

# स्ट्रॅविन्स्कीचे सांगीतिक सौंदर्यशास्त्र

अशोक दामोदर रानडे

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

प्रथमतः एक गोष्ट नमूद केली पाहिजे ती अशी की या निबंधात तपासलेले स्ट्रॅविन्स्कीचे सांगीतिक सौंदर्यशास्त्र हे बहुतांशी विखुरलेल्या स्वरूपात उपलब्ध आहे. पोअॅटिक्स ऑफ म्युझिक या व्याख्यानावर आधारित पुस्तक सोडले तर त्याच्या इतर संयुक्त पुस्तकातून संगीताच्या सौंदर्यशास्त्राविषयीचा विचार काहीसा विस्कळीतपणे अवतरतो. सांगीतिक सौंदर्यशास्त्रात ज्याचे विवेचन व्हावे अशा अनेक संकल्पनांचा त्याच्या एकंदर लिखाणात आढळतो. पण पुरेशा कसोशीने त्या विवेचनाचा, चर्चाचा पाठपुरावा होत नाही. शिवाय संभाषणातून बहुतेक वेळा व्हावे त्याप्रमाणे चर्चा थोडीशी उडत-उडत होते. मधले दुवे जुळविले जात नाहीत. चर्चाविषयाच्या सर्व बाजूंचा विचारही होतोच असे नाही. समीक्षा आणि संगीत, भावना आणि संगीत, वॅग्नरचे कला समन्वयाचे प्रयत्न इ. विषयीच्या स्ट्रॅविन्स्कीच्या विवेचनात याची जाणीव झाल्याखेरीज राहात नाही.

आणि एक त्रुटी अशी की सांगीतिक परंपरेविषयी आणि तिच्या अनिवार्यतेविषयी जवळ-जवळ पोटतिडिकेने बोलणारा स्ट्रॅविन्स्की संगीत-विचारात आणि विशेषतः त्याच्या सौंदर्यशास्त्रीय अंगासही एक पाश्चात्य परंपरा आहे हे संपूर्णतः विसरलेला दिसतो. ही परंपरा कोणत्या स्वरूपाची आहे. याचा त्याने जाणीवपूर्वक शोध घेतला आहे असे दिसत नाही. किंवा या परंपरेला एखादा दुसरा धागा पकडून आपण बोलत राहण्यापेक्षा परंपरेचे समग्र आकलन करण्याचा प्रयत्न आपल्या विचारांना योग्य दिशा देईल ह्या शक्यतेचीही त्याला जाणीव झाल्याचे आढळत नाही. क्रॅफ्ट एके ठिकाणी अशा निर्णयास येतो की स्ट्रॅविन्स्कीला काही बुद्धिवादी (इंटेलेक्चुअल) म्हणता यावयाचे नाही. बुद्धिवादी व्यक्तीला अमूर्त बौद्धिक पातळीवर पाहत असता सर्व प्रयत्न एका परंपरेच्या यथार्थ दर्शनात दिसत असतात. आजच एखाद्या प्रश्नाचा उदय झाला किंवा आजच प्रथम एखादी गोष्ट घडली असे म्हणणे काहीसे ढोबळ होते अशी त्याला जाणीव होत असते. प्रश्न सुटत नसतात तर वेगळ्या पातळीवर नेले जातात किंवा निराळ्या व अधिक योग्य तऱ्हेने विचारले जाऊ शकतात हेही त्याला नेहमी जाणवत असते. स्ट्रॅविन्स्कीच्या विवेचनात परंपरेची अशी जाणीव दिसत नाही. यामुळे लयीवर बऱ्याच वेळा विवेचन करणारा स्ट्रॅविन्स्की फ्लेटोपासूनचे या विषयीचे विचार जमेस धरून बोलताना दिसत नाही. 'रूप' (फॉर्म) यासंबंधी बोलताना हॉन्सलकची भूमिका त्याला उल्लेखनीय वाटली असेही दिसत नाही, किंवा एकीकडे सारग्राही भूमिका घेत असतानाही पाश्चात्य संगीतपद्धतीपेक्षा वेगळ्या संगीतपद्धतीविषयी त्याला साधे कुतूहलही वाटलेले दिसत नाही.

