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 ऑफ़ म्यूजिक' व्याख्यान पर आधारित पुस्तक को छोड़ दे तो उनके अन्य संयुक्त पुस्तकों में संगीत के सौंदर्यशास्त्र संबंध में विचार कुछ बिखरे हुए दिखाई देते हैं। उनके लेखन में ऐसे कई पेहलु पाएँ जाते हैं जिनका सांगीतिक सौंदर्यशास्त्र में विचार किया चाहिए। परन्तु इन विचारों का पूरी तरह कार्यान्वयन हो पाना है। इसके अलावा वार्तालापों में होने वाली चर्चा की तरह छुट-पुट चर्चा होती है। बीच की कड़ियाँ जोडी 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 दोष यह है की सांगीतिक परंपरा और उसकी अनिवार्यता के सम्बन्ध में निर्भीकता के साथ बोलने वाले स्ट्राविन्स्की इस बात को पूर्ण रूप से भूल चुके थे कि संगीत - विचार और उसके सौंदर्यशास्त्र की भी एक पश्चिमी परंपरा है। इस परंपरा के मूल स्वरुप की खोज उन्होंने विचारपूर्वक की हो ऐसा दिखायी नहीं देता। या फिर इस परंपरा को एक ही दृष्टिकोण से देखने के बजाये यदि उसका समग्र आकलन किया जाए तो विचारो को एक नयी दिशा मिल सकती है इस बात का प्रत्यय स्ट्राविन्स्की को नहीं हुआ ऐसा प्रतीत होता है। कैफ्ट तो एक जगह इस निर्णय तक आ पहुँचते है कि स्ट्राविन्स्की को बुद्धिवादी (इण्टेलेकचुअल) नहीं कहा 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। उन्हें इस बात का बोध रहता है कि आज ही कोई प्रश्न सामने आया है अथवा आज ही पहली बार कोई घटना घटी है, ऐसा कहना कुछ स्थूल विचार होगा। प्रश्न हल नहीं होते उन्हें दूसरे स्तर पर ले जाया जाता है। अथवा निराले और उचित ढंग से प्रस्तुत किया जाता है। इस बात को भी वे जानते है। स्ट्राविन्स्की के विवेचन में इस प्रकार परंपरा का बोध नहीं दिखता है। यही कारण है की लय के विषय में कई बार विवेचन करने वाले स्ट्राविन्स्की को प्लेटो के समय से चले आ रहे विचारो ने प्रेरित नहीं किया। स्वरूप (फॉर्म) के विषय में बोलते समय भी हान्स्लिक की भूमिका उनके लिए उल्लेखनीय हो, ऐसा दिखायी नहीं देता। अथवा एक तरफ सारग्राही भूमिका धारण करते समय, पाश्चात्य संगीत पद्धतिओं के अलावा कुछ निराली संगीत प्रणालियाँ भी हैं इस बात का कुतूहल भी उनमें दिखाई नहीं देता।

स्ट्राविन्स्की की वैचारिक यात्रा में दिखायी देने वाली त्रुटियों का मुख्य कारण यह है कि वे संगीत विचार की ओर संगीत पर विचार करने के उद्देश से नहीं मुड़े। जब भी संगीत निर्माण के रास्ते में उन्होंने बाधाएँ पायीं तब उन्होंने इन बाधाओं के स्वरूप को यथासंभव सभी पहलूओं से जाँचने का प्रयत्न किया। जैसे टी. एस. ईलियट के समीक्षात्मक लेखन का तब निर्माण हुआ जब एक सर्जनशील कवि के नाते उनके रास्ते में कुछ बाधाएँ निर्माण हुईं। वैसा ही स्ट्राविन्स्की का भी हुआ। यही कारण है कि संगीतरचना के समय किन किन बातों से प्रेरणा मिलती है ? किसी संगीतरचनाकार की संगीत रचनाओं मे 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 ये विचार अलग रह गए। किसी विस्तृत और अंकित संकल्पनात्मक नक्षे में इन विचारों के दर्शन हो नहीं सकते। पाश्चिमात्य संगीत विचारों की परंपरा का जैसे उन्हें बोध नहीं रहता वैसे ही उनमें इस बात का भी आकर्षण नहीं दिखायी देता कि अपने व्यक्तिगत विचारविश्व की रचना सुविहित हो अथवा उसमें महत्त्वपूर्ण सभी सांगीतिक संकल्पनाओं का समुचित स्थान प्राप्त हो। जहाँ निर्मितीक्षमता का प्रवाह अड जाएँ वे केवल वहीं पर रुके है। और अपनी सभी शक्तियों का आवाहन कर अपने सामने खडी सभी

