বিমূর্ত সংগীতের সামাজিক ব্যাখ্যা প্রসঙ্গে

প্রদীপ বসু

চিন্তার ক্ষেত্রে বিমূর্তকরণের সাধারণ অর্থ হল কোনো এক শ্রেণীর বস্তু বা ব্যক্তির অবান্তর, অপ্রাসঙ্গিক বৈশিষ্ট্যগুলিকে বর্জন করে, তার পরিচয় উপস্থাপন করা।
তাই যে কোনো শ্রেণীকরণ পদ্ধতিকেই একধরনের বিমূর্তকরণ বলা যায়।
বিমূর্ত কলাশিল্পের ক্ষেত্রে অবশ্য যে অর্থ আমাদের সবচেয়ে আগে মনে হয় তা হল কলার অপ্রতিরূপী চরিত্র। বহুক্ষেত্রে কলাশিল্পে, বিমূর্তকরণের ফলে আমরা বস্তুর এক সরলীকৃত আকৃতি দেখতে পাই, যার সহজ অর্থ হল বস্তুর আবশ্যিক উপাদানগুলিকে নিয়েই আকৃতিটির রচনা হয়েছে।
পাশ্চাত্য সংগীতে বিমূর্ত সংগীতের ধারণাটিও অনেকটা এইরকমের। বিমূর্ত সংগীত, যা পাশ্চাত্য সংগীতে 'অ্যাবসোলুট মিউজিক' নামেও পরিচিত, বলতে বোঝায় সেই সংগীত যা সংগীতের অতিরিক্ত অন্য কোনো ব্যঞ্জনা থেকে মুক্ত, যে সংগীত, কেবলমাত্র তার সাংগীতিক উপাদানগুলির মধ্যে বিদ্যমান।
পাশ্চাত্য সংগীতে বিমূর্ত সংগীতের সংজ্ঞা এসেছে 'প্রোগ্রাম সংগীত'-এর সঙ্গে

তুলনামূলক বৈসাদৃশ্যের উদাহরণ হিসেবে। প্রোগ্রাম সংগীত পাশ্চাত্য সংগীতের একটি গুরুত্বপূর্ণ বিভাগ, যেখানে সংগীতের মাধ্যমে গল্প বলা হয়, বা কোনো সাহিত্যিক ধারণাকে পরিস্ফুটিত করা হয় বা ছবিও আঁকা হয়। বীটোভেনের "প্যাস্টোরাল সিম্ফনী" এর এক প্রকৃষ্ট দৃষ্টান্ত যাতে চিত্র ও সংগীতের এক আশ্চর্য সমন্বয় ঘটেছে। যদিও প্রোগ্রাম মিউজিক শব্দটির উৎপত্তি ফ্রান্জ লিসট্‌স [FRANZ LISTZ (1811-1886)] থেকে, এই সংগীতের অস্তিত্ব প্রায় সংগীতের উৎপত্তি থেকেই। এই সংগীতে রচনার ভাব ও উপাদান হিসেবে আছে : সাহিত্য (লিসট্‌স— **ফাউস্ট সিম্ফনী**), ইতিহাস (চাইকোভস্কি— **১৮১২ ওভারচার**) [PYOTT TCHAIKOVSKY (1840-1893)], ভূগোল স্মেত্‌না [BEDRICH SMETANA (1824-1884)] — **দ্য মোলডাউ** [MOLDAU] ; সিবেলাস [JEAN SIBELIUS (1865-1957)]— (**ফিনল্যান্ডিয়া** [Finlandia]), বা দৃষ্টিলব্ধ অনুভূতি (ডেবুসী [A. C. DEBUSSY (1862- 1918)] (**রিফ্‌লেক্‌শন্‌স ইন দ্য ওয়াটার**) । যদিও এই ধরনের বর্ণনাত্মক সংগীত রচনার দৃষ্টান্ত মধ্যযুগ (১৪শ শতাব্দী) থেকেই পাওয়া যায়, কিন্তু ১৯শ শতাব্দী থেকে এই সংগীত বিমূর্ত সংগীতের গুরুতর প্রতিদ্বন্দ্বী হয়ে ওঠে— বিশেষত এর অর্কেস্ট্রাল রূপ, যা 'সিম্ফনিক পোয়েম' বা 'টোন পোয়েম' নামে পরিচিত।

বিমূর্ত সংগীতের প্রতিদ্বন্দ্বী এই সিম্ফনিক কবিতার উৎপত্তি প্রোগ্রাম সিম্ফনী থেকে, বিশেষত যখন রোমান্টিক সংগীত রচয়িতারা ক্লাসিক্যাল সিম্ফনীর প্রথাগত গণ্ডীর নিয়ন্ত্রণ থেকে মুক্তির চেষ্টা করছিলেন। এর সূত্রপাত করেন লিসট্‌স (LISTZ) তাঁর বায়রনের কবিতার অনুসরণে রচিত **ট্যাসো** (১৮৪৯), হুগোর কবিতার অনুসরণে **ম্যাজেপ্পা** [Mazeppa] (১৮৫১), কলবাখের [KOLBACH] চিত্রের অনুসরণে, **দ্য স্লটার অফ্ দ্য হুন** (১৮৫৭), প্রভৃতি রচনায়। এই নতুন সৃষ্টিগুলি অতিদ্রুত অন্য সংগীত রচয়িতাদেরও সাহিত্য, কলা এবং অন্যান্য বিষয় থেকে সংগীত রচনার প্রেরণা দিতে থাকে। এ বিষয়গুলির মধ্যে সংগীত রচয়িতাদের বিশেষ প্রিয় বিষয় ছিল জাতীয় জীবনের বর্ণনা এবং দেশীয় প্রাকৃতিক দৃশ্যাবলী। ঘটনা পরম্পরায় সিম্ফনিক কবিতার উৎপত্তিও এমন এক সময় হয় যখন জাতীয়তাবাদী সংগীত ধীরে ধীরে প্রসিদ্ধিলাভ করছিল। সিম্ফনিক কবিতার দ্বিতীয় পর্যায় আরম্ভ হয় ১৯০০ সালের কিছু আগে যখন রিচার্ড স্ট্রাস্ (১৮৬৪-১৯৪৯) [RICHARD STRAUSS] নিজের বাস্তববাদী রচনা, যেমন, **ডেথ অ্যান্ড ট্রান্সফিগারেশন, এ হিরো'স লাইফ,** প্রভৃতিকে সিম্ফনিক পোয়েম আখ্যা দেন।

এই শতাব্দীর প্রথম থেকেই অবশ্য সংগীত রচয়িতারা প্রোগ্রাম সংগীত রচনা থেকে সরে আসতে থাকেন। বিশেষত সিম্ফনিক কবিতা থেকে। এই প্রক্রিয়া শুরু হয় নিও-ক্ল্যাসিকাল নন্দনতত্ত্বের প্রভাবে। নিও-ক্ল্যাসিকাল নন্দনতত্ত্ব মূলত রোমান্টিক সংগীত-রচয়িতাদের আত্মবাদিতা এবং মাত্রাতিরিক্ত আবেগময়তার প্রতিক্রিয়া হিসেবে গড়ে ওঠে।

