জগন্নাথ ইউনিভার্সিটি জার্নাল অব আর্টস
ভলিউম-১৩, সংখ্যা-২, জুলাই-ডিসেম্বর ২০২৩

চিত্রগীতিতে রাগসংগীতের ব্যবহার ও এর প্রতিফলন

জেরীনা আহমেদ*

Abstract

Classical Music has not attained the requisite fame in comparison to the level of support and attention that the film music industry has gotten. In all branches of music or in any type of music, the reflection of classical music, directly or indirectly, is perceptible. Classical music is not as easily imprinted in people's mind as film music is. As a result, emphasizing on classical music inside film music will assist to educate people about this area as the title suggests, this comprehensive discussion will be centred on this issue. Further more, it is conspicuous that classical music is required to produce the captivating film sound track. In general, we are aware that classical music is referred to as "Raag Sangeet". The uses of raag in film music will be covered in this journal. Many popular and uphonic songs which appear mesmerising to the general audience have become deeply rooted in people's minds since early ages; and the cause for this is yet to be revealed. Usually songs which have a reflection of raag in them (songs) turn out to be everlasting.

চাবিশব্দ: রাগসংগীত, চলচ্চিত্রসংগীত, সুরকার, অবদান, প্রতিফলন

ভূমিকা

চলচ্চিত্রসংগীত বা সিনেমাসংগীত যতটা সমাদৃত ও সর্বজনবিদিত হয়েছে সংগীত জগতে, প্রকৃতপক্ষে অন্য ধারার সকল সংগীতের ব্যাপকতা তুলনামূলকভাবে মৃদু পরিসরে দৃষ্টিগোচর হয়, বিশেষভাবে শাস্ত্রীয়সংগীত। যদিও ভারতীয় সংগীতের ইতিহাস অনুধাবন করলে খুব সহজেই বোধগম্য হয় যে, প্রাচীনকাল থেকেই আমাদের দেশে শাস্ত্রীয়সংগীতের অনুশীলন হয়ে আসছে। কিন্তু এর যথাযথ প্রচার-প্রসার যখন অজ্ঞতার কারণে প্রশ্নবিদ্ধ হয়, তখনই এর প্রায়োগিক জটিলতা পরিলক্ষিত হয়। অপর পক্ষে, লঘুসংগীত ও সিনেমাসংগীত সর্ব-সাধারণকে যতটা আকৃষ্ট করতে সক্ষম, শাস্ত্রীয়সংগীত এক্ষেত্রে ততটাই অপারগ, যদিও সিনেমায় যেকোনো সংগীতেই প্রত্যক্ষ বা পরোক্ষ ভাবে রাগ বা রাগ-সংগতি ব্যবহৃত হয়ে থাকে। অতএব, এই নিবন্ধের আলোকে শাস্ত্রীয় সংগীতকে পরিচিত করার লক্ষ্যে সিনেমাসংগীতে রাগের ব্যবহারের সমীক্ষণিক আলোচনা করার প্রয়াস করা হবে। কারণ, একথা অনস্বীকার্য যে শিল্প যতটা সহজে ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য তার প্রচার বিজ্ঞজন কর্তৃক সুগম হওয়া সমীচীন। সুতরাং সিনেমা বা যেকোনো সংগীতই শাস্ত্রীয় সংগীতের প্রভাবমুক্ত হতে পারে না। এই সহজসত্য উক্তিটির যথার্থতা প্রমাণের পাশাপাশি শাস্ত্রীয়সংগীত শুধুমাত্র সংগীত বোদ্ধাদের কাছেই নয়, বরং সর্বসাধারণের কাছেও সহজবোধ্য, আকর্ষণীয় ও লোকপ্রিয় করে তোলাই এই প্রবন্ধের মূল লক্ষ্য। পক্ষান্তরে, এও প্রতীয়মান হবে যে, সুকুমার ও কালজয়ী চিত্রগীতি তৈরির নিমিত্তে রাগ ব্যবহারের প্রয়োজনীয়তা। তাই শাস্ত্রীয়সংগীত প্রচারের মাধ্যমে সর্বস্তরের মানুষের মধ্যে শাস্ত্রীয় নিয়মাবদ্ধ সংগীতের প্রচলন ঘটিয়ে এর গভীরতা ও সৌন্দর্যবোধকে ফুটিয়ে তোলা প্রয়োজন।

---

* প্রভাষক, সংগীত বিভাগ, জগন্নাথ বিশ্ববিদ্যালয়, ঢাকা-১১০০, বাংলাদেশ

গবেষণার লক্ষ্য ও উদ্দেশ্য এবং গবেষণা পদ্ধতি

চলচ্চিত্রে ব্যবহৃত সংগীতকে বিশ্লেষণ করে সেখানে রাগের যথাযথ ব্যবহার, প্রয়োজনীয়তা ও কী করে রাগসংগীতের সাহায্যে মানসম্মত ও কালজয়ী গান তৈরি করা যায় এবং অপরপক্ষে আপামর জন-সাধারণকে রাগসংগীতের প্রতি কিভাবে আকর্ষিত ও উৎসাহিত করা যায়, তার বিস্তারিত আলোচনা করাই এই গবেষণার লক্ষ্য ও উদ্দেশ্য। কেননা, শাস্ত্রীয়সংগীতের গভীরতা উপলব্ধি করতে ও তা সমস্ত ধরনের শ্রোতাদের কাছে সহজবোধ্য করে তুলতে চলচ্চিত্রসংগীতের কোন বিকল্প নেই। এই গবেষণায় 'গুণগত', 'অনুসন্ধানী' ও 'ব্যাখ্যামূলক' পদ্ধতি অনুসরণ করা হয়েছে। প্রথমেই অনুসন্ধান করা হয়েছে রাগসংগীত ও চলচ্চিত্রসংগীতের মধ্যে পারস্পরিক যোগসূত্র কোথায় এবং কতখানি। এরপর রাগসংগীত ও চলচ্চিত্রসংগীতের গঠনপ্রক্রিয়া ও গীতরীতি বিশ্লেষণ করা হয়েছে। এবং চলচ্চিত্রে রাগসংগীত কতটুকু প্রতিফলন ঘটাতে সক্ষম হল, তা যাচাই করেই মতামত প্রকাশ করা হয়েছে এই গবেষণায়।

গবেষণা কর্মের তাৎপর্য

চলচ্চিত্র বিষয়ক গান সংক্রান্ত বহু পত্র-পত্রিকা, র্জানাল প্রকাশিত হয়েছে যাদের মধ্যে অন্যতম হল '*চলচ্চিত্রে গানের ব্যবহার*' এবং '*সংগীত ও চলচ্চিত্র*'। এ দুটি প্রকাশনায় বাংলা চলচ্চিত্রে মানসম্মত গানের প্রয়োজন তথা চলচ্চিত্রে সংগীতের ব্যবহার কতটা ইতিবাচক এবং ব্যাপক, তা বর্ণিত হয়েছে। কিন্তু চলচ্চিত্রে রাগসংগীতের ব্যবহারের তাৎপর্য ও এর মাধ্যমে মানসম্মত এবং পরিমার্জিত গান কিভাবে তৈরি করা যায় ও সাধারণ মানুষকে কীভাবে রাগসংগীত শোনার প্রতি উৎসাহিত করা যায়, সে সম্পর্কে কোনো আলোচনা নেই। পাশাপাশি রাগসংগীতের উৎপত্তি তথা গঠনপ্রক্রিয়া ও গীতরীতি সম্পর্কিত কোনো বিবরণও নেই। পক্ষান্তরে, চলচ্চিত্রসংগীতের গঠন প্রক্রিয়া, গীতরীতি তথা একজন সুরকারের সুর রচনার বৈশিষ্ট্য ও কৌশল সর্ম্পকে আলোচনাও অনুপস্থিত। এখানে বিভিন্ন ধরনের শাস্ত্রীয় তথা উপশাস্ত্রীয় সংগীতের ব্যবহার প্রসঙ্গে আলোচনা উপস্থিত থাকলেও চলচ্চিত্রে রাগসংগীতের প্রতিফলন ও এর অবস্থান কতটা সুদৃঢ় এবং সাধারণ সংগীত প্রেমী মানুষের মধ্যে রাগসংগীতের অদমনীয় পদ্ধতি কতটা সহজবোধ্য, আকর্ষিত ও বিকশিত করা যায় তার অনুসন্ধানই এই প্রবন্ধের মূল আলোচিত বিষয়বস্তু।

বিষয় বিবরণ

শাস্ত্রীয়সংগীত রাগ আধারিত শিল্প, যার সংস্কৃত অর্থ রং বা আবেগ। গায়কের গায়নশৈলী ও ঘরানার বৈশিষ্ট্যের কারণে একটি রাগের প্রতিটি পরিবেশনা হয় একে অন্যের থেকে আলাদা (বাণী সহিত ও বাণী রহিত)। একটি রাগ কিছু নির্দিষ্ট স্বর-সমষ্টিসহ একটি স্কেল ভিত্তিতে তৈরি হয়, যার সুর এবং বৈশিষ্ট্যসমূহ তাল মাত্রা সহযোগে সাধারণ ক্রম অনুযায়ী পরিবেশিত হয়। শাস্ত্রীয়সংগীত রাগ এবং তাল এই দুটি উপাঙ্গের উপর আধারিত। আমাদের উত্তরী রাগসংগীত বহুধর্মী নয়, বরং একক সত্তার অধিকারী। এই রাগসমূহ কোনো সুরকার দ্বারা রচিত হয়নি, বরং বহু শতাব্দী যাবৎ সময়ের দীর্ঘ বিবর্তন প্রক্রিয়ার ফলস্বরূপ আমাদের আজকের এই রাগসংগীত সৃষ্টি। উত্তর ভারতীয় রাগগুলি নির্দিষ্ট সময় এবং ঋতুতে নির্ধারিত হয়। শাস্ত্রীয়সংগীতে শিল্পী তার অনন্য সৃজনশীলতার প্রকাশ ঘটিয়ে সুর ও জ্ঞানের বিকাশ করতে পারেন। একজন গায়ক রাগের শুদ্ধতা বজায় রেখে গান রচনা ও পরিবেশন করতে পারেন এবং শ্রোতাদের কাছে সংগীতকে আরও শ্রুতিমধুর, আনন্দদায়ক ও

মনোমুগ্ধকর করে তুলতে সুরকে পরিবর্তনও করতে পারেন। তবে সাংগীতিক জ্ঞান, পরিবেশ ও ব্যক্তিত্বের পার্থক্যের কারণেও সংগীত নির্মাণ অনন্য হয়ে ওঠে।

ভারতীয় শাস্ত্রীয়সংগীতটি প্রাচীনতম এবং সর্বাধিক ছড়িয়ে পড়া এই সংগীতের শক্তিশালী প্রভাব প্রাচীন যুগ থেকে আধুনিক যুগেও পরিলক্ষিত হয়েছে। সংগীতের এই ক্ষেত্রগুলির মধ্যে রয়েছে লোকসংগীত, ফিল্মিসংগীত, প্রয়োগসংগীত, থিম্যাটিকসংগীত, কোরালসংগীত, অর্কেস্ট্রাল সংগীত ইত্যাদি। বিভিন্ন সংগীতের এই ক্ষেত্রগুলির মধ্যে ফিল্মিসংগীত খুব দৃঢ়তার সাথে তার বিকাশ ঘটিয়েছে।

সংগীতের ইতিহাস সুপ্রাচীন। তবে সংগীতের তুলনায় চলচ্চিত্র অত্যন্ত অর্বাচীনকালের [১]। চলচ্চিত্র নির্মাণের সূচনা হয় ঊনবিংশ শতাব্দীর শেষ প্রান্তে। তখনও সে সময়ের নির্মাতাদের প্লে-ব্যাক শব্দটির সাথে পরিচয় ঘটেনি। প্লে-ব্যাক না থাকলেও প্রেক্ষাগৃহের একপ্রান্তে থেকে পরিচালকদের কণ্ঠে নিঃসৃত হওয়া গান দর্শক শ্রোতাদের আমোদিত করত [২]।

চলচ্চিত্রসংগীতের মূল লক্ষ্য হল শ্রোতাদের বিনোদন দেয়া। এতে স্বর, তাল ও রচনার একটি নিখুঁত সংমিশ্রণও রয়েছে। ফিল্মিসংগীতে নানা ধরনের বিভাগের মধ্যে কিছু ছন্দকেন্দ্রিক, কিছু রাগ-কেন্দ্রিক এবং কিছু আছে স্বর-তাল-রচনার মিশ্রণকেন্দ্রিক। সত্যিকার অর্থে ফিল্মিসংগীত লঘু সংগীতেরই অংশবিশেষ। যেহেতু ফিল্মি ও লঘু সংগীতে রাগের শুদ্ধতার পরিবর্তে শ্রুতিমধুরতারই বিশেষ স্থান রয়েছে, তাই এ কারণেই চলচ্চিত্রসংগীতে বিভিন্ন রাগ-সমূহের সংমিশ্রণ ঘটে। অতএব চলচ্চিত্রসংগীতে শুদ্ধ শাস্ত্রীয়সংগীতের পরিচয় একটু কমই পাওয়া যায়। যদিও চিত্রগীতিতে বিশুদ্ধ রাগ-রাগিণীর পদচারণা সেই আদিকাল থেকেই ছিল। অনেক ছবিতেই ছোট খেয়াল বা ঠুমরীও পরিবেশিত হত। বোম্বে টকিজের স্বরস্বতী বাঈ তাদের ঘরানার ঢঙে ও বাণীতে গৌড়সারংগ, জয়জয়ন্তী ইত্যাদি রাগ গেয়ে গেছেন[৩]। 'দামিনী দমকে ডর মোহে লাগে' বা 'ঝুঁকি আইরে বাদরওয়া সাবন কী' ইত্যাদি বন্দিশ যেমনটি তারা কোন সংগীতাসরে পরিবেশন করেছেন, ঠিক তেমনি করেছেন চলচ্চিত্রেও। কদরপিয়ার কিছু ঠুমরী এবং 'বাবুল মেরে নাইহারে ছুট যা' এর মতো বিখ্যাত ভৈরবী'র ঠুমরীও সাইগলের কণ্ঠে আমরা শুনতে পেয়েছি[৪]। এছাড়াও ভৈরব অংগের রাগ এবং প্রসিদ্ধ পাঞ্জাবি লোকধুন আহিরী গীতের শৈলীতে সাজানো জনপ্রিয় রাগ 'আহির ভৈরব' এর জনপ্রিয় বন্দীশ "অলবেলা সজন আয়োরী" সুপারহিট হিন্দি সিনেমা "হম্ দিল দে চুকে সনম" ছবিতে জনপ্রিয়তা পেয়েছিল। এই রাগের রূপ পূর্বাংগে ভৈরব ও উত্তরাংগে কাফি বা খামাজ অংগে স্পষ্ট হয়। এছাড়াও 'দেবদাস' ছবিতে তারানা'র বন্দিশ, এমনকি সাজন, সরফারোশ ইত্যাদি ছবিতে 'গজল' পরিবেশিত হয়েছে। অপরদিকে, অনেক ছবিতে শাস্ত্রীয়সংগীতের বন্দিশগুলোকে পুনরায় মিশ্রিত ও পরিবর্তিত করে পরিবেশিত হয়েছে এবং অনেক রকমারি ফিউশনও শোনা গেছে। এছাড়াও অনেক বাংলা চলচ্চিত্র যেমন 'চারুলতা'য় রামমোহন রায় রচিত ধ্রুপদ পরিবেশনের পাশাপাশি নিধুবাবুর টপ্পা ব্যবহার করা হয়েছিল, যেখানে সত্যজিৎ রায় উনিশ শতকের বাবু কালচার কে সিনেমায় ফুটিয়ে তুলেছিলেন[৫]। রামকুমার চট্টোপাধ্যায়ের কণ্ঠে নিধুবাবুর এ টপ্পাগুলিই ছিল এই ছবির সম্পদ[৬]। রাগ সংগীতের খ্যাতনামা ব্যক্তিত্ব রবিশংকর, আলি আকবর খান, ভীষ্মদেব চট্রোপাধ্যায়, তিমির বরণ,বাহাদুর খান এমন অনেক শাস্ত্রীয়সংগীতজ্ঞগণ বাংলা ছবির সংগীত পরিচালনা করেছেন, যার ফলশ্রুতিতে তৎকালীন চলচ্চিত্রসংগীত বর্তমান সময়ের তুলনায় উচ্চ মর্যাদার অধিকারী ছিল[৭]। যদুভট্ট, বসন্তবাহার, ছাড়াও আরও কয়েকটি ছবিতে

ধ্রুপদীয় সংগীতের মেজাজ যুক্ত হওয়ায় কিছু শ্রুতি সুখকর চমৎকার গান শোনা গেছে[৮]। বাংলা ছবির সীমাবদ্ধ জগৎকে এই সকল দিকপাল শাস্ত্রীয়সংগীতকারগণ আরো প্রসারিত করে চলচ্চিত্র সংগীত জগৎকে নতুনতর ব্যপ্তি দিয়েছেন। তবে একালের অধিকাংশ ছবির গল্পই সাহিত্য নির্ভর নয়, বরং মন ভোলানো গল্পে প্রয়োজনে-অপ্রয়োজনে যেমন-তেমন করে গান জুড়ে দেয়া হয়, যেখানে সাহিত্যের লেশমাত্র খুঁজে পাওয়া যায়না এবং প্রায়শই শ্লীলতার সীমা লঙ্ঘিত হতে দেখা যায়। অতি নিম্নমানসম্পন্ন কথার সঙ্গে রকমারি বাদ্য-বাজনা বাজিয়ে জোরপূর্বক কাঠামো দাঁড় করানো হয়, যা কখনোই হৃদয়গ্রাহী ও সুদূর-প্রসারী হয়ে ওঠে না। শুধু গানের জন্য গান চিত্রায়ণ নয়। কোনো কোনো দৃশ্যে গান এতটাই অপরিহার্য যে, সে গান সমস্ত গল্পকে জড়িয়ে কাহিনির ভাবমূর্তি দর্শকশ্রোতার কাছে তুলে ধরতে সহায়তা করে, যদিও তার সঠিক চিত্রায়ণ রাগসংগীতের সহায়তা ছাড়া অসম্ভব। এটা আমাদের অজানা নয় যে, রাগসংগীতের সাথে মানব মনের বিভিন্ন আবেগ, রস ও ভাবের প্রকারভেদের সাদৃশ্য রয়েছে। শুধু তাই নয়, রাগসংগীত পরিবেশনে সময়ের মাহাত্যের বিষয়টিও যথেষ্ট সংগতিপূর্ণ ভাব প্রকাশ করে সিনেমাসংগীতেও। সংগীত পরিচালকের কাজ শুধু দু'একটি গানে ভালো সুর দেয়ার চেষ্টা নয়, বরং গোটা কাহিনি-কাঠামোর অর্থবহ আবহসংগীত সৃষ্টি করাও তার দায়িত্বের মধ্যে বর্তায়। কিন্তু এই ব্যাপারে তারা যথেষ্ট উদাসীন, যদিও যন্ত্রসংগীতের বিকাশ ও প্রসার ঘটেছে চলচ্চিত্রে সেই প্রাচীনকাল থেকেই। এছাড়াও ছবিতে কাহিনির সংযোগ বিনাই অনাকাঙ্ক্ষিতভাবে অসংগতিপূর্ণ সাংগীতিক ধ্বনির প্রয়োগ দেখা যায়। বাদ্যযন্ত্রের বৈশিষ্ট্য অনুযায়ী রাগ ও সংগতির নির্বাচন এবং চিত্রখণ্ড অনুযায়ী তার ব্যবহার বাঞ্ছনীয়। যেমন 'শ্রী' রাগ সেতারে বা বাঁশিতে তোলা বেশ কষ্টসাধ্য, আবার সারেঙ্গী ও সেতারে অর্থাৎ তন্ত্রবাদ্যে তান খুব ভাল হয়, যা একটু মনোযোগী কান বুঝতে পারে[৯]। কিন্তু এই প্রয়োগকৌশল সংগীত পরিচালকদের বোধগম্যে থাকা প্রয়োজন।

কিছু রাগ রাগিণী রয়েছে, যা চলচ্চিত্রসংগীতে প্রায়শই ব্যবহৃত হয়। যেমন : রাগ-বাহার, রাগ-ভৈরবী, কির্বাণী, পিলু, পাহাড়ী, মান্ড, গারা, শিবরঞ্জনী, ইমন, দরবারি ইত্যাদি। অনেক সিনেমাতেই শিল্পীদের কন্ঠে 'মান্ড' নামে একটি বিখ্যাত রাগ শোনা গেছে। যেমন বিখ্যাত রাজস্থানী গীত 'কেসরিয়া বালমা মোরে'। এছাড়াও ঠুমরীতে সাধারণত যে সকল রাগ শোনা যায়, তা হল রাগ পিলু, পাহাড়ী, খামাজ, তিলং, গারা, মান্ড, ভৈরবী ইত্যাদি। কিছু খ্যাতনামা শিল্পীগণ এদেরকে রাগের পরিবর্তে 'ধুন' নামেও সম্বোধন করেন, এমনকি এই রাগগুলির একটি ছোট অংশ ব্যবহার করে ফিল্মিগানের গভীর উদ্দেশ্য প্রণোদিত হয়। চলচ্চিত্রসংগীতে ব্যবহার যোগ্য নির্দিষ্ট রাগগুলির কোনো নির্ধারিত কৌশল নেই। অনেক রচনাতেই একক এবং দুই বা ততোধিক রাগ বা রাগের মিশ্রণ শোনা যায়। উপরোল্লিখিত রাগ পিলু এবং বাহার কাফি ঠাটের অর্ন্তগত, রাগ পাহাড়ী এবং মান্ড বিলাবল ঠাটের, রাগ গারা খামাজ ঠাটের, ভৈরবী রাগ ভৈরবী ঠাটের, ইমন রাগ কল্যাণ ঠাটের এবং কির্বাণী রাগের কিছু অংশ কাফি অংগের হলেও একে কির্বাণী ঠাটের অর্ন্তগত মানা হয়। বেশির ভাগ রাগভিত্তিক ফিল্মি গানগুলো পুরোনো বাংলা ও হিন্দী চলচ্চিত্রেই শোনা যায়। এটি বেশ আক্ষেপের বিষয় যে, আজকের কিছু সংগীত পরিচালকগণ শাস্ত্রীয়সংগীতের ঐতিহ্যের আধারে সংগীত পরিচালনা খুব কমই করে থাকেন। তবে ফিল্মিসংগীতের মধ্যে এমন অনেক অগণিত রচনা রয়েছে, যা বিভিন্ন রাগ-সমূহের ওপর ভিত্তি করে নির্মিত।

সংগীত, রাগসংগীত, রাগসংগীতের গঠন প্রক্রিয়া ও গীতিরীতি

সুর, স্বর, তাল, ছন্দ, মাত্রা ও লয়ের পাশাপাশি শিল্পীর ভাবের বা অনুভূতির বিষয়টিও সংগীতকলার একটি অপরিহার্য উপাদান। তাই বলা যায়, সুর, তাল, লয় ও বাণী বেষ্টিত ছন্দোবদ্ধ কোন রচনা দ্বারা যখন কোন শিল্পী কণ্ঠের সহযোগীতায় তার মনের ভাব বা কল্পনা, অনুভূতি ইত্যাদি প্রকাশ করতে সক্ষম হয়, তাই যথার্থ সংগীত। অন্যদিকে, শাস্ত্রীয় নিয়মাদি অনুসরণাত্মক সংগীতই হল শাস্ত্রীয়সংগীত। সংগীতকে যে সকল নিয়ম-নীতি আঁকড়ে ধরে পথ চলতে হয় তার অধিকতর অধ্যায় শাস্ত্র আধারিত। যেমন– শাস্ত্রীয় বিধি-পূর্বক আবদ্ধ রাগ-সংগীত- ধ্রুপদ, ধামার, খেয়াল, ঠুমরী, টপ্পা ইত্যাদি। এই রাগসংগীত উচ্চাঙ্গ, ধ্রুপদী বা শুদ্ধসংগীত নামেও পরিচিত।

রাগ হলো ভারতীয় সংগীতের প্রাণ[১০]। যে সকল স্বর সমুদয় রঞ্জনাশক্তির সহায়তায় প্রাণীর মনোরঞ্জন বা চিত্ত বিনোদনে সক্ষম, সে সকল স্বর সমূহকেই 'রাগ' বলে[১১]। অর্থ্যাৎ স্বরবর্ণ ও ব্যঞ্জনবর্ণ যুক্ত যে সকল ধ্বনিতরঙ্গসমূহ মানুষের মনে রঞ্জনার সৃষ্টি করে তাকেই 'রাগ' বলে। এর ব্যুৎপত্তিগত অর্থ হল চিত্তকে রঞ্জিত করে বলেই এর নাম রাগ। বর্ণসমূহে সুরযোজনার দ্বারা পরিপূর্ণ রাগ রূপের প্রকাশ অসম্ভব হলেও ষড়জ, ঋষভ, গান্ধার প্রভৃতি স্বরসমূহের বিস্তারের সহিত গ্রহ, অংশ, ন্যাস, বাদী, সমবাদী ইত্যাদির প্রলেপে রাগ-রূপ প্রকাশ সম্ভব। তাই বলা হয়, রাগে স্বর-সম্বাদের উপযোগিতা রয়েছে[১২]। এদেশের সংস্কৃতির অন্যতম মৌলিক অবদান হল রাগ-সংগীত। 'রাগ' শব্দের আবির্ভাব সম্পর্কিত তথ্য থেকে জানা যায় শ্রীকৃষ্ণের রাসলীলার সঙ্গে সর্ম্পকিত হয়ে অতীতে রাগ শব্দের প্রচলন হয়েছিল। প্রাচীন যুগে গান্ধর্ব-মার্গ সংগীত, মার্গ-দেশী সংগীত, মধ্যযুগে উত্তরী ও দক্ষিণী সংগীত এবং বিগত শতকে 'রাগদারী সংগীত' শাস্ত্রীয়সংগীত (৫০ দশক) এই সকল সংগীতকলার ক্ষেত্রে শাস্ত্রীয়সংগীত নাম তথা পরিভাষা সমধিক প্রচলিত হলেও বর্তমানে রাগ-সংগীত নাম ব্যাপক ভাবে প্রতিষ্ঠা পেয়েছে। রাগ-রূপের সম্পূর্ণ অভিব্যক্তির নিমিত্তে বর্ণ ও অলংকারের অপরিহার্যতা অনস্বীকার্য। ভরত, মতঙ্গ, পার্শ্বদেব ও শার্ঙ্গদেব প্রত্যেকেই রাগের সুষ্ঠু বিকাশের জন্য বর্ণালংকার গুলির পরিচয় দিয়েছেন। তাই যখন কোন শিল্পী বা সাধক কোনো রাগকে রূপ ও বর্ণের মাধ্যমে কল্পনা করেন এবং যথাযথ সাংগীতিক নিয়ম-বিধি অনুসরণ পূর্বক সংগীত পরিবেশন করেন, তখন সেই পরিবেশিত সংগীতকেই রাগ-সংগীত নামে আখ্যায়িত করা হয়। মনোবৈজ্ঞানিক দৃষ্টিকোণ থেকে বলা যায়, সংগীতের প্রধান ও একমাত্র উপজীব্য বিষয় হল রাগের রসপূর্ণ ভাবরূপ[১৩]।

ভারতীয় সংগীত পর্যালোচনায় ইহা সহজেই অনুমেয় যে, বহু বিবর্তনের পথ অতিক্রম করে গান্ধর্ব গান হতে উদ্বুদ্ধ প্রবন্ধ গান এবং পরবর্তী ধ্রুপদ তথা এর পরবর্তী সময়ে বহুল প্রচলিত জনপ্রিয় খেয়াল গানের আর্দশ মূলত; প্রবন্ধ ও ধ্রুপদ গানেরই প্রতিচ্ছবি। শার্ঙ্গদেব এর মতে, প্রকৃষ্টরূপে আবদ্ধযুক্ত যে সংগীত তাই প্রবন্ধ গান। বর্তমানকালে ধ্রুপদ, ধামার, খেয়াল ইত্যাদি গীত প্রকারের বিভাগসমূহ যেমন-স্থায়ী, অন্তরা, সঞ্চারী, আভোগ নামে চিহ্নিত করা হয়, ঠিক তেমনি প্রবন্ধাদি যুগে প্রবন্ধ গানের বিভাগ সমূহকে 'ধাতু বলা হত, যাদের নাম ছিল যথাক্রমে উদ্গ্রাহ, মেলাপক 'ধ্রুব' অন্তরা, আভোগ, সেই সময়েই প্রবন্ধ, বস্তু, রূপক, রাগালাপ, রূপকালাপ, আলপ্তি গান, স্বস্থান নিয়ম এর আলাপ-বিধি প্রচলিত ছিল, যাদের মধ্যে প্রবন্ধ, বস্তু, রূপক-এই তিন শ্রেণির গান সমূহ নিবন্ধ তথা রাগালাপ, রূপকালাপ, আলপ্তি, স্বস্থান নিয়ম ইত্যাদি অনিবদ্ধ গানের পর্যায়ভুক্ত ছিল।

নিবদ্ধ: তালবদ্ধ গানই নিবদ্ধ গান। যেমন– বর্তমান সময়ের খেয়াল, ধ্রুপদ, ধামার, ভজন, কীর্তন ইত্যাদি।

অনিবদ্ধ: তালবর্জিত গানই অনিবদ্ধ গান। খেয়াল, ধ্রুপদ, ধামার ইত্যাদি গানে তালবাদ্যযন্ত্র বাজানোর পূর্বে তথা সেতারে গৎ বাজানোর পূর্বে যে রাগভিত্তিক আলাপচারি করা হয়, তাই অনিবদ্ধ গান।

রাগালাপ: অনিবদ্ধ গানের মধ্যে আলাপের একটি প্রকার হল রাগালাপ। এই অংশে রাগের শুদ্ধতা বজায় পূর্বক যে দশটি নিয়ম যথা– গ্রহ, অংশ, ন্যাস, অপন্যস, সন্যাস, বিন্যাস, অল্পত্ব, বহুত্ব, মন্দ্র ও তার-এ সকল নিয়ম পালন পূর্বক গায়ন প্রক্রিয়া সমাপ্ত হত, যাদের শুদ্ধ রাগও বলা হয়।

রূপকালাপ: অনিবদ্ধ গানের আলাপের একটি প্রকার হল রূপকালাপ, যা রাগালাপের পর পরিবেশিত হত। রূপকালাপে রাগের নাম বলতে হয় না, রাগালাপে হয়।

ছায়ালগ: রাগ পরিবেশনকালে যদি মূল রাগে অন্য কোন রাগের ছায়াপাত ঘটে, তখন ঐ রাগকে ছায়ালগ বা সালঙ্ক রাগ বলা হয়।

আলপ্তি গান: এটি হল প্রচলিত ৪ প্রকার অনিবদ্ধ গানের মধ্যে একটি প্রকার। রাগালাপ ও রূপকালাপের পরবর্তী আলাপ হল আলপ্তি গান। এই আলাপে রাগরূপ পরিস্ফুট করে আবির্ভাব-তিরোভাব ঘটিয়ে বৈচিত্র্য সৃষ্টি করা হত।

সংকীর্ণ রাগ: যে রাগ পরিবেশনের সময় অন্য দুই বা ততোধিক রাগের ছায়াপাত ঘটে, তাকেই সংকীর্ণ রাগ বলা হয়।

স্বস্থান নিয়ম: প্রবন্ধ গানের যুগে আলোপচারি করার সময় কতগুলি বিধিবদ্ধ নির্দিষ্ট স্থান বা নিয়ম পালন করা হত, যার অনুসরণে শিল্পীর আলাপচারির প্রক্রিয়াকে বলা হত স্বস্থানে নিয়মের আলাপ।

বলাবাহুল্য যে, আধুনিক রাগ বা রাগ সংগীত বলতে রাগ-রূপ সম্বলিত যে চিন্তা বা ভাবনা আমাদের মনে উদয় হয়, তা তৎকালীন সময়ে প্রচলনে ছিল না।

গঠন প্রক্রিয়া

রাগের রঞ্জনাশক্তি পরিপূর্ণ ও পুষ্ট হয় স্থায়, বর্ণ, অলংকার, কাকু, গমক, মুর্চ্ছনা প্রভৃতির একত্র সমাবেশে[১৪]। সাধারণ অর্থে রাগ বলতে স্থায় (রাগাবয়ব), স্বরের স্থিতি ও বিচিত্র বিন্যাসকেই বোঝায়, যার ওপর নির্ভর করে রাগের গঠন-প্রকৃতি, প্রয়োগ ও প্রভাব। অবয়বের ওপর প্রতিষ্ঠিত হয়েই রাগ তার নিজস্ব স্বকীয়তা ও সৌন্দর্যের বিকাশ সাধন করে। আলাপ, আলপ্তি, নিবদ্ধ, প্রবন্ধ ও সকল প্রকার গীতের প্রাণ হল রাগ। রাগ সৃষ্টি হয় ঠাট থেকে, কারণ ঠাট হল রাগের উৎস। ধ্বনির বিশিষ্ট রচনা যা স্বর ও চার বর্ণের সহযোগে সৌন্দর্যমণ্ডিত হয়ে মনুষ্যহৃদয়কে রঞ্জিত করতে সমর্থ হয়, তার অপর নাম হলে রাগ। রাগের কাঠামো বা গঠন-প্রকৃতি বিষয়ক যে বিষয় গুলো মনে রাখা একান্তই আবশ্যক, তা হল–

- প্রতিটি রাগই কোনো না কোনো ঠাট থেকেই গড়ে উঠেছে বা ঠাটাশ্রয়ে আশ্রিত।

- আরোহ-অবরোহ ও বাদী স্বরের উপস্থিতি রাগে অত্যাবশ্যক মানা হয়[১৫]

- রাগ সর্বদা অলংকারযুক্ত ও মনোরঞ্জক হওয়া বাঞ্ছনীয়[১৬]

- কমপক্ষে পাঁচ স্বরের প্রয়োগ প্রতিটি রাগে থাকতেই হবে[১৭]

- কোনো রাগেই মধ্যম, পঞ্চম এ দুটি স্বর একত্রে বর্জিত হয় না[১৮]

- একই স্বরের দুই রূপ (কোমল ও তীব্র) পরপর কোনো রাগেই প্রয়োগ হয় না[১৯]

রাগ উপযোগী স্বর সংখ্যার ভিত্তিতে রাগের তিন প্রকার ভেদও রয়েছে– ঔড়ব, ষাড়ব ও সম্পূর্ণ রাগ। এই তিন ধরনের জাতির রাগই ঠাট থেকে সৃষ্টি। এই তিন জাতিকে বিশ্লেষণ পূর্বক যে নয় প্রকার জাতির সৃষ্টি হয় তা থেকে আরোহ-অবরোহের বৈশিষ্ট্যের ফলে গাণিতিক ব্যাখ্যানুসারে একটি ঠাট হতে মোট ৪৮৪ টি রাগ সৃষ্টি হতে পারে। এছাড়াও বাদী স্বরের পরিবর্তন ঘটিয়ে এবং দিন রাতের ২৪ ঘন্টার সময়চক্রের ভিত্তিতে আরও ভিন্ন ভিন্ন কিছু রাগের সৃষ্টি হতে পারে, যদিও ২০০টির বেশি রাগ দৃষ্টির বাইরে। কেননা, মনোরঞ্জকতা রাগের জন্য অত্যাবশ্যক উপাত্ত। আর এ কারণেই প্রচলিত রাগের সংখ্যা সীমিত। আজকাল একই রাগের বন্দিশ বিভিন্ন স্বর থেকে শুরু বা শেষও করা যায়। যদিও সংগীত সর্বদা পরিবর্তনশীল, তবুও বাদী স্বরের নিয়মটি এখনও অপরিবর্তনীয় ও অত্যাবশ্যকীয়ভাবে মানা হয়। তবে বিজ্ঞান ও কলার স্বতন্ত্র সমন্বয়ই রাগ সংগীতের ক্ষেত্রে ভাবপক্ষ ও কলাপক্ষ বিষয়টি ওতপ্রোতভাবে জড়িত। পরিবেশনীয় রাগের ভাবরসগত বন্দিশ ও তার সাথে সংগতিপূর্ণ বিস্তার তথা অলংকরণের সম্যক প্রয়োজন অনিবার্য। কারণ, অভিব্যক্তির কারণেই রসালাভ হয়ে থাকে এবং এও অনস্বীকার্য যে, ভাবহীন কলাত্মক প্রকাশ অসম্পূর্ণ ও অসফল হয়। কারণ, তা শ্রবণযোগ্য চমৎকারিত্ব যুক্ত হলেও হৃদয়গ্রাহী হয় না।

রাগ-সংগীতের গঠন প্রক্রিয়া মূলত দ্বৈত উপায়ে সংঘটিত হয়। এক হল ঠাট থেকে অর্থাৎ ঠাটাশ্রয়ীত রাগসমূহ এবং অপরদিকে লোকমুখে অর্থাৎ লোকধুনোৎপত্তি রাগ।

ঠাট হল সপ্তকের পরবর্তী ধাপ যার ১২ স্বর হতে ঠাটের সৃষ্টি। মেল বা ঠাট হচ্ছে স্বরের এক বিশেষ রূপ, যা থেকে রাগের সৃষ্টি হতে পারে। কিন্তু কিছু গুণীজন এই মতবাদকে বৈজ্ঞানিক ব্যাখ্যার অর্ন্তগত মনে করেন না। তাদের মধ্যে শাস্ত্রীয় সংগীতকার সংগীতাচার্য ডঃ আলী এফ. এম. রেজোয়ান তাঁর "দশ ঠাট প্রেক্ষাপটে রাগ বর্গীকরণে বর্তমান বাঁধা" নামক প্রবন্ধে উল্লেখ করেছেন "ঠাট হল শাস্ত্র বা ব্যাকরণ এবং রাগ হল শিল্প। কারণ, শিল্প যখন পরিমার্জিতরূপে শিক্ষা ব্যবস্থার জন্য গ্রন্থায়িত হয়, তখনই সে শিল্প শাস্ত্র বা ব্যাকরণের রূপ নেয়।" এরূপ ঠাটাশ্রিত কিছু রাগ হল পুরিয়াধানেশ্রী, দেশ, আহির ভৈরব, মারু বিহাগ ইত্যাদি। পক্ষান্তরে, লোকধুন থেকে নগরায়িত হয়ে পরিশীলিত ও পরিমার্জিত সংগতির স্বরসমূহ দ্বারা আরোহণ-অবরোহণ নির্দিষ্ট হয়ে যে স্বরূপ শাস্ত্রবদ্ধ হয়, তাকে দেশি রাগ বা লোকধুনোৎপত্তি রাগ বলা হয়। যেমন– মূলতানী, জয়জয়ন্তী, ঝিঝোটি, খামাজ, ভূপালী, ধানী, স্বরাষ্ট্র ভৈরব, গাওতি ইত্যাদি। এভাবেই বিভিন্ন প্রকার গায়নশৈলী যেমনঃ ধ্রুপদ, খেয়াল ইত্যাদির জন্ম হয়। দ্বিতীয় প্রকার রাগ গঠনের রীতি হল সমস্বরা রাগ। অর্থ্যাৎ যে সকল রাগ সমূহের স্বর সমুদয় একই রকম তথা ভিন্ন ভিন্ন নাম ও চলন হওয়া সত্ত্বেও এদের স্বর সমষ্টি একই রকম। যেমন– দেশকার ও ভূপালী স্বর এক, অঙ্গ আলাদা, ভীমপলশ্রী-বাগেশ্রী, আশাবরী-দরবারী, কোমলরিষভ আসাবরী-বিলাসখানী টোড়ী। তৃতীয় প্রকারের পর্যায়ে পড়ে সমাঙ্গিক রাগসমূহ অর্থাৎ এদের অঙ্গ ও স্বর-সমূহ দুটোই এক। ভীম-ভীমপলশ্রী, গুর্জরীতোড়ী-তোড়ী, রেবা-বিভাস, ইমন-ইমনকল্যাণ, পুরিয়া-মারবা। চতুর্থ পর্যায়ভুক্ত হল

জাতিভেদে নির্ণীত রাগসমূহ যেমন-ইমন, শংকরা, দেশ, পূরবী, মারবা ইত্যাদি। যদিও ইতিপূর্বে জাতিজনিত রাগ বর্গীকরণের কথা এ লেখায় উল্লেখিত রয়েছে। পঞ্চম পর্যায়ভুক্ত হল-অঙ্গভেদে রাগ অর্থাৎ রাগাঙ্গ রাগ। যেমন- খামাজ, কাফী। রাগের স্বর ভিন্ন হওয়া সত্ত্বেও নির্দিষ্ট স্বর-সংগতিতে যে নির্দিষ্ট রাগের রূপ প্রতিষ্ঠিত হয়, তাকে রাগাঙ্গ বলে। রাগাঙ্গ রাগ বর্গীকরণে প্রথম প্রয়াস করেছেন 'পণ্ডিত নারায়ণ মোরেশ্বর খড়ে'। উদাহরণ স্বরূপ সর্বমোট সংগীত শাস্ত্রে ৩৬ টি রাগাঙ্গের মতান্তরে ৩২টি রাগাঙ্গের উল্লেখ পাওয়া যায়। যেমন- কল্যাণ, ভৈরব, তোড়ী, কাফি, কানাড়া, মলহার, সারংগ, বিহাগ, বিলাবল, নট, শ্রী, ধানেশ্রী, মারবা, পূরবী, গৌরী, জৈত, ললিত ইত্যাদি। ষষ্ঠ সংখ্যায় রয়েছে জোড় রাগ ও মিশ্র রাগ। সমস্বরা একের অধিক রাগ নিয়ে যে নতুন রাগ সৃষ্টি হয়, যার বাদী-সমবাদী এক থাকবে, কিন্তু অঙ্গ পৃথক হবে, তাকে জোড় রাগ বলে। জোড় রাগ গাওয়া মানেই দুটি রাগ অল্প অল্প মিলিয়ে গাওয়া নয়, বরং জোড় রাগ গাওয়ার অর্থ দুটি রাগ মিলিয়ে পৃথক একটি রাগের প্রতিচ্ছবি ফুটিয়ে তোলা। যেমন পরজ-বসন্ত, জেতাশ্রী-ত্রিবেনী ইত্যাদি। ভিন্ন ভিন্ন স্বরের একের অধিক রাগকে সংমিশ্রণ করে রাগ গায়ন করাকেই মিশ্র রাগ বলে। দুটি শুদ্ধ রাগের মিশ্রণে যখন একটি রাগ গাওয়া হয় তখনই মিশ্র রাগ হয়। এই রাগ সমস্বরা হতে পারে, আবার অসমস্বরাও হতে পারে। যেমন ভৈরব-বাহার, বসন্ত-বাহার, হিন্দোল-বাহার, কেদার-বাহার, রাগেশ্রী-বাহার ইত্যাদি। মিশ্র রাগের গায়ন রীতি সাধারণত নিম্নরূপে পরিবেশিত হয়। যেমন-অনেকে মনে করেন, প্রথমে যে রাগের নাম উল্লেখ থাকে, সে রাগের প্রয়োগ বেশি। দ্বিতীয়তঃ আরোহে এক রাগ-অবরোহে অপর রাগ এবং তৃতীয়তঃ একের পর এক রাগের সংগতির ব্যবহার। যদিও বৈদিক ও বৈদিকোত্তর যুগে রাগ শব্দের ব্যবহার ছিলনা, বিভিন্ন বৈদিক স্বরে সামগান প্রচলিত ছিল, যাতে মন্দ্রাদি- তিন স্থান (সপ্তক) ও বিলম্বিতাদি (তিন লয়ের) ব্যবহার ছিল। প্রায় দুই হাজার বছর আগে থেকেই বৈষ্ণবরা মন্দিরে সুরের মাধ্যমে স্রোত পাঠ করতেন। বলা হয় যে, সেই স্রোতের সুর থেকেই রাগসংগীতের বিকাশ।

রাগসংগীতের গীতরীতি

শুদ্ধ শাস্ত্রীয়সংগীত বলতে যন্ত্রসংগীতকেই বোঝায়, যেখানে শুধুমাত্র সংগীতের মূল দুটি উপাদান (সুর ও তাল) দিয়েই রসনিস্পত্তি ঘটানোর চেষ্টা করা হয়। অপরদিকে রাগের শাস্ত্রীয় বিধান মেনেই যে গীত প্রকার পরিবেশিত হয়, তাকেই শাস্ত্রীয়সংগীতের গীত ধারায় পর্যায়ভুক্ত করা যেতে পারে। এ গীতধারায় সুর ও তালের সাথে বাণী যুক্ত করে এ সকল গীত প্রকার পরিবেশিত হয়– ধ্রুপদ, ধামার, খেয়াল, টপ্পা।

নানাবিধ অলংকার প্রয়োগ, রাগালাপে স্থায়ী বর্ণের ব্যবহার, মীড়ের প্রয়োগ, মধ্য বা দ্রুত আলাপে গমকের কাজ ধ্রুপদীয় রূপের ভাব-ব্যঞ্জনায় সহায়তা করে। ধ্রুপদ গীত প্রকারে এই গীত-রীতির গঠনগত বৈশিষ্ট্য প্রভাবিত হয় গতি ও ছন্দের দ্বারা। গানের প্রারম্ভে আলাপের সহায়তায় রাগরূপকে ধীরে ধীরে প্রতিষ্ঠিত করে স্থায়ী, অন্তরা আবার কখনও স্থায়ী, অন্তরা, সঞ্চারী, আভোগ এই চারটি বিভাগ বিলম্বিত, মধ্য ও দ্রুত লয়ের সাবলীল গতির মধ্যে ধারাবাহিকভাবে যোগসূত্র স্থাপন করে। অপর দিকে, শাস্ত্রীয়সংগীতের অন্যতম গীতিরূপ খেয়াল দীর্ঘ দিনের প্রচেষ্টায় সংগীত জগতে এক গুরুত্বপূর্ণ স্থান অধিকার করে আছে। রাগ-রূপে সূক্ষ্মতা ও নমনীয়তা আরোপের উদ্দেশ্য নিয়ে এই গীতিরূপটি গড়ে ওঠে। খেয়াল গীতিপদ্ধতি বিশাল সংগীত শিল্পে যে উল্লেখযোগ্য স্থান করে নিতে পেরেছে, তার অন্যতম কারণ হল এর নিজস্ব রীতিগত স্বকীয়তা ও সৌন্দর্য। সুনিয়ন্ত্রিত বিস্তার ও

তানের সমন্বয়ে খেয়াল গীতিরূপ গঠিত হয়েছে। খেয়াল গানেই শিল্পীর সুর-বিহারের যথেষ্ট স্বাধীনতা থাকে বলে নানা স্বর সমন্বয়ে ও অলংকরণে রাগ সুপরিস্ফুটিত করার সুযোগ ঘটে। স্বরের দ্রুত চলন ভঙ্গি, আলাপ-বিস্তারকে অলংকার রূপে গ্রহণ করে গমক, মীড়, মুর্চ্ছনা সমন্বয়ে রচিত সুললিত তান এবং বিলম্বিত খেয়ালের শান্ত-সংযত প্রকৃতি রাগ-রূপের উপস্থাপন ভঙ্গিকে আর্কষণীয় ও সমৃদ্ধ করে তোলে। খেয়াল গানে কয়েক ধরনের গীতি-রীতি প্রচলিত রয়েছে। এদের মধ্যে একটি হল তারানা বা তেলেনা, যাতে দ্রিম, তানা, দেরেনা, নোম-তোম এরূপ বিশেষ শব্দের সহিত রাগ ও তাল যোগে গান করাকেই তারানা বলে।

উত্তরী রাগসংগীতের অন্যতম বৈশিষ্ট্য হল, গায়কের গায়কিতে সাবলীল বিচরণ তথা গায়কই এর একমাত্র রচিয়তা[২০]। এই স্বাধীনতার জন্যই রাগসংগীতের আকর্ষণ যেমন বেড়েছে, ঠিক তেমনি বিভিন্ন সাংগীতিক ঘরানারও উদ্ভব হয়েছে। যদিও সংগীতের অন্যান্য ধারায় এই স্বাধীনতার ছাপ তেমনভাবে পরিলক্ষিত হয় না।

শাস্ত্রে রাগসংগীত পরিবেশনের যে সকল কঠোর নিয়মবিধি উল্লেখিত আছে সে সকল নিয়মগুলি প্রাচীন সংগীত জ্ঞানী, সংগীত বোদ্ধা ও শিল্পীদের দ্বারা হাজার বছরের পরিশীলিত ও পরিমার্জনতার সুবাদে লব্ধ হয়েছে। চলচ্চিত্রসংগীত কখনো হুবহু সেই সকল বিধি-বিধান অনুসরণ করে না। কারণ, তা বিশুদ্ধ রাগসংগীতের পর্যায়ে পড়ে না। সিনেমাসংগীত সম্পূর্ণ ভিন্নধর্মী একটি ব্যাপার। যদিও সেটা শুধু কণ্ঠসংগীতেই নয়, আবহসংগীত বা সিনেমায় দৃশ্যমান কোনো সাউন্ডও হতে পারে।

চলচ্চিত্রসংগীতের লক্ষ্য ও উদ্দেশ্য

চলচ্চিত্র এক প্রকার দৃশ্যমান শিল্প বিনোদন মাধ্যম, যার সাথে ওতপ্রোতভাবে জড়িয়ে আছে বিভিন্ন সাংস্কৃতিক উপাদানসমূহ। শিল্পকলার প্রভাবশালী ও শক্তিশালী মাধ্যম হিসেবে সংগীতের কোনো বিকল্প নেই, যার ব্যবহার চলচ্চিত্রের মাধ্যমে সাধারণ মানুষের সাথে উত্তম যোগাযোগ স্থাপনে সক্ষম। চলচ্চিত্রে ব্যবহৃত সংগীতকেই সাধারণ অর্থে 'চলচ্চিত্রসংগীত' বলা হয়।

যেহেতু আমাদের অজানা নয় যে, স্বাভাবিকভাবেই বোধগম্যতার অপারগতার কারণে শাস্ত্রীয়সংগীত সহজে জনসাধারণকে আকৃষ্ট করতে পারে না, কিন্তু অপর দিকে চিত্রগীতি খুব স্বাভাবিক কারণেই কাহিনীর প্রাসঙ্গিকতার সাথে সংগতি স্থাপন করে রচিত হয় বলেই তা দর্শক শ্রোতার মনোরঞ্জন করে। প্রত্যক্ষভাবে কিছু কিছু চলচ্চিত্রে একক সংগীত হিসেবে শাস্ত্রীয় সংগীতেরই প্রধান স্থান পরিলক্ষিত হয়। যেমন ঢুলি, শাপমোচন, বৈজুবাওরা, তানসেন, অপরভূপালী, অমরগীতি, যদুভট্ট ইত্যাদি। রাগ-রাগিনীর যথাযথ প্রয়োগের মাধ্যমে সংগীত তৈরির নিমিত্তে আধুনিক সংগীত শিক্ষার্থী এবং গায়কদের মধ্যে যথাযথ সাংগীতিক বোধ তৈরি করতে হবে এবং এর পাশাপাশি সাধারণ জনগণকে ফিল্মিসংগীত শোনার সময় রাগসমূহ বুঝতে উৎসাহিত করতে হবে। কারণ, চলচ্চিত্র দৃশ্য ও শ্রবণ কলার সমন্বিত শিল্প, যে কারণে দর্শক শ্রোতা দৃশ্যকলা ও শ্রবণ-কলার নিগূঢ় ভাব অতি সহজেই বোধগম্য করতে পারেন। নির্বাক চলচ্চিত্র এবং নিঃচিত্র নাট্য যতটা মনোগ্রাহী হয়, নিশ্চয়ই তার চেয়ে অধিক মনোগ্রাহী, বোধগম্য ও সুগম হয় সবাক চলচ্চিত্র অথবা গীতি-আলেখ্য। যেহেতু সংগীত কেবলই মনোরঞ্জনের বিষয় নয়, এতে জড়িয়ে আছে মনোবৈজ্ঞানিক, দার্শনিক, আধ্যাত্মিক ও নন্দনতাত্ত্বিক রসনিষ্পত্তির বিষয়।

একজন সুরকার কীভাবে সুর করেন

সাহিত্যে বা শাস্ত্রে সংগীত রচনার লিখিত কোনো নিয়ম উল্লেখিত নেই। সাংগীতিক তত্ত্ব, দর্শন, জীবন-বোধ ও আর্দশের কথাই গানের ভাষায় সাহিত্যে প্রকাশিত হয়। মৌখিক ধারার এ সকল গানই সংগীত হিসেবে পরিচিত। শাস্ত্রীয়সংগীতে রয়েছে দুটি মৌলিক উপাদান যা রাগ এবং তাল হিসেবে পরিচিত। ৭টি সুর ও ২২টি শ্রুতির সমন্বয়ে আরোহ-অবরোহ বিন্যাস, বাদী-সমবাদী স্বরের প্রয়োগ এবং মীড়, গমক ও অন্যান্য সাংগীতিক কৌশলের মাধ্যমেই শাস্ত্রীয়সংগীতে রাগ সমূহ তৈরি ও পরিবেশিত হয়। সংগীত রচনা বা কম্পোজিশন বলতে বোঝায় কোনো ঘটনার পারিপার্শ্বিকতা জনিত কারণে সুরকারের মস্তিষ্কে তৈরি হওয়া কোনো বাস্তব সুর এবং তার লিখিত রূপ। যারা এই নতুন গীত, কবিতা, গানগুলোর সামঞ্জস্যপূর্ণ শব্দের দ্বারা পরিপূর্ণ ভাব প্রকাশের মাধ্যমে লিপিবদ্ধ করেন, তাদেরকেই বলা হয় গীতিকার এবং এই লিখিত নতুন রচনাগুলিকে যারা সুর, তাল ও ছন্দোবেষ্টিত করে তৈরি করেন, তাদেরকেই সুরকার বলা হয়। একটি জনপ্রিয় সংগীতের পেছনে এক বা একাধিক সুরকারও থাকতে পারেন। একজন কম্পোজারকে গানের সুর এবং কথা দুই দিকেই সমানভাবে মনোযোগ দিতে হবে। কারণ, এমন অনেক গান আছে যে গুলো প্রথম প্রথম বেশ জনপ্রিয় হলেও কিছু সময়ের ব্যবধানে এগুলো জনপ্রিয়তা হারিয়ে ফেলে। তাই গানের কথা ও সুর উভয়েই যদি মানসম্মত হয়, তবেই সেসব গান সুদূরপ্রসারী ও কালজয়ী হয়। চাইলেই গান লেখা বা সুর করা যায় না। সত্যিকার অর্থে গান লেখা বা সুর করার জন্য পূর্ব প্রস্তুতির প্রয়োজন। গান মূলত ছন্দে লিখতে হয়। তাই আগে তাল সম্বন্ধে জ্ঞান থাকতে হবে। গানের বাণীর ওপরই সুর রচনা নির্ভরশীল। কারণ, কবিতা ও গীতি কবিতা লেখার নিয়ম ভিন্ন ভিন্ন। তবে একটি পরিপূর্ণ গীতিকবিতা বলতে আমরা চার তুকের গীতকেই বুঝি। এরূপ গীতি-কবিতাই স্বার্থক, পরিপূর্ণ, সুদূরপ্রসারী বা কালজয়ী শিল্পের সৃজন করতে পারে। যদি বিয়োগাত্মক গানে শৃংগার ভাবাত্মক সুরারোপ করা হয়, তাহলে তা প্রকৃত গান হবে না। আবার আনন্দসূচক বা রোমান্টিক গীতি-কবিতায় যদি বিয়োগাত্মক সুরারোপিত হয়, তবে তাও প্রকৃত গান হবে না। এর সাথে তাল ও ছন্দের বিষয়টিও ততটাই গুরুত্বপূর্ণ। গানের বাণীর ওপর ভিত্তি করেই সুর ও সুরের গঠনগত প্রকৃতি বা ধাঁচের উপর ভিত্তি করেই কোন্ তালে বা ছন্দে গানটি সুরারোপিত হবে, তা নির্ধারণ করতে হবে। সুরকার সাধারণত ধীর লয়ের গানে সুর এবং একটু জমানো গান হলে তাল এবং ছন্দের দিকেই লক্ষ্য রেখে গীত রচনা করে থাকেন। যখন কোনো সুরকার রাগ ইমনে তীব্র র্ম এর পাশাপাশি শুদ্ধ ম ব্যবহার করেন, তখন ঐ রাগের মধ্যস্থিত রস ও ভাবের নিষ্পত্তি ঘটানোর জন্য সুরকার সুগমসংগীতের ক্ষেত্রে এ ধরনের স্বর ব্যবহার করে থাকেন। অর্থাৎ, কাব্যের ভাবের রস নিষ্পত্তির প্রয়োজনে সুরকার মূল রাগের বহির্ভূত অন্য স্বর প্রয়োগ করে থাকেন। Composer আর Song Writer এর কাজে অনেকটা সাদৃশ্য রয়েছে। Composer একটি গানের বাণীকে চিত্রপট অনুযায়ী কী ধরনের সুর করবেন, সেই সিদ্ধান্ত নিয়ে থাকেন। তিনি গানের সুর এবং যন্ত্রাদির প্রায়োগিক আয়োজন করে থাকেন এবং সেই সুরের সাথে সামঞ্জস্য রেখে বাদ্যযন্ত্র কীভাবে ব্যবহার করা হবে, তা নির্ধারণ করেন।

নিম্নে উল্লেখিত ক্রমিক নং— (১ - ১৭) পর্যন্ত বাংলাদেশি ছবির গান, (১৮-২২) পর্যন্ত ভারতীয় বাংলা ছবির গান এবং (২৩-৩০) পর্যন্ত ভারতীয় হিন্দি চলচ্চিত্রের গানের তালিকা দেয়া হলো।

ক্র.নং	ছবির নাম	প্রকাশ সাল	গানের প্রথম কলি	সুরকার	রাগের নাম	রাগের আরোহণ-অবরোহণ
০১	জীবন-তৃষ্ণা	১৯৫৭	এ আঁধার কখনো যাবে না মুছে	খন্দকার নুরুল আলম	কাফি	আ: সারে গ ম প ধ নি র্সা অব: র্সা নি ধ প ম গ রে সা[৩৪]
০২	আর্বিভাব	১৯৬৮	কাছে এসো যদি বল	সত্য সাহা	ভৈরবী	আ: সা রে গ ম প ধ নি র্সা অব: র্সা নি ধ প ম গ রে সা [২৯]
০৩	আর্বিভাব	১৯৬৮	আমি নিজের মনে নিজেই	সত্যসাহা	দরবারী	আ: নিসা , রেগ, রেসা, মপ, ধনির্সা অব: র্সা, ধ, নিপ, মপ, গমরে, সা[৩১]
০৪	আর্বিভাব	১৯৬৮	তুমি কখন এসে দাঁড়িয়ে আছ	সত্যসাহা	কল্যাণ	আ: নি রে গ ম ধ নি র্সা অব: র্সা নি ধ প ম গ রে সা[৩২]
০৫	মনের মত বউ	১৯৬৯	একি সোনার আলোয়	খান আতাউর রহমান	ছায়ানট	আ: সা, রে গ ম প, নি ধ র্সা অব: র্সানি ধপ, মপধপ, গমরেসা[২৩]
০৬	নীল আকাশের নীচে	১৯৬৯	নীল আকাশের নীচে আমি রাস্তা চলেছি একা	সত্য সাহা	ভৈরবী	আ: সা রে গ ম প ধ নি র্সা অব: র্সা নি ধ প ম গ রে সা[২৭]
০৭	ময়নামতি	১৯৬৯	পিঞ্জর খুলে দিয়েছি	খান আতাউর রহমান	দরবারী	আ: নিসা , রেগ, রেসা, মপ, ধনির্সা অব: র্সা, ধ, নিপ, মপ, গমরে, সা[৩৬]
০৮	দর্পচূর্ণ	১৯৭০	তুমি যে আমার কবিতা	সুবল দাস	ইমনকল্যাণ	আ: সারেগ ,মপমগ ,মপধনির্সা অব: র্সানিধপ ,মগমগরে ,নিরেসা [২১]
০৯	যে আগুনে পুড়ি	১৯৭০	চোখ যে মনের কথা বলে	খন্দকার নুরুল আলম	ইমনকল্যাণ	আ: সারেগ ,মপমগ ,মপধনির্সা অব: র্সানিধপ ,মগমগরে ,নিরেসা[৩৩]
১০	নাচের পুতুল	১৯৭১	আয়নাতে ঐ মুখ দেখবে যখন	রবিন ঘোষ	দরবারী	আ: নিসা, রেগ, রেসা, মপ, ধনির্সা অব: র্সা ধ, নিপ, মপ, গমরে, সা[২৮]
১১	ময়নামতি	১৯৭১	অনেক সাধের ময়না	খান আতাউর রহমান	পটদীপ	আ: নি সা গ ম প নি র্সা অব: র্সা নি ধ প ম গ রে সা[৩৫]
১২	অবুঝমন	১৯৭২	শুধু গান গেয়ে পরিচয়	শহিদ আলতাফ মাহমুদ	ইমন	আ: নিরে গম ধনি র্সা অব: র্সা নি ধপ ম গ রে সা [২২]
১৩	দুই পুরুষ	১৯৭৮	আমি সুখী কত সুখী কেউ জানেনা	অধীর বাগচী	কাফি	আ: সারে গ ম প ধ নি র্সা অব: র্সা নি ধ প ম গ রে সা[৩৭]
১৪	ওয়াদা	১৯৭৯	যদি বউ সাজো গো	সুবলদাস	দরবারী	আ: নিসা , রেগ, রেসা, মপ, ধনির্সা অব: র্সাধ, নিপ, মপ, গমরে, সা[৩০]
১৫	জীবন নৌকা	১৯৮১	তুমিতো এখন আমারই কথা ভাবছো	আলম খান	কাফি	আ: সারে গ ম প ধ নি র্সা অব: র্সা নি ধ প ম গ রে সা[২৬]
১৬	নয়নের আলো	১৯৮৪	আমার বুকের মধ্যে খানে	আহমেদ ইমতিয়াজ বুলবুল	ভৈরবী	আ: সা রে গ ম, প ধ নি র্সা অব: র্সা নি ধপ ম, গ রে সা[২৪]

ক্র.নং	ছবির নাম	প্রকাশ সাল	গানের প্রথম কলি	সুরকার	রাগের নাম	রাগের আরোহণ-অবরোহণ
১৭	শুভদা	১৯৮৬	এত সুখ সইব কেমন করে	খন্দকার নুরুল আলম	ভীমপলাসী	আ: সা গ ম প নি সাঁ অব: সাঁ নি ধ প ম গ রে সা [২৫]
১৮	অগ্নি-পরীক্ষা	১৯৫৫	কে তুমি আমারে ডাকো	অনুপম ঘটক	ইমনকল্যাণ	আ: সারেগ ,মপমগ ,মপধনিসাঁ অব: সাঁনিধপ ,মগমগরে ,নিরেসা[৪০]
১৯	পথে হল দেরী	১৯৫৭	কিছুক্ষণ আরো না হয় রহিতে কাছে	রবীন চ্যাটার্জি	ইমনকল্যাণ	আ: সারেগ ,মপমগ ,মপধনিসাঁ অব: সাঁনিধপ ,মগমগরে ,নিরেসা[৩৯]
২০	দেয়া নেয়া	১৯৬৩	আমি চেয়ে চেয়ে দেখি সারাদিন	শ্যামল মিত্র	হামীর	আ: সা, রেসা, গমনিধ, নি ধ সাঁ অব: সাঁনিধপ, মপধপ, গমরেসা[৪১]
২১	আনন্দ আশ্রম	১৯৭৭	আমার স্বপ্ন তুমি	শ্যামল মিত্র	খামাজ	আ: সা গ ম প ধ নি সাঁ অব: সাঁ নি ধ প ম গ রে সা[৪২]
২২	সুজাতা	১৯৮০	কত না মানুষ জন্মালয়	নচিকেতা ঘোষ	ভৈরবী	আ: সা রে গ ম প ধ নি সাঁ অব: সাঁ নি ধ প ম গ রে সা[৩৮]
২৩	বৈজু বাওরা	১৯৫২	মোহে ভুল গয়ে সাবরিয়া	নওশাদ	ভৈরব	আ: সা রে, গ ম, প ধ, নি সাঁ অব: সাঁ নি ধ প ম গ রে সা[৪৭]
২৪	ঝনক ঝনক পায়েল বাজে	১৯৫৫	ঝনক ঝনক পায়েল বাজে	বসন্ত দেসাঈ	আড়ানা	আ: সা রে ম প ধ নি সাঁ অব: সাঁ ধ নি প, মপগমরেসা[৪৫]
২৫	মুঘলে আজম	১৯৬০	মোহব্বত কি ঝুটি কাহানী পে রোয়া	নওশাদ	দরবারী কানাড়া	আ: নি সা, রেগ, রেসা, মপ, ধ নিসাঁ অব: সাঁ, ধ, নিপ, মপ ,গমরে ,সা[৪৯]
২৬	মুঘলে আজম	১৯৬০	মোহে পনঘট পে নন্দলাল ছেড় গয়ো রে	নওশাদ	গারা	আ: সা, ধ নি গ, রেগরে, গমপ, ধনিসাঁ অব: সাঁ নি, ধ নি প, মগ, রেগ রে সা সা, রেনিসা, ধনিগ ,মপগমরেগরেসা[৪৬]
২৭	দিল হি তো হ্যায়	১৯৬৩	লাগা চুনরি মে দাগ	রোশনলাল নাগ্রাথ	ভৈরবী	আ: সা রে গ ম প ধ নি সাঁ অব: সাঁ নি ধ প ম গ রে সা[৪৮]
২৮	সিলসিলা	১৯৮১	দেখা এক খাব তো ইয়ে সিলসিলে হুয়ে	শিব-হরী	শুদ্ধকল্যাণ	আ: সা গরে গপ ধ সাঁ অব: সাঁ নিধ প মগ পরে সা[৪৩]
২৯	এক দুজে কে লিয়ে	১৯৮১	সোলা বরস কি বালী উমরো কো সালাম	লক্ষ্মীকান্ত পেয়ারে লাল	আহির ভৈরব	আ: সা রে গ ম, প ধ নি সাঁ অব: সাঁ নি ধ প, ম, গ রে সা[৫০]
৩০	দিওয়ানা	১৯৯২	তেরি উম্মীদ তেরা ইন্তেজার করতে হ্যায়	নাদীম শ্রাবণ	চারুকেশী	আ: সারে গ ম প ধ নি সাঁ অব: সাঁনি ধপ, মগরেসা, ধ নিসা[৪৪]

গীতে ব্যবহৃত রাগ বিশ্লেষণ

বিশ্বের ইতিহাসে চলচ্চিত্রের জন্মকাল থেকেই সংগীতের ব্যবহার হয়ে আসছে যা আজ চলচ্চিত্রের অপরিহার্য অঙ্গ হিসেবে স্বীকৃতি পেয়েছে। চলচ্চিত্রের উষালগ্ন থেকেই আবহসংগীত (Background music), মূলসংগীত যা বারবার গাওয়া হয় (theme song), সুরসংকেত (signature tune) এবং গীতসমূহ মূলত রাগসংগীতের আধারেই রচিত হত। কেননা

চলচ্চিত্রের গানে কখনো প্রত্যক্ষভাবে আবার কখনো পরোক্ষভাবে রাগসংগীতের ব্যবহার হয়ে থাকে। গীতি কবিতার ভাব, চলচ্চিত্রের বিষয়, শ্লোগান ও মেসেজ এবং গীতসমূহের ভাবানুযায়ী রাগ নির্বাচিত করে সকল সংগীত রচিত। এ সকল সুর ও সংগতি বিশেষ করে Melodic form-এ রচিত হওয়ায় সকল রচনার (Composition) সংগতির ভাবসমূহ বিশেষ করে রাগাশ্রয়ী হলেই ভাব ও রসনিষ্পত্তির পূর্ণতা ঘটে এবং তা কালজয়ী রচনার স্থান পায়। কারণ, কাহিনির পাশাপাশি যথাযথ সংগীতের ব্যবহার চলচ্চিত্রের গুণগত মান ও ব্যবসায়িক সফলতার মূল ভিত্তি। তবে আপেক্ষিক তত্ত্বের ওপরে রাগের ভাব, রূপ ও রস নির্ভর করে। রাগে ব্যবহৃত স্বরসমূহের ছন্দ-সংগতির ওপরেই করুণ রাগও শৃঙ্গার রসাত্মক এবং শৃঙ্গার রসাত্মক রাগও করুণ রসাত্মক রূপে পরিবর্তিত হতে পারে। নিম্নে গীতে ব্যবহৃত কিছু রাগের সংগতি বিশ্লেষণ করা হলো–

বাংলাদেশের চলচ্চিত্রের গান

- আমার বাছাইকৃত প্রথম এই গানটি বাংলাদেশী চলচ্চিত্র "অবুঝ মন" ছবি থেকে নেয়া এবং গানের বাণীর সাথে সুর ও স্বরবিন্যাস হতে স্পষ্টত প্রমাণ হয় যে, এটি একটি রোমান্টিক Sequence এর গান। যেহেতু রাগ ইমন ধীর, শান্ত প্রকৃতির ও এর সুর ভক্তিরস সমৃদ্ধ সেহেতু রাগ ইমনের সুর ও স্বরবিন্যাসে রোমান্টিসিজম্ তথা প্রেমময়তার আবেশ তৈরি হয়, যার কারণে এটি শৃঙ্গার রসের অভিব্যক্তি আনয়নে সহায়তা করে। তাই এই গানটিতে রাগ ইমনের সুরারোপন যথার্থ।

ক) **রাগ-ইমন**

আরোহণ- নি় রে গ র্ম ধ নি র্সা

অবরোহণ- র্সা নি ধ প র্ম গ রে সা

গান- শুধু গান গেয়ে পরিচয়

এই গানটির স্থায়ী ৬টি অংশে বা সংগতিতে বিভক্ত করা যায়, যার প্রতিটি অংশই কল্যাণ রাগের সম্বাদিক সংগতিতে রচিত। যেমন- অংশগুলো হল–

স্থায়ীর সংগতিসমূহ

১। শুধু গান গেয়ে- র্ম র্ম পর্মধপ গ রেসা

২। পরিচয়- রে রে গ

৩। চলার পথে- গ র্মপ গর্ম গ, র্ম- গরে

৪। ক্ষণিক দেখা- রে, গর্ম রেগ রেসা

৫। একি শুধু- ধ প নি ধ প গ

৬। অভিনয়- সারে নি়।

এ সকল সংগতিসমূহ কল্যাণবাচক, যা ইমন রাগের অন্তর্গত।

অন্তরার সংগতিসমূহ

১। এই অবুঝ মনে- নি র্সা ধনি ধপ র্ম র্ম

২। কে যে ক্ষণে ক্ষণে- প ধ র্মপ র্ম গ গ

৩। চুপি চুপি- গ প র্ম প

৪। দোলা দেয়- ধর্সা নিধ ধপ ধপ

৫। ওগো জোছনা- ধনি নির্গ র্রে র্রে নি ধ

৬। তুমি বলোনা- নির্রে নি র্রে নি ধ প

৭। কেন যে- গ ধ র্ম

৮। উতলা- রে প গ

৯। এ হৃদয়- রেসা সারে রেনি

অন্তরার প্রথম পংক্তির চারটি অংশে কল্যাণবাচক সংগতিসমূহ স্পষ্টরূপে পরিলক্ষিত হয়। তবে ব্রিজ লাইনে দুটি দ্বিতীয় সম্বাদিক সংগতির পরপরই ইমনের সংগতি দিয়ে সংযুক্ত করা হয়েছে। কারণ রাগ ইমন একটি সম্পূর্ণ সম্বাদিক রাগ। যেমন- গ ধ র্ম- কেন যে,

রে প গ- উতলা,

সা রে নি- এ হৃদয়

এর পরবর্তী অন্তরা- "জানি সাঁঝের বেলা ... চলার কাহিনি লেখা রয়"।

এই পুরো অংশটুকুই প্রথম অন্তরার সুরেই রচিত।

- পরবর্তী এই গানটি "দর্পচূর্ণ" ছবি থেকে নেয়া। 'দর্প' অর্থ অহংকার ও 'চূর্ণ' শব্দের অর্থ ভঙ্গ। ছবিটির নামাংকরণ, গানের বাণী ও কাহিনির প্রাসঙ্গিকতায় প্রতীয়মান হয় যে এটি একটি Sad mood এর রোমান্টিক গান। গানটির সুরারোপ করা হয়েছে রাগ ইমনকল্যাণের আধারে। শুদ্ধ মধ্যম ব্যতীত অবশিষ্ট সকল নিয়ম রাগ ইমন এর মতই। তাই গল্প অনুসারে এই রাগের ব্যবহার যথাযথ।

খ) রাগ- ইমনকল্যাণ

আরোহণ : সা রে গ র্ম প ধ নি র্সা

অবরোহণ : র্সা নি ধ প র্ম গ রে গ ম গ রে সা

গান- তুমি যে আমার কবিতা

এই গানটির স্বর ও সংগতির বিশ্লেষণে রাগ ইমনকল্যাণের পূর্ণরূপ পাওয়া যায়।

এই গানটির স্থায়ীর ৬টি অংশের স্বরবিশ্লেষণ নিম্নরূপ-

১। তুমি যে আমার- সা রে গ প প র্মগ

২। কবিতা- গ ম গ

৩। আমার বাঁশীর - গ র্ম প নি নি ধ

৪। রাগিনী- প র্ম প

৫। আমার স্বপন- গ প র্সা র্সা র্সনি S নি ধ

৬। আধো জাগরণ- ধ ধপ প পর্ম র্ম

৭। চিরদিন তোমারে চিনি- গ র্ম প র্ম গ গরে রে রেসা সা

স্থায়ীর এ সকল সংগতিসমূহ পূর্ণরূপে কল্যাণবাচক।

অন্তরার সংগতিসমূহ

১। আমি যে তোমার - প র্ম ধ প নি S নিধ

২। যদি জানতে-ধ নি র্সা নি র্সা

৩। তবে কি আমায় - ধ নি র্সা র্রে র্রে S র্রে র্সা

৪। কাছে টানতে- র্সার্গ র্রে র্সা নি র্সা S S S

৫। হয়ত সুদূরে-নি নি নি নিধ ধনি র্রের্সা নি S

৬। যেতে গো সরে- ধ ধপ প পর্ম র্ম

৭। না না নয়নের - র্ম প নি S নি নিধ

৮। নীলে-ধনি র্সা নি নিধ

৯। তুমি যে ছিলে - ধ ধপ প পর্ম র্ম

১০। চিরদিন তোমারে চিনি- গ র্ম প র্ম গ গরে রে রেসা সা

গানটির পরবর্তী অংশ অন্তরার পূর্ববচ।

বাংলাদেশের চলচ্চিত্র থেকে নেয়া সর্বশেষ এই গানটি "মনের মত বউ" ছবির, যেখানে দৃশ্যত এটি একটি প্রেমের গান। এই গানটি অনেকাংশেই ছবিটির 'Title song' এর মত। 'ছায়ানট' কল্যাণ অঙ্গের শান্ত প্রকৃতির রাগ বিধায় এই গানটির সুর আরোপ সঠিক রাগেই করা হয়েছে।

গ) রাগ- ছায়ানট

আরোহণ- সা, রে গ ম প, নি ধ র্সা

অবরোহণ- র্সা নিধ প, র্ম প ধ প, গ ম রে সা

গান- একি সোনার আলোয় জীবন ভরিয়ে দিলে।

এই গানটি কল্যাণ অঙ্গের সংগতিতে সুরারোপিত হয়েছে। স্বর-সংগতি সমূহের বিশ্লেষণে দেখা যায়, কিছু প্রাচীন কল্যাণ (শুদ্ধ মধ্যম যুক্ত) এর স্বরূপ পরিলক্ষিত হয়। প্রচলিত কল্যাণে আরোহণ-অবরোহণ উভয় ক্রমেই তীব্র মধ্যম এবং অবরোহক্রমে শুদ্ধ মধ্যম গান্ধারের সাথে ব্যবহৃত হয়। এই গানটিতে শুদ্ধ মধ্যমের আধিক্য রয়েছে, যা ছায়ানটের স্বরূপ এবং তীব্র মধ্যমের ব্যবহারও ছায়ানটের মত। তবে ছায়ানটে শুদ্ধ মধ্যম মুক্ত রূপে ব্যবহৃত হয়। যে কারণে গানটিকে ছায়ানট রাগের আধারে সুরারোপিত মানা উচিত বলে আমি মনে করি।

স্থায়ীর সংগতিসমূহ

১। একি সোনার আলোয় জীবন ভরিয়ে দিলে- সা রে গ গম ধপ ম ম S গ ম S গ পম গরে গ S গ S

২। ওগো বন্ধু কাছে থেকো, কাছে থেকো- সা নি় রে S রে S রে রেগ রেসা রেগ গ রে, পগ পগ রেসা সা S S

৩। রিক্ত আমার ক্ষুদ্র প্রাণে-র্সা S র্সা নি র্সা S র্সা S র্সা নির্সা র্গরে র্গরে র্সানি S S S S S

৪। তোমার আঁখিটি রেখো- প, ধনি র্সানির্সা নি, ধপ প পর্ম ধপ গ

স্থায়ীর রাগ বিশ্লেষণ

"একি সোনার আলোয় জীবন ভরিয়ে দিলে"-এই পঙ্‌ক্তিটুকু রাগ ছায়ানটের। "ওগো বন্ধু"- কল্যাণবাচক এবং "কাছে থেকো, কাছে থেকো"–এটিও কল্যাণবাচক। ছায়ানট যেহেতু কল্যাণ অঙ্গের, সেহেতু রাগ নট এর সাথে কল্যাণের আভাস মিশ্রণে রাগ ছায়ানট পরিলক্ষিত হয়। "রিক্ত আমার ক্ষুদ্র প্রাণে...তোমার আঁখিটি রেখো" –এই পর্যন্ত সকল সংগতিসমূহ কল্যাণবাচক যা রাগ ছায়ানটেও ব্যবহৃত হয়।

প্রথম অন্তরার সংগতিসমূহ

১। আমি দিয়েছি আমার- র্সা নি ধপ ধ পম ম ম S

২। হৃদয় লুটিয়ে- গ ম S, গ ম গ রে

৩। তোমার প্রেমের জন্য- রে ধ s, ধনি সাঁনিসাঁ নি, ধ প প

৪। তুমি দু'হাত বাড়ায়ে- সাঁ নি ধপ ধ প ম ম s

৫। বুকেতে জড়ায়ে- গ ম ম গ পম গরে

৬। করেছো আমায় ধন্য- রে ধ s ধনি সাঁনিসাঁ নি ধ প প

৭। বুকের পাঁজরে- প, নিসাঁ রেঁ রেঁ s s

৮। তেমনি লুকিয়ে রেখো- রেঁ s রেঁগঁ রেঁগঁ মঁ গঁরেঁ গঁ রেঁসাঁ সাঁ s s s

৯। এমনি আমায়- সাঁ s সাঁ নি সাঁ সাঁ

১০। প্রাণের বাঁধনে- সাঁ s সাঁ নিসাঁ গঁরেঁ গঁরেঁ সাঁনি s s s s

১১। সোনার খাঁচাতে রেখো- প, ধনি সাঁনিসাঁ নি ধ প পর্ম ধপ গ

আমি দিয়েছি আমার...সোনার খাঁচাতে রেখো– এই পুরো অন্তরাটুকুই কল্যাণ ও ছায়ানট-এর সুরেই রচিত। [স্বরলিপি দ্রষ্টব্য]

সঞ্চারীর সংগতিসমূহ

১। জীবন হবে যে- সা সাগ রেগ গ গ গ

২। এত সুন্দর- গ গ, গরে মগ রেসা নি়

৩। কখনো ভাবিনি আগে- নি় নি় নি় সা গরে গরেসা সা s সা s

৪। এত সুখ আর- সা, সাগ রেগ গ s গ

৫। এত আনন্দ- গ গ গম গরে মগ রেসানি়

৬। স্বপ্নের মত লাগে- নি় নি় নি় সা গরে গরেসা সা s সা s

সঞ্চারীর সবটুকুও কল্যাণবাচক সংগতিতে রচিত।

“ওগো যদি কোনদিন...জ্বালিয়ে রেখো”– দ্বিতীয় অন্তরার এই সব ক'টি পঙ্‌ক্তি পূর্বের অন্তরার ন্যায় এই সুরে সুরারোপিত।

ভারতীয় বাংলা চলচ্চিত্রের গান

- “আনন্দ আশ্রম” ছবির কাহিনি ও চিত্রনাট্য অনুসারে এই গানটির বাণী তথা সুর সমন্বয় এটাই প্রমাণ করে এটিও Sequence অনুযায়ী রোমান্টিক ও বিরহ ভাবপূর্ণ একটি গান। গানটির অধিকাংশই রাগ খাম্বাজে রচনা করা হয়েছে। কারণ হালকা অঙ্গের আবেদনময়ী কোনো গানে

মিলন ও বিরহের সুরকে রাগ খাম্বাজের বৈশিষ্ট্যে রচনা করাই শ্রেয়। কেননা রাগ খাম্বাজ রোমান্টিক বৈশিষ্টপূর্ণ শৃঙ্গার রসাত্মক একটি রাগ।

ঘ) **রাগ- খাম্বাজ**

আরোহণ- সা গ ম প ধ নি র্সা

অবরোহণ- র্সা নি ধ প ম গ রে সা

গান- আমার স্বপ্ন তুমি ওগো চিরদিনের সাথী

এই গানটির কাঠামো খাম্বাজ রাগের হলেও বাণী, ধাপ ও রসনিষ্পত্তি এবং বৈচিত্র্য সৃষ্টির নিমিত্তে সুরকার গীতের কোনো কোনো অংশে মূল রাগ ছেড়ে অন্য রাগের স্বর বা সংগতি প্রয়োগ করেছেন। এই ধরণের সুরারোপ নির্মাণে প্রায়শই সুরকারদের স্বরের এই বৈচিত্র্যপূর্ণ ব্যবহারের রূপ দেখতে পাওয়া যায়। এই গানটির অন্তরার ব্রিজ লাইনেও এ ধরনের বৈচিত্র্যপূর্ণ সংগতি দেখা যায়। যেমন– এই গানে রাগ খাম্বাজ এর সাথে ইমন রাগের স্বর-সংগতি প্রয়োগ করা হয়েছে।

স্থায়ীর স্বর বিশ্লেষণ

১। আমার স্বপ্ন তুমি- সা গ s গ ম প ম গ s

২। ওগো চিরদিনের- গ, মগ রে, রে রে নি় নি় নি় ধ়

৩। সাথী- নি়গ রে সা সা

৪। তুমি সূর্য ওঠা ভোর আমার- প নি নি s নি নি নি ধ, নি র্সা নি র্সা

৫। আর তারায় ভরা- র্সার্রে র্সা নি নি ধ পধ পম ধ

৬। রাতি- ধ প প s s

-এই অংশটুকু পুরোপুরি খাম্বাজ এর চলনে সুরারোপিত।

প্রথম অন্তরার সংগতিসমূহ

১। আমি তোমার ছায়া- নি নি ধ পধ পম ধ ধ প প S S S

২। তোমার আকাশ নীলে আমি- প প নি নি নি ধ নি নি র্সা র্সানি র্সা র্সা

৩। স্নিগ্ধ মেঘের মায়া- গ গ ম, প ধর্সা নির্সা নি S নি নিধ ধ প

৪। তোমায় কাছে পেয়ে- নি নি ধ পধ পম ধ, ধ প প S S S

৫। পৃথিবীতে কে আর সুখী- প প নি নি নি ধ, নি নি র্সা র্সানি র্সা র্সা

৬। বলো আমার চেয়ে- গ গ ম, প ধর্সা নির্সা নি S নি নিধ ধ প

৭। হাতের আড়াল দিয়ে বাঁচাও- র্সার্গ র্রে র্গ র্গর্রে র্সানি র্সা, নি র্সা র্রে নি ধ S

৮। ঝড়ের মুখে বাতি- র্ম S র্ম, র্মনি ধ নিধ পর্ম প S গ প সা

অন্তরার ব্রিজ লাইনে সুরকার গানটির স্থায়ীর সাথে বৈচিত্র্যপূর্ণ সংযোগ স্থাপনের জন্য অপ্রচলিত "চম্পাকলি" রাগের অবরোহণের স্বরূপ ব্যবহার করেছেন। যেমন: "বাঁচাও ঝড়ের মুখে বাতি"- এই অংশে চম্পাকলি রাগের অবরোহণের স্বরূপ ব্যবহার করেছেন। রাগ "চম্পাকলি" চম্পাকলি ঠাটের অন্তর্গত। এর আরোহণ-অবরোহণ নিম্নরূপঃ

আরোহণ : সা গ র্ম প নি র্সা

অবরোহণ : র্সা নি ধ প র্ম গ রে সা

দ্বিতীয় অন্তরার সংগতিসমূহ

১। তুমি ছেড়ো না হাত পথে- গ প র্সা নি প পধ ম গ প S প S

২। যদি আধার আসে নেমে- গ ম ধ ধ ধ ধনি র্রে নি S ধ S S S

৩। গ্রহণ যত করো আমায়- নি নি র্সা ধনি প গ প প র্সা র্সানি র্রের্সা নি

৪। ততই বাধো প্রেমে- নি নি ধ পধ ম ধ ধ প প S S S

৫। পাশেই আমার থাকো- নি নি ধ পধ ম ধ ধ প প S S S

৬। জীবন টাকে শান্তি দিয়ে- প প নি নি নি ধ নি S র্সা নি র্সা র্সা

৭। সবুজ করে রাখো- গ গ ম প ধর্সা নির্সা নি S নি নিধ ধপ

৮। তোমার পূজার দুঃখ সুঃখের- র্সার্গ র্রে র্গর্রে র্সানি র্সা S নি র্সা র্রে নি ধ S S

৯। প্রেমের মালা গাঁথি- র্ম র্ম S র্মনি ধ নিধ পর্ম প S গ প সা

এই অন্তরার ব্রিজ লাইনের এই অংশ অর্থ্যাৎ "তুমি ছেড়ো না...দুঃখ সুখের" পর্যন্ত খাম্বাজ রাগের সংগতি এবং "প্রেমের মালা গাঁথি"-এই অংশে র্ম র্ম র্ম র্মনি ধ নিধ পর্ম প S গ প সা -এই অংশটুকু কল্যাণবাচক সংগতির প্রয়োগে বৈচিত্র্য সৃষ্টি করা হয়েছে।

- ভারতীয় চলচ্চিত্র "দেয়া নেয়া" ছবির এই গানটি সরাসরি রাগ হামীরের আধারে রচনা করা হয়নি, শুধু রাগ হামীরের স্বর ব্যবহার হয়েছে মাত্র। এটি একটি বীর রসাত্মক রাগ হওয়া সত্তেও গানটি যেহেতু Sequence অনুযায়ী রোমান্টিক ভাব সম্বলিত, সেহেতু একে শুধুমাত্র রাগ হামীরের স্বর সমন্বয়ে রচনা করা যথোচিত।

৬) **রাগ হামীর**

আরোহণ- সা রে সা, গ ম ^নি^ধ নি র্সা

অবরোহণ- র্সা নি ধ প, র্ম প ধ প, গ ম রে সা

গান- আমি চেয়ে চেয়ে দেখি সারাদিন

স্বর ব্যবহারে রাগ-রূপ প্রতিষ্ঠিত হয় না, প্রতিষ্ঠিত হয় সংগতি ও রাগাঙ্গের ব্যবহারে। আধুনিক বা Contemporary রচনাসমূহ সাধারণতঃ রাগবাচক সংগতিতে রচিত হয়ে ওঠেনা। বাণী ও ভাবের রসনিষ্পত্তিতে রাগবাচক সংগতিতে সুরারোপ করা সম্ভব হয়ে ওঠেনা। আমরা জানি সুর রচনার দুটি প্রকার রয়েছে- একটি ছন্দোবদ্ধ ও অপরটি গায়কী। সংগীতের সকল ক্ষেত্রেই এই নিয়ম দেখা যায়। এ গানটি ছন্দোবদ্ধ হওয়ার কারণে হামীরের স্বর-সমূহ ব্যবহার করা হয়েছে, কিন্তু রাগাঙ্গ রূপ নয়।

স্থায়ীর সংগতিসমূহ

১। আমি চেয়ে চেয়ে- সাগ, পপ, পপ

২। দেখি সারাদিন- পধ, পর্ম, প s প

৩। আজ ঐ চোখে- গম, ধ ধধ

৪। সাগরের নীল– ধর্সা, নির্সা, ধ s ধ

৫। আমি তাই কি- ধধ, ধ প s

৬। গান গাই কি- পপ, প ম s

৭। বুঝি মনে মনে হয়ে গেল মিল- মম নিনি নিনি নিনি পম গ

অন্তরার সংগতিসমূহ

১। কবরীতে ঐ- প ধনি সাঁ ধম

২। ঝরো ঝরো- মম মম

৩। কণকচাঁপা- মরে রেসাঁ রে s s s

৪। না বলা কথায়- নিনিনি নি নিধ

৫। থর থর অধর কাঁপা- ধধ ধধ গম পর্ম প

৬। তাই কি আকাশ- পসাঁসা নি নি নিম

৭। হল আজ- ধধ প

৮। আলোয় আলোয় ঝিলমিল- গপ ম রেম গ নি নি সা

সঞ্চারীর সংগতিসমূহ

১। এই যেনো নয়গো প্রথম- সাগ গগ রেরে সাসা ধ

২। তোমায় যে কত দেখেছি- ধরেরে রেরে রেরে রে গ ম

৩। স্বপ্নেরও তুলি দিয়ে তাই- ধ ধধ ধধ ধনি ধ s s

৪। তোমার সে ছবি এঁকেছি- র্মপ গ মরে গরে প s s

"মৌমাছি আজ গুনগুন...আমার রিনিকিনি" পর্যন্ত এই শেষ অন্তরার চরণগুলি পূর্ববর্তী প্রথম অন্তরার সুরেই রচিত।

সম্পূর্ণ গানটিই রাগ হামীর-এর স্বর ব্যবহারে রচিত। তবে অন্তরা ও সঞ্চারীতে যথাক্রমে কোমল রে ও কোমল ধ ব্যবহার করা হয়েছে আধুনিকতার বৈচিত্র্য সৃষ্টির কারণে।

ভারতীয় হিন্দি চলচ্চিত্রের গান

- সর্বশেষ গানটি ভারতীয় বিখ্যাত হিন্দি চলচ্চিত্র "সিলসিলা" থেকে নেয়া। স্বয়ং নাম হতেই পরিষ্কার বোঝা যায় এটি উক্ত ছবির 'Title song', যাকে রাগ শুদ্ধকল্যাণের বৈশিষ্ট্যে রচনা করা হয়েছে। 'শুদ্ধকল্যাণ' কল্যাণ অঙ্গের করুণ ও বীর রসাত্মক রাগ। 'সিলসিলা' শব্দের অর্থ বারংবার অর্থাৎ প্রতিটি মানুষের জীবনে ঘটে যাওয়া ঘটনাসমূহ সাধারণত একই ধরণের জীবনভিত্তিক হয়ে থাকে। সুখ ও দুঃখের অনুভূতি সকলের ক্ষেত্রেই সমান। কিন্তু ঘটনাচক্রে এর উৎস ও সমাধান পারিবারিক, সামাজিক ও সাংস্কৃতিক ঐতিহ্যের কারণে বদলে যায়।

চ) রাগ শুদ্ধকল্যাণ

আরোহণ- সা, গরে, গপ ধ সাঁ

অবরোহণ- সাঁ নিধ, প মগ, পরে সা

গান- দেখা এক খাব তো ইয়ে সিলসিলে হুয়ে

কল্যাণ ঠাটের অন্তর্গত রাগ শুদ্ধকল্যাণে এই গান সুরারোপিত হয়েছে। ছন্দোবদ্ধ হলেও গানটিতে রাগবাচক সংগতি ব্যবহৃত হয়েছে। আমরা জানি, রাগ শুদ্ধকল্যাণ প্রচলিত রাগ ভূপালী'র আরোহণ এবং ইমনের অবরোহণের মিশ্রন। কৌশলগত ব্যবহারে রাগ শুদ্ধকল্যাণের রূপ প্রতিষ্ঠিত হয় এবং এই গানটিতে তাই করা হয়েছে। যেমন- পধনিধপ, পর্মগ, সাসানিধ- এ সকল সংগতি ব্যবহৃত হয়েছে। তাই ছন্দ ও গায়কীর ভিত্তিতে গানটি শুদ্ধকল্যাণ রাগে সুরারোপিত হয়েছে বলে আমি মনে করি।

স্থায়ীর সংগতিসমূহ

১। দেখা এক খাব তো ইয়ে সিলসিলে হুয়ে-সারে গরে সাসা ধ্ধ্ রেরে সাসা ধ্ধ্ প্-

২। দূর তক নিগাহো মে হ্যায় গুল খিলে হুয়ে-সারে গরে সাসা ধ্ধ্ রেরে সাসা সা-

৩। ইয়ে গিলা হ্যায় আপকী নিগাহো সে-পগ গপ পধ ধপ পধনি ধপ পপ র্ম গ-

৪। ফুল ভি হো দরমিয়া তো ফাসলে হুয়ে- গগধ ধপ পর্ম গরে রেগপ গরে রেগ রেসা

প্রথম অন্তরার সংগতিসমূহ

১। মেরী সাসো মে বসি খুশবু তেরী-সাঁসাঁ সাঁপ ধ প পপ পগ পপ ধসাঁ ধপ

২। ইয়ে তেরে পেয়ার কি হ্যায় জাদুগরী- সাঁসাঁ সাঁপ ধ- পপপ গধ ধ-পপ

৩। তেরী আওয়াজ হ্যায় হাওয়াও মে- সাঁসাঁ সাঁপ ধ-প পপ পগ পপ ধসাঁ ধপ

৪। পেয়ার কা রংগ হ্যায় ফিজাওমে- সাঁসাঁ সাঁপ ধ-প পপ গধ ধ-পপ

৫। ধরকানো মে তেরে গীত হ্যায় মিলে হুয়ে- পগ গপ পধ ধধ পপ গসা গরে

৬। কেয়া কহু কে শরম সে হ্যায় লব জিলে হুয়ে-সারে গরে সাসা ধ্ধ্ রেরে সাসা সা

দ্বিতীয় অন্তরার সংগতিসমূহ

১। মেরা দিল হ্যায় তেরি পনাহো মে-র্সার্সার্সাপ ধ-পপপ পগ পপ ধsর্সা ধপ

২। আছুপা লু তুঝে ম্যায় বাহো মে-র্সার্সা র্সাপ ধ পপ প গধ ধ-পপ

৩। তেরী তসবীর হ্যায় নিগাহো মে-র্সার্সার্সাপ ধ-পপপ পগ পপ ধsর্সা ধপ

৪। দূর তক রৌশনী হ্যায় রাহো মে-র্সার্সা র্সাপ ধ-পপপ গধ ধপপ

৫। কল অগর না রৌশনী কে কাফিলে হুয়ে- পগ গপ পধ ধধ পপ গসা গরে

৬। পেয়ার কে হাজারো দ্বীপ হ্যায় জলে হুয়ে- সারে গরে সাসা নি়ধ়ু রেরে সাসা সা

উপসংহারঃ

চলচ্চিত্র ও রাগসংগীতের ইতিহাস রচনা তথা কতিপয় জনপ্রিয় গান ও রাগের তালিকা করা এই প্রবন্ধের উদ্দেশ্য নয়। চলচ্চিত্র যেহেতু সকল শিল্প ও কলার সমন্বয়ের আধার, সেহেতু এর প্রয়োগবিধির গুরুত্ব রাষ্ট্রীয়, সামাজিক, অর্থনৈতিক এবং জাতীয় জীবন চরিতের বাহক। তাই চলচ্চিত্রে শিল্পের প্রতিটি বিষয়ের গুরুত্ব এবং প্রয়োগ কৌশল সুদূর প্রসারী বা দূরদর্শিতা সম্পন্ন হয়ে থাকে, যেখানে দেখা যায় অনেক শিল্পের মাঝে চলচ্চিত্রে সংগীত ও ধ্বনির ব্যবহরের গুরুত্ব অপরিসীম। সংগীত যেমন শুধু মনোরঞ্জনের বিষয় নয়, তেমনি চলচ্চিত্রও শুধুমাত্র মনোরঞ্জনের আধারকৃত কোন শিল্প নয়। নানাধরণ ও বিষয়ের অবক্ষয়মূলক সামাজিক চিত্রের প্রতিফলন ও প্রতিকার চলচ্চিত্রেই প্রকাশ পায়।

চলচ্চিত্র যে প্রকারেরই হোক– বিয়োগাত্মক ও মিলনাত্মক এবং আর্ট ও ডকুমেন্টারি ফিল্ম যা-ই হোক না কেন, সব ধরনের ফিল্মেই সংগীত ও Sound Effect-এর গুরুত্ব অপরিসীম। আমরা মনে করি না যে, পৃথিবীতে কোন চলচ্চিত্রই সংগীত ও Sound Effect ব্যতীত নির্মিত হয়েছে। যেহেতু চলচ্চিত্র কাহিনি নির্ভর শিল্প সেহেতু চলচ্চিত্রে ব্যবহৃত Background Music (আবহসংগীত) শুনেই বোঝা যায় যে চলচ্চিত্রটি কোন আঙ্গিকের– রোমান্টিক, ঐতিহাসিক, দেশাত্ববোধক, করুণ, কমেডি নাকি জাগরণীমূলক। এক্ষেত্রে সংগীতে ব্যবহৃত Keynote, signature বা Master tune থেকেও ছবিটির কাহিনি কিসের ভিত্তিতে নির্মিত, তা খুব সহজেই বোধগম্য হয় এবং দূর হতে শুনেও মানুষ অনুমেয় করতে পারে যে এই গানটি কোন ছবির। এখানে যেহেতু মূল নিবন্ধের বিষয় ফিল্মি কণ্ঠসংগীত, তাই এ ক্ষেত্রেও দুই ধরনের ফিল্ম প্রচলিত রয়েছে। এক হল Musical film, যার প্রাধান্যতা হল গীতভিত্তিক এবং দুই হল কাহিনিভিত্তিক ঐতিহাসিক ফিল্ম। আর যেহেতু এই নিবন্ধের প্রতিপাদ্য বিষয় চলচ্চিত্র নয়, বরং চলচ্চিত্রসংগীতে রাগের ব্যবহার, সেহেতু এই গবেষেণায় চলচ্চিত্রের বাছাই করা গানসমূহ সমীক্ষণ করার প্রয়াস করা হয়েছে। প্রতিটি ছবিতেই একটি শ্লোগান বা Message থাকে এবং কোনো কোনো ছবিতে একটি Title Song থাকে, যার মাধ্যমে সম্পূর্ণ ছবির কাহিনি ফুটে ওঠে। আবার ছবিতে যে Sequence বা ক্রম ব্যবহার করা হয়, সে অনুযায়ীও গানের ব্যবহার হয়ে থাকে। তাই এ সকল ক্ষেত্রেই কোন্ Sequence-এ কোন্ গান

ব্যবহৃত হবে এবং সেই গানে কোন্ রাগের ব্যবহার যথার্থ হবে, তাও নির্ধারণ করতে হয় নির্দিষ্ট সেই রাগের প্রকৃতি বা রস অনুযায়ী। আমার আলোচ্য এই গবেষণায় কতিপয় কিছু চলচ্চিত্রের গানে এমন কিছু রাগের ব্যবহার করা হয়েছে, যা নির্ধারিত ঐ চলচ্চিত্রের কাহিনি বিবৃতির লক্ষ্যে সাংগীতিক উৎকর্ষে যথার্থ বলে বিবেচিত হবে। রাগসংগীত নির্ভর নির্বাচিত কোনো ফিল্মের গান আমি আমার এই গবেষণার তালিকায় রাখিনি। শুধুমাত্র প্রচলিত এবং জনপ্রিয় কিছু গান বিশেষ করে বাংলাদেশী চলচ্চিত্রের গান নিয়ে এই গবেষণাটি করা হয়েছে। সেকালের পুরানো বাংলা ও হিন্দি চলচ্চিত্রে ব্যবহৃত গানসমূহে রাগ-সংগীতের সুস্পষ্ট আভাস পাওয়া যেত। এপার বাংলার রুনা লায়লা, সাবিনা ইয়াসমিন, এন্ড্রুকিশোর, মাহমুদুন নবী, সুবীর নন্দী, আব্দুল জব্বার, শাহনাজ রহমতউল্লাহ, নিলুফার ইয়াসমিন এবং ওপার বাংলার হেমন্ত মুখোপাধ্যায়, মান্না দে, সন্ধ্যা মুখোপাধ্যায়, আরতী মুখোপাধ্যায়, গীতা দত্ত, সতীনাথ মুখোপাধ্যায়, কিশোর কুমার এবং এছাড়াও মহারাষ্ট্রের দুই কিংবদন্তী শিল্পী লতামঙ্গেশকর, আশা ভোঁসলে প্রভৃতি বহু গুণী শিল্পীদের দ্বারা পরিবেশিত বেশিরভাগ চলচ্চিত্র সংগীতেই রাগের সুস্পষ্ট ব্যবহার পরিলক্ষিত হত।

সাধারণত জনপ্রিয়তার দুটি প্রকার পরিলক্ষিত হয়। এক হল, কাহিনি আধারিত কালজয়ী চলচ্চিত্র এবং দুই হল সংগীত আধারিত কালজয়ী চলচ্চিত্র। সাংগীতিক জনরুচির জরিপে দেখা যায়, যে গানগুলো কালজয়ী হয়ে আছে, সে গানগুলি হয় রাগপ্রধান, নয় রাগাশ্রয়ী অথবা রাগ আধারিত। এই সকল গানগুলি এই নিবন্ধে বিশেষভাবে সমীক্ষণ করার চেষ্টা করা হয়েছে, যাতে বিদগ্ধ দর্শক-শ্রোতা এবং শিক্ষার্থী উপলব্ধি করতে পারে যে, যেকোনো সুগমসংগীত তৈরির নিমিত্তেই রাগ সংগীতের প্রয়োগের গুরুত্ব ও প্রয়োজনীয়তা কতটুকু। এই গবেষণা পত্রটি বিভিন্ন পর্যায়ে জিজ্ঞাসু মনের অনেক অভাব ও প্রয়োজন মেটাবে বলে আশা করি এবং তখনই এই গবেষণা কার্যটি সফল ও সার্থক বলে প্রতীত হবে।

তথ্যনির্দেশ

১. পার্থজিৎ গঙ্গোপাধ্যায়, 'সংগীত ও চলচ্চিত্র', *বাংলা সংগীত মেলা* (কলকাতাঃ বাংলা সংগীত মেলা পত্রিকা উপসমিতি, ২০০০), পৃ.২৫৮

২. তদেব, পৃ. ২৫৮

৩. কমলকুমার মজুমদার, 'চলচ্চিত্রে গানের ব্যবহার', *বাংলা সংগীত মেলা* (কলকাতাঃ বাংলা সংগীত মেলা পত্রিকা উপসমিতি, ১৯৯৮), পৃ. ১২৪।

৪. তদেব, পৃ-১২৪

৫. পার্থজিৎ গঙ্গোপাধ্যায়, পূর্বোক্ত, পৃ. ২৬২

৬. তদেব, পৃ. ২৬২

৭. তদেব, পৃ.২৬২

৮. তদেব, পৃ. ২৬২

৯. কমলকুমার মজুমদার, পূর্বোক্ত, পৃ. ১২৪

১০. স্বামী প্রজ্ঞানানন্দ, *রাগ ও রূপ* প্রথম খণ্ড (কলকাতাঃ রামকৃষ্ণ বেদান্ত মঠ, ২০১৬), পৃ. ০১

১১. স্বামী প্রজ্ঞানানন্দ, *রাগ ও রূপ* দ্বিতীয় খণ্ড (কলকাতাঃ রামকৃষ্ণ বেদান্ত মঠ, ২০২১), পৃ. ১৫০

১২. তদেব, পৃ. ১৫০

১৩. স্বামী প্রজ্ঞানানন্দ, পূর্বোক্ত, পৃ. ০১

১৪. তদেব, পৃ. ০৪

১৫. ড. আলী. এফ. এম. রেজোয়ান, *রাগ সর্ন্দশন* (ঢাকা: জগন্নাথ বিশ্ববিদ্যালয়, ২০২১), পৃ. ১৩৩

১৬. তদেব, পৃ. ১৩৩

১৭. তদেব, পৃ. ১৩৩

১৮. তদেব, পৃ. ১৩৩

১৯. তদেব, পৃ. ১৩৩

২০. উৎপলা গোস্বামী, *ভারতীয় উচ্চাংগ সংগীত* দ্বিতীয় খণ্ড (কলকাতা: দীপায়ণ, ২০১৫), পৃ. ৩৫।

২১. ড. আলী এফ. এম. রেজোয়ান, পূর্বোক্ত, পৃ. ২৪১

২২. তদেব, পৃ. ২৪০

২৩. তদেব, পৃ. ২৪২

২৪. তদেব, পৃ. ২৭৫

২৫. ইন্দুভূষণ রায়, *উচ্চাংগ ভারতীয় সংগীত* প্রথম খণ্ড (কলকাতা: আদি নাথ ব্রার্দাস, ২০১৬), পৃ. ৯০

২৬. তদেব, পৃ. ৫০

২৭. ড. আলী এফ. এম. রেজোয়ান, পূর্বোক্ত, পৃ. ২৭৫

২৮. ইন্দুভূষণ রায়, পূর্বোক্ত, পৃ. ২৪৯

২৯. ড. আলী এফ. এম. রেজোয়ান, পূর্বোক্ত, পৃ. ২৭৫

৩০. ইন্দুভূষণ রায়, পূর্বোক্ত, পৃ. ২৪৯

৩১. তদেব, পৃ. ২৪৯

৩২. ড. আলী এফ. এম. রেজোয়ান, পূর্বোক্ত, পৃ. ২৪০

৩৩. তদেব, পৃ. ২৪১

৩৪. ইন্দুভূষণ রায়, পূর্বোক্ত, পৃ. ৫০

৩৫. তদেব, পৃ. ১৫৪

৩৬. ইন্দুভূষণ রায়, পূর্বোক্ত, পৃ. ২৪৯

৩৭. তদেব, পৃ. ৫০

৩৮. ড. আলী এফ. এম. রেজোয়ান, পূর্বোক্ত, পৃ. ২৭৫

৩৯. তদেব, পৃ. ২৪১

৪০. তদেব, পৃ. ২৪১

৪১. ইন্দুভূষণ রায়, পূর্বোক্ত, পৃ. ১৩৯

৪২. তদেব, পৃ. ৪২

৪৩. তদেব, পৃ. ২৫

৪৪. পণ্ডিত রামাশ্রয় ঝা 'রামরংগ', *অভিনব গীতাঞ্জলী* চতুর্থ খণ্ড (এলাহাবাদঃ সংগীত সদন প্রকাশন, ২০০০), পৃ. ২৪৯

৪৫. ইন্দুভূষণ রায়, পূর্বোক্ত, পৃ. ২৬২

৪৬. ইন্দুভূষণ রায়, *উচ্চাংগ ভারতীয় সংগীত* দ্বিতীয় খণ্ড (কলকাতাঃ আদি নাথ ব্রার্দাস, ২০১৬), পৃ. ৩৩৭

৪৭. ড. আলী. এফ. এম. রেজোয়ান, পূর্বোক্ত, পৃ. ২৫৭

৪৮. তদেব, পৃ. ২৭৫

৪৯. ইন্দুভূষণ রায়, পূর্বোক্ত, পৃ. ২৪৯

৫০. ড. আলী এফ. এম. রেজোয়ান, পূর্বোক্ত, পৃ. ২৫৯

জমা প্রদানের তারিখ : ২৪.০৮.২০২৩
গৃহীত হবার তারিখ : ২৬.১১.২০২৩