

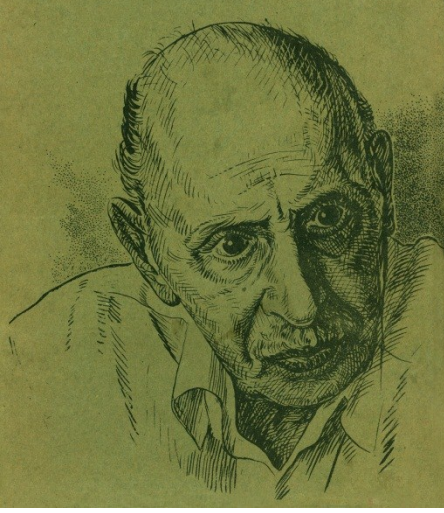
इंद्रविन्दुकीचं

सांगीतिक

सौंदर्यशास्त्र



अशोक दामोदर रानडे



लेखकाविषयी :

अशोक दामोदर रानडे. जन्म पुणे येथे १९३७ मध्ये. सर्व शालेय व महाविद्यालयीन शिक्षण मुंबईतील आर्यन एज्युकेशन सोसायटी, विल्सन, भवन्स आणि गव्हर्नमेंट लॉ कॉलेज या संस्थांत. संगीताचे शिक्षण गु. गजाननराव जोशी, पं. लक्ष्मणराव बोडस, पं. प्रल्हाद गानू, प्रो. बी. आर. देवधर यांचेकडे. आकाशवाणीच्या केंद्रावरून १९५२ पासून गायनाचे कार्यक्रम. मिथमेकर्स, माता द्रौपदी, शोनार बांगला, इत्यादी नाटकांना संगीत दिले. सचिवालय, ऑल इंडिया रेडीओ, सिद्धार्थ वाणिज्य महाविद्यालय येथील नोकऱ्यांनंतर १९६८ पासून मुंबई विद्यापीठाच्या संगीत विभागाच्या संचालकपदी नेमणूक. 'संगीताचे सौंदर्यशास्त्र', 'लोकसंगीतशास्त्र' ही पुस्तके. संगीत आणि साहित्यावर इंग्रजी व मराठीतून सुटे लिखाणही प्रसिद्ध.

मुद्रणस्थळ
शासकीय मुद्रणालय
नागपूर

भाषांतर माला क्र. ५८

स्ट्रॉविन्स्कीचे सांगीतिक सौंदर्यशास्त्र

Poetics of Music

AND

Other Works

BY

IGOR STRAVINSKY

संपादक व अनुवादक :
प्रा. अशोक दामोदर रानडे



महाराष्ट्र राज्य साहित्य-संस्कृति मंडळ, मुंबई-३२

अनुक्रमणिका

मार्च १९७५ (शके १८९७)

प्रकाशक :

सचिव,
महाराष्ट्र राज्य साहित्य-संस्कृति मंडळ,
सचिवालय, मुंबई-३२.

© मराठी आवृत्तीचे सर्व हक्क प्रकाशकाधीन

मूळ इंग्रजी आवृत्तीचे प्रकाशन-हक्क :

© M/s Weissberger and Harris,
Counsellors at Law,
120, East. 56th Street,
New York—10022.
(*On behalf of the Estate of Igor Stravinsky*)

मुद्रक :

व्यवस्थापक,
शासकीय मुद्रणालय आणि ग्रंथागार,
नागपूर.

[किंमत—रुपये ३-७०]

अनुक्रमणिका

निवेदन

आधुनिक शास्त्रे, ज्ञानविज्ञाने, तंत्र आणि अभियांत्रिकी इत्यादी क्षेत्रांत त्याचप्रमाणे भारतीय प्राचीन संस्कृती, इतिहास, कला इत्यादी विषयात मराठी भाषेला विद्यापीठाच्या स्तरावर ज्ञानदान करण्याचे सामर्थ्य यावे हा उद्देश लक्षात घेऊन साहित्य-संस्कृति मंडळाने वाङ्मय निर्मितीचा विविध कार्यक्रम हाती घेतला आहे. मराठी विश्वकोश, मराठी भाषेचा महाकोश, मराठी वाङ्मयकोश, विज्ञानमाला भाषांतरमाला, आंतरभारती-विश्वभारती, महाराष्ट्रेतिहास इत्यादी योजना या कार्यक्रमात अंतर्भूत केल्या आहेत.

मराठी भाषेला विद्यापीठीय भाषेचे प्रगत स्वरूप व दर्जा देण्याकरिता मराठीत विज्ञान, तत्त्वज्ञान, सामाजिक शास्त्रे आणि तंत्रविज्ञान या विषयांवरील संशोधनात्मक व अद्यावत माहितीने युक्त अशा ग्रंथांची रचना मोठ्या प्रमाणावर होण्याची आवश्यकता आहे. शिक्षणाच्या प्रसाराने मराठी भाषेचा विकास होईल, ही गोष्ट तर निर्विवादच आहे. पण मराठी भाषेचा विकास होण्यास आणखीही एक साधन आहे आणि ते साधन म्हणजे मराठी भाषेत निर्माण होणारे उत्कृष्ट वाङ्मय हे होय. जीवनाच्या भाषेतच ज्ञान व संस्कृति यांचे अधिष्ठान तयार व्हावे लागते. जोपर्यंत माणसे परकीय भाषेच्याच आश्रयाने शिक्षण घेतात, कामे करतात व विचार व्यक्त करतात, तोपर्यंत शिक्षण सकस बनत नाही. संशोधनाला परावलंबित्व राहते व विचाराला अस्सलपणा येत नाही, एवढेच नव्हे तर वेगाने वाढणाऱ्या ज्ञानविज्ञानापासून सर्वसामान्य माणसे वंचित राहतात.

संस्कृत व अन्य भारतीय भाषांतील आणि त्याच प्रमाणे इंग्रजी, फ्रेंच, जर्मन, इटालियन, रशियन, ग्रीक, लॅटीन इत्यादी पश्चिमी भाषांतील अभिजात ग्रंथांचे व उच्च साहित्यामधील विशेष निवडक पुस्तकांचे भाषांतर किंवा सारांश अनुवाद अथवा विशिष्ट विस्तृत ग्रंथांचा आवश्यक तेवढा परिचय करून देणे हा भाषांतरमालेचा उद्देश आहे.

भाषांतर योजनेतील पहिला कार्यक्रम मंडळाने आखून, ज्यांना अग्रक्रम दिला पाहिजे अशी पाश्चात्य व भारतीय भाषांतील सुमारे ३०० पुस्तके निवडली आहेत. होमर, व्हर्जिल, एस्किलस्, अरेस्तोफेनिझ, युरिपिडिस्, प्लेटो, अॅरिस्टॉटल, थॉमस् अँक्वाइनस्, न्यूटन, डार्विन, रूसो, कॉट, हेगल, जॉन स्टुअर्ट मिल, गटे, शेक्सपिअर, टॉलस्टॉय, दोस्तएवस्की, कॅसिरेर, गार्डन व्ही. चाइल्ड, इत्यादिकांचा भाषांतरमालेत समावेश केला आहे. संस्कृतमधील वेद, उपनिषदे, महाभारत, रामायण, भरताचे नाट्यशास्त्र, संगीत रत्नाकर, ध्वन्यालोक, प्राकृतातील गाथासप्तशती, त्रिपीटकातील निवडक भाग इत्यादिकांचाही भाषांतरमालेत समावेश केला आहे.

भाषांतर योजनेखाली मंडळाने आतापर्यंत काही उत्कृष्ट अभिजात ग्रंथांची भाषांतरे प्रकाशित केली आहेत. जॉन स्टुअर्ट मिलचे 'On Liberty', रूसोचे 'Social Contract', एम्. एन्. रॉयचे 'Reason, Romanticism & Revolution' व 'Letters from Jail' स्तानिस्लॉवस्कीचे 'An Actor Prepares', तुर्गेनेवचे 'Fathers & Sons', रायशेनबाखचे 'Rise of Scientific Philosophy', गन्नर मिरदालचे 'Economic Theory and Underdeveloped Regions', कै. पां. वा. काणे यांचे 'History of Dharmashastra', कोपलँडचे 'Music & Imagination', बन्ट्रान्ड रसेलचे 'Religion & Science', तेरझागीचे 'Theoretical Soil Mechanics', विशाखादत्तचे 'मुद्राराक्षसम्', भरतमुनीचे 'भरतनाट्यशास्त्र'

(अध्याय ६ व ७ आणि अध्याय १८ व १९), निकोलाय् मनुचीचे 'Storia Do Mogor', ए. सी. पिगू लिखित 'Socialism Vs. Capitalism', इत्यादी पुस्तकांची भाषांतरे व सारानुवाद प्रकाशित झाले आहेत.

साहित्यामध्ये सौंदर्य—कला समीक्षेत वापरण्यात येणाऱ्या "सौंदर्यशास्त्र" या संकल्पनेची तात्त्विक चर्चा व सैद्धान्तिक विश्लेषण यांवरील ग्रंथांचे प्रकाशन व सौंदर्यशास्त्रावरील महत्त्वाच्या पाश्चात्य भाषातील ग्रंथांचे मराठीत भाषांतर व प्रकाशन करण्याची योजना एस्थेटिक्स सोसायटी, मुंबई, या संस्थेने आखली आहे. सदर योजना मंडळाने आपल्या भाषांतर योजनेचाच एक भाग म्हणून तत्त्वतः स्वीकारली आहे. या योजनेखाली संस्थेने प्रा. अशोक दा. रानडे लिखित "संगीताचे सौंदर्यशास्त्र", डॉ. रा. भा. पाटणकर लिखित "सौंदर्यमीमांसा" व "क्रोचेचे सौंदर्यशास्त्र" ही पुस्तके मंडळाच्या अनुदानाने प्रकाशित केली आहेत. या योजनेखाली प्रा. रा. भि. जोशी अनुवादित आय. ए. रिचर्डस्चे "Poetries & Sciences", प्रा. प्र. ना. परांजपे अनुवादित सिग्मण्ड फ्रॉयड्चे "Leonardo da Vinci", प्रा. कमल देसाई अनुवादित "Three Lectures on Aesthetics", डॉ. र. ना. पाटकर अनुवादित कुमारस्वामीचे "The Dance of Shiva" या पुस्तकांची भाषांतरे तयार झाली असून ती लवकरच मंडळाच्या भाषांतर योजनेखाली प्रकाशित व्हावयाची आहेत.

प्रस्तुत "स्ट्रॅविन्स्कीचे सांगीतिक सौंदर्यशास्त्र" हे एस्थेटिक्स सोसायटीच्या योजनेतील पुस्तक इगॉर स्ट्रॅविन्स्कीलिखित 'Poetics of Music' या व अन्य ग्रंथातील स्ट्रॅविन्स्कीच्या सांगीतिक सौंदर्यशास्त्रविषयक एकूण लिखाणाच्या वेच्यांच्या स्वरूपाचे आहे. वेच्यांची निवड, स्पष्टीकरणात्मक टीपा, विवेचक प्रस्तावना, संपादन व भाषांतर प्रा. अशोक दा. रानडे, मुंबई यांनी केले आहे. प्रस्तुत पुस्तक मंडळाच्या भाषांतर योजनेखाली प्रकाशित करण्यात मंडळास आनंद होत आहे.

प्रस्तुत पुस्तक प्रकाशित करण्यास इस्टेट ऑफ इगॉर स्ट्रॅविन्स्कीच्या वतीने वेसबर्नर अँड हॅरिस, न्यूयॉर्क या संस्थेने महाराष्ट्र साहित्य—संस्कृति मंडळास परवानगी दिल्याबद्दल त्यांचे मी मनःपूर्वक आभार मानतो. पुस्तकात अंतर्भूत झालेले स्ट्रॅविन्स्कीचे छायाचित्र मिळविण्यात यु. एस्. आय. एस्. मधील श्री. मंगेश पाडगांवकर यांची मदत झाली.

वाई :
दिनांक २० मार्च १९७५
फाल्गुन २९ (१८९६).

लक्ष्मणशास्त्री जोशी,
अध्यक्ष,
महाराष्ट्र राज्य साहित्य-संस्कृति मंडळ.

अनुक्रमणिका

निवेदन	५
प्रस्तावना.....	८
संगीताच्या काव्यशास्त्रावरील सहा व्याख्याने	२७
१ .काव्यशास्त्र.	२७
२ .संगीतवस्तू.....	३२
३. संगीताची रचना.....	४०
४. संगीत कला	४९
५. सौंदर्य आणि अभिजातवाद.....	५४
६. संगीताचा प्रयोग	५७
इगॉर स्ट्रॅविन्स्कीबरोबरची संभाषणे	६३
स्पष्टीकरणे आणि विस्तार	८३
परिशिष्टे	८९
टीपा	९०
संदर्भग्रंथ सूची	९५
पारिभाषिक शब्द सूची.....	९७
विषय सूची.....	१०१

इगॉर स्ट्रॉविन्स्की. संपूर्ण नाव इगॉर प्येदोरोविच स्ट्रॉविन्स्की. प्येदोरोविच म्हणजे ल्येदोरचा मुलगा. नाव सांगण्याची ही रशियन पद्धत. सेंट पीटर्सबर्ग या रशियाच्या राजधानीतुल्य शहराशेजारच्या एका उपनगरात (ओरानिएन बॉम) येथे १८८२ मध्ये याचा जन्म झाला. स्थलांतरे, देशांतरे करीत १९७१ मध्ये निवर्तला तेव्हा पाश्चात्य संगीताच्या इतिहासात एक श्रेष्ठ रचनाकार म्हणून स्ट्रॉविन्स्कीने आपले नाव पक्केपणे नोंदविले होते. त्याच्या रचनांइतकेच त्याचे विचारही खळबळजनक ठरावेत इतके टोकदार आणि तितकेच महत्त्वाचे. स्वतः संगीतरचनाकार—म्हणजे सर्जनशील कलावंत—असलेला स्ट्रॉविन्स्की संगीताविषयी बोलतो, लिहितो तेव्हा त्याला वेगळेच वजन येते. प्रचीतीचे बोलणे. त्याच्या उक्तींचे संकलन, भाषांतर करण्यामागची एक प्रेरणा म्हणजे कलावंत आपल्या कलेविषयी बोलणे ही घटना आमच्याकडेही अपूर्वाईची राहु नये ही इच्छा. “बोलणे आमचे काम नाही आम्ही फक्त गातो किंवा वाजवतो”, असा दिमाख मिरविणारे आमचे कलावंत आपल्या कलेविषयी आपण विचार करत नाही, करू शकत नाही याचाच जणू शरमिंदा कबुलीजबाब देत असतात. मग होते काय? तर संगीताचा अनुभव दुरून घेणारेच संगीताविषयी बोलू लागतात, लिहू लागतात. विशेषणबाजी, तकलूपी अलंकारिकता, गूढवाद इत्यादींनी आमचा संगीत विचार खूपच छळला आहे. यांची आवश्यकता नाही. कमी, मोडक्या तोडक्या शब्दात बोलणे-लिहिणे झाले तरी चालेल पण कलावंतांनी बोलावे-लिहावे. यामुळे झाला तर फायदाच होतो. विचार स्पष्ट होतात. एकदा का विचार स्पष्ट होऊ लागला की तो स्वस्थ कधीच बसत नाही. बसू देत नाही. विचाराचे पर्यवसान कृतीतही होते. विचार स्वच्छ झाला तर कृतीही स्वच्छ. कलेविषयीची धारणा तावून-सुलाखून निघाली तर त्या कलेचा आविष्कारही स्वच्छ होईल. विचार क्रियेला निधडेपणे सामोरे गेलेल्या कलावंतांचे शब्द कसे असतात याचा प्रत्यय घ्यायचा असेल तर स्ट्रॉविन्स्कीकडे जावे. सुरुवातच करावी त्याच्यापासून. कारण हा आमच्या युगातला होता. अगदी परवापरवापर्यंत क्रियाशील होता. हर्बर्ट रीड हा प्रख्यात इंग्रजी कवी आणि कलासमीक्षक एकदा त्याच्याविषयी म्हणाला होता :

“The most representative artist of our own twentieth century has been, not a poet or a painter, but a musician—Igor Stravinsky”.

स्ट्रॉविन्स्कीविषयी असे म्हणता येईल हे त्याच्या विचारांच्या कसदारपणावरून आपल्यालाही पटण्यासारखे आहे. गणित, मानसशास्त्र, चित्रकला, तत्त्वज्ञान, वाङ्मय, नृत्य, संगीत इत्यादी अनेक कार्यक्षेत्रातल्या प्रतिभावंतांशी या रचनाकाराने कोणत्या ना कोणत्या स्वरूपाचे नाते जोडलेले आढळून येते. कधी त्यांच्याबरोबर प्रत्यक्षतः काम करून तर कधी त्यांच्या कृतींचे मनन-चिंतन-ग्रहण करून. त्याच्या साऱ्या व्यक्तिमत्त्वाला अनेक अभ्यासक्षेत्रांचा, अनेक कार्यक्षेत्रांचा सुगंध येतो. कदाचित त्याच्या विचारांना यामुळे सर्वसाधारण वाचकांच्या दृष्टीने आकर्षकपणाही येतो. आणि त्यांचे स्वरूप गुंतागुंतीचे पण होते. सांगीतिक समस्यांचे रूपही कसे बहुअंगी असते याचा प्रत्यय येण्यास अर्थात ही गुंतागुंत उपकारकच म्हणायची. संगीताकडे अनेक बाजूंनी बघावयाचे तर जीवनाच्या तऱ्हेतऱ्हेच्या आविष्कारांकडे नेहमी कुतूहलाने आणि दक्षतेनेही पाहणे आवश्यक. स्ट्रॉविन्स्कीची नजर अशी होती. आणि त्याच्या संगीत विचारातही याचे प्रतिबिंब स्पष्टपणे दिसून येते. संगीताविषयी ज्या ज्या शास्त्राला काही तरी म्हणावेसे वाटते त्या प्रत्येक शास्त्राकडे स्ट्रॉविन्स्की वळलेला दिसतो. ‘त्या शास्त्राचे तज्ञ व्हायचे मला कारण नाही आणि तसा माझा अभिनिवेशही नाही. पण मला जेवढे उपयोगाचे वाटेल तेवढे मी घेणार. आणि असे काही तरी मला सापडणारच’, अशा श्रद्धायुक्त विश्वासाने विसाव्या शतकातील प्रचंड ज्ञानविस्ताराला सामोरे गेलेल्या

मनाचे स्पंद जाणवतील अशा खात्रीने त्याच्या सांगीतिक सौंदर्यशास्त्रविषयक विचारांचे हे संकलन समोर ठेवले आहे. सर्जनशील कलावंत आणि परखड, मूलग्राही विचारवंत या दोन्ही भूमिका सारख्याच श्रेष्ठतेने आणि क्षमतेने बजावणाऱ्या स्ट्रॅविन्स्कीचे उदाहरण कोणत्याही संस्कृतीतील संगीताच्या अभ्यासकाला निदानपक्षी वेधक वाटल्याशिवाय राहणार नाही.

स्ट्रॅविन्स्कीचा पिता स्वतः चांगल्यापैकी ढाल्या आवाजाचा गायक होता. सेंट पीटर्सबर्ग येथील इंपीरीयल थिएटरमध्ये होणाऱ्या संगीतिकांतील मेफिस्टोफेलीस, फॉलस्टाफ आणि राजपुत्र इगॉर या त्याच्या भूमिका गाजल्या होत्या. परंतु तो काही केवळ गायक-नट नव्हता. घरंदाज जमीनदाराच्या कुळातील या कलावंताच्या घरी प्रचंड ग्रंथसंग्रह होता. सुमारे २०,००० ग्रंथांपैकी इगॉर क्रांतीनंतर फक्त हाताच्या बोटावर मोजता येतील एवढेच ग्रंथ वाचू शकला. (दुसऱ्या एका ठिकाणी ही ग्रंथसंख्या ७,०००—८,००० होती असे इगॉर सांगतो. आणि सोविएत सरकारने या ग्रंथसंग्रहाचे वाचनालयात रूपांतर करून तो वाचविल्याबद्दल तो लेनिनला धन्यवादही देतो). इगॉरला लहानपणाच्या आपल्या आयुष्याविषयी फारशा सोनेरी आठवणी नव्हत्या. आईविषयी फक्त कर्तव्यभावना होती आणि पिता रागीट असे. फक्त इगॉर आजारी असताना बापाचे प्रेम त्याला मिळे. आयुष्यभर प्रकृतीविषयी हळवे राहण्याच्या वास्तव्याचे मूळ इगॉर स्वतःच लहानपणाच्या या घटनेत शोधतो. आपल्या भाषांपैकी फक्त एकाविषयी—गौरीविषयी—इगॉर हळूवारपणे बोले. आपल्या आत्मचरित्राच्या सुरुवातीसच ('क्रॉनिकल ऑफ माय लाईफ,' १९३६) इगॉरने दिलेली एक आठवण मोठी मजेची आहे. वसंतऋतूत शहर सोडून खेड्यात राहण्याच्या त्या वेळच्या पद्धतीनुसार, स्ट्रॅविन्स्की मंडळी खेड्यात जाऊन राहिली असता तांबड्या केसांनी शरीर भरलेला एक उघडाबंब म्हातारा, मुका असा शेतकरी तिथे आला. आपल्या तोंडाने आवाज करीत, एक हात काखेत व दुसरा मांडीवर आपटून गुंतागुंतीच्या लयकारीने भरलेल्या संगीताने (!) तो सर्वांची करमणूक करीत होता. या सर्वांची लहान इगॉरने इतकी हुबेहुब नकल केली की त्याचे सर्वांना कौतुक वाटले. वयाच्या दुसऱ्याच वर्षी कोणा शेतकरीच्या तोंडून ऐकलेल्या लोकधुनेचे 'शीळवादन' यशस्वीपणे करून दाखविल्याने मोठी माणसे आश्चर्यचकित झाल्याची आठवणही इगॉरने नोंदली आहे. गुंतागुंतीचे लयीचे बध लोकधुना आणि प्रकृतीच्या अस्वास्थामुळे स्वतःच्याच स्वयंपूर्ण कोषात बसून बाहेरील वास्तवाला 'घेत' राहण्याचे विशेष त्याच्या पूर्वायुष्यात कसे रूजले होते ते या आठवणीद्वारा इगॉर आपल्याला दाखवितो.

इतर शिक्षण चालू असता खाजगीरीत्या शिकवणी ठेवून पीआनोचे धडे घेण्याची परवानगी इगॉरला मोठ्या मिनतवारीने मिळाली. नवव्या वर्षी पिआनोवादानाचे धडे घेण्यास सुरुवात झाली. वडीलधाऱ्यांना याचे फारसे कौतुक नव्हते. हा हौसेमौजेचा कारभार आहे आणि एका मर्यादेपर्यंतच याला उत्तेजन द्यावे अशी त्यांची धारणा होती. हे शिक्षणही काहीसे बंडखोरीनेच चालले होते. कारण संगीतालेख सहजपणे पहिल्या दृष्टीक्षेपात वाचणे, हात हलका असणे इत्यादी चांगल्या गुणांबरोबर पिआनोवादानाचे नेहमीचे पलटे न घोटता मनःपूत वाजवीत राहण्याकडेही इगॉरची प्रवृत्ती होती. परिणामी इगॉर केवळ वेळ फुकट घालवतो असेच आईबापांना वाटे. आपल्या रचना करतांना पुढे इगॉरने आयुष्यभर असे 'स्वतंत्र' पिआनोवादन केले व त्यामुळे त्याच्या रचनांना एक प्रकारचे अमूर्तत्व केवळ ध्वनिगुणांना सर्जनशील मनाच्या मुशीतून घडविल्यासारखे स्वरूप प्राप्त झाले, हे लक्षात घेता लहानपणाच्या पिआनो शिक्षणातला इगॉरचा झगडा सहज समजू शकेल. यानंतर काही वर्षांनी इगॉरच्या आईने त्याला ग्लिंका या रशियन रचनाकाराची संगीतिका पाहण्यास नेले आणि याचा इगॉरवर खोल परिणाम झाला. संगीत स्वतंत्रपणे आणि नाट्यासारख्या संयुक्त आविष्कारप्रकारासह प्रभावीपणे अवतरताना इगॉरने पाहिले आणि याचाही इगॉर ओथंबून उल्लेख करीत असे. संगीताची जिवंत अनुभूति येते ती अशा वेळी. संगीत अवतीभोवती नुसते

अविरत स्फोट पावत असणे म्हणजे त्याचे संस्कार होणे नव्हे. संस्कार असले तर अनुभूति आणि अनुभूति असेल तरच सर्जन अशी त्याची विचारधारा होती.

न्यायाधीश होण्यासाठी विद्यापीठात आवश्यक ते शिक्षण घेण्याच्या अटीवर इगॉरचे पियानोशिक्षण चालू राहिले. चार वर्षांत जेमतेम पन्नासएक व्याख्याने इगॉरने विद्यापीठात ऐकली असतील. खरा फायदा असा की रिम्सी-कोर्साकोफ या प्रख्यात रशियन संगीत रचनाकाराच्या पुतण्याशी इगॉरची ओळख झाली. अर्थात् पुढची पायरी रिम्सी-कोर्साकोफशी परिचय. पहिल्या काहीशा अवघड भेटीतच रचनाकार म्हणून मी करिअर बनवू शकेन काय असे इगॉरने विचारले. या प्रश्नास रिम्सी-कोर्साकोफने बरेच स्पष्ट उत्तर दिले. कोणत्याही संगीत शाळेत न शिकता (स्वतः कोर्साकोफ एका संगीत शाळेचा संचालक होता!) खाजगी शिकवणी घेऊन मधून मधून आपल्याकडे येण्याचा त्याने इगॉरला सल्ला दिला! पुढे १९०३ मध्ये पियानोसाठी स्वतंत्र (सोनाटा प्रकारच्या) रचना करताना आलेल्या अडचणीतून सोडवणूक करून घेण्यासाठी इगॉर आपल्या गुरुगृही जाऊन राहिला. वाद्यवृंदासाठी संगीतरचना कशी करावी यासंबंधीची शिकवण या वास्तव्यात इगॉरला मिळाली. यानंतर सुमारे तीन वर्षे इगॉरला कोर्साकोफने आपल्या पंखाखाली घेतले. आपल्या पसंती-नापसंतीची शिष्यांना तहान असते आणि त्यामुळे ते वाढतात किंवा खुंटतात हे लक्षांत घेऊन कोर्साकोफ वागत असे. आपल्याला न आवडणारे संगीत शिष्यांनेही ऐकू नये असा अभिप्राय व्यक्त करण्यास त्याने मागेपुढे पाहिले नाही. पण त्याचबरोबर तसा त्याने आग्रहही धरला नाही. कारण कुणाच्या मनात कोणते संगीत फुलेल आणि त्यासाठी कोणत्या संस्काराचे खतपाणी उपयोगी पडेल याचे अपरिहार्य नियम नसतात याची त्याला जाणीव होती. तत्कालीन रशियातील संगीतरसिकांत देबुसीसारख्या फ्रेंच संगीतकारांची बरीच चाहा होती. पण ते संगीत काही कोर्साकोफच्या आवडीचे नव्हते. याबाबतीत तो इगॉरला म्हणे “देबुसीला न ऐकणेच बरे. कारण ऐकून त्याची सवय होऊन तो आवडावयाला लागण्याचा त्यात फार धोका आहे”.

प्रत्यक्ष शिक्षण देण्यातही कोर्साकोफची विचक्षणता चांगली दिसते. तो प्रथमतः आपल्याच संगीतिकेच्या वाद्यवृंदरचनेचे पियानो संगीतात रूपांतर करी. मग त्या पियानोसाठी केलेल्या रचनेवरून तो इगॉरला वाद्यवृंदरचना करावयास लावी. यानंतर दोन्हीची तुलना व चर्चा होई. शिष्याला विचार करावयास लावणे, प्रत्यक्ष कृती घडविणे आणि पुन्हा आपल्या निर्मितीपासून दूर सरकून तिचे परीक्षणही करावयास लावणे, या सर्व पायऱ्या लक्षात घेण्यासारख्या आहेत. एकाच पायाभूत, मूलभूत आकृतिबंधापासून निघूनही दोन संगीतरचनाकार कोणत्या बाबतीत व किती वेगळे पडू शकतात आणि या वेगळेपणाचे कलात्मक समर्थन होऊ शकते किंवा नाही हे पाहण्यासारखे असते. याचाही उलगडा कोर्साकोफच्या पद्धतीने होत असे. शिकविणे म्हणजे गुरूने शिष्याला भरविणे नव्हे, शिकणे म्हणजे शिष्याने गुरूची नकल करणे नव्हे. शिकविणे म्हणजे आपल्या (च) ‘फॉर्म्युल्या’ना एकमेव आदर्श म्हणून गुरूने पुढे सरकविणे नव्हे आणि शिकणे म्हणजे अगदीच ‘मनःपूत’ रचना करणे नव्हे. या सान्या निकोप शिक्षणनियमांचे कोर्साकोफच्या पद्धतीत पालन होत होते येवढेच लक्षात आणून द्यावयाचे आहे. गुरू-शिष्यांचे संबंध पुढे-पुढे इतके जिद्दाळ्याचे झाले की, इगॉरच्या गुरूने शिष्याच्या लग्नात पुढाकार घेतलेला जगाला दिसला. लग्नानंतर शहर सोडून जाताना आपली पहिली स्वतंत्र रचना गुरूकडे इगॉरने परीक्षणार्थ पाठविली पण “पत्रग्राहकाच्या निधनामुळे बटवडा होऊ शकला नाही” असा शिक्षा बसून ती परत आली. इगॉरच्या विद्यार्थीदशेचा हा अधिकृत शेवट म्हटला पाहिजे. साधारण १९०८ च्या आसपास हा कालखंड येतो.

अनुक्रमणिका

या गुरू-शिष्य संबंधात आणखी एक गोष्ट लक्षात घेण्यासारखी आहे. तत्कालीन रशियातील संगीत जगतात दोन गट पडलेले होते. एकाचे अध्वर्यूपण चायकोफ्स्की या रचनाकाराकडे आणि दुसऱ्याचे मुसोर्गस्की याच्या हाती होते. कोर्साकोफ् हा मुसोर्गस्कीच्या गटातला होता. इगोर या गटबाजीपासून बराच अलिप्त होता. आपल्या गुरूचे दोष त्याला दिसत आणि तसे त्याने अनेक वेळा उल्लेखही केले आहेत. फ्रान्स आणि जर्मनी इथून पसरलेले कोणतेही सांगीतिक 'प्रभाव' तत्त्व म्हणून, आग्रहानी वाईटच म्हणावयाचे, चायकोफ्स्कीचा विचार नेहमी प्रतिस्पर्धी म्हणूनच करावयाचा इत्यादी दोष आपल्या गुरूत आहेत याची इगॉरला स्पष्ट जाणीव होती. किंबहुना चायकोफ्स्की विरुद्ध मुसोर्गस्की, टॉलस्टॉय विरुद्ध डोस्टोयेवस्की आणि दिआगिलेववाद या सर्व प्रसिद्ध रशियन संघर्ष घटनांत इगोरने कधीच बाजू घेतली असे दिसत नाही. सर्व पक्षांतून आपल्याला काय हवे तेवढे ग्रहण करावे अशीच त्याची भूमिका होती. नाही म्हणावयाला टॉलस्टॉयपेक्षा आपण डोस्टोयेवस्कीकडे झुकतो असे विधान त्याने केले आहे.

पीटर्सबर्ग विद्यापीठात असता रशियन साहित्य, सोवियत साहित्यात गॉर्की आवडीने व आंद्रेयेव अत्यंत नावडीने, स्ट्रिंडबर्ग आणि इब्सेन, सुदेरमान आणि हॉष्टमन; आणि डिकन्स आणि मार्क ट्वेन वाचल्याचे इगोर सांगतो. संगीतिका, नृत्यनाट्य यांसारख्या संयुक्त कलाप्रकारात आपल्या प्रतिभेचे आविष्कार करू पहाणाऱ्याची साधना चतुरस्त्र पाहिजे हे या यादीवरून पटायला हरकत नाही. संस्कार सर्व संवेदनांचे आणि आविष्कार विशिष्ट शक्तींचा हे इगोर स्ट्रॅविन्स्कीच्या आयुष्याचे सूत्र दिसते. पुढेही आयुष्यात बहुसंख्य प्रतिभावंत लेखक, कवी, चित्रकार नर्तक यांचा आणि इगॉरचा दाट परिचय झाला. काहींशी स्नेह तर काहींच्या बरोबर सहनिर्मितीचा थरारक अनुभव. इगोरच्या पत्रिकेत असाधारणांशी असाधारण जवळीक साधण्याचा योग जबरदस्त होता. या सर्वांची मुळे त्याच्या चतुरस्त्र संवेदनशीलतेत दिसतात. संबंध संपूर्ण मानव, अनुकंपा आणि कठोर वास्तववाद यांच्या अभूतपूर्व मिश्रणाने समोर ठेवलेले रशियन साहित्य, चित्त ढवळणाऱ्या प्रक्षोभाला थंडपणे आपल्या लोखंडी पकडीच्या तंत्रात बसवणारे इब्सेनी नाट्य, आणि मुक्त व दिपवून टाकणारे निर्भरतावादी जर्मन वाङ्मय या सर्वांचे परिशीलन करणारे मन, नेहमी एरीअल थरथरविणारेच असणार. इगोरचे संगीत हे विसाव्या शतकाच्या सर्व प्रतिभावंतांच्या असामान्यत्वाचे प्रतिनिधित्व करू शकले कारण मानवी मनाच्या उच्चतम शक्तींचे प्रतिनिधित्व करणाऱ्या जवळजवळ सर्व कलाविष्काराची धग तो उत्कटतेने अनुभवू शकत होता. 'जवळजवळ सर्व कलाविष्कार' म्हटले तर अतिशयोक्ती होईलही कदाचित. पण ध्वनी आणि गती यांच्याशी अंगभूत आणि प्रत्यक्ष नाते सांगणाऱ्या शब्दाच्या सर्व आविष्कारांचे तरी निदान त्याला मर्मस्पर्शी आकलन होते हे निश्चित. नाट्य-काव्य-नृत्यनाट्य या सर्व आविष्कारांना त्याने आपल्या सर्व शक्तींनीशी आकळले होते याची खूण त्याच्या स्वतःच्या कृतीत पदोपदी दिसते. आपल्याला धारणात्मक स्मरणशक्ती नाही म्हणून कुरकुरणाऱ्या इगॉरला आकलनात्मक स्मरण चांगलेच होते. ठसे घेऊ शकला म्हणून इगॉर आपला ठसा उमटवू शकला.

इथून पुढे काही वर्षांचा कालखंड हा इगोरच्या आयुष्यातील दिआगिले व कालखंड म्हणून ओळखला जातो. आणि तसे पाहिले तर जागतिक नृत्य-नाट्याच्या इतिहासातच १९०९ ते १९२९ पर्यंतचा कालखंड दिआगिलेवचा म्हणून समोर येतो. एका कलासक्त जमीनदाराचा वंशज असलेला सर्जी दिआगिलेव पीटर्सबर्गमध्ये कायद्याचा अभ्यास करावा म्हणून आला. अलेक्झांड्र बेनॉ किंवा लिऑ बाक्स्ट यांसारख्या कलाप्रेमी तरुणांना गावंढळ वाटणारा सर्जी पुढे त्यांचा म्होरक्या बनला. समग्र रशियन कलाक्षेत्रातच नवा प्राण ओतण्याच्या समान उद्देशाने हे सर्वजण एकत्र आलेले होते. 'द वर्ल्ड ऑफ आर्ट' नावाचे एक मासिक १८९८ मध्ये दिआगिलेवच्या संपादकत्वाखाली त्यांनी प्रथम सुरू केले. सहा वर्षांच्या आपल्या आयुष्यात या मासिकाने तत्कालीन रशियन कलांवरील शुष्क पांडित्याची बुरशी झाडण्याचे आणि

युरोपीय आणि रशियाई कला-चळवळीमध्ये सांधा जुळविण्याचे कार्य केले. याच वेळी दिआगिलेवने रशियन चित्रकलेचे एक प्रदर्शनही भरविले होते. यासाठी रशियाभर खेड्यापाड्यात, जुन्या सरदार-जमीनदारांच्या घरी जाऊन त्याने चित्रे गोळा केली होती. (इगॉर स्ट्रॅविन्स्कीने या बाबतीतली एक मजेशीर आठवण नोंदली आहे. अशीच चित्रे गोळा करायला दिआगिलेव टॉलस्टॉयकडे गेला होता. टॉलस्टॉयने स्वतः दिआगिलेवचे स्वागत करून, हातात कंदील घेऊन आपल्याकडील तिन्हे त्याला दाखविली. हेतू असा की, नंतर आपल्याबरोबर ड्राफ्ट नावाचा सोंगट्यासारखा खेळा खेळावयास एक भिडू मिळवावा! चित्रे पाहून झाल्यावर टॉलस्टॉयने दिआगिलेवला “तुला ड्राफ्ट खेळता येतो का?” असे विचारले. टॉलस्टॉयचा दबदबा एवढा की दिआगिलेवने पटदिशी हो म्हटले! खेळायला बसल्यावर काही क्षणातच सत्य बाहेर आले! टॉलस्टॉयने सोंगट्या बाजूला ठेवून गंभीर स्वराने दिआगिलेवला सांगितले “तरूण माणसा, तू पहिल्यांदाच खरे सांगावयास हवे होतेस. जा! आता माडीवर जा आणि चहा पी!”) गोळा केलेल्या चित्रांचे प्रदर्शन दिआगिलेवने पॅरिसला नेले. नुकत्याच फ्रान्स-रशिया करारावर सह्या झाल्या होत्या आणि सर्वच तऱ्हेचे वातावरण रशियन कलांचे स्वागत होण्यास अनुकूल होते. रशियन ऑपेरा करणारा संच पॅरिसला नेऊन एक यशस्वी दौरा केल्यावर मग १९०९ साली रशियन ऑपेरा आणि बॅले दोन्हीसाठी पॅरिसचा दौरा दिआगिलेवने निश्चित केला. खरे म्हणजे रशियामधील ‘बड्या प्रस्थांच्या’ मदतीने हे सर्व व्हायचे होते. पण ऐन वेळी बऱ्याच लोकांनी पाय गाळले. आणि ऑपेरा संच कमी करून केवळ स्वतःच्या हिमतीवर व पॅरिस-रशियातील आपल्या मित्रांच्या मदतीने ‘दिआगिलेव बॅले’ पॅरिसला पोचला. पहिला खेळ १९ मे १९०९.

‘प्रतिभावंत शोधून काढण्याची प्रतिभा त्याच्याजवळ होती’, असे इझरा पाऊंडविषयी म्हणत असत. त्याच गोरवोद्गारांचा वापर दिआगिलेवच्या संदर्भात मोकळेपणे करता येईल. १९०९ ते १९२९ या वीस वर्षांत ७ संगीतिका आणि ७१ नृत्यनाट्ये त्याने सादर केली आणि त्यांच्याद्वारे अनेक संगीत रचनाकार, अनेक गायक, अनेक नर्तक व नृत्यरचनाकार, अनेक चित्रकार व नेपथ्यकार त्याने प्रकाशात आणले, असे कोणीतरी त्याचे वर्णन केले आहे. एका शब्दात विशेषज्ञ-विरोधी, अँन्टी-स्पेशलिस्ट म्हणून. एका माणसाने एकाच कलेचा पाठपुरावा करणे म्हणजे खरे पाहता इतर अनेक कलाक्षेत्राचा मनःपूर्वक स्पर्श करणे होय अशी त्याची खात्री होती. त्याच्या सहवासात येणारा चित्रकार स्वरांविषयी, संगीतकार रंगांविषयी, नृत्यकार नाट्याविषयी उत्सुक होई. असे झाल्याने प्रत्येकाच्या कलाविष्काराचा संदर्भ व्यापक होई. अनेक कलांना सामोरे गेल्याने केवळ आविष्काराचा आवाका वाढतो असे नव्हे तर कलाकृतीचे बीजरूपात आकलन होतानाच त्याचे तऱ्हेतऱ्हेचे धुमारे जाणवलेले असतात. नृत्य-नाट्य आणि संगीतिका यांसारख्या कलासंगमभूमि असणाऱ्या आविष्कारांनाच दिआगिलेव मुख्यतः पेश करत होता हे लक्षात घेतले की, या त्याच्या सर्वस्पर्शी व्यक्तिमत्त्वाची कलासंबद्ध अपरिहार्यताही अगदी सहज लक्षात येते. पुन्हा ध्यानात घेण्यासारखी बाब अशी की अनेक कलांना पालाण घालणे म्हणजे दिआगिलेवच्या बाबतीत तरी केवळ हौशीपणा नव्हता. त्याला केवळ आवडी-निवडी नव्हत्या तर अभिरुची होती. यामुळे सर्व कलाक्षेत्रातील पाईकांकडून तो आपापले सर्वोत्तम आविष्कार मिळवू शकला. एका ठिकाणी स्ट्रॅविन्स्की त्याच्याविषयी म्हणतो “दिआगिलेवला अभिरुची नसली तर ती कोणाला असू शकले!” स्ट्रॅविन्स्कीसारख्याने असे ज्याच्याविषयी म्हणावे तो तसा असणारच अशी खात्री पटविण्याइतकी खुद्द स्ट्रॅविन्स्कीची अभिरुची चतुरस्र होती.

दिआगिलेवच्या संगीतविषयक अभिरुचीसंबंधी एक प्रसंग नोंदण्यासारखा आहे. जरा पुढची, १९१९ सालातली गोष्ट. एका वासंतिक दुपारी फिरता फिरता दिआगिलेव स्ट्रॅविन्स्कीला म्हणाला, “मी जे काय सांगणार आहे त्याविरुद्ध काहीही बोलू नकोस.... १८ व्या शतकातील संगीताचे (पर्गोलेसीचे) तू

नृत्यनाट्यासाठी वाद्यवृंदरचनेत रूपांतर करावसे अशी माझी इच्छा आहे.” पर्गॉलेसी हा रचनाकार जुनाट समजला जात असे. त्यामुळे दिआगिलेवच्या सूचनेने स्ट्रॅविन्स्की चकित झाला. पण जेव्हा स्ट्रॅविन्स्कीने ते संगीत पाहिले तेव्हा तो अक्षरशः त्याच्या प्रेमात पडला. या संगीताची वाद्यवृंदासाठी पुनर्रचना करून जे नृत्यनाट्य सादर केले ते ‘पल्सीनेला’ हे होय. जे चांगले म्हणून प्रसिद्ध आहे त्यातला चांगलेपणा समजणे सोपे असते. पण ज्याला मागासलेले म्हणून मागे टाकलेले असते त्यात काय चांगलेपण आहे हे समजण्यास अभिरुची हवी. दिआगिलेवजवळ ही विपुल प्रमाणात होती. कोणत्या संगीतात संगीतकारालाही आनंद देणारे रूप कसे मिळेल हे संगीतकारालाही सुचवू शकणाऱ्या दिआगिलेवला संगीतात ‘नजर’ होती हे उघड आहे. पण ही कालानुक्रमाने पाहता बरीच पुढची गोष्ट झाली. दिआगिलेवला स्ट्रॅविन्स्की सापडणे ही घटना अटळ वाटण्याइतपत दोघांची कलात्मकता एकमेकास पूरक होती इतके स्पष्ट होण्याइतकी हकीकत सांगून झाली आहे. पहिल्या महायुद्धाला तोंड फुटेपर्यंत स्ट्रॅविन्स्कीने दिआगिलेवसाठी ‘द फायरबर्ड’, ‘पेट्रुस्का’, ‘द राइट ऑफ स्प्रिंग’ या नृत्यनाट्यांसाठी (मनात नसताना) प्रक्षोभक ठरलेले संगीत दिले होते.

दिआगिलेवची आणि स्ट्रॅविन्स्कीची गाठ १९०८ मध्ये रिम्सी-कोर्साकोफ् गेल्यावर पडली. ही घटनासुद्धा मोठी अर्थपूर्णच म्हटली पाहिजे. ‘ले सिल्फिड’ या नृत्यनाट्यासाठी शोपेंच्या दोन पिआनो रचनांचे वाद्यवृंद संगीतासाठी रूपांतर करण्याचे काम प्रथम दिआगिलेवने स्ट्रॅविन्स्कीकडे सोपविले. दिआगिलेवच्या पहिल्या फ्रान्स दौऱ्यात या नृत्यनाट्याचा प्रयोग झाला. यानंतरच्या वर्षी ‘फायरबर्ड’ या नृत्यनाट्यासाठी संगीतरचना करण्यासाठी पुन्हा जेव्हा दिआगिलेवने स्ट्रॅविन्स्कीला पाचारण केले तेव्हा स्ट्रॅविन्स्की त्याबाबत फारसा उत्सुक नव्हता. कारण कथन, निवेदन करण्याकडे प्रवृत्ती असलेल्या कृतीला आपल्या गुंतागुंतीच्या लयकारीच्या रचना बेतशीर होतीलच अशी त्याची खात्री नव्हती. आणि दुसरे कारण म्हणजे स्वतःच्या सामर्थ्याची अजून स्ट्रॅविन्स्कीला खात्री नव्हती. पंचविशी नुकतीच ओलांडलेला स्ट्रॅविन्स्की, फ्रॉईडच्या मतांना अनुसरून बोलवयाचे तर, पितृ-विरोधी अवस्थेत होता. म्हणजे असे की, आपला सांगीतिक गुरू कोर्साकोफ् हा श्रेष्ठ नव्हे, त्याचे माझ्यावर काही फारसे संस्कार झालेले नाहीत इत्यादी विरोधवृत्तीमुळे व आपल्या रचनांत कोर्साकोफ् डोकावत राहाणार नाही ना या भीतीने तो ग्रस्त झाला होता. अशा डळमळीत अवस्थेत असता दिआगिलेव त्याच्याकडे फोकीन (प्रख्यात नृत्यरचनाकार), निजिन्स्की (प्रख्यात नर्तक), बाक्स्ट (प्रख्यात नेपथ्यकार) आणि बेनॉ (प्रख्यात चित्रकार) या सर्वासह गेला. स्ट्रॅविन्स्कीच्या योग्यचेविषयी या सर्वांनी विश्वास प्रगट केल्यावर स्ट्रॅविन्स्कीने होकार दिला. ‘पॅरिसमध्ये फायरबर्ड’ च्या पहिल्या प्रयोगाला प्राऊस्ट, गिरौदू, क्लॉडेल, सॅरा बर्नहाइड, देबुसी यांसारखी बडी धेंडे हजर होती. ‘मुद्दाम रचलेले लोकसंगीत त्या वेळेला जसे असे त्यापेक्षा अधिक जोमदार पण फारसे मौलिक नव्हे’, असा खुद्द स्ट्रॅविन्स्कीचा फायरबर्डच्या संगीताविषयीचा अभिप्राय आहे. नृत्यरचनाकार फोकीन आणि स्ट्रॅविन्स्की यांनी या नृत्यनाट्याच्या रचनेतील प्रत्येक ‘पाऊल’ (अक्षरशः) दोघांनी मिळून नेमकेपणे कल्पिले होते अशीही माहिती स्ट्रॅविन्स्की देतो. खऱ्या अर्थाने हा संयुक्त कलाविष्कार होता अशी ग्वाही नृत्यनाट्याचे इतिहासकार देतात. भुशाच्या बाहुलीच्या कथेवर आधारलेल्या ‘पेट्रुस्का’ या पुढच्या नृत्यनाट्याचेही स्वागत चांगले झाले.

