Bargits of Assam : An introducion

Dr. Birendranath Datta.

Ask any cultural-conscious Assamese to draw up a list of items that should be considered as representing the best in Assamese culture. You can almost be sure that high among the priorities in the list will be coming the *bargits*, het devotional songs composed about four hundred years ago by the rare *gurushishya* team of the unparallelled versatile genius Sankardeva and his almost equally versatile disciple Madhavadeva. These two were mainly responsible for the spread of the neo-Vaishnavite Bhakti movement in Assam and for ushering in a remarkable cultural resurgence of the Assamese society.

Literally meaning 'great songs', the *bargits* are composed in a pleasantly artificial language called Brajavali or Brajabuli. They are truly great, not only for their deeply spiritual and philosophical content centering on Krishna (or Rama) and for their exquisite literary style, but also for the excellence of the musical modes associated with them. The bargits represent a distinctive school of music which boasts of its own system of ragas and talas and a style of presentation peculier to itself. In fact, some knowledgeable *bargit* enthusiasts claim that the *bargit* system of music represents an independent system of *raga* music, which they would like to call the Kamrupi system as distinct from both the Hindustani and Karnataka systems. Ahir, asowari, dhanasri, kalyan, kamod, mahur, basanta, suhai, shree, etc. are the names ofsome of the large number of ragas to which *bargit* are set. True, these are familiar *raga* names in the field of Hindustani classical music. But except in a very few cases— *dhanasri* and *kalyan* for instance the *raga* forms in the *bargit* system are substantially different from those in the Hindustani system. Similarly with the *talas*. There are in the *bargit* system of music *talas* like *ektal, rupak, yati, pari, kharman* and so on. Of these, *ektal* and *rupak*, for instance, have their Hindusthani counterparts ; but apart from having identical names, the respective *talas* in the two system have little else in common. The *ektal* or *etali* of the *bargit* system as found in some *satras*, Vaishnava monasteries which are centres of Vaishnava devotional music) has 24 matras with four beats and 4 empty beats. In other *satras*, it has 12 matras. But the movement in either case in different from that of the Hindushani *ektal*.

Similarly the *rupak tala* of bargits, in which there are 12 matras with 4 beats and 2 empty beats, is structurally very different from the Hindusthani *rupak tal* which has 7 matras. It has rather some affinity with the Karnatak *rupaka tala*.

Usually the singing of Bargit starts with *rag diya* or *rag tana*, which is a kind of delineation of the raga in which a song is to be sung—something akin to alap. There are also rules regarding the appropriate times for the singing of particular ragas. Thus ahir, kou, shyam, lalit, etc., are morning ragas, asowari, belowar, sareng, suhai. sin dhura etc. are evening ragas and madhyavali, bhupali, kamod, etc. are late-night ragas. These rules are, however not equally strict in all cases.

There are alse *rag-molitas* which are a class lyrics descrbing the origins of different *ragas* something akin to *raga dhyanagas* It is a technique by which the outline of the structure of a particular raga is given. Earlier we had the occosion to refer to satras or Vaishnava monasteries and their association with Vaishnava devotional music. In fact, the music heritage associated with the bargits has been preserved in the satras which have served through centuries as the citadals of a highly enriched indigenous culture. Generations after generations of gayans (vocal specialists) and bayans (instrumental specialists) have been trained up in the satras since the days of Sankardeva and Madhavadeva. Strange as it may seem, the traditional exponents have no knowledge of musical notation ; they even do not use the names of the swaras in their system, the raga structures are just got by heart by the learner through years of constant listening and practising. This method of preserving the raga structure is obviously not fool proof and is vulnerable to various kinds deviation. Yet it is remarkable that with this rather loose method the bargit heritage has not only been kept from dying out but has been kept vgioroulsy alive through these four huudred years or so. It is a measure of rhe devotion and the dedication of those connected with the satra inatitution and also perhaps of the quality ot the music itself.

Although the satra-based exponents are the true respositories of the bargit system of music, it must be admitted that their mode of representation often betrays a lack of finish and might not be particularly agreeable to ears uninitatied to the system. One big factor responsible for this apparent lack of finis is the fact that no stringed or wind instrument—not even anything like the tanpura—to keep the scale, is used by the traditional singers. References to some instruments being used for accompaniment, in the past are to be found in old texts, but since quite a long time past the only instruments that have been used to accompany the singing of bargits are the khol (a kind of drum) and the tal, the cymbals.

However, the modern of singers bargit take the help of such instruments as the tanpura. the flute, the violin and so on, and their renderings being musically more presentable are becoming increasingly popular with all sections of people except the orthodox who see in such unconventional rendering a deviation from tradition. Not only do modern renderings of bargit constitute an

important element in the programmes of the Guwahati and Dibrugarh stations of Akashvani, they have also made their impact on music lovers at large through other media like the cinema, the gramophone record, the cassette and, of course, public functions.

It may be mentioned here that although the bargit tradition represents one single system of music, there are variations in style within the system. Centring round some important satras in which the bargit tradition has been zealously maintained, such variations style are not always confined to the modes of rendering the songs but occasionally extend to the raga and tala structures as well. And of course there are the distinctive styles of important individual exponents. Some well-recognised stalwarts of the recent past have been the late Maniram Gayan Muktiar of Kamalabari Satra, the late Dayal Chandra Sutradhar of Barpeta Satra, the late Gahan Chandra Goswami of Nikamul Satra, the late Girikanta Mahanta of Sravani Satra and the late Jadab Pathak of Sundaridiya Satra. Each of them had an unmistakable style that was inimitable in its own way but was at the same time truly faithful to and representative of the time-honoured tradition. Unfortuantely, such musical giants are getting rarer and rarer.

It is perhapes an index of the attachment of the Assamese to the Bargits that many of the songs have been cast in easier and more popular musical moulds in place of the orthodox ones. Sometimes this has been done simply from a zeal for innovation and sometime with the purpose of bringing bargits to the easy reach of lay enthusiasts for whom the intricacies of the orthodox raga and tala system often prove elusive. Needless to say, such attempts at innovation and popularization have been frowned upon by the traditionalists.

The bhaonas, which are traditional dramatic performances of the nodel set by Sankaradeva and Madhavadeve. are one of the most popular entertainment media in rural Assam. In these there is a fine blending of acting, dancing and music of the bargit school, bargit-like songs coming every now and then throughout the parformance. It is normally through these bhaonas that villagers have a modding acquaintance with the bargit system of music.

In fact the bargit system incorporates within itself the songs of the dramas composed by Sankardeva and Madhavdeva. Usually referred to as natar git, or ankar git, these songs of the dramas are also sung in the same manner as the bargits proper, the only differerence is that while in songs of the dramas both the raga and the tala are fixed, in a bargit proper only the raga is fixed while the performer is free to sing the song in any tala or a combination of talas of his choice. Interestingly, there is a convention prevalent in some satras according to which an accomplished bargit singer is expected to be able to sing a bargit in all the better-known talas,

According to the convention associated with the traditional Vaishnava dramas of Assam, the last song of a drama is almost invariably a composition that is in the kalyan raga and set to Kharman tala. In fact, in the world of Vaishnava music and drama of Assam, the expression kalyan kharman carries the sense of a finale. And that perhaps is an appropiate note on which to bring this short introductory piece to an end. OO

Sankaradeva : the Playwright

● Bhaba Prasad Chaliha.

As a pioneer in many new litarary forms Sankaradeva (1449-1568) occupies a distinct place in Assamese literature. Although he is the originator of dramatic tradition in Assamese, he never suffers from the imperfections of a pioneer, 'Pioneers simply show the path ; others more gifted and of greater skill walking the path are seen generally to overshadow them as Shakespeare did Marlow and Kalidasa did Asvaghosa' In the case of Sankaradeva, however, this did not happen. A host of others followed him in the art of drema. They only imitated him, but none could equel, much less excel him.

Sankaradeva wrote six plays, viz , Patni prasada, Kali-damana, Keli-gopala, Rukmini-harana, Parijata-harana and Ramavijaya. These were all composed after his return from the twelve year long pilgrimage to the different parts of India. But much earlier, even before his pilgrimage, Sankaradeva organised a dramatic performance known as Cihna-yatra (literally, a pegeant in painted scenes) containing painted scenes of seven Vaikunthas on sheets of paper. As described in the biographies of Sankaradeva it was a pantomimic show with a scenic background to emphasise the effects. The use of painted scenery so early as in the fifteen century is a fact of great significance, This pageant show was later developed into full-fledged plays.

The plots of Sankaradeva's plays are all taken from the **Bhagavata-purana** except in the case of Rama-vijaya, where the story is taken from the **Ramayana** with some features borrowed from the **Mahanataka** or the **Hanuman-nataka**, The plays of Sankaradeva are popularly known as **ankiya-nats** which means dramatic compositions in single acts. Sankaradeva himself calls them **nata, nataka, yatra** or **nritya** in different places of his plays. In the **carita puthis** or biographies of the Vaishnava saints the term **anka** is found to mean these dramas. It is probable that the Assamese drama as an one-act composition came to be called **anka**, in imitation of the **anka** or **utsristikanka** variety of Sanskrit rupakas, although the dramas of Sankaradeva have nothing in common with their Sanskrit counterpart. On the otherhand, what is most possible, the Assamese drama was called **anka** just because it contained a single act.

The general pattern of preliminary rites including the prologue and the final ending or epilogue as well as the presence of the **sutradhara** as the stage-manager are modelled

on the Sanskrit drama. But Sankaradeva, in order to make his plays easily comprehensible to the masses, made certain fundamental changes in the technique of presentation. Unlike the **sutradhara** of the sanskrit drama, the **sutradhara** of Sankaradeva's plays remains on the stage from the beginning to the end of the performance. He not only sings the **nandi** or the benediction and explains the purpose of the play, but also announces the entrance and exit of the **bhawariyas** (**dramatis personae**), fills the gaps of the plot by narrating those parts of the story which cannot be exihibited on the stage directs the movements and activities of the characters on the stage and entertains the audience with dance and music at regular intervals. There are no acts or scenes in an **ankiya-nat**, and changes of acts and scenes are announced by the **sutradhara** in his dialogue. The audience in an **ankiya bhawana** needed the services of the **sutradhar** at every step, as it consisted mainly of unlettered villagers who at every stage of the progress of the play required explanations. Thus, practically the **sutradhara** is the soul of the **ankiya bhawana**. It is, therefore, most essential that he should be a man of versatile genius proficient in all arts, singing, dancing and acting.

