ACTA UNIVERSITATIS UPSALIENSIS

Studia Iranica Upsaliensia
&
South Asian Studies

SHAMS AL-AṢVĀT

THE SUN OF SONGS BY RAS BARAS

(An Indo-Persian music theoretical treatise
from the late 17th century)

Critical edition, English translation,
introduction and annotation

by

Mehrdad Fallahzadeh & Mahmoud Hassanabadi

UPPSALA
UNIVERSITET

ABSTRACT

Fallahzadeh, M. and Hassanabadi, M. 2012. *Shams al-aṣvāt* (The Sun of Songs): An Indo-Persian Music Theoretical Treatise from the Late 17th Century, by Ras Baras. Acta Universitatis Upsaliensis. *Studia Iranica Upsaliensia* & *South Asian Studies*. 144+104 pp. Uppsala. ISBN 978-91-554-8399-9; ISBN 978-91-554-8400-2

This study is an attempt to provide a critical edition and English translation of an Indo-Persian treatise entitled *Shams al-aṣvāt*, a Persian translation-cum-commentary on the monumental medieval Sanskrit musicological work *Saṅgītaratnākara of Śārṅgadeva*. *Shams al-aṣvāt* was written in 1698 by Ras Baras, the son of Khushḥāl Khān *Kalāvant*. The critical edition is followed by an English translation of the edited text.

The treatise represents the Subcontinent stream of Persian post-scholastic writings on music theory which began in the 16th century and lasted to the middle of the 19th century when Persian lost its status as the literary language of the subcontinent and was replaced by English.

In the introduction to the critical edition, the editors try to trace the treatise back to the original Sanskrit work and prove that *Shams al-aṣvāt* is a translation-cum-commentary on *Saṅgītaratnākara.*

The most important conclusions drawn in the present study are that Persian translations of Sanskrit music theoretical works were not merely translations but also "harmonizations", according to the current practice of their time. Furthermore, the present study shows that in order to reconstruct the archetype/autograph regarding musical terms, despite the risk of confusing and mixing newer terms and descriptions with the older ones, an eclectic approach is the most successful and fruitful. Using primary and parallel sources reduces the risk considerably.

Keywords: Indo-Persian, music theory, translation-cum-commentary, *Saṅgītaratnākara*, *rāga*, *tāla, gīta***.**

Mehrdad Fallahzadeh & Mahmoud Hassanabadi, Department of Linguistics and Philology, Uppsala University, Box 635, SE-751 26 Uppsala, Sweden

© Mehrdad Fallahzadeh & Mahmoud Hassanabadi 2012

ISSN 1100-326X; 1653-8129
ISBN 978-91-554-8399-9; 978-91-554-8400-2

Printed in Sweden by Edita Västra Aros, Västerås 2012

Distributor: Uppsala University Library, Box 510, SE-751 20 Uppsala, Sweden
www.uu.se, Acta@ub.uu.se

To the memories of

Shahab Sarmadee

and

Taghi Binesh

Foreword

"Two Words"

The periods of the Delhi Sultanate (1206-1526) and even more so the following Moghul rule (1526-1858) opened up a wide range of spaces of deep cultural interaction between the Iranian and the Indian world in North and Central India. Mediated by the courts and by waves of immigration from the Near East and Central Asia, Persian language and the culture it incorporated went much beyond the courts. They left their imprint on a wide range of the complex layers of Indian culture. Particularly the Moghul Empire turned into a hot spot of cultural cross-fertilization of the Indian and the Iranian.

What is conveniently called Hindustani music is an offspring from the meeting of Persian and Indian traditions. The core of what goes as North Indian classical music in our age was formed and standardized in the epoch of the so called Muslim rule in India: the melodic models, the rhythms, the instruments, the ways of learning, transforming and continuing of traditions are either innovations or progressive developments made during the Muslim epoch, which James Mill (1773-1836) and the following early Western historians of India could only but defy as a decline of the former glory of Indian antiquity.

The musical and musicological traditions of the Indian subcontinent are as old as South Asian culture itself is, but our knowledge of Indian musical traditions beyond the beginning of Muslim rule is rather limited. Of course, there is an old musicological tradition that is usually ascribed to the mythical sage Bharata, the author of the most famous antique treaty on performing arts, and his *Nāṭyaśāstra*, which was perhaps composed or even edited as early as the second century b. Chr. The basic reference text for Hindustani (i.e. North Indian) and Carnatic (i.e. South Indian) music is, however, the *Saṅgītaratnākara* of Śārṅgadeva, composed in the 13th century in Devagiri (later renamed as Daulatabad, Maharashtra) and its two significant

commentaries, the *Saṅgītasudhākara* of Siṃhabhūpāla (c.1330 AD) and the *Kalānidhi* of Kallinātha (c.1430 AD).

The translations into Persian and the independent treatises on music written on the Indian subcontinent since the late Sultanate time demonstrate how this musicological tradition was continued and transformed during the "Islamic period". The *Saṅgītaratnākara* continued to be the main textual reference source. Its Persian rendering, the *Shams al-Aṣvāt* of Ras Baras, is first of all an effort to make this most important musicological text in the Indian tradition accessible for learned Persian speakers, which means, to the connoisseurs of Indian music, mostly close to the courts. The practicing musicians themselves were hardly much at home with either Sanskrit or Persian. Secondly, the transformation of a classical Indian textual source from its indigenous language into the accepted code of high culture parlance proves that this tradition is valid even under Islamic auspices.

The translation demonstrates first of all a deep understanding of the Sanskrit original. Beyond that, the Persian rendering is more than just a translation. This becomes particularly clear in its reworking of all references to Hindu beliefs. It consciously eliminates any reference to Hindu divinities, and puts in Islamic theological references at their place. The basic function of the quotes from the Koran is to let the text appear acceptable from an orthodox Ulema perspective. This must also be the reason why the translator completely ignored the seventh chapter, which is on dancing. This chapter would have made the acceptance of the text by the orthodoxy even more problematic. The basic textual source of Hindustani music was to be made immune against possible allegations of heresy that anything "Indian" had to face in the historical context of the Moghul court which constantly had to assure its delicate position between Islamic orthodoxy and "Indianization". The *Shams al-Aṣvāt* reformulates the *Saṅgītaratnākara* and the tradition referring to it as its basic theoretical text resource not only in a new language (i.e. Persian), but contextualizes it in a new cultural discourse which demands a renewal of linguistic, cultural and religious codes.

We don't know what the incentive to produce this translation once had been. It is however quite likely that it was a translation on order and by courtly patronage. It is rather unlikely, but not completely impossible that the author, Ras Baras, could himself follow the Sanskrit original *sūtras* and its commentaries, perhaps with the help of a learned Brahman. The translation of excerpts of fifty Upanishads on the incentive of Dara Shikoh (1615-1659) is perhaps the best known example of the tradition of translation from Sanskrit into Persian. The *kalāvant* (Sanskrit: "artist") must at least have had

an anonymous interpreter with a very profound knowledge of classical Sanskrit assisting him, who would explain the details of the difficult original text and its commentaries in some kind of Hindi (or other New Indo-Aryan language).

The transcription of Sanskrit and Hindi in Arabic script including variant spellings of one and the same word can be taken as an illustration of the eclectic nature of the translation. The Persian text very often uses transcribed Sanskrit technical terms instead of rendering them into Persian. On many occasions, however, the Hindi version of a given Sanskrit technical term in its transcription in Nastaliq script is used.

A prominent example for this feature of the *Shams al-Aṣvāt* is the word *dhun* ("sound"). The term is the most prominent New Indo-Aryan (i.e. Hindi) loanword in the Persian text. Etymologically, the term goes back to Sanskrit *dhvani.* Performing musicians would rather use the form *dhun* instead of *dhvani* in explaining musical features. The Persian rendering appears to follow the oral explanations used by practicing musicians, who were mostly hardly aware of Sanskrit.

The *Shams al-Aṣvāt* is altogether closer to contemporary musical practice than the highly theoretical and partly speculative *Saṅgītaratnākara.* While the Persian prose rendering is meant to be easily understandable, the Sanskrit version is first of all a poetical text, which needs a deep understanding of the language and its conventions to follow. The usage of Hindi terms makes sense for a bilingual Perso-Indian readership, which could follow Hindi at least to some extent and is probably aware of the performing music tradition. This readership would immediately understand certain key terms instead of the rather unintelligible Sanskrit versions of the same terms.

The translation and the study of the *Shams al-Aṣvāt* is an important step towards a reconstruction of the Hindustani musical tradition. The following translation and analyses uses its renderings of terms following the models used in its English reference material, as far as it was possible to identify terms according to their spelling in Nastaliq script. Future studies may go more into the terminological analysis, and the complex relationship of musicological tradition and performing practices. Unfortunately, the two manuscripts in South Asian collections could not be used by the editors. It is up to further studies of the musicological tradition to check the readings and emendations of the text, which might lead to a reconsideration of the text stemma.

Prefaces in the South Asian tradition often bear the title “Two Words”, and I like to follow this tradition. The last word on the genesis of the Indo-Persian synthesis in Hindustani music has not been said, but this edition and translation of the *Shams al-Aṣvat* definitely is a profound first word.

Heinz Werner Wessler

Acknowledgements

We would like to thank the following people who have assisted us in different ways to complete this project: Professor Heinz Werner Wessler of Uppsala University, Professor Carina Jahani of Uppsala University, Professor Sadjide Alvi of McGill University and Mr Everett Thiele.

We would also like to express our gratitude to Uppsala University, the Board of the Institute for Islamic Studies of McGill University, and the staff of the British Library, Edinburgh University Library, and Manchester University Library.

M F & M H

Uppsala
May 2012

This book has been published by means of a grant from
the Swedish Research Council

Contents

English Section

List of illustrations xvi

Transliteration system xxi

Abbreviations xxii

Preface 23

Introduction 27
- The author 27
- The work 29
- The manuscripts 33
- The evolution of the manuscripts 61
- Principles of the edition 66
- Notes on the English translations 71
- Stemma codicum 72

English translation of *Shams al-aṣvāt* 73

[Preface] 75

Part one: Concerning the description of features of *svara*, which is named *svarādhyāya* in *Hindī* 86
- Chapter one: Regarding the nature of *nāda*, that is to say, 'what sound is' 86
- Chapter two: Concerning the outlet of *nāda*, and the names of the stages of its transference from the body, and the emission of its sound 87
- Chapter three: Concerning the ascending and descending of the *svara*s 89
- Chapter four: Concerning the names of seven cardinal *svara*s 91
- Chapter five: Concerning the names of *vādī svara* and so forth 91
- Chapter six: Concerning the names of *śruti*s, i.e. the partitions of the main *svara*s 92
- Chapter seven: Concerning the names of twelve *vikṛta svara*s 93
- Chapter eight: Regarding the explanation of *tīvratama svara*s and so forth 94

Chapter nine: Concerning the explanation of the names of *grāma* and the number of *mūrcchanā*, and the seven ways of *ārcika* which are assigned for their derivation 95
Chapter ten: Regarding the elucidation of the total number of *tāna*s and their features 97
Chapter eleven: Concerning the multiplication method of *tāna* 97
Chapter twelve: Concerning the explanation of a table which is called the table of *khaṇḍameru* and how to draw it, and the method of *mūlakrama* and so forth 98
Chapter thirteen: Concerning the explanation of the reason why scholars fixed seven tones, i.e. seven main *svara*s 100
Chapter fourteen: On the explanation of *alaṅkāra*s [or *alaṃkāra*s] which are the embellishments of the *svara*s 102

Part two: Concerning the explanation of *rāga*s which is termed *rāgādhyāya* in *Hindī* 104
Chapter one: On the distinctions of the [different] qualities of singing [or composition] which is termed *n'ch'ngg'yn* (*nācaṅga-gāyana* [?]) in *Hindī* 104
Chapter two: On the description of *rāga*s and their names and features 105

Part three: On the explanation of *'l'p* (*ālāpa*), that is to say, to omit and modify the *svara* of a *rāga*, and the explanation of its component parts which is called (*prakīrṇakādhyāya*) 112
Chapter one: On the explanation of the names of words and syllables which are used in *ālāpa* and the meaning of each letter 112
Chapter two: On the knowledge of four positions of *ālāpa* which is called *'sth'n-'l'p* (*sthāna-ālāpa*) 113
Chapter three: On the detailed description of different kinds of *ālāpa* .. 114
Chapter four: On the names of *gmk* (*gamak*s), that is to say, to alter a *svara* 114
Chapter five: On the number of various kinds of singers and the differences between them 116
Chapter six: On the number and description of the good singers and their qualities, which are called *bhvkn* (*bhūshaṇ* [?]) *gāyana* in *Hindī* 118
Chapter seven: Regarding the explanation of censured/demerited singers which is called *dkh'hh* (*dokhāhahu*) *gāyana* [in *Hindī*] 118

Part four: On the description and explanation of various types of *gīta* (music), which is called *prabandhādhyāya* in Hindi, and their features 121

Part five: On the explanation of the rules of *dastak-zadan* ([keeping the rhythm by] clapping the hands [i.e. the knowledge of rhythm]) which is called *tālādhyāya* 124

Part six: On [musical] instruments and their features which is called *vādādhyāya* [in *Hindī*] 127

Bibliography 129

Index of musical terms 133

Persian Section

(See the Contents (فهرست) of Persian Section)

ENGLISH SECTION

List of illustrations

Pic. 1: Fol. 1^{v} of MS at the British Library (the India Office Collection), 1746 37

Pic. 2: Fol. 9^{r} of MS at the British Library (the India Office Collection), 1746 38

Pic. 3: Fol. 18^{r} of MS at the British Library (the India Office Collection), 1746 39

Pic. 4: Fol. 30^{r} of MS at the British Library (the India Office Collection), 1746 40

Pic. 5: Fol. 32^{v} of MS at the British Library (the India Office Collection), 1746 41

Pic. 6: Fol. 1^{v} of MS at the British Library (the India Office Collection), LXX 28 43

Pic. 7: Fol. 10^{r} of MS at the British Library (the India Office Collection), LXX 28, ...44

Pic. 8: Fol. 17^{v} of MS at the British Library (the India Office Collection), LXX 28, ...45

Pic. 9: Fol. 21^{r} of MS at the British Library (the India Office Collection), LXX 28, ...46

Pic. 10: Fol. 28^{r} of MS at the British Library (the India Office Collection), LXX 28 47

Pic. 11: Fol. 25^{v} of MS at Edinburgh University Library, Or Ms 585/3 50

Pic. 12: Fol. 27^{r} of MS at Edinburgh University Library, Or Ms 585/3 51

Pic. 13: Fol. 28^{v} of MS, Edinburgh University Library, Or Ms 585/3 52

Pic. 14: Fol. 30^{v} of MS, Edinburgh University Library, Or Ms 585/3 53

Pic. 15: Fol. 34^{v} of MS, Edinburgh University Library, Or Ms 585/3 54

Pic. 16 Fol. 1^{v} of MS, Manchester: The John Rylands University Library No. 346 56

Pic. 17 Fol. 4^{r} of MS, Manchester: The John Rylands University Library No. 346 57

Pic. 18 Fol. 17^{r} of MS, Manchester: The John Rylands University Library No. 346 58

Pic. 19 Fol. 24^{r} of MS, Manchester: The John Rylands University Library No. 346 59

Pic. 20 Fol. 40^{r} of MS, Manchester: The John Rylands University Library No. 346 60

Transliteration system

The transliteration system that has been adopted here is based on the system employed in *IJMES*. The names of known provinces, cities, and dynasties, as well as religious terms, have been anglicized.

For other books cited or quoted here, we refer the reader to those books and the transliteration systems employed there.

List of Transliterations

Consonants

ا	ʾ	ذ	z̲	غ	g̲h
ء	ʿ	ر	r	ف	f
ب	b	ز	z	ق	q
پ	p	ژ	z̲h	ک	k
ت	t	س	s	گ	g
ث	s̲	ش	s̲h	ل	l
ج	j	ص	ṣ	م	m
چ	c̲h	ض	ż	ن	n
ح	ḥ	ط	ṭ	و	v
خ	k̲h	ظ	ẓ	ه	h
د	d	ع	ʿ	ی	y

Vowels

Long		Short		Diphthongs	
آ،ا	ā	ـَ	a	ـَ و	aw
و	ū	ـِ	i	ـَ ی	ay
ی	ī	ـُ	u		

Other

خوا	kh^{v}ā
ه	ah (silent */h/* at the end of a word)
ال	al- (for the Arabic definite article)

Abbreviations

The following Persian primary sources, English translations of Sanskrit primary sources, and secondary sources are used to confirm the emendation and correction of the Persian text as well as the transcription of Hindi/Urdu and Sanskrit terms in the English translation.

D	*Dattilam* (English translation)
GHM	*Ghunyatu'l munya* (English translation)
LS	*Lajāt-i Sekandarshāhī*
SR	*Saṅgītaratnākara of Śārṅgadeva* (English translation)
SŚ	*Saṅgītaśiromaṇi* (English translation)
TH	*Tuḥfat al-hind*
TMRR	*Tarjuma-i-Mānakutūhala & Risāla-i-Rāgadarpaṇa* (both Persian original and English translation)

Dictionaries and Encyclopedias

DHCM	*The Dictionary of Hindustani Classical Music*
GDMM	*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*
GEWM	*The Garland Encyclopedia of World Music*

Preface

In the first half of the 16th century, the Moghuls conquered the northern part of the subcontinent. From that century until the beginning of the 18th century, or rather the end of Aurangzeb's reign (1707), the subcontinent was one of the most powerful and flourishing military, economic, political, and cultural centers of the Muslim world. This conquest also marked the start of a formative period for Indian art, literature, and music, which resulted in one of the golden ages of Indian art and literature. After the conquest of India by the Moghuls, the relationship between Safavid Iran and the Subcontinent intensified (cf. Islam 1957: xxi).[1] Although Persian artists and writers had immigrated to India, settling there before the 16th century, in the new era, the settlement of Persian artists, writers, and poets intensified in the subcontinent,[2] and they came to have a decisive role in the artistic and literary development there.[3] For instance, the new Moghul School of Indian painting, which blended Persian art with indigenous Indian elements, was founded by the Persian painters Mīr Sayyid ʿAlī and ʿAbdus Ṣamad, who had been brought to India by the Moghul ruler Humayun (r. 1530–56) (cf. Craven 1997: 198, 202). As regards literature, although the Persian language had been used in literature in India before the 16th century, it was actually during this period that an Indo-Persian literature was clearly established in the subcontinent. This literature reached its zenith through the works of Abū Ṭālib Kalīm Kāshānī (d. 1651); Ghanī Kashmīrī (d. 1661); Chandar Bhān Brahman (d. 1662); Nāṣir ʿAlī Sarhandī (d. 1697); and Mīrzā Bīdil (d. 1721). Concerning the Indo-Persian "learned literature" (Tauer [Rypka 1968: 421]), a number of significant works were also written, such as *Akbar-nāmah* and

[1] One of the events which demonstrates the amicable relations between these two empires was when Humayun sought refuge in Safavid Iran and was entertained by the Tahmasb, and received assistance to regain the throne (cf. Keay 2000: 308–9; and Spear 1970: ii. 28; Dale 2010: 76).

[2] It is argued that the Shii religious oppression was one of the main reasons the artists, and particularly poets, immigrated to India (cf. Bahār 1369/1990, vol. iii. 256).

[3] For further information see Schimmel (1973: 8f); Islam (1957: ch. IX); Dale (2010: 151, 157–61, 172–6).

Āʾīn-i Akbarī by Abū al-Faẓl Allāmī (d. 1602)[4] and *Iqbāl-nāmah Jahāngīrī* by Muʿtamid Khān (d. 1640).

As far as Indian music is concerned, the period between c.1550 and 1800 was one of the golden ages of that music, and the musicians of that period developed a *rāga* classification system which, with some modification, is still used in the Karnatak tradition (cf. Simms, *GEWM*, v. 46–7). Another significant musical development was the beginning of the process of interaction between the Hindustani style, which was deeply affected by Persian art music during this period,[5] and the Karnatak style (cf. ibid. 47–8).

Concerning music theory, from the middle of the 16th century "many new treatises appeared, attempting to rationalize aspects of current practice" (*GDMM*, *s.v.* "India" [*History of music theory in the modern period*]). The Persian music theoretical works have also played a significant role in these developments.[6]

According to Massoudieh's (1996) and Munzavī's (1351/1972: V. 3885–925) catalogs, the period between the 16th and 19th centuries was the most productive period in the writing of Persian music theoretical works. During this period, almost 25 theoretical works (whose composition dates we are sure of) were written on Indian music (cf. Massoudieh 1996).[7]

From the point of view of Persian writings on music, it was starting from this era that Persian theoretical writings on music clearly divided into three streams: an Iranian one, which merely concerns Persian music theory; an Indian subcontinent one, which concerns Indian music theory in general, and also, to a limited extent, Persian music theory; and a Central Asian one (cf. Fallahzadeh 2009: 13–27). These three streams, however, had a considerable impact on each other, especially between the second part of the 16th century and the end of the 18th century. A concise description of the Indian stream is presented here below.

In contrast to the two Iranian and Central Asian streams, which formed the main body of the genre in the earlier period, and were more homogeneous, the Indian one first began to develop during this period. The

[4] This is one of the most significant Persian works written in the subcontinent during the Mogul Period and has been translated into English by, among others, Blochmann (Abū al-Fazl ibn Mubārak 1872–94) and Jarrett (Abul Fazl-i-Allámí 1894).

[5] In this regard, Brown (2006: 92) points out that "certain discrete aspects of the Hindustani system did change as a result of active decisions made by individual musicians and theorists in the encounter between Indian and other cultures, and Persian musical culture in particular."

[6] This contribution is clear from Rowell's figure 2 in *GEWM*, v. 46.

[7] The number of theoretical works written during the 11th to 15th centuries (the scholastic period) is circa twenty-three, of which only one, *Ghunyat al-munyah*, by an anonymous author, was written in India and deals with Indian music (cf. Fallahzadeh 2005: 146–8).

Indian stream was strongly influenced by Sanskrit writings on the theory of music and therefore had, to some extent, a different source than the two above-mentioned ones.[8] The authors of this stream are the most productive writers of the genre. By the early 16th century we can already see its emergence in the Indian subcontinent. Among the earliest treatises and works of the stream are *Lahjāt-i Sikandarshāhī* by Yaḥyā Kābulī, written during the first decade of the 16th century (cf. Yaḥyā Kābulī 1999; also *GDMM*, s.v. 'India: History of Classical Music, The Medieval Period'; [ibid. v. 46]); and the section on music in *Javāhir al-ʾulūm Humāyūnī* by Muḥammad Fāżil b. ʾAlī-Muḥammad al-Miskīnī al-Qāżī al-Samarqandī, written in 1528 (there are three MSS of this work in libraries in India and Pakistan) (cf. Massoudieh 1996: 205). Other significant treatises and tracts from the Indian subcontinent stream of Persian writings on music are *Kashf al-avtār* by Qāsim b. Dūst-ʾAlī Bukhārāʿī, written some time during the latter part of the 16th century (to our knowledge there is only one extant MS of the treatise, in the British Library in London) (cf. Massoudieh 1996: 52); the section on music (*saṅgíta*) in *Āʾīn-i Akbarī* by Abū al-Fażl ʾAllāmī, written in the late 16th century (this section of the work was translated into English by Jarrett, and published in 1894 [cf. Abul Fazl-l-Ḷllámí 1894: iii. 245–58]); *Tajumah-i mānkutūhala va risālah-i rāgadarpaṇa*, a Persian translation of a Sanskrit book on Indian music by Faqīrallāh, probably translated in c.1666 (cf. *TMRR*; Ahmad [1984: 19–33]); the part (*bāb*) on music in *Tuḥfat al-hind* by Mīrzā Khān b. Fakhr al-Dīn Muḥammad, written in *c.* 1675 (cf. Mīrzā Khān b. Fakhr al-Dīn Muḥammad 1354/1975) which was edited by Anṣārī, and published in Iran in 1354/1975; *Khulāṣat al-ʿaysh-i ʿĀlamshāhī* by Maẓhar Muẓaffar, written in 1763 (there are 13 extant MSS of the work which are in India, Pakistan, Iran, England) (cf. Massoudieh 1996: 167–9); *Uṣul al-naghamāt Āṣafī* by Ghulām-Riżā b. Muḥammad-Panāh, probably written in 1813 (six extant MSS of the work are in libraries in India, England, and Pakistan) (cf. ibid. 103; Ahamd 1984: 56–72).

There are also a few anonymous works that were written during the Moghul period. Among these anonymous treatises and tracts of the Indian subcontinent stream, the following can be mentioned: *Risālah-i mūsīqī* (a treatise on music) (on both Persian and Indian music) (MS in the British Library, Or. 8116, fos. 1^{v}–16^{v}) (cf. Massoudieh 1996: 293); *Manfiʿat al-ṭālibīn* (the British Library, I.O.[9] 1245, fos. 33^{v}–38^{r}) (cf. ibid. 284–5); *Ilhām al-ṭarab* (the British Library, I.O. 1245, fos. 1^{v}–33^{v}) (cf. ibid. 278–9).

[8] In fact, a considerable number of the treatises and tracts written in India were renderings, translations of, and commenaries on the Sanskrit works.
[9] The India Office Collection.

As we can see above, and as Alvi (1989: ix) points out, a number of fundamentally important texts dealing with the different aspects of history, religion, literature, and art written in the Subcontinent in Persian are still in manuscript form, waiting to be critically edited for researchers and translated into English for scholars who are not familiar with Persian.

The main reason for this scarcity is that the Iranians and the Indians, Pakistanis, and Bangladeshis "did not think of Indo-Persian literature as part of their national literature[s], but felt it to be an alien element" (Marek [Rypka (ed.) 1968: 713]). As far as music theoretical treatises are concerned, there are three major reasons that can be mentioned here: (1) Indian and other musicologists who have studied Indian music theory have not realized the significance of Persian primary sources for studies of the period (cf. Ahmad 1984: 14; Delvoye [Alam, Delvoye & Gaborieau (ed.) 2000: 253]); (2) there is a lack of familiarity among Persian musicologists and philologists with Indian music and music theory, and (3) musicologists who study Indian music theory and its historical development are usually unable to read and understand Persian sources. In any case, the dearth of critically edited Persian primary sources is obvious (cf. Delvoye [Sharma (ed.) 1998: 104]).

One of the important works in the field of Indian music theory is a treatise entitled *Sh*ams al-aṣvāt by Ras Baras (Ahmad 1984: 90) or Rasa Virasa (Massoudieh 1996: 189), written in 1697. To provide a critical edition of this music treatise is the primary purpose of this study. The secondary purpose is to translate the treatise into English so that it can be made available to researchers and scholars unfamiliar with the Persian language.

This study consists of three main sections: an introduction, the English translation of the Persian text, and the critical edition of the work. A list of musical terms and a bibliography is placed between the English translation and the Persian text.

Introduction

The author

The author of *Shams al-aṣvāt* introduces himself as Ras Baras or Ras Virasa (Massoudieh 1996: 189) in both of the more complete manuscripts at our disposal, i.e. the British Library nos. 1746 (fol. 2^{v}) and LXX 28 (fol. 2^{v}).[10] He (ibid.) states that he is the son of Khushḥāl Khān *Kalāvant* (the artist) (p. 13, l. 13). We know much more about his father and even grandfather than about him himself due to fact that, as the author (p. 13, l. 4, [Persian edited text]) points out, his father was one of the most renowned and celebrated musicians of his time. The name and fame of the author's father are mentioned in different sources from the mid-17th century onwards. For instance, one can read the following account about his father in *TMRR* (p. 198) which was written in 1076/1666:

> **خوش‌حال خاں**: پورِ **لعل خاں** خطاب پدر یافته، امروز که سنه ۱۰۷٦ باشد مثل او در **کلاوتاں** نیست / دادارِ بیهمال دیر سال باقی داراد، گیتی‌خدیو را نسبت بحال او توجه تمام

(Ibid. p. 199)

> **Khush-ḥāl Khān**: The son of **Lāl Khān**; Inherited the title (***Gun-samundar***[11] ***Khān***) of his father. And till this date of the year 1076 *hijra* (1666 A.D.), he is matchless among the ***kalāwants***. May the almighty grant him a long tenure of life. The *Getī-Khadev* (Aurangzeb) showers his special attention upon him.

The author of *TMRR* (p. 194) also reports about the grandfather of the author of *Shams al-aṣvāt* who, according to him, was even more renowned than his son, writing:

> **لعل خان کلاونت**، کُنُ سمندر خان، خطاب: خورد سال بود که در صحبت **میاں تان‌سین** رسیده پسند نموده تربیت او را حواله به **بلاس خاں** پورِ خود نمودند، و صبیهٔ **بلاس خاں** را باو نسبت کردند / پیش **بلاس خاں** ترقی عظیم در نغمه سرائی نموده و خود را **شاگرد بلاس خاں** می‌گرفت الغرض **گویندهٔ** بالادستی بود، در سنّ مابین هشتاد و نود درگذشت

[10] The name of author is also noted as Ras Baras (رس برس) in the third manuscript of the treatise at our disposal, i.e. Edinburgh University Library (New Coll., Pers. [Or. Ms. 585/3]). However, this *khuṭbah* (Introduction) is considerably shortened and it seems very likely that the scribe of the manuscript has abridged the long introduction (for further discussion about this manuscript see below).

[11] *Gun-Samundar* means "the ocean of qualities".

(Ibid. p. 195)

> **Lāl Khān Kalāwant:** Adorned under imperial orders with the title of *Gun-Samundar Khān*. When yet a child, he was brought to **Miyān Tānsen** who liked him and entrusted him to the care of his son **Bilās Khān**. Later on, as desired by Miyān, Lāl Khān was allowed to marry the daughter of **Bilās Khān**. With **Bilās Khān** as his mentor, Lāl Khān made great strides and did virtually become the greatest vocalist of his time. But he always took pride in calling himself the ***shāgird*** of **Bilās Khān**. The fact, however, remains that his stature both as a composer (***go'indah***) and melody-maker (***naghma-sarā***) remained above all others. [He] Should have been between eighty and ninety when the end came.

These pieces of information indicate that the author was born and raised in an outstanding musical family. He presumably received his musical training from his father and probably even his grandfather.

We do not know when Ras Baras (Khān) was born. We can only speculate. We know that his father was still alive in 1076/1666 as Faqīrallāh (*TMRR*, p. 198 [see the first citation above]) reports. And when he died, Ras Baras Khān was old enough to establish himself among the intellectuals of his time, as he himself tells us in the *khuṭbah* or *dībāchah* (Introduction/Preface) of *Shams al-aṣvāt* (cf. p. 14, ll. 14–18). One result of this relationship is his work *Shams al-aṣvāt*. Although he says he is not very familiar with the Persian language, judging by his writing, particularly in the "Introduction", he was a person with good, and sometimes impressive and outstanding knowledge of Persian and Arabic languages and literatures. It would be exceptional to be able to attain this high a level of knowledge in both language and music at a young age. Thus, it is not unreasonable to suppose that he wrote his work *Shams al-aṣvāt* when he was middle-aged. Furthermore, his name was mentioned in a treatise written in the early 18th century.[12] Thus we can speculate that he was born some time during the 1660s.

The author (p. 13, l. 14 and p. 14, l. 1) writes that after his father's sudden death, which, according to the manuscript at Salar Jung Museum Library (cf. Brown 2007: 107), was caused by apoplexy,[13] he lost interest in everything, which suggests that he had a very close relationship with his father, who probably also was his supporter and patron/employer. He probably encountered many problems after the incident and before he was

[12] Brown (2007: 107) mentions that a treatise with the title *Risālah dar tāl* by an anonymous author written in the early eighteenth century names Ras Baras Khān as the greatest *performing* musician of his generation.

[13] None of the mss at our disposal mentions such details, in which the author describes his father and his death, as Brown reports from the ms at the Salar Jang Museum Library.

able to establish himself as a musician. To write, or rather translate the book seems to have been a way for him to overcome his grief and at the same time establish himself as a music theorist.

Regarding his career, his grandfather and father were court musicians and both received enormous attention from the kings and their court (*TMRR*, pp. 194 and 198). Ahamad points out an interesting and perhaps not uncommon fact about the author's grandfather, father, and an uncle, whose name was Bisram, and who was also a celebrated musician, as well as his two other uncles, writing that all four sons accompanied their father in his performances (Ahmad 1984: 158). We can therefore also conclude that if the author was old enough and sufficiently skillful, he and other family members who played an instrument, would have accompanied their father in his performances and been among the court musicians of Aurangzeb's court. At any rate, based on the information from the aforementioned source (i.e. *Risālah dar tāl*), he was one of the celebrated musicians of his time, and supposedly with the composition of *Shams al-aṣvat*, also a renowned music theorist of that time. In addition, the way in which he praises Aurangzeb in the preface/introduction, and the fact that Aurangzeb approved the work (cf. p. 23, ll. 11–13), indicates that the king was his patron and that he was active at the court.

We do not know when the author, Ras Baras, died. He was presumably still alive in the 1710s, although there is no evidence to confirm this statement except the mention of his name in the aforementioned treatise from the early 18th century, i.e. *Risālah dar tāl*.

The work

The author (p. 24, l. 6) mentions the date of composition in the form of a *māddah-i tārīkh* (chronogram) in his long introduction to the work, writing that the date of the composition is جای نغمه (*jʾy nghmh* [*jā-yi naghmah*][the place of tone/melody]) which, according to *abjad* numerical system (value), is as follows: ج (*j*) (3) + ا (ʾ) (1) + ی (*y*) (10) + ن (*n*) (50) + غ (*gh*) (1000) + م (*m*) (40) + ه (*h*) (5). The sum of these numbers is 1109, which corresponds with the year 1698 in the Christian Calendar.

Before we proceed to describe the work, it is of interest and relevance to look at the situation and circumstances for music and musicians during the second half of the 17th century when the work was written. The period, culture, music, and musical activities have been a highly controversial subject in the history of the Subcontinent and there are different opinions about the situation during that period which covers the reign of the Moghul ruler Aurangzeb (1653–1707). It is reported that Aurangzeb was a very

orthodox Muslim and that his reign was a period of particularly strong religious oppression against non-Muslims, especially Hindus, and even against Muslims who did not want to follow his religious view of Sunni orthodox Islam and "his *ihtisāb* (moral censorship) department"[14] (cf. Rizvi [Basham (ed.) 1972: 292]). The situation for music and musicians during Aurangzeb's reign is described as "a general decline in cultural activities particularly in music which suffered a setback owing to his known hostility arising out of his religious orthodoxy and puritanical attitude" (Ahmad 1984: 6). However, Brown (2007) opposes this view, noting that this picture of the period does not reflect the actual musical situation and therefore should be modified. In fact, when it comes to the writing of music theoretical works, this was at least one of the most productive periods in the Subcontinent's history. During the almost fifty years of Aurangzeb's reign, the following treatises in Persian were written, *Tarjuma-i mānakutūhala va risāla-i rāgadarpaṇa* by Faqīrallāh (Navvāb Sayf Khān); *Tuḥfat al-hind* by Mīrzā Khān b. Fakhr al-Dīn Muḥammad; *Shams al-aṣvāt* by Ras Baras (Khān); *Miṣbāḥ al-surūr* or *Miftāḥ al-surūr* (Munzavī v. 3905; Masoudieh 1996: 183–4; [the British Library 714, I.O. 3243; the Bodleian Library, Ms. Pers, C. 38]) by *Qāżī-Husyan b. Khᵛājah Ṭāhir b. Khᵛājah Muḥammad Qāżī; Risālah-i dar ʿamal-i bayn va ṭhāṭa rāg-hā-yi hindī* by ʿIvaż Muḥammad Kāmil-Khānī (The Bodleian Library, Ouseley 158: ff. 123b-130a); *Risālah-i Kāmil-Khānī* by ʿIvaż Muḥammad Kāmil-Khānī) (the Bodleian Library, Ouseley 158: ff. 133b-136a); *Tarjumah-i Pārijātaka* by Mīrzā Ravshan Żamīr (Masoudieh 1996: 12f, [the British Library: Egerton 793; I.O. 2009; I.O. 808; I.O. 2010; I.O. 644; I.O. 2009, I.O. LXXII, W. 113]); *Maʿrifat al-nagham* by Abū al-Ḥasan with the pen name *Qayṣar* (the Bodleain Ouseley 160: ff. 72a-74a); and a concise treatise with the title *Asāmī-yi sur* (the Bodleian Library, Ouseley 158: ff. 136b-138a). This list only contains works about whose composition dates we are completely sure. Accordingly, we can state that the period between 1650 and 1700 was the golden age of Indo-Persian writing on music theory.[15]

Even though Persian treatises were generally translation-cum-commentaries of Sanskrit works, in particular the thirteenth-century monumental treatise *Saṅgītaratnākara of Śārṅgadeva,* the authors tried to

[14] According to Rizvi, (ed. Basham 1972: 293) "the officials in Aurangzeb's *Ihtisāb* department, were narrowly orthodox, legalistic, and militant, refusing to tolerate any other group. Their aim was to uproot Shī'ism, destroy Hinduism, and desecrate Hindu places of worship, if not openly then secretly."

[15] Nurul Hasan in the "Foreword" of *TMRR* (p. xii) writes "As the present knowledge stands, however, the largest number of writings on the subject [music theory] – that both in Persian and Sanskrit, in the North as well as in the South – happen to belong to the times of Aurangzeb." He (ibid.) mentions *Pārijāta* by Ahhobala; Raghunātha Nāyaka and his son Venkaṭamakhī's Sanskrit works as examples of the works written during that time.

bring the theoretical discussions in them closer to the contemporary musical performance of their times. Jairazbhoy (Basham [ed.] 1975: 222) notes this feature of treatises written after 1500, writing "... it is only in this [the 16th] century that musical theory has once again begun to come to grips with performance practice and to influence its development." In *GDMM* (s.v. *India* [p. 77]) this feature of the period has been described in the following way, "Between 1550 and 1800 many technical treatises were written which are recognizably connected with practices musically ancestral to the present performance traditions." Accordingly, with the intensification of activity during the 17th century, and in particular the second half of that century, this feature became more evident. The *Shams al-asvāt* is one of the treatises and works which clearly reflect this characteristic feature.

Ras Baras's treatise, as he himself informs us (cf. p. 15, l. 1 and l5), is a translation of a *kuhan-sālah* (ancient) book in *zabān-i hindī* (the Indian language [i.e. Sanskrit]) with the title *sangīt*. He never states the complete title of the book. However, he (cf. p. 26, l. 4) gives us more information about its contents in the introduction, saying that the book originally consisted of seven chapters. He adds that he has omitted the last chapter which deals with dance and which, according to him, concerns a tradition belonging to other people, i.e. the Hindus (ibid. ll. 7–8). The first clue for finding the Sanskrit original treatise, beside the name *sangīt*, is the number of chapters of the work. We know that almost all renowned Indo-Persian works written between 1500 and 1700 are entirely and partly translation-cum-commentaries of the most influential medieval music theoretical treatise in Sanskrit, *Saṅgītaratnākara*.[16] And we also know that this influential treatise consists of seven chapters of which the final one concerns dance. Furthermore, a comparison between the headings of the chapters in the *Shams al-asvāt* and *Śārṅgadeva*'s treatise *Saṅgītaratnākara* reveals many similarities. *Shams al-aṣvāt* has the following parts (*bāb*s),

> **Part one**: Concerning the description of features of *svara*, which is named *Svarādhyāya* in *Hindī*
> **Part two**: Concerning the explanation of *rāga*s which is termed *rāgādhyāya* in *Hindī*
> **Part three**: On the explanation of *ālāpa*, that is to say, to omit and modify the *svara* of a *rāga*, and the explanation of its component parts, which is called *prakīrṇakādhyāya*
> **Part four**: On the description and explanation of various types of *gīta*, which is called *prabandhādhyāya* in *Hindī*, and their features

[16] Among these treatises can be mentioned *Lahjāt-i Sikandarshāhī* by Yaḥyā Kābulī and *Tuḥfat al-hind* by Mīrzā Khān b. Fakhr al-Dīn Muḥammad.

Part five: On the explanation of the rules of *dastak-zadan* which is called *tālādhyāya*
Part six: On [musical] instruments and their features, which is called *vādādhyāya*

Saṅgītaratnākara has the following chapters[17]

Chapter I: *Svaragatādhyāya*
Chapter II: *Rāgavivekādhyāya*
Chapter III: *Prakīrṇakādhyāya*
Chapter IV: *Prabandhādhyāya*
Chapter V: *Tālādhyāya*
Chapter VI: *Vādyādhyāya*
Chapter VII: *Nartanādhyāya*

As we can see, apart from the seventh chapter, which is missing in the *Shams al-aṣvāt* and which Ras Baras himself states that he deliberately omitted in his treatise, the topics discussed and treated in all the other chapters are identical to each other. The similarity between these two works does not end with the titles of their chapters/parts, but continues in the detailed treatments of the different musical topics. For instance in part/chapter one in both works, the following topics are discussed: how *nāda* (sound) is produced; two types of *nāda*; different centers (*cakra*s) in the body producing the *nāda* (sound); *svara*s; *śruti*s; *grāma; tāna*s; *mūrcchanā*s; *alaṅkāra*s; the description of the table of *khaṇḍameru*; and the method of *mūlakrama*. As stated, the similarity in topics and treatments continues through all five other chapters/parts of both works. Thus, we can state with certainty that *Shams al-aṣvāt* is a rendering into Persian and commentary on *Saṅgītaratnākara*.

There are, nevertheless, differences between the two works, due to the fact that the author of *Shams al-aṣvāt* tried to "harmonize" and update the theoretical discussions in *Saṅgītaratnākara* to correspond with the musical practice of his time. In this regard, Brown (2007: 107) writes that "The *Shams al-Aswat* includes some of the most original descriptions of current musical practice in the Indo-Persian corpus." The author also tried to harmonize the work with the socio-political and religious circumstances of his time. One example is the deletion of the seventh chapter which deals with dance, which was absolutely forbidden by the ulamas and religious leaders of that time and belonged "to another people".[18] Moreover, in the

[17] Here the English translation of Shringy (2007) has been used. This work is also known as *saptādhyāyī* (Shringy's introduction in *SR*, vol. i. xii)
[18] There are a number of indications in the work that confirm this. For instance, chapter one of the first part and chapter one of the third part reflect a Muslim's view

introduction (p. 26, ll. 4–6), the author himself notes that he does not intend to produce an exact translation of the whole work, which he would consider as *taṭvīl-i kalām* (the prolongation of talk/speak [i.e. pointless]) and besides, most of its contents would seem out of date. In other words, although Ras Baras preserves the main structure and topics of *Saṅgītaratnākara*, he tries to update the discussions and treatment of topics in his treatise.

In comparison with *TH* and *TRMM*, which were written during the same period, *Shams al-aṣvāt* provides us with more details on different music theoretical issues. It seems that the work was a model for Muḥammad-Riżā Panāh's treatise *Uṣūl al-nghamāt Āṣifī*, since the treatment of the topics in this work is very similar to the *Shams al-aṣvāt*.[19] Thus, in our opinion, this work is amongst the most significant music theoretical works of not only its time (1650–1700), but also of the whole period from 1550 to 1850. It is also one of the most important works of the post-scholastic era of Persian writings on music theory due to the fact that it is a good representative of the Indian stream of that era.

The manuscripts

According to Munzavī's catalog (1351/1972: 3900) and Danishpazhuh's list (1349/1970, no. 98: 41), there is only one surviving MS which is in the British Library (the India Office collection). However, Massoudieh (1996:189) introduces three other MSS of the work of which one is in the British library (the India Office Collection), another in Edinburgh University Library, and the third in John Rylands Library in Manchester. There are two further MSS of the work. The first, which seems to be incomplete,[20] is in Salar Jung Museum Library (Mus. 9) (India), and was written on Friday in the month of *ziḥajjah* in the year 1246 (May 1831).[21] The second MS, which has been introduced and used by Brown (2007 and 2004) in her articles, is

---

on the topics treated there and not a Hindu's. The considerable part of the long introduction devoted to defending music and musical activities is another good example of such additions and modifications.

[19] This work has not yet been critically edited and our statement here is based on the presentation of that treatise in chapter three of Ahmad's study (1984) and the incomplete ms in the British Library (I.O. 2083). The work in this ms shows striking similarity with *Shams al-aṣvāt*, and we suspect that *Uṣūl al-nghamāt Āṣifī* is an rewriting of *Shams al-aṣvāt* with comments on some issues in that work.

[20] This ms is defective according to the information Ashraf (1997: xi. 29) gives us in his catalogue. He (ibid.) writes that the explicit of the ms is as follows: *chahār shakhṣ jam' shavand ān rā sangīt gūyand* (If four persons [singers] gather together, it is called *saṅgīta*). Although this sentence is not in any of the four mss at our disposal, the sentence indicates that it belongs to the fifth chapter of the third *bāb* (part). At any rate, we can be sure that the treatise does not finish with that sentence.

[21] Cf. Ashraf (1997: vol. xi. 29).

the MS in the Government Oriental Manuscripts Library, University of Madras (D517, PMSS), India. According to the information which Brown provides, this MS is very interesting. However, because we have not been able to obtain the last two mentioned MSS, we use the four other MSS for this critical edition of the work. They are introduced chronologically in detail below.

1. England, London: The British Library, I.O. 1746, (cat. nr. 2022)

Description

The MS was copied on the fourth of *shaʿbān* 1196 (the fifteenth of August, 1782).[22] The scribe introduces himself in the colophon (fol. 33^{v}[23]), however it is written very carelessly and is illegible. It was copied in the village of *m'rsh* (see pic. 5). The MS is written in Indian *nastaʿlīq* with 15 lines to a page on white paper, 203×184 mm in size. The work begins on fol. 1^{v} and continues to fol. 33^{v}. The pagination is in both Arabic/Persian and European styles. It seems that the Arabic/Persian pagination is the scribe's own handwriting. There is another pagination in the middle of the bottom of the verso of the flyleaf in European style which begins with number 37. On the recto of the flyleaf, the title of the work was written in another person's handwriting (probably the owner of the MS) "the manuscript of *Shams al-aṣvāb* [sic!] on the science of music". At the top of the same leaf, the title of the work is given as "*Shams ul aswaat*". On fol. 1^{r}, with a red pen and presumably in another person's handwriting, is written "*nuskhah-i shams al-aṣvāt dar ʾilm-i mūsīqī*". Other unreadable words are also written there of which we have managed to identify just the words *varaq* (folio) and *juz'* (part, section). The headings and important musical terms are written in red in the MS. The *khuṭbah* or *dībāchah* [introduction] begins on the folio 1^{v} (pic. 1). The first *bāb* (part) begins on fol. 10^{r} (pic. 2). There is a table on fol. 18^{r} (see pic. 3). The second part (*bāb*) begins on fol. 20^{r}, the third on 25^{v}, the fourth, which is wrongly noted *faṣl-i nuhum* (the ninth chapter) (see pic. 4) begins on 30^{r}, the fifth part on fol. 31^{r} and the sixth and last part which is also wrongly noted as *faṣl va nuhum*[24] on fol. 32^{v}. The scribe never uses the margins to add or correct words. In a few cases, he draws lines over the words which he has written wrongly. This MS will hereafter be represented by the siglum "B1" in the English text, and "ب۱" in the Persian edited text.