समस्याओं के संपूर्ण आकलन का वे संकल्प करते है। यहाँ तक यथावश्यक संकल्पनाओं का चुनाव, उनका विश्लेषण और उन्हें व्यवस्थित करने का कार्य वह निश्चित रूप से करता है। यह सारा प्रयत्न 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 उनकी संक्षिप्तता की पूर्ति उनके संगीत और संगीत विचारों के मिलने पर ही होती है। संगीत-निर्माण की समस्याओं को उन्होंने अपने संगीतविचारों में हल किया है। पर उनका प्रवाह विपरीत दिशा में नहीं बहता है। उनके संगीत विचारों की वृत्तियाँ यानी निर्माण में अबाधित रहने वाले स्थानों का निर्देश होता हैं। इसी कारण एक दृष्टि से स्ट्राविन्स्की का संगीतविचार केवल संगीत से संबंधित नहीं रहता। वह एक संगीत विषयक विचार हैं।

इस प्रकार अलग और संक्षिप्त होने पर भी स्ट्राविन्स्की का विचार महत्वपूर्ण लगता है इसका पहला कारण यह है कि रूढ़ी और बहुसंख्यकों के द्वारा स्वयंसिद्ध मानी गयी बातों को लेकर वे नयी दिशा का स्वीकार करते है। पर केवल नयी दिशा को स्वीकारना ही उनका गुण नहीं हैं। इस निरालेपन में एक निश्चित भूमिका धारण करना, सांगीतिक अनुभव से ईमान रखना और उसकी संगती को ढूँढना, उसी से यह निरालापन उभर आता हैं। गूढवादी, साक्षात्कारवादी भूमिका का आडंबर कर समीक्षा, आस्वादन, विश्लेषण आदि असंभव बनाने वाले युग में वे पावलोव की, प्रायोगिक मनोविज्ञान की, भाषा में बोलने लगे। इससे कुछ धीरज बँधे बिना नहीं रहता। क्रांति की प्रतिष्ठा अवास्तव रूप से बढ गयी है इस बात को सामने लाते समय उन्होंने परंपरा का जो विवेचन किया है वह इसी ढंग का है। क्रांति क्रांति कर के चिल्लाना हमेशा आसान और इसीलिए आकर्षक रहता है। तोड फोड 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 क्रांती के नातें स्वीकार किया जाता है। ऐसी अवस्था में यह बताने का आग्रह करना कि यह न तो क्रांति है और न ही उत्क्रांति है - एक वैचारिक साहस ही है। स्ट्राविन्स्की यह साहस तहे दिल से करते है। कलासंबद्ध प्रश्नों के उत्तर एक ही प्रकार के होते हैं ऐसा मानकर उन्हीं को फेंकते रहना मानो उन्हें पिंजरे में रखने जैसा है। ऐसी उलझनें पाश्चिमात्य संगीतविचारों में सौंदर्यवादियों ने निर्माण की। उनको तोडने में स्ट्राविन्स्की का जो हाथ है वह उपेक्षणीय नहीं है।

वैचारिक साहस की प्रेरणा उन्हें अपनी चतुरस्रता के कारण मिलती थी। सांगीतिक समस्याएँ एकांगिक नहीं होती। सौंदर्यशास्त्र की संकल्पनाओं के अर्थ शब्दकोश के शब्दार्थ की तरह बद्ध नहीं रहते। परंपरा के तरह ही संकल्पनाएँ, एकसाथ प्राचीन की रक्षक और आधुनिकता का समावेश करने वाली हो सकती है। भाषा की लय और संगीत की लय में संबंध होता है पर समानता नहीं होती - आदि मत संभव हो सके। क्योंकि वे अपने अध्ययन की भूख का, अनजाने में ही क्यों न हो, उपयोग करते थे। संगीत से सम्बंधित आवश्यकताओं की प्रायोगिक मनोवैज्ञानिक भाषा का प्रयोग इतनी मुक्तता से करने वाले, उनके जैसे सांगीतिक सौंदर्यशास्त्री का खोजकर भी मिलना कठिन है। उन दिनों जब, आदिम जमात के संगीत का अभ्यास करने पर संगीत का आदिम स्वरूप पता चलता हैं और संगीत का आदिम स्वरूप समझने पर ही संगीत का मूलार्थ ज्ञात होगा, ऐसी समझ के साथ वंशसंगीत शास्त्र धीरे धीरे आगे बढ रहा था, तब स्ट्राविन्स्की ने इस विचार से अपनी अस्वीकृति प्रकट की। क्योंकि चीज का उद्गम ज्ञात होने पर उसका स्वरूप ज्ञात होता है इस गलत फ़हमी के पीछे रहने वाली सैद्धान्तिक गडबडी को वे जानते थे। भले ही उनके विचारो में तत्वज्ञान के विधिवत अध्ययन की छाप ना दिखायी देती हो, परंतु तत्वज्ञान के अनियमित लेकिन मनःपूर्वक चिंतन की छाप जगह - जगह पर दिखायी देती 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 स्वरों की भी बात है-इस विचार का प्रतिपादन करते समय, अथवा निर्मितीशीलता का प्रयत्न करते समय सर्जक कल्पनाशक्ति और फैन्सी में रहने वाला फर्क अपने विवेचन सफाई के साथ गूंथते समय कांट, मूर, कोलरिज आदि का स्मरण सहज ही हो जाता है। व्यक्तिगत अनुभव जिसकी नींव हो उस विवेचन की वैधता किस प्रकार सार्वत्रिक है - इस संबंध में उसकी भूमिका