यानंतरच्या ‘द राइट ऑफ स्प्रिंग’ या नृत्यनाट्याची संगीतरचना अत्यंत प्रक्षोभक ठरली. रशियाई खुल्या मैदानी प्रदेशातील आदिम जमातीचे वासंतिक धर्मविधीचे वातावरण निर्माण करण्याच्या हेतूने रचलेल्या या नृत्यनाट्याचे अभिजात शैलीतील नृत्यनाट्याशी काहीच साम्य नव्हते. या विधीत अखेर एक तरुणी मृत्यू येईपर्यंत नाचते असा कथाभाग होता. निसर्गाला वसंताची जाग येते आणि पडदा वर गेल्यावर तारुण्याच्या उंबरठ्यावर पाऊल टाकणाऱ्या काही मुली लयबद्ध हालचाली करताना दिसतात हे पहिले

दृष्य दाखविल्याबरोबरच प्रेक्षागृहातून निषेधात्मक हालचाली सुरू झाल्या. स्ट्रॅविन्स्की काहीच कळना म्हणून जवनिकेत जाऊन उभा राहिला. निजिन्स्की खुर्चीवर उभे राहून, जवनिकेतून नर्तकांना मोठ्याने आकडे मोजून लय दाखवू लागला तर दिआगिलेव आपल्या खास कक्षातून प्रेक्षकांना शांत राहण्याचे आवाहन करू लागला. प्रेक्षकात आरडा-ओरडा, गुद्दागुद्दी इत्यादी प्रकार चालच होते. स्ट्रॅविन्स्की एके ठिकाणी म्हणतो, “याचे संगीत मला अगदी परिचित होते आणि ते सुंदर होते. मी असे आश्चर्य करीत राहलो की, ज्यांनी हे संगीत संपूर्णपणे ऐकलेही नाही त्यांना निषेध व्यक्त करावयाची एवढी उतावीळ का!” प्रत्यक्ष प्रयोगानंतर अर्थात दोष कुणाचा याबद्दल आरोप प्रत्यारोप झाले. पण लक्षात घेण्यासारखी गोष्ट अशी की सुमारे वर्षानंतर याच नृत्यनाट्याचे पॅरिसमध्ये प्रचंड स्वागत झाले. मॉतेउ या संगीत निर्देशकाने त्या खेपेस वाद्यवृंदसंचालन केले होते. पडदा पडल्यावर टाळ्यांचा प्रचंड कडकडाट झाला आणि घामाने निथळणाऱ्या मॉतेंडला स्ट्रॅविन्स्कीने स्नेहालिंगन दिले. (त्याचे वर्णन स्ट्रॅविन्स्की ‘सर्वात खारट मिठी’ असे करतो!). लोकांनी स्ट्रॅविन्स्कीची आपल्या खांद्यावरून मिरवणूक काढली व आरक्षकांना स्ट्रॅविन्स्कीची सुटका करावी लागली. पॅरिसच्या प्रेक्षकांचे मनर्स एका वर्षाच्या अवधीने सुधारले येवढेच कारण काही या कोलांटीउडीस नाही अशी यावर स्ट्रॅविन्स्कीची टिप्पणी आहे! ‘द राइट ऑफ स्पिंग’ नंतर स्ट्रॅविन्स्की हा त्याच्या मते मारून मुटकून क्रांतिकारक संगीतरचनाकार म्हणून ओळखला जाऊ लागला.

स्ट्रॅविन्स्कीचा रशिया यानंतर अनेक अर्थानी सुटला. १९१४ ते १९२० या कालखंडात तो स्वित्झरलंडमध्ये होता. या काळात त्याची सांगीतिक वाढ चालूच राहिली. ‘हिस्ट्री ऑफ द सोल्जर’ ही जॅझ संगीताने प्रभावित झालेली रचना याच काळातली. सैतानाला प्रथम दारू प्यायला लावणाऱ्या आणि मग तशाच चलाखीने बंदुकीची दारू खायला लावून त्याला मारून टाकणाऱ्या शिपायांची सुगम कथा स्ट्रॅविन्स्कीने फक्त सात वाद्यांसाठी रचली. गांवोगाव फिरून याचे प्रयोग करणे ही यामागील कल्पना. युद्धकाळातील ‘कंपलसरी’ काटकसरीचा उपयोग करून घेऊन स्ट्रॅविन्स्कीने केलेली ही रचना त्याच्या रशियन कालखंडातील लोकसंगीत यगाकडे पाठ फिरविते. आधीच्या डायोनिझियन उन्मादावस्थेतील संगीताला मागे टाकून युद्धोत्तर काळात आपण व्यवस्था आणि संयम या अपोलोनियन तत्वांचा पाठपुरावा केला अशी स्वतः स्ट्रॅविन्स्कीची कबुली आहे. आधी ज्या ‘पल्सीनेला’ या कृतीची उल्लेख केला आहे त्याचा निर्देश स्ट्रॅविन्स्कीने जरी स्विस कालखंडाचे भरतवाक्य असा केला असला तरी त्यांना उल्लेख पुढे येणाऱ्या नव-अभिजातवादाची नांदी म्हणूनही करता येईल. ‘पल्सीनेला’ अवस्थेचे आणखी एक अंग म्हणजे सांगीतिक भूतकालाकडे स्ट्रॅविन्स्कीचे वळणे हे होय. १९३९ पर्यंत स्ट्रॅविन्स्की फ्रान्समध्ये होता. ‘जिथे जगाची नाडी स्पंदन पावते’ त्या पॅरिसमध्ये स्ट्रॅविन्स्कीचा नव-अभिजातवाद फुलावा हे नवल नाही. स्वतःवर उलटून पुन्हा नवीन काही करावयाचे असेल तर पॅरिसमध्ये शहर नाही. तिथल्या वातावरणात असे काही असावे की, ज्यामुळे स्वतःचा बौद्धिक, कलात्मक कायाकल्प करणे म्हणजे आत्मविरोध न वाटता आत्मविकास हे उमजावे. बाख्, हॅन्डेलसारख्या अभिजात संगीतकारांपासून ते रशियन लोकधुनी, चालीरीती यांपासून स्फूर्ती घेऊन आपल्या रचना करण्याकडे स्ट्रॅविन्स्कीचा या काळात कल होता. त्याचप्रमाणे आपल्या गुरूच्या विरोधी गटात गणल्या जाणाऱ्या चायकोफ्स्की या प्रख्यात रशियन संगीतकाराची छाप आपल्या कृतीवर दिसल्यास तो आता हळहळतही नव्हता. आपल्या सर्जनशील प्रतिभेच्या सामर्थ्याविषयी अधिक आत्मविश्वास निर्माण झाल्यामुळे दुसऱ्याच्या रचनांच्या अशांना आपल्या रचनांत सामावून घेऊनही आपली रचना ‘आपली’ ठेवण्याची त्याला धमक होती. जुन्यावर प्रेम केल्याने आपण जुने-पुराणे ठरू अशी त्याला आता भीती वाटत नव्हती. जुन्याचा अभ्यास करणे म्हणजे विद्वज्जड होणे नव्हे. जुन्या साच्यांचा उपयोग करावयाचा पण त्यात आशय आपलाच ठेवायचा हे शोध प्रत्येकाला लावावे लागतात. परंपरेची जाणीव ठेवणाऱ्या प्रत्येक प्रतिभावंताला ज्यांचा शोध लागतो त्या सत्यांचा शोध

स्ट्रॅविन्स्कीलाही या कालखंडात लागत होता. १९३९ मध्ये फ्रान्स सोडणाऱ्या शेवटच्या बोटीत पाय ठेवून अमेरिकेत आपल्या तिसऱ्या शासकीय पितृ भूमीत जाऊन स्थाईक होईपर्यंतचा स्ट्रॅविन्स्कीचा हा कालखंड 'मागे बघत' पुढे चालण्याचा होता.

पहिल्या महायुद्धापूर्वी आणि नंतरही स्ट्रॅविन्स्कीने संगीतिकांसाठी रचना केली होती. प्रख्यात अमेरिकन कवी ऑडेन याच्या संहितेसह रचलेली 'द रेकस् प्रोग्रेस' ही संगीतिका दुसऱ्या महायुद्धानंतरची त्याची महत्त्वाची कृती होय. वाद्यांसाठी अधिकाधिक संगीतरचना करित असताना आपल्या आजपर्यंतच्या संगीतरचनेमागील तत्त्वज्ञान म्हणता येईल, अशा आधारस्वरावर लक्ष ठेवून व स्वरसंवाद पद्धतीचा अवलंब करून रचना उभी करण्याच्या पद्धतीचा त्याग करण्यासही स्ट्रॅविन्स्की आता मागेपुढे पहात नव्हता. शोनबर्ग या संगीतकाराची बारास्वरी पद्धती आधारस्वर व निश्चित स्वरसंवाद न मानणारी. स्ट्रॅविन्स्की व शोनबर्ग या दोघांत पाश्चात्य संगीताचे जग विभागलेले. अशा परिस्थितीत सतत नवीन शक्यता धुंडाळणाऱ्या स्ट्रॅविन्स्कीने संपूर्णतः पलट खाऊन नवी मळवाट स्वीकारणे यात त्याच्या ग्रहणक्षमतेचा लवचिकपणा प्रतीत होतो. विरोधी पक्षाची तात्त्विक बैठक ही शेवटी निर्मितीसाठीच अस्तित्वात येत असते. तेव्हा भलता सोवळेपणा न पत्करता स्ट्रॅविन्स्कीने आपले घराणे ज्या सहजपणे बदलले त्याचे कौतुकच वाटावे. या बदलास रॉबर्ट क्रॅफ्ट हा अमेरिकन संगीतकार मुख्यतः कारणीभूत झाला असे म्हणतात. १९४७ मध्ये स्ट्रॅविन्स्कीने सहाय्यक म्हणून घेतलेला हा संगीतकार फार महत्त्वाची भूमिका बजावणारा म्हणून संगीत जगतात प्रसिद्ध राहिल.

संगीत रचनांचे ध्वनिमुद्रण इत्यादीव्यतिरिक्त क्रॅफ्टची अतिशय अर्थपूर्ण कामगिरी म्हणजे स्ट्रॅविन्स्कीच्या संगीतविषयक व संगीतसंबद्ध विचारांना इमानाने व पूर्ण तपशिलासह शब्दरूप देण्याची होय. संभाषण, प्रश्नोत्तरे, छोटी रेखाचित्रे, तक्ते, याद्या, वंशावळी, अवतरणे, दैनंदिनीतील नोंदी किंवा सरळ निवेदन इत्यादींचा अतिशय नेमका, परिणामकारक वापर करून स्ट्रॅविन्स्कीच्या या गणपतीने आपल्या व्यासाला अलिप्तपणा आणि मार्मिक आपुलकी यांचे अपूर्व मीलन साधणाऱ्या लेखणीने वाचकांपुढे उभे केले आहे. स्ट्रॅविन्स्कीला संगीतकार व व्यक्ती म्हणून इतक्या संपूर्णपणे आकळणाऱ्या क्रॅफ्टने सात पुस्तकांतून नोंदविलेले स्ट्रॅविन्स्कीचे जीवन म्हणजे पाश्चात्य संगीताचा एक वेधक आलेख आणि पाश्चात्य संगीताच्या विसाव्या शतकाला आकार देणाऱ्या एक महर्षीची जीवनकथाही आहे. गुरू-शिष्य, लाक्षणिक अर्थाने पिता-पुत्र, सहाय्यक-मार्गदर्शक अशा अनेक नात्यांनी क्रॅफ्टचे स्ट्रॅविन्स्कीच्या आयुष्यांतले स्थान समजून घेता येते. १९४७ पासून स्ट्रॅविन्स्कीच्या अंतापर्यंत क्रॅफ्ट त्याच्याबरोबर होता. नंतरही स्ट्रॅविन्स्कीबरोबर त्याची आठवण नेहमीच गुंतलेली राहणार. स्वतंत्र अस्तित्त्व आणि सुजाण एकरूपता दोन्हींचा आढळ क्रॅफ्टच्या व्यक्तिमत्त्वात होता आणि हे सारेच फार लोभस वाटते. पाश्चात्य संगीतात स्ट्रॅविन्स्की-कालखंड जसा आगळ्या महत्त्वाचा ठरेल त्याचप्रमाणे स्ट्रॅविन्स्कीच्या जीवनात क्रॅफ्ट-कालखंड अर्थपूर्ण ठरावा.

१९३९ मध्ये हार्वर्ड विद्यापीठाच्या आमंत्रणानुसार चार्ल्स इलिअट नॉर्टन अध्यासनावरून स्ट्रॅविन्स्कीने संगीताच्या काव्यशास्त्रावर सहा व्याख्याने देऊन आपल्या अमेरिकन अवताराची नांदी म्हटली. त्याच्या सांगीतिक विचारांना सूत्ररूपाने शब्दांकित करण्याची अवस्था तेव्हापर्यंत अर्थात आलेली होती. आपला अनुभव काय आहे हे पापणी जागी ठेऊन बघणारा माणून तो अनुभव कसा आहे व तसा का आहे हे इतरांना सांगण्यास प्रवृत्त होतो. याला कारण विचारांची अंतर्गत शक्तीच. अमेरिकेत सर्व तऱ्हेचे सरकारी व बिनसरकारी मानसन्मान, भौतिक आणि मानसिक सुखसमाधान याचा धनी होण्याचे भाग्य स्ट्रॅविन्स्कीला

लाभले. नवीन महत्त्वाकांक्षी रचना, जुन्या संगीताचे नवीन कानांनी केलेले अभ्यासू श्रवण, संगीतनिर्देशन व मानसन्मानांचा स्वीकार या निमित्ताने केलेले विश्वपर्यटण, अफाट वाचन, टीकाकारांबरोबरची तिखट वाग्युद्धे, सतत पीडणाऱ्या आजारपणांबरोबरची ना-उसंत लढाई, दक्ष नजरेने केलेले आर्थिक व्यवहार आणि विविध क्षेत्रांतील अव्वल प्रतिभावंतांचा गुणलुब्ध सहवास अशा असंख्या पैलूंनी स्ट्रॅविन्स्कीचे व्यक्तिमत्त्व अमेरिकेत फुलत होते. या सर्वात तो हरवून जात होता. १९६२ मध्ये क्रॅफ्टने त्याला विचारले “म्हातारा कसा होतो माणूस?” “मला माहीत नाही, किंवा असलोच तर मी म्हातारा का आहे..... (मला म्हातारं व्हायच नाही आहे).... किंवा तोच ‘मी’ आहे का हेंही माहीत नाही. आयुष्यभर सर्वात तरूण म्हणून मी माझा विचार करीत आलो. आणि आता एकाएकी पाहतो तो बोलताना, लिहिताना माझा उल्लेख सर्वात वृद्ध म्हणून होतो.... आठवण खरी असते की नाही कुणास ठाऊक. आणि तशी ती नसणार हेही मी जाणतो. पण माणूस जगतो ते आठवणींनी. सत्यांनी नव्हे. माझ्या झोपण्याच्या खोलीच्या दरवाजातून झिरपणाऱ्या प्रकाशातून काळ विरघळतो आणि माझ्या हरपलेल्या विश्वाच्या प्रतिमा मला पुन्हा दिसतात. आई तिच्या खोलीत गेली आहे. भाऊ दुसऱ्या अंथरुणावर गाढ झोपला आहे आणि घरात सगळं शांत आहे. रस्त्यावरच्या दिव्याचा प्रकाश घरात परावर्तित होतो आणि माझ्यासारखा दिसणारा तो मीच आहे हे मी ओळखतो”.

१९६२ मध्ये स्ट्रॅविन्स्की ऐंशी वर्षांचा होता. स्वातंत्र्यवीर सावरकरांनी क्रांतिवीर कुमारसिंहाबाबत वापरलेल्या विशेषणाची उसनावारी करून बोलवायाचे तर स्ट्रॅविन्स्की ऐंशी वर्षांचा वद्ध-युवा होता. आपल्या जन्मभूमीहून एकोणीसशे चौदापासून परागंदा झालेला स्ट्रॅविन्स्की बासष्ट साली, क्रशोवच्या अंमलात आपल्या मायभूमीला पुन्हा एकदा जाऊन आला— या खेपेस पाहुणा म्हणून. सौ. स्ट्रॅविन्स्की एका म्हणाल्या होत्या “इगोर अंतर्दामी खरा रशियन आहे. त्याच्यावरचं पाश्चात्य संस्कृतीचं आवरण त्यानं स्वतः हट्टानं आणि दिआगिलेवच्या प्रभावानं पांघरलं आहे”. क्रॅफ्टला हे पटावं अशी स्ट्रॅविन्स्कीची दौऱ्यातली वागणूक होती. नव्या उमाळ्याने पण जुन्या प्रेमाने रशियाकडे स्ट्रॅविन्स्की पहात होता. तो पुन्हा भारला जात होता. इतर असे भारले जात नाहीत म्हणून खंत करीत होता. इतक्या तीव्रतेने स्ट्रॅविन्स्की रशियाचा पुन्हा अनुभव घेत होता की, स्वतंत्र जगाचा हा नागरिक खरे पाहता इतकी सारी वर्षे मनातल्या मनात एक निर्वासितच होता असे वाटावे. असेलही. शेवटी शेवटी स्ट्रॅविन्स्कीला रशियन भाषेत कोणी बोलू लागले तरच बोलण्याची उमका होई. १९३९ मध्ये प्रथम बोस्टनमध्ये पाऊल टाकले तेव्हा मोडक्या-तोडक्या इंग्रजीत अडखळत अडखळत स्ट्रॅविन्स्कीने हॉटेलमध्ये व्यवस्थापिकेस विचारले होते “mya I take a female companion With me?” अर्थात् व्यवस्थापिकेला संशय आला तसले काही पाणी यात मुरत नव्हते! इंग्रजी भाषा स्ट्रॅविन्स्कीला नवखी होती. आपली हार्वर्डची व्याख्याने त्याने फ्रेंचमध्ये दिली होती. पण पुढे अफाट वाचन व मार्मिक स्मरणशक्तीच्या जोरावर त्याने इंग्रजीवर चांगलेच प्रभुत्व मिळविले होते. त्याची शब्दसंपत्ती आश्चर्यकारक तऱ्हेने संपन्न होती. आणि आपल्या जन्मजात कुशाग्रतेने तो वाङ्मयाचे आकलन भाषिक आकलनापलीकडे जाऊन करू शकत होता. कुणी तरी म्हटले आहे त्याप्रमाणे निर्वासितांना नवीन भाषा लवकर आत्मसात् करण्याची भूक असते. कारण नवीन समाजाकडून आपला स्वीकार होणे हे भाषेतून साधणाऱ्या जवळिकेवर अवलंबून आहे अशी त्यांना जाणीव असते. स्ट्रॅविन्स्कीला ही भूक असल्याने असो पण त्याने इंग्रजी भाषा व अमेरिकन जीवनसरणी आपलीशी केली होती. जीवनाच्या अंतिम अवस्थेत मात्र त्याने ही सर्व कमावलेली अलंकरणे जणू बाजूला सारली होती. रशियन बोलावे, रशियाविषयी बोलावे असे त्याला वाटत होते. त्याने स्वतःच, पितृभूमी ही माणसाच्या आयुष्यातील सर्वात महत्त्वाची ‘शक्ति’ असे प्रतिपादिले होते. त्याचे हे म्हणणे खरे असल्याची प्रचिती क्रॅफ्टला रशिया भेटीत आली. एक नवीन स्ट्रॅविन्स्की-दर्शन या दौऱ्यात घडले. यासंबंधीच्या त्याच्या दैनंदिनीतल्या नोंदी फार बोलक्या आहेत. तो

थोडासा गोंधळला आहे, काहीसा व्यथित पण झाला आहे असे वाटते. पण आता तरी आपल्याला स्ट्रॅविन्स्की—खरा स्ट्रॅविन्स्की—नीट कळला अशा समाधानाने क्रॅफ्ट निःश्वासही टाकतो आहेसे जाणवते. मग क्रॅफ्टला स्ट्रॅविन्स्कीच्या संगीताचीही थोडी अधिक चांगली संगती लागते. त्याला पूर्वी जाणवले होते त्यापेक्षा अधिक प्रमाणात स्ट्रॅविन्स्कीच्या रचनांत रशियन संगीताचे प्रतिध्वनी दिसून येतात. स्ट्रॅविन्स्कीचे यथार्थ दर्शन रशियन संस्कृतीच्या कोंदणातच हा क्रॅफ्टचा इत्यर्थ आहे.

पितृभूमीचे दर्शन घेऊन स्ट्रॅविन्स्की परत आल्यावरही त्याचा झपाटा नेहमीसारखा चालूच होता. १९६६ मध्ये—त्याच्या वयाच्या ८६ व्या वर्षी—त्याच्या रचना सादर करणारा एक महोत्सव न्यूयॉर्कला साजरा झाला. त्यानिमित्त क्रॅफ्टने एक छोटेखानी लेख लिहिला. त्यात दिसणारा स्ट्रॅविन्स्की आश्चर्य वाटण्याइतका उद्योगी दिसतो. दिवसांतून चार-पाच तास संगीतरचना करणारा, एखाद्या वाङ्मयसमीक्षकाइतके वाचन ठेवणारा, एखाद्या छोट्या दवाखान्याइतका औषधसंग्रह बाळगणारा (व तो रिचवणारा), सौभाग्यवती मोटर चालवीत असता मागे बसून सूचना देण्यात आनंद मानणारा स्ट्रॅविन्स्की उद्योगी नाहीतर काय. पण आता त्याच्या खोलीत अनेक छायाचित्रे असतात, की दिवंगत मित्रांची. जिओकोमेट्टी, पोप जॉन, जॉन केनेडी, टी. एस्. इल्लिअट, कॉको, हक्सले, एवलिन वॉघ आणि आवडते मांजर सेलेस्त, भूतकाळातील ऐतिहासिक गोष्टींविषयी बोलायला स्ट्रॅविन्स्की आता उत्सुक असतो, धार्मिक विषयावर रचना करण्याकडे त्याचा कल वाढता आहे. हा संगीतकार आपली मैफल आता आवरती घेतो आहे असे जाणवत रहाते. मृत्यूविषयी त्याच्या मनात विचार घोळत असावेत असाही संशय येतो. आर्थिक व्यवहाराविषयी तो पूर्वीइतकाच दक्ष आहे, पॅरिसमध्ये गेल्यावर चांगल्या रेस्तोरांमध्ये जाऊन चांगली मासळी खाण्यात त्याला रस आहे, पण या सर्वांत सवयीचा भाग अधिक आहे. त्यांतली धग कमी झाली आहे.

हे सारे स्वाभाविक होते. कारण ६ एप्रिल १९७१ रोजी स्ट्रॅविन्स्की निधन पावला. याला आयुष्य कृतार्थ झाल्याचे समाधान नक्कीच झाले असणार. पाश्चात्य संगीतकारांसाठी याने समृद्ध सांगीतिक वारसा मागे ठेवला. इतर पद्धतींच्या अभ्यासकांना त्याने आपले संगीतविचार मागे ठेवले. त्यात एक संपूर्ण तत्त्वज्ञान मिळते असे नाही. विखुरलेला प्रक्षोभक आणि गतिमान विचार, असे त्याच्या संगीतविचारांचे वर्णन करता येईल. तो जितका श्रेष्ठ संगीत रचनाकार होता तितकेच श्रेष्ठत्व त्याच्या संगीतविचाराला कदाचित देता येणार नाही. त्याच्या संगीतरचनेत सर्वव्यापी सूत्रबद्धता आहे ती संगीतविचारांत नाही. पण तरीही त्याच्या संगीतविचारांचे महत्त्व सर्वमान्य व्हावे. कारण तो विचार संगीतकाराचाही आहे आणि विचारवंताचाही.

भाषांतरविषयी

स्ट्रॅविन्स्कीच्या सांगीतिक सौंदर्यशास्त्राचे वेचे तयार करणे आणि त्यांचे मूल्यमापन करणे हा या संपूर्ण प्रयत्नाचा मुख्य हेतू होय. स्ट्रॅविन्स्कीने स्वतःच फक्त लिहिली ती संगीताच्या काव्यशास्त्रावरची व्याख्याने वाचत असता या माणसाला सार्वत्रिक महत्त्वाचे असे बरेच काही सांगावयाचे आहे असे जाणवले. परंतु या सर्व व्याख्यानांतील पाश्चात्य संगीताच्या प्रत्यक्ष संदर्भाशी जखडलेला भाग मराठीत आणण्यात काही स्वारस्य आहे असे वाटेना. असेही लक्षात आले की या व्याख्यानांनंतरही रॉबर्ट क्रॅफ्ट या तरुण सहाय्यकाबरोबर संयुक्तपणे जी पुस्तके त्याने प्रसिद्ध केली त्यांतही सांगीतिक सौंदर्यशास्त्राच्या अभ्यासकास महत्त्वाचा वाटणारा भाग बराच आहे. तेव्हा शेवटी पाश्चात्य संगीताचा अभ्यास नसतानाही जो भाग समजेल आणि जो भाग सांगीतिक सौंदर्यशास्त्रात अंतर्भूत होऊ शकेल अशा मजकुराचे वेचे तयार

करण्याचा निर्णय घेतला. त्यातही पुन्हा असे लक्षात आले की, कालानुक्रमाने पाहता या पुस्तकांच्या परिशिष्टात स्ट्रॅविन्स्की व स्ट्रॅविन्स्की-क्रॅफ्ट यांच्या कृतींची जी यादी दिली आहे त्यातील पहिल्या पाच पुस्तकात जे आले आहे त्याचीच पुढल्या पुस्तकांत पुनरावृत्ती आहे. तेव्हा वेचे तयार करण्यासाठी फक्त पहिल्या पाच पुस्तकांचाच उपयोग केला. पण तरीही हे वेचे त्याच्या भूमिकेचे प्रतिनिधित्व करू शकण्याइतके पुरेसे व योग्य आहेत असा विश्वास वाटतो. उतारे निवडण्याची जबाबदारी अर्थात संपूर्णतया माझीच आहे.

उतारे निवडताना आणखी एक संयम पाळावा लागला आहे. जो म्हणजे स्ट्रॅविन्स्कीने सांगितलेल्या कथा इत्यादींचा समावेश न करण्याचा. अनेक मान्यवर, प्रतिभावंत आणि विक्षिप्त अशा व्यक्तींसंबंधी त्याने सांगितलेल्या आठवणी इतक्या वेधक आणि मनोरंजक आहेत की, त्या मुळातून वाचणेच अधिक श्रेयस्कर. शिवाय कथांनी वा आठवणींनी त्याचे सौंदर्यशास्त्र आकलन होण्यास मदत होईल असेही वाटले नाही. एका अर्थाने या आठवणी, कथा इत्यादी निवडण्यास अप्रस्तुततेचा दोष पदरी आला असता. पण तो पत्करूनही आठवणी इत्यादी घ्याव्या असे वाटण्याइतक्या त्या रंजक आहेत. निजिन्स्की, दिआगिलेव, देबुसी, रावेल, हक्सले, ऑडन, केनेडी, डिलन टॉमस, वॅलेरी, रोमों रोलॉ, इवलिन वॉ, ख्रिस्तोफर ईशरवुड, पिकासो, बावस्ट, बेनॉ..... यासारख्या व्यक्तींच्या आठवणी म्हटल्यावर त्या बाजूला ठेवण्यास संयमच करावा लागला असणार याची खात्री पटावी.

भाषांतर इमानाने करण्याचा कसोशीचा प्रयत्न केला आहे. इमानदार म्हणजे शब्दशः नव्हे, पण आशयाशी प्रामाणिक राहून. पाश्चात्य संगीताच्या ज्या संज्ञा तशाच समजणे अवघड आहे असे वाटले किंवा ज्या ठिकाणी केवळ उतारा वाचून त्यामागील भूमिकेचा बोध होणार नाही असे भासले त्यावर टीपा लिहिल्या आहेत. याशिवाय स्ट्रॅविन्स्कीच्या सांगीतिक सौंदर्यशास्त्रावर एक समीक्षणात्मक निबंधही या पुस्तकात समाविष्ट केला आहे.

वास्तविक पाहता भाषांतराविषयी आणखी काही स्पष्ट करण्यासारखे आहे असे वाटू नये. पण स्ट्रॅविन्स्कीच्या लिखाणाबाबत आणखी एक सनसनाटी घटना घडली. आणि त्यामुळे स्ट्रॅविन्स्कीचे लिखाण स्ट्रॅविन्स्कीचे आहे की नाही याविषयी वाद सुरू झाले.

तसे पाहता, क्रॅफ्टचे आणि स्ट्रॅविन्स्कीचे जिद्दाळ्याचे संबंध फार आधीपासून कुरबुरीला कारणीभूत झाले होते. खाजगी आयुष्यात आपल्या आवडत्या मुलाप्रमाणे, सांगीतिक जीवनात आपल्या अधिक तरुण प्रतिकृतीप्रमाणे इतर सर्व व्यवहारात मित्र-तत्त्वज्ञ आणि मार्गदर्शकाप्रमाणे क्रॅफ्टला स्ट्रॅविन्स्कीने वागविणे हीच गोष्ट आधी पुष्कळांना खटकत होती. १९४८ नंतरच्या स्ट्रॅविन्स्कीच्या संगीतकृतीत क्रॅफ्टचा पगडा जास्त दिसतो आणि खरा स्ट्रॅविन्स्की संपलेला दिसतो इत्यादी आरोप केले जात होते. याच तऱ्हेचा वाद त्याच्या लिखाणाबाबतही निर्माण केला गेला. पहिल्या तीन पुस्तकांनंतरची पुस्तके म्हणजे स्ट्रॅविन्स्कीच्या नावाखाली क्रॅफ्टने लिहिलेली होत अशी विधाने पॉल हेन्री लॅंगसारख्या संगीतशास्त्रज्ञापासून ते लिलिअन लिबमन या स्ट्रॅविन्स्कीच्या खासगी सचिवांपर्यंत सगळ्यांनी केली. अशा परिस्थितीत प्रस्तुत पुस्तकाच्या संदर्भात असा प्रश्न निर्माण होतो की, स्ट्रॅविन्स्कीचे सांगीतिक सौंदर्यशास्त्र असे नाव घेण्यास हे लिखाण पात्र आहे की नाही? यास माझे उत्तर होकारार्थी आहे. यास कारणे पुढीलप्रमाणे :—

(१) या पुस्तकातील वेचे मुख्यत्वेकरून स्ट्रॅविन्स्कीच्या 'वादातीत' पुस्तकातील आहेत.

(२) ही पुस्तके वादातीत नाहीत असे म्हणताना स्ट्रॅविन्स्कीचे इंग्रजी चांगले नव्हते हा आक्षेप पुढे केला जातो. पण या आक्षेपात फारसा दम नाही. 'थीमस् अँट एपीसोडस्' या आपल्या पुस्तकात स्ट्रॅविन्स्की स्वतः म्हणतो त्याप्रमाणे त्याचे लिखाणातील इंग्रजी बोलण्यातील इंग्रजीपेक्षा नेहमीच चांगले असे. त्याच्या लिखाणावर पुन्हा हात फिरविण्याचे काम क्रॅफ्टने केले तरी तेवढ्यावरून लिखाणाचे कर्तृत्व क्रॅफ्टकडे कसे जाईल? अशी मदत स्ट्रॅविन्स्की म्हणतो त्याप्रमाणे पाऊंडने इलिअटला वगैरे केली होती.

(३) सर्व लिखाण म्हणजे क्रॅफ्टने टिपणे करणे, मग पुन्हा पुन्हा स्ट्रॅविन्स्कीकडून ती त्याला हवी तशी सुधारणे, या क्रिया-प्रक्रियांचे फलित होय ही क्रॅफ्टची ग्वाही आहे. आणि सौ. स्ट्रॅविन्स्की याला दुजोरा देत असतात.

(४) दोघांच्या विचारांतले साम्य अपरिहार्य होय. कारण मुळात समान विचार म्हणून स्ट्रॅविन्स्कीने क्रॅफ्टला जवळ केले. आणि मग दोघांच्या विचारांची देवणघेवण होत त्यांनी पंचवीस वर्षे एकत्र काम केले.

(५) आणि आपल्या, म्हणजे भारतीय संदर्भात अतिशय महत्त्वाचे ठरणारे कारण असे की, इथे एकत्रित केलेले विचार लक्षात घेता ते कुणाच्या नावाखाली खरे पाहता प्रसिद्ध करणे योग्य हा प्रश्नच मुळी अप्रस्तुत ठरतो. या विचारांचा कर्ता क्रॅफ्ट आहे असे ठरले तरी बिघडत नाही. कारण संगीतकाराने संगीताविषयी केलेला विचार एवढे तरी त्याचे कमीत कमी महत्त्व राहणारच. तेव्हा या वादाचा बाऊ करण्याचे आपल्याला काहीच कारण नाही.

यापुढील कामगिरी संग्रहित केलेल्या सांगीतिक सौंदर्याशास्त्राची तपासणी व त्याचे मल्यमापन करणे ही होय.

स्ट्रॅविन्स्कीचे सांगीतिक सौंदर्यशास्त्र

प्रथमतः एक गोष्ट नमूद केली पाहिजे ती अशी की, या निबंधात तपासलेले स्ट्रॅविन्स्कीचे सांगीतिक सौंदर्यशास्त्र हे बहुतांशी विखुरलेल्या स्वरूपात उपलब्ध आहे. 'पोएटिक्स ऑफ म्यूझिक' हे व्याख्यानांवर आधारित पुस्तक सोडले तर त्याच्या इतर संयुक्तपणे लिहिलेल्या पुस्तकांतून संगीताच्या सौंदर्यशास्त्राविषयीचा विचार काहीसा विस्कळितपणे 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 कलासमन्वयाचे प्रयत्न इत्यादी विषयीच्या स्ट्रॅविन्स्कीच्या विवेचनात याची जाणीव झाल्याखेरीज राहत नाही.

आणि एक त्रुटी अशी की, सांगीतिक परंपरेविषयी आणि तिच्या अनिवार्यतेविषयी जवळजवळ पोटतिडकीने बोलणारा स्ट्रॅविन्स्की संगीतविचारात 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 एखाददुसरा 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 (इंटलेक्चुकल) म्हणता यावयाचे नाही. बुद्धिवादी व्यक्तीला सर्व प्रयत्न हे अमूर्त बौद्धिक पातळीवर पाहता एका परंपरेच्या यथार्थदर्शनात 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. त्यामुळे लयीवर बऱ्याच वेळा विवेचन करणारा स्ट्रॅविन्स्की प्लेटोपासूनचे या विषयीचे विचार जमेस धरून बोलताना दिसत नाही. 'रूप' (फॉर्म) यासंबंधी बोलताना हॅन्स्लेकची 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 दुव्यांचे मुख्य कारण असे की, तो संगीतविचाराकडे संगीतविचार करण्यासाठी वळला नाही. त्याला संगीतनिर्मितीत जेव्हा जेव्हा अडथळे आले त्या त्या वेळेस मात्र या अडथळ्यांचे स्वरूप त्याने शक्य त्या सर्व दृष्टींनी तपासण्याचा प्रयत्न केला. टी. एस. इलीयटचे समीक्षात्मक लिखाण जसे सर्जनशील कवी म्हणून त्याला आलेल्या अडचणीतून जन्माला आले तसे स्ट्रॅविन्स्कीचे झाले आहे. संगीतरचना करताना कशाकशापासून चेतना मिळते? प्रत्येक संगीतरचनाकाराच्या रचनांमध्ये स्फूर्तीचे स्थान किती? भाषेचे आघात आणि त्या भाषेतील काव्यासाठी रचलेले संगीत यांचे 'चलन' परस्परांच्या अपेक्षेने कसे असावे? या व यासारख्या प्रश्नांचा विचार म्हणूनच स्ट्रॅविन्स्कीने केला. परिणामतः हा विचार सुटा राहिला. एखाद्या विस्तृत आणि आखीव संकल्पनात्मक नकाशावर या विचारांचे दर्शन होऊ शकत नाही. पाश्चात्य संगीतविचारांच्या परंपरेचे ज्याप्रमाणे त्याला भान नाही त्याचप्रमाणे आपल्या स्वतःच्या व्यक्तिगत वैचारिक विश्वाची व्यवस्थित मांडणी व्हावी, महत्त्वाच्या सर्व सांगीतिक संकल्पनांना त्यात योग्य ते स्थान मिळावे अशी त्याला ओढ लागली होती असेही दिसत नाही. जिथे निर्मितिक्षमतेचा ओघ अडला तिथे—फक्त तिथे—तो थांबतो आणि आपल्या सर्व शक्तींना आवाहन करून समोर उभ्या टाकलेल्या समस्येचे संपूर्ण आकलन व्हावे असा संकल्प सोडतो. या पुरती आवश्यक तेवढी संकल्पनांची निवड, त्यांचे विश्लेषण आणि व्यवस्थितीकरण तो निश्चितपण करतो. हा सर्व खटाटोप जेव्हा शब्दरूप घेतो तेव्हा आपल्याला उपलब्ध कसोटी असते ती आशयागत, तर्कशुद्ध, वैचारिक, सुसंगत मांडणीची. ही कसोटी लावू लागले की, त्याचे विवेचन त्रोटक होते. कारण ही त्रोटकता पुरी होत असते त्याच्या संगीतकृतीत. स्ट्रॅविन्स्की पुरा होतो तोच मुळी त्याचे संगीत व त्याचा संगीतविचार दोन्ही मिळून. संगीतनिर्मितीतल्या निरगार्तीच्या सोडवणुका त्याने शोधल्या आहेत संगीतविचारात. याच्या उलट दिशेने मात्र प्रवाह नाही. त्याच्या संगीतविचारातल्या उणीवा म्हणजे त्याला निर्मितीत न अडलेल्या जागांचे निर्देश होते. म्हणूनच एका अर्थाने स्ट्रॅविन्स्कीचा संगीतविचार केवळ संगीताशी संबंधित राहत 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 बाबींतही तो अगदी वेगळी दिशा पत्करतो. केवळ वेगळी दिशा पत्करणे हाच काही गुण होत नसतो. या वेगळेपणात जेव्हा एक ठाम भूमिका घेतली जाते आणि सांगीतिक अनुभवाशी इमान राखण्यात त्याची संगती शोधली जाते त्यामुळे हा वेगळेपणा नाव घेण्यासारखा ठरतो. स्फूर्तीविषयीगूढवादी, साक्षात्कारवादी भूमिकेचे स्तोम माजवून समीक्षण, आस्वाद, विश्लेषण अशक्य करून टाकणाऱ्या युगात तो पावलोवच्या प्रायोगिक मानसशास्त्राच्या भाषेत

स्फूर्तीविषयी बोल लागतो, त्यामुळे हायसे वाटल्याशिवाय राहत नाही. क्रांतीची प्रतिष्ठा अवास्तव वाढली आहे हे नजरेस आणताना परंपरेचे त्याने केलेले विवेचनही याच जातीचे आहे. क्रांती क्रांती म्हणून जयघोष करणे नेहमीच सोपे व म्हणून आकर्षक असते. मोडतोड, जुन्याला फेकून देणे या सहज समजणाऱ्या गोष्टी असल्याने क्रांतीचा याच्याशी संबंधित भागच क्रांती म्हणून स्वीकारला जातो. अशा परिस्थितीत क्रांतीही नाही, उत्क्रांती पण नाही फक्त बदल, असे सांगण्याचा आग्रह म्हणजे वैचारिक धाडसच होय. आणि स्ट्रॅविन्स्की ते मनापासून करत असतो. कलासंबद्ध प्रश्नांना एकाच तऱ्हेची उत्तरे असतात असे मानन तीच फेकत राहणे ही प्रश्नांची कोंडीच असते. अशी कोंडी सौंदर्यवाद्यांनी पाश्चात संगीतविचारात केली. ती फोडण्यात स्ट्रॅविन्स्कीने लावलेला हातभार उपेक्षणीय नाही.

त्याला वैचारिक धाडस करण्याची प्रेरणा त्याच्या चतुरस्त्रपणामुळे मिळत होती. सांगीतिक समस्या एकांगी नसतात, सौंदर्यशास्त्रीय संकल्पनांचे अर्थ शब्दकोशांतल्या शब्दार्थासारखे बंद नसतात. परंपरेसारखी संकल्पना एकाच वेळेस जुन्याचे रक्षण करणारी व नव्याचा समावेश करून घेणारी असू शकते, भाषेची लय व संगीताची लय यांत नाते असते पण समता नसते, इत्यादी मते शक्य झाली कारण तो आपल्या वाचनाच्या भुकेचा अजाणता का होईना चौफेर उपयोग करत होता. संगीताच्या संबंधात गरजांची प्रायोगिक मानसशास्त्रीय भाषा त्याच्याइतक्या सढळपणे वापरणारा सांगीतिक सौंदर्यशास्त्री शोधून मिळणे अवघड आहे. ज्या काळात आदिम जमातीचे संगीत अभ्यासले की, संगीताचे आदिम स्वरूप कळेल व संगीताचे आदिम स्वरूप कळले की, संगीत म्हणजे काय ते उमजेल, अशा समजुतीने वंशसंगीतशास्त्र आपली लटपटती पावले टाकीत होते तेव्हा या भूमिकेचा स्वीकार करता येणार नाही असे स्ट्रॅविन्स्की बजावू शकत होता. कारण वस्तूचा उगम कळला की, तिचे स्वरूप समजते या चुकीच्या गृहीतामागील तात्त्विक गोंधळ त्याला जाणवत होता. तत्त्वज्ञानाच्या पद्धतशीर वाचनाचे ठसे जरी त्याच्या विचारांत उमटलेले आढळत नसले तरी तत्त्वज्ञानाचे तुरळक पण मनःपूर्वक वाचन केल्याच्या खणा मात्र ठिकठिकाणी दिसतात. कलाकृतीचे समर्थन केव्हा होऊ शकते? तर तिच्या कार्याची स्वैर क्रीडा शक्य असताना. पिवळा रंग पाहिला नाही त्याला तो स्पष्ट करून सांगता येत नाही त्याप्रमाणे स्वराचे आहे असे प्रतिपादन करताना, किंवा निर्मितीशीलतेचा प्रपंच करित असताना सर्जक कल्पनाशक्ती आणि फॅन्सी यांतील फरक तो आपल्या विवेचनात सफाईने गुंफत असलेला दिसत असताना कांट, मूर, कोलरिज इत्यादींची 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 इत्यादी बाबतीत गणित व संगीत यांतले साम्य तो समोर ठेवतो तेव्हा त्याचा वर उल्लेखिलेला वैचारिक चतुरस्त्रपणाच त्याला कारणीभूत होत असतो. ध्वनिशास्त्र, पदार्थविज्ञान, गणित इत्यादी तुलनेने पाहता नेमकी असणारी शास्त्रे, वैचारिक किंवा औपपत्तिक पातळीवरून निघून नेमकेपणाकडे जाऊ पहाणारी प्रायोगिक मानसशास्त्रासारखी शास्त्रे आणि तत्त्वज्ञान, भाषाशास्त्र, मानववंशशास्त्र यांसारखी मानवाचे अमूर्त किंवा समग्र पातळीवर दर्शन घेऊ पाहणारी अभ्यासक्षेत्रे या सर्वांचा संदर्भ स्ट्रॅविन्स्कीच्या संगीतविचारास लाभलेला आहे. खेळ व कला यांतल्या साम्याविषयीच्या तात्त्विक उपपत्ती किंवा संवहन आणि इन्फर्मेंशन थिअरी यांसारख्या व्यापक आणि तुलनेने नवीन विचारशाखा या सर्वांचा कमी-अधिक प्रतिध्वनी स्ट्रॅविन्स्कीच्या संगीत विचारात उमटतो. संकल्पन, प्रयोग, ग्रहण यांतल्या प्रत्येक अवस्थेतल्या संगीतविषयक संकल्पनांची जाण त्याच्या विचारात दिसते आणि संगीत विचाराची व्यापकता, व्यामिश्रता मनात ठसते. वाङ्मय समीक्षा आणि नेमकी म्हटली जाणारी शास्त्रे यांच्या संगीत विचारावरील पकडीला

मक्तेदारीचे स्वरूप आले असता ज्या तऱ्हेचा वैचारिक स्फोट आवश्यक होता त्या स्फोटाचा आढळ स्ट्रॅविन्स्कीच्या विखुरलेल्या विचारात झाल्याशिवाय राहत नाही.

संगीतस्वरूपाविषयीच्या स्ट्रॅविन्स्कीच्या विचारसत्रांत अतिशय महत्त्वाचे सूत्र म्हणून संगीताच्या स्वायत्ततेचा उल्लेख करता येईल. नृत्यनाट्यात असले तरी संगीताची लय ही नृत्याबरोबरची नसते फार तर 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 त्याचे तकशास्त्रही अंगभूत असते, ह्या तऱ्हेचे स्ट्रॅविन्स्कीचे 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 संगीतसमीक्षेतली कल्पना याच भक्कम गणिती रचनापद्धतीचे फलित होते. गणितीपणा आणि गोडपणा या दोन्हीला झुगारून प्रथमतः लोकसंगीत व मग सिरीअलिझम या तत्त्वांचा पाठपुरावा करणारा स्ट्रॅविन्स्की, संगीताची स्वायत्तता संगीताच्या ऐतिहासिक यथार्थदर्शनातून सिद्ध होणाऱ्या अंतर्गत नियमांनी ठरवावयाची असते असे सांगत असल्यास नवल नाही. इलेक्ट्रॉनिक संगीताने संगीताचे क्षितिज विस्तारते म्हणून त्याचे स्वागत स्ट्रॅविन्स्की करतांना दिसते हे या संदर्भात अर्थपूर्ण आहे.

संगीताच्या स्वायत्ततेविषयीची ही भूमिका जरा अधिक कडव्या प्रकारे संगीतरचनाकाराच्या स्वायत्ततेविषयीच्या स्ट्रॅविन्स्कीच्या भूमिकेत परिणत झालेली दिसते. प्रथमतः संगीतरचनाकाराचा अर्थ संगीतनिर्देशकाने लावावयाचा नसतो फक्त समजून घ्यावयाचा असतो हे मत या संदर्भात लक्षात घ्यावयाला हवे. अर्थ दुसऱ्याने लावणे याचाच अर्थ रचनेत अर्थ स्पष्ट झालेला नसणे असेही स्ट्रॅविन्स्कीचे स्पष्टीकरण आहे. संगीताचा प्रयोग करताना रचनाकारापेक्षा वेगळे काही करण्याचे स्वातंत्र्य हा स्वातंत्र्याचा दुरुपयोग, असे स्ट्रॅविन्स्कीचे स्पष्ट मत आहे. असे स्वातंत्र्य घेता येणे याचा अर्थ रचना सैल स्वरूपाची असणे हाही निष्कर्ष स्ट्रॅविन्स्कीचाच. निर्देशकांचे नाव होण्यासाठी रचनाकारांचा दुरुपयोग फक्त रोमटिक रचनाकारांच्या कृतीबाबतच शक्य असतो असेही स्ट्रॅविन्स्की म्हणतो. आणि या त्याच्या शेऱ्यातील अधिक्षेपाचा सूर सहज ऐक 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 स्ट्रॅविन्स्कीला मान्य नाही व हे संगीताच्या स्वायत्ततेच्या त्याच्या भूमिकेशी सुसंगत आहे. संगीत जसे रचले गेले असेल तसा त्यांचा 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 विचारधारणा इथे लक्षात घेण्यासारखी आहे. मूळ रचनेशी ईमान राखण्याचीच भावना दोन्ही संगीतपद्धतीत 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 एकप्रकारे स्वायत्ततेस पात्र असतो असा स्ट्रॅविन्स्कीचा दावा आहे. संगीतरचना अनेक शक्तींच्या सहाय्याने 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 संगीतरचना जर नवीन असेल तर ज्या संगीताचा प्रयोग होत असतो तेच मुळी नवीन असते म्हणजे माहीत नसते. मग अशा परिस्थितीत या संगीताच्या पहिल्याच प्रयोगाबद्दल चांगला किंवा वाईट कोणताही शेर मारणे कसे शक्य आहे, असाही स्ट्रॅविन्स्कीच्या दृष्टीने बिनतोड प्रश्न आहे. याच संदर्भात स्ट्रॅविन्स्कीची एक चाटूक्ती लक्षांत घेण्यासारखी आहे. आपल्या जुन्या रचनांच्या ध्वनिमुद्रिका नवीनांपेक्षा अधिक खपतात असे नमूद करून तो म्हणतो, “They want to recognize rather than to cognize”. अगदी असेच नाही पण या आशयाचे. समीक्षकांना हेच 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 संबंधीचे फक्त प्रश्न विचारता येतात. “का?” हा प्रश्न समीक्षकांना उपस्थित करावयाचा अधिकार नाही. “कसे?” एवढाच प्रश्न विचारणे त्यांच्या अखत्यारात येते असे तो म्हणतो. या भूमिकेतील स्वायत्ततावाद उघड आहे.