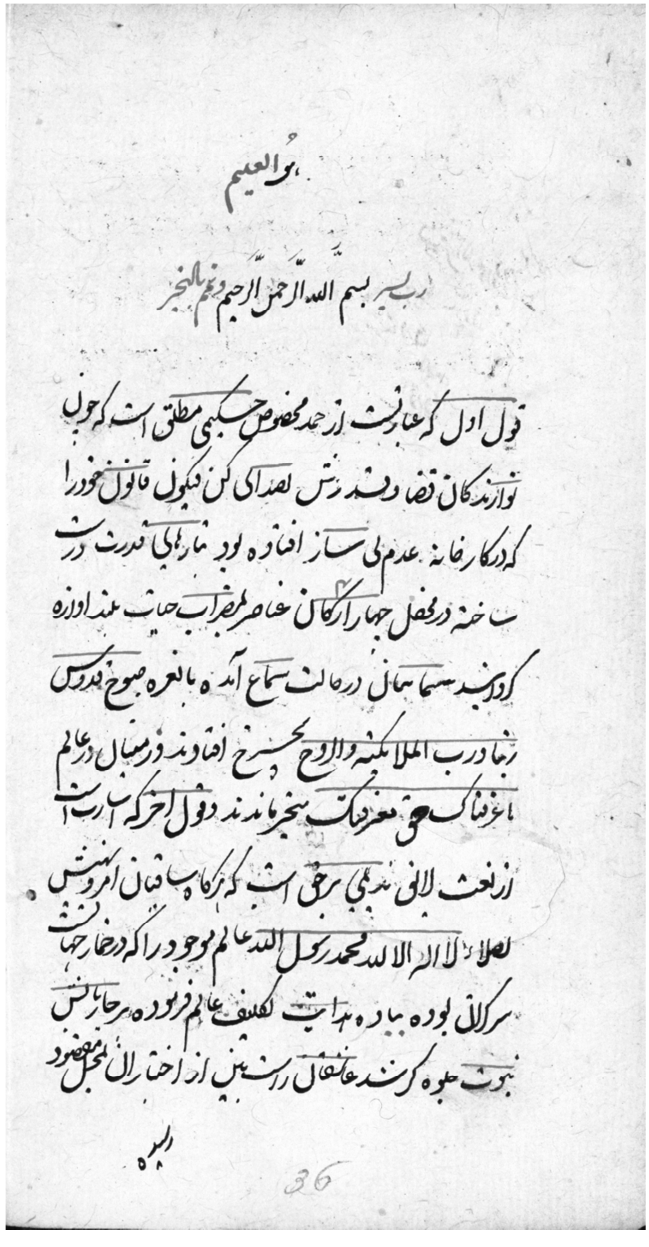
[22] Cf. also Ethé (1903: i. 1122-3) – This means that the manuscript was written 84 years after the composition of the treatise.

[23] Due to the fact that Persian is read from right to left, the use of the word verso (^{v}) and recto (^{r}) is different from what it is in languages written from left to right. Thus, here recto means the front leaf or the leaf on the left and verso the back leaf or the leaf on the right.

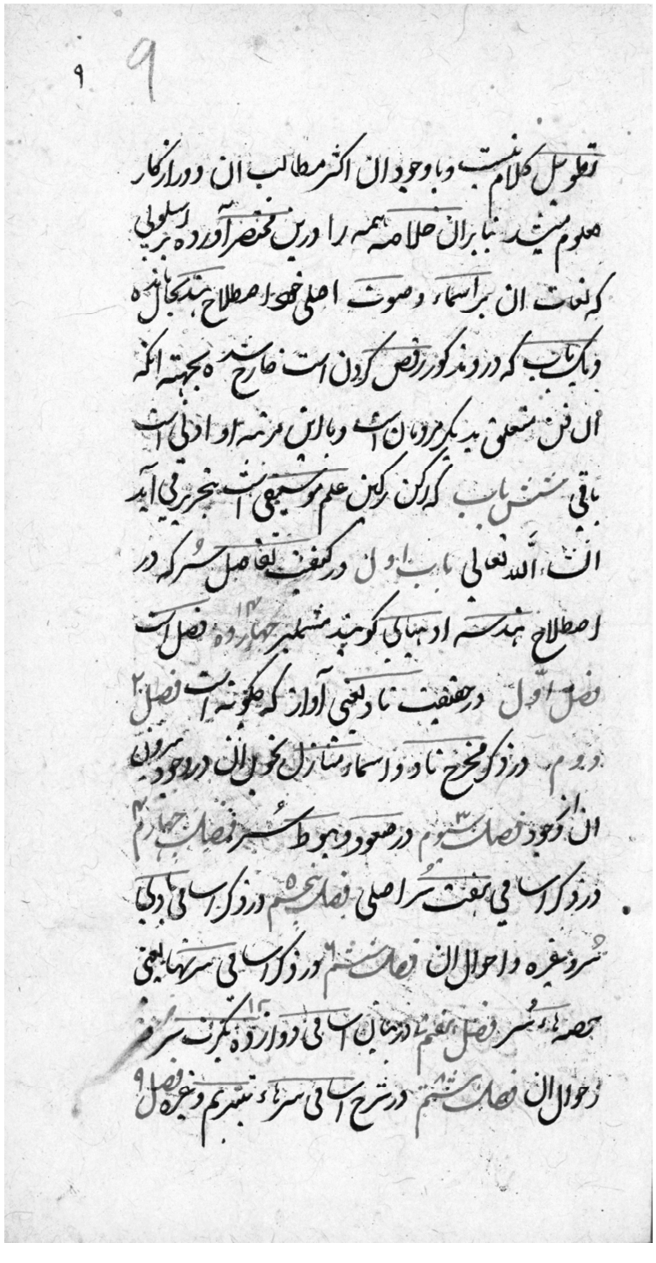
[24] In front of the words *va nuhum* (and nine) is written as the number ۹ (9).

Orthography

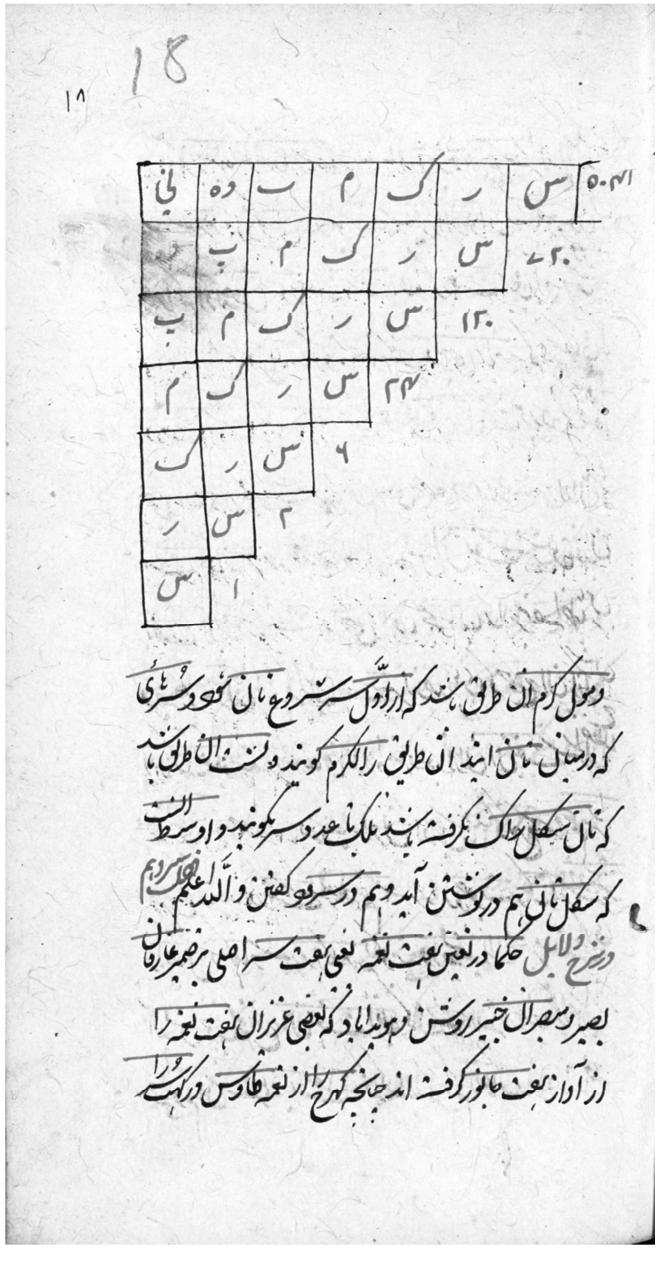
The general orthographical features of MS B1 are as follows: the unbound writing is preferred by the scribe, particularly for the musical terms. However, as regards the preposition and adverbializer *bi* (به), he always attaches it to the following word. The verbal prefix *mī* (می) is attached to the verb. The third person singular of the verb *budan*, i.e. *ast* (است), is usually written unbound. The genitive marker ء is not written except in a few cases. The final *yi* (ی) is often written as ي. The medial *hi* (ه) is sometimes written as ہ. Although the scribe tries to write all the dots on the letters *pi, chi, ti, jīm, qāf, nūn* (پ, چ, ت, ج, ق, ن), he is not consistent and sometimes writes the letters without their dots. Furthermore, the dots are sometimes written very carelessly on the other letters. The *maddah* is seldom written and the *tashdīd* is written only in a very few cases. The letter *gāf* (گ) is always written as *kāf* (ک).



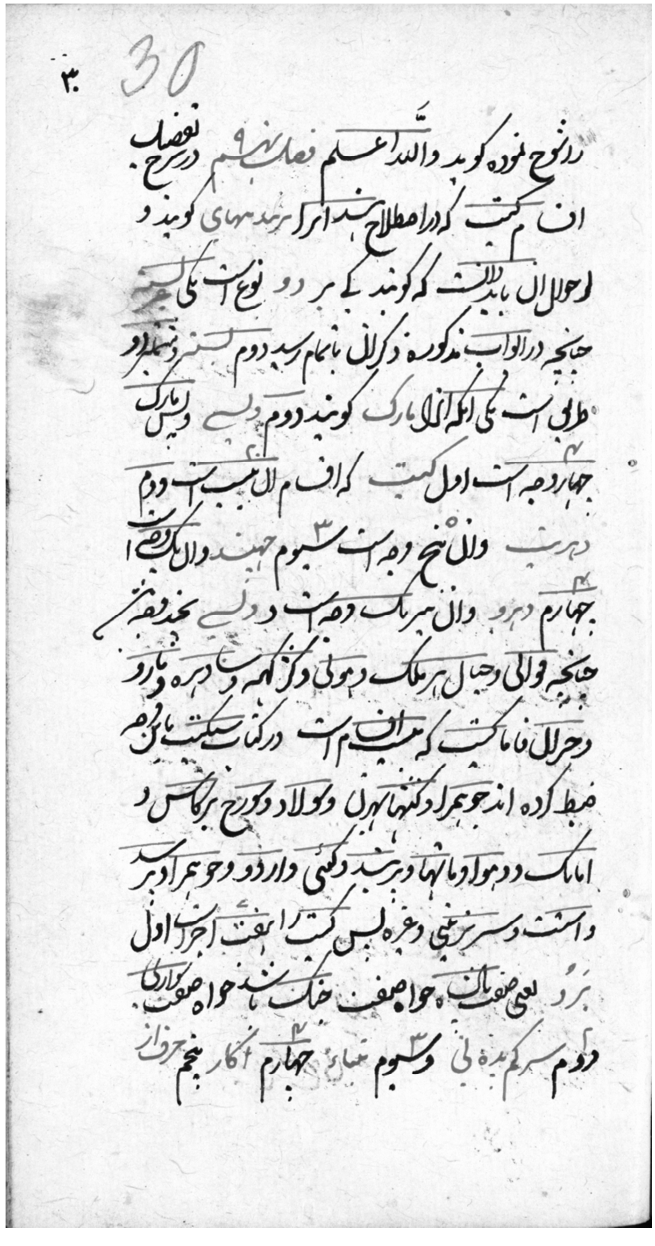
Pic. 1
Fol. 1ᵛ



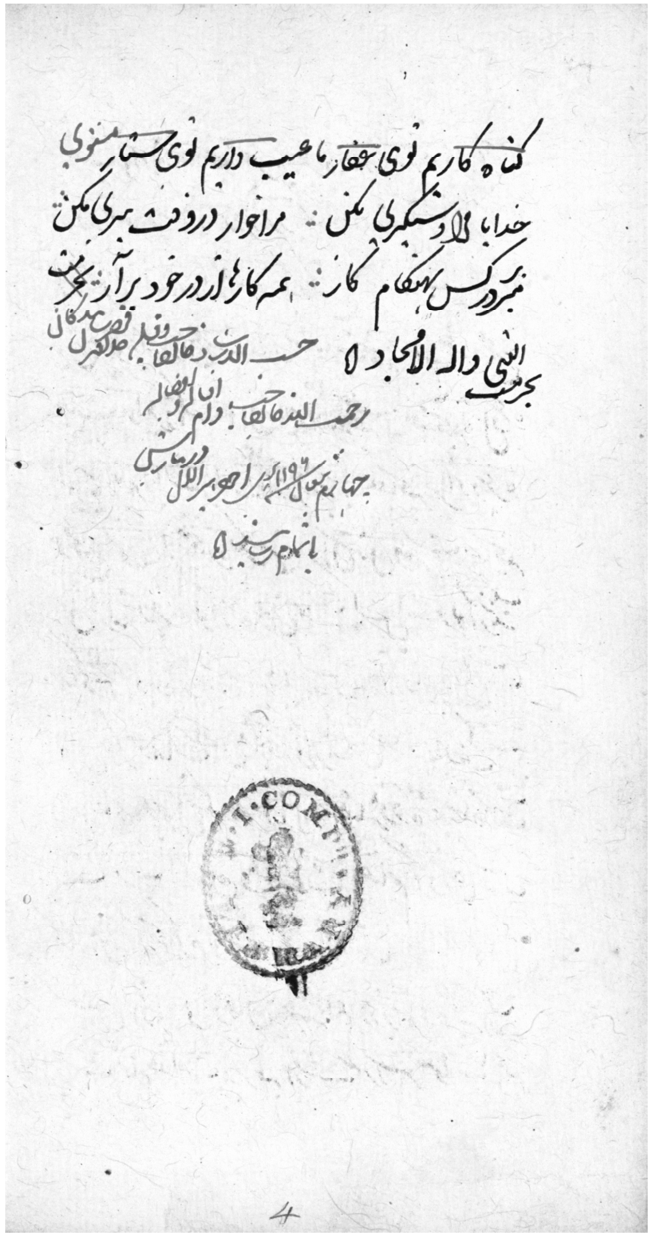
Pic. 2
Fol. 9r



Pic. 3
Fol. 18r



Pic. 4
Fol. 30r



Pic. 5
Fol. 32^{v}

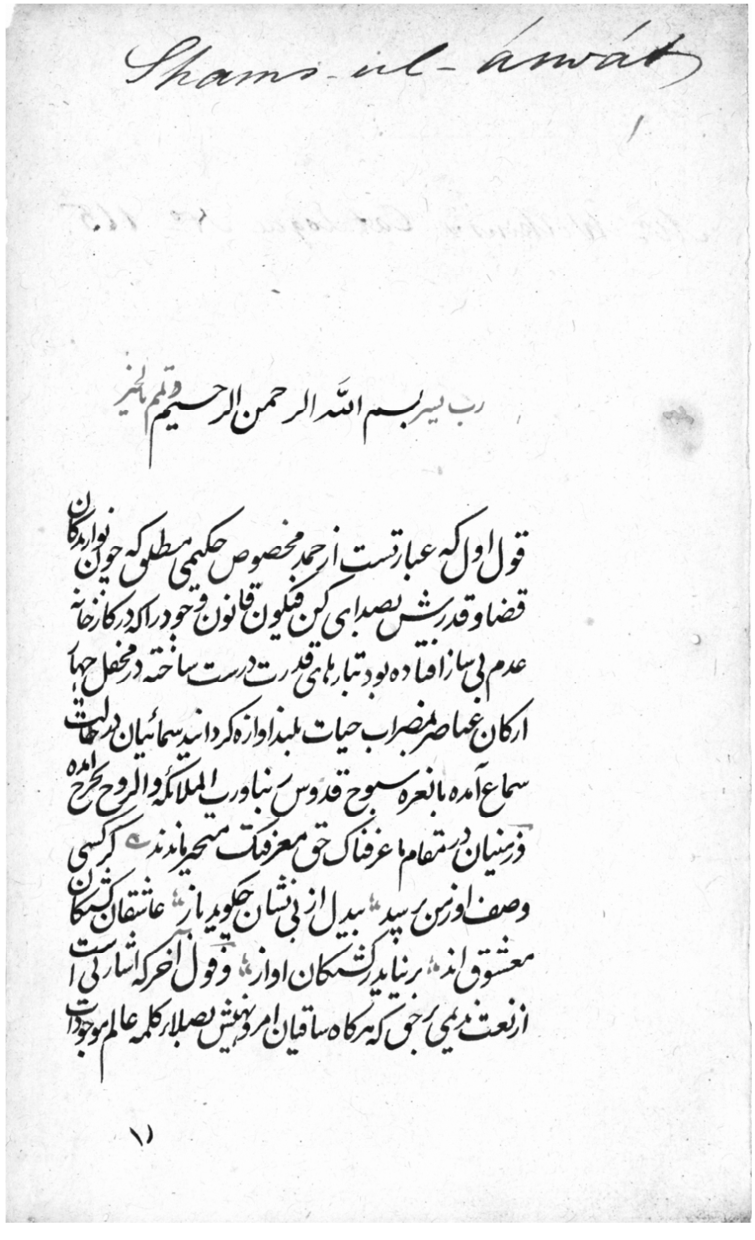
2. England, London: The British Library, I.O. LXX 28

Description

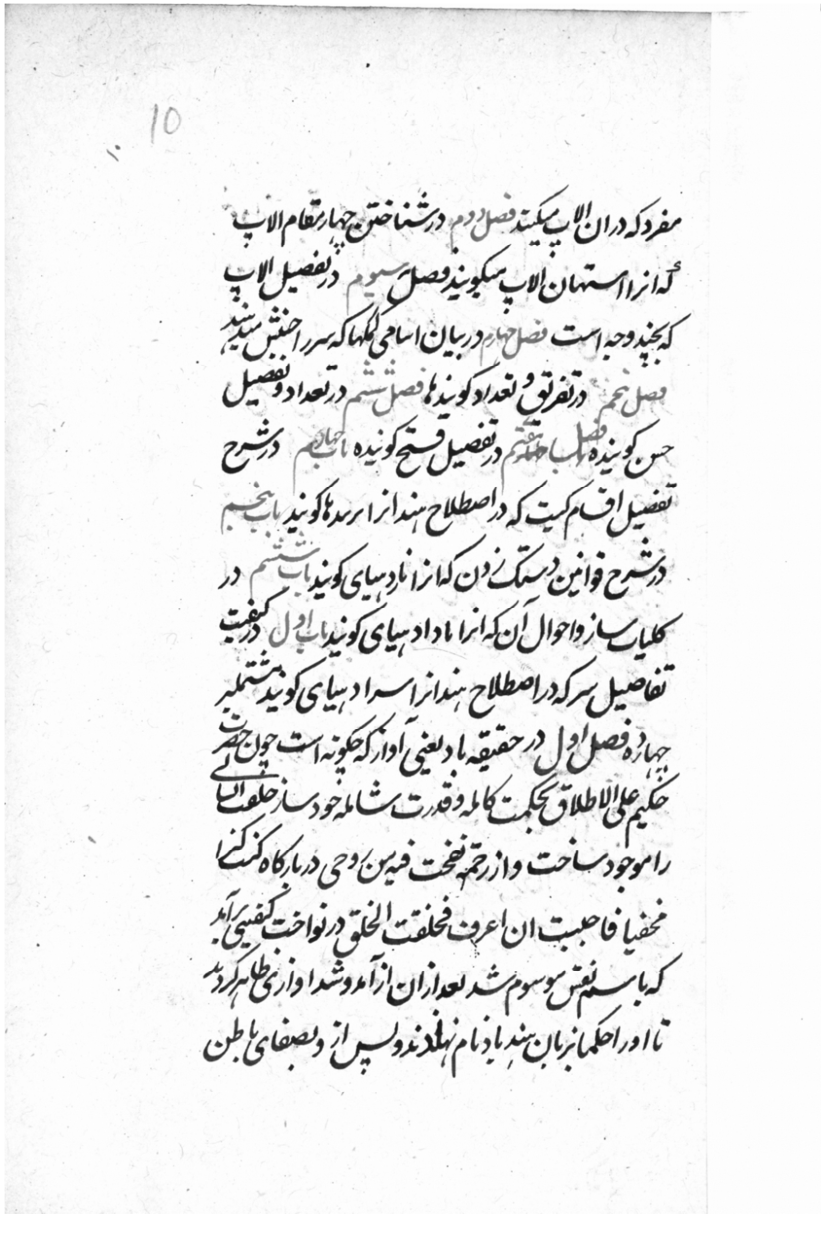
The scribe of the MS introduces himself in the colophon as Faṯḥ-ʿAlī, the son of Shaykh Mihr-Allāh. The MS was copied for a Khᵛājah Shams al-Dīn in the village of *dʾdry* on the twenty-ninth of the month *shaʾabān* of the year 1200 (22 June 1786). It is written in *nastaʿlīq*, which is more similar to Persian than the Indian one, with 15 lines to a page on white paper, 419×228 mm in size, and with 28 folios. The treatise begins on fol. 1ᵛ (see pic. 6) and continues to fol. 28ʳ (pic. 10). At the top of fol. 1ᵛ the title is written in Latin characters, i.e."*Shams ul-aswat*". The pagination is in both Arabic/Persian and European styles on the left corner of the recto folios. It seems that the pagination in Arabic/Persian style is in the scribe's handwriting. The headings and important musical terms are written in red. In a few cases, the margins have been used to correct or add words. The *khuṭbah* or *dībāchah* [introduction] begins on the folio 1ᵛ (pic. 6). The first *bāb* (part) begins on fol. 10ʳ (pic. 7). There is a table on fol. 17ᵛ (see pic. 8). The second part (*bāb*) begins on fol. 19ʳ, the third on 21ᵛ, the fourth on 25ᵛ, the fifth on fol. 26ʳ, and the sixth on fol. 27ᵛ. In a few cases, the copyist draws lines over words which he has written wrongly. This MS will hereafter be represented by the siglum "B2" in the English text and "ب۲" in the Persian edited text.

Orthography

Like B1, the unbound writing is the dominant tendency in the MS, particularly for the musical terms. However, as regards prepositions and the adverbializer به, they are always attached to the following words. The word yak (یک) (one/a) is often attached to the following words. The demonstrative pronouns *īn* (این) and *ān* (آن) are written inconsistently, both attached and unattached to the following word. Although the verbal prefix *mī* (می) is in general not attached to the verb, in a few cases it is attached. The third person singular of the verb *budan*, i.e. *ast* (است), is written both bound (with the omission of its initial *alif*) and unbound. The genitive marker ء is not written except in a few cases. The medial *hi* (ه) is sometimes written as ہ. Sometimes, all the dots of the letters *pi, chi, ti, jīm, qāf, bi, zāl* (پ, چ, ت, ج, ق, ب, ذ) are written, however in many cases the scribe does not write the dots, particularly in the musical terms, which has made the reading of this MS difficult. The *maddah* is seldom written and the *tashdīd* is written only in a very few cases. The letter *gāf* (گ) is always written as *kāf* (ک).

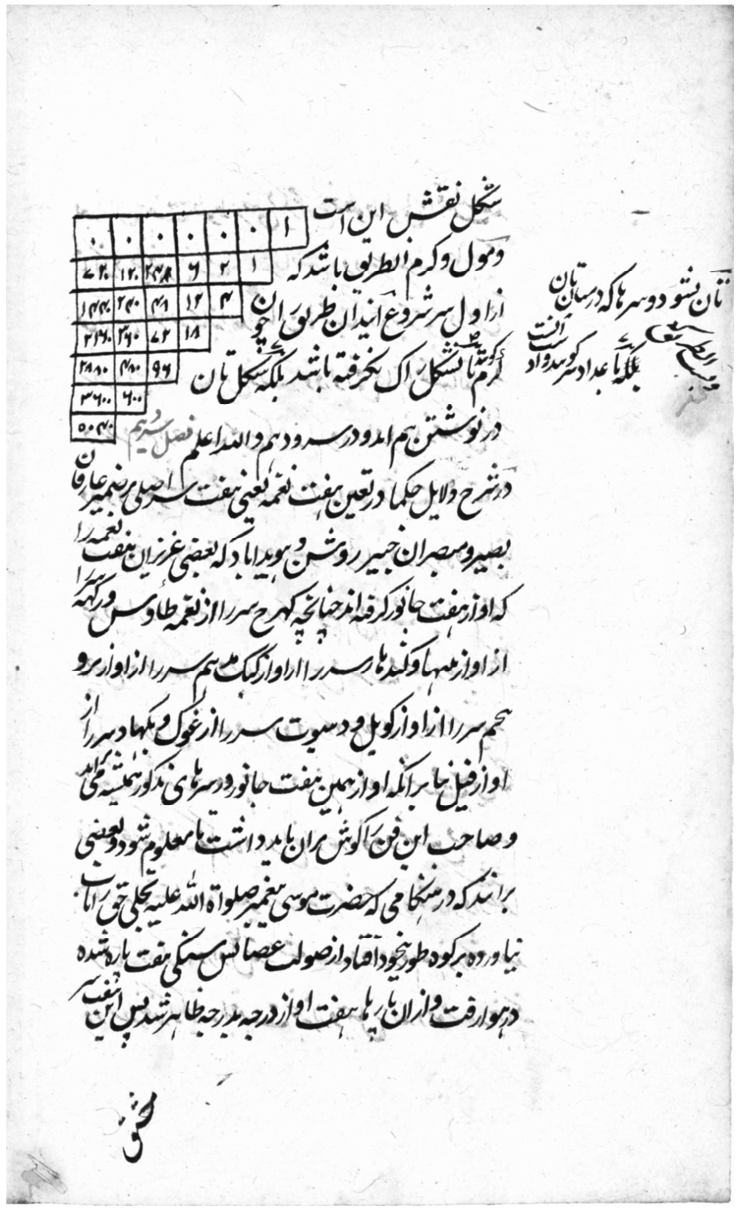

Shams-ul-anwár
رب یسر بسم اللہ الرحمن الرحیم وتمم بالخیر
قول اول کہ عبارتست از حمد مخصوص حکیمی مطلق کہ چون نواندگان
قضا و قدرش بصدای کن فیکون قانون وجود را کہ در کارخانہ
عدم بی ساز افتادہ بود تبارہای قدرت درست ساختہ در محفل جہان
ارکان عناصر مضراب حیات بلند آوازہ کردانید سمائیان در لطافت
سماع آمدہ بانغرہ سبوح قدوس زنان ورب الملائکہ والروح بر آمدہ
زمینیان در مقام ما عرفناک حق معرفتک میخ ماندند اگر کسی
وصف او زبان رسید بدیل از بی نشان چگوید باز عاشقان تشنگان
معشوق اند برنیاید از تشنگان آواز و قول آخر کہ اشارتی است
از نعت قدیمی رجحق کہ ہر گاہ ساقیان امر و نہیش بصلابت کلمہ عالم موجودات
١٧

Pic. 6
Fol. 1^{v}

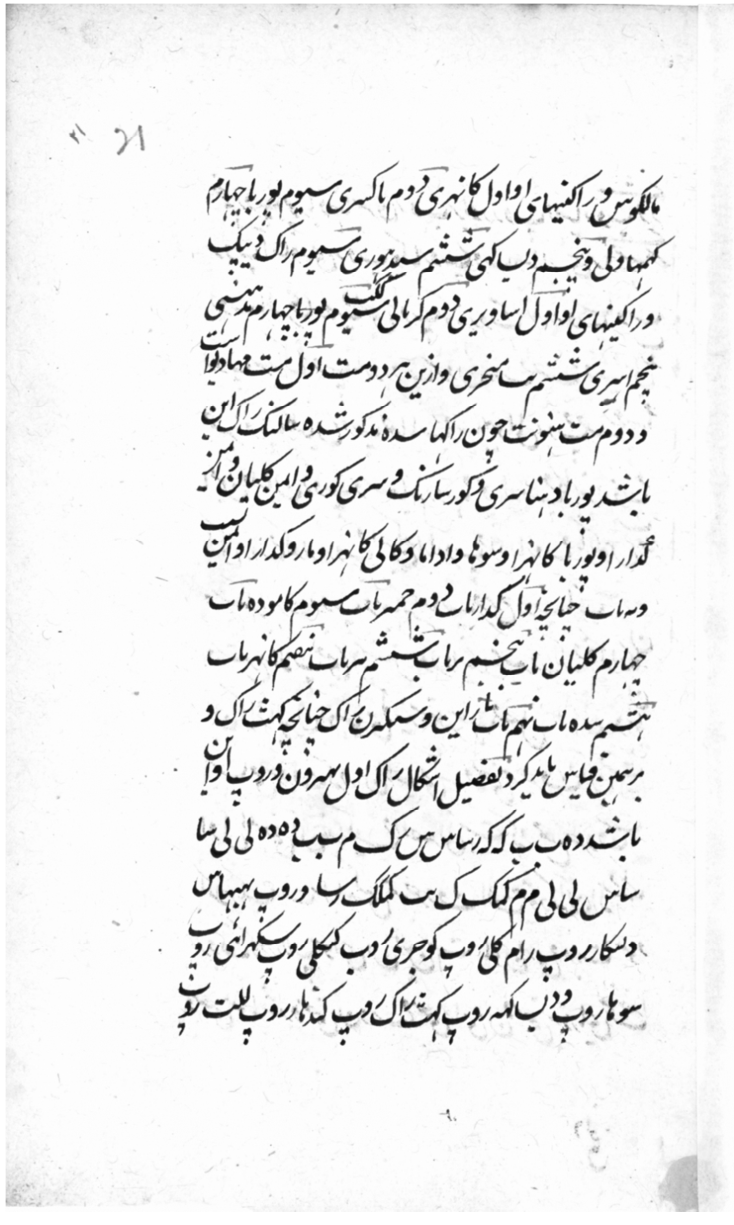


مفرد که دران الاپ میکنند فصل دوم در شناختن چهار مقام الاپ
که انرا استهان الاپ میگویند فصل سیوم در تفصیل الاپ
که بچند وجه است فصل چهارم در بیان اسامی گلها که سرراجنش میدهند
فصل پنجم در تفریق و تعداد گویندها فصل ششم در تعداد و تفصیل
حسن گوینده فصل هفتم در تفصیل فتح گوینده باب هفتم در شرح
تفصیل اقسام گیت که در اصطلاح هندان را برهدها گویند باب پنجم
در شرح قوانین دستک زدن که انرا تادیهای گویند باب ششم در
کلیات ساز و احوال آن که انرا تادیهای گویند باب اول در کیفیت
تفاصیل سر که در اصطلاح هندان را سرادیهای گویند مشتمل بر
چهارده فصل اول در حقیقه ناد یعنی آواز که چگونه است چون حضرت
حکیم علی الاطلاق بحکمت کامله و قدرت شامله خود ساز خلق الساله
را موجود ساخت و از زخمه نفخت فیه من روحی در مارگاه کنز
مخفیا فاحببت ان اعرف فخلقت الخلق در نواخت کیفیتی آمد
که با سم نفس موسوم شد بعد ازان از آمد و شد او از بی طاهر گردید
تا او را حکما بزبان هندی نام نهادند و پس از و بصفای باطن

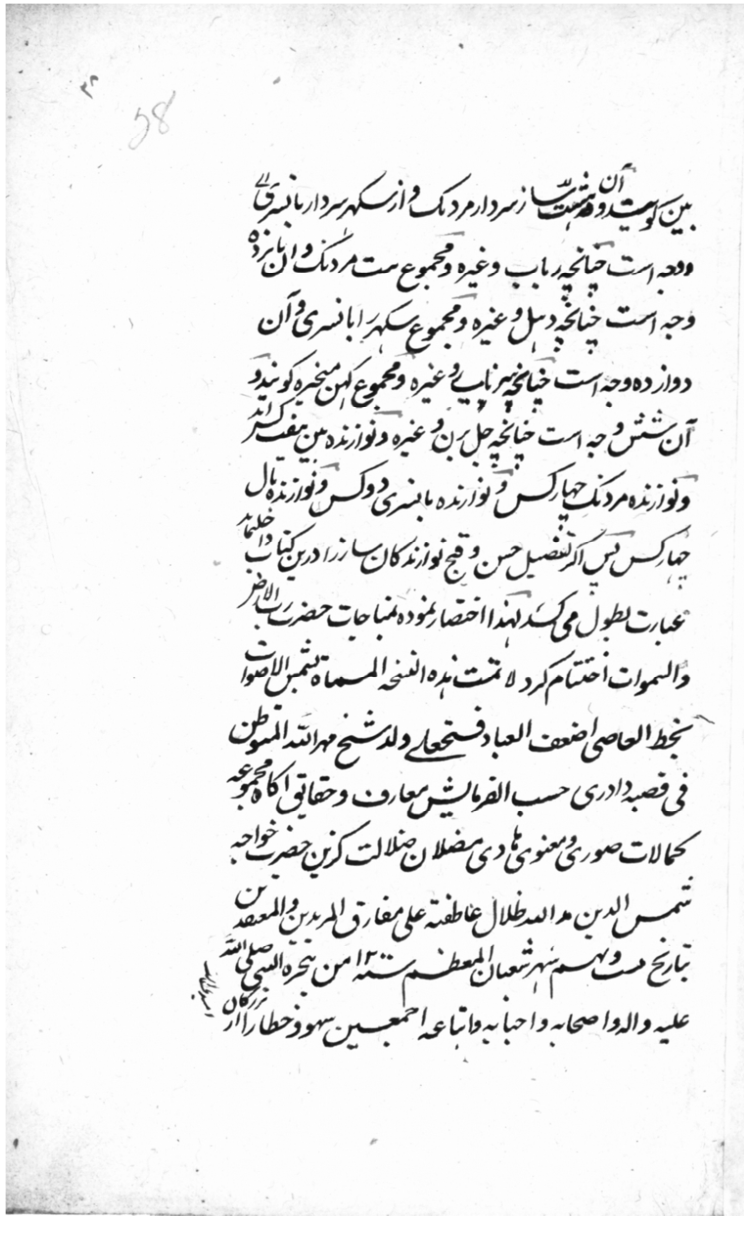
Pic. 7
Fol. 10^{r}



Pic. 8
Fol. 17v



Pic. 9
Fol. 21r



Pic. 10
Fol. 28r

3. England, Edinburgh: Edinburgh University Library (Or. Ms. 585/3)

Description

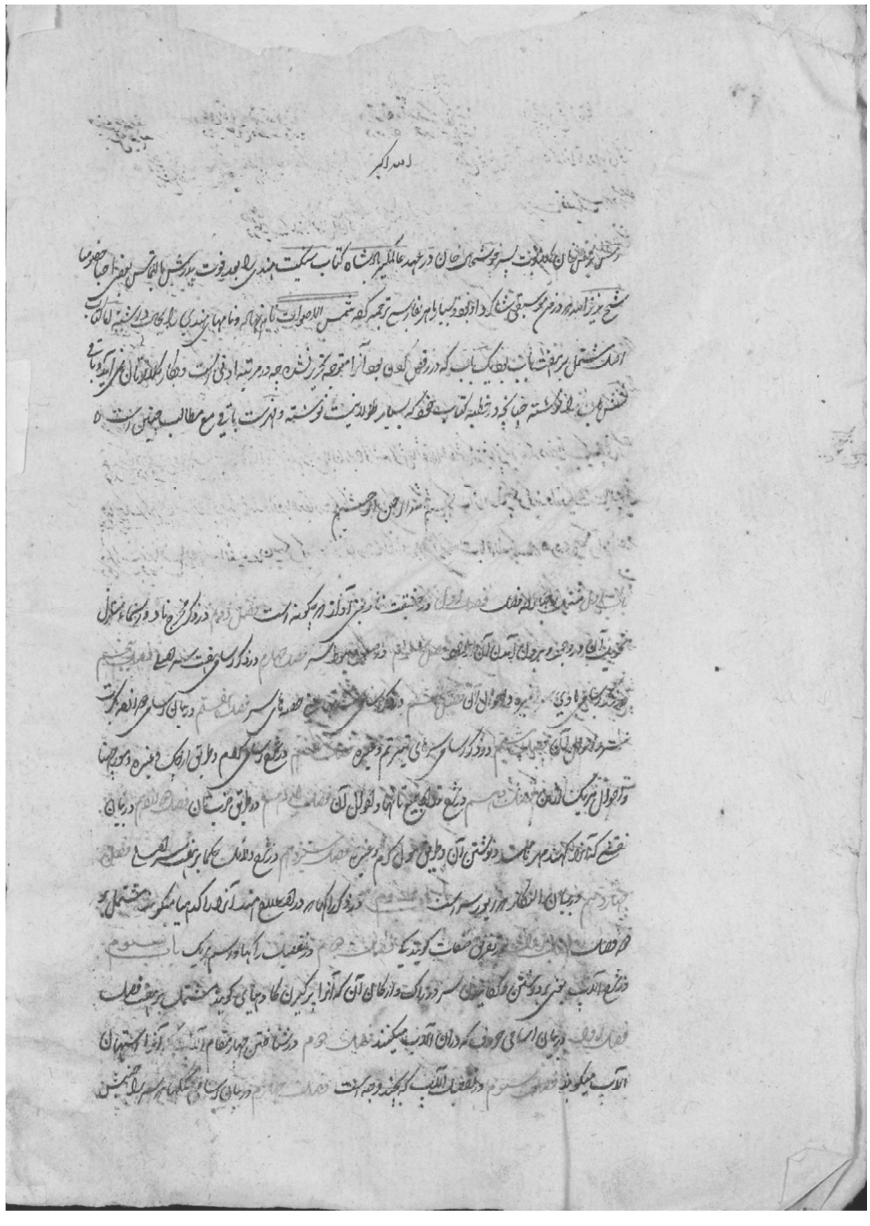
There is no information about this MS in the catalog of this Library (Hukk *et al*. 1925). However, Massoudieh (1996: 189) introduces the MS as "New Coll., 3, 18, 60, 62, f. 25^{v}–34^{v}". The manuscript is the third MS of a miscellany. The scribe is unknown. There is no information concerning when it was written/copied. However, judging by the handwriting and paper it is written on, the MS would probably have been written some time during the 19th century. It is written in *nastaʿlīq shikastah* (broken *nastaʿlīq*) with 21 lines to a page on yellowish paper. The work begins on fol. 25^{v} (see pic. 11) and continues to fol. 34^{v} (see pic. 15).[25] The *dibāchah* or *khuṭbah* is very concise in comparison with the two other MSS introduced earlier, and it has been abridged. Some sentences and lines have also been deleted in other parts of the work in this MS (for further information see "The Evolution of the Manuscripts"). The pagination is in both Arabic/Persian and European style on the left corner of the recto folios. The headings and important musical terms are written in red. There are comments on some issues in the margins, which are presumably in the scribe's handwriting (see pic. 12). In a few cases, the margins are also used to correct mistakes in the text, and these are in the same handwriting as the scribe's. The introduction begins on fol. 25^{v}. The first part (first *bāb*) is on fols. 26^{r}–29^{r}. There is a table on fol. 28^{v} (see pic. 13). The second part (*bāb*) begins on fol. 29^{v}. In the second chapter of this part, which concerns the *rūp*s (figures/shapes) of the *rāga*s, and which is on fols. 30^{r}–31^{v}, the scribe has written only the name of the *rāga*s without their figures (*rūp*s) (see pic. 14).[26] The third part is on fols. 32^{r}–33^{v} and the fourth on 33^{v}. The fifth part begins on 33^{v} and continues to 34^{v}. The sixth or last part is on the same folio. A number of words have been erased, making them illegible. On fols. 27^{v}, 32^{r}, and 33^{v} pieces of paper tape cover the words. This MS will be hereafter represented by the siglum "E" in the English text and "ا" in the Persian edited text.

Orthography

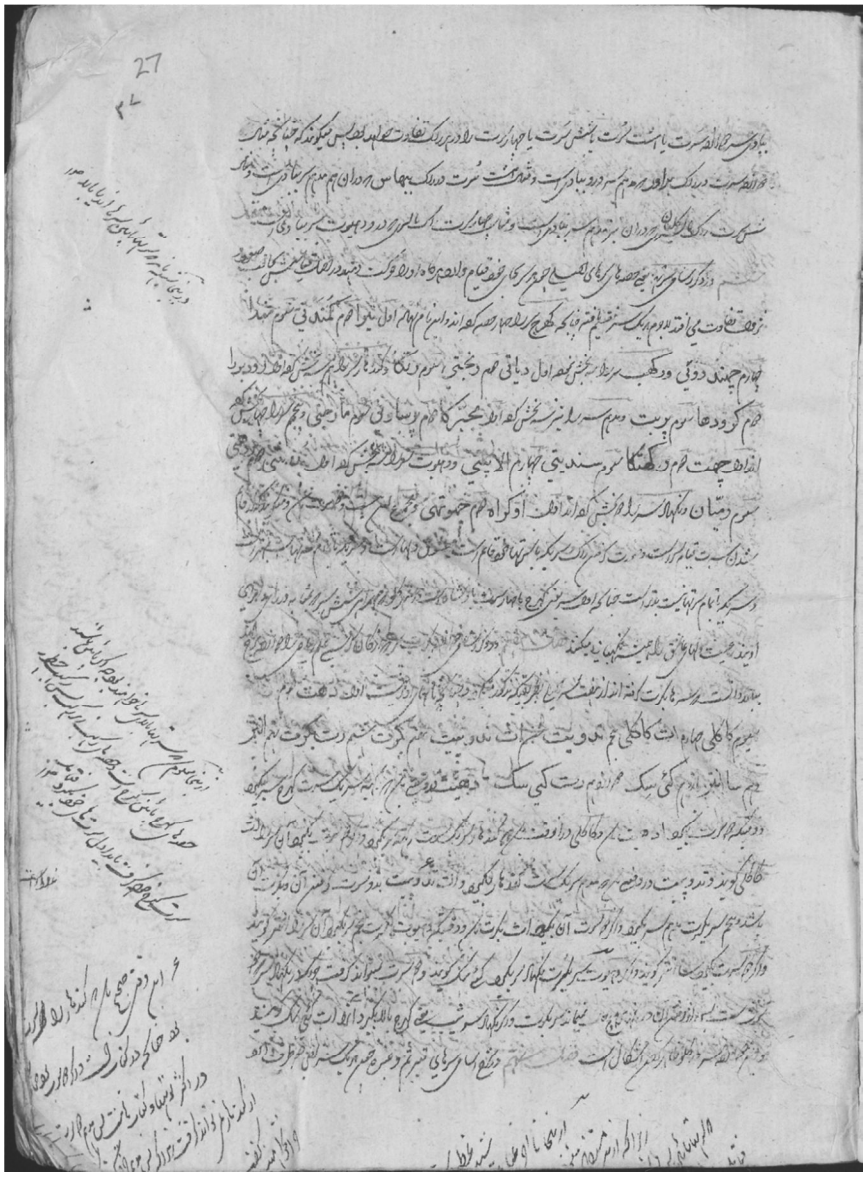
Generally, it is the same as B1 and B2. Furthermore, in some musical terms, the Urdu letters such as ڈ, ٹ,ټ are applied, and the final *yi* (ی) is more often

[25] Brown (2007: 118) introduces the manuscript, writing the treatise is on fols. 1b–37a. According to our copy of the ms, the beginning of the treatise is on fol. 27^{v}.
[26] Perhaps the scribe intended to write the *rūp*s of the *rāga*s later, but for unknown reasons did not do so. However, this part of the work in all the mss at our disposal is written carelessly and therefore incorrectly (for further discussion on this part and chapter see "The Evolution of the Manuscripts").

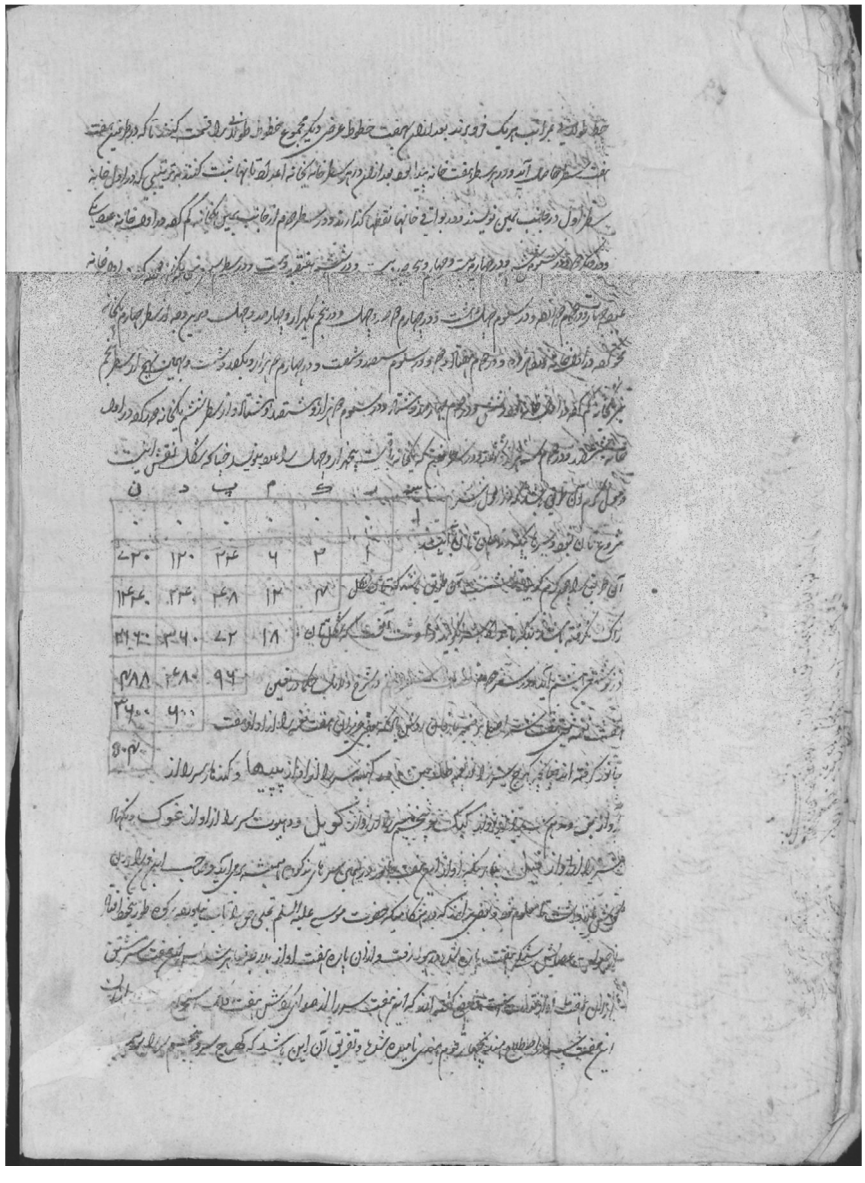
written as ي. The dots of the dotted letters are more carefully and consistently written.