The purpose of Sankaradeva's plays as already noted, was not so much to create dramatic effect but to evoke a devotional attitude in the audiance. Plot, characterisation and dialogue are, therefore, all subordinated to the dramatist's main purpose of creating the sentiment of **bhakti**. Songs and dances occupy the largest part in the performance, leaving but a secondary place to the essential requisites of a well-developed drama. The most important characteristic of an **ankiya-nat** is its essential lyrical nature, on which account, it may be better called a lyrico-dramatic performance. Songs and verses cover the major part of the drama. The characters are simple ; they are types rather than individuals. But the characters in Parijat-harana and Rukmini-harana are shardrawn and they reveal the dramatic potentiality of Sankaradeva. Krishna is the hero in five of Sankaradeva's plays, and Rama in the last. The hero is, therefore, divine and endowed with all good and great qualities. Minor characters are drawn in bare outline.

As already mentioned, all the plays of Sankaradeva are treated from the devotional point of view and, therefore, he necessarily lays great stress on the sentiment of **bhakti**. This, however, stands as a handicap to the development of the poetic sentiment, although at places they are given due prominence according to the requirements of the plots, Thus in the Keligopala the sentiment of erotic, in the Rukmini-harana and the Rama-vijaya the sentiments of erotic and heroic are properly employed although the dominent sentiment of **bhakti** flows all through.

In technique, the plays of Sankaradeva follow to a certain extent the rules of Sanskrit dramaturgy. There is an elaborate series of Purvaranga or preliminaries prescribed by the Natya-sastra. In the way of Sanskrit drama, the preliminaries constitute an integral part of the **ankiya bhawana** which is known by the word **dhemali**. The total number of **dhemalis** is said to be twelve. The **dhemalis** being over, the play opens with the **nandi**, **prarocana** and **prastavana**. There are usually two **nandi** verses ; one is of benedictory nature and the other suggests subject-matter of the play. After the **nandi** the

the sutradhara apeals to the audience and announces the title of the play in a Sanskrit verse. This is the prarocana or laudation which is invariably accompanied by a poem called bhatima being the initial ode to the Lord. Then follows the prastavana or induction. This is in the form of a short dialogue between the sutradhara and his attendant (*sangi*). The drama closes with a *mukti-mangala-bhatima* wishing general welfere and the attainment of final beautitude, which is comparable to the *bharata-vakya* Sanskrit dramas.

Excepting the *nandi* verses and the Sanskrit slokas inter-spersed here and there, the language of Sankaradeva's plays is Brajabuli or Brajawalis an artificial literary language primarily based on Maithily, but sufficiently modified by the use of Assamse vacabulary and modes of expression. There are also certain *payara* or ordinary recitative verses which are written in the usual old Assamese of Sankaradeva's other poetical works.

According to the rules of Sanskrit dramaturgy there are some prohibitions in the staging of a drama. Thus it is improper to show on the stage such events as the down fall of a king, the siege of a town, a battle, death or killing, marriage or religious rites, or such other domestic details as eating, sleeping, bathing and amorous dalliance. These rules are, however, not observed in the plays of Sankaradeva. The Greek unities of time, place and action are also not always observed.

Sankaradeva not only introduced this new type of literature, he also made necessary arrangements for their staging by making suitable provision for light and decorations, dress and costumes and other accessories. The performance of such plays is known as *bhawana*. The plays are staged in the village *namghar* or prayer-hall on religious and other festive occasions. Sometimes special houses and large pandals or *rabhas* are constructed for such kind of dramatic performances. The space all around the stage makes the auditorium. The audience sit on mats or on bare ground. There are specific arrangements for sitiing for the Adhikar or the religious head, the brahmins and other elderly men, the common village people and the women. The orchestra and the actors sit surrounding the space meant for the stage. The stage being open, no background curtain is used. A whi e curtain called ar-kapor is used when the principal actor come out from the *cho-ghar* or green room. Those who perform the orchestra are called *gayan* or singers and *bayan* or instrumental musicians. The actors or *bhawariyas* after playrng their parts in a particular scene generally do not leave the stage but sit with the orchestra awaiting their next appearance. There are no professional actors for the *bhawana*, they are selected from amongst the villagers. Women are not allowed to take part in the dramatic performances. Female roles are performade by teen-aged youths having feminine appearence.

The *cho-ghar* or green-room which is generally arranged by covering a part of the hall where dramatic performances are held, contains the *chos* or dramatic accessories like costumes. sword, bows, arrows, fighting clubs, masks, and such other things. It is here that the actors get their make-up and paints. The materials used for painting are

generally cinnabar. (*hengul*), yellow arsenic (*haital*), indigo, chalk, brown ochre, collyrium etc. The use of effigies and masks (*mukha*) of various sizes and shapes to represent unusual appearances and animals is an important feature of the *ankiya bhawana*. The dresses of the different characters such as the sutradhara, the kings and warriors, the ascetics, the women, the musicians (*gayan-bayan*), etc., are very carefully made to suit their particular status and behaviour.

The *ankiya bhawana* is a popular institution. Unlike the Sanskrit play which was staged before a cultured audience and which did not admit people belonging to the lower strata of society, the *ankiya bhawana* is entirely a popular representation providing recreation to all classes of people irrespective of caste, creed or status. Thus it served and serves even today as a most powerful agency for disseminating religious and ethical ideas to the masses and helps achieving unity and friendly relation among the people.

SELECT BIBLIOGRAPHY

Medhi. Kaliram (ed) : Ankawali, 1950.

Kakati, Banikanta (ed) : Aspects of Early Assamese Literature, 1953

Barua, Birinchi kumar : Sankaradava : Vaishnava Saint of Assam, 1960.

Neog, Maheswar : Sankaradeva and his Times, 1965

Sarma, Satyendra nath : Asamiya Natya Sahitya, 1962

Bhattacharyya, Harichandra : Origin and Development of Assamese Drama and stage, 1962

Ojha, Dashrath and
Mathur, Jagadish Chandra : Prachin Bhasha Natak, 1975

'Magadh', K. N. Prasad : Sankaradeva : Sahityakar Aur Vicarak, 1976

Chaliha, Bhaba Prasad : Sankari Samskritir Adhyayan, 1978.

—o—

হিন্দুস্থানী সংগীতৰ তালৰ লগত সত্ৰীয়া তালৰ তুলনামূলক অধ্যয়ন ।

শ্ৰীদীলিপ ৰঞ্জন বৰঠাকুৰ

হিন্দুস্থানী সংগীতৰ তাল আৰু সত্ৰীয়া সংগীতৰ তালৰ মাজত কিছুমান মৌলিক সাদৃশ্য আছে আৰু সেইদৰে দুয়ো বিধৰ ভিতৰত কিছুমান চকুত লগা বৈসাদৃশ্যও আছে । "তাল : কাল ক্ৰিয়া মানম্" – সংগীতত সময়ৰ জোখ নিৰ্ণয় কৰে তালে । তাল হৈছে সংগীতৰ প্ৰাণ । গীত, বাদ্য আৰু নৃত্যই তালৰ প্ৰতিষ্ঠা লাভ কৰে । শাস্ত্ৰত আছে,—"গীতং বাদ্যং তথা নৃত্যং যতস্তালে প্ৰতিষ্ঠিতম্" । তাল নাজানিলে গায়ক-বাদক হব নোৱাৰে । শাস্ত্ৰত আছে "যস্ত তালং ন জানতি গায়কো ন চ বাদকঃ । তস্মাৎ সৰ্ব্ব প্ৰযত্নেন কাৰ্য্য তালাৱধাৰনম্ ।।" সৰু সৰু সমান সমান মাত্ৰাৰ সমষ্টিতে একোটা তাল গঢ় লয় । তালক বিভাগ, তালি খ'লি, মাত্ৰাৰে বুজোৱা হয় । তালৰ সমান গতিক লয় বোলে । হিন্দুস্থানী সংগীতৰ তাল বুলিলে তবলা আৰু পাখোৱাজ বা মৃদঙ্গৰ তালৰ কথাই সূচায় । আনহাতে সত্ৰীয়া তালৰ কথা কওঁতে প্ৰধানকৈ অসমৰ খোল আৰু কোনো ক্ষেত্ৰত অসমৰ মৃদঙ্গৰ তালৰ কথাই বুজোঁ । সেইবাবে এই আলোচনাত উপৰোক্ত বাদ্যসমূহৰ আভাস আৰু প্ৰয়োগ হোৱা তালৰ সাদৃশ্য আৰু পাৰ্থক্যৰ আভাস দিবলৈ চেষ্টা কৰা হব ।

সামঞ্জস্য

১) হিন্দুস্থানী আৰু সত্ৰীয়া এই দুয়োবিধ তালবাদ্য প্ৰধানকৈ চৰ্ম্ম বা অৱনদ্ধ শ্ৰেণীৰ বাদ্য । হিন্দুস্থানী সংগীতৰ তালবাদ্যৰ দৰে খোলৰো ডাইনা (তালি) আৰু বাঁয়া ; ঘুণ লগোৱা প্ৰথা আদি আছে ।

২) তবলা আৰু খোলবাদ্যৰ প্ৰচলন প্ৰায় একে সময়ৰ পৰাই হৈছিল বুলি অনেকে ধাৰণা কৰে । দুয়োবিধ বাদ্যকে ৰামায়ণ-মহাভাৰতৰ যুগৰ (সম্ভৱতঃ খৃঃ পূঃ ৫০০ বছৰ মানৰ) মৃদঙ্গ বাদ্যৰে এক সংস্কৰণ বুলি বহুতে অনুমান কৰে ।

৩) হিন্দুস্থানী তাল আৰু সত্ৰীয়া তালৰ উপৰোক্ত বাদ্যক আঙুলি বা হাতৰ তলুৱাৰে বজোৱা যায় । কাঠি বা মাৰিৰে বজোৱা প্ৰথা নাই । আঙুলিৰ সহায়ত সুক্ষ্ম আৰু জটিল বোল সুমধুৰ ধ্বনিৰে উৎপন্ন কৰিব পৰাকৈ তবলা আৰু খোল বাদ্য নিৰ্ম্মাণ কৰা হৈছে ।

৪) হিন্দুস্থানী তালত একে লেঠাৰিয়ে দুই বা ততোধিক তালি থাকিব পাৰে; কিন্তু দুই বা তাতোধিক খালি একে লেঠাৰিয়ে থকাৰ নিয়ম নাই। সত্ৰীয়া সংগীতৰ তালৰ ক্ষেত্ৰতো একে নিয়মেই খাটে। অৰ্থাৎ সত্ৰীয়া সংগীতৰ তালতো একে লেটাৰিয়ে দুটা বা ততোধিক শুদা থকা দেখা নাযায়।

৫) হিন্দুস্থানী তালত, বিশেষকৈ কৰ্ণাটকী তালত জাতি (চতুস্ৰ, তিস্ৰ, খণ্ড, মিশ্ৰ আৰু সংকীৰ্ণ) আৰু অসমৰ (অনুদ্ৰুত, দ্ৰুত, দ্ৰুত বিৰাম, লঘু, লঘু বিৰাম, গুৰু, প্লুত কাকপদ) ব্যৱহাৰ হোৱাৰ দৰে সত্ৰীয়া তালৰ ক্ষেত্ৰতো বিভিন্ন জাতিত ৰচনা কৰা তাল আৰু অঙ্গৰ ব্যৱহাৰ থকা বুলি জনা যায়। সত্ৰীয়া ৰূপক তালৰ অঙ্গৰ সম্পৰ্কে এনেদৰে পোৱা যায় —

"প্ৰতি যুগ্ম শেষে লঘু থাকয় যাহাত
তাহাৰ ৰূপল নাম বেদত প্ৰখ্যাত।"

৬) হিন্দুস্থানী তালৰ ক্ষেত্ৰত কোনো কোনো সময়ত বিলম্বিত ঠেকা বজাওঁতে (একতাল ঝুম্‌ৰা তিলৱাড়া আদিৰ বিলম্বিত ঠেকাত) দুটা মূল বোলৰ মাজৰ খালি হৈ থকা অংশত স্বতঃস্ফূৰ্ত্ত ভাৱে ওলোৱা বোলেৰে এই ঠাই পূৰণ কৰি মাত্ৰা সঠিক ভাবে ৰখা হয়। সত্ৰীয়া সংগীতৰ তালৰ ক্ষেত্ৰতো দুটা মূল বাণীৰ মাজত এনে কাৰ্য্য 'ৰগৰ'ৰ যোগেদি কৰা দেখা যায়।

৭) কোনো কোনো সত্ৰৰ কোনো তালৰ গামান হিন্দুস্থানী কোনো কোনো তালৰ সৈতে মাত্ৰা, বিভাগ, তালি খালিৰ সাদৃশ্য থকা দেখা যায়। উদাহৰণ স্বৰূপে, খোলৰ সৰু বিষম তাল হিন্দুস্থানী সুলতান (সুৰফাক) তালৰ সৈতে সাদৃশ্য আছে। সেইদৰে পৰিতাল হিন্দুস্থানী ৰূপক বা তেওঁৰা তালৰ লগত কিছু মিলে অৱশ্যে বিভাগ ওলোটাকৈ আছে। সত্ৰীয়া থুকনি তালৰ লগত হিন্দুস্থানী অপ্ৰচলিত তালৰ মোহনীয় সাদৃশ্য আছে। সত্ৰীয়া দোমানী তাল হিন্দুস্থানী ৰূপক বা তেওৰাৰ লগত একে। সত্ৰীয়াৰ মাথজৌতি-তাল হিন্দুস্থানী ফৰোদস্ত আৰু আড়াচাৰ তালৰ লগত সাদৃশ্য আছে। সেইদৰে চুটতাল হিন্দুস্থানী কাহৰ্‌বা তালৰ লগত সাদৃশ্য আছে।

৮) হিন্দুস্থানী তালৰ দৰে সত্ৰীয়া তালৰো খোলা আৰু বন্ধ বোল আছে। সত্ৰীয়া নৃত্যৰ কোনো কোনো বোলৰ ৰচনা বা বাজনা তবলাৰ বোলৰ সাদৃশ্য বোলেৰে গঠিত। পাখোৱাজ আৰু তবলাৰ প্ৰত্যেকৰে সুকীয়া বোল থকাৰ দৰে সত্ৰীয়া খোলৰো নিজা বোল আছে। অৱশ্যে কিছুমান বোল হিন্দুস্থানী আৰু সত্ৰীয়া উভয়তে একে। উদাহৰণ স্বৰূপে,— ধা, তা, ধিন্‌, তাক, তাগ, নাগ, নাক, ত্ৰিক, ত্ৰিঘ আদি উভয় পদ্ধতিতে একে।

৯) হিন্দুস্থানী তালবাদ্য তবলা আৰু পাখোৱাজত ঘৰণা অনুযায়ী গুৰু-শিষ্য পৰম্পৰাৰে শিক্ষা দিয়া প্ৰথা থকাৰ দৰে শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰদেৱে প্ৰতিষ্ঠা আৰু প্ৰচাৰ কৰি যোৱা খোল বাদ্যৰ তালৰ শিক্ষাকেন্দ্ৰ সত্ৰসমূহক কেন্দ্ৰ কৰি অসীম সাধনাৰে বিভিন্ন তালৰ বিষয়ে শিক্ষাদান কৰাৰ প্ৰথা আছে। হিন্দুস্থানী শাস্ত্ৰীয় সংগীতৰ তালৰ দৰে সত্ৰীয়া সংগীতৰ তালতো ধ্ৰুপদী ঐশ্বৰ্য্য সোমাই আছে। হিন্দুস্থানী তালৰ গুৰুমুখী পৰম্পৰাৰে

শিক্ষাদান কৰা পদ্ধতিৰ দৰে সত্ৰীয়াৰ প্ৰাথমিক শিক্ষাত ভকত বালকক চাপৰি আৰু হালি দি বোলবোৰ মুখস্থ কৰোৱা হয় । গুৰু-ঘাত, লনা ঘাত মুখস্থ কৰিবলৈ শিকোৱাৰ পিছতহে খোলৰ বাজনা বজাবলৈ শিকোৱা হয় । হস্তসাধনাৰ প্ৰথা হিন্দুস্থানী তাল সাধনা পদ্ধতিৰ দৰে সত্ৰায়াৰো বিজ্ঞান সন্মত ।

১০) হিন্দুস্থানী আৰু সত্ৰীয়া তালৰ ক্ষেত্ৰত কেইখনমান তালৰ নাম একে থকা দেখা যায় । অৱশ্যে বিভাগ, মাত্ৰা আদি একে নহয় । একেনামৰ তাল কেইখন—একতালি, ব্ৰহ্মতালি, চৌতালি, ৰূপক ইত্যাদি ।

১১ হিন্দুস্থানী সংগীতৰ তালৰ কেইটিমান পদৰ অৰ্থ সত্ৰীয়া সংগীতৰ তালৰ পদৰ সৈতে সাদৃশ্য থকা দেখা যায় । উদাহৰণ স্বৰূপে, হিন্দুস্থানী তালৰ কায়দা, গৎ আদি সত্ৰীয়া ঘাত, ভাঙনি ঘাতৰ লগত সাদৃশ্য আছে । অৱশ্যে ভাঙনি ঘাটৰ কিছু প্ৰস্তাৰ হলেও কায়দাৰ দৰে বিস্তাৰ কৰিব নোৱাৰি । সেইদৰে হিন্দুস্থানী পদ্ধতিৰ ৰৱল বা ৰেলাক সত্ৰীয়াৰ চোক, সমক (ছমক) আৰম্ভণী ; খালি বা ফাঁকক সত্ৰীয়াত শুদা বা হালী , ঠেকাক গা-মান ; বিভাগক ছেদ বা খণ্ড ; আৱৰ্ত্তনক পালচ ; আড়িলয়ক উপকত যোৱা, জৰবক-টোকৰ. ঠেকাৰ তাললিপিক গা-মান বা তালৰ আৰ্য্যা এনেদৰে সাদৃশ্য দেখুৱাব পাৰি । তবলাৰ স্বতন্ত্ৰ বাদনত প্ৰথমে যিদৰে পেছকাৰ বা উঠান বজাই লোৱা হয়, তেনেদৰে অৰ্থাৎ বীজ ৰোপন কৰাৰ আগতে যিদৰে মাটি চাহ কৰিব লাগে সেইদৰে, দৰ্শকৰ মনত অভিনয় মুখী আৰু ভক্তিভাৱ' সঞ্চাৰ কৰিবলৈ বা তেনে পৰিবেশৰ সৃষ্টি কৰিবলৈ চাহিনি বাজনা বজোৱাও দেখা যায় ।

১২) কথক নৃত্যৰ শ্লোকৰ লগত সঙ্গত কৰোতে মিলাই মিলাই বজোৱাৰ দৰে কোনো কোনো সময়ত সত্ৰীয়া খোল বাদ্যতো বায়নে শ্লোকক খোলৰ বোলৰ মাধ্যমেৰে প্ৰকাশ কৰি শ্লোকৰ নাচৰ লগত সঙ্গত কৰা দেখা যায় ।

১৩) হিন্দুস্থানী গায়ন, বাদন আৰু নৃত্যৰ ক্ষেত্ৰত সকলো সময়তে তালক বন্ধা ৰূপে থকা দেখা নাযায় । বিভিন্ন ৰাগ বিভিন্ন তালকো পৰিবেশন কৰিব পাৰি । অৱশ্যে পুৰণা বহুতো বন্দিশ তালত বন্ধা ৰূপে এতিয়াও চলি আছে । বৰগীতৰ পুথিৰ গীত বিলাকত কোনো তালৰ নাম উল্লেখ কৰা দেখা নাযায় । মাত্ৰ শ্ৰীশ্ৰী-শঙ্কৰদেৱৰ তিনিটা গীতৰ প্ৰতি গীতত তিনিখন কৈ তালৰ নাম উল্লেখ কৰা দেখা যায় । এই গীত কেইটিক "ষড় ছন্দৰ গীত' বুলি জনা যায় । অৱশ্যে অঙ্কৰ গীতবোৰত তালৰ নাম উল্লেখ থকা দেখা যায় ।

১৪) হিন্দুস্থানী তালৰ বোলৰ দৰে খোলৰ বৰ্ণ বা বোল সমূহ মুঠতে তিনিপ্ৰকাৰৰ—সৰল, যুক্ত আৰু যৌগ বৰ্ণ । ধে, দাও, খিত আদি সৰল বৰ্ণৰ । এনে বৰ্ণ এখন হাতেৰে খোলত আঘাত কৰি উৎপন্ন কৰা হয় । একে সময়তে দুয়া হাতেৰে বাঁয়া-ডাইনৰ আঘাত কৰি উৎপন্ন কৰা ধিন্, থেই, থাক্, আদি যুক্ত-বৰ্ণ আৰু একেটা মাত্ৰাত অগাপিছাকৈ উলিওৱা বৰ্ণ ধিনাও, খিতাও, ধি্, খ্ৰি, ত্ৰি আদি যৌগ বৰ্ণ ।

১৫) বোলৰ ক্ষেত্ৰত হিন্দুস্থানী বোল 'থ্ ন্' ক খোলত 'তাও'; 'কে' ক 'ধেই' ইত্যাদি বোলৰ নামত বিভিন্নতা থাকিলেও বজোৱাৰ পদ্ধতি একে।

পাৰ্থক্য

১) হিন্দুস্থানী পদ্ধতিত গীত আৰু নৃত্যৰ বাবে একেই ঠেকা ব্যৱহাৰ হয়। সত্ৰীয়া সংগীতত সাধাৰণতে গায়নত লগা গা-মান নৃত্যত লগা গা-মানতকৈ সুকীয়া।

২) হিন্দুস্থানী তালৰ ঠেকা সদায় এক আৱৰ্ত্তনত থাকে। সত্ৰীয়া সংগীতৰ গা-মান একাধিক আৱৰ্ত্তনতো থকা দেখা যায়। কোনো কোনো ক্ষেত্ৰত এখন সত্ৰত প্ৰয়োগ হোৱা গা-মান আন এখন সত্ৰত প্ৰয়োগ হোৱা গা-মানতকৈ দুগুণ বা তাতোধিক দীঘলো থকা দেখা যায়।

৩) হিন্দুস্থানী পদ্ধতিৰ প্ৰচলিত তাল সমূহৰ ঠেকা সকলো ঘৰাণাৰ ক্ষেত্ৰত বন্ধাভাৱে থাকে অৰ্থাৎ ঠেকাৰ বোল-বাণী, বিভাগ, মাত্ৰা, সম, তালি আৰু খালি সকলো ঠাইতে আৰু সকলো ঘৰাণাতে একে। অৱশ্যে বিভিন্ন ঘৰাণাত নিজস্ব কিছুমান গৎ, টুকৰা কায়দা এনে অলংকাৰ থাকে আৰু বিভিন্ন ঘৰাণাত বজোৱাৰ কৌশল বা ৰীতি-নীতি সুকীয়া। সত্ৰীয়া সংগীতৰ ক্ষেত্ৰত সাধাৰণতে সত্ৰই প্ৰতি গা-মানৰ বোল বাণীৰ মাজত পাৰ্থক্য থকা দেখা যায়। তাৰ উপৰিও কোনো কোনো ক্ষেত্ৰত ছেদ, চাপৰি আৰু শুদাৰো তাৰতম্য দেখা যায়। হিন্দুস্থানী পদ্ধতিৰ কোনো কোনো তালত যে এনে বিভেদ নাছিল এনে নহয়; কিন্তু বৰ্ত্তমান প্ৰচলিত তাল-সমূহৰ ঠেকা সকলো ঠাইতে একে। হিন্দুস্থানী তালৰ অপ্ৰচলিত তাল কুম্ভ, অট, ব্ৰহ্ম অদিৰ মাজত পাৰ্থক্য আছিল; কিন্তু বৰ্ত্তমান প্ৰচলিত, ত্ৰিতাল, ঝাপতাল, একতাল, ৰূপক, আড়াচাৰ তাল আদি সকলো তালৰ ঠেকা একে। বৰ্ত্তমান প্ৰচলিত আমাৰ এই সত্ৰীয়া তালৰ ক্ষেত্ৰতো গা-মানৰ ঐক্য ৰক্ষা কৰিলেহে বোধহয় ই বিজ্ঞান সম্মত ভাৱে প্ৰতিষ্ঠা লাভ কৰাত সহায়ক হব।

৪) হিন্দুস্থানী পদ্ধতিত ঠেকাৰ লয়কাৰীত বা গুণ কৰাত গুৰুত্ব দিয়া হয়; কিন্তু সত্ৰীয়া তালৰ ক্ষেত্ৰত গা-মানক গুণ হিচাপে লয়কাৰী কৰাত তেনে গুৰুত্ব দিয়া দেখা নাযায়। অৱশ্যে বোলৰ বা বিভিন্ন বাজনাৰ বোলক চতুস্ৰ, তিস্ৰ খণ্ড এনে জাতিৰ আধাৰত ৰচনা কৰা দেখা যায় আৰু তালৰ প্ৰস্তাৰ বা সচাৰত গুৰুত্ব দিয়া দেখা যায়।

৫) হিন্দুস্থানী পদ্ধতিত ঠেকাৰ এক আবৰ্ত্তনত সম্পূৰ্ণ বোল থাকে। যেনেকৈ

ধি	না	ধি	ধি	না	তি	না	ধি	ধি	না
×		২			০		৩		

[অৱশ্যে দীপচন্দী, যৎ তালৰ ক্ষেত্ৰত শেষৰ মাত্ৰাত অৱগ্ৰহ থাকে।]

কিন্তু সত্ৰীয়া তালৰ ক্ষেত্ৰত সাধাৰণতে শেষৰ ফালে এক বা একাধিক মাত্ৰাত বোল নথকা কেইবাটাও তাল আছে। উদাহৰণ স্বৰূপে তলত পৰিতালৰ (১৪ মাত্ৰা) গাযান দিয়া হল—

পৰিতাল (১৪ মাত্ৰা)

তাও	তাখি	তাও	SS	খিতি	ধেই	SS
ধেনি	তাখি	তাও	SS	SS	SS	SS
৩		৪		০		

ওপৰৰ তালৰ শেষৰ চাৰি মাত্ৰাত বোল নাই. অৱগ্ৰহেৰে মাত্ৰা বুজোৱা হৈছে। সেই বিৰতিৰ অংশত খোল বাদকে ৰগৰ খিৰখিৰ, খিৰ, গিৰ গিৰ গিৰ এনে ধ্বনীৰ ওৰৰ) দি অংশ পূৰণ কৰে। এনে কাৰ্য্য আমাৰ ডিমাচা. মিছিং আৰু অন্য জনগোষ্ঠীৰ কোনো কোনো বাদ্যৰ তালৰ ক্ষেত্ৰতো খাটে। সেয়েহে এনে কাৰ্য্যত মঙ্গোলীয় প্ৰভাৱ পৰা যেন লাগে

৬। তবলা বা মৃদঙ্গৰ তালৰ সমৰ স্থানত 'জোৰ-দাৰ' আঘাত কৰা হয়। খোলৰ তালৰ ক্ষেত্ৰত সমগ্ৰহত জোৰ দিয়া কথা সকলো সময়তে নাখাটে। তালৰ শেষত এক বা একাধিক বোল নথকা মাত্ৰাৰ আগত যিটো অন্তিম বোল থাকে সেই বোলত কিছু জোৰ দিয়া দেখা যায়।

৭। হিন্দুস্থানী পদ্ধতিত কোনো ক্ষেত্ৰত ঠেকাৰ শেষৰ অংশৰ পৰা টুকুৰা, গম্ব এনে সামগ্ৰী বজায় যদিও সাধাৰণতে সমৰ পৰাহে বজোৱা দেখা যায়। সত্ৰীয়া তালৰ সাধাৰণতে গা-মানৰ শেষৰ বোল নথকা (অৱগ্ৰহ থকা) অংশৰ পৰা ঘাত, ভাঙনি-ঘাত আদি আৰম্ভ হোৱা এক বিশেষত্ব। এইখিনিতে বায়নৰ পটুচা প্ৰকাশৰ এক প্ৰকাৰ স্বাধীনতা থাকে।

৮। হিন্দুস্থানী পদ্ধতিত ধা-যুক্ত একেটা বোলকে তিনিবাৰ বজাই সমলৈ অনা কাৰ্য্য অৰ্থাৎ তেহাই বজোৱাত বিশেষ গুৰুত্ব দিয়া হয়। সত্ৰীয়া সংগীতৰ তালৰ ক্ষেত্ৰত তেহায়ৰ প্ৰয়োগ তেনে দেখা নাযায়।

৯) হিন্দুস্থানী তবলাৰ প্ৰধান বোল. তে, ৰে. তা, তিন্, তুন্, থুন্, গে, ক। খোলত সাধাৰণতে ধেই, দাও, খিত, তাক্ এই কেইটি বাণী বেছি প্ৰয়োগ হয়। অৱশ্যে সত্ৰভেদে বোল কেইটিক বিভিন্ন নামেৰে কোৱা হয়।

১০) হিন্দুস্থানী তালৰ ক্ষেত্ৰত কেইবাটাও তালৰ ঠেকাৰ মিশ্ৰণ হৈ ৰাগৰ ৰাগমালাৰ দৰে) কোনো মিশ্ৰণ তাল নাথাকে। সত্ৰীয়া তালৰ ক্ষেত্ৰত কেইবাটিও তালৰ গা-মানৰ মিশ্ৰণ হৈ মিশ্ৰ তাল গঠন হোৱা দেখা যায়। মিশ্ৰতালৰ গা-মান সৰু বিষম, দোহাজ, ৰূপক আৰু যতি তালৰ মিশ্ৰণতো ৰচনা কৰা বুলি জনা যায়। ইও সত্ৰীয়া সংগীতৰ এক প্ৰধান বিশেষত্ব।

১১) হিন্দুস্থানী সংগীতৰ সংগীতৰ অপৰিহাৰ্য্য তালবাদ্য হৈছে তবলা আৰু পাখোৱাজ। তবলা আৰু পাখোৱাজৰ লগত ঘন বাদ্যৰ ব্যৱহাৰ তেনে দেখা নাযায়। সত্ৰীয়াৰ অপৰিহাৰ্য্য বাদ্য হল খোল (কোনে কোনো সত্ৰত মৃদঙ্গ)। সত্ৰীয়াৰ এই বাদ্যৰ লগত 'তাল বাদ্য'ক সাধাৰণতে সহযোগী বাদ্য ৰূপে থাকেই। তাৰ উপৰিও কোনো ক্ষেত্ৰত

খোলৰ বোল আৰু তালবাদ্যৰ বোল মিলিও 'ঝিঙথাক' বোলৰ দৰে বোলৰ গঠন হোৱা বুলিও ধাৰণা কৰে। খোলৰ লগত তাল বাদ্য এই সমন্ধ সত্ৰীয়াৰ মন কৰিবলগীয়া গুণ।

১২) হিন্দুস্থানী বাদ্যৰ তাল আছে; কিন্তু উপ-তাল থকা বুলি জনা নাযায়, কিন্তু সত্ৰীয়া সংগীতত তাল আৰু উপতাল থকা বুলি জনা যায়। সত্ৰীয়াৰ মূল তাল—পৰিতাল, এক-তাল, খৰমান, ৰূপক, দোমানী আদি। সেই-দৰে উপতাল ৰূপগঞ্জল, ওলোটা গঞ্জল, চুটা আদি বুলি জনা যায়।

১৩) হিন্দুস্থানী সংগীতত সাধাৰণতে একেলগে কেইবাযোৰো তবলা বা কেইবাটাও পাখো-ৱাজ বজোৱা দেখা নাযায়। অৱশ্যে একে-লগে বহু তবলাৰ ডাইনা বিভিন্ন স্বৰত মিলাই তবলা তৰঙ্গ বজোৱা দেখা যায় যদিৰ অতি কম। সত্ৰীয়া সংগীতৰ তালৰ ক্ষেত্ৰত ভাওনাৰ আৰম্ভণিৰ পূৰ্বতে গায়ন-বায়নৰ যোৰাত যথেষ্ট সংখ্যক খোল আৰু ভোৰতাল পৰিবেশন কৰা হয়। ঘোষা ধেমালিতো বৰ বায়নজনে মূৰত খোল লওঁতে একেলগে সাতোটাৰ পৰা বাৰটালৈকে খোল বজোৱাটো এক বিশেষত্ব।

১৪) হিন্দুস্থানী তালৰ প্ৰধান বাদ্য তবলা আৰু পাখোৱাজক আৱশ্যক অনুযায়ী সুৰ মিলা-বলৈ (সুৰ-বান্ধিবলৈ) কাঠৰ গট্টাৰ (গুটিৰ) ব্যৱস্থা আছে; সত্ৰীয়াৰ প্ৰধান বাদ্য খোলৰ সুৰ আৱশ্যক অনুযায়ী মিলাবলৈ তেনে ব্যৱস্থা নাই।

১৫) স্বৰাশ্ৰয়ী বাদ্য,—চাৰেঙ্গী, হাৰমনিয়ম, বেহেলা এনে বাদ্য তবলাৰ স্বতন্ত্ৰ বাদন বা লহৰাৰ বাবে সহযোগী বাদ্য ৰূপে অতি প্ৰয়োজনীয়। এনে বাদ্যত গৎ চা 'নগ্‌মা' ধৰা হয় আৰু সেই গতৰ লগত তবলাত লহৰা পৰিবেশন কৰা হয়। স্বতন্ত্ৰ বাদনৰ (লহৰা) যোগেদি তবলা বাদকৰ পটুতা প্ৰকাশৰ এক স্বাধীনতা থাকে। সত্ৰীয়াৰ খোলৰ ক্ষেত্ৰত এনেদৰে স্বৰাশ্ৰয়ী বাদ্যৰ সহযোগত স্বতন্ত্ৰ বাদন পৰিবেশন কৰাৰ প্ৰচলন নাই। বিজ্ঞান সন্মত ভাৱে এনে ব্যৱস্থা হলে খোল বাদ্য ধ্ৰুপদী বা শাস্ত্ৰীয় তালবাদ্য ৰূপে জনপ্ৰিয় হৈ পৰিব।

১৬) সত্ৰীয়া বাদকৰ এক বিশেষত্ব হৈছে, সত্ৰীয়া বাদকে খোলৰ শিক্ষা আয়ত্ব কৰাৰ লগতে গৌণভাৱে গায়ন আৰু নটুৱাৰ শিক্ষাও আহৰণ কৰে, কিন্তু হিন্দুস্থানী তবলাবাদকে গায়ন আৰু নৃত্যৰ শিক্ষা আহৰণ কৰিব লাগিব বুলি তেনে ধৰা বন্ধা নিয়ম নাই। ইও সত্ৰীয়া সংগীতৰ এক সুকীয়া বৈশিষ্ট্য।

ওপৰৰ আলোচনাৰ পৰা এটা কথা স্পষ্ট হয় যে, হিন্দুস্থানী শাস্ত্ৰীয় তাল আৰু সত্ৰীয়া সংগীতৰ তালৰ মাজত যেনেদৰে ভালেখিনি সাদৃশ্য আছে তেনেদৰে বৈসাদৃশ্যও আছে প্ৰচুৰ সাদৃশ্যখিনিয়ে ইয়াক যেনেদৰে এক ধ্ৰুপদী বা সৰ্বভাৰতীয় মান দিছে তেনেদৰেই বৈসাদৃশ্যখিনিয়ে হয়তো এই প্ৰকাৰ থলুৱা আৰু সুকীয়া বৈশিষ্ট্য প্ৰদান কৰিছে। কিন্তু সমস্যাটো হ'ল এইটোহে যে বিভিন্ন সত্ৰত প্ৰচলিত সত্ৰীয়া তালৰ গা-মানৰ বোল একে নহয়। আন নালাগে কোনো কোনো

ক্ষেত্ৰত একেখন সত্ৰৰ ভিতৰতে গা-মান সম্পৰ্কত ভিন্ন মত পৰিলক্ষিত হয়। সমগ্ৰ সত্ৰীয়া তালক এটা মাথোন সূত্ৰত সূত্ৰায়ন কৰিব নোৱাৰিলে সত্ৰীয়া তালক এক সুকীয়া মানদণ্ডত বান্ধিব পৰাটো সম্ভৱ নহয়। দ্বিতীয়তে সত্ৰীয়া সংগীতৰ মুখ্য অনুধাৱন বাদ্য খোলক আৱশ্যক অনুযায়ী সহজে সুৰ-বন্ধা ব্যৱস্থা কৰিলে স্বতন্ত্ৰবাদন আৰু সঙ্গতৰ ক্ষেত্ৰত বেছি হব। গতিকে আজি প্ৰয়োজন হৈছে অনতিপলমে সত্ৰসমূহৰ মাজত আলোচনা বিলোচনাৰ মাজেদি অভিজ্ঞ কলাকাৰৰ নেতৃত্বত মূল হানি নকৰাকৈ বৈজ্ঞানিক বিশ্লেষণেৰে সত্ৰীয়া তালৰ এক সৰ্বজন গৃহীত একক মান নিৰূপণ কৰা। +

সহায়ক গ্ৰন্থ পঞ্জী

১। সত্ৰীয়া নৃত্য আৰু সত্ৰীয়া নৃত্যৰ তাল—ড' মহেশ্বৰ নেওগ আৰু কেশৱ চাংকাকতী
২। তাল প্ৰকাশ —শ্ৰীভগৱত শৰণ শৰ্মা
৩। সত্ৰীয়া সংগীতৰ লগত খোল বাদ্যৰ সংগতি
সত্ৰীয়া সংস্কৃতি চৰ্চ্চা সমাবেশৰ পাঠ —শ্ৰীগোলাপ মহন্ত
৪। সত্ৰীয়া খোল বাদাঙ্ক —শ্ৰীমহানন্দ দাস
৫। সত্ৰ-সংস্কৃতিৰ ৰূপৰেখা —ডঃ কেশৱানন্দ গোস্বামী
৬। ভাওনা সমীক্ষা সম্পাদক, ড. প্ৰহলাদ চন্দ্ৰ বৰুৱা
৭। তাল-প্ৰদীপ —কেশৱ চাংকাকতী
৮। অসমীয়া সংগীতৰ ঐতিহ্য —ডঃ বীৰেন্দ্ৰ নাথ দত্ত
৯। সংস্কৃতি সঞ্চয়ন "অসমীয়া নৃত্যকলা"—শ্ৰীসুৰেশ চন্দ্ৰ গোস্বামী
"বৰগীত ৰাগ, তাল, আৰু সঞ্চৰ" —শ্ৰীগিৰি কান্ত মহন্ত
সম্পাদক শ্ৰীসূৰ্যকান্ত হাজৰিকা
১০। অসমৰ ওজা পালি —ডঃ নবীন চন্দ্ৰ শৰ্মা
১১। তাল অঙ্ক সম্পাদক পি এল গৰ্গ
১২। Tuning to Dinmasa Folk instruments—শ্ৰীতৰুন গোস্বামী
১৩। অসমৰ বাদ্য যন্ত্ৰ —শ্ৰীধৰ্মেশ্বৰ দুৱৰা
১৪। অসমীয়া আলোচনী "তাল সমলয়" —শ্ৰীকেশৱ চাংকাকতী
১৫। তবলা বিজ্ঞান —শ্ৰীদিলীপৰঞ্জন বৰঠাকুৰ
১৬। সত্ৰীয়া সংস্কৃতিৰ স্বৰ্ণৰেখা —শ্ৰীনাৰায়ণ চন্দ্ৰ গোস্বামী

সহায়ক ব্যক্তি

১। শ্ৰীক্ষিৰেশ্বৰ হাজৰিকা
২। শ্ৰীনবীন শৰ্মা
৩। শ্ৰীহৰেন্দ্ৰ নাথ বৰঠাকুৰ
৪। শ্ৰীগোপীনাথ ফুকন
৫। শ্ৰীগদাধৰ ওজা

কবিতা

জীৱনৰ পৰম সত্যৰ উপলব্ধি
সুন্দৰৰ গান

স্ৰষ্টা আৰু দ্ৰষ্টাৰূপী
কবিয়ে প্ৰকাশ কৰে ঃ
সত্য, শান্তি আৰু কল্যাণৰ বাণী

কবিতাৰ ছন্দোময় শব্দত
যুগান্তৰৰ ধ্বনি
ৰূপান্তৰৰ আহ্বান ।

কবিতাৰ দিনত চৌদিশে
প্ৰতিধ্বনিত হওক
শান্তি সুন্দৰ আৰু কল্যাণৰ বাণী ।

(জনসংযোগ)

সঙ্গীত সত্ৰ, গুৱাহাটীৰ বিগত পচিশ বছৰৰ এটি চমু খতিয়ান

● প্ৰদীপ বৰদলৈ
সাধাৰণ সম্পাদক, সঙ্গীত সত্ৰ

যি সময়ত গুৱাহাটী চহৰৰ সৰ্বসাধাৰণে সত্ৰীয়া নৃত্য বুলিলে দশৱতাৰৰ নৃত্যটোকে বুজিছিল, খোলবাদ্য বুলিলে গায়ন-বায়ন জোৰাকে বুজিছিল আৰু বৰগীত আৰু অঙ্কীয়া গীতৰ পাৰ্থক্য নাজানিছিল থিক তেনেসময়তে, আজিৰ পৰা ২৫ বছৰৰ আগতে ১৯৬৮ চনৰ জুন মাহত গুৱাহাটীৰ মাজ মজিয়া চান্‌মাৰি অঞ্চলৰ পুৰনি বিশ্ববিদ্যালয়ৰ চৌহদৰ অসম একাডেমী ফৰ কালচাৰেল ৰিলেশ্যনছৰ ভৱনত সত্ৰীয়া সঙ্গীতৰ বিজ্ঞানসন্মত প্ৰণালীবদ্ধ প্ৰশিক্ষণ, উন্নয়ন, গবেষণা আৰু প্ৰচাৰৰ উদ্দেশ্য আগত ৰাখি প্ৰতিষ্ঠা কৰা হৈছিল 'সঙ্গীত সত্ৰ' নামেৰে এটি অনুষ্ঠান। এই গধুৰ তথা মহান দায়িত্বৰ গুৰিধৰিবলৈ আগবাঢ়ি আহিছিল সত্ৰীয়া সংস্কৃতিৰ গবেষক, বিদগ্ধ পণ্ডিত ড' মহেশ্বৰ নেওগ। তেখেতৰ লগতে পূণসহযোগ আগবঢ়াইছিল অধ্যাপক শ্ৰীযুত যোগেশ দাস, ডঃ বীৰেন্দ্ৰনাথ দত্ত, ডঃ নিৰ্মলপ্ৰভা বৰদলৈ, ৺ৰুদ্ৰ বৰুৱা, ডঃ প্ৰমোদ চন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য, শ্ৰীনৰেন্দ্ৰ নাথ শৰ্মা, ৺কেশৱ চাংকাকতি, শ্ৰীযুত কেশৱ মহন্ত আদি বিশিষ্ট কলাবিদ আৰু পণ্ডিত সকলে। অনুষ্ঠানটিৰ সত্ৰীয়া সঙ্গীতৰ প্ৰশিক্ষণ আৰু প্ৰচাৰৰ দায়িত্ব গ্ৰহণ কৰিছিল সত্ৰীয়া সংস্কৃতিক সৰ্বসাধাৰণ ৰাইজৰ মাজত প্ৰশিক্ষণ তথা প্ৰচাৰ কৰিবলৈ সত্ৰৰ চাৰিবেৰৰ মাজৰ পৰা ওলাই অহা কমলাবাৰী সত্ৰৰ বৰবায়ন মোক্তাৰ শ্ৰীৰসেশ্বৰ শইকীয়াই। অনুষ্ঠানটিৰ যুটীয়া সম্পাদকৰ দায়িত্ব বহন কৰিছিল প্ৰখ্যাত গীতিকাৰ কবি শ্ৰীযুত কেশৱ মহন্তই।

সত্ৰীয়া সঙ্গীত, নৃত্যগীত,--বাদ্যৰ প্ৰণালীবদ্ধ প্ৰশিক্ষণ, উন্নয়ন, প্ৰচাৰ আদি অনেক আচনি লৈ সঙ্গীত সত্ৰই আৰম্ভ কৰিলে এই জয়যাত্ৰাৰ পাতনি। আৰম্ভণীতে মাত্ৰ জন ছাত্ৰ-ছাত্ৰীৰে আৰম্ভ কৰা সত্ৰৰ শ্ৰেণী সমূহ ক্ৰমান্বয়ে ছাত্ৰ-ছাত্ৰী বাঢ়ি অহা পৰিলক্ষিত হবলৈ ধৰিলে। কিন্তু সত্ৰৰ সৰ্বাধিক উন্নতিৰ অন্তৰায় ৰূপে থিয় দিলেই আৰ্থিক অনাটনে। শিক্ষকক দৰমহা আদি দিয়াৰ উপৰিও যাবতীয় বাদ্যযন্ত্ৰ, প্ৰয়োজনীয় পুথি, গ্ৰন্থ সংগ্ৰহ আৰু ছাত্ৰ-ছাত্ৰীক দিব লগা ন্যূনতম সুবিধা দিবলৈ ছাত্ৰ-ছাত্ৰীৰ মাচুল তথা কাৰ্যনিৰ্বাহক সমিতিৰ দান বৰঙণিৰে জোৰাবলৈ অসুবিধা হৈছিল। সেয়ে যুঃ সম্পাদক শ্ৰীযুত মহন্তই সত্ৰৰ সাহাৰ্যৰ বাবে মাদ্ৰাজৰ ঝাভেৰী ভগ্নীত্ৰয়ৰ নৃত্য প্ৰদৰ্শনী পাতি, গুৱাহাটী পৌৰ নিগমৰ ওচৰত অৰ্থ সাহায়ৰ বাবে আবেদন জনাই যি সংগ্ৰহ কৰিছিল তাৰে সঙ্গীত সত্ৰক কোনোমতে জীয়াই ৰাখিছিল। এইদৰে অনেক আলে আহকাল, অভাব অনাটনৰ মাজেৰে সঙ্গীত সত্ৰই চাৰিটা বছৰ পাৰ কৰাৰ পিছত ১৯৭২ চনৰ এপ্ৰিল মাহত সঙ্গীত সত্ৰৰ যুঃ সম্পাদক ৰূপে শ্ৰীপ্ৰদীপ বৰদলৈক নিৰ্বাচিত কৰা হয়।

প্ৰশিক্ষণৰ বাহিৰে সঙ্গীত সত্ৰৰ আন আন

সঙ্গীত সত্ৰ, গুৱাহাটীৰ বিগত পচিশ বছৰৰ এটি চমু খতিয়ান

● প্ৰদীপ বৰদলৈ
সাধাৰণ সম্পাদক, সঙ্গীত সত্ৰ

যি সময়ত গুৱাহাটী চহৰৰ সৰ্বসাধাৰণে সত্ৰীয়া নৃত্য বুলিলে দশৱতাৰৰ নৃত্যটোকে বুজিছিল, খোলবাদ্য বুলিলে গায়ন-বায়ন জোৰাকে বুজিছিল আৰু বৰগীত আৰু অঙ্কীয়া গীতৰ পাৰ্থক্য নাজানিছিল থিক তেনেসময়তে, আজিৰ পৰা ২৫ বছৰৰ আগতে ১৯৬৮ চনৰ জুন মাহত গুৱাহাটীৰ মাজ মজিয়া চান্‌মাৰি অঞ্চলৰ পুৰনি বিশ্ববিদ্যালয়ৰ চৌহদৰ অসম একাডেমী ফৰ কালচাৰেল ৰিলেশ্যনছৰ ভৱনত সত্ৰীয়া সঙ্গীতৰ বিজ্ঞানসন্মত প্ৰণালীবদ্ধ প্ৰশিক্ষণ, উন্নয়ন, গবেষণা আৰু প্ৰচাৰৰ উদ্দেশ্য আগত ৰাখি প্ৰতিষ্ঠা কৰা হৈছিল 'সঙ্গীত সত্ৰ' নামেৰে এটি অনুষ্ঠান। এই গধুৰ তথা মহান দায়িত্বৰ গুৰিধৰিবলৈ আগবাঢ়ি আহিছিল সত্ৰীয়া সংস্কৃতিৰ গবেষক, বিদগ্ধ পণ্ডিত ড' মহেশ্বৰ নেওগ। তেখেতৰ লগতে পূৰ্ণ-সহযোগ আগবঢ়াইছিল অধ্যাপক শ্ৰীযুত যোগেশ দাস, ডঃ বীৰেন্দ্ৰনাথ দত্ত, ডঃ নিৰ্মলপ্ৰভা বৰদলৈ, ৺ৰুদ্ৰ বৰুৱা, ডঃ প্ৰমোদ চন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য, শ্ৰীনৰেন্দ্ৰ নাথ শৰ্মা, ৺কেশৱ চাংকাকতি, শ্ৰীযুত কেশৱ মহন্ত আদি বিশিষ্ট কলাবিদ আৰু পণ্ডিত সকলে। অনুষ্ঠানটিৰ সত্ৰীয়া সঙ্গীতৰ প্ৰশিক্ষণ আৰু প্ৰচাৰৰ দায়িত্ব গ্ৰহণ কৰিছিল সত্ৰীয়া সংস্কৃতিক সৰ্বসাধাৰণ ৰাইজৰ মাজত প্ৰশিক্ষণ তথা প্ৰচাৰ কৰিবলৈ সত্ৰৰ চাৰিবেৰৰ মাজৰ পৰা ওলাই অহা কমলাবাৰী সত্ৰৰ বৰবায়ন মোক্তাৰ শ্ৰীৰসেশ্বৰ শইকীয়াই। অনুষ্ঠানটিৰ যুটীয়া সম্পাদকৰ দায়িত্ব বহন কৰিছিল প্ৰখ্যাত গীতিকাৰ কবি শ্ৰীযুত কেশৱ মহন্তই।

সত্ৰীয়া সঙ্গীত, নৃত্যগীত,--বাদ্যৰ প্ৰণালীবদ্ধ প্ৰশিক্ষণ, উন্নয়ন, প্ৰচাৰ আদি অনেক আচনি লৈ সঙ্গীত সত্ৰই আৰম্ভ কৰিলে এই জয়যাত্ৰাৰ পাতনি। আৰম্ভণীতে মাত্ৰ জন ছাত্ৰ-ছাত্ৰীৰে আৰম্ভ কৰা সত্ৰৰ শ্ৰেণী সমূহ ক্ৰমান্বয়ে ছাত্ৰ-ছাত্ৰী বাঢ়ি অহা পৰিলক্ষিত হবলৈ ধৰিলে। কিন্তু সত্ৰৰ সৰ্বাধিক উন্নতিৰ অন্তৰায় ৰূপে থিয় দিলেই আৰ্থিক অনাটনে। শিক্ষকক দৰমহা আদি দিয়াৰ উপৰিও যাবতীয় বাদ্যযন্ত্ৰ, প্ৰয়োজনীয় পুথি, গ্ৰন্থ সংগ্ৰহ আৰু ছাত্ৰ-ছাত্ৰীক দিব লগা ন্যূনতম সুবিধা দিবলৈ ছাত্ৰ-ছাত্ৰীৰ মাচুল তথা কাৰ্যনিৰ্বাহক সমিতিৰ দান বৰঙণিৰে জোৰাবলৈ অসুবিধা হৈছিল। সেয়ে যুঃ সম্পাদক শ্ৰীযুত মহন্তই সত্ৰৰ সাহাৰ্যৰ বাবে মাদ্ৰাজৰ ঝাভেৰী ভগ্নীত্ৰয়ৰ নৃত্য প্ৰদৰ্শনী পাতি, গুৱাহাটী পৌৰ নিগমৰ ওচৰত অৰ্থ সাহায়ৰ বাবে আবেদন জনাই যি সংগ্ৰহ কৰিছিল তাৰে সঙ্গীত সত্ৰক কোনোমতে জীয়াই ৰাখিছিল। এইদৰে অনেক আলৈ আহকাল, অভাব অনাটনৰ মাজেৰে সঙ্গীত সত্ৰই চাৰিটা বছৰ পাৰ কৰাৰ পিছত ১৯৭২ চনৰ এপ্ৰিল মাহত সঙ্গীত সত্ৰৰ যুঃ সম্পাদক ৰূপে শ্ৰীপ্ৰদীপ বৰদলৈক নিৰ্বাচিত কৰা হয়।

প্ৰশিক্ষণৰ বাহিৰে সঙ্গীত সত্ৰৰ আন আন

আচনিৰ কাম সমূহ অৰ্থৰ অভাৱত স্তিমিত হৈ পৰাত নতুন কাৰ্যনিৰ্বাহক সমিতিয়ে এই বিষয়ত মনোযোগ দি সত্ৰৰ আৰ্থিক অৱস্থা টনকীয়াল কৰিবলৈ কেবাটাও প্ৰচেষ্টা হাতত লয়। সত্ৰৰ প্ৰতিনিধি দলে অসমৰ তেতিয়াৰ মুখ্যমন্ত্ৰী ৺মহেন্দ্ৰ মোহন চৌধুৰীক লগ ধৰি আৰ্থিক অনাটনৰ বিষয়ে অৱগত কৰোৱাত তেখেতৰ নিৰ্দেশ ক্ৰমেই ১৯৭২ চনৰ চেপ্তেম্বৰ মাহত সাংস্কৃতিক সঞ্চালকালয় অসমৰ পৰা প্ৰথম বাৰৰবাবে ১৫০০/– টকাৰ এটি অনুদান লাভ কৰিবলৈ সমৰ্থ হয়। তেতিয়াৰ পৰা ১৯৭৮ চনলৈকে সঙ্গীত সত্ৰই অসম চৰকাৰৰ পৰা এক কালীন অনুদান (নন ৰেকাৰিং) হিচাবে প্ৰতিবছৰে দুহেজাৰ টকাৰ পৰা তিনি হাজাৰ টকালৈ পাই আছিল। ১৯৭৮ চন সঙ্গীত সত্ৰৰ তেতিয়াৰ উপ সভাপতি ৰুদ্ৰ বৰুৱাৰ প্ৰচেষ্টাত সঙ্গীত সত্ৰই ৰেকাৰিং গ্ৰাণ্ট প্ৰতিবছৰে লাভ কৰিবলৈ সমৰ্থ হয়।

সঙ্গীত সত্ৰৰ প্ৰশিক্ষণ আচনিৰ অন্তৰ্গত ১৯৭৩ চনৰ জুন মাহত ডুবিৰ পৰিহৰেশ্বৰ মন্দিৰৰ দেবদাসী নৃত্যৰ প্ৰশিক্ষণ দিবলৈ নৃত্যবিদ ৺ৰত্নেশ্বৰ তালুকদাৰক সঙ্গীত সত্ৰত নিযুক্তি দিয়া হয়। সঙ্গীত সত্ৰৰ ছাত্ৰ–ছাত্ৰী সকলক সপ্তাহত এদিনকৈ ৬ মাহ প্ৰশিক্ষণ দিয়াৰ পিছত এই কাৰ্যসূচীৰ সফল সামৰণি পৰে। সেই বছৰৰে জুন মাহত সত্ৰৰ আৰ্থিক সাহায্যৰ বাবে স্থানীয় ৰবীন্দ্ৰ ভৱনত সত্ৰৰ অধ্যক্ষ শ্ৰীৰসেশ্বৰ শইকীয়াৰ পৰিচালনাত সঙ্গীত সত্ৰৰ ফালৰ পৰা দুদিনীয়াকৈ 'পাৰিজাত হৰণ' ভাওনা অনুষ্ঠিত কৰা হয়। দৰ্শকৰ ভূয়সী প্ৰশংসা লভিবলৈ সমৰ্থ হোৱা এই ভাওনাখন সঙ্গীত সত্ৰৰ পৰিচালনা সমিতিৰ সদস্য সকলৰ যি অকুণ্ঠ সহায় সহযোগ, উৎসাহ উদ্দীপনাৰ মাজেৰে অনুষ্ঠিত হৈছিল সেয়া নেদেখিলে বৰ্ণনা কৰা টান।

১৯৭২ চনৰ শেহৰ পিনে সঙ্গীত সত্ৰৰ সংবিধানখন প্ৰস্তুত কৰা হয় আৰু ১৯৭৩ চনত এপ্ৰিল মাহৰ ভিতৰত চৰকাৰৰ ঘৰত পঞ্জীভুক্ত কৰা হয়। এই বছৰৰ আৰম্ভনীতে সঙ্গীত সত্ৰৰ পাঠ্যক্ৰম প্ৰস্তুতিৰ পৰ্ব হয়। ৺চাৰু বদলৈ ৺কেশৱ চাংকাকতি, শ্ৰীনবীন বৰা আৰু শ্ৰীৰসেশ্বৰ শইকীয়াক লৈ গঠিত পাঠ্যক্ৰম প্ৰস্তুতি কমিটিখনে প্ৰস্তুত কৰা কৰা আৰু সভাপতি ডং মহেশ্বৰ নেওগ সম্পাদনা কৰা ৫ বছৰীয়া পাঠ্যক্ৰমখনি ১৯৭৪ চনৰ জানুৱাৰী মাহত সঙ্গীত সত্ৰৰ সভাত গৃহীত হয় আৰু সম্পাদক প্ৰদীপ বৰদলৈৰ যত্নত ছপা কৰি উলিওৱা হয়। সেই বছৰৰ পৰা সঙ্গীত সত্ৰত ইয়াক প্ৰয়োগ কৰিবলৈ সিদ্ধান্ত লোৱা হয়। ১৯৭৩ চনৰ চেপ্তেম্বৰ মাহৰ পৰা সঙ্গীত সত্ৰত বৰগীতৰ প্ৰশিক্ষণ দিবলৈ বিশিষ্ট সঙ্গীত পৰিচালক শ্ৰীপ্ৰভাত শৰ্মাক নিযুক্তি দিয়া হয়। বৰগীতৰ শ্ৰেণীটোৱে ছাত্ৰ-ছাত্ৰীৰ অভূতপূৰ্ব সহাঁৰি পাইছিল। অসম একাডেমী ফৰ কালচাৰেল বিলেশ্যনছত ভৱনটিৰ এটি মাত্ৰ কোঠাতে এৰা ধৰাকৈ নৃত্য আৰু গীতৰ শ্ৰেণীসমূহ চলাই থাকিব লগা হৈছিল।

সত্ৰীয়া সঙ্গীতৰ গবেষণাৰ বাবে দিল্লীৰ সঙ্গীত নাটক একাডেমীয়ে ৺গিৰিকান্ত মহন্তক ফেলশ্বিপ দি সঙ্গীত সত্ৰত তেখেতৰ কাম কাজ চলাবলৈ নিৰ্দ্দেশ দিয়াৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত তেখেতে ১৯৭৩ চনৰ চেপ্তেম্বৰ মাহত সঙ্গীত সত্ৰত যোগ দিয়ে। ৺মহন্তৰ লগত গবেষণাৰ কাম কৰিবলৈ ৺কেশৱ চাংকাকতিক নিযুক্তি দিয়া হয় আৰু এই কাৰ্যৰ সহায়ক হিচাবে লোৱা হয় শ্ৰীৰসেশ্বৰ শইকীয়াক। সঙ্গীত সত্ৰৰ আঁচনিক্ৰমে গবেষণাৰ কাম নৃত্য বিষয়তে ৰাখি 'সত্ৰীয়া নৃত্য আৰু সত্ৰীয়া নৃত্যৰ তাল, মধ্য অসম' নামৰ পুথিখনি প্ৰস্তুত কৰি উলিওৱা হয়। প্ৰসঙ্গ ক্ৰমে উল্লেখ কৰিব পাৰি যে এই পুথিখনিৰ ছপা খৰচ বহু চেষ্টা কৰিও যোগাৰ কৰিব নোৱাৰাত এতিয়াও পুথিখনে পোহৰৰ মুখ নেদেখিলে।

১৯৭৪ চনৰ অক্টোবৰ মাহত সঙ্গীত সত্ৰৰ পাঠ্যক্ৰম অনুযায়ী প্ৰথম বছৰেকীয়া পৰীক্ষা

সমূহ অনুষ্ঠিত কৰা হয়। পৰীক্ষা সমূহ নিয়াৰী-কৈ অনুষ্ঠিত কৰিবৰ কাৰণে এখন পৰীক্ষা পৰি-ষদো গঠন কৰা হয়। এই পৰিষদৰ সদস্য সকল আছিল নৃত্যবিদ ৺চাৰু বৰদলৈ, বাদ্য বিশাৰদ ৺কেশৱ চাংকাকতি, বৰগীতৰ ওজা ৺গিৰিকান্ত মহন্ত, ডঃ বীৰেন্দ্ৰ নাথ দত্ত, শ্ৰীৰসেশ্বৰ শইকীয়া বায়ন আৰু শ্ৰীপ্ৰদীপ বৰদলৈ। ডিচেম্বৰ মাহত এই পৰীক্ষাৰ ফলাফল সমূহ ঘোষণা কৰা হয়।

এই বছৰৰ পৰাই সত্ৰৰ সভাপতি ড' নেওগৰ অশেষ চেষ্টাত সংগীত সত্ৰই দিল্লীৰ সংগীত নাটক একাডেমীৰ পৰা বছৰি পাঁচ হাজাৰ টকাকৈ অনুদান লাভ কৰিবলৈ সমৰ্থ হয়। অৰ্থৰ অভাবটো কিছুদূৰ উপশম হলেও ঘৰ মাটিৰ চিন্তাই লগ এৰা নাছিল। এই বিষয়ত সম্পাদক শ্ৰীপ্ৰদীপ বৰদলৈ আৰু অধ্যক্ষ তথা যুঃ সম্পাদক শ্ৰীৰসেশ্বৰ শইকীয়াই অনেক চেষ্টা কৰিও সুফল লাভ কৰিব পৰা নাছিল।

সত্ৰৰ সভাপতি ড' মহেশ্বৰ নেওগ পাঞ্জাবী বিশ্ববিদ্যালয়লৈ শঙ্কৰদেৱ অধ্যাপক হৈপাটিয়ালালৈ যাব লগা হোৱাত ১৯৭৮ চনৰ ফেব্ৰুৱাৰী মাহত সত্ৰৰ উপসভাপতি বিশিষ্ট গীতিকাৰ, সুৰকাৰ ৺ৰুদ্ৰ বৰুৱাই অস্থায়ীভাৱে বসভাপতিৰ কাৰ্যভাৰ গ্ৰহণ কৰে। সেই বছৰতে সত্ৰই গবেষণা আচ-নিৰ অন্তৰ্গত বৰগীত গবেষণাৰ বাবে অনুদান বিচাৰি দিল্লীৰ সংগীত নাটক একাডেমীক জনোৱা আবেদন অনুসৰি প্ৰায় ৪০ হেজাৰ টকাৰ আঁচনিখন সংগীত নাটক একাডেমীয়ে মঞ্জুৰ কৰে আৰু বছৰি পাচ হেজাৰ টকাকৈ দুবছৰত মুঠ দহ হেজাৰ টকা আগবঢ়ায়। বৰগীত গবে-ষণাৰ বাবে শ্ৰীৰসেশ্বৰ শইকীয়াক আহ্বায়ক হিচাবে লৈ আৰু ড' বীৰেন্দ্ৰ নাথ দত্ত, ৺ৰুদ্ৰ বৰুৱা, ড' নিৰ্মলপ্ৰভা বৰদলৈ আৰু শ্ৰীখগেন দাসক লৈ এখন কমিটি গঠন কৰা হয়। এই কমিটিৰ সিদ্ধান্ত মৰ্মেই উজনী, নামনি আৰু মধ্য অসমৰ প্ৰায় কুৰিখনৰো অধিক সত্ৰৰ বিভিন্ন ৰাগৰ প্ৰায় এশৰো ওপৰ বৰগীত বানীবদ্ধ কৰা হয়। অথৰ অভাৱত এই আচনিখন আধৰুৱা হৈ পৰি ৰ'ল।

সত্ৰৰ উপসভাপতি ৰুদ্ৰ বৰুৱাৰ আকস্মিক মৃত্যু ঘটাত ১৯৮০ চনৰ মাৰ্চ মাহত অসম সাহিত্য সভাৰ প্ৰাক্তন সভাপতি শ্ৰীযুত যোগেশ দাসক সংগীত সত্ৰৰ কাৰ্যকৰী সভাপতি ৰূপে নিৰ্বাচন কৰা হয়।

১৯৮১ চনৰ চনৰ ফেব্ৰুৱাৰী মাহত সংগীত সত্ৰৰ আৰম্ভনীতে সদস্য, পিছলৈ উপদেষ্টা ৰূপে থাকি বিভিন্ন গবেষণামূলক কামত, আৰু পৰীক্ষা অনুষ্ঠিত কাৰ্যত সহায় কৰি অহা বাদ্য বিশাৰদ কেশৱ চাংকাকতিৰ অকাল বিয়োগে সংগীত সত্ৰৰ প্ৰচুৰ ক্ষতি সাধন কৰিলে।

সংগীত সত্ৰৰ পাঠ্যক্ৰম আৰু পৰীক্ষাৰ প্ৰতি আকৃষ্ট হৈ একে উদ্দেশ্যৰে স্থাপন হোৱা অসমৰ কেবাখনো সত্ৰীয়া নৃত্য গীত বাদ্যৰ অনুষ্ঠান। বিদ্যালয়ে সংগীত সত্ৰৰ স্বীকৃতি বিচাৰি আবেদন জনোৱাৰ প্ৰতি সন্মান জনাই ১৯৮৪ চনত সংগীত সত্ৰই প্ৰায় ৭ খন বিদ্যালয়/অনুষ্ঠানক স্বীকৃতি প্ৰদান কৰে। তেতিয়াৰ পৰা এতিয়ালৈকে প্ৰায় ১৪ খন বিদ্যালয়/অনুষ্ঠানে সংগীত সত্ৰই অনুষ্ঠিত কৰা পৰীক্ষা অৱতীৰ্ণ হৈ আহিছে।

১৯৮৬ চনৰ জুলাই মাহত সংগীত সত্ৰৰ বাৰ্ষিক অধিবেশনত নতুন কাৰ্যনিৰ্বাহক সমি-তিৰ কাৰ্যকৰী সভাপতিৰূপে ডঃ বীৰেন্দ্ৰ নাথ দত্তক নিৰ্বাচন কৰা হয়। তেতিয়াৰ পৰা এতিয়া-লৈকে ডঃ দত্তই এই গুৰু কাৰ্যভাৰ বহন কৰি আহিছে।

বিগত বছৰ কেইটিত নিজা ঘৰ মাটি নোহোৱাৰ বাবে সংগীত সত্ৰৰ শ্ৰেণী সমূহ অশেষ কষ্ট আৰু সীমিত সুবিধাৰ মাজেৰে বিভিন্ন অনুষ্ঠান, বিদ্যালয়ৰ ভৱনত আদিত ভাড়া দি চলাই ৰাখা হৈছিল। ১৯৮২ চনত তেতিয়াৰ কাম-ৰূপ জিলাৰ উপায়ুক্ত শ্ৰীযুত উপেন্দ্ৰ নাথ ভূঞাৰ

অশেষ কৰুণাত আৰু সত্ৰৰ অধ্যক্ষ শ্ৰীৰসেশ্বৰ শইকীয়াৰ নেৰানেপেৰা প্ৰচেষ্টাত চান্‌মাৰীত অৱস্থিত পুৰণি চৰকাৰী ভবন এটি প্ৰথমে ভাড়ালৈ আৰু পিছত সংগীত সত্ৰৰ নামত স্থায়ী বন্দবস্তীৰ যোগে পোৱা যায়।

সংগীত সত্ৰই ২৫ বছৰ অতিক্ৰম কৰিলে। এই ২৫ বছৰত সঙ্গীতসত্ৰই সকলো দিশতে যিমান দুৰ আগবাঢ়ি যাব লাগিছিল, বিভিন্ন কাৰণত সেইটো হৈ নুঠিলেও এটা কথা থিক যে সত্ৰীয়া নৃত্য, গীত, বাদ্যৰ শিক্ষা, চৰ্চা আৰু প্ৰসাৰৰ ক্ষেত্ৰত সঙ্গীত সত্ৰই এক জাগৰণ আনিবলৈ সক্ষম হৈছে। আজি ২৫ বছৰ পূৰ্তি উপলক্ষে হোৱা সংগীত সত্ৰৰ ৰূপালী জয়ন্তীৰ উৎসৱ উদযাপনৰ মুহূৰ্ত্তত আমি ইয়াকে দোহৰিব খোজো যে সংগীত সত্ৰ আগত দিনবোৰত অধিক কাৰ্যক্ষম হৈ উঠিব আৰু সত্ৰীয়া সংগীতক বিশ্বদৰবাৰত স্থাপন কৰিবলৈ সমৰ্থ হব।

□□

শইকীয়া চৰকাৰৰ দুবছৰ

দ্বিতীয় বছৰত পঞ্চায়ত আৰু গাওঁ উন্নয়ন বিভাগৰ অগ্ৰগতি

- সমন্বিত গ্ৰামীণ বিকাশ আঁচনি যোগে দৰিদ্ৰতা সীমাৰেখাৰ তলত থকা ৩৮৪৮৩ টা পৰিয়ালৰে আত্ম নিয়োগৰ বাবে আৰ্থিক সাহায্য প্ৰদান।
- ট্ৰাইচেম আঁচনিৰ অধীনত ৮০২৩ গৰাকী যুৱক-যুৱতীক প্ৰযুক্তি আৰু বৃত্তিগত প্ৰশিক্ষণ। ইতিমধ্যে ২২৫২ জন কৃষি, উদ্যোগ ইত্যাদি ক্ষেত্ৰত আত্ম-নিয়োজিত হ'ব পাৰিছে।

- গ্ৰামাঞ্চলৰ মহিলা আৰু শিশু বিকাশ আঁচনিৰ অধীনত ৪৭৪০ মহিলা গোট গঠনৰ যোগেদি ৭০০ টা পৰিয়ালে উপাৰ্জন বৃদ্ধিৰ কাম-কাজত অংশ ল'ব পাৰিছে।
- জৱহৰ ৰোজগাৰ যোজনাৰ অধীনত ১০৯৭২ লাখ শ্ৰমদিন উলিওৱা হৈছে। ইয়াৰ দ্বাৰা ৯৩০০০ টা পৰিয়াল উপকৃত হৈছে।
- ইন্দিৰা আবাস যোজনাৰ অধীনত ১০৩৭ টা অনুসূচীত সম্প্ৰদায় আৰু অনুসূচীত জনজাতিৰ পৰিয়ালৰে নিম্ন ব্যয়ৰ ঘৰ প্ৰদান।
- ৮১০ টা জৈবিক গেছ প্ৰকল্প স্থাপন।
- উন্নত মানৰ চৌকাৰ ৰাষ্ট্ৰীয় আঁচনিৰ অধীনত ৩৩২৫৬ টা উন্নত মানৰ চৌকা বিতৰণ।
- গাওঁ পঞ্চায়ত সমূহে অস্থায়ী অফিচ হিচাপে ব্যৱহাৰৰ বাবে চৰকাৰে ১০০০ টা সমূগীয়া হলঘৰ নিৰ্মাণ কৰিবলৈ লৈছে।
- প্ৰতিখন গাওঁপঞ্চায়তক উন্নয়ন মূলক কামৰ বাবে ১ লাখকৈ টকা দিয়া হৈছে।

— জনসংযোগ —

শইকীয়া চৰকাৰৰ দুবছৰ

যোৱা এবছৰত বিজ্ঞান, প্ৰযুক্তি আৰু পৰিবেশ বিভাগৰ কামৰ খতিয়ান

(কামোপযোগী পৰিবেশৰ বাবে বিজ্ঞানসন্মত চেষ্টা)

- বিজ্ঞান সন্মত গবেষণা—এই শিতানত ১৩ খন আঁচনিৰ কাম চলি আছে। ইয়াত আছে—(১) ৰাজ্যখনৰ ভিতৰত তিনিখন বিশ্ববিদ্যালয়, ইঞ্জীনিয়াৰীং কলেজ আৰু মেডিকেল কলেজ সমূহক সামৰি বিভিন্ন প্ৰকাৰৰ গবেষণা আৰু উন্নয়নমূলক কাম কাজ।
- পৰিবেশ আৰু পাৰিপাৰ্শ্বিক অৱস্থা— এই শিতানত চলি আছে ১৪ খন আঁচনিৰ কাম। ইয়াৰ ভিতৰত ঘাইকৈ হ'ল (১) দূৰ সংবেদন প্ৰয়োগ কক্ষ, ২। মুগা গবেষণা (৩) বশিষ্ঠ পাহাৰৰ ওপৰত একুৱেৰিয়াম নিৰ্মান, আদি ৪। প্ৰাকৃতিক ইতিহাসৰ সংগ্ৰহালয়।
- শক্তিৰ উৎস— এই শিতানত জৈৱিক গেছ, উন্নত চৌকা, সৌৰ শক্তিৰ ব্যৱহাৰ বতাহ শক্তিৰ ব্যৱহাৰ আদিৰ কাম-কাজ চলি আছে।
- ৩৫, কৌটি টকা খৰচ কৰি গুৱাহাটীত নিৰ্মাণ কৰা অত্যাধুনিক তাৰকা গৃহৰ কাম প্ৰায় শেষ হৈছে আৰু অহা অক্টোবৰ মাহতে কাৰ্যক্ষম হৈ উঠিব।
- প্ৰদূষণ নিয়ন্ত্ৰণ— প্ৰদূষণ নিয়ন্ত্ৰণ বোৰ্ডে প্ৰদূষণৰ ক্ষেত্ৰ ভিত্তিক অনুসন্ধান চলাবলৈ সা-সৰঞ্জাম সহ এখন চলমান গাড়ী ৰাজ্যখনত ব্যৱহাৰ কৰিছে। দুটা প্ৰদূষনকাৰী উদ্যোগৰ বিৰুদ্ধে ব্যৱস্থা লবৰ বাবে চুপাৰিচ কৰিছে। প্ৰদুষণ ঘটোৱা কেইটামান তৈল খনন কেন্দ্ৰৰ কাৰ্যৰ বিৰুদ্ধে ব্যৱস্থা লৈছে। ভোগদৈ নৈৰ প্ৰদূষণৰ ওপৰত অধ্যয়ণ শেষ হৈছে। অনুৰূপ অধ্যয়ণ বৰাক আৰু কলঙৰ ক্ষেত্ৰত চলি আছে।

জনসংযোগ

সঙ্গীত সত্ৰ গুৱাহাটীৰ ৰূপালী জয়ন্তী উৎসৱৰ অভ্যৰ্থনা সমিতিৰ স্মৃতি গ্ৰন্থ উপ-সমিতিৰ হৈ শ্ৰীকিশোৰী মোহন পাঠকৰ দ্বাৰা সম্পাদিত, ইষ্টাৰ্ণ প্ৰিণ্টাৰ্ছ, গুৱাহাটী—২৪ ত মুদ্ৰিত আৰু অভ্যৰ্থনা সমিতিৰ দ্বাৰা প্ৰকাশিত।