013), sanat faaliyetlerini süreç bakımından işbirliği gerektiren faaliyetler olarak tanımlamıştır. Ona göre bu faaliyetleri oluşturan bölümler (besteci, icracı, ressam, müzeci, koleksiyoncu, fotoğrafçı, fotoğraf baskısı yapan, matbaacı, el yazması metinleri kaligrafiyle yazanlar, yayıncı, dağıtımçı vb.) zaman içerisinde birbirinin yerine geçer, ayırt edilemeyecek kadar doğal hale gelir ve sanat yapma faaliyeti, onu oluşturan görev bölümleri ve dağılımlarının eşit uzlaşısıyla sonuçlanır. Bu bakımdan görev dağılımını, besteci ve icracı (20. yüzyıl bestecilerinin kendi eserlerini besteleme ve çalabilme yetisine sahip olmaları gibi) aynı anda üstlenebilir. Bunun yanı sıra, (caz müzisyenlerinin doğaçlamalarla müziğe bestecisinin ötesinde doğrudan kendileriyle anılan bir karakter kazandırmaları ya da Rock müzikte izlendiği biçimle grupların prestijlerini kendi bestelerini çalmalarıyla oluşturmaları gibi) besteci ve icracı arasındaki iş bölümü, zaman zaman birbirinin yerine geçen farklı görünümde de sergileyebilir (Becker, 2013, s. 41-46).

Bu görünümle ortaklaşa sanat faaliyetleri, sanatçı duyarlılığını içeren çekirdek faaliyetler ve daha az saygın olarak değerlendirilen destek ve teknik faaliyetlerle tanımlanmıştır. Bu faaliyetler ortaklaşa bir sonuç üretirlerken zaman içerisinde de statü bakımından değişim göstermiştir (örneğin ses miksajı, teknolojinin ilerlemesiyle birlikte zanaat olarak değerlendirilmekten çıkıp doğrudan sanatın içerisinde bir yere sahip olur) (Becker, 2013, s. 41). Sözü edilen çekirdek, teknik ve destek faaliyetlerinde fertler, bir araya gelip bir topluluk olarak sanatı ve ona ait ortak bir dünyayı oluştururlar. Bu oluşumu Becker (2013) "Sanat Dünyaları" olarak adlandırmış ve "İlgili Sanat Dünyası'nın ve belki de diğerlerinin de sanat olarak tarif ettiği belli eserlerin üretimi, faaliyetleri gerekli olan insanlardan meydana gelir" cümlesi ile tanımlamıştır (s. 71).

Sanat Dünyaları, sonucu sanat ismiyle değerlendiren insanların, organizasyonların ve ürünlerin tamamından oluşmuştur (Becker, 1976, s. 703). Buna göre, işbirliğiyle üretilen sanat yaratımına katılanlar yetenekleri bakımından özel olarak değerlendirilmiştir. Katılımcılar bu değerlendirmeye sanatçı unvanına sahip olmuşlar ya da bu unvan onlara bir prestij göstergesi olarak toplum tarafından verilmiştir. Becker (2013) bu tanımında, sanatçı ve onunla birlikte ortaklaşa faaliyet gösteren kişileri yerleşik bir işbirliği içinde betimlemiştir. Bu durumda sanat, "alışılabilir yöntem ve uygulamalar" ile zaman ve kaynakları sonuca yönelik bir biçimde değerlendiren insanların ortak ürünü biçiminde meydana gelmiştir (Becker, 2013, s. 71).

Becker (2013), sanatçıları elbette sanatı yönlendiren bir konumla birlikte, faaliyeti sanat yapan; özel yetenek, hüner ve beceriye sahip olan bir alt grup olarak değerlendirmiş ve bir yapı veya organizasyon tanımından ziyade "işbirliği yapan insanlar ağı" kavramından söz etmiştir (s. 71-76). Bu kavramı oluşturan topluluklar birbirleriyle etkileşimli olarak estetik değere sahip ürünler meydana getirmiştir. Burada anılan estetik değer de eseri oluşturan toplulukların ortak kanısıdır. Bu ortak kanı veya değer de bir sanat anlayışını oluşturmuştur.

Becker (2013), Sanat Dünyaları'nda ortaklaşa faaliyet olarak tanımladığı sanatı üreten toplulukları, davranış düzenleri bakımından da sınıflandırmıştır. Sanat faaliyetini oluşturanlardan sanatçı olarak görülen konum, Becker (2013) tarafından 4 ayrı sınıf olarak belirlenmiş ve bu sınıflar, "Entegre profesyoneller, uyumsuzlar, halk sanatçıları ve naif sanatçılar" olarak adlandırılmıştır.

Entegre Profesyoneller

Sanat Dünyaları'na ait işleyişin teknik, yöntem ve organizasyona ait tüm uygulamalarını yerine getiren sanatçılar tanımıyla entegre profesyoneller, “teknik beceri, sosyal yetenek ve kavramsal birikimlere” sahiptirler (Becker, 2013, s. 279). Bu bakımdan entegre sanatçılar, ortaklaşa faaliyeti yerine getirecek örgütlü olma halini mükemmel bir biçimde uygularlar ve sanat faaliyeti katılımcılarının ortak faaliyetlerinde ortaya çıkabilecek menfaat bağlantılı anlaşmazlıkları tecrübeleriyle hızlıca çözebilirler. Bu tecrübe, sorunların çözülmesine dair süreçleri ve süreçlerin neden olacağı olumlu veya olumsuz sonuçların tarihsel deneyimini de barındırır (Becker, 2013, s. 280).

Deneyimli profesyoneller olarak da tanımlanabilen bu sanatçılar, diğer sanatçı gruplarının üstesinden gelebileceği standartları kolaylıkla uygulayabilirler. Söz konusu diğer sanatçılar, konser salonları, tiyatrolar ve yayınevlerinin talep ettiği üretimleri yapmak için entegre profesyoneller olma yolunda çaba sarf ederler. Bu çaba aynı zamanda sanatın sergilendiği kurumlar tarafından ileride entegre profesyonellere dahil olabilecek sanatçılara ulaşmak için desteklenir. Entegre profesyoneller bu teşhir alanlarında (konser salonları, tiyatrolar vb.), talep edilen “standart faaliyetleri” sorunsuz olarak yerine getirirler (Becker, 2013, s. 279). Söz konusu sanatçılar, nitelikleri ve yetenekleri sebebiyle eser üretim sayısı bakımından en üst sırada bulunurlar ve Becker'ın (2013) deyiimiyle “Sanat Dünyası'nı çekip çevirirler” (s. 282).

Entegre profesyonellerin eserleri sadece sanat üreten dünyada değil, tüm toplum tarafından kabul görür, ayrımlanır ve bu nedenle de kalıcı bir nitelikle örnek model oluştururlar. O halde entegre profesyoneller, kapsayıcı bir tanımla, eserleri sanat dünyası birikimlerini oluşturan, yönlendiren, davranış ve uygulama faaliyetleri bakımından sanat dünyasının taleplerini ayrıcalıklı nitelikleri, yetenekleri ve tecrübeleri sayesinde yerine getiren ve bir bakıma da kanonik (genel geçer kabul edilen) olarak nitelenen eserleri üreten, örgütlü, deneyimli, yetkin ve saygın profesyonelleri işaret etmiştir (Becker, 1976, s. 705-708).

Uyumsuzlar

Bir sanat dünyasına uyum göstermek ve sanatsal üretim, düşünme, uygulama faaliyetleri bakımından onun bir üyesi olmak, sanatçının eserlerinin mali karşılığının oluşmasına ve manevi kabulüne ilişkin kolaylıklar sağlar. Bu durum uyumsuzların, eserlerini özgür-

ce ve süregelen kanonik prensiplerin aksine üretme tercihlerine kısıtlayıcı bir durum oluşturur. Uyumsuzlar, entegre profesyonellerin aksine sanatsal kalıpları, süregelen yöntem ve uygulamaları, kanonik prensipleri bilinçli olarak reddederler ve eğitim kariyerlerinde geleneksel yöntem ve bilgilere sahip olmalarına rağmen, üretim süreçlerinde bu durumun tam zıttı hedeflere ilerlerler. Entegre profesyoneller, başka deyimle müziği doğrudan kazanç sağlamak amacıyla yapanlar ve kullananlar da uyumsuzların bu durumunu, müziğin duyguları takip eden bir karaktere sahip olmadığını söyleyerek eleştirirler. Bunun yanında uyumsuzlar eserlerinin reddedilmesini bilinçli olarak kabul ederler (Becker, 2013, s. 283-286).

Örgütlü sanat dünyasının mensubu olmayan uyumsuzlar, bu kabulle birlikte geleneksel ve kanonik sanat dünyasının sağladığı teknik olanakları (konser, kayıt vb.) kullanırlar ve bu bakımdan kısıtlı bir biçimde de olsa onun bir üyesi olurlar. Bu şekilde sanat dünyasına dahil olan sanatçı, eserlerini dinleyicilere ulaştırır ve entegre profesyonellerden farklılaşan bir kabulle sanat dünyasında yerini alır (Becker, 2013, s. 286-296).

Halk Sanatı

Halk sanatı ifadesiyle Becker zanaat olarak nitelenen ürünleri tanımlamıştır. Bu ürünler aile veya toplum temelli sosyal toplulukların üretim süreçlerinin ürünü (ahşap işçiliği, yorgan dikimi, oyuncak yapımı vb.) olarak, ürettiği topluluk tarafından da sanat olarak kabul edilmez. Bu ürünler, toplumsal aidiyetle birlikte gelişir, sosyal rutinler ve uygulama standartlarına ait geleneğin kuşaktan kuşağa aktarımıyla öğrenilir (Becker, 2013, s. 299). Bir bakıma bireyin yaşamakta olduğu sosyal çevrenin yine birey üzerinde yansımalarıyla zanaat, "inceleme, taklit, uygulama ve sonrasında da yapılanı diğerlerine aktarma" biçiminde yaşar (Becker, 2013, s. 305). Halk sanatının mensubu olanlar da tıpkı entegre profesyoneller gibi örgütlü bir topluluğun üyesidir. Bu zanaat dalları yine sanat dünyalarının olanaklarına (fuarlar, sergi alanları gibi) ve aynı zamanda da kısıtlamalarına dahil olur (Becker, 2013, s. 308).

Halk sanatı olarak da düşünülen zanaat, sosyal iletişim temelinde ortaklaşa katılım ve işbirliğiyle topluluk üyelerinin ortak faaliyetini de temsil eder ve aynı zamanda toplum içerisindeki sosyal sistemlerin bir ürünüdür. Üretildikleri toplum tarafından sanat olarak değerlendirilmeyen bu ürünler, "sanatsal üstünlükleri ve estetikleri" bakımından yerel sanatların korunduğu müze ve sergilerde sergilenerek sanat dünyalarının yarattığı olanaklardan faydalanırlar (Becker, 2013, s. 308).

Naif Sanatçılar

Becker, akademik eğitimi olmayan, kendini yetiştirmiş sanatçıları naif sanatçılar olarak nitelemiştir. Bu sanatçılar, “mesleki eğitime, sanatsal kalıplara ve alışlagelmiş sanatsal yöntem ve uygulamaların” bilgi ve birikimlerine sahip değildir (Becker, 2013, s. 309). Bu sebeple naif sanatçılar da uyumsuzlar gibi geleneksel standart sanat üretim biçimlerinden bağımsız ve özgün eserler (Simon Rodia, Watts Kuleleri gibi) üretirler. Naif sanatçıların eserleri bir bakıma uygulanagelen sınıflandırmaların hiçbirine dahil edilmezler (Becker, 2013, s. 311).

Geleneksel sanat dünyalarıyla iletişime geçmeyen bu sanatçılar, eser üretirken kullandıkları materyaller ya da anlatım olanaklarının genişliği ve özgünlüğü bakımından entegre profesyonellerin ilgisini çekerler. Bu ilgiyle naif sanatçıların ürünleri, geleneksel sanat dünyaları tarafından kabul görür. Böylelikle çağdaş sanatın ulaştığı sınırlar naif sanatçıların ürünleri ile yeniden değerlendirilir. Görmüş olduğu kabullerle sanat dünyaları içerisinde var olmaya başlayan naif sanatçılar, giderek entegre profesyonel olma yoluna yönelirler (Becker, 2013, s. 311-320).

Becker’in Sanat Dünyaları Bağlamında W. A. Mozart

Müzikle ilişkili insan topluluğunu inceleyen müzik sosyolojisi çalışmaları, müziğin oluşumunda, müziği üretenler, icra edenler, eleştirmenler, katılımcılar veya dinleyicilerin iletişimine ait anlatımları içermiştir (Becker, 2013, s. 29). Becker, sözkonusu iletişimi gerçekleştiren insanlar topluluğuna ve bu topluluğa ait iletişim biçimlerine “sanat dünyaları” ismini vermiştir. Becker’a (2013) göre sanat, “şeyleri yapmanın geleneksel yöntemlerinin ortak bilgisi” olarak tanımlanmıştır (s. 28).

Becker (2013), sosyolojide sanat kavramına ait kanının genelgeçer anlatımla topluma (hatta toplumun belli bir kesimine) ait özel bir davranış ve ifade biçimi olduğunu tespit etmiş ve Sanat Dünyaları kuramında bu tanımdan özellikle kaçındığının altını çizmiştir. Bu sebeple, sanat tanımında “ortaklaşa faaliyet” ifadesini kullanan Becker (2013), söz konusu kuramda faaliyetleri etkileyen ortaklaşa yaratılan fikirleri, beğenileri ve müzikle kurulan ilişkileri sanatın oluşum sürecine dahil etmiştir (s. 14). Bununla birlikte Becker (2013), sanatı, bir sonuç olarak tespit etmek ve neyin sanat olduğunu nitelemekten ziyade bir süreç bakımından “bir grup insanın yaptığı bir iş olarak” ele almış, sanatı oluşturan insanlar topluluğunun sanatla ne yaptığına, nasıl yaptığına dair süreçleri incelemiştir

(s.38). Bu bağlamla Mozart'ın sanat dünyasına ilişkin, onun müziğini yönlendiren toplumsal ilişkilerin, sanatçı kimliğinde ve bir tarih oluşturmasında nasıl karşılık bulduğuna, sanatını icra etme biçiminde müziğinin salt onun faaliyetlerinden oluşup oluşmadığına dair değerlendirmeler, Becker'ın Sanat Dünyaları kuramı ile birlikte incelenmiştir.

Söz konusu sorulara ilişkin cevaplar, kuramda yer alan düşünce ekolleri, müzisyenlerin faaliyet ekolleri, sanat otoriteleri ve egemen güçlerin faaliyetlerde belirleyici etkileriyle birlikte, Mozart'ın yaşamına dair biyografik tespitlerden uzak ve derin bir anlamla değerlendirme imkanı yaratmıştır. Becker'ın (2013, s. 71) Sanat Dünyaları'yla irdelediği "Sanat sadece sanatçının faaliyetlerinden mi ibarettir? Değilse, bu durumu nasıl kavrayabiliriz?" soruları sözkonusu araştırmanın düşünce başlangıcını oluşturmuştur³.

Sanat Dünyaları kuramında Becker (2013) bireylerin (sanatçıların) eserin üretilmesine ve sanat olarak kabulüne ilişkin faaliyetlerini, "zaman", "enerji" ve "kaynaklar" bakımından "yerleşmiş" ve "alışlagelmiş" yöntem ve uygulamalar sürecinde bilinçli bir tercihle oluşturduğunu belirtmiştir (s. 73). İhtiyaçlar ve toplumun tepkileriyle bağlantılı bilinçli yönelimler, sanat dünyalarına ilişkin sosyal yapıları oluştururken, beklentiler de toplumsal sanat faaliyeti kurallarını meydana getirmiştir.

Bu bağlamla Mozart'ın burada sözü edilen öngörülebilir davranışlarını babasının yönlendirmesiyle oluşturması, Salzburg'daki yaşamını kapsayan zanaatçı-sanatçı kimliğine denk gelmiştir (Becker 2013, s. 322). İhtiyaçları ve aslında yeni çıkarlarıyla bireysel sanat dünyasının serbestçe karşılık bulacağı Viyana ise onun yeni beklentilerini ve toplumsal etkileşim kalıplarını oluşturmasını sağlamıştır. Mozart, kendisini sanat alanında en yeterli, en şanslı olarak Viyana'da konumlandırmış ve gençliğinde yaptığı yolculuklardan tanıdığı Viyana'daki eski dostları Mesmerler, bütün korno konçertolarını bestelemesini isteyen kornocu Joseph Leutgeb, Thun-Hohenstein Kontları himayelerinde geliştirdiği dostane bağlantılar yoluyla tanınırlığının kendiliğinden olacağını düşünmüştür. Bu kişilerle oluşturulan yapı, durum ve ilişkinin tanımını gençlik yıllarından mirasla kurulmuştur. Mozart burada tıpkı yukarıda sözü edilen bestecilerin ulaşmak istedikleri toplumu seçmeleri gibi Viyana'yı da kendisi için bir hedef seçmiştir.

3 Toplumsal düzende yer alan eylemler ve faaliyetler bireylerin karşılıklı etkileşimleri ile ortak bir davranış sonucuna ulaşır. Bu davranışların oluşum aşamalarında bireyler, birbirlerinin tepkileri üzerinden düzenli ve öngörülebilir davranışlar hazırlarlar (Ayas, 2015, s. 187). Bu durumu benzer bir biçimde besteciler için de tespit etmek mümkündür. Besteciler ve yorumcular da ulaşmak istediği toplumun tepkilerini önceden hesap ederek müzik yaparlar.

Bu hedefe paralellik oluşturacak biçimde Mead, insanların, eylemleri hakkında başkalarının tepkilerini önceden tahmin ettiklerini ve davranışlarını bu tahminlere göre oluşturduğunu belirtmiştir (aktaran Becker 2013, s. 248). Becker (2013) da sanatçıların sanat dünyalarıyla işbirliğini bu davranış düşüncesi çerçevesinde belirlediğini, bir başka deyişle, sanatçıların kendilerini “diğer insanlardan birinin veya hepsinin bakış açısından” değerlendirdiğini söylemiştir (s. 249). Bu düşünceyle sanatçılar, davranış biçimlerini ya toplumda kabul görececek biçimde yönlendirmiş ya da aksini kabul etmiş ve eserlerini düşündükleri gibi toplumun tepkisini (değer ve beklentilerini) görmezden gelerek üretmişlerdir (Becker, 2013, s. 248-250).

Sanatsal otoriteler, daha açık bir anlatımla eleştirmenler, aristokrasi, burjuvazi ya da doğrudan dinleyiciler, Becker (2013) tarafından sanat dünyalarındaki diğer insanlar olarak tanımlanmıştır. Bu diğer insanlar, sanatçının iletişimde bulunduğu ve bir bakıma yaratılarını “onlar için” ürettiği sosyal kesimi ifade etmiştir⁴.

Mozart 1777 yılında Münih’te bir göreve atanmayı ümit etmiş ancak hayal kırıklığına uğramış ve bu durumu aşağıdaki biçimde ifade etmiştir:

“Tek istediğim prensin de burada olması, böylece kendi yararına bir şeyler bulabilirdi. Benim veya yeteneklerim hakkında hiçbir şey bilmiyor. Bu beyefendilerin başkalarının sözüne güvenerek kendi kendilerine araştırma yapmaması ne kadar kötü. Hep böyle olmuştur zaten. Küçük bir sınav yapmayı istiyorum; Münih’teki tüm bestecileri toplamasını hatta İtalya, Almanya, İngiltere ve İspanya’dan da birkaç tane davet etmesini isteyeceğim. Kendime hepsiyle birden yarışabilecek kadar çok güveniyorum” (Publig, 2004, s. 74).

Burada sanatçının sanatını onaylanması ve kabul görmesini hedeflediği sanat dünyası, doğrudan yönetim diğer anlatımla otorite olarak tespit edilmiştir. Mozart otoritenin değer ve beklentilerini doğrudan kendi sanatıyla bağlantılamıştır. Bunun yanı sıra, diğer sanat dünyalarını genel geçer olarak değerlendirmiş ve sıradanlaştırmıştır. Burada sanatçının itibar ve meşruiyetinin içsel kabulünü belirleyici bir ifade, 1777 yılında babasına Münih’te buluşabileceğini umduğu Kont Ferdinand von Zeil’a iletilmek üzere yazdığı mektupta karşılık bulmuştur. “Prens Zeil’a da yazarsan memnun olurum. Fakat kısa ve

4 Gilmore’a (1988) göre de eleştirmen ve teorisyenlerin oluşturduğu ekoller, sanatla uğraşanların faaliyetlerinde her zaman karşılığını bulamayacaktır (Ayas, 2015, s. 201).

güzel olsun. Ne şekilde olursa olsun yaltaklanma, buna asla dayanmam" (Publig, 2004, s. 84). Bu tespit bir bedel ödemeyi veya seçimini yaptığı sanat yaşamında memnun ve özgür hissedilen bir tercihi de sonrasında getirmiştir.

Mozart'ın sanatının onaylanması, otorite tarafından itibar ve meşruiyet kazanmasıyla oluşan mali ve toplumsal statü, genel geçer olmayan ve sanat kabul edilen özgür davranış biçiminin de kendisinden sonraki yönelimini hazırlamıştır. Bu değerlendirmeler ışığı altında Mozart, Becker'in entegre profesyonel olarak tanımladığı gruba ait nitelikleri, yetenekleri ve tecrübeleri sayesinde eserlerini üreten örgütlü, deneyimli, yetkin ve saygın profesyoneller grubuna ait bir müzisyen olarak belirlenmiştir.

18. yüzyılda müzisyen, ister besteci, ister yorumcu olarak sanatçı kimliğini yarı özerk saray aristokrasinin yanında ve güvenceli olarak konumlandırmak ve bu kimlikle elde ettiği avantajı kullanmak mecburiyetinde olmuştur. Müzisyenlerin kişisel bilgi ve birikimlerini yansıtan ürünlerini (Becker'in tanımıyla standart faaliyetlerini) bir entegre profesyonel olarak uygulayabilecekleri mecra, bu sözü edilen icra alanı olarak düşünülmüştür. Ait olduğu dönem, Mozart'ın bir müzisyen olarak saray aristokrasisine bağımlı oluşunun izlerini taşımıştır. Zira müzisyenler de büyük malikanelerde, aşçılar, pastacılar, oda hizmetkarlarıyla benzerlik oluşturacak biçimde gerekli olarak değerlendirilmiştir. Söz konusu hizmetli konumundan son derece rahatsızlık duyan Mozart'ın iş aramak için Münih Sarayı'na, Augsburg patrisyenlerine, Mannheim'a, Paris'e, nüfuzlu ve soylu beyefendi ve hanımefendilerin yanına ve Salzburg'a birinci kemancı ve saray orgcusu olarak gönülsüzce dönüşü ve hüsrarı, 1777 yılında Salzburg prens piskoposuna verdiği istifasını sunuşundaki sevinçli anlatımın önüne geçmiştir. Mozart, bu hizmetli konumuna devam etmek durumunda olmasından duyduğu rahatsızlığı ise şu sözleri ile ifade etmiştir:

"Orada hizmete alındığımı bilmeseydim, Salzburg'a daha ferah döneceğimi itiraf etmeliyim. Dayanılmaz olan tek düşünce bu. Kendini benim yerime koy ve öyle düşün. Orada ne ya da kim olduğumu bilmiyorum. Bazen her şeyim, bazen de hiçbir şey. Ne çok fazla, ne de çok az şey istiyorum; sadece biraz; eğer biraz bir şey isem" (Publig, 2004, s. 77).

Bu sözler, Mozart'ın hayatında, toplumun iktidar yapısını (saray aristokrasisi ve/veya burjuvazi) ve onun müzik imgelemiyile birlikte yaratı evrenindeki soyut engelleri yok saymaya çalışmasının izlerini taşımıştır. Mozart'ın içinde bulunduğu bu çelişkili durum ve düşük sosyal koşullar, Becker'in uyumsuzlar tanımındaki kanonik prensipleri reddetme ve eserlerini özgürce ve süregelen kanonik yapının aksine üretme tercihlerini yansı-

mıştır. Mozart, toplumsal etkileşim ve döneminin sosyal yapısıyla birlikte sanatsal faaliyetleri bakımından entegre profesyonel olarak davranırsa da içsel değerlendirmeleri bakımından da uyumsuzlara ait sanatsal kalıpları, süregelen yöntem ve uygulamaları ve özellikleri taşımış, aynı zamanda da kendisinin saraydaki diğer hizmetliler gibi değerlendirilmesine karşı çıkmıştır (Kerst, 2005, s. 79).

Becker müzik ilintili sosyoloji kuramlarında, müziğin estetik değerini belirlemek yerine, insanların müzikle ne yapmaya çalıştıklarını anlamaya yönelik bir anlayışı benimsemiş ve bu anlayışın uygulanabilmesi için de üç temel yol önermiştir: “Kolektif Faaliyet” sosyolojinin konusu olan insanların şeyleri birlikte nasıl yaptığıdır. “Karşılaştırma Prensi” pek çok açıdan benzer görünen ancak tam da aynı olmayan başka bir şeye bakarak bir vaka hakkında bazı şeyler keşfedilebileceğini belirtir. “Süreç Prensi” ise hiçbir şeyin aynı anda olmadığı, her şeyin aşamalar halinde gerçekleştiği ve sürekli devam ettiğini ifade eder (Becker, 2013, s. 14).

Bu temel sınıflandırmayla sanat faaliyeti, kolektif faaliyet, karşılaştırma ve süreç basamaklarını kapsayan üç temel prensip bakımından gerçekleşir. Sanat faaliyeti sonucundaki ürünlerin değerlendirilmesi de yine bu prensipler dahilinde sürece katılanlar tarafından belirlenir ve neyin sanat olduğuna dair anlamlı ve açık bir tanım elde edilir. Bu ortak kanı ve düşünce, “neyin sanat olduğunu tanımlayan ve sanatın insanlar ve toplum için neden gerekli bir şey olduğunu açıklayan bir çeşit estetik sav ve felsefe biçimini alır” (Becker 2013, s. 38). Böylece müzik sosyolojisi, estetik değer tanımı yerine bu değerın toplumsal oluşum süreçlerine ve bu süreçlere dair açıklamalara odaklanır.

18. yüzyılın ikinci yarısıyla birlikte bu süreçler dahilinde edebiyat ve felsefe alanlarında ürün veren kişilerin kendilerini bağımsız kılabilmesi gerektiği düşüncesi oluşmaya başlamıştır (Elias, 2000, s. 19, 50). Bununla koşut olarak Mozart ve Haydn hizmetli olarak saraylarda çalışmaya ilk itiraz eden müzisyenler olarak belirlenmiştir (Fubini, 2006, s. 39). Mozart Viyana’da Başpiskopos ve Kont Arco’nun nezaketsiz bir davranışı sonucunda oluşan benzeri durumu 16 Haziran 1781 tarihinde babasına yazdığı bir mektupta şöyle anlatmıştır:

“İnsanın soyluluğunu belirleyen kalbidir. Kont olmamama rağmen, belki de pek çok konttan daha onurluyum. Büyük bir ciddiyetle, işini ne kadar kötü yaptığımı ona göstermeliyim. (...) Biri beni aşağılayacak olursa intikamımı almalı, karşılığında ben de aynı şekilde davranmalıyım. Gerekirse onunla aynı seviyeye inerim ama kendimi böyle bir hakaretle kıyaslatmayacak kadar da gururluyum” (Kerst, 2005, s. 79).

Kont Arco'yla arasında geçen bu tatsız olay sonrasında artık Salzburg Mozart için sona eren bir dönemi, Viyana ise tamamen özgür olacağı yeni bir başlangıcı temsil etmiştir (Publig, 2004, s. 212-213). Dönemin müzisyeni, Mozart örneğinde olduğu gibi, saray aristokrasinin sanatsal beğeni ve otoritesi altında eser üretirken, özgürlüğünü yansıttığı yaratılarını da burjuvazinin beğenisine sunmuştur. Bu durum burjuvazinin dinleyici beğenisini de beraberinde oluşturmuş, böylece burjuvazinin tercihleri zamanla belirli bir düzeye doğru yönelmiş ve bu yönelim de sanat eserlerinin yaratım talebini öncesine göre olumlu bir biçimde etkilemiştir (Elias, 2000, s. 59). Bu noktada sözkonusu toplumsal yapı, kolektif karar ve anlayış, yukarıda sözü edilen kolektif faaliyet alanı olarak müziğin sanat tanımıyla birlikte talebini de yaratmıştır. Bu taleplerle yönlenen müzisyenler ve eserler dinleyici ve izleyicilere sanat anlamında yeniyi sunmuş ve öğretmiştir. Sanatçı, müziğindeki bu yeni malzemeleri giderek öyle çok kimseye öğretmiş ve aktarmıştır ki dinleyici, doğal bir eğitim ve kolektif bir talep sürecine girmiştir (Fubini, 2006, s. 97-106). Mozart, eserlerine ait kararlarında *homme du monde* (dünya insanı) tutumunu, tepki almak pahasına çekimser kalmayan bir karakterde sergilemiştir (Elias, 2000, s. 125). Mozart bu yeni döneme ait heyecanını ise şu cümlelerle ifade etmiştir:

“Yalnızca Salzburg’dan nefret ettiğim ve Viyana’ya karşı akıldışı bir sevgi duyduğum için burada olduğuma inanıyorsanız, yanlış düşünüyorsunuz. Burada kalmam gerektiğini söyleyen bir duygu var içimde. Daha Münih’ten ayrılmadan önce aynı şeyi hissediyordum. Burası harika bir yer, dünyada mesleğimi uygulayabileceğim yerlerin en iyisi. Bunu size herkes söyleyebilir. Burada olmaktan çok hoşnutum, bütün gücümle işe yaramaya çalışıyorum; amacımın olabildiğince çok para kazanmak olduğuna emin olmanızı rica ederim” (Publig, 2004, s. 215).

Mozart bu sözleriyle Viyana’yı özgürce sanatını yapabileceği, Becker’ın (2013) deyişiyle “kolektif faaliyet alanı” olarak seçmiştir. Bu alan aristokrasinin hegemonyasından kurtulduğunu ifade ettiği bu zamanda doğrudan para kazanmaya yönelik yeni eserler üretebileceği imkanları ona sunmuştur. Mozart, bu imkanları “anti-aristokrat” bir anlayışla *Don Giovanni* (1787) operasında⁵ diğer eserlerinden ayrı bir konumda değerlendirmiştir (Elias, 2000, s. 126). Burada Mozart, talep edilen “standart faaliyetleri” sorunsuz olarak yerine getirebilen entegre profesyonel tavrı sergilemişken diğer taraftan var olan sanat alanının süregelen yöntem ve uygulamalarıyla genel geçer (kanonik) prensiplerini bilinçli olarak reddeden bir uyumsuz sanatçı gibi davranmıştır.

5 Don Giovanni operasıyla ilgili bir değerlendirme konuşmasında Joseph Haydn “Benim bildiğim, Mozart’ın şüanda dünyanın en büyük bestecisi olduğudur” ifadesini kullanır (Kerst, 2005, s. 62).

Saraylı-aristokrat Avusturya Habsburg hanedanı, saray müziği ve bu ekolün egemen olduğu Viyana ve diğer şehirlerde ayrıcalık ve imkanlara sahip olmuştur. Bu alanda etkin olan edebiyatçılar, filozoflar ve müzisyenler, aristokrasinin ve onları takip eden şehirli burjuvanın beğenisini, takdirini ve desteğini kullanmışlardır (Elias, 2000, s. 18, 26). Sanat dünyalarının ortaklaşa faaliyetlerini etkileyen ve yönlendiren burjuva beğenisi, sosyal yapılanmada yeniyi güçlü kılmış, öte yandan da devam edegelen aristokrasinin siyasi otoritesine de sanatın evrimsel ilerleyişiyle hizmet etmiştir. Sanat alanlarındaki bu değişim ve olanaklar hem entegre profesyonel hem de uyumsuz olarak değerlendirilebilen Mozart'ın müziğinde göze çarpan bir yönelimi de oluşturmuştur. Bu yönelim, sanat dünyaları arasında bir başka deyişle farklı burjuvazi kesimlerindeki “yerleşik işbirliği ağları” (Becker, 2013, s. 71) sayesinde Alman-Avusturya, İtalyan ve Fransız burjuvazisinde yankı bulan ve Mozart'ın müziksel karakterinin naifliğiyle sentezlenen bir ifade olarak görülmüştür.

Döneminin katı Klasisizm üslubuna tezat teşkil edecek şekilde bu söyleyiş, Mozart'ın müziğinde kavramlara bağlı kalmayan, iç güdülerin yönlendirdiği bir duygu anlatımını hakim kılmıştır. Bu duygu ifadesi, Beaumarchais'nin 5 perdeli oyunu üzerinden yazdığı Figaro'nun Düğünü (K. 492, 1786), Mitridate, Re di Ponto (K. 87, 1770), Asconio in Alba (K. 111, 1707) ve Lucio Silla (K. 135, 1772) operalarında karşılık bulmuştur.

Bu örneklenen özgün anlatım biçimlerinde yer alan Mozart'ın biçim bestecisi sıfatıyla değerlendirilemeyen özelliği, müziğindeki işçilik ve dengeli anlatımın sınırlarının özgür ve özgün bir biçimde aşılmasını beraberinde getirmiştir. Her bir yapıtında bu özgürlüklü bakışın yeniden gerçekleşmesi onu, alışıl gelmiş sanat kalıplarının yöntem ve uygulamalarını gözardı eden ve doğruyu uygulama sonucunda oluşacak tepkileri umursamayan sanatçılar (Becker, 2013, s. 284) olarak tanımlanan uyumsuzlar sınıfına dahil etmiştir.

Uyumsuzlar, sanat dünyalarını kendi sanat anlayışlarına uygun faaliyetlerde işbirliği için harekete geçirdiklerinde başarılı olurlar. Buna paralel olarak sanat dünyası katılımcıları, eskiden bildikleri ve talep ettiklerine ait değişimleri kabul ederler ve yeni eskinin yerini alır (Becker, 2013, s. 295).

18. yüzyılda Klasisizm'in karşıtlıklar ilkesine paralel olarak oluşmuş bir konçerto biçimi ortaya çıkmıştır (Hodeir, 2011, s. 41-42). Bu durum bireye sanatını özgürce ifade ve temsil edebileceği serbestliği sağlamış ve “Mozart için biçilmiş kaftan” olmuştur (Attali, 2005, s. 64). Mozart'ın otoriteyi temsil eden gösterişli yapıdaki Fa Majör Konçerto'su (KV 459), tamamlandıktan altı yıl sonra 1790'da II. Lepold'un taç giyme töreninde ça-

İnmiştir. İki ay sonra Mozart, bu eserle tezat oluşturan bir karakterle Re Minör Piyano Konçertosu'nu (KV 466) bestelemiştir. Bu konçerto düzene karşı dramatik bir anlatım barındırmaktadır. Mozart 1785 ve 1786 yıllarında benzer karakterlerde üç yeni konçerto daha bestelemiştir. Alman müzikolog Alfred Einstein kitabında⁶ bu konçertolar için "ilk ikisi (KV 482 ve KV 488) sanki çok ileri gittiğinin Viyanalıları'a çok fazla güvendiğinin, toplumsal sınırları aştığının farkına varmış gibi bir izlenim veriyor insana" ifadesini kullanmaktan kaçınmamıştır (aktaran Elias, 2000, s. 53).

Müzik geleceğin habercisidir. Bir başka anlatımla "bugünden geleceği gösterir" (Attali, 2005, s. 15). Bireylerin ve insanlığın geleceğe bıraktığı mirasın ötesinde, yaşadığı çağa gelecekte haber verir. Bu sebeple aslında müzik güne ve geleceğe ait kolektif duyguları kaydeden ortak bir bellektir (Elias, 2000, s. 72). Mozart, bu belleğin yaratımında sanatını, dönemine ait kültürel ve sosyal düzen içerisinde, 19. yüzyılın tüm kuramlarından önce, burjuvazi ve aristokrasi kanonunun ortak onayıyla kolektif faaliyet olarak ortak hafızanın inşası yönünde kurgulamıştır. Bu ortak kanı Mozart'ın klasik dönem müzik biçimlerine hakimiyetinden, müziksel kültüründen, açık uçlu içsel imgelemi ile kanonik öngörüler arasındaki dengeyi kuran müziksel vicdanından ve bireysel müzik dilinden kaynaklanmıştır. Bu müziksel vicdan ve bireysel müzik dili, Mozart'ın toplumla iletişimini yine toplumdan beslenen özgün bir söyleyişle oluşturmuştur. Bu durumu Becker (2013), sanatı kolektif bir faaliyet olarak belirlediği Sanat Dünyaları kuramında açıklarken, sanatı oluşturan sürecin, bu ortaklaşa faaliyet olduğunu belirlemiş ve bu ortaklaşa faaliyete dahil olan dinleyiciler, konser salonları vb. toplumun diğer katmanlarını da söz konusu sürece dahil etmiştir. Neyin sanat olduğunu ise bu işbirliği sonucunda oluşan ortak kanı belirlemiştir. Bu ortak kanı ve hafıza Becker'in (2013) sanat tanımında neyin estetik olduğuna dair varılan felsefi bir karar olarak ortaya çıkmıştır (s. 38).

Kavramsal olarak "sanatsal deha" (Elias, 2000, s. 28), Mozart'ın sanatçı kişiliğinde, içsel yaratı imgelemini dengeli müziksel vicdanıyla yönlendirmelerden arındırmış; diğer taraftan bu deha yaratı dünyasını toplumsal kanonla, bir başka deyişle döneminin sanat dünyası ile uyumlu hale getirdiği yaşamında ortaya çıkmıştır. Özgün söyleyişleriyle Becker'in (2013) uyumsuzlar için işaret ettiği devrimci değişiklikler, kendi yeniliklerine uygun olarak toplumu harekete geçirirler. Mozart'ın özgün dili, bireysel beğeniyle ortaklaşa faaliyet arasında bir köprü niteliği taşımış ve oluşturduğu toplumsal uzlaş, döneme ait sanat dün-

6 Einstein, A. (1953). *Mozart: Sein Character; sein Werk* (3. Basım). Zürich / Stuttgart: Pan Verlag.

yalarında belirleyici bir etki bırakmıştır. Bu etki kimilerine göre Beethoven’ın habercisi olmuştur. Mozart’ın müzik dili aristokrasi ve burjuvazinin başat rolde olduğu toplumsal kanon tarafından ortaklaşa kabul edilmiş, aynı zamanda onun sanatsal vicdanıyla imge dünyasının uyumu da kolektif olarak sanat dünyaları tarafından sahiplenilmiştir.

Sonuç

Bestecilere yönelik biyografi çalışmaları, genel görünümü itibariyle bestecilerin yaşamlarının kronolojik bilgilerini ve eserlerini kapsamıştır. 19. yüzyıla kadar gelen süreç içerisinde müziğin tarihi geniş ölçüde, bestecilerin biyografileri ve eserlerine ait çalışmalarda tarihsel müzikoloji ve eserlerinin analizine ait çalışmalar da sistematik müzikoloji çerçevesinde oluşmuştur. 20. yüzyılda ise müzik ve bilim ilişkisi çok yönlü olarak ele alınmaya başlandığından dolayı, bestecilere yönelik çalışmalar disiplinlerarası bir çerçevede gerçekleşmiştir. Felsefi, estetik, sosyolojik, ekonomik, politik yaklaşımlarla oluşan bu geniş bağlam, bestecilerin yaşam biçimlerine ve müziğin oluşum süreçlerine bütünsel, detaylı ve eleştirel açıklamalar oluşturmuştur. Bu olanaklarla incelenen ve değerlendirilen besteci biyografileri, müziğin özgün anlatım karakterine uygun çok disiplinli bir yaklaşımla ele alınmıştır.

Bu bağlamda, bu çalışmada W. A. Mozart’ın biyografisinden seçilen ve müziksel karakterini yansıtan kesitler Becker’ın işlevsel sosyoloji kuramı Sanat Dünyaları’yla incelenmiştir. İnceleme sonucuna göre, Mozart’ın Klasik Dönem’i belirleyen bir besteci olarak sanat yaşamı da toplumsal yapıyı yansıtmıştır. Aristokrasinin egemen olduğu fakat burjuvazinin de güçlenmeye başladığı bu dönemde, Mozart’ın her iki sınıfla özgün sanatını yansıtır bir iletişimde olduğu görülmüştür. Mozart, müziğini (sanatını) Becker’ın tanımladığı biçimde ortaklaşa bir faaliyet olarak bu sözü edilen her iki kesimle birlikte oluşturmuştur. Sanat dünyalarına dahil olan bestecilerin iki farklı sınıfını oluşturan entegre profesyoneller ve uyumsuzlara ait davranış biçimleri de, Mozart’ın yaşamında ve sanatsal sürecinde yer almıştır.

Mozart, entegre profesyoneller tanımında yer alan beceri, sosyal yetenek, bilgi tecrübe ve kavramsal birikimlere sahip, talep edilen “standart faaliyetleri” sorunsuz olarak yerine getiren sanatçı davranışını sergilemiştir. Böylece Mozart, müziği doğrudan kazanç sağlamak amacıyla yapanlar ve kullananların ortaklaşa faaliyeti yerine getirecek örgütlü olma halini mükemmel bir biçimde uygulamış ve aristokrasiyle olan bağlantısında (bir başka deyimle katılımcıların ortak sanat faaliyetlerinde) sanat dünyası birikimlerini oluşturan, yönlendiren, davranış ve uygulama faaliyetleri bakımından sanat dünyasının

taleplerini ayrıcalıklı nitelikleri, yetenekleri ve tecrübeleri sayesinde yerine getiren ve kanonik olarak nitelenen eserleri üreten örgütlü, deneyimli, yetkin ve saygın konumunu Klasik Dönem sanatçısı olarak temsil etmiştir.

W. A. Mozart aynı zamanda aristokrasinin genel geçer müziksel üretim taleplerini, eserlerini özgürce ve süregelen kanonik prensiplerin aksine üretme kısıtlayıcılığı sebebiyle bilinçli olarak reddetmiştir. Bu tutumuyla Mozart, Sanat Dünyaları'nda yer alan uyumsuzlar sınıfının davranış biçimini sergilemiş, eserlerinin reddedilmesini bilinçli olarak kabul etmiş ve eserlerinin özgün biçim ve karakterini yükselmekte olan burjuvazinin beğenisine sunmuştur.

Mozart'ın sanat yaşamı, bir saray müzisyeni olması vasfıyla entegre profesyonel ve serbest çalışan sanatçı olmayı seçmesiyle de uyumsuzlar görünümünü içermiştir. Yaşadığı dönem itibari ile entegre profesyonel olarak davranmak mecburiyetinde olan Mozart, özgün karakterli belirleyici müziğiyle de uyumsuzlar sınıfına ait sanatçı davranışını eşzamanlı olarak sergilemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almamıştır.

Kaynakça

- Attali, J. (2005). *Gürültüden müziğe*. (G. G. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ayas, G. (2015). *Müzik sosyolojisi: Sorunlar yaklaşımlar tartışmalar*. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Becker, H. S. (1976). Art worlds and social types. *American Behavioral Scientist*, 19(6), 703–718 (<https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/000276427601900603>)
- Becker, H. S. (2013). *Sanat dünyaları*. (E. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Chrysander, F. (1863). *Jahrbücher für musikalische Wissenschaft*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Elias, N. (2000). *Mozart bir dahinin sosyolojisi üzerine*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Fubini, E. (2006). *Müzikte estetik*. (F. Genç, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Gilmore, S. (1988). Schools of activity and innovation. *Sociological Quarterly*, 29, 203–219. <https://doi.org/10.1111/j.1533-8525.1988.tb01251.x>
- Hodeir, A. (2011). *Müzikte türler ve biçimler*. (İ. Usmanbaş, Çev.). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Kerman, J. (1985). *Contemplating music*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Kerst, F. (2005). *Bir insan ve sanat adamı olarak kendi sözleriyle Mozart*. (M. Savaş, Çev.). İstanbul: Bileşim Yayınevi.
- Logier, J. B. (1827). *System der Musik-wissenschaft*. Berlin: Heinrich Adolph Wilhelm Logier.
- Muggleston, E., & Adler, G. (1981). Guido Adler's 'The scope, method, and aim of musicology,' (1885): An English translation with an historico-analytical commentary. *Yearbook for Traditional Music*, 13, 1–21. <http://www.jstor.org/stable/768355>
- Publig, M. (2004). *Deha'nın gölgesinde*. (İ. Özdemir, Çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Yöre, S. (2016). *Müzikolojiye giriş*. Yayımlanmamış ders notu, Müzikoloji Bölümü, İstanbul Üniversitesi, İstanbul.