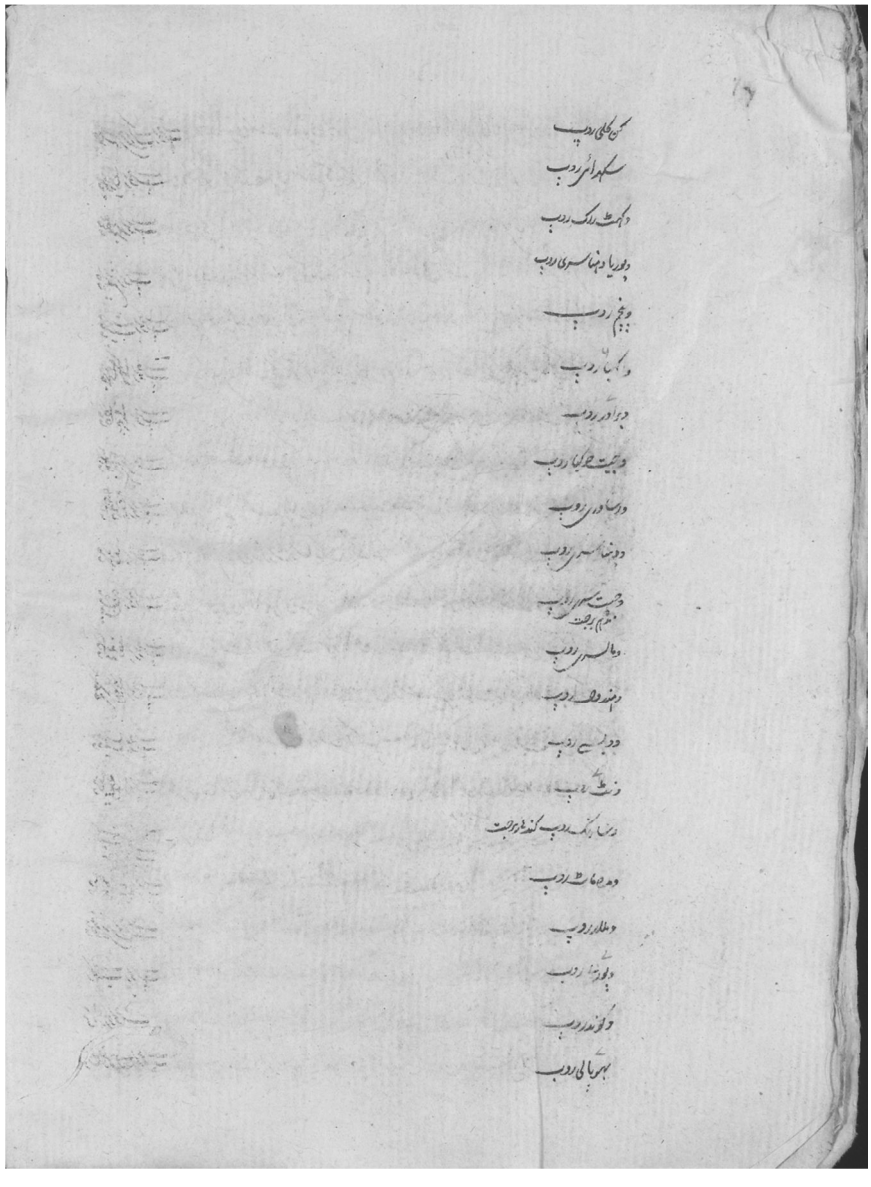
Pic. 11
Fol. 25^{v}



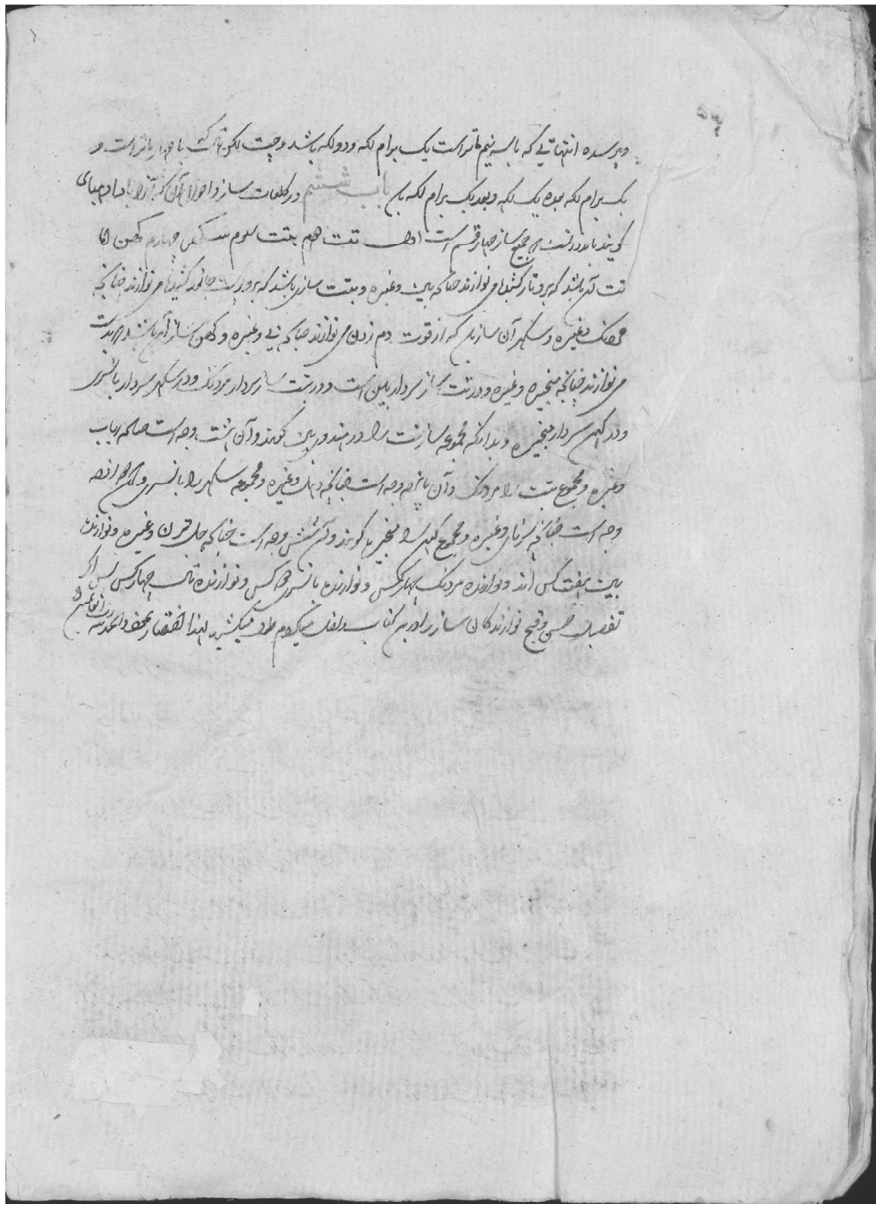
Pic. 12
Fol. 27r



Pic. 13
Fol. 28^{v}



Pic. 14
Fol. 30^{v}



Pic. 15
Fol. 34^{v}

4. England, Manchester: The John Rylands University Library (The University of Manchester) (346)

Description

The scribe and date of the MS are unknown. It is written in *nastaʿlīq*, with 13 lines to a page on white paper, 204×153 mm in size. It was probably copied during the late 19th century. The treatise begins on fol. 1^{v} (see pic. 16) and continues to fol. 40^{v}.[27] The pagination is in Arabic/Persian style on the left corner of recto folios. Except for one occasion on fol. 3^{r}, the scribe does not use the margins to correct his mistakes or missing words and phrases in the text. The introduction (*dibāchah* or *khuṭbah*) in the MS is shorter than the first two mentioned MSS of the treatise, i.e. B1 and B2. The sixth part (*bāb*) of the treatise in this MS is on the following folios,

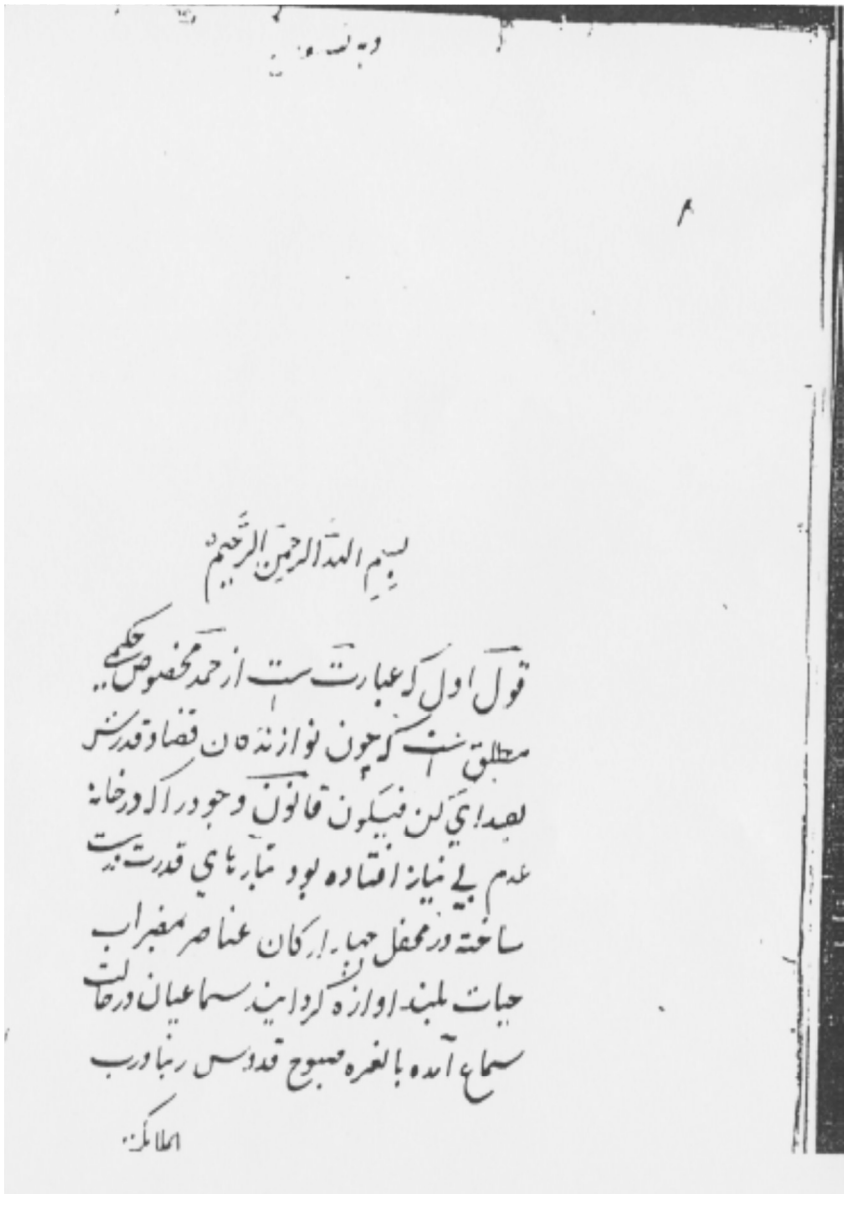
- the first *bāb*: 4^{r}–20^{v} ; (there is a table on fol. 17^{r} [see pic. 18]).
- the second part (*bāb*): 20^{v}–29^{v}.
- the third part: 29^{v}–35^{r}
- the fourth part: 35^{r}–37^{v}.
- the fifth part: 37^{v}–40^{r}.
- the sixth part: 37^{v}–40^{v}.

This MS will be hereafter represented by the siglum "M" in the English text and "م" in the Persian edited text.

Orthography

The same as B1 and B2. However, the medial *hi* (ہ) is always written as ۂ and the Urdu letters such as ٹ, ڑ, ں, are used in a number of musical terms.

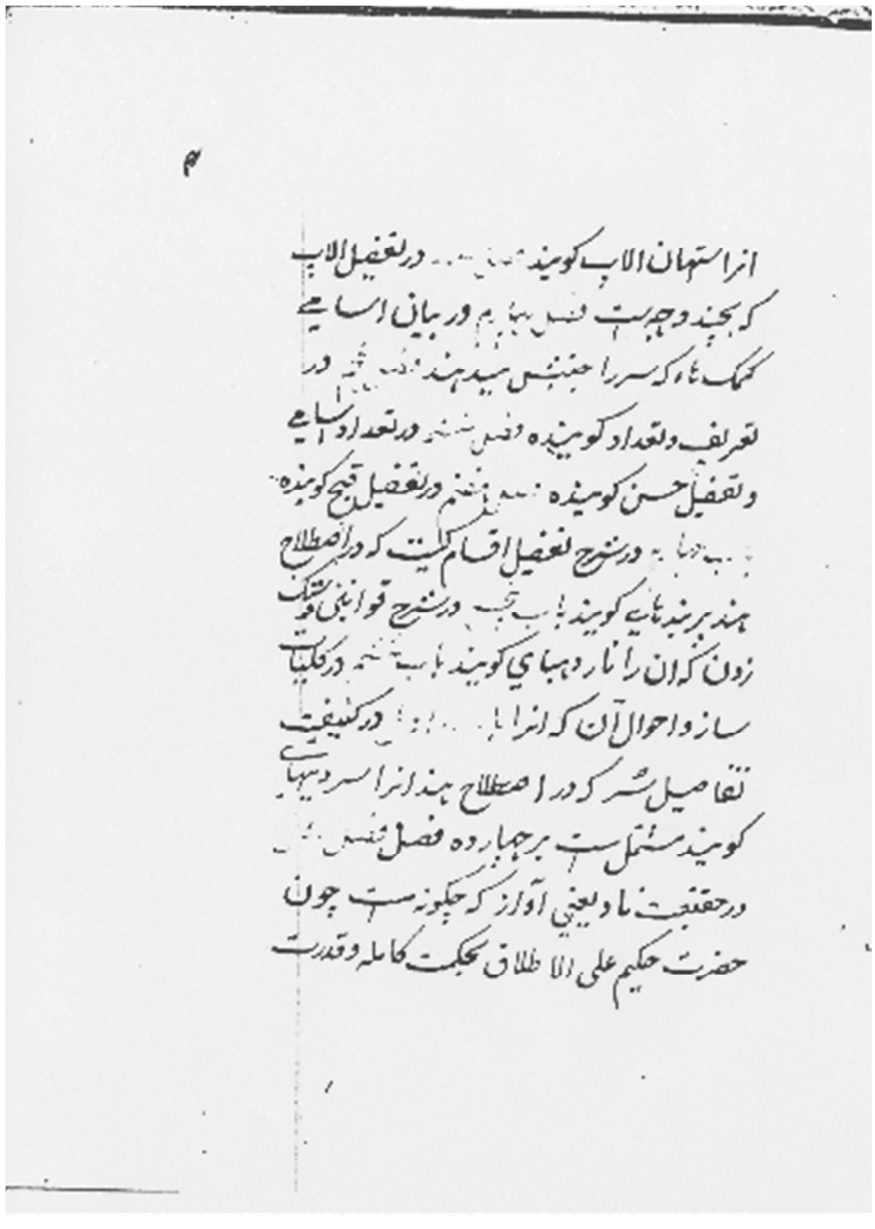
[27] Unfortunately, due to a misunderstanding, the reproduction section of the library did not send the last folio of the ms, i.e. 40^{v} and our later attempt to receive that folio was also unsuccessful.



بسم الله الرحمن الرحيم

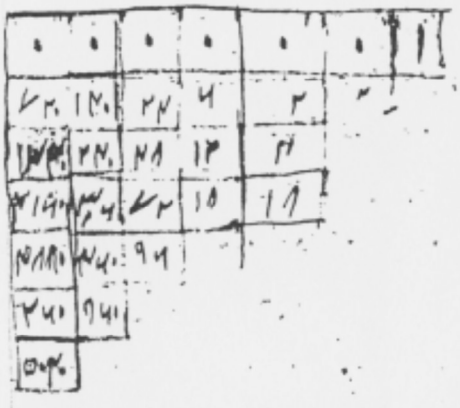
قول اول كه عبارت ست از حمد مخصوص حكيمي
مطلق ست كه چون نوازندگان قضا و قدرش
بصداي كن فيكون قانون وجود را كه در خانه
عدم بي نياز افتاده بود تار هاي قدرت بيت
ساخته در محفل جهار ركان عناصر مضراب
حيات بلند آوازه گردانيد سماعيان درگاه
سماء آمده بالغره صبوح قدوس ربنا ورب
الملائكة

Pic. 16
Fol. 1^{v}

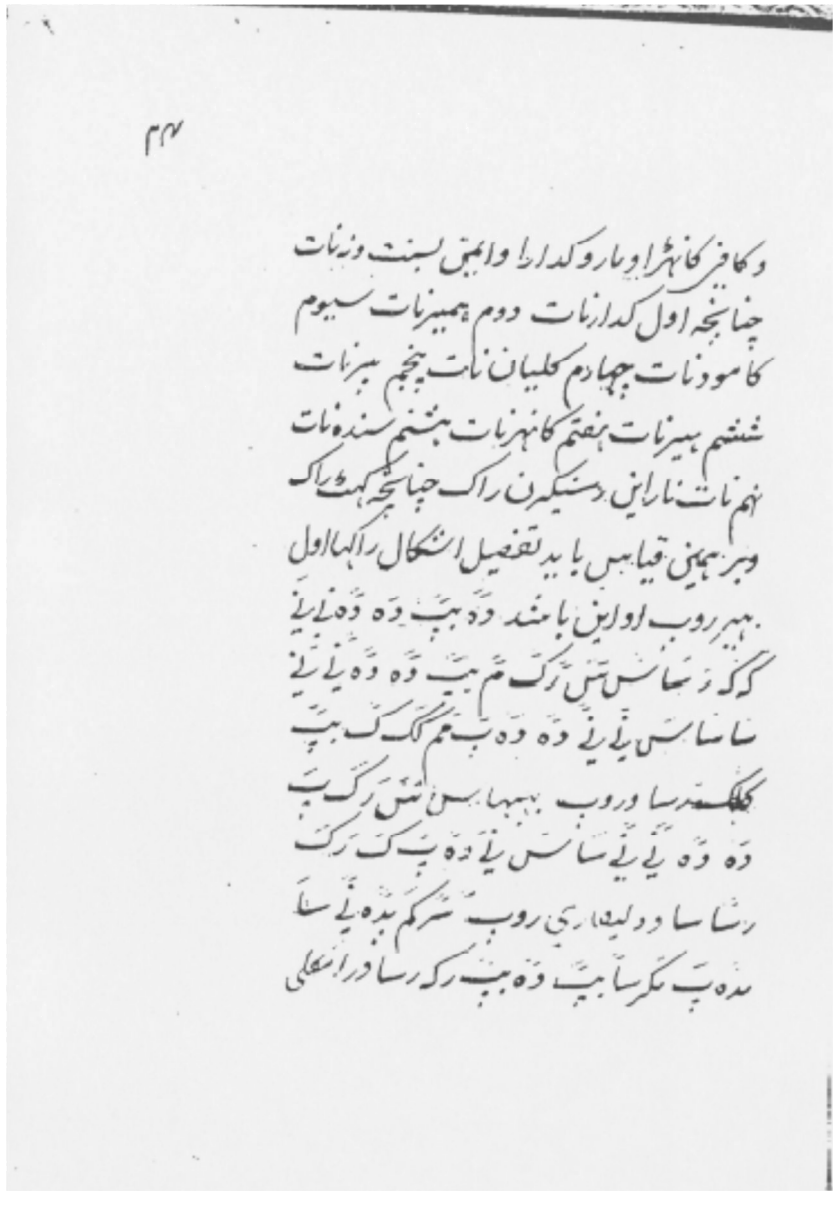


Pic. 17
Fol. 4[r]

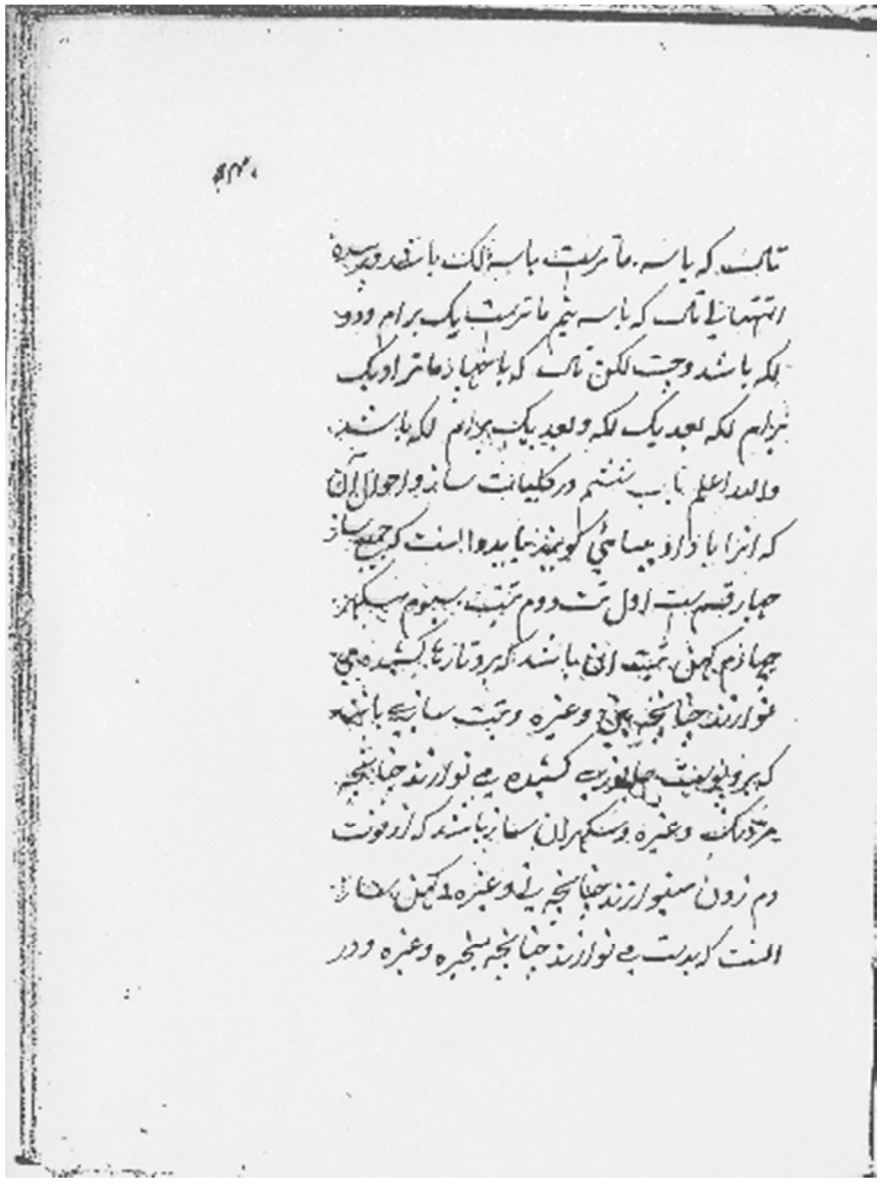
در دوم چهار صد و هشتاد و در سیوم دو هزار
و هشت صد و هشتاد و از سطر ششم نیز همچنان
دور کرده در اول خانه عدد شش صد و در دوم
سه هزار و شش صد و در هفتم سطر که یک خانه
با قیمت عدد پنجهزار و چهل را نویسند چنانچه
شکل نقش اینست که نوشته میشود



Pic. 18
Fol. 17^{r}



Pic. 19
Fol. 24[r]



Pic. 20
Fol. 40r

The evolution of the manuscripts

To edit the text, we will apply text critical methods. Our intention is to apply the so-called "stemmatic method" (Reynolds & Wilson 1991: 214; Eklund 1978: 33) to establish the text of the tract. In this editorial technique, after a careful examination of the manuscripts, a *stemma codicum* or family tree is drawn (cf. West 1973: 48–59). In the following, we will first try to find out the genealogical relationships between the above-introduced MSS in order to draw a *stemma codicum*.

We are sure about the date of copying of B1 and B2. However, there is uncertainty regarding the date of copying of E and M. Judging by the applied orthography and the quality of the paper, it seems that they are probably not older than B1 and B2, and our guess is that they were written even later than them, that is to say after the 18th century. At any rate, according to our present knowledge, B1 is the oldest MS we have at our disposal, while B2 is the second oldest.

The examination of the MSS reveals some noticeable differences between them. The first and probably most interesting and important difference is in the *khuṭbah* (introduction/preface) of the treatise. As is clear from the presentation of the MSS, in B1 and B2 the preface makes up about one-fourth of the whole treatise, while in E it is only a few lines. The Preface in E is as follows:

> رس برس خان کلاونت پسر خوشحال خان در عهد عالمکیر بادشاه کتاب سنکیت هندی را بعد فوت پدرش بالتماس بعضی احبا خصوصا شیخ عزیزالله که در فن موسیقی شاکرد او بود و بسیار ماهر بفارسی ترجمه کرد شمس الاصوات نام نهاد و نامهای هندی را بجای داشته اما کتاب اصل مشتمل بر هفت باب بود یک باب که در رقص کردن بود آنرا متوجه تحریر نشده چه در مرتبه ادنی است و بکار کلاونتان نمی‌آید و باقی شش باب را نوشته چنانچه در خطبه کتاب خود که بسیار طولانیست نوشته و فهرست باقی مع مطالب چنین است
>
> Ras Baras Khān *Kalāvant*, the son of Khushḥāl Khān, under the reign of the Padishah ʿĀlamgīr [The King, the World-conqueror] [i.e. Aurangzeb] translated the *Hindī* [i.e. Sanskrit] book of *sangīt* into Persian after his father's death and on the request of his friends, particularly Shaykh ʿAzīz Allāh who was a pupil of his [the author] and was a very skilful [musician], giving it the title *Shams al-aṣvāt*. He kept the *Hindī* [Sanskrit] terms, but of the original book which consisted of seven parts (chapters) he did not translate a part which dealt with dance, because it had less value and nothing to do with the *kalāvan*s. And as he himself reported in the *khuṭbah* (preface) of his

book, which was very long, he translated the six remaining parts. And the list of the topics dealt with there are as follows.

As we can observe, the preface in E seems like a report by another person than the author himself about the work. It is not clear if the scribe of E omitted the original preface and replaced it with a short report about the name of the author and the circumstances under which the work was written or if he just copied it from another MS.

The differences between B1, B2, and M are also considerable. About half of the preface, which is probably the most well-informed and important part, where the author introduces himself and explains how and why he is writing the work, is missing in M. The other significant and obvious differences are as follows.

Ex. 1

B1 (fol. 4^{r}), B2 (fols. 4^{r} and 4^{v}) (the underlined words are only found in B2) (M and E do not have this passage)

اما از آنجا که رافت یاران خصوصا یار تمام عیار و صدیق همه تصدیق و مخلص بی-اشتباه سح عربرالله که از ابتدا تا انتها در فن منم شده است تلمیذ در علم خودم شده است استاد ممد بود تحمل آن آسان نمود لاجرم زبان خامه را درصدد بیان این نامه حرکت داده

Ex. 2

B1(fol. 6^{r}), B2 (fols. 6^{r}-6^{v}) (the underlined words are only found in B2); (M and E do not have this passage)

اما آنچه که من می‌خواستم محصول نشد تا به دیکران که نعمر انقدر دارند نه عقل چه رسد چه از حکما و دیکر کویندهای هند چه از غیر چنانچه هندیان میکوئید که بین نواران قدیم این دو کدو و یک نی را مدام بر سینه خود داشته‌اند از ترس انکه مبادا درین دریای پی-پایان غرق سوند اما بمقتضای مالایدرک کله لا یترک کله بذل جهد باید کرد تا یوسف طبع از چاه جهالت برآید و بسریر علمیت رسد و عزیز همه کس شود

Ex. 3

B1 (fol. 6b), B2 (fol. 6b); (the underlined words are only found in B2); (M and E do not have the following passage)

و مشاطه صبا نوعروسان باغ را برنک آمیزی هرهفت کرده و دایه ابر اذاری بنورسیدکان اطفال حدایق از رشحات فضل پرورش بخشیده و درختان دلکش پیرایه رنکین و خلعت نوراکین در اغوش وقت خود کشده و کل از شکرخنده صدهزار چاک بجان بلبل شغبناک انداخته و پنجه نسیم شانه‌کش طره سنبل کشته و کلبرک خار (چادر:B1) را بدامان تشرب اویخته

Ex. 4

B1 (fol. 10^{r}), B2 (fols. 10^{r} and 10^{v}), E (fol. 26a), M (fols. 4^{r} and 4^{v}); (in B1, B2, and M this passage is almost identical [the few minor differences have been noted within parentheses])

چون حضرت حکیم علی‌الاطلاق بحکمت کامله و قدرت شامله خود ساز خلقت انسانی (انسان :M) را موجود ساخته (ساخت :B2, M) و از رحمة نفخت فیه من روحي در بارکاه کنت کنزاً (+ مخفیا :B2) فاحببت انا (ان: B2) اعرف فخلقت الخلق درنواحیت (درنواخت :B2, M) کیفیتی برامد (برآید: B2) که باسم نقش (نفس :B2, M) موسوم شد بعد از آن از آمد و شد او (-: B2) آوازی ظاهر کشت (کردید :B2) تا حکما او را (اورا حکما: B2) بزبان هند باد (ناد :M) نام نهادند.(+ پس :B2, M) از او بصفای باطنِ خود آنرا بدو (دو: M) قسم معلوم کردند بدو اسم موسوم کردانیدند (کردانید :B2) یکی ناداناهت (باداهد:B2) دوم ناداهت (بادانهد :B2)

The same passage in E (26^{r})

چون حکیم علی‌الاطلاق خلقت انسانی را موجود ساخت و روح دمید کیفیتی برامد که باسم نفس موسوم شد بعد از آن از آمد و شد آوازی ظاهر کردید تا اورا حکما بزبان هند ناد نام کردند و آن دو قسم است یکی ناداناهت دوم ناداهت

Ex. 5

B1 (fol. 16a)

اول ارچک و آن آنست که درو یک سر آد دوم کهاتک است که درو دو سر اید سیوم سانک که درو سه سر آید چهارم سراتک که درو چهار سر آید پنجم اودو که در آن پنج سر اند ششم کهادو که در آن شس سر اید هفتم سمپورن که درو هفت سر آید والسلام

B2 (fol. 16^{r}), E (fol. 28^{r}), M (fol. 14^{v})

اول ارچک دوم کهاتک سیوم ساتک چهارم سراتک پنجم اودو ششم کهادو هفتم سمپورن (سنپورن :M) ارچک انست که درو یک سر آید و کهاتک انکه (آنست که :M) درو دو سر اید، و ساتک انکه (م: آنست که) درو سه سر (+ آید :E, M) و سراتک انکه (آنست که :M) درو چهار سر (آید :E, M) و اودو انکه (آنست که :M) درو پنچ سر (آید :E, M) و کهاد (کهادو :E, M) انکه (آنست که :M) درو شش سر (+ آید :E, M) و سمپورن (سنپورن :M) انکه (آنست که :M) درو هفت سر آید والسلام (- والسلام :E)

Ex. 6

B1 (fol. 18a)

نی	ده	پ	م	گ	ر	س	۵۰۴۱
ده	پ	م	گ	ر	س	۷۲۰	
پ	م	گ	ر	س	۱۲۰		
م	گ	ر	س	۲۴			
گ	ر	س	۶				
ر	س	۲					
س	۱						

B2 (17^{v}), E (fol. 28^{v}), M (17^{r})

ن[28]	د	پ	م	گ	ر	س
۰	۰	۰	۰	۰	۰	۱
۷۲۰	۱۲۰	۲۴	۶	۲	۱	
۱۴۴۰	۲۴۰	۴۸	۱۲	۴		
۲۱۶۰	۳۶۰	۷۲	۱۸			
۲۸۸۰	۴۸۰	۹۶				
۳۶۰۰	۶۰۰					
۵۰۴۰						

Ex. 7

B1 (fols. 20^{r} and 20^{v}) and M (fols. 21^{r} and 21^{v})

و آن پنج وجه است اول راکاانک و آن آنست که کویندکی برای راک زیاده کردن باشد چنانچه از استماع آن همه کس محوِ راک شوند دوم بهاکهاانک که در آن (+ راک :M) و حروف با معنی بزبان فصیح ادا شود/B1: 20^{v}/ و (- :M) سیوم کریاانک که از (- :M) استماعِ ان خوشوقتی و کریه هر دو بر شنونده ظاهر آید چهارم اپاانک که از شنیدن آن (او :M) عاجزی و مهربانی و کریه بر شنونده پدید آید (شود :M) پنجم کان پارناانک (تازناانک :M) و ان انست که هم چهار انکه (- و ان انست که هم چهار انکه :M) و ان انست (اینست :M) که هم چهار انک درو باشد و هم جلدی و فهمیدکی و بهمراهی ساز و تال و بخوبی جمیع سرها و تیپ سر باشد و (- :M) فاما این کویندکی نادر است (باشد و :M) اکر در کسی باشد چنان کوینده از همه کویندکان /M: 21^{v}/ بهتر است والسلام

B2 (fol. 19^{v}) and E (29^{v})

[28] B2 and M do not have the names of the notes (*sa, ra, ga, ma pa, dha, ni*).

و آن پنج وجه است اول راکاانک (+ کویند :E) دوم بهاکاانک سیوم کریاانک چهارم اپاانک پنجم کان ںارتاانک (کال بارناانک :E) که مجموع همه است اول آنست که کویندکی برای راک نمودن (+ باشد :E) و راک زیاده (زیاد :E) کردن باشد (- :E) چنانچه از استماع آن همه کس محو راک شوند دوم انست که در آن راک و حروف با معنی بزبان فصیح ادا (آورده [؟] :E) شود سیوم انکه از استماع آن خوشی و کریه هر دو بر شنوندکان آید چهارم انکه (- :E) از شنیدن آن راک عاجزی و مهربانی و کریه هر سه بر شنوندکان ظاهر آید پنجم انکه هم چهار انک درو باشد و هم جلدی و فهمیدکی و بهمراهی ساز و تال بخوبی سر و تیب (+ باشد :E) شیرین (- :E) فاما این کویندکی نادر است اکر در کسی باشد چنان (آن :E) گوینده از همه کویندکان (- :E) بهتر است والسلام (- والسلام :E)

Ex. 8

B1 (fol. 27^{v}) and M (fols. 32^{r}–32^{v})

و وجه شناختن او بیک طریق چنین باشد که هر کاه بر ساز دوروی (دوروهي :M) خود (خورد :M) که هندوي (هندي :M) سازاست از یک انکشت (+ به :M) آهستکی زود زود بنوازد و ازو آوازی برآید و بمثل ان آواز سر را در کلو جنبش دهد (دهند :M) آنرا کمک کویند و بطریق دیکر چهارم حصّه آن آواز درت باشد و آن باین روش است که وقتی که یک انکشت دست راست /M: 32^{v}/ را بر دست چپ پی هم زنند آوازی (+ هم :M) پی پی برآید

B2 (fol. 23^{r}) and E (32^{v})

و وجه شناختن او بیک طریق چنین باشد که در طنبور و غیره از دوروز (دور :E) خورد که هندوی ساز است از یک انکشت باهستکی زود زود بنوازد و (- :E) کمک آن باشد بمثل (- بـ :E) آن آواز سر را در کلو جنبش دهند آنرا کمک کویند و به طریق دیکر در (- دیکر در :E) چهار روش اختیار کرده‌اند و آن باین (- بـ :E) روش است که وقتی که یک انکشت دست راست را بر بالای کهرج باهستکی نیم نیم آواز هم پی در (به :E) پی (+ باید :E)

Ex. 9

B1 (fol. 32^{v})

و سم تال که با سه ماترا است با یک لکه و دو درت و بربکـلیل که با دونیم ماتره است با یک درت و یک برام لکه و یک لکه باشد و روپک تان که با یک نیم ماترا است که اوّل یک درت و بعد یک لکه باشد

B2 (fol. 27^{v})

و سم تال که با سه ماتراست با دو درت و یک برام لکه و یک لکه باشد و در یکتال که با یکنیم ماترا که اول یک درت و بعده یک لکه باید

E (34^{r}), M (39^{v}) (The underlined words are missing in one or both of B1 and B2)

و سم تال که با سه ماتراست با دو درت <u>که بعد دو لکه آید باشد جهمپا تال که با دو ماترا است با یک لکه و دو درت باشد (- :M) و ترنکـلیل (بریک لیل :M) که با دونیم ماترا است با یک درت و یک برام لکه و یک لکه باشد</u> و روپک تال که با یکنیم ماترا است که اوّل یک درت و بعده (بعد :M) یک لکه بیاید

Further differences are found in chapter two of the second part, where the author writes about the *rūp*s of *rāga*s. Here we can find a complete description in B1 and M, but in B2 this chapter only has the *rūp*s of a few *rāga*s, and then only their names, while E only has the *rūp* of *rāga bhirvan*. In addition, the names and the order of *rāga*s in this chapter are more or less different in the MSS.[29]

These differences suggest that the four MSS presented here are descended from four separate MSS (probably hyparchetypes) which have been lost.

Nevertheless, all readings (the MSS) have common identical errors in some parts. These common errors may have been made by the author himself, who was one of the renowned musicians and music theorists of his time, in his autograph, or by scribes who, generally speaking, are unfamiliar with musical terms and their explanations. We can, for example, find such obvious errors in the fourth part (*bāb*) of the third chapter, where a considerable number of terms are written wrongly. Moreover, in the fifth chapter of the third part, which is on the various kinds of singers/composers and differences between them, all MSS mixed up two types of singers/composers *śikṣākāra* and *anukāra*. These common identical errors can indicate that although each of the MSS descended from its own lost copy (probably a hyparchetype), the lost copies (hyparchetypes) are in their turn descended from one common archetype. In other words, there are intermediate copies, which we can call α, β, γ, and δ, between B1, B2, E, and M and the archetype. B1 is descended from α, B2 from β, E from γ, and M from δ, and all these lost MSS are plausibly descended from a common archetype. This relationship is demonstrated in the *stemma codicum*.

Principles of the edition

Broadly speaking, music theoretical treatises are among the works which have suffered "more than usual" from mistakes and errors by scribes compared to other type of works. A reason for this is the nature of this type of work: it is complicated, containing many terms and descriptions which most scribes are unfamiliar with. This fact obliges us to place more than

[29] One can argue that the missing passages in this chapter are a result of the carelessness of the scribes of B2 and particularly E (the places of the *rūp*s of *rāga*s in this ms are empty and perhaps the scribe intended to write them later with a red pen, but for reasons unknown to us, did not) and these passages are not missing in the mss from which they descended. At any rate, if we accept this argument, we should not forget that the numbers of the *rāga*s differ in these two MSS from each other and from B1 and M.

usual importance on using all extant copies of such works in reconstructing "the lost manuscript of the author". In other words, in order to reconstruct an archetype/hyparchetype, particularly concerning musical terms and descriptions used in them, we must have a more eclectic approach, which sometimes brings us close to the zone of risk of contamination. *Shams al-aṣvāt* is a clear example of such a work requiring such an approach.

Due to the fact that all four MSS at our disposal are descended from one archetype, it is logical to try to reconstruct the text of the archetype by using all four MSS at our disposal. However, as noted earlier, there are four lost links between the MSS and the archetype. Moreover, we have proved that these intermediate copies and thereby our MSS, in particular regarding musical terms and their explanations, are corrupted, which places us in a dilemma. Neither the reconstruction of just one of the intermediaries, nor a contaminated text provided by all four MSS at our disposal is a good solution to the problem. Nevertheless, in our judgment, we will err on the safer side, if we choose the most reliable MS of the surviving group of MSS as the basis for the reconstruction and try as far as possible to identify music terminological errors and mistakes, emending them initially by means of the three other surviving MSS, as well as with the assistance of parallel and primary sources from that period. Thus, a number of parallel sources will play a crucial role here to confirm or refute the validity of the musical terms used in B1. It should be emphasized that we aim to limit our use of the eclectic approach to the emendation of musical terms and their explanations in the text.

In short, we try to follow the reading of B1 in order to reconstruct the archetype. The reason we select this MS is that it is the oldest MS at our disposal[30] and is the most reliable one as well. However, concerning the musical terms and their explanations, due to the fact that they are the most corrupted parts of the MS, we will not only consult and use the other readings, i.e. MSS, but we will even check their correctness and reliability against parallel/primary sources. We underline that no musical term and explanation will be included in the critical edited text without the confirmation of the parallel/primary sources. In our judgment, this is the only way to ensure their correctness. In a very few cases, we go even further and correct the musical terms solely based on the parallel and primary sources, even if all four MSS at our disposal suggest the same reading. In case a term is not found in the external sources, i.e. parallel and primary

[30] Generally, the oldest ms of a work has the fewest errors. However, it should be emphasized that we cannot take this for granted, and a thorough examination of all mss of a work may result in other conclusions.

sources, the reading of B1 will often be in the edited text[31] and the other readings in the *apparatus*. In such cases, a question mark will be after the term in question to indicate that we were not able to confirm its correctness in other parallel and primary sources.

The parallel/primary sources used to check and emend the text and the abbreviations are as follows:

- *Tuḥfat al-hind* (*TH*) by Mīrzā Khān b. Fakhr al-Dīn Muḥammad, written sometime during the reign of Aurangzeb (r. 1658–1707), edited by Ansari;
- *Tarjuma-i mānakutūhala va risāla-i rāgadarpaṇa* (*TMRR*) by Faqīrullāh Faqīr, written sometime between 1662–1666, edited and translated by Sarmadee;
- *Lahjāt-i Sikandarshāhī va laṭā'if-i lāmutanāhī* (LS) by Yaḥyā Kābulī, written during the reign of Sikandarshāh Ludī (1489–1517), edited by Sarmadee;
- *Ghunyat al-munyah* (*GHM*) by an anonymous writer, written in 1374–1375, edited and translated by Sarmadee.

The translations of primary sources which we have also consulted, are:

- *Saṅgītaratnākara of Śārngadeva* (*SR*),[32] by *Śārngadeva*, translated by R. K. Shringy (vols. i, ii);
- *Saṅgītaśiromaṇi* (*SŚ*), by an anonymous author, written in 1426, edited and translated by Nijenhuis;
- *Dattilam*, written by Dattilam sometime in the first or second century, edited and translated by Nijenhuis.

In one case in the *khuṭbah* (Introduction/Preface) (see example 2) the reading of B2 is used for completing a longer passage in B1, because except for B1, only B2 has a complete Introduction/Preface, and in this passage it suggests a better and more correct reading. In any case, all divergences from the edited text are noted in the *apparatus*.

We should bear in mind that the musical terms in the treatise are transliterated from Sanskrit/Hindi into Persian. The transliteration sometimes reflects the Sanskrit/Hindi word and sometimes not. As the reader will find, and as we have pointed out above, we have put question marks after a number of the musical terms in the edited text to indicate that we have not managed to find these terms in other parallel primary and secondary sources.

[31] Due to the fact that sometimes the scribe of B1 does not write the dots on the dotted letters, which makes reading the terms almost impossible, another reading than B1 will be chosen.

[32] This work is indeed the original Sanskrit which was written in 1240 (Rowell [*GEWM*, vol. 5, p. 24]). The author Sarngadeva was a "physician and royal accountant at the court of King Singhana (the present-day Davlatābād)" (ibid.).

This does not mean that they are all miswritings, but perhaps instead that the Persian pronunciation and therefore the transliteration diverged from their original Sanskrit forms. We must also keep in mind that there are variant dialects in the Subcontinent, which makes everything much more complicated and which probably affected the pronunciation of musical terms and hence their transliteration.

A considerable part of the second *faṣl* (chapter) of the second *bāb* (part) deals with the description of the *rūp* (figures/shapes) of *rāga*s. This section is corrupted and incorrect in more or less all the MSS at our disposal, and is beyond any emendation due to the fact that this topic is found only in this treatise and is treated in no other Persian parallel or primary sources. Despite this, we will keep the reading of B1, and the three other readings will be noted in the *apparatus*.

The following symbols are employed in the edited text by the editors:

< > (Angle brackets) indicate words added to the transmitted text by the editors by conjecture or from parallel/primary sources. In the latter case, the source from which the words or passages have been taken is noted in the *apparatus*.

[ ] (Square brackets) indicate the correction of words in the text by conjecture or from a parallel/primary source. In the latter case, the source from which the words or passages have been cited is noted in the *apparatus*.

{ } (Braces) indicate words deleted by conjecture. A footnote between the two braces refers the reader to the *apparatus* and the omitted word there. If the omission is due in part to information from a parallel/primary source, that source is also mentioned in the *apparatus*.

≠ ≠ (Unequal sign) indicates readings which differ from the transmitted text and consist of more than two words.

(Double unequal sign) indicates another reading which differs from the transmitted text and consists of more than two words and which is between the first unequal signs in another MS.

* * (Asterisk) indicates lacunae in MS(s).

** ** (Double asterisk) indicates another lacuna between the first one, which has been shown by * *, and another one in another MS.

⌈ ⌉ This symbol indicates that words/phrases which are not found in the text of an MS are added in the margin of that MS by the scribe.

(?) A question mark inside parentheses indicates obscurity, ambiguity, or uncertainty in the text.

The symbols employed in the *apparatus* are as follows:

+ (Plus) indicates a word added by the scribe(s) (in compound words, the added part) in one or two MSS.

- (Minus) indicates a word omitted by the scribe(s) (in compound word, the omitted part) in one or two MS(s). As long as it is just one word or a part of compound word, it is not written again in the *apparatus*, but if more than one word is omitted, or if all parts of a compound word are omitted, all omitted words and the whole compound word are noted in the *apparatus*. If the number of the omitted words exceeds three, an asterisk sign is used.

Regarding compound words, only the part of the word treated in the edited text is noted in the *apparatus*.

Concerning the orthography, we try to follow the general tendency in the MSS of unbound writing. In addition, the adverbializer *bi* (به) has been attached to the following word, as it is written in all four MSS. Nevertheless, if it functions as a preposition, it is written separately. The demonstrative pronouns این، آن are often written unbound. The verbal prefix می is always written separately with a half-space in the edited text. The preposition *rā* (را) is written unbound as well. Unbound writing is also employed in the edited text for the plural suffix *hā* (ها). We have chosen to follow the manuscripts and use unbound writing with all copula personal endings of the verb بودن : ام، ای، است، ایم، اید، اند. However, the third person singular *ast* (است) is shown as *st* (ست) after long A (Ā) in verses. To distinguish these personal endings from auxiliary personal endings, a full space has been inserted between the preceding word and the copula personal ending. The conjunction *ki* (که) is always written unbound. The genitive marker (*izāfah*) ء after a silent *hi* <ه> is written, in order to facilitate the reading. In a few cases the tashdid is written in the edited text.

No spelling errors or mistakes are mentioned in the *apparatus*, as long as the misspelled words do not have any meaning in Persian or Arabic, are not music terms, proper names of geographical locations or people names, and do not seriously disrupt the understanding of the text. We follow West's suggestion (1973: 86) regarding variants of merely orthographical nature. Thus, different spellings of a word (for instance سوم and سیوم, حمیر and همیر, گلو and گلوی, روی and رو) will be passed over without comment.

To facilitate the identification of *Sanskrit* words and terms, we write them in bold type in the Persian text, and italics in the English translation.

Further remarks: Due to the fact that we use all four MSS in establishing the text concerning musical terms, in the edited text the folio of each MS has been noted after the MS siglum in Persian as well as which side of the folio, i.e. the front side or "r" with Persian letter "ر" (رو [*rū*]) or the back side or "v" with the Persian letter پ (پشت [*pus<u>h</u>t*]).

All Koranic citations are written in "Old English Text MT" font.

To facilitate reading, we have divided the critical edited text into paragraphs, and used punctuation.

Notes on the English translations

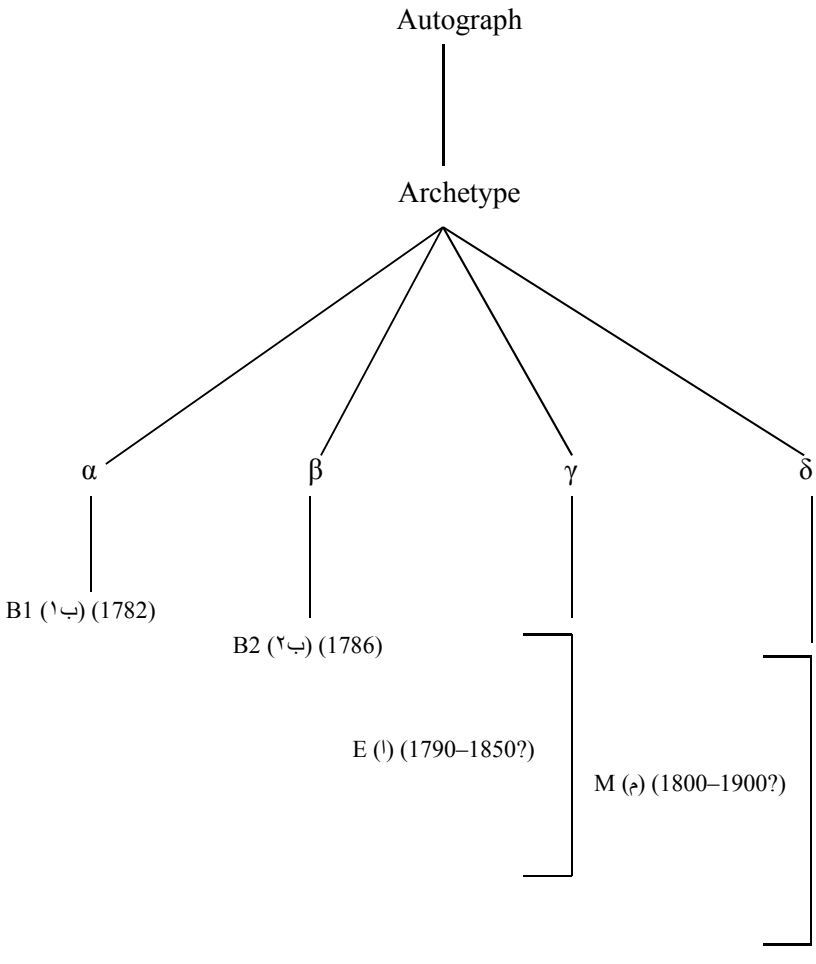
The vowels are almost never written in Persian, which causes pronunciation and reading difficulties. This problem manifests itself in particular concerning the transliteration into Persian from other languages, and is very much an issue in the music treatises written in India.[33] The distance in time and the phonetic changes of the transliterated language over time comprise another problem we encounter regarding Indo-Persian music theoretical treatises. Due to these facts and issues, which create uncertainty about the pronunciation of the terms/words, we decided to transliterate the musical terms as they stand in the Persian text without vowels when they are introduced for the first time. However, these terms are Anglicized with the assistance of secondary sources which have been presented above. Thus, we hope that, to some extent, we approximate their original pronunciation. Unidentified terms are transliterated (without their vowels) in the English translated text, with question marks within brackets in front of them. In some cases, we suggest Anglicized Sanskrit and Hindi/Urdu terms, again preceded by question marks within brackets.