या स्वायत्ततावादाबरोबरच स्ट्रॅविन्स्कीच्या भूमिकेत अभिजातवादही ठळकपणे दिसतो. आपल्या संगीतात डायोनिझियन व नंतर अपोलोनिअन प्रवृत्तींनी प्रभावी कामगिरी केली असे त्याचे मत असले तरी त्याच्या लिखाणात सर्वत्र सौंदर्यवादविरोधी, कलासमन्वयविरोधी, निर्भेळ स्वातंत्र्यवादविरोधी असे सूट उमटलेले दिसतात. स्फूर्ती, गूढवाद, क्रांती, याही बाबतीत त्याची भूमिका विरोधकाची आहे. याउलट व्यवस्था, विरोध (म्हणजेच नव्याने लगेच स्वागत न करणे) यांचा तो वारंवार आणि मोठ्या मनःपूर्वकतेने पुरस्कार करतो. लयीबरोबर सुरावट किंवा स्वरधून याचाही तो सांगितिक महत्त्वाचे तत्त्व म्हणून उल्लेख करीत असला तरी तुलनेने पाहता नियंत्रणाचे, नियमनाचे काम करणाऱ्या, मर्यादा निश्चितपणे रेखणाऱ्या (व म्हणून पर्यायाने रूप निर्माण करण्यात महत्त्वाची भूमिका बजावणाऱ्या) लयतत्त्वाकडेच त्याचा ओढा असावा असे दिसते. या संदर्भात वाग्नरच्या अनंत सुरावटीबाबतची स्ट्रॅविन्स्कीची तीव्र प्रतिक्रिया बघण्यासारखी आहे. इथे जाता जाता नोंदविण्याची गोष्ट अशी की, आधारस्वराकर्षणातून व स्वरसंगतीतून आता अधिक निष्पन्न होण्यासारखे नाही म्हणून त्यांच्याकडे पाठ फिरवूनही स्ट्रॅविन्स्की वळला तो इलेक्ट्रॉनिक म्यूझिककडे, कॉक्रीट म्यूझिककडे किंवा कॉम्प्युटर म्यूझिककडे नव्हे. यात त्याला पसंत असलेल्या प्रमाणापेक्षा जादा ‘स्वातंत्र्य’ होते. मर्यादित स्वातंत्र्य या अभिजातवादातून उगम पावणाऱ्या उद्घोषणेचा कट्टर पुरस्कर्ता स्ट्रॅविन्स्की ज्या सिरीअलिझमकडे वळला त्यात वेगळी पण तितकीच कडक शिस्त होती. तंत्राची आणि संकल्पाची व्यामिश्रता होती. इल्लिअटपूर्व काळात टी. ई. ह्यूमने काव्यात “कठोर, अभिजात काव्याचे युग” येणार असल्याची भविष्यवाणी केली होती. कलेत स्वातंत्र्य नसते, ‘फ्री व्हर्स’ असे म्हणणे हा विरोधाभास आहे असे म्हणणाऱ्या इल्लिअटने ही भविष्यवाणी सत्य ठरविली होती. स्ट्रॅविन्स्कीचे तत्त्वज्ञान यापेक्षा वेगळे नव्हते. भावनिक उद्रेकांपेक्षा संयम; स्वरांच्या लाटांपेक्षा लयीच्या विभागांचे बांधून टाकणारे स्तंभ; गोड लागणाऱ्या सुरावटींपेक्षा अस्वस्थ करणाऱ्या, कर्णकटुत्वाकडे झुकणाऱ्या अप्रचलित स्वराकृती; शब्दांशी वा नृत्यबंधांशी एकरूपता साधणाऱ्या संगीतरचनांपेक्षा समांतर जाणारे पण स्वतंत्र अस्तित्व राखणारे स्वरबंध यांचाच स्ट्रॅविन्स्की हिरीरीने पुरस्कार करताना दिसतो. हे दुष्टिकोन म्हणजे अभिजातवादाची औरस अपत्ये होत.

अभिजातवादाचेच एक अंग परंपरावाद होय. स्ट्रॅविन्स्कीने याचाही पुरस्कार करावा ही गोष्ट तर्कसंगत आहे. प्रत्यक्ष रचनांसाठी स्फूर्ती घेण्यासाठी अभिजात गणल्या जाणाऱ्या बेथोवेनसारख्या पाश्चात्य संगीतरचनाकारांकडे वळत असता स्ट्रॅविन्स्कीने वापरलेली भाषा मोठी बोलकी आहे. “पेडॅटिक न होता अॅकडेमिक होता येते”, “जुन्या सांच्यांत आपला आशय भरता येतो,” या तऱ्हेची त्याची विधाने परंपरेचा जिवंतपणा आणि सातत्याची नवनिर्माणक्षमता या दोघांचे अस्तित्व मान्य करणारीच होत. कलावंत बाजूला पडला की, दुर्बोध बोलू लागतो आणि मग दुर्बोधाशी सलगी करणारे शिष्ट लोक त्याचे नवीन म्हणून स्तोम माजवितात असाही दृष्टिकोन त्याने मांडला आहे. इथेही पुन्हा इल्लिअटची आठवण होणे अपरिहार्य आहे. परंपरा आणि व्यक्तिगत गुणवत्ता या निबंधाच त्याने मांडलेली भूमिका, सॅम्युअल जॉन्सनच्या काव्यावर लिहिताना “पुष्कळ वेळा घाऊक क्रांति करण्यापेक्षा छोटेखानी बदल करण्यास जास्त प्रतिभा लागते” असा इल्लिअटने काढलेला निष्कर्ष, त्याचप्रमाणे मेटॅफिजिकल काव्यापर्यंत मागे जाऊन त्याने शोधलेले व निवडलेले परंपरेचे, तात्पुरते दृष्टिआड झालेले पण सृजनक्षम सांचे यात व स्ट्रॅविन्स्कीच्या परंपरावादात विलक्षण साम्य आहे.

वर विवेचन केलेल्या प्रेरणांनी स्ट्रॅविन्स्कीचा सांगीतिक सौंदर्यशास्त्रविषयक विचार आपली वाटचाल करताना दिसतो. ज्या गोष्टींचे विवेचन झाले आहे त्यांचे अधिक विवेचन केले असते तर बरे झाले असते असे वाटण्यासारखीही काही महत्त्वाची स्थाने आहेत. उदाहरणार्थ, संगीतात्म कालाविषयीचे त्याचे विवेचन पहा. सत्ताशास्त्रीय, मानसशास्त्रीय आणि संगीतात्म काल अशा तीन कोटींचे त्रोटक पण नेमके विवेचन केल्यावर स्ट्रॅविन्स्की पुढे विशिष्ट प्रकारचे संगीत व कालाच्या वरीलपैकी विशिष्ट कोटीस मान्यता दिलेली असण, 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 दृष्यकलांत जसे कलाकृतीच्या संकल्पापासून ते ग्रहणापर्यंत सर्व अवस्थांत अपरिहार्य, त्याचप्रमाणे श्राव्यकलांत 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 फक्तचे 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 केलेल्या तत्त्वज्ञानांतील 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 हळूहळू 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 असे स्ट्रॅविन्स्की वाचल्यावर वाटणे साहजिक आहे. संगीतविचार व सांगीतिक सौंदर्यशास्त्रीय विचार दोन्हींना स्ट्रॅविन्स्कीने अनेक तऱ्हेने व अनेक ठिकाणी तोंड फोडले आहे येवढे मात्र निश्चितपणे पटावे. संगीताच्या स्वरूपाविषयीच्या आणि सौंदर्याविषयीच्या अनेक महत्त्वाच्या संकल्पना स्ट्रॅविन्स्कीने पुष्कळ अभिनव तऱ्हेने हाताळल्या व म्हणून एका सुसंबद्ध सौंदर्यशास्त्राची बांधणी न होताही त्याच्या विचाराच्या संकलनास सौंदर्यशास्त्र म्हणण्यात अतिशयोक्ती होणार नाही. त्यात त्याच्या

आकलनाची समग्रता जाणवते. त्याचे शब्दरूप अपुरे असणे हा मुद्दा तांत्रिक वाटावा इतके त्याचे विचार जिवंत व मर्मग्राही आहेत आणि त्यांत पुढल्या शक्यतांचे स्पष्ट सूचनही आहे.

• • •

वेचे

सूचना :

- डाव्या बाजूच्या (समासातील) आकड्यांनी संबंधित पुस्तकांचा पृष्ठ क्रमांक दर्शविला आहे.
- भाषांतरासाठी कोणती आवृत्ती इत्यादी वापरली त्याचा तपशील, परिशिष्टात (पान क्रमांक ९५ व ९६) पहावा.
- ओळीवरील उर्ध्व आकडा संबंधित टीपेचा क्रमांक दर्शवितो. (टीपेचे स्पष्टीकरणार्थ, पान क्रमांक ९० ते ९४ पहावा.)

संगीताच्या काव्यशास्त्रावरील सहा व्याख्याने

१. काव्यशास्त्र .

- ४ काव्यशास्त्राच्या अध्यासनावर मी आज बसलेलो आहे हे मी विसरणार नाही. आणि करावयाच्या असलेल्या कृतीचा अभ्यास म्हणजे काव्यशास्त्र हा काव्यशास्त्र या संज्ञेचा नेमका अर्थ तुम्हा सर्वांना काही नवीन नाही. ज्या poiein या धातूपासून हा शब्द तयार झाला त्या धातूचा अर्थ दुसरा-तिसरा काही नसून 'करणे' 'बनविणे' असा आहे. अभिजात तत्त्वज्ञांच्या काव्यशास्त्रात नैसर्गिक गुणवत्ता व सौंदर्याचे सारभूत तत्त्व यांविषयी काव्यमय चर्चा नव्हती. त्यांच्या मते 'techne' हा एकच शब्द ललित कला आणि उपयुक्त कला यांना समाविष्ट करी. शिवाय कारागिरीच्या काही अपरिहार्य आणि निश्चित नियमांच्या ज्ञानास, अभ्यासास उद्देशूनही हाच शब्द वापरला जाई. यामुळेच अॅरिस्टॉटलचे काव्यशास्त्र वैयक्तिक कृती, द्रव्याची रचना व संघटन या विषयीच्या कल्पनांचे सारखे सूचन करीत राहते. संगीताच्या याच काव्यशास्त्राविषयी मी आज आपल्यापुढे बोलणार आहे. अधिक स्पष्ट सांगावयाचे तर असे म्हणता येईल की संगीत क्षेत्रातील घडविण्याच्या, बनविण्याच्या क्रियेसंबंधी आज मी तुमच्यापुढे बोलणार आहे.
- ५ सौंदर्यशास्त्रीय बाबतीतच नव्हे तर अध्यात्मिक बाबतीत जरी तत्त्वाग्रह आणि तत्त्वाग्रहाधिष्ठित या संज्ञा वापरल्या आणि कितीही हात राखून वापरल्या तरी त्या काही लोकांना बोचतात, अगदी धक्का देतात याची मला जाणीव आहे. या लोकांच्या मनोवृत्तीत प्रामाणिकपणा भरपूर असतो, पण निश्चित अर्थाची मजबुती नसते. आणि याच कारणाखातर माझा असा आग्रह आहे की तुम्ही या संज्ञांच्या योग्य अर्थाचा त्यांच्या त्यांच्या पूर्ण अर्थमर्यादेत, पण पूर्ण स्वीकार करावा. मी तुम्हाला असाही सल्ला देईन की या संज्ञांचा समर्पकपणा मान्य करून तुम्ही त्यांची सवय करून घ्यावीत. मला अशीही आशा आहे की त्या तुम्हाला हळूहळू आवडू लागतील.
- ६ खरे पाहता ज्या रूपातून वस्तू आविष्कृत होते त्या रूपाहून वेगळी काढून काही ती पाहता येत नाही. प्रत्येक रूपदायी घटना ही कोणत्या तरी तत्त्वापासून उत्पन्न होते आणि या तत्त्वाच्या अभ्यासासाठी आपण ज्याला तत्त्वाग्रह म्हणतो त्याचीच गरज असते. दुसऱ्या शब्दात सांगावयाचे तर असे म्हणता येईल की गोंधळातून काही तरी व्यवस्था निर्माण करण्याची, संदिग्ध विचारांची अनिर्णितपणा आणि शक्यतांचा गुंता यापासून आपल्या कार्याची सरळ रेषा सोडवून घेण्याची जी गरज आपल्याला भासत असते त्यामागे कोणत्यातरी तत्त्वाग्रहाची आवश्यकता पूर्वगृहीत असते. कला व जाणीव यांच्या एकात्मतेच्या रक्षणार्थ आवश्यक असणाऱ्या संज्ञा, या अर्थानेच मी 'तत्त्वाग्रह' आणि 'तत्त्वाग्रहाधिष्ठित' या शब्दांचा उपयोग करतो. आणि माझे असे मत आहे की या संदर्भातले त्यांचे कार्य काही 'एकाने दुसऱ्याकडून बळकावून घेतलेल्या स्वरूपाचे', अशा तऱ्हेचे नाही.
- ७ संगीताचे एक स्पष्टीकरण देणाऱ्या एका सिद्धांताचे पाठांच्या स्वरूपात विवरण करणे इतकाच माझ्या व्याख्यानमालेचा आवाका राहिल. मी स्पष्टीकरण हा शब्द का वापरतो? कारण मी जे सांगणार आहे त्यात सर्वसामान्य गृहीत गोष्टींचे अवैयक्तिक विवरण नसून मला संगीत कसे वाटते त्याचे (च) स्पष्टीकरण असेल. ते जरी माझ्या स्वतःच्या अनुभवाचे, व्यक्तिगत निरीक्षणांचे

फलित असले, तरी तेवढ्याच कारणांसाठी हे स्पष्टीकरण कमी वस्तुनिष्ठ आहे असे काही म्हणता येणार नाही.

८

किंबहुना एखाद्या स्पष्टीकरणाचे मूल्य व त्याची कार्यक्षमता माझ्या व्यक्तिगत अनुभवांनी पारखली आहे या घटनेमुळेच तुमच्यापुढे मी मतांचा एक समुच्चय ठेवीत नसून संशोधितांचा एक संग्रह ठेवीत आहे याची मला खात्री आणि तुम्हाला हमी मिळते. ही संशोधिते अशी आहेत की जरी ती माझी असली तरी ती इतरांबाबतही तितकीच योग्य आहेत.

अशा तऱ्हेने हा प्रश्न माझ्या खासगी भावनांचा व आवडीनिवडींचा नाही. किंवा व्यक्तिगत त्रिपार्श्वकांचेतून (चिति) प्रक्षेपित केल्या गेलेल्या सांगीतिक उपपत्तीचाही नाही. माझे अनुभव आणि माझी संशोधने संपूर्णतया वस्तुनिष्ठ आहेत. समूर्त असे काहीतरी हाती लागावे म्हणून माझ्या आत्मनिरीक्षणांनी माझे मलाच प्रश्न विचारण्यास उद्युक्त केले आहे.

ज्या कल्पनांचा मी विकास करीत आहे, ज्या उद्दिष्टांचे मी समर्थन करीत आहे आणि ज्यांचा पद्धतशीररीत्या बचाव करण्यासाठी मला तुमच्यापुढे उभे करण्यात येत आहे त्या उद्दिष्टांचा उपयोग सांगीतिक निर्मितीसाठी पाया म्हणून पूर्वीही चांगलाच झाला आहे आणि पुढेही होत राहिल. या उद्दिष्टांना विकास प्रत्यक्ष कृतीतून झाला आहे हेच याचे नेमके कारण होय.

९

स्पष्ट करणे.... म्हणजे एखाद्या गोष्टीचे वर्णन करणे वा तिच्या मुळाचा छडा लावणे, वस्तूचे एकमेकींशी असलेले संबंध टिपणे, त्यांच्यावर प्रकाश टाकण्याचा प्रयत्न करणे होय. आणि तुमच्यापुढे स्पष्टीकरण देणे म्हणजे माझे मलाच समजावून घेणे आणि स्पष्टीकरण देणे म्हणजे जणू काही गूढ संकेताने पुष्कळशा कलाविषयक निर्णयांत एकत्र आढळणाऱ्या अज्ञानाने आणि खुनशीपणाने, विरूप झालेल्या, फसलेल्या गोष्टी स्वच्छ करण्यास बद्ध असणे. अगदी प्रारंभापासून अज्ञान आणि खुनशीपणा यांची हातमिळवणी होते. अज्ञानापासून जे फायदे होतात त्यामुळे खुनशीपणाचे अगदी न कळत फावते. दोघांपैकी काय अधिक ओंगळ समजावे तेच मला कळत नाही. केवळ अज्ञान हा काही अर्थातच गुन्हा नव्हे. पण प्रांजळपणास पुढे करणारे अज्ञान संशयास्पद वाटते. कारण रेमी द गुरमॉने म्हटले आहे त्याप्रमाणे प्रांजळपणाला फारच क्वचित स्पष्टीकरण म्हणता येते. आणि त्याची सबब तर कधीच सांगता येत नाही. पण आपले दोषार्हत्व कमी करणारा घटक म्हणून अज्ञानाची ढाल करण्यास खुनशीपणा कधीच मागेपुढे पहात नाही.

धर्मशास्त्राची भाषा वापरून बोलावयाचे झाले तर असे म्हणता येईल की, “अज्ञान, दुबळेपणा आणि आकस” यांच्या या संशयास्पद संगनमतामुळे इमानी आणि जोरदार बचाव समर्थनीय ठरतो... ‘वाग्युद्ध’ या संज्ञेचा अर्थ मी असा करतो.

तेव्हा वाग्युद्ध करण्यास मी बांधील आहे. पहिले कारण असे की, आताच उल्लेख केल्याप्रमाणे सांगीतिक मूल्यांना उलथून पाडण्यात आले आहे. आणि दुसरे कारण प्रथमदर्शनी वैयक्तिक वाटणाऱ्या पण वास्तविक तसे नसणाऱ्या उद्दिष्टांचा बचाव आता या दुसऱ्या कारणाचे थोडे स्पष्टीकरण करतो. ज्याला मी चांगला म्हणून अशा कोणत्यातरी योगायोगाने माझ्या कलाजीवनाच्या सुरुवातीपासून माझा हेतू नसतानाही माझे व्यक्तिमत्व व माझ्या कृती यांवर एक

व्यवच्छेदक ठसा उमटला आहे. या ठशाने प्रतिक्रियेने दुसऱ्याच्या अस्तित्वाचा शोध लावण्याच्या पदार्थाची—रीजंटची भूमिका बजावली आहे.

१० या प्रतिक्रियोत्पादक ठशाने माझ्या भोवतालचे वास्तव, मानवी परिस्थिती आणि कल्पनाविश्व यांत ज्या विविध प्रतिक्रिया घडवून आणल्या त्यांच्या तीव्रतेची बरोबरी फक्त त्यांच्याच लहरीपणाशी होऊ शकेल. असे वाटते की प्रत्येक प्रतिक्रियेजवळचा पत्ता चुकीचा होता आणि माझ्या कृती बाजूला ठेवल्या तरी या अविचारी प्रतिक्रियांनी एकंदर संगीतावरही परिणाम केलेला आहे. आत्म्याच्या सर्वश्रेष्ठ शक्तींपैकी एका शक्तीविषयी—संगीत कलेविषयी—मांडल्या गेलेल्या सर्व कल्पनांना, सिद्धांतांना आणि मतांना अपात्र ठरविणाऱ्या, एका संपूर्ण कालखंडातील सांगीतिक जाणीवेस दूषित करणाऱ्या निर्णय-शक्तींतील उणीवेचे गंभीर स्वरूपही या प्रतिक्रियांमुळे नजरेस आले आहे. ‘पेट्रोचका, द राइट ऑफ स्प्रिंग, द नाइटिंगेल’, या कृती ज्या काळात सादर झाल्या त्याच काळात अनेक गोष्टींना ढवळून काढणारे आणि अनेक मनांना त्रस्त करणारे बदल घडत होते हे आपण विसरता कामा नये. हे बदल सौंदर्यशास्त्रात वा आविष्कारपद्धतीच्या पातळीवर घडले अशातला भाग नाही. ह्या तऱ्हेची उलथापालथ आधीच्या कालखंडात—माझ्या कार्याच्या आरंभीच झाली होती. मी ज्या बदलांविषयी बोलतो आहे त्यांनी संगीतकलेची पायाभूत मूल्ये आणि अगदी प्रारंभापासूनची सांगीतिक तत्त्वे—या दोघांचीही एक सर्वसामान्य फरतपासणी घडवून आणली...

११ ‘द राइट ऑफ स्प्रिंग’ ज्या काळात अवतरले तेव्हा क्रांती घडली असे समजणारा एक दृष्टिकोण असल्याची मला जाणीव आहे. या क्रांतीने जे काही जिंकले ते जिरवण्याची क्रिया आज चालू आहे असेही म्हटले जाते. पण हे मत मला योग्य वाटत नाही. मला... क्रांतिकारक म्हणणे चुकीचे होते. ‘द राइट’ ही कृती जेव्हा सादर झाली तेव्हा त्यासंबंधी बरीच मते व्यक्त करण्यात आली. परस्परविरुद्ध मतांच्या गलबल्यात माझा मित्र मॉरिस रॅवेल^२ याने—जवळजवळ एकट्यानेच गोष्टी रुळावर आणण्यासाठी हस्तक्षेप केला. त्याला असे वाटले की, ‘द राइट’ ची नवता ‘लिहिण्यात’ वाद्यवृंदरचनेत किंवा तांत्रिक साधनसमूहात नसून सांगीतिक अस्तित्वात होती.

१२ मी मारून मुटकून क्रांतिकारक बनवला गेलो. क्रांतिकारी उद्रेक हे कधीच संपूर्णतः उत्स्फूर्त नसतात. आधीपासून डाव धरून क्रांती घडवून आणणारे असे काही लोक असतात. आपल्या ध्यानीमनी नसलेला हेतू आपल्यावर लादणाऱ्या लोकांकडून आपले विकृत दर्शन घडविले न जाईल या विषयी खबरदारी घेणे म्हणूनच नेहमी आवश्यक असते. कुणालाही क्रांतीविषयी बोलताना ऐकले की जी. के. चेस्टरटनने लिहिलेल्या एका संभाषण वृत्तांताची आठवण निदान मला तरी झाल्याखेरीज रहात नाही. फ्रान्समध्ये उतरताच कॅलेमधील एका खाणावळवाल्याशी त्याचे हे संभाषण झाले. स्वातंत्र्याचा वाढता संकोच आणि जीवनाचा खडतरपणा याविषयी खाणावळवाल्याने कडवटपणे तक्रार केली आणि शेवटी तो म्हणाला “दर वेळेस जिथून निघालो तिथेच यावयाचे असेल तर तीन क्रांत्या होण्यात काहीच अर्थ नाही.” तेव्हा चेस्टरटनने त्याच्या असे नजरेस आणून दिले की खरे पाहता रेवोल्यूशन म्हणजे गतिमान पदार्थाने रेखलेली बंदिस्त वक्रता होय. आणि म्हणून जिथून सुरुवात झाली त्याच ठिकाणी रेवोल्यूशन नेहमीच येऊन ठेपते.

१३ केवळ सवय मोडणे एवढेच कार्य जर क्रांतिकारक या संज्ञेचे लेबल लावण्यास पुरेसे होत असेल तर काही तरी सांगावयाचे असल्याने ज्याला ज्याला सुस्थापित रूढींच्या मर्यादांपलीकडे

जावे लागते त्या प्रत्येक संगीतकारास क्रांतिकारक म्हटले जाईल. मौलिकतेचा निर्देश करण्यासाठी अधिक उपयुक्त अशा दुसऱ्या संज्ञा असतानाही जिच्यामुळे बहुधा उलथापालथ आणि हिंसकता यांची सूचना मिळते अशा घरघरणाऱ्या संज्ञेचे ओझे ललितकलांच्या कोशावर का लादावे? खरे पाहता क्रांतिकारी म्हणता येईल अशी एखादी घटनासुद्धा कलेच्या इतिहासातून काढून दाखविणे मला अवघडच जाईल. कला ही स्वभावतः विधायक आहे. क्रांती या संज्ञेत मात्र समतोलाचा भंग गर्भित असतो. क्रांतीविषयी बोलणे म्हणजे तात्पुरत्या सावळ्या गोंधळाविषयी बोलणे होय. आता कला तर या गोंधळाच्या अगदी विरुद्ध असते. अशा गोंधळाच्या आहारी जाताच आपल्या चैतन्यमय कृती—किंबहुना आपले सारे अस्तित्वच धोक्यात आल्याचे कलेला आढळल्याशिवाय रहात नाही.

क्रांतिकारकत्वाचा गुण आज स्तुती करण्याच्या उद्देशाने सर्वसामान्यतः कलावंतांना चिकटविला जातो याचे कारण निःसंशयपणे इतकेच की कालच्या निवडक लोकांत, आज आपण जगतो त्या कालखंडात क्रांतीला महत्त्व प्राप्त झाले आहे... आपण जरा एकमेकांना समजून घेऊ या : मी सर्वांच्या आधी मान्य करतो की धाडस ही सर्वोत्तम आणि सर्वश्रेष्ठ घटनांमागील एक प्रेरक शक्ती असते. पण म्हणूनच मी असे म्हणतो की काही तरी सनसनाटी घडवून आणण्याच्या इच्छेने वाटेल ती किंमत देऊन अव्यवस्था आणि इतर नीच श्रेणीचे हव्यास यांच्या सेवेस धाडसाला न जुंपण्यास अधिक कारण आहे. मी धाडस मानतो. त्याला मी मर्यादा घालीत नाही. पण जुलमी कृतींनी होणाऱ्या घोट्याळ्यांनाही मग मर्यादा राहत नाही.

१४ कोणताही सांगीतिक कल्प—मग तो कितीही कर्णकटू असो— जोपर्यंत अस्सल असतो तोपर्यंत योग्य असतो. परंतु नकली मूल्यांच्या अतिशयातून अस्सूल मूल्यांना ओळखून काढण्यासाठी अचूक अशा सहजप्रेरणेची देणगी मिळालेली असणे आवश्यक आहे. शिष्ट लोक स्वतः या सहजप्रेरणेपासून वंचित असल्याकारणाने तिचा अधिक कडवेपणे द्वेष करतात.

१५ अर्नोल्ड शोनबर्गच्या संगीताविषयी कोणाची काहीही मते असली तरी पिएरो ल्यूनरच्या कर्त्यास आपण काय करतो याची पूर्ण जाणीव आहे. तो कोणालाही फसविण्याचा प्रयत्न करीत नाही याची जाणीव अस्सल संगीताचे संस्कार झालेल्या मनाच्या कोणत्याही माणसास न होणे अशक्य आहे. आपल्या गरजांना पुरी पडेल अशी संगीतपद्धती त्याने अनुसरली आणि त्या पद्धतीत तो स्वतःशी पूर्णतः सुसंगत आहे, पूर्णतः सुसंबद्ध आहे. आपल्याला आवडत नसलेल्या संगीताची कलकलाट म्हणून वासलात लावता येत नाही.

अनाकलनीयतेच्या विश्वाबरोबर ओशाळवाणी वाटावी इतकी घसट असल्याची बढाई मारून, आपल्याला यात चांगल्या चांगल्यांची संगत मिळाल्याचे उत्साहाने कबूल करणाऱ्या शिष्टांचा दंभही तेवढाच मान खाली घालायला लावणारा असतो. हे लोक संगीताच्या शोधात नसून धक्कादायक परिणामांच्या, आकलनशक्तीला गोंधळवून टाकणाऱ्या सनसनाटीच्या शोधात असतात.

तेव्हा क्रांतीची इभ्रत माझ्या लेखी फारशी नाही हे मी मान्य करतो. क्रांतीचा केवढाही घोष झाला तरी माझ्या बाजूस त्याचा किंचितही प्रतिध्वनी उमटलेला दिसणार नाही. कारण क्रांती ही

गोष्ठ वेगळी आणि नवप्रवर्तन वेगळे. आणि जर त्यात थोडीशी अतिशयोक्ती नसेल तर नवप्रवर्तन समकालीनांना सुद्धा जाणवतेच असे नाही.

•••

- २३ मी एक अगदी साधे उदाहरण घेतो. झाडात होणारी वाऱ्याची कुजबुज, झऱ्याची खळखळ, आणि पक्ष्याचे गाणे ऐकून आपण जे सुख अनुभवतो त्याचे. काय सुंदर संगीत आहे! असेही आपण त्यावेळी म्हणू. आपण तुलनात्मक दृष्टीने बोलत असतो हे उघड आहे. पण तुलना म्हणजे काही तर्क नव्हे. या नैसर्गिक नादामुळे संगीताचे सूचन होते पण हे नाद स्वतः काही संगीत नव्हेत. हे नाद ऐकताना आपण संगीतकार होतो— क्षणभर निर्मितीक्षम संगीतकार होतो अशी कल्पना करून जर आपण आनंदित होत असलो तर आपण स्वतःची फसवणूक करीत असतो हे मान्य केले पाहिजे.
- २४ हे नाद म्हणजे संगीताची वचने असतात— आणि ही वचने पुरी करायला एखादा माणूस लागतो. हा माणूस निसर्गाच्या असंख्य आवाजांबाबत संवेदनाशील हवा हे तर खरेच, पण शिवाय या आवाजांची व्यवस्था लावण्याची त्याला गरज भासली पाहिजे आणि या कार्यासाठी त्याच्याजवळ एक विशिष्ट योग्यताही असली पाहिजे. ज्याला मी संगीत म्हटलेले नाही ते सर्व या माणसाच्या हाती संगीत बनते. या सर्वापासून मी असा निष्कर्ष काढतो की स्वरयुक्त तत्त्वांची रचना झाल्यामुळेच ती तत्त्वे संगीत बनतात आणि अशा रचनेबाबत एक जाणती मानवी कृती पूर्वगृहीत असते.

अशा तऱ्हेने मूलभूत नैसर्गिक नादांची मी दखल घेतो. संगीताचा कच्चा माल असलेले हे नाद स्वभावतः सुखदायक असतात. ते कानाला कुरवाळतील आणि अगदी पूर्णतः सुखवतील. परंतु या निष्क्रीय, अकर्मणी संगीतापलीकडे जाऊन आपण संगीत शोधन काढू. असे संगीत की ज्यामुळे व्यवस्था लावणाऱ्या, जीवन देणाऱ्या आणि निर्मिती करणाऱ्या मानवी मनाच्या व्यापारात आपण क्रियाशीलतेने सहभागी होऊ. कारण सर्व निर्मितीच्या मुळाशी आपल्याला आढळते ती भूक पृथ्वीने बहाल केलेल्या फळांबद्दलची भूक नसते. सर्व कलांची अर्थपूर्णता म्हणजे निसर्गाच्या देणग्यांत क्लृप्तीने घातलेली भर होय.

कारण पक्ष्यांच्या गायनात आपल्या अंगावर बरसते ती कला नसते. परंतु एखादा साधा पण नेमकेपणे घेतलेला स्वरभेद म्हणजे मात्र निःसंशयपणे कला होय.

खऱ्या अर्थाने पाहता कला म्हणजे उमेदवारी करून किंवा संशोधनक्षमतेच्या सहाय्याने उपलब्ध करून घेतलेल्या निश्चित पद्धतींनी एखादी 'कृती' उभी करण्याचा एक मार्ग होय. आणि पद्धती म्हणजे आपली क्रिया बरोबर असल्याची हमी देणारे सरळ आणि पूर्वनिश्चित कालवे होत. दृक्संबद्ध यथार्थदर्शनाच्या नियमांखाली येणाऱ्या सर्व अवलोकनांप्रमाणे अगदी जवळच्या पातळीवरील वस्तूच स्पष्ट दिसतात. याचप्रमाणे केवळ जवळच्या गोष्टी स्पष्टपणे दाखविणारे एक ऐतिहासिक यथार्थदर्शनही असते. या पातळ्या जसजशा दूर जातात तसतशा त्या आपल्या पकडीतून निसटतात. मग जिवंतपणा आणि उपयुक्त अर्थ नसलेल्या गोष्टींचे क्षणिक दर्शनच त्या आपणास होऊ देतात. आपल्या वंशपरंपरागत संपत्तीपासून आपल्याला दूर करणारे हजारो अडथळे असतात आणि त्यामुळे आपल्या हाती लागतात ते फक्त मृत वास्तवाचे भाग असतात. आणि यांचेही आकलन आपणास जाणीवपूर्वक होत नसून अंतःस्फूर्तीने होत असते.

२५ म्हणून संगीतवस्तूचे तिच्या मूलस्वरूपात आकलन करण्यासाठी आदिम मानवाचे कर्मकांड, त्याच्या मंत्रोच्चारणाचे प्रकार किंवा प्राचीन जादूची गुपिते उलगडणे इत्यादींची आवश्यकता नाही.^४ या संदर्भात इतिहास किंवा प्राक् इतिहास यांचा आधार घेणे म्हणजे हाती न लागणारे पकडू पहाणे, लक्ष्यापलीकडे संधान करणे नव्हे काय? ज्याला कोणीही साक्षी नव्हते त्याचे समंजस असे स्पष्टीकरण आपण कसे देणार आहोत? या क्षेत्रात जर फक्त विचारशक्तीचेच मार्गदर्शन स्वीकारले तर आपण सरळसरळ असत्याकडे पोहोचू. कारण अशा परिस्थितीत सहजप्रेरणांच्या बोधापासून आपण वंचित होऊ. सहजप्रेरणा ही अस्खलनशील असते. आपल्याला भलत्याच मार्गास नेणारी सहजप्रेरणा नव्हे. आणि शेवटी काही झाले तरी जिवंत भ्रम हा मृत वास्तवापेक्षा केव्हाही महत्त्वाचा होय.

२६ भूतकाल आपल्या पकडीतून निसटतो. आपल्यासाठी फक्त काही विखुरलेल्या गोष्टी तो मागे ठेवतो. त्यांना गुंफणारा बंध आपल्याला सापडत नाही. मग ही पोकळी आगाऊ तयार केलेल्या उपपत्तींची आपली कल्पनाशक्ती भरून काढण्याचा प्रयत्न करते.

तेव्हा पुरातत्त्वसंशोधन आपल्या हाती निश्चित असे काहीच न देता अस्पष्टशा गृहीतपक्षांचा पुरवठा करीत राहते. काही कलावंत या गृहीतपक्षांच्या छायेखाली त्यांना शास्त्रीय सिद्धांत नाही तरी स्फूर्तीचे उगम समजून स्वप्ने पाहण्यात दंग असतात इतर आकारिक कलांइतकेच संगीताबाबतही हे खरे आहे. आपल्या समकालीनांसह सर्वच कालखंडांतील चित्रकारांनी आपल्याला कल्पकतेला काळ आणि अवकाश यांत भ्रमंती करण्यास मोकाट सोडलेले आहे आणि एकापाठोपाठ किंवा एकाच वेळेस पुरातनवाद आणि चमत्कारिकपणा यांच्या वेदीवर बळी देण्यास तिला वाव दिला आहे.

मुळात ही प्रवृत्ती धिक्कारणीय नाही किंवा स्तुतिपात्रही नाही. आपण इतकेच ध्यानात घेऊ की या काल्पनिक प्रवासामुळे आपल्या हाती नेमके असे काहीच लागत नाही. आणि संगीताची चांगली ओळखली होत नाही.

२७ तेव्हा प्राचीन संगीताबाबत आपण काय म्हणून शकतो? आणि केवळ आपल्या विचारशक्तीच्या साधनाने आपण त्याची पारख कशी करू शकू? कारण अशा वेळी आपल्या सहजप्रेरणेची आपल्याला साथ नसते. संशोधनातील एक अत्यावश्यक तत्त्व—खुद्द संगीतसंवेदनाच—आपल्याजवळ नसते.

माझ्या स्वतःच्या अनुभवावरून माझी दीर्घकालपासून अशी खात्री झाली आहे की, जवळचे वा दूरचे कोणतेही ऐतिहासिक सत्य असो, त्याचा उपयोग सृजनशील शक्तीसाठी चेतक म्हणून फार तर करता येईलही. पण अडचणींतून सुटका म्हणून कधीच नाही.

२८ जे प्रत्यक्ष असते त्याच्या पायावरच एखादे मजबूत बांधकाम उभारता येते कारण ज्याचा वापर थांबला आहे त्याचा प्रत्यक्ष उपयोगही होत नसतो. तेव्हा एखाद्या विशिष्ट टप्प्यानंतर खुद्द संगीताचेच चिंतन न करू देणाऱ्या पुराव्याकडे वळणे हे निरूपयोगी होय.

माझ्यापुरते बोलावयाचे तर संपूर्ण मानवापासून उद्भवलेली वस्तू म्हणूनच मी संगीताविषयी आस्था बाळगू शकतो. आपल्या साधनांनी—इंद्रियांनी, मानसिक शक्तींनी आणि बौद्धिक सामग्रीने युक्त असलेला मानव संपूर्ण मानव होय.

ज्या उच्चतर अनुमानक्रियेकडे आपल्याला आता वळावयाचे आहे ते फक्त संपूर्ण मानवच करू शकतो.

कारण संगीत म्हणजे दुसरे-तिसरे काही नसून अनुमान होय. या शब्दप्रयोगात तुम्ही घाबरून जाण्यासारखे काहीच नाही. यात इतकेच गृहीत धरले जाते की, सांगीतिक सर्जनाचा पाया म्हणजे एक प्राथमिक बहिर्दिश भावना असते— कोणत्यातरी मूर्तास आकार देण्यासाठी पहिल्याने अमूर्तास जाणारी ती एक इच्छा असते. नाद आणि काल ही तत्त्वे म्हणजे या अनुमानाची अत्यावश्यक लक्ष्ये होत. या दोन तत्त्वांशिवाय संगीताचे अस्तित्त्व कल्पिताच येत नाही.

२९ स्पष्टीकरणाच्या सोयीसाठी आपण प्रथम कालाविषयी बोलू.

आकारिक कला आपल्यापुढे अवकाशात सादर होतात : आपल्या तब्येतीने हळूहळू तपशील ग्रहण करण्याआधी आपण या कलांत एक एकंदर संस्कार ग्रहण करीत असतो. पण संगीत कालिक अनुक्रमावर आधारलेले असून त्यात स्मरणशक्तीची दक्षता लागते. परिणामतः चित्रकला जशी अवकाशसंबद्ध कला असते त्याचप्रमाणे संगीत ही कालानुक्रमी कला ठरते. बाकी कशाच्याही पूर्वी कालाची एक निश्चित रचना संगीतात गृहीत असते. नवीन शब्द बनविण्यास परवानगी देत असाल तर संगीताची एक क्रीनोटमी—त्याचे एक कालविभाजनशास्त्र असते असे मी म्हणेन.

२९ नादाची गती ज्या नियमांमुळे नियंत्रित होते त्या नियमांना मापण्यासारखे आणि कायम राहणारे मूल्य हाती असणे जरूरीचे भासते; आणि ज्यातून लय हे निव्वळ रूपसंबद्ध तत्त्व हाती लागते त्या निव्वळ उत्पादनकारक तत्त्वाचा—समवायी कारणाचा—छंदाचा जन्म होतो. दुसऱ्या शब्दांत सांगावयाचे तर ज्याला आपण मेझर म्हणतो त्या संगीतविभागाचे सारखे असे किती भाग होतात या प्रश्नाचे उत्तर छंद देतो आणि त्या विशिष्ट मेझरमधील समान संगीतविभाग कसे संघटित केले जातील त्या प्रश्नाचे उत्तर लयतत्त्व देते. उदाहरणार्थ चार मात्रांच्या एखाद्या तुकड्याची रचना दोन-दोन मात्रांच्या दोन समूहांनी होईल किंवा एक, दोन आणि एक अशा तीन समूहांनी असेल; इत्यादी.

आपल्या असे लक्षात येते की छंद स्वतः फक्त समप्रमाणतेची तत्त्वे आपल्याला उपलब्ध करून देतो आणि त्याची घडण अपरिहार्यतेने सम मात्रांनी झालेली असते. तुकड्यांमधील (मेझर) मात्रांची विभागणी करून एकंदर गतीस सुव्यवस्थित करणे हे ज्याचे कार्य असते ते लयतत्त्व छंदाचा अपरिहार्यतेने उपयोग करते.

जेंझ संगीत ऐकत असताना एखादा गायक वा नृत्यकार अनियमित आघातावरच एकसारखा जोर देत असूनही तालवाद्यांनी चालू ठेवलेल्या नियमित स्पंदनांपासून आपल्या

कानांना दूर नेण्यास तो असमर्थ ठरतो. यामुळे जवळजवळ डोक गरगरू लागल्याचा मजेदार अनुभव कोणाला आलेला नाही?

३० या प्रकारच्या अनुभवास तुमची प्रतिक्रिया काय होते? लय आणि छंद या संघर्षात आपले लक्ष आधी कशाने वेधले जातो? आपण नियमिततेने पछाडलेलो असतो इकडे आपले लक्ष वेधले जाते. नियमित आघातांच्या साधनाचा उपयोग इथे स्वतंत्र वादन करणाऱ्याची लयकरीतील नवनिर्मिती उठावदारपणे दिसण्यासाठीच केला जातो. आणि आश्चर्य व अनपेक्षितता यांचा उद्भव होतो. विचार केल्यावर असे आढळले की प्रत्यक्ष वा अप्रत्यक्ष रीतीने जर आघात नसतील तर या नवनिर्मितीचा आपण काहीच अर्थ लावू शकलो नसतो. आपण आनंद घेतो तो संबंधाचा.

३१ अधिक गुंतागुंतीचा आणि खरोखर मूलभूत असा प्रश्न म्हणजे संगीतात्म कालाचा होय. पीएर सौतचेन्स्की या माझ्या रशियाई तत्त्वज्ञ मित्राने या प्रश्नावर नुकताच एक मोठा मनोवेधक प्रबंध लिहिला आहे. त्याचे विचार माझ्या विचारांशी इतके जुळते आहेत की त्याच्या प्रबंधाचा सारांश देण्यापलिकडे अधिक चांगले मी काहीच करू शकणार नाही.

त्याच्या मते संगीतनिर्मिती म्हणजे कालाच्या केवळ सांगितिक अनुभूतीवर आधारलेला, शक्यता आणि अंतःप्रेरणा यांचा नैसर्गिक कल्प होय. संगीतकृती म्हणजे दुसरे तिसरे काही नसून या अनुभूतीची कार्यान्वित सिद्धी होय.

३२ जो अनुभूती घेणारा संबंधित असेल त्याच्या आंतरिक प्रवृत्ती व त्याच्या जाणीवेवर परिणाम करणारे प्रसंग यांनुसार कालक्रमणाची गती (निश्चित) होते हे सर्वानाच माहित आहे. अशारीतीने अपेक्षा, कंटाळा, वेदना, सुख-असुख, चिंतन या सर्व कोटी असून त्यांत आपले आयुष्य उलगडते. यांतील प्रत्येक कोटीमुळे एक विशिष्ट मानसिक प्रक्रिया—एक विशिष्ट गती निश्चित होते. या मानसिक कालातील चलनभेद लक्षात येतात ते खऱ्या कालाच्या (Ontological time) प्राथमिक संवेदनाशी असलेल्या त्यांच्या संबंधामुळेच होय.

सांगितिक कालाच्या संकल्पनेला आपला स्वतःचा असा खास छाप प्राप्त होण्याचे कारण असे की मानसिक कालाच्या कोटींपलीकडे आणि त्यांच्या बरोबर असा तिचा दुहेरी उगम आणि विकास असतो. कालाच्या सर्वसामान्य ओघाबरोबर, त्याच्याशी नमते घेऊन असो किंवा त्याच्याबरोबरचा संबंध तोडून असो, कोणतीही संगीत कालाची गती, संगीताला स्वतःला लागणारा कालावधी आणि संगीत ज्यातून गम्य होते ती सामग्री व ते तंत्र यांच्याशी एक विशिष्ट तऱ्हेचा संबंध राखित असते— एक तऱ्हेच्या काउंटरपॉईंटसारखा^५ हा संबंध असतो.

श्री. सौतचेन्स्की अशा तऱ्हेने आपल्यापुढे दोन तऱ्हेचे संगीत ठेवतात. सत्स्वरूपविचारांतर्गत, सत्ताशास्त्रीय (ऑन्टॉलॉजिकल) कालास समांतर उत्क्रांत होणारे, त्याला भेदणारे, त्याला आर्लिगून टाकणारे आणि श्रोत्यांच्या मनांत एक स्वास्थ निर्माण करणारे—एक गतिशील स्तब्धता निर्माण करणारे ते पहिल्या प्रकारचे संगीत होय. दुसऱ्या प्रकारचे संगीत या प्रक्रियेच्या पुढे तरी जाते किंवा विरुद्ध तरी. क्षणजीवी असलेल्या प्रत्येक स्वरगत एकबीजात ते स्वयंपूर्ण झालेले नसते. आकर्षणकेंद्रे आणि गुरुत्वकेंद्रे यांना आपापल्या स्थानावरून हलवून हे

संगीत अस्थिर अवस्थेत उभे राहते आणि या गुणामुळे रचनाकाराच्या भावनिक प्रेरणांचे भाषांतर करण्याच्या दृष्टीने ते जुळणी करण्यास जास्त योग्यही बनते. आविष्काराची प्रेरणा ज्यात प्रभावी असते ते सर्व संगीत दुसऱ्या प्रकारात मोडते.

३३ सत्ताशास्त्रीय कालावर आधारित असलेले संगीत हे सामान्यतः मुख्यत्वेकरून साम्यतत्त्वाने प्रभावित असते मानसिक कालावर आधारलेल्या संगीताची प्रवृत्ती विरोधतत्त्वानुसार पुढे चालण्याची राहते. सर्जक प्रक्रियेवर वरचष्मा गाजविणारी ही दोन तत्त्वे विविधता आणि एकता या दोन मूलभूत संकल्पनांशी संवाद साधतात.

३४ विरोधाने लगेच परिणाम साधतो. साम्याने समाधान मिळते पण ते बराच काळ लोटल्यावर. विरोध हे एकतेचेच एक अंग आहे. पण त्याने मन द्विधा होते. एकतेसाठी केलेल्या धडपडीतून साम्याचा जन्म होतो. विविधतेचा शोध घेण्याची गरज भासणे हे अगदी न्याय्य आहे, पण अनेका आधी एक येतो हे विसरता कामा नये. शिवाय या दोहोंचे सहजीवन हे नेहमीच आवश्यक असते. ज्ञान म्हणजे काय? सृष्टीचे परमतत्त्व कोणते. या आणि इतर सर्व शक्य प्रश्नांप्रमाणे कलेचे प्रश्नही एकता—विविधता या समस्येभोवती घोंटाळत राहतात. यात एका बाजूला पारमेनिडीज् अनेकत्वाची आणि दुसऱ्या बाजूला हेराक्लिटस एकत्वाची शक्यता नाकारत असतो. साधे व्यवहारज्ञान, एवढेच काय अगदी ब्रम्हज्ञानही आपल्याला दोन्हींचे अस्तित्व ठामपणे मानण्यास आवाहन करेल. परंतु तरीही संगीतरचनाकाराच्या बाजूने पाहता मात्र त्याचा दृष्टिकोण या बाबतीत मूल्यपरंपरेची जाणीव असलेल्या आणि ज्याला निवड करणे भाग आहे अशा माणसाचा असावा हे बरे. साम्यापर्यंत पोचण्याचे साधन म्हणून विविधता योग्य आहे. विविधतेने मी चौफेर वेढला गेलेलो आहे. विविधतेबाबत मी उणा पडेन अशी धास्ती बाळगण्याची जरूरी नाही कारण माझ्यापुढे ती नेहमीच उभी ठाकली आहे. विरोध सर्वत्र असतो. आपल्याला फक्त त्याची नोंद घ्यावी लागते. साम्य लपलेले असते. ते धुंडाळून काढावे लागते आणि अगदी कसोशीच्या प्रयत्नानंतर ते हाती लागते. विविधता मला मोह पाडू लागली की तिने देऊ केलेल्या सोप्या उत्तरामुळे मी जरा अस्वस्थच होतो. उलटपक्षी 'साम्य' अधिक अवघड प्रश्न समोर उभे करते पण त्याची उत्तरेही अधिक भरीव आणि म्हणून माझ्यासाठी अधिक मोलाची असतात.

३५ मिळत्या-जुळत्या अशा एका एकबीजात अनेक स्वरांचा मेळ म्हणजे स्वरसंवाद असे शब्दकोष सांगतो. हे सारे काहीसे अस्पष्ट आहे असे कोणीही कबूल केले पाहिजे. आपल्या शब्दकोषात प्रवेश झाल्यापासून स्वरविरोध या शब्दाबरोबर एक प्रकारचा दुष्टपणाचा दुर्गंध राहिला आहे.

आपण आपला कंदील लावून पहावे. पाठ्यपुस्तकी भाषेत स्वरविरोध म्हणजे एक संक्रमणावस्था, एक स्वयंपूर्ण नसलेला स्वरबंध किंवा स्वरांतर असून कर्णसुभग होण्यासाठी त्याची परिणती संपूर्ण स्वरमेळात व्हावी लागते.

