



## RICHARD WAGNER'DE MÜZİK FELSEFESİNİN TEMELLERİ

### THE BASIS OF MUSIC PHILOSOPHY OF R. WAGNER

Emir ÜLGER<sup>1</sup>

#### Öz

Wagner, Alman bestecisi, müzik ve sahne sanatları alanında önemli bir estetik kuramcısıdır. Onun düşünce dizgesinde Alman mitoloji geleneği, mutlak idealizm ve diğer bir yönüyle de Schopenhauer'un pessimist felsefesinin izleri görülür. Wagner müzikli dramaları, Grek tragedya sanatının altın çağındaki sanatsal sentezi yeniden oluşturmak ideali ile ortaya çıkar ve bütün sanatların birlikteliğinden hareketle yeni bir birleşik sanatlar kavramını ortaya atar. Wagner, bu kuramını "*Gesamtkunstwerk*" olarak açıklar. Müziğin, şiirle olan sentezi sonucunda en yüksek trajik sanatın yeniden oluşturacağı ve bu sentez sayesinde sanatların yeniden özgürleşeceğine vurgu yapılır. Wagner, müziği, sadece müzik olarak ele almaz. Onda müzik "*kendinde ve kendisi için varlık*" alanı olarak değerlendirilir. Wagner müziği felsefi bir paradigma tarafından belirlenir. Bu paradigma, bazı dönemlerde Schopenhauer-Budizm bazı dönemlerde ise mutlak idealist bir noktada gelişir. Bütün operalarında var olan "*mitsel ve metaforik*" anlam katmanları ve "*sonsuz ezgi kavrayışı*" onun eserlerini "*geleceğin müziği*" olarak bugüne yöneltmiş ve Wagner ismini bestecilik yanında bir filozof olarak da anılma noktasına getirmiştir.

Sanatların ve kültürün çöküşüne bir deva olabilecek kurtuluşun yine ancak sanattan hareketle kurulacağına inanan Wagner çöküş çağının *nihilizmine* karşı yaşamsal bir *estetizasyonla "sanatsal nihilizmi"* ön plana çıkartmaktadır. Bu incelemede Wagner müziğinde var olan metafizik yaklaşım ve felsefi kavramların hangi düşünsel sistem ve yapısal dizgelerden kaynaklanıp geliştiğini, bu gelişimin sonunda Wagner müziğinin yeni bir *estetik kurama* dönüşerek müziksel ideayı, nasıl değiştirip felsefi temellere dayandırdığının analizi yapılmıştır. Bu noktada Wagner'in operaları salt bir opera olarak ele alınmaz, çünkü onlar özel bir felsefi ve estetik kuramın yansımalarıdır. Bu incelemede Wagner müziğinin idealist-metafizik içerik ve çağrışımlarla gelişerek "*İstencin Budistik Olumsuzlanması*" noktasında Schopenhauer ve Budizm ayrıca Aristoteles, Kant ve Hegel düşüncelerinden aldığı etkileri de tartışmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Müzik Felsefesi, Estetik, Wagner, Sanat Felsefesi, Müzik Estetiği

#### Abstract

Wagner is an important German composer and aesthetic theoretician. Both German mythology tradition, absolute idealism and the impressions of Schopenhauer's pessimist philosophy can be seen in his philosophical system. Wagner's musical drama emerge, with an ideal to revive the artistic synthesis in the golden era of Greek tragedy and puts forward a new combined form of arts, which is based on the belief that all forms of art can be performed together. Wagner explains this theorem as Gesamtkunstwerk. He emphasizes that synthesizing music with poetry will recreate high tragic art and all forms of art will regain their freedom thanks to this synthesis. Wagner does not deal with music merely as music. From his point of view, music is determined by a philosophical paradigm. This paradigm develops sometimes through Schopenhauer, sometimes through Buddhism and sometimes at an absolute idealist point. What has directed his works as "the music of the future" up to date is that he added mythical and metaphoric meanings to all of his operas, which has brought the name of Wagner to the point of being known as a philosopher as well as a composer.

In this research, we examined in which system and structural arrangement metaphysical and philosophical themes that were existent in Wagner music developed, how Wagner music turned into an aesthetic theorem as a result of this transformation and the philosophical basis of Wagner's featuring musical idea. At this point, Wagner's operas can't be considered as merely an opera. His music develops through idealistic metaphysical contents and connotations and it enables the period of volition's Buddhist negation, Schopenhauer, Aristotle, Kant and Hegel to be seen clearly in a work of music and his art.

**Key Words:** Philosophy of music, Aesthetics, Wagner, Art philosophy, Aesthetics of music

<sup>1</sup>Yrd.Doç.Dr., Başkent Üniversitesi, Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, [ulger@baskent.edu.tr](mailto:ulger@baskent.edu.tr)

*“Müzik, ruhun gizli bir matematiksel problemidir  
ve ruh onunla felsefe yaptığını bilmez.”*

*Leibniz*

### **Wagner: Bir Müzik Filozofu mu? Felsefe'nin Bestecisi mi?**

1813-1883 yılları arasında yaşayan Alman asıllı R. Wagner bir besteci olarak çağının sınırlarını aşan ve beraberinde pek çok tartışma getiren bir bestecidir. Onun müziğe olan ilgisi çağının diğer bestecilerinden farklı bir noktada gelişir. Wagner için müzik, salt bir eğlence ya da boş zaman geçirme görece daha zor çalışmalara bir başlangıç (Platon-Aristoteles) ya da pedagojik bir işlev yerine getiren hoş bir uğraş olmanın çok ötesinde, *“kendisinde ve kendisi için” bir varlık alanı olarak ideal ve en üstün sanat formunu ifade etmiştir* [Grey:1995:1-8].

Müzik tarihinde hiçbir besteci yoktur ki kendisinden sonra bu kadar derin ve radikal bir tartışma ve kamplaşma yaratmamış olsun. Bir kesim düşünür, besteci ve müzisyen onun yaptıklarını, düşüncelerini ve felsefi müzik ideallerini yüceltirken[Nietzsche: 1995:5&6] tam karşıt başka bir grup ise onu antisemitizm ve Hitler döneminin ya da faşizmin bir temsilcisi olarak görerek onu ve müziğini kişilik özelliklerinden bağımsız olarak değerlendirmeyip tüm çalışmalarını sert bir şekilde eleştirmekteydi[Adorno:1981:82-97].

Müzik tarihinde estetik ve düşünsel tarafı gelişmiş pek çok besteci vardır. Fakat bu bestecilerden hiç birisi Wagner kadar derin bir *“felsefi ve ideolojik”* kavramsal zinciri eserlerinde bu kadar başarılı bir şekilde aktaramamıştır. Çağının en büyüklerinden olan Beethoven bile Adorno'nun değimiyle sadece *müziksel devrimci idealin küçük bir prototipi* olarak kalmıştır.[Adorno:1976:63]. Wagner 18 ve 19.yy. kompozisyon alanında yetkin isimlerin<sup>2</sup> hepsinin ötesinde idealist bir *“felsefe ve müziğe”* yönelir. Bir tarafta *Alman romantizmi ve mutlak idealizm* diğer tarafta *istenç metafiziği* ile gelişen düşünce sistematiğinde müzik, felsefi bir fikir olarak değerlendirilir ve *“insan ve varlığa”* dair topyekün bir sorgulamaya dönüşür. Wagner, *“sonsuz-ezgileri, leit-motif tekniği, mutlak müzik fikri, topyekün sahne eseri “gesamkunstwerk”* ile müzikal anlatım olanağını ve müziksel düşüncenin mutlak gerçekliğe eklenmesi sürecinde bir *filozof-besteci* olarak çağının çok ilerisinde bulunur ve pek çok sanatçıyı, kral, entelektüel ve özellikle de Nietzsche'yi derinden etkiler. [Nietzsche:1995:17-19].

Wagner için müzik, müzik olmanın ötesinde felsefi bir düşüncenin ifadesi olarak okunur. Onun müziğinde ve operalarında çeşitli felsefi sistemlerin yapısal olarak izleri-metaforları ve sembolleri bulunur. Aristoteles, Hıristiyanlık, Schopenhauer, Budizm ve Hegel etkisi onun müziğinde çeşitli dönemlerde değişen etkiler göstermiştir. Bu etkiler *“müzik-şiiir, dram ve sonsuz ezgiler”* arasındaki karşıtlıklara paralel sürdürülmüştür.

Bu incelemede Wagner müziği ve yazdıklarından hareketle bir okuma gerçekleştirmek istenmiştir. Wagner müzikli dramaları ve operalarının düşünsel-felsefi ve müzikal anlamlarının

<sup>2</sup> Müzik tarihinde müzik estetiği ve felsefi gelişim bakımından Wagner'e kadarki dönemde önemli kavrayışlara sahip olan önemli besteciler şunlardır: *Bach, Handel, Haydn, Mozart ve özellikle Beethoven.*

analizine bağılı olarak bu bestecinin müziğinde çeşitli felsefi sistemlerin çarpıştığını, bunların çoğunun bazı durumlarda Wagner tarafından farklı dönemlerinde farklı öncelikler ile gerçekleştirildiğini, bu müzikal eserlerin, felsefi etkilere bağılı gelişen birer felsefi praxisler olarak okunabileceği olgusundan hareketle “Wagner’in müzik felsefesi”nin temellerini anlamak ve açıklamak istemektedir. Bu noktada şu sorulara da cevap aranacaktır. Wagner’in müzikte amacı, müzikal bir fikirden mi kaynaklanmakta yoksa felsefi bir paradigmadan mı kaynaklanmaktadır? Wagner, mutlak müzik ideası ile aslında ne yapmak istemiştir? Onun müzikal ya da felsefi amacı nedir? Bu idealin köklerinde hangi isimler ya da kavramlar bulunmaktadır? Bir besteci olarak felsefeye olan aşırı eğiliminin kökeninde hangi kavramsal alt yapı bulunmaktadır? Onda müzik, salt müzik olmanın ötesinde ve operaları salt bir opera olmanın ötesinde neyi temsil eder? Bu operalar, hangi felsefi sistemlerin etkisi altında gelişmekte ve hangi müzikal ideayı yansıtmaktadır? Sanatların topyekün birliği ideali “*gesamkunstwerk*” yüzlerce yıl önce dağılan Grek tiyatrosunun birliğini yeniden kurulabilir mi? Bu devrimsel hareketin, Latin ırkının sürekli küçümsediği Almanlar tarafından yapılması, Alman ırkına kültürel bir yol gösterici ve geç kalmış bir reformcu olma ayrıcalığı verebilir mi? Bu ayrıcalıklı devrimi gerçekleştirecek tek isim Wagner midir? Wagner, bir kültürel reformist ve devrimci midir? Yoksa tutarsız ve sıradan-abartılı bir besteci mi? Wagner’in yapmak istediği poetik ideal “*müzik ve şiir*” sanatlarının yeniden birleştirilmesi düşüncesi, Aristotelesçi idealin gerçekleştirilme çabası olarak okunabilir mi? Ona göre devrimci ve dejenere olmayan müzik ve müziksel düşünceler öncelikle hangi felsefi ilkeye dayanmalıdır?

Ve son olarak Wagner ismi sıradan bir besteci olmanın ötesinde “*praxis bir müzik filozofunu*” temsil eder mi?

### **Schopenhauer’la Tanışma**

Wagner müzikli dramlarıyla düşünsel bir evrim çizgisi göstermektedir. Bu evrim, gençlik döneminin sonlarında daha netlik kazanır. İlk döneminde müziğe dair fikirleri net olmayan bu bestecinin düşünceleri Schopenhauer felsefesiyle tanıştığında daha netlik kazanmaya başlar. Wagner’in daha sonra kendisi ne kadar inkar etse de üzerinde en derin etki bırakan filozofların başında Schopenhauer gelir [Wagner:1994a:87].

Schopenhauer etkisi onda istencin *budistik olumsuzlanması* noktasında zihnindeki sanat idealine uyduğu kadar yaşamış olduğu olumsuz tecrübeleri de açıklamaya yetiyordu. Önemli olan yaşantının içinde var olan “*acı*” kavramının<sup>3</sup>, kötümserliğin ve evrenin temel ögesinin “*amaçsız bir irade olduğu*”nun kavranmasıydı. Varlığın temelinde “*akılsal, teleolojik ve pozitif diyalektik*” bir sistem olmadığı gibi insan iradesinin sürekli isteyen iradi dürtüsü, istemeye köle olmuş bir kültürü de

<sup>3</sup> Kötümserlik ve acı konusunda ilk döneminde Schopenhauer’un derin bir şekilde etkisinde olan Nietzsche de Wagner ile Schopenhauer’dan aynı etkiyi almıştır. Nietzsche, bu konuda “*öldürmeyen şey daha kuvvetli kalar*” derken hem acı kavramının gerçekliğine ve yaşamsal estetikasyonda oynadığı role değinmekte hem de acıdan hareketle yeni bir “*güç istenci*” kavrayışına ulaşmayı sağlayan, irade metafiziğini aşarak kendi “*güç istenci*” kavrayışının da yolunu açmaktadır. Bu noktada Wagner ve Nietzsche radikal bir Schopenhauercedur.

şekillendirmektedir. Batı kültürü de bu kör istencin tutsaklığında ve değerlerinde yaşamayı tercih etmişti. Wagner, öncelikle içinde yaşadığı kültürün gelmiş olduğu noktadan, *decadence* bir kültürel yozlaşmadan ve ekonomik sömürüye bağlı sanatsal değerlerin çökmesi karşısında rahatsızlık duyan bir entelektüeldi. 1830-1848 ihtilallerine ateşli bir devrimci olarak katılan ve pek çok kez ülkesini siyasi zorunluluk gereği terk etmek zorunda kalan bu devrimci besteci, henüz fikirlerini müzikal anlamda aktarmaktan uzak bir noktada bulunmaktaydı.

19.yy genel anlamıyla bir sosyal ve kültürel değişim dönemi idi. Kültürel çöküş, yaşamda anlam kaybı, kapitalizmin yükselişiyle tüm sanatsal değerlerin ticarileştiği bir dönemde Wagner'in Yunan sanatının o altın dönemlerine yeniden dönebilme hayali biraz saf kalmaktaydı. Dağılan ve parçalanmış sanatların birliğini Wagner yeniden kurmak istemektedir.[Nietzsche: 2009:101]. Wagner, kültür ve Alman ulusunun sanatsal, felsefi ve bilimsel keşiflerinden ve kat etmiş olduğu ilerlemeden memnundu fakat Alman ulusunun bu çöküş çağına deva olacak *estetize bir devrim* adını atabilecek tek ulus olduğunu düşünmekten de kendisini geri alamıyordu [Wagner: 1994a:98] [Nietzsche: 2009:101].

Wagner'in felsefi olarak fikirlerini etkileyen ve değiştiren en kuvvetli etki Schopenhauer'dan gelir. Schopenhauer, kişisel olarak Wagner'le bir kez görüşmüştür fakat onun üzerinde etkisi çok kuvvetli olmuştur. Bu etki daha çok Schopenhauer'un felsefi ana yapıtı olarak kabul edilen "*İrade-İstenç ve Tasarım Olarak Evren*" adlı eserinden hareketle gerçekleşir. Schopenhauer'un eserindeki bu metafizik temellendirmeler Wagner'in özellikle "*Tristan und Isolde ve Parsifal*" operalarında çok kuvvetli belirleyici temalar olurlar.

Schopenhauer felsefi sisteminde baskın olan kavram "*irade*" kavramıydı. Ona göre bu evren, amaçsız ve rasyonel bir akılla kavranamayacak bir iradenin temsiliydi. Hegel'in aksine Schopenhauer, varlığın temelini akılsal bir kavramla değil tam tersine "*akıl dışı*" bir kavramla açıklamak istemişti [Schopenhauer:2005&25:75]. Kant'ın epistemolojide yarım bıraktığı uçurumu Hegel'in aksine Schopenhauer, estetik bir sentezle aşmayı düşünmüş ve felsefi sistemini estetize bir sürece dönüştürerek Nietzsche'ye giden yolu da açmıştır. Schopenhauer sanat düşüncesinin ana hatlarını "*İrade-İstenç ve Tasarım Olarak Evren*"de belirtir. Bu eserin önemli bir yerini iradenin nesnelleşmiş olduğu bir alan olan *sanat ve sanatlar yapılanmasına* ayırır. Bu sanatlar *iradenin nesnelleşme sürecinde* analiz edilir ve yapısal olarak en önemli aşamaya *müzik* yerleştirilir [Schopenhauer:2005:52].

Schopenhauer sanat kuramı ve ontolojisi temelde Platoncu idealist bir sanat kuramına dayanır. "*Sanatın nesnesi, Platon'un anladığı anlamda ideadır başka bir şey de değildir*" [Schopenhauer:2005 &49:177] derken sanat eserinin düşünsel tasarımı noktasında, düşüncenin ve ideanın bir sanat eserinde nesnelleşme sürecini ontolojik bir tavırla geliştirerek sanatı, idealist bir noktaya çıkartıyordu. Bu ontolojiye bağlı olarak gelişen sanatları Schopenhauer "*mimarlık, resim, trajedi ve müzik*" olarak

sıralar. Bu sanatların sıralanması da yapısal olarak ideayı yansıtmadaki üstünlüklerine göredir. Müzik, bütün sanatlardan özel ve ayrıcalıklıdır çünkü: “*müzik sanatı, bütün diğer sanatlardan kopuk, tek başına durur....Müzik ideaları dikkate almadığından görüngü dünyasından büsbütün bağımsızdır. Dolayısıyla müzik, ideanın kopyası değil; istemenin kendisinin kopyasıdır... Müziğin diğer sanatlardan üstün olmasının nedeni budur* [Schopenhauer: 2005:52&196]. Müzik, iradenin doğrudan yansımasının en başarılı gerçekleştirildiği sanat alanını temsil etmekteydi. Bu sanat, doğrudan fenomenin ötesine geçebilmekte ve varlığın gerçek yapısını “*numeni*” nesnelleştirmektedir. Kant’ın akla sınır koyduğu ve duyusallığın apriori formlarına uygulanarak elde edilen epistemolojik bilgi gelişiminde asla bilemeyeceğimiz bir alan olarak belirlediği “*kendinde şey-numen*” alanını Schopenhauer, sanatsal bir estetizasyonla aşar ve sanat aracılığıyla bu alanının görünür kılındığına vurgu yapar. Bu sanatlar içinde, “*kendinde şey’i*” doğrudan ve dolaylımsız kendinde gösteren sanat türü şüphesiz “*müzik*” sanatıdır. Schopenhauer’a göre diğer sanatlar gölgelerden söz ederken müzik, Platoncu ideayı doğrudan ve dolaysız kendisinde nesnelleştiren bir sanattı ve bundan ötürü ontolojik açıdan çok değerli bir konumdaydı.

Bu noktada Wagner, Schopenhauer’cu felsefi paradigmayı, kendi kuramsal ve praxis çalışmalarına temel kabul ederken şu ilkeleri öncelikle benimser:

1: *İrade metafiziği*

2: *İstemin reddi*

3: *feragat*

4: *Pessimizm ve acı*

Bu ilkeler Wagner sanat kuramının ve müzik düşüncesinin omurgasını oluşturur. Hem yaşamsal duruşuna hem de sanatsal düşüncesinin temeline Wagner, Schopenhauer felsefesini kuvvetli bir şekilde yerleştirir. Böylece Wagner müzik estetiğinin en belirleyici temasını oluşturur. Bu idealist estetiğin temelindeki bir şekilde aslında Platon bulunur. Müziğin, şiirle olan sentezinin en üst noktada mutlak müziğe yönelerek ideayı yansıtmaya Platoncu paradigmanın yanına Aristoteles’in poetika kuramı da eklenir.

Schopenhauer’un müzikle ilgili olarak sıra dışı bir “*müziksel bilgi, yetenek ya da beceri*” görülmez. Düşünce tarihinde müzikle ilgili filozofların bir şekilde müziğin içinde olduklarını görürüz. Örneğin Pythagoras, İbn-i Sina, Farabi, Nietzsche veya Adorno bir şekilde müzik felsefesi üzerine düşünceler geliştirmelerinin yanı sıra aynı zamanda müziğin ya “*teorik ya da kompozisyon*” alanında uzmanlardır. Örneğin Pythagoras tel uzunluğu ve ses genişliği arasında bağıntıyı kuramsal olarak bulmuş, müziğin armonik ve matematiksel temellerinde önemli bir yer edinmişti. İbn-i Sina, Armoni üzerine önemli bir kitap kaleme almış başarılı bir teorisyendir. Farabi, günümüze kadar kalan besteleri olan hem teorik hem de besteci yönü olan bir müzik düşünürü ve bestecisidir. Nietzsche, bestecilik denemeleri yapmış pek çok eser yazmıştır. Yine Adorno çok başarılı bir piyanist, Schoenberg’in öğrenciliğini yapmış önemli bir müzik teorisyenidir. Bu düşünürlerin müziği yaşamlarına kuvvetli bir

şekilde soktuklarını görmemize rağmen Schopenhauer bunların dışında, müziğe teknik ve kuramsal anlamda yaklaşmadığı gibi Mozart besteleri dışında da bir bilgiye de sahip değildir. Fakat değerlendirmeleri pek çok müziksel devrimin ve düşüncenin temelinde yer alarak önemli pek çok düşünür ve besteciyi derin bir şekilde etkilemiştir.

### **Aristoteles ve Wagner: Müzik ve Şiir Sentezi**

Aristoteles'in sanat kuramı temel olarak hocası Platon'un mimesis kuramına dayanır. Aristoteles, sanatı doğrudan fayda sağladığı için değil, ama özgür ve soylu yurttaşa yakıştığı için önemsemekte ve eğitimde yer verilmesi gerekliliğine vurgu yapmaktaydı. Sanatın pedagojik, akılsal, epistemik ve etik yönü bulunmaktadır. Bu noktada Aristoteles sanat ve sanatsal yaratmanın doğası hakkında hocası Platon'dan farklı düşünmektedir. Ona göre sanat ve sanatsal eser yaratma, poetik bir yaratı, önemli bir entelektüel faaliyet ve bir varlığa getirme olarak kabul edilir.

Aristoteles Metafizik'te [VI 1025b] insanın üç temel etkinliği olduğunu dile getirir. *Bilme, yapma ve yaratma*. Bilmeyi teorik, eylemi pratikte ve yaratmayı poetika'da görürüz. Teorik bilmenin en üstünde metafizik bulunur. Prote philosophia, teorik alanın asıl hedefi hakikate ve ilk nedenlere yönelmiştir. Eylem alanı için Aristoteles üç ethika'dan bahseder: "*Büyük etik, "Nikamakhos'a etik, ve Eudemos etik.*" Fakat Aristoteles'in "poetika"sı neredeyse yarım kalmış bir projedir. Günümüze kalan *poetika* adlı eser orjinalinin çok azını oluşturduğu gibi, sadece şiir kuramını dile getirmekte ve diğer sanatlarla ilgili değerlendirmeleri ve komedyayı barındırmamaktadır. Bu haliyle de Aristoteles'in genel felsefi sisteminden hareketle bir sanat-poetika kuramı oluşur. Bu oluşumun en büyük hedefi sanatların birliği ve şiir sanatından hareketle bütün sanatların etik bir içeriğe sahip olarak temelde tragedyadan hareketle değerlendirilmesini içermektedir. "*Şiir sanatı, şairlerin karakterlerine uygun olarak iki yönelge alır: çünkü ağırbaşlı ve soylu karakterli şairler, ahlakça iyi ve soylu kişilerin iyi ve soylu hareketlerini taklit ederler. Hafifmeşrep karakterli şairler ise bayağı tabiattaki insanların hareketlerini taklit ederler*[Aristoteles:2007:IV-4].

Aristoteles'e göre *tragedya, ahlaksal bakımdan ağır başlı, başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir eylem taklididir*" [Aristoteles:2007:VI:29]. Bu noktada Aristoteles sanatın özde taklit olduğu düşüncesini sürdürür. Tragedya, bir eylem taklididir, fakat hangi tür eylemlerin? Ona göre bu taklit şüphesiz, etik ve ahlaki olanın taklidini içerir. Aristoteles göre tragedyanın önemli bir işlevi de arınmadır. "*Tragedyanın ödevi uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu, tutkularından temizlemektir*"[Aristoteles:2007:VI-2]. Böylece tragedyanın bir işlevli daha açığa çıkar "*katharsis.*" Böylece kişi kendisine zararlı olan *korku ve acıma* gibi duygularda kurtulmakta ve ruhsal bir dengeye ulaşmaktadır. "*Aslında bütün sanatların görevi, insanda estetik haz uyandırmak değil; etik bir haz doğurmaktır. Bu etik haz, ruhumuzun arınması, boşalmasıyla meydana gelir* [Tunalı: 1983: 116].

Aristoteles'e göre bir tragedyanın altı öğesi vardır. Bu öğeler Tragedyayı belli bir şiir türü olarak nitelendirirler. Bunlar: *Öykü (mytos), karakterler, dil, düşünceler, dekor ve müzik.*"

[Aristoteles: 2007:1450a:23]. Aristoteles, sanat kuramında şiir ve tragedya'ya sanatların birliği ve sentezi noktasında ayrıcalıklı bir yer verilir. Ona göre şiir ve tragedya özde aynı kaynaktan gelerek tinsel bir yön kazanmaktadır. Ona göre tragedya sanatını oluşturan sanatların içinde en önemli sanat müziktir. “*Tragedya sanatını zenginleştiren araçlar arasında geri kalan öğelerin en önemlisi müziktir*”[Aristoteles:2007:VI-16].

*Müzik bu noktada tragedyanın en önemli tamamlayıcısı olarak kabul edilir ve yüceltilir. “temizlenme veren melodiler de bütün insanlara saf bir zevk verir”* [Aristoteles:1993: VIII-7]. Bu noktada müziğin sağladığı “etik ve estetik haz” sayesinde insan arınma duygusuna daha fazla yaklaşır. Bu noktada müzik sanatının ayrıcalıklı yeri, onun eğitimde kullanılmasıyla da açığa çıkar. Bu noktada müzik entelektüel ve özgür kişinin “*Zamanlarını ussal etkinlikler ile geçirerek değerlendirebilmeleri ve kendilerini yüceltebilmeleri için gerekli olan eğitimin bir bölümüdür* [Aristoteles: 1993:VIII,1-4]. Bu anlamda müziğin her şeyden önce bir araçsallığı dile gelmekte ve müzik, görece daha zor ve entellektüel çalışmalar için bir ön basamak olmaktadır. “*Bazı filozofların, melodileri her birine karşılık bir harmoni olmak üzere ahlak, hareket ve heyecan ifade edici melodiler olarak ayırmalarını kabul ediyoruz. Fakat daha ileri giderek biz müziğin bir değil, birçok faydaları bakımından incelenmesine, yani eğitim, ruhu temizleme ve fikir zevki, dinlenme, eğlenme bakımlarından incelenmesine taraftarız* [Aristoteles:1993:VII-3].

Aristoteles, tragedyanın dağılması sonucunda bütün sanatların ayrı düşerek kendi yollarında ilerlemeye başladığını ve Grek tiyatrosunun altın dönemlerinin ve sanatlar birliği sentezinin dağıldığını dile getirmekteydi. Bu evrimleşme süreci tersine çevrilebilir mi? Wagner’in kafasındaki kültürel ve sanatsal devrim düşüncesinin merkezindeki sorunu da bu oluşturmaktadır. Wagner bu noktada Yunan tragedyasının müzikle sentezlenen bu yapısıyla yüzlerce yıl sonra yeniden doğması için kültürel bir devrimci olarak savaşmakta ve bu noktada Aristoteles’ten büyük bir ilham almaktaydı.

Wagner’in şiir sanatını ayrıcalıklı bir yer vermesinin iki temel nedeni vardır. Birincisi Grek felsefesinde var olan Aristotelesçi değerlendirmeler bir diğeri de Alman Romantizminden gelen etki. Wagner üzerindeki “*tragedya ya da müzikli dram*” düşüncesinin temeli de Aristoteles etkisinden kaynağını alır. Bilindiği gibi Wagner, Nürnbergli Usta Şarkıcılar operası dışında komedi içerikli hiçbir eser yazmamış ve eserlerinin geneli “müzikli dram” noktasında trajediye dayanarak özellikle yüceltme duygusunu içermekteydi. Wagner’in üzerindeki şiirle ilgi etki Alman Romantiklerin üzerindeki etkiye benzer. Örneğin Schelling, şiir sanatı hakkında şöyle düşünmekteydi: “*Tin felsefesi, bir estetik felsefesidir....Şiir sonunda başlangıçta olduğu şey olacaktır: Yani insanlığı eğiten bir öğretmen; çünkü, o zaman, artık ne bir felsefe, ne bir tarih olacak; tek başına edebiyat bütün öteki bilim ve sanatları aşip yaşayacaktır*”[Tunalı:1983:96]. Schelling’in bu açıklamaları *romantik felsefe* geleneğinin genel bir özeti gibidir. Romantik felsefenin şiire verdiği önem ve ayrıcalık, Aristoteles’in yaptığı ayrımına benzemektedir. Bu tespitlerin ortaya çıkardığı estetik kuram Wagner’in şiire öncelik veren eğiliminin, dolaylı olarak kökeninde bulunacaktır.

### **Bühnenweihspiel (Sahneye Adanan Oyun) Tristan – Parsifal<sup>4</sup>**

Wagner'de Schopenhauer'un en kuvvetli etkisi *Tristan und Isolde* ve son operası *Parsifal*'de çok kuvvetli bir şekilde görülür. Özellikle *Parsifal*'de, Schopenhauer'cu, "şefkat-acılamak" erdemi en belirleyici temel kavramdır. Bu kavramlar *Parsifal*'de de temel belirleyicidirler. İrade-arzu, istemden kaynaklanır. Bu istem, bir şeyin eksikliği karşısında gelişir ve bu eksiklik bir "acı" kaynağıdır. Her istemi yerine getirmeye çalışan kişi bu sonsuz istemin gereklerini yerine getirme yarışında sonunda yorulur. Çünkü istemi, onun isteklerini sürekli yerine getirerek tatmin edip sonlandıramaz ve mutlu da olamayız. Aksine, bunu yaptıkça istemeye daha fazla esir oluruz. İçinde yaşadığı Batı kültürünün gelişiminde de bir eksiklik gören Schopenhauer'un belirlemelerine Wagner de katılır [Wagner:1995a:56-67]. Çünkü batı kültürü, yaşama iradesini "yüceltmeye" çalışmıştır. Batı kültürü, daha "fazla bilgi, daha fazla zenginlik, daha rahat bir yaşam" yaratmayı düşünerek aslında istemin daha fazla kontrolüne girmiş ve ona daha fazla esir olmuştur.

Wagner üzerinde Schopenhauer'un en kuvvetli etkisi *Tristan und Isolde* ve son operası *Parsifal*'de çok açık bir şekilde görülür. Özellikle *Parsifal*'de Schopenhauer'cu, "şefkat-acılamak" erdemi en belirleyici temel kavramdır. Bu kavramlar *Parsifal*'de de temel belirleyicidirler. İrade ve arzu, istemden kaynaklanır. Bu istem, bir şeyin eksikliği karşısında gelişir ve bu eksiklik te bir acı kaynağıdır. Her istemi yerine getirmeye çalışan kişi bu sonsuz istemin gereklerini yerine getirme yarışında sonunda yorulur. Çünkü istemi, onun isteklerini sürekli yerine getirerek tatmin edip sonlandıramaz ve mutlu da olamayız. Aksine, bunu yaptıkça isteme, daha fazla esir oluruz. İçinde yaşadığı Batı kültürünün gelişiminde de bir eksiklik gören Schopenhauer'un belirlemelerine Wagner de katılır. Çünkü batı kültürü, yaşama iradesini "yüceltmeye" çalışmıştır. Batı, daha fazla "bilgi-zenginlik ve daha rahat bir yaşam ve dünya yaratmayı düşünerek" aslında istemin daha fazla kontrolünde ve ona daha çok esir olmuştur.

Wagner'e göre, istencin nesnelleşmesini ancak müzik ve müzikli dramalar sağlar. Bu noktada sahne evrende hakim olan İradenin önemli bir temsil ve nesnelleşme yeridir. Wagner'in *Bühnenweihspiel (sahneye adanan oyun)* kavrayışının altında ayrıca Aristotelesçi, tragedya sanatının birliğini, topyekün sanatsal birlik olarak gören anlayış da bulunmaktadır. Aristoteles, şiir kuramında tragedyayı şiirsel sanat olarak, hem yüceltmiş hem de bütün sanatların doğduğu bir kaynak olduğunu ileri sürmüştü. Bu kuram, tragedyayı yüceltirken aynı zamanda, sahneyi ve sahnede cereyan eden olay örgüsünü, dolayısıyla sahne sanatlarını kutsarken, bütün sanatların "kolektif birliğini" de dile getirmektedir [Wagner:1994a:34].

Wagner anlaşıldığı gibi sahneye büyük önem vermekteydi. Ona göre evrenin ya da insanlığın başı ve sonu temasını ele alan Ring serisinden *Parsifal*'e kadar bütün eserlerinde "sahne" önemli bir mekansal kategori olmuştur. Çünkü sahnede somutlaşan olgu, evrensel bir temanın nesnelleşmesinden

<sup>4</sup> R. Wagner'in müzik estetiği ve felsefi kuram açısından derin etkiler ve tartışmalar yaratan en önemli iki operasının adı. *Tristan und Isolde 1865 & Parsifal 1865*



ibarettir. İradenin nesnelleşmesi, ancak sahnede, ona uygun müziğin bestelenmesi sonucunda izleyicinin alımlama sürecinde ortaya çıkan bir zihinsel kavrayıştan ibarettir. Bu zihinsel kavrayışta Wagner, izleyicinin beğenisini, isteğini değil felsefi temaya ve sistemin ana savlarına önem vermektedir. İzleyiciyi yormak-sıkmak, eserinin beğenilip beğenilmemesi gibi subjektif değerlendirmelerden çok felsefi ve estetik ilkeler onun için çok daha öncelikli ve önemli kuramsal ilkelerdi. Operalarının süreleri alışılmış operaların neredeyse iki katı olan Wagner operalarının bu kadar uzun olmasının bir nedeni de izleyiciyi “aklı ve duygusu” ile tamamen dramın içine girmesini sağlamaya yönelikti. Fakat bu dramların hiç birisinde izleyicinin düşünsel eğilimi ve “istediği” son değil aksine “istemi” “olumsuzlayan” bir son gelmekte ve izleyiciyi daha da sarsılmaktaydı. Aslında Wagner bu sarsıcı etki ile amacına da ulaşıyordu. Hedefi, zaten izleyiciyi bu sayede “düşünme eylemine” çekmekti. Ortaya çıkan sonuç, saatler süren bir opera, sabırla izlenen bir sahne eseri, müziğin bitmeyen senfonik ilerlemesi, leit-motifler, olağan üstü bir şiirsel yazım ve Wagner zekasının en sonunda ortaya koyduğu olumsuzlama teması.

Wagner gelinen noktada başlamış olduğu yerededir: Nihilizm! Anlaşıldığı gibi “kurtuluş”, ancak nihilizme dönülerek kavranılabilir. Hiçliği fark etmek ve hiçliğe teslim olmak noktasında, istemin tüm dayatmalarına karşı koyarak bir özgürleşme gerçekleştirilebilir. Wagner, genel olarak operalarının çoğunda “istenci” yenme yönünde librettolar oluşturmuştur. *Uçan Hollandalı, Tannhauser, Lohengrin, Ring das Nibelungen (Das Rheingold, Walküre, Siegfried, Götterdammerung) Tristan ve Parsifal* adlı eserlerinde geleneksel opera konularının basit gelişme serimlemesinin çok uzağında, “isteme” ters düşen “değer” ve gelişmeleri ön plana çıkartmıştır. Geleneksel anlamda olması istenen mutlu sonlar değil, trajik-yüce bir değere bağlı var olan, “vazgeçme ve olumsuzlama” teması görülür. Fakat bu operalar içinde Schopenhauer etkisinin en net görüldüğü eserler kuşkusuz *Tristan ve Parsifal*’dir.

*Tristan und Isolde* operası Wagner’in tüm sanat yapıtları arasında hem müzik maddesi hem de dili açısından sanatının doruk noktasını oluşturdu. Wagner bu eseri için “*ne opera ne de müzikli dram*” demiştir [Wagner:1995 a:V-69]. Bu operası sanatsal idealin ötesine geçebilen bir eserdir. Aynı şekilde Parsifal’de de bu etkileri görürüz fakat bu eserde *nihilizmin* etkisi daha kuvvetlidir. Parsifal, doğrudan nihilizmi, yani “hiçliği” ele alan bir eserdir. İstencin yenilmesi ve mutlak hiçliğin kavranması ile ancak kurtuluşa ulaşılabilir. Wagner bunu Parsifal örneğinden hareketle aslında bütün insanlığı öğütler.<sup>5</sup> Bu

<sup>5</sup> Wagner’in Parsifal operası için duygu ve düşünceleri diğer eserlerinden tamamen farklıdır. Bu eserde Wagner sıradan bir sahne eseri ya da opera yazdığını düşünmez. Ona göre bu eser kendi içinde felsefi bir düşüncenin topyekün ele alındığı aynı zamanda kutsal bir değere de sahip olan metafizik bir eserdir. Wagner, bütün estetik ilkelerini bu eserde belirli bir kategori içinde nesnelleştirmiştir, fakat bu eserle ilgili olarak özel bir vasiyeti de bulunmaktadır. Bu vasiyet Parsifal operasının sadece bu eserin ilk sahnelendiği mekan olan Bayreuth Operası dışında hiçbir yerde ve sahnede oynanmaması ve ikinci olarak da bu eserini başında-ortasında ya da sonunda seyircinin asla “alkışlama” eyleminde bulunmaması ve salonu sessiz bir şekilde terk etmesi yönündedir. [Wagner:1994: Religion and Art, içinde Hans von Wolzogen’e yazdığı mektup, Palermo 13 March 1882, s.287-291]

eser, sıradan bir opera olmanın ötesinde nihilizmin ve budizmin, Schopenhauer ve Hıristiyanlığın sentezlenmiş bir felsefi meditasyonundan başka bir şey değildir.

### Geçmiş Dönüş: Mit ve Mitoloji Olarak Tarihin Kendiliği

Wagner müziğinde ve müzikli dramlarında etki yaratan önemli temel öğeler yapısal olarak birbirine derinden bağlıdır. Bu bağlantıda “*müzikal anlatım, müziksel dil-düşünce, müzikli dram, sonsuz müzik, leit-motif tekniği ve şiir kuramı*” belirli noktada eserin psikolojik algısını kuvvetlendirmek için özenle bir birine bağlanır ve geliştirilir. Bu noktada önemli bir diğer öğe de “*mit*”dir.<sup>6</sup>

Wagner, operalarının neredeyse tamamı mitseldir. Konular neden mit’lerden seçilir? Mit, bizi tarihe yönlendirir fakat bu tarih geçmiş değil aslında içinde yaşadığımız bir gerçekliktir. İnsanlık, doğadan kopmuş ve yarattığı kültür-uygarlık ve tarihin içinde yaşamaya başlamıştır. Zamanla, tarih dediğimiz şey mit, mit dediğimiz şey de tarihe dönüşmüştür. Bu konuda daha nesnel değerlendirmeler Barthes, ve yapısal antropoloji ışığında C.L.Strauss tarafından da yapılır. Strauss da Wagner düşüncesine benzer bir şekilde “*mit’in, tarih haline gelme sürecine değinir* [Strauss: 2013:67-75].

Ayrıca “*tarih ve şiir*” arasında da bir ilişki vardır. Bunun ilk örneğini Aristoteles’te görürüz. Aristoteles, bu düşüncesiyle Wagner’e bir noktada daha destek olur. Tarihi, şiir ve tragedya sanatını kullanarak nesnelleştirme eğiliminin kökleri Aristotelesçi poetika kuramına kadar geriye gider. Bu konuda şöyle düşünmekteydi Aristoteles: “*Şiir, tarih eserine göre daha felsefi olduğu gibi, daha üstün olarak da değerlendirilebilir; çünkü şiir daha çok genel olanı, tarih ise tek olanı tasvir eder*”[Aristoteles:2007: IX:3]. Tarihçi, daha çok gerçekten olan şeyi ifade eder, şairse olabilir olan şeyi ifade eder [Aristoteles: 2007:IX:2]. Homeros’un önemli bir tarihçi ama aynı zamanda şair olduğunu da burada hatırlamak gerekir. Bu tartışmalar Wagner düşüncesine dolaylı bir etkide bulunur: “geçmişe dönme-mit ve anlatı olarak zamanın ve tarihin kendiliği-tecrübesi.” Wagner, geçmişe yönelirken aslında şimdiki anlamak ister. Onun mitolojiye eğilimi aslında mitleşen tarihe ve tarihin mitleşmesine vurgu yapmaktadır. Tarih, mitolojik bağtıda ele alınır, “zaman ve olay” örgüsü belirli bir noktada tarihsel ya da kronolojik bir zeminden çok olması muhtemel bir olasılığı, mitoloji ekseninde metaforik ve Zerdüşvari bir şekilde gerçekliği mitleştirerek dile getirir.

Yüzlerce yıldır var olan Yapısal Antropoloji’de de karşımıza çıkan, insan zihninin en temel özelliği olan ve her yerde aynı işleyen, *ikili karşıtlar sistemini*, mitlerde de görürüz. “*iyi-kötü*”, “*kutsal-dünyevi*”, “*ruh-beden*” “*insan-tanrı*” karşıtlarında var olan düalist savaşın sonunda ortaya çıkan “*tarının ölümü*”, insanlığı terk etmesi teması, yükselen nihilizmin ve geleneksel ahlakın ve batı tarzı medeniyetin çöküşünün de bir sembolüdür. Wagner’in mitleştirme ile amacı, geçmişte var olan durumu, olduğu gibi taklit etmek değil, aksine ondan hareketle, insanın evrensel sahip olduğu

<sup>6</sup> Wagner operalarında en önemli öğelerden birisi de mit’in kullanımınıdır. Mit ve Opera arasındaki bağlantıya Wagner, aslında insanın, mitsel bir gerçekliğin içinde yaşadığı vurgusuyla eğilir. Bu noktada ayrıntılı tartışma için bakınız, **Wagner, Opera and Drama, The Play and Dramatic Poetry, Part II-**

patolojik rahatsızlıkların nedenlerini sorgulamak ve bugünün gerçekliğini mitleştirerek derin bir anlam katmanına ulaştırmaktır. Böylece Wagner operaları, metaforik semboller bütünü olarak *sonsuz müzik idealini* ve sanatını, semiyolojik ve mitsel birer anıtsal ütopyaya dönüştürmek ister.

Wagner'de mitolojiye dönüşün bir diğer gerekçesi de şimdiki zamandan duyulan hoşnutsuzluktur. Wagner'in içinde bulunduğu kültürün çöküşünü fark ettiğini ve bir kültürel kurtarıcı olmak istediğini daha önce belirtmiştik. Bununla ilişkili olarak neredeyse tüm eserleri kuzey ve Alman mitolojilerine dayanan Wagner'in mitolojiyi seçme nedeni şimdi daha iyi anlaşılır. Çünkü artık, mitin kendisi tarih haline gelmiştir. Ayrıca daha önce değinildiği gibi bir diğer neden de şiirin, tarihe olan üstünlüğünden ileri gelmekteydi. Şiirin, tarihten daha felsefi oluşu, onu her zaman daha ayrıcalıklı kılmıştır. Bu yüzden Wagner, daha felsefi olanı, geçmişe dönerek, ancak şiir aracılığıyla görünür kılar. Ayrıca mitoloji, kendi içinde bir anlam ve anlamlandırma sürecini taşıdığı gibi mitolojiye geri dönerek aslında *imkanlı olabilir olanın* sınırları da genişletilir ve felsefi olanak zenginleştirilir. Böylece Wagner, mitleri, kendi içinde rasyonel bir içeriğe sahip oldukları gibi aynı zamanda tarihin anlatım olanağının ötesinde genel bir bilgi taşıyıcısı oldukları için de yüceltir.

Wagner operalarında genelde halk destanlarını Alman mitolojilerini kullanmıştır. *Nibulungen Yüzüğü* operası dört seriden oluşur: *Ren Altını*, *Walküre*, *Siegfried*, *Tanrıların Alacakaranlığı*. Bu operada meydana gelen olaylar Alman mitolojisindeki, Tanrılara bağlanarak dünyanın başı ve sonunu temsil eden bir olay örgüsünü içerir. Bu dört opera, yapısal olarak bir birine hem konu hem de tarihsel ve süreklilik açısından bağlıdır. Örneğin *Nibulungen Yüzüğü*'ndeki "Hançer" motifi Wotan'ın bir sahne aksesuarıyla ilişkili olduğu gibi, aynı zamanda "*Fafner ve Fasolt*" karakterlerinin aralarında yapmış oldukları bir sözleşmeyi de simgeler. Wagner bu sözleşmenin içerdiği bağlayıcı öğeyi bu ögenin mitolojik dramını, kaçınılmaz kaderini bir "hançer" motifinde birleştirerek anlatmayı amaçlar. Böylece müzik, mitolojik anlatımın da bir göstergesi olur.

Wagner müzikli dramlarında "mit", yapısal antropolojik bazı sistemler ve kodları da içerir. C.L.Strauss'un yapısal antropoloji'de ısrarla üzerinde durduğu evrensel ilk yasak ensest yasasıdır. Bu yasa, Freud'da da karşımıza çıkar. Fakat Wagner, *Ring serisinde* bu yasayı Tanrısal katmanda çiğner.

"*Siegmund'un aslında Sieglinde'nin kız kardeşi olduğunu ve ona aşık olduğunu keşfettiği ve neredeyse ensest bir ilişkiye girecekleri anda Siegmund'un saklı olduğu ağaçtan çekip çıkardığı kılıç sayesinde aşktan vazgeçiş teması yeniden ortaya çıkar. Bu, bir tür gizemdir, Siegmund, o anda hiç de aşktan vazgeçmez; tam aksini yapar ve aşkı hayatında ilk defa Sieglinde (kız kardeşi) ile tanır*"[Strauss: 2013: 80].

Yine benzer olarak Walküre'lerde, "*Wotan'ın, kızına olan aşkından vazgeçtiği için aşktan vazgeçtiğini düşünebiliriz*"[Strauss:2013:80]. Üst üste yığılan bu anlamsal katmanlardan hareketle Wagner, bir örtük yasayı ve bunu çiğnemenin muhtemel sonuçlarını gösterir. Bu noktada özellikle Yüzük serisinde de görüldüğü gibi Wagner, operalarında hem evrensel yasa, hem mit, hem mitin tarih olması, hem de vazgeçme, yani istemi olumsuzlama temalarını sürekli vurgular ve üst üste görülür kılmaya çalışır.

Mit, bize insanın nasıl düşündüğünü gösteren bir semboller bütünüdür. Böylece insanın, evrensel olarak nasıl düşündüğünü ve eylemde bulunduğunu daha iyi anlarız. İkili karşıtlar sistemini, mit’lerde çok net bir şekilde görürüz. Wagner bunu *Ring das Nibelungen* serisinde gerçekleştirir. Evrenin başını ve sonunu, tanrıların insanlığı terk edişi temasını, nihilizm ya da Nietzsche’nin değımiyle decadence çağını bize haber verir. Tanrının öldüğünü bize Nietzsche’den önce Wagner, *Götterdämmerung (Tanrıların Alacakaranlığı)* mitolojiden hareketle bildirir. Böylece çağdaş bir akım olan semiyoloji ve Barthes’in dile getirdiğı günümüzdeki mitleştirme eğilimine güzel bir örnek de oluşturulur [Barthes:2000:151].

Anlaşıldığı gibi Wagner’in eserlerini mitoloji olmadan anlayamayız. Fakat Wagner neden 19.yy. yaşantısında Avrupa kültüründe var olan pek çok sosyal içerik ve kültürel değışim konularını değil de sadece mitolojiyi hareket noktası seçmiştir? Bu hareketinden ötürü Adorno tarafından sert bir şekilde eleştirilir [Adorno:1994:18] ve bu mitolojiye dönme eğilimi gelişen sosyo-siyasal çatışmaları görmezden gelme ve kültürel problemlere karşı duyarsızlıkla birlikte yükselen totaliter baskı sistemine bir zemin oluşturma olarak da okunur. Fakat bu mite dönme durumu sadece totaliterleşmeye bir hazırlık mıdır? Kaldı ki Nazi ideolojisinin gelişme evresi 1920’lerden sonra gerçekleşecektir ve Wagner’in sadece bunu düşünerek mitolojik operalar yazdığını iddia etmek biraz eksik ve yetersiz bir argüman olacaktır. Wagner’in mitolojiye eğiliminin gerçek nedeni hakkında Wagner’den doğrudan bir cevap gelmez. Fakat şu açıktır ki Wagner, mit’leştirme eğilimi ile açık bir anlam değil, derin bir metafizik sistem bütünü evrensel bir ölçekte, tarihte yaşayan insanı, yine tarihsel bir yapı içinde anlatmak isteğinden gelmekte ve “mit’i tarih, tarihi de mit” olarak kabul ederek çok çağdaş bir yaklaşımın da öncüsü olmaktadır.

### **Wagner’de Diğer Düşünsel Çarpışmalar: Sonsuz - Absolute Müzik ve Mutlak İdealizm**

Wagner düşünsel gelişimini takip etmek bazı noktalarda zorluk yaratır. Bu besteci düşüncelerinin gelişiminde düz bir çizgi izlememiş aksine sert radikal dönüşler ve çelişkilerde bulunmuştur. Bu değışimler yüzünden pek çok fikrinsel birliktelik sonlanmıştır. Örneğin Nietzsche ile olan birliğin sonlamasının nedeni kişisel değil aksine estetik-felsefi ve sanatsal ideallerle ilgilidir. Yine Schopenhauer’u da yeri geldiğinde eleştiren Wagner, pek çok noktada kendisi ile çelişkiye düşmüştür.

Fakat yine de bu çelişkiler süzüldeğinde ortaya bir Wagner portresi çıkar. Bu resimde Schopenhauer, Nietzsche bulunduğ kadar Hegel’de bulunur. Wagner beste tekniğı ve müzik estetiğindeki temel üslubu incelendiğinde karşımıza “Leit-motif”, “Sonsuz ezgi”, “Wagner armonileri”, “Müzikli Dram”, “Gesamkunstwerk “ “Müzikal Diyalektik” gibi önemli estetik ve müzikal kavramlar karşımıza çıkar. Bu kavrayışlar Wagner müziğinde var olan Hegelci temaların daha netleşmesini sağlar. Wagner’deki sonsuz müzik ideali aslında Hegel’in “kötü sonsuz” yapısına benzer.<sup>7</sup> Sonsuz ezgiler ve değışime uğramayan tekrarlar değışmeyen, Platoncu ideayı anlatır. Hegel’in bir

<sup>7</sup> Bu konuda daha ayrıntılı tartışma için bakınız, Grey T.S.,(1995) *Wagner’s Musical Prose, Wagner and the Absolute Music*, s.1-42

diğer etkisi de Wagner operalarının üç perde olarak tasarlanmasıdır. Her eser üç temel yapı olarak üç diyalektik adıma bölünerek oluşturulur. Bu üç adım da “tez, antitez ve sentez” gerçekleşir.

Wagner’de müzikal kompozisyon ve müziksel düşüncelerin gelişiminde diyalektik önemli bir yol göstericidir. Wagner’de diyalektik sürecin nihai bir hedefi yoktur. Denilebilir ki bu diyalektik aslında Wagner’i çok eleştirse de Adorno’nun *Negatif Diyalektik* düşüncesinde, sentezi reddeden negatif diyalektik momentine benzemektedir.

Wagner beste tekniğinde karşımıza çıkan diğer bir kavram da leit-motif’tir. Leit -motif tekniğini müzik tarihinde ilk kullanan besteciler Berlioz, Carl Maria von Weber, hatta Monteverdi’ydi. Wagner’de leit-motif, sürekli aynı şekilde tekrar eden motifler değildir. Aslında onların müzikal estetik işlevi, daha çok psikolojik bir işlev ve hatırlatma amaçlı ortaya çıkan motifler olmasının yanında, değişime uğramayan bu tekrarlarla, sonsuz bir aynılığı vurgulayarak Parmenedes’in BİR’ine benzeyerek değişimi yadsır ve hep aynı olanı vurgularlar. Böylece müzik, sonsuz melodi ile önemli bir mutlak varlığa sahip olur.

Wagner leit-motif tekniğini *Rienzi (1837-1840)* *Uçan Hollandalı (1840-1841)* *Tannhauser (1842-1843)*, *Lohengrin (1845)* *Nibulungen Yüzüğü (1848-1874)* *Tristan und Isolde (1857-1859)* *Nürbergli Usta Şarkıcılar (1845-1861)*, *Parsifal (1865)* adlı müzikli dramlarında kullanmıştır. 1851’deki *Opera ve Drama* adlı yazısında Wagner şöyle yazar: “Bu motifler (ör. Siegfried) daha sonra vokal ya da çalgı bölümlerinde yeniden ele alındıklarında, önceden söylenmiş olan sözcüklerle bağlantılı olmaları ve aynı imgeleri uyandırmaları gerekmektedir” şöyle devam eder: “dramın, bütününe yayılan bu leit-motif tekniğiyle, her şeyin birbirine bağlanmıştır”[Wagner:1996:300]. Böylece geleneksel müziğin sınırlı ezgileri, yerlerini genişletilmiş “sonsuz ezgiler”e bırakmaktadır. Bu teknik, müziksel düşüncelerin geliştirilebilmesi için yeni bir olanak sağlar. Böylece müziksel anlatım olanağı genişlemiş ve müziksel düşüncedeki *diyalektik moment* harekete sokulmuştur. Bu gelişmeyle Wagner müziği, “Sonsuz Ezgi” yaklaşımı ile Schopenhauer müzik felsefesinin paradigmalarından uzaklaşmakta ve Hegel’in “kötü sonsuz” düşüncesine benzer bir noktaya ulaşmaktadır. “Sonsuz ezgi” ile müziksel düşüncelerin genişletilmesinde diyalektiğin adımları sürekli kendisini olumsuzlayan ve çelişkiyi sürekli kılan bir yapı barındırmaktadır. Bu düşünceler kompozisyona da yansır. Örneğin Siegfried’in finalinde armonik çatışma sürdürülür ve müziksel armoninin (tonalite) uyuma kavuşmayan çatışmaları açığa vurulur. Bu düşüncelerini pek çok eserinde kaleme alan Wagner, öncelikle bir felsefi düşünce ekseninde eserlerini tasarlamakta ve öyle de oluşturmaktadır [Wagner:1995 a:33].

Wagner’in müzikli dramlarını üç perdeden oluşması da ayrıca önemlidir. Bilindiği gibi diyalektik düşüncede üç adım vardır: “tez-antitez ve sentez.” Bu adımları bir operada görmek mümkün müdür? Bu gelişmeyi Wagner’e kadar hiçbir bestecide görmeyiz. İlk defa Wagner operalarında bu felsefi kavrayış önemli bir ilke olur. Bu gelişme Schopenhauer müzik felsefesiyle açıklanamaz. Çünkü

Schopenhauer’da diyalektik kavramına ve diyalektik üçlü adımlara rastlamayız. Bu etki Wagner’e romantik felsefe dolayısıyla geçmiş ve Hegelci bir etkiyle dönüşüme uğramıştır. Böylece Wagner müziğinde Hegel etkisi daha net görülmeye başlanır ve müzikli dramlar, diyalektik bir bilinçlenme süreci, tinin ya da düşüncenin bir olgunlaşma ve kendi bilincine ulaşma serüveni olarak da anlaşılır.

Wagner sadece besteci yönü değil aynı zamanda yazar yönü de kuvvetli bir kişidir. Müzik, felsefe, şiir, sanat, toplum, din üzerine çok geniş bir yelpazede eserler kaleme almış bir düşünür olarak önemli bir yazısı da “*Geleceğin Müziği*”dir. *Geleceğin Müziği*’nde sürekli bir *müziksel anlatımı* ve anlamı içeren *ezgisel müzik pasajlarıyla*, formüllerden oluşan ve hiçbir şey söylemeyen ezgiler üzerine tartışır. Bu düşünceye göre “*sonsuz ezgiler*” ilk önce *estetik* ve ikinci derecede *teknik* plandadır. Bu sonsuz ezgiler, mutlak idealizmin mutlak varlığına benzer bir sonsuzluğun sembolü olurlar. Her figürün, her notanın gerçek bir düşünceyi içermesi gerekmektedir. Bu düşünceler sonsuzluğu çağrıştırdıkları gibi “*kendisinde ve kendisi için*” bir gerçeklik de olurlar [Wagner: 1994:131]. Anlaşıldığı gibi Wagner’in müzik düşüncesinde ve eserlerini tasarlamasında ilk ilke *estetik*, yani felsefi düşünceden kaynağını almaktadır ki bu da onu aynı zamanda bir “*müzik filozofu ve estetik kuramcısı*” yapmaya yetmektedir.

Wagner, *Opera ve Drama*’da şöyle devam eder: “*Ren Altınında görsel içerikler taşıyan motifler çok çeşitli biçimlerde geliştirilmekteydi. Çeşitli tutkular gösterilmeli ve sahne karakterlerinin bu tutkuların kaynaklanarak dallanıp budaklanan eylemlerine bu motifler aracı olabilmeliydi*” [Wagner:1995a:72]. Leit-motiflerin bu değişimlerinde ve biçimlenmelerinde Wagner’in kendisine özgü orkestrasyon tekniğinin de büyük bir payı vardır. 1860 yılında Wagner “*Geleceğin Müziği*” denemesinde “*sonsuz ezgilerin*” tanımlamasını yapar. Tristan dönemine rastlayan bu açıklamaya göre “*Sonsuz ezgiler, romantik felsefe’de olduğu gibi sonsuzlukla ilintili metafizik çağrışımları barındırırlar*”[Wagner:1994:89].

Wagner, bir diğer önemli yazın eseri olan *Opera ve Drama*’da müziğindeki sürekli ton değişimlerinin, metinde sürekli olarak değişen duygusal içeriklerin bir yansıması olduğunu da söyler. Ayrıca bu eserinde “*Tonalite duyarlılığını, dramatik gereksinimlerden ötürü yadsıdığını belirtir*” [Wagner: 1995a:1-3]. Yapıtlarındaki eksiltilmiş yedili ve dokuzlu akorların bir bitişte çözümleriyle ve kromatizm aracılığıyla 12 sesli gamın her derecesi eşit bir konuma getirilmişti. Bu gelişme, müzikal beste tekniği açısından Schoenberg’e giden yolu açacak ve modern müzik devriminin gerçekleşmesinde ve 12 ses armonisi ya da a-tonalite olarak bilinen *Viyana Müzik Okulu’nun* devrimini de mümkün kılacaktır.

Wagner’in müziği, çok sıkı dokuların ve özgürlüğün bileşimleridir. Kendisi için ideal bir *müzik dramı*, doğaçlamanın saptanmış olduğu yapıttır[Wagner:1995a:189]. Büyük biçim bileşimlerinde sonsuz ezgiler aracı olurlar. Vokal çizgi, bir motiften türetildiği gibi bu motif maddesine karşı hareket eden konturpuanın çizgilerinde de bulunabilmektedir. Konturpuanı, sözcük

vurguları ve armoni belirler. Yine de vokal ezgi çoğunlukla güzel ve simetrik bir soluğun içinde kalır[Aberbach:1988: 143].

1872 de “*Müzikli Dramanın Tanımlanması*” adlı yazısında müzikli *dramlarının* müziksel bir amaca hizmet ettiklerini ileri sürer. Oysaki *Opera ve Drama* adlı yazısında tam tersi bir durum değerlendirmesi yapar. Bu metinde yapıtın, şiirsel-dramatik bir yapıdan kaynaklandığını ve çok sonra müziksel motiflerle birleştirildiğini söylemişti. Bu açıklama çelişkili bir durumdur. Fakat anlaşıldığı gibi karşımıza iki farklı Wagner çıkmaktadır. Birincisi Schopenhauercu müzik felsefesini benimseyen ve müziği, diğer sanatlardan üstün gören, irade metafiziği; diğeri ise Hegelci sanat kuramına bağlanan ve müziği, şiir ya da dramanın altına indirgeyen sanat kuramıdır. Sonuçta Wagner, her iki sistemi de sonuna kadar kullanmış ve her ikisine en güzel örnekler vermiş bir bestecidir. Onda değişmez, statik bir estetik kararlılık değil, aksine değişime açık, gelişen ve pek çok noktada kendisiyle de çelişkiye düşebilen bir sanatsal karakter görülür.

### Değerlendirme

Aristoteles, bütün sanatların kaynağını Tragedya sanatına indirgemiş ve bütün sanatların kökünü bu sanattan hareketle Platoncu mimesis kuramına indirgeyerek açıklamıştı. Onun poetik kuramında var olan “*müzik, tiyatro, dekor, şiir ve tragedya*” sentezinin dağılması bütün sanatsal birliği yıkmış ve bütün sanatları yapısal olarak birbirinden ayırmıştı. Yunan felsefesine dayanan bu yüksek kültürel sentez bir daha hiç bir dönemde birleşmemiştir. Fakat bu ideal, kültürel bir reformcu olmak isteyen, yeni bir kültürel ve siyasal birlik kurmak isteyen Alman kültüründe yeniden ortaya çıkmıştır. Bu görevi yerine getiremeye hazır Alman sanatçılar ve düşünürler Nietzsche’ye göre art arda ortaya çıkmış fakat bu gelişmeyi tek başına gerçekleştirecek olağanüstü bir güç sadece Wagner’de mevcut olmuştur [Nietzsche: 2009:101].

Wagner öncelikle bir kültürel reformcu olarak Nietzsche tarafından *Tragedya'nın Doğuşu* adlı eserinde sürekli övülmüş hatta bu eserin baştan sona yazılmasının tek amacı Wagner’i ve onun gerçekleştireceği kültürel devrimi yüceltmek ve onunla bu ideale ortak olma isteğinden de kaynaklanmaktaydı [Nietzsche:2009:101]. Sonuçta çağın ruhu “zeitgeist” Almanya’da bu tür bir kültürel devimin gerçekleşeceğine dair önemli bir kültürel ortam doğurmuştu. Ayrıca Alman geleneğinde ortaya çıkan bestecilerde de derin bir felsefi birikim bulunmaktaydı. Bach, Handel, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Brahms, Bruckner ve en son Wagner önemli bir kültürel devrimin öncüleriydi[Nietzsche:2009: 102].

Fakat Wagner’de bir şeyler yine de eksikti[Aberbach: 1988:128]. “Politik-felsefi-estetik ve dini” düşünceleri o kadar hızlı ve zıt bir şekilde değişmekteydi ki bu durum onu destekleyen çevre kadar onu eleştiren ve yaptığı müziği mutlak şekilde reddeden bir grubun da oluşmasını sağlamıştı. 1872’deki *Müzikli Dramanın Tanımlanması*” açıklaması Schopenhauer’un açıklamasıyla ilişkili ve

onun felsefesi ile tutarlıdır. Fakat *Opera ve Drama* adlı eserinde tam tersi bir düşünce dile getirilir. Kuramsal ve müzik estetiği ile ilgili yazılarında da bu çelişki net bir şekilde görülür.

Daha önce de belirtildiği gibi Schopenhauer müzik kuramının temeli Kant'ın düşüncelerinden kaynaklanmaktaydı. Epistemolojide açık bırakılan “*numen ve fenomen*” arasındaki çatlak alanı, Hegel düşüncesinde, “akıl ve varlık sentezine” dönüşerek cevaplanacak; Schopenhauer'da ise yaşamsal bir *estetizasyona* ve sanatın numen alanını dolaysız aktarması noktasında “*estetize*” edilerek aşılacaktı. Schopenhauer'a göre numenon'un doğrudan ve dolaysız verebilen tek sanat müzikti. Numen alanı, Wagner dramlarında, sahnede metafizik-soyut evreden uzaklaşarak somutluk kazanmaktadır. Kant, Schopenhauer ve Wagner bu noktada ortak bir ideali ve sanat kuramını, hem kuramsal hem de pratik noktada gerçekleştiren bir üçleme olarak karşımıza çıkar. Wagner, öncelikle Schopenhauer'dan daha sonra da Kantçı metafiziğe bağlıdır[Aberbach:1988:112].

Wagner'deki bir diğer yönseme ise düşünce tarihinde Schopenhauer düşüncesine taban tabana zıt bir diğer düşünürden kaynaklanmaktadır: Hegel! Hegel, felsefi sistemi ile Schopenhauer'dan çok farklı bir noktada bulunur. Gerçi her ikisinin de temelinde şu ya da bu şekilde Kant bulunur fakat her ikisinin de Kant'tan anladıkları ve düşüncelerini geliştirdikleri hareket noktaları çok farklı olmuştur.

Hegel sanat kuramında var olan iki tema Wagner üzerinde etki açısından önemlidir. Birincisi sanatlar sıralamasında romantik dönemde özgürlüğün sanatı olarak açığa çıkan sanatlar sıralamasında “*resim-müzik ve şiir*” sıralamasının bulunmasıdır. İkinci olarak “*sanatın ölümü teması*” gelir [Hegel:1994:77-79]. Hegel, sanatın düşünsel evrimini, “*sembolik, klasik ve romantik sanat*” evrelerinde açılan diyalektiğe bağlı olarak en sonunda romantik sanatta bitirir. Romantik sanat, en yüksek sanatları ifade eder. Romantik sanatlar, özgürlüğün, “*kendi bilincine ulaşmanın*” temsili olan sanatlardır. Bunlar sırasıyla: “*resim-müzik ve şiir'dir.*” Yunan sanat idealindeki şiir sanatına Aristotelesçi poetika bağlamında Hegel'de bağlı kalır. Böylece şiir, şiir olmanın ötesinde felsefi bir niteliğe kavuşur. Goethe, Schiller, Hölderlin gibi büyük felsefi şairlerin şiirleri, aslında Grek felsefesinde, bir dönem etkin olan “*şiirle felsefe yapmak*” geleneğinin bir devamı olarak görülmekteydi (Hegel:1994:88-89).

Hegel'in şiir sanatına ayrıcalıklı bir yer vermesi Wagner'in etkilendiği ve bir dönemiyle de destelediği bir düşünceydi [Hegel:1994:88]. Şiir-dram birliği, müziğin drama eşliği düşüncesi ve “*sonsuz ezgi*” düşüncesi ile Wagner, Hegelci estetiğin bir dönem temsilcisi de olmuştur. Ayrıca “*sanatın ölümü*” düşüncesi ile Hegel yine çağdaşı pek çok düşünür ve sanatçıyı etkilemişti. Hegel'e göre romantik dönemde, sanatın artık doruğuna çıkmıştı ve artık sanat, tarihsel ve diyalektik sürecini tamamlamıştır. Bu noktada “*sanatın ölümü*” teması daha da netleşir. Bu düşünce de Wagner'i derinden etkiler. Artık, çağın ruhunu yakalayamayan sanatın bizi daha fazla felsefeye yönlendirmesiyle Wagner, yüzünü geleceğin sanatlarına yönelmiş ve bu ölüm metaforunun etkisinde kalarak “*Tanrıların Sonu*” ile *sanatın ölümü* arasında bir koşutluk da yapmaya çalışmıştır. Wagner



müziğinde var olan felsefi eğilimin bir diğer nedeni de Hegel düşüncesinde var olan “*sanatın ölümü*” düşüncesinden kaynaklanmaktadır. Hegel’in önemle vurguladığı gibi *sanatın ölümü* ile birlikte artık sanatsal bütün çabalar, bizi kaçınılmaz olarak daha fazla “*kavrama ve felsefeye*” yöneltmektedir.

Wagner’deki bu felsefi eğilim Adorno’nun değimiyle onun bütün eserlerinde görülür. Özellikle Ring serisinde: “*Doğaya sahip olup sonra da doğanın boyunduruğuna giren insan hakkındaki öykü, Wagner’in operası The Ring Das Nibelungen serisinde tarihsel bir boyut kazanır. Burjuvazinin zaferiyle birlikte, toplumun doğal bir süreç gibi olduğu “kederinin yazılmış” olduğu düşüncesi de onaylanmış olur*” [Adorno:1981:137-138]. Bu gelişme Hegelci önceden belirlenmiş pozitif diyalektiğin bir sonucudur. Bu noktada Adorno’ya göre Wagner de Hegelci ütopyaya katılır. Adorno, Wagner’in eserlerini, onu doğal gibi gösterecek ölçüde kusursuz yapmaya çalıştığını ileri sürer [Adorno:1982:82-97]. Bu ise modern dünyanın karşısında büyülenmiş bir alternatif olacak “*doğal*, sahici bir yaşam biçimini “*doğal*” olduğu için baskın ve yekpare bir alternatifi ortaya çıkartmaya dönük muhafazakar bir arzuyu ima eder [Adorno:1982:88]. Adorno bu noktada, “*bütünsel eser-gessamkunstwerk*” anlayışında var olan muhafazakar, gerici, geriye yönseme ve şimdiki unutmaya eğilimindeki totalleştirici, mitleştirme eğiliminden ötürü Wagner’e ve onun gerçekleştirdiği müzik idealine eleştirel ve şüpheyile yaklaşır [Adorno:1981:85].

Gelinen noktada Wagner ve gerçekleştirdiği müzik felsefesinin, destekleyicileri olduğu kadar eleştirenlerin de bulunduğu anlaşılmaktadır. Fakat bu tartışmalar onda var olan felsefi-teorik ve praxis idealleri görmemize bir engel değildir. Wagner yapmış olduğu müziği, felsefi “*yaşamsal bir praxis*” dönüştürerek oluşturmuş ve bu felsefi praxisten hareketle çeşitli felsefi sistemlerin bir sentezini de mümkün kılmıştır. Şimdi, gelinen noktada sorulması gereken soru hangi Wagner sorusudur. Kantçı, Schopenhauer’cu, Hegelci ya da Aristotelesçi ? Bu felsefi sistemlerin her birini, belirli bir noktada eserlerinde, düşünce ve metinlerinde dile getiren Wagner, sonuçta oluşturmuş olduğu müziksel eserlerin çoğunda bu felsefi düşüncelerin etkisinde kalmış ve sadece eğlence olarak görülebilecek içeriksiz bir opera bestecisi değil aksine operalarıyla, opera olgusunun sınırlarını genişletmiş ve bir operadan çok daha fazla bir “*sanat olayının*” ortaya çıkmasını bahsettiğimiz felsefi sistemlerin bir harmanlanması noktasında gerçekleştirebilmiştir.

#### **Kaynakça**

Aberbach D.A., (1988) *The Ideas of Richard Wagner*, University Press of America, Boston

Adorno T.W., (2007) *Philosophy of Modern Music*, (translated by A.Mitchell & V.Blomster)  
Oxford University Press, Newyork

Adorno, (1999) *Sound Figures*, (tras R.Livingstone) Standford University Press, USA

Adorno, (1976) *Introduction to the Sociology of Music*, York, Seabury

Adorno, (1981) *In Search of Wagner*, London,: Merlin

Adorno, (1969) *Introduction to the Sociology of Music*, (Translated from the German by E.B. Ashton)

A Continuum Book, The Seabury Press New York

- Aristoteles,(1996) *Metafizik*, (çev. Ahmet Arslan) 2. Baskı, İstanbul: Sosyal Yayınları
- Aristoteles, (2007) *Poetika*, (çev.İsmail Tunalı) Ankara: Remzi Kitabevi
- Grey T.,(1995) *Wagner's Musical Prose, Text and Context*, Standford University Press
- Hauser A., (2006) *Sanatın Toplumsal Tarihi*, cilt 2 (çev. Yıldız Gönülü) Ankara Deniz Kitabevi,
- Hegel G.W.F., (1994) *Eстетik*, (çev. Taylan Altuğ-Hakkı Hünler) İstanbul, Payel yay.
- Jacquette D.,(1996) *Schopenhauer, Philosophy and Arts* (edited by) Cambridge Press, London
- Kagan M. (1982) *Eстетik*, (çev.Aziz Çalışlar) Ankara:İmge Yayınları
- Levinson J.,(1990) *Music art and Metaphysics*, Ithaca, NY.USA Cornell University Press,
- Barthes R.,(2000) *Mythology*, (Transleted by A.Lavers) France, Straus and Giroux
- Morgan R.,(1991) *Twentieth Century Music*, Yale University Press, Norton Company, USA
- Nietzsche F.W.,(1995) *The Birth of Tragedy*, (Transleted by C.P.Fadiman) Newyork-London Dover Publications
- \_\_\_\_\_ (2009) *Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu*,(Çev. İ.Z.Eyyüboğlu)İstanbul, Say Yay.
- Platon ( 2005) *Devlet*, (çev. Sebahattin Eyüboğlu-M.Ali Cimcoz) İstanbul, 9. Baskı, Türkiye İş Bankası Yayınları
- \_\_\_\_\_, (1987)*The Republic*, Second Edition UK, London, Penguin Classics
- Schaeffer J.M.,(2000) *Art Of the Modern Age*, (translated by Steven Rendall) New French Thought, Princeton UK
- Schopenhauer A.,(2005) *İrade ve Tasarım Olarak Evren*, (Çev. Levent Özşar) İstanbul, Biblos
- Strauss,C.L.,(2013) *Mit ve Anlam*, (çev.Gökhan Y.Demir) İstanbul İthaki Yayınları
- Strauss,(2007) *İrk -Tarih ve Kültür*, (çev.Haldun Bayrı) Metis yayınları
- Tunalı İsmail,(2002) *Sanat Ontolojisi*, İstanbul, İnkılap Yay.
- \_\_\_\_\_,(1983) *Grek Eстетiği*, İstanbul, Remzi Kitabevi
- \_\_\_\_\_, (2007) *Eстетik*, 10 Baskı, İstanbul, Remzi Kitabevi
- Wagner R. (1994a) *Religion and Art*, (Transleted by W.Aston Ellis) USA, University of Nebraska Press
- (1994b) *Pilgrimage to Beethoven, and Other Essays*, (translated by W.Ashton Ellis) University of Nebraska Press, London
- \_\_\_\_\_ (1995a) *Opera and Drama* (Translated by W.A.Ellis) Usa, University of Nebraska Press
- \_\_\_\_\_ (1995b) *Actors and Singers*, ((translated by W.Ashton Ellis, university of Nebraska Press, London