We try to explain and rectify ambiguity or incorrectness regarding the description of some terms in footnotes of the English translation. This is the reason for some terms being treated and explained in the footnotes in more detail and others being passed over without comment.

Due to fact that the treatise is a translation of a Sanskrit work with the insertion of a number of musical terms applied in the 17th century which were in Hindi/Urdu, the reader will find both Sanskrit and Hindi/Urdu terms in the English translation. To transcribe these terms (both Sanskrit and Hindi/Urdu), the sources which have been presented above are used.

[33] The only work which has systematically explained the pronunciation of Sanskrit musical terms is *Tuḥfat al-hind*. However, due to the fact that there were/are many dialects in the Subcontinent, the pronuncations can differ from each other, depending on regions and their dialects.

Stemma codicum



English translation of *Shams al-aṣvāt*

[Preface]

In the name of God, the merciful, the Benefactor.
O, Lord, May you facilitate the writing of this work and May it finish successfully!

The first declaration/utterance, which is (the) praise [to God], is dedicated to the Absolute All-Wise [God], whose players of fate and destiny by the order **Be! and it is**[34], created the *qānūn*[35] of existence, which was uselessly abandoned in the realm of nonexistence, with the strings of omnipotence, making it well-known by playing it with the plectrum of life in the gathering of the four basic elements,[36] [then] the inhabitants of heaven went into ecstasy (*samāʿ*), and began to dance shouting "Our Lord, the Lord of angels and souls, is sacred and inviolable" and the inhabitants of the earth were amazed in the state (*maqām*) of "We have not recognized You as You deserved"[37].

Distich

If one asks me to describe Him
[I will say] how can the lovelorn tell of the ineffable
The lovers are slain by the beloveds
no song will come forth from the slain

And the second utterance/declaration, which is about paying tribute [to Muhammad], is right for the True Confidant [of God], when he whose Carriers of commands and prohibitions commanded the existing world, which was confused under the intoxication of misguidance, with the call of "There is no God except Allah and Muhammad is His Messenger", [drank from] the cup of guidance. [Thus the Prophet] appeared on the throne of prophecy, and the true lovers, thanks to acceptance of that command, achieved the goal, and found Paradise, and faithless sinners and infidels, who rejected Paradise, hastened to Hell.

---

[34] Koran 2:117. The whole verse is as follows, "The Originator of the heavens and the earth! When He decreeth a thing, He saith unto it only: Be! and it is." (*The Meaning of The Glorious Koran*, 1953: 43).
[35] Here the writer plays with two different meanings of the word *qānūn* which can mean both law and decree, and the musical instrument *qānūn*, a plucked zither.
[36] These four basic elements of all things are earth, water, air, and fire. (For further information see *EI, s.v. ʿUnṣur*)
[37] A Prophetical hadith.

And after glorifying God and lauding Muhammad *Muṣṭafā* (Chosen One) – who is the purest soul of the best of prophets, the imam of saints, the helper of the poor, the last of the apostles, the gift (of God) to the worlds, the mediator of forgiveness between the sinner [and God], the refuge for destitute and poor people,

Verse

Muhammad is the one for whom everything from the first day till the resurrection
is created to embellish his name

May God bless him and give him peace – infinite praises, blessings and salutations, and greetings upon his great family and his honorable wives, and his respectful companions, who deserve to be beloved by both worlds and who were the lovers of both worlds [i.e. this world and the other world], particularly upon the Lamp (lantern) of the Path, and the most excellent companions, and the first of them in the matter of truthfulness, His Truthful Holiness Abū Bakr; and upon the Most Righteous, the Adorner of the Throne of the Leadership, His Holiness ʿUmar; and upon the Assembler of the Koran and the Mirror of Mysticism, His Holiness ʿUṯmān; and upon the Decipherer of the Hidden and the Source of Knowledge, the Commander of the Faithful, the Lion of Allāh, ʿAlī; and upon the two felicitous and martyred grandsons [of the Prophet] Abī Muhammad b. al-Ḥasan and Abī ʿAbd Allāh al-Ḥusayn; and upon their mother Fāṭimah al-Zahrā; and upon the twelve Magnificent ones and the Fourteen Infallible ones, God's blessing and peace upon all of them and the true worshipper of God. [May they be] at Your Mercy, O [You] the Most Merciful One.

But then, it should be clear and apparent to the light-spreading mind and the wise nurturing thought of deep sharp-minded people, and the pure (pious) sun-hearted men, who carry the instrument of sciences on their shoulders and have the song of wisdom in their ear, that the author of this treatise and the composer of this work, the humble man, Ras Baras (Ras Varas), says, when I was permanently parted and separated from my honorable father, the late blessed master, *Khuṣhḥāl Kalāvant,*[38] who was a master in music and was a second *Tānsen*[39], rather he was *Bārbad*[40] of his time, [and] suddenly left this transitory world, losting the warp and woof of interest in life, I withdrew into the corner of anonymity.

[38] For further information about Khushhāl *Kalāvant* see the Introduction.
[39] A 16th century Indian musician and poet who was probably born in a village near Gwalior. He served as a court musician at Reva and later at the court of the Mughal Emperor Akbar (r. 1556–1605). It is not clear when he died (for further information see *GDMM*, *s.v. Tānsen*).
[40] A legendary Persian Sasanid musician. He played the Lute and was at the court of Khusraw II (r. 591–628).

Neither did I want to be in gatherings, nor did I have any interest to be in flower gardens

I put my head on my knees

Neither did a companion come to me to explain this tremendous grief, nor did any wise man endeavor to console me. However, because my ear had heard the heavenly tidings, I expected changes and was hopeful. [Although] I did not know how the night of longing would end, and how the day of achievement would dawn, and from where the sun of prosperity would rise and upon whose house it would shine; and from which constellation the full moon of fortune would ascend and whose tower it would enlighten; and from whose bow the arrow of felicity would be shot, and who the target would be; and from which temple the Jupiter of glory would appear and to whose name the sermon of acceptation would be read; and from which curtain [even musical mode, (*pardah*)] the Venus of generosity would show herself and on whose forehead she would dancingly descend; and which Turk [i.e. ruler] whose order the Saturn of bravery would accept; and which Mars (hero) who was captured in the confounding misfortune whoes problem would be solved.

Suddenly, the door of blessing opened and the soul of bliss rose and the sea of mercy moved and the wave of fortune rose and the pearl of purpose was achieved; that is to say, I got the opportunity to converse with some companions all of whom were so skilful in all kinds of sciences that my tongue is unable to describe their perfections. And they were unique in their time in every field of science, particularly in the subjects of rhetoric and philosophy. Because the art of music was in fact popular among them, after a while, when this humble person [i.e. the author] associated with those great men and formed an entirely sincere friendship [with them], I gained many benefits. Their outstanding suggestion, which was conveyed with tenderness and kindness, resulted in this poor humble one dressing the *Book of Sangīt* (*Saṅgīta*), whose elegance of meanings had been veiled and hidden by the mask of *Hindī* [Sanskrit], in Persian, and adorning and embellishing the beauty of its contents with the gold of colorful phrases and the pearl of elegant metaphors, presenting it, so that everyone would find pleasure in listening to it and would have enjoyment in reading it, particularly those who were lovers of that beauty and enthusiasts of that dream, and thus would fulfill [their dream] by meeting it; and the divers of that sea could find some beautiful pearls from its shell of melody, and would wear it as earrings in their ears; and mystics would begin to burn and melt like butterfly and candle around the light of that melody; and the intoxicated people of that cup, with the song of its instruments, would enjoy and go into rapture; and the observers of that beloved would be heart-wounded, falling to unconsciousness by the arrow of its amorous glance of sound and by the small arrows of its melody; and the collector of flowers of that rose-garden

would pick the various fruits of pleasure and the colorful flowers of sweetness, filling their ears and their hearts from the flowers of its various songs. And thanks to its delightful chants and beautiful songs, the nightingales of this rose garden would revive and refresh the branches of the tree of language; and the searchers of this field would clear their throats from all kind of roughness and foam and phlegm, so the wild horse of voice would be tamed; and the sailors of this sea would knot the sail of the seven notes to the ship of the throat, so that they would pass that sea, watching the seven continents.

Thus, [by the translation of] that ancient book which was like an ancient calendar, a copy of which could be a gift for every gathering, and the lovers would always have it with themselves, and with the assistance of it, they could find complete enjoyment, especially among the lords of perfection, and particularly at the courts of famous sultans and powerful kings, who achieved greater perfection than other people; and no science would flourish without their acceptance and support; and without their pure soul there wouldn't be any patron for art. This copy would be as a mirror in the playing hands of sincere people in the feast of pleasure and elation and as a comb for the hair of song of the beloved in the gathering of happiness and joy and it would be a medium [to fulfill] every wish and a mediator [to meet] every need.

Hearing this proposal, I began to think about how I would carry out this difficult task, but according to [the proverb] "don't shoot the messenger", [and] even though I realized I did not have enough knowledge and authority, since the kindness of friends has assisted me, it been easy to carry out that [task]. Therefore, I will move the nib of my pen to explain this book, beginning with the definition of sound.

One should know that when the worshipped God wanted to embellish the various qualities which were the symbols of His knowledge, with the colorful nature of every existence [life], and which were the signs of His power, He said, **Be! and it is**[41]. Since the creation of all creatures took place by the command **Be** without any problem, that voice/sound was the real one, and this voice/sound [i.e. of the instrument] was symbolic/metaphorical. Then, whenever the essence of everything became that sound/voice, everyone would inevitably become interested in this voice/sound, as "everything will return (or refer) to its origin" confirms this meaning. And also, the [Koranic] verse **Am I not your Lord? Replied they: Yea!**[42] is a call/sound that, when the believers answered rightly, [God] rewarded them with "God's mercy is unto the believers", but there was no answer from the hell-deserving pagans until their ears became heavy from hearing the

[41] The Koran, 36:81 (*The Meaning of The Glorious Koran*, 1953: 318).
[42] The Koran, 7:172 (*The Holy Qur'an*, 1988: 614).

scolding [Koranic] verse of (they are) **deaf, dumb**[43]; and the angels who could not bear that voice/call, went into ecstasy by the euphonious sound of "He is sanctified, He is the most Holy".

Therefore, the voice/sound was something that made the spirit dancingly enter into the body, and the flame of love was an interpretation of it. No existing thing could carry/bear it; that burden was assigned to the human who had chosen it, so that He caused him to wear the gift of "I kneaded the dough of man by my hand"[44] as a robe and He bestowed over him the cloth of "He created and shaped Adam as His"[45] and the others [those who refused to wear it (that cloth)] remained **unjust, foolish**[46].

Indeed the soul (spirit) does not need anything except the mellifluous voice. The euphonious singer embellishes the Koran and the tuneful vocalist makes the Koran beautiful, so that the melodious singer, who sings on the branch of the tongue, adorns the Koran, and the tuneful vocalist, who croons on the bough of speech, ornaments the Koran. **O, My Lord! Show** (Thyself) **unto me**[47] [these words] were a voice/sound by which Moses could express himself, and **never shalt thou see me**[48] [this reply] was a voice as well, because of which Moses fell down in a swoon.

You should know that this voice, which you hear here (in this world), represents the heavenly world; it means that as long as one doesn't apply the *zikr* of the tongue[49] (*zikr-i jahr*), the *zikr* of the heart (*zikr-i khafī*)[50] cannot be attained, and it becomes clear from it that that voice/sound is real and this voice/sound is symbolic/metaphorical. [In other words] this voice/sound is soothing and that voice/sound is a prayer, just as "symbolism/metaphor is a bridge to reach the reality" defines this meaning. Furthermore, the beauty of the universe is in the voice/sound, and a mystic's devotion to God comes from this [voice/sound] as well, and that voice/sound is the reason for everything he [a mystic] does. Therefore everything you see is only because of the voice/sound, **And He is with you wheresoever ye may be**[51]. Moreover, the voice/sound does not cause intoxication, but brings love for everyone. Eating and drinking cause intoxication but not saying and hearing. And the perfect man does not even get intoxicated from drinking, how much less from the other matters. As a great man says:

[43] The Koran, 2:18 (Ibid. p. 35).
[44] A divine Hadith.
[45] A Hadith.
[46] The Koran, 33:72 (Ibid. p. 1280).
[47] The Koran, 7:143 (Ibid. p. 602).
[48] Ibid.
[49] The remembrance of God by saying his name.
[50] The remembrance of God in the heart.
[51] The Koran, 57:4 (*The Meaning of The Glorious Koran*, 1953: 387).

Verse

Everything which is affected by a problem, it will turn itself into a problem

if heresy takes over perfection, it will be accepted [by everybody]

It is mentioned in *Mishkāt* that His Holiness the Messenger, May the blessing and peace of God be upon him and his progeny, sometimes listened to music, such as on the day of feast, and there is a hadith on this matter and it is as follows "Because of music all feasts (*ʿīd*s) becomes feast", but rather on that day, he prevented ʿUmar, May God be pleased with him, from enjoining right conduct (the *amr-i bi maʿrūf*), and said "I have told ʿUmar that today is a feast day", and also on the day of the *Uḥud*[52] war, in which the Prophet had triumphed, he and the group of his companions were coming, when suddenly a number of singers, with instruments in hand came to him in Medina, singing a poem, so the Prophet listened carefully and honored them with a gift. And the poem is as follows:

Indeed the snake of love bit my heart

there is no physician and no enchanter to cure it

Except for that friend whom I loved

the incantation and antidote [to cure me] is to be with him

And there are eleven other hadiths about this issue. And in the books of Sufism/mysticism it is written that His Holiness ʿUmar, based on the order of the Prophet, gave some Dinars to a musician. And in *Tazkirat al-awlīyāʾ* it has been written that music [voice] is permissible in general and licit for a hearty gnostic man. It is necessary for people of perfection and is a salve for heart-broken lovers. However, it is improper for imprudent men. And it has been written in the book of *Ghawsiyyah* that the Heavenly Master, ʿAbd al-Qādir Gīlānī rose into the air upon hearing music (song), and ascended to a height of seventy *kurūh* (ca. 140 miles). And in the *Anīs al-arvāh* stands that Khᵛājah Bakhtyār Avshī Kākī reached God by listening to songs. Furthermore, according to the learned, there are five parts of the song in each speech and the reasons and advantages of it are too many to explain [here], as a sage says that we will obtain four benefits by acquiring it: first, whoever sings or listens to it, his heart will be relieved from sad thoughts and grief; second, a free man will become perfect and sagacious by [listening to] it and a slave will be accepted by (the people of) the world (i.e. become free); third, one can gain God's love by/through it. Fourth, he will attain a high rank with

[52] "A rocky, plateau-topped mountain that lies about 5 km/3miles north of Medina, and the site of an important battle between Muḥammad and the Meccans" (EI, *s.v. Uḥud*).

the king and win wealth. Because/So, in any way, its fruit/result is profitable (advantageous).

Then, one who is eager to learn this [art], first she/he should know its theoretical basis and then he/she can practice it to reach the perfection that she/he has in her/his mind [to which she/he aspires] and be accepted in the hearts [of her/his listeners].

However, no one has learnt this art (science) completely, except the Perfect Wise [God], for as the learned Socrates said: "I have learnt every science which is acquirable in six months, [however] I have endeavored hard to learn this science for five hundred years, I have not obtained what I wanted/wished"; [He was Socrates,] what about other persons/people. And if one reaches the throne of attainment by God's grace and by his own efforts, or both his own endeavor and the guidance of a perfect instructor, he will be loved by everybody. Whenever a song was recorded on the folios of time, the explanation of its composition would satisfy the heart, like when the king of the throne of time (days) i.e. the sun, moves to the sign of the Ram (Aries), which is its honored home; and like when the spring equinox arrives, and the painting pen of spring in the rose garden colorfully ornaments the nice faces of flowers, making up the brow of the beautiful rose garden; and like when the spring wind, as a beautician, completely adorns the new bride of the garden with painting; and like when the spring cloud, as a nursemaid, takes care of the buds, and the beautiful trees don colorful ornaments and glittering clothes; and like when the flower rends the soul of the singing nightingale with its sweet laugh; and like when the fingers of the breeze become the comber of the hair of the hyacinth; and like when the petals hang their veil over the jonquil; and like when the blossom, as the mouth of the beloved, is ready to tempt the coldhearted of the desert of love; and like when the flash of lightning lights the candle of the dwellers of the garden; and like when the sound of thunder reminds one of the wedding of the rose. [Therefore/so] the box-trees, as spears, pierce the hearts of lovers with affection, and the chain of worldly beauty falls [even] upon the necks of the men of the mystic path, and the eyes of [shameless] narcissus have trained the [innocent] rose-buds to coquet, and the eagle of joy and the phoenix of happiness spread their wings in the sky of cheerfulness and gladness, and the song of the birds of the feast of elegance fills angels' ears with happiness. Praise be to God! Weather so wonderful that from its lively wetness, the meeting of the minds of the pearl divers of the sea of nature has flourished, and a song so euphonious that compared to its perfect elocution, the songs of the most skillful singers are worthless. In this condition, if the inhabitants of earth claim to be equal to the heavenly angels, it will be approved, and if out of/because of their perfect beauty, they become rebelliously proud of being equal to the heavenly paradise, it will be right.

Maṯnavī

The delicates of the garden have appeared
each flower has glittered like a lamp [lantern]
The buds under the outer leaves [skin] have become musky
like a fragrant amulet on the beloved's arm
The singing odes of the early waking nightingale
has increased the desire of wine drinkers
In every fountain the duck beak is drinking
like a pair of golden scissors when they cut silk cloth
Due to green grass, the ground (soil) has become as a garden
the lamp has become light because of the brightness of the wine

At such a time, the king, the shadow of God, the Jam-dignifying [king], who has the sun as his crown, and Heaven as his court, who has stars as his army, the symbol of divine power, the purpose of divine favor, the unique of the Court of Eternity, the intimate of the Court of God, the raiser of the banners of fairness and justice, the remover of the foundations of innovation and perversion, the light of Gorkani's family, the lamp of *Ṣāḥib-Qirān*'s[53] dynasty, the forehead's brightness of the morning of guidance, the eye of the sun of spiritual leadership, the chosen one by the destiny and predestination, the headmost of the armies of victory and triumph, the resolver of the problem of the poor, the reliever of the love-sick people, the pious and wise, the life-bestower and world-adorner, the pearl of kings' crowns, the Kiblah of God-believer, the revealer of unseen secrets, the interpreter of divine forms, the confidant of the oratory of the divine vision, the unique slave of the Beloved (God), the establisher of royal manners, the divider of provisions for God's followers, pacifier of the field of the earth and time, the organizer of the universe, the supporter of the believers of the Faith, the protector of the dignified Faith, the trenchant reason of faithfulness, the clear argument of God, the great master and the helper,

Distiches

The candle of six heavens and the king of seven thrones
the sun of the time, the world conqueror (ʿĀlamgīr)
Who May the day of fortune lighten from his face
and May the time be as a rose garden from his spring

Having beautified the excellent feast, he popularized the drum of pleasure and the kettledrum of happiness, and has made the [sound of the] banner of justice and prosperity reach to the ears of [the inhabitants of] the seven regions [i.e. the whole world], and the shout of congratulations and compliments has been heard from every direction, [announcing] that this book has been arranged and composed. Therefore, the chronogram of its

[53] The title of Timur the founder of Timurid dynasty.

completion [which] is *j'y nghmh* (*jā-yi naghmah*)[54] (the place of the melody) has reached the ear of the soul and it has been entitled *Shams al-aṣvāt* (The Sun of the Songs) by my pen, such that:

Distiches

The king of the realm and the faith, His Majesty Awrang Zīb
whose government embellishes the world and the faith
May God always preserve his family and his offspring because as the sun
in the sky of kingship, each of them is like a good fortunate star
Since the foundation of this worthless (work), was founded in his time
I asked wisdom (intelligence), what proper chronogram it would have
It said "If you want to achieve this purpose from somewhere
Say *jā-yi naghmah* because this place is better than any other place"

Verse

This book, which is a spring in the darkness,
the Water of Life has dropped from each of its pages
The sounds in it are as the beams of sunlight
it was therefore entitled *Shams al-aṣvāt* "the Sun of Songs"

Indeed it is a sun which never sets. Whenever it rises, it will illuminate the world of souls, and the sea of love will begin to make waves, and the wave of mysticism will reach its peak because of its breeze; and the light of fortune of the followers of esotericism will come from it, and the worship of the followers of exotericism be directed to it; the people who agree with it will be happy at the sight of it, and the hypocrites will be sad at the sight of it; the lovers will drink by remembering it and the intoxicated people will give praise by listening to its songs. Whoever refuses it, she/he turns rejects all delights, and whoever accepts it, she/he gains the essence of everything.

Line

This book is a companion to every heart which does not have any rest
it is an intimate friend for every night which does not have any light

Therefore, the enthusiasts [for this art], should regularly study this abridged book, pondering its words to understand the principles of this practical knowledge/science, until he understands and learns the hidden (*khafī*) and manifest (*jalī*) songs and the quality of the exterior and interior ranks of modes, and the knowledge of ascending and descending the modes,

[54] The total numerical value of these letters is 1109 (H.Q.) which corresponds to the year 1697–1698.

as one can learn the truth of jurisprudence from the book of *fatāvī*, and rational sciences from the book *quṭbī* [a spiritual pole/director] and philosophy from the book of *qānūn*, and geometry from *khulāṣat al-ḥisāb*, and astronomy from *usṭurlāb*, and prediction from *qurʿah*, and [thus] the goal for which this book is prepared will be attained. May God give [me] assistance and success.

[I offer] this humble apology to the experts and perfect men of this science for this reason: since the book with this title was originally in *Hindī* [Sanskrit], and this ant-like, weak man is not familiar with the Persian language to such a degree that would be accepted by Persians, and moreover, at the insistence of my friends, I have translated it as well as I, with my weak mind, could do, in incorrect language and incomplete sentences. If the imperfect man makes a mistake, what can the perfect men do, except to forgive him? "Forgiveness can one expect of the high-minded man." What more can I say?

Thus, it should be clear that this book originally had seven parts (*bāb*s). Since, the exact translation of all parts wouldl be [pointless] prolongation of the speech [i.e. make the work long-winded], and in addition, most of its content would seem out of fashion, I have summarized it in this short book in such a way that its terms have been left in the original *Hindī*; and one section, which dealt with dance, has been omitted because that belongs to the other people/culture and here it has less value. The other six sections, which are the basic foundations of music, will be translated. If the Exalted God permits.

Part one: On the quality of division of *sr* (*svara*) which is called *sr 'dhy'y* (*svarādhyāya*) in *Hindī* (Sanskrit), consisting of fourteen chapters:

Chapter one: On the nature of *n'd* (*nāda*), that is to say, what sound is

Chapter two: On the outlet of the *nāda* and the names of the stages of its transferrence from the body, and the emission of its sound from the body

Chapter three: On the ascending and descending of *svara*s

Chapter four: On the names of seven cardinal *svara*s

Chapter five: On the names of *b'dy sr* (*vādī svara*) and so forth

Chapter six: On the names of *srt* (*śruti*s), i.e. the elements/units of the *svara*s

Chapter seven: On the names of twelve *bkrt* (*vikṛta*) *svara*s

Chapter eight: On the explanation of *tybrtm* (*tīvratama*) *svara*s and so forth

Chapter nine: On the explanation of the names of *grʾm* (*grāma*) and the number of *mvrchhnʾ* (*mūrcchanā*), and the seven ways

of *'rchk* (*ārcika*), and so on, which for the derivation have been characterized

Chapter ten: On the elucidation of the total number of *t'n* (*tāna*) and their features

Chapter eleven: On the multiplication method of *tāna*

Chapter twelve: On the explanation of the table which is called the table of *khndmyr* (*khaṇḍameru*) and how to draw it, and the method of *mvkrm* (*mūlakrama*) and so forth

Chapter thirteen: On the explanation of why scholars fixed seven tones, i.e. seven main *svara*s

Chapter fourteen: On the explanation of *'lnk'r* (*alaṅkāra* or *alaṃkāra*)

Part Two: On the explanation of *r'g* (*rāga*)s, which is termed *rāgādhyāya* in Hindi

Chapter one: On the distinguishing the [various] qualities of singing

Chapter two: On the detailed description of *rāga*s and the name of each of them

Part three: On the explanation of *'l'p* (*ālāpa*), that is to say, to omit and modify the *svara*s in *rāga*s, and its elements/units, which is called *prkyrnk'dhy'y* (*prakīrṇakādhyāya*)

Chapter one: On explanation of the names of words and syllables which are used in *ālāpa*

Chapter two: On the knowledge of four positions/places of *ālāpa*, which are called *'sth'n* (*sthāna*) *ālāpa*

Chapter three: On the detailed description of different kinds of *ālāp*

Chapter four: On the names of *gmk* (*gamak*s), which alter a *svara*

Chapter five: On the distinction and numbers of various kinds of singers

Chapter six: On the numbers and descriptions of the good qualities of singers

Chapter seven: On the descriptions of singers' defects

Part four: On the description and explanation of various types of *gyt* (*gīta*) (music), which is called *prbndh'* [in Hindi]

Part five: On the explanation of the rules of clapping the hands (the science of rhythm), which is called *t'l'dhy'y* (*tālādhyāya*) [in Hindi]

Part six: On (musical) instruments and their features, which is called *b'd 'dhy'y* (*vādāadhyāya*) [in Hindi]

Part one: Concerning the description of features of *svara*[55], which is named *svarādhyāya* in *Hindī*

Containing fourteen chapters.

Chapter one: Regarding the nature of *nāda*, that is to say, 'what sound is'

When Almighty God brought 'the instrument of man' into existence with his absolute knowledge and universal power, and breathed into him of My spirit[56] by his compassion at the divine court of "I was a hidden treasure, but I wanted to be known, so I created the men"[57], a state which was named *nafas* (breath) was generated. Then, through going in and out, a sound aroses which scholars called *nāda* in *Hindī*. And later, they [the scholars] by the purity of their souls divided it into two kinds and named them. The first one is named *nāda 'n'ht* (*anāhata*) and the second one *nāda 'ht* (*āhata*).

Thus, the sound which is heard when one plugs his/her ears and which is similar to the sound of the firmament, is called the *nāda anāhata,* which only a perfect dervish can enjoy. However, anyone can get pleasure from the *nāda āhata.*[58] And God knows best.

[55] According to *SR* (vol. i. 134–135) "The sound that delights the listeners' minds by itself is called *svara*". According to *TH* (p. 324) *sur* (*svara*) is the same as *āhang* or *naghmah* (musical sound, tone, note). Nijenhuis (*SŚ*, p. 83) translates *svara* "notes".
[56] The Koran 15: 29. The whole verse is: "So when I shaped him complete and breathed into him of my Spirit, then fall down prostrating yourselves to him" (The Bounteous Koran, 1986: 340).
[57] A divine hadith.
[58] About the *nāda* and these two types of sound one can read in *SR* (vol. i. 23): "*Nāda* is said to be twofold, viz., produced and unproduced". Shīr-ʿAlī Khān Lūdī (1377/1998: 134–135) mentions the two types of *nāda*, writing that *anāhā* (*anāhata*) is the sound which exists from the beginning of the universe, while *āhad* (*āhata*) is produced by animals and humans.

so that the 'candle' reaches 'the fire of tongue' and 'kindles' the ears of lovers.

It should not be concealed from the heart of pious men, which is the source of divine manifestation, that the discoverers of *nāda* say that there is a wheel [i.e. a *cakra*][59] below the heart which has four spokes and which is called *'d* (*ādhāra* [?]) *cakra*[60] in *Hindī.* Above it, at a distance of a finger-width, there is another wheel with six spokes. This is called *mvl* (*mūlādhāra* [?]) *cakra.*[61] And a finger-width above it, there is another wheel beneath the navel with ten spokes. This is called *pvrn* (*maṇipūraka* [?]) *cakra.*[62] And at a distance of three fingers from it, there is a wheel with twelve spokes which is called *hrdy* (*anāhata* [?]) *cakra*,[63] and it always serves and praises God. And above it, beneath the throat, there is a wheel which is the place of seven notes, and it has sixteen spokes.[64] In the middle of the throat, there is a hole in which there also is a wheel with eighteen spokes.[65] And above it, there is a wheel under the eyebrow with three spokes.[66] And above it in the head, there is another wheel with six spokes which is called *mn* (*manaś*) *cakra*.[67] From

[59] *Cakra* means wheel in Sanskrit and Hindi. This term is employed to describe the nerve plexus in the body in yoga.

[60] As has been mentioned above, this *cakra* is possibly the *ādhāra cakra*. However, according to *SR* (vol. i. 90) this *cakra* (center) is "situated in-between the anus and genitals" and not below the heart as stated in the Persian text.

[61] The *mūlādhāra-cakra* is not mentioned *SR*. However, the author (vol. i. 87) describes *svādhiṣṭhāna* as the second *cakra* which is situated at root of the genital and which has the six spoked. Eliade (1990: 241) mentions the *mūlādhāra-cakra*, writing that *mūla* means root, and the *mūlādhāra* has four petals (and not six as stated in *Shams al-aṣvāt*). It is not clear whether the translator-cum-commentator or the copyists confused *mūlādhāra cakra* with *svādhiṣṭhāna cakra*.

[62] According to *SR* (vol. i. 89), this *cakra* is located around the navel and has ten spokes. It is not clear if the Persian transcription is a miswriting of the copyists or if it is pronounced in this way in Persian. For further information about this *cakra* see Eliade (1990: 242).

[63] This *cakra* is probably *anāhata-cakra* which has been written in Persian in a different way. According to *SR* (vol. i. 90), *anāhata-cakra* is located in the heart and has twelve spokes. It is considered to be the place of worship of lord Śiva (ibid.). For further information about the *anāhata-cakra* see Eliade (1990: 242).

[64] This *cakra* is called *viśuddhi,* which means purity (cf. *SR* vol. i. 91f.; Eliade 1990: 242)

[65] It is not clear to us which *cakra* this is. In *SR* (vol. i. 92) *lalanā-cakra*, which is situated in the back of the neck, is mentioned. However, it has twelve petals according to *SR* (ibid.).

[66] This *cakra* is *ājñā,* which means order or command (Eliade 1990: 243). One can also read in *SR* (vol. i. 93) that this *cakra* has three spokes and is located between the eyebrows.

[67] As has been mentioned above, this *cakra* is plausibly *manaś*. *Manaś* means mind or intellect, and this *cakra* is called the wheel of the mind. For further information see *SR* (*ibid.* 94).

it, water comes out, as if it is the water of life (the fountain of life). And beside it, there is another wheel with sixteen spokes which is called *svm* (*soma*) *cakra*[68] and it cools the body. And all these wheels are contingent on a wheel which has one-thousand spokes, and the existence of the men emanating from it, and it is called *pr'n* (*sahasrapatra*?) *cakra* [69] in Indian. So, all the wheels are moving constantly.

And then, there are fourteen pulses (nerves, vessels).[70] The first one is *skhmn* (*suṣumṇā*); the second one: *'d'* (*iḍā*); the third one: *pngl'* (*piñgalā*); the fourth one: *khvk* (*kuhū*); the fifth one: *'svn* (*yaśasvinī*); the sixth one: *g'ndh'ry* (*gāndhārī*); the seventh one: *hstjhv'* (*hastijihvā*); the eighth one: *b'rny* (*vāruṇī*); the ninth one: *pysvny* (*payasvinī*); the tenth one: *bsvdhr'* (*viśvodarā*); the eleventh one. *snkhyny* (*śaṅkhinī*); the twelfth one: *pvkh'* (*pūṣā* [?]); the thirteenth one: *srst* (*sarasvatī* [?]); the fourteenth one: *'lnyh'* (*alambusā* [?]).

Among these (pulses), three are considered to be the most important pulses. First: *iḍā,* which is on the right; [second:] *piñgalā* which is on the left; [third:] *suṣumṇā* which is above the heart.[71]

And ten *b'd* (*bād* [Persian]; *vāta* [Sanskrit]) (airs/breath) come from them. First: *pr'n-bād* (*prāṇa*) *vāta,* which is located in the stomach and intestine;[72] second: *'p'n* (*apāna*), which is situated in the arm and stomach;[73] third: *by'n* (*vyāna*), which is in the eyes;[74] fourth: *sm'n* (*samāna*), whose position is in the hands and fingers;[75] fifth: *'d'n* (*udāna*), which is in the chest;[76] sixth: *n'g* (*nāga*), which is located in the toes and their nails; seventh: *dhnjyh* (*dhanañjaya*), which is located in the [body's] fat and the blood vessels; eighth: *kvrm* (*kūrma*); ninth: *krkl* (*kṛkara*), which is located in the flesh and skin; tenth: *dyvdt* (*devadatta*), which is located in the body's hair.

---

[68] *Soma* means the moon, and, according to *SR* (*ibid.*), *soma cakra* is located above *manaś cakra*.

[69] This *cakra* is presumably *sahasrapatra cakra*. *Sahasra* means a thousand, and this *cakra* "is located in the cerebral aperture" (cf. *ibid.* pp. 95–96).

[70] The school of *Śiva Saṃhitā* speaks of fourteen *nāḍī*s and it seems that this part of the work is based on that school. The suggested correction of the names is based on *SR* (*ibid.* p. 101) which is the original source of this work.

[71] According to *SR* (*ibid.* pp. 101–103), the pulses (nerves, vessels) *iḍā* are located on the left and not right side (of *suṣumṇā*) and *piñgalā* on the right side (of *suṣumṇā*). For further information about these vessels see also Eliade (1990: 236–241).

[72] According to *SR* (vol.i. p. 59), *prāṇa* (or vital breath, even basic vibration [*SŚ*, p. 3]) is the most important air/breath and is located below the root of the navel.

[73] In keeping with *SR* (vol. i. 60), this air/breath is stationed in the anal region and the genitals, waist, legs, abdomen, root of the navel, groin, thighs, and knees.

[74] According to *SR* (*ibid.*), *vyāna* is located in the eyes, ears, ankles, waist, and nose.

[75] In *SR* (ibid.) it is written that *samāna* "pervades the whole body; and running through the seventy-two thousand nerve-channels of the body".

[76] According to *SR* (*ibid.*), "it abides in the hands, the feet and the joints of the limbs" and not in the chest.

So, when a singer wants to sing something, the *prāṇa* air/breath, which moves constantly (comes and goes) like a rope-dancer, travels and passes through all the aforementioned wheels, pulses, and winds until it reaches the throat, and then a sound will arise.

Consequently, whenever that air passes through the stomach, the sound produced is called *dhn'tsvchhm* (*dhvani* [?]/*dhun* [?] *atisūkṣma*) in its first position. And when it reaches the chest, which is the second position, it is called *dhn svchhm* (*dhvani* [?]/*dhun* [?] *sūkṣma*). When it reaches beneath the throat, which is the third position, it is named *pshṭ dhn* (*puṣṭa dhvani* [?]/*dhun* [?]). And when it arrives at the throat, it is called '*pshṭ dhn* (*apuṣṭa dhvani* [?]/*dhun* [?]), and here a sound originates and goes up which is called *svara*. And from here, there are three other positions. The first position is when the *svara* [is about to] reach the throat,[77] that *svara* is called *svara mndr* (*svara mandra*[78]); [the second position is] when it arrives in the throat, it is called *mdh* (*madhya*); and [the third position is] when it reaches the lips, it is called *t'r* (*tāra*), this sound is also called *dhn* (*mūrdhan* [?])[79]. Thus, the first *svara* which is about to reach the throat, is called *atisūkṣma dhn* (*dhvani* [?]/*dhun* [?]), and the *svara* which reaches the throat is called *madhyama dhn* (*dhvani* [?]/*dhun* [?]), and when it reaches the lips it is called *krthm* (*kṛtrima*) *dhn* (*dhvani* [?]/*dhun* [?]).

And God knows best.

Chapter three: Concerning the ascending and descending of the *svara*s

It is evident in the brilliant illuminated opinion of the people who are dedicated to truth and free from superficiality, who are not affected by the flux and reflux of time and events, and arguments about this person and that, when 'the pearl' of sound comes out of the 'shell' of the 'heart' and reaches the tongue, it will inevitably be the adornment of the ear of the listeners at 'gatherings of friendship'. In other words, when the *svara* is generated from the mouth of a singer, it is in its own (natural) position at the first station. And when it reaches the second position, that is to say it rises up, it will be twice as high. And in the third position, it will be three times as high. And in this way it reaches the seventh position, which has already been described.

Thus, when the *svara*s ascend to the aforementioned positions, they must inevitably descend from those positions. Accordingly, they are named

[77] The Persian text is slightly confusing here. According to *TH* (p. 329), this *svara* is generated in the navel or most likely the stomach. In *SŚ* (p. 3) the chest is mentioned as the part of the body where this *svara* is generated.
[78] According to *SR* (vol. i. 114), *mandra* is one of the three *nāda*s which is in the heart and the author of *TH* (p. 329) mentions that it is also called *ghaṭa*.
[79] Cf. *SŚ* (p. 3).

differently as they ascend and descend. Their names are, first: *'sth 'y* (*sthāyī*); second: *'rvhy* (*ārohī*); third: *'vrvhy* (*avarohī*); fourth: *snch'ry* (*sañcārī*); fifth: *grh* (*graha*); sixth: *'ns* (*aṁśa*) and seventh: *ny's* (*nyāsa*).[80]

Sthāyī is such that a *svara* comes at short intervals (repeatedly).[81] And the *ārohī* is when *svara*s ascend from low [position] to high [position].[82] And *avarohī* is when *svara*s descend from high [position] to low [position].[83] And *sañcārī* is such that all these [the three above-mentioned appearances of] *svara*s come together in one place.[84] *Graha* is the initial *svara* which comes [in a *rāga*].[85] And the *aṁśa* is a *svara* which arises from the first *svara* and which comes in the middle.[86] And the *nyāsa* is the *svara* which comes at the end [of a composition].[87]

---

[80] The last three terms have been treated in section seven of the first chapter in *SR*, while the first four terms have been discussed in section six of the first chapter.

[81] Shringy (*SR*, vol. i. 234) writes that "*Sthāyī* literally means unvarying, e.g. '*sa sa sa*' or '*ri ri ri*' and so on." Yaḥyā Kābulī (*LS* p. 145) mentions the term, writing that if a *sur* [*svara]* is played slowly and repeatedly, for instance *sa sa sa* or *ri ri ri*, it is called *sthāyī*.

[82] Shringy (*SR,* vol. i. 234) notes that *ārohī* "is ascending in pitch, e.g. '*sa ri ga ma pa dha ni*' and so on." The author of *LS* (p. 145) states that if four or more *sur*s (*svara*s) ascend, for example *sa ra ga ma pa dha ni*, it is called *ārohī*.

[83] The translator and commentator of *SR* (vol. i. 234) explains that *avarohī* "is descending in pitch, e.g. '*ni dha pa ma ga ri sa*' and so on." In *DHCM* the term is mentioned as "Ārohī Varṇa" and is defined as "notes arranged in ascending order". See also *LS* (pp. 145–146).

[84] Shringy (*SR*, vol. i. 235) notes that the term refers to *svara*s which move around, not having any fixed order. He adds "This is an admixture of the above three types [i.e. *sthāyī*, *ārohī*, *avarohī*] and is illustrated in the order of such phrases as '*sa ri sa ga sa ni dha sa ri ga*' and '*sa sa sa ni ma ma ni ma pa ni ri ri pa*' etc." The writer of *LS* (pp. 146) remarks that if one uses all three types of *barna* in his performance, it is called *sañcārī*.

[85] The author of *SR* (vol. i. 282) describes the term in the following way: "[T]he note that is placed in the very commencement of the melody is known as *graha* (the initial note)." Yaḥyā Kābulī (*LS*, p. 168) also points out that when a musician begins to play a melody or sing a song, the first *sur* [*svara*] he sings/plays is called *graha*. In *SŚ* (p. 189) it is noted that "The [note] on which the performance of modes, etc. commences is the initial note (*graha*)". For further information see also *DHCM* (pp. 43–44).

[86] The Persian text is ambiguous here. According to *SR* (vol. i. p. 283), *aṁśa* is the fundamental note, and it determines the position of the higher and the lower pitch range. The author of *SŚ* (p. 191) points out the term, noting that the "central note (*vādin*, lit. 'speaker') is called dominant (*aṃśa*)". Roychaudhuri (*DHCM*, p. 16) writes that "it is the most important note in a Rāga. The almost central note around which other notes are composed to express the spirit and idea of a Rāga. … The present practice has been to call the principal note Vādī instead of aṁśa of a Rāga …".

[87] Shringy (*SR*, vol. i. 289) explains the term in the following way: "The note with which a musical composition is concluded is the final (*nyāsa*) note". However, the present description of the term is as Roychaudhri (*DHCM*, p. 81) writes "When the understanding of a Rāga seems to be complete and satisfying by resting on a particular note of the scale, that note is called the Nyāsa Svara of that particular Rāga".

Chapter four: Concerning the names of seven cardinal *svara*s

which are bases of other *svara*s, that is to say seven *svara*s which in the 'sky of science' of music are, like seven stars, fixed and permanent, so that the 'makers of astronomical tables' of this science/art use them in order to reach their goal. So, we humble people should raise 'the hand of hope' to pray for the eternal fortune of the king, the defender of the faith, repeating continuously the names of those seven *svara*s (notes); thus, it will probably be accepted.

Furthermore, it should be known that the first *svara* is named *khrj* (*ṣaḍja*)[88]; and the second *rkhb*[89] (*ṛṣabha*), the third *gndh'r*[90] (*gandhāra/gāndhāra*); the fourth *mdhm* (*madhyama*); the fifth *pnchm* (*pañcama*); the sixth *dhyvt* (*dhaivata*); and the seventh *svara nkh'd*[91](*niṣāda*). And the upper *khrj* (*ṣaḍja*) is called *typ* (*ṭīp*) [92].

To practice them, seven symbols/signs are designated for each of them in this way: the first *s* (*sa*), and the second *r* (*ri*), the third *g* (*ga*); the fourth *m* (*ma*); the fifth *p* (*pa*); the sixth *dh* (*dha*); and the seventh *ny* (*ni*); and *ṭīp*, *sā*. And all of them in the *ārohī* [ascending] way will be: *sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni, sā*; and its inversion in the *avarohī* [descending] way is as follows: *sā, ni, dha, pa, ma, ga, ri, sa*.

Chapter five: Concerning the names of *vādī svara* and so forth

Since each *rāga* has a distinctive form and each is derived from seven *svara*s, and in order to differentiate *rāga*s from each other, some *svara*s are regarded as the main *svara*s, others as their assistants, and others still as their adversaries. With their appearance a *rāga* will be altered in a way which will be revealed to 'the heart' of intelligent people.

Thus, these various types of *svara*s are named in four different ways. And they are as follows, first: *b'dy* (*vādī*)[93], second: *smb'dy* (*saṁvādī*)[94], third: *'nd'dy* (*anuvādī*)[95] and fourth *bb'dy* (*vivādī*)[96].

---

[88] The author of *TH* (p. 325) gives the name of this *svara* as *khdj* (*khadja*). However, he (*ibid.*) adds that "r" is usually used instead of "d".
[89] This *svara* is spelled as it is here in B1, B2, *LS* (p. 52), and *GHM* (p. 11), while in manuscripts E, M, and *TH* (p. 325) as "*rkhbh"*.
[90] This *svara* is spelled "*g'ndh'r*" in *GHM* (p. 11), which is closer to its Sanskrit and Hindi spelling, *gāndhāra*.
[91] This *svara* is spelled as "*nkh'dh*" in *GHM* (ibid.) and *LS* (p. 52), while in all mss at our disposal and in *TH* (326), the word is spelled as it is in our text.
[92] That is to say the *tīp* in an octave higher than *ṣaḍja*. For further information about *ṭīp* see *DHCM* (p. 154).
[93] *Vādī* has been translated as "sonant" by Shringy (*SR* vol. i. 148). In *SŚ* (p. 101), this term is given as *vādin* and translated by Nijenhuis (*SŚ*, p. 101) as "the dominant". The function of this type of *svara* is similar to *shāhid* in Persian music.
[94] *Saṁvādī* has been translated as "consonant" (*SR* vol. i. 148, and *SŚ*, p. 101).

So, the *vādī svara* is such that a *rāga* arises from it, and it is the main *svara* of a *rāga*. And the *saṁvādī svara* is such that by performing it, the *rāga* will be enhanced. And *anuvādī svara* comes to the assistance of *saṁvādī*. And *vivādī svara* is such that by playing it a *rāga* will be changed. So this *svara* is considered an enemy, and therefore it is left out of 'the house' of *rāga*.

And it is said allegorically of these four *svaras*, that the *svara vādī* in the realm of *rāga* is like the king, and the *svara saṁvādī* is like a minister,[97] and the *svara anuvādī* is like a governor, and the *svara vivādī* is like the enemy.

To distinguish between the *svara vādī* and the *svara vivādī*, which are opposites, it is said that there are differences between the twelfth, eighth, sixth, or fourth, *śruti*-intervals of the *svara vādī* and the *svara vivādī* in each *rāga*. So, it is said that like the two stars of fortune [Jupiter][98] and misfortune [Saturn], the twelfth, eighth, sixth, or fourth degrees are unfortunate, the *svara vādī* to the *svara vivādī*, which are like the two stars of fortune and misfortune in the throat of a singer, revolving, these *śruti*s are also unfortunate. For instance, as the twelfth *śruti* in the *rāga br'vr* (*varārī*) in which *madhyama svara* is *svara vivādī*; and as the eighth *śruti* in *rāga bbh's* (*vibhāsa*) in which *madhyama svara* is also *svara vivādī*; and [as] the sixth *śruti*s in *rāga k'yln* (*kalyāṇa*) in which the *madhyama svara* is also *svara vivādī*; and [as] the fourth *śruti*s in *rāga m'lsy* (*mālaśrī*) in which *dhaivata svara* is *svara vivādī*.[99]

Chapter six: Concerning the names of *śruti*s, i.e. the partitions of the main *svara*s

Since each *svara* has its own position, when it is moved, depending on whether it is ascending or descending, its original position will be changed. Consequently, each *svara* has been partitioned, such that the *ṣaḍja svara* has been partitioned into four and is called:

---

[95] *Anuvādī* has been translated as "assonant" by Shringy (*SR*, vol. i. 148), while Nijenhuis (*SŚ*, p. 101) has translated *anudin* as "the accompanying note".
[96] *Vivādī* has been translated as dissonant (*SR* vol. i. 148, and *SŚ* p. 101).
[97] The author of *LS* (p. 60) notes that the *śrutis* which are played after the eighth and twelfth are called *saṁvādī*.
[98] According to Islamic astrology, planets have different characters. For instance Jupiter, Venus, and the Moon are said to be fortunate (*saʿd*) and Saturn and Mars are unfortunate (*naḥs*). (For further information see EI, s.v. *Saʿd wa naḥs*; Muṣaffā, 1366/1987: 395–9)
[99] All these four types of *svara* have been almost identically discussed in *LS* (pp. 60f.). However, the author of TH does not mention anything concerning these types of *svara*.

First: *tybr'* (*tīvrā*); second: *kmvdty* (*kumudvatī*); third: *mnd'* (*mandā*) and fourth: *chhndvvty* (*chandovatī*).

And *ṛṣabha svara* is partitioned into three, first: *dy'vty* (*dayāvatī*); second: *rnjny* (*rañjanī*) and third: *rtk'*[100] (*raktikā*) [101].

And *gāndhāra svara* is also partitioned into three, first: *rvdry* (*raudrī*); second: *krvdh'* (*krodhā*) and third: *pryty* (*prīti*)[102].[103]

And the *madhyama svara* is, as well, partitioned into three, first: *bjrk'* (*vajrika*); second: *prsʾrny* (*prasāriṇī*) and third: *mʾrjny* (*mārjanī*).[104]

And the *pañcama svara* is partitioned into four, first: *chhty* [*kṣitī*]; second: *rgt'* (*raktā*); third: *sndypny* (*sandīpanī*) and fourth: *'l'pny* (*ālāpinī*).