स्ट्रॅविन्स्कीच्या वैचारिक वाटचालीतल्या कच्च्या दुव्याचे मुख्य कारण असे की तो संगीतविचाराकडे संगीतविचार करण्यासाठी वळला नाही. त्याला संगीतनिर्मितीत जेव्हा जेव्हा अडथळे आले त्या त्या वेळेस मात्र या अडथळ्याचे स्वरूप त्याने शक्य त्या सर्व दृष्टींनी तपासण्याचा प्रयत्न केला. टी. एस. ईलिअटचे समीक्षात्मक लिखाण जसे सर्जनशील कवी म्हणून त्याला आलेल्या अडचणीतून जन्माला आले तसे स्ट्रॅविन्स्कीचे झाले आहे. संगीतरचना करताना कशा कशापासून चेतना मिळते? प्रत्येक संगीत-रचनाकाराच्या रचनांमध्ये स्फूर्तीचे स्थान किती? भाषेचे आघात आणि त्या भाषेतील काव्यासाठी इ. रचलेले संगीत यांचे 'चलन' परस्परांच्या अपेक्षेने कसे असावे? यासारख्या प्रश्नांचा विचार स्ट्रॅविन्स्कीने केला तो यामुळे. परिणामतः हा विचार सुटा राहिला. एखाद्या विस्तृत आणि रेखीव संकल्पनात्मक नकाशावर या विचारांचे दर्शन होऊ शकत नाही. पाश्चात्य संगीतविचाराच्या परंपरेचे ज्याप्रमाणे त्याला भान नाही त्याचप्रमाणे आपल्या स्वतःच्या व्यक्तिगत वैचारिक विश्वाची व्यवस्थित मांडणी व्हावी, महत्त्वाच्या सर्व सांगीतिक संकल्पनांना त्यात योग्य स्थान मिळावे अशी त्याला ओढ लागली होती असेही दिसत नाही. जिथे निर्मितक्षमतेचा ओघ अडला तिथे

फक्त तिथे-तो थांबतो आणि आपल्या सर्व शक्तींना आवाहन करून समोर उभ्या ठाकलेल्या समस्येचे संपूर्ण आकलन व्हावे असा संकल्प सोडतो. यापुरती आवश्यक तेवढी संकल्पनांची निवड, त्यांचे विश्लेषण आणि व्यवस्थितीकरण तो निश्चितपणे करतो. हा सर्व खटाटोप जेव्हा शुद्धरूप घेतो तेव्हा आपल्याला उपलब्ध कसोटी असते ती आशयगत, तर्कशुद्ध, वैचारिक, सुसंगत मांडणीची. ही कसोटी लावू लागले की त्याचे विवेचन त्रोटक असणार हे लक्षात येते. कारण असे की ही त्रोटकता पुरी होत असते ती त्याच्या संगीत कृतीत. स्ट्रॅविन्स्की पुरा होतो तोच मुळी त्याचे संगीत व त्याचा संगीतविचार दोन्ही मिळून. संगीतनिर्मितीतल्या निरगाठींच्या सोडवणुका त्याने शोधल्या आहेत संगीत-विचारात. याच्या उलट दिशेने मात्र प्रवाह नाही. त्याच्या संगीतविचारातल्या उणिवा म्हणजे त्याला निर्मितीत न अडलेल्या जागांचे निर्देश होत. म्हणूनच एका अर्थाने स्ट्रॅविन्स्कीचा संगीतविचार केवळ संगीताशी संबंधित राहात नाही. तो संगीताविषयीचा विचार होतो.

