The Jahangirnagar Review, Part-C, Vol. XXXV, No. 1, pp 155-165, ISSN 2306-3920

রবীন্দ্রসংগীতে খাম্বাজ রাগ-নির্ভরতার স্বরূপ

ঝুমুর আহমেদ*

[**সার-সংক্ষেপ :** রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর বাংলা গানের ইতিহাসে একজন প্রজ্ঞাবান সংগীতকার। তাঁর সাংগীতিক প্রেরণার মর্মমূলে ছিল হিন্দুস্থানি শাস্ত্রীয় সংগীত। তিনি মনে করতেন, সংগীতশিল্পরসতাত্ত্বিকগণ যদি গানের মধ্যে ব্যবহৃত রাগরাগিণীতে কী কী ভাব রয়েছে তা আবিষ্কারে ব্রত হন, তাহলে তা তাৎপর্যপূর্ণ হয়ে উঠবে। শাস্ত্রীয় সংগীতকে আশ্রয় করে রচিত গানে রাগ-নির্ভরতার ধরন কেমন ছিল তা যাচাই করতে খাম্বাজ রাগ-নির্ভর আটটি রবীন্দ্রসংগীত বেছে নেওয়া হয়েছে এ প্রবন্ধে। খাম্বাজ রাগের বৈশিষ্ট্য ও চলনের সঙ্গে খাম্বাজ রাগনির্ভর রবীন্দ্রসংগীতের তুলনা করা হয়েছে। পাঠ-বিশ্লেষণ পদ্ধতি এবং তুলনামূলক পদ্ধতি প্রয়োগ করে আমরা দেখতে পাবো, রবীন্দ্রনাথের গানে 'খাম্বাজ' কথাটি স্বরলিপিতে উল্লেখ না থাকলেও বেশকিছু গানে খাম্বাজের প্রবল প্রভাব রয়েছে। গানের বাণীর ভাব পরিস্ফুট করতে সুরকেও সমান মর্যাদা দেবার বিষয়টি রবীন্দ্রনাথের মনোযোগ ছিল। খাম্বাজের সুরে গান বাঁধলেও খাম্বাজ রাগ কখনো সামনে এসে দাঁড়ায়নি, বরং বাণী ও সুরের সমতা এনেছে, বাণী ও সুরের আশ্চর্য মেলবন্ধন তৈরি করেছে। খাম্বাজ রাগের পদ্ধতিগত ব্যবহার থাকা সত্ত্বেও তাঁর গানে খাম্বাজের সুর বাণীকে ছাপিয়ে যায়নি। বিশ্লেষণের মধ্য দিয়ে দেখানো হয়েছে– খাম্বাজের সুরকে পুরোপুরি আশ্রয় করে বাণীর বৈভবসমেত রবীন্দ্রসংগীত স্বকীয় ও হৃদয়গ্রাহী হয়ে উঠেছে।]

ভূমিকা

রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের (১৮৬১–১৯৪১) অপরাপর রচনাকে ছাপিয়ে রবীন্দ্রসংগীতই 'শিল্প' হিসেবে সবচেয়ে স্থায়ী হবে– এমন বিশ্বাস ছিল স্বয়ং রবীন্দ্রনাথের। পারিবারিক সংগীতশিক্ষা ও গান রচনার সাধনার মর্মমূলে প্রবলভাবে ছিল হিন্দুস্থানি শাস্ত্রীয় সংগীতচর্চা ও শুনবার অভিজ্ঞতা– যদিও বাংলার কীর্তন, লোকসংগীত, এমনকি পাশ্চাত্য সিম্ফনিক-মেলডিক সংগীতও তাঁকে সাংগীতস্রষ্টা হিসেবে প্রজ্ঞাবান করেছিল। তাঁর প্রথম জীবনের গানে, বিশেষ করে হিন্দুস্থানি শাস্ত্রীয় ভাঙা গানে রাগের হুবহু ব্যবহার আমরা লক্ষ করি। ফলে, সেই গানসমূহ শিল্প হিসেবে অনন্য হলেও তা রবীন্দ্রসংগীত হিসেবে স্বকীয়তায় উজ্জ্বল নয়। পরিণত বয়সে এসে তিনি শাস্ত্রীয় সংগীতের তীব্র অনুরাগকে সরিয়ে রেখে ওই সংগীত নির্ভরতার মধ্যেই স্বকীয় হয়ে উঠেছিলেন। এই প্রবন্ধে শাস্ত্রীয় সংগীত নির্ভরতার স্বরূপ অন্বেষণে খাম্বাজ রাগ-নির্ভর অসংখ্য গানের মধ্যে প্রতিনিধিত্বশীল আটটি গান বেছে নেয়া হয়েছে। প্রথমে খাম্বাজ রাগের বিস্তারিত স্বরূপ চিহ্নিত করে নির্বাচিত গানসমূহের সুরের সঙ্গে তুলনামূলক পর্যালোচনা করা হয়েছে। পাঠ-বিশ্লেষণ পদ্ধতি, তুলনামূলক পদ্ধতি ও বর্ণনামূলক পদ্ধতি ব্যবহার করা হয়েছে এই প্রবন্ধে। এই তুলনার মধ্য দিয়ে চিহ্নিত করা হয়েছে– রবীন্দ্রসংগীতে খাম্বাজ রাগের নির্ভরতার প্রকৃতি কেমন এবং খাম্বাজকে ধারণ করে রবীন্দ্রসংগীত কী করে স্বকীয় শিল্প হয়ে উঠেছে।

রবীন্দ্রনাথ তাঁর প্রতিটি গানেই বাণী ও সুরের সামঞ্জস্য বিধান করে গেছেন। বাণীর ক্ষেত্রে কীর্তন আর সুরের ক্ষেত্রে রাগরাগিণীর প্রেরণাকে তিনি সবচেয়ে বেশি গ্রহণ করেছিলেন। বাংলা গান ও

* **ড. ঝুমুর আহমেদ :** সহযোগী অধ্যাপক, সংগীত বিভাগ, জগন্নাথ বিশ্ববিদ্যালয়, ঢাকা।

হিন্দুস্থানি সংগীতের সম্পর্ক দীর্ঘকালের, তাতে কোনো বিরোধ নেই। কারণ, শাস্ত্রীয় সংগীত থেকে অধিকাংশ গানের সুর জ্ঞাতসারে কিংবা অজ্ঞাতে সংগীতস্রষ্টাকে গ্রহণ করতে হয়। রবীন্দ্রনাথও হিন্দুস্থানি সংগীতকে ভালোবাসতেন, তবে সে ভালোবাসায় মোহ ছিল না। আশৈশব শাস্ত্রীয় সংগীতকে রবীন্দ্রনাথ ভালোবেসেছিলেন। হিন্দুস্থানি সুরে অন্যান্য রাগের মিশ্রণ ঘটাতে তাঁর কখনো বাধে নি। প্রত্যেক রাগরাগিণীর নির্দিষ্ট রূপ ও পরিচয় রয়েছে। কিন্তু তাকে নকল করা মহৎ শিল্পীর কাজ নয়, বরং প্রাণিত হবার মধ্যেই রয়েছে শিল্পস্রষ্টার উৎকৃষ্টতা। আমাদের গানকে রবীন্দ্রনাথ বৈরাগ্যের আনন্দ দিতে চেয়েছিলেন শাস্ত্রীয় সংগীতের সুরকে তাঁর গানে অঙ্গীভূত করে। আমাদের জীবনে যে দুঃখ-সুখ-ব্যাকুলতা তা রবীন্দ্রনাথের গানের অনির্বচনীয়তার মধ্যে দিয়ে অন্তস্পর্শী হয়ে ওঠে তাঁর সুরবিন্যাসের নিষ্ঠায়।

রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর মনে করতেন, সংগীতশিল্পরসতাত্ত্বিকগণ যদি গানের মধ্যে ব্যবহৃত রাগিণীতে কী কী ভাব রয়েছে তা আবিষ্কারে ব্রত হন, তাহলে তা তাৎপর্যপূর্ণ হয়ে উঠবে। (ঠাকুর ১৩৯২: ৯) রাগিণীতে কেবল সুরের প্রাধান্য নয়, ভাবের প্রাধান্য রয়েছে বলেও তিনি মনে করতেন। (ঠাকুর ১৩৯২: ১৫) সংগীতের মধ্যে সমষ্টিগতভাবে রসোপভোগের সম্ভাবনা থাকে। (ঠাকুর ১৩৯২: ৩৪) শাস্ত্রীয় সংগীতের সুরে এমন একটা প্রসারণ রয়েছে যা গোটা জগতের অনুভাবকে (sign of feeling) ধারণ করে। ফলে, উনিশ শতকের সমৃদ্ধমান ও তাৎপর্যপূর্ণ বাংলা গানকে অনিবার্যভাবেই শাস্ত্রীয় সংগীতের সুরের কাছে অনেকাংশে সমর্পিত হতে হয়েছে। রবীন্দ্রনাথ মনে করতেন, "...আমাদের দেশের গান যেমন করিয়াই তৈরি হোক-না কেন, রাগরাগিণী সেই সর্বব্যাপী আকাশের মতো তাহাকে একটি বিশেষ নিত্যরস দান করিতে থাকিবে।" (ঠাকুর ১৩৯২: ৫৬) রবীন্দ্রসংগীত রাগরাগিণীকে আত্তীকৃত করে বাণীর সুষমা প্রকাশে সফল হয়ে উঠেছে। রবীন্দ্রসংগীতে ব্যবহৃত খাম্বাজের সুর, বাণীর সঙ্গে যথাযথ ঐক্যের সৌন্দর্য নিয়েই কীভাবে স্বকীয় হয়ে উঠেছে, পদ্ধতিগতভাবে সেই বিবেচনা জরুরি।

২.

রবীন্দ্রসংগীতে খাম্বাজ রাগের নির্ভরতা প্রসঙ্গে আলোচনার শুরুতে উল্লেখ করা প্রাসঙ্গিক যে, রাগ তিন শ্রেণির– শুদ্ধ শ্রেণি, শালংক বা ছায়ালগ শ্রেণি, সংকীর্ণ শ্রেণি (রেজোয়ান ২০২১: ১৪১)। খাম্বাজ রাগ, ভৈরবী রাগ ও কাফি রাগ জনক রাগ বা মূল রাগ হলেও এগুলো সংকীর্ণ শ্রেণির রাগ। একটি রাগ গাইবার সময় বিভিন্ন রাগের আভাস চলে এলে তাকে সংকীর্ণ রাগ বলে। বাংলা গানের যাঁরা প্রধান স্রষ্টা তাঁদের সুরযোজনায় একটি রাগ প্রাধান্য পেলেও অন্যান্য রাগের ইঙ্গিত কোনো কোনো গানে আমরা লক্ষ করি। রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের গানেও কোনো একটি রাগের প্রাধান্য দিয়েও ভিন্ন-ভিন্ন রাগের ইঙ্গিতবাহী সুর শুনতে পাওয়া যায়। কোনো একটি স্বরে আবির্ভাব এবং তিরোভাবের বিষয়টি শাস্ত্রীয়ভাবেই সিদ্ধ। ফলে, রবীন্দ্রনাথ তা অনায়াসে ব্যবহার করেছেন।

রাগ খাম্বাজের পরিচয়

বাদী স্বর: গ; সম্বাদী: নি

বিকৃত স্বর: কোমল নি, আরোহে 'রে' বর্জিত।

গায়ন-সময়: রাত্রির দ্বিতীয় প্রহর (ভাতখণ্ডে ২০১৮: ২২)

খাম্বাজের চলন: গা মা পা ধা ণা ধা পা পধা মা গা পা া মগরসা, রা া সা, গা মা ধা, ণা ধা পা, পা ধা ণা, ধা ণা পা ধা, র্সা ণা ধা পা, পা ধা মা গা, পা া া, গা মা ধা, পা ণা ধা, র্সা ণা ধা ণা, পা ধা মা পা, গমগা রসরা সা;

এখানে লক্ষণীয়, আরোহণক্রমে শুদ্ধ নিষাদ ব্যবহৃত হয়– গা মা পা ধা না, পা ধা না মা পা ধা না র্সা; আরোহণ অবরোহণ উভয়ক্রমেই কোমল নিষাদের ব্যবহার রয়েছে।
আরোহণঃ সা গা মা পা ধা না র্সা
অবরোহণঃ র্সা ণা ধা পা মা গা স্রা সা

বন্দিশ
রাগঃ খাম্বাজ ঠুংরী; তালঃ দাদরা

স্থায়ীঃ
আজ সাম মোহলিন বাঁসুরি বাজায় কে
বাঁসুরি বাজায় কাহ্না মুরলী সুনায় কে ॥

অন্তরাঃ
হরহর শিব করত জাত, গাগর সির ধরত জাত
নির নার ভরণ চালি সুধ ন র‌্যাহী হারকে ॥

স্বরলিপি [স্থায়ী]

II সা -া সা | গা -া গা I মা -া -মা | ধপা ধপা -ধা I
আ ০ জ সা ০ ম মো হ ০ লি০ ন০ ০

I র্সা -া ণা | ধা -া মা I পা -ধা মা | গা -া -া I
বাঁ ০ সু রি ০ বা জা ০ য় কে ০ ০

I না -া না | র্সা -া র্রা I র্সা -া ণা | ধা পা -ধা I
বাঁ ০ সু রি ০ বা জা ০ য় কান্ হা ০

I র্সা -া ণা | ধা -া মা I পা -ধা মা | গা -া -রসা II
মু ০ র লি ০ সু না ০ য় কে ০ ০০

স্বরলিপি [অন্তরা]

II গা মা গা | মা ণা ধা I না র্সা ণা | র্সা -া র্সা I
হ র হ র শি ব ক র ত জা ০ ত

I না -া না | না র্সা র্সা I না র্সা র্রর্সা | ণা -া ধা I
গা ০ গ র সি র ধ র ত০ জা ০ ত

I গা -া মগা | গরা -সা সা I না র্সা র্রর্সা | ণা ধা -া I
নি ০ র০ না০ ০ র ভ র ন০ চ লি ০

I গা মা না | ধা পা -া I মা -পা মা | গা -া -রসা II[১]
সু ঘ ন র হি ০ হা ০ র কে ০ ০০

---

১. শাস্ত্রীয় সংগীতের খ্যাতিমান শিক্ষক ড. আলী এফ এম রেজোয়ানের কাছ থেকে ব্যক্তিগত শিক্ষণ থেকে রাগ খাম্বাজের বন্দিশের স্বরলিপি করা হয়েছে।

আমরা জানি, রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর কোনো কোনো গানের স্বরলিপির শীর্ষে রাগের উল্লেখ করে গেছেন। আবার এমনও হয়েছে, কোন রাগের ব্যবহার রয়েছে তা তিনি উল্লেখ করে যাননি। এই প্রবন্ধে নির্বাচিত আটটি গানকে পর্যায়ক্রমে যাচাই করা হয়েছে, যে গানগুলির রসনিষ্পত্তিতে প্রচ্ছন্নভাবে কিংবা প্রবলভাবে খাম্বাজ রাগের প্রভাব রয়েছে। প্রতিটি গানের ক্ষেত্রে প্রাসঙ্গিক সুরের বিন্যাস লিপিবদ্ধ করে, তারপর বিশ্লেষণ করা হয়েছে এই রচনায়। এবার রবীন্দ্রনাথের গানে ব্যবহৃত খাম্বাজ রাগের স্বরূপ পর্যবেক্ষণ করব–

গান-১: প্রকৃতি পর্যায়ের ২৫১ সংখ্যক গান– 'তুমি কিছু দিয়ে যাও' (ঠাকুর **১৩৮০** খ: ৫২৬)

পণা ণধা পক্ষা II ধপা -মা গা মা। পা -া -া -া I -া -া মা -গা। মা -ণা -ধা -ণা I
তু০ মি কি০ ছু০ ০ দি য়ে যা ০ ০ ও ০ ০ মো র্ প্রা ০ ০ ০
I ণধা -া মা -গা। মা -ণা -ণধা -ণা I পধা -ণর্সা -নর্রা -র্সর্রর্সা। -া পণা ণধা পক্ষা I
ণে ০ গো ০ প ০ নে ০ গো০ ০০ ০০ ০০০ ০ তু০ মি কি০
I ধপা -মা গা মা। পা -া -া পা I না র্সা নর্সা -র্রর্জ্ঞা। র্জ্ঞর্রা -া -া না I
ছু০ ০ দি য়ে যা ০ ও ফু লে র গ০ ০ন্ ধে ০ ০ বাঁ
I র্সা র্রা ধর্সা -ণর্সণধা। ধক্ষা -পা -া -া I পা -না না -না। না না না না I
শি র গা০ ০০০০ নে ০ ০ ০ ম র্ ম র্ মু খ রি ত
I নধা -না ধা -র্সা। নর্সা -র্রর্সনা -র্সা -া I
প ০ ব ০ নে০ ০০০ ০ ০
(ঠাকুর **১৩৭৮**: ৮৪)

এই গানের স্বরলিপির শীর্ষে রাগের কোনো নির্দেশ নেই। এই গানের সুরের চলনে খাম্বাজ রাগের ব্যবহার লক্ষণীয়। গানটির ছন্দ চার-চার। সাধারণত অধিকাংশ শিল্পী গানটিকে তাল-ছাড়া গেয়ে থাকেন। স্থায়ীতে ফিরবার সময় তালের একই মাত্রায় ফিরবার প্রবণতা নেই গানটিতে, যা রবীন্দ্রনাথের অন্যান্য গানে লক্ষ করা যায়। গানের প্রথম মাত্রায় গ্রহস্বর[২] হিসেবে পঞ্চমের সঙ্গে অর্ধমাত্রা হিসেবে কোমল নিষাদের ব্যবহার এবং দ্বিতীয় মাত্রায় কোমল নিষাদকে স্পর্শ করে শুদ্ধ ধৈবতের ব্যবহার গানের প্রথম শব্দ 'তুমি'তেই খাম্বাজের চলনে প্রবেশ করে। কারণ, আমরা জানি, খাম্বাজের অবরোহণক্রমে কোমল নিষাদের এরূপ ব্যবহার রয়েছে। অনুরূপ ব্যাপার গানের প্রথম চরণের 'মোর প্রাণে গোপনে' অংশের সুরবিন্যাসে বিদ্যমান। দ্বিতীয় চরণে 'মর্মরমুখরিত পবনে' অংশে শুদ্ধ নিষাদের ব্যবহার খাম্বাজের আরোহণক্রমে যে শুদ্ধ নিষাদের ব্যবহার রয়েছে তার সঙ্গে সার্থকভাবে মিলে যায়। পুরো গানেই তীব্র মধ্যম ও কোমল গান্ধারের ব্যবহার দেখা যায়। আমরা জানি, খাম্বাজ 'সংকীর্ণ রাগ' হবার কারণে অন্যান্য রাগসমূহের আশ্রয় গ্রহণ করে। রবীন্দ্রনাথও তাঁর গানে এই তীব্র মধ্য ও কোমল গান্ধারকে যুক্ত করে অন্যান্য রাগের প্রচ্ছন্ন আবহ সৃষ্টি করেছেন। এই গানের ছন্দ কাহারবা তালে নিবদ্ধ হওয়া সত্ত্বেও গায়ককে সচেতন হতে হয় কেননা স্থায়ীতে ব্যবহৃত প্রথম শব্দটি তালের নানান মাত্রায় ঘুরে ফিরে আসে এই গানে। গানের সর্বশেষ চরণে অবসান চিহ্ন রয়েছে। ফলে, এই বিশেষ ধরনের সুরবিন্যাসের কারণে গানের স্থায়ীতে আর ফেরা যায় না। রবীন্দ্রনাথের রাগনির্ভর অন্যান্য গানের চাইতে এই গানের স্বাতন্ত্র্য এখানেই।

২. গানের প্রথম স্বরস্থান

গান-২: পূজা পর্যায়ের ৭৯ সংখ্যক গান– ‘অসীম ধন তো আছে’ (ঠাকুর ১৩৮০ খ: ৩৭–৩৮)

II মা পা -া । পধা -ণা ধা । $^{\text{ম}}$গা মা -া । $^{\text{ধ}}$ণা ধাঃ -নঃ I [স্থায়ী]
অ সী ম্ ধ০ ন্ তো আ ছে ০ তো মা র্
I না র্সা -া । $^{\text{র্স}}$নর্সা -র্রর্গা র্রর্সা । র্সনা র্সর্রর্সা -ঃণঃ । -ধপা -ধা -া I
তা হে ০ সা০ ০ধ্ না০ মে০ টে০০ ০০ ০০ ০ ০
I ণা ণর্রর্সা -া । ণা -ধা পা । মা গসা -গা । গা মা -া I
নি তে০০ ০ চা ও তা আ মা০ র্ হা তে ০
I $^{\text{ম}}$ণা ধাঃ -মঃ । $^{\text{ধ}}$পা মগা -মা । পধা $^{\text{ণ}}$পা -র্সা । -ণর্সণা -ধপা -মগা II
ক ণা য়্ ক ণা০ য়্ বেঁ০ টে ০ ০০০ ০০ ০০
(ঠাকুর ১৩৭৯ খ: ৫)

II $^{\text{ণ}}$র্রা র্সাঃ -ণঃ । ধপা মা -গা । $^{\text{র}}$সা -া রা । গা মা -া I [সঞ্চারী]
আ মা য়্ তু০ মি ০ ক র্ বে দা তা ০
I মা -পা পা । পধা -পা $^{\text{প}}$র্সা । ণা ধা -া । -া -া -া I
আ প্ নি ভি০ ক্ খু হ বে ০ ০ ০ ০

I না -া না । না র্সা -া । $^{\text{র্স}}$নর্সা -র্রর্গা র্গর্রা । র্সনা র্সর্রর্সা -ঃণঃ I
বি শ্ শ ভু ব ন্ মা০ ০ত্ লো০ যে০ তা০০ ০ই
I ধণা ণর্রর্সা -ঃণঃ । ণধা পধা -র্সা । ণা ধা -া । -া না না I
হা০ সি০০ ০র্ ক০ ল০ ০ র বে ০ ০ তু মি
(ঠাকুর ১৩৭৯ খ: ৬)

I{ না -া না । না নপা -না । না র্সর্রর্সা -া । -া -া -া I [আভোগ]
র ই বে না ও০ ই র থে০০ ০ ০ ০ ০
I র্সা -র্মা র্মর্গা । র্রা র্সা -া । র্সনা র্সর্রর্সা -ঃণঃ । (-ধা না না)} I
না ম্ বে০ ধু লা ০ প০ থে০০ ০০ ০ তু মি
(ঠাকুর ১৩৭৯ খ: ৬)

ত্রিমাত্রিক একতালে নিবদ্ধ গানটির স্বরলিপির শীর্ষে রাগের নির্দেশ নেই। আমরা স্বরলিপিতে দেখতে পাই স্থায়ী এবং অন্তরার পুরো অংশই খাম্বাজ রাগের চলনের অনুগামী। স্থায়ীর ‘অসীম ধন তো আছে তোমার’ অংশে খাম্বাজের চলনের অবরোহক্রমের কোমল নিষাদ এবং ‘তাহে সাধ না মেটে’ অংশে খাম্বাজের আরোহণক্রমের শুদ্ধ নিষাদের ব্যবহার লক্ষণীয়। বাণীর অর্থঘনত্বের কারণে ‘কণায় কণায় বেঁটে’ অংশের সুর কোন বিশেষ রাগে নিবদ্ধ, তা প্রাথমিকভাবে বোঝা যায় না। সঞ্চারী অংশের ‘আমায় তুমি করবে দাতা’, ‘আপনি ভিক্ষু হবে’, ‘হাসির কলরবে’র প্রতিটি ক্ষেত্রের শেষাংশে খাম্বাজ রাগের ব্যবহার থাকলেও ‘দাতা’ অংশের দুই মাত্রাব্যাপী, ‘হবে’ অংশের পাঁচ মাত্রাব্যাপী, ‘কলরবে’র শেষাংশে তিন মাত্রাব্যাপী স্বরের দৃঢ় স্থায়িত্ব বাণীর বৈভবকে ভীষণভাবে ধারণ করে গানটিকে সফল করে। আভোগের ‘তুমি রইবে না ওই রথে’র সুরে খাম্বাজ রাগের আরোহণক্রমের শুদ্ধ নিষাদের ব্যবহারের মধ্যে ভবিতব্যকে যেন নিশ্চয়তা প্রদান করে এই গানে। রাগের উল্লেখ না থাকলেও সম্পূর্ণভাবে খাম্বাজে নিবদ্ধ এই গান বাণীর সঙ্গে সামঞ্জস্যপূর্ণ।

গান-৩: প্রেম পর্যায়ের ৩৩ সংখ্যক গান– 'আমারে করো তোমার বীণা' (ঠাকুর ১৩৮০ খ: ২৮৩)

II {পা ধা পা। পর্সা ণা ণধা I পধা -া -া। পমা গরা -গা I [স্থায়ী]
আ মা রে ক রো তো০ মা ০ ০ র০ বী০ ০

I মা -পা -া। -া -া -া I (মগা মা গা। মা ধা পা I
ণা ০ ০ ০ ০ ০ ল হো গো ল হো তু

I পধা -া -া। -া -া -ণা I -পধা -ণা -া। -া -া ণধা)} I
লে ০ ০ ০ ০ ০ ০০ ০ ০ ০ ০ ০

I{প না না। -া না না I র্সা -না র্সর্রর্সা। (-া ণধা পমা)} I -া ণা ধা I
উ ঠি বে ০ বা জি ত ন্ ত্রী০০ ০ রা০ জি০ ০ রা জি

I ণা ণা ণধা। পা -ধা পা I পধা -া -া। -পধণা -া -ণধা II
মো হ ন০ অ ঙ্ গু লে ০ ০ ০০০ ০ ০০

(ঠাকুর ১৩৭৪ : ৪৩)

গানের শীর্ষে খাম্বাজ রাগের এবং দাদরা তালের নির্দেশ বিদ্যমান। প্রবন্ধের শুরুতে সুরসহকারে খাম্বাজের বন্দিশ লিপিপদ্ধ করা হয়েছে, যার সঙ্গে পুরো গানটির সুরই সাযুজ্যপূর্ণ। স্থায়ী অংশে 'লহ লহ তুলে', অন্তরা অংশের 'উঠিবে হিয়া গুঞ্জরিয়া'র সুর বন্দিশটির 'হরহর শিব করত যাত' অংশের সঙ্গে প্রায় পুরোপুরিই মিলে যায়। এছাড়া স্থায়ী অংশের প্রথম চরণে কোমল নিষাদের ব্যবহার, দ্বিতীয় চরণে শুদ্ধ নিষাদের ব্যবহার, সঞ্চারীর দ্বিতীয় চরণে 'চরণে পড়ি' অংশে শুদ্ধ নিষাদের ব্যবহার এবং 'নীরবে রহিবে' অংশে কোমল নিষাদের ব্যবহার সর্বোপরি খাম্বাজের চলনকে প্রকটভাবে প্রকাশ করে। সুনির্দিষ্ট তালে দ্রুত লয়ের বিন্যাসে খাম্বাজের সুর চঞ্চলতা তৈরি করে এই গানে, যা মানবীয় প্রেমকে উস্কে দেয়, মহিমান্বিত করে। সাধারণত, রবীন্দ্রদর্শনে তাঁর জীবনের 'বীণা', যাঁকে আমরা জীবনদেবতা হিসেবে জেনেছি অন্যান্য শিল্প আঙ্গিকে, তা এই গানের সুরের বিন্যাসের কারণে যেন প্রত্যাশিত মানুষের কাছেই ন্যাস্ত রয়েছে।

গান-৪: পূজা পর্যায়ের ৪৫ সংখ্যক গান– 'তোমায় নতুন করে পাব ব'লে' (ঠাকুর ১৩৮০ খ: ২৪–২৫)
[স্থায়ী]

পা পা -া -া II{ পা পা -া -ধা। -পর্সা -ণর্সণা -ধা -ণা I ধা পা পা পা। পা পা -া -া I
তো মা ০ য় ন তু ০ ০ ০০ ০০০ ০ ন্ কো রে পা ব ব' লে ০ ০

I(পা পা -া -া। -মপা -ধণা -া -ধা I -পধা -া -া -পা। মা গা মা -ধা I
হা রা ০ ০ ০০ ০০ ০ ০ ০ ০ ০ ই ক্ষ ণে ক্ষ ০

I -া -া ণর্সাঃ -নঃ। -র্সা -া -া -ণা I ধণা র্সণা -া ধা। -া -ণপা পা পা)} I
০ ণ্ ওমো ০ ০ ০ ০ র্ ভালো বাসা র্ ধ ০ ০ন্ তো মায়্

I পা না না না। না র্সা -া -া I নর্সাঃ -নঃ -র্রর্সা -র্রর্সা। -না -র্সা -া -পা I
দে খা দে বে ব' লে ০ ০ তুমি ০ ০০ ০০ ০ ০ ০ ০

I পা -না -া না। না র্সা -নর্সা -া I নর্সা -র্রগা -া -র্সা। নর্সাঃ -নঃ -র্রর্সা -ণা I
হ ০ ও যে অ দ ০০ র্ শ০ ০০ ০ ন্ ওমো ০ ০ র্

I ধণা র্সণা -া ধা। -ণধা -ণপা পা পা)} II
ভালো বাসা র্ ধ ০০ ০ন্ "তো মায়্"

(ঠাকুর ১৩৭৯ ক: ৮৯–৯০)

–গানের স্বরলিপিতে কোনো রাগের নির্দেশ দেখতে পাওয়া যায়নি। এটি টপ্পাঙ্গের গান; সাধারণত তাল ছাড়া গাওয়া হয়ে থাকে। খাম্বাজের যে চলন, সেই চলনের অনুরূপ সুরবিন্যাস এই গানে রয়েছে। স্থায়ীর প্রথম চরণের প্রথমাংশে 'তোমায় নতুন' কথাটিকে দীর্ঘ সাত মাত্রা জুড়ে পঞ্চমে স্থায়িত্ব লাভ করে তারপর খাম্বাজের নিয়ম মেনে কোমল নিষাদের অবরোহক্রমের ব্যবহার লক্ষ করা যায়। 'ও মোর ভালোবাসর ধন' কথাটিতেও সুরের প্রায় একইরকম প্রয়োগ আমরা দেখি। 'দেখা দেবে বলে তুমি' কথাটিতে শুদ্ধ নিষাদের ব্যবহার দীর্ঘ সময় জুড়ে রয়েছে। এর পরের বাণীবিন্যাসের নানানভাবে খাম্বাজের আরোহণক্রমকে মেনে শুদ্ধ নিষাদের ব্যবহার চিহ্নিত করা গেছে। খাম্বাজ রাগের ওপর শোরী মিঞার টপ্পা শুনবার যে অভিজ্ঞতা রয়েছে আমাদের সেই টপ্পার সঙ্গে রবীন্দ্রনাথরে গানের এই টপ্পার সাদৃশ্য রয়েছে। শোরী মিঞার টপ্পাতে প্রেমই মুখ্য ছিল, অন্য দিকে বরীন্দ্রনাথের এই গানের সুর পুজা পর্যায়ের গানের ঈশ্বরাভিমুখি বাণীকে খাম্বাজের আবহে সার্থকভাবে ফুটিয়ে তুলেছে।

গান-৫: পূজা পর্যায়ের ৫৫৯ সংখ্যক গান– 'আমার এই পথ চাওয়াতেই আনন্দ' (রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর ১৩৮০ খ: ২২০)

মা। মা গরা -গা II মা -ধা পা। মা রগা -রা I সা ন্ধা -ন্া ।সা -া -া I [স্থায়ী]
আ মার্ এ০ ই প থ্ চাও য়া তে ই আ ন০ ন্ দ ০ ০

I -া -া সা। সা ন্ধা -ন্া I র্সা -ন্রা সা। ন্া ধ্পা -া I
০ ০ খে লে যা০ য় রো ০উ দ্র ছা য়া০ ০

I পসা -া সা। ন্া সন্া -সা I রা রা -গা। রগা -মা -া I
ব র্ ষা আ সে০ ০ ব স ন্ ত০ ০ ০

I -গম -ধা পা। মা গরা -গা I
০০ ০ "আ মার্ এ০ ই"

I {-া -া পা। না না -া I নর্সা র্সা -না। ধা পক্ষা -া I [অন্তরা]
০ ০ কা রা এ ই স মু খ্ দি য়ে ০

I -পা -া ক্ষা। পা ক্ষপা -ধা I ধপা মা -পা। মা গা -া } I
০ ০ আ সে যা০ য় খ ব র্ নি য়ে ০

(ঠাকুর ১৩৮০ ক: ৯)

এই গানের স্থায়ী অংশের প্রথম চরণে 'আনন্দ' অংশে শুদ্ধ নিষাদের ব্যবহার দেখতে পাওয়া যায়। দ্বিতীয় চরণের 'ফেলে যায় রৌদ্রছায়ায়' অংশেও শুদ্ধ নিষাদের ব্যবহার রয়েছে। 'বর্ষা আসে বসন্ত'-র 'আসে' অংশে তালের ত্রিমাত্রিক বিভাজনে নিষাদ-ষড়জনিষাদ-ষড়জের ব্যবহার খাম্বাজকে আমাদের কাছে চকিতে উদ্ভাসিত করে। এই গানের অন্তরায় তীব্র মধ্যমের ব্যবহার এসেছে। যা বেহাগের ছায়া এনেছে। যেমন, 'কারা এই সমুখ দিয়ে'-র 'দিয়ে' অংশে, 'আসে যায় খবর নিয়ে'-র 'আসে যায়' অংশে, 'খুশি রই আপন মনে'-র 'মনে' অংশে আমরা এরূপ ব্যবহার পাই। অনুরূপ তীব্র মধ্যমের ব্যবহার গানটির আভোগের 'ক্ষণে ক্ষণে', 'হাসি গাই', 'রহি রহি' অংশেও বিদ্যমান। বেহাগ-খাম্বাজ নামের একটি রাগ রয়েছে, যা শাস্ত্রে প্রচলিত নয়। কিন্তু বাংলা গানে বেহাগ-খাম্বাজের বহুল ব্যবহার লক্ষ করা যায়। বেহাগ-খাম্বাজের স্বরসংগতিতে রয়েছে– গা মা পা না র্সা, র্সা না পা, পা ধা, ক্ষা পা, গমগা, গা মা পা ধা ণা ধা পা ধা মগা। যা এই গানে উল্লিখিত স্থানে প্রকাশিত হয়েছে। সাধারণত গানটি শুনে দাদরা তালে নিবন্ধ মনে হলেও এটি ত্রিমাত্রিক একতালে নিবদ্ধ।

গান-৬: প্রকৃতি পর্যায়ের ২ সংখ্যক গান– ‘কুসুমে কুসুমে চরণচিহ্ন দিয়ে যাও’ (ঠাকুর ১৩৮০ খ: ৪২৮)

II পা ধা ণর্রা | ^{র}র্সা $^{র্স}$ণা ণা I ধা পা পা | পা -ধণা ^{ণ}ধা I [স্থায়ী]
কু সু মে০ কু সু মে চ র ণ চি ০০ হ্ন

I পমা গা মা | -া -া -া I -া -া -া | -া গা মা I
দি০ য়ে যা ০ ০ ও ০ ০ ০ ০ শে ষে

I গা -মা -পা | -ধা -ণা -র্সা I $^{-র্স}$ধা -র্সা $^{র্স}$ণা | ধা ধা না I
দা ০ ০ ০ ০ ০ ০ ও মু ছে ও হে

I না -া না | র্সা -নর্সা -র্রর্সা I -নর্সা -া -া | -া -পা -া I
চ ন্ চ ল ০০ ০০ ০০ ০ ০ ০ ০ ০

I পা ধা ণা | -ধর্রা ^{র}র্সা ণধা I পর্সা ণা ধা | পা মা গা I
বে লা না ০০ যে তে০ খে০ লা কে ন ত ব

I রগা -া গা | মা -া -পা I পা -া -র্সা | -া -পা -া I
যা০ য় ঘু চে ০ ০ আ ০ ০ ০ ০ ০

(ঠাকুর ১৩৭৬: ৭৩–৭৪)

গানে ব্যবহৃত রাগ-সংক্রান্ত কোনো বার্তা এই গানের শীর্ষে দেয়া নেই। তিন-তিন ছন্দে দাদরা তালে নিবন্ধ এই গান। কিন্তু গানটির চলন ত্রিমাত্রিক একতালের কথা মনে করিয়ে দেয়। খাম্বাজ রাগের স্বরসংগতিসমূহ এই গানের সুরে স্পষ্টভাবে ধরা দিয়েছে। উভয় নিষাদের তাৎপর্যপূর্ণ ব্যবহার খাম্বাজ রাগের অনন্য বৈশিষ্ট্য। গানের প্রথম চরণে ‘কুসুমে কুসুমে চরণচিহ্ন দিয়ে যাও’ অংশে কোমল নিষাদের ব্যবহার, ‘ওহে চঞ্চল অংশে শুদ্ধ নিষাদের ব্যবহার, ‘বেলা না যেতে’ অংশে কোমল নিষাদের ব্যবহার, সর্বোপরি মিড়ের প্রয়োগ গানের প্রকৃতি-নিষ্ঠ বাণীর সঙ্গে সুরের অসামান্য মেলবন্ধন তৈরি করেছে। একইভাবে অন্তরার ‘বেদনায়’, আভোগের ‘তৃষিত বক্ষ’ এবং সঞ্চারীর প্রায় সর্বাংশের সুরে খাম্বাজ রাগের স্বরসংগতি লক্ষ করা যায়। এই গানটি প্রকৃতি পর্যায়ভুক্ত হলেও খাম্বাজের আবহে এতে প্রেম ও পূজার গভীরতর বোধ সঞ্চারীত রয়েছে। সঞ্চারীর বাণী ‘তোমার লগন যায় যে কখন মালা গেঁথে আমি রই একা’ অংশটির সুরটিতে পঞ্চম হয়ে মধ্যমে ন্যাশ এবং ‘একা’র সুরাংশ তালের ছয় মাত্রা জুড়ে স্থায়িত্ব লাভ করায় যুগপৎ মানবিক ও ঐশ্বরিক আবহ নিয়ে আসে মানবমনে।

গান-৭: প্রেম পর্যায়ের ৮৫ সংখ্যক গান– ‘বেদনায় ভরে গিয়েছে পেয়ালা’ (ঠাকুর ১৩৮০ খ: ৩০৬)

II না -ধা না। নর্সা -া। -পা -া I} পা -ধপা ধা। ণা -র্রা। ^{র}র্সা -া I
বে ০ দ না০ ০ ০ য় বে ০০ দ না য় ভ ০

I ণা -া ধা। পধা $^{-ধ}$পা। মগা -রা I গা -া মা। পা -া। -া -া I
রে ০ গি য়ে০ ০ ছে০ ০ পে ০ য়া লা ০ ০ ০

I (গা গা মা। মা -ণা। ^{ণ}ধা -া I না -ধা না। ^{ন}র্সা -া। -া -া I
নি য়ো হে নি ০ য়ো ০ বে ০ দ না ০ ০ য়

I র্সা র্সর্গা র্গা । র্রা -র্গর্রা । র্সা -র্রা I র্সনা -া -া । -র্সা -া । -া -া I
হৃ দ০ য় বি ০০ দা ০ রি ০ ০ ০ ০ ০ ০

I র্সা র্সর্গা র্গা । র্রা -র্গর্রা । র্সা -র্রা I র্সনা -া র্সা । না -র্সা । ধা -ণা I
হৃ দ০ য় বি ০০ দা ০ রি ০ হ য়ে ০ গে ০

I ণপা -ধপা ধা । ধা -র্সা । -া -পা I পা পা ধা । ণা -র্রা । র্রর্সা -া I
ল ০০ ঢা লা ০ ০ ০ পি য়ো হে পি ০ য়ো ০

I না -র্সা র্সনা । ধপা -া । -া -া)}I
বে ০ দ না০ ০ ০ য়্

(ঠাকুর ১৩৭৭ : ২৬–২৭)

এই গানের স্বরলিপিতে কোনো রাগের নির্দেশ নেই। এটি তিন-দুই-দুই ছন্দের তেওড়া তালের গান। মধ্য সপ্তকের শুদ্ধ নিষাদ গানটির গ্রহস্বর হওয়ায় গানের স্থায়ী অংশের পুরোটাই উত্তরাঙ্গ-প্রবণ[৩]। স্থায়ী অংশের 'বেদনা'য় কথাটি যথাক্রমে শুদ্ধ নিষাদ ও কোমল নিষাদ বহন করে পুনরুক্ত হয়েছে। একই 'বেদনা'কে প্রথমবার খাম্বাজের আরোহণক্রমে এবং দ্বিতীয়বার অবরোহণক্রমে ব্যবহৃত হতে দেখি এমনকি সঞ্চারী অংশেও। স্থায়ী এবং অন্তরায় গানের সুরের দীর্ঘ স্থিতি পঞ্চমকে অবলম্বন করায় আমাদের মনে এক ধরনের বাসনা তৈরি করে ষড়জের পৌঁছবার জন্যে। সঞ্চারীর শুরুতে 'বাসনার রঙে' অংশটির সুরের প্রথম স্বর ষড়জ হওয়ায় আমাদের প্রত্যাশা পূর্ণ হয়; বিমোক্ষণ ঘটে। খাম্বাজের সুরের অনন্য বিন্যাস গানের অনির্বচনীয় প্রেমাকুলতা ও নিবিড় বিষাদকে যুগপৎ ধারণ করে গানটিকে সফল করে।

গান-৮: পূজা পর্যায়ের ৪ সংখ্যক গান– 'তুমি কেমন করে গান করো হে গুণী' (ঠাকুর ১৩৮০ খ: ৬)

ধা ধা II ধণা -া ণা -র্রা । র্রর্সা -া ণা -ধা I পা -ধা -া -পা । মা -া গা -রগা I [স্থায়ী]
তু মি কে ০ ম ন্ ক ০ রে ০ গা ০ ন্ ক রো ০ হে ০

I গা -া মা -া । -া -া মা গা I মা -া পা -া । -া -া মা গা I
গু ০ ণী ০ ০ ০ আ মি অ ০ বা ০ ০ ক্ হ য়ে

I মা -া ধা -া । -া -া মা গা I মা -া ধর্সা -া । -া -া ণা ধা II
শু ০ নি ০ ০ ০ কে বল্ শু ০ নি ০ ০ ০ "তু মি"

(ঠাকুর ১৩৮০ গ: ৭২)

-া -া II মা -া মা -ণা । ণধা -া ধা -না I না -া নর্সা -া । র্সা -র্রা র্রর্সা -া I [অন্তরা]
০ ০ সু ০ রে র্ আ ০ লো ০ ভু ০ ব ন্ ফে ০ লে ০

I র্সনা -া র্সা -া । -া -া -া -া I র্সনা -া না -া । না -া র্সা -া I
ছে ০ য়ে ০ ০ ০ ০ ০ সু ০ রে র্ হা ও য়া ০

৩. মধ্য সপ্তকের পঞ্চম থেকে তার-সপ্তকের ষড়জ পর্যন্ত যে সকল স্বর রয়েছে তা-ই উত্তরাঙ্গের স্বর এবং মধ্য সপ্তকের ষড়জ থেকে মধ্যম পর্যন্ত যে স্বর রয়েছে তা-ই পূর্বাঙ্গের স্বর।

I র্সনা -া র্সা -া। র্সনা -র্সা না -র্সরা I র্রর্সা -া ণা -া। -ধা -া -া -া I
চ ০ লে ০ গ ০ গ ন্ বে ০ য়ে ০ ০ ০ ০ ০

(ঠাকুর ১৩৮০ গ: ৭২–৭৩)

এই গানে রাগের নির্দেশ রয়েছে। স্বরলিপির উপরে 'মিশ্র খাম্বাজ' লেখা থাকলেও প্রকৃতপক্ষে সুরটি খাম্বাজ রাগে নিবদ্ধ। গানে ব্যবহৃত স্বরের সংগতি লক্ষ করলে আমরা দেখব এখানে কেবলই খাম্বাজ ধরা পড়েছে; মিশ্রণ নেই। যেহেতু খাম্বাজ সংকীর্ণ শ্রেণির রাগ, তাই অন্য কোনো রাগের ছায়া চলে আসার ব্যাপারটি সম্ভবপর। স্বরলিপিকার যদিও গানটির সুরে মিশ্রণ-সম্ভাবনাকে মাথায় রেখেছেন, গানের সুরের বিশ্লেষণে তা পাওয়া যায়নি। স্থায়ীর 'তুমি কেমন করে গান করো হে গুণী, আমি অবাক হয়ে শুনি কেবল শুনি'– এই পুরো অংশের সুরবিন্যাসই খাম্বাজ রাগ নির্ভর। পুরো গান জুড়ে স্বরসংগতিসমূহ খাম্বাজ রাগের চলন সমর্থিত। গানের স্থায়ীতে, অন্তরাতে, আভোগের বিভিন্ন অংশে শুদ্ধ নিষাদ আরোহণক্রমে এবং কোমল নিষাদ অবরোহণক্রমে ব্যবহৃত হয়েছে, যা খাম্বাজ রাগের গুরুত্বপূর্ণ বৈশিষ্ট্য হিসেবে বিবেচিত।

উপসংহার

খাম্বাজ রাগ-নির্ভর রবীন্দ্রসংগীত পর্যবেক্ষণ-পূর্বক জানা গেল, অধিকাংশ রাগ-নির্ভর রবীন্দ্রসংগীতের স্বরলিপিতে রাগের উল্লেখ নেই, যদিও যথাযথভাবে রাগের প্রয়োগ ঘটেছে। রবীন্দ্রনাথ মনে করতেন, রাগ-রাগিণীর নির্দেশ গানের স্বরলিপিতে চিহ্নিত থাকলে রূপ প্রকাশে ব্যাঘাত ঘটতে পারে। গানের মুক্তি নামে নয় বরং গানের উপলব্ধির সত্যতায় ও অনির্বচনীয় নান্দনিকতায় মুক্তি ঘটে। বাছাইকৃত গানসমূহে খাম্বাজ রাগের সঙ্গে অন্যান্য রাগের মিশ্রণ না পাওয়া গেলেও, মিশ্রণের সম্ভাবনা আমরা বেশ কয়েকটি গানে পেয়ে থাকি যা উল্লেখ করা প্রয়োজন। যেমন, 'আমার জ্বলেনি আলো' (ঠাকুর ১৩৮০ খ: ৩৭৫) গানটিতে খাম্বাজের স্বরসংগতি থাকলেও সঞ্চারীতে বিলাবল রাগের সংগতি আমরা দেখতে পাই। এই গানে ঋষভ-গান্ধার, মধ্যম-গান্ধার, ঋষভ-পঞ্চম সংগতি রয়েছে, যা খাম্বাজের চলনে ব্যবহৃত হয় না। আবার, 'আমি হৃদয়ের কথা বলিতে ব্যাকুল' (ঠাকুর ১৩৮০ খ: ৪১৮) গানটির উত্তরাঙ্গে খাম্বাজের স্বরসংগতি রয়েছে, পূর্বাঙ্গে বিলাবল রাগের রূপ দেখতে পাওয়া যায়। অন্যদিকে, 'পূর্ণ চাঁদের মায়ায়' (ঠাকুর ১৩৮০ খ: ৪২৯) গানটির স্বরসংগতি খাম্বাজের তবুও এর মধ্যে খাম্বাজ ঠাটের অন্তর্গত পাহাড়ি রাগের মিশ্রণ রয়েছে। 'আমি চিনি গো চিনি তোমারে' (ঠাকুর ১৩৮০ খ: ৩০৬) গানটিতে বিদেশি সুরের ঝোঁক থাকলেও এই গানের উত্তরাঙ্গে খাম্বাজ রাগের রূপ পাওয়া যায়, আবার পূর্বাঙ্গে তা পাওয়া যায় না। শাস্ত্রীয় সংগীতের প্রেরণা-সঞ্জাত গানে, বিশেষ করে খাম্বাজ রাগ-নির্ভর গানসমূহে 'নির্ভরতা'কে ভুলিয়ে দিয়েছে রবীন্দ্রসংগীতে বাণীর মহিমা অনুযায়ী খাম্বাজ রাগের চলনকে বিন্যস্ত করবার দক্ষতা। আমরা জানি, শাস্ত্রীয় সংগীতের প্রতি তাঁর ভালোবাসা থাকলেও তা মোহমুক্ত ছিল। ফলে, নির্বাচিত গানসমূহ বিশ্লেষণপূর্বক আমরা দেখতে পাই, রাগের চলন হুবহু মেনেও তাঁর গানের সুরবিন্যাস কোনো বিশেষ রাগকে মনে করিয়ে দেয় না, রবং গানটিকেই স্বকীয় করে তোলে। এখানেই শিল্পস্রষ্টা হিসেবে রবীন্দ্রনাথের সার্থকতা নিহিত।

সহায়ক গ্রন্থপঞ্জি

ঠাকুর, রবীন্দ্রনাথ (শ্রাবণ ১৩৭৪), *স্বরবিতান* দশম খণ্ড, বিশ্বভারতী গ্রন্থনবিভাগ, কলিকাতা

(জ্যৈষ্ঠ ১৩৭৬), *গীতমালিকা* প্রথম খণ্ড [স্বরবিতান ৩০], বিশ্বভারতী গ্রন্থনবিভাগ, কলিকাতা

(ভাদ্র ১৩৭৭), *স্বরবিতান* প্রথম খণ্ড, বিশ্বভারতী গ্রন্থনবিভাগ, কলিকাতা

(বৈশাখ ১৩৭৮), *স্বরবিতান* পঞ্চম খণ্ড, বিশ্বভারতী গ্রন্থনবিভাগ, কলিকাতা

(আষাঢ় ১৩৭৯ ক), *ফাল্গুনী* [স্বরবিতান ৭], বিশ্বভারতী গ্রন্থনবিভাগ, কলিকাতা

(চৈত্র ১৩৭৯ খ), *স্বরবিতান* চত্বারিংশ খণ্ড, বিশ্বভারতী গ্রন্থনবিভাগ, কলিকাতা

(ভাদ্র ১৩৮০ ক), *স্বরবিতান*একচত্বারিংশ খণ্ড, বিশ্বভারতী গ্রন্থনবিভাগ, কলিকাতা

(পৌষ ১৩৮০ খ), *গীতবিতান*, বিশ্বভারতী গ্রন্থনবিভাগ, কলকাতা

(চৈত্র ১৩৮০ গ), *স্বরবিতান* অষ্টত্রিংশ খণ্ড, বিশ্বভারতী গ্রন্থনবিভাগ, কলিকাতা

(অগ্রহায়ণ ১৩৯৯), *সংগীতচিন্তা*, বিশ্বভারতী গ্রন্থনবিভাগ, কলিকাতা

রেজোয়ান, আলী এফ এম (২০২১), *রাগ-সন্দর্শন*, জনসংযোগ, তথ্য ও প্রকাশনা দপ্তর, জগন্নাথ বিশ্ববিদ্যালয়, ঢাকা

ভাতখণ্ডে, পণ্ডিত বিষ্ণুনারায়ণ (২০১৮), *হিন্দুস্থানী সংগীত পদ্ধতি* প্রথম খণ্ড, (সম্পাদক: ধরিত্রী রায় ও অসীম চট্টোপাধ্যায়), দীপায়ন, কলকাতা

[Abstract : Rabindranath Tagore is brilliant in the history of Bengali music for his uniqueness. Hindustani Classical Music was at the core of his musical inspiration. He felt that it would become significant if musicologists devoted themselves to discovering the meaning of rag-ragini used in songs. Eight Khambaj raga-based Rabindra songs have been selected to verify how raga-dependency was present in songs composed following Classical music. This article compares the characteristics and movements of Khambaj raga with Khambaj raga-based Rabindra Sangeet. By applying the text-analysis method and comparative method, we can see that although the word 'Khambaj' is not mentioned in the notation in Rabindranath's songs, Khambaj has a strong influence in many of those songs. Rabindranath's focus was to give equal importance to melody expressing the lyrics of the songs. Even though the song is composed in the tune of Khambaj, the raga never comes upfront, instead, it brings equality of words and tunes, creating a wonderful harmony of words and tunes. Despite the systematic use of Khambaj raga, the melody of Khambaj did not dominate the words in his songs. The analysis shows that Rabindra Sangeet, with its richness of lyrics, has become distinctive and heart-warming by fully embracing Khambaj's melody.]