The *dhaivata svara* is partitioned into three, first: *mndty* (*madantī*); second: *rvhny* (*rohiṇī*) and third: *rmyʾ* (*ramyā*).

The *niṣāda svara* is partitioned into two, first: *'gr'* (*ugrā*) and second: *chhvbny*[105] (*kṣobhiṇī*).

They amount to a total of twenty-two *śruti*s.

And it is said that through fixing (establishing) a *śruti*, a *svara* will be established, forming a *rāga* and *svara*, which according to its *śrutis*, is beloved by all hearts. And a *svara* that has all its *śruti*s is [considered] a good one, and [on the contrary] a *svara* that does not have all its *śruti*s, is [regarded as] a poor one. Accordingly, the first *svara*, which is *ṣaḍja*, with its four *śruti*s, which is like the king of "the land of the throat", together with six other *svara*s, which are as its ministers and commanders, always looks after 'the subjects of the heart of lovers'.

Chapter seven: Concerning the names of twelve *vikṛta svara*s[106]

One should know that the fundamentals of the science of mathematics are twelve towers, in each of which there are twelve treasure-chests full of

[100] The author of *LS* (p. 75) and *GHM* (p. 9) records the name of this *śruti* as the above, while in *TH* (p. 330), the name of this *śruti* is noted as *rktk'* which is a close transliteration of the name of the *śruti* in Sanskrit and Hindi.
[101] In *SŚ* (p. 95) this *śruti* has been noted as *ratikā*.
[102] In *SR* (vol. i. p. 139) this *śruti* pertains to *madhyama svara* and not to the *gāndhāra svara*.
[103] According to *NŚ* (p. 220), *SR*, (vol. i. p. 139), *SŚ* (p. 95) and *TH* (p. 330) the *gāndhāra* has two *śruti*s, *raudrī* (*sivī*, in *TH*) and *krodhā*.
[104] According to *NŚ* (p. 220), *SR* (1997: i. 139), *SŚ* (1992: 95) and *TH* (p. 330) the *madhyama svara* has four *śruti*s of which *prīti* is not mentioned here, while the mentioned *śruti* is counted among the *gāndhāra svara*.
[105] This *śruti* has been written in Persian in different ways in different works; for instance in *TH* (p. 332) it is spelled *chhvbhnk*, in *LS* (p. 75) *khvbhny*, and in *GHM* (p. 9) *chhvbny* (as it is in manuscript M).
[106] Shringy (*SR*, vol. i. 141) translates *vikṛta-svara* as 'modified notes'. It should be pointed out that the terminology and definitions used in this chapter differ to some extent from what we can find in other primary and secondary sources. We have put a question mark after these terms and their definitions.

brilliant jewels, and these chests are hidden until given as an offering to the king, the shadow of God. From them, one and all choose abundant and copious pearls and jewels, and raise their hands to thank *khadīv-i zamān* (the King of Time[107]). Thus, it is best to open these chests [to everyone].

It should be known that *vikṛta svara*s have been derived from the seven main *svara*s in the way which will be explained. So, the names of them are, first*: cht* (*cyuta*); second: *'cht* (*acyuta*); third: *k'kly* (*kākalī*); fourth: *'t* (*ati*) *kākalī*; fifth: *tdhvt* (*tadvat* [?]); sixth: *ati tdhvt* (*tadvat* [?]); seventh: *bkrt* (*vikṛta*); eighth: *ati vikṛta*; ninth: *'ntr* (*antara*) ;[108] tenth: *s''ntr* (*sādhrāṇa* [?]/*sā antara* [?]); eleventh: *kysk* (*kaiśika*)[109] and twelfth: *ati kaiśika*.[110]

Cyuta is when the *rṣabh svara* takes a *śruti* from the *ṣaḍja svara*. And when it [*rṣabh svara*] takes two *śruti*s, it is the *acyuta*.

And *kākalī* is when the *gāndhāra svara* takes a *śruti* from *rṣabh-svara*. If it takes two *śruti*s, it is called *ati kākalī*.

And *tdhvt* (*tadvat* [?]) is when the *madhyama svara* takes a *śruti* from the *gāndhāra*. And when it takes two *śrutis*, it is *ati tdhvp* (*tadvat* [?]).

And *vikṛta* is such that the *pañcama svara* takes a *śruti* from the *madhyama svara*. And if it takes two *śruti*s, it is *ati vikṛta*.

When the *dhaivata svara* takes a *śruti* from *pañcama svara*, that *svara* is called *antara*. And if it takes two *śruti*s, [it is called] *s''ntr* (*sādhrāṇa* [?]/*sā antara* [?])

And if *dhaivata svara* takes a *śruti* from *niṣāda svara*, it is called *kaiśika*. And it cannot take two *śruti*s, because the *niṣāda svara* has two *śruti*s. So by taking the second *śruti*, the *niṣāda svara* will no longer exist.

And if the *niṣāda svara* takes a *śruti* from the *ṭīp*, i.e. the upper *ṣaḍja*, it is called *ati kaiśika*.

And there are different ways to perform these twelve [modified] *svara*s in the throat. And God knows best.

Chapter eight: Regarding the explanation of *tīvratama svara*s and so forth

Since each main *svara* has two ends, one pointing upwards and one downwards, each *svara* has three positions, first: high; second: middle; third: low. Consequently, seven ways of producing *svara* are developed from each

[107] That is Aurangzed, the Mughol ruler (r. 1653–1707).
[108] In *SR* (vol. i. 143) it is mentioned as "*antaragāndhāra*". Cf. also *LS* (p. 58).
[109] Shringy (*SR* vol. i. 144) notes that "*kaiśka* is another name for *sādhāraṇa*."
[110] According to Ahmad (1984:62f.), the names of *vikṛta svara*s are reported in *Uṣūl al-Naghamāt-i Āṣifī* as follows, "*Kshat, akshat, kakuli, ati kakuli, nandli, ati nandli, vikrit, ati vikrit, antar, bahu antar, kaishik, ati kaishik*".

svara which is produced in the throat, and furthermore one cannot construct a *rāga* other than in any of these seven ways.

Thus, the first *svara* is named *tīvratama*; the second one: *tybrtr* (*tīvratara*); the third one: *tybr* (*tīvra*); the fourth one: *sdh* (*śuddha*); the fifth one: *kvml* (*komala*); the sixth one: *ati kvml* (*komala*) and the seventh one: *sk'ry* (*sākārī*).

And the method [to find them] is that a *svara* which takes three *śruti*s from its higher *svara*, rising three degrees, is called *tīvratama*. If it takes two *śruti*s, rising two pitches/degrees, is called *tīvratara*. If it takes one *śruti* and ascends only one degree, it is called *tīvra*. And if it remains in its original position, it is named *śuddha*. And if it takes one *śruti* from its lower *svara* and descends a degree, it is called *komala*. If it takes two *śruti*s, descending two degrees, it is called *ati komala*. And if it takes three *śruti*s and descends three degrees, is called *sākārī*, which is the position of the *ṛṣabh svara* in the *rāga* [*kd'r'*] *kedārā*.

Chapter nine: Concerning the explanation of the names of *grāma* and the number of *mūrcchanā*, and the seven ways of *ārcika* which are assigned for their derivation

It should be known that there is a method which is called *sptk* (*saptaka*) in Hindi, and using this method we go up the *ārohī* [ascending] way from the first *ṣaḍja svara* in successive order [of *svara*s] to other *svara*s and reach the second [i.e. the upper gamut] *ṣaḍja*. So, whenever the original position of a *svara* is altered to any of three different positions, and if it is established in any one of these positions and then returns to the original position, this way is called *grāma*. And these are of three kinds, the first: *ṣaḍjagrāma*; the second: *madhyamagrāma*; and the third: *gāndhāragrāma*.

And the method of generating each of them is the following: if the first *ṣaḍja svara* is sung and it reaches the *pañcama svara*, and [if] that *svara* [i.e. *pañcama svara*] in the first *saptaka* is assumed as the *ṣaḍja*, and it again rises to the second *ṣaḍja* in the *ārohī* [ascending] way, it will be called *ṣaḍjagrāma*. And [if] from there in the second *saptaka*, it reaches the *madhyama svara*, and [if] that *svara* is assumed to be the *ṣaḍja*, and again it ascends to the upper *ṣaḍja* in the way that has been explained [i.e. *ārohī*], it will be called *madhyamagrāma*. And if from there in the third *saptaka* we reach the *gāndhāra svara*, and it is assumed as the *ṣaḍja*, and it ascends to the second [upper] *ṣaḍja* in the way that has been explained above [i.e. *ārohī*], it will be called the *gāndhāragrāma*.

Thus, the two first *grāma*s are in use at this time, while the last *grāma*, which is the *gāndhāragrāma*, is not sung or played on any instrument.

Symbolically the *ṣaḍjagrāma* is referred to as the king, and amongst them,[111] the *madhyamagrāma* is considered the vizier, and the *gāndhāra*, the last *grāma*, as the enemy. Since the description of the three *grāma*s is complete, we will now begin the explanation of the *mūrcchanā*s.

It is said that there are seven *mūrcchanā*s in a *grāma*. So, based on this statement, twenty-one *mūrcchanā*s will be derived from the three *grāma*s in such a manner that seven *svara*s are combined with their entire *śruti*s and come in the *ārohī* [ascending] or the *avarohī* [descending] ways. And the names and shapes of the *mūrcchanā*s are as follows.

So, the *mūrcchanā*s of *ṛṣabhagrāma* are, first: *'trmndr'* [*uttaramandrā*] and its [tonal] form[is]: *sa ri ga ma pa dha ni*; second: *rnjny* (*rañjanī*) and its [tonal] form [is]: *ni sa ri ga ma pa dha*;[112] third: *'tr'yt'* (*uttarāyatā*) and its [tonal] form [is]: *dha ni sa ri ga ma pa*; fourth: *sdh* (*śuddha)-ṣaḍjā* and its [tonal] form [is]: *pa dha ni sa ri ga ma*; fifth: *mtsrykrt'* (*matsarīkṛta*), and its [tonal] form [is]: *ma pa dha ni sa ri ga*; and sixth: *'svkrnt'* (*aśvakrantā*), and its [tonal] form [is]: *ga ma pa dha ni sa ri*; and seventh: *'bhrdgt'* (*abhirudgatā*), and its [tonal] form [is]: *ri ga ma pa dha ni sa*.

And the *mūrcchanā*s of *madhyamagrāma*: first, *svvyry* (*sauvīrī*); and its [tonal] form is: *ma pa dha ni sa ri ga*; second, *hrn'sv'* (*hariṇāśvā*) and its [tonal] form is: *ga ma pa dha ni sa ri*; third, *klvpnt'* (*kalopanatā*) and its [tonal] form is: *ri ga ma pa dha ni sa*; fourth, *sdhmdhy'* (*śuddhamadhyā*) and its [tonal] form is: *sa ri ga ma pa dha ni*; fifth, *m'rgy* (*mārgī*) and its [tonal] form is: *ni sa ri ga ma pa dha*; and sixth, *pvrvy* [*pauravī*] and its [tonal] form is: *dha ni sa ri ga ma pa*; and seventh, *hrs̲hyk'* (*hṛṣyakā*) and its [tonal] form is: *pa dha ni sa ri ga ma*.[113]

And the *mūrcchanā*s of *gāndhāragrāma*: first, *nnd'* (*nandā*) and its [tonal] form is: *ga ma pa dha ni sa ri*;[114] second, *bs'l'* (*viśālā*) and its [tonal] form is: *ri ga ma pa dha ni sa*;[115] third, *svnkhy* (*sumukhī*) and its [tonal] form is: *sa ri ga ma pa dha ni*;[116] fourth, *bc̲hytr'* (*citrā* [?]) and its [tonal] form is: *ni sa ra ga ma pa dha*;[117] fifth, *rvhny* (*rohiṇī*)[118] and its [tonal] form is: *dha ni sa ri ga ma pa*;[119] sixth, *srkh'* (*sukhā*) and its [tonal] form is: *pa dha ni sa*

---

[111] Among the three *grāmas*.
[112] All four mss at our disposal note this tonal form/shape as follows: *dha, ni, sa, ri, ga, ma, pa*.
[113] Cf. *SR* (vol. i. p. 172), *LS* (p. 84) and *SŚ* (p. 117).
[114] Neither in *SR*, nor in other works of that period are the notes of *gāndhāra grāma* mentioned and it was considered "to be employed in heaven only" (*SR*, vol. i. 179). The only secondary source in which we managed to find the notes of this *grāma* to compare with the treatise was Rangaramanuja Ayyangar's book *History of South Indian (Carnatic) Music* (1972: 78).
[115] Cf. ibid.
[116] Cf. ibid.
[117] Cf. ibid.
[118] According to SR (vol. i. 179), this *mūrcchanā* should be *citravatī* and not *rohiṇī*.
[119] Cf. ibid.

ri ga ma;[120] and seventh *'l'pyn'* (*ālāptā*) and its [tonal] form is: *ma pa dha ni sa ri ga*.[121]

Since the report on the *mūrcchanā*s has been completed, 'the pen' begins to describe the *ārcika* technique and so forth. So, there are seven ways, first: *ārcika*, and it is such that it has one *svara*; second: *gh'tk* (*gāthika*), which has two *svara*s; third: *s'nk* (*sāmikā*), which has three *svara*s; fourth: *sr'tk* (*svarāntara*), which has four *svara*s; fifth: *'vdv* (*auḍuva*), which has five *svara*s; Sixth: *kh'dv* (*ṣāḍava*)[122], which has six *svara*s; and seventh: *smpvrn* (*sampūrṇa*), which has seven *svara*s. There is nothing more to say on this topic.

Chapter ten: Regarding the elucidation of the total number of *tāna*s and their features

One should know that the total sum of *tāna*, which in Hindi is termed *kvt tˀn prstˀr* [*kūṭatāna prastāra*][123], all in all is five thousand and forty, which is called *khndmyr* [*khaṇḍameru*][124]. And this figure is obtained by seven ways of multiplication, so that by the way of *ārcika*, which has one *savara*, a *tāna* is brought about; and in this manner, from *gāthika*, two *tāna*s [come out]; and from *sāmikā* [are originated] six *tāna*s; and from *svarāntara*, which has four *svara*s, [come forth] twenty-four *tāna*s; and in the *auḍuva*, which has five *svara*s, one hundred and twenty *tāna*s [are brought about]; and in the same way, the *ṣāḍava*, which has six *svara*s, seven hundred and eight *tāna*s [are generated]; and in the same way, the *sampūrṇa*, which has seven *svara*s, [are originated] five thousand and forty *tāna*s. The method of the multiplications will be explained in the coming chapter. There is nothing more to say on this topic. The end [of the chapter].

Chapter eleven: Concerning the multiplication method of *tāna*[125]

And it is in this way, that whenever one is multiplied by one, one is obtained, and if [one] is multiplied by two, two is obtained. If two is multiplied by three, six is obtained. And if four is multiplied by six, twenty-four is obtained. And by the multiplication of five by twenty-four, one

[120] Cf. ibid.
[121] Cf. ibid.
[122] Anṣārī (*TH*, p. 693) records the Hindi equivalent of the term as *shàḍava*.
[123] Shringy (*ŚR*, vol. 183) translates *kūṭatāna prastāra* as "permutational note-series".
[124] Shringy (ibid. 209) translates *khaṇḍameru* as "permutation-indicator", and Nijenhuis (*SŚ*, p. 151) translates it as "diagram".
[125] "Tonal patterns" (Nijenhuis, *SŚ*, p. 121).

hundred and twenty is obtained. And by the multiplication of six by one hundred and twenty, seven hundred and twenty is obtained. And by the the multiplication of seven by seven hundred and twenty, five thousand anf forty is obtained. And that is the total number of *tāna*s.

So, for example in the *ārcika* way: *fa fa*,[126] like *sa sa*. And *gāthika*:[127] *fa ʿa* and *ʿa fa*, like *sa ra* and *ra sa*. And the *sāmikā*:[128] *fa ʿa la* and *ʿa fa la* and *fa la ʿa* and *la fa ʿa* and *ʿa la fa* and *la ʿa fa*, like *sa ra ga*, and *ri sa ga*, and *sa ga ri,* and *ga sa ri*, and *ri ga sa*, and *ga ri sa*. And the *svarāntara,*[129] accordingly like: *sa ri ga ma*, and *ri sa ga ma*, and *ga sa ri ma*, and *sa ga ri ma*, and *ri ga sa ma*, and *ga ri sa ma*, and *sa ri ma ga*, and *ri sa ma ga*, and *sa ma ri ga*, and *ma sa ri ga*, and *ma ri sa ga*, and *ri ma sa ga*, and *sa ga ma ri*, and *ga ma sa ri*, and *ga sa ma ri*, and *sa ma ga ri*, and *ma sa ga ri*, and *ma ga sa ri*, and *ri ga ma sa*, and *ga ri ma sa*, and *ri ma ga sa*, and *ma ri ga sa*, and *ga ma ri sa*, and *ma ga ri sa*.[130] And in this way, we can find the other remaining *tāna*s. The end [of the chapter].

Chapter twelve: Concerning the explanation of a table which is called the table of *khaṇḍameru*[131] and how to draw it, and the method of *mūlakrama*[132] and so forth

Since in the previous chapter the method of derivation of the total numbers of *tāna*s was explained, and since to derive each of them separately here would make the text long and boring, a table which contains the total number of *tāna*s and each of the seven aforementioned ways [to calculate them] can be found fully detailed, below.

And the way to draw it is to begin by writing the seven *svara*s. Below them a horizontal line is drawn, and then seven vertical lines should be

---

[126] The system which the author used here is similar to the system used to analyze and explain the meters of the rhythmical poetry in Arabic and Persian.
[127] i.e. the two notes *tāna*.
[128] i.e. the three notes *tāna*.
[129] i.e. the four notes *tāna*.
[130] Although this list of 24 *prastāra*s is complete, they are not in the correct order. Shringy (*SR*, vol. i. 185) presents the list as follows:

S. No.	Group A	Group B	Group C	Group D
1.	sa ri ga ma	sa ri ma ga	sa ga ma ri	ri ga ma sa
2.	ri sa ga ma	ri sa ma ga	ga sa ma ri	ga ri ma sa
3.	sa ga ri ma	sa ma ri ga	sa ma ga ri	ri ma ga sa
4.	ga sa ri ma	ma sa ri ga	ma sa ga ri	ma ri ga sa
5.	ri ga sa ma	ri ma sa ga	ga ma sa ri	ga ma ri sa
6.	ga ri sa ma	ma ri sa ga	ma ga sa ri	ma ga ri sa

[131] Shringy (*SR*, vol. i. 208f.) translates *khaṇḍameru* as the "permutation-indicator", and Njenhuis as the "diagram" (*SŚ*, pp. 151).
[132] Cf. *SR* (vol. i. p. 204 [footnote 1]), *LS* (pp. 116) and *SŚ* (p. 135).

drawn up to each of them. Then seven other horizontal lines should divide all of these vertical lines. So, on both sides, seven lines will appear and in each of the rows and columns, seven cells will appear. After that, in each row, the number of *tāna*s should be written, cell by cell in such an order that in the cell of the first row on the right side the number one (1) should be written, and in the remainder of each cell a zero should be written. Then a cell should be removed from the second row on the right side, and in the first cell, the number one (1), and in the second cell, the number two (2), and in the third cell, the number six (6), and in the fourth cell, the number twenty-four (24), and in the fifth, the number one hundred and twenty (120), and in the sixth cell, the number seven hundred and twenty (720) should be written. And from the third row, a cell should also be removed, and in the first cell, the number four (4), and in the second, [the number] twelve (12), and in the third, [the number] forty-eight (48); and in the fourth, [the number] two hundred and forty (240); and in the fifth, [the number] one thousand, four hundred and forty (1,440) should be written. In the same way, a cell should be expunged from the fourth row, and in the first cell, the number eighteen (18), and in the second, [the number] seventy-two (72), and in the third, [the number] three hundred and sixty (360), and in the fourth, [the number] two thousand, one hundred and sixty (2,160) should be written. And in the same manner, a cell should be taken away from the fifth row, and in the first cell, the number ninety-six (96); and in the second cell, [the number] four-hundred eighty (480); and in the third [cell], [the number] two thousand, eight hundred and eighty (2,880) should be written. And a cell should also be deleted from the sixth row, and in the first cell, the number six hundred (600), and in the second, the number three thousand, six hundred (3,600) should be written. And in the seventh row, in which one cell remains, the number five thousand and forty (5,040) should be written. The figure of the table is as it is drawn below: [133]

[133] Persian is written and read from right to left and the description of the table by author-cum-translator is based on this fact. Here this table has been drawn according to his description, otherwise the table would begin on the right and go to the left for this English translation.

Table 1

sa	*ri*	*ga*	*ma*	*pa*	*dha*	*ni*
1	0	0	0	0	0	0
	1	2	6	24	120	720
		4	12	48	240	1440
			18	72	360	2160
				96	480	2880
					600	3600
						5040[134]

And *mūlakrama*[135] is a procedure in which a *tāna* begins with the first *svara,*[136] and the *svara*s which [in order] take their place in the *tāna*s are called *c̲hvn* (*pūraṇ* [?]) *krama*. And *naṣṭa* is a way that the *tāna*s do not form *rāga*s, rather it is described by the figures of *svara*s [i.e. theoretically]. And *uddiṣṭa* is that the figure of a *tāna* can be applied in both writing [i.e. theoretically] and singing [i.e. practically].[137] God knows best.

Chapter thirteen: Concerning the explanation of the reason why scholars fixed seven tones, i.e. seven main *svara*s

To the minds of the enlightened and 'clear-sighted' learned men, it should be apparent that some learned men have taken the seven tones from the songs of seven animals, such that, the *ṣaḍja svara* is taken from the peacock; the *ṛṣabha svara* is taken from the *papīhā*;[138] the *gāndhāra svara* is taken from the goat; the *madhyama svara* is taken from the partridge; the *pañcama svara* is taken from the cuckoo; the *dhaivata svara* is taken from the frog; the *niṣāda svara* is taken from the elephant. Hence, the songs of these seven animals are always heard in the aforementioned *svara*s and the practitioners of this art should listen to them to recognize their songs.

---

[134] In *SR* (vol. i. p. 209), *LS* (p. 121) and *SŚ* (pp. 152f.) in the last cell the number 4,320 is written. However, in all mss which we have at our disposal, in this last cell the number 5,040 is noted and the author-cum-translator has also mentioned, in his description of the table, that in the last cell the number five thousand and forty should be written.

[135] Shringy (*SR* vol. i. p. 204 [footnote 1]) translates *mūlakrama* as "original order" and "the original series" and Nijenhuis (*SŚ* p. 135) as "the basic series".

[136] i.e. *sa*.

[137] Shringy (*SR*, vol. i. 218) translates the *naṣṭa* as "the missing note-series" and the *uddiṣṭa* as "the indicated note-series" (ibid. p. 214), and Nijenhuis (*SŚ* p. 131) as "unidentified" *tāna* and "the specified" *tāna* respectively.

[138] According to Anṣārī (*TH*, p. 570), this is a sort of ring-dove in India.

And some people believe that the Prophet Moses, may God be merciful unto him, could not withstand the luminous manifestation of God and crumpled onto the ground on Mount Sinai. And by the force of his staff, a stone was shattered into seven pieces, which were thrown into the air, and from these seven pieces, seven songs/tunes, one after another, originated. So, these seven *svara*s have been derived from those seven mighty songs.[139]

And some other people have stated that these seven *svara*s have been derived from the sounds that come from the rotation of the seven firmaments.[140]

Furthermore, these seven *svara*s were named after four different social classes in India. And the classification of them is such that the *ṣaḍja svara* and *pañcama svara* are named after the priests [*brahman*]; *rṣabha svara* and *madhyama svara* are named after the warriors [*rājpūt* (*kṣatriya*)]); *gāndhāra svara* and *dhaivata svara* are named after the merchants [*baqqāl* (*vaiśya*)]; and *niṣāda svara* is named after the writers *k'ythh* (*kāyasth*). And the reason they are named in such a way will be explained later.

Since they [*svara*s] are derived from the seven firmaments, it is obvious that the qualities and effects of these *svara*s are the same as those of the seven firmaments. So, first: since the *ṣaḍja svara* is derived from the firmament of the moon, which is the first firmament, its overseer is the moon. The *rṣabha svara* is derived from the firmament of Mercury, which is the second firmament, thus, its overseer is Mercury. The *gāndhāra svara* is derived from the firmament of Venus, which is the third [firmament], and its overseer is Venus. And the *madhyama svara* is derived from the firmament of Mars, which is the fourth [firmament],[141] and its overseer is Mars. And the *pañcama svara* is derived from the firmament of the sun, which is the fifth firmament, and its overseer is the sun. The *dhaivata svara* is derived from the firmament of Jupiter, which is the sixth [firmament], and its overseer is Jupiter. And the *niṣāda svara* is derived from Saturn, which is the seventh [firmament], and its overseer is Saturn.

And in *Hindī*, the seven stars are called *devatā* and the firmament is called *ākās*. Since it has been mentioned above that the seven *svara*s are named after the four [social classes], it is said that each firmament has one of the four elements and qualities, i.e. either water, or fire, or earth, or wind. And since the attributes and effects of each *svara* are related to a firmament, it is necessary that the attributes of each *svara* also correlate to one of the attributes of these four elements. As the Indian scholars have explained, based on the effects of man's circumstances and character, the *brahman* (priest) has the qualities of water; the *rajput* (warrior) has the qualities of

[139] This story, with some modification, is also found in Persian music theoretical work of the post-scholastic period (1500–1850) about the creation of the 12 *maqām*s (see Fallahzadeh, 2009: 78, 106).
[140] Cf. ibid. pp. 159, 181.
[141] The sun is the fourth firmament and Mars is the fifth firmament.

fire; the *baqqāl* (merchant) has the qualities of earth; and the *kāyath* (writer) has the qualities of wind. Therefore, the *ṣaḍja svara* and *pañcama svar* are attributed to *brahman*, because these two *svara*s have the qualities of water; the *rṣabh svara* and *madhyama svara* are attributed to *rājpūt*, since these two *svara*s have the characteristics of fire; and the *gāndhāra svara* and *dhaivata svara* are attributed to *baqqāl*, because these two *svara*s have the qualities of earth; and the *niṣāda svara* is attributed to *kāyath* (writer), because this *svara* has the characteristics of wind.

And the qualities of the other twelve *vikṛta svara*s, like the characteristics of other creatures, are different due to the fact that these *svara*s are constructed through the combination of seven [main *svara*s], and this is the reason that the time of performance of each *rāga* has been fixed. For instance, in the morning and evening, when it is cold, some *rāga*s provide more pleasure due to the fiery quality of their *svara*s. And at noon, when it is warm, some other *rāga*s are more pleasurable because of the watery quality of their *svara*s. Accordingly, other *rāga*s have other qualities.

Some people argue that the *ṣaḍja svara* is attributed to the firmament of the moon, because it moves forward and not backwards like [the moon]. It is also the state of the *ṣaḍja svara* which can be *tīvra* [sharpened] and cannot be *komala* [flattened], and *komala* occurs very seldom. And the *pañcama svara*, which is dependant on the sun, like the sun, cannot go forward or backwards, that is to say, it does not take *tīvra* or *komala*. And *komala* occurs very seldom. And the rest of the five *svara*s have the qualities of their "lords"; that is to say, they sometimes take *tīvra* and sometimes *komala* as the ascendant and descendant of the planets. Thus, the method of derivations of *svara*s from the firmaments in this manner is beautiful. And God knows best.

Chapter fourteen: On the explanation of *alaṅkāra*s [or *alaṃkāra*s[142]] which are the embellishments of the *svara*s

They are sixty-three [in number]. To mention all of them [*alaṃkāra*s], would make the text long and boring, therefore it has been abridged, so some of them are mentioned here and the rest should be found based on the method that is introduced here. And that method is, first: *sa ri sa ri ga*; second: *ri ga ri ga ma*; third: *ga ma ga ma pa*; fourth: *ma pa ma pa dha*; fifth: *pa dha pa dha ni*; sixth: *dha ni dha ni sā*[143]; seventh: *ni sā ni sā ri sā*.[144] And the second

[142] Cf. *SŚ*, (pp. 162–3).
[143] *Sā* often indicates *sa* in a higher octave.
[144] This first *alaṅkāra* is not found with the noted tonal form in any other primary or secondary source.

method is: *sa sa ri ri ga ga ma ma pa pa dha dha ni ni sā sā*. So, in this way, all the *alaṃkāra*s will be found.

Part two: Concerning the explanation of *rāga*s which is termed *rāgādhyāya* in *Hindī*

Containing two chapters.

Chapter one: On the distinctions of the [different] qualities of singing [or composition] which is termed *n'ch'ngg'yn* (*nācaṅga-gāyana* [?])[145] in *Hindī*

They fall into five categories.

First: *r'g''ng* (*rāgāṅga*), and it is such that *rāga*s are sung/played for a [requisitely] long time, so that everybody will be deeply charmed by *rāga*s.[146]

Second: *bh'kh''ng* (*bhāṣāṅga*)[147] in which *rāga*s and words with meaning are performed eloquently (lucidly).

Third: *kry''ng* (*kriyāṅga*)[148] is such that the audience will be both happy and sad by listening to it.

Fourth: *'p' 'ng* (*upāṅga*)[149] is such that by listening to it audiences will feel distressed, and compassionate and [will begin] to cry.

Fifth: *k'np'rn''ng* (*kānpāranāṅga* [?])[150] is such that it consists of all the four *āṅga*s, as well as [having] the quality of briskness and interpretation and [being accompanied by] instruments and [containing] *tāla*s and appropriately containing all *svaras* and *ṭīp*s of *svara*s. However, such

[145] Shringy (*SR*, vol. ii. 15) writes that in this chapter the author deals with "a different class of derived melodic forms which bear the generic name *aṅga* as it may be observed from their nomenclature viz. *rāgāṅga*, *bhāṣāṅga, kriyāṅga* and *upāṅga*."

[146] Sarmadee (*TMRR*, p. XIV) writes that the *rāgaṅga* is referring to Śāraṅgadeva that "All these *aṅga-rāga*s are known as formalised *deśī* because they have been adopted from different aboriginal tunes of different parts of India".

[147] Nijenhuis (*SŚ* p. 592) describes *bhāṣāṅga* as "a class of *rāga* derived from *bhāṣā*" which "is performed in a regional style".

[148] Nijenhuis (*SŚ* p. 601) describes *kriyāṅga* as "a class of *rāga* with a religious connotation".

[149] Nijenhuis (*SŚ* p. 615) describes *upāṅga* as "a secondary class of *rāga* derived from the *rāgāṅga*".

[150] This last *aṅga* has not been mentioned in *SR* or any other primary sources among the aforementioned *aṅga*s.

singing [composition] is very rare, and if one has ability to perform [or to employ] all these qualities [in his singing or composition], that singer [composer] is the best. The end of the chapter.

Chapter two: On the description of *rāga*s and their names and features

And it is such that if seven *svara*s are mixed with the features which have been explained in the chapters of the first part, different figures, which are called *rāga*s, will appear individually. Scholars have then named each *rāga*, fixing a special time (to perform, play) for each of them.

Although the *rāga*s are numberless, the ones to which the great kings, particularly the possessors of the land of Hindustan, have listened by "the era of their minds" and which have won their favor, as well as many of those noted by the predecessors in some *Hindī* [Sanskrit] books, will come up one by one with their names and figures in this brief account.

It should be known that one can distinguish between the *rāga*s and their figures and *svara*s by means of the following figures which are signs, so that the sign of *'vdv* (*auḍuva*), which has five *svara*s, is ५ (5); and the sign of *kh'dv* (*ṣāḍava*), which has six *svara*s, is ६ (6); and *snpvrn* (*sampūrṇa*), which has seven *svara*s, is ७ (7). And each of these [signs] is written above their figures.

And the method of writing *svara*s is as follows: that for *tīvratam* should be written three signs of *zibar* [◌ً] above each letter of *svara*s; and for *tīvratar* should be two zibar [◌ً] above each letter of *svara*s, and the sign of *tīvra* is one *zibar* [◌ً]. And the sign of the *śuddhasvara* is a dot above each letter of *svara*s. And the sign of the *kvml* (*komala-*) *svara* is a *zīr* [◌ٍ]; and the sign of *ati komalasvara* is two *zīr*s [◌ٍ]; and the sign of *sākārī svara* is three *zīr*s [◌ٍ].

And the signs of the *saptaka* are as follows. For the high *saptaka* should be written a *madd* [◌̃] above the letters of *svara*s; and in the middle *saptaka* should not be drawn *madd*; and the low *saptaka* the sign of a *madd* should be drawn beneath the letters of *svara*s. Thus, in this way all *rāga*s and their shapes, which are called *rvp* (*rūp*) in *Hindī*, should be written, as they will appear below.

It should be clear that the *rāga*s have been divided into three kinds: first, *sdh* (*śuddha*) which is in its original position; second: *s'lnk* (*salanka/salaṅga/salaṅka*)[151] which is the result of the combination of two

[151] This type of *rāga* is also called *chāyālaga*. For further information see *DHCM* (*s.v. Chāyālaga*)

*rāga*s; third: *snkyrn* (*saṃkīrṇa*) in which three or more *rāga*s are combined, as will be described.[152]

Thus, the *śuddha rāga*s have been fixed in two classification systems, and to each *rāga* are devoted six *r'gny* (*rāgiṇī*s), as in one of these systems, i.e. a *mt* (*mata*), there are six *rāga*s and thirty-six *rāgiṇī*s; and in the second one, there are three *rāga*s and eighteen *rāgiṇī*s with them (these *rāga*s) (which should be) other than the first group of the *rāga*s.

So, in the first system, their detailed accounts are:

First: the *rāga sry* (*śrī*), and its *rāgiṇī*s, first: *m'lvy* (*mālavī*); second: *gvry* (*gaurī*); third: *pvrby* (*pūrvī*); fourth: *br'ry* (*birāvarī*); fifth: *tnky* (*ṭanka* [?]); sixth: *trvny* (*triveṇī*).[153]

Second: the *rāga bsnt* (*vasanta*), and its *rāgiṇī*s, first: *'s'vry* (*āsāvarī*); second: *tvdy* (*toḍī*); third: *dysy* (*deśī*); fourth: *jytsry* (*jayataśrī*); fifth: *dhn'sry* (*dhanāśrī*); sixth: *m'lsry* (*mālaśrī*).[154]

Third: the *rāga bhyrvn* (*bhairon/bhairava*), and its *rāgiṇī*s, first: *bhyrvy* (*bhairavī*); second: *bhly* (*bahulī*); third: *gvjry* (*gūjarī*); fourth: *r'mkly* (*rāmakalī*); fifth: *gndh'ry* (*gāndhārī*); sixth: *gnkly* (*guṇakarī*).[155]

Fourth: the *rāga pnjm* (*pañcama*), and its *rāgiṇī*s, first: *llt* (*lalita*); second: *bl'vly* (*bilāvalī*); third: *bng'ly* (*baṅgālī*); fourth: *dyvgry* (*devagirī*); fifth: *dyskry* (*deśakāra*); sixth: *bbh's* (*vibhāsa*).[156]

Fifth: the *rāga myghh* (*megha*), and its *rāgiṇī*s, first: *ml'r* (*malāra*); second: *svrthy* (*soraṭhī*); third: *k'mvdy* (*kāmodī*); fourth: *s'rng* (*sāraṅga*); fifth: *gvndy* (*gauṅḍa*); sixth: *mdhm'dhvy* (*madhumādhvī*).[157]

Sixth: the *rāga nt* (*naṭa-nārāyaṇa* [?]), and its *rāgiṇī*s, first: *ch'hy'nt* (*chāyānaṭa*); second: *kly'n* (*kalyāṇa*); third: *hmyr* (*hamīra*); fourth: *bhvp'ly* (*bhopālī*); fifth: *sy'm* (*śyāma*); sixth: *kd'r'* (*kedārā*).[158]

And concerning the second classification system,[159] the detailed accounts are:

---

[152] Concerning these three types of *rāga*s, see also *TH* p. 334.

[153] According to *TH* (pp. 390f.) and *DHCM* (*s.v. Mata*), *rāga śri* has the following *rāgiṇī*s: *mālaśrī, triveṇī, gaurī, kedārī, madhumādhavī* and *pahāḍī*.

[154] According to *TH* (pp. 390f.) and *DHCM* (*s.v. Mata*), *rāga vasanta* has these *rāgiṇī*s: *deśī, devagirī, varāṭī, toḍī*, *lalitā* and *hindolī*.

[155] As stated by the author of *TH* (p. 392), this *rāga* has the following *rāgiṇī*s: *bhairavī, gunjarī, reva, guṇakarī, baṅgālī, bahulī*, while Roychaudhuri (*DHCM*, *s.v. Mata*) lists the *rāgiṇī*s of the *rāga* as follows: *bhairavī, gurjarī, rāmakalī, guṇakarī, saindhavī, baṅgālī*.

[156] According to *TH* (pp. 392f.) and *DHCM* (*s.v. Mata*), the above mentioned *rāga* has the following *rāgiṇī*s: *vibhāsa, bhūpālī*, *karanāṭī, varahaṁsikā, mālaśrī* (*mālavī* [ibid.]), *paṭamaṁjarī*.

[157] The authors of *TH* (pp. 393f.) and *DHCM* (*s.v. Mata*) list the *rāgiṇī*s of the *rāga megha* as follows: *malhārī, saurātī, sāverī, kauśkī, gāndharī, haraśṛṅgārī*.

[158] In conformity with *TH* (p. 394) and *HDCM* (*s.v. Mata*), this *rāga* has the following *rāgiṇī*s: *kāmodī, kalyāṇī, ābherī, nāṭikā, sāraṅgī* and *naṭa-hamīra* (*hamīra* [ibid.]).

[159] As the author will later mention, this *mata* is *Someśvara mata* or *Mahādeva* or *Brahmā mata*, and the second *mata* is *Hanumanta mata*. As stated by the author of

First: the *rāga m'lkvs* (*mālakauśa*), and its *rāgiṇī*s. First: *k'nhr'* (*kānharā*); second: *bgysry* (*bāgeśrī*); third: *pvry'* (*pūrīyā*); fourth: *khmbh'vty* (*khambāvatī*); fifth: *dys'ghy* (*deśākhya*); sixth: *sghr'y* (*sugharāyī*).[160]

Second: the *rāga hndvl* (*hinḍola*), and its *rāgiṇī*s. First: *'ymn* (*aiman*); second: *snghr'bhrn* (*sankarābharana*/*saṃkarābharaṇa*); third: *bh'gr'* (*bihāgarā*); fourth: *prjy* (*parja*); fifth: *bhympl'sy* (*bhimapalāsī*); sixth: *sndvry* (*saindhavī*).

Third: the *rāga dypk* (*dīpaka*), and its *rāgiṇī*s. First: *'s'vry* (*āsāvarī*); second: *krn'ty* (*karnāṭī*); third: *llt* (*lalita*); fourth: *mdhm'dhvī* (*madhumādhvī*); fifth: *ḥmyr* (*hamīra*); sixth: *ptmnhy* (*paṭamanjarī*).

And of these two *mata*s, the first *mata* is *mh'dyv* (*Mahādeva*)[161] and the second *mata* is *hnvnt* (*Hanumanta*)[162].

Since the *śuddha rāga*s have been mentioned (above), now the *salanka rāga*s will be noted: *pvry'dhn'sry* (*pūriyā-dhanāśī*); *gvr-s'rng* (*gaura-sārṅga*); *srykvr'* (*śrī-gaurī*); *'ymn-kly'n* (*aiman-kalyāṇa*); *'ymn-kd'r'* (*aiman-kedārā*); *pvry'-k'nhr'* (*pūrīyā-kānharā*); *svh-'d'n'* (*sūhā-adānā*); *k'fy-knhr'* (*kāfī-kānharā*), *m'rv-kd'r'* (*mārū-kedārā*); and *'ymn-bsnt* (*aiman-vasanta*).[163]

And nine *n't*[164] (*nāṭa*s/*naṭa*s) are [as follows], first: *kd'r* (*kedārā-*) *nāṭa*/*naṭa*; second: *hmy'* (*hamīra-*)*nāṭa*/*naṭa*; third: *k'mvd* (*kāmoda-*) *nāṭa*/*naṭa*; fourth: *kly'n* (*kalyāṇa-*)*nāṭa*/*naṭa*; fifth: *hyr* (*hīr-*)*nāṭa*/*naṭa*; sixth: *'hyr* (*ahīra-*)*nāṭa*/*naṭa*; seventh: *k'nh'* (*kānharā-*)*nāṭa*/*naṭa*; eighth: *sdh* (*śuddha-*)*nāṭa*/*naṭa*; ninth: *nāṭa*/*naṭa -n'r'yn* (*nārāyana*).

And [among] *saṃkīrṇa* [can be mentioned] *kht* (*khaṭ*/*shaṭ*) *rāga*. And in this way we should proceed with the others.

The description of the *rāga*s in figures (*rūp*s):[165]

TH (pp. 365–379), *hindola* and not *pañcama* is one of the *rāga*s in this *mata.* Furthermore, there are differences between the name of *rāgīnī* in *TH* and *Shams al-aṣvāt.* Based on information in *DHCM* (*s.v. Mata*), this *mata* is *Brahmā-mata*. According to *TH* (pp. 389–394) *someśvara mata* has six *rāga*s each of which has six *rāgiṇī*s. At any rate, the names of the *rāgiṇī*s in these *rāga*s in the aforementioned sources differ from each other.

[160] According to *TH* (pp. 370–373), the *rāga mālakauśa* has five *rāgiṇī*s which are: *toḍī, gaurī, guṇakalī, khambāvatī* and *kakubha*. According to *DHCM* (*s.v. Mata*), this *rāga* has the following *rāgiṇī*s: *guṇakalī, khambāvatī, gurjarī, bhūpālī* and *gaurī*.

[161] This *mata* is also called *Someśvara* (*TH*, p. 323) or *Brahmā* (*DHCM*, *s.v. Mata*).

[162] No *mata* contains only three *rāga*s. In *TH* (p. 365), this *mata* is presented among the four discussed *mata*s in that work. It has six *rāga*s and thirty *rāgiṇī*s (ibid).

[163] According to *TH* (p. 411), some musicians and music theorists consider *deśakāra, vibhāsa, lalita, reva, bilāval, megha, soraṭha, dhanāśrī, gaurā, śrī rāga, dīpaka, kāfī, kedārā* to be the *salanka rāgas*.

[164] In the Persian text and *TH* (pp. 412f.), this term is written as above. However, in *TMRR* (pp. 40 and 42), it is written as *nṭ*. Anṣārī (*TH*, p. 741) transliterates the term as *nāṭa*, while Sarmadee (*TMRR*, pp. 43 and 45) transliterates it as *naṭa*.

[165] Only two mss of the tract, i.e. B1 and M, have the figures of the *rāga*s, and unfortunately both mss have reported the figures incorrectly. Here we just present what the copyist of B1 has written.

First, the *bhairon*, and its *rūp* is: *dha pa pa dha꞉ dha꞉ ni ni ga ga꞉ ri꞉sa꞉ sa꞉ ri꞉ ga꞉ ma꞉ pa꞉ pa dha꞉ dha꞉ ni ni꞉ sā꞉ sā꞉ sa꞉ ni ni dha dha pa ma ma ga ga ga pa pa ga ga ga ri sā*.

The *rūp* of the *vibhāsa*: *sa ri ga dha dha ni ni sā sa ni dha pa ga ri sā sā*.

The *rūp* of the *deśakāra*: *sa ri ga ma pa꞉ dha꞉ ni̱ sā꞉ pa꞉ dha꞉ pa ma ga꞉ sā꞉ pa pa dha꞉ pa ri ga ri sā*.

The *rūp* of the *rāmakalī*: *pa꞉ pa꞉ ma ga꞉ ra ma ga ga ra sā sa ga pa dha꞉ dha꞉ ni̱ sā sā ni dha꞉ pa dha꞉ dha꞉ pa ga ga ma ga sā*.

The *rūp* of the *gūjarī*: *ga꞉ pa dha꞉ pa꞉ ga̱ ri ga ga꞉ ri sa꞉ga ga꞉ sā꞉ga꞉ ma pa꞉ dha꞉ ni̱ sā꞉ sā꞉ sa꞉ni dha pa꞉ dha꞉ pa ga ga ri ga ga ri pa ga ga ri sā꞉*.

The *rūp* of the *guṇakalī*: *ma dha pa ma꞉ga ri ma꞉ga ri sā sā sa ri ga ma pa dha ni sā sā ni dha pa ma꞉ga ri ma꞉ga ra ma꞉ri sa sā sā pā̱ dha dha pā pā dha sā sā ma ga ri sa*

The *rūp* of the *sugharāyī*: *sa ri ga ma pa꞉ dha꞉ ni̱ sā꞉ sa꞉ dha꞉ pa꞉ pa꞉ dha꞉ ni̱ sā꞉ sa꞉ ni̱ ni̱ dha꞉ pa꞉ pa꞉ ma꞉ ma꞉ ga꞉ ma pa꞉ pa ga꞉ ma ma ga ga ga ri sā̱ sā̱*.

The *rūp* of the *sūhā*: *ga ga ga ga sa ri sa ga ga pa dha dha ni ni sā sa ni dha ni dha ni sā sā pa pa ga ga ma ma ga ga ga ga sā*.

The *rūp* of the *vys'khh* (*vīsāka* [?])[166]: *ga ga ma pa dha ni dha ni sā sā sa ga ga sa ni ni dha dha pa pa ma ga ri ga ma ga ri sa sa pā sa ga ga ri sa*.

The *rūp* of (the *rāga*) *khaṭ/shaṭ*: *ga ma pa pa dha ni dha dha pa꞉pa꞉ma ga ri ma sa ma꞉ma ga꞉ma꞉ma dha꞉dha ꞉ma ga ga ga꞉ri sa ga ga sā sa ni dha pa꞉ma ma dha ma ma ga ga ga ri ri sā sā*.

The *rūp* of (the *rāga*) *gāndhāra*: *dha dha pa pa ma pa dha dha dha pa pa ma ga ri pa ri sa ri ri sa ni ni ri ga ga ma pa dha dha ni ni sā sā sa ni ni dha dha pa pa pa ri ma ma pa pa ga ga ri pa pa*.

The *rūp* of the *lalita*: *sa ri ga ma ma pa dha dha pa pa ma ma ma ma ga ri ga ri sa sā ri ma ma pa pa dha dha pa pa ni ni sā꞉sā꞉sā꞉*.

The *rūp* of the *pañcama*: *dha dha pa ma ma pa ma ma dha ga ga ga ri sa sa ri ma ma dha dha ni ni ni sā sā sa ni dha dha ma ma ga dha ga ga ri ga ri sā*.

The *rūp* of the *pūriyā-dhanāśrī*: *ma꞉ma꞉ga꞉ri꞉ri꞉ri꞉ga꞉ga꞉ma ma pa ri ri sā sa ri ri ma ma ga ga ga ri ri sā ga ri ga ma ma dha ni ni ni sā sā*.

The *rūp* of the *bilāvala*: *dha ni sa ga ga pa pa dha dha pa pa ga ga ri ri sā sa ga ga pa pa dha dha pa pa ga ga ri ri sā sā sa ni dha dha pa pa ga ga ri ri ga sā*.

The *rūp* of the *'lhy'* (*alhaiya* [?]): *sa ni dha dha ni ni sa sa ri ga pa pa dha dha ni ni sā sā sa ni ni dha dha dha pa pa dha pa pa ga ga ri ri ga sā*.

The *rūp* of the *toḍī*: *sa ri ga ma pa dha ni sā sa ni dha pa ma ga ri sā sā*.

[166] This *rāga* has been mentioned in *LS* (p. 177) with different spelling, i.e. with the omission of *h* after *k*.

The *rūp* of the *āsāvarī*: *dha dha pa pa ga ga ri sa sa ri ga ma pa dha ni sa sa ni dha pa ri sā*.

The *rūp* of the *jvgy'* (*jogiyā*): *dha pa pa ma pā pā dha˝dha˝ma ma pa pa ma ga ma pa ma ga ri sa*.