अशा तऱ्हेने सुटा आणि त्रुटित असूनही स्ट्रॅविन्स्कीचा विचार महत्त्वाचा वाटतो. त्याचे पहिले कारण असे की रूढ असलेल्या, बहुसंख्यांनी स्वयंसिद्ध म्हणून मान्य केलेल्या बाबतीतही तो अगदी वेगळी दिशा पत्करतो. अर्थात केवळ वेगळी दिशा पत्करणे हाच काही गुण झाला नसता, या वेगळेपणात एक ठाम भूमिका घेतली जाते आणि सांगीतिक अनुभवाशी इमान राखण्यात त्याची संगती शोधली जाते म्हणून हा वेगळेपणा नाव घेण्यासारखा ठरतो. स्फूर्तीविषयी गूढवादी, साक्षात्कारवादी भूमिकेचे स्तोम माजवून समीक्षण, आस्वाद, विश्लेषण अशक्य करून टाकणाऱ्या युगात तो पावलोवच्या, प्रायोगिक मानसशास्त्राच्या भाषेत स्फूर्तीविषयी बोलू लागतो. त्यामुळे हायसे वाटल्याशिवाय राहात नाही. क्रांतीची प्रतिष्ठा अवास्तव वाढली आहे हे नजरेस आणताना परंपरेचे त्याने केलेले विवेचनही याच जातीचे आहे. क्रांती, क्रांती म्हणून जयघोष करणे नेहमीच सोपे म्हणून आकर्षक असते. मोडतोड, जुन्याला फेकून देणे या सहज समजणाऱ्या गोष्टी असल्याने या उत्पाताशी संबंधित क्रांतीचा भागच फक्त क्रांती म्हणून स्वीकारला जातो. अशा परिस्थितीत क्रांतीही नाही, उत्क्रांतीपण नाही फक्त बदल असे सांगण्याचा आग्रह म्हणजे वैचारिक धाडसच होय आणि स्ट्रॅविन्स्की ते मनापासून करत असतो. कलासंबद्ध प्रश्नांना एकाच तऱ्हेची उत्तरे असतात असे मानून तीच फक्त फेकत राहणे ही प्रश्नांची कोंडीच असते. अशी कोंडी सौंदर्यवाद्यांनी पाश्चात्य संगीतविचारात केली. ती फोडण्यात स्ट्रॅविन्स्कीने लावलेला हातभार उपेक्षणीय नाही.

त्याला वैचारिक धाडस करण्याची प्रेरणा त्याच्या चतुरस्रपणामुळे मिळत होती. सांगीतिक समस्या एकांगी नसतात, सौंदर्यशास्त्रीय संकल्पनांचे अर्थ शब्दकोशातल्या शब्दार्थासारखे बंद नसतात, परंपरेसारखी संकल्पना एकाच वेळेस जुन्याचे रक्षण करणारी व नव्याचा समावेश करून घेणारी असू शकते, भाषेची लय व संगीताची लय यात नाते असते पण समता नसते इत्यादि मते शक्य झाली. कारण तो आपल्या वाचनाच्या भुकेचा अजाणता का होईना पण चौफेर उपयोग करत होता. संगीताच्या संबंधात गरजांची प्रायोगिक मानसशास्त्रीय भाषा त्याच्याइतका सढळपणे वापरणारा सांगीतिक सौंदर्यशास्त्री शोधून मिळवणे अवघड आहे. ज्या काळात आदिम जमातींचे संगीत अभ्यासले की संगीताचे आदिम स्वरूप कळेल व संगीताचे आदिम स्वरूप कळले की संगीत म्हणजे काय ते उमजेल अशा समजाने वंशसंगीतशास्त्र आपली लटपटती पावले टाकीत होते, तेव्हा या भूमिकेचा स्वीकार करता येणार नाही असे स्ट्रॅविन्स्की बजावून सांगत होता. कारण वस्तूचा उगम कळला की तिचे स्वरूप समजते, या चुकीच्या गृहीतामागील तात्त्विक गोंधळ त्याला जाणवत होता. तत्त्वज्ञानाच्या पद्धतशीर वाचनाचे ठसे जरी त्याच्या विचारात उमटलेले आढळत नसले तरी तत्त्वज्ञानाचे तुरळक पण मनःपूर्वक वाचन केल्याच्या खुणा मात्र ठिकठिकाणी दिसतात. कलाकृतीचे समर्थन होऊ शकते. केव्हा? तर तिच्या कार्याची स्वैर क्रीडा शक्य असते तेव्हा असे सांगताना, ज्याने पिवळा रंग पाहिला नाही त्याला तो स्पष्ट करून सांगता येत नाही. त्याप्रमाणे स्वरांचे आहे असे प्रतिपादन करताना; किंवा निर्मितीशीलतेचा प्रपंच करित असताना सजक कल्पनाशक्ती आणि फॅन्सी यातील फरक तो आपल्या विवेचनात सफाईने गुंफत असलेला दिसत असताना कांटमूर, कोलरिज इ. ची आठवण सहज होण्यासारखी आहे. स्वतःचा