এই নন্দনতত্ত্ব নিজের আদর্শ হিসেবে গ্রহণ করে পূর্ববর্তী গুরুদের, বিশেষত ১৮শ শতাব্দীর রচয়িতা বাখ্ [BACH], মোৎসার্ট [MOZART], হান্ডেল [HANDEL] প্রমুখদের। এই প্রভাবের ফলে আমরা দেখতে পাই পূর্ববর্তী সংগীতের রূপ থেকে প্রেরণা নিয়ে, কাউন্টারপয়েন্ট-সমন্বিত সংগীতরচনার বিন্যাস, টোকাটা [TOCCATA], ফিউগ [FEUGE], কনচের্টো গ্রসো [CONCHERTO GROSSO] প্রভৃতি সংগীত-রূপের পুনঃপ্রবর্তন, অর্কেস্ট্রাল বর্ণের এবং উচ্চনাদী ধ্বনির ব্যবহার হ্রাস, প্রোগ্রাম সংগীতকে বাতিল করা এবং সাধারণভাবে সংগীত রচনায় এক নিস্পৃহ ভঙ্গি যা মূলত অ্যারোমান্টিক ও আবেগহীন। স্বভাবতই 'বাখ্-এ ফিরে যাওয়া' মানে সংগীতের ভাষাকে সেই যুগে ফিরিয়ে নিয়ে যাওয়া নয়, বরঞ্চ সংগীত এই সময় অনেক তীব্রভাবে ডিসোন্যান্স বা, বিসদৃশ-স্বনতার উপর জোর দেয়। গতিছন্দের দিক থেকেও এই সৃষ্টি অনেক জটিল হয়ে ওঠে কারণ এখানে এক একটি আলাদা সুরকে হারমনিক সমন্বয়ের পরোয়া না করেই পূর্ণ বিকাশের সুযোগ দেওয়া হল।

বুসোনির [F. B. BUSONI : (1866-1924)] বিচ্ছিন্ন রচনা **সোনাটা ইন ডিয়েম নেটিভিটাটিস ক্রিস্টি** (১৯১৭) এবং প্রোকোফিয়েভ-এর [S. PROKOFIEV : 1891-1953] **ক্ল্যাসিকাল সিম্ফনীর** পর নিও-ক্ল্যাসিকাল ধারা আরো বিস্তৃতি লাভ করে এবং ১৯২০ সাল নাগাদ পাশ্চাত্য সংগীতে এক গুরুত্বপূর্ণ ধারা হয়ে ওঠে। স্ট্রাভিন্স্কির (I. STRAVINSKY 1882-1971) **সোনাটা ফর পিয়ানোফোর্টে** এবং **অক্টেট ফর উইন্ড ইন্স্ট্রুমেন্ট্স** (১৯২৩) এই ধারার এবং উজ্জ্বল দৃষ্টান্ত। অন্য সংগীত রচয়িতা যাঁরা নিজস্ব রীতিতে নিও-ক্ল্যাসিকাল রীতির বিকাশ করেন, তাঁদের মধ্যে আছেন বারটোক [B. BARTOK : (1881-1945)], হাইন্ডেমিথ [P. HINDEMITH (1895-1963)], পিস্টোন [W.PISTON : (1894-1976)] প্রমুখ।

বিমূর্ত সংগীতের আলোচনায় ফিরে আসি। প্রোগ্রাম সংগীতের আলোচনার পরিপ্রেক্ষিতে আমরা দেখতে পাই, এখানেও সেই প্রতিরূপী ও অপ্রতিরূপী সংগীতের পার্থক্য। বিমূর্ত, অপ্রতিরূপী সংগীতকে অধিকতর শ্রেষ্ঠ, বিশুদ্ধ এবং প্রামাণিক হিসেবে গণ্য করা হত।

শুধু সংগীত নয়, অন্য যে কোনো বিষয়েও আমরা এই স্তরবিভাগ দেখতে পাই, যেমন বিমূর্ত দর্শন বা গণিত এক সময় রাষ্ট্রনীতি বা অর্থনীতির চেয়ে উচ্চতর বিষয় হিসেবে গণ্য হত। সংগীতের ক্ষেত্রে, প্রোগ্রাম সংগীতের রচনারীতির কিছু অন্তর্নিহিত ও মূলগত দুর্বলতা আছে এরকমও মানা হত। যুক্তি ছিল যে সংগীত মূলত এমন এক শিল্প যে নির্ভর করবে আপন অধিকার বা যোগ্যতাবলের উপর, তাই বাহ্যিক বিষয়-বস্তুর প্রতি অতিরিক্ত অনুষঙ্গ বা নির্ভরতা তার শিল্পগুণ বৃদ্ধি করার বদলে হ্রাস করতে বাধ্য। প্রতিরূপী সংগীত, এই যুক্তি অনুযায়ী, সংগীতের মূল প্রকৃতি ও অভীষ্ট সম্বন্ধে এক ভুল বোঝাবুঝির সুযোগ করে দেয়। ফলে এমন এক প্রবণতা দেখা

যায় যেন সব সংগীতের অন্তরালে একটি 'গল্প' আছে, সব সংগীতকে এক 'গল্পের' মাধ্যমে ব্যাখ্যা করার প্রবণতা দেখা যায়, এবং বহু ক্ষেত্রে এই ভুল ধারণার বশীভূত হয়ে সব সংগীতের ক্ষেত্রে এই ধরনের গল্প বা ব্যাখ্যা উদ্ভাবন করতে হয়।

তাহলে প্রশ্ন ওঠে— বিমূর্ত সংগীতের কোনো অর্থ সম্ভব কি না? এই সমস্যা আরও জটিল হয়ে ওঠে যখন আমরা দেখি সংগীত এক একান্ত জীবন যাপন করে। অন্যদিকে সাংগীতিক চিন্তার চরিত্রই বা কী? ভাষা চিন্তার সঙ্গে তুলনা করলে দেখতে পাই, যে এই চিন্তা ভাষার অসম্পূর্ণতা এবং সীমাবদ্ধতা সম্বন্ধে সচেতন ('যদি কিছু বলা না সম্ভব হয়, তাহলে নিঃশব্দ থাকাই উচিত'—ভিটগেনস্টাইন), অন্যদিকে সাংগীতিক চিন্তা সম্পূর্ণভাবে নির্মাণ হয় তার নিজস্ব উপাদানের ভিত্তিতে, সংগীতের বাইরে অবস্থিত কোনো বিমূর্তকরণের উপর নয়। এই চিন্তা নির্মাণ হয় স্বরের ধ্বনিগত বা গুণগত বৈশিষ্ট্যের উপর নির্ভর করে, এবং সূত্রবদ্ধ হয় স্বর, ধ্বনি, গতিচ্ছন্দের ক্ষুদ্রাতিক্ষুদ্র পার্থক্যের ভিত্তিতে। কিন্তু যা সূত্রবদ্ধ হয় সেটা কী?

টমাস মান-এর (THOMAS MANN : 1875-1955) উপন্যাস **ডক্টর ফাউস্টাস**-এর সংগীত রচয়িতা নায়ক তাঁর জীবনের প্রথমে এই দৃঢ় বিশ্বাস ব্যক্ত করেছিলেন যে 'সংগীত হল এমন এক প্রণালী যার অর্থ সব সময় অনিশ্চিত।' এই উক্তির কথাই মনে হয় যখন সংগীতের অর্থনির্মাণ সংক্রান্ত পরস্পরবিরোধী, অস্পষ্ট প্রত্যয় ও ধারণার সম্মুখীন হই। বিমূর্ত সংগীতের এক ধরনের ব্যাখ্যা করেন সংগীতবিদ্‌রা সংগীতের বিষয়ের ভিতর থেকে। যে ব্যাখ্যা নির্মিত হয় সংগীত রচনার নিয়মকানুন, রীতিনীতি এবং কলা-কৌশল সংক্রান্ত বিচার-বিশ্লেষণের উপর ভিত্তি করে। সংগীতবিদ্যার এই ব্যাখ্যা সংগীতের এক স্বাধীন অস্তিত্ব স্বীকার করে নেয়। প্রশ্ন হল সংগীতের বাইরে থেকে এই বিমূর্ত সংগীতের কী ধরনের ব্যাখ্যা বা অর্থ তৈরি করা সম্ভব? বস্তুত, এই ক্ষেত্রেই বিশেষ করে আমরা পরস্পরবিরোধী প্রত্যয় ও ধারণার সম্মুখীন হই, যার উল্লেখ টমাস মান করেছেন।

এই ধরনের বিশ্লেষণ যে প্রয়োজনীয় ও জরুরি তার একটা বড় কারণ হল যে সংগীত যখন সবচেয়ে অন্তর্মুখী, সবচেয়ে একান্ত, তখনও সেই সংগীতের অবস্থান সমাজ ও সংস্কৃতির মধ্যেই। সাম্প্রতিক এক গ্রন্থে (**মিউজিক্যাল এলাবোরেশন্‌স**) **এডোয়ার্ড সৈয়দ** এই যুক্তিকে বিশদ করে লিখেছেন—'আমি বলতে চাই সংগীতের অধ্যয়ন আরো বেশি চিত্তাকর্ষক হতে পারে যদি আমরা সংগীতকে সামাজিক এবং সাংস্কৃতিক পটভূমিতে অবস্থিত করতে পারি। এই কথা অন্যভাবে বলতে গেলে বলতে হয় সংগীত পাশ্চাত্য সমাজে যে ভূমিকা পালন করে তার বিস্ময়কর বিভিন্নতা রয়েছে এবং সংগীতকে যে অ্যান্টিসেপ্‌টিক, নিভৃত, কেতাবি, পেশাদারী নিঃসঙ্গতা প্রদান করা হয়, সংগীতের ভূমিকা তার চেয়ে অনেক বেশি। চিন্তা করুন সংগীতের সঙ্গে সামাজিক সামাজিক মর্যাদার সম্বন্ধ; অথবা সংগীতের সঙ্গে ধর্মীয় শ্রদ্ধার সম্পর্ক— তাহলেই ধারণাটি পরিষ্কার হয়ে যাবে। সমস্যা হল সাংগীতিক ক্রিয়াকলাপের এই বৃহত্তর

পটভূমি ব্যক্ত করার উপায় কী হবে, সে সমস্যা সম্প্রতিকালেই মানুষের মনোযোগ আকর্ষণ করেছে।'

এই বিষয়ে প্রথম যে আলোচনা আমরা দেখতে পাই তা হল ম্যাক্স হেবার-এর (MAX WEBER : 1864-1920) **'লোশাল অ্যান্ড র‍্যাশনাল ফাউন্ডেশন অফ মিউজিক'** গ্রন্থে যেখানে তিনি সামাজিক উপাদানগুলি কীভাবে সংগীতের সৃষ্টিশীল ও কারিগরি-প্রক্রিয়ার উপর প্রভাব বিস্তার করে, যে প্রভাবের উৎস সংগীতের জীবনের বাইরে— এই বিষয়ে বিস্তারিত আলোচনা করেছেন। হেবার-এর বিশ্লেষণ আরম্ভ হয় সংগীতের গতিশীল গুণাবলীকে বিচার করার প্রক্রিয়ার মধ্যে, যাকে হেবার দেখেছিলেন পশ্চিমস্থ মানুষের সবচেয়ে মৌলিক বৈশিষ্ট্যের প্রতিফলন হিসেবে— যে দৃষ্টিভঙ্গি অ্যাডোর্নো (THEODOR ADORNO : 1903-1969) আরো সম্প্রসারিত করেন, বিশেষত তাঁর বীটোভেন (LUDWIG VON BEETHOVEN : 1770-1827) সম্পর্কিত আলোচনায়। হেবার লিখেছিলেন : 'পশ্চিমের সংগীতে পশ্চিমের মানুষের নাটক ও অভিজ্ঞতা পুনঃ অভিনীত হয়। বস্তুত তার সংগীত— তার অভিব্যক্তি ও যুক্তির চাহিদাকে সংবোধন করেই রচিত।' হেবার এবং পরে অ্যাডোর্নো, দুজনেই মনে করতেন সংগীতের মধ্যেই সমাজের ওঠানামা, মানুষের স্বপ্ন, জীবন, আশা-নিরাশার এক কাঠামো নিহিত আছে। অ্যাডোর্নো অবশ্য মনে করতেন পাশ্চাত্য সংগীতের এই রূপ বীটোভেন-পরবর্তী যুগে অবলুপ্ত হয়। আমাদের দেশে পাশ্চাত্য সংগীত শুনে ঠিক একই কথা রবীন্দ্রনাথের মনে হয়েছিল। জীবনস্মৃতিতে তিনি লিখেছেন : 'য়ুরোপের সংগীত যেন মানুষের বাস্তব জীবনের সঙ্গে বিচিত্রভাবে জড়িত। ...আমি যখনই য়ুরোপীয় সংগীতের রসভোগ করিয়াছি তখনই বারংবার মনের মধ্যে বলিয়াছি...ইহা মানবজীবনের বিচিত্রতাকে গানের সুরে অনুবাদ করিয়া প্রকাশ করিতেছে। আমাদের সংগীতে কোথাও কোথাও সে চেষ্টা যে নাই তাহা নহে, কিন্তু সে চেষ্টা প্রবল ও সফল হইতে পারে নাই।'

বিমূর্ত সংগীতের এই ব্যাখ্যা নির্মিত হয়েছে যুগ-অনুযায়ী সংগীতের পরিবর্তন ও পরিবর্ধনকে বিচার-বিশ্লেষণ করে। অর্থাৎ সংগীতের বিকাশের এক দীর্ঘ সময়কে আলোচনার গণ্ডীর মধ্যে নিয়ে আসা হয়েছে। এই ব্যাখ্যা কেউ করেছেন সংগীত রচয়িতাকে কেন্দ্র করে, কেউ আবার সংগীত রচনাগুলি ও তাদের শৈলীকে কেন্দ্র করে, কেউ কেউ আবার বিশ্লেষণের কেন্দ্রে রেখেছেন সমাজের বিবর্তনকে। আমরা এই আলোচনায় অ্যাডোর্নোর সংগীতচিন্তার উপর বিশেষভাবে দৃষ্টি আকর্ষণ করতে চাইছি, তার কারণ হল তাঁর সংগীতচিন্তা এখনও প্রভাবশালী। বিমূর্ত সংগীতের ব্যাখ্যার সমস্যা, সীমাবদ্ধতা এবং অস্পষ্টতার প্রকৃতিও তাঁর রচনা থেকে উঠে আসে। অ্যাডোর্নোর সংগীতের সমাজতাত্ত্বিক ব্যাখ্যার প্রতি আকর্ষণের অন্যতম একটা কারণ বোধহয় এই যে বিভিন্ন নান্দনিক মাধ্যমের মধ্যে পলিফনিক সংগীত হল তাঁর কাছে সবচেয়ে কম প্রতিনিধিত্ব-মূলক বা সবচেয়ে বেশি বিমূর্ত মাধ্যম এবং তাই সংগীতই তাঁর কাছে প্রতিরূপহীন 'অন্য'কে প্রকাশ করার শ্রেষ্ঠ উপায়। যে অন্য-কে ফ্রাঙ্কফুর্ট স্কুল কখনোই ইতিবাচক-

ভাবে সংজ্ঞায়িত করেনি। আডোর্নোর সংগীতের সমাজতত্ত্বের তিনটি মূল উপাদান সংগীতের অন্তঃসম্পর্কিত তিনটি ক্ষেত্র— সৃষ্ট সংগীত, সংগীতানুষ্ঠানের সময় পুনঃসৃষ্টি ও তার উপলব্ধি। যদিও প্রতিটি ক্ষেত্রেই সংগীত ও সমাজের মধ্যে সংঘাত থাকেই, এই সংঘাত সবচেয়ে পরিষ্কারভাবে দৃষ্ট হয় দ্বিতীয় ক্ষেত্রে, অর্থাৎ সংগীতানুষ্ঠানের সময় সংগীত যখন পুনঃসৃষ্ট হয়। যে কোনো পুনঃসৃষ্টির সময় সংগীতের এক নতুন চেহারা ও ব্যাখ্যা পাওয়া যায়। এর সঙ্গে তাই জড়িত রয়েছে সংগীতের সময়োপযোগী ব্যাখ্যা, প্রযোজনার কলাকৌশল, পরিচালক ও অর্কেস্ট্রার ক্ষমতা ও দুর্বলতা এবং শ্রোতাদের সামাজিক ও সাংস্কৃতিক চেতনা— এই সব কিছুই। এই ক্ষেত্রেই বিশেষত সংগীত সবচেয়ে পরিষ্কারভাবে সমাজের সঙ্গে মধ্যস্থতার কাজ করে এবং এই মধ্যস্থতার প্রকৃতি অন্য কোনো শিল্প-অভিব্যক্তির সঙ্গে তুলনীয় নয়। তাই অ্যাডোর্নো বলেছিলেন, সংগীতের সমাজতত্ত্বের আসল সমস্যা হল এই মধ্যস্থতার সমস্যা। তাই তিনি সংগীতের প্রকৃত বিষয় বা অর্থ বলতে কখনই খুব একটা স্বস্তি বোধ করেননি। যেমন বীটোভেন সম্বন্ধে আলোচনা করতে গিয়ে লিখেছেন—'যদিও এটা কখনই বলা সম্ভব নয় যে বীটোভেনের শেষ পর্যায়ের কোয়ার্টেট-এর বিষয়গত আধেয় কী ছিল, কিন্তু এটা সহজেই বোধগম্য এগুলি হিট্‌গান থেকে আলাদা।'

অ্যাডোর্নোর কাছে সংগীতের মধ্যস্থতার এই যে জটিলতা—সংগীত-রচয়িতা, যন্ত্র, বাদক ও কৌশল— এই সব কিছুই সংগীতের মধ্যে ডায়ালেক্টিকাল কল্পনার এক উর্বর জমি তৈরি করে রেখেছে। অ্যাডোর্নোর কাছে সংগীতের গোড়াপত্তন যদিও বা সাধারণ মানুষের দৈনন্দিন অনুষ্ঠান বা কাজের ছন্দের মধ্যে হয়েও থাকে, সংগীত তার এই কার্যকরী ভূমিকাকে বহুদিন অতিক্রম করে গেছে। অনেকদিন ধরেই সংগীত আর বাস্তব জীবনের শুধুমাত্র প্রতিফলন নয়। যুক্তি, স্বাধীনতার আলোকপর্বে মানুষের মতো সংগীতও ধর্মীয় অনুশাসন থেকে মুক্তি পায়, শিল্পের সেক্যুলারাইজেশনের সঙ্গে সঙ্গে সংগীতেরও সেক্যুলারাইজেশন শুরু হয়, আর এই জন্যই তিনি বীটোভেনের প্রতি এত আকর্ষণ অনুভব করেন। তাঁর মতে এই পর্বেই পাশ্চাত্য সংগীত সমাজ-সংস্কৃতি থেকে নিজেকে আলাদা করে নিয়ে স্বনির্ভর, স্বনিয়ন্ত্রিত এক জগত তৈরি করে। যে-জগত দৈনন্দিন জীবন থেকে, দূরত্ব বজায় রেখে, তার সমান্তরালভাবে চলতে থাকে। ফলে সংগীত শুধুমাত্র নিজের এক অভ্যন্তরীণ ইতিহাস তৈরি করতেই সক্ষম হয়নি, সমাজের বিভিন্ন স্তর ও গঠনের এক প্রতিচ্ছবি নিজের মধ্যে প্রতিফলিত করতে পেরেছে এবং প্রদর্শন করছে নিজস্ব ডায়ালেক্টিক, উৎপাদক, উপভোক্তা ও পরিকাঠামো। যদিও তিনি সংক্ষিপ্তাকারে সংগীতের প্রকৃতি বলতে কী বোঝেন কোনোদিনই আলোচনা করেননি, কিন্তু টমাস মান-এর নায়কের মতো, তিনি সংগীতের এই দ্ব্যর্থকতা সম্পর্কে সচেতন ছিলেন। মনে করতেন প্রত্যেক সংগীত রচনার সুর ও ধ্বনির মধ্যে কিছুটা ইউটোপিয়া রয়েছে, কিন্তু একই সঙ্গে সংগীত এক ভ্রমাত্মক বিশ্বাসও প্রকাশ করে যে এই ইউটোপিয়া যেন এসে গেছে। এমনকি, যাঁর সংগীত রচনার অ্যাডোর্নো এক বিরাট

সমর্থক ছিলেন সেই শ্যোয়েনবার্গ (ARNOLD SCHOENBERG : 1874-1951) সম্পর্কে সবচেয়ে ইতিবাচক রচনায় সংগীতের সেই অনিশ্চিত বৈশিষ্ট্যের কথা মনে করিয়ে দেন। তিনি লেখেন : 'সম্পূর্ণতা, ক্ষুদ্রীকরণ এবং বিপরীতের সংযোজনের অস্পষ্টতা আধুনিক সংগীতের বৈশিষ্ট্য। অথচ এটা বিচার করা শক্ত যে সংগীতের এই নৈতিবাচক গুণগুলি সমাজের নৈতিবাচক উপাদানগুলিকে প্রকাশ করে কিনা। যদি তা সম্ভব হয় তাহলে সংগীতের সমাজকে অতিক্রমণ করে যাবার সম্ভাবনা থাকে। অন্যদিকে এরকমও ভাবা যায় যে এই সংগীত অচেতনভাবে সমাজের জাদুর মধ্যে আবদ্ধ থেকে সমাজকেই অনুকরণ করে চলেছে। শেষ বিচারে এই দুটি সম্ভাবনার কোনোটিকেই আলাদাভাবে দেখা সম্ভব নয়।'

অতএব যে সম্ভাবনাগুলি দেখা যাচ্ছে তা হল সংগীতকে সমাজের নান্দনিক বৈতরূপ হিসেবে দেখা যেতে পারে। এর প্রতিফলন হিসেবেও বিবেচনা করা যেতে পারে অথবা সমাজের অনুকরণ বা যে বিশ্ব থেকে এর উৎপত্তি তার প্রতিধ্বনি, অথবা তার অস্বীকৃতি ও জীবন্ত অসংগতি— এই হিসেবেও দেখা যেতে পারে।

সংগীতের এই দ্ব্যর্থকতা কি অতিক্রম করা সম্ভব ?

এই দ্ব্যর্থকতা অতিক্রম করে তার সামাজিক মর্মার্থ নিষ্কাশিত করে আনা কি সম্ভব ?

এই ব্যাপারে কথা শিল্প ও কলা শিল্পের বিশ্লেষণের পদ্ধতিগুলি সংগীত অনুধাবনে কি প্রয়োগ করা যাবে ?

অ্যাডোর্নোর উত্তর হল সংগীতের সমাজতত্ত্বকে অন্য শিল্পের সমাজতত্ত্ব থেকে যেটা শিখতে হবে তা হল— [সংগীতের ধরা-ছোঁয়ার বিষয়কে অতিক্রম করে] এর প্রক্রিয়ার ব্যাখ্যার উপর আরো বেশি মনোযোগ দেওয়া।

এই প্রক্রিয়ার মধ্যে রয়েছে সংগীতের বিষয়ের ঐতিহাসিক বিকাশ এবং রচনাপদ্ধতির পরিবর্তন, যার গুরুত্ব এই বিশ্লেষণের জন্য সবচেয়ে বেশি প্রয়োজনীয়।

আধুনিক সংগীত ও বিংশ শতাব্দীর পাশ্চাত্য সমাজ অ্যাডোর্নোর তাত্ত্বিক রচনার এক প্রধান বিষয়। তিনি বিশ্বাস করতেন যে বীটোভেনের পর (যাঁর মৃত্যু ১৮২৭ সালে) সংগীত তার গতিপথ পরিবর্তন করে এবং সামাজিক এলাকা থেকে সম্পূর্ণভাবে নান্দনিক এলাকায় প্রবেশ করে। বীটোভেনের শেষ পর্যায়ের রচনা সংগীতের জন্য অর্জন করে এক নতুন স্বাধীনতা, বিশেষত সাধারণ ঐতিহাসিক বাস্তব থেকে সংগীত স্বশাসিত জগতে প্রবেশ করে। আর্নল্ড শ্যোয়েনবার্গ-এর অসাধারণ কৃতিত্ব এই যে বীটোভেনের মৃত্যুর একশো বছর পর তিনিই প্রথম উপলব্ধি করেন ঊনবিংশ শতাব্দীতে সংগীতের নির্দিষ্ট মতাদর্শ কী ছিল। সেটাকে সম্পূর্ণভাবে আত্মসাৎ করে, শ্যোয়েনবার্গ নিজের সময়ের সংগীত ও সমাজের আরও তীব্র ও ট্র্যাজিক বিভক্তিকরণের পটভূমিতে নিজের সংগীতের যৌক্তিকতাকে মেলে ধরেন।

অ্যাডোর্নো বলেন শ্যোয়েনবার্গ-এর নতুন সংগীত তার বিশুদ্ধতার মাধ্যমে তার সামাজিক চেতনা, উদ্বেগ প্রকাশ করে। যত বিশুদ্ধভাবে একটি রচনা নিজস্ব সাংগীতিক গুণাবলী

প্রকাশ করতে পারে ততই প্রবলভাবে সে সামাজিক অশুদ্ধতা ও অসুস্থতার প্রতি ইঙ্গিত করবে। সংগীতের এই বিশুদ্ধিকরণ, সামাজিক অশুদ্ধিকে ছলনাময় মানবিকতা দিয়ে চাপা দেয় না। এই সংগীত শ্রোতার দৈনন্দিন জীবনযাত্রা থেকে দূরত্ব তৈরি করে এবং কঠিন রীতিনীতি ও কৌশলের প্রয়োগে এই অর্থহীন ও অসুস্থ জগতের উপর এক তির্যক ও বিধ্বংসী আলোকপাত করে। অ্যাডোর্নো বলেছেন— এই সংগীতের সব সৌন্দর্য নিহিত রয়েছে নিজেকে সৌন্দর্যের মায়া থেকে দূরে রাখার প্রক্রিয়ায়।

এ হল ডুবন্ত জাহাজ থেকে শেষ হতাশ-বার্তা।

আধুনিক সংগীত সম্বন্ধে অ্যাডোর্নোর একটি বিশেষ যুক্তি ছিল। এর কঠোর স্বতন্ত্রতা ও অবরুদ্ধতা নতুন কিছু নয়। বরং এর চরিত্র সাক্ষ্য দেয় সংগীতের এক বিশেষ প্রবণতার যা পৃথক, নির্বাক এবং অতর্কলভ্য (নন-ডিসকার্সিভ) শিল্প-আঙ্গিক হিসেবে পরিচয় পেতে চায়। যাঁরা সংগীত সম্বন্ধে লিখেছেন বা চিন্তা করেছেন, তাঁরা সর্বদা সংগীতের অর্থ ও ব্যাখ্যার প্রশ্নের সম্মুখীন হয়েছেন। এবং সব সময়ে এই উপলব্ধিতেই ফিরে এসেছেন যে সংগীত এত কিছু সত্ত্বেও কোনো একভাবে নিজের স্বল্পভাষিতা, রহস্যময়তা ও একধরনের নৈঃশব্দ্য ধরে রাখতে সক্ষম হয়।

সংগীতের এই দ্ব্যর্থকতার প্রশ্ন কেউই এড়িয়ে যেতে পারেননি। অ্যাডোর্নো-ও নয়। সংগীত-ইতিহাসের অ্যাডোর্নো রচিত মডেলে বীটোভেনের পর সংগীত দার্শনিক বক্তব্যকে পাশ কাটিয়ে গেছে, পরে শ্যোয়েনবার্গ নির্মিত সংগীতরীতি, ও তার বিচ্ছিন্নতা, রোমান্টিকতাবাদ সংগীতের যে নিভৃতিকরণের প্রক্রিয়া শুরু করেছিল তাকেই পূর্ণতা দিয়েছে। অ্যাডোর্নোর এই বক্তব্যের সঙ্গে খুব একটা বিরোধ থাকতে পারে না, এবং সম্প্রতিকালে প্রকাশিত **কার্ল ডালহার্সের নাইনটিনথ সেঞ্চুরি মিউজিক** আরো বিশদ ও সূক্ষ্মভাবে এই মতেরই প্রতিষ্ঠা করেছে। কিন্তু এডোয়ার্ড সৈয়দ অ্যাডোর্নো-উক্ত সংগীত বিশ্লেষণের সূচনা করতে গিয়ে বলেছেন যে বর্তমান যুগে পারিক সংগীতানুষ্ঠান, যতই পেশাদারী, আচারনিষ্ঠ ও বিশেষজ্ঞদের দ্বারা পরিচালিত হোক না কেন ঐ জাতীয় সমাবেশ সামাজিক ও সাংস্কৃতিক জগত এবং সংগীতের নিজস্ব নির্জনতার মধ্যে এক ধরনের মধ্যস্থতা করে। এই সব আসরে একই বিন্দুতে একীভূত হয় বিশেষ ও সাধারণ, সংগীত— স্বনিয়ন্ত্রিত এক বিশেষ নান্দনিক কলা, এবং শ্রোতৃমণ্ডলী সাধারণ, সামাজিকভাবে প্রাপ্তিসাধ্য উপস্থাপনার এ এক সাংস্কৃতিক রূপ।

সৈয়দ-এর মতে শ্রোতারা সংগীতসভায় আকর্ষিত হন এই জন্যই যে তাঁরা জানেন তাঁরা কখনোই স্টেজে উপস্থাপিত অপেরা ও কনসার্ট-এর গায়ক ও বাদকবৃন্দের সমকক্ষ হতে পারবেন না এবং তাঁরা সে-আশাও করেন না। কিন্তু এই অপ্রাপ্তিসাধ্য বাস্তব, যা আমাদের চোখের সামনে অত্যন্ত নাটকীয়ভাবে মঞ্চে উপস্থাপিত হয় তার পিছনে রয়েছে এক অদৃষ্ট ক্ষমতা ও এক অসাধারণ দক্ষতা। সঙ্গে আছে গায়ক ও বাদকের শিক্ষা, অনুশীলন ও প্রতিভার উন্মীলন। এবং আছে সাংস্কৃতিক প্রতিনিধি, অনুষ্ঠান পরিচালক, প্রযোজক ও বিভিন্ন সামাজিক ও সাংস্কৃতিক প্রক্রিয়ার সংযোগ এবং

RABIN
18·3·93

Rahim
11-12-94

27-11-93

শ্রোতাদের কোনো বিশেষ অনুষ্ঠানের জন্য ইচ্ছা ও বাসনা। এর ফলে যা ঘটে তাকে সৈয়দ বলেছেন 'অ্যান এক্সট্রীম অকেশন' বা এক চরম উপলক্ষ্য, যা দৈনন্দিন জীবন থেকে অনেক দূরে ; যার পুনরাবৃত্তি সম্ভব নয় এবং যার মর্মে আছে এমন এক অভিজ্ঞতা যা এক চরম প্রাপ্তির অবস্থার মধ্যেই সম্ভব।

দৃষ্টান্ত হিসেবে সৈয়দ বেছে নিয়েছেন সংগীত পরিচালক আর্তুরো টোস্‌কানিনি-কে (ARTURO TOSCANINI : 1867-1957)। টোস্‌কানিনির সংগীত পরিচালনার বৈশিষ্ট্য ছিল অসম্ভব স্মরণশক্তি, স্বরলিপির উপর সম্পূর্ণ দখল, প্রতিটি যন্ত্র সম্বন্ধে প্রামাণিক জ্ঞান, খুঁটিনাটির উপর অসম্ভব মনোযোগ এবং অর্কেস্ট্রার উপর সম্পূর্ণ কর্তৃত্ব। অ্যাডোর্নো নিজে টোস্‌কানিনির পরিচালনা পছন্দ করতেন না। তাঁর মতে টোস্‌কানিনি সংগীতের উপর এতটা নিয়ন্ত্রণ ও অনুশাসন করতেন যে সংগীতের যেখানে পৌঁছবার কথা, সেখানে পৌঁছাতে পারত না। তিনি টোস্‌কানিনির স্টাইলকে 'সংগীতের উপর প্রশাসন ও প্রযুক্তিবিদ্যার জয়' বলে বর্ণনা করেছেন। সৈয়দ মনে করেন টোস্‌কানিনি 'চরম উপলক্ষ্য-'এর এক উজ্জ্বল দৃষ্টান্ত। তিনি মনে করেন এটা ঠিকই যে টোস্‌কানিনি আমেরিকায় সংগীতের বাজার তৈরি করতে সহযোগিতা করেছিলেন, যেখানে 'পৃথিবীর সর্বশ্রেষ্ঠ সংগীত পরিচালক পৃথিবীর সর্বশ্রেষ্ঠ সংগীত পরিচালনা করেছেন' ধরনের মোড়কের প্রয়োজন হয়। যে মোড়ক আরও মার্জিত ও পরিশীলিত সংগীত পরিচালকরা, যেমন ইউজেন জোছুম (EUGEN JOCHUM : 1902) অটো ক্লেম্পারার (OTTO KLEMPERER : 1885-1973), উইলহেল্‌ম ফুর্টওয়াঙ্গল্যার (WILHELM FURTWANGLER : 1816-1954) প্রভৃতিরা আমেরিকায় পাননি। কিন্তু সৈয়দের মতে টোস্‌কানিনির পরিচালনায়, যেমন বীটোভেন-এর **এরোয়িকা-র** ("Eroica" symphony, com. 1803), এক ধরনের কঠিন নিয়মানুবর্তিতার প্রয়োগ দেখা যায়। এই প্রয়োগ আরও একটা গোপন প্রক্রিয়া উন্মুক্ত করে, যাকে আখ্যানও বলা যায়, যা একদিক থেকে অনুপম, কিছুটা অদ্ভুত ও খামখেয়ালিপূর্ণ এবং দৈনন্দিন জীবনের বিপরীত। এ যেন দৈনন্দিন জীবনের কঠোরতার এক নান্দনিক বিকল্প। ফলে সৈয়দ মনে করেন টোস্‌কানিনি যেটা করছেন সেটা হল সাংগীতিক অনুষ্ঠানের বৈপরীত্যকে তুলে ধরা, যা দৈনন্দিন জীবনযাত্রার সঙ্গে সম্পূর্ণ ধারাবাহিকতাহীন। আশ্চর্য নয় যে অ্যাডোর্নো ফুর্টওয়াঙ্গল্যার-কে পছন্দ করতেন, কারণ তাঁর পরিচালিত ব্রুকনার (ANTON BRUCKNER : 1824-1896) বা শুবার্ট-এর (FRANZ SCHUBERT : 1797-1828) **নাইনথ্ সিম্ফনী** শুনলে মনে হয় এ যেন তাঁর ব্যক্তিগত ধ্যান ও অনুপ্রেরণার ফসল, যা আমরা হঠাৎ শুনে ফেলেছি। অন্যদিকে টোসকানিনির কঠোর, শুষ্ক সংগীত প্রযোজনা বস্তুত এক পারিক সংগীতানুষ্ঠান এবং শুধুমাত্র তাই। এখানে সংগীত সম্পূর্ণ উন্মোচিত, এর সঙ্গে কোনো ব্যক্তিগত বিষয়, ঘর, পরিবার, ঐতিহ্য বা জাতির যোগ নেই। সংগীত সৃজনে টোসকানিনি রচিত এই প্যারাডাইম বা মডেল এক সময় এক

প্রভাবী ধারা হয়ে ওঠে।

সংগীতানুষ্ঠানের এই 'চরম অভিজ্ঞতা'র ফলে শ্রোতারা এমন এক সূক্ষ্মতা, দক্ষতা ও প্রয়োগকৌশলের সম্মুখীন হন যে তাঁরা প্রায় নির্বাক হয়ে যান। সৈয়দ বলেছেন— সূক্ষ্মতা ও দক্ষতার এই প্রচণ্ড আক্রমণ যেন এক মর্ষকামী অভিজ্ঞতা [MASOCHISM (ম্যাসোখিজম)]। এই প্রসঙ্গে তিনি শপ্যাঁর [(FRYDARYK CHOPIN : 1810-1849)] পিয়ানো এত্যুদ-এর দৃষ্টান্ত দিয়েছেন। শপ্যাঁ এত্যুদগুলি লিখেছিলেন শিক্ষার্থীদের জন্য, কী-বোর্ড টেক্‌নিকের বিভিন্ন প্রয়োগকৌশল বোঝাবার জন্য (যেমন, অকটেভ্‌স্, থার্ড্‌স, লেফ্‌ট হ্যান্ড অ্যান্ড প্যাসেজ ওয়ার্ক, লেগাটো প্লেয়িং, ইত্যাদি)। এই এত্যুদগুলি বাজিয়েছেন সুদক্ষ ইতালীয় পিয়ানোবাদক মাউরিজিও পলিনি [MAURIZIO POLLINI (1942-)]। পলিনি অত্যন্ত প্রতিভাশালী পিয়ানোবাদক, মাত্র আঠারো বছর বয়সে শপ্যাঁ পুরস্কার পান। পলিনি-র এই বাজনায় কোনো অনিশ্চয়তা নেই, বিদ্যুতগতিতে তিনি এক স্বর থেকে অন্য স্বরে, অনায়াসে বিচরণ করছেন। একটিও ভুল স্বরে তাঁর আঙুল পড়ছে না। এই বাদন শুনলেই একজন অপেশাদারী পিয়ানো-বাদকের শপ্যাঁর বাজনার সঙ্গে মুহূর্তের মধ্যে দূরত্ব স্থাপন হয়ে যায়। শপ্যাঁর সংগীত সম্বন্ধে এক পারম্ভিক উদ্দেশ্য ছিল। যে কোনো শিক্ষার্থী বা সংগীতপ্রেমী এই সৃষ্টির মাধ্যমে সংগীতের জগতে প্রবেশ করবে এবং নির্জনতায় এর কলাকৌশল নিয়ে পরীক্ষা-নিরীক্ষা করবে। পলিনি-র বাদনবৈশিষ্ট্য এই উদ্দেশ্য সম্পূর্ণভাবে নাকচ করে দেয়। সংগীতের প্রযোজনা তাই আজ এক আলাদা ফর্ম। একশো বছর আগে সংগীতানুষ্ঠানের কেন্দ্রে থাকতেন সংগীত রচয়িতা। আজকে থাকেন— গায়ক, পিয়ানোবাদক, বেহালাবাদক, ট্রাম্পেটবাদক বা পরিচালক। সংগীত প্রযোজনা আজকের দিনে যে একটি বিশেষ গুরুত্বপূর্ণ বিষয় তার উদাহরণ হিসেবে এই দৃষ্টান্তই যথেষ্ট।

সৈয়দ বলেছেন, আমাদের স্বীকার করতেই হবে যে সংগীতের অবস্থান সামাজিক প্রসঙ্গের মধ্যেই। এই অবস্থান এক বিশেষ নান্দনিক ও সাংস্কৃতিক অভিজ্ঞতা-নির্ভর। যে অভিজ্ঞতা **গ্রামশ্চির** (ANTONIO GRAMSCI : 1891-1937) ভাষায় সিভিল সোসাইটিকে বজায় রাখে সম্প্রসারিত বা বিশদীকৃত করে। সংগীত প্রযোজনা, এক অর্থে, তাই অন্য সাংস্কৃতিক ক্রিয়া, যেমন বক্তৃতা বা সভাসমিতির মতোই। সংগীত-প্রযোজনার সামাজিক এবং প্রায়োগিক সম্ভাব্যতা তাই অ্যাডোর্নো-উত্তর আর এক ধরনের বিশ্লেষণের সুযোগ দেয়। সেই বিশ্লেষণের জন্য প্রয়োজন বিমূর্ত সংগীত ও সাম্প্রতিক পাশ্চাত্য সমাজে তার ভূমিকা— এই নিয়ে চিন্তাভাবনা।

বিমূর্ত সংগীতের সামাজিক ব্যাখ্যা নিয়ে যে প্রসঙ্গগুলি আমরা আলোচনা করলাম, সেখানে ম্যাক্স হেবার যেমন সমাজতাত্ত্বিক বিশ্লেষণের উপর নির্ভর করেছেন, অ্যাডোর্নোর বিশ্লেষণ তেমনই বহুলাংশে সমাজদর্শন-ভিত্তিক। এডোয়ার্ড সৈয়দ আধুনিকতর, এবং সাম্প্রতিক সাংস্কৃতিক বিশ্লেষণের ধারা অনুসরণ করেছেন। এই

প্রসঙ্গে আরো দুজনের নাম করতে হয় যে নাম দুটি আমাদের দেশে কিছুটা অপরিচিত। এঁরা হলেন **কুর্ট ব্লাউকপফ** (KURT BLAUKOPF : 1914-) এবং **অ্যালফন্‌স্‌ সিলবারম্যান**। দুজনেই হেব্বার দ্বারা প্রভাবিত এবং সংগীতের সমাজতত্ত্ব নিয়ে কাজ করেছেন। এঁদের সকলের কাজই সংগীতের ঐতিহাসিক বিকাশ ও পরিবর্তনের এক তাত্ত্বিক বিশ্লেষণ। অর্থাৎ এঁদের বিশ্লেষণের মূলে আছে ইতিহাস, সময় এবং পরিবর্তনশীলতা। তাই মনে হয় এ আলোচনা সম্পূর্ণ হবে না, যদি না আমরা অন্য এক ধরনের ব্যাখ্যার অন্তত কিছুটা আভাস না দিতে পারি। এটা হল পাশ্চাত্য সংগীতের স্ট্রাকচারালিস্ট বা গঠনবাদী ব্যাখ্যা। আমরা জানি গঠনবাদে ইতিহাস নেই, বস্তুত ইতিহাস গঠনবাদ থেকে নির্বাসিত। ক্লদ লেভি-স্ত্রোস্‌ (CLAUDE LE'VI-STRAUSS : 1908-) পাশ্চাত্য সংগীত সম্বন্ধে আলোচনা প্রসঙ্গে বলেছেন সংগীত হল মীথ-এর মতো। সঙ্গীতের সঙ্গে মীথ-এর সম্পর্ক শুধুমাত্র সদৃশতার নয়, ধারাবাহিকতারও। সদৃশতা প্রসঙ্গে লেভি-স্ত্রোস্‌ বলেছেন আমরা যে-ভাবে উপন্যাস বা সংবাদপত্র পড়ি, বাঁ থেকে ডান দিকে, লাইনের পর লাইন ধারাবাহিক অনুক্রম হিসেবে, সেই ভাবে মীথ-এর অর্থ বোঝা সম্ভব নয়। কারণ মীথ-কে সম্পূর্ণভাবে ধরতে হবে। মীথ-এর অর্থ রয়েছে ঘটনাগুচ্ছর আকারে যে ঘটনাগুচ্ছগুলি গল্পের বিভিন্ন স্থানে ভেসে ওঠে। তাই মীথ-কে পড়া উচিত সেই ভাবেই যে-ভাবে আমরা অর্কেস্ট্রার স্বরলিপি পড়ি। অর্কেস্ট্রার স্বরলিপি শুধুমাত্র স্টেভ্‌ থেকে স্টেভ্‌-এ পড়ি না, বরং সম্পূর্ণ পৃষ্ঠাটাই হৃদয়ঙ্গম করার চেষ্টা করি। এটা জানি যে, পৃষ্ঠার একদম উপরে প্রথম স্টেভ-এ যা লেখা আছে তা নিচে যা লেখা আছে তারই অংশবিশেষ। এর অর্থ নির্ভর করছে দ্বিতীয়, তৃতীয় স্টেভ্‌গুলিতে কী লেখা আছে তার উপর। অর্থাৎ অর্কেস্ট্রার স্বরলিপি আমরা শুধুমাত্র বাঁ থেকে ডান দিকে পড়ি না, উপর থেকে নিচেও পড়ি। মীথ-এর গঠনও তাই।

লেভি-স্ত্রোস বলছেন এই সদৃশতা আকস্মিক নয়। বরং রেনেসাঁসের সময় এবং সপ্তদশ শতাব্দীতে মীথ যখন ক্রমশ অপস্রিয়মান, মীথ-ধর্মী গল্পের বদলে যখন উপন্যাসের আবির্ভাব হচ্ছে, ঠিক সেই সময়ই কিন্তু সঙ্গীতের মহৎ শৈলীগুলির উদ্ভব, যা সপ্তদশ শতাব্দী এবং বিশেষত অষ্টাদশ ও ঊনবিংশ শতাব্দীর সংগীতের মুখ্য বৈশিষ্ট্য হয়ে ওঠে। এ যেন সংগীত নিজের যে ঐতিহ্যবাহী গঠন তা সম্পূর্ণভাবে পরিবর্তন করে। যে নতুন দায়িত্ব সংগীত গ্রহণ করল, তা বৌদ্ধিক ও মানসিক দায়িত্ব হিসাবে এতদিন মীথ পালন করে আসছিল।

গঠনবাদীদের মতে সংগীত মীথ ও ভাষার মধ্যেও একটা সম্পর্ক রয়েছে। গঠনবাদী ভাষাতত্ত্ব অনুযায়ী ভাষার মূল উপাদান হল ফোনেম (phoneme), অর্থাৎ আমরা যে অক্ষরগুলি ব্যবহার করি তার ধ্বনি, যার নিজের কোনো অর্থ নেই, কিন্তু ফোনেম-এর সংযুক্তিকরণের ফলে অর্থ সৃষ্টি হয়। সংগীতের স্বরের ক্ষেত্রেও ঠিক

তাই। কোনো একটি স্বরের— এ, বি, সি, ডি—নিজস্ব কোনো অর্থ নেই। এগুলি শুধুমাত্র স্বর। এই স্বরগুলি সংযুক্তিকরণের ফলেই সংগীত সৃষ্টি হয়। লেভি-স্ত্রোস বলেছেন সংগীতের এই মূল উপাদানগুলিকে আমরা টোনেম (toneme) বলতে পারি। এই বিশ্লেষণের পরের পর্যায়ে আমরা দেখি ভাষায় ফোনেম যোগ করে শব্দ হয় এবং শব্দ যোগ করে বাক্য হয়। সংগীতে কিন্তু শব্দের তুল্য কিছু নেই। স্বরগুলি যোগ করেই 'বাক্য' বা সুরের ধ্বনিসমষ্টি তৈরি হচ্ছে। সুতরাং ভাষায় তিনটি নির্দিষ্ট স্তর রয়েছে, ফোনেম, শব্দ, বাক্য। সংগীতে কিন্তু মাঝের স্তরটি নেই। এখন মীথ-কে যদি ভাষা ও সংগীতের সঙ্গে তুলনা করি তাহলে আমরা দেখব, মীথ-এ ফোনেম-এর তুল্য কিছু নেই। মীথ-এর মূল উপাদান হল শব্দ। যদি ভাষাকে প্যারাডাইম বা মডেল হিসেবে ধরা হয়, তাহলে এই প্যারাডাইম নির্মিত হচ্ছে প্রথম, ফোনেম, দ্বিতীয়, শব্দ ও তৃতীয়, বাক্য—এই তিনটি স্তরের মাধ্যমে। সংগীতে ফোনেম-এর তুল্য আছে, বাক্যের তুল্যও আছে। মীথ-এ শব্দের তুল্য আছে এবং বাক্যের তুল্য আছে, ফোনেম-এর তুল্য কিছু নেই। অর্থাৎ সংগীত এবং মীথ দুটি ক্ষেত্রেই একটি স্তর নেই। সুতরাং লেভি-স্ত্রোসের মতে আমরা যদি সংগীত, মীথ ও ভাষার সম্পর্ক বুঝতে চাই তাহলে আমাদের ভাষা থেকে শুরু করতে হবে এবং তাহলেই আমরা দেখাতে পারব, সংগীত এবং মীথ দুই-ই ভাষার দুটি ভিন্ন শাখা— যাদের মূল উৎপত্তি ভাষা থেকে কিন্তু তারা দুটি ভিন্ন দিকে চলে গেছে। সংগীতে মুখ্য হল ভাষার ধ্বনিগত দিকটি। মীথ-এ মুখ্য হল ভাষার অর্থগত দিকটি। সংগীত হল ধ্বনির দখলে এবং মীথ হল অর্থের দখলে। এ যেন সেই মীথ-এর দুই বোনের গল্প, যারা সহোদরা, কিন্তু যারা দুই দিকে চলে গেছে। আর কোনো দিন তাদের দেখা হয়নি। আলোচনা প্রসঙ্গে লেভি স্ত্রোস্-ও শেষ অবধি ফিরে এসেছেন শ্যোয়েনবার্গের সীরিয়াল সংগীতে। কিন্তু লেভি-স্ত্রোসের ব্যাখ্যা একটু অন্যরকম। তিনি বলছেন উপন্যাস আসার ফলে একসময় পশ্চিমী সাহিত্য থেকে মীথ যখন আস্তে আস্তে সরে যাচ্ছিল তখন সংগীত মীথ-এর গঠন এবং সামাজিক ক্রিয়া আত্মসাৎ করে। আজকে যখন সাহিত্যে উপন্যাসের অবলুপ্তি ঘটেছে, তখন সীরিয়াল সংগীত সেই গঠন আত্মসাৎ করেছে। এই উক্তি নিয়ে অবশ্য প্রচুর বিতর্ক সম্ভব।

কিন্তু শুধু এই উক্তি কেন, আমাদের বিষয় বিমূর্ত সংগীত, তা নিয়েই বা বিতর্কের শেষ কোথায় ? □