परंतु ज्याप्रमाणे चित्रकाराने जाणूनबुजून अपुऱ्या ठेवलेल्या चित्ररेषा डोळा पुऱ्या करतो त्याचप्रमाणे प्रत्यक्ष रचनेत अपुऱ्या राहिलेल्या एखाद्या त्रिस्वरावलीची^६ पूर्ती करण्यासाठी किंवा

तिच्या 'सोडवणुकी' साठी कानाला पाचारण केले जाईल. इथे स्वरविरोध संदर्भसूचनाचे काम करतो.

ही दोन्ही उदाहरणे ज्या शैलींमध्ये स्वरविरोधाचा उपयोग त्याच्या लयाची आवश्यकता निर्माण करतो अशाच शैलींच्या बाबतीत लागू पडतात. परंतु स्वास्थ्यात असलेल्या समाधानाच्याच शोधात सतत राहण्याची आपल्यावर सक्ती नसते. आणि जवळ जवळ एक शतकभर संगीताने अशी उदाहरणे दाखविली आहेत की ज्यांत स्वरविरोधाने स्वतःची मुक्ती करून घेतली आहे. स्वरविरोध आता आपल्या पूर्वीच्या कार्याशी जखडलेला नाही. स्वतंत्र वस्तू झाल्यामुळे आता बरेचदा असे होते की स्वर विरोध कशाचीही पूर्वतयारी करत नाही किंवा कशाचीही अपेक्षा निर्माण करत नाही. अशा रीतीने स्वरमेळ म्हणजे जशी सुरक्षिततेची हमी नव्हे त्याचप्रमाणे स्वरविरोध हाही अव्यवस्थेचा कर्ता नव्हे.

३७ इथपर्यंत आल्यावर, नवीन पूजामूर्तीचे हुकून पाळणे नव्हे, पण आपल्या संगीताचा अक्ष ठामपणे सांगण्याच्या चिरकालीन आवश्यकतेचा उच्चार करणे आणि आकर्षण करणाऱ्या काही ध्रुवांचे अस्तित्व मान्य करणे फार जरूरीचे ठरते. द्वी-अर्धस्वरी सप्तकातील आधारस्वराकर्षण हा संगीताला या ध्रुवांकडे नेण्याचा फक्त एक मार्ग आहे. नादमयतेच्या ध्रुवाच्या आकर्षणाच्या प्रभावामुळे आधारस्वराकर्षणाचे कार्य दुय्यम होऊन जाते. सर्व संगीत म्हणजे दुसरे-तिसरे काही नसून एका निश्चित विश्रामबिंदूकडे जाणाऱ्या स्पंदांचे एकामागून एक येणे होय.

३८ तेव्हा आपला मुख्य विषय आधारस्वराकर्षण नसून आपण ज्याला नादाचे, स्वरांतराचे वा स्वरसमूहाचे ध्रुवाकर्षण म्हणू तो आहे. वाजत असलेला स्वर अजूनही एका अर्थी संगीताचा अत्यावश्यक अक्ष होय. प्रत्येक सांगीतिक कल्याच्या घडणीला कारणीभूत होणाऱ्या आणि त्याच्या मानसशास्त्राशी निगडित असणाऱ्या आकर्षणतत्त्वाच्या अभावी सांगीतिक रूप अकल्पनीय होऊन बसेल. संगीतव्यवहारांच्या उच्चारामुळे स्वरांची आपापसातील क्रीडा आणि गती यांच्यातील छुपे सहसंबंध उघड होतात.

३९ सर्व संगीत म्हणजे स्पंद आणि विश्रांती याचे एकामागून एक येणे असल्यामुळे आकर्षणध्रुवाचे एकत्र येणे आणि अलग होणे हाच एका अर्थी संगीताचा श्वासोच्छ्वास होतो हे सहज लक्षात येण्याजोगे आहे.

आपले आकर्षणध्रुव आता द्विअर्धस्वरी (डायटोनिक) पद्धतीसारख्या बंद पद्धतीत अडकले नसल्यामुळे आपण या पद्धतीच्या गरजांच्या (मागण्यांच्या) विचारात न पडता आकर्षणध्रुवांना एकत्र आणू शकतो.

कोणत्याही वाद्याचे स्वर मिळवून घ्यावयाचे असतील— उदा. पिआनो घ्या— तर त्या वाद्यास उपलब्ध असलेल्या संपूर्ण स्वरक्षेत्राचे क्रोमॅटिक पद्धतीतील (द्वादशअर्ध-स्वरांतर-युक्त) स्वर-पायऱ्यांप्रमाणे व्यवस्थितीकरण होणे जरूर असते. अशा तऱ्हेने स्वरांची जुळवणी करताना आपल्या लक्षात येते की सर्व नादांचा रोख मध्य "सी" वरच्या "ए" या स्वराकडे आहे. काही विशिष्ट स्वरांतर संबंधानुसार वरीलपैकी अमुक इतक्या नादांचे व्यवस्थितीकरण म्हणजे माझ्या मते संगीत

रचना होय. हाती घेतलेल्या कामगिरीतल्या या नादमालिका ज्या केंद्राच्या रोखाने जाव्यात अशा केंद्राचा शोध म्हणजे संगीतरचना होय. तेव्हा जर केंद्र आधी दिले असेल तर त्याच्या रोखाने जाणाऱ्या समूहांचा शोध करणे जरूर ठरेल. उलटपक्षी अजनपर्यंत कुठेही न झुकलेला स्वरसमूह जर हाती आला असेल तर हा समूह ज्याकडे झकेल असे केंद्रही मलाच शोधाने लागेल. या केंद्राचा शोध म्हणजे माझ्या समस्येचे उत्तर होय.

- ४० अ-स्वराकर्षण... ही संज्ञा सध्या फॅशनमध्ये आहे. पण म्हणजे काही ती स्पष्ट झाली आहे असे नव्हे. या संज्ञेचा उपयोग करणाऱ्यांच्या मते तिचा काय अर्थ होतो हे समजून घेणे मला निश्चित आवडावे. या संज्ञेतील “अ” मुळे स्वराकर्षणाकडे दुर्लक्ष करण्याचा—म्हणजे त्याचा अजिबात त्याग न करता केवळ त्याकडे फारसे लक्ष न देण्याचा अभिप्राय व्यक्त होतो.
- ४१ या संज्ञेचा अशा तऱ्हेने अर्थ लावला तर तिचा उपयोग करणाऱ्यांच्या मनातल्या अर्थाशी तो काही फारसा जुळत नाही. माझ्या संगीतात अ-स्वराकर्षण आहे असे म्हणणे मी स्वराकर्षणापुरता बहिरा आहे असे म्हणण्यासारखे आहे. आता असेही असू शकेल की नवीन “व्यवस्था” स्थापन करण्यासाठी मी स्वराकर्षणाची व्यवस्था मोडत असलो तरीही याच व्यवस्थेचे काटेकोर पालनही मी बराच काळ करित असेन. तसे असल्यास मी अ-स्वराकर्षणवादी नसून स्वराकर्षणविरोधी आहे असे म्हणायला हवे. मी काही शब्दांचा काथ्याकूट करून वाद घालित नाही. आपण काय नाकारतो आणि काय आग्रहाने प्रतिपादन करतो हे माहीत असणे अत्यावश्यक आहे.

मोडॅलिटी, आधारस्वराकर्षण आणि स्वरसमूहाचे ध्रुवाकर्षण ही सर्व तात्पुरती साधने आहेत आणि ती प्रचारातून जातीलही. पद्धतीतील प्रत्येक बदलानंतर शिल्लक राहिल ती स्वरधून.

- ४२ ग्रीकमध्ये ज्याला ‘मेलोडीआ’ म्हणतात त्या मेलडी या संज्ञेचा अर्थ “मेलॉस” चे उच्चारण असा आहे. मेलॉस म्हणजे वाक्याचा अंश, तुकडा होय. वाक्याच्या या भागांचा, तुकड्यांचा कानावर असा असर होतो की त्यांतले काही भाग महत्त्वाचे म्हणून ठळकपणे लक्षात येतात. म्हणूनच चढ-उतार (केडन्स) असलेल्या तुकड्यांचे नादमधुर उच्चारण असा मेलडी या संज्ञेचा अर्थ होय. इथे चढउतार या संज्ञेचा खास संगीतशास्त्रीय अर्थ मला अभिप्रेत नाही. मी ही संज्ञा सर्वसामान्य अर्थाने वापरीत आहे. स्वरधुनीबाबतची क्षमता ही एक देणगी आहे. अर्थ असा की अभ्यास करून ती वाढविणे आपल्या हातात नसते. परंतु मर्मग्राही आत्मपरीक्षण करून आपण तिच्या उत्क्रांतीचे निदान नियमन करू शकतो. सर्व सांगीतिक तत्त्वांत कानाच्या आवाक्यात सहजासहजी येणारे पण मिळविण्याच्या दृष्टीने अगदी हाताबाहेरचे असे हे तत्त्व होय. ही गोष्ट लक्षात येणास एक बेथोवेनचे उदाहरण घेतले तरी पुरेसे आहे. आपल्याजवळ नसलेल्या या देणगीचा आयुष्यभर अनुनय करित राहिलेल्या एका अतिशय मोठ्या संगीतकाराचे उदाहरण म्हणजे बेथोवेन होय. एखाद्या आंधळ्या माणसाने आपल्या भोवतालच्या अखंड रात्रीत श्रवणशक्तीची तीव्रता वाढवीत रहावे त्याप्रमाणे या अद्भुत बहिऱ्याने आपल्याजवळ नसलेल्या शक्तीच्या विरोधाच्या प्रमाणात जणु आपल्याजवळ असलेल्या असामान्य शक्तीची जोपासना केली.
- ४३ स्वरधुनीची देणगी अडून बसल्यामुळेच अंशतः शक्य झालेल्या संगीतसंपदेचा वारसा बेथोवेन जेव्हा जगासाठी मागे ठेवित होता त्याच वेळी बॉनच्या या महापुरुषाची बरोबरी कधीही करू न शकणारा दुसरा एक संगीतरचनाकार अदम्य विपुलतेने अगदी क्वचित आढळणाऱ्या गुणांनी

युक्त अशा स्वरधुनी अगदी वाऱ्यावर विखरून टाकत होता. त्यांच्या सृजनाचे श्रेय आपले आहे याची जाणीवही न होता, ज्या सहजतेने स्वरधुनीचा लाभ होता होता तितक्याच सहजतेने हा संगीत रचनाकार त्यांचे वाटप करीत होता. बेथोवेनने जमा केलेला आणि भावी पिढ्यांसाठी ठेवलेला सांगीतिक वारसा हे चिकाटीने केलेल्या प्रयत्नाचे फळ होय. बेलीनीला मात्र अगदी न मागता स्वरधुनीचा वारसा मिळाला. जणू काय ईश्वर त्याला म्हणाला, “बेथोवेन जवळ जी एक गोष्ट नाही ती मी तुला देतो.”

गंभीर प्रकृतीच्या संगीतप्रेमिकांवर ज्या विद्वत्ताप्रचुर बुद्धिप्रधानतेचे वर्चस्व होते तिच्या प्रभावामुळे काही काळ स्वरधुनीकडे जरासे तुच्छतेने बघण्याची फॅशनच पडून गेली होती. पण ज्या तत्त्वामुळे संगीताची घडण होते त्या तत्त्वाच्या सोपानपरंपरेत अगदी शिखरावर स्वरधुनीची जागा राखली पाहिजे असे सामान्य लोकांप्रमाणेच मलाही वाटू लागले आहे. सर्व संगीतप्रकारांत स्वरधून ही जास्तीत जास्त गरजेची गोष्ट आहे. पण याचे कारण ती अधिक प्रत्यक्षपणे लक्षात येते हे नव्हे. सिंफनीतला प्रभावी आवाज तिचा असतो— केवळ तांत्रिक अर्थाने नव्हे तर अगदी आलंकारिक अर्थाने सुद्धा—हे त्याचे खरे कारण होय.

परंतु स्वरधुनीमुळे आंधळे होऊन तोल सुटण्याचे आणि कला एकाच वेळी आपल्याशी अनेक आवाजात बोलते हे विसरून जाण्याचे कारण नाही. बंडखोर स्वरधुनीबरोबरची चिवट लढत हेच ज्याच्या महत्तेचे कारण आहे त्या बेथोवेनकडे मी तुमचे लक्ष पुन्हा वेधू इच्छितो. स्वरधून हेच जर संगीताचे सर्वस्व असते तर बेथोवेनच्या असंख्य कृतींची घडण करणाऱ्या इतर तत्त्वांचे आपणास किती महत्त्व वाटले असते? कारण स्वरधून बेथोवेनमध्ये निश्चितच अगदी कमी आहे!

४४

स्वरधुनीची व्याख्या करणे कदाचित सोपे असेल पण स्वरधुनीला सुंदर करणाऱ्या लक्षणांना वेगळे करणे काही तितकेसे सोपे नाही. एखाद्या मूल्याचे मापन करण्याची क्रियासुद्धा मापनाचाच विषय असते. या बाबतीत आपल्या हाती असलेले एक मापन-प्रमाण संस्कृतीच्या सूक्ष्मतेवर अवलंबून असते आणि संस्कृतीची सूक्ष्मता अभिरुचीची निर्दोषता गृहीत धरते. इथे सापेक्षतेइतके “केवळ” काहीच नसते.

एक प्रकारची व्यवस्था असावी हा हेतू स्वरगत वा ध्रुवात्मक केंद्राची पद्धती आपल्याकडे रुढण्याचे कारण होय. अधिक नेमकेपणे बोलावयाचे तर एक प्रकारचे “रूप”—सर्जक प्रयत्नांची ज्यात पूर्णता होते ते रूप—हाती लागावे म्हणूनच ही पद्धती अवलंबिली जाते.

४५

वाद्यसंगीतप्रकारांना गायनप्रकारांपासून वेगळे काढण्याची प्रथा आहे. गायनप्रकार शब्दांनी बांधले गेले असल्यामुळे वाद्यसंगीतास असणारी स्वायत्तता त्यांना लाभू शकली नाही. ज्या ज्या संगीतप्रकारांना या दोन्ही माध्यामांनी जन्म दिला त्या प्रत्येकावर या माध्यामांनी आपापला ठसा उमटविला असे इतिहासात आढळते. तत्त्वतः या भेदांनी फक्त कृत्रिम कोटी निर्माण होतात. संगीतप्रकार हा स्वरसंबद्ध माध्यमांतून निर्माण होतो पण प्रत्येक माध्यम इतक्या सहजपणे दुसऱ्या माध्यमाने विकसित केलेल्या संगीतप्रकारांची उसनवारी करते की शैलींची सरमिसळ एकसारखी होत असते आणि मग त्यांत भेद करणे अशक्य होते.

...

३. संगीताची रचना

४९

एखादी कृती ऐकून श्रोता सुख अनुभवीत असताना वाद कधीच होत नाही, हे लक्षात घेतले पाहिजे. अगदी अजाण श्रोताही कोणत्याही कृतीच्या परिघाला अगदी सहजपणे जाऊन भिडतो. संबंधित कृतीत सारभूत नसलेल्या कारणामुळेच पुष्कळदा त्या कृतीने सुख मिळत असते. हे सुख त्याला पुरेसे असते आणि याच्या समर्थनाची गरजही भासत नाही. पण संगीताचे सुख होत नाही असे झाले तर मात्र आपला संगीतप्रेमी त्याच्या या अपेक्षाभंगाबद्दल आपल्याकडे स्पष्टीकरण मागतो. जे मुळातच अनिर्वचनीय आहे त्याचेच आपण स्पष्टीकरण द्यावे अशी त्याची मागणी असते.

झाडाची परीक्षा आपण त्याच्या फळावरून करतो. तेव्हा फळाचीच परीक्षा करून थांबावे, मुळाशी ढवळाढवळ करू नये. प्रत्येक इंद्रियाचे कार्य हेच त्या इंद्रियाचे समर्थन असते. मग त्याचे कार्य बघण्याची ज्यांना सवय नाही त्यांना हे कितीही विचित्र भासले तरी हरकत नाही. मॉटेस्कच्या एक शिष्ट पात्राप्रमाणे उच्चभ्रू वर्गात एखादा माणूस पर्शियन कसा असू शकते याचेच आश्चर्य वाटणाऱ्या लोकांची गर्दी असते. या लोकांमुळे मला एका शेतकऱ्याच्या गोष्टीची हटकून आठवण होते. प्राणिसंग्रहालयात गेला असता या शेतकऱ्याने आयुष्यात पहिल्यांदा वशिंडाचा उंट पाहिला. त्याचे निरीक्षण करून आणि डोके हलवून तो म्हणाला “हे काही खरे नाही!” अर्थात भोवतालच्या लोकांना खूपच आनंद झाला.

५०

अशा तऱ्हेने एखाद्या कृतीचे दर्शन आणि समर्थन हे तिच्या कार्याच्या अबाधित क्रीडेमधून होत असते. आपण या क्रीडेचा स्वीकार वा अस्विकार करण्यास मोकळे आहोत पण या क्रीडेचे अस्तित्वच नाकारण्याचा कोणासही अधिकार नाही. सर्व निर्मितीच्या मुळाशी असलेल्या विचारकर्त्या इच्छेच्या तत्त्वावर आपला निर्णय घेणे, त्याच्याविषयी शंका घेणे वा त्यावर टीका करणे या सान्या गोष्टी अगदी उघडउघड निरुपयोगी आहेत. आपल्या शुद्ध स्थितीत संगीत म्हणजे अबाधित विचारक्रिया असते. सर्व कालखंडांतील कलावंतांनी या संकल्पनेच्या बाजूने मत दिले आहे. माझ्यापुरते पाहिले तर त्यांच्या पावलावर पाऊल न टाकण्यास मला काहीच कारण दिसत नाही. मी स्वतः निर्मितीचे फल असल्याने मला निर्माण करण्याची इच्छा होणे अगदी अपरिहार्य आहे. या इच्छेस कार्यान्वित कोण करते? आणि तिला जननक्षम करण्यासाठी मी काय करू शकतो? निर्मितीप्रक्रियेचा अभ्यास एक नाजूक अभ्यास आहे. खरे पाहता या प्रक्रियेतील आतल्या घडामोडी बाहेरून निरखणे अशक्यच आहे. या प्रक्रियेच्या एकापाठोपाठ येणाऱ्या अवस्थांचा मागोवा दुसऱ्याच्या कृतीतून घेण्याचा प्रयत्नही निरर्थकच होय. त्याचप्रमाणे आपल्या ‘स्वतः’ला निरखणे हेही अवघड आहे. परंतु असे असूनही स्वभावतः दोलायमान असणाऱ्या या गोष्टीबाबत तुम्हाला काही मार्गदर्शन करणे हे मला अतःपरीक्षणाची मदत घेऊनच कदाचित जमू शकेल.

५१

पुष्कळशा संगीत प्रेमिकांचा असा विश्वास असतो की, संगीत रचनाकाराच्या सर्जक कल्पनाशक्तीला गती देण्याचे काम ज्याला सामान्यतः स्फूर्ति म्हणतात ती एक प्रकारची भावनिक अस्वस्थता करीत असते.

आपण ज्या निर्मिती-प्रक्रियेचा अभ्यास करीत आहोत त्यात स्फूर्तिच्या वाट्यास आलेली महत्त्वाची भूमिका नाकारण्याचा माझा मुळीच विचार नाही. मला इतकेच म्हणावयाचे आहे की

निर्मितीच्या घटनेसाठी स्फूर्ति कोणत्याही तऱ्हेने नेमस्त केलेली नसते. वास्तविक कालक्रमानुसार पाहता तो एक दुय्यम आविष्कार असतो.

५१ स्फूर्ति, कलावंत आणि कला—इतके शब्द—निदान-पक्षी अंधुक असणारे. विचारप्रवृत्त चैतन्य जिथे समतोल आणि गणित यांमधूनच संचारते आणि ज्या क्षेत्रात समतोल आणि गणित या गोष्टींचे सर्वस्व असते तिथे डोळसपणे पहाण्यास प्रतिबंध करणारे हे शब्द होत. स्फूर्तिच्या मुळाशी जी भावनिक अस्वस्थता असते ती उद्भवणे नंतरफक्त नंतर—शक्य असते. या भावनिक अस्वस्थतेविषयी धसमुसळेपणे बोलून लोक तिला असा अर्थ बहाल करतात की त्यामुळे आपल्याला धक्का बसतो. खुद्द या संज्ञेसही उणेपणा येतो. निर्मात्याच्या सर्जनशीलतेचे कर्म (object) असून पुढे जी कलाकृती होणार असते अशा अज्ञात वस्तूबरोबर निर्मात्याचा झगडा चालू असतो. अशा या निर्मात्याची स्फूर्ति ही भावना म्हणजे केवळ प्रतिक्रिया असते हे अजून स्पष्ट झाले नाही काय? पायरी पायरीने, दुवा जुळवीत जुळवीत कलाकृतीचा शोध लागावा हेच निर्मात्याचे विधिलिखित असते. ही शोधमालिका, आणि सुटेपणे प्रत्येक शोध, स्फूर्ति या भावनेला जन्म देतो. निर्मितप्रक्रियांना अपरिहार्यपणे लागूनच येणारी ही भावना जवळजवळ शारीरिक प्रतिक्रियेसारखी असते— भूक लागल्यामुळे लाळ सुटावी त्याप्रमाणे.

५२ पुढे लागणाऱ्या शोधांची पूर्वचिन्हे म्हणून येणारी एक प्रकारची भूक सर्व निर्मितीत पूर्वगृहीत असते. आधीपासून हाती असलेल्या पण नीट आकळल्या न गेलेल्या वस्तूच्या अंतःस्फूर्ती आकलनाबरोबरच या पूर्वचिन्हांचा अवतार होतो. सदा सावध असलेल्या तंत्राच्या क्रियेशिवाय ही वस्तू निश्चित आकार धारण करीत नाही.

माझे लक्ष वेधून घेणाऱ्या सांगीतिक तत्त्वांची व्यवस्था लावण्याचा निव्वळ विचार मनात येताच जी भूक माझ्यात प्रज्वलित होते ती अपघाताने येणारी स्फूर्तिसारखी गोष्ट नसून नेहमी नसली तरी तितकीच नियमित येणारी आणि सवयीची अशी एक नैसर्गिक गरज असते.

कर्तव्याची, बंधनाची ही पूर्वजाणीव, सुखाची ही वानगी—आधुनिक शरीर शास्त्रज्ञाच्या भाषेत बोलावयाचे तर ही नियंत्रित प्रतिक्रिया स्पष्टपणे असे दर्शविते की शोध आणि कष्ट याचे मला आकर्षण वाटत असते.

माझी कृती कागदावर उतरविणे ही क्रिया—ज्याला कणीक तिंबणे म्हणता येईल— तीच मुळी निर्मितीच्या आनंदापासून अभिन्न असते. माझ्यापुरते बोलावयाचे तर शारीरिक आणि मानसिक प्रयत्नांपासून आत्मिक प्रयत्न मी वेगळे करू शकत नाही. माझ्यासमोर ते एकाच पातळीवर येतात— अधिकारश्रेणी किंवा उच्चताश्रेणीच्या रूपाने नव्हे.

५३ कलावंत या शब्दाच्या आज प्रचलित असलेल्या अर्थामुळे या संज्ञेचा विषय असलेल्या व्यक्तीला उच्चतम बौद्धिक दर्जा, आणि शुद्ध मनाचे म्हणून स्वीकारले जाण्याचा विशेषाधिकार बहाल होतो...

याच वेळी हेही लक्षात ठेवले पाहिजे की कोणतेही कार्यक्षेत्र आपल्या वाट्यास आलेले असले तरी आपण बुद्धिवादी आहोत हे खरे असल्यास आपल्याकडून विचाराची अपेक्षा नसून कृतीची असते.

जॅक मॅरिटेन हा तत्त्वज्ञ आपल्याला अशी आठवण करून देतो की मध्ययुगीन संस्कृतीच्या अवाढव्य इमल्यामध्ये कलावंताला फक्त कारागीराचे स्थान होते. “नैसर्गिक, सामाजिक शिस्तीने बाहेरून काही नियंत्रणे लादल्यामुळे त्याच्या व्यक्तिवादास कोणतेही अराजकी परिवर्तन घडविण्याची बंदी होती.” विद्येच्या पुनरुज्जीवनाच्या कालाने कलावंताचा शोध लावला, त्याला कारागीरापासून वेगळे काढले आणि कारागीराला खाली ओढून कलावंताचे महत्त्व वाढविण्यास सुरवात केली.

सुरवातीला तत्त्वज्ञ, किमयागार, जादूगार यांनाच कलावंत म्हटले जाई. चित्रकार, शिल्पकार, संगीतकार, कवी यांना फक्त कारागीर म्हणून घेण्याचा अधिकार होता. कवी दुबेली म्हणतो त्याप्रमाणे :

“आपली विविध हत्यारे परजीत
कुशल कारागीर प्रतिष्ठापना करतो प्राणाची
संगमरवरांत , तांब्यात, ब्राँझमध्ये.”

५४ मॉन्टेनही त्याच्या निबंधात “चित्रकार, कवी आणि इतर कारागीर” अशी मोजणी करताना दिसतो. आणि सतराव्या शतकातही चित्रकार हा कारागीर असल्याचा उद्घोष केल्यामुळे ला फॉटेन कोणत्यातरी तामसी टीकाकाराचा निंदाविषय बनतो. हा टीकाकार आजच्या बऱ्याच टीकाकारांचा पूर्वज असावा.

माझ्या बाबतीत एखादे काम करण्याची कल्पना ही द्रव्यांची रचना आणि प्रत्यक्ष काम करण्यापासून मिळणारे सुख याच्याशी इतकी निगडित आहे की अशक्य ते घडून जर एखादी कृती तिच्या पूर्ण रूपात माझ्या हाती दिली गेली तर मी ओशाळून गोंधळून जाईन— जबरदस्त फसवणूक झाल्याने व्हावे तसा.

संगीताबाबत आपले एक कर्तव्य असते— त्याला शोधून काढण्याचे. युद्धकालात फ्रेंच सीमा ओलांडून जात असता एका शिपाईगड्याने माझा व्यवसाय कोणता असे मला विचारल्याचे आठवते. मी त्याला साहजिकपणे उत्तर दिले की मी संगीताचा शोधक आहे. प्रवास परवान्याबरोबर माझी माहिती पडताळून पाहताना मग परवान्यात नोंद संगीतरचनाकार म्हणून का केली आहे? असे त्याने मला विचारले. मी त्याला उत्तर दिले की, सीमा ओलांडण्याचा अधिकार देणाऱ्या कागदपत्रात उपयोजलेल्या संज्ञेपेक्षा संगीतशोधक ही संज्ञा माझ्या व्यवसायास अधिक नेमकेपणे लागू पडते.

५५ शोध लागण्यासाठी कल्पनाशक्ती पूर्वावश्यक आहे पण कल्पनाशक्ती म्हणजे काही शोध नव्हे. कारण शोधक्रियेत सुदैवाने लागलेला शोध आणि त्याची पूर्ण सिद्धी गर्भित आहे. आपण

ज्याची कल्पना करतो त्याला मूर्त स्वरूप मिळतेच असे नाही. ते virtuality च्या—भासमयतेच्या अवस्थेतही राहू शकते. उलटपक्षी साकार करण्याव्यतिरिक्त अशी शोधाची कल्पनाही करता येणार नाही.

तेव्हा आपल्याला विचार करावयाचा आहे तो कल्पनाशक्तीबद्दल नव्हे तर सर्जक कल्पनाशक्तीबद्दल होय. आकलनाच्या पातळीपासून सिद्धीच्या पातळीपर्यंत जाण्यास आपणास मदत करते ती हीच शक्ती.

माझ्या सर्व धडपडीत एकाएकी माझ्या हाती काहीतरी अकल्पित लागते. त्याने माझे लक्ष वेधले जाते. मी त्याची नोंद करून ठेवतो. योग्य वेळी मी त्याचा फायदेशीर उपयोग करून घेतो. योगायोगाच्या या देणगीला Fancy म्हणून कल्पनाशक्तीच्या ज्या लहरीपणाचे वर्णन केले जाते त्यासारखे मानण्याचा गोंधळ करता कामा नये. Fancy म्हणजे स्वतःला लहरीपणाच्या हवाली करण्याची पूर्वनिश्चित इच्छा होय. पण आधी उल्लेख केलेली अकल्पिताची मदत म्हणजे अगदी वेगळी घटना असते. सर्जनशक्तीच्या स्थितिप्रियतेबरोबर आतूनच बांधले गेलेले सहकार्य म्हणजे ही मदत होय. न मागितलेल्या शक्यतांनी जड झालेले आणि उघड्याबागड्या इच्छाशक्तीच्या जादा कडवेपणाला उतारा देण्यासाठी अगदी योग्य वेळी मिळणारे हे सहकार्य असते. आणि हे असे आहे हेही बरेच आहे.

५६

जी. के. चेस्टरटन कुठेतरी म्हणतो, “जे जे डौलाने नमते घेते त्यात थोडा तरी प्रतिकार असलाच पाहिजे. ताठ राहण्याच्या प्रयत्नामुळे जेव्हा धनुष्ये वाकतात तेव्हा ती सुंदर दिसतात. दयेमुळे हेलावणाऱ्या न्यायाप्रमाणे जी कठोरता मृदू होते त्यात सर्व पृथ्वीवरचे सौंदर्य असते. सर्व वस्तू सरळ वाढू पहातात आणि सुदैवाने अशा तऱ्हेने वाढण्यात कोणीच यशस्वी होत नाही. सरळ वाढण्याचा प्रयत्न करून पहा! □ जीवन तुम्हाला वाकवेल.”

सृजनशक्ती आपल्याला सुटी कधीच मिळत नसते. निरीक्षणशक्तीच्या हातात हात घालूनच ती नेहमी वावरते. आणि म्हणून खरा निर्माणकर्ता भोवतालच्या अगदी सर्वसामान्य आणि क्षुद्र गोष्टीतूनच लक्षात घेण्यासारख्या गोष्टी टिपण्याच्या त्याच्या शक्तीवरून ओळखता येण्यासारखा आहे. अगदी सुंदर निसर्ग सभोवार असलाच पाहिजे असा कटाक्ष ठेवण्याचे त्याला कारण नसते; दुर्मिळ, मौल्यवान वस्तूंचा आपल्याभोवती गराडा घालून बसण्याचीही त्याला गरज नसते. त्याला “शोधांचा” शोध घेण्यासाठी बाहेर पडावे लागत नाही. ते नेहमीच त्याच्या आवाक्यात असतात. परिचयाच्या गोष्टी, सर्वत्र आढळणाऱ्या वस्तू यामुळेच त्याचे लक्ष वेधले जाते. अगदी छोटीशी घटनाही त्याच्या आस्थेचे लक्ष्य बनू शकते आणि त्याच्या क्रियेचे मार्गदर्शनही त्यामुळे होते. त्याचे बोट घसरले तर तो त्याची नोंद घेतो. कधी कधी तर हातून झालेल्या चुकीमुळे तो पूर्वी लक्षात न आलेल्या एखाद्या गोष्टीचा फायदा उठवील.

५७

अपघात काही कोणी घडवून आणीत नाही. अपघातापासून स्फूर्ति घेता यावी म्हणून त्याचे आपण निरीक्षण करीत असतो. किंबहुना आपल्याला स्फूर्ति देणारी एकुलती एक गोष्ट म्हणजेच अपघात होय. एखाद्या गुराने निरुद्देशपणे आजूबाजूला तोंड चालवावे त्याप्रमाणे संगीतरचनाकार तत्कालस्फूर्त रचना करीत असतो. दोघेही आजूबाजूला धुंडाळतात कारण दोघेही गोष्टीचा शोध

घेण्याच्या प्रेरणेस मान तुकवीत असतात. रचनाकारातल्या कोणत्या प्रेरणेचे या तऱ्हेच्या शोधामुळे समाधान होत असते? ज्या यमनियमांचे ओझे तो एखाद्या उपासकासारखे वागवीत असतो त्यांचे पालन केल्याच्या प्रेरणेचे? नाही. तो सुखाच्या शोधात असतो. प्रथमतः कष्ट केल्याशिवाय जे मिळणार नाही असे त्याला पूर्णपणे माहीत असते अशा एका समाधानाच्या शोधात तो असतो. प्रेम करण्यासाठी काही कोण स्वतःवर सक्ती करू शकत नाही. पण प्रेमात समजूत गृहीत असते आणि समजण्यासाठी स्वतः तोशीस घेणे भागच असते.

शुद्ध प्रेमाचे धर्मशास्त्र सांगणाऱ्यांनी मध्ययुगात हीच समस्या उभी केली होती. प्रेम करता यावे म्हणून समजून घेणे; समजण्यासाठी प्रेम करणे; असे करण्यात आपण काही दुष्ट वर्तुळ गिरवीत नाही. आपण चक्राकार रीतीने वर जात असतो आणि जर सुरवातीचा प्रयत्न केला असेल तर किंवा कदाचित नेहमीच्या सरावातूनच आपण वर जातो.

पास्कल जेव्हा लिहितो की, “रूढी स्वयंचलित यंत्राचे नियंत्रण करते आणि मग यंत्र विचार न करता मनाचे नियंत्रण करते”, तेव्हा त्याला हेच म्हणावयाचे असते. तो पुढे म्हणतो “आपण जितक्या प्रमाणात मन असतो तितक्याच प्रमाणात स्वयंचलित यंत्रे असतो, हे आपण विसरता कामा नये”.

अशा तऱ्हेने आपल्याला सुखाचा जसा माग लागला असेल त्याप्रमाणे आपण सुखाच्या आजूबाजूला धुंडाळत राहतो आणि अचानकपणे अपरिचित अशा अडथळ्यामुळे ठेचाळतो. आपल्याला एक धक्का, एक तडाखा मिळतो आणि तो आपल्या सृजनशक्तीस सुफळ करतो.

५८

आपल्याला प्रयत्नक्षेत्रात ज्याच्या मागे निदानपक्षी एक साध्य केलेली सुसंस्कृतता आणि एक अंगभूत अभिरुची असते त्यांनाच फक्त निरीक्षण करण्याची व निरीक्षण केलेल्यातून काही तरी निर्माण करण्याची शक्ती लाभते. जो चित्रविक्रेता, कलाविक्रेता पंचवीस वर्षांनंतर सेझान या नावाने प्रसिद्धीस येणाऱ्या अप्रसिद्ध चित्रकाराच्या कृती प्रथम खरेदी करतो तो अंगभूत अभिरुचीचे उदाहरण नव्हे काय? आपल्या निवडीत त्याला दुसऱ्या कशाचे सहाय्य होते? एक सहजप्रेरणा, एक अंतःप्रेरणा यापासून ही अभिरुची निर्माण होते आणि पूर्णतः उत्स्फूर्त अशी ही शक्ती विचारपूर्व असते.

संस्कृतिविषयी बोलावयाचे तर ते एक संगोपन असते असे म्हणता येईल. यामुळे सामाजिक जीवनाच्या अंगात शिक्षणावर सफाई होते, पुस्तकी शिक्षणाचे कानेकोपरे गुळगुळीत केले जातात. अभिरुचीच्या क्षेत्रातही या संगोपनाचे महत्त्व तितकेच असते आणि सर्जक कलावंतासही हे आवश्यक ठरते. त्याने आपली अभिरुची अविरतपणे तरल (Refined) ठेवण्यासाठी झटले पाहिजे किंवा आपली ‘नजर’ गमावण्याचा धोका पत्करला पाहिजे. आपल्या शरीराप्रमाणेच आपल्या मनालाही अखंड व्यायाम घेण्याची गरज असते. त्याची मशागत न केल्यास ते क्षीण होत जाते.

अभिरुचीचे पूर्ण मूल्य संस्कृतिमुळेच सिद्ध होते आणि केवळ प्रत्यक्ष उपयोगामुळे आपले महत्त्व पटविण्याची संधी अभिरुचीला संस्कृतिमुळेच उपलब्ध होते. कलावंत स्वतःवर संस्कृति लादून घेतो आणि शेवटी ती दुसऱ्यावर लादून मोकळा होतो. अशा तऱ्हेने परंपरा स्थापित होते.

५९

परंपरा ही सवयीपेक्षा—अगदी चांगल्या सवयीपेक्षाही वेगळी असते. कारण सवयीची व्याख्याच मुळी “अजाणता मिळविलेली गोष्ट” अशी असून सवयीची प्रवृत्ती यांत्रिक बनण्याकडे असते तर परंपरा हे सुजाण आणि प्रयत्नपूर्ण स्वीकारण्याचे फलित असते. खरी परंपरा म्हणजे अगदी हाताबाहेर गेलेल्या भूतकालाचे अवशेष नसून वर्तमानाला भासून टाकणारी आणि जिवंत करणारी ती एक शक्ती असते. या अर्थाने पाहता जे परंपरेत बसत नाहीत ती सर्व उसनवारी, चोरी होय असे प्रतिपादिणारा बोचरा विरोधाभास खराच म्हटला पाहिजे....

जे आधी होते त्याची पुनरावृत्ती हा परंपरेचा अर्थ नाही. परंपरा जे टिकते त्या वास्तव्याचे पूर्व-अस्तित्व गृहीत धरत असते. परंपरा आपल्या पुढे येते ती पिढीजाद वारशाच्या स्वरूपात. पुढल्यांच्या, वंशजांच्या हाती, सोपविण्याआधी सुफलित करण्याच्या अटीवर हा वारसा आपल्याला मिळत असतो.

ब्राह्मस्चा जन्म बेथोवेनंतर ६० वर्षांनी झाला. या दोघांतले अंतर प्रत्येक बाबतीत मोठे आहे. दोघांचा पोषाखही वेगळा आहे. पण तरीही—पेहरावात तिळमात्र उसनवारी न करताही—ब्राह्मस् बेथोवेनची परंपरा पुढे चालवितो कारण परंपरा राखण्याचा पद्धत उचलण्याशी काहीच संबंध नाही. “एका पद्धतीच्या जागी दुसरी येते. काही तरी नवीन उत्पन्न करण्यासाठी परंपरा पुढे चालविली जाते.” अशा रीतीने परंपरेत नवनिर्मितीच्या सातत्याची खात्री असते. मी मघाशी दिलेले उदाहरण काही अपवादात्मक नाही. एका सार्वकालिक नियमाच्या शेकडो उदाहरणांपैकी ते एक होय. एक नैसर्गिक गरज असलेल्या परंपरेचा हा अर्थ आणि अनेक शतकांपूर्वीच्या एखाद्या संगीतश्रेष्ठाबरोबर नाते जोडण्याची एखाद्या संगीतकाराची इच्छा यांत मात्र गोंधळ होऊ देऊ नये.

६१

कुप्रसिद्ध “कलासमन्वया” बरोबर भांडण उकरून काढण्यात माझा काही हेतू आहे. कलासमन्वयाची परंपराहीनता आणि त्यातील नव-श्रीमंत अढीबाजपणा याबद्दलच फक्त मी त्याला नावे ठेवतो असे नाही. त्याची केस अधिक खराब होण्याचे कारण असे की त्यातील उपपत्तीच्या अनुसरणाने खुद्द संगीतावरचे जबरदस्त तडाखा बसला आहे. आंतरराष्ट्रीय आणीबाणीच्या वेळी ज्याप्रमाणे अंतर्ज्ञानी, सूक्ष्मदर्शी माणसे, ज्योतिषी, फकीर यांच्या पलटणी वर्तमानपत्री प्रसिद्धीचा मक्ता मिळवितात. मानवाची सत्ताशास्त्रावरील श्रद्धा नाहीशी झाली असता, त्यात गतीच नाही असे झाले असता मानसिक अराजक माजते व अशा प्रत्येक कालखंडात मानव स्वतःला आणि स्वतःच्या नियतीला घाबरतो. आणि मग कोणत्या तरी ज्ञेयवादाचा अवतार होऊन त्याचा उपयोग धर्म नसलेल्या लोकांना धर्मासारखा होतो.

६२

अशा तऱ्हेची नाट्यात्म पद्धती संगीतासाठी दत्तक घेण्याची गरज मला कधीच भासली नाही असे मी म्हटले आहे. थोडे पुढे जाऊन मी असे म्हणेन की या पद्धतीमुळे सांगीतिक संस्कृति वर नेली नाही इतकेच नव्हे तर ती सातत्याने खाली आणली आहे— नव्हे त्यात मोठ्या चमत्कारिक पद्धतीने हीण मिसळले आहे. सोप्या संगीतकृतींनी मनाला विरंगुळा मिळावा म्हणून

पूर्वी लोक संगीतिका बघण्यास जात असत. नंतर लोक संगीतिका बघण्यास जात ते ज्या नाटकांत आपल्या प्रकृतीस परकी भासणाऱ्या लहरी बंधनांचे संगीतावरून वारे गेले असले ती नाटके पाहून जांभया देण्यासाठी! अशा नाटकात वॅग्नरने मोठी गुणवत्ता दाखविली असूनही अगदी सावधान श्रोतृवृंदाचाही दम उखडला.

अशा तऱ्हेने निलाजरेपणे संगीताला केवळ ऐंद्रिय सुखोपभोग मानले गेले आणि त्यानंतर कोणत्याही संक्रमणावस्थेशिवाय आपण “कला हाच धर्म” या तत्त्वांच्या अंधाऱ्या पोकळीत जाऊन पडलो. या पोकळीत शौर्य इत्यादीची शस्त्रे, या शस्त्रागारात वीर-गूढवादीपणा आणि भेसळ केलेल्या धार्मिकतेचा मसाला घातलेली शब्दकळा यांचा खच होता. या कारणाने संगीताकडे तुच्छतेने बघणे संपले नाही तोच वाङ्मयीन फुलोऱ्यात त्याची गुदमरणूक होऊ लागली. सुसंस्कृत लोकांचे काम संगीताकडे वळले खरे पण नाटकाचे रूपांतर प्रतीकांच्या पंतभेळेत करणाऱ्या आणि संगीताला तांत्रिक तर्कटांचा विषय बनविणाऱ्या गैरसमजाच्या मेहेरबानीमुळेच!

६४ भाषणमालेच्या सुरुवातीसच मी तुम्हाला सूचना दिली होती की व्यवस्था आणि शिस्त यांच्या आवश्यकतेच्या कल्पनेकडे मी वारंवार वळून—आता पुन्हा तिकडे वळून तुम्हाला अगदी वीट आणणार आहे.

नेमक्या सांगीतिक अर्थाने पाहता वॅग्नरचे संगीत रचलेले नसून उत्फूर्त आहे. आरिआ, आसांब्ल आणि त्यांचे परस्परसंबंध एकंदर कृतीलाच एक संलग्नपणा आणतात. एका आंतरिक आणि सखोल व्यवस्थेचा हा केवळ बाह्य आणि दृश्य असा आविष्कार असतो.

या विषयीवरील माझ्या विचारांचे रेखीव उदाहरण म्हणजे वॅग्नर-वेर्दि यांमधील विरोध होय....

६५ खरे पाहता वॅग्नरच्या कृती म्हणजे अव्यवस्थेकडे प्रवृत्ती नसून व्यवस्थेच्या अभावाची भरपाई करू पाहणारी प्रवृत्ती होय. अनंत स्वरधुनीचे तत्त्व या प्रवृत्तीचे उत्तम दिग्दर्शन करते. ज्याला सुरु होण्यास आणि संपण्यासही कारण नाही अशा संगीताचे चिरस्थायी होणे म्हणजे अनंत स्वरधून होय. आपण आधी पाहिल्याप्रमाणे कालबद्ध स्वरसंहतीचा संगीतपूर्ण उच्चार म्हणजे सुरावट असल्याकारणाने सुरावट अनंत असणे म्हणजे तिच्या कार्याचा, दर्जाचा अपमान होय. गीताचे प्राण रक्षण करणाऱ्या नियमांचा वॅग्नरच्या प्रभावाखाली भंग झाला आणि संगीताच्या (चेहऱ्यावरचे) स्वरधुनीचे हास्य मावळले. त्याच्या कार्य करण्याच्या पद्धतीमुळे एखादी गरज भासलीही असेल; पण संगीतकलेच्या शक्यतांबरोबर ही गरज काही मिळतीजुळती नव्हती, कारण संगीतकलेचा आविष्कारही तिचे ग्रहण करणाऱ्या इंद्रियांच्या मर्यादांच्या प्रमाणातच मर्यादित होतो. रचनेचा जो मार्ग आपल्यावर मर्यादा घालून घेत नाही तो केवळ कल्पनाभ्रमणातच जमा होत असतो. यामुळे होणारे परिणाम अपघाताने रंजकही होतील पण त्यांची पुनरावृत्ती शक्य नसते. पुनरावृत्त होऊ शकणाऱ्या कल्पनाभ्रमणाची मी कल्पनाच करू शकत नाही.

६६ कारण पुनरावृत्तीच कल्पनाभ्रमणाला मारक आहे.

कल्पनाभ्रमण या शब्दाबाबत आपण खरा एकमेकांना समजून घेऊ या. एका विशिष्ट संगीतप्रकाराशी ज्या अर्थाने ही संज्ञा संबद्ध आहे त्या अर्थाने आपण तिचा वापर करीत नाही. कल्पनेच्या लहरी, स्वच्छंद वावराचा स्वीकार हे पूर्वगृहीत असणाऱ्या अर्थाचा आपण उपयोग करीत आहोत. आणि याचाच अर्थ असा की कल्पनाभ्रमणात रचनाकाराची शक्ती आपणहून लुळी पडलेली असते. कारण कल्पनाशक्ती ही केवळ लहरीपणाची माता असते इतकेच नव्हे तर सर्जक इच्छाशक्तीचीही मोलकरीण असते.

तिच्यापासून हाती येणाऱ्या तत्त्वांमधून निवड करणे हे निर्मात्याचे काम असते. कारण मानवी कार्यशक्तीचे स्वतःवर बंधने घातली पाहिजेत. कला जितकी बंधनांत असते, संस्कारित, नियंत्रित असते तितके तिला अधिक स्वातंत्र्य मिळते.

माझ्यापुरते बोलावयाचे तर कामाला सुरुवात करतेवेळी समोर असणाऱ्या असंख्य शक्यतांची जेव्हा जाणीव होते, आणि आपल्याला सर्व काही शक्य आहे अशी भावना होते, तेव्हा मी एक प्रकारची भीती अनुभवतो. उत्कृष्ट-निकृष्ट—सर्व काही शक्य असेल; जर मला कशाचाच विरोध नसेल तर माझा प्रयत्नच मुळी अकलनीय होतो. कशाचाच मी पाया म्हणून उपयोग करू शकत नाही आणि परिणामतः प्रत्येक काम निष्फळ ठरते.

६७ मी स्वातंत्र्याच्या गर्तेत मला स्वतःला हरवून टाकलेच पाहिजे काय? अपरिमिताच्या सत्यतेमुळे येणाऱ्या या घेरीपासून सुटका करून घेण्यासाठी मी कशाची कांस धरू शकतो? काहीही झाले तरी मी हार पत्करणार नाही. माझ्या भीतीवर मी विजय मिळवीन. सात स्वर आणि बारा अर्ध-स्वर हाती असल्याचा, त्यांना कमीअधिक महत्त्व देणे माझ्या आवाक्यांत असल्याचा आणि या सर्वांत मला भेडसावणाऱ्या, अस्वस्थ करणाऱ्या अपरिमित शक्यतांच्या विश्वाइतकेच प्रचंड असे अनुभवक्षेत्र मूर्त, धन झाल्याचा मला दिलासा मिळेल. प्रत्येक सप्तकातील बारा स्वर आणि शक्य असणाऱ्या लयकारीच्या विविध जागा ज्या जुळणीच्या आधीन असतात त्या जुळणीत मानवी प्रतिभेच्या सर्व खटपटींना उपसा करता येणार नाही एवढी संपत्ती असते अशी खात्री देणाऱ्या या क्षेत्रातच मी माझी पाळेमुळे खोल रोवतो.

६८ येथे उल्लेख केलेल्या मूर्त गोष्टींकडे मला नेहमी तत्काळ वळता येते. यामुळेच अबाधित स्वातंत्र्याने मला ज्या यातनांत ढकललेले असते त्यांतून माझी सुटका होते. सैद्धांतिक स्वातंत्र्याचा मला काहीच उपयोग नाही. मला काहीतरी मर्यादित, नेमके द्या— माझ्यातील शक्यतांना पेलेल इतपत राहून माझ्या क्रियाशक्तीचा विषय होईल अशी एखादी वस्तू. अशी वस्तू माझ्यासमोर येईल तीच मुळी आपल्या मर्यादांसकट. उलटपक्षी मीही माझ्या मर्यादा तिच्यावर लादत असतो. आपल्याला आवडो वा नावडो आपण इथे गरजांच्या राज्यात येऊन पडतो. आणि तरीही स्वातंत्र्याच्या राज्याशिवाय दुसरी भाषा कलेसंबंधात वापरलेली आपल्यापैकी किती जणांनी ऐकली आहे? या तऱ्हेचे पाखंडमत सगळीकडे फैलावते आहे. कारण सर्वसामान्य व्यवहाराच्या सीमांच्या पलीकडे कला आहे असे समजले जाते. खरे पाहता कलेतही इतर गोष्टींप्रमाणेच, प्रतिबंध करणाऱ्या पायावरच उभारणी शक्य होते. दबावाखाली एकसारख्या दबत जाणाऱ्या वस्तूमुळे सर्व हालचाल नेहमीच अशक्य होते.

अशा रीतीने हाती घेतलेल्या प्रत्येक कृतीच्या संदर्भात मी स्वतःच आखून घेतलेल्या अरुंद चौकटीत हालचाल करणे म्हणजे मला अभिप्रेत असलेले स्वातंत्र्य होय.

मी आणखी पुढे जाऊन असेही म्हणेन : माझ्याभोवती मी जितके अडथळे उभारीन, माझ्या हालचालींचे क्षेत्र मी जितके अरुंद करीन तितके माझे स्वातंत्र्य अधिक अर्थपूर्ण आणि व्यापक असेल. ज्यामुळे निर्बंध कमी होतात त्यामुळे स्वातंत्र्यही उणावते. जितके निर्बंध अधिक घालावे तितके आपण आपल्या आत्म्याला बंधनातून मुक्त करीत असतो.

ज्या आवाजाने मला निर्मितीचा आदेश दिलेला असतो त्याला मी प्रथम भीतीने 'ओ' देतो. निर्मितीत भाग घेणाऱ्या पण सध्या त्याबाहेर असणाऱ्या गोष्टींचा नंतर मी शस्त्र म्हणून उपयोग करून घेऊन माझा मलाच दिलासा देतो. इथे निर्बंधाचा आगंतुकपणा अंमलबजावणीत काटेकोरपणा आणण्यात कारणीभूत होतो.

६९

...बॉदलेर लिहितो, "अलंकारशास्त्र आणि छंदःशास्त्र म्हणजे मन मानेल तसे हुडकलेले हुकूमनामे नसून आत्म्याच्या व्यवस्थेनेच ज्यांची मागणी केलेली असते असे नियमांचे संकलन होय. मौलिकतेच्या पूर्ण आविष्कारात अलंकारशास्त्र आणि छंदःशास्त्र यांनी कधीच अडथळा आणलेला नाही. उलटपक्षी मौलिकतेच्या फुलण्यात त्यांची मदतच झाली आहे हे कितीतरी अधिक खरे ठरेल".

•••

४. संगीत कला

७० कलेत सर्वत्र निवड पूर्वगृहीत असते. सर्वसाधारणतः मी जेव्हा कामास सुरुवात करतो तेव्हा माझे उद्दिष्ट निश्चित नसते. निर्मितप्रक्रियेच्या या अवस्थेत जर मला काय हवे असे विचारले तर माझी अवघड परिस्थिती होईल. पण मला काय नको याचे नेमके उत्तर मात्र मला नेहमीच देता यायला हवे.

बाजूला कसे टाकावयाचे—जुगारी म्हणतात त्याप्रमाणे कसे गाळावयाचे, हे निवड करण्याचे खास तंत्र होय. ज्या अनेकांतून एक शोधण्याचा उल्लेख दुसऱ्या पाठात केला तिकडे आपण पुन्हा येतो.

७१ या तत्त्वामा माझ्या संगीतात कसे मूर्त स्वरूप लाभले आहे हे दाखविणे मला फार मुश्किल जाईल. विशिष्ट गोष्टींचा उदाहरणादाखल निर्देश करण्यापेक्षा याबाबतीत माझ्या साधारण प्रवृत्ती कोणत्या ते सांगून या मूर्त स्वरूपाचा तुम्हाला प्रत्यय आणून देतो : एकमेकांना जबरदस्त विरोधी असणाऱ्या दोन स्वरांच्या एकत्रविन्यासाच्या आधारे कार्य केल्यास मी एक प्रत्यक्ष आणि जबरदस्त संवेदन निर्माण करू शकतो. उलटपक्षी जवळजवळचे रंग एकत्र आणल्यास माझे उद्दिष्ट जरा अप्रत्यक्षपणे पण अधिक निश्चितपणे साधू शकतो. या पद्धतीतील तत्त्व अर्धजागृत मनातील एकात्मतेकडे झुकणाऱ्या हालचालीचा आपणास प्रत्यय आणून देतो. कारण विखरणाऱ्या अशांत शक्तीपेक्षा आपण उपजतच सुसंबद्धता आणि तिचे शांत सामर्थ्य पसंत करतो. याचाच अर्थ असा की आपण वैधर्म्याच्या राज्यापेक्षा सुव्यवस्थेचे राज्य पसंत करतो.

बाजूला टाकून निवड करणे आणि भेद करून एकत्र आणणे यांची आवश्यकता मला माझ्या अनुभवाने दाखविली जात असल्याने या तत्त्वाची व्याप्ती काहीशी वाढवून हे तत्त्व सर्व संगीताला लावता येईल असे मला वाटते. यामुळे एक यथार्थदर्शन—माझ्या कलेच्या इतिहासाचे एक घनतापूर्ण असे दर्शन—शक्य होईल. त्याचप्रमाणे संगीतकाराची किंवा एखाद्या घराण्याची ठेवण म्हणजे निश्चित काय याचाही बोध होईल.

संगीतातील वर्गांच्या अभ्यासात, वर्गशास्त्रात आणि शैलीच्या समस्येच्या तपासणीत ही आपण घातलेली भर होय.

७२ संगीतकार आपल्या कल्पनांची ज्या तऱ्हेने संघटना करतो आणि आपल्या कलेची भाषा ज्या तऱ्हेने बोलतो ती विशिष्ट तऱ्हा म्हणजे शैली होय. विशिष्ट कालखंडातील वा घराण्यातील रचनाकारांत सर्वसामान्यपणे आढळणारे तत्त्व म्हणजे ही सांगीतिक भाषा होय. मोझार्ट आणि हेडन यांच्या सांगीतिक ठेवणी तुमच्या नक्कीच लक्षात असतील आणि त्या कालखंडातील भाषेशी जे परिचित आहोत त्यांना जरी दोघांतला फरक स्पष्ट होत असला तरी या रचनाकारांचे एकमेकांशी असलेले नाते उघड आहे हेही तुमच्या लक्षात आल्याशिवाय राहिले नसेल.

एकाच पिढीच्या लोकांना 'फॅशन' म्हणून जे कपडे वापरावे लागतात त्या कपड्यांच्या आकारानुसार विशिष्ट हातवारे, विशिष्ट प्रकारची चालण्याची ढब, इत्यादी गोष्टींचाही त्यांच्यात

आढळ होतो. त्याचप्रमाणे एखाद्या कालखंडातील सांगीतिक वेषभूषा, संगीताची भाषा, त्या काळातील संगीताचे हातवारे, आणि संगीतरचनाकाराच्या स्वरद्रव्याबाबतचा दृष्टिकोण, या सर्वांवर आपला ठसा उमटविते. ही तत्त्वे म्हणजे बारीकसारीक असंख्य तपशीलांपैकी सांगीतिक भाषा आणि शैली यांची घडण निश्चित करण्यासाठी मदतगार होणारे प्रत्यक्ष घटक होत.

एखाद्या कालखंडाची शैली म्हणजे अनेक व्यक्तिगत शैलींच्या एकीकरणाचे फळ होय हे काही तुम्हाला सांगावयास नको. आपापल्या काळी प्रभावी असणाऱ्या संगीतकाराच्या पद्धतींचे या एकीकरणावर वर्चस्व असते.

७३

मोजार्ट आणि हेडन यांच्याकडे परत वळल्यास असे लक्षात येऊ शकेल की त्यांना एकाच संस्कृतिचा फायदा मिळाला, त्यांनी एकाच मूलस्रोतापासून स्फूर्ति घेतली आणि परस्परांच्या शोधांची उसनवारी केली. आणि यांतल्या प्रत्येकाने स्वतःचा असा चमत्कार केला.

असे म्हणता येईल की आपल्या महात्म्यतेमुळे आपल्या समकालीनांतील सामान्यत्वामागे टाकणारे प्रतिभावंत स्वतःच्या प्रतिभेचे किरण आपल्या काळाच्या बऱ्याच पलिकडे फेकीत असतात. ते याप्रमाणे खुणेच्या अग्निशलाका, किंवा बादलेरच्या शब्दात दीपस्तंभ होतात. यांच्या प्रकाशात आणि उबेत प्रवृत्तींचा असा एक समुच्चय विकास पावतो की ज्यात नंतर येणारे भागीदार होतात आणि शिवाय ज्यामुळे संस्कृती तयार होते त्या परंपरासमुच्चयातही भर पडते.

कलेच्या इतिहासक्षेत्रात लांब लांब अंतराने प्रकाशणारे दीपस्तंभ सातत्या राखतात आणि उत्क्रांती या अतिशय दुरुपयोग झालेल्या शब्दाचा खरा आणि एकुलता एक न्याय्य असा अर्थही सांगतात. उत्क्रांती ही देवता म्हणून आदरिली गेली आहे पण ही देवता म्हणजे एक उठबळ स्त्री आहे असेच आढळले आहे. आणि जाता जाता हेही सांगितले पाहिजे की या गावभवानीने आपल्याच सारख्या दिसणाऱ्या एका अकरमाशा दैवतकथेला जन्म दिला आहे. तिचे नाव प्रगती असे ठेवले गेले आहे— यांतला 'प्र' जाड ठशातला!

प्रगतिधर्माच्या वारकऱ्यांना अर्थातच 'आज' हा नेहमीच 'काल' पेक्षा महत्त्वाचा असणे अपरिहार्य आहे. याचा परिणाम असा की आजचे प्रचंड वाद्यवृंद हे अर्थातच कालच्या माफक वाद्यवृंदापेक्षा प्रगत ठरतात— म्हणजे वॅग्नरी वाद्यवृंद बेथोवेनच्या वाद्यवृंदापेक्षा प्रगत होय. या असल्या पसंतीची किंमत किती मानावयाची हे मी तुमच्यावरच सोपवितो....

७५

आधी ज्यांचा उल्लेख केला ते दीपस्तंभ सान्या संगीत जगतात जबरदस्त खळबळ माजविल्याशिवाय कधीच प्रकाशमान होत नाहीत. यानंतर पुन्हा स्थैर्य येते. दीपस्तंभाचा प्रकाश इतका मंदमंद होत जातो की त्यामुळे फक्त मास्तर लोकांच्या हृदयासच ऊब मिळते असा एक क्षण येतो. या क्षणी संगीतातील शाळकरीपणाचा जन्म होतो. पण मग एखादा नवीन दीपस्तंभ अवतरतो आणि ही कथा अशीच चालू राहते. अर्थात याचा अर्थ असा नव्हे की अपघात, धक्कादायक प्रसंग यांशिवाय सारे घडते. झाले आहे असे की आपल्या युगाने अशी एक सांगीतिक संस्कृति आपल्यापुढे ठेवली आहे की ज्यात सातत्याची भावना आणि एका सर्वसामान्य भाषेची अभिरुची दिवसेंदिवस कमी होत चालली आहे.

७६

आपण ज्या जगात राहतो त्या जगाचे नियंत्रण करू पाहण्याची वैयक्तिक लहरीपणा आणि बौद्धिक अराजक यांची प्रवृत्ती आहे. यामुळे कलावंत आपल्या सहकारी कलावंतांपासून अलग केला जातो आणि मग जनतेला तो एखादा राक्षस भासू लागतो. — स्वतःची भाषा, स्वतःची शब्दसंपत्ती आणि स्वतःच्या कलेची साधनसामग्री शोधून काढणारा असा मौलिकतेचा राक्षस. सामान्यतः आधी उपयोग झाला असेल त्या साहित्याचा आणि चांगले पाय रोवले असतील त्या प्रकारांचा त्याने उपयोग करणे हे वर्ज्य समजले जाते. तेव्हा तो अशा एका टप्प्यावर येतो की जिथे तो बोलत असलेल्या भाषासरणीचे आणि त्याच्या श्रोतृवर्गाचे काहीच नाते नसते. त्याची कला शब्दशः अनन्यसाधारण म्हणजे संक्रांत न करण्यासारखी आणि सर्व बाजूंनी बंद झालेली अशी होती.

इतिहासात होणारा अराजकी, विजोड आणि परस्परविरोधी प्रवृत्तींच्या मालिकांचा आढळ म्हणजे परंपरेतला हा संपूर्ण खंडितपणा होय. बाख, हांडेल आणि विवाल्दी एक समान भाषा बोलत होतो हे उघड आहे. त्यांचे शिष्यही पुन्हा तीच भाषा वापरत होते. अजाणता प्रत्येकजण आपापल्या प्रकृतीनुसार या भाषेचे रूपांतर करीत होता. तो काळ आता बदलला आहे.

...आता असे नवे युग आले आहे की जे अराजकी व्यक्तिवादाला मान तुकवून चैतन्यसाम्राज्यातली एकता नष्ट करून आशयाच्या बाबतीत मात्र संपूर्ण एकसाचीपणा आणण्याकडे झुकले आहे. सार्वत्रिक असणारी संस्कृतिची केंद्रे बाजूला पडली आहेत ती अशी. हळूहळू ती राष्ट्रीय, प्रांतिक चौकटीत जाऊन बसतात. मग त्यांचे पुन्हा तुकडे होतात आणि शेवटी ती नाहीशी होतात.

७७

त्याची इच्छा असो वा नसो आजचा कलावंत या नरकयंत्रात सापडतो. या परिस्थितीत आनंद मानणारे काही भोळे-भाबडे आत्मे आहेत. आणि तिला मान्यता देणारे काही गुन्हेगारही आहेत. भोवतालचे सर्व विश्व सामाजिक आयुष्यात सहभागी होण्याचे आवाहन करीत असता ज्या एकलेपणामुळे स्वतःकडेच वळावे लागते, त्या एकलेपणाची भयानकता जाणणारे फार थोडे आहेत.

आपल्याला ज्या सार्वत्रिकतेचे फायदे हळूहळू मिळनासे होत आहेत ती सार्वत्रिकता आपण ज्याच्या पकडीत जात आहोत त्या विश्वबंधुत्वापेक्षा अगदी निराळी आहे. सर्वत्र पसरलेल्या आणि पोहोचलेल्या संस्कृतिची सर्जनशीलता सार्वत्रिकतेत गृहीत असते तर विश्वबंधुत्वात क्रिया किंवा तत्त्व कशाचाच पत्ता नसतो. त्यात फक्त वांझ सारग्राहित्वाची आस्थाहीन अकरणशीलता असते.

प्रस्थापित व्यवस्थेशी जुळवून घेणे ही सार्वत्रिकतेची एक पूर्वशर्त असते. आणि अशी पूर्वशर्त असण्याची कारणेही पटण्यासारखीच आहेत. आपण या व्यवस्थेशी सहानुभूती किंवा विवेकापोटी जुळते घेतो. कसेही असले तरी जुळते घेण्याचे फायदेच दिसायला लागण्यास काही फार वेळ लागत नाही.

७८

अध्यात्मिकाची महती आणि मानवाची (मानवाची म्हणजे व्यक्तीची असे समजण्याचा गोंधळ करता कामा नये) प्रतिष्ठा, यांना मान्यता देणाऱ्या आणि त्यांचे रक्षण करणाऱ्या मध्ययुगीन

समाजात एक मूल्यपरंपरा आणि नैतिक तत्त्वांचा एक समूह यास सर्वांची मान्यता असे. त्यामुळे अशी एक व्यवस्था निर्माण होई की ज्यात शिव-अशिव, बरोबर-चूक इत्यादी विशिष्ट मूलभूत संकल्पनांबाबत सर्वांचे एकमत राही. सुंदर-असुंदर यांचा निर्देश मी करीत नाही कारण इतक्या आत्मलक्षी क्षेत्राबद्दल तत्त्वाग्रह धरणे उचित नाही.

अशा गोष्टींचे नियंत्रण प्रत्यक्षतः समाजव्यवस्थेने कधीच केलेले नाही याचे आपणास आश्चर्य वाटावयास नको. कारण खरे पाहता कलाकृती आणि विचार भ्रमणक्रियेच्या निर्मिती यांच्यापर्यंत संस्कृति आपल्या एकंदर व्यवस्थितपणाचे वाण पोहोचवू शकते तेच मुळी मानवाची प्रतिष्ठा सुधारून आणि कलावंतातल्या कार्यक्रम कारागीराला वरचा दर्जा देऊन, सौंदर्यशास्त्राचा एखादा सरकारी फतवा काढून नव्हे! अशा या सुवर्णयुगात चांगला कारागीर स्वतःच फक्त **उपयुक्ताच्या** कोटीमधून **सुंदरतेपर्यंत** पोचण्याची स्वप्ने पाहतो. **खऱ्या** व्यवस्थेस अनुसरून जी क्रिया चांगल्या रीतीने पार पाडावयाची तिच्या योग्यपणाविषयी त्याला प्रथमतः काळजी असते. या योग्यतेमधून जी सौंदर्यानुभूती मिळेल ती ज्या प्रमाणात तिची अटकळ बांधली गेली नसेल तितक्याच प्रमाणात न्याय्य ठरले. पोसीन म्हणाला “कलेचे ध्येय आनंद होय”. आणि हे खरेच होय. जी कृती करावयाची असेल तिच्या मागण्यांना ज्याला संपूर्णतः शरण जावे लागते त्या कलावंताच्या कलेचे ध्येयही हाच आनंद होय असे काही तो म्हणाला नाही.

७९ फक्त दिसण्यात विरोधाभास असणारे अनुभवातले एक सत्य असे की एखाद्या वस्तूला संपूर्ण शरण जाण्यातच आपल्याला स्वातंत्र्याचा लाभ होतो. “नमत नाही ते मूर्खपण, शहाणपण नव्हे” असे... अँटिगनीमध्ये सोफोकलीज म्हणतो. “झाडांकडे पहा. वादळाच्या हालचालींना कवटाळून ती आपल्या कोवळ्या फांद्यांचे रक्षण करतात; पण जर ती वाऱ्याविरुद्ध गेली तर मुळांपासून उखडली जातात.”

८० आज्ञाभंगात अगदी याच्या नेमकी विरुद्ध बढाई असते. बंधनाला झुगासून देऊन स्वातंत्र्यामध्ये शक्तीचे, ताकदीचे तत्त्व मिळविण्याची कधीच पुरी न होणारी आशा त्यात बाळगलेली असते. आज्ञाभंगाला.... स्वातंत्र्यात लहरीचा अनियंत्रितपणा व कल्पनाभ्रमणाची अव्यवस्था सापडते. अशी रीतीने नियंत्रणाचा मागमूसही न राहता, गोंधळून जाऊन शेवटी संगीताकडून त्याच्या आवाक्याच्या आणि क्षमतेच्या बाहेर असलेल्या गोष्टींची मागणी आज्ञाभंग करू लागतो. संगीताने भावना व्यक्त कराव्यात, नाट्यात्म घटनांचे भाषांतर करावे, निसर्गाचे अनुकरण करावे असे जेव्हा आपण म्हणतो तेव्हा खरे पाहता आपण अशक्याचीच मागणी करीत नसतो काय? आणि उदाहरणादाखल चित्रे काढणाऱ्याची कामगिरी संगीतावर लादणे जणू पुरेसे नव्हते म्हणून की काय, ज्याला आपण प्रबोधनातून प्रगतीकडे नेणारे शतक म्हणतो त्यात आणखी एका चिरस्मरणीय आचरटपणाचा शोध लागला. काव्यात्म नाटकांतील प्रत्येक भावनेला, प्रत्येक पात्राला—सर्व सहाय्यक गोष्टींनाही ‘लाइट मोटिफ’^८ नावाचा एकएक नोंदबिल्ला देण्यात येई. या पद्धतीमुळे ‘रिंग’ म्हणजे एक प्रचंड अशी एखाद्या शहराची सांगीतिक डिरेक्टरी वाटली असे देबुसी म्हणाला.

वॅग्नरमध्ये लाइट मोटिफ दोन प्रकारचे आहेत : काही अमूर्त कल्पनांचे प्रतीक बनतात (नियती, सूड इत्यादी); तर काही वस्तू किंवा मूर्त व्यक्ती यांचे प्रतिनिधित्व करण्याचा बहाणा करतात. उदाहरणार्थ— तरवार, किंवा निबेलुंग हे चमत्कारिक कुटुंब.

प्रत्येक बाबतीत नवीन पुरावे मागणारा, प्रस्थापित झालेल्या प्रकारातील केवळ रूढीबंद असलेल्यांचे पितळ उघडे करण्यात एक कावेबाज आनंद घेणारा संशयवादीसुद्धा संगीतातील कोणताही तुकडा कल्पना, वस्तू किंवा पात्र यांच्याबरोबर आपले एकात्म साधण्याचा दावा करू लागला असता या खटाटोपाच्या आवश्यकतेचा वा केवळ अपयुक्ततेचाही पुरावा मागत नाही हे विचित्र आहे.

८१ मूलतः वॅग्नर ज्याचे एक संपूर्ण उदाहरण आहे त्या कलासंबद्ध बंडखोरांतील सर्वात चीड आणणारी गोष्ट जर कोणती असेल तर व्यवस्थितीकरणाची त्यांची इच्छा. रूढींना दूर करण्याच्या मिषाने नवीन रूढींचा संच स्थापिला जातो आणि तो पहिल्या इतकाच मनःपूत आणि त्याहून अधिक बोजड असतो. म्हणजे होते काय की आपल्या सहनशक्तीचा अंत पाहिला जातो तो या मनःपूतपणामुळे नसून—कारण सारासार विचार करता हा मनःपूतपणा निरुपद्रवी असतो— याला तत्त्व म्हणून समोर ठेवणाऱ्या पद्धतीमुळे होय. याचे एक उदाहरण माझ्या लक्षात आहे, संगीताचे ध्येय अनुकरण असत नाही, असू शकत नाही असे आपण म्हटले आहे. पण जर कदाचित अपघाताने संगीतात याला अपवाद निर्माण झाला तर हा अपवादच मुळी एखाद्या रूढीचा जनक बनू शकतो, या अपवादाचाच अगदी सर्वसामान्य म्हणून वापरण्याची शक्यता संगीतकारांना मग उपलब्ध होते. 'रिगोलेटो' मधील प्रसिद्ध वादळाच्या प्रसंगांत पूर्वी अनेक संगीतरचनाकारांनी वापरलेला संकेत उपयोगात आणण्यात वेदीने मागेपुढे पाहिले नाही. वेदीने त्यात स्वतःच्या शोधकतेची भर घातली आणि सर्वसामान्य संकेतांतून स्वतःच्या ढळढळीत ठसा उमटलेले एक पान लिहिले.

८२ तेव्हा धोका आहे तो रूढ ठशांच्या उसनवारीत नाही. त्या ठशांची रचना करून त्यांना एखाद्या कायद्याची शक्ती देण्याच धोका आहे. यांची जुलूमजबरदस्ती म्हणजे म्हातारपणाने वाकलेला सौंदर्यवाद होय.

...

५. सौंदर्य आणि अभिजातवाद

८३ सौंदर्यवाद आणि अभिजातवाद या संज्ञा इतक्या वेगवेगळ्या अर्थांनी जडावल्या आहेत की आता जो वाद-प्रतिवाद निश्चितपणे केवळ शब्दच्छल होत आहे अशा-न संपणाऱ्या वादात-मी काही बाजू मांडावी अशी तुम्ही अपेक्षा करू नये. असे असले तरी सर्वसाधारणपणे आधी ज्या मान न तुकविण्याच्या आणि ताठ ठेवण्याच्या तत्वांचा उल्लेख केला त्यांचाच आढळ बहुतांशी अभिजातवादी आणि सौंदर्यवादी यांच्या कलाकृतीबाबतच्या मनोवृत्तीत दिसतो. ही विभागणीसुद्धा तसे पाहता औपपत्तिकच म्हणायला हवी. कारण प्रत्येक शोधाच्या मुळाशी अ-बौद्धिक असे एक तत्त्व असते आणि मान तुकविण्याच्या वृत्तीचा यावर मुळीच ताबा नसतो. हे तत्त्व सर्वच बंधनांतून सुटका करून घेते. आंद्र जीदने हेच फार चांगल्या शब्दांत सांगितले आहे. तो म्हणतो अभिजात कलाकृती सुंदर असतात याचे कारण त्यांच्यातील ताब्यात आणलेला सौंदर्यवाद होय. या सूत्रात लक्षात येण्याजोगा भाग म्हणजे ताबा मिळविण्याची आवश्यकता हा होय. उदाहरण म्हणून चैय्कोवस्कीच्या रचना पहा. त्या कशाने बनल्या आहेत? त्याला आपल्या कलाकृतींचा उगम रूढ, सौंदर्यवाद्यांनी उपयोगात आणलेल्या शस्त्रागारातच सांपडला नाही काय? त्याच्या संगीतातील थीम्स बहुतेक वेळा सौंदर्यवादी असतात— त्याच्या कार्यकारी प्रेरणाही तशाच असतात, अजिबात सौंदर्यवादी नाही तो या प्रेरणांना संगीतरचनेत समाविष्ट कसे करावयाचे या प्रश्नाबाबतचा त्याचा दृष्टिकोन. त्याच्या रचनेतील तुकड्यांचे नीटस वळण आणि त्यांची सुंदर रचना यापेक्षा आपल्या अभिरुचीचे समाधान करणारे आणखी काय असू शकेल?

सारांश : रचनेची सुबोध व्यवस्था लावावयाची—तिचे स्फटिकीभवन होऊ न द्यावयाचे— यासाठी कलावंतांच्या कल्पनाशक्तीस जागृत करणाऱ्या आणि त्याच्या जीवनतत्त्वास उसळी आणणाऱ्या सर्व डायोनिजिअस तत्वांना—त्यांनी आपल्याला धुंद करण्याआधी—प्रथमतः ताब्यात आणणे फार महत्त्वाचे असते, त्यांना शेवटी एका कायद्यापुढे वाकले पाहिजे. अपोलोची तशी आज्ञा आहे.

८४ अभिजातवाद आणि सौंदर्यवाद यातील न संपणारा वाद अधिक लांबविणे माझ्या रुचीला मानवत नाही आणि माझ्या उद्देशांनाही.... पण तुमचे लक्ष जर मी यांच्याशी निगडित असलेल्या दुसऱ्या प्रश्नाकडे—आधुनिकता आणि पांडित्य यांतील विरोधाकडे—वेधले नाही तर माझे काम अपुरे राहिल्यासारखे होईल.

८४ आधुनिक म्हणजे आपल्या काळाचे प्रतिनिधित्व करणारे आणि त्या काळाच्या बरोबर चालणारे आणि त्या काळाच्या आवाक्यात राहणारे. काही काही वेळा कलावंतांना पुरेसे आधुनिक नसल्याबद्दल किंवा फार आधुनिक असल्याबद्दल ठपका देण्यात येतो. हे म्हणजे खुद्द कालाचाच पुरेसे आधुनिक नसल्याबद्दल किंवा फार आधुनिक असल्याबद्दल नावे ठेवण्यासारखे झाले.....

८५ आधुनिकता या संज्ञेत स्तुती-निंदा काहीच सूचित होत नाही आणि त्या संज्ञेमुळे काहीतरी विशिष्ट करणे प्राप्त असते असेही नाही. नेमका हाच त्या संज्ञेचा दोष आहे. ही संज्ञा आपल्याला चकविते. आपण करू त्या उपयोगाखाली दडून राहते. प्रत्येकाने आपापल्या काळात जगले पाहिजे असे सांगितले जाते हे खरे, पण हा उपदेश अनावश्यक आहे. कारण आपण दुसरे काय करू शकू?

भूतकाल पुन्हा जगावयाचाच असे जरी मी ठरविले तरीही चुकीच्या मार्गाने वळविलेल्या माझ्या इच्छाशक्तीची सर्व उत्साहानिशी केलेली धडपडसुद्धा निष्फळ ठरेल.

८५ अर्थदृष्ट्या रित्या असलेल्या या संज्ञेच्या नरमपणाचा फायदा प्रत्येकाने घेऊन तिला रंगरूप देण्याचा प्रयत्न केला आहे ही गोष्ट उघड आहे. पण आधुनिकतावाद या संज्ञेने आपल्याला निश्चित काय बोध होतो? पूर्वी ही संज्ञा वापरली गेली नाही. ती अज्ञातच होती. आणि तरीही आपले पूर्वज काही आपल्यापेक्षा अधिक मूर्ख होते असे नाही. ही संज्ञा म्हणजे खरोखर एक शोध होता काय? असा काहीच प्रकार नव्हता हे आम्ही दाखविलेच आहे. नीतिमत्ता आणि अभिरुची यांच्या अधःपाताचेच हे चिन्ह नसेल काय? या प्रश्नाला होकारार्थी उत्तर द्यावे लागेल असे मला ठामपणे वाटते.

सरतेशेवटी माझी अगदी भोळी आशा अशी आहे की तुम्हीसुद्धा या संज्ञेमुळे माझ्याप्रमाणे ओशाळून जाल. थापा मारण्याचे सोडून देऊन आपण आपल्या शिष्टपणाला (या शब्दाच्या अगदी खऱ्या अर्थाने) पोषक ठरेल असे काहीही आधुनिक म्हणून ओळखतो हे कबूल करणे कितीतरी अधिक सोपे आहे. पण अशा तऱ्हेने शिष्टपणाला पोसण्यात खरोखर काही अर्थ आहे काय?

आधुनिकतावाद ही संज्ञा जास्तच त्रासदायक होण्याचे कारण असे की जिचा अर्थ स्पष्ट आहे अशा दुसऱ्या संज्ञेची तिची बहुधा सांगड घातली जाते. मी पांडित्यवादाविषयी बोलत आहे.

८६ एखादी कृती जेव्हा अगदी संगीतशाळेतील नियमांप्रमाणेच रचली जाते तेव्हा तिला पंडिती म्हणतात. अनुकरणावर आधारलेला अभ्यासातील गृहपाठ या अर्थी पांडित्यवाद घेतल्यास आदर्श नमुन्यांच्या अभ्यासाने आपली तयारी करणाऱ्या प्रारंभीच्या विद्यार्थ्यांना तो अतिशय उपयुक्त किंबहुना अपरिहार्य असतो हे ओघानेच आले. त्याचप्रमाणे पांडित्यवादास संगीतशाळेबाहेर जागा मिळू नये आणि आपला शिक्षणक्रम संपला असतानाही पांडित्यवादाचा आदर्श डोळ्यापुढे ठेवतात ते ताठपणे बरोबर असलेल्या रक्तहीन आणि शुष्क कृती निर्मितात हेही ओघानेच आले.

८७ ...अर्थात् पंडिती बनण्याची बला ओढवून न घेताही आपण पंडिती प्रकारांचा उपयोग करून घेऊ शकतो. त्यांची गरज भासत असतानाही त्यांची उसनवारी करण्यात कांकू करणारा उघडपणे आपली कमजोरी जाहीर करत असतो.

९० ...शब्दकोश असे सांगतो की टीका म्हणजे कलाकृती आणि साहित्यकृती यांचे मूल्यमापन करण्याची कला होय. आपण ही व्याख्या आनंदाने मान्य करू आणि म्हणून टीका हीच एक कला असल्याने आपल्या टीकेतून ती सुटू शकत नाही. आपली तिच्यापासून काय अपेक्षा आहे? तिच्या राज्यास आपण कोणत्या मर्यादा घालून देऊ? खरे सांगावयाचे म्हणजे अस्तित्वातील कृतींचे मूल्यमापन करण्याच्या तिच्या खऱ्या कार्यात तिला संपूर्ण स्वातंत्र्य मिळावे अशीच आपली इच्छा आहे. फक्त तिने आपला प्रांत सोडून कृतींच्या उगमांच्या वा हेतूंच्या न्याय्यतेविषयी बहकू नये इतकेच. आपल्या कृतीचे मूल्यमापन करण्याची जी संधी रचनाकार उपलब्ध करून देत असतो त्याच्या दर्शनी किंमतीएवढी मान्यता तरी निदान टीकेने कृतीला द्यावी अशी अपेक्षा करण्याचा रचनाकाराला हक्क असतो. प्रत्यक्ष क्रियेच्याच तत्त्वाविषयी कायम शंका घेत बसण्यात काय अर्थ

आहे? रचनाकाराने विशिष्ट विषय का निवडला आहे? एका विशिष्ट आग्र्युमेंट, विशिष्ट आवाज, विशिष्ट वाद्यसंगीतातील प्रकार का निवडला, असले अनावश्यक प्रश्न विचारून त्याला दमविण्याचा काय उपयोग आहे? एका शब्दाच सांगावयाचे म्हणजे स्वतःसाठीच, 'कसे' हा प्रश्न विचारून रचनाकाराच्या यशापयशाची कारणे प्रस्थापित करण्याऐवजी 'का' असा प्रश्न विचारून त्याला छळण्यात काय अर्थ आहे?

उत्तरे देण्यापेक्षा प्रश्न विचारणे हे अधिक सोपे आहे हे उघडच आहे. स्पष्टीकरणे देण्यापेक्षा प्रश्न विचारणे अधिक सोपे आहे.

९१

आपल्याला कलाकृतींचे अधिकृत मूल्यमापन ठरविणाऱ्यापेक्षा जनता आपल्या उत्स्फूर्तपणात अधिक प्रामाणिक असते अशी माझी पक्की खात्री आहे. आपल्या आयुष्यक्रमात तऱ्हेतऱ्हेच्या जनतेशी संबंध येण्याचे प्रसंग ज्याच्याबाबतीत शक्य झाले त्याच्यावर तुम्ही विश्वास ठेवण्यास हरकत नाही. संगीतरचनाकार आणि त्याचा प्रयोग करणारा अशा दुहेरी भूमिकेत वावरताना माझ्या स्वतःच्या असे लक्षात आले आहे की एखाद्या संगीतकृतीविषयी जनतेचे अनुकूल किंवा प्रतिकूल पूर्वमत जितके कमी असेल तितकी जनतेची त्या संगीतकृतीविषयीची प्रतिक्रिया अधिक निकोप आणि संगीतकलेच्या विकासास अधिक पोषक असते.

•••

६. संगीताचा प्रयोग

१२५ संगीताचे दोन क्षण किंवा त्याच्या दोन अवस्था वेगवेगळ्या काढणे आवश्यक आहे : शक्य संगीत आणि प्रत्यक्ष संगीत कागदावर 'पक्के' लिहिल्यामुळे किंवा आठवणीत ठेवल्यामुळे संगीताच्या प्रत्यक्ष प्रयोगाआधीच ते अस्तित्वात असते. या बाबतीत इतर कलांत व संगीतात फरक आहे. आपण पूर्वी पाहिल्याप्रमाणे संगीताचे बोधन ज्या कोटींमुळे निश्चित होते त्या बाबतीत जसा इतर कलांत व संगीतात फरक आहे तसाच प्रकार इथे आहे.

१२६ दोन अवस्था एकत्र आणणे, एकमेकांपासून शांततेच्या दरीने वेगळ्या झालेल्या आणि एकमेकामागून येणाऱ्या दोन प्रकारांनी अस्तित्वात असणे, अशा विलक्षणास संगीत ही वस्तू पुढे ठेवते. संगीताच्या या विशिष्ट स्वरूपामुळे संगीताची स्वतःची जीवनसरणी आणि सामाजिक जगतात त्याचे आनुषंगिक परिणाम निश्चित होतात. कारण या स्वरूपामुळे दोन तऱ्हेचे संगीतकार पूर्वेगृहीत ठरतात : निर्माता आणि प्रयोगकर्ता.

जाता जाता संहितेची रचना आणि दृश्य आणि मौखिक रूपात तिचे भाषांतर होणे यांची आवश्यकता असणाऱ्या नाट्यकलेमुळे, अगदी तोच नसला तरी बराचसा तसाच प्रश्न उभा राहतो, हेही लक्षात घेतले पाहिजे. पण एक फरक असा आहे की ज्याच्याकडे दुर्लक्ष करून चालणार नाही. आपल्या दृष्टीस आणि श्रवणास एकाच वेळी सामोरे येऊन आपल्या समजशक्तीला रंगभूमी आवाहन करते. आता आपल्या सर्व इंद्रियांत दृष्टी ही बुद्धीशी अधिक निगडित आहे. उच्चारित होणाऱ्या भाषेच्या करवी इथे श्रवणशक्तीला आवाहन होते आणि भाषा म्हणजे प्रतिभा आणि संकल्पना यांचे वाहन होय. त्यामुळे संगीतलेखाचा वाचक प्रत्यक्षतः वाद्यांच्या सहाय्याने त्या संगीतलेखाचा प्रयोग कसा ऐकू जाईल याची अटकळ जितकी बांधू शकतो त्यापेक्षा नाट्यकृतीचा वाचक नाटकाचा प्रत्यक्ष प्रयोग कसा होईल याची कल्पना अधिक सुलभतेने करू शकतो. संगीतविषयक पुस्तके वाचणाऱ्यांची संख्या वाद्यवृंद संगीताचे आलेख वाचणाऱ्यांपेक्षा जास्त का, हे सहज समजू शकेल.

त्यात पुन्हा संगीताची भाषा त्याच्या लेखनामुळे मर्यादित होते. पर्यायाने गती आणि स्वर यांनी बांधल्या गेलेल्या गायकापेक्षा काल आणि आवाजातील चढ-उतार याबाबतीत आपल्याला अधिक स्वातंत्र्य आहे असे नटाच्या लक्षात येते.

१२७ 'स्वतंत्र' कलावंतांच्या प्रदर्शनवादाच्या आड येणारी ही ताबेदारी आपण आता जो प्रश्न हाती घेणार आहोत त्याच्या केंद्रस्थानी आहे : 'अंमलबजावणी करणारा आणि अर्थ लावणारा' यांचा प्रश्न हा आपला प्रश्न होय.

अर्थ लावण्याच्या कल्पनेत संगीताचा प्रयोग करणाऱ्यावर लादण्यात येणारी बंधने किंवा श्रोत्यापर्यंत संगीताचे वहन करण्याच्या आपल्या योग्य कार्यात प्रयोगकर्ता स्वतःवर जी बंधने स्वतःहून लादून घेतो ती—गर्भित असतात.

अंमलबजावणीच्या कल्पनेत अगदी उघड करून सांगितलेल्या इच्छेला मूर्त स्वरूप देणे हे गर्भित असते. या इच्छेत जे नेमकेपणे आज्ञा म्हणून ग्रथित झाले नसेल त्याच्यापलीकडे काहीच नसते.

संगीतकृती आणि श्रोता यांच्यामध्ये येऊन संगीतकृतीचा संदेश इनामीपणे न पोचविण्यात कारणीभूत होणाऱ्या सर्व चुकांच्या, पापांच्या आणि गैरसमजुतींच्या मुळाशी अंमलबजावणी करणे व अर्थ लावणे या दोन तत्वांमधील संघर्ष असतो.

प्रत्येक अर्थ लावणारा हा अवश्यमेव अंमलबजावणी करणाराही असतो. पण याचा उलट पक्ष मात्र खरा नाही. आधी कोण येते यापेक्षा मागून कोण येते हे लक्षात घेऊन आपण अंमलबजावणी करणाऱ्याचा प्रथम विचार करू.

१२८

जे लिखित संगीत मी प्रयोगकर्त्यापुढे ठेवतो त्यात संगीतरचनाकाराची इच्छा स्पष्ट झाली आहे आणि ती बिनचुकपणे सिद्ध झालेल्या संहितेतून लक्षात येण्यासारखी आहे, असे गृहीत धरले जाते. परंतु जरी कितीही काळजीपूर्वक संगीताचे 'लेखन' केले आणि गती, भावछटा देणे, संगीताचे वाक्यांश बनविणे, त्यावर जोर देणे इ. चे दिग्दर्शन करून कोणत्याही प्रकारची संदिग्धता त्यात राहू नये, याची खबरदारी घेतली तरीही त्यात नेमके बोट न ठेवता येईल अशी अनेक गुप्त तत्त्वे राहतातच. कारण सांगीतिक विरोध-विकासाला सामग्याने आकलण्यात शब्दगत विरोध-विकास निष्प्रभ ठरतो. या गुप्त तत्त्वांचे सिद्ध होणे म्हणजे विशिष्ट संगीत सादर करण्यासाठी ज्याला पातारिले असेल त्या व्यक्तीच्या अनुभवाची आणि अंतःस्फूर्तीची—किंवा एका शब्दात सांगावयाचे म्हणजे त्याच्या गुणवत्तेची बाब असते.

याप्रमाणे ज्याची संपूर्ण कृती लोकांच्या समोर अगदी नेहमी तशीच अशा अशा आकारित कलांतील कारागीराच्या नेमकी विरुद्ध परिस्थिती संगीतरचनाकाराची असते. तंतोतंतपणा, सहानुभूती हे गुण सिद्ध करणाऱ्या अभविष्यनीय आणि तरल घटकांवर संगीतरचनाकाराच्या रचनांचे योग्य पेश होणे दर वेळेस अवलंबून असल्याने त्याचे संगीत वाजविले जाईल त्या प्रत्येक वेळेस तो मोठ्याच धोक्यात असतो. तंतोतंतपणाशिवाय कलाकृती न ओळखता येण्याजोगी होईल तर सहानुभूतीशिवाय ती निर्जीव वाटेल आणि दोन्ही खेपेस तिचा घात तर होतोच.

१२९

निव्वळ अंमलबजावणी करणारा, आणि 'अर्थकार' या शब्दाच्या खऱ्या अर्थाने अर्थ लावणारा, यांच्या घडणीतच एक फरक असतो आणि फरक सौंदर्यशास्त्रीय म्हणण्यापेक्षा नैतिक कोटीतला असतो— सदसद्विवेकबुद्धी आणि विषयीचा एक मुद्दा या फरकात पुढे येत असतो. औपपत्तिक दृष्ट्या अंमलबजावणी करणाऱ्याने आपल्यासाठी लिहिलेल्या संगीतरचनेच्या भागाचे ध्वनीमध्ये 'भाषांतर' करावे एवढेच हवे असते— मग तो हे काम मनोभावे करेल किंवा कुरकुरत. पण ध्वनित होणाऱ्या या भाषांतराच्या उत्कृष्टपणाखेरीज अर्थकाराकडून आणखी एका गोष्टीची अपेक्षा करण्याचा हक्क असतो— तो म्हणजे एक सस्नेह काळजीपूर्वकतेची अपेक्षा करण्याचा. ही सस्नेह काळजीपूर्वकता म्हणजे अगदी उघडपणे केलेली वा चोरटेपणाने पार पाडलेली संगीतरचनेची पुनर्रचना मात्र नव्हे.

एखाद्या कृतीच्या आत्म्याशी होणारी बेईमानदारी नेहमीच तिच्या तपशीलाबाबतच्या बेईमानदारीतून सुरू होते आणि न संपणाऱ्या वेडाचारांना कारणीभूत होते. या वेडाचारांना मंजुरी देते ते हीनतम अभिरुचीचे सदा भरभराटणारे वाङ्मय. या अभिरुचीमुळे आपल्याला माहीत आहे की क्रेसेंडो बरोबर संगीताची गती नेहमीच वाढविली जाते, डिमिन्युएंडो म्हणजे ती हमखास कमी केली जाते, अनावश्यक तपशीलाला सूक्ष्म केले जाते. पिआनो, पिआनो पिआनिस्सिमो सारख्या सूचनांना नाजुकपणे धुंडाळून काढले जाते; निरुपयोगी सूक्ष्मार्थभेदांना नीट आकार देण्याबद्दल अभिमान बाळगला जातो— या सर्व कळकळीबरोबर चुकीची लयही असते.

१३० सौंदर्यवादी रचनाकारांचा अर्थ लावण्याबाबतीत विशेषतः जी तत्त्वे प्रसृत झाली आहेत त्यामुळे हे रचनाकार म्हणजे आपण ज्या विषयी बोलत आहोत त्या गुन्हेगारी हल्ल्यांसाठी नियतीने नेमकेपणे बाजूला काढलेले बळी ठरतात. या रचनाकारांच्या कृतीचा अर्थ लावणे हे बळीची प्रेमप्रकरणे आणि त्याच्या आयुष्यातील दुर्दैवी घटना या संगीतेतर बाबींनी नियंत्रित होते. संगीतरचनेचे नाव म्हणजे आगंतुक पश्चात्बुद्धीला एक निमित्त होते. संगीतरचनेला जर नाव नसेल तर बेताल चमत्कारिक कारणांसाठी ते तिच्यावर लादले जाते. माझ्या डोळ्यासमोर ज्याला कोणत्याही कारणाशिवाय “द मूनलाईट सोनाटा” या खेरीज दुसरे कोणतेही नाव दिले जात नाही असा बेथोवेनचा सोनाटा आहे. फ्रेडेरिक शोपॅचा ‘फेअरवल’ हा वॉल्ट्झ आहे.

सौंदर्यवाद्यांनाच वाईटात वाईट अर्थकार मिळाले याला काहीतरी कारण असले पाहिजे हे उघडच आहे. सांगीतिक दृष्ट्या बाह्य असलेली तत्त्वे त्यांच्या रचनांत जिकडेतिकडे विखुरलेली असतात आणि यातच या रचनाकाराचा घात होतो. उलटपक्षी आपल्या पलीकडे काहीही आविष्कृत करू न पाहणाऱ्या संगीताचे पान वाङ्मयीन विकृतीशी अधिक चांगला मुकाबला करते.

१३१ ‘कापेलमाइस्टर’ च्या व्यक्तिमत्वाला अवास्तव फुगवटा आणण्यास—काळजी घेण्यासाठी त्याच्या हवाली केलेल्या संगीताबाबत आपली स्वतःची सारासार ठरविणारी शक्ती वापरण्याचा हक्क देऊ करण्यास—निर्भरतावादी संगीतच कारणीभूत झाले. व्यासपीठावर आज त्याला असणारे महत्त्वही आपले लक्ष्य त्याच्यावर केंद्रित करते. एखाद्या भविष्यवेत्तीसारखा तिपाई स्वतःला अभिप्रेत असलेले गतिभेद, स्वतःच्या विशिष्ट लकबी लादतो. इतकेच नव्हे तर एखाद्या बल्लवाचार्याने स्वतःच्या खास पदार्थाबद्दल जशी बढाई मारावी त्याप्रमाणे ‘आपला पाचवा स्वर, सातवा स्वर’ इ. खास वैशिष्ट्यांबद्दल बालिश उद्धटपणे बोलण्यापर्यंत त्याची मजल जाते.

१३२ ...अर्थकाराबद्दल बोलणे म्हणजे भाषांतरकाराबद्दल बोलणे होय. एका प्रसिद्ध श्लेषात्मक इटालिअन वाक्प्रचारात भाषांतर आणि विश्वासघात यांचे समीकरण मांडले आहे ते काही उगीच नाही.

निर्देशक, गायन, पिआनोवादक, सर्व तज्ञ यांनी असे जाणावे किंवा पुन्हा आठवावे की अर्थकार या महान पदवीस पात्र ठरू इच्छिणाऱ्या प्रत्येकाने पुरी केलीच पाहिजे अशी पहिली अट म्हणजे त्याला सेवतःला निर्दोष अंमलबजावणी करता आली पाहिजे. त्याच्या पारंगततेचे रहस्य सर्वात अधिक कशात असेल तर तो जी कृती गातवाजवीत असेल त्या कृतीनेच घातलेल्या निर्बंधांच्या त्याला असलेल्या जाणीवेत होय. आणि इथे आपण आपल्या पाठात वारंवार ज्याचा

उच्चार केला त्या नमते घेण्याच्या महान तत्त्वाकडे पुन्हा वळत आहोत. नमते घेण्यासाठी लवचिकपणा लागतो आणि या लवचिकपणासाठी तांत्रिक प्रवीणतेबरोबर परंपरेची जाणीव आणि या सर्वांवर हुकुमत असणारी एक खानदानी संस्कृती लागते. आणि ही संस्कृती म्हणजे काही केवळ संपादन केलेली विद्वत्ता नव्हे.

१३३ सर्जनशील कलावंतांच्या बाबतीत जो नमतेपणा आणि सुसंस्कृतपणा यांची अपेक्षा व्यक्त केली त्यांचीच आवश्यकता अर्थकाराच्याही बाबतीत करणे न्याय्य आणि स्वाभाविक आहे. त्यातच त्यांना कडक शिस्तीतले स्वातंत्र्य सापडेल आणि अगदी पहिल्या प्रयत्नात नसले तरी शेवटी यश—खरे यश मिळेल. आपल्या चमकदार कौशल्याचा अविष्कार करतानाही अस्सल कलावंतांच्या कृतीची खूण असलेला संगीताच्या गतीतील संयम आणि एकंदर पेश करण्यातील शुद्धता राखणाऱ्या अर्थकारांचे न्याय्य बक्षीस म्हणजे हे खरे यश होय.

१३४ मी कुठे तरी म्हटले आहे की संगीत केवळ ऐकणे पुरेसे नाही; ते पाहायलाही हवे. मग आपल्या कृत्रिम हावभावांनी संगीताचा 'आंतला अर्थ' सांगण्याच्या मिषाने संगीताला विरूप करणाऱ्या काही वळण नसलेल्या लोकांबद्दल काय बोलावे? कारण, मी पुन्हा सांगतो, आपल्याला संगीत दिसते. गाणाऱ्या वाजवणाऱ्यांच्या अगदी सूक्ष्म हालचालीवरूनही काही काही वेळा अनवधानाने, अनुभवी दृष्टी संगीताचा मागोवा घेते आणि त्याच्या गुणावगुणांचा निर्णय करते. या दृष्टीने पाहता संगीताच्या प्रयोगाची प्रक्रिया म्हणजे नृत्यरचनेच्या प्रांतात उद्भवणाऱ्या समस्यांसारख्या समस्यांची सोडवणूक आवश्यक ठरविणारी नव्या मूल्यांची निर्मिती होय. दोन्ही बाबतीत आपण हावभावांच्या नियंत्रणाकडे विशेष लक्ष देतो. नृत्यकार म्हणजे मूळ भाषा बोलणारा वक्ता होय. वाद्यवादक हा अस्पष्टोच्चारित भाषा बोलणारा वक्ता होय. एका प्रमाणेच दुसऱ्यावरही संगीत आपला चेहरा-मोहरा कडकपणे लादते. कारण संगीताची हालचाल अमूर्तात होत नाही. आकारिक संज्ञांत त्याचे भाषांतर करावयाचे म्हणजे काटेकोरपणा आणि सौंदर्य लागते. प्रदर्शन करणाऱ्यांना हे अगदी पूर्णपणे माहित असते.

जे दिसते त्यातील सुसंवाद आणि नादांची क्रीडा यातील एकतुल्यत्व प्रत्ययास आणणारे कार्यक्रमाचे सुंदर 'पेश करणे' संगीतकाराकडून केवळ चांगल्या संगीत शिक्षणाचीच मागणी करते असे नव्हे. गायक, वादक, निर्देशक कोणीही असो आपल्या स्वाधीन केलेल्या कलाकृतीच्या शैलीशी त्याचा पूर्ण परिचय हवा. त्या शैलीतील आविष्कारी मूल्ये आणि त्यांच्या मर्यादा यांविषयी एक नेमकी अभिरुची, काय गृहीत धरले असता चालेल याची बिनधोक जाणीव—थोडक्यात सांगावयाचे म्हणजे—केवळ कानाचे नव्हे तर मनाचे शिक्षण इथे आवश्यक आहे.

असे शिक्षण संगीताचे वर्ग किंवा संगीत शाळा यांत मिळत नाही कारण चांगल्या रीतीरिवाजांचे शिक्षण देणे हे त्यांचे उद्दिष्ट नसते. वॉयलीन वाजवताना आपले पाय जादा दूर ठेवणे वार्ट दिसते हे आपल्या विद्यार्थ्यांच्या लक्षात शिक्षकाने आणून दिले आहे असे क्वचितच घडते.

१३५ ...कारण ध्वनी केवळ श्रोत्यांच्या कानापर्यंत पोचणे पुरेसे नाही. कोणत्या अवस्थेत, कोणत्या दशेत तो ग्रहण केला जातो याचाही विचार करावयाला हवा. जेव्हा मुळात संगीत,

संगीतप्रयोग करणाऱ्यांच्या प्रचंड जथ्यासाठी कल्पिलेले नसते, जेव्हा भरघोस गतिमान परिणाम साधणे संगीतरचनाकाराला नको असते

१३६ तेव्हा कलाकृतीच्या परिमाणाशी चौकटाचे काहीच प्रमाण न राहिल्यास, भाग घेणाऱ्या कलाकारांच्या संख्येत होणाऱ्या वाढीचे परिणाम भयंकर होतात.

प्रकाशाप्रमाणे ध्वनीसुद्धा उत्सर्गबिंदू आणि ग्रहणबिंदू यांना वेगळे करणाऱ्या अंतरानुसार वेगवेगळ्या तऱ्हेने कार्य करतो. व्यासपीठावर बसणारा संगीतकारांचा समह जसजसा वाढतो तसतसा व्यासपीठाचा अधिकाधिक पृष्ठभाग तो व्यापतो. उत्सर्गबिंदूची संख्या वाढवून या बिंदूंना एकमेकांपासून आणि श्रोत्यापासून वेगळी करणारी अंतरेही वाढत जातात. त्यामुळे जितके उत्सर्गबिंदू अधिक तितके ग्रहण अधिक अस्पष्ट होईल.

१३७ एका मर्यादेपलीकडे वाढ गेल्यास तीव्रतेची संवेदना वाढण्याऐवजी कमी होते आणि संज्ञाशक्तीला केवळ बोथट करण्यातच वाढ यशस्वी होते हे एक निखालस सत्य आहे.

जाहिरातीच्या कलेत जे खरे आहे तेच आपल्या कलेबाबतही खरे आहे हे संगीतकारांनी लक्षात घ्यायला हवे. नादाचा स्फोट काही कानांचे अवधान धरून ठेवीत नाही. जाहिराततज्ञांना माहित असते की फार मोठी असणारी अक्षरे नजर वेधत नाहीत. कलाकृतीला आपले आपल्याला आवरता येत नाही. एकदा का निर्मात्याने आपली कृती पुरी केली की मग आपल्या आनंदात कोणाला तरी सहभागी करून घेण्याची त्याला आवश्यकता भासू लागते. साहजिकच आपल्या मानवबंधूबरोबर तो संपर्क साधू पाहतो. आता इथे मानवबंधू म्हणजे श्रोता असतो. श्रोता त्याला साद देतो आणि निर्मात्याने सुरू केलेल्या खेळात तो जोडीदार होतो. यापेक्षा जास्त काही नाही आणि कमीही नाही. खेळात जोडीदार होण्याचे मान्य करण्याचे किंवा नाकारण्याचे स्वातंत्र्य श्रोत्याला असते पण त्यामुळे त्याला एखाद्या न्यायाधिकाऱ्याचा अधिकार आपोआपच मिळतो असे मात्र नाही.

१३८ न्यायनिर्णय करण्यामागे अधिकारांचे एक पाठबळ असते. ते केवळ मतांच्या हाती असत नाही. आणि माझ्या मते जनतेला पंचमंडळ नेमून तिच्याकडे कलाकृतीच्या मूल्यमापनाचे काम सोपविणे अतिशय गैर होय. कलाकृतीचे अंतिम भविष्य जनतेच्या हाती असते एवढे बस झाले.

एका अतिशय महत्त्वाच्या मुद्याकडे मी तुमचे लक्ष वेधू इच्छितो. अत्यंत जाणीवपूर्वक आणि चिकाटीने केलेल्या संगीतरचनेच्या कामात आवश्यक असणारे प्रयत्न एका बाजूस लक्षात घ्या आणि दुसऱ्या बाजूस तिच्यावरील—ती सादर झाल्यावर होणारी निर्णयक्रिया पहा. निर्णयक्रिया ही परिस्थितीमुळेच निदानपक्षी घाईची आणि तत्काळ सिद्ध झालेली असते. जी कृती जनतेपुढे ठेवली जाते— मग तिचे मूल्य कितीही असो— ती नेहमीच अभ्यास, विचार, गणित यांचे फलित असते. आणि यांचे आणि तत्काल—सिद्धीचे अगदी विरुद्ध नाते आहे. अशा परिस्थितीत रचना करणाऱ्याची कर्तव्ये आणि कृतीचा निर्णय करणाऱ्याचे हक्क यांच्यातील प्रमाणाचा अभाव ढळढळीत आहे.

१४० आपण पूर्वी म्हटले आहे की, श्रोत्याला एका दृष्टीने जोडीदार होण्यास सांगितले जाते. श्रोत्याची संगीताची माहिती आणि त्याचे शिक्षण पुरेसे व्यापक असावे हे त्याच्या जोडीदार

होण्यातले पूर्वगृहीत होय. यामुळे कलाकृतीचे मुख्य विशेष जसजसे समोर येतील तसतसे त्याला समजतील एवढेच नव्हे तर तिच्या उमलण्यातल्या बदलत्या अंगाचाही काही अंशी त्याला मागोवा घेता येईल.

या असाधारण भागीदारीत त्याला इतके चैतन्यपूर्ण सुख मिळते की, एका विशिष्ट प्रमाणात जी कृती तो एकत असतो तिचा संकल्प आणि सिद्धी घडविणाऱ्या मनाशी त्याची एकरूपता होते. निर्मात्याबरोबर आपली एकरूपता झाल्याचा त्याला भास होतो. “समजणे म्हणजे बरोबरीचे होणे” या राफायलच्या प्रसिद्ध उक्तीचा हा अर्थ होय.

१४१ शक्य त्या सर्व मार्गांनी संगीताचा प्रचार करणे ही गोष्ट चांगली आहे. परंतु काहीही आगाऊ तजवीज न करता त्याचा परदेशी प्रचार करणे, ते ऐकण्याची तयारी नसलेल्या सर्वसामान्य जनतेला ते अळेबळे देऊ करणे, यामुळे अतिशय भयंकर अशा संपृक्तीकरणाच्या तोंडी जनतेला दिल्यासारखे होते.

१४२ बुखतेह्यूदला ऐकण्यासाठी बाख शतयोजनेपायी गेला तो काळ आता संपला आहे. दिवस-रात्रीच्या कोणत्याही तासाला आज रेडिओ संगीत घरी पोचवितो. डायल फिरविण्यापलीकडे आता श्रोत्याला काहीही करावे लागत नाही. आता संगीतसंवेदनशक्ती काही अभ्यासाशिवाय मिळविता किंवा वाढविता येत नाही. इतर सर्व ठिकाणांप्रमाणेच संगीतातही निष्क्रीयतेमुळे मनःशक्तींना पंगूपण येते किंवा त्यांचा क्षय होतो. या पार्श्वभूमीवर संगीत म्हणजे मनाला चेतना देण्याऐवजी त्याला पंगू, परिणामशून्य करणारी औषधी ठरते. यामुळे संगीताचा अधिकाधिक प्रसार करून संगीत लोकांना आवडावे म्हणून हाती घेतलेल्या योजनांमुळे अनेकदा ज्यांच्यात संगीताबद्दलची आस्था निर्माण करावी, अभिरुची वाढवावी त्याच लोकांची संगीताची भूक घालवावी असे घडते.

•••

इगॉर स्ट्रॅविन्स्कीबरोबरची संभाषणे

“पित्याच्या राज्यात नाटक नाही, फक्त संवाद आहे आणि संवाद म्हणजे छुपे भाषण.”

—रॉडॉल्फ क्रॅसनेर

२९ संगीत रचना करणे आणि संगीत रचना यांविषयी

रॉ. क्रॅ.— सांगीतिक कल्पना; ती कल्पना आहे हे तुम्हाला केव्हा समजते?

इ. स्ट्रॅ.— माझ्या स्वभावातील काही तरी श्रुतिसंबद्ध आकाराच्या एखाद्या अंगाने समाधान पावले की. परंतु या कल्पनांचा जन्म व्हावयाच्या कितीतरी आधी स्वरांतरांना लयबद्ध करून मी कामाला सुरुवात करतो. शक्यतांचे संशोधन नेहमी पिआनोवर चालते. माझ्या स्वसंहती किंवा स्वरसंगीत यांची स्थापना झाल्यानंतर मी संगीतरचनेकडे वळतो. संगीतरचना म्हणजे नंतरचे प्रसरण आणि द्रव्याची बांधणी होय.

रॉ. क्रॅ.— कल्पनेच्या अगदी सुरुवातीपासूनच संगीतरचनेचा कोणता प्रकार सिद्ध होणार आहे याची तुम्हाला स्पष्ट कल्पना असते का? आणि ती कल्पना कोणत्या वाद्याचा वापर तिला साकार करील हे स्पष्ट असते का?

इ. स्ट्रॅ.— एकदा का मनात सांगीतिक कल्पना आली की, आपल्या संगीतरचनेतून कोणता प्रकार सिद्ध होईल ते आपल्याला जवळजवळ समजते असे मानू नका. नादाचे गुणवैशिष्ट्यही नेहमी समोर हाजीर असतेच असे नाही. परंतु ही सांगीतिक कल्पना जर केवळ स्वरसमूह असेल, एकाएकी मनात येणार स्वरबंध असेल तर पुष्कळवेळा नादाचे गुणवैशिष्ट्यही बरोबरच येते.

रॉ. क्रॅ.— तुम्ही म्हणता की, तुम्ही करते आहात विचारवंत, नाही; संगीतरचना हे काही संकल्पनात्मक विचाराचे खाते नाही; तुमचा स्वभाव संगीतरचना करण्याचा आहे आणि तुम्ही संगीतरचना स्वाभाविकपणे करता— इच्छाशक्ती किंवा विचार यांच्या क्रियांमुळे नाही. गेल्या पन्नास वर्षातील एक तृतीयांश दिवसातील प्रत्येक दिवशी काही तास काम करून सिद्ध केलेल्या ज्या संगीतरचनांची यादी समोर येते ती पाहता संगीतरचना तुमच्या बाबतीत स्वाभाविक, नैसर्गिक आहे ह्याला पुरावा मिळतो. पण या नैसर्गिकतेकडे वळावयाचे कसे?

३०

इ. स्ट्रॅ.— माझा सांगितिक विषय पक्का झाला की, त्याला कोणते सांगीतिक द्रव्य लागेल याचा मला सर्वसाधारण बोध होतो. मी या द्रव्याच्या शोधाला लागतो. स्वतःला गती मिळावी म्हणून कधी कधी जुने कलावंत वाजवायला घेतो तर कधी सरळ समोरच्या तात्पुरत्या स्वरावलीवर

लयीचे तत्कालस्फूर्त खंड बसविण्यास सुरुवात करतो— ही तात्पुरती स्वरावलीच शेवटी कायमही होऊ शकते. बांधणीचे द्रव्य मी अशा तऱ्हेने आकाराला आणतो.

रॉ. क्रं.— तुम्ही ज्या संगीताची निर्मिती करण्यासाठी काम करीत असता ते सिद्ध झाले की तुम्हाला त्याची नेहमी खात्री वाटते का? ते पूर्ण झाले की, तुम्हाला तत्काल समजते का? की जरा अधिक काळ त्याची कसोटी घ्यावी लागते?

इ. स्ट्रॅ.— मला सापडलेल्या संगीताची मला बहुधा ओळख पटते. परंतु जेव्हा मला त्याची खात्री नसते तेव्हा उत्तर मिळविणे पुढे ढकलण्यात आणि भविष्यकालावर त्यासाठी अवलंबून राहण्यात मला अस्वस्थपणा वाटतो. वर्तमानापासून सत्यस्थितीविषयी मिळणारी हमी मला भविष्यकाळ कधीच देत नाही.

रॉ. क्रं.— संगीतरचनेत शास्त्र कितपत आहे?

इ. स्ट्रॅ.— पश्चातदृष्टी. ते अस्तित्वात नाही. हे शास्त्र ज्यापासून काढले अशा संगीतरचना आहेत. किंवा हे जर खरे नसेल तर ह्या शास्त्राला फक्त बाय-प्रॉडक्ट अस्तित्त्व आहे आणि निर्मिती करणे किंवा त्याचे समर्थन करणे या दोन्ही बाबतीत ते निष्प्रभ आहे. तरीही संगीतरचनेत शास्त्राचे सखोल प्रतिभाज्ञान अनुस्यूत असते...

३२

रॉ. क्रं.— संगीतरचना करीत असता तुम्ही कधी कोणत्या तरी श्रोतृवृंदाचा विचार करता का? संवहनाची समस्या अशी एखादी गोष्ट आहे काय?

इ. स्ट्रॅ.— मी जेव्हा संगीतरचना करतो तेव्हा ती कृती काय आहे हे ओळखले जाऊ नये. ती समजू नये अशी मी कल्पनाच करू शकत नाही. मी संगीताची भाषा वापरतो, आणि मी आणि माझ्या समकालीनांनी संगीत जिथपर्यंत आणून ठेवले आहे तिथपर्यंत त्याचा ज्यांनी मागोवा घेतला आहे त्यांना माझ्या सांगीतिक व्याकरणातील माझे सांगीतिक विधान स्पष्ट होईल.

रॉ. क्रं.— ऑडन म्हणतो त्याप्रमाणे “संगीत म्हणजे कालसंबद्ध म्हणून जगण्याच्या आपल्या अनुभवाची भासमय प्रतिमा— ‘होत असणे’ आणि पुनरुद्भव या तिच्या दुहेरी अंगासह” असा तुम्ही संगीताचा विचार केला आहे काय?

३३

इ. स्ट्रॅ.— जर माझ्यासाठी “संगीत म्हणजे आपल्या कालसंबद्ध जीवनाच्या अनुभवाची प्रतिमा” असेल आणि ती प्रतिमा कितीही ताळा न पाहण्यासारखी असली तरी हे माझे म्हणणे माझ्या विचाराचा निष्कर्ष असते आणि म्हणून संगीतावर आधारलेले नसते. पण याप्रमाणे संगीताविषयी विचार करणे हा माझ्या दृष्टीने अगदी वेगळा व्यवसाय होय : खरे सांगायचे तर मला त्याच्याशी काहीच कर्तव्य नाही, माझे मन एक कृतिशील मन आहे. ऑडेनला ‘पाश्चिमात्य संगीत’ किंवा तो म्हणतो त्याप्रमाणे ‘इतिहास म्हणून संगीत’ अभिप्रेत आहे. आता जॅझ संगीतातील उत्स्फूर्तविष्कार म्हणजे कालप्रतिमेचे नाहीसे होणे होय. आणि मला जर संगीताचे ‘होत असणे’

आणि 'पुनरुद्भव' यांचा अर्थ समजला असेल तर हे अंग सिरीअल पद्धतीच्या संगीतात फारच लोप पावते. "कालसंबद्ध म्हणून जगण्याच्या अनुभवाची प्रतिमा" हे ऑडेनचे म्हणणे सुद्धा एक प्रतिमाच होय आणि ही संगीता'वर' आहे. पण कदाचित शुद्ध सांगीतिक अनुभवाला तिने अडथळा होत नसेल वा छेद जात नसेल. मला सगळ्यात धक्का बसतो तो बरेचसे लोक संगीताच्या 'खाली' विचार करतात. त्यांच्यासाठी दुसऱ्या कशाची तरी, उदा. निसर्गचित्रांची, आठवण करून देणारे काहीतरी म्हणजे संगीत असते. उदाहरणार्थ माझ्या 'अपोलो' या कृतीमुळे काहींना नेहमी ग्रीसची आठवण होते. परंतु आवाहकतेसाठी केलेल्या अगदी नेमक्या प्रयत्नातही अमक्यासारखे असणे वा अमक्याशी तुल्यशक्तिपूर्ण असणे म्हणजे काय असते? लिइस्टची काटेकोर आणि उत्कृष्ट, छोट्याखानी Nuges Gris ही कृती ऐकताना करडे ढग सांगीतिक कारण आणि कार्य असल्याची बतावणी कोण करू शकेल?

रॉ. क्रं.— संगीतरूपाची विरोध-विकासात्मक कल्पना मनात ठेवून तुम्ही काम करता का? या शब्दाला संगीतात अर्थ आहे का?

इ. स्ट्रॅ.— जिथपर्यंत विरोध-विकासाची कला म्हणजे शब्दकोशात दिलेल्या अर्थाप्रमाणे तर्कपूत चर्चा करण्याची कला असेल त्या मर्यादेपर्यंत दोन्ही प्रश्नांना माझे होकाराथी उत्तर आहे. संगीतरूप हा सांगीतिक द्रव्याच्या तर्कशुद्ध चर्चेचा निष्कर्ष होय.

रॉ. क्रं.— "कलावंताने समांतरत्वाने रचना हवी तर करावी पण त्याने समप्रमाणता टाळली पाहिजे", असे म्हणताना मी तुम्हाला बरेच वेळा ऐकलेले आहे. याचा अर्थ काय?

इ. स्ट्रॅ.— टोर्सेलो येथील 'लास्ट जजमेंट' ची भित्तिचित्रे चांगली आहेत उदाहरण म्हणून. त्याचा विषय आहे विभाजन-विभाजन आणि तेही दोन सारख्या अर्धांची सूचना देत करणे. पण खरे पाहता प्रत्येक अर्ध दुसऱ्याला पूरक असतो, दुसऱ्याच्या बरोबरीचा नव्हे वा त्याच्या आरशासारखाही नव्हे आणि विभाजनरेषाही मुळी अगदी सरळ नाही. एका बाजूला भोकांत वीजेच्या आकाराचे साप असलेल्या कवट्या आणि दुसऱ्या बाजूस इटर्नल लाइफ (—त्या पांढऱ्या आकृत्या—...)— यांचा तोल साधला जातो पण अगदी समतोल नव्हे. शिवाय आकार आणि प्रमाणे, गती आणि स्थिरता, छाया-प्रकाश यांचे दोन्ही बाजूस खूप बदल आहेत.

मॉट्रीअनचे 'ब्ल्यू फसाड' (कॉपोझिशन ९, १९१४) हे मला जे म्हणायचे आहे त्याला अधिक जवळचे उदाहरण होय. ज्याची समप्रमाणतेकडे प्रवृत्ती असते पण सूक्ष्म समांतरतेत परिणत होऊन जी समप्रमाणता टाळतात अशा तत्वांनी त्याची रचना रचली आहे. वास्तुशिल्पांत समप्रमाणतेची सूचना टाळता येईल की नाही; की, तिथे ती नैसर्गिक असते हे मला माहित नाही. पण वास्तुशिल्पाशी संबंधित विषय घेणारे आणि वास्तुशिल्पांतील नमुने उसने घेणारे अनेक चित्रकार याबाबतीत दोषी असतात. आणि ज्या कालखंडातील वास्तुशिल्पाने त्या कालखंडातील सौंदर्यसंबद्ध आदर्शवाद साकार केला आहे— म्हणजे जेव्हा वास्तुशिल्प म्हणजे समप्रमाणता असून समप्रमाणता म्हणजेच रूप असा गैरसमज होता— तेव्हां फक्त पट्टीच्या संगीतकारांनाच हा धोका टाळता आला.

रॉ. क्रं.— सांगीतिक रूप हे काही प्रमाणात गणिती असते असे तुम्हाला वाटते काय?

इ. स्ट्रॅ.— ते काही झाले तरी साहित्यापेक्षा गणिताला अधिक जवळचे आहे. अगदी गणिताला नसेल कदाचित पण गणिती विचारपद्धती किंवा गणिती संबंध या सारख्यांना निश्चितपणे अधिक जवळचे आहे. (सांगीतिक रूपाची साहित्यिक वर्णने किती वाटचुकवी आहेत). रचनाकार समीकरणांत किंवा आंकड्यांच्या तक्त्यांत विचार करतात असे मला म्हणायचे नाही किंवा या गोष्टी संगीताचे प्रतीकीकरण अधिक क्षमतेने करतात असेही नाही. परंतु रचनाकार ज्या तऱ्हेने विचार करतात— ज्या तऱ्हेने मी विचार करतो ती तऱ्हा गणिती विचारपद्धतीपेक्षा फारशी वेगळी नसते असे मला वाटते. या दोन पद्धतींतील साम्य मला माझ्या विद्यार्थीदशेतच जाणवले होते; आणि सहज म्हणून सांगायला हरकत नाही— शाळेत मला सगळ्यात अधिक गोडी वाटलेला विषय गणित हा होता. सांगीतिक रूप हे गणिती असते कारण ते आदर्शरूप असते आणि ओर्तेगा उ गासेट म्हणतो त्याप्रमाणे रूप हे “स्मृतीची प्रतिमा किंवा आपली स्वतःची रचना” असले तरी ते नेहमीच आदर्श असते. परंतु ते जरी गणिती असले तरी रचनाकाराने मात्र गणिती सूत्रे शोधता कामा नये.

रॉ. क्रं.— तुम्ही बरेच वेळा म्हणता की, रचना करणे म्हणजे एखादी समस्या सोडविणे होय. यापेक्षा अधिक काही त्यात नसते काय?

इ. स्ट्रॅ.— सौरा म्हणाला, “मी जे करतो त्यात काव्य पाहून काही टीकाकारांनी माझा सन्मान केला आहे. परंतु दुसरा कोणताही विचार मनात नसता मी फक्त माझ्या पद्धतीने चित्र काढतो.”

रॉ. क्रं.— ...स्वराच्या आकाराचा (कालावधीच्या) एकंदर संगीताच्या स्वररूपाशी संबंध आहे असे तुम्हाला वाटते काय?

इ. स्ट्रॅ.— ...लहान किंवा मोठ्या कालावधीच्या स्वरमूल्यानुसार सावकाश किंवा द्रुतगतीचे संगीत आम्ही रचतो. येवढेच माझे स्पष्टीकरण आहे.

एका संगीताचा रचनाकार म्हणून विशिष्ट प्रकारचे संगीत, संगीताची एक विशिष्ट गती यांचा मी विशिष्ट प्रकारच्या स्वराच्या एकबीजाबरोबर साहचर्यसंबंध मानतो. हे एकबीज आणि त्याची गती माझ्या कल्पनेत स्वरांतराबरोबरच अवतरत असल्याने निवड करण्याचा किंवा ‘भाषांतर’ करण्याचा प्रश्नत उद्भवत नाही.

माझी कृती लहान किंवा मोठ्या कालावधीच्या स्वर-एकबीजात भाषांतरित करून घेतल्यास त्यामुळे ऐकण्यात मला फरक जाणवेल की नाही हे सांगणे कठीण आहे. तरीही असे भाषांतरित संगीत मी पाहू शकणार नाही हे मला माहित आहे कारण मुळात स्वर ज्या आकाराचे लिहिले तो आकार मुळातील कल्पनेचा असतो. (अर्थात आपल्या भिन्न दृष्टिकोणामुळे संगीताचा प्रयोग करणारा संगीतलेखनाचा संपूर्ण प्रश्नच मुळी निवड करण्याचा प्रश्न मानील. पण हे चूक आहे.).

माझ्या संगीताचे स्वरूप आणि स्वरगटाच्या स्पंदनाची तन्हा यांच्यामधील नात्यावर माझा विश्वास आहे, आणि याचे प्रात्यक्षित करून दाखविता येत नसले तरी मला त्याची फिकीर नाही. संगीतरचनाकाराच्या बाजूने त्याचे प्रात्यक्षिक देता येते कारण मी त्या तऱ्हेने विचार करतो.

३८ **राँ. क्रँ.**— वृत्ते. वृत्ते बदलल्यामुळे जो परिणाम साधता येतो तोच आघात बदलल्याने साधता येईल काय? स्तंभ-रेषा म्हणजे काय?

इ. स्ट्रँ.— पहिल्या प्रश्नास माझे उत्तर असे की होय. एका विशिष्ट मर्यादेपर्यंत ते शक्य आहे आणि ही मर्यादा म्हणजे संगीतातील ठोस नियमिततेचा अंश. स्तंभरेषा म्हणजे निव्वळ आघातापेक्षा बरेच काही तरी अधिक होय आणि केवळ आघाताच्या सहाय्याने तिचा आभास निर्माण करता येणार नाही— निदान माझ्या संगीतात.

राँ. क्रँ.— तुमच्या संगीतात संगीताचे स्वत्व सुरावटीच्या, लयदारीच्या आणि इतर मार्गांनी प्रस्थापित होते. आणि विशेषतः आधारस्वराकर्षणाने. स्वरावर आधारलेले हे ओळख पटविणे तुम्ही कधी सोडाल असे तुम्हाला वाटते काय?

तंत्र

इ. स्ट्रँ.— शक्य आहे. आधारस्वराकडे न येताही आपण सुरुवात केली त्याच जागेकडे आल्याची भावना निर्माण करू शकतो : सांगीतिक यमक हे सुद्धा काव्यगत यमकाने जे साधते तेच साधू शकते. परंतु कोणत्यातरी प्रकाराने स्वत्व सिद्ध केल्याशिवाय रूपाचे अस्तित्व शक्य नाही.

राँ. क्रँ.— ...पठणाला साथ म्हणून संगीताचा उपयोग करण्याबद्दल आता तुमचे काय मत आहे? (पर्सफोनप्रमाणे).

इ. स्ट्रँ.— विचारू नका. पापे पुसून टाकता येत नाहीत. त्याबद्दल फक्त क्षमा करता येते.

४० **राँ. क्रँ.**— तंत्र म्हणजे काय?

४१ **इ. स्ट्रँ.**— संपूर्ण माणूस. त्याचा उपयोग कसा करावा हे आपण शिकतो पण आपण ते मिळवू शकत नाही— किंवा आपण ते मिळविण्याची क्षमता घेऊनच जन्माला आलेलो असतो असे म्हणेन. हृदयाच्या विरुद्ध तंत्र असा अर्थ सध्या त्याला प्राप्त झाला आहे. पण 'हृदय' हे सुद्धा अर्थातच तंत्रातच जमा होते. माझा मित्र युजीन बेरमन याने कागदावर टाकलेला एक ठिपका मी बेरमन ठिपका म्हणून लगेच ओळखतो. मी काय ओळखतो— शैली की तंत्र? संपूर्ण मानवाची तीच सही असे त्यांचे स्वरूप असते काय? 'रोमन प्रोमेनेडस्' मध्ये स्टॅन्डाल म्हणतो, "शैली म्हणजे तीच गोष्ट सांगण्याची प्रत्येकाची तन्हा". परंतु कोणताही माणूस तीच गोष्ट सांगत नाही हे उघड आहे कारण कसे सांगते हेही काय सांगतो तेच असते. काही तरी मौलिक सांगण्याची शैली वा तंत्र काही

अनुभवाच्या आधी अस्तित्वात नसते— त्याची निर्मिती त्या मौलिक सांगण्यामुळेच होत असते. काही काही वेळा आम्ही रचनाकाराविषयी असे म्हणतो की, त्याच्याजवळ तंत्र नाही. उदाहरणार्थ शूमानजवळ पुरेसे वृंदरचनेचे तंत्र नव्हते असे आपण म्हणतो. परंतु अधिक तंत्र जवळ असल्याने रचनाकार बदलेल असे आपण म्हणत नाही. विचार म्हणजे एक गोष्ट व तंत्र-म्हणजे विचार संक्रमित करण्याची वा आविष्कृत करण्याची, विकसित करण्याची क्षमता-म्हणजे दुसरी गोष्ट असे नसते. बाखचे तंत्र असे आपण म्हणू शकत नाही (निदान मी तसे म्हणत नाही) आणि तरीही इतरांपेक्षा ते बाखजवळ अधिक होते. बाखचा सांगीतिक आशय आणि त्याचे घडविणे हे वेगळे समजण्याची कल्पना करण्याचा प्रयत्न केला की, आपण बाहेरून देऊ केलेले अर्थ हास्यास्पद होतात. तंत्र हे शिकविता येण्यासारखे शास्त्र नाही, ती विद्वता नव्हे, पांडित्य नव्हे, किंवा एखादी गोष्ट कशी करावयाची याचे ज्ञानही नव्हे. तंत्र म्हणजे सृजन होय आणि म्हणून ते दर वेळेस नवीन असते. अर्थातच या शब्दाचे दुसरे न्याय्य उपयोग आहेत. उदाहरणार्थ चित्रकारांची जलरंग आणि गुआश-रंग यांची तंत्रे असतात, आणि तंत्रवैज्ञानिक अर्थही असतात; आपल्याजवळ पूल बांधण्याची तंत्रे असतात आणि संस्कृतीसाठी म्हणूनही तंत्रे असतात. या अर्थाने एखादा रचनेच्या तंत्राविषयी बोलू शकेल— अभ्यास म्हणून फुग लिहिण्याविषयी. पण माझ्या अर्थाने मौलिक रचना करणाराचे एकच आणि खास त्याचेच असे तंत्र असते. नव्या रचनाकाराच्या 'तांत्रिक प्रभुत्वा' विषयी ऐकले की, मला नेहमीच त्याच्या विषयी आस्था वाटते (जरी टीकाकार या संज्ञाचा उपयोग "पण त्याच्याजवळ अधिक महत्त्वाची गोष्ट नाही" अशा अर्थाने करतात.) तांत्रिक प्रभुत्व कशाचे तरी असते आणि ते काही तरी असते. आणि ज्याअर्धी दुसरे काहीहि मान्य केले नसते तेव्हाही आपण तंत्र मान्य करतो— गुणवत्तेचा हाच असा एक आविष्कार मला माहित आहे— त्याअर्थी एका विशिष्ट मर्यादेपर्यंत गुणवत्ता आणि तंत्र ह्या गोष्टी सारख्याच असल्या पाहिजेत. आजकाल सर्व कला— आणि विशेषतः संगीत—तंत्राचे परीक्षण करण्यात गढल्या आहेत. माझ्या मते अशी परीक्षा कलेच्या स्वरूपासंबंधीच असली पाहिजे—कधी न संपणारी आणि दर वेळेस नवीन असणारी परीक्षा. नाही तर तीत काही अर्थच नाही.

४२

राँ. क्रँ.— तुमच्या संगीतात पुनरावृत्तीचे—ओस्टीनॅटोचे—तत्त्व आढळते. ओस्टीनॅटोचे कार्य काय?

इ. स्ट्रँ.— ते स्थितिशील म्हणजे विकास-विरोधी असते आणि आपल्याला कधी कधी विकासाचा विरोधही लागतो.

वाद्यवृंदरचना

राँ. क्रँ.— चांगली वाद्यवृंदरचना म्हणजे काय?

इ. स्ट्रँ.— ज्या वाद्यवृंदरचनेची तुम्हाला जाणीव होत नाही ती. हा शब्द म्हणजे एक झिलई आहे. एखादा संगीतरचना करतो आणि मग त्याची वाद्यवृंदरचना करतो असे या शब्दाचे ढोंग असते. एका अर्थाने ते खरे असते. पियानोसाठी संगीत लिहून मग त्याचे वाद्यवृंदासाठी 'भाषांतर' करणारे संगीत रचनाकाराच एका अर्थाने वाद्यवृंदरचनाकार असतात. आणि रचनाकारांनी पियानोवर वाजवलेल्या भागांसाठी कोणती वाद्ये चांगली हा प्रश्न मला किती वेळा विचारला गेला

अनुक्रमणिका

हे लक्षात घेता कदाचित बरेच रचनाकार ह्या पद्धतीचे अवलंबन करीत असतील. हे रचनाकार— आपल्याला माहित आहे— खरे पिआनो-संगीतच पिआनोवर वाजवितात, आणि वाद्यवृंदरचना करण्यास हेच फार मुश्किल असते.

४५ **रॉ. क्रॅ.**— तुम्ही नवीन वाद्यांनी आकर्षिले जाता काय? इलेक्ट्रिक, पौर्वात्य, चमत्कारपूर्ण, जॅझ इ.?

४६ **इ. स्ट्रॅ.**— ...नवीन (मला नवीन असणाऱ्या) वाद्यांत मला नेहमीच आस्था वाटते, त्यांच्याविषयी आकर्षण वाटते. परंतु अगदी आजपर्यंत कल्पक रचनाकारांना जुन्या वाद्यांत ज्या नवीन शक्यता शोधणे शक्य झाले आहे त्यामुळेच मला अधिक वेळा कौतुक वाटत आले आहे.....

...याप्रमाणे एक जुने वाद्य, पिआनो मला ओन्द मर्तिनोत (Ondes Martinot) पेक्षा अधिक आस्थाजनक वाटते. अर्थात या विधानामुळे मी वाद्यवृंदरचना म्हणजे सांगीतिक विचारापेक्षा वेगळा भाग मानतो असा भास होण्याचा धोका आहे.

४८ **भाषांतर**

रॉ. क्रॅ.— कोणत्याही संगीतरचनाकाराचा, संगीतसंहिता भाषांतरित स्वरूपात गाईल्या जाण्याच्या प्रश्नाशी अधिक संबंध आलेला नाही. याविषयी तुम्ही थोडेसे सांगाल काय?

इ. स्ट्रॅ.— संहिता आणि संगीतालेख भाषांतरित व्हावेत, कथानक रचनेचा सारांश इ. आगाऊ वाटले जावेत, कल्पनाशक्तीला आवाहन होऊ द्या, परंतु विशिष्ट ठिकाणी, विशिष्ट संगीतासाठी ज्यांची रचना केली गेली आहे त्या शब्दांचे ध्वनी व आघात बदलू नका. ... भाषांतराने वृत्तीचे स्वरूप बदलते आणि त्याची सांस्कृतिक एकसंधता नष्ट होते. मूळची कृती जर पद्यात्मक असेल— विशेषतः आंतरिक यमकांनी समृद्ध असलेल्या भाषेतील पद्यात असेल तर तिचे फार ढोबळ मानाने फक्त रूपांतर करता येते— भाषांतर नव्हे... रूपांतरात सांस्कृतिक घटनास्थळांचेही भाषांतर होते आणि याचा परिणाम ज्याला मी सांस्कृतिक एकसंधतेचा नाश म्हणतो तो होतो....

भाषांतरामुळे संहिता आणि संगीत यांचा कसा नाश होतो याचे उदाहरण 'रेनार्ड' या माझ्या कृतीतील शेवटच्या भागात आढळते. मी ज्याचा उल्लेख करत आहे तो भाग—मी, त्याला 'प्रीबोटस्की' म्हणतो (अर्थहीन अक्षरांचे गाणे, काही काही वेळा यातला काही भाग बोलला जातो)— त्या भागाचे रुसी भाषेला निसर्गतः असणारी गती आणि आघातयुक्तता यांना राबविले आहे. प्रत्येक भाषेला एक खास अशी स्वतःची गती असते आणि त्यामुळे काही अंशी संगीताची गती आणि स्वरूप निश्चित होते. या भागाचे कोणतेही भाषांतर मी सांगीतिक दृष्ट्या रुसी भाषेला जसे राबविले आहे त्याची बरोबरी करू शकणार नाही.

५०

संगीतकृतींना त्यांच्या मूळच्या भाषांत सादर करणे हे संपन्न संस्कृतीचे चिन्ह होय आणि संगीतदृष्ट्या बोलावयाचे तर बाबेल हे एक वरदान आहे.

आजच्या संगीतासंबंधी

१२०

रॉ. क्रं.— समीक्षक, नालायक, अक्षम असतात असे तुम्ही म्हणता तेव्हा तुमचा अर्थ काय असतो?

इ. स्ट्रॅ.— मला असे म्हणावयाचे आहे की, एखाद्याचे व्याकरण समजून घेण्याची सामग्रीही त्यांच्याजवळ नसते. संगीतातील वाक्यांश कसा घडविला जातो हे त्यांना दिसत नाही, संगीत कसे लिहिले जाते हे त्यांना जाणता येत नाही, समकालीन सांगीतिक भाषेच्या तंत्रातही ते असमर्थच असतात. जनतेची दिशाभूल करून समीक्षक आकलनात दिरंगाई निर्माण करतात. समीक्षकांमुळे काही मौलिक गोष्टी फार उशिरा आल्या. आणि नवीन संगीताच्या पहिल्या प्रयोगाच्या कितीतरी समीक्षणात आपण समीक्षकाने केलेली प्रयोगाची टीका किंवा स्तुति (बहुधा स्तुतीच) वाचतो. आता प्रयोग हा कशाचा तरी असतो, ते काही अधांतरी अस्तित्वात नसतात— त्यांना ज्या संगीताचा प्रयोग करावयाचा आहे त्या व्यतिरिक्त अस्तित्त्व नसते. ज्या संगीतकृतींचे समीक्षकाला ज्ञान नाही त्या संगीताचा प्रयोग चांगला किंवा वाईट झाला हे समीक्षकाला समजणे शक्य कसे आहे?

रॉ. क्रं.— “प्रतिभा”. तुम्हाला याने काय बोध होतो?

इ. स्ट्रॅ.— काटेकोरपणे बोलावयाचे तर ती एक करुणाजनक संज्ञा आहे; किंवा बुद्धिनिष्ठ विरोध करावा अशी ज्यांची पात्रता नसते त्यांनी वाङ्मयात वापरलेली एक प्रचारकी संज्ञा आहे. मला या संज्ञेची अक्षरशः घृणा येते आणि वर्णनपर कृतीत ती आली की मला वेदना होतात.

रॉ. क्रं.— “प्रामाणिकता” म्हणजे तुमच्या मते काय?

इ. स्ट्रॅ.— ती एक अपरिहार्य गोष्ट आहे. पण त्याचप्रमाणे तिने कशाचीच हमी मिळत नाही. तसे पाहिले तर बहुतेक कलावंत प्रामाणिक असतात आणि बहुतेक कला वाईट असते. अर्थात काही अप्रामाणिक कृती (प्रामाणिकपणे अप्रामाणिक) चांगल्या असतात. आपण बरोबर आहोत ही खात्री जितकी धोक्याची आहे तेवढे आपण प्रामाणिक असल्याचा विश्वास काही धोक्याचा नाही. आपण बरोबर आहोत असे सगळ्यांनाच वाटते; पण आपल्याला वीस वर्षांपूर्वीही असेच वाटत होते आणि आज आपल्याला कळत आहे की, आपण तेव्हा काही नेहमीच बरोबर नव्हतो.

१२१ स्वरसंगती, स्वरसंहती, लय

रॉ. क्रं.— स्वरसंगतीद्वारा शोध लागण्याचा कालखंड आता संपला आहे, संशोधन आणि राबविणे या दोन्हीबाबतीत आता स्वरसंगतीचा मार्ग बंद आहे असे तुम्ही अनेक वेळा म्हटले आहे. तुम्ही ह्याचे स्पष्टीकरण द्याल का?

इ. स्ट्रॅ.— स्वरावली आणि त्यांचे परस्परसंबंध यांविषयीचे तत्त्व म्हणून स्वरसंगतीला छोटा पण चमकदार इतिहास आहे.... स्वरसंगतीचे नावीन्य आता संपले आहे.... संगीताबद्दलचा अगदी वेगळा दृष्टिकोण आजच्या कानाला आवश्यक आहे. आपल्या अलीकडच्या पिढीपेक्षा आपल्याला अधिक दूरची पिढी जवळची वाटते हे एक निसर्गाचे वैशिष्ट्य आहे. आणि म्हणून स्वरसंगती युगाच्या आधीच्या संगीताकडे आजच्या पिढीची आस्था वळली आहे. लय, लयीचा अनेक पदरीपणा, स्वरसंहती किंवा स्वरांमधील अंतरावर आधारलेली रचना ह्या संगीतरचनातत्वांचे आज संशोधन व्हायला हवे. मी जेव्हा “मी स्वरसंगतिपद्धतीने रचना करतो” असे म्हणतो तेव्हा मी ही संज्ञा एका विशेष अर्थाने वापरीत असतो आणि याचे स्वरावलींच्या संबंधाशी काही नाते नसते.

रॉ. क्रॅ.— १९२२ मध्ये बुसोनीने स्वरसंहतीची व्याख्या करण्याचा प्रसिद्ध प्रयत्न केला. हा प्रयत्न म्हणजे स्वरधुनीवर (स्वरसंहतीवर) आधारलेल्या रचना करणाऱ्या आजच्या संगीत रचनाकारांबद्दलची बरीचशी नेमकी भविष्यवाणी नव्हे काय? तो म्हणाला, “स्वरसंहती म्हणजे वारंवार उतरणारी व चढणारी आणि लयीने गती मिळणारी आणि पोटविभाग होणारी स्वरांतरे; या स्वरसंहतीतच एक सुप्त स्वरसंवाद आणि भावावस्थेचे दर्शन असते; आविष्कार या दृष्टीने पाहता तिचे अस्तित्व शब्दनिरपेक्ष असू शकते आणि ते तसे असते. तसेच ‘रूप या दृष्टीने पाहता सहावतारी भागांच्या शिवायही तिचे अस्तित्व असू शकते व असते. तिच्या प्रयोगात उच्चनीचतेची पातळी आणि वाद्य यांच्या निवडीमुळे तिच्या गाभ्यात काहीही फरक नाही.”

इ. स्ट्रॅ.— शेवटचे दोन मुद्दे हे बुसोनीच्या मुद्द्यातले सर्वात लक्षणीय मुद्दे होत. माझ्या मते, स्वराची प्रत्यक्ष उच्चनीचता ही केवळ अर्थाने महत्त्वाची नाही ही कल्पना आता, स्वरांमधील अंतरामुळे स्वराच्या उच्चनीचतेला महत्त्व येते, या कल्पनेने बाजूला सारली गेली आहे. आज संगीतरचनाकार स्वरांचा विचार सुटेपणे करीत नसून एका मालिकेतील टप्प्यांमधील अंतराच्या संदर्भात, त्यांच्या गतिशीलतेसह, सप्तकासह आणि विशिष्ट ध्वनिगुणांसह करीत असतात. आपापल्या मालिकांशिवाय स्वर म्हणजे काहीच नसतात, पण त्यांच्या मालिकेत त्यांचा पुनरुद्भव, त्यांची उच्चनीचता, त्यांचे ध्वनिगुणवैशिष्ट्य आणि लयसंबद्ध बंध यामुळे त्यांचे रूप निश्चित होते. हे सर्व रूपच मालिकानिष्ठ असते— रचनेतली काही वा सर्व तत्त्वे नव्हेत. व्यक्तिमत स्वर हा आपल्या समूहाचा वा व्यवस्थेचा एक भाग म्हणूनच रूपनिश्चिती करतो.

इलेक्ट्रॉनिक संगीत^{१२}

रॉ. क्रॅ.— इलेक्ट्रॉनिक संगीताविषयी तुम्हाला काही म्हणावयाचे आहे काय?

इ. स्ट्रॅ.— मला असे वाटते की, ‘मॅटर’ (matiere) फार मर्यादित आहे. अधिक नेमकेपणे बोलावयाचे तर, इलेक्ट्रॉनिक संगीताची जी उदाहरणे मी ऐकली आहेत त्यात संगीत रचनाकारांनी फार मर्यादित ‘मॅटर’ (matiere) च नजरेस आणला आहे. हे फार आश्चर्याचे आहे. कारण आपल्याला माहित असल्याप्रमाणे त्याच्या शक्यता असंख्य आहेत. आणखी एक टीका मला

करावयाची ती अशी की, या संगीताच्या अगदी लहानात लहान तुकड्यांना सुद्धा शेवट नाहीच आणि त्या तुकड्यातही पुन्हा कालावर नियंत्रण नाही असे वाटते.

१२५ त्यामुळे प्रत्यक्ष असणाऱ्या किंवा भास होणाऱ्या पुनरावतीचे प्रमाण फार आहे. म्युझिक क्रॉक्रीटच्या^{१३} कर्त्याप्रमाणे अर्थपूर्ण आवाजांचा उपयोग चालू ठेवण्यात माझ्या मते इलेक्ट्रॉनिक म्युझिकचे रचनाकार चूक करीत आहेत..... अर्थात 'आवाज' ही संगीत असू शकतात, पण ते अर्थपूर्ण असता कामा नयेत. स्वतः संगीत कोणताच अर्थ सूचित करत नाही.

इ. स्ट्रॅ.— माझ्यापुरते बोलावयाचे तर संगीताचा प्रयोग करणाऱ्यांना मी फार थोडा वाव देण्याच्या बाजूने आहे. माझ्या कृतीचे अर्थ किंवा काही भाग वाजविण्याचे स्वातंत्र्य मी त्यांना देणार नाही.

जॅझ

१२८ **रॉ. क्रॅ.**— जॅझविषयी तुम्हाला काय वाटते?

१२९ **इ. स्ट्रॅ.**— जॅझ म्हणजे एक वेगळेच कुल आहे. एक अगदी वेगळे संगीत बांधणे आहे. रचना केलेल्या संगीताशी त्याचे काहीच नाते नसते आणि जेव्हा समकालीन संगीताचा ते आपल्यावर प्रभाव पडू देऊ पहाते तेव्हा ते चांगले जॅझ संगीत नसते. तत्कालस्फूर्त रचनेचे असे खास कालिक जग असते. आणि जरा ढगळपणे मर्यादित केलेल्या कालातच तत्कालस्फूर्त संगीत शक्य असल्याने हे कालिक जग आवश्यकतेने सैल आणि मोठे असते. आधी त्याची भूमिका तयार करावी लागते आणि त्यात गरमागरमपणाही लागतो. आघातवाद्ये आणि खालच्या सुराची.... वाद्ये ही उष्णता पुरविणारी मध्यवर्ती केंद्रे होते. त्यांनी उष्णतामान 'शीतल' ठेवावयाचे असते, शीतल नव्हे. हे म्हणजे (अर्थातच) काहीच न साधणाऱ्या हस्तमैथुनासारखे असते, पण त्यामुळे कलेला आवश्यक त्या कृत्रिम 'संभवा' चा लाभ होतो. इथे आस्था वाटण्याचे केंद्र हे वाद्यावरची तयारी आणि वाद्यसंबद्ध व्यक्तिमत्व यांत असते; स्वरधून किंवा स्वरसंगती यांत नसते. आणि लयीत तर मुळीच नसते. लयसंबद्ध प्रमाण किंवा त्यापासूनचे स्वातंत्र्य नसल्यामुळे त्यात लय नसते. लयीऐवजी तिथे मात्रेचा आघात असतो. वाद्यवादक संगीत चालू ठेवण्यासाठी आणि मात्रेच्या कोणत्या बाजूस आपण आहोत हे माहीत व्हावे म्हणून सारा वेळ आघात करीत असतात. कल्पना वाद्यगत असतात किंवा त्यानंतर, वाद्यांपासून येत असल्याने कल्पनाच नसतात.

संगीताचा प्रयोग

रॉ. क्रॅ.— चांगली संगीतरचना एकाच गतीत वाजविता येते या शोनबर्गच्या गृहीत विधानाशी तुम्ही सहमत आहात का?

इ. स्ट्रॅ.— प्रत्येक संगीतरचनेची स्वतःची अशी एक अनन्यसाधारण गती (स्पंद) असणे हे आवश्यक आहे. ज्या संगीतरचनेचा अर्थ लावण्यात संगीताचा प्रयोग करणाऱ्यांना व्यक्तिगत

अनुक्रमणिका

आस्था असते. किंवा ज्याचा ज्या संगीतरचनेशी नीटसा परिचय नसतो अशांकडून गतीतील विविधता येत....

रॉ. क्रं.— चुकीचा प्रयोग केल्यामुळे अभिजात संगीताचा खून करणे सौंदर्यवादी (रोमॅटिक) संगीताचा खून करण्यापेक्षा अवघड आहे असे तुम्हाला वाटते काय?

इ. स्ट्रॅ.— या वर्गीकरणाने तुम्हाला काय अभिप्रेत आहे आणि प्रयोग कितपत चुकीचा झाला यावरच अर्थात हे अवलंबून आहे.... माझी 'अॅगॉन' ही कृती आणि बर्गची 'कामेरकॉन्झर्ट' ह्या दोन कृती मला वाटते अभिजात आणि सौंदर्यवादी या वर्गीकरणासाठी ज्या वैशिष्ट्यांचा उपयोग करतो त्याच वैशिष्ट्याने वेगळ्या पडतात.

'कामेरकॉन्झर्ट' हे भावस्थितीवर किंवा अर्थ लावण्यावर पुष्कळच अवलंबून आहे. सर्व कृतीवर जर भावस्थितीचा पगडा नसेल तर विभागांचे संबंध जुळत नाहीत, रूप सिद्ध होत नाही, तपशील भरला जात नाही आणि जे सांगावयाचे असते ते सांगण्यास संगीत असमर्थ ठरते— कारण स्वरांतून जो सांगीतिक संदेश द्यावयाचा असतो त्यापलीकडे काहीतरी संगीताला सांगावयाचे असते असे सौंदर्यवादी कृती गृहीत धरतात. सौंदर्यवादी कृतींना नेहमी परिपूर्ण प्रयोगाची गरज असते. कसोशीचा किंवा नेमका असा परिपूर्णचा अर्थ नसून स्फूर्तिपूर्ण असा असतो. सौंदर्यवादी कृतीत गतीचा कमीजास्तपणा बऱ्याच प्रमाणात शक्य असतो (बर्गच्या कृतीत मेट्रोनमचे ठोकेही 'सर्का' (ठोकळमानाने) असे वर्णन केले जातात आणि प्रयोगाची वेळ पुष्कळ वेळा दहा मिनीटांपर्यंत बदलते). इतरही काही स्वातंत्र्ये घेतली जातात. आणि "स्वातंत्र्य" हेच मुळी सौंदर्यवादी कृतीच्या प्रयोगकर्त्याने संक्रांत करावयाचे असते.

संगीत-संचालकांच्या करीअर्स बहुतांशी सौंदर्यवादी संगीतामुळे बनल्या आहेत हे लक्षात घेणे मोठे मनोवेधक आहे. अभिजात संगीत संगीत-संचालकाला गाळून टाकते; त्यात आपल्याला संगीत-संचालक आठवत नाही; त्याचा व्यवसाय म्हणूनच त्याचा आपण तिथे विचार करतो— भाष्य करण्याच्या, अर्थ लावण्याच्या त्याच्या शक्तीमुळे नाही— मी माझ्या संगीताविषयी बोलतो आहे.

परंतु ह्याच्या उलट केलेले सगळे दुसऱ्या वर्गातल्या संगीताला लागू पडते काय? कदाचित अंशाचा फरक महत्वाचा असला तरी प्रत्येक वर्गाची काही वैशिष्ट्ये काही ठिकाणी दोन्ही वर्गांना लागू पडतात. उदाहरणार्थ स्वातंत्र्य आणि भावस्थिती संक्रांत न करता आल्याने एखाद्या संचालकाने माझ्या संगीताचा प्रयोग बिघडविला तर या गोष्टी सर्वांशाने दुसऱ्या तऱ्हेच्या संगीतास लागू होतात असे त्याने मला सांगू नये.

१३२

रॉ. क्रं.— तुमच्या संगीताचा प्रयोग करण्यातल्या मुख्य समस्या कोणत्या असे तुम्हाला वाटते?

इ. स्ट्रॅ.— गती ही पहिली समस्या होय. चुकीची किंवा संदिग्ध गती सोडून बाकी सर्वास माझी कृती पुरून उरते. (तुमच्या प्रश्नाची आधीच अपेक्षा करून सांगावयाचे तर 'होय',

मेट्रोमप्रमाणे चूक असूनही योग्य धर्माची गती असू शकते. अर्थातच मेट्रोमपासून ती काही फार लांबची असू शकत नाही.) आणि हे काही फक्त माझ्या संगीताबाबत नव्हे. बाखच्या काँचेर्टोच्या प्रयोगामधील वाद्ये, त्यातले अलंकरण किंवा ट्रिल्स बरोबर असूनही जर त्याची गती हास्यास्पद असेल तर काय उपयोग आहे? मी अनेकदा म्हटले आहे की माझे संगीत वाचनासाठी, अंमलबजावणीसाठी असते, अर्थ लावण्यासाठी नसते. मी अजूनही तसेच म्हणून कारण अजूनही ज्याचा अर्थ लावावा लागेल असे काही त्यात मला दिसत नाही (मी विनयाने नव्हे तर उद्धटपणे असे म्हणू इच्छितो). परंतु तुम्ही हरकत घ्याल की माझ्या संगीतातील शैलीविषयक प्रश्नांना काही संगीतलेखनात निर्याणक उत्तरे दाखविलेली नाहीत आणि म्हणून शैलीबाबत अर्थ लावायला हवा. हे खरे आहे आणि म्हणून माझ्या ध्वनिमुद्रिका ह्या माझ्या छापील संगीताला अनिवार्य पूरक होत, असे मी मानतो. परंतु माझे टीकाकार या तऱ्हेचा अर्थ लावण्याचा निर्देश करीत नसतात. 'सिंफनी इन थ्री मुव्हमेंटस्' या माझ्या कृतीच्या पहिल्या मुव्हमेंटच्या शेवटी ढाल्या क्लॅरिनेटच्या स्वरांच्या पुनरावृत्तीस हास्य म्हणता येईल काय हे त्यांना हवे आहे. त्याचा 'हास्य' असाच अर्थ माझ्या मनात आहे असे गृहीत धरू. पण यामुळे या कृतीचा प्रयोग करणाऱ्यास काय फरक पडतो? स्वर तरीही अनाकलनीयच राहतात. ते प्रतीके नसतात, चिन्हे असतात.

माझ्या संगीतातील शैलीसंबद्ध प्रयोगसमस्या म्हणजे स्पष्टोच्चार व लयबद्ध भाषेच्या होत. सूक्ष्मार्थभेद यावर अवलंबून असतो. स्पष्टोच्चार म्हणजे मुख्यतः वेगळे करणे होय. डब्ल्यू. बी. येटस्ने आपल्या कवितेच्या ज्या तीन ध्वनिमुद्रिका दिल्या आहेत त्यांच्याखेरीज दुसरे उदाहरण मला याबाबतीत वाचकांना देता येत नाही. यटस् प्रत्येक ओळीच्या शेवटी थांबतो, प्रत्येक शब्दावर आणि शब्दांच्या मध्येही तो नेमका वेळ थांबतो— काव्यगत छंदाबाबत जशी त्याची तपासणी करावी त्याच सहजतेने त्याच्या कवितांचे संगीताला लयीच्या दृष्टीने संगीतलेखन करता येईल.

१३४ शैलीची पूर्ण वा टिकाऊ अशी कल्पना केवळ संगीतलेखनाने देता येईल असे मला वाटत नाही. प्रयोगकर्त्यालाच त्यातली काही तत्त्वे संक्रांत करावी लागतात..... ईश्वर त्याच्यावर कृपा करो.

तरुण पिढी

१३८ **इ. स्ट्रॅ.**— ...“दिशा बदलली याचा अर्थ असा नव्हे की, ज्याचा आता प्रभाव पडत नाही ते टाकाऊ असते. शास्त्रात, जिथे प्रत्येक नवीन शास्त्रीय शोध म्हणजे आधीच्या कोणत्या तरी सत्याला सुधारणे असते, तिथे असे कधी कधी होते. परंतु संगीतात प्रगती म्हणजे केवळ भाषेच्या हत्याराचा विकास करणे.... लय, नाद, बांधणी यात आपण नवीन करू शकतो. आपण विशिष्ट मार्गांनी अधिक केंद्रीकरण केल्याचा दावा करतो आणि असा युक्तिवाद करतो की आपण या एका अर्थाने प्रगतीच्या दिशेने उत्क्रांती केली आहे.

१३९ परंतु या उत्क्रांतीतील एक पाऊल म्हणजे आधीच्या पावलास रद्द करणे नव्हे. मॉर्ट्रिनच्या वृक्षमालिकांकडे वास्तवापासून अमूर्ताकडे होणारी प्रगती म्हणून बघता येईल पण म्हणून एखादा वृक्ष कमी वा अधिक अमूर्त आहे म्हणून तो दुसऱ्या एखाद्या वृक्षापेक्षा कमी वा अधिक सुन्दर आहे असे म्हणण्याचा मूर्खपणा कोणी करणार नाही. 'अपोलो' आणि 'ओडीपस' पासून ते 'रेक्स प्रोग्रेस'

अनुक्रमणिका

पर्यंतचे माझे संगीत जरी आजच्या तरुण पिढीला वेधक वाटणाऱ्या वाटा शोधीत नसले तरीही ह्या कृती नक्कीच अस्तित्वात राहतील.

प्रत्येक युग म्हणजे एक ऐतिहासिक एकात्मता असते. पक्षपाती समकालीनांना हे युग म्हणजे असे किंवा तसे आहे असे अर्थातच वाटते पण त्यातला सारखेपणा हळूहळू दृग्गोचर होतो आणि कालांतराने असे किंवा तसे या दोन्हीही एकाचेच भाग होतात. उदा. निओ-क्लासिक ही संज्ञा आता युद्धांमधल्या सर्वच संगीतरचनाकारांना लावण्यात येते.

तरुण संगीतरचनाकारांना सल्ला

रॉ. क्रॅ.— तरुण संगीतरचनाकारांना तुमच्या काही सूचना आहेत काय?

इ. स्ट्रॅ.— संगीतरचना असतो तरी किंवा नसतो तरी. त्याला संगीतरचनाकार बनवेल अशी एखादी देणगी मिळविण्याचे तो शिकू शकत नाही आणि ही देणगी त्याच्याजवळ असेल तेव्हा किंवा नसेल तेव्हा—दोन्ही वेळा त्याला मला जे सांगावयाचे आहे त्याची गरज भासणार नाही. रचनेने जर त्याच्यात नेमक्या भुका निर्माण केल्या आणि त्या पुरविताना त्यांच्या मर्यादांचे नीट आकलन झाले तर आपण संगीतरचनाकार आहोत हे तो जाणेल. त्याचप्रमाणे त्याला जर फक्त “संगीतरचना करण्याची इच्छा” किंवा “संगीतात आत्माविष्कार करण्याची कामना” असेल तर आपण संगीतरचनाकार नाही हे त्याला समजेल. या भुकांमुळे वजन आणि आकार निश्चित होतो. या भुका काही केवळ व्यक्तिमत्त्वाचे आविष्कार नव्हेत— त्या खरे पाहता आवश्यक अशी मानवी मोजमापे आहेत. बऱ्याच नवीन संगीतात ही मोजमापे जाणवत नाहीत त्यामुळे ते ‘पळते संगीत’ वाटते— संगीताला स्पर्श करून पुन्हा त्यापासून पळ काढणारे—रशियन शेतकऱ्यांसारखे या शेतकऱ्याला विचारले “झार झालास तर काय करशील?” तो म्हणाला, “मी शंभर रुबल्स चोरीन आणि जीव घेऊन पळेल!”

तरुण संगीतरचनाकारांना—विशेषतः अमेरिकन—मी विद्यापीठातल्या शिक्षणासंबंधीही धोक्याची सूचना देईन.... मुद्दा असा आहे की, शिक्षण हे अॅकॅडेमिक असते. (वेबस्टर : तांत्रिक व व्यावसायिकापेक्षा अधिक ग्रांथिक, नियमांना धरून, परंपरागत, शास्त्रीय आणि प्रत्यक्ष काही हाती येण्याची ज्यापासून अपेक्षा नसते असे) याचा अर्थ असा की, रचनाकार रचना करीत नसलेल्या काळापुरते तरी या शिक्षणात हवा असलेला कॉन्ट्रास्ट नसणार. खरा संगीतरचनाकार आपल्या कृतीविषयी सारखा विचार करीत असतो. याची त्याला नेहमीच जाणीव नसते पण नंतर जेव्हा त्याला आपण काय करावे याची एकाएकी जाणीव होते तेव्हा आपण सारखा आपल्या कृतीचा विचार करतो हे त्याला कळते.

१४६

रॉ. क्रॅ.— नवीनांपैकी काही प्रायोगिक संगीतरचनाकार जरा “फार करत आहेत” हे तुम्हाला मान्य आहे काय?

इ. स्ट्रॅ.— ‘प्रयोग’ याला विज्ञानात काही अर्थ आहे : संगीतरचनेत त्याला काहीच अर्थ नाही. कोणतीही चांगली संगीतरचना कधीही केवळ प्रायोगिक नसते : ती संगीत असते किंवा नसते. आणि ती कोणत्याही दुसऱ्या संगीतरचनेसारखीच ऐकली पाहिजे. जर प्रयोगापेक्षा त्यात काहीच अधिक नसेल तर संगीतरचनेतील यशस्वी प्रयोग हा एखाद्या अयशस्वी प्रयोगाइतकाच अपयशी ठरेल. परंतु तुमच्या प्रश्नातील माझे लक्ष वेधणारा भाग म्हणजे सीमारेषा आखाव्यात असे सुचविणारा होय. “इथपर्यंतच, याच्या पलीकडे नाही. या सीमपलीकडे संगीत जाऊ शकत नाही”. मला वाटते वेगवेगळ्या समूहांवर वेगवेगळ्या प्रकारच्या आव्हानांचा काय परिणाम होतो याचा मानसशास्त्राने अभ्यास केला असावा. सर्वसाधारण परिणाम काय आणि ते केव्हा होतात— प्रस्तुत संदर्भात नवीन कल्पनांपासून संरक्षण केव्हा शोधले जाते आणि या संरक्षणाचे समर्थन कसे केले जाते— याचाही अभ्यास झाला असावा. मला याविषयी काही माहिती नाही. पण माझ्याभोवती देखावा आहे तो अशा संगीतरचनाकारांचा की ज्यांनी आपल्या पिढीच्या प्रभावाचे दशक झाल्यावर पुढचा विकास आणि पुढली पिढी यापासून आपल्याला बंद करून ठेवले आहे.... अर्थात आपल्या ‘ज्युनिअर्स’ पासून शिकण्यास अधिक प्रयत्न करावे लागतात आणि त्याच्या रीतीभाती काही नेहमीच चांगल्या नसतात. पण तुम्ही जेव्हा पंचाहत्तरीत असाल आणि तुमच्या पिढीने चार तरुण पिढ्या पाहिल्या असतील तेव्हा आधीच “संगीत रचनाकार कोठपर्यंत जाऊ शकतात” हे ठरविणे शोभून दिसत नाही. या ऐवजी नव्या पिढीला कोणती नवी गोष्ट नवी बनविते याचा शोध घेणेच बरे दिसते.

ज्यांनी कोष फोडला ते लोक पुष्कळदा आपल्या कामगिरीवर खपली धरू देतात. कोणत्या भीतीमुळे ते थांबा थांबा असे ओरडतात? कोणत्या सुरक्षिततेच्या शोधात ते असतात आणि तिला जर मर्यादा असतील तर ती सुरक्षितता कशी? ते आज जे झाले आहेत त्याविरुद्ध त्यांनीच पूर्वी झगडा दिला आहे ते कसे विसरतात?

...

आत्मचरित्रात्मक : स्मृती आणि टिप्पणी

निजिन्स्की—निजिन्स्का

- १७१ “त्याला असे वाटे की नृत्यरचनेने नेहमी संगीतातील आघात आणि आकृती यांच्याशी एकवाक्यता साधून त्यांना उठाव द्यावा. पण यामुळे परिणामतः नृत्य लयबद्ध पुनरावृत्ती आणि अनुकरण यापुरते मर्यादित झाले. माझ्या मते नृत्यरचनेने स्वतःचे रूप शोधले पाहिजे— संगीताच्या ‘युनिट’ शी मोजमाप साधणारे पण स्वतंत्र. नृत्यरचनाकाराला हवी तिथे नृत्यरचनेची संगीताशी एकवाक्यता असावी पण संगीताची रेषा आणि मात्रा यांचीच पुनरावृत्ती त्यात नसावी. संगीतकार असल्याशिवाय नृत्यरचनाकार कसे होता येईल हे मला कळत नाही.”
- २०५ ...“संगीत आणि शब्द दोन्ही एकच होत”. शब्दाची संगीताबरोबर सांगड घातली की शब्द म्हणून त्यांच्या अंगी असलेल्या लयबद्ध व नादमय संबंधातील काही संबंध गळतात किंवा त्या बदली काही नवीन संबंधांचा लाभ करून घेतात— खरे पाहता एका नवीन संगीताचा लाभ करून घेतात. त्यांचा अर्थ तोच राहतो हे निःसंशय. पण ते जसे अर्थपूर्ण असतात असेच जादूने भरलेले असतात आणि संगीताबरोबर सांगड घातली की या जादूचे रूपांतर होते.
- २०६ मला असे म्हणावयाचे नाही की संगीतरचनाकाराने केवळ शब्दांच्या संबंधांचे परिणाम संगीतात अनुकरणाने आणण्याचा वा ते तसेच अबाधित ठेवण्याचा प्रयत्न करू नये. जिथे काव्याचा बंध लवचिक नसेल तिथे किंवा काव्याच्या छंदाने मला संगीतरचनेची सूचना केली असेल तेव्हा मी स्वतः हेच केले आहे..... परंतु या दृष्टिकोनात “संगीतानुरूप शब्द बसविणे” यात गर्भित असलेला आशय गृहीत दिसतो.... एक निंदाव्यंजक, मर्यादित वर्णन आहे हे.... बेथोवेनच्या आणि माझ्या आशयापासून निश्चितपणे दूर असणारे.
- २०६ जिदला यापैकी थोडेसे किंवा काहीच समजले नाही. किंवा समजले तरी त्याचा मतभेद होता. ‘पेरेस्फोन’ च्या पठणात जसे आघात येत तसेच आघात वापरून त्याचे गायन व्हावे अशी त्याची अपेक्षा होती. शब्दाकृतींना अधोरेखित करणे किंवा त्यांचे अनकरण करणे हाच माझा सांगीतिक हेतू असावा असे त्याला वाटे. त्याने लयीची रचना आधीच केली आहे तेव्हा ती अक्षरांना उच्चनीच स्वर शोधण्याचे काम केले की झाले असे त्याचे म्हणणे. Poesia per musica पोएट्री ऑफ म्युझिकच्या परंपरेचे त्याला काहीच सोयरसुतक नव्हते आणि कवी आणि रचनाकारांनी मिळून एक स्वतंत्र संगीत करावयाचे असते हे माहीत नसल्याने त्याच्या आणि माझ्या संगीतातली तफावत पाहून त्याला धसका बसे.
- २०७ पेरेस्फोनच्या पहिल्या खेळाआधी संहिता आणि संगीत यांचे नाते काय असावे आणि संहितेचे संगीतदृष्ट्या ‘अवयव’ कसे पाडावेत यासंबंधीची माझी मते असणारे एक निवेदन प्रसिद्ध केले.... या जाहिरनाम्याच्या शेवटचे वाक्य असे... “नाक तयार होत नसते : ते फक्त असते. माझ्या कलेचे तसेच असते.”

•••

काही सांगीतिक प्रश्न

“लोक ज्या गाण्याची तारीफ करतात ते नेहमी नवीनात नवीन असते”.

—टेलेमॅरक्स
(भाषांतर—राऊस.)

रॉ. क्रॅ.— तुम्ही कोणासाठी संगीतरचना करता?

इ. स्ट्रॅ.— माझ्यासाठी आणि त्या अनुमानित दुसऱ्यांसाठी. किंवा हा आदर्श फार थोड्या संगीतरचनाकारांना गाठता येतो. आमच्यापैकी बहुतेक जण एखाद्या श्रोतृवृंदासाठी रचना करतात. उदाहरणार्थ, हेडन पहा : “तुम्ही मला ऑपेरा बुफा (विनोदी संगीतिका) लिहायला सांगता.... पण तुम्ही जर ती प्रागच्या रंगभूमीवर आणणार असाल तर मला तुमच्या इच्छेस मान देता येणार नाही कारण माझ्या सर्व संगीतिका आमच्या व्यक्तिगत मित्रमंडळींशी.... फार निगडित आहेत... आणि त्यांच्या स्थानानुसार होणारे त्याचे मी अंदाज केलेले परिणाम मला नीटपणे शक्य होणार नाहीत”. आणि एका पत्रात “सिंफनीतील बऱ्याच गोष्टी मला इंग्रजी श्रोतृवृंदासाठी बदलायला हव्यात”. परंतु याचा अर्थ असा नव्हे की, श्रोतृवृंद आणि त्याची अभिरुची यांचा विचार कलावंताने करणे म्हणजे तडजोड करणे. ‘हॅम्लेट’ आणि ‘डॉन जिओवानी’ या कृती अगदी खऱ्या श्रोतृवृंदासाठी लिहिल्या गेल्या पण त्याच वेळी त्या श्रेष्ठ कृतींच्या कर्त्यांनी त्या प्रथमतः स्वतःसाठी आणि त्या ‘अनुमानित’ दुसऱ्यांसाठीही लिहिल्या.

आश्रय

रॉ. क्रॅ.— तुमच्या बऱ्याचशा संगीतरचना या कुणीतरी सांगितल्यावर रचल्या गेल्या आहेत. तुमच्या कलेच्या वाटचालीवर या परिस्थितीचा काही परिणाम झाला आहे काय? ज्यांनी सांगितले त्यांच्या मागणीची वा अटींची तुमच्या संगीताची दिशा ठरविण्यास काही मदत झाली आहे काय? कदाचित संगीताच्या आशयावर त्यामुळे मर्यादाही पडल्या असतील? मागणीवरून संगीत लिहिण्याच्या पद्धतींवर आजच्या संगीताच्या संदर्भात भाष्य कराल काय?

२२० **इ. स्ट्रॅ.**— अर्थात त्याची युक्ती अशी की आपल्याला येणाऱ्या मागणीची निवड करावयाची. आपल्याला हवी ती रचना करावयाची आणि मग त्याचसाठी मागणी मिळवावयाची. हे साधण्याचे बऱ्याच वेळा माझ्या स्वतःच्या नशीबात होते. पण तुमच्या प्रश्नाचे उत्तर द्यावयाचे तर.... या मागण्यांचा माझ्या कलेच्या दिशेवर किंवा आशयावर फारच कमी प्रभाव पडला आहे....

२२१ ‘मागणी’च्या (‘कमिशन’च्या) आजच्या आणि पूर्वीच्या भूमिकातील भेद म्हणजे उपयुक्ततेचा प्रश्न होय. ते कसेही असो. मला असे वाटते की, पूर्वी एखादी ‘प्रत्यक्ष’ गरज पुरी करण्यासाठी संगीताची मागणी केली जाई.... अर्थात उच्च दर्जाच्या म्हणजे अ-व्यापारी संगीताचे प्रत्यक्ष म्हणजे व्यापारी उपयोग आज सुद्धा अस्तित्वात आहेत.... पण संगीतासाठी म्हणून हे संगीत हवे असते, प्रसिद्धीसारख्या एखाद्या सहकारी मूल्यासाठी नव्हे याची निश्चिती करणे बरेच वेळा अवघड जाते....

श्रेष्ठ म्हणजे अमर संगीत स्वतःची गरज निर्माण करते; ते संगीत मागणीवरून तयार केले किंवा कसे ही फक्त रचनाकाराला आस्था वाटणारी अशी एक खाजगी आर्थिक बाब होती.

२२३ **रॉ. क्रं.**— एखादी हालचाल, रेषा किंवा आकृती यांच्या केवळ दृश्य अनुभूतीमुळे किंवा तिच्यापासून सांगीतिक कल्पना तुम्हाला कधी सुचली आहे काय?

इ. स्ट्रॅ.— असे असंख्य वेळा झाले असावे. मला मात्र ही जाणीव झाल्याची एकच आठवण आहे. १९१४ मध्ये लंडनमध्ये पाहिलेल्या 'लिटल टिच'ने मला अगदी भासून टाकले होते आणि त्या हिस्केदार, झटकेदार हालचाली, वर-खाली उड्या, लय आणि ज्याला मी नंतर 'एक्सॅट्रिक' म्हटले त्या संगीतातील भाव वा विनोदसुद्धा मला या थोर विदुषकाच्या कलेने सुचविला होता....

चित्रपट आणि चित्रपटसंगीत

२३७ अर्थात चित्रपटसंगीत अनेकदृष्ट्या अर्थपूर्ण असते.... पण संगीत म्हणून नव्हे अधिक चांगले संगीतरचनाकार अधिक चांगले चित्रपटसंगीत निर्माण करू शकतील हे विधान म्हणूनच अनिवार्यपणे खरे ठरत नाही. या प्रकाराचे दर्जे उच्चतर दर्जाचा पराभव करतात.

२४१ **रॉ. क्रं.**— संगीतातील पाण्डित्यवाद म्हणजे काय?

इ. स्ट्रॅ.— नियमामागची कारणे बदलली तरी जेव्हा नियम बदलत नाहीत तेव्हा पाण्डित्यवाद निर्माण होतो. म्हणूनच 'पाण्डित' रचनाकार नव्या वास्तवापेक्षा जुन्या नियमाविषयी जास्त आस्था बाळगून असतो. मला इथे नियम म्हणजे तत्त्वाच्या जवळपास असणारा असे सुचवायचे आहे. नियमाचा साधा अर्थ म्हणजे अनुकरणात्मक अभ्यासावरहुकूम (एक्सरसाईझप्रमाणे) असण्याचे एक साधन.

पाण्डित्यवादाचे खरे ध्येय जर ज्ञानच असेल— आणि ते तसे असते असे मला वाटते— तर पाण्डित्यवादी तऱ्हेने पहाता मला फार कमी ज्ञान आहे. जरी आयुष्यभर मी ध्वनीबरोबरच काम केले असले तरीही पाण्डित्यवादाच्या दृष्टीने पाहता ध्वनी म्हणजे काय हे मला माहित नाही. (एकदा मी रॅलेचे 'थिअरी ऑफ साऊंड' वाचण्याचा प्रयत्न केला परंतु गणिती पद्धतीने त्यांतील साध्यात साधी स्पष्टीकरणेही मी समजू शकलो नाही.) क्रियाशीलता हेच माझे ज्ञान. मी काम करित असता मला ते सापडते आणि ते मला सापडत असता मला ते ज्ञात होते. फक्त सापडायच्या आधी व नंतर ते खूप वेगवेगळे असते.

रॉ. क्रं.— संगीतात इन्फर्मेशन थिअरीचा होणारा विकास तुमच्या संगीतावर कसा परिणाम करणार आहे असे तुम्हाला वाटते?

२४२ **इ. स्ट्रॅ.**— खेळांच्या तात्त्विक उपपत्तींमध्ये मला नेहमीच आस्था वाटत आली आहे. परंतु संगीतरचनाकार म्हणून त्याचे मला काहीच महत्त्व वाटलेले नाही.... निवड ही एक नेमकी गणिती प्रक्रिया आहे आणि विशिष्ट उदाहरणास जन्म देणाऱ्या या प्रक्रियेस समजून घेण्यासाठी या

उदाहरणापलीकडे पहायला हवे. (जरी माझ्या दृष्टीने फक्त ते विशिष्ट उदाहरणच महत्त्वाचे असते) हे मला समजते आहे. खऱ्या अर्थाने व्यापक अशी इन्फर्मेशन थिअरी स्फूर्तीचे आणि तसे पाहता संगीतसंवाहन प्रक्रियेतील इतर सर्व घटकांचे स्पष्टीकरण—निदान तिच्या घटकांचे समीकरण—देऊ शकते हे मला माहित आहे. ही स्पष्टीकरणे मला बोधक ठरतील असा जरी मला विश्वास असला तरी मला रचना करण्यास त्यांचा उपयोग होणार नाही याचा मला त्याहून अधिक विश्वास आहे. माझा हा दृष्टिकोण येवढेच सिद्ध करतो की मी बुद्धिवादी नसून स्पष्टीकरणाच्या प्रश्नात मला फारशी आस्था नाही. “ज्याला पिवळा म्हणजे काय हे आधीच माहित नाही त्याला तुम्ही तो कसा स्पष्ट करून सांगणार आहात ते मला कळत नाही” या मूरच्या उदाहरणाची उसनवारी करून.... “मी एखाद्या स्वराची निवड का केली हे तो स्वर ऐकून ज्याला कळले नाही त्याला ती निवड स्पष्ट करून कशी सांगता येईल हे मला कळत नाही.”

राँ. क्रँ. — “सृजन” म्हणजे काय असे तुम्हाला वाटते?

इ. स्ट्रँ. — काहीच नाही. केवळ पद्धतीच्या बदलापेक्षा जे अधिक काहीही नाही अशा गोष्टीचा प्रचार करण्यासाठी संज्ञा म्हणून मानवशास्त्रज्ञांनी उपयोग केल्यापासून तिच्यावर फार बोजा पडला आहे.

लहान मुलाचे खरडणे म्हणजे काही सृजनक्रिया नव्हे, किंवा फ्रॉनर्डला वाटले तशी ती काही आंतड्यांशी संबंधित क्रिया नव्हे कारण सर्व प्राणी हे सारे करतात पण काही सृजन करीत नाहीत. कल्पनाशक्तीची एक उदात्त क्रिया असा ज्याचा कोलरिजप्रणीत अर्थ आहे, त्या शब्दाचा आता कमालीचा अधःपात झाला आहे. सृजन फक्त ईश्वर करू शकतो.

राँ. क्रँ. — आणि आधुनिक?

इ. स्ट्रँ. — आधुनिक ही संज्ञा ज्या एकाच अर्थाने माझ्या मते वापरता येईल तो अर्थ मला वाटते, टॉमस ए केम्पीस च्या “डिवोशिओ मॉडर्ना” सारख्या अर्थाचा निघेल त्यात एक नवीन उमाळा, नवीन भावना गर्भित आहे. त्यात आधुनिक रोमँटिक हेही भाव आहेत आणि (अशा व्यक्तीला).... जग कसे आहे तसे स्वीकारता न आल्यामुळे दुःख भोगावे लागते. या अर्थाने “आधुनिक” ही संज्ञा “नवी शैली” असणे यावर जोर देत नाही किंवा तसा त्याचा अर्थही होत नाही (जरी नवी शैली अर्थातच त्याचा एक भाग असते). किंवा नवीन शोध हाही त्याचा भाग असला तरी नवीन शोधांनीही आधुनिकता आणता येत नाही.

२४३

शिष्ट अनैतिकतेच्या जगातील नव्यात नव्याबरोबर, सर्वात जास्त धक्कादायक असलेल्याबरोबर या शब्दाची सांगड घालणाऱ्या लोकप्रिय अर्थापेक्षा हे सारे फार वेगळेच आहे. एका मेजवानीच्या प्रसंगी माझी तरफदारी म्हणून अशी ओळख करून देण्यात आली “....भयंकर आधुनिक”. अर्थात त्यांना भयंकर चांगले असेच म्हणावयाचे होते. या शब्दाच्या लोकप्रिय अर्थसाहचर्यावरच शोनबर्गची चाटूक्तीही अवलंबून आहे. “माझे संगीत काही आधुनिक नाही ते फक्त वार्डट तऱ्हेने वाजविले जाते”. परंतु खरे पाहता माझ्या अर्थाप्रमाणे शोनबर्ग हा खरा आद्य आधुनिक होय.

२४८

रॉ. क्रं.— अजूनही आमूलाग्र विकास करता येईल वा राबविता येईल असे कोणते सांगीतिक तत्त्व आहे काय?

इ. स्ट्रॅ.— होय आहे. उच्चनीचता. आपले संगीत आणि भविष्यकालातले संगीत यांच्यातील मुख्य फरक उच्चनीचतेबाबत असेल अशी भविष्यवाणी करण्याचा धोका पत्करण्यासही मी तयार आहे आणि म्हणून इलेक्ट्रॉनिक संगीत हे उच्चनीचता तयार करू शकते हा त्याचा महत्त्वाचा विशेष होय असे मला वाटते.

स्टिरीओफनी (ध्वनीचे बहुकोनत्व)

२५१

रॉ. क्रं.— संगीतरचनाकार आणि त्याचा प्रयोग करणारे म्हणून तुम्हाला स्टिरीओफनीविषयी काय वाटते? आजच्या ध्वनिमुद्रणतंत्रात त्याचा उपयोग कोणता याविषयी तुमचे काय म्हणणे आहे?

२५२

इ. स्ट्रॅ.— आपले दोन कान सुमारे सहा इंच अंतरावर असतात तर आपल्यासाठी प्रत्यक्ष वाद्यवृंद ऐकणारे स्टिरीओ ध्वनिग्राहक हे काही काही वेळा आठ फूट अंतराने असतात. आपण प्रत्यक्ष कार्यक्रम काही स्टिरीओफोनिक पद्धतीने ऐकत नाही आणि म्हणून प्रेक्षागृहातली उत्तमोत्तम खुर्ची देण्याऐवजी स्टिरीओ (पद्धती) आपल्याला खरे पाहता एक अस्तित्वात नसलेली पण सर्व ठिकाणी असलेली एक खुर्ची देऊ शकते. (ही खुर्ची काही वाद्यवृंदातली नसते कारण वाद्यवृंद स्वतःला काही स्टिरीओ पद्धतीने ऐकू येत नाही.) स्टिरीओ पद्धतीवर टीका करण्यासाठी नव्हे तर उच्च दर्जाच्या तंतोतंतपणा (हाय फिडीलिटी) च्या अर्थाबद्दल प्रश्न उभे करण्यासाठी हे म्हणत आहे. तंतोतंतपणा कशाचा? परंतु माझ्या अर्थाने जरी स्टिरीओ पद्धती असत्य असली तरी एका अर्थाने ती आदर्श आहे आणि म्हणून तिचे परिणाम महत्त्वाचे आहेत. एक तर सध्याच्या कार्यक्रमगृहांना हे एक आव्हान आहे. आदर्श स्टिरीओपेक्षा कनिष्ठ सत्यता (म्हणजे आताची कार्यक्रमगृहे) आपण पसंत करत राहणे कसे शक्य आहे?

२५३

स्टिरीओ पद्धतीने रचित संगीतावर आधीच प्रभाव पाडला आहे. एका पातळीवर याचा अर्थ वाद्यवृंदाच्या बसण्याच्या जागांची पुनर्रचना करून त्यात अंतर आणि वेगवेगळेपण निर्माण करून स्टिरीओ पद्धतीच्या एका विशेषास (खरे म्हणजे तिच्या एका दोषास) राबविणे असा होतो. (मी जेव्हा असे संगीत ऐकतो तेव्हा मी ध्वनीच्या दिशेने पाहू लागतो तेव्हा अंतराइतकेच दिशेच्या विशेषानेही स्टिरीओ पद्धतीचे वर्णन होते. सिनेरमात असेच होत असते.)दुसऱ्या पातळीवर अर्थ असा की, रचनाकारांना लवकरच आपल्या संगीतात एक “मध्य परिणाम” आणण्यास स्टिरीओ पद्धती भाग पाडेल.

२५३

सध्याच्या स्टिरीओ पद्धतीच्या ध्वनिमुद्रणाच्या तंत्राबद्दल मी फारसे बोलू शकत नाही पण ध्वनिमुद्रणाच्या वेळी स्टिरीओ ध्वनिग्राहकांच्या मागण्या मान्य करताना संगीतसंयोजकांना येणाऱ्या अडचणींची मला माहिती आहे. स्टिरीओ पद्धतीने अंतर निर्माण करण्यासाठी गायकवृंद आणि वाद्यवृंद यांना वेगळे करावे लागे आणि मग वेगळ्या काढलेल्या वाद्यवादकांना आणि गायकांना एकमेकांना ऐकताना फार त्रास होई. त्याचप्रमाणे स्वतंत्र गायकांना किंवा गायकवृंदांना आणि

कदाचित् घुमणाच्या ड्रमस्ना पॅनेलस् लावून बाजूला बसवावे लागे. यामुळे ऑसाब्ल वादन जवळ जवळ अशक्य होई.

२५४

स्टिरीओ पद्धतीबद्दल माझ्या अनेक शंका असूनही, मला तिच्या गाण्याची आणि गतिशील पल्लेदारपणाची, वाद्यवृंदांनी एकमेकाचे भाग पुन्हा वाजविले असता ते अतिशय स्पष्ट करून दाखविण्याच्या तिच्या लक्षणीय क्षमतेची (खरे म्हणजे हे द्वित्त अंधारातच ठेवलेले बरे), जवळच्या आणि लांबच्या वाद्यात अंतर उत्पन्न करण्याच्या तिच्या शक्तीची सवय झाली की मी दुसरे काहीही ऐकू शकणार नाही हे मला माहीत आहे.

परंपरा

“मूळ तुला जन्म देते, तू मुळाला नव्हे”

—सेंट पॉल

२५४

राँ. क्रॅ.— परंपरेचा तुमचा असा खास अर्थ वा तुमची अशी उपपत्ती आहे काय?

इ. स्ट्रॅ.— नाही. फक्त मी या शब्दाविषयी जरा सावध आहे. कारण आता त्याचा अर्थ “भूतकालाशी साम्य असलेले” असा केला जातो असे दिसते. कोणताही चांगला कलावंत आपल्या कलाकृतीचे पारंपारिक असे वर्णन केले असता फारसा आनंदित होत नाही याचे हेच कारण आहे. खरे पाहता खरोखरी परंपरा निर्माण करणारे कार्य भूतकालासारखे मुळीच नसू शकते. विशेषतः नजीकच्या भूतकाळाशी त्याचे साम्य नसते आणि हाच भूतकाळ बहुतेक लोक ऐकू शकतात. परंपरा... काही नुसतीच बापाकडून मुलाकडे सोपविली जात नाही. तिच्यावर एक जीवन प्रक्रिया होत असते. ती जन्मते, वाढते, प्रौढ होते, क्षय पाळते आणि कदाचित पुन्हा जन्मते. दुसऱ्या एखाद्या संकल्पनेच्या वा अर्थ लावण्याच्या विरोधी अशा या वाढीच्या वा पुन्हा वाढण्याच्या अवस्था असतात. विरोधातच खरी परंपरा जगते.

“आपला वारसा काही सुखासुखी (स्वेच्छया) आपल्यासाठी ठेवलेला नाही”

—रेने चार.

मला वाटते हे खरे आहे. परंतु त्याच वेळेस कलावंताला हा वारसा म्हणजे एक मजबूत चिमट्याची पकड वाटत असते.

...

अनुक्रमणिका

स्पष्टीकरणे आणि विस्तार

१. स्पष्टीकरण

२८ **इ. स्ट्रॅ.**— सेंट पीटर्सबर्गमधील आवाज माझ्या आठवणीच्या अगदी पृष्ठभागावर आहेत. दृक्-प्रतिमांची पुन्हा आठवण होत असते— माझ्या बाबतीत अनपेक्षित तऱ्हेने (मानसिक इ.) च्या दबावांच्या जुळणीने आणि बदलाने ही आठवण होते. पण आवाज मात्र एका नोंदविले गेले की प्रत्यक्षपणाच्या अवस्थेत राहतात असे वाटते. मी पाहिलेल्या गोष्टींविषयीचे माझे वृत्तांत अतिशयोक्त असतील, त्यांचे निरीक्षण चुकले असेल आणि या गोष्टी स्मृतीच्या कृती विकृतीचे विषय झाल्या असतील (कारण स्मृती स्वतःच गुंतलेल्या हितसंबंधांचा एक पुंजका आहे). पण माझ्या आवाजाविषयीच्या आठवणी मात्र इमानी असतात. निदान मी ज्या ज्या वेळी संगीतरचना करतो त्या प्रत्येक वेळी मी हे सिद्ध करत आहे.

४७ **इ. स्ट्रॅ.**— मी पिआनोवादक असो किंवा नसो हे वाद्य मात्र माझ्या जीवनाचे केंद्र आणि माझ्या सांगीतिक शोधांचा टेकू आहे. मी लिहिलेला प्रत्येक स्वर त्यावर पारखला जातो आणि स्वरांचा प्रत्येक संबंध सुटा करून त्यावर पुन्हा पुन्हा ऐकला जातो. ही प्रक्रिया संध गतिपटाप्रमाणे किंवा पक्ष्यांच्या आवाजांचे ध्वनिमुद्रण त्याची गती कमी करून ऐकण्यासारखी आहे.

५६ **इ. स्ट्रॅ.**— संगीतनिर्देशकात मला सर्वात प्रभावी वाटलेला म्हणजे गुस्ताव माल्हेर होय हे मी पूर्वीच नोंदविले आहे. काही अंशी याला कारण असे की तो स्वतः संगीत रचनाकार होता. सर्वात अधिक मनोवेधक (म्हणजे अर्थात सुंदर किंवा मन चालविणारे नव्हते) संगीत निर्देशक हे संगीत रचनाकार असतात.

५७ कारण संगीतातच ज्यांना नवीन अंतर्दृष्टी लाभलेली आहे असे फक्त तेच असतात..... ते बिचारे— धंद्याने संगीत निर्देशक असलेले— यांच्या पावलावर पाऊल टाकू शकत नाहीत याला साधे कारण असे की ते फक्त निर्देशक असतात. याचा अर्थ असा की ते नेहमीच एका विशिष्ट टप्प्यावर थांबतात, भूतकालाच्या कोणत्यातरी एखाद्या कोनाड्यातच ते थांबतात.

६६ **इ. स्ट्रॅ.**— परंतु संगीतरचना पुरी झाल्यापासून काही महिन्यातच नवीन संगीताच्या ध्वनिमुद्रिका बाहेर पडत आहेत आणि संगीत भांडार एका हाताच्या अंतरावर आहे असे आजटे सांगीतिक जग आणि माझ्या तरुणपणीचे सांगीतिक जग यांची तुलना केली की मला माझ्या भूतकाळाची खंत वाटत नाही. सेंट पीटर्सबर्गमधला माझा अधिक मर्यादित अनुभव हा नाही म्हटले तरी अधिक प्रत्यक्षपणे घेतलेला होता. यामुळेच तो अधिक दुर्लभ आणि मोलाचा झाला असावा. मारियनस्की थिएटरच्या अंधारात बसून मी सर्व काही प्रत्यक्षपणे पाहिले, ऐकले आणि पारखले आणि म्हणून माझ्यावर पडलेली त्याची छापही अधिक प्रत्यक्ष आणि न पुसण्याजोगी आहे.

२. विस्तार

९९ **रॉ. क्रॅ.**— संगीत आणि गणित हे सारखे नाहीत असा दावा करताना मी तुम्हाला काही वेळा ऐकले आहे. जरा अधिक स्पष्ट कराल काय?

इ. स्ट्रॅं.— अर्थातच असला काही दावा करण्याचे मला काहीच कारण नाही. कारण गणिताने माझा बाजा वाजतो आणि 'सारखे' म्हणजे काय याची मला व्याख्या करता येत नाही. मी जे काही म्हणतो तो एक तर्कच आहे. नाही म्हणायला मला एवढे माहित आहे की, गणिती आणि संगीतकार हे दोघेही अटकली, अंदाज आणि उदाहरणांनीच काम करीत असतात; दोघांचेही शोध शुद्धपणे तार्किक कधीच नसतात (आणि शोधांच्याच संदर्भात तर ते मुळीच तार्किक नसतात) आणि हे शोध एका समान अर्थाने अमूर्त असतात. मला हेही माहित आहे की, संगीत आणि गणित या दोघांनाही 'सारखेपणेच' आपली संगती सिद्ध करता येत नाही, सर्वसामान्य आणि विशिष्ट यात भेद करता येत नाही आणि दोन्हीही उपयुक्ततेच्या नव्हे तर सौंदर्याच्या निकषावर अवलंबून असतात. सरतेशेवटी, दोन्हीही सत्ये नसून गृहीते आहेत याचीही मला जाणीव आहे. याच मुद्याला गैरसमजाने अनियमितता, लहरीपणा म्हटले जाते.

१०० इतर साम्ये अधिक मूर्त संज्ञामध्ये बंदिस्तपणे मांडता येतील. उदाहरणार्थ 'ऑर्डर्ड सेट' च्या सांगीतिक आणि गणिती, संकल्पनांची तुलना किंवा अनिवार्यपणे स्व-रूप ठेवणाऱ्या तत्त्वाची कल्पना घ्या (हे असे रूपतत्त्व असते की जे इतर तत्त्वांबरोबर एकत्र आले असता त्यांच्यात बदल घडवित नाही किंवा स्वतःही बदलत नाही.) मी पडताळा पाहू शकत नाही पण वृत्त म्हणून सांगू शकतो की डिसीजन थीअरी, ग्रुप थिअरी आणि बीजगणितातली 'शेप' ची कल्पना यांचा उपयोग केला असल्याचा रचनाकारांचा दावा आहे. गणितज्ञांना हे सर्व बालिशपणाचे वाटेल आणि ते बरोबरही आहे. पण मला असे वाटते की कोणताही शोध मग तो बालिश असो वा नसो—तो जर अधिक मोठ्या प्रश्नांकडे नेत असेल तरच मोलाचा आहे. अखेरीस खरे पाहता यामुळे संगीतशास्त्राच्या गणिती घडवणुकीस आणि नंतर सांगीतिक सत्यांच्या अनुभवसिद्ध अभ्यासाकडे पोचायला हवे आणि यात एकत्रीकरणाच्या कलेतील—म्हणजे संगीतरचनेतील—सत्यांचा अनुभवसिद्ध अभ्यास अभिप्रेत आहे.

संगीतकाराला या तऱ्हेच्या घटनांविषयी काहीही वाटो, गणितामुळे आकृतिमयता आणि बांधणीची नवीन साधने त्याला उपलब्ध होतात ह्याकडे त्याला दुर्लक्ष करता येणार नाही. अर्थात् संगीतकाराने विज्ञानाविषयी जरा हुषारीनेच रहायला हवे कारण विज्ञान नेहमी तटस्थ असते. इ. एच्. गोम्ब्रिख् म्हणतो त्याप्रमाणे “(संगीतकाराने) विज्ञानाच्या शोधांना आवाहन केले तर ते धोका पत्करूनच.” पण गणितामध्ये संगीतकाराला एक अभ्यासातला जोडीदार, अनुषंगिक विषय सापडावा, कवीला दुसरी एखादी भाषा जशी उपयोगी असते तितका उपयोगी ठरणारा.

१०१ संगीत आणि गणित यातील सारखेपणा माझ्यापेक्षा फार चांगल्या तऱ्हेने व्यक्त करणारी मास्टर्न मोर्स या गणितज्ञाची दोन वाक्ये माझ्या वाचनात नुकतीच आली. श्री. मोर्स अर्थातच गणितविषयीच लिहित आहेत. पण संगीतकाराने केलेल्या आणि मी पाहिलेल्या कोणत्याही विधानापेक्षा पुढील वाक्ये संगीतरचनेच्या कलेस अधिक नेमकेपणे लागू पडतात. “कोणालाही न समजणाऱ्या आणि ज्यात सौंदर्याची अजाणता पटणारी ओळख महत्त्वाची भूमिका बजावत असते, अशा गूढ शक्तींचा निष्कर्ष म्हणजे गणित होय. सौंदर्यासाठी म्हणून असंख्य आकृतींमधून गणितज्ञ एखादी आकृती निवडतो आणि तिला भूतलावर खेचून आणतो.”

रॉ. क्रं.— संगीत म्हणजे अमूर्तीकरण असे तुम्ही म्हणता काय? “संगीत काहीही व्यक्त करण्यास असमर्थ असते”! या अनेक वेळा उद्धृत केलेल्या शेन्याचा अर्थ काय? संगीत ही कॅसिरीच्या ‘प्रतीकभूतरूपांच्या अर्थानुसार एक संवहनशील कला आहे आणि म्हणून शुद्धपणे आविष्कारशील आहे या मताशी तुम्ही सहमत नाही काय?

इ. स्ट्र.— आविष्कार (किंवा आविष्कार न होणे) याबद्दलचा हा जादा प्रसिद्धीस आलेला शेरा म्हणजे संगीत हे व्यक्तिगतातीत आणि वास्तवातीत असल्याने शब्दगत अर्थ आणि वर्णने यांच्याही पलीकडचे असते हे सांगण्याचा साधा मार्ग होय. संगीत म्हणजे खरे पाहता संगीताच्या भाषेत व्यक्त केलेली अगम्य कल्पना होय. या समजाला व्यक्त करणे हे माझ्या शेन्याचे लक्ष होते. वरील समजामुळे निघणारा गर्भित अयुक्त सिद्धांत असा की संगीतरचनाकाराचे स्वरलेखन आणि त्याच्या भावना यात नेमक्या जोड्या लागतात. माझा शेरा चीड आणण्याइतका अपुरा आणि जाता जाता मारलेला होता पण अगदी मूर्ख समीक्षकांच्याही असे लक्षात येऊ शकले असते की त्यामुळे संगीताला आविष्कारक्षमता नाकारली जात नसून त्याविषयीच्या विशिष्ट प्रकारच्या भाषिक विधानाची पात्रता नाकारली जाते. मी त्या शेन्याचा अजूनही पाठपुरावा करीन. फक्त आता मी त्याची रचना उलटी करेन. संगीत स्वतःचाच आविष्कार करते.

१०२

रचनाकाराची कृती त्याच्या भावनांना लाभलेले शरीर असते आणि हे शरीर त्या भावनांना आविष्कार करते किंवा त्याचे प्रतीक बनते असे अर्थातच म्हणता येईल.— (जरी या पायरीची जाणीव रचनाकाराला असणे आवश्यक नसते). सर्वात महत्त्वाची गोष्ट अशी की संगीतरचना ही ज्यांना रचनाकाराच्या भावना म्हणता येतील अशांच्या पलीकडील काहीतरी संपूर्णतः नवीन असते आणि ज्या कॅसिरीचा तुम्ही उल्लेख करता तोच कुठेतरी कला हे सत्यतेचे अनुकरण नसून त्याचा शोध आहे असे म्हणत नाही काय? असो. संगीतसमीक्षेवरील माझा आक्षेप असा की नवीन सत्यतेचे शिक्षण देण्याऐवजी, त्यावर प्रेम करण्यास शिकविण्याऐवजी बहुधा स्वतःचा रोख समीक्षेच्या मते जे अनुकरणाचे स्वरूप असते त्याकडे वळविते. संगीताचा नवीन तुकडा म्हणजे नवीन सत्यता होय.

अर्थातच दुसऱ्या पातळीवर संगीताचा तुकडा ‘सुंदर’ ‘धार्मिक’ ‘काव्यात्म’ ‘गोड’ किंवा ऐकणाऱ्यांच्या संख्येनुसार दुसऱ्या अनेक उद्गारवाचकांनी वर्णिता येईल असा असेल. असू दे. परंतु जेव्हा एखादी व्यक्ती ठामपणे सांगू लागते की रचनाकार भावना आविष्कृत करण्याच्या मागे असतो आणि पुढे ती व्यक्ती या भावनेचे शब्दगत वर्णन देऊ करते तेव्हा शब्द आणि संगीत—हिणकस होतात.

१०२

अलीकडे आविष्काराची समस्या एका नवीन आणि वेधक रीतीने हाताळली गेली आहे. उदाहरणार्थ, ओसगुडचे The Measurement of Meaning (अर्बाना, १९५७) पहा. कल्पना अशी. यिन आणि यॅंग ही तत्त्वे ज्यांची उदाहरणे म्हणता येतील अशा घुवात्मकतेत वा साध्या मूलभूत परिणामात बद्ध असलेल्या बांधील गर्भकोषात (structured matrix) आपल्या सर्व विशेषणी उद्गारांची रचना करण्याकडे आपली प्रवृत्ती असते. संख्याधारित विश्लेषणावरून असे दिसते की, एखाद्या संगीतकृतीतील आविष्कारगुणाबद्दल उदाहरणार्थ, लोकांचे एकमत होते ते मूळ कल्पनेतील मूलभूत संकल्पनांच्या भाषेत आणि शब्दगत संकल्पनांचे आणि परस्पर विरोधी विशेषणांच्या परंपरेचे तुल्यशक्तित्व शोधण्यात कोणतीही संकल्पना उघडपणे प्रतीत होत नसताना

एकमेकाशी जमणाच्या संकल्पनांची निवड करणे आपल्याला भाग पडते. पण मुद्दा असा की, संख्याधारित विश्लेषणानुसार पाहता काही चकित करणाऱ्या गुणधर्माविषयी एकमत होण्याकडे आपली प्रवृत्ती असते. ओसगुडच्या पद्धतीनुसार 'पर्सिफल' मधील प्रिल्यड हिरवा नसून निळा असतो असा निष्कर्ष काढणे शक्य आहे.

रॉ. क्रं.— प्रकार आणि अर्थाविषयी एक प्रश्न....

१०३

इ. स्ट्रॅ.— मध्येच बोलतो याबद्दल माफ करा. पण मला तुम्हाला अशी पुन्हा आठवण करून द्यायची आहे की, संगीतरचनाकार आणि चित्रकार हे काही संकल्पना निष्ठ विचारवंत नसतात. पिकासो किंवा एखादी स्ट्रॅविन्स्की यांनी चित्रकला किंवा संगीत याविषयी जे सांगावयाचे असते याला 'त्या' बाजूने काहीच किंमत नसते. (अर्थात तरीही आम्हाला संकल्पनानिष्ठ गप्पा मारायला आवडते). रचनाकार बोधनानिष्ठ प्रक्रियेतून काम करतो संकल्पनानिष्ठ नव्हे. तो पाहतो, निवड करतो, जोडतो आणि कोणत्या क्षणी वेगळ्या जातीचे अर्थ आणि आशय त्याच्या कृतीत उगवतात याची त्याला मुळीसुद्धा जाणीव नसते. रूपाच्या बाह्यरेषांचे आकलन हेच त्याला माहीत असलेले किंवा ज्याविषयी त्याला आस्था वाटते असे सर्वस्व होय. कारण रूप म्हणजेच सर्व काही. तो अर्थाविषयी काहीच सांगू शकत नाही. 'ऑल्स वेल दॅट ऐडस् वेल' मधला फ्रेंकच उमराव काय म्हणतो? "त्याला तो कोण आहे हे त्याला माहीत असायलाच हवे असे शक्य आहे काय?"

रॉ. क्रं.— गुणवत्तेविषयक विधानांविषयी एक प्रश्न आहे.....

१०३

इ. स्ट्रॅ.— माफ करा... पण हे सुद्धा सौंदर्यशास्त्रांचे काम आहे, रचनाकारांचे नव्हे. मी हे मान्य करतो की, व्यावसायिक सौंदर्यशास्त्र कधीही यशस्वी झालेले नाही आणि खरा नियम नेहमीच फॅशनचा व अभिरुचीचा नियम असतो. [अर्थात खरी अभिरुची नव्हे. ही दिआगिलेव्ह जवळ होती आणि हिलाच एडवर्ड फिटझेराल्ड प्रतिभा (जिनिअस) चे स्त्रीरूप म्हणत असे]. अगदीच लहरी नसलेल्या या फॅशनस्मुळेच कलेचा इतिहास खात्रीने अधिक वेधक झाला आहे आणि काहीही झाले तरी व्यक्तिगत "मला आवडते" वर काही सौंदर्यशास्त्राला विजय मिळविता येणार नाही. एक संगीतकृती दुसरीपेक्षा श्रेष्ठ असल्याचे विधान अनेक कारणांनी करता येईल. ती अधिक आशयसंपन्न असेल, अधिक सखोलतेने हेलावून टाकणारी, तिच्या सांगीतिक भाषेबाबत अधिक सूक्ष्मता असेल इत्यादी. पण खरे पाहता ही सर्व विधाने संख्याविशिष्टच झाली. म्हणजे असे की, ती खरी किंवा सारभूत नाहीत. एक कृती दुसरीपेक्षा सारभूतत्वाने श्रेष्ठ असते ती फक्त तिच्या भावनेच्या गुणामुळे आणि श्रोत्यांच्या अधिक शक्ती (पुन्हा संख्या आली) वेध पाहणारी असल्याने सर्वगुणसंपन्न रचना या स्वतः काही महत्त्वाच्या नसतात....

१०८

रॉ. क्रं.— सध्याच्या संगीत जगताविषयी काही सांगावयाला तुम्हाला आवडेल काय? उदाहरणार्थ, तुम्ही ऐकलेल्या नवीनतम संगीताच्या वैशिष्ट्यांविषयी, पाहिलेल्या नवीन संगीतलेखांविषयी, तरुण संगीतरचनाकारांपुढील समस्यांविषयी, संगीतसमीक्षेच्या प्रश्नाविषयी, आजच्या संगीतातील ध्वनिमुद्रणाच्या भूमिकेविषयी?

१०९ **इ. स्ट्रॅ.**— ...तरुण रचनाकारापुढील समस्यांविषयी बोलावयाचे तर.... इतर कोणत्याही कालखंडापेक्षा आज त्या जास्त आढळतात का? विवाद्य असलेल्याचा खरेपणा गृहीत धरून या प्रश्नाचे रचनाकार हे घाळूक संख्येने एकदम उत्पन्न करता येतात असे सुचविले आहे काय? एका पारितोषिकासाठी स्पर्धेत सादर केलेल्या अनेक विद्यार्थांचे संगीतालेख मी नुकतेच पाहिले.... दुसऱ्या संगीताविषयी या रचनाकारांना काय वाटते एवढे मी पाहिलेल्या संगीतालेखांवरून लक्षात आले. अधिकात अधिक ही एक बऱ्यापैकी संगीतसमीक्षा होऊ शकली असती.

१०९ (ऑडेनप्रमाणेच माझेही मत असे आहे की, समीक्षात्मक असा कोणताही महत्त्वाचा प्रयत्न कलाविष्कारात आणि कलेच्या सहाय्यानेच झाला पाहिजे. उदा. संगीत भारूडात किंवा विडंबनात....) यापैकी कोणतेही संगीत खरी समीक्षा बनण्याइतके प्रभाव आणि शैली यांच्या पलीकडे गेले नाही.

११० काहीसा आश्चर्यकारक आणखी एक शोध म्हणजे दशकांपूर्वीच्या फॅशनस्चे अनेक संगीतालेखात आढळलेले अनुकरण होय!....

ध्वनिमुद्रण?तबकडीवरचे किंवा फीतीवरचे नवीन संगीताचे ध्वनिमुद्रण हे प्रत्यक्ष प्रयोगापेक्षा हजारो पटीने प्रभावी ठरते हे लक्षात घेतल्यावर तबकडी किंवा फीत ही वस्तू मोठी दरारा निर्माण करणारी ठरते. सध्या माझ्या अलीकडच्या संगीतरचनांच्या जेमतेम ३,००० ते ५,००० ध्वनिमुद्रिका अमेरिकेत खपतात. उलटपक्षी 'फायरबर्ड' सारख्या जुन्या संगीतरचनेच्या ३०,००० ते ५०,००० खपतात. यावरून निदान एवढे सिद्ध होते की, संगीताकडे कल असलेल्या लोकसंख्येपैकी एक अगदी अल्पसा अंश नवीन कृतींची ओळख करून घेण्यासाठी उत्सुक असतो... हा काही फारसा धक्कादायक शोध नाही पण श्रोत्यांना ज्ञान करून घेण्यापेक्षा पुनर्ज्ञान करून घेणे आवडते.

११० परंतु संगीतरचनाकार—संगीत निर्देशक यांना ध्वनिमुद्रणाच्या अल्पजीवित्वातून एक धसका बसला आहे कारण तांत्रिक शोधांच्या प्रगतीमुळे अगदी उत्तमात उत्तम प्रयोगही मार खाईल हे ते ओळखतात. गेल्या वर्षीचे ध्वनिमुद्रण गेल्या वर्षीच्या मोटारगाडीइतके मागास ठरते....

१११ ...आता माझे समीक्षक बंधू!त्यांच्याविषयी इथे बोलून माझा मूड आणि माझे पुस्तक बिघडविण्याची माझी इच्छा नाही.

(पदटीप : गेल्या काही वर्षांत इंग्लंडमध्ये नवीन संगीताला मुक्तद्वार ठेवण्याचे धोरण वृत्तपत्रीय संगीतसमीक्षकात हुषार तरुण समीक्षकांची भरती झाल्यामुळे शक्य झाले आहे. परिणामतः लंडन समकालीन संगीताची राजधानी झाली आहे.

१३५ **तळटीपेतून.**— ...“स्मरणशक्ती आणि बोधना यांचा संबंध जोडण्यात स्वप्नांचा काहीही संबंध असो... माझ्या रचनातील अनेक समस्यांची सोडवणूक करण्याचा पाया स्वप्नात असा माझा विश्वास आहे. स्वप्नातला माझा एक विशेष म्हणजे मी एकसारखा वेळ सांगू पहात असतो,

त्यासाठी मनगटी घड्याळाकडे मी पहात असतो आणि शेवटी ते तिथे आढळत नाही. माझी स्वप्ने म्हणजे माझी मानसिक पचनशक्ती होय.)

...

परिशिष्टे

टीपा

संदर्भग्रंथ सूची

पारिभाषिक शब्द सूची

विषय सूची

टीपा

१. स्ट्रॅविन्स्कीच्या रचनांची संपूर्ण यादी पुष्कळच लांब होईल. त्याच्या रचना मुख्यत्वेकरून तीन विभागात वर्गीकृत होऊ शकतात.— (अ) नृत्य-नाट्यासाठी रचलेले संगीत, (ब) संगीतिका, (क) वाद्यवृंदरचना. त्याच्या प्रमुख रचनांचा तपशील पुढीलप्रमाणे :—

१.	फायरवर्क्स	वाद्यवृंदरचना	१९०९
२.	फायरबर्ड	नृत्यनाट्य	१९१०
३.	पेट्रुशका	,,	१९११
४.	द राइट ऑफ स्प्रिंग	,,	१९१३
५.	द नाइटिंगेल	वाद्यवृंदरचना	१९१७
६.	द लिटल वेडिंग	समूहगान रचना	१९१७
७.	अ सोलजर्स टेल	नृत्यनाट्य	१९१८
८.	पल्सीनेला	,,	१९१९
९.	मावरा	विनोदी संगीतिका	१९२२
१०.	ईडीपस रेक्स	संगीतिका	१९२७
११.	अपोलो	नृत्यनाट्य	१९२८
१२.	सिंफनी ऑफ सामस्	समूहगान व वाद्यवृंद	१९३०
१३.	पेरेस्फोन	संगीतिका	१९३४
१४.	मॅस	धार्मिक समूहगान व वाद्यवृंद	१९४८
१५.	ऑर्फिअस	नृत्यनाट्य	१९४८
१६.	द रेक्स प्रोग्रेस	संगीतिका	१९५०
१७.	अॅगोन	नृत्यनाट्य	१९५७
१८.	द फ्लड	संगीतिका	१९६२

२. **मॉरिस रॅवेल** (१८७५—१९३७) : फ्रेंच संगीतरचनाकार. देबुसी या दुसऱ्या फ्रेंच रचनाकारापेक्षा अधिक नेमका पण तरीही 'इंप्रेशनिस्ट' शैलीतील रचनाकार. स्ट्रॅविन्स्कीचे संगीत प्रकृत्या या शैलीला विरोधी हे लक्षात ठेवण्यासारखे.

३. **अॅर्नोल्ड शोनबर्ग** (१८७४—१९५१) : ऑस्ट्रियात जन्मलेला हा रचनाकारही स्ट्रॅविन्स्कीसारखाच अमेरिकेचा नागरिक झाला होता. शोनबर्ग आणि स्ट्रॅविन्स्की या दोघांच पाश्चात्य संगीतविश्व विभागले गेले होते असे म्हणतात. आधारस्वराला महत्त्व देऊन व स्वरसंगतीचेही तत्त्व थोडेफार पाळून स्ट्रॅविन्स्की संगीतरचना करी. या उलट या सर्व पद्धतीत जी स्वरांतरे आणि स्वरांतरांचे जे संबंध मान्य केले जातात त्यांच्या शक्यता संपल्या आहेत, त्यातून नवनिर्मिती साधणे शक्य नाही व म्हणून संगीतकारांनी नवीन स्वरांतरे, त्यांचे परस्परसंबंध व त्यांच्या रचना उपयोगात आणल्या पाहिजेत अशी

शोनबर्गची भूमिका होती. तो म्हणे, “Every tone-relationship that has been used too often must finally be regarded as exhausted. It ceases to have power to convey a thought worthy of it. Therefore every composer is obliged to invent anew, to present new relations”. शोनबर्गचे बारा अर्ध स्वर हे मूलभूत धरून त्यांच्या मालिकांची रचना करण्यास प्रारंभ केला. एरवी विसंवादी वाटणाऱ्या स्तरांतरांचाही सर्रास उपयोग केला. उदाहरणार्थ ‘पिएरो ल्युनेस’ या कृतीत कमी अधिक लांबीचे तुकडे, लयीबाबतीतही अंदाज न बांधता येण्याजोगे वारंवार होणारे बदल, स्वरांच्या उच्चनीचतेचे स्पष्ट गायन न करता त्यांचे केवळ सूचन करण्याची गायनपद्धती—आणि यातच खालच्या किंवा वरच्या पुढल्या स्वराकडे घसरण्याचाही त्यात समावेश होणे या सर्व वैशिष्ट्यांचा आढळ होतो. बारा वर्षे स्वरांच्या आधारे रचना करण्याच्या शोनबर्गच्या पद्धतीसच क्रोमॅटिसिझम म्हणतात. याचेच प्रगत स्वरूप सिरीअॅलिझम या नावाने ओळखले जाते. ही पद्धती स्ट्रॅविन्स्कीने, १९४८ नंतर क्रॅफ्टच्या प्रभावाने स्वीकारली असे एक मत आहे.

४. वंशसंगीतशास्त्र या अभ्यासक्षेत्राचा उदय १९ व्या शतकातला आहे. संगीतशास्त्र आणि मानववंशशास्त्र यांच्या संयुक्त अस्तित्वाचा परिणाम असे या अभ्यासक्षेत्राचे वर्णन करता येईल. जेम्स फ्रेझर वगैरेंनी वंशशास्त्राला रूप देण्यास सुरुवात केली. त्याच सुमारास एलिस (१८१४—१८९०), स्टॅफ (१८४८—१९३६), सॅक्स (१८८१—१९५९) यांनी वंशसंगीतशास्त्राच्या उभारणीस आरंभ केला होता. संगीताचा उगम शोधण्यासाठी पाश्चात्यांच्या दृष्टिकोनातून ज्या संस्कृती आदिम, प्राथमिक अवस्थेतल्या म्हणता येतील अशांचे संगीत तपासणे हा या शास्त्राच्या अभ्यासकांचा एक हेतू होता. अर्थात बाकीच्या फॅक्च्युअल आपेक्षांना बाजूला ठेवूनही संगीताचे मूळ स्वरूप समजण्यासाठी मूळ रूपात असलेल्या मानवांना अभ्यास करणे यात तात्त्विक गल्लत आहे. वस्तूंचा जन्म कसा झाला हे समजले म्हणजे त्याचे स्वरूप कसे ते समजत नाही या तत्त्वज्ञानगत सिद्धांताला जेनेटिक फॅलसी म्हणतात. स्ट्रॅविन्स्कीच्या आक्षेपाचा आशय याच्याशी मिळता-जुळता आहे.

५. काऊंटर पॉईंट.— पाश्चात्य संगीतशास्त्रातील एक महत्त्वाची संज्ञा. पाश्चात्य संगीतात एका वेळेस अनेक स्वरांचा अवतार होत असतो व या आविष्कार पद्धतीस स्वरसंगती असे म्हणतात. आता एका वेळेस अनेक स्वर गाते-वाजते असण्यासाठी त्यांची जी बांधणी व्हायची त्याच्या अनेक तऱ्हा असू शकतात. त्यापैकी एकाचा निर्देश काऊंटर पॉईंट या संज्ञेने होतो.

‘पॉईंट अगेन्स्ट पॉईंट’ किंवा ‘नोट अगेन्स्ट नोट’ असा या संज्ञेचा शब्दशः अर्थ आहे. दोन स्वतंत्र सुरावरी (कंठ संगीतातील किंवा वाद्यसंगीतातील) स्वतंत्रपणे पाहता पुऱ्या असूनही जेव्हा एकत्र येऊन एक नवीन पूर्ण (whole) तयार होतो तेव्हा काऊंटर पॉईंट सिद्ध होतो. स्ट्रिक्ट काऊंटर पॉईंट, कंबाईन्ड काऊंटर पॉईंट व इमीटेशन हे काऊंटर पॉईंटचे प्रकार होत. काऊंटर पॉईंट या संघटन तत्त्वाने स्वरांची जी बांधणी होते ती आडव्या विणीची असते असे म्हणता येईल.

६. कॉर्ड—त्रिस्वरावली.— शब्दशः कॉर्ड म्हणजे एकदम अवतरणारा स्वरसमूह. पण बहुतेक स्वरसंवादाच्या नियमांनी ठरवलेल्या निकषांना उतरणाऱ्या तीन किंवा अधिक स्वरांच्या एकदम अवतरणाऱ्या समूहास अनुलक्षून ही संज्ञा वापरली जाते. उदाहरणार्थ, सा-ग-प, इत्यादी. काऊंटर पॉईंट हे स्वर बांधणीचे तत्त्व आडव्या विणीची बांधणी करते तर कॉर्डचे तत्त्व उभ्या विणीची बांधणी करते असे म्हणता येईल.

७. **कलासमन्वय आणि वाग्नर.**— विल्हेम वाग्नर (१८१३—८३) जर्मन रचनाकार आणि संगीतावर लिहिणारा. पाश्चात्य संगीताला व विशेषतः पाश्चात्य संगीतिकेला युगप्रवर्तक वळण लावणाऱ्या वाग्नरचे औपपत्तिक लिखाणही खळबळजनक ठरले होते. विशेषतः संगीतिकेत सर्व कलांचा समन्वय व्हावा हे त्याचे आवडते तत्त्व होते. वाग्नरपूर्व कालातील संगीतात नाट्य थोडे व संगीत जास्त आणि संगीताला झुकते माप होते. वाग्नरने संगीत नुसते संगीत म्हणून संगीतिकेत वावरू नये नाट्यधर्मी होऊनच अवतरावे असा सिद्धांत मांडून त्याप्रमाणे रचना केल्या. सर्व कलांचे एकजीव होणे, मीलन होणे हे तत्त्व अंमलबजावणी करतांना अर्थात् संगीताला काहीसे जाचक ठरले. पूर्वीच्या संगीतात संगीत व नाट्य असे गंगा-यमुनांचे प्रवाह स्पष्टपणे वेगळे दिसत. प्रवाह खंडित होई तो आविष्कारांचा आविष्कार खंडित होऊ नये म्हणून संगीतात्म लय व बोलण्याची लय यांना जवळजवळ आणल्याने वाग्नरची सुरावट अखंड वाटे. स्ट्रॅविन्स्कीने यावर झोड उठविली आहे. संगीताला रूप नाकारणाऱ्या कलासमन्वय तत्त्वावर तो तुटून पडला आहे. लयीमुळे संगीताला रूप येते आणि संगीताचा संमिश्र कलारूपातही सवतासुभा असतो या श्रद्धांतूनच स्ट्रॅविन्स्कीला वाग्नरी वळण वर्ज्य वाटणे स्वाभाविक होते.

स्ट्रॅविन्स्कीच्या वाग्नरविरोधास आणि एक मनोवैज्ञानिक कारण असू शकेल काय? युद्धकाळामुळे स्ट्रॅविन्स्कीला फ्रान्स सोडावा लागला व अनेक वेळा निर्वासित व्हावे लागले. युद्धकाळाला मुख्यतः जबाबदार असलेल्या जर्मन राष्ट्राने वाग्नरला आर्य संगीतरचनाकार म्हणून डोक्यावर घेतले होते. यामुळेही स्ट्रॅविन्स्कीच्या मनात अढी निर्माण झाली असेल काय? वाग्नरइतका तो कोणावर तुटून पडलेला दिसत नाही.

८. **लाइट मोटिफ.**— आपल्या खास संगीतिकांच्या उभारणीत वाग्नरने अनेक संगीतिक युक्त्यांचा वापर केला होता. त्यातली प्रमुख युक्ती लाइट मोटिफ ही होय. नाटकातील प्रत्येक व्यक्तीरेखेस कपडे जसे वैशिष्ट्यपूर्ण असतात त्याप्रमाणे प्रत्येकाशी संबद्ध संगीतही हवे. पोषाख व्यक्तिरेखेचा 'वाचक' ठरतो. अमका पोशाख, अमकी व्यक्तिरेखा असे समीकरण होत असते. संगीतिका म्हणजे संगीत जिथे नाट्यधर्मी होते अशी रचना. म्हणून, प्रत्येक व्यक्तिरेखेची वाचक अशी संगीतरचना असावी. त्या त्या व्यक्तिरेखेचे प्रतीक म्हणून ती वापरावी, वावरावी असे वाग्नरचे म्हणणे. 'संगीत दुसऱ्या कशाचा आविष्कार करत नाही, स्वतःचाच आविष्कार करते' अशी स्वायत्ततावादी घोषणा करणाऱ्या स्ट्रॅविन्स्कीला संगीत अशा तऱ्हेने जखडले जाणे कसे पटावे? लाईट मोटिफ, वाग्नरने शोधलेली युक्ती नव्हे. पण त्याने या युक्तीला प्रतिष्ठा आणून दिली. म्हणून स्ट्रॅविन्स्की त्याची जवळजवळ टर उडवितो.

९. संगीतरचना आणि तिची स्वायत्तता याविषयीचे प्रस्तावनेतले विवेचन स्ट्रॅविन्स्कीच्या एका मानबिन्दूकडे लक्ष खेचते. संगीतरचना—संगीताचा प्रयोग करणारा यांच्यामध्ये संगीतसंचालक हा दुवा पाश्चात्य संगीत परंपरेत दृढ झाला आहे. स्वरसंगती, त्यामुळे अनेक घटकांनी गावयाचे व वाजवावयाचे वेगवेगळे संगीतांश, यांमुळे पाश्चात्य संगीताचे लेखन करणे भाग पडते. आणि मग त्याचे एकसूत्र असे आविष्कार पार पाडण्यासाठी नाट्य दिग्दर्शकाप्रमाणे संगीत संचालकाची संस्थाही अपरिहार्य ठरते. आता स्ट्रॅविन्स्कीचा मुद्दा असा की, या संगीत संचालकाने फक्त समोर 'लिखित' असलेल्या संगीतालेखांतील आज्ञा पार पाडणाऱ्याची, त्यात स्पष्ट झालेल्या रचनाकाराच्या हुकुमांची अंमलबजावणी करणाऱ्याचीच भूमिका पत्करावी. लिखिताचा अर्थ लावून प्रयोग करविणे, त्यावर भाष्य करित त्याचा आविष्कार सिद्ध करणे हा बेईमानीपणा होय. 'माझ्या स्वतःच्या मनातले रचनेचे स्वरूप लोकांना कळावे—संगीतसंचालकाच्या विकृत आवृत्त्याच त्यांच्यापुढे नसाव्यात म्हणून—आपल्या संगीताचे आपणच संचालक

केलेल्या ध्वनिमुद्रिका देतो,' असेही या संदर्भात स्ट्रॅविन्स्की म्हणतो. 'स्टोकौवस्कीचा बारव असे कसे म्हणता. बारवचा स्टोकौवस्की म्हणा' असे तो बजावीस असे. या त्याच्या भूमिकेमागील पार्श्वभूमी प्रस्तावनेत स्पष्ट केलीच आहे.

१०. **ओन्ड मार्टिनोत.**— मॉरिस मार्टिनोत या फ्रेंच संशोधकाने तयार केलेले वाद्य. १९२८ मध्ये प्रथमतः जगापुढे आलेल्या या पहिल्या इलेक्ट्रॉनिक वाद्यात एका वेळेस एकच सूर निघतो.

११. स्वरसंगतीच्या तत्त्वाने संगीताला अनेक गोष्टी मिळवून दिल्या. उदाहरणार्थ रचनेची व्यामिश्रता, स्वररंगांची विविधता व विपुलता, इत्यादी. पण या तत्त्वाच्याही मर्यादा आहेत. अनेकांकडून एकाच वेळी अनेक गोष्टी वठवून घेण्याच्या आवश्यकतेमुळे संगीत लिहिणे— संगीतालेखांच्या आधाराने आविष्कार साधणे अपरिहार्य झाले. संगीत व त्याचा आविष्कार बांधला गेला. म्हणून, या बंधनातून मुक्त होण्याच्या आशेने व इच्छेने पाश्चात्य संगीतकार व संगीतपद्धतीकडे, शैलीकडे वळले. स्वरसंगतीपेक्षा आता नवीन शक्यता स्वरसंहतीत आहेत हे स्ट्रॅविन्स्कीचे म्हणणे या संदर्भात समजून घ्यायला हवे. स्वरसंगतीऐवजी स्वरसंहती स्वीकारली की बांधलेपणा कमी होतो. उत्स्फूर्ताविष्कार शक्य होतो. बहुपदरी गुंतागुंतीऐवजी एकाच धाग्याची अनंत वळणे साधता येतात. पाश्चात्यांना आमचे संगीत हवेसे वाटेल ते एकतेतून अनेकतेकडे जाण्याच्या त्याच्या प्रवृत्तीमुळे, आम्हाला पाश्चात्य संगीत आकर्षक वाटते ते अनेकतेतून एकता साधण्याच्या त्याच्या क्षमतेमुळे. श्रेष्ठ-कनिष्ठतेपेक्षा वेगवेगळ्या उद्दिष्टांकडे जाणारे वेगवेगळे मार्ग असे या भदांचे स्वरूप आहे.

१२. **इलेक्ट्रॉनिक म्युझिक.**— स्वररंगाची विविधता पाश्चात्य संगीतपद्धतीने बहुतांशी वाद्यांच्या विविधतेतून साधली. तेव्हा याही पलीकडे जाण्याचा मार्ग शोधण्याची एक तऱ्हा वाद्ये अधिक व निराळ्या तऱ्हेच्या बनावटीची तयार करणे ही होय. वॉल्व, फोटो सेल, इत्यादींनी युक्त अशी इलेक्ट्रॉनिक बनावटीची वाद्ये वापरणे हा एक परिणाम होय. त्याचप्रमाणे रूढ वाद्यांचेच आवाज देण्यासाठी पण त्यात सुलभता, इत्यादी गुण वाढवून वाद्ये तयार करणे हा दुसरा परिणाम होय. पण याही पलीकडे जाऊन रूढ वाद्यातून शक्य न होणारे ध्वनि इलेक्ट्रॉनिक यंत्राद्वारे प्रयोगशाळेत उपलब्ध करून घेणे व यांचे ध्वनिमुद्रण करून त्या आधारे संगीतरचना करणे ही पुढची पायरी होय. फलित इलेक्ट्रॉनिक म्युझिक उपलब्ध ध्वनींचा म्हणजेच संगीताच्या कच्च्या मालाचा साठा यामुळे समृद्ध होतो. वाद्यांच्या मर्यादा या संगीताच्या मर्यादा ठरत नाहीत. संगीताच्या विश्वाचे क्षितिज विस्तारते. १९५० च्या आसपास जर्मनीत या तऱ्हेचे प्रयोग जोराने केले गेले. आज हे संगीत पाश्चात्य संगीतजगतात स्थिरपद झाले आहे.

१३. **म्युझिक काँक्रीट.**— हाही प्रयत्न वरील प्रकारचाच. फरक असा की, म्युझिक काँक्रीट हे कोणताच ध्वनी संगीतात वर्ज्य मानीत नाही. संगीताशी संबंधित नसलेल्या विश्वांगातूनही हवे ते नाद ध्वनिमुद्रित करून त्यांच्यावर हव्या त्या प्रक्रिया करून पुन्हा ध्वनिमुद्रणाद्वारे त्यांची रचना करणे हे म्युझिक काँक्रीट होय. फ्रान्समध्ये १९५० च्या थोडे आधी हे प्रयत्न सुरू झाले. मर्यादित स्वातंत्र्याचा भोक्ता आणि पुरस्कर्ता असलेल्या स्ट्रॅविन्स्कीला याचे फारसे अगत्य न वाटणे साहजिक आहे.

१४. **निजिन्स्की : वास्लाव निजिन्स्की.**— प्रख्यात रशियन नृत्यनाट्य नर्तक व नृत्यरचनाकार. 'दिआगिलेव बॅले'चा हा सुरुवातीच्या काळातील प्रमुख नर्तक. नृत्यनाट्याला एक नवीन परिणाम मिळवून देण्यास याची कला कारणीभूत झाली. स्ट्रॅविन्स्कीच्या क्रांतिकारक ठरलेल्या कृतीत संगीताइतकाच

नृत्यरचनेचाही वाटा होता. त्यातही पुन्हा नृत्याविष्कारात निजिन्स्कीची कामगिरी विशेष महत्त्वाची होती. दिआगिलेवच्या लैंगिक विकृतीचा बळी असलेला निजिन्स्की दिआगिलेव पासून स्वतःच्या लग्नानंतर निसर्गतः दूर झाला. स्वतंत्रपणे नृत्यनाट्यांचे प्रयोग करू लागला. शिझोपरेनिआ या मानसिक विकृतीने त्या मानाने तरुण असताना पछाडला गेलेला निजिन्स्की रुग्णालयांत अनेक वर्षे नुसता 'उरला' होता. स्ट्रॅविन्स्कीने त्याच्याविषयी हळुवारपणे अनेक आठवणी सांगितल्या आहेत. सदासर्वदा नृत्यात गढलेल्या निजिन्स्कीमध्ये भोळेपणा, निरागस प्रांजळपणा आणि स्नेहाळपणाचे वरदान होते.

•••

संदर्भग्रंथ सूची

1 [वेचे तयार करण्यासाठी उपयोगात आणलेली पुस्तके. क्रमांक तीन व चार ही पुस्तके संयुक्तपणे Stravinsky in conversation with Robert Craft या शीर्षकाने पेंग्विन प्रकाशनांत उपलब्ध. त्याची १९६० ची आवृत्ती वापरलेली आहे. इतर सर्व आवृत्त्या वर दाखविल्याप्रमाणे वापरात आणल्या.]

2 [वेचे तयार करण्यासाठी उपयोगात आणलेली पुस्तके. क्रमांक तीन व चार ही पुस्तके संयुक्तपणे Stravinsky in conversation with Robert Craft या शीर्षकाने पेंग्विन प्रकाशनांत उपलब्ध. त्याची १९६० ची आवृत्ती वापरलेली आहे. इतर सर्व आवृत्त्या वर दाखविल्याप्रमाणे वापरात आणल्या.]

3 [वेचे तयार करण्यासाठी उपयोगात आणलेली पुस्तके. क्रमांक तीन व चार ही पुस्तके संयुक्तपणे Stravinsky in conversation with Robert Craft या शीर्षकाने पेंग्विन प्रकाशनांत उपलब्ध. त्याची १९६० ची आवृत्ती वापरलेली आहे. इतर सर्व आवृत्त्या वर दाखविल्याप्रमाणे वापरात आणल्या.]

4 [वेचे तयार करण्यासाठी उपयोगात आणलेली पुस्तके. क्रमांक तीन व चार ही पुस्तके संयुक्तपणे Stravinsky in conversation with Robert Craft या शीर्षकाने पेंग्विन प्रकाशनांत उपलब्ध. त्याची १९६० ची आवृत्ती वापरलेली आहे. इतर सर्व आवृत्त्या वर दाखविल्याप्रमाणे वापरात आणल्या.]

5 [वेचे तयार करण्यासाठी उपयोगात आणलेली पुस्तके. क्रमांक तीन व चार ही पुस्तके संयुक्तपणे Stravinsky in conversation with Robert Craft या शीर्षकाने पेंग्विन प्रकाशनांत उपलब्ध. त्याची १९६० ची आवृत्ती वापरलेली आहे. इतर सर्व आवृत्त्या वर दाखविल्याप्रमाणे वापरात आणल्या.]

6 [वेचे तयार करण्यासाठी उपयोगात आणलेली पुस्तके. क्रमांक तीन व चार ही पुस्तके संयुक्तपणे Stravinsky in conversation with Robert Craft या शीर्षकाने पेंग्विन प्रकाशनांत उपलब्ध. त्याची १९६० ची आवृत्ती वापरलेली आहे. इतर सर्व आवृत्त्या वर दाखविल्याप्रमाणे वापरात आणल्या.]

7

8

Chronicle of My Life :

—Igor Stravinsky—

Gollancz : London 1936.

Poetics of Music in the form of six lessons :

—Igor Stravinsky—

—Translated by Arthur Khodel and Sugolf Dehl

Vintage Books : New York 1959

Originally published in 1947.

Conversations with Igor Stravinsky :

—Robert Craft and I. Stravinsky

Faber and Faber 1959.

Memories and Commentaries :

—R. Craft and I. Stravinsky

Faber and Faber 1960.

Expositions and Developments :

—R. Craft and I. Stravinsky

Faber and Faber 1962.

Dialogues and a Diary :

—R. Craft and I. Stravinsky

Faber and Faber 1961.

Themes and Episodes :

—R. Craft and I. Stravinsky 1966.

Retrospections and Conclusions :

स्ट्रॅविन्स्कीविषयक महत्त्वाचे संदर्भ

1. **Stravinsky :**
—Roman Vlad—
—Translated by F. and A. Fuller, Oxford 1960.
2. **Stravinsky :**
—Eric W. White—
London : John Lehmann 1947.
3. **Stravinsky : Chronicle of a Friendship : 1948—71 :**
—Robert Craft—
Knopf
4. **And Music at the close :**
—Lilian Libman—
Normon : Macmillan 1972.
5. **Encounters with Stravinsky :**
—Paul Horgan—
Farrar, Stranss and Giroux.
6. **Stravinsky at Rehearsal :**
—Sketchbook by Mileiu Cosman
Text by Hans Keller.
७. टेंपो, टाइम, एन्काऊंटर इत्यादी नियतकालिकांचे अंक. यांत चरित्रात्मक व समीक्षात्मक स्वरूपाचे लिखाण पुष्कळ सांपडते. या लिखाणाचा फारसा उपयोग केला नसल्याने तपशील दिलेला नाही.

• • •

पारिभाषिक शब्द सूची

अंतःस्फूर्ती	intuition.
अर्थकार	interpreter.
अधिकार श्रेणी	hierarchy.
अनुमान	Speculation.
अमूर्तिकरण	abstraction.
अस्वराकर्षण	atonality.
आ	
आकरिक	spatial.
आदर्शवाद	idealism.
आधारस्वराकर्षण	tonality.
आधुनिकता	modernity.
उ	
उच्चार	articulation.
उत्पादनकारी तत्त्व	material element.
उच्चता श्रेणी	hierarchy.
ए	
एकतुल्यत्व	correspondence.
एकत्रीकरण	combination.
एकबीज	unit.
क	
कल्प (नाम)	complex.
कल्पना भ्रमण	fantasy.
कलासमन्वय	synthesis of arts.
कार्यान्वित	functional.
कालविभाजनशास्त्र	chronotomy.
काव्यशास्त्र	poetics.
केवल	absolute.
कोटी	category.
ग	
गाज	volume.

गुणवत्ता
गुणवैशिष्ट्य

talent.
timbre.

घराणे

घ

School.

चढउतार

च

cadence.

टीका

ट

criticism.

तंतोतंतपणा
तत्कालस्फूर्त
तत्त्वाग्रह
तत्त्वाग्रहाधिष्ठित
त्रिपार्श्वकाच
त्रिस्वरावली
तुकडा (संगीतातील)

त

fidelity.
improvised.
dogma.
dogmatic.
prism.
chord.
measure.

द्रव्य
द्वादशअर्धस्वरांतरयुक्त
द्वि-अर्धस्वरांतरयुक्त

द

material.
chromatic.
diatonic.

ध्वनीचे बहुकोनत्व

ध

stereophony.

निर्माता
नृत्यरचना

न

creator.
choreography.

पठण
प्रयोग
प्रयोगकर्ता
पांडित्य
प्रतीकीकरण

प

recitation.
performance/experiment.
performer.
academism.
symbolization.

अनुक्रमणिका

भासमयता

यथार्थदर्शन

रूप

रूपयाची

रूपसंबद्ध

वर्गशास्त्र

वस्तू

व्यक्तीभूत

व्यवस्था

वाद्यवृन्दरचना

विश्वबंधुत्व

संगीत रचना

संगीत रचनाकार

संगीत संचालक

संघटन

संप्रुक्तीकरण

संवहन

संशोधित (नाम)

संशोधनक्षमता

सहजप्रेरणा

सत्स्वरूपविचार

सत्ताशास्त्र

स्वत्व

स्तंभरेषा

स्वरांतर

स्वरसंगती

स्वरविरोध

स्वरसंवाद

स्वरयुक्त तत्त्व

भ

virtuality.

य

perspective.

र

form.

formal.

formal.

व

typology.

phenomenon.

individual.

order.

Orchestration.

cosmopolitanism.

स

composition.

composer.

music conductor.

organization.

saturation.

communication.

discovery.

inventiveness.

instinct.

ontology.

identity.

bar-line.

interval.

harmony.

dissonance.

consonance.

tonal element.

अनुक्रमणिका

स्वरभेद
स्वरधून
सारभूत
सांगीतिक
सारग्राहित्व
सार्वत्रिकता
सिद्धी

modulation.
melody.
essential.
musical.
eclecticism.
Universality.
realization.

•••

विषय सूची

अभिजातवाद	चढ-उतार (केडन्स)
अभिरुची	चायकोफस्की
अॅरिस्टॉटल	चित्रपटसंगीत
अलंकारशास्त्र	चेस्टरटन, जी. के.
अ-स्वराकर्षण	जॅझ संगीत
आकारिक कला	जर्मन वाङ्मय
ऑडन	टॉलस्टॉय
आंद्र जीद	टीका
आंद्रेयेव	डायटोनिक (द्विअर्धस्वरी) पद्धती
आधारस्वराकर्षण	डिकन्स
आधुनिकता	डोस्टोयेवस्की
आविष्कार	तंत्र
इन्फर्मेंशन थिअरी	दिआगिलेव
इब्सेन	दिआगिलेव कालखंड
इलियट, टी. एस्.	दुबेली
इलेक्ट्रॉनिक संगीत	देबुसी
उच्चनीचता	द्विअर्धस्वरी पद्धती
कलासमन्वयवाद	ध्रुवाकर्षण
कलेचा इतिहास	ध्वनिमुद्रण
कल्पनाशक्ती	निजिन्स्की
काऊंटरपॉईंट	निर्मितिप्रक्रिया
कापेलमाईस्टर	नृत्यनाट्य
काँक्रीट म्युझिक	परंपरा
काँप्युटर म्युझिक	परंपरावाद
केडन्स	पाऊंड, इझरा
कोर्सा कोफ	पाण्डित्यवाद
क्रॅफ्ट, रॉबर्ट	पास्कल
क्रांती	पिकासो
गती	प्रतिभा
गॉर्की	प्रयोग
गुस्ताव माल्हेर	प्रामाणिकपणा
गूढवाद	सी
बाख	शोनबर्ग
बॉदलेर	शोपॅ, फ्रेडेरिक
बेथोवेन	संगीतात्म काल
ब्राह्मस्	संगीतिका
मॅरिटेन, जॅक	संस्कृती

मॉन्टेन	सांगीतिक परंपरा
मॉरिस रावेल	सीरीअलिझम
मार्क व्हेन	सुदेरमान
मुसोर्गस्की	सृजन
मेलडी	सृजनशक्ती
मोजार्ट	सोफोकलीज
मोडॅलिटी	सौतचेन्स्की, पीअेर
रशियन संगीत	सौंदर्यवाद
रशियन साहित्य	स्ट्रिंडबर्ग
रूप (फॉर्म)	स्टीरीओफनी
रेमी द गुरमाँ	स्फूर्ती
लय	स्वरधून (सुरावट)
ला फॉटेन	स्वरविरोध
लाइट मोटिफ	स्वरसंगती
वॅग्नर	स्वरसंवाद
वंशसंगीतशास्त्र	स्वरसंहती
वाग्युद्ध	स्वायत्ततावाद
वाद्यवृंदरचना	हँडेल
विवाल्दी	हेडन
वेर्दी	ह्यूम, टी. ई.

शामुना—ए—८०६—समरासासममुं—१२—७५—१, २०२—पीए—५*

...

स्ट्रॅविन्स्कीचे सांगीतिक सौंदर्यशास्त्र



अशोक दामोदर रानडे

पुस्तकाविषयी :

इगोर स्ट्रॅविन्स्की हा अमेरिकन संगीतरचनाकार. विसाव्या शतकात याने पाश्चात्य संगीतास वेगळे वळण दिले. संगीतावर त्याने विपुल लिखाणही केले. मर्मग्राही, भेदक आणि चमकदार भाषेत नोंदलेले त्याचे विचार कोणत्याही संगीतपद्धतीच्या अभ्यासकास महत्त्वाचे वाटावेत इतके मूलभूत. तसे पाहता संगीतात बुडून गेलेल्या कलावंताने कलेविषयीचे आपले विचार स्वतःच मांडावेत ही घटनाच मुळी भारतीय संगीतकारांच्या संदर्भात मुद्दाम लक्षात घेण्यासारखी, कारण आपल्या कलेविषयी आपण स्वतः विचार करणे, बोलणे लिहिणे या क्रिया बिनमहत्त्वाच्या मानल्याचीच उदाहरणे आमच्याकडे जास्त. या पार्श्वभूमिवर स्ट्रॅविन्स्कीच्या वैचारिक कामगिरीचे दर्शन प्रेरणादायक ठरावे.

महाराष्ट्र राज्य
साहित्य संस्कृति मंडळ
मुंबई

अनुक्रमणिका

