

स्ट्राविन्स्की का सांगीतिक सौंदर्यशास्त्र

अशोक दामोदर रानडे

(मूल प्रसिद्धी - संगीत कला विहार, संपा. बी आर देवधर, अखिल भारतीय गांधर्व महाविद्यालय मंडळ, मिरज, अप्रैल १९७५)

प्रारंभ ही में एक बात स्पष्ट कर देनी होगी कि इस लेख में उल्लेखित स्ट्राविन्स्की का सांगीतिक सौंदर्यशास्त्र प्रायः बिखरे हुए स्वरूप में उपलब्ध है। 'पोएटिक्स ऑफ म्यूज़िक' व्याख्यान पर आधारित पुस्तक को छोड़ दें तो उसके अन्य संयुक्त पुस्तकों में संगीत के सौंदर्यशास्त्र के संबंध में विचार कुछ बिखरे हुए अवतारित होता है। उसके लेखन में ऐसे कई संकल्पन पाये जाते हैं जिनका विवेचन सांगीतिक सौंदर्यशास्त्र में किया जाना चाहिए। परंतु पूरी कोशिशों के साथ इस विवेचन का, चर्चाओं का पीछा नहीं होता। इसके अलावा वार्तालापों में होने वाली चर्चा की तरह छुट-पुट चर्चा होती है। बीच की कड़ियाँ जोड़ी नहीं जाती। चर्चा विषय पर सभी पहलूओं से सोचा जाता हो सो बात नहीं। समीक्षा और संगीत, भावना और संगीत वैग्नर के कलासमन्वय के प्रयत्न आदि स्ट्राविन्स्की के विषय में इसका स्पष्ट भान हो जाता है।

और एक त्रुटि यह है कि सांगीतिक परंपरा और उसकी अनिवार्यता के संबंध में प्रायः तिलमिलाहट के साथ बोलने वाला स्ट्राविन्स्की इस बात को पूर्ण रूप से भूल गया है कि संगीत-विचार और उसके सौंदर्यशास्त्रीय पहलू की भी एक पश्चिमी परंपरा है। यह भी दिखायी नहीं देता कि इस परंपरा के स्वरूप की खोज उसने विचारपूर्वक की हो। अथवा उसमें इस बात का भी भान दिखायी नहीं देता कि इस परंपरा के एकाध धागे को पकड़कर बातें करने की अपेक्षा परंपरा का समग्र आकलन करने का प्रयत्न विचारों को उचित दिशा दिलाने का संभव है। कैफ़्ट तो एक जगह इस निर्णय तक आ पहुँचता है कि स्ट्राविन्स्की को बुद्धिवादी (इण्टेलेक्चुअल) कहा नहीं जा सकता। बुद्धिवादी व्यक्ति को तो अमूर्त बौद्धिक स्तर पर देखने से, सारे प्रयत्नों के दर्शन एक परंपरा के यथार्थ दर्शन में हो जाते हैं। उसे इस बात का भान रहता है कि आज ही कोई समस्या सामने आयी है अथवा आज ही पहली बार कोई घटना घटी है, ऐसा कहना कुछ स्थूल विचार होगा। समस्याएँ हल नहीं होती, उन्हें दूसरे स्तर पर ले जाया जाता है। अथवा निराले और अधिक उचित ढंग से पूछी जाती है। इस बात को भी वह जानता है। स्ट्राविन्स्की के विवेचन में इस प्रकार परंपरा का भान दिखायी नहीं देता। यही कारण है कि लय के बारे में विवेचन करने वाला स्ट्राविन्स्की प्लेटो के जमाने से इस विषय के विचारों को सामने रखकर बोलते दिखायी नहीं देता। स्वरूप (फार्म/form) के संबंध में बोलते समय हान्सलिक की भूमिका उसके लिए उल्लेखनीय लगी हो, ऐसा भी दिखायी नहीं देता अथवा एक तरफ सारग्राही भूमिका धारण करते समय भी उसमें इस बात का भी कुतूहल दिखायी नहीं देता कि पाश्चिमात्य संगीत प्रणालियों के अलावा कुछ निराली संगीत प्रणालियाँ भी हैं।

स्ट्राविन्स्की की वैचारिक यात्रा में दिखायी देने वाली त्रुटियों का मुख्य कारण यह है कि वह संगीत विचार की और संगीत विचार के लिए नहीं मुड़ा है। जब भी संगीत निर्माण के रास्ते में उसने बाधाएँ पायीं तब उसने इन बाधाओं के स्वरूप यथासंभव सभी पहलूओं से जाँचने का प्रयत्न किया। जैसे टी. एस. ईलियट का समीक्षणात्मक लेखन तब निर्माण हुआ जब एक सर्जनशील कवि के नाते उसके रास्ते में कुछ बाधाएँ निर्माण हुईं। वही बात स्ट्राविन्स्की की हो गयी। यही कारण है कि संगीतरचना के समय किन किन बातों से प्रेरणा मिलती है? किसी संगीतरचनाकार की संगीत रचनाओं में अंतःप्रेरणा का स्थान कितना? भाषा के आघात तथा उस भाषा के काव्य के लिए रचित संगीत में रहने वाला संगीत, इनमें आपसी 'चलन' किस अनुपात में हो? इन प्रश्नों का तथा ऐसे प्रश्नों का विचार स्ट्राविन्स्की ने किया। फलतः यह विचार अलग रह गया। किसी विस्तृत और अंकित संकल्पनात्मक नक्षे में इन विचारों के दर्शन हो नहीं सकते। पाश्चिमात्य संगीत विचारों की परंपरा का जैसे उसे भान नहीं रहता वैसे ही उसे में इस बातका भी आकर्षण नहीं दिखायी देता कि

अपने व्यक्तिगत विचारविश्व की रचना सुविहित हो अथवा उसमें महत्वपूर्ण सभी सांगीतिक संकल्पनों का समुचित स्थान प्राप्त हो। जहाँ निर्मितीक्षमता का प्रवाह अड जाय वहाँ केवल वही पर वह रूक जाता है। और अपनी सभी शक्तियों का आवाहन कर अपने सामने खड़ी सभी समस्याओं के संपूर्ण आकलन का वह संकल्प करता है। यहाँ तक यथावश्यक संकल्पनों का चुनाव, उनका विश्लेषण और उन्हें व्यवस्थित करने का कार्य वह निश्चित रूप से करता है। यह सारा घटाटोप जब शुद्ध स्वरूप धारण कर लेता है तब हमें उपलब्ध कसौटी प्राप्त होती है आशयगत, तर्कशुद्ध, वैचारिक सुसंबद्ध रचना की। इस कसौटी को लगाने पर ध्यान में आ जाता है कि उसका विवेचन संक्षिप्त है। क्योंकि उसकी यह संक्षिप्तता की पूर्ति हो जाती है उसके संगीत और संगीतविचारों को मिला देने पर। संगीत-निर्माण की समस्याओं को उसने हल किया है संगीतविचारों में। पर उसकी विपरीत दिशा में प्रवाह बहता नहीं। उसके संगीत विचारों की वृत्तियाँ यानी निर्माण में अबाधित रहने वाले स्थानों का निर्देश होता है। इसी कारण एक दृष्टि से स्ट्राविन्स्की का संगीतविचार केवल संगीत से संबंधित नहीं रहता। वह संगीत विषयक विचार बन जाता है।

इस प्रकार अलग और संक्षिप्त होने पर भी स्ट्राविन्स्की का विचार महत्वपूर्ण लगता है इसका पहला कारण यह है कि रूढ़ और बहुसंख्यकों के द्वारा स्वयंसिद्ध मानी गयी बातों को लेकर वह नयी दिशा का स्वीकार करता है। पर केवल नयी दिशा की/को स्वीकारना ही केवल उसका गुण न बन जाता। इस निरालेपन में एक निश्चित भूमिका धारण की जाती है और सांगीतिक अनुभव से ईमान रखने में उसकी संगीत खोजी जाती है; तभी यह निरालापन उभर आ जाता है। प्रेरणा को लेकर गूढवादी, साक्षात्कारवादी भूमिका का आडंबर कर समीक्षा, आस्वादन, विश्लेषण आदि असंभव बनाने वाले युग में वह पावलोव की, प्रायोगिक मनोविज्ञान की भाषा में प्रेरणा के संबंध में वह बोलता है। इससे कुछ धीरज बँधे बिना नहीं रहता। क्रांति की प्रतिष्ठा अवास्तव रूप से बढ गयी है इस बात को सामने लाते समय उसने परंपरा का जो विवेचन किया है वह इसी ढंग का है। क्रांति क्रांति कर के चिल्लाना हमेशा आसान और इसीलिए आकर्षक रहता है। तोड़ फोड़ करना, पुराने को उठाकर फेंक देना आदि बातें ऐसी है जो आसान होती है। इसी कारण इन उत्पातों से संबंधित क्रांति के हिस्से ही को केवल क्रांति के नाते स्वीकार किया जाता है। ऐसी अवस्था में यह बताने को आग्रह करना कि यह न तो क्रांति है और न ही उत्क्रांति है। एक वैचारिक साहस ही है। स्ट्राविन्स्की यह साहस तहे दिल से करता है। कलासंबद्ध प्रश्नों के उत्तर एक ही प्रकार के होते हैं ऐसा मानकर उन्हीं को फेंकते रहना उन्हें उलझाकर ही रखना होता है। ऐसी उलझनों पाश्चिमात्य संगीतविचारों में सौंदर्यवादियों ने निर्माण की। उनको तोड़ने में स्ट्राविन्स्की ने जो हाथ बँटाया वह आनाकानी करने योग्य नहीं है।

वैचारिक साहस की प्रेरणा उसे अपनी चतुरस्रता के कारण मिलती थी। सांगीतिक समस्याएँ एकांतिक नहीं होती। सौंदर्यशास्त्रीय संकल्पनों के अर्थ शब्दकोश शब्दार्थ की तरह बढ नहीं रहते। परंपरा जैसी संकल्पना एकसाथ प्राचीन की रक्षक और आधुनिकता का समावेश करने वाली हो सकती है। भाषा को लय और संगीत की लय में नाता होता है पर समानता नहीं होती-आदि मत संभव हो सके। क्योंकि वह अपने अध्ययन की भूख, अनजाने में क्यों न हो, उपयोग करता था। संगीत को लेकर आवश्यकताओं की प्रायोगिक मनोवैज्ञानिक भाषा प्रयोग इतनी मुक्तता से करने वाला उसके जैसा सांगीतिक सौंदर्यशास्त्री खोजकर भी मिलना कठिन है। जिस जमाने में वंशसंगीतविज्ञान इस धारणा से अपने डगमगाते चरणों को धर रहा था कि आदिम जमात के संगीत का अध्ययन करने पर संगीत का आदिम स्वरूप ज्ञात होगा कि संगीत क्या है; उन दिनों स्ट्राविन्स्की आग्रह के साथ कह सकता था कि इस भूमिका का स्वीकार किया नहीं जा सकता। क्योंकि चीज का उद्गम ज्ञात होने पर उसका स्वरूप ज्ञात होता है इस गलत गृहीत के पीछे रहने वाले सैद्धान्तिक गडबडी को वह जानता था। यद्यपि उसके विचारों में दर्शन के विधिवत अध्ययन की छाप दिखायी नहीं देती, परंतु दर्शन के त्रुटित अध्ययन को मनःपूर्वक करने के चिन्ह स्थानस्थान पर दिखायी देते हैं। कलाकृति का समर्थन कब हो सकता है? जब उस के कार्य की क्रीडा स्वैर रूप में संभव होती है, इस बात का प्रतिपादन करते समय, जिसने पीला रंग न देखा हो उसे उसका स्पष्टीकरण जैसे दिया नहीं जा सकता, उसी प्रकार स्वरो की भी बात है-इस विचार का प्रतिपादन करते समय, अथवा निर्मितीशीलता घटाटोप करते समय

सर्जक कल्पनाशक्ति और फैन्सी में रहने वाला फर्क अपने विवेचन सफाई के साथ गूँथते समय कांट, मूर, कोलरिज आदि का स्मरण सहज ही हो जाता है। व्यक्तिगत अनुभव जिसकी नींव हो उस विवेचन की validity किस प्रकार सार्वत्रिक है-इस संबंध में उसकी भूमिका में कांट-परंपरा कि प्रतिध्वनि दिखायी देना अनिवार्य है। जब वह संकल्पनों का अमूर्तिकरण, उनका व्यवस्थितीकरण और इसके लिए चिन्हों का उपयोग आदि के लिए गणित और संगीत में रहने वाले साम्य को सामने रखता है तब उपरोक्त वैचारिक चतुरस्रता कारण बन जाती है। ध्वनिविज्ञान, पदार्थ विज्ञान, गणित आदि की तुलना में निश्चित शास्त्र, (वैचारिक अथवा उपपत्यात्मक स्तर से निकलकर) निश्चितता के रास्ते पर अग्रसर प्रायोगिक मनोविज्ञान जैसे शास्त्र, और दर्शन, भाषा विज्ञान मानववंशविज्ञान जैसे मानव के अमूर्त अथवा सम्यक् स्तर पर दर्शन करने वाले अध्ययनक्षेत्र आदि का संदर्भ स्ट्राविन्स्की के संगीत विचारों का प्राप्त रहता है। क्रीडा और कला में रहने वाली समानता के सैद्धांतिक उपपत्तियाँ अथवा संवहन और इनफर्मेशन थिअरी जैसी व्यापक और तुलना में नवीन विचार शाखा इन सभी की कम-अधिक मात्रा में प्रतिध्वनियाँ स्ट्राविन्स्की के संगीत विचारों में प्रतिबिंबित होती है। संकल्पन, प्रयोग, ग्रहण के संगीतविषयक संकल्पनों का मान उसके विचारों में दिखता है। संगीत विचारों की व्यापकता, व्यमिश्रता मन में घर कर जाती है। साहित्य-समीक्षा और निश्चित माने जाने वाले शास्त्र की संगीत विचार पर रहने वाली चकड को जब ठेकेदारी का स्वरूप मिल गया हो ऐसे समय जिस प्रकार के वैचारिक विस्फोट की आवश्यकता होती है उस विस्फोटक का विहार स्ट्राविन्स्की के विखरे हुए विचारों में अनिवार्य रूप से दिखायी देता है।

संगीत स्वरूप को लेकर स्ट्राविन्स्की के विचार सूत्रों में सबसे महत्वपूर्ण सूत्र के नाते संगीत की स्वायत्तता का उल्लेख किया जा सकता है। नृत्यनाट्य में यद्यपि संगीत होता है फिर भी संगीत की अपनी लय नृत्य के साथ नहीं रहती। अधिक से अधिक नृत्य की लय के समानांतर वह जाती है। वैग्नर की कलासमन्वय की गडबडी से संगीत का संगीतपन खो जाता है। प्रोग्राम के म्यूझिक में शब्दार्थगत आशय का संगीत से कोई संबंध नहीं रहता। इस प्रकार के उसके विचारों में संगीत का महत्त्व स्वयंभू होता है, साथ के विषय पर, चौखट पर वह अवलंबित नहीं रहता ऐसा ही कहा दिखायी देता है। साहित्य, नृत्य और नाट्य के साथ अवतरित होने पर भी संगीत का महत्त्व परावलंबी नहीं रहता, उसका आस्तित्व पर नियंत्रित नहीं होता, इसके अलावा उसका तर्कशास्त्र भी अंगभूत रहता है। इस तरह स्ट्राविन्स्की का प्रतिपादन है। संगीत की स्वायत्तता को उसने और एक प्रकार से सामने रखा है। जिस काल में स्वरसंवाद और स्वर संगीत के सिद्धान्त गणित की प्रणालि से निश्चित हो गये थे, इतना ही नहीं इनका पालन भी संगीत रचना में अनिवार्य रूप से किया जाता था उस जमाने में संगीत का स्वरूप एक अर्थ में बाहर से निश्चित हो जाता था। मधुरता की संगीत समीक्षा की कल्पना इसी मजबूत गणिती प्रणालि का फल है। गणित और मधुरता को झटककर पहले लोकसंगीत और फिर सिरिआलिझम के सिद्धांतों का समर्थन करने वाला स्ट्राविन्स्की यह कहता हो तो कोई आश्चर्य नहीं कि संगीत की स्वायत्तता संगीत के ऐतिहासिक यथार्थ दर्शन से सिद्ध होने वाले अंतर्गत नियमों से निश्चित की जाती है। इलेक्ट्रानिक संगीत से संगीत का क्षितिज विस्तृत हो जाता है। इसलिए उसका स्वागत करते हुए स्ट्राविन्स्की दिखायी देता है जो इस संदर्भ में अर्थपूर्ण है।

संगीत की स्वायत्तता की यह भूमिका कुछ अधिक कठोरता के रूप में संगीत रचनाकार को स्वायत्तता की भूमिका में परिणत होती दिखायी देती है। इस संदर्भ में यह अभिमत ध्यान में लेना आवश्यक है कि पहले संगीत निर्देशक को संगीत रचनाकार का अर्थ नहीं लगाना होता, केवल समझा लेना होता है। स्ट्राविन्स्की का यह भी स्पष्टीकरण है कि दूसरे के द्वारा अर्थ लगाने अर्थ रचना में अर्थ का स्पष्ट न होना है। स्ट्राविन्स्की का कहना है कि संगीत का प्रयोग करते समय रचनाकार से कुछ निराला करने की स्वतंत्रता निर्देशक के द्वारा लिया जाना स्वतंत्रता का दुरुपयोग है। इस प्रकार की स्वतंत्रता लेने का अर्थ रचना में शिथिलता है, यह भी स्ट्राविन्स्की का निष्कर्ष है। स्ट्राविन्स्की कहता है कि निर्देशक के यश के लिए रचनाकारों का दुरुपयोग केवल रोमेंटिक रचनाकारों की कृतियों को लेकर ही संभव है। और उसके इस रिमार्क में अधिक्षेप का स्वर इतना स्पष्ट है कि साफ सुनायी दे। संगीत का निर्माण होने के पश्चात फिर

उसी का निर्माण नहीं हो सकता। निर्माण हो जाता है उसकी विकृति और प्राप्त हो जाती है किसी का 'करिअर' बनाने वाली संगीत बाह्यबाता। रचनाकार के अधिकार को पैरोंतले कुचला देने वाली संस्था संगीतनिर्देशक स्ट्राविन्स्की को स्वीकार नहीं है और संगीत की स्वायत्तता को भूमिका से यह असंगत नहीं है। इसका अर्थ यह है कि जैसा रचा गया हो वैसा ही उस संगीत का प्रयोग भी होना चाहिए, अन्यथा उसकी स्वायत्तता को धक्का पहुँच जाता है। यहाँ भारतीय संगीत के संदर्भ में बंदिश को मूल स्वरूप में गाया - बजाया जाय, केवल विस्तार निराला हो, अन्यथा अपनी बंदिश का प्रयोग किया जाय - यह विचारधारा लक्षणीय है। मूल रचना से ईमान रखने का भाव दोनों संगीत प्रणालियों में अभिप्रेत है। स्ट्राविन्स्की सभी बातों में मर्यादित स्वतंत्रता का समर्थक है।

स्ट्राविन्स्की का विचार है कि संगीत की स्वायत्तता की भूमिका में जैसे संगीतरचनाकार और संगीतरचनाकार की स्वायत्तता क्रमप्राप्त होती है वैसे ही समीक्षक और समीक्षा के संदर्भ में भी संगीत का प्रयोग भी एक तरह से स्वायत्तता को प्राप्त करता है। अनगिनत शक्तियों की सहाय्या से दीर्घकाल तक सोचकर संगीत रचनाएँ खड़ी की जाती हैं। उसका प्रयोग करने वाला भी उस पर बड़े परिश्रम उठाता है फिर एक ही बार सुनकर प्रयोग का उचित ढंग से परिक्षण अथवा समीक्षण करना सैद्धांतिक रूप से असंभव है, इस प्रकार स्ट्राविन्स्की की भूमिका है। फिर संगीतरचना अगर नयी हो तो जिस संगीत का प्रयोग हो जाता है वह नया ही होता है यानी ज्ञात नहीं होता। स्ट्राविन्स्की का मुंहतोड़ सवाल यह है कि ऐसी अवस्था में संगीत के पहले ही प्रयोग को अच्छा अथवा बुरा कैसे कहा जा सकता है? इसी संदर्भ में स्ट्राविन्स्की की एक चतुरोक्ति लक्षणीय है। अपनी पुरानी रचना की ध्वनिमुद्रिकाओं की तुलना में नयी ध्वनिमुद्रिकाएं कम संख्या में बेची जाती हैं, इसका उल्लेख करते हुए वह कहता है - "Theory want to recognise rather than to cognise," बिलकुल यही नहीं पर इसी आशय के विचारों को समीक्षकों पर लागू करने में कोई हर्ज न हो इतना आदर स्ट्राविन्स्की के मन में समीक्षकों की क्षमता को लेकर है। कृति अथवा कलाकृति का आस्तित्व शंकास्पद नहीं हो सकता। वह किस प्रकार आस्तित्व में हैं, केवल इतनाही प्रश्न पूछा जा सकता है समीक्षकों को "क्यों" उपस्थित करने का अधिकार नहीं है। वे केवल "कैसे" ही पूछ सकते हैं। उसकी इस भूमिका में स्वायत्ततावाद स्पष्ट है।

इस स्वायत्ततावाद के साथ ही स्ट्राविन्स्की को भूमिका में अभिजातवाद भी स्पष्ट दिखायी देता है। यद्यपि उसकी यह राय है कि उसके संगीत में डायोनिज़ियन और फिर अपोलोनियन प्रवृत्तियों का प्रभावपूर्ण कार्य है, फिर भी उसके लेखन में सर्वत्र सौंदर्यवाद विरोध, कला समन्वय या विरोधी विशुद्ध स्वतंत्रतावाद विरोध के स्वर गूँज उठते हैं। प्रेरणा गूढता, क्रांति आदि लेकर उसकी भूमिका विरोधक की है। इसके विपरीत व्यवस्था विरोध (यानी नये का तुरंत ही स्वीकार न करना) आदि का वह बार बार और हार्दिक समर्थन करता है। यद्यपि स्वरावलि और स्वरधून का उल्लेख भी वह लय के साथ ही सांगीतिक महत्त्वपूर्ण तत्त्व के नाते करता है, फिर भी तुलनात्मक दृष्टि से नियंत्रण, नियम का कार्य करने वाले सीमा का निश्चित अंकन करने वाले (और इसलिये परिणामतः स्वरूप निर्माण में महत्त्वपूर्ण भूमिका विभाने वाले) लय-तत्त्व की और उसका खीचाव दिखायी देता है। इस संदर्भ में वाग्नर को अनंत स्वरावलियों के संबंध में स्ट्राविन्स्की की जो तीव्र प्रतिक्रिया है वह लक्षणीय है। जाते-जाते यह बात भी उचित होगी कि आधार स्वराकर्षण और स्वरसंगीत से अब अधिक कुछ निर्माण होना कठिन है इसे देखकर, उससे मुंह मोड़कर स्ट्राविन्स्की इलेक्ट्रानिक, कांक्रिट म्युज़िक अथवा कंप्यूटर म्युज़िक की ओर मुड़ा नहीं क्योंकि इसमें उसे अपनी रूचि की तुलना से अधिक "स्वतंत्रता" दिखाई दी। अभिजाततावाद से उद्गम पानेवाले "सीमित स्वतंत्रता" के नारे का कट्टर समर्थक स्ट्राविन्स्की जिस सिरियलिज़म की ओर मुड़ गया उसमें निराला पर उतना ही कठोर अनुशासन था। तंत्र और संकल्पन की व्यामिश्रता थी। इलियटपूर्व कालमें टी. ई. ह्यूम ने भविष्यवाणी की थी कि "कठोर, अभिजात काव्य का युग आयेगा"। कला में स्वतंत्रता नहीं होती, फ्री व्हर्स कहना विरोधाभास है, इस विचार के इलियट ने इस भविष्यवाणी को प्रत्यक्ष में उतार दिया। स्ट्राविन्स्की का तत्त्वज्ञान इससे निराला नहीं था। भावनिक उद्रेकों की अपेक्षा संयम, स्वरों की लहरों की अपेक्षा, लय के विभागों के बँधे हुए स्तंभ, मधुर लगने वाली स्वरावली की अपेक्षा बेचैन करने वाली कर्णकटुता की ओर

झुकी हुई अप्रचलित स्वराकृति, शब्द अथवा नृत्यबंधों से एकरूपता प्रस्थापित करने वाली संगीतरचनाओं की अपेक्षा समानांतर जाने वाले पर स्वतंत्र अस्तित्व रखने वाले स्वरबंध आदि बातों का ही समर्थन स्ट्राविन्स्की द्वारा हुआ नजर आता है। ये दृष्टिकोण अभिजातवाद की सगी संतान है।

अभिजातवाद का ही एक अंग परंपरावाद है। स्ट्राविन्स्की द्वारा इसका समर्थन किया जाना तर्कसंगत है। प्रत्यक्ष रचनाओं की प्रेरणा लेने के लिए अभिजात माने जाने वाले बेथोविन जैसे पाश्चिमात्य संगीतरचनाकार की ओर मुड़ते समय जिस भाषा का प्रयोग किया है वह मुखर है। "पेडेटिक न होते अकेडेमिक हो सकते हैं", पुराने ढाँचे में अपने आशय को भरा जा सकता है। इस प्रकार के उसके विधान परंपरा की सजीवता और सातत्य के नवनिर्माण की क्षमता, इन दोनों के अस्तित्व को मान्य करनेवाली ही है। कलाकार जब अलग पड़ जाता है तब कह दुर्बोध बोलने लगता है, और दुर्बोधता से निकटता प्रस्थापित करने वाले सुसभ्य लोग उसका नवीनता के नाते आडंबर करते हैं। इस प्रकार एक दृष्टिकोण उसने सामने रखा है। यहाँ पर भी फिर से इलियट का स्मरण होना अनिवार्य बन जाता है। और व्यक्तिगत गुणवत्ता वाले निबंध ने उसने प्रस्तुत की हुई भूमिका सैमुअल जानसन के काव्य पर लिखते समय "कई बार ठोक क्रांति करने की अपेक्षा दो छोटे परिवर्तन करने के लिए अधिक प्रतिभा की आवश्यकता होती है।" यह इलियट का निष्कर्ष, वैसे ही मेटाफिजिकल काव्य तक पीछे जाकर उसके खोज डाले और चुने हुए परंपरा के, कुछ समय के लिए नजरंदाज हुए पर सर्जनक्षम ढाँचे और स्ट्राविन्स्की के परंपरावाद में बड़ी समानता दिखायी देती हैं।

उपरोक्त विवेचन की हुई प्रेरणाओं को लेकर स्ट्राविन्स्की संगीतिक सौंदर्यशास्त्रविषयक विचार अपना प्रवास करता दिखायी देता है। ऐसे भी कुछ महत्वपूर्ण स्थान हैं कि जिनसे ऐसा महसूस हो कि जिन बातों का विवेचन हुआ है उनका अधिक विवेचन होता तो और भी अच्छा हो जाता : उदाहरण के लिए, संगीतात्म कलाविषयक उसके विवेचन को देखिए। सत्ताशास्त्रीय मनोवैज्ञानिक और संगीतात्म काल के तीन श्रेणियों का निश्चित विवेचन करने के पश्चात्, स्ट्राविन्स्की सुझाता है कि आगे चलकर विशिष्ट संगीत तथा काल की उपरोक्त विशिष्ट श्रेणी को मान्यता दिया जाना - इनमें अंगभूत संबंध रहता है। कालतत्त्व का संगीत में रहने वाला स्थान ध्यान में लेते हुए काल के जिस स्वरूप का आकलन हुआ है उसका परिणाम संबंधित संगीत पर निश्चित ही होगा। दृश्यकला में जिस तरह अवकाश महत्त्व कलाकृती के संकल्प से लेकर ग्रहणावस्थातक सभी अवस्था में अपरिहार्य रहता है उसी प्रकार श्राव्यकला में काल का स्थान होता है। इसलिए ऐसा लगता है कि स्ट्राविन्स्की अपने विचार को आगे बढ़ाता तो अच्छा होता। काल के बारे में जैसे 'प्रगति' संज्ञा का प्रयोग करना उचित नहीं होता वैसे ही 'प्रायोगिक' संज्ञा को भी कलाविचार में स्थान नहीं रहता। क्यों कि वास्तव में दोनों संज्ञाओं का प्रयोग वैज्ञानिक प्रक्रिया में ही लागू हो जाता है। किसी फैक्ट के बारे में रहने वाली गलत धारणा जब ठीक हो जाती है तब 'प्रगति' होती है अथवा एक सही प्रयोग से पहले के गलत प्रयोग अथवा उसमें से निकले हुए निष्कर्ष रद्द हो जाते हैं - ये बातें केवल विज्ञान में संभव हो जाती हैं। कलाक्षेत्र में इनके लिए कोई स्थान नहीं रहता। यह विवेचन कला के सिद्धान्तपक्ष की महत्वपूर्ण समस्याओं के संबंध है। ऐसा लगता है कि इस पहले का भी समर्थन स्ट्राविन्स्की के द्वारा अधिक मात्रा में होना चाहिए था। कलासंबंध चर्चा करते समय, प्रश्नों का एकदाक उत्तर मिलना, उत्तर का सही अथवा गलत होना, इसकी अपेक्षा प्रश्न उचित अथवा अनुचित ढंग से पूछे जाने की ओर ध्यान रहना आवश्यक होता है। आज भी यही हालत दिखायी देती है। अतः यह कहने में कोई हर्ज नहीं कि स्ट्राविन्स्की की यह संक्षिप्त मन में खेद निर्माण करती है।

इस तरह के अन्य कई स्थान पाये जा सकते हैं। ऐसा लगता है कि कुछ की चर्चा अधिक अच्छी होती और कुछ की चर्चा अधिक होती तो अच्छा होता। स्ट्राविन्स्की को पढ़ने के पश्चात् ऐसी धारणा होती है कि समाधान की अपेक्षा प्रवर्तन की प्रतीती होती है। पर इस में संदेह नहीं कि संगीत विचार और सांगीतिक सौंदर्य-शास्त्रीय विचार इन दोनों को स्ट्राविन्स्की ने कई ढंग से और कई स्थानों पर पहली बार प्रस्तुत किया है। संगीत के स्वरूप विषय को लेकर सौंदर्य विषयक कई महत्वपूर्ण संकल्पनाओं पर स्ट्राविन्स्की ने

अभिनव ढंग से अमल किया है और यही कारण है कि एक सुसंगत सौंदर्यशास्त्र का गठन न होने पर भी उसके विचारों के संकलन को सौंदर्यशास्त्र कहना अत्युक्तिपूर्ण नहीं होगा। उसके आकलन की समग्रता प्रतीत होती है। उसके विचार इतने जीवंत और मर्मग्राही हैं कि उसके शब्दरूपों का अधूरापन एक तांत्रिक बात लगे। और उसमें आगामी संभावनाओं का भी स्पष्ट सूचन होता है।