में कांट-परंपरा कि प्रतिध्वनि दिखायी देना अनिवार्य है। जब वे संकल्पनाओं का अमूर्तिकरण, उनका व्यवस्थितीकरण और इसके लिए चिन्हों का उपयोग आदि के लिए गणित और संगीत में रहने वाले साम्य को सामने रखते 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 इनन्फर्मेशन 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 संकल्पनाओं का मान उनके 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 पकड़ को जब ठेकेदारी का स्वरूप मिल गया हो ऐसे समय में जिस प्रकार के वैचारिक विस्फोट की आवश्यकता होती है उस विस्फोटक का विहार स्ट्राविन्स्की के बिखरे हुए विचारों में अनिवार्य रूप से दिखायी देता है।

संगीत स्वरूप को लेकर स्ट्राविन्स्की के विचार सूत्रों में सबसे महत्त्वपूर्ण सूत्र के नाते संगीत की स्वायत्तता का उल्लेख किया जा सकता है। नृत्यनाट्य में यदि संगीत होता है , फिर भी संगीत की लय, नृत्य के लय जैसी नहीं रहती। कहा जा सकता है कि वो लय नृत्य के लय के समांतर होती है। वैग्नर की इस कलासमन्वय की गडबडी से मानो संगीत का संगीतपन ही खो जाता है। प्रदर्शनकारी संगीत (प्रोग्राम म्यूझिक) में प्रयुक्त शब्दों के आशय का संगीत से कोई संबंध नहीं होता है। इस प्रकार के उनके विचारों में संगीत का महत्त्व स्वनिर्मित है और वह किसी पर भी निर्भर नहीं करता। साहित्य, नृत्य और नाट्य के साथ अवतरित होने पर भी संगीत का महत्त्व परावलंबी नहीं रहता, उसके अस्तित्व पर किसी का नियंत्रण नहीं होता, इसके अलावा उसका तर्कशास्त्र भी अंगभूत रहता है। स्ट्राविन्स्की का प्रतिपादन कुछ इस प्रकार है। संगीत की स्वायत्तता को उन्होंने और एक प्रकार से सामने रखा है। जिस काल में स्वरसंवाद और स्वर संगती के सिद्धान्त गणित की प्रणालि से निश्चित हो गये थे, इतना ही नहीं संगीत रचना में अनिवार्य रूप से इसका पालन भी किया जाने लगा था, उस ज़माने में एक प्रकार से संगीत का स्वरूप सुनिश्चित हो गया 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 वाले स्ट्राविन्स्की अगर ये कहते 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 देते 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 का अर्थ है - रचना में अर्थ का स्पष्ट न होना है। स्ट्राविन्स्की का स्पष्ट मत है कि संगीत का प्रयोग करते समय यदि निर्देशक, रचनाकार से कुछ अलग करने की स्वतंत्रता लेता है तो वह स्वतंत्रता का दुरुपयोग कर रहा है। इस प्रकार की स्वतंत्रता लेने का अर्थ है - रचना में शिथिलता है, यह भी स्ट्राविन्स्की का निष्कर्ष है। स्ट्राविन्स्की कहते है कि निर्देशक की सफलता के लिए रचनाकारों का दुरुपयोग केवल रोमेंटिक रचनाकारों की कृतियों को लेकर ही संभव है। और उनकी इस टिप्पणी में अधिक्षेप का स्वर इतना स्पष्ट है कि साफ सुनायी दे। संगीत का निर्माण होने के पश्चात फिर उसी का निर्माण नहीं होता। होती है तो उसकी विकृति और इससे प्राप्त होती है किसी का 'करियर' बनाने वाली संगीत बाह्य बात। रचनाकार के अधिकार को पैरोंतले कुचला देने वाली संस्था संगीतनिर्देशक स्ट्राविन्स्की को स्वीकार नहीं है और संगीत की

स्वायत्तता की भूमिका से यह सुसंगत 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 जाए, केवल विस्तार निराला हो, अन्यथा अपनी बंदिश का प्रयोग किया जाए - यह विचारधारा लक्षणीय है। मूल रचना से ईमान रखने का भाव दोनों संगीत प्रणालियों में अभिप्रेत है। स्ट्राविन्स्की सभी बातों में मर्यादित स्वतंत्रता के समर्थक है।

स्ट्राविन्स्की का विचार है कि संगीत की स्वायत्तता की भूमिका में जैसे संगीतरचनाकार और संगीत रचना की स्वायत्तता क्रमप्राप्त होती है वैसे ही समीक्षक और समीक्षा के संदर्भ में भी संगीत का प्रयोग एक तरह से स्वायत्तता को प्राप्त करता है। अनगिनत शक्तियों की सहायता से दीर्घकाल तक सोचकर संगीत रचनाएँ खडी की जाती हैं। उनका प्रयोग करने वाला भी उन 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 भी हो जाता है वह नया ही होता है यानी ज्ञात नहीं होता। स्ट्राविन्स्की का मुंहतोड 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 है, इसका उल्लेख करते हुए वे कहते है - "They want to recognize rather than to cognize", 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। उनकी इस भूमिका में स्वायत्ततावाद स्पष्ट है।

इस स्वायत्ततावाद के साथ ही स्ट्राविन्स्की की भूमिका में अभिजातवाद भी स्पष्ट दिखायी देता है। भले ही उनकी ये राय हो कि उनके संगीत में डायोनिझयन और अपोलोनियन प्रवृत्तिओं का प्रभावपूर्ण कार्य है, फिर भी उनके लेखन में सर्वत्र सौंदर्यवाद विरोध, कला समन्वय विरोधी, विशुद्ध स्वतंत्रतावाद विरोध के स्वर गूंज उठते हैं। प्रेरणा गूढता, क्रांति आदि को लेकर उनकी भूमिका विरोधक की ही थी। इसके विपरीत व्यवस्था विरोध (यानी नये का तुरंत ही स्वीकार न करना) आदि का वे बार बार और हार्दिक समर्थन करते थे। यद्यपि स्वरावलि और स्वरधून का उल्लेख भी वे लय के साथ ही सांगीतिक महत्त्वपूर्ण तत्त्व के नातें करते हो, 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 ओर उनका अधिक खीचांव दिखायी देता है। इस संदर्भ में वाग्नर की अनंत स्वरावलियों के संबंध में स्ट्राविन्स्की की जो तीव्र प्रतिक्रिया है वह लक्षणीय है। जाते-जाते यह बात भी लक्षणीय है कि आधार स्वराकर्षण और स्वरसंगीत से अब अधिक कुछ निर्माण होना कठिण है इसे देखकर, उससे मुंह मोडकर स्ट्राविन्स्की इलेक्ट्रानिक म्यूज़िक की ओर मुड़े, कांक्रिट म्युझिक अथवा कंप्यूटर म्युझिक की ओर नहीं, क्योंकि इसमें उन्हें अपनी रूचि की तुलना से अधिक 'स्वतंत्रता' दिखाई दी। अभिजाततावाद से उद्गम पानेवाले 'सीमित स्वतंत्रता' के नारे के कट्टर समर्थक स्ट्राविन्स्की जिस सिरियलिझम की ओर मुड़े उसमें निराला पर उतना ही कठोर अनुशासन था। तंत्र और संकल्पन की व्यामित्रता थी। इलियट के पूर्व के काल में 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 ऐसा दिखाई देता है। ये दृष्टीकोण 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 मुडते समय जिस भाषा का प्रयोग किया है वह मुखर है। 'पेडेटिक न होते हुए अकेडेमिक हो सकते हैं', पुराने ढाँचे में अपने आशय को भरा जा सकता है। इस प्रकार के उनके विधान परंपरा की सजीवता और सातत्य के नवनिर्माण की क्षमता, इन दोनों के अस्तित्त्व को मान्य करनेवाले ही है। कलाकार जब अलग पड़ जाता है तब वह दुर्बोध बोलने लगता है, और दुर्बोधता से निकटता प्रस्थापित करने वाले कुछ लोग उसका नवीनता के नाते आडंबर करते हैं। इस प्रकार एक दृष्टीकोण उन्होंने सामने रखा है। यहाँ पर भी फिर से इलियट का स्मरण होना अनिवार्य बन जाता है। परंपरा और व्यक्तिगत गुणवत्ता वाले निबंध में उन्होंने प्रस्तुत की हुई भूमिका में सैमुअल जानसन के काव्य पर लिखते समय इलियट का निष्कर्ष है की 'कई बार ठोक क्रांति करने की अपेक्षा दो छोटे परिवर्तन करने के लिए अधिक प्रतिभा की आवश्यकता होती है'। वैसे ही मेटाफिजिकल काव्य तक पीछे जाकर उन्होंने खोजे और चुने हुए परंपरा के, कुछ समय के लिए नजरंदाज हुए पर सर्जनक्षम ढाँचे और स्ट्राविन्स्की के परंपरावाद में बडी समानता दिखायी देती हैं।

उपरोक्त विवेचन में की हुई प्रेरणाओं को लेकर स्ट्राविन्स्की का संगीतिक सौंदर्यशास्त्रविषयक विचार अपनी यात्रा करता दिखायी देता है। ऐसे भी कुछ महत्त्वपूर्ण स्थान है कि जहाँ ऐसा महसूस हो कि जिन बातों का विवेचन हुआ है उनका अधिक विवेचन होता तो और भी अच्छा होता : उदाहणार्थ, संगीतात्म कलाविषयक उनके विवेचन को देखिए। सत्ताशास्त्रीय मनोवैज्ञानिक और संगीतात्म काल के तीन श्रेणियों का निश्चित विवेचन करने के पश्चात, स्ट्राविन्स्की सुझाते है कि आगे चलकर विशिष्ट संगीत तथा काल की उपरोक्त विशिष्ट श्रेणी को मान्यता दिया जाना - इनमें अंगभूत संबंध रहता है। संगीत में कालतत्त्व के स्थान को 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 भी काल का स्थान होता हैं। इसलिए ऐसा लगता है कि स्ट्राविन्स्की अपने विचार को आगे बढ़ाते तो अच्छा होता। काल के बारे में जैसे 'प्रगति' संज्ञा का प्रयोग करना उचित नहीं होता वैसे ही 'प्रायोगिक' संज्ञा का भी कलाविचार में स्थान नहीं रहता। क्योंकि वास्तव में दोनों संज्ञाओं का प्रयोग वैज्ञानिक प्रक्रिया में ही लागू हो सकता 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 होती हैं। कलाक्षेत्र में इनके लिए कोई स्थान नहीं रहता है। यह विवेचन कला के सिद्धान्तपक्ष की महत्त्वपूर्ण समस्याओं से सम्बंधित है। ऐसा लगता है की इस सम्बन्ध में स्ट्राविन्स्की का विवेचन अधिक होना चाहिए था। कला संबद्ध चर्चा करते समय, प्रश्नों का एकाध 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 परिस्थिति दिखायी देती है। अतः यह कहने में कोई हर्ज नहीं कि स्ट्राविन्स्की की यह संक्षिप्तता मन में खेद निर्माण करती है।

इस तरह के अन्य कई स्थान पाये जा सकते हैं। ऐसा लग सकता है कि कुछ विषयों की चर्चा अधिक अच्छी होती और कुछ विषयों की चर्चा अधिक होती तो अच्छा होता। स्ट्राविन्स्की को पढने के पश्चात् ऐसी धारणा होती है कि समाधान की अपेक्षा प्रवर्तन की प्रतीती होती है। पर इस में कोई संदेह नहीं कि संगीत विचार और सांगीतिक सौंदर्य-शास्त्र का विचार इन दोनों को स्ट्राविन्स्की ने कई ढंग से और कई स्थानों पर पहली बार प्रस्तुत किया है। संगीत के स्वरूप के विषय को लेकर और सौंदर्य विषयक कई महत्त्वपूर्ण संकल्पनाओं पर स्ट्राविन्स्की ने अभिनव ढंग से अमल किया है और यही कारण है कि एक सुसंगत सौंदर्यशास्त्र का गठन न होने पर भी उनके विचारों

के संकलन को सौंदर्यशास्त्र कहना अत्युक्तिपूर्ण नहीं होगा। उनके आकलन की समग्रता प्रतीत होती है। उनके विचार इतने जीवंत और मर्मग्राही हैं कि शब्दरूपों का अधूरापन केवल एक तांत्रिक बात लगे। और उसमें आगामी संभावनाओं की भी स्पष्ट सूचना गई है।