व्यक्तिगत अनुभव हाच ज्याचा पाया त्या विवेचनाची Validity मात्र सार्वत्रिक कशी याही संबंधीच्या त्याच्या भूमिकेत कांट-परंपरेचे पडसाद आढळणे अनिवार्य आहे. संकल्पनांचे अमूर्तीकरण, त्यांचे व्यवस्थितीकरण व यासाठी चिन्हांचा उपयोग इ. बाबतीत गणित व संगीत यातले साम्य तो समोर ठेवतो, तेव्हा त्याचा वर म्हटलेला वैचारिक चतुरस्रपणाच त्याला कारणीभूत होत असतो. ध्वनिशास्त्र, पदार्थविज्ञानशास्त्र, गणित इत्यादि तुलनेने पाहता नेमकी असणारी शास्त्र, नेमकेपणाकडे (वैचारिक किंवा उपपत्त्यात्मक पातळीवरून निघून) जाऊ पाहणारी प्रायोगिक मानसशास्त्रासारखी शास्त्र आणि तत्त्वज्ञान, भाषाशास्त्र, मानववंशशास्त्र यासारखी मानवाचे अमूर्त किंवा समग्र पातळीवर दर्शन घेऊ पाहणारी अभ्यासक्षेत्रे सर्वांचा संदर्भ स्ट्रॉविन्स्कीच्या संगीतविचारास लाभलेला आहे. खेळ व कला यातल्या साम्याविषयीच्या तात्त्विक उपपत्ती किंवा संवहन आणि इन्फर्मेशन थिअरी यासारख्या व्यापक आणि तुलनेने नवीन विचार शाखा या सर्वांचा कमी-अधिक प्रतिध्वनी स्ट्रॉविन्स्कीच्या संगीतविचारात उमटतो. संकल्पन, प्रयोग, ग्रहण यातल्या प्रत्येक अवस्थेतल्या संगीतविषयक संकल्पनांची जाण त्याच्या विचारात दिसते आणि संगीतविचाराची व्यापकता, व्यामिश्रता मनात दिसते. वाङ्मयसमीक्षा आणि नेमकी म्हटली जाणारी शास्त्रे यांच्या संगीतविचारातील पकडीला मत्तेदारीचे स्वरूप आले असता ज्या तऱ्हेचा वैचारिक स्फोट आवश्यक होता त्या स्फोटाचा आढळ स्ट्रॉविन्स्कीच्या विखुरलेल्या विचारात झाल्याशिवाय राहात नाही.

संगीतस्वरूपाविषयाच्या स्ट्रॉविन्स्कीच्या विचारसूत्रात अतिशय महत्त्वाचे सूत्र म्हणून संगीताच्या स्वायत्ततेचा उल्लेख करता येईल. नृत्यनाट्यात संगीत असले तरी संगीताची स्वतःची लय ही नृत्याबरोबरची नसते, फारतर ती नृत्याच्या लयीला समांतर जाते, वॅग्नरच्या कलासमन्वयाच्या घोटाळ्याने संगीताचे संगीतपणच गमावते; प्रोग्रॅम म्यूझिकमधील शब्दार्थगत आशयाचा संगीताशी काही संबंध नसतो; या तऱ्हेच्या त्याच्या विचारात संगीताचे महत्त्व स्वयंभू आहे, बरोबरच्या विषयावर, चौकटीवर ते अवलंबून नाही, असेच सांगितलेले दिसते. वाङ्मय, नृत्य आणि नाट्य यांच्याबरोबर संगीत अवतरले तरीही त्याचे महत्त्व परावलंबी नाही, त्याचे अस्तित्व परनियंत्रित नाही आणि शिवाय त्याचे तर्कशास्त्रही अंगभूत असते, ह्या तऱ्हेचे स्ट्रॉविन्स्कीचे प्रतिपादन आहे. संगीताची स्वायत्तता त्याने आणखी एका तऱ्हेने पुढे मांडली आहे. ज्या काळात स्वरसंवाद व स्वरसंगती यांची तत्त्वे गणिती पद्धतीने निश्चित होऊन गेली होती, इतकेच नव्हे तर यांचे पालनही मोठ्या कसोशीने संगीतरचनेत केले जात होते, त्या काळात संगीताचे स्वरूप एका अर्थाने बाहेरून निश्चित होत होते. गोडपणाची संगीत समीक्षेतली कल्पना याच भक्कम गणिती रचनापद्धतीचे फलित होते. गणितीपणा आणि गोडपणा या दोन्हीला झुगारून प्रथमतः लोकसंगीत व मग सिरीअॅलिझम या तत्त्वांचा पाठपुरावा करणारा स्ट्रॉविन्स्की संगीताची स्वायत्तता संगीताच्या ऐतिहासिक यथार्थ दर्शनातून सिद्ध होणाऱ्या अंतर्गत नियमांनी ठरवावयाची असते असे सांगत असल्यास नवल नाही. इलेक्ट्रॉनिक संगीताने संगीताचे क्षितिज विस्तारते म्हणून त्याचे स्वागत स्ट्रॉविन्स्की करताना दिसते हे या संदर्भात अर्थपूर्ण आहे.

संगीताच्या स्वायत्ततेविषयीची ही भूमिका जरा अधिक कडव्या प्रकारे संगीतरचनाकाराच्या स्वायत्ततेविषयीच्या स्ट्रॉविन्स्कीच्या भूमिकेत परिणत झालेली दिसते. प्रथमतः संगीतरचनाकाराचा संगीत निर्देशकाने अर्थ लावावयाचा नसतो. फक्त समजून घ्यावयाचा असतो हे मत या संदर्भात लक्षात घ्यायला हवे. अर्थ दुसऱ्याने लावणे याचाच अर्थ, रचनेत अर्थ स्पष्ट न झालेला असणे असेही स्ट्रॉविन्स्कीचे स्पष्टीकरण आहे. संगीताचा प्रयोग करताना रचनाकारापेक्षा वेगळे काही करण्याचे स्वातंत्र्य निर्देशकाने घेणे हा स्वातंत्र्याचा दुरुपयोग असे स्ट्रॉविन्स्कीचे स्पष्ट मत आहे. असे स्वातंत्र्य घेता येणे याचा अर्थ रचना सैल स्वरूपांची असणे हाही निष्कर्ष स्ट्रॉविन्स्कीचाच. निर्देशकाचे नाव होण्यासाठी रचनाकाराचा दुरुपयोग फक्त रोमॅंटिक रचनाकारांच्या कृतीबाबतच शक्य असतो, असेही स्ट्रॉविन्स्की म्हणतो आणि या त्याच्या शेऱ्यातील अधिक्षेपाचा सूर सहज ऐकू येण्याइतका स्पष्ट आहे. संगीताची निर्मिती झाल्यावर पुन्हा त्याचीच निर्मिती होऊ शकत नाही. होते ती त्याची विकृती आणि यातून साधते ती गोष्ट म्हणजे एखाद्याची 'करीअर' बनण्यासारखी संगीतबाह्य बाब. रचनाकाराच्या हक्कांची पायमल्ली करणारी संगीतनिर्देशक ही संस्था स्ट्रॉविन्स्कीला मान्य नाही व हे संगीताच्या स्वायत्ततेच्या त्याच्या भूमिकेशी सुसंगत आहे. जसे रचले गेले असेल तसा संगीताचा प्रयोग झाला पाहिजे नाहीतर त्याच्या स्वायत्ततेस

धक्का पोचतो हा इत्यर्थ होय. भारतीय संगीताच्या संदर्भात बंदिश मूळ स्वरूपात गावी, वाजवावी फक्त विस्तार वेगळा करावा. नाहीतर आपली स्वतःची बंदिश वापरावी ही विचारधारा इथे लक्षात घेण्यासारखी आहे. मूळ रचनेशी इमान राखण्याची भावना दोन्ही संगीत पद्धतीत अभिप्रेत आहे. स्ट्रॅविन्स्की सर्व बाबतीत मर्यादित स्वातंत्र्याचा पुरस्कर्ता आहे.

संगीताच्या स्वायत्ततेच्या भूमिकेतून ज्याप्रमाणे संगीतरचनाकाराची व संगीतरचनेची स्वायत्तता या दोन्ही क्रमप्राप्त ठरतात, त्याचप्रमाणे समीक्षक व टीका यांच्या संदर्भात संगीताचा प्रयोगही एक प्रकारे स्वायत्ततेस प्राप्त असतो असा स्ट्रॅविन्स्कीचा दावा आहे. संगीतरचना अनेक शक्तींच्या साहाय्याने दीर्घकाल विचार करून उभ्या केलेल्या असतात. त्याचा प्रयोग करणाराही त्यावर अनेक परिश्रम घेत असतो. मग एकदाच ऐकून प्रयोगाचे योग्य तऱ्हेने परीक्षण किंवा समीक्षण करणे तत्त्वतः अशक्य आहे अशी स्ट्रॅविन्स्कीची भूमिका आहे. पुन्हा आणि संगीतरचना जर नवीन असेल तर प्रयोग ज्या संगीताचा होत असतो तेच मुळी नवीन असते म्हणजे माहीत नसते. मग अशा परिस्थितीत या संगीताच्या पहिल्याच प्रयोगाला चांगले किंवा वाईट कोणताही शेर मारणे कसे शक्य आहे असाही स्ट्रॅविन्स्कीच्या दृष्टीने बिनतोड प्रश्न आहे. याच संदर्भात स्ट्रॅविन्स्कीची एक चतुरोक्ती लक्षात घेण्यासारखी आहे. आपल्या जुन्या रचनांच्या ध्वनिमुद्रिका नवीनापेक्षा अधिक खपतात असे नमूद करून तो म्हणतो "They want to recognise rather than to cognize" अगदी असेच नाही पण या आशयाचे शेर समीक्षकांना लागू करण्यास त्याची हरकत नसावी असे वाटण्याइतका समीक्षकांच्या क्षमतेविषयी स्ट्रॅविन्स्कीला आदर आहे! कलाकृतीचे किंवा कृतीचे अस्तित्व ही बाब शंकास्पद असू शकत नाही. ती कशा तऱ्हेने अस्तित्वात आहे या संबंधीच फक्त प्रश्न विचारता येतात 'का' हा प्रश्न समीक्षकांना उपस्थित करावयाचा अधिकार नाही. 'कसे' येवढाच प्रश्न विचारणे त्यांच्या अखत्यारात येते, असे तो म्हणतो. या भूमिकेतील स्वायत्ततावाद उघड आहे.

या स्वायत्ततावादाबरोबरच स्ट्रॅविन्स्कीच्या भूमिकेत अभिजाततावादही ठळकपणे दिसतो. आपल्या संगीतात डायोनिझियन व नंतर अपोलोनिअन प्रवृत्तींनी प्रभावी कामगिरी केली असे त्याचे मत असले तरी त्याच्या लिखाणात सर्वत्र सौंदर्यवादविरोधी, कलासमन्वय-विरोधी निर्भेळ स्वातंत्र्यवादविरोधी, असे सूर उमटलेले दिसतात. स्फूर्ती, गूढवाद, क्रांती, याही बाबतीत त्याची भूमिका विरोधकाची आहे. या उलट व्यवस्था, विरोध (म्हणजेच नव्याचे लगेच स्वागत न करणे) यांचा तो वारंवार आणि मोठ्या मनःपूर्वकतेने पुरस्कार करतो. सुरावट किंवा स्वरधून याचाही तो लयीबरोबर सांगीतिक महत्त्वाचे तत्त्व म्हणून उल्लेख करीत असला तरी तुलनेने पाहता नियंत्रणाचे काम करणाऱ्या, मर्यादा निश्चितपणे रोखणाऱ्या (व म्हणून पर्यायाने रूप निर्माण करण्यात महत्त्वाची भूमिका बजावणाऱ्या) लय तत्त्वाकडेच त्याचा ओढा असावा, असे दिसते. या संदर्भात वाग्नरच्या अनंत सुरावटीबाबतीतची स्ट्रॅविन्स्कीची तीव्र प्रतिक्रिया बघण्यासारखी आहे. इथे जाता जाता नोंदविण्याची गोष्ट अशी की आधारस्वराकर्षणातून व स्वरसंगतीतून आता अधिक निष्पन्न होण्यासारखे नाही म्हणून त्याच्याकडे पाठ फिरवूनही स्ट्रॅविन्स्की वळला तो इलेक्ट्रॉनिक म्युझिककडे - काँक्रीट म्युझिककडे किंवा काँप्युटर म्युझिककडे वळला नाही. कारण यात त्याला पसंत असलेल्या प्रमाणापेक्षा जादा 'स्वातंत्र्य' होते. अभिजाततावादातून उगम पावणाऱ्या, मर्यादित स्वातंत्र्य, या उपघोषणेचा कट्टर पुरस्कर्ता स्ट्रॅविन्स्की ज्या सिरिअलिझमकडे वळला त्यात वेगळी पण तितकीच कडक शिस्त होती. तंत्राची आणि संकल्पाची व्यामिश्रता होती. इलीअटपूर्व काळात टी. ई. ह्यूमने काव्यांत "कठोर, अभिजात काव्याचे युग" येणार असल्याची भविष्यवाणी केली होती. कलेत स्वातंत्र्य नसते, फ्री व्हर्स असे म्हणणे हा विरोधाभास आहे असे म्हणणाऱ्या इलीअटने ही भविष्यवाणी सत्य ठरविली होती. स्ट्रॅविन्स्कीचे तत्त्वज्ञान यापेक्षा वेगळे नव्हते. भावनिक उद्रेकापेक्षा संयम; स्वरांच्या लाटांपेक्षा लयीच्या विभागाचे बांधून टाकणारे स्तंभ; गोड लागणाऱ्या सुरावटीपेक्षा अस्वस्थ करणाऱ्या, कर्णकटुत्वाकडे झुकणाऱ्या अप्रचलित स्वराकृती, शब्दांशी वा नृत्यबंधाशी एकरूपता साधणाऱ्या संगीतरचनांपेक्षा समांतर जाणारे पण स्वतंत्र अस्तित्व राखणारे स्वरबंध यांचाच स्ट्रॅविन्स्की हिरीरीने पुरस्कार करताना दिसतो. हे दृष्टिकोण म्हणजे अभिजाततावादाची औरस अपत्ये होत.

अभिजातवादाचेच एक अंग परंपरावाद होय. स्ट्रॅविन्स्कीने याचाही पुरस्कार करावा ही गोष्ट तर्कसंगत आहे. प्रत्यक्ष रचनासाठी स्फूर्ती घेण्यासाठी अभिजात गणल्या जाणाऱ्या बेथोवेनसारख्या पाश्चात्य संगीतरचनाकाराकडे वळत असता स्ट्रॅविन्स्कीने वापरलेली भाषा मोठी बोलकी आहे. 'पेडॅटिक न होता अॅकॅडेमिक होता येते' 'जुन्या सांच्यात आपला आशय भरता येतो' या तऱ्हेची त्याची विधाने परंपरेचा जिवंतपणा आणि सातत्याची नवीननिर्माणक्षमता या दोघांचे अस्तित्व मान्य करणारीच होत. कलावंत बाजूला पडला की दुर्बोध बोलू लागतो आणि मग दुर्बोधशी सलगी करणारे शिष्ट लोक त्याचे नवीन म्हणून स्तोम माजवितात, असाही दृष्टिकोण त्याने मांडला आहे, इथेही पुन्हा इलिअटची आठवण होणे अपरिहार्य आहे. परंपरा आणि व्यक्तिगत गुणवत्ता या निबंधात त्याने मांडलेली भूमिका, सॅम्युअल जॉनसनच्या काव्यावर लिहिताना "पुष्कळ वेळा घाऊक क्रांती करण्यापेक्षा छोटेखानी बदल करण्यास जास्त प्रतिभा लागते" असा इलिअटने काढलेला निष्कर्ष, त्याचप्रमाणे मेटॅफिजिकल काव्यापर्यंत मागे जाऊन त्याने शोधलेले व निवडलेले परंपरेचे तात्पुरते दृष्टिआड झालेले पण सृजनक्षम साचे यात व स्ट्रॅविन्स्कीच्या परंपरावादात विलक्षण साम्य आहे.

वर विवेचन केलेल्या प्रेरणांनी स्ट्रॅविन्स्कीचा सांगीतिक सौंदर्यशास्त्रविषयक विचार आपली वाटचाल करताना दिसतो. ज्या गोष्टीचे विवेचन झाले आहे, त्याचे अधिक विवेचन केले असते तर बरे झाले असते असे वाटण्यासारखीही काही महत्त्वाची स्थाने आहेत. उदाहरणार्थ संगीतात्मक कालाविषयीचे त्याचे विवेचन पाहा. सत्ताशास्त्रीय, मानसशास्त्रीय, आणि संगीताला काल अशा तीन कोटींचे त्रोटक पण नेमके विवेचन केल्यावर स्ट्रॅविन्स्की पुढे विशिष्ट प्रकारचे संगीत व कालाच्या वरीलपैकी विशिष्ट कोटीस मान्यता दिलेली असणे यांचा अंगभूत संबंध असतो असे सुचवितो. काल या तत्त्वाचे संगीतातले स्थान लक्षात घेता कालाचे जे स्वरूप आकलन झाले असेल त्याचा परिणाम संबंधित संगीतावर निश्चितपणे होणार. अवकाशाचे महत्त्व दृश्यकलात जसे कलाकृतीच्या संकल्पापासून ते ग्रहणापर्यंत सर्व अवस्थात अपरिहार्य, त्याचप्रमाणे श्राव्यकलात कालाचे. तेव्हा स्ट्रॅविन्स्कीचा विचार त्याने पुढे चालविला असता तर फार बरे झाले असते. कलांच्या बाबतीत प्रगती ही संज्ञा वापरणे इष्ट नव्हे, त्याचप्रमाणे 'प्रायोगिक' याही संज्ञेला कलाविचारात जागा नाही. कारण दोन्ही संज्ञा खरे पाहता वैज्ञानिक घडामोडींनाच लागू होऊ शकतात. एखाद्या फॅक्टचे चुकीचे ज्ञान बरोबर झाले की प्रगती होते. किंवा एका बरोबर प्रयोगाने आधीचा चुकीचा प्रयोग व त्यापासूनचा निष्कर्ष रद्द होतो, या गोष्टी फक्त विज्ञानात शक्य होतात. कलाक्षेत्रात यांना जागा नाही, हे विवेचन कलेच्या तत्त्वज्ञानातील महत्त्वाच्या प्रश्नाविषयी आहे, याचाही पाठपुरावा स्ट्रॅविन्स्कीने अधिक कसोशीने करायला हवा होता असे वाटते. कलासंबद्ध चर्चा करीत असताना प्रश्नांना एकेक उत्तर मिळणे, ते उत्तर बरोबर किंवा चूक असणे, यापेक्षा प्रश्न योग्य किंवा अयोग्य तऱ्हेने विचारला जाणे याकडे लक्ष वेधले जाणे आवश्यक आहे, अशी आजही परिस्थिती दिसते. तेव्हा याहीविषयी स्ट्रॅविन्स्कीच्या विवेचनाची त्रोटकता मनाला हळहळ लावते, असेच म्हणावयास हवे.

अशी स्थळे आणखीही सापडू शकतील. काहींची चर्चा अधिक चांगली होऊ शकली असती असे वाटेल तर काहींची चर्चा अधिक झाली असती तर चांगले झाले असते असे जाणवेल, समाधानापेक्षा प्रवर्तनाची प्रतीती येणे असा स्ट्रॅविन्स्की वाचल्यावर ग्रह होणे साहजिक आहे. संगीत विचार व सांगीतिक सौंदर्यशास्त्रीय विचार दोन्हींना स्ट्रॅविन्स्कीने अनेक तऱ्हेने व अनेक ठिकाणी तोंड फोडले आहे येवढे मात्र निश्चितपणे पाहावे. संगीताच्या स्वरूपाविषयीच्या आणि सौंदर्याविषयीच्या अनेक महत्त्वाच्या संकल्पना स्ट्रॅविन्स्कीने पुष्कळ अभिनव तऱ्हेने हाताळल्या व म्हणून एक सुसंबद्ध सौंदर्यशास्त्राची बांधणी न होताही त्याच्या विचाराच्या संकलनास सौंदर्यशास्त्र म्हणण्यात अतिशयोक्ती होणार नाही. त्याच्या आकलनाची समग्रता जाणवते. त्याचे शब्दरूप अपुरे असणे हा तांत्रिक मुद्दा वाटावा इतके त्याचे विचार जिवंत व मर्मग्राही आहेत. आणि त्यात पुढल्या शक्यतांची स्पष्ट सूचनाही आहे.