The *rūp* of the *dhanāśrī*: *pa pa ga pa pa ga ga pa sā sā dha ni dha ni sā sā ga ri sa pa sa ga ga ma ga ri sa*.

The *rūp* of the *jayataśrī*: *ga ga pa pa dha ma ga ga ga ri ri sa sa ri ga pa pa dha ma ma pa pa ga dha pa ga ga pa pa dha dha ga ga ri ri sa sa ga ri sa sa ga ri sā sā*.

The *rūp* of the *mālaśrī*: *ni ni ni pa ni ni pa ma ga sa sa ga ma ga ma pa ni ni sā sā ni ni pa pa ni ni pa pa ma ma ga sā ga ma pa sā sā*.

The *rūp* of the *deśī*: *ma ma pa ma ma ga ri sa ri sa ri ma ma ma pa ma ma ga ri ri ga ri sā sā ri ma ma pa dha ni sā ni dha ma ma pa ma ma ga ri ga ri sā sa ni dha sā sā sa ri ma ma pā pā ma ga ri ga ri sā dha sa sa ri ma pā pā ma ma ga ri sā sā sā*.

The *rūp* of the *varārī*: *ri sa ri sa ga ri sa sa ri ri ga ga ma ma pa pa ma ga ri ri sā sa ri ri ga ga ma ga ri ga sa ri sā sa ri ga ma pa dha dha ni ni sā sā dha pa ma ga ri sā.*

The *rūp* of the *sāraṅga*: *pa pa ma ma ga ga ga ri sā sa ri ga ga ma ma pa pa dha ni ni sā sā sa ni dha pa ma ma ma ga ga ri sā sā ni dha pa ma ma ma ga ga ri sā sā ni dha pa pa ma ma ga ga ga ri pa ri ga ri sā sā ni dha pa pa ma ma ga ga ga ri ri pa ri ga ri sā sā sā sā ga ri ri sa ga ma pa dha pa ma ga ga pa ga ga ga pa ga ga ga rā ga rā sā.*

The *rūp* of the *hiṇḍola*: *sa ga sā sa ga ma ga sā ga ma dha ma ga sā sa ga ma dha ma ga ri sā sa ga ma dha dha ni ni sā sā ni ni dha ma ga sā*.

The *rūp* of the *malāra*: *ga pa ma ma dha ni ni ga ga ri sā sa ga ma pa dha dha ni ni dha ni dha pa pa ma ma ga ga rā sā sā ni dha dha ni ni sā sā*.

The *rūp* of the *kāmoda*: *dha ni sā sā ri ga ma pa dha dha pa ma ma pa ma ga ri sā sa ni dha dha pa sa ri pa ma ga ri sā sa ni dha˝pa˝sā˝sā˝.*

The *rūp* of the *mdhm'dh* (*madhamādha*): *sa ri ma pa dha pa pa ri ri sa sa ri pa pa dha pa ri ri ma ma ri ri sā sa ri ma ma pa pa dha pa ri pa ri sā sa sa ni dha sā*.

The *rūp* of the *gauṅḍa*: *dha dha pa˝pa pa˝pa ma˝dha˝ni sā sa ni dha ma ma ga ga ri ga ri ri sā sā*.

The *rūp* of the *svrthh* (*soraṭha* [?]): *pa pa ga ga ri ri sā sa ri ga ri ma ri sā sa ri ma ma pa dha ni ni sā sā*.

The *rūp* of the *naṭa*: *pa pa ma ma ri ri sa sa ri pa dha pa pa sa ri ri pa ri sā sa ri pa dha pa dha pa ma ri sā*.

The *rūp* of the *s'vnt* (*sāvanta*): *pa pa ga pa pa ri ri sa sa pa ma pa sa ri ga ga pa ri ga ri sa sa ri sa ga ma ma pa pa dha ni sā sā ni pa ri sa*.

The *rūp* of *śrī rāga*: *pa pa ma ma ri pa ri ri sā ri ri sā ri pa ma ma ri pa ri sa sa pa ri pa sā ni ni pa ni pa ri sā sā*.

The *rūp* of the *mārū*: *ma ma ga ga ga ri sa ri pa ri pa ga ma ma ga ga ga ri sā pa sa ri sā ga ga ri ri sā sa pa sā ri sā ga ri sā*.

The *rūp* of the *trvn* (*tirvana*): *pa pa dha pa pa ga ri ri ri ga ga ri sā sa ri ri ga ga pa pa ma ga ri ri ga ri sā sa ri ga pa dha pa ma ga ri ga ri ri pa sa pa sā sā*.

The *rūp* of the *pūrvī*: *ma ma ga ga ma ga ga ga ri sa sa ga ga pa ma ma ga ga ga ri sā sā*.

The *rūp* of the *gaurī*: *pa pa ga ga ri ri ga ri sa sa ni pa sa ri ri ri ma ri ri ga ri sa ri ri pa ni ni sā sa ni pa ri ga ri sa*.

The *rūp* of the *hamīra*: *dha dha pa pa ga ga ga ri ri sā sa ni dha pa sā sa ma pa dha dha ma ga ga sa ri sā*.

The *rūp* of the *kalyāṇa*: *ga ga ga ri ri sa sa ri ga pa dha pa ga ri sa pa ga ri pa dha ni sā sa ga ri sa sā.*

The *rūp* of the *ch'y'n't* (*chāyānaṭa*): *pa pa ma ga ri sā dha pa sā ri ri ga ri sā sa ga ma pa dha pa ri ri ga ga ri sā sa ma ga ma pa ri sā sa ni pa ri ga sā sā*.

The *rūp* of the *bhopālī*: *ga ga ri ri ga ga ri ri sa sa sa ri ri ga ga ri pa pa dha dha ni ni sa sa ni dha pa ri sā ri ga ri sā sā*.

The *rūp* of the *jyt* (*jeyet*): *pa pa dha pa pa ga ga ri ri sā sā pa ga ga ma dha ga ga ri sā*.

The *rūp* of the *aiman-kalyāṇa*: *pa pa dha pa pa ga ga ri ri ga ri sā sa ni pa sā ri ri ga ga pa ri ga ri sā*.

The *rūp* of the *śyāma*: *sa sa sā ri sa ri sa ni ni dha pa pa ri sa ga ma pa dha pa pa ga ri sā ri ga ri sā*.

The *rūp* of the *pūriyā*[167]: *dha ni sā sa ga ri sā ni ni dha ni sā sā pa dha dha ni dha pa sā sā ga ri sā*.

The *rūp* of the *kānharā*: *sa ri ga ma pa dha ni sā sa ni dha pa ma ga ri ri sā ni ni dha ni sā sa ri ga ma pa dha ni sa sā ni pa ma ga rā sā sa sa ni ni dha sa ma ga ga ga pa dha ni sa ri ga sā sa ma ga ma ga ri sā*.

The *rūp* of the *n'yky* (*nāyakī*): *ma ma ga ga ri ri sā sa ri ga ma pa dha pa pa dha pa pa ni ni sā ni dha pa pa ma ga ri sā*.

The *rūp* of the *kedārā*: *sa ga ri ma pa dha ma ga ri sā sa ni pa ga ga ma pa sā*.

The *rūp* of the *aiman-kedārā*: *sa ga ga ga ga ri sā ni dha ni dha sā ga ga ga ri sā sa ga ga ga ga pa pa dha dha pa pa ga ga sa ri sā sa ga ma pa dha dha pa pa ma ma ga ga ri sa sa ga ma dha ni dha pa pa ma ma ga ga ri sa sa ga ma pa dha ni sā*.

The *rūp* of the *'d'n'* (*aḍānā*): *dha˛ dha˛ pa pa˛ ma˛ ma ga ga˛ ri˙ sa˙ sa˙ ga˙ pa˙ dha˙ ni˛ dha˛ pa pa˙ ma˛ ma ga ga˛ ri˙ sa˙ sa ga˛ ma pa˛ dha˛ ni sā˛*.[168]

The *rūp* of the *mālakauśa*: *sā sā sa sa sa ri sa ni dha ma dha ni sā sa ga pa ni dha ma dha ni sā*.

[167] Sarmadee (*TMRR*, 308) mentions that *pūriya* is the same as *pūrbī*.
[168] The *rūp* of *aḍānā* is not noted in B1. However in all three other mss the *rūp* of *aḍānā* have been mentioned and the *rūp* here is based on M.

The *rūp* of the *sankarābharana/saṃkarābharaṇa*: *pa pa pa pa dha pa pa ga ga ga sa ga ga ri ma ga sā sa ni dha pā sā ma ga pa pa ga ga ma ga sā*.

The *rūp* of the *bihāgarā*: *ga ga ri ri ma ga ri sa sa ma ri ma ri sa ri ga ga ri sa sa ni pa sā ma ma ri ma ri pa ga ri sā*.

The *rūp* of the *paraja*: *ga ga ga pā sa ga ri sa sa ga ma pa ni ni pa ma sa ga ma sa ga ri sa sa ga ma pa ni ni sā*.

Part three: On the explanation of *'l'p* (*ālāpa*), that is to say, to omit and modify the *svara* of a *rāga*, and the explanation of its component parts which is called (*prakīrṇakādhyāya*)

Containing seven chapters.

Chapter one: On the explanation of the names of words and syllables which are used in *ālāpa* and the meaning of each letter

And they are as follows, first: *alif* (a) which means God is one and which is the sound that is in all letters. If any letter is extended by *maddah* [the consonant a], it will become *alif* (a), which is *Allāh* (God). And other letters beside the above-mentioned one, which are employed/used in *ālāpa* are: *t'* and *n* and *ry* and *nd* and *rt* and *tyv*.

And the meaning of *t'* is "you"; and the meaning of *n* is "is not"; and the meaning of *ry* is "oh you woman!" and the meaning of *nd* is "God's sea of compassion"; and the meaning of *rt* is "reunion"; and the meaning of *tyv* is "you"[169].

And you should know that the sum of the letters is *'t'n ry nd rt tyv* which means "there is a God such that if you woman are annihilated in his sea of compassion, then you will reunite with Him". You should know that the meaning of this sentence hints at the recovery of the people who have sunk into the dark hell of ignorance; in this way the state of ignorant people is like that of women. So, they are likened to women. Furthermore, just as men have power over women, God too [and in the same way] has power over humans. Therefore, the meaning of woman here is human, and the meaning of man is the True Man, which is the essence (soul) of God. Hence, the meaning of the sentence is confirmed by the above-mentioned statement. And it is for that reason that when men of the true path listen to the song

[169] In the object form.

(sound) of these letters, they will be touched and affected. And God knows better what is true.[170]

Chapter two: On the knowledge of four positions of *ālāpa* which is called *'sth'n-'l'p* (*sthāna-ālāpa*)

The first [position] is *'sth'nk sr* (*sthāna*-[?] *svara*) and it is such that a *rāga* will be materialized/established by its coming (playing). The second [position] is *rvpk-sr* (*rūpaka-svara*) which extends (develops) a *rāga*. The third [position] is *rchhk-sr* (*rakṣaka*-[?] *svara*) which is the assistant of it (*rūpaka*). The fourth [position] is *'ntr'yk-sr* (*āntarika*-[?)] *svara*) through whose playing a *rāga* will be refined.

In these [following] four ways, we can perform them, such that we go first to the *vādī svara* and then come to the *ṣaḍja*, and this is called the first *snch'r* (*sañcari*-) *sthāna*. The second time, we go from the *ṣaḍja svara* to all other *svara*s transitionally until we reach the *vādī svara*, and then return to the *ṣaḍja*, and that is called the second *sañcari-sthāna*. The third time, we go from here [the *ṣaḍja svara*] to the upper *ṣaḍja*, i.e. *ṭīp*, and go properly to the *svara*s beneath the *ṭīp* two or three times and then return to the *ṣaḍja*. And that is called the third *sañcari-sthāna*. The fourth time, in the same way as the third [*sañcari-sthāna*], we go higher than the *ṭīp* and move two or three times from and to it and then deliberately and skillfully descend to the *ṣaḍja*, and that is called the fourth *sañcari-sthāna*.[171]

Thus, all *rāga*s in the way/manner of *ālāpa* cannot be without these four ways. And the source/origin of these ways of *ālāpa* is *r'g'lpt* (*rāgālapti*) which will be described in detail in the next chapter, if God, the Most High, wills.

---

[170] This chapter seems to be among the sections which have been added to the Persian translation by the translator-author.

[171] In SR (vol. ii. 199f.) under the title *Rāgālāpti*, Śārṅgadeva describes four *svasthāna*s (steps), writing:

> Indeed *rāgālāpti* is entirely independent of *rūpaka*. It (arises) by four *svasthāna-s* (steps) as known to the local experts.
>
> The note in which the *rāga* is established is said to be steady (*sthāyi*). The fourth from it would be halfway (*dvyardha*). The sounding of the note just below it would be (called) *mukhacāla*; and that forms the first *svasthāna*.
>
> The second (*svasthāna*) consists in sounding the halfway (note) and (similarly) returning (to the steady). The eighth note from the steady is known to be double (in pitch). The notes obtained in-between the halfway note and the double (pitch)-note are *ardhasthita* (the other half) notes. The rendering of these (*ardhasthita*) notes and their return form the third (*svasthāna*). The fourth consists in rendering the eighth and returning to the steady as its final note.

Chapter three: On the detailed description of different kinds of *ālāpa*

You should know that there are seven kinds of *ālāpa*: *ragālapti* and (*rvpk'lpt*) *rūpakālapti* which is of two kinds: *prtghnk'* (*pratigrahaṇikā*) and *bhnjny* (*bhañjanī*); and it [the *bhañjanī*] is of two types, one of which is *rūpaka-bhañjanī* and the other one is *sthāya-bhañjanī*; and [the last *ālāpa* is] *samālapati*.

The *rāgālapti* is an *ālāpa* which demonstrates well a *rāga* in the seven positions, i.e. *sthāyi* and *avarohī* and the like. And it is the best *ālāpa*.

The *rūpakālāpti* is such that however many *rūpa-rāga*s [?] are assigned, just as many *rūpakālāpa*s should be employed in [a composition].[172] And *prtghnk'* (*pratigrahaṇikā*) is such that *rūpa-rāga* [?] is to be repeated with the *gamak*s [in a composition or at a performance]. And *bhañjanī* is such that it agrees with *rūpa-rāga* [?] and plenty of *gamak* is used skillfully in it. And *rūpaka-bhañjanī* is such that the *ālāpa* is to comprise variations of *rūpakālāpa* with the application of double *gamaka*s. And *sthāya-bhañjanī* is such that both *ālāpa*s of the *rūpaka-bhañjanī* and *sthāya* come together properly between instrumental parts, and it is called *nksht* (*nakṣatra-* [?]) *ālāpa* in *Hindī*.[173]

And *samālapati* is such that the *ālāpa* is to be played sometimes fast and sometimes slow. And God knows best.

Chapter four: On the names of *gmk* (*gamak*s), that is to say, to alter a *svara*[174]

And there are fifteen [kinds of them]: first *trp* (*tiripa*); second: *sphurita*;[175] third: *kmpt* (*kampita*); fourth: *līna*;[176] fifth: *āndolita*;[177] sixth: *bali/vali*;[178] seventh: *tribhinna*;[179] eighth: *kurula*;[180] ninth: *āhata*;[181] tenth: *'l'st* (*ullāsita*); eleventh: *plāvita*;[182] twelfth: *humphita*;[183] thirteenth: *mdrt* (*mudrita*); fourteenth: *n'mt* (*nāmita*);[184] fifteenth: *mshrt* (*miśrita*).[185]

---

[172] According to SR (vol. ii. 201), *rūpakālāpati* is that *ālapti* which is constituted in the framework of the *rāga* and *tāla* of a *rūpaka.*

[173] This section (paragraph) is not clear to us and the definitions here are not entirely comprehensible.

[174] This chapter in SR has come earlier in the third part.

[175] This *gamaka* has been mentioned as *bhrt* in the all mss we have.

[176] This *gamaka* has been mentioned as *'ndvlt* (*āndolita*) in all mss at our disposal.

[177] This *gamaka* as has been noted as *hvpk* or *hvyk* in the mss.

[178] This *gamaka* has been mentioned as *blk* or *ylk* in all mss.

[179] This *gamaka* has been mentioned as *trbhnk* in ms M. But the other three mss have noted it in different ways.

[180] *Krlk* in the mss.

[181] This *gamaka* has been written in different ways in each of the mss.

[182] *Dp'vt* in the mss.

A way to recognize them is that if one plays on the instrument *dvrvy* (*ḍoru/ḍamaru*), which is an Indian instrument, with a finger, softly and quickly [at short time intervals], and if sound comes out of it and he vibrates a *svara* in the throat like the [speed of the produced] sound, that will be called *gamaka*.

And in another way, a quarter of [the speed of] that sound [which is produced by *ḍamaru*] is *drt* (*druta*), and is such that when a finger of the right hand is beaten on the left hand successively, a continuous sound will be produced, so that is *druta*. And double *druta* is *lgh* (*laghu*), and double *laghu* is *gr* (*guru*), as will be discussed in the chapter *tālādhyāya*. Thus, if a quarter is *druta*, and a vibrato is produced in the throat, that is called *tiripa*.[186] And if one third [the speed of that produced sound] is *druta*, that is called *sphurita gamaka*.[187] If half of it is *druta*, that is called *kampita-gamaka*.[188] And if [the vibrato] in the throat is equal to the *druta*, that will be called *līna*. And if it [the vibrato] is double the *druta* [i.e. a *laghu*], that will be called *āndolita*.[189] And if it [the vibrato] is triple [the speed of the *druta*], it will be called *vali gamaka*.[190] And [if the vibrato is] four times (the *druta*) and it is produced smoothly in the throat, that will be called *tribhinna gamaka*.[191] And if plenty of it [the vibrato] is played/sung very elaborately (*kajī*) and softly (pleasantly), that will be called *kurula gamaka*.[192] And if a vibrato is based on the shaking of [only] one *svara* from the beginning to the end, it is called

---

[183] *Hmrt* in the mss.
[184] *Hvmt* or *hvst* in the mss.
[185] The author of *LS* (p. 231) has noted this *gamaka* as *mṣhrk* and Shringy (*SR*, vol. ii. 173) has written it as *miśra*. However, Nijenhuis (*SŚ*, p. 501) has noted it as above.
[186] In *SŚ* (p. 501) this *gamaka* has been described in the following way: "When it (i.e. the vibrato) moves at the speed of one fourth of a *druta*, and when the notes of the basic mode (*jāti*) [sound] like a stream of water, it is considered to be a *tiripa*".
[187] According to *SŚ* (ibid.), this *gamaka* is, "The *sphurita* has the speed of one third of a *druta*".
[188] In *SŚ* (p. 501) this *gamaka* has been described in the following way: "When it [the vibrato] is in the speed of half a *druta*, they regard it as a *kampita*".
[189] In *SŚ* (ibid.) this *gamaka* has been described in the following way: "A *līna* has the speed of a *druta*".
[190] The definitions of this *gamaka* in other sources, e.g. *LS, SŚ*, and the mss, differ completely from each other. It is not clear if this is a mistake made by the scribes or if the definition was as we read above. In *SŚ* (p. 499) this *gamaka* has been described in this way: "A vibrato (*kampana*) rendered in various speeds is considered to be *vali*". And according to *LS* (ibid.), *bali* means to perform plenty of *svara*s curvedly.
[191] As mentioned above, the definition of this *gamaka* also differs from other primary sources. For instance, the definition of this *gamaka* according to *SŚ* (501) is, "a vibrato (technically speaking: a turn) on a note (*svarakampa*) in three positions (*sthāna*) without stops is a *tribhinna*".
[192] The author of *SŚ* (p. 501) explains it as, "When a *vali* [*bali*] is rendered as a soft [sound] in the throat and in a more complex way from (*granthila*, lit. 'knotted'), it is considered to be a *kurula*".

āhata gamaka.[193] And that one which is vibrated from its first *svara* is called *ullāsita-gamaka*.[194] And unclear vibrato of *svara*s, which is still beautiful, is called *plāvita gamaka*.[195] And excessive and repeated vibrato of *svara*s in the throat in a skillfull and pleasant way is called *humphita gamaka*.[196] And the vibrato of *svara*s which is produced in the throat by closing the mouth is called *mudrita gamaka*.[197] And if a vibrato equal to the sound of *mrdng* (*mridaṅga*/*mṛdaṅga*) is produced in the throat, it is called *nāmita gamaka*.[198] And if it [the *nāmita gamaka*] is increased twice, it is called *miśrita gamaka* [?].[199] And God knows best.

Chapter five: On the number of various kinds of singers and the differences between them

And these are of five kinds, first: *snchhy'k'r* (*śikṣākāra*); second: *'nk'r* (*anukāra*); third: *rnchk* (*rañjaka*); fourth: *rsk* (*rasika*); fifth: *bh'vk* (*bhāvaka*).

The *anukāra* is the one who, whatever his master has composed, he performs, as all compositions are the master's.[200]

The *śikṣākāra*[201] is the one who invents a new way. However, [this is] on the condition that the new arrangement is better and the listeners enjoy it.

---

[193] According to *SŚ* (ibid.), this *gamaka* is, "That which moves to the next higher note [svara] and quickly returns [to the original note] is the *āhata* embellishment, which sounds like a splashing fountain".

[194] In *SŚ* (ibid.) it is explained that, "In *ullāsita* a note [*svara*] moves each time to the next higher note in the scale". And in *LS* (p. 230) this *gamaka* is clarified in this way, that if one plays (vibrates) from the first to the seventh *svara*s in their order, for instance *sa ri ga ma pa dha ni*, that is the *ullāsita*.

[195] In all four mss of the work, this *gamaka* is written incorrectly and in different ways. This Gamaka, according to *SŚ* (p. 501) and *LS* (p. 230), is a vibrato which has the duration of a *pluta* (or three beats).

[196] According to the definition found in *SŚ* (p. 501), this *gamaka* denotes humming in a deep voice with breast resonance.

[197] The author of *SŚ* (ibid.) describes this *gamaka* as an embellishment/vibrato which is produced by closing the mouth.

[198] According to the definition in both *SŚ* (p. 501) and *LS* (p. 230), this *gamaka* is to bow (*namana*) or bend a *svara*.

[199] According to the definition in both *SŚ* (p. 501) and *LS* (p. 230), this *gamaka* is indeed a combination of all the aforementioned types of *gamaka*. Thus the definition here differs from other parallel sources.

[200] In all mss at our disposal, this type of singer has been wrongly designated as the *śikshakar*. According to the definition in *TH* (p. 336), *anukāra* is a *gāyana* (singer) who sings as he/she has learned from his/her master and teaches other people in the same way, and therefore she/he totally follows his/her master's way of singing. In keeping with the definition in *SŚ* (p. 487), *anukāraka* (*anukāra*) is a singer who, "imitates somebody else's way of performing." Yaḥyā Kābulī (*LS*, p. 211) defines this type of singer as one who imitates other singers and is not able to teach other people.

And the *rañjaka* is the one who sings in an extremely pleasant way and makes use of many *svara*s (melodic phrases [lyrics]) throughout her/his songs.[202]

The *rasika* is the one whose songs are extremely expressive and melodious, and who articulates the words eloquently.[203]

The *bhāvaka* is the one who possesses the qualities of all four aforementioned types of singers and can interpret different types of poems. And these descriptions concern soloist singers.

Furthermore, regarding the description of the singers who sing together, they are of three types; first: *'ykl* (*ekala*); second: *jml* (*yamala*); and third: *brndl* (*vrinda*).

The *ekala-g'yn* (*gāyana*) [*ekala* singer] is the one who sings solo well, but does not sing well together with others.[204]

The *yamala* is the one who sings together with a brother (another singer [duet]) well, but does not sing well alone (solo).[205]

And the *vrinda* is one who does not sing well alone (solo), but sings well together with five or six other singers [i.e. sings in choir].[206]

And the one who has all of these qualities, that kind of singer is called *kyry'nkny* (*gāyanāgraṇī* [?]).[207] And such a singer is very rare.

---

[201] In the mss it is wrongly written *anukāra*, although with a different spelling. In *SŚ* (p. 501) *śikṣākāra* is defined as a master-singer, 'because he takes the whole song from the composer and performs it according to his own imagination.' According to Yaḥyā Kābulī (*LS*, p. 211) this type of singer is one who has vast knowledge about singing and different techniques of singing, and who does everything to teach his pupils.

[202] In *SŚ* (p. 487) these are described as lyrical singers. And Yaḥyā Kābulī (*LS*, p. 211) and Fakhr al-Dīn Muḥammad (*TH*, p. 337) describe them as singers whose songs create a delightful and joyful mood among the listeners.

[203] The *rasika*, according to the author of *SŚ* (p. 487), is a dramatic singer who stresses the expression of the emotions.

[204] The author of *SŚ* (p. 487) describes *ekala* as the singer who is a soloist. Fakhr-al-Dīn Muḥammad (*TH*, p. 337) writes that this kind of singer is one who can sing solo and does not need other singers to accompany him, and this type of singer is the best (*uttama*) singer.

[205] The author of *SŚ* (p. 487) describes the *yamala*-singer as the duet singer. Fakhr-al-Dīn Muḥammad (p. 337) notes that the *yamala*-singer is a singer who can sing with the help of another singer. And this type of singer is called the mediocre (middling) (*madhyama*) singer.

[206] In *SŚ* (p. 487) the *vrinda* is explained as the ensemble singer. The author of *TH* (p. 337) describes the *vrinda* as a singer who can sing with help of two or more other singers. And this type of singer is the lowest (*adhama*) level of singer, and is also called *nikrishṭa*.

[207] We do not know if the author means this type of singer, which has been miswritten by the scribes, or not. The author of *SŚ* (p. 485) describes *gāyanāgraṇī* as a singer who "is free from all kinds of defects (*doṣa*) and who is an exponent of a good tradition (*susampradāya*), that one is, according to the experts of vocal music, an excellent singer (*gāyanāgraṇī*)".

Chapter six: On the number and description of the good singers and their qualities, which are called *bhvkn* (*bhūshaṇ* [?]) *gāyana* in *Hindī*[208]

And they are twelve in number, first: *sght* (*sughaṭa*); *svs'ryrh* (*suśārīra*); *krh-mvchhh-bḥchjhn* (*graha-mokṣa-bḥchjhn* [?]); *bydh'* (*vṛddhaka* [?]); *lptbyhn* (*lupta* [?]); *sr'vk* (*śrāvaka*); *sprd'yk* (*spardhādāyaka* [?]); *'yt* [?]; *ghndt'n* [?]; *bsykhhdt* (*vaśyakaṇṭha*); *jtshrm* (*jitaśrama*); and *s'vdh'n* (*sāvadhāna*).

The *sughaṭa gāyana* is the one who sings beautifully.[209] The *suśārīra gāyana* is the one in whose performance many *rāga*s are produced/applied and whose throat can reach any register he wants.[210] The *graha-mokṣa-bḥchjhn* [?] is the one who chooses the [right] *tāna*s and knows how to conclude a song. The *vṛddhaka* [?] *gāyana* is the one who sings all types of *tāna*s well. The *lupta* [?] is the one who has good knowledge about *ālāpa*s. The *śrāvaka gāyana* is the one who sings well if he sings alone (solo).[211] The *spardhādāyaka* [?] is the one who sings well together with others. The *'yt* [?] *gāyana* is the one who sings all kinds of *tāna* (melody) in the most beautiful way. The *ghndt'n* [?] *gāyana* is the one who has a good (well-trained) throat. The *vaśyakaṇṭha* is the one who sings *rāga śuddha*[212] and the other ones, [i.e.] all the three kinds.[213] The *jitaśrama gāyana* is the one whose voice does not get tired, but increases if he sings four times, and he is never weary.[214] And the *sāvadhāna gāyana* is the one who sings carefully and comprehensibly.[215]

Chapter seven: Regarding the explanation of censured/demerited singers which is called *dkh'hh* (*dokhāhahu*) *gāyana* [in *Hindī*]

And they are of twenty-six kinds.[216] First: *snkt* (*śaṅkita*) *gāyana* [singer] is the one who sings with fear;[217] second: *kmpt* (*kampita*) *gāyana* is the one

[208] Some of the terms and definitions in this chapter are confusing and incorrect.
[209] In keeping with the author of *SŚ* (p. 485), the *sughaṭa-gāyana* is one who has a beautiful vocal sound.
[210] The *suśārīra* is, according to the author of *SŚ* (p. 485), one whose performance is distinct.
[211] According to *TMRR* (p. 166), the *śrāvaka gāyana* is 'one who has admirable reach and remarkable volume'. The same definition can be found in *TH* (p. 339).
[212] One of the three kinds of *rāga*s, i.e. *śudhha, salanka*, and *saṃkīṇa*.
[213] According to the author of *SŚ* (p. 485), 'The one who has his throat under control' is called *vaśyakaṇṭha*.
[214] The author of *SŚ* (ibid.) writes that a singer who is indefatigable is called the *jitaśrama*.
[215] The *sāvadhāna*, based on *SŚ* (ibid.), is a singer who is careful in his intonation.
[216] In *SR* (vol. ii: 156–158), Śārṅgadeva defines twenty-five kinds of censured singers, while here twenty-six kinds of such singers are presented. It should be

who sings shakingly;[218] third: *mbrhn* [?] *gāyana* is the one who omits [some] *svara*s and sings without its *śrutis*;[219] fourth: *bp'kl* [?] *gāyana* is the one who sings bewilderedly, distractedly, and unfocusedly; fifth: *kvpt* [?] *gāyana* is the one who sings distressedly and forcefully; sixth: *ljt* [?] *gāyana* is the one who sings modestly; seventh: *kp'ny* (*kuprāṇīya* [?]) *gāyana* is the one who confuses the *ṭīp svara* [the upper gamut] with [the lower gamut] svara and descends to the *ṣaḍja svara* improperly;[220] eighth: *sānunāsika*[221] *gāyana* is the one who sings the melody through the nose, i.e. he has nasal voice; ninth: *kvchp* [?] *gāyana* is the one who sings a *tāna* (song, *rāga*, melody) tediously; tenth: *chhndhn* (*chandha* [?]) *gāyana* is the one who makes mistakes in the rhythm of a song (*sur*); eleventh: *kākī gāyana* who has a bad voice and whose voice is like the cry of a crow; twelfth: *vitāla*[222] *gāyana* who makes mistakes in the meters of *tāla*s; thirteenth: *m'tr'hyn* (*matrāhīna* [?]) *gāyana* is the one who makes mistakes in the pronunciations of the words in a *dhrupada* (song) to such a degree that the meaning [of the verses] is spoiled. Fourteenth: *pdhyn* [?] *gāyana* is the one who reduces [omits] the hemistich of verses in *dhrupada*.

Thus, these fourteen defects are internal to the singing, and the twelve remaining defects, which are external deficiencies, are as follows. First: *ḥb'ry* [?] *gāyana* is the one who sings while twisting the neck and opening the mouth widely or clenching the teeth;[223] second: *tmbky* (*tumbakī*) *gāyana* is the one who inflates the veins of his throat, and reddens his face while

---

pointed out that the list and definitions contain a considerable number of mistakes and errors making them confusing.

[217] In *SR* (p. 156) and *SŚ* (p. 487) this type of singer is described as a singer who sings with haste (*SR*) or in a hurry and is the insecure type (*SŚ*). The author of *TH* (p. 343) describes this type of singer as a singer who sings hastily and anxiously.

[218] In *SR* (vol. ii. 156) and *SŚ* (ibid.) this type of singer is described as a singer who has a shaky voice.

[219] In *SR* (vol. ii. 156), *LS* (p. 214), and *TMRR* (p. 154) such bad singers are described as *vikala*. The author of (*SR* vol. ii. 156) writes that "one who sings the notes [*svara*s] inaccurately with less or more *śrutis* is (called) *vikala*."

[220] The authors of *TH* (p. 343) and *TMRR* (p. 152) mention a type of singer (*udghṣṭa* [*TMRR*] or *udghushṭa* [*TH*]) whose performance loses all its charm and color when his voice falters in the upper register, i.e. *tīp*. It is possible that our author means this type of singer.

[221] In all mss at our disposal, this term has been reported differently and incorrectly. Yaḥyā Kābulī (*LS*, p. 215) and the author of *SŚ* (p. 487) mention the name of this type of singer as *'nn'sk* (*anunāsika*).

[222] In all four mss the word is written as *t'lbrjt* as well as *t'lbrhb*.

[223] We have translated what is in the text. However, it should be pointed out that this part of the work shows a very clear misunderstanding of the original text made by either the author or the scribes of the archetype/hyparchetype who have mixed up three completely different defects here and written them all together. The defect which is discussed here actually comprises three completely different defects that are explained by other sources, e.g. *TH* (pp. 342–346), *TMRR* (152–4). These are, *karālī* (when a singer opens his mouth widely) (cf. *TMRR* [p. 152]); *sūtakārī* (ibid.) or *sūtkārī* (*TH* [p. 346]) when a singer clenches his teeth; and *bakrī* (cf. *TMRR* [p. 154]) or *vakrī* (*TH* [p. 345]) when he leans his head to the side while he sings.

singing; third: *syrdsht* (*sayaḍṛṣṭi* [?]) *gāyana* who closes his eyes and strains his throat while singing;[224] fourth: *bkry* (*vakrī*) *gāyana* who twists his neck while singing; fifth: *prs'y* (*prasārī*) *gāyana* who stretches all his limbs while singing; sixth: *krbhh* [?] *gāyana* who puts his hand on his ears or his beard or holds his beard [in his hand] while singing; seventh: *'vdhm* [?] *gāyana* is the one who sings one *svara* well and the six others badly/tastelessly; eighth: *'sth'nbhrsht* (*sthānabhraṣṭa*) *gāyana* is the one who make mistakes when he sings the *svaras* and *sthāna*[225]; ninth: *'psr* (*apasvara*) *gāyana* is the one who makes mistakes in the ascending and descending of the *svara*s [in a *rāga*], so he sings another *rāga* [than he intends] which makes it impossible to recognize it;[226] tenth: *mshrt* (*miśrita*) *gāyana* is the one who mixes up several *rāga*s when he sings *dhrupada* or *ālāpa*, so no specific *rāga* can be distinguished in his song;[227] eleventh: *niḥsāra gāyana* who sings the songs expressionlessly;[228] twelfth: *'dst* [?] *gāyana* is the one who stretches his face, looking impudent while singing. And God knows best.

[224] *SR* (vol. ii: 157) and *TH* (p. 345) refers to s a type of bad singer who only closes his eyes as *nimīlaka*.
[225] The three registers, i.e. *mandra, madhya, tāra*.
[226] In *SR* (vol. ii: 157) this type of singer is explained as one who omits notes when he sings. The author of *TH* (p. 345) explains that this kind of singer cannot keep the correct tune of *svara*s of a *rāga* and sings higher or lower than the tune.
[227] This type of singer is described in *SR* (vol. ii: 157) in the following way: "*Miśraka* is known to be one who mixes up the *śuddha* and *chāyālagā rāga*-s, and also, when he intermixes (confuses) other *rāga*-s, he is known to be *miśraka*." According to Fakhr-al-Dīn Muḥammad (*TH*, p. 346), *miśra* is a singer who mixes up the *suddha*, *salanka*, and *saṃkīrṇa-rāga*s.
[228] The author of *TH* (p. 342) counts this type of singer among the seven kinds of singers who have unpleasant voices.

Part four: On the description and explanation of various types of *gīta* (music), which is called *prabandhādhyāya* in *Hindī*, and their features

One should know that *guyandigī* (composition) is of two kinds; the first one is *ghayr-i bastah* [not composed, i.e. improvised],[229] whose description is dealt with in previous parts (*bāb*s). The second one is *bastah* [composed], and it is of two types, the first one called *m'rg* (*mārga*) and the second one *dysy* (*deśī*).

Thus, the *mārga* is of four kinds, first: *gyt* (*gīta*), which is of twenty types; second: *dhrpd* (*dhrupada*), which is of five types; third: *chhnd* (*chanda*), and it is of one type; fourth, *dhru* (*dhruva*), and it is also of one type.

And the *deśī* is of several types, such as *qv'l'y* (*qavvālī*), *khy'l* (*khayāl*) of each region, *hvly* (*holī* [?]), *krkhh* (*karkhā*),[230] *s'dr'h* (*sādara*),[231] and *b'r* (*bāra*)[232] and like that.

But, *gīta* is of twenty kinds which have been listed in the book of *sangīt* in the following way: *jhvmr'* (*jhūmrā*),[233] *knth'phrn* (*kanṭhephiraṇa* [?]), *svl'd* [?], *svrjprk's* (*sūrajaprakāśa*), *'m'tlk* [?]; *dhv'* (*dhruvā*); *m'th'* (*māṭhā*); *prbnd* (*prabandha*); *g'y* [?]; *'rdv* [?]; *chhvnr'* [?]; *brsd* (*bhraṣṭ* [?]); *'stt* (*sthit* [?]); *surāvartanī* and so on.

---

[229] Distinguishing between composed (*nibaddaha*) and improvised (*anibaddha*) music has been discussed in both *SR* (vol. ii, 209–213) and SŚ (p. 356). There, the author employed two terms to describe these two genres or kinds of music, namely *anibaddha* for improvised music and *nibaddah* for composed music. Here, however, we can also interpret these two Persian words as standing for *gāndharva* or classical music and *gāna* or popular music, due to the fact that the Persian author discusses two main kinds of music which are *gāndharva* and *gāna*. This ambiguity is also in the original Sanskrit text, as has been noted by the translator of SR (vol. ii. 211f.).

[230] The author of *TH* (p. 354) refers to this kind of vocal music as *kaḍkā* and *kaṛkā*, while the author of *TMRR* (p. 116) notes it as *karkhā*.

[231] The author of *TH* (ibid.) refers to this vocal form as *sadara* and *sadada*.

[232] The author of *TH* (p. 354f) calls this musical form *bāḍa* and *bāra*.

[233] In *TMRR* (p. 95) this musical form is described as follows: "It is composed in four lines, the theme being the praise of gods. Rhythmically, it restricts itself to *tāla*s exclusively."

So, the *gīta* consists of seven parts, first: *brd* (*biruda*), and it concerns eulogizing kings,[234] either [their boldness in] wars or [their skill at] riding; second: *sa ri ga ma pa dha ni*;[235] third: *tnb''* [?]; fourth: *'k'r* (*ākār* [?]); fifth: the letters of the syllables of the *mrdng* (*mridaṅga/mṛdaṅga*)[236]; sixth: *p't* (*pāṭa*) that is to say the aforementioned letters/sounds; seventh: *tntn'* (*tantanā*). Furthermore, the first part [i.e. *biruda*] should be meaningsful and the six others meaningless.[237]

And *chanda* is of two kinds, one of which consists of four lines[238] and the second of two lines/sections, like *dhrupad*, but in one of the languages of India which is called *bh'kh'* (*bhākhā* [*bhāsā*])[239], besides the Sanskrit, and can be in the *mrhnty* [?] language.

And *dhruva* consists of six lines/sections in such a way that two lines/sections are in a *tāla* and four others in another *tāla*.

And *dhrupada* is of five types: the first one with five sections; the second one with four lines/sections; the third one with three lines/sections; the fourth one with two lines/sections; and the fifth one with one line/section. And their names are such that the first line is called *'dgr'h* (*udgrāha*) in the manner of the *'sth'y* (*sthāyī*); the second one is called *myl'pk* (*melāpaka*); the third one is called *'ntr'* (*antara*); the fourth is called *bhvg* (*bhoga*); and the fifth is called *'bhvg* (*ābhoga*), and this half verse/line [section] is also called *dh't v m't* (*dhātu* and *mātu*),[240] and the reason that it is called *dhrupada* is that *dhrupada* means "pole" (axle), so its first line/part is

---

[234] The author of *TMRR* (p. 93) writes that *gīta* is meant to praise both the gods and king. Here, the author of *Shams al-aṣvāt* has probably deleted "the gods" due to fact that he was a Muslim and did not believe in Hinduism.

[235] Ramanathan (1999: 518) discusses *svara* in chapter four of his book, writing that "Svara refers to the symbols, sa, ri, ga, etc. which indicate the svara-s, ṣaḍja etc., as well as the syllables sa, ri, ga, etc. sung on the corresponding pitches... Sa, ri ga, etc. differ from other sets of meaningless syllables in this respect – these syllables have fixed pitches of utterance. The syllable sa has to be sung where the seventh ṣaḍja is located and the syllable ri where the svara ṛṣabha is located. However, the syllables as constituents of the verbal text are meaningless."

[236] The author of *TH* (p. 352) mentions the name *mrdng* (*mridaṅga*), which is a percussion instrument, in connection with the description of *dhrupada*. According to him, the words/syllables (*alfāẓ*) of the *uṣūl* (musical metrics/rhythmical pattern or figures) of *mrdng* do not have any meaning and are applied just for the sake of rhythms and melodies, for instance *dimkat*, *kitlag*.

[237] According to Rasakaumudī (Śrīkaṇṭha, 1963: 33), *parabandha* consists of six parts, namely "*svara* (these are musical notes: *sa, ri, ga,* etc.); *tāla; pada* (words conveying meaning); *tena* (auspicious words such as *tenna tenna*); *pāṭa* (particular sounds of instrument); *biruda* (singing the glory of someone [God, king etc.])".

[238] Sarmadee (*TMRR*, p. 177) translates *miṣtaʿ* as song-part, movement. It was common in Arabic and Persian that different sections in the musical forms were described with the help of *bayt* (couplet) or *miṣraʾ* (line/hemistich).

[239] The dialect of districts of Agra and Mathurā.

[240] The author of *TMRR* (pp. 174f) mentions these two terms in connection with "the qualities of full-fledged Master of Art", noting that *dhātu* means *naghmah* [melody] and *mātu* means *alfāẓ* (the words/verses). Shringy (*SR*, vol. ii. 224) describes the *dhātu* as the "tonal structure" and the *mātu* as the "verbal structure".

fixed like an axle and doesn't move from its place; therefore it is called *dhrupada*. And its first line/part is derived from (arises from) the first *svara*, the second half verse/line from the third *svara*, the third line/part from the seventh or eighth *svara*, and the fourth line/part from the fifth *svara*, and the fifth line/part from the fourth *svara*.

And *chanda* and *dhruva* are used in this way in five lines/parts, and these lines are also called *dhātu* and *mātu*.

Since the sections/parts of *gīta* and its various types, and the sections/parts of *chanda*, *dhruva*, and *dhrupada* which have been described in the chapter and in the original work were very long, this humble one has abridged them, reporting in this concise [treatise], so readers will not grow weary of reading it. The end of the chapter.

Part five: On the explanation of the rules of *dastak-zadan* [(keeping the rhythm by) clapping the hands (i.e. the knowledge of rhythm)] which is called *tālādhyāya*

Since this was the longest chapter in the original [book], an abridgement of it will be presented in this concise [treatise], so that the reader will not be made weary.

It is said in this way that the number of *tāla* is many. However, what are usually used/employed in *gīta*; *chanda; dhruva; dhrupada; s'dr'* (*sadara*); *m'rv* (*mārū* [?]); *hvli* (*holī* [?]); *qavvālī;* each region's *khayāl,* like *Hindī* (Indian) *khayāl, Gwaliori [khayāl], Mārāvari [khayāl], Purvi [khayāl], Khayrābādī [khayāl], Bangālī* (Bangali) *[khayāl], Dakhanī* (Deccani) *[khayāl], Khnry* [?] *[khayāl], Dpky* [?] *[khayāl], Mrhnty* (Marathi [?]) *[khayāl], Lāhūrī* (Lahorean) *[khayāl], Tabatī* (Tibetean) *[khayāl], Kashmīrī* (Keshmirian) *[khayāl], Welāyatī* (country) *[khayāl], ʿArabī* (Arabic) *[khayāl], qavl, Fārsī* (Persian) *[khayāl]* and *Jangalī [khayāl]*, which have a raw/plain pattern and are used in them, are eleven [in number]. Other *tāla*s are so long that they are not employed in songs or in dance. In case they are used, they do not sound elegant. Thus, they will not be mentioned [here].

So, the elements of all *tāla*s are as follows: *'ndrt* (*anudruta*); *drt* (*druta*); *br'm drt* (*virāma*) *druta*; *lgh* (*laghu*); *virāma laghu*; *gr* (*guru*); and *plt* (*pluta*). These seven elements can be accounted for in a method in such a way that if someone beats a finger of his right hand on the left hand, and as the equivalent of the amount of that beat he says the letters *t t*, that will be *anudruta*. And if he beats two fingers and says *t y t y*, it will be *druta*; and if he beats three fingers and equivalent to it says *t ʾ t h*, that amount is called *druta virāma*; and if he beats the whole [right] hand on [the left] hand and says *t ʾ y t ʾ y*, [it] will be *laghu*; and if he says *t ʾ y y h*, [it] will be *laghu virāma*; and if he says *t ʾ y* when he beats once [one hand on the another] hand and twice without beating [hands], it will be *pluta*.

In other words, a *m'tr'r* (*mātrā*) is ...[241] *anudruta*. And a half *mātrā* is a *durta*; three-quarters of a *mātrā* is a *druta virāma*; and one *mātrā* is a *laghu*, and one and a half *mātrā* are a *laghu virāma*, and two *mātrā* are a *guru*, and three *mātrā*s are a *pluta*.

By another method, in order to recognize these seven elements, five letters/signs have been designated, and these are as follows: *K, J, S, T, P,* the sum of which will be *kjstp* [*ka, ja, sa, ta, pa*]. So, if we beat the right hand on the left one, saying these five letters, it will be the *mātrā*; and if we divide five into two, it will be two and half letters/signs, and if we say those letters [i.e. two and half] and at the same time we clap both hands, it will be the *druta*. And equally with these five letters/signs, it will be the *laghu*; and [with the] double of those letters and clap twice and again say those letters, it will be the *guru*; and three *mātrā*s are called a *pluta*, and a *mātrā* is called the *laghu*, and two *mātrā*s are called the *guru*.

And these eleven *tāla*s, which are the abstract of all *tāla*s, contain the aforementioned elements. Accordingly, the names of the *tāla*s are as follows, First: *'dt'l* (*aḍḍatāla*); second: *ykt'ly* (*ektāli*) *tāla*;[242] third: *psdh-(parast* [?]*) ektāli tāla*; fourth: *sm* (*sama*) *tāla*; fifth: *jhmp* (*jhampā*) *tāla*; sixth *trnglyl* (*turaṅgalīla*) *tāla*; seventh: *rvpk* (*rūpaka*) *tāla*; eighth: *tyvr'* (*tevar* [?]) *tāla*; ninth: *'th'ty* (*aṭhātī* [?]) *tāla*; tenth: *prsdh 'th'y* (*parast aṭhātī* [?]) *tāla*; eleventh: *chtlgn* (*citlagan* [?]) *tāla*.

The *jhampa tāla* is called *furūdast* in Persian and is applied in various ways in all [types of] *qavl*. And the *turaṅgalīla* is called *sūrfākhtah* and the *chtlkn* (*citlagan* [?]) is called *savārī*. Apart from these three *tāla*s, no other one is used in *qavvālī*.

The method of recognizing these eleven *tāla*s is as follows. First: *aḍḍatāli*, comprising three *mātrā*s, namely two *druta*s and two *laghu*s.[243] The *ektāli tāla* has two *mātrā*s, i.e. two *druta*s and a *laghu*.[244] The *psdh-*(*parast* [?]) *ektāli tāla* has four *mātrā*s, that is, two *laghu*s and one *guru*. The *sama tāla* consists of three *mātrā*s, that is, two *druta*s which come after two *laghu*s.[245] The *jhampa tāla* consists of two *mātrā*s, that is, one *laghu* and two *druta*s.[246] And the *turaṅgalīla tāla* comprises two and a half *mātrā* with a

[241] A word or two are not readable here in all four mss. However, the author presumably discusses the time value of the *anudruta* in comparison with a longer musical time value, the *mātrā*. According to the author of *TH* (p. 434) an *anudruta* is a quarter of a *mātrā*.

[242] Anṣārī (*TH*, p. 452) refers to this *tāla* as "*ektāli tāla*".

[243] According to the author of *TH* (p. 450), this *tāla* comprises five *mātrā*s, i.e. two *laghu*s and two *druta*s and then two more *laghu*s. However, the author of *LS* (p. 417) describes it as a *tāla* with one *druta* and two *laghu*s.

[244] The author of *TH* (p. 452) writes that it consists of a half *mātrā,* i.e. one *druta*.

[245] In keeping with the *TH* (p. 442), it contains two and a quarter *mātrā*, that is, one *laghu*, one *druta*, and one *druta virāma*.

[246] According to *TH* (p. 445), the *tāla* has three and a half *mātrā*, namely one *guru* and three *druta*s.

druta a *virāma laghu*, and a *laghu*.[247] The *rūpaka tāla* consists of a half *mātrā*, i.e. a *druta*, a *virāma laghu* and a *laghu*.[248] The *tyvr'* (*tevar* [?]) *tāla* comprises two *mātrā*s, that is, two *druta*s and a *laghu*. The *'th'ty* (*aṭhātī* [?]) *tāla* consists of three *mātrā*s, i.e. three *laghu*s. The *prsdh 'th'y* (*parast aṭhātī* [?]) *tāla* comprises three half *mātrā*s, that is, a *virāma laghu* and two *laghu*s. The *chtlgn* (*citlagan* [?]) *tāla* consists of four *mātrā*s, that is, a *virāma laghu*, then a *laghu*, and finally a *virāma laghu*. God knows best.

[247] The author of *LS* (p. 411) describes this as a *tāla* comprising two *druta*s, and a *virāma* (it is not clear if it is *druta* or *laghu virāma*) and again two *druta*s.
[248] According to the author of *TH* (p. 453), this *tāla* contains two and a quarter *mātrā*s, that is, one *laghu*, one *druta*, and one *druta virāma*.

Part six: On [musical] instruments and their features which is called *vādādhyāya*

You should know that all instruments are of four kinds, first: *tt* (*tat/tanta*);[249] second: *btt* (*bitat*/*vitata*); third: *skhr* (*sikhara*); fourth: *ghn* (*ghana*).

The *tat* are such that we fasten/fit strings on them and play them, like the *bn* (*bīn/vīṇā*]) and the like. The *vitata* are such that we cover them with the skin of an animal and play them, like the *mridaṅga*/*mṛdaṅga* and the like. The *sikhara* are such that they are played by the strength of blowing, such as *nay* and the like. And the *ghana* instruments are such that they are played with the hand, such like the *mnjyrh* (*manjīrā*) and the like.

The *bīn/vīṇā* is the foremost instrument among the *tat/tanta* instruments; the *mridaṅga*/*mṛdaṅga* is the formost instrument among the *vitata* instruments; the *b'nsry* (*bānsurī*) is the foremost instrument among the *sikhara* instruments, and the *manjīrā* is the foremost instrument among the *ghana* instruments.

You should know that the generic name for the *tat/tanta* instruments is *bīn/vīṇā* in India, and they are of twenty-four kinds, such as *rb'b* (*rubāb*) and the like. The generic name for the *vitata* is *mridaṅga*/*mṛdaṅga* and they are of fifteen kinds, such as *dhl* (*duhul/dhul*) and the like. And the generic name for the *sikhara* [is] *bānsurī*, and they are of twelve kinds, such as *srn'* (*surnā*) and the like. And the generic name for *ghana* [is] *manjīrā*, and they are of six kinds such as *jltrng* (*jal-taraṅga*) and the like.

There are seven types of players of the *bīn/vīṇā*, and four types of players of the *mridaṅga*/*mṛdaṅga*, and two types [player of] the *bānsurī*, and four types of [players of] *tāla* [i.e. *ghana*]. Thus, if I explain in detail the qualities of good and bad players in this book, it will be very long. Therefore, I have tried to be brief and finish [the book] by praising the God of the earth and heavens.

[249] Anṣārī (*TH*, p. 586) notes this term as *tantu*.

Bibliography

Abul Fazl-i-Ạllámí, (1894) *Áín i Akbarí*, trans. Jarrett, H. S. Calcutta.

Abū al-Fazl ibn Mubārak (1872–94) *The Áín i Akbarí*, vols. i–iii, trans. Blochmann, H.; Calcutta.

Ahmad, N. P. (1984) *Hindustani music: A Study of Its Development in Seventeenth and Eighteen Centuries*; New Delhi.

Alam, M. Delvoye, F. & Gaborieau, M. (ed.) (2000) *The Making of Indo-Persian Culture: Indian and French Studies*, New Delhi.

Ashraf, M. H. M (1997), *Concise Descriptive Catalogue of Persian Manuscripts in the Salar Jung Museum & Library*, vol. xi; Hyderabad.

Rangaramanuja Ayyangar, R. (1972) *History of South Indian (Carnatic) Music*; Bombay.

Bahār, M. T. (1369/1990) *Sabk-shināsī*, vol. 3; Tehran.

Basham, A. L. (ed.) (1975) *A Cultural History of India*, Oxford.

Brown, K. B. (2006) "Evidence of Indo-Persian Synthesis?" in *Journal of the Indian Musicological Society* 36–37 (2006); pp. 89–103.

_____ (2007) "Did Aurangzeb Ban Music? Questions for the Historiography of His Reign" in *Modern Asian Studies* 41/1 (2007), pp. 77–121.

Craven, R. (1997) *Indian Art*; London.

Dale, S. F. (2010) *The Muslim Empires of the Ottomans, Safavids, and Mughals*; Cambridge.

Dānishpazhūh M. T. (1349/1970) "Ṣad va sī va and aṣr-i fārsī dar mūsīqī", in magazine *Hunar va mardum*, nos. 94–100; Tehran.

Dattilam (1970) *Dattilam: A Compendium of Ancient Indian Music*, Introduction, translation and commentary Nijenhuis, E. Wiersma-te; Leiden.

Eklund, S. (1987–8) 'The Traditional or the Stemmatic Editorial Technique' *Annales Societatis Litterarum Humaniorum Regiae Upsaliensis*; Uppsala, pp. 33–49.

Eliade, M. (1990) *Yoga: Immortality and Freedom*, trans. Trask, W. R. (2nd ed. [9th printing]); New York/New Jersey.

Ethé, H. (1903) *Catalogue of Persian Manuscripts in the Library of the India Office*, vol. i; Oxford.

Fallahzadeh, M. (2005) *Persian Writing on Music: A study of Persian musical literature from 1000 to 1500 AD*; Uppsala.

_____ (ed. & trans.) (2009), *Two Treatises – Two Streams*: *Treatises from the Post-Scholastic Era of Persian Writings on Music Theory*; Bethesda, Maryland.

Faqīrullāh (Nawab Saif Khan) (1996) *Tarjuma-i-Mānakutūhala & Risāla-i-Rāgadarpaṇa*, ed. Sarmadee, Sh. Delhi.

Ghunyat al-munyah, (1978) ed. Sarmadi, Sh.; Bombay.

Ghunyatu' l-monya, (2003) trans. Sarmadee, Sh.; New Delhi.

Hukk, M. A. *et al.* (1925) *A Descriptive Catalogue of the Arabic and Persian Manuscripts in Edinburgh University Library*; Hertford.

Islam, R. (1957) *Indo-Persian Relations*; Teheran.

Keay, J. (2000) *India: A History*; New York.

Massoudieh, M. T. (1996) *Répertoire International des Sources Musicales: Manuscrits Persans Concernant la Musique*; München.

Mīrzā Khān b. Fakh al-Dīn Muḥammad (1354/1975) *Tuḥfat al-hind*, ed. Anṣārī, N.; Tehran.

Muḥammad Bāqir Najm-i Sānī (1989) *Advice on the Art of Governance*: *Mau'iẓah-i Jahāngīrī*, ed. and trans. Alvi, S. S.; New York.

Munzavī, A. (1351/1972) *Fihrist-i nuskhihā-yi khaṭṭī-yi fārsī*, vol. v; Tehran.

Muʿtamid Khan (1865) *Iqbāl-nāmah-i Jahāngīrī*, eds. ʿAbd-al-Ḥayy, M. and Ṣāḥibān, A. A. Calcutta.

The Nāṭyaśāstra (1999) trans. Rangacharya, A. 3rd ed.; New Delhi.

Ramanathan, N. *Musical Form in Saṅgītaratnākara*; New Delhi.

Renolds, L. D. & Wilson, N. G. (1991) *Scribes and Scholars*; Oxford.

Ritter, R. M. (2006) *The Oxford Guide to Style*; Oxford.

Rypka, J. (1968) *History of Iranian Literature*; Dordrecht.

Saṅgītaśitomaṇi: A Medieval Handbook of Indian Music (1992) (ed. & tr. Nijenhuis, E. te); Leiden.

Śārṅgadeva (2007) *Saṅgītaratnākara of Śārṅgadeva: Sanskrit text and English translation with comments and notes*, vols. 2, (ed. tr. Shringy, R. K.); New Delhi.

Schimmel, A. (1973) *A History of Indian Literature: Islamic Literatures of India*; Wiesbaden.

Sharma, P. L. (1998) *Śarṅgadeva and His Saṅgīta-ratnākara* (Proccedings of the Seminar Varanasi 1994), New Delhi.

Shīr-ʿAli Khān Ludī (1377/1999) *Taẕkarah-i mir'āt al-khayāl*, ed. Ḥassani, Ḥ.; Tehran.

Spear, P. (1970) *A History of India*, vol. 2; Harmondsworth.

Śrīkaṇṭha (1963) *Rasakaumudī*, ed. Jani, A. N.; New Delhi.

West, M. L. (1973) *Textual Criticism and Editorial Technique: Applicable to Greek and Latin Texts*; Stuttgart.

Yaḥyā Kābulī (1999) *Laḥjāt-i Sikandarshāhī*, ed. Sarmadee, Sh.; New Delhi.

Reference Works

The Bounteous Koran, (1984) trans. Mir Ahmad Ali, S. V.; New York.

The Garland Encyclopedia of World Music (2000) vol. 5 (South Asia: The Indian Subcontinent), ed. Arnold, A.; New York and London.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians (1980) vol. 9, ed. Sadie, S.; London.

The Meaning of the Glotious Koran, (1953) trans. Pickthall, M. M.; New York.

Roychaudhuri, B. (2007) *The Dictionary of Hindustani Classical Music*, reprint (1st ed. 2000); Delhi.

Manuscripts

Asāmī-yi sur by an anonymous author:

- The Bodleian Library Ouseley 158 (136b-138a).

Kashf al-avtār by Qāsim b. Dūst ʿAlī al-Bukhārī:

- The British Library Or 2361 (ff. 239b-245a).

Maʿrifat al-nagham by Abu al-Ḥassan:

- The Bodleain Ouseley 160 (ff. 72a-74a).

Miftāḥ al-surūd by Qāżī-Ḥusayn b. Khᵛājah Ṭāhir b. Khᵛājah Muḥammad Qāżī:

- The British Library 714, I.O.. 3243;
- The Bodleian Library, Ms. Pers, C. 38).

Risālah-i ʿIvaż Muḥammad Kāmil-Khānī dar ʿamal-i bayn va ṭhāṭah-i rāg-hā-yi hindī by ʿIvaż Muḥammad Kāmil-Khānī:

- The Bodleian Library, Ouseley 158 (ff. 123ᵛ-130ʳ).

Risālah-i Kamāl-Kẖānī dar bayān-i ṭhāṭah yaʿnī navākẖtan-i sāz-hā va kūk kardan ta az pardah nayuftad by ʿIvaż Muḥammad Kāmil-Kẖānī:

- The Bodleian Library, Ouseley 158 (ff. 133^{v}-136^{r}).

Sẖams al-aṣvāt by Ras Baras:

- The British Library, I.O. 1746.
- The British Library, I.O. LXX 28.
- Edinburg, Edinburgh University Library, New Coll., Pers. (Or. Ms. 585/3).
- Manchester, The John Rylands University Library (The University of Manchester), 346.

Tarjumah-i Pārijātaka (of Ahobala) by Mīrzā Rawshan Żamīr:

- The British Library: Egerton 793; I.O. 808; I.O. 644; I.O. LXXII, W. 113.

Tuḥfat al-advār by ʿInāyat-Allāh b. Mīr Ḥājjī al-Hiravī:

- The Bodliean Library, Ouseley 30 (ff. 50a-52b).

Tuḥfat al-hind by Mīrzā Kẖān b. Fakẖ al-Dīn Muḥammad:

- The Bodleian Library, Ms. Whinfield 11 (ff. 110b-155b);
- Staatsbibliothek zu Berlin, orient. Quart 214 (ff. 197a-207b).

Uṣūl al-naghamāt by Ghulām Riżā (b. Muhammad Panāh):

- The British Library I.O. 2083.

Index of musical terms

The figure before the colon indicates the part (*bāb*) and after the colon indicates the chapter (*faṣl*) in which the term is used (in both the Persian and English texts). A single figure without a colon indicates the part (*bāb*). However, if a term is used in more than one chapter (*faṣl*) of a part, the number of the part is always written and separated by a comma from the next *bāb* and *faṣl*.

Parts and **chapters**	**Sources**	**Terms**	
		Sanskrit/Hindi	Persian/Urdu (فارسی/اردو)
		A/E/I/U/S/Y	ا
1:9	*SR, SŚ*	abhirudgatā	ابھردگتا
4	*SR, SŚ, TMRR*	ābhoga	ابھوگ
2:1	*SR, SŚ, TMRR*	upāṅga	اپاانگ
1:2	*SR*	apāna	اپان
3:7	*SR, TH, TMRR*	apasvara gāyana	اپسر گاین
1:2	-	apuṣṭa dhn (dhvani /dhun [?])	اپشت دھن (؟)
1:7	*TH*	ati	ات
1:7	-	ati vikṛta	ات بکرت
1:7	-	ati tdhvt (tadvat [?])	ات تدھوت (؟)
1:9	*SR, SŚ*	uttarāyatā	اترایتا
1:9	*SR, SŚ*	uttaramandrā	اترمندرا
1:2	-	atisūkṣma (dhvani/dhun [?])	اتسوچھم دھن(؟)
1:7	-	ati kākalī	ات کاکلی
1:8, 2:2	(*HDCM*)[250]	ati komala	ات کومل
2:2	-	ati komalasvara	ات کومل‌سر
1:7	-	ati kaiśik	ات کی‌سک
5	-	’th’ty (aṭhātī [?]) tāla	اتھاتی (؟) تال
1:7	*SR, SŚ*	acyuta	اچت
1:2	*SR*	iḍā	ادا

[250] The secondary source.

1:2	*SR*	udāna	ادان
2:2	*TH, TMRR*	aḍānā	ادانا
5	*SŚ*	*aḍḍatāla*	ادتال
4	*SR, SŚ*	udgrāha	ادگراه
1:2	*SR*	’d (ādhāra [?]) (cakra)	اد (؟) (چکر)
3:7	-	’dst [?] gāyana	ادست (؟) گاین
1:9, 1:10, 1:11	*SŚ*	ārcika	آرچک
4	-	’rdv [?]	اردو
1:3, 1:9	*SR*	ārohī	آروهی
2:2	*TH, TMRR*	āsāvarī	اساوری
3:4	*SR, SŚ*	sphurita	اسپهرت*
4	-	’stt (sthit [?])	استت (؟)
3:7	*SR, SŚ, TH, TMRR*	sthāna	استهان
3:2	-	sthāna-ālāpa	استهان الاپ
3:7	*SR, TH, TMRR*	sthānabhraṣṭa gāyana	استهان‌بهرشت گاین
3:2	-	’sth’nk (sthāna-[?]) (svara)	استهانک(؟)سر
1:3, 4	*SR*	sthāyī	استهایی/استهائی
3:3	*SR, SŚ*	sthāya-bhañjanī	استهایی‌بهنجنی
1:2	*SR*	yaśasvinī	اسوان
1:9	*SR, SŚ*	aśvakrantā	اسوکرنتا
4	*SŚ*	ākār	آکار
1:6	*SR, SŚ*	ugrā	اگرا
3, 3:1, 3:2, 3:3, 3:7	*SR, SŚ, TH, TMRR*	ālāpa	آلاپ
1:9	*SR, SŚ*	ālāptā	آلاپتا
1:6	*SR, SŚ*	ālāpinī	آلاپنی
3:4	*SR, SŚ*	ullāsita	الاست
1:14	*SR, SŚ*	alaṅkāra or alaṃkāra	النکار
1:2	*SR*	’lnyh’ (alambusā [?])	النیها
2:2	-	’lhy’ (alhaiya [?])	الهیا
1:1	*SR*	anāhata (nāda)	اناهت (ناد)
1:5	*SR*	anuvādī	انبادی
1:7	*SR, SŚ*	antara	انتر
4	*SR, TH*	antarā	انترا
3:2	-	’ntr’yk-sr (āntarika-[?]) svara	انترایک(؟)سر
5	*TH*	anudruta	اندرت
3:4	*SR, SŚ*	āndolita	اندولت
	SR, SŚ	aṁśa	انس
1:3			
3:5	*SR, SŚ, TH*	anukāra	انکار
2:1	*Sr, SŚ*	āṅga	آنگ
4	-	’m’tlk (?)	اماتلک (؟)
1:9, 1:10, 2:2	*SR, SŚ*	auḍuva	اودو

1:12	*SR, SŚ*	uddiṣṭa	اودشت
3:7	-	’vdhm (?) gāyana	اودهم (؟) گاين
1:3, 1:4, 1:9, 3:3	*SR*	avarohī	اوروهی
3:4	*SR, SŚ*	āhata (gamaka)	اهت (گمگ)
1:1	*SR*	āhata (nāda)	اهت (ناد)
2:2	*TH*	ahīra-nāṭa/naṭa	اهيرناٹ
3:6	-	’yt (?)	ايت (؟)
3:5	*SR, SŚ, TH*	ekala	ايكل
2:2	*TH, TMRR*	aiman	ايمن
2:2	-	aiman-vasanta	ايمن‌بسنت
2:2	*TH, TMRR*	aiman-kalyāṇa	ايمن‌كليان
2:2	*TH, TMRR*	aiman-kedārā	ايمن‌كيدارا

B/V ب

1:2	-	vāta	باد
6	-	vādādhyāya	بادادهياى
1:5, 3:2	*SR*	vādī	بادى
4	*TH*	bāra	بار
1:2	*SR*	vāruṇī	بارنى
2:2	*TMRR*	bāgeśrī	باگيسرى
6	*TH*	bānsurī	بانسرى
1:5	*SR*	vivādī	ببادى
2:2	*TH, TMRR*	vibhāsa	ببهاس
3:7	-	bp’kl (?) gāyana	بپاكل (؟) گاين
3:7	*SR, TH, TMRR*	vitāla gāyana	بتال گاين
6	*TMRR*	bitat/vitata	بتت
1:6	*SR, SŚ*	vajrika	بجركا
1:9	*SR, SŚ*	bchytr’ (citrā [?])	بچيترا (؟)
1:5, 2:2	*TH*	varārī/barārī	برارى
5	*SŚ, TH*	virāma (druta, laghu)	برام (درت، لگه)
4	*SR*	biruda	برد
4	-	brsd (bhraṣṭ?)	برسد
3:5	*SR, SŚ, TH*	vrinda	برند
1:9	*SR, SŚ*	viśālā	بسالا
2:2	*SR, SŚ, TH*	vasanta	بسنت
1:2	*SR*	viśvodarā	بسودهرا
3:6	*SŚ*	vaśyakaṇṭha	بسيكهه‌دت
1:7, 1:13	*SR, SŚ*	vikṛta	بكرت
3:7	*SR, SŚ, TH, TMRR*	vakrī gāyana	بكرى گاين
3:4	*SR, SŚ*	bali/vali	بل
2:2	*TH, TMRR*	bilāvala	بلاول
2:2	*TH, TMRR*	bilāvalī	بلاولى
2:2	*TH, TMRR*	baṅgālī	بنگالى
2:1	*SR, SŚ*	bhāṣāṅga	بهاكهاانگ
2:2	*TH, TMRR*	bihāgarā	بهاگرا

3:5	*SR, SŚ, TH*	bhāvaka	بهاوک
2:2	*TH, TMRR*	bahulī	بهلی
3:3		bhañjanī	بهنجنی
2:2	*TH, TMRR*	bhopālī	بهوپالی
3:6	-	bhvkn (bhūshaṇ [?]) gāyana	بهوکن گاین
4	*SR*	bhoga	بهوگ
1:2	*SR*	vyāna	بیان
3:6	-	bydh' (vṛddhaka [?])	بیدها (؟)
2:2	*TH, TMRR*	bhairon/bhairava	بهیرون
2:2	*TH, TMRR*	bhairavī	بهیروی
2:2	*TMRR*	bhimapalāsī	بهیمپلاسی
6	*SŚ, TH, TMRR*	bīn/vīṇā	بین

P پ

4	*SR*	pāṭa	پات
2:2	*TH, TMRR*	paṭamanjarī	پتمنجری
3:7	-	pdhyn (?) gāyana	پدهین گاین
1:2	*SR*	prāṇa (vāta)	پران (باد)
1:2	*SR*	pr'n (sahasrapatra [?]) (cakra)	پران (؟) (چکر)
4	*SR, SŚ, TH, TMRR*	prabandha	پربندها/پربند
4	*SR*	prabandhādhyāya	پربندهاادهیای
3:2	*SR, SŚ*	pratigrahaṇikā	پرتگهنکا
2 :2	*TH, TMRR*	parja/paraja	پرج/ پرجی
1:6	*SR, SŚ*	prasāriṇī	پرسارنی
3:7	*SR, TH, TMRR*	prasārī gāyana	پرساری گاین
5	-	prsdh 'th'y (parast aṭhātī [?]) tāla	پرسده اتهاتی (؟) تال
5	-	prsdh (parast [?]) ektāli tāla	پرسده (؟) یکتالی تال
3	-	prakīrṇakādhyāy	پرکیرنک ادهیای
1:6	*SR, SŚ*	prīti	پریت
1:2	-	puṣṭa dhn (dhun [?])	پشت دهن
3:4	*SR, SŚ*	plāvita	پلاوت
5	*SŚ; TH*	pluta	پلت
1:4, 1:6, 1:7, 1:9, 1:13	*SR, SŚ*	pañcama (svara)	پنچم (سر)
2:1, 2:2	*TH, TMRR*	pañcama (rāga)	پنچم (راگ)
1:2	*SR*	piñgalā	پنگلا
2:2	*TH, TMRR*	pūrvī	پوربی
1:2	*SR*	pvrn (maṇipūraka [?]) (cakra)	پورن (؟) (چکر)
1:9	*SR, SŚ*	pauravī	پوروی
2:2	*TH, TMRR*	pūrīyā	پوریا
2:2	*TH, TMRR*	pūriyā-dhanāśrī	پوریادهناسری
2:2	-	pūrīyā-kānharā	پوریاکانهرا

1:2	*SR*	pvkh’ (pūṣā [?])	پوکھا (؟)
1:2	*SR*	payasvinī	پیسونی

T ت

1:2	*SR, SŚ*	tāra	تار
2:1, 5	*SR, SŚ,*	tāla	تال
3:7, 4,	*TMRR*		
6	-	tāla → ghana	تال ← گھن
5	-	tālādhyāya	تال‌ادھیای
1:10,	*SR, SŚ*	tāna	تان
1:11,			
1:12,			
3:6, 3:7			
6	*TH, TMRR*	tat/tanta	تت
1:7	-	tdhvp (tadvat [?])	تدھوپ (؟)
3:4	*SR, SŚ*	tribhinna	تربھن*
2:2	*TH, TMRR*	triveṇī	تربینی
3:4	*SR, SŚ*	tiripa	ترپ
5	*SŚ*	turaṅgalīla tāla	ترنگ‌لیل تال
2 :2	*TMRR*	tirvana	ترون
4	*SR*	tnb’’ (?)	تنباء (؟)
3:7	*SR, SŚ, TH, TMRR*	tumbakī gāyana	تنبکی گاین
2:2	*TH, TMRR*	ṭanka (?)	تنکی (؟)
2:2	*TH, TMRR*	toḍī	تودی
1:8,	*(DHCM),*	tīvra	تیبر
1:13, 2:2			
1:6	*SR, SŚ*	tīvrā	تیبرا
1:8, 2:2	*(DHCM)*	tīvratara	تیبرتر
1:8, 2:2	*(DHCM)*	tīvratama	تیبرتم
1:4, 1:7,	*TH, TMRR*	ṭīp	تیپ (سر)
2:1, 3:2,			
3:7			
5	-	tyvr’ (tevar [?]) tāla	تیورا تال (؟)

J/Y ج

3:6	*SŚ*	jitaśrama	جت‌سرم
6	*TMRR*	jal-taraṅga	جل‌ترنگ
3:5	*SR, SŚ, TH*	yamala	جمل
2:2	-	jogiyā	جوگیا
5	*SŚ*	jhampā tāla	جھنپا تال
4	*TMRR*	jhūmrā	جھومرا
2:2	*TH, TMRR*	jayata	جیت
2:2	*TMRR*	jayataśrī	جیت‌سری

C/K چ

1:7	*SR, SŚ*	cyuta	چت
5	-	chtlgn (citlagan [?]) tāla	چتلگن تال (؟)
1:2	*SR*	cakra	چکر
1:12	-	chvn (pūraṇ [?]) (krama)	چون (؟) (کرم)
2:2	*TMRR*	chāyānaṭa	چهایانات
1:6	*SR, SŚ*	kṣitī	چهتی
4, 5	*TMRR*	chanda	چهند
1:6	*SR, SŚ*	chandovatī	چهندووتی
3:7	-	chhndhn (*chandha* [?]) gāyana	چهندهن (؟) گاین
1:6	*SR, SŚ*	kṣobhiṇī/ kṣobhinī	چهوبنی
4	-	chhvnr’ (?)	چهونمرا (؟)

H ح

3:7	-	ḥb’ry (?) gāyana	حباری (؟) گاین

KH خ

4, 5	*TMRR*	khayāl	خیال

D د

3:4, 5	*SŚ, TH*	druta	درت
3:4	*TH, TMRR*	(small) ḍoru/ḍamaru	دورو (خرد)
3:7	-	dokhāhahu	دوکهاهه
4	*SR, SŚ, TH, TMRR*	dhātu and mātu	دهات و مات
3:7, 4, 5	*TH, TMRR*	dhrupada	دهرپد/دهرپت
4, 5	*SŚ, TH, TMRR*	dhruva	دهرو
6	*TMRR*	duhul/dhul	دهل
1:2	*SR*	dhun/dhvani	دهن
1:2	*SR*	murdhan (?)	دهن (؟)
1:2		dhn (dhun [?]) atisūkṣma	دهن(؟) اتسوچهم
1:2		dhn (dhun [?]) sūkṣma	دهن (؟) سوچهم
2:2	*TMRR, TH*	dhanāśrī	دهناسری
1:2	*SR*	dhanañjaya	دهنجیه
4	*TH*	dhruvā	دهوا
1:4, 1:5, 1:6, 1:7, 1:13	*SR, SŚ*	dhaivata	دهیوت
1:6	*SR, SŚ*	dayāvatī	دیاوتی
2:2	*TH, TMRR*	dīpaka	دیپک
2:2	*TH, TMRR*	deśākhya	دیساگهی
2:2	*TH, TMRR*	deśakāra	دیسکاری
2:2	*TH, TMRR*	deśī (rāgiṇī)	دیسی (راگنی)

4	*SR, SŚ, TH*	deśī (style)	دیسی (یک طریق نوع بسته)
1:2	*SR*	devadatta	دیودت
2:2	*TH, TMRR*	devagirī	دیوگری

R ر

1:3, 1:5, 1:6, 1:8, 1:12, 1:13, 2, 2:1, 2:2, 3, 3:2, 3:3, 3:6, 3:7	*SR, SŚ, TMRR*	rāga	راگ
2:1	*SR, SŚ*	rāgāṅga	راگاانگ
2	-	rāgādhyāya	راگادھیای
3:2, 3:3	*SR*	rāgālapti	راگالپت
2:2	*TH, (DHCM)*	rāgiṇī	راگنی
2:2	*TH, TMRR*	rāmakalī	رامکلی
6	*TMRR*	rubāb	رباب
1:6	*SR*	raktikā	رتکا
3:2	-	rchhk-sr (rakṣaka [?]-svara)	رچھکسر
3:5	*SR, SŚ, TH*	rasika	رسک
1:6	*SR, SŚ*	raktā	رکتا
1:4, 1:6, 1:7, 1:8, 1:13	*SR, SŚ*	rṣabha (svara)	رکھب (سر)
1:9	*SR, SŚ*	rṣabhagrāma	رکھبگرام
1:6	*SR, SŚ*	ramyā	رمیا
1:6, 1:9	*SR, SŚ*	rañjanī	رنجنی
3:5	*SR, SŚ, TH*	rañjaka	رنچک
2:2	-	rūp	روپ
3:3	-	rūpa-rāga (?)	روپراگ (؟)
3:3	*SR*	rūpakālāpa	روپکالاپ
3:3	*SR, SŚ*	rūpakālapti	روپکالپت
3:3	*SR,SŚ*	rūpaka-bhañjanī	روپکبھنجنی
5	*TH*	rūpaka tāla	روپک تال
3:2	-	rūpaka-svara	روپکسر
1:6	*SR, SŚ*	raudrī	رودری
1:6	*SR, SŚ*	rohiṇī	روھنی
1:9	-	rohiṇī (mūrcchanā)	روھنی (مورچھنا)

S س

1:7	-	s''ntr (sādhrāṇa [?]/sā antara [?])	سانتر (؟)

4, 5	*TH*	sadara	سادرا
2:2	*TH, TMRR*	sāraṅga	سارنگ
2:2	*TH*	sālanka/sālaṅga (chāyālaga)	سالَنک
1:9, 1:10, 1:11	*SŚ*	sāmikā	سانک
3:7	*SR, TH, TMRR*	sānunāsika gāyana	سانناسک گاین
3:6	*SŚ*	sāvadhāna	ساودهان
2:2	*TH, TMRR*	sāvanta	ساونت
1:9, 2:2	*SR, SŚ, TMRR*	saptaka	سپتک
3:6	-	sprd'yk (spardhādāyaka [?])	سپردایک (؟)
3:5	*SR, SŚ, TH*	śikṣākāra	سچھیاکار
1:2, 1:3, 1:4, 1:5, 1:6, 1:7, 1:8, 1:9, 1:10, 1:12, 1:13, 1:14, 2:1, 2:2, 2:3, 3, 3:2, 3:4, 3:5, 3:7, 4	*SR, SŚ, TH, TMRR*	svara	سر
1:9, 1:10, 1:11	*SŚ*	svarāntara	سراتک
1	-	svarādhyāya	سرادهیای
4	*TMRR*	surāvartanī	سراورتنی
3:6	*SR, TMRR*	śrāvaka	سراوک
1:5, 1:6, 1:7, 1:8, 1:9, 3:7	*SR, SŚ, TH, TMRR*	śruti	سرت
1:2	*SR*	srst (sarasvatī [?])	سرست
1:9	*SR, SŚ*	sukhā	سرکها
6	-	surnā	سرنای
2:2	*SR, SŚ, TMRR*	śrī (rāga)	سری (راگ)
2:2	-	śrī-gaurī	سریگوری
1:8, 2:2	*SR, SŚ, TMRR*	śuddha	سده
2:2	-	śuddha-rāga	سدهراگ
2:2	*SR*	śuddha-svara	سدهسر
1:9	*SR, SŚ*	śuddha-ṣaḍjā (mūrcchanā)	سدهکهرجا (مورچهنا)
1:9	*SR, ŚS*	śuddha-madhyā (mūrcchanā)	سدهمدهیا

			(مورچھنا)
2:2	*TH, TMRR*	śuddha-nāṭa/naṭa	سدھناٹ
1:8, 2:2	*(DHCM)*	sākārī	سکاری
6	*TMRR*	sikhara	سکھر
1:2	*SR*	suṣumṇā	سکھمن
3:6	*SŚ*	sughaṭa	سگھت
2:2	*TMRR*	sugharāyī	سگھرائی
			(سوگھرائی)
3:3	-	samālapti	سمآلپت
1:2	*SR*	samāna	سمان
1:5	*SR*	saṁvādī	سمبادی
1:9, 1:10, 2:2	*SŚ*	sampūrṇa	سمپورن/سنپورن
5	*SŚ, TH*	sama tāla	سم تال
3:2	-	sañcari-sthāna	سنچاراستھان
1:3	*SR*	sañcārī	سنچاری
2:2	*TH, TMRR*	saindhavī	سندھوری
1:6	*SR, SŚ*	sandīpanī/saṃdīpanī	سندیپنی
3:7	*SR, SŚ, TH, TMRR*	śaṅkita gāyana	سنکت گاین
2:2	*TH, TMRR*	sankarābharana/saṃkarābharaṇa	سنکھرابھرن
1:2	*SR*	śaṅkhinī	سنکھینی
2:2	*TH, (DHCM)*	saṃkīrṇa	سنکیرن
4	*SR, SŚ*	saṅgīta	سنگیت
5	-	savārī	سواری
5	-	sūrfāk<u>kh</u>tah	سورفاختہ
2:2	*TH*	soraṭhī	سورتھی
4	*TMRR*	sūrajaprakāśa	سورجپرکاس
3:6	*SŚ*	suśārīra	سوساریرہ
4	-	svl'd (?)	سولا د (؟)
1:2	*SR*	soma (cakra)	سوم (چکر)
1:9	*SR, SŚ*	sumukhī	سونکھی
1:9	*SR, SŚ*	sauvīrī	سوویری
2:2	*TH*	sūhā	سوھا
2:2	-	sūhā-adānā	سوھاادانا
2:2	*TH, TMRR*	śyāma	سیام
3:7	-	syrd<u>sh</u>t (sayaḍṛṣṭi [?]) gāyana	سیردشت (؟) گاین
		F	ف
5	-	furūdast	فرودست
		Q	ق
4, 5	-	qavvālī	قوالی
5	-	qavl	قول

K/S

ک

2:2	-	kāfī-kānharā	کافی‌کانهرا
1:7	*SR, SŚ*	kākalī	کاکلی
3:7	*SR, TH*	kākī gāyana	کاکی گاین
2:2	*TH*	kāmoda-nāṭa/naṭa	کامودناٹ
2:2	*TH, TMRR*	kāmoda	کامود
2:2	*TH*	kāmodī	کامودی
2:1	-	k’np’rn’’ng (kānpāranāṅga [?])	کان‌پاراناانگ (؟)
2:2	*TH, TMRR*	kānharā	کانهرا
2:2	*TH*	kānharā-nāṭa/naṭa	کانهراناٹ
3:7	-	kp’ny (kuprāṇīya [?]) gāyana	کپانی (؟) گاین
3:7	-	krbhh (?) gāyana	کربهه گاین
4	*TMRR*	karkhā	کرکهه
1:2	*SR*	kṛtrima (dhvani/dhun [?])	کرتهم (دهن) (؟)
1:2	*SR*	kṛkara	کرکل
3:4	*SR, SŚ*	kurula	کرل
2:2	*TH, TMRR*	karnāṭī	کرناٹی
1:6	*SR, SŚ*	krodhā	کرودها
2:1	*SR, SŚ*	kriyāṅga	کریاانگ
1:9	*SR, SŚ*	kalopanatā	کلوپنتا
1:5, 2:2	*TMRR*	kalyāna/kalyāṇa	کلیان (راگ، راگنی)
2:2	*TH*	kalyāṇa-nāṭa	کلیان‌ناٹ
3:4	*SR, SŚ*	kampita	کمپت
3:7	*SR, SŚ, TH, TMRR*	kampita gāyana	کمپت گاین
1:6	*SR, SŚ*	kumudvatī	کمودتی
4	-	knth’phrn (kanṭhephiraṇa [?])	کنتهاپهرن (؟)
3:7	-	kvpt (?) gāyana	کوپت گاین
1:10	*SR, SŚ*	kūṭatāna prastāra	کوٹتان پرستار
3:7	-	kvchp (?) gāyana	کوچپ (؟) گاین
1:2	*SR*	kūrma	کورم
1:8, 1:13	*SR, SŚ, TMRR*	komala	کومل
2:2	*SR, SŚ*	komalasvara	کومل‌سر
1:9, 1:10, 2:2	*SR, SŚ*	ṣāḍava	کهادو
2:2	*TH, TMRR*	khaṭ/shaṭ	کهٹ
1:4, 1:6, 1:7, 1:9, 1:13, 3:2, 3:7	*SR, SŚ,*	ṣaḍja (svara)	کهرج (سر)
1:9	*SR, SŚ*	ṣaḍjagrāma	کهرج‌گرام
2:2	*TH, TMRR*	khambāvatī	کهنبهاوتی
1:10, 1:12	*SR, SŚ*	khaṇḍameru	کهندمیر
1:2	*SR*	kuhū	کهوک

1:8	*TMRR*	kedārā (rāga)	کیدارا (راگ)
2:2	*TH, TMRR*	kedārā (rāgiṇī)	کیدارا (راگنی)
2:2	*TH*	kedārā-nāṭa/naṭa	کیداراناٹ
3:5	*SṠ*	kyry'nkny (gāyanāgraṇī [?])	کیریان‌کنی
1:7	*SR, SṠ*	kaiśika	کی‌سک

G گ

3:5	*SR, SṠ*	gāyana	گاین
3:4, 5	*SṠ, TH*	guru	گر
1:9	*SR, SṠ*	grāma	گرام
1:3	*SR*	graha	گره
3:6	*SṠ*	graha-mokṣa-bh̲chjhn (?)	گره‌موچھه‌بحچھن
3:4	*SR, SṠ*	gamaka	گمگ
1:4, 1:6, 1:7, 1:13	*SR, SṠ*	gandhāra/gāndhāra (svara)	گندهار (سر)
2:2	*SR, SṠ, TMRR,*	gandhāra/gāndhārī (rāga)	گندهار(ی) (راگ)
1:9	*SR, SṠ*	gāndhāragrāma	گندهارگرام
1:2	*SR*	gāndhārī (pulse)	گندهاری (نبض)
2:2	*TH, TMRR*	gāndhārī (rāgiṇī)	گندهاری (راگنی)
2:2	*TH, TMRR*	guṇakalī	گنکلی
2:2	*TH, TMRR*	gūjarī	گوجری
2:2	*TH, TMRR*	gaura-sārṅga	گورسارنگ
2:2	*TH, TMRR, (DHCM)*	gaurī	گوری
2:2	*TH, TMRR*	gauṅḍa	گوند
1:9, 1:11	*SṠ*	gāthika	گهاتک
6	*TMRR*	ghana	گهن
3:6	-	ghndtʾn (?)	گهندتان (؟)
4, 5	*SR, SṠ, TH, TMRR*	gīta	گیت
4	-	gʾy (?)	گئی (؟)

L ل

3:6	-	lptbyhn (lupta [?])	لپت‌بیهن (؟)
3:7	-	ljt (?) gāyana	لجت (؟) گاین
3:4, 5	*SṠ, TH*	laghu	لگه
2:2	*TH, TMRR*	lalita	للت
3:4	*SR, SṠ*	līna	لین

M م

3:7	-	m'tr'hyn (matrāhīna [?]) gāyana	ماتراهین (؟) گاین
5	*SṠ, TH*	mātrā	ماترا
4	*TH*	māṭhā	ماتها
1:6	*SR, SṠ*	mārjanī	مارجنی

4	*SR, SŚ, TH*	mārga	مارگ
1:9	*SR, SŚ*	mārgī	مارگی
2:2	*TMRR*	mārū (rāga)	مارو (راگ)
5	-	m'rv (mārū [?]) (gīta)	مارو (گیت)
2:2	-	mārū-kedārā	ماروکیدارا
1:5, 2:2	*TH, TMRR*	mālaśrī	مالسری (راگ)
2:2	*TH, TMRR*	mālakauśa	مالکوس
2:2	*TH, (DHCM)*	mālavī	مالوی
3:7	-	mbrhn (?) gāyana	مبرهن (؟) گاین
2:2	*TH*	mata	مت
1:9	*SR, SŚ*	matsarīkṛta	متسریکرتا
3:4	*SR, SŚ*	mudrita	مدرت
1:6	*SR, SŚ*	madantī	مدنتی
1:2	*SR, SŚ*	madhya [register]	مده
1:2	-	madhyama (dhn [dhvani/dhun ?])	مدهم (دهن [؟])
1:4, 1:5, 1:6, 1:7, 1:9, 1:13	*SR, SŚ*	madhyama (svara)	مدهم (سر)
1:9	*SR, SŚ*	madhyamagrāma	مدهمگرام
2:2	*TH*	madhamādha	مدهماده
2:2	*TH, TMRR*	madhumādhvī	مدهمادهوی
3:4, 4, 6	*SŚ, TH, TMRR*	mridaṅga/mṛdaṅga	مردنگ
3:4	*SR, SŚ*	miśrita	مشرت
3:7	*SŚ, TMRR*	miśrita gāyana	مشرت گاین
2:2	*TH, TMRR*	malāra	ملار
1:2	*SR*	manaś (cakra)	من (چکر)
6	*TH*	manjīrā	منجیره
1:6	*SR, SŚ*	mandā	مندا
1:2	*SR, SŚ, TH*	mandra (svara [register])	مندر (سر)
1:9	*SR, SŚ*	mūrcchanā	مورچهنا
1:2	(Eliade)	mūlādhāra (cakra)	مول (چکر)
1:12	*SR, SŚ*	mūlakrama	مولکرم
2:2	*TH*	Mahādeva (mata)	مهادیو (مت)
2:2	*TH, TMRR*	megha	میگهه
4	*SR*	melāpaka	میلاپک

N ن

2:2	*TH, TMRR*	nāṭa	ناٹ
2:2	*TH, TMRR*	nāṭa/naṭa-nārāyana	ناٹناراین
2	-	nācaṅga-gāyana	ناچانگ گاین (؟)
1:1, 1:2	*SR, SŚ*	nāda	ناد
1:2	*SR*	nāga	ناگ
3:4	*SR, SŚ*	nāmita	نامت
2:2	*TH, TMRR*	nāyakī	نایکی
2:2	*(DHCM)*	naṭa	نت
2:2	*TH*	naṭa-nārāyaṇa	نتناراین

3:7	*TH*	niḥsāra gāyana	نسار گاين
1:12	*SR*	naṣṭa	نشت
3:3	-	nkṣhs (nakṣatra-[?]) ālāpa	نکشث (؟) الاپ
1:4, 1:6, 1:7, 1:13	*SR, SŚ*	niṣāda	نکهاد
1:9	*SR*	nandā	نندا
6	-	nay	نی
1:3	*SR, SŚ*	nyāsa	نياس

V

و

2:2	-	vys'khh (vīsāka [?])	ويساكهه

H

ه

1:2	*SR*	hrdy (anāhata [?) (cakra)	هردی (؟) (چکر)
1:9	*SR, SŚ*	hṛṣyakā	هرشيكا
1:9	*SR, SŚ*	hariṇāśvā	هرناشوا
1:2	*SR*	hastijihvā	هستجدوا
3:4	*SR, SŚ*	humphita	همپهت
2:2	*TMRR*	hamīra	همير
2:2	*TH, TMRR*	hamīra-nāṭa/naṭa	همیرناث
2:2	*TH, TMRR*	hinḍola	هندول
2:2	*TH*	Hanumanta (mata)	هنونت (مت)
4, 5	-	hvly (holī [?])	هولی
2:2	*TMRR*	hīr-nāṭa/naṭa	هيرناث

E

ی

5	*SŚ*	ektāli tāla	يكتالی تال

ربّ[1] الأرض و السّمٰوات اختتام کرد≠[2].*[3]

{[4]}

[1] ب۱: + الغرث
[2] ا: والحمدالله رب‌العالمین
[3] م: (میکروفیلم دریافت شده از نسخهٔ کتابخانهٔ John Rylands فاقد این بخش پایانی یا به عبارت دیگر از سطر ۳ صفحه قبل تا اینجا است).
[4] ب۱: الهی به بخش کناه من که بحر کرم تو نیست عذر خواه من سر نهاده‌ایم پیش درکاه تو و جان باخته‌ایم در راه تو انچه ار من است تمام عذاب و هر جه ار تست سراسر صواب ما همه /۳۳پ/ کناه کاریم توبی عفار ما عیب داریم توبی ستار مثنوی خدایا مرا دستکیری بکن ∴ مرا خوار و در وقت بدری مکن ∴ مبر بر در کس نهنکام کار ∴ همه کارها از در خود بر آر ∴ بحرمت النبی و اله الامجاد حسب ... (ناخوانا است) چهارم شعبان ۱۱۹۶ هجری ... (کلمه‌ای در اینجا ناخوانا است) در مارش باتمام رسانید
ب۲: لا تمت هذه النسخه المسماة بشمس الاصوات بخط العاصی اضعف العباد فتحعلی ولد شیخ مهرالله الموطن فی قصبه دادری حسب الفرمایش معارف و حقایق اکاه مجموعه کمالات صوری و معنوی هادی مضلان ضلالت کزین حضرت خواجه شمس‌الدین مد الله ظلال عاطفته علی مفارق المریدین و المعتقدین بتاریخ بست و نهم شهر شعبان المعظم سنه ۱۲۰۰ من هجرة النبی صلی الله علیه و اله و اصحابه و احبابه و اتباعه اجمعین سهو و خطا را ار بزرکان امید عطاست

و **گهن** ≠سازی[1] است[2] که <با> [به هم زدن][3]≠[4] می‌نوازند، چنانچه **منجیره** و غیره.

و در ***تت** ساز[5]، سردار، **بین** است؛ و در **بتت** ساز، سردار، **مردنگ** است[6]؛ ≠و در **سکهر** ساز[7]≠[8]، سردار، **بانسری**؛ و در **گهن** ساز[9]، سردار، **منجیره**[10].

بدان که مجموع[11] سازِ **تت**[12] را در هندوی /ب۲: ۲۸ر/ **بین** می‌گویند[13] و آن بیست[14] وجه است، چنانچه **رباب** وغیره. مجموع **بتت** را[15] **مردنگ** و آن پانزده وجه است، چنانچه **دهل** و غیره. و مجموع **سکهر** را[16] **بانسری** و آن[17] دوازده وجه است، چنانچه **سرنای**[18] و غیره. و مجموع **گهن** را[19] **منجیره** می‌گویند[20] و آن شش وجه است، چنانچه [**جل-ترنگ**][21] و غیره.

و نوازندهٔ **بین** هفت کس اند. و نوازندهٔ **مردنگ**، چهار کس و نوازندهٔ **بانسری**، دو کس و نوازندهٔ **تال** چهار کس. پس اگر تفصیل حسن و قبحِ نوازندگانِ ساز را در این کتاب داخل نماید[22]، عبارت[23] به[24] طول می‌کشد[25]. لهذا اختصار نموده، ≠بر[26] مناجات حضرت

---

[1] ب۱: ساز
[2] ا: باشد
[3] ب۱: بهمراه
[4] ب۲، م: ساز آنست که بدست ا: ساز آن باشد که بدست
[5] ب۱: -
[6] ا: -
[7] ا: -
[8] ب۲: وارسکهر
[9] ب۲، ا: -
[10] ب۱: منجره ب۲، ا: + و
[11] ا: مجموعه
[12] ب۲: بت
[13] ب۲، ا: گویند
[14] ب۲: + هشت ساز سردار مردنک و از سکهر سردار بانسری انی و ا: هشت
[15] ب۲: -
[16] ب۱: ا
[17] ب۱: - و ان
[18] ب۲: سرناپ
[19] ب۲: -
[20] ب۲، ا: گویند
[21] ب۱، ا، م: جل ترن ب۲: جل برن. بر اساس *تمرر* (ص ۱۳۰) تصحیح شد.
[22] ا: میکردم
[23] ب۱: -
[24] ا: - عبارت به
[25] ا: میکشید
[26] ب۲: به

≠باب ششم≠[1]: در کلّیّات ساز و احوال آن که آن را[2] **بادادهیای**[3] گویند

باید دانست که جمیعِ ساز چهار قسم است، اوّل: **تت**[4]؛ دوم: **بتت**[5]؛ سیوم: **سکهر**؛ چهارم: **گهن**.[6]

تت[7] آن باشد که بر او تارها[8] کشیده، می‌نوازند، چنانچه **بین** و غیره.

و **بتت** آن[9] باشد که بر او پوستِ جانوری[10] کشیده، می‌نوازند، چنانچه **مردنگ** و غیره.

و **سکهر** آن[11] باشد[12] که از قوتِ دمزدن[13] می‌نوازند، چنانچه **نی** و غیره.

---

[1] ب۱: فصل و نهم
[2] ب۲: - آن را
[3] ب۱: ناداهیای م: بادادهیائی
[4] ب۲: تنت
[5] ب۲: سست
[6] ا: + اما
[7] ب۲: تنت
[8] ب۲: تارهای ا: تار
[9] ب۲: ساز م، ا: سازی
[10] ب۲: - ا: جانور
[11] ب۲، ا، م: + ساز
[12] ب۲: گردد
[13] ب۱: -

تال[۱] که با دو **ماترا** است، با دو **درت** و یک **لگه** باشد. و **اتهاتی**[۲] (؟) /م: ۴۰ر/ **تال**[۳] که با *سه **ماترا**[۴] است، با سه **لگه**[۵] باشد. /ا: ۳۴پ/ و ≠**پرسده اتهاتی** (؟) **تال**≠[۶] که با*[۷] سه نیم **ماترا**[۸] است یک[۹] **برام لگه**[۱۰] و دو **لگه** باشد. **چتلگن** (؟) **تال**[۱۱] که با چهار **ماترا** است[۱۲] و یک **برام لگه**، بعد یک **لگه** و بعد یک **برام لگه** باشد. *والله أعلم بالصّواب[۱۳].*[۱۴]

---

[۱] ب۱: هنوزتان ب۲: هوراتال
[۲] ب۱: اتهاتی ا: اتتهاتی م: اتهتالی
[۳] ب۱: تان
[۴] ب۱: ماتره
[۵] م: لک
[۶] ب۱: اتهاتی تان ا: پرسده انتهاتی
[۷] ب۲
[۸] ب۱: ماتره م: ماتر
[۹] ب۱: تله
[۱۰] م: -
[۱۱] ب۱: تان
[۱۲] م: -
[۱۳] ب۲، م: - بالصواب
[۱۴] ا

یازدهم: **چت لگن** (؟) **تال**[۱]. و به زبان فارسی [**جهنپا**][۲] **تال** را **فرودست** می‌گویند که در همه **قول** /م: ۳۹پ/ به انواع وجوه می‌آید. و **ترنگ‌لیل** را **سورفاخته**[۳] گویند و **چت لگن** را **سواری**[٤] گویند[٥]؛ و سوای این[٦] سه[۷] **تال** در **قوالی** نمی‌آید.

و طریقِ شناختنِ این یازده **تال** چنین باشد[۸]: اوّل، /ب۲: ۲۷پ/ **ادتال**[۹]، سه **ماترا**[۱۰] است، چنانچه با دو **درت** و[۱۱] دو **لگه** باشد. و **یکتالی تال**[۱۲] که با دو **ماترا**[۱۳] است، با دو **درت** و یک **لگه** باشد. /ب۱: ۳۲پ/ و **پرسده** (؟) **یکتالی تال**[۱٤] که[۱٥] چهار **ماترا**[۱٦] است، با دو **لگه**[۱۷] و[۱۸] یک **گر** باشد. و **سم**[۱۹] **تال**[۲۰] که با سه **ماترا**[۲۱] است، *با دو **درت** ≠که بعد دو **لگه** آید، باشد. [**جهنپا**][۲۲] **تال** که با دو **ماترا** است*[۲۳] با یک **لگه** و دو **درت**[۲٤] و **ترنگ‌لیل**[۲٥] که با دونیم **ماترا**[۲٦] است، با یک **درت**[۲۷] و یک **برام لگه** و یک **لگه** باشد. و **روپک تال** که با یک نیم **ماترا** است که[۲۸] اوّل یک **درت** و بعد یک **لگه** باشد[۲۹]≠[۳۰]. و **تیورا** (؟)

---

[۱] ا: تالي م: + است
[۲] ب۱: جهتاتالا ب۲، ا: جهمپا م: چپا. بر اساس همین کار سطر ۷ صفحه قبل و با مقایسه با *لس* (ص ۴۰۵) تصحیح شد.
[۳] ب۲: مول فاخته
[٤] ب۱: اسواری
[٥] ب۲، ا، م: -
[٦] ب۱: همین
[۷] م: -
[۸] ا: + که
[۹] م: + را
[۱۰] ب۱: ماتره
[۱۱] ب۲: + با
[۱۲] ب۱: یکتاني تان
[۱۳] ب۱: ماتره
[۱٤] ب۱: -
[۱٥] م: + با
[۱٦] ب۱: ماتره
[۱۷] ا: لگهه
[۱۸] ا: -
[۱۹] ب۲: سه
[۲۰] ب۱: تان
[۲۱] ب۱: ماتره
[۲۲] ا، م: جهمپا. بر اساس همین کار سطر ۷ صفحه قبل و با مقایسه با *لس* (ص ۴۰۵) تصحیح شد.
[۲۳] ب۱
[۲٤] ا: + باشد
[۲٥] م: بربک لیل
[۲٦] ب۱: ماتره
[۲۷] ا: جای کلمه‌ای در نسخه سفید است.
[۲۸] م: + در
[۲۹] ا: بیاید م: آید
[۳۰] ب۲: میان دو علامت نامساوی از سطر ۷ تا اینجا بدین گونه است: «و یک برام لکه و یک لکه باشد و در یکتال که با ٮکنیم ماترا که اول یک درت و بعده یک لکه باید»

ماترا[۱] بشود. و اگر پنج را دونیم کنند[۲]، دو[۳]نیم حرف باشند[٤] و[٥] اگر[٦] با گفتن آن حروف به هر دو دست، دستک زنند، **درت** باشد؛ و در برابر پنج حرف[۷]، **لگه** بشود و با دو چند آن[۸] حروف و[۹] دوبار دستک زدن[۱۰] و دوبار آن حروف گفتن، یک **گر** بشود[۱۱]. و سه[۱۲] **ماترا** را[۱۳] **پلت**[۱٤] گویند و یک[۱٥] **ماترا** را **لگه** گویند[۱٦]. و دو **ماترا** را **گر**[۱۷] گویند.

٥ و[۱۸] در این یازده[۱۹] **تال**[۲۰] که خلاصهٔ همهٔ[۲۱] **تال**ها[۲۲] است، این[۲۳] اجزاء بیایند، چنانچه اسامی تال‌ها[۲٤] این است، اوّل:[۲٥] **ادتال**[۲٦]؛ دوم: **یکتالی تال**[۲۷]؛ سیوم: **پرسده**[۲۸] (؟) **یکتالی تال**؛ چهارم: **سم تال**[۲۹]؛ پنجم: **جهنپا**[۳۰] **تال**[۳۱]؛ ششم: **ترنگ‌لیل تال**؛ هفتم: **روپک تال**؛ هشتم: **تیورا** (؟) **تال**؛ نهم: **اتهاتی**[۳۲] (؟) **تال** ؛ دهم: **پرسده** ≠**اتهاتی**[۳۳] (؟) **تال**≠[۳٤]؛

---

[۱] م: ماتر
[۲] ب۱: + دو نیم کنند
[۳] م: و
[٤] ب۲، ا: باشد
[٥] م: -
[٦] ب۱: -
[۷] ب۲، ا: حروف م: بحرو
[۸] ب۲: + دو. امّا روی «دو» خط کشیده شده است.
[۹] ب۲: -
[۱۰] ب۲: -
[۱۱] م: شود
[۱۲] ب۲: -
[۱۳] م: -
[۱٤] ب۲: بلهب
[۱٥] ب۱: -
[۱٦] ب۲، ا: -
[۱۷] ب۲: اکر
[۱۸] ب۱: -
[۱۹] ب۱: پاسرده
[۲۰] ب۲: + است
[۲۱] ب۲: جمیع
[۲۲] ب۱: تان
[۲۳] ب۲، ا: تال‌ها اینست که همه
[۲٤] ب۱: تان‌ها
[۲٥] ا: + تال
[۲٦] ب۱: اوتان
[۲۷] ب۲، م، ا: -
[۲۸] ا: پرسد
[۲۹] ب۲: + اسب
[۳۰] ب۱: جهمپ ب۲، ا: جهمپا
[۳۱] ب۲: + است
[۳۲] ب۱: اتهتانی م: انتهانی
[۳۳] م: انتهاي
[۳٤] ب۱: الهیالی تان

را[1] **برام درت** گویند. و اگر تمام دست[2] بر دست زنند و تئی تئی[3] گویند، ***لگه**[4] باشد. و اگر تئی یه[5] بگویند[6]*[7]، **برام لگه**[8] باشد. و اگر یک[9] مرتبه تئی[10] به دست زدن[11]، گویند[12] و دو مرتبه به غیر[13] زدن، **پلت** باشد.

و دیگر، یک (؟)[14] **ماترا**، [**اندرت**][15] باشد؛ و **نیم ماترا** را **درت** گردد؛ و ≠سه[16] <ربع>[17] **ماترا**[18] را **برام**≠[19] **درت**؛ و یک **ماترا** را **لگه**؛ و ≠یک و نیم≠[20] **ماترا** را[21] /ب۲: ۲۹ر/ **برام لگه**؛ و دو **ماترا** را **گر**[22]؛ و سه **ماترا** را **پلت** گردد[23].

و در اصطلاحِ دیگر، جهتِ[24] شناختنِ این هفت اجزاء، پنج حروف[25] مقرر کرده‌اند و آن این است: ک چ ث ت پ[26]، که مجموع آن کچتپ باشد[27]. پس اگر دست ≠راست[28] را بر دست≠[29] چپ زنند و برابر آن[30]، این[31] پنج[32] /م: ۳۹ر/ حرف گویند، یک

---

[1] م: برا
[2] ا: ناخوانا است
[3] ب۱: و لی ا: تئی تئی
[4] ا: انکه
[5] ب۱: تهی
[6] ب۱: گوید
[7] ب۲
[8] ا: انکه
[9] م: -
[10] ب۱: تهی
[11] ب۲: زنند
[12] ب۱: + و اکر یک بدست زدن کُر باشد و اکر سه مرتبه تهی بدست زدن کویند ب۲، ا: بکویند
[13] ب۲: مرتبه بعد
[14] ب۱، ب۲: ىکاو ا، م: یکبا و
[15] ب۱: اان ب۲: اران ا: ازان، م: ازان و
[16] ب۱: باد ب۲: ىاو
[17] ته (ص ۴۳۴)
[18] ب۲: مىرار
[19] م: سه پاماترا ابرام
[20] ب۱: یک ونیم درعه م: یکنیم
[21] ب۱: -
[22] ب۲: اکرد ا: -
[23] م: کویند
[24] ب۱: - ا: اینست
[25] ب۲، ا: + و اصطلاح م: اصطلاح
[26] ب۲: ت
[27] ب۲، م، ا: شد
[28] ا، م: -
[29] ب۲: براست یا
[30] ب۱: این
[31] ب۲: -
[32] م: -

بنگالی،*و دکهنی[۱] و کهنری[۲] و دپیکی[۳]*[٤] و مرهنتی[٥] و لاهوری و تبتی و کشمیری و ولایتی[٦] و عربی[۷] و **قول** و فارسی و جنگلی[۸]، آن است که طرح خام[۹] دارد و جزء[۱۰] آن می‌آید[۱۱]، یازده **تال** است و دیگر **تال**ها از بس که دراز اند، نه در سرود[۱۲] می‌آیند، نه در رقص. بر تقدیر، ≠اگر در[۱۳] جایی آورده شود≠[۱٤]، زیب نمی‌دهد[۱٥]، لهذا ذکر آن کرده[۱٦] نمی‌شود.

پس اجزای جمیع **تال**[۱۷] این باشد[۱۸]: [**اندرت**][۱۹] و **درت**[۲۰] و **برام درت** و **لگه**[۲۱] و[۲۲] **برام لگه**[۲۳] و **گر** و[۲٤] **پلت**. و /ب۱: ۳۱پ/ [۲٥] شناختنِ این هفت[۲٦] اجزاء[۲۷] بدین وجه باشد که در اصطلاح یکی اگر یک انگشتِ دستِ راست را[۲۸] بر دستِ چپ زنند و به مقدار ضرب آن، حرف ت[۲۹] ت گویند، /م: ۳۸پ/ آن، [**اندرت**][۳۰] باشد. و اگر دو انگشت بزنند و تی‌تی گویند، **درت**[۳۱] باشد. و اگر سه[۳۲] انگشت بزنند[۳۳] و برابر آن تئته[۳٤] گویند، این[۳٥] مقدار

---

[۱] ب۲: دنکهی
[۲] م: -
[۳] ب۲: تلتکی م: تتیکی
[٤] ا: میان دو ستاره به دلیل نوار چسب سفیدی که روی متن است، قابل خواندن نیست.
[٥] ب۲: هرنی م: هرپتی
[٦] م: دولایتی ا: ولاتی
[۷] ب۲، ا: - و عربی
[۸] ب۲، م: + و ا: خبلی و
[۹] ب۲: جام
[۱۰] ا: خیر
[۱۱] ب۲، ا، م: می‌آیند
[۱۲] ب۲، ا: سر
[۱۳] ا: -
[۱٤] ب۲: اگر گاهی آورده باشند
[۱٥] ب۲: + و م: نمی‌دهند
[۱٦] ب۱: کردن
[۱۷] ب۱: تان
[۱۸] م: و آن
[۱۹] ب۱: - ب۲، ا: این م: آن. بر اساس*ته* (ص ۴۳۱) تصحیح شد.
[۲۰] م: + و برم
[۲۱] ا: انکه
[۲۲] ب۱: -
[۲۳] ا: لکهه
[۲٤] ب۱: -
[۲٥] ب۱: + ان
[۲٦] م: -
[۲۷] ب۱، ب۲، ا: اجزای
[۲۸] ب۲، ا: -
[۲۹] ب۱: ب
[۳۰] ب۱، م، ا: ان ب۲: -
[۳۱] ب۱: درست ا: درب
[۳۲] ب۱: -
[۳۳] م، ا: زنند
[۳٤] ب۱: سه ب۲: سه ا: تئیه
[۳٥] ب۲، ا: آن

≠باب پنجم≠[1]: در شرح قوانین دستک‌زدن که آن را [**تال‌ادهیای**][2] گویند

چون این باب[3] نیز در اصل از /ب۲: ۲۶پ/ همه باب[4] دراز بود[5]، خلاصهٔ آن[6] در این مختصر ≠آمده[7] تا خوانندگان را به ملالت نه‌انجامد[8].

۵ چنین[9] گویند≠[10] که اقسام **تال** بسیار است، امّا آنچه معمول است که در[11] **گیت** و **چهند**[12] و **دهرو**[13] و **دهرپد** و [**سادرا**][14] و **مارو**[15] و **هولی**، /م: ۳۸ر/ و **قوالی** و **خیال** هریک مُلک[16]، چنانچه[17] **خیالِ**[18] هندی و گوالیری و مارواری و پوربی[19] و خیرآبادی و

---

[1] ب۱: فصل
[2] ب۱، ا: تاردهیای ب۲، م: تارادهیای. بر اساس*ته* (۳۲۴) تصحیح شد.
[3] ب۱: -
[4] ب۲، ا: -
[5] ب۱: بوده
[6] ب۲، م: او ا: + را
[7] ب۲، م: آمد
[8] ب۲: نه انجامید. روی «یه» و نقطه‌های آن خط کشیده شده است.
[9] ب۱: -
[10] ا: آورده شد بباید دانست
[11] ا: کسور. در حاشیه «که در» افزوده شده است.
[12] م: حید
[13] م: دهر
[14] ب۱: سادرده ب۲، ا، م: سادره. بر اساس*ته* (ص ۳۵۴) تصحیح شد.
[15] ا: و یار
[16] م: خیال هرملک
[17] ب۲: -
[18] م: -
[19] م: پوبی

این باب مسطور است، بنابرآن **پربندهای**[۱] نام دارد. و[۲] در اصل این باب[۳] دراز[٤] بوده[٥]، بنده خلاصهٔ آن[٦] در این مختصر آورده، تا <خوانندگان> از مطالعهٔ[۷] آن[۸] کاهل نشوند[۹]. والسّلام.[۱۰]

---

[۱] ب۲: پربندها
[۲] ب۱: -
[۳] ب۲، ا: - این باب
[٤] م: دوازده
[٥] ب۲، ا: بود
[٦] ب۲، ا، م: + چیده
[۷] ب۱: مکالمه
[۸] ب۱: - ب۲، ا: او
[۹] م: نشود
[۱۰] ب۲، ا: - م: والله اعلم

و چهارم را[1] **بهوگ**[2]؛ و پنجم را **ابهوگ**[3] نامند[4]. و[5] در یک[6] اصطلاح این مصرع را **دهات** و[7] [**مات**][8] نیز گویند. و آن را **دهرپد** برای[9] این نام نهاده‌اند که **دهرپد**[10] به معنی قطب است، ≠پس مصرعِ اوّل او در همهٔ دیگر[11] مصرع‌ها[12] مانندِ قطب قایم[13] است≠[14] و[15] از جای خود برنمی‌گردد، لهذا، **دهرپد** نام یافته. و مصرع[16] اوّل او[17] از **سر** اوّل[18] برخیزد[19]،[20] و[21] مصرعِ دوم[22] از **سر** سیوم و مصرعِ /م: ۳۷ر/ سیوم از **سر** هفتم یا هشتم و مصرعِ چهارم از **سر** پنجم و مصرعِ پنجم از **سر** چهارم.

و در **چهند**[23] و **دهرو** نیز[24] به همین وجه پنج مصرع می‌آید[25] و این مصرع‌ها را نیز[26] **دهات** و **مات**[27] گویند[28].

/ب۱: ۳۱ر/ چون اجزای **گیت** و اقسام او و[29] اجزای[30] **چهند**[31] و **دهرو** و[32] **دهرپد** در

---

[1] ب۱، ب۲: -
[2] ب۱: ابهوک
[3] ب۱: بهوک ا: بهوک م: بهوک
[4] م، ا: -
[5] ب۱: -
[6] ب۱: -
[7] ب۱: -
[8] ب۱: نات ب۲: دهاب ا: پات م: دیات
[9] ب۱: برائیی
[10] ب۱، م: دهر
[11] ب۱: -
[12] ب۱: مصرع
[13] ب۱: -
[14] ب۲، ا: قایم
[15] ب۱: که
[16] م: + سیوم. روی این کلمه خط کشیده شده است.
[17] ب۱: -
[18] ب۱:-
[19] ا: خیزد
[20] ب۲، ا: + پس مصرع اول او در دیکر مصرعها مانند قطب است
[21] ب۱: -
[22] م: + او
[23] م: چند
[24] ب۲: -
[25] ب۲: آید
[26] ب۱، ب۲، ا: -
[27] ب۲: دهاب م: - و مات
[28] ا: میگویند
[29] ب۱: در
[30] م: + او
[31] م: چند
[32] م: -

ششم: **پات**[۱] یعنی حروف مذکور[۲]؛ هفتم: تن تنا[۳] و مِنْ جمله اوّل جزء با[٤] معنی باشد و شش جزء بی‌معنی[٥].

و[٦] **چهند**[۷] /ب۲: ۲۶ر/ بر دو نوع است[۸]: یکی به چهار مصرع؛ دوم به[۹] دو مصرع، مانند[۱۰] **دهرپد**[۱۱] لیکن به زبان هند، که آن را[۱۲] **بهاکها**[۱۳] گویند، *مگر به سهنس-کرت[۱٤]*[۱٥]، خواه به[۱٦] زبان مرهنتی[۱۷].

و **دهرو** ≠به[۱۸] شش مصرع≠[۱۹] باشد، چنانچه[۲۰] /م: ۳۷ر/ دو مصرع در یک ≠ ##**تال** باشد##[۲۱] و چهار مصرع در یک **تال**[۲۲] ≠[۲۳].

و[۲٤] **دهرپد**[۲٥] پنج گونه است: یکی با پنج مصرع؛ دوم با چهار مصرع؛ و سیوم با سه مصرع؛ و چهارم با دو مصرع؛ و پنجم با یک مصرع. و نام‌های او[۲٦] چنین باشد که مصرع[۲۷] اوّل را **ادگراه**[۲۸] گویند[۲۹] عرف **استهائی**؛ دوم را[۳۰] **میلاپک**[۳۱]؛ و سیوم را **انترا**؛

---

[۱] ب۱: باب ب۲: ناب ا: بات
[۲] ب۲: مدنکر ا: «ندنکه» (؟) ناخوانا است. م: تدمکوء
[۳] ب۱: تن تیا ب۲: دن سا
[٤] م: باشد باین
[٥] م: -
[٦] ا، م: -
[۷] م: چند
[۸] ب۲، ا، م: دو وجه
[۹] ب۲، ا: با
[۱۰] ب۲، ا: باشد
[۱۱] ب۱: دهرپت
[۱۲] ب۱، م: - ان را
[۱۳] م: هباکها
[۱٤] ب۱: سبهس کرت
[۱٥] ب۲، ا
[۱٦] ب۲، ا: در
[۱۷] ب۲: مرسی م: مرهتي
[۱۸] ب۱: و ا: -
[۱۹] ب۲: لس مصرعه
[۲۰] ب۲: + در
[۲۱] ا: تان
[۲۲] ا: تان م: + باشد و چهار مصرع در یک
[۲۳] ب۲: تان
[۲٤] م: -
[۲٥] ب۱: در دهرپت ا: دهرپت
[۲٦] ا: -
[۲۷] ا: -
[۲۸] ب۲: کراه ا: اکراه
[۲۹] ب۱: -
[۳۰] ب۱، م: -
[۳۱] ب۲: سلاپک ا: سیلاپک

و[1] **دیسی** به چند وجه باشد[2]، چنانچه **قوالی** و **خیال** هر مُلک و **هولی** (؟) و **کرکهه** و [**سادرا**][3]، /م: ۳۶پ/ و **بار**[4] و ≠جز آن≠[5].

فامّا[6] **گیت** که بیست[7] اقسام است، در کتاب *سنگیت*[8] به این وجه[9] ضبط کرده‌اند: **جهومرا**[10] و **کنتهاپهرن**[11] (؟) و **سولاد**[12] (؟) و **سورج‌پرکاس**[13] و **اماتلک** و **دهوا** و **ماتها**[14] و **پربند** و ≠**گئی** و **اردو**[15] (؟)≠[16] و **چهونمرا**[17] (؟) و ≠**برسد**[18] (؟) و **استت**[19] (؟)≠[20] و [**سراورتنی**][21] و غیره. پس **گیت** را هفت اجزاء[22] است، اوّل: **برد** یعنی صفت[23] پادشاه، خواه[24] صفت[25] جنگ باشد[26] خواه صفت[27] سواری؛ دوم: **س رگ م پ ده نی**؛ و[28] سیوم: **تنباء**[29] (؟)؛ چهارم: **اکار** (؟). پنجم: حروف[30] از حروف /ب۱: ۳۰پ/ **مردنگ**؛

---

[1] ب۲: بحم
[2] ا: است
[3] ب۱: سادهره ب۲: سادره ا: ساده را. در حاشیه «سادره» با همان دست‌خط افزوده شده است. م: ساده. بر اساس*ته* (ص ۳۵۴) تصحیح شد.
[4] ب۱: نارو ب۲: نار م: رو
[5] ا: خیران
[6] ا: + و
[7] ب۲: بست ا: نبست
[8] ب۲: سنکنبد
[9] ب۲: + است
[10] ب۱: جوهمرا ا: جهونمرا م: جهوتمرا
[11] ب۲: کها ا: کنتها
[12] ب۲، م: سولا ا: سنولا
[13] ب۲: سورج‌پرکاش
[14] ب۲: مان‌ها
[15] م: از
[16] ب۲: کمی‌دار ا: کهی دار
[17] ب۱: جوهمرا ب۲: جهونمرا م: جهونمر
[18] ا: پربند م: برتب
[19] م: است
[20] ب۲: بربنداست
[21] ب۱: سرنرتنی ب۲: سربرسی ا: سرپرتني، م: سروتني. بر اساس*تمرر* (ص ۹۴) تصحیح شد.
[22] ا: (ناخوانا است)
[23] ب۲: منفذ ا: منقذ
[24] ا: خاه
[25] ب۲: منفذ ا: منقذ
[26] م: -
[27] ب۲، م، ا: -
[28] ب۲: -
[29] ب۲: بهیا ا: تئهیا م: بنیا
[30] ب۱: حرف

≠باب چهارم≠[1]: در شرحِ و[2] تفصیلِ[3] اقسامِ **گیت** که در اصطلاحِ هند آن را [**پربندهاادهیای**][4] گویند و احوالِ آن

باید دانست که گویندگی بر دو نوع است، یکی غیر بسته، چنانچه در[5] ابوابِ مذکوره ذکرِ آن به اتمام رسید؛ دوم بسته. و آن[6] مشتمل بر دو طریق است، یکی آن[7] که آن را **مارگ** گویند؛ دوم، **دیسی**.[8]

پس، **مارگ** چهار[9] وجه است، اوّل: **گیت**، که اقسام آن بیست است[10]؛ دوم: **دهرپد**[11] و آن پنج وجه[12] است. سیوم: **چهند**[13] و آن یک وجه است. چهارم: **دهرو**[14] و آن[15] نیز یک وجه است.

---

[1] ب۱: فصل نهم
[2] ب۱، ب۲، ا: -
[3] ب۲، ا: - تفصیل
[4] ب۱: پربندسهای ب۲: پربندهائی ا: پرپندهای م: پربندهائی
[5] ا: درآید
[6] ب۱: -
[7] م: این
[8] ب۱: + و
[9] م: چهارده
[10] م: -
[11] ب۱، ا: دهرپت
[12] ب۲، ا، م: قسم
[13] م: چند
[14] م: دهرد
[15] ا: او

گویندگیِ سرود، بی‌حال‌شده، گوید. دوازدهم: **ادست**[1] (؟) **گاین** که رخساره را دراز و نظر را شوخ نموده[2] گوید[3]. والله أعلم.[4]

[1] ا، م: اوشت
[2] ب۲، ا: کرده
[3] ا: گویند
[4] ا: - والله اعلم

روی[۱] را سرخ کرده[۲]، گوید. سیوم: **سیردشت**[۳] (؟) **گاین** که چشم[٤] را بسته، به زورِ[٥] گلو[٦] می‌گوید[۷]. چهارم: [**بکری**][۸] **گاین** که روی را[۹] کج کرده، گوید. پنجم: [**پرساری**][۱۰] **گاین** که همه اعضا را دراز کرده، گوید. ششم: **کربهه**[۱۱] (؟) **گاین** که دست بر گوش نهاده، یا[۱۲] بر ریش داشته و ≠یا ریش≠[۱۳] را گرفته، گوید. هفتم: **اودهم**[۱٤] (؟) **گاین** که در گویندگی[۱٥] یک **سر** را خوب[۱٦] و شش **سر**[۱۷] را زبون[۱۸] گوید[۱۹]. هشتم[۲۰]: **استهان‌بهرشت**[۲۱] **گاین** که در گویندگی روشِ **سر** و **استهان سر** خطا کند[۲۲]. نهم: **اپسر گاین** که در[۲۳] عروج و نزولِ **سر** خطا کند، چنانچه در او **راگ** دیگر[۲٤] نماید[۲٥] که آن **راگ**[۲٦] شناخته نشود[۲۷]. دهم: **مشرت**[۲۸] **گاین** که در **دهرپد**[۲۹] یا در **الاپ** /ا: ۳۳پ/ چند **راگ** را یکجا گوید، چنانچه در او /ب۲: ۲٥پ/ صورت یک **راگ**[۳۰] مشخص نشود. یازدهم: [**نسار**][۳۱] **گاین** که در /م: ۳۶ر/

---

[۱] ب۲: رو
[۲] ب۲، ا: نموده
[۳] ب۱:سروست ب۲: سرذشت ا:سرذشت
[٤] م: جسم
[٥] م: نزور
[٦] ب۱: کله
[۷] ب۲: گوید
[۸] ب۱، ب۲، ا: مکرسه، م: بکرسه. بر اساس*ته* (ص ۳۴۴) و با مقایسه با *SR* (ج ۲، ص ۱۵۷) تصحیح شد.
[۹] ب۱، م: -
[۱۰] ب۱، م: پساري ب۲: ساری ا: بسپاری. بر اساس*ته* (ص ۳۴۴) و با مقایسه با *SR* (ج ۲، ص ۱۵۷) تصحیح شد.
[۱۱] ب۱، ب۲: کربهه م: کریهه
[۱۲] ب۲، م، ا: + خود
[۱۳] ب۲: باز س ا: ار رش
[۱٤] ب۲، ا: ادهم
[۱٥] ب۱: - در گویندگی
[۱٦] ب۲: + کوید
[۱۷] ب۱: -
[۱۸] ا: بد
[۱۹] ب۲، ا: بکوید
[۲۰] ا: اشتم
[۲۱] ب۱: پرسب م: برست
[۲۲] ب۲: کوید
[۲۳] ب۱، م: -
[۲٤] ب۱: + دیکر ب۲: -
[۲٥] ب۲: نماند
[۲٦] ب۱: -
[۲۷] ب۱، م: شود
[۲۸] ا: سرت
[۲۹] ب۱: دهرپت کا
[۳۰] م: را
[۳۱] ب۱، ب۲: نمس، ا: نمتین، م: تمتین. بر اساس*ته* (ص ۳۴۲) تصحیح شد.

لجت[۱] (؟) **گاین** که بشرمندگی گوید. هفتم: /م: ۳۵ر/ **کپانی** (؟) **گاین** که **تیپ**[۲] **سر** با **سر** باشد[۳] *و بر **کهرج سر** بی **سر** آید*[٤]. هشتم: [**سان‌ناسک**][٥] **گاین** که همه **سر** را در بینی گوید، یعنی غنه[٦] باشد. نهم: **کوچپ**[۷] (؟) **گاین**[۸] که **تان** را بسیار کشیده گوید. دهم: **چهندهن**[۹] (؟) **گاین** که وزنِ **سر** را خطا کند. یازدهم: [**کاکی**][۱۰] **گاین** که بدآواز *بُوَد و آواز او*[۱۱] مانند آوازِ زاغ باشد. دوازدهم: [**بتال**][۱۲] **گاین** که[۱۳] در گویندگیِ وزنِ **تال**[۱٤] خطا کند. سیزدهم: **ماتراهین**[۱٥] (؟) **گاین** که اعرابِ[۱٦] حروفِ **دهرپت**[۱۷] را <چنان> خطا کند که[۱۸] معنی زایل شود. چهاردهم: **پدهین**[۱۹] (؟) **گاین** که مصرعِ **دهرپت**[۲۰] را کم کند.

پس این چهارده قباحت دراندرون[۲۱] گویندگی است[۲۲] و باقی دوازده قبح[۲۳] که بیرون است، این باشد. اوّل: **حباری**[۲٤] (؟) **گاین** که کلّه را کج و دهان را[۲٥] بسیار گشاده و <یا> دندان را ≠بسته، گوید≠[۲٦]. دوم: **تنبکی**[۲۷] **گاین** که رگ‌های[۲۸] گلو را ظاهر کرده و

---

[۱] م: لحب
[۲] ب۱: شس ب۲، ا: + بر م: بترتیپ
[۳] ب۲: نساسد
[٤] ب۲
[٥] ب۱، ا: ناسکاری ب۲: باسکاری م: تاسکاری. بر اساس*ته* (ص ۳۴۶)، *تمرر* (ص ۱٥۰) تصحیح شد.
[٦] ب۲: حصه ا: ناخوانا است.
[۷] ب۱، ب۲: کوچپ ا: کوجت
[۸] ب۱: + باشد
[۹] ب۱: حهندمی ب۲: حهندمین م: (ناخوانا است)
[۱۰] ب۱: پسرکا ب۲: نسر ا، م: بسر. بر اساس*ته* (ص ۳۴۴) و *تمرر* (ص ۱٥۴) و با مقایسه با *SR* (ج ۲، ص ۱٥۶) تصحیح شد.
[۱۱] ب۲، ا، م
[۱۲] ب۱: بال برحب ب۲: تال برحب ا، م: تال برجت. بر اساس*ته* (ص ۳۴۴) و با مقایسه با *SR* (ج ۲، ص ۱٥۷) تصحیح شد.
[۱۳] ب۱: -
[۱٤] ب۱، م: تان
[۱٥] ب۱، ب۲: ماراهین ا: ماتراهن
[۱٦] م: اعروب
[۱۷] ب۲: وهدت م: وهرید
[۱۸] ب۲: وازو ا: + ازو
[۱۹] ب۱: ندین ب۲: مرهین ا: پدهن
[۲۰] م: وهرید
[۲۱] ب۲: درون
[۲۲] ب۱، م: -
[۲۳] ب۲: قباحت
[۲٤] ب۲، ا، م: جباري
[۲٥] ب۲: -
[۲٦] م: بست کویند
[۲۷] ب۱: مسکی م: «مبتکی» (؟) ناخوانا است. ا: تنکی
[۲۸] ب۲: راکهای. روی «ا» خط کشیده شده است. م: ناخوانا است.

گوید[1]. و **سپردایک**[2] **گاین**[3] (؟) آن که*[4] با برادران هم خوب گوید. و **ایت**[5] **گاین** (؟) آن که **هر** وجه **تان** /ب۱: ۲۹ر/ که خواهد، به خوب‌ترین /م: ۳۴پ/ وجه گوید. و **گهندتان**[6] **گاین** (؟) آن [7] که[8] گلو خوب دارد. و **بسیکههدت گاین**[9] آن[10] که **راگ سده** و غیره، هر سه[11] <به> بهتر وجه گوید. و **جتسرم**[12] **گاین** آن که اگر[13] چهار پاس سرود کند[14] ، گویندگی او کم نگردد، بلکه زیاده شود و ماندگی در او نیاید[15]. و **ساودهان گاین** آن که با هشیاری و فهمیدگی گوید.

فصل هفتم[16]: در تفصیل[17] قبحِ گوینده

و آن بیست و شش است که آن را [**دوکهاهه**][18] **گاین** گویند. اوّل: ≠##**سنکت گاین**##≠[19] که سرود را با خوف گوید≠[20]. دوم: **کمپت**[21] **گاین** که **تان** را با لرزه گوید. سیوم: **مبرهن**[22] **(؟) گاین** که **سر** را[23] گذاشته، بی **سرت** آن گوید. چهارم: **بپاکل**[24] **(؟) گاین** که حیرت‌زده[25] و فکرمند و پریشان شده، گوید. پنجم: **کوپت**[26] **گاین (؟)**[27] که بغصّه و حدت[28] گوید. ششم:

---

[1] ا: ناخوانا است م: -
[2] ب۱: سسر م: سپردایک واین
[3] ا: -
[4] ب۲
[5] ا: بپت
[6] ب۱: رکهه ناں ب۲: کیت تان ا: کتهه تان
[7] ب۱: + است
[8] ب۱ -
[9] م: -
[10] ب۲: انسب
[11] م: بالای کلمهٔ «سه» عدد «۳» نوشته شده است.
[12] ا: جیتسرم
[13] ب۱: + تا
[14] ب۲، م: گوید
[15] ب۱: نیایند
[16] ب۱: هشتم
[17] ب۲: - در تفصیل
[18] ب۱، ب۲، ا، م: دوکهن. بر اساس *لس* (ص ۲۱۳) تصحیح شد.
[19] ب۱: سنکیت
[20] ب۲: انکه کوینده که سرود را با خوف کوید انرا سنکسب کاںن کوبند
[21] ب۱: کمت ب۲، ا: کپت
[22] ب۱: مربهں ب۲: سربسن ا: مبرهن
[23] ب۱: -
[24] ب۲: بیاکل ا: ناخوانا است م: بباکل
[25] ب۱: حروف زده
[26] ا: کوپیت
[27] م: + آن
[28] ب۱: چرب ا: جذب م: خدبه

فصل ششم[1]: در تعداد و تفصیلِ حُسنِ گوینده[2] که در /م: ۳۴ر/ اصطلاح هند آن را **بهوکن گاین**[3] گویند

و آن دوازده[4] است: **سگهت**[5] و **سوساریره**[6] و **گره‌موچهه**[7]**بحچهن**[8] (؟) و **بیدها**[9] (؟) و **لپت‌بیهن**[10] (؟) و **سراوک** و **سپردایک**[11] (؟) و **ایت** (؟) و[12] **گهندتان**[13] (؟) و **بسیکهه-دت**[14] و **جت‌سرم**[15] و **ساودهان**[16].

/ب۲: ۲۴پ/ **سگهت**[17] **گاین** آن است که در گویندگی وجه خوب دارد. و **سوساریره**[18] **گاین** آن است[19] که در گویندگی ≠او **راگ**≠[20] بسیار نماید و در هرجا که خواهد، گلوی او رسد[21]. و **گره‌موچهه‌بحچهن**[22] (؟) آن[23] که در **تان** برداشتن و آخر کردن، هر جا فهمیده باشد. و **بیدها**[24] **گاین** (؟) آن که **تان** را به انواعِ وجه[25] خوب گوید. و **لپت‌بیهن**[26] (؟) آن است که در **الاپ** فهمیده باشد. و **سراوک گاین** آن[27] که *تنها اگر[28] گوید[29]، خوب[30]

---

[1] ب۱: هفتم
[2] م: گویندها
[3] ب۲: بهوک‌کاین
[4] ب۱، م: ده
[5] ا: سکهپت
[6] ب۲: سوساترسره
[7] ب۱: + و
[8] م: کرده موجهنه و نحححهن
[9] ب۱: بندها ب۲: ددها
[10] ب۱: لست سهتن ب۲: لب سهن ا: لپ بهمین
[11] ب۱: ستبررایک ب۲: ستردانک م: سپنروابک
[12] م: -
[13] ب۱: رکهه ناں ب۲: کب ناں ا: کتهه ناں
[14] ب۲: نسکهه دک
[15] ب۱: رحسب سرم ا: چهت سرم م: رچت سرم
[16] م: ستادهان
[17] ا: سکهپت
[18] ا: سوسابرو م: سوساربر
[19] ب۲: -
[20] ب۲: ادراک
[21] ب۱: رشده
[22] م: اکرهوجهه تحججهن
[23] ب۲: آنست
[24] ب۱: نبدها ا: ناخوانا است.
[25] م: -
[26] ا: بهمن
[27] ا: + است
[28] م: + خوب
[29] ب۱: گوینده
[30] ا: ناخوانا است

است[1] که در گفتنِ او بسیار ≠مزه باشد و≠[2] در همه[3] جا **سر** زیاده نماید. و **رسک** آن باشد که در[4] گویندگی او **سر** و[5] مزه زیاده و ≠الفاظ فصیح[6] ظاهر شود≠[7]. و **بهاوک**[8] آن است که این[9] چهار صفت هم[10] در او باشد و هم شاعری به انواع دارد. و این حکم بر گویندهٔ[11] مفرد[12] است.

و دیگر در شرح گوینده‌هایی[13] /ب۱: ۲۸پ/ که مرکب باشند[14] و[15] آن سه قسم اند[16]. اوّل: **ایکل**[17]؛ و دوم: **جمل**؛ و سیوم: [**برند**][18].

ایکل[19] **گاین** آن باشد که خود خوب گوید *و به همراهِ دیگری خوب نگوید.*[20] و **جمل** آن است که به[21] همراهِ یک برادر خوب گوید *و تنها خوب نگوید*[22]. و/ا: ۳۳ر/ [**برند**][23] آن باشد که تنها خوب نگوید[24] و به[25] همراهِ پنج شش برادر خوب گوید.

و آن که[26] جمیعِ صفاتِ مذکوره در او باشد[27]، آن قسم گوینده را **کیریان‌کنی** (؟)[28] می‌گویند[29]. اگر چنین گوینده[30] در عالم پیدا شود[31]، نادر است.

---

[1] ب۱: ـ آن است
[2] م: باشد و مزه باو
[3] م: هر
[4] ب۱: ـ
[5] ب۱: ـ
[6] ب۲، ا: افصح
[7] م: الفاه
[8] ا: بهادک
[9] ب۲: ـ
[10] ا: ـ
[11] ا: کویندکی
[12] ب۱: مقرر
[13] ب۱، م: گویائی
[14] ب۱، م: باشد
[15] ب۱: ـ
[16] م: است
[17] ب۲: اپکل ا: الکل
[18] ب۱، ب۲، ا، م: برندل. بر اساس*ته* (ص ۳۳۷) تصحیح شد.
[19] ا: الکل
[20] م
[21] ب۲، ا: ـ
[22] ب۱
[23] ب۱: برتدن ب۲: پرندل ا: برندل م: برندل. بر اساس*ته* (همانجا) تصحیح شد.
[24] ب۱، م: گوید
[25] م: ـ
[26] م: چه
[27] ب۲: باشند
[28] ب۲: کریان کنی ا: کریان کنی م: کبریان کنی
[29] ب۲، ا: کویند
[30] ب۱: گویند
[31] ب۲، ا، م: آید

بار[۱] با خوبی آید[۲] و خوش آید[۳]، آن را [**همپهت**][٤] **گمک** گویند. و جنبش **سر** که از لب بستن در گلو بشود، آن را **مدرت**[٥] **گمک** گویند[٦]. و اگر[۷] برابر آوازِ[۸] **مردنگ**[۹] جنبش **سر** در گلو بشود، **نامت**[۱۰] **گمک** گویند (؟). *و اگر دوچندان بشود[۱۱]، آن را [**مشر**][۱۲] **گمک** گویند (؟)*[۱۳]. والله أعلم[۱٤].

٥ فصل پنجم: در تفریق و تعدادِ گوینده‌ها

و آن پنج قسم است. اوّل:[**سچهیاکار**][۱٥]؛ دوم: [**انکار**][۱٦]؛ سیوم: **رنچک**[۱۷]؛ چهارم: **رسک**؛ پنجم: **بهاوک**.[۱۸]

[**انکار**][۱۹] آن است که هر چه وضعِ استاد است[۲۰]، در او[۲۱] ≠نمودار /ب۲: ۲۴ر/ شود≠[۲۲] که گویا تمام شکلِ استاد است. [**سچهیاکار**][۲۳] آن است که وضعِ نو از خود بنیان[۲٤] کند، امّا به شرطِ آن که آن وضع بهتر باشد، تا شنونده از او محظوظ شود. و **رنچک** آن

---

[۱] ب۲، ا، م: + و
[۲] ب۲، ا: بیاید
[۳] ب۲، ا: نماید م: -
[٤] ب۱: همپهرت ب۲، ا: همیرت لک م: همبرت. بر اساس*لس* (ص ۲۳۰) و با مقایسه با *SR* (ج ۲، ص ۱۷۳) تصحیح شد.
[٥] ب۲: بدرت م: مدبرت
[٦] ب۲: + و جنبش سر که از لب در کلو بستن بشود آنرا بدرت کمک کویند
[۷] ب۲: + در
[۸] م: + سر
[۹] ب۱، ا: مردیک
[۱۰] ب۲: بامب م: تامت
[۱۱] م: شود
[۱۲] ب۱: مسرب م: مشرف. بر اساس*لس* (ص ۲۳۰) و با مقایسه با *SR* (ج ۲، ص ۱۷۳) تصحیح شد.
[۱۳] ب۲، ا
[۱٤] ب۲: + بالصواب ا: - والله أعلم
[۱٥] ب۱: سحهارکاری ب۲: سحهکاری ا: سنچاکاری م: سنچهاکاری. بر اساس*ته* (ص ۳۳۶) تصحیح شد.
[۱٦] ب۱، ب۲، م: انکاری ا: النکاری. بر اساس*ته* (همانجا) تصحیح شد.
[۱۷] ب۲: بچک ا: بچک
[۱۸] ا: + اما
[۱۹] ب۱: سنحهارکاری ب۲: سحهکاری ا: سنچاکاری م: سنچهاکاری. بر اساس*ته* (همانجا) و با مقایسه با *SR* (ج ۲، ص ۱۵۳) تصحیح شد.
[۲۰] ب۲: باشد
[۲۱] ب۲، ا: أن
[۲۲] ب۱: نموده‌ارسودهه
[۲۳] ب۱: اونکاری ب۲: و انکاری ا: و النکاری م: و انکاری. بر اساس*ته* (ص ۳۳۶) تصحیح شد.
[۲٤] ب۱: + شاد ب۲، ا: پیدا م: بپا

حصّه **درت** باشد، :[**اسپهرت**][1] **گمک** گویند. و اگر دوم حصّه، **درت** باشد، آن را **کمپت گمک** گویند. و اگر برابر **درت**[2]، جنبش در گلو بشود[3]، آن را [**لین**][4] **گمک** گویند.[5] اگر برابر دو چند **درت**[6] باشد، [**اندولت**][7] **گمک** گویند (؟). و سه‌چند آن را <**بل**>[8] **گمک** گویند[9]. و چهارچند آن که در گلو[10] ملایم نماید،[11] [**تربهن**][12] **گمک** باشد[13]. *و ≠از او اگر[14] بسیار به کجی و به خوبی[15] باشد، /ب۱: ۲۸ر/ آن را[**کرل**][16] **گمک** گویند.*[17] و ≠اگر از[18] اوّل تا آخر **سر**[19] جنبش **سر**[20] بشود، آن را[21][**آهت**][22] **گمک** گویند. و آن را که در اوّل **سر** *جنبش ≠بشود، **الاست**≠[23] **گمک** گویند. و[24]*[25] جنبش **سر** که /م: ۳۳ر/ در گلو زیاده شود[26] و خوش نماید، [**پلاوت**][27] **گمک** گویند. و جنبش **سر** که[28] در گلو زیاده و بار[29]

---

[1] ب۱: بهرت ب۲، ا: بهرت م: پهرت. بر اساس *لس* (ص ۲۲۹) و با مقایسه با *SR* (ج ۲، ص ۱۷۲) تصحیح شد.
[2] ب۱: + باشد م: درست
[3] ب۱، م: نشود
[4] ب۱، ا، م: اندولت ب۲: ایدولت. بر اساس *لس* (ص ۲۲۹) و با مقایسه با *SR* (ج ۲، ص ۱۷۲) تصحیح شد.
[5] ب۲، م: + و
[6] ب۱، م: - درت
[7] ب۱: هویک ب۲: هوبک ا، م: هویک. بر اساس *لس* (ص ۲۲۹) و با مقایسه با *SR* (ج ۲، ص ۱۷۲) تصحیح شد.
[8] ب۱: بک ا: بلک ب۲: لک م: بک. قسماً بر اساس *لس* (ص ۲۳۰) و با مقایسه با *SR* (ج ۲، ص ۱۷۳) تصحیح شد.
[9] ا: -
[10] ا: - در گلو
[11] ب۲، ا: + انرا
[12] ب۱، ا: تربهنک ب۲: بهربهنک م: ناخوانا است. بر اساس *لس* (ص ۲۳۰) و با مقایسه با *SR* (ج ۲، ص ۱۷۳) تصحیح شد.
[13] ب۲: کویند
[14] ب۲، ا: اکر ازو
[15] ب۱: ناخوبی
[16] ب۱، ب۲، ا: کرلک. بر اساس *لس* (ص ۲۳۰) و با مقایسه با *SR* (ج ۲، ص ۱۷۳) تصحیح شد.
[17] م
[18] ب۲: انراکه در
[19] ب۱: بر
[20] ب۲: -
[21] ب۲: - آن را
[22] ب۱: اهتک ب۲، ا: اهک م: اهنک. بر اساس *لس* (ص ۲۳۰) و با مقایسه با *SR* (ج ۲، ص ۱۷۳) تصحیح شد.
[23] م: نبود الاپ
[24] ب۲: + اکر اول تا آخر سر. امّا روی این کلمات خط کشیده شده است.
[25] ب۱
[26] ب۱، م: -
[27] ب۱: دباوت ب۲: دیاوب ا: دیاوت م: دپاوت. بر اساس *لس* (ص ۲۳۰) و با مقایسه با *SR* (ج ۲، ص ۱۷۳) تصحیح شد.
[28] م: -
[29] م: + و

/ب۲۷:۱ر/ **الاست**[۱]؛ یازدهم: [**پلاوت**][۲]؛ دوازدهم: [**همپهت**][۳]؛ سیزدهم: **مدرت**؛ چهاردهم: **نامت**[۴]؛ پانزدهم: [**مشر**][۵].

و وجه شناختن او به یک طریق چنین باشد که ≠هر گاه بر ساز **دورویی**[۶]≠ خُرد[۷]، که هندوی[۸] ساز است، از یک انگشت به[۹] آهستگی زود زود بنوازند[۱۰] ≠و از او آوازی برآید و≠[۱۱] به[۱۲] مثلِ آن آواز، **سر** را در گلو جنبش دهند[۱۳]، آن را **گمک** گویند.

و به طریق دیگر[۱۴]، ≠چهارم حصّهٔ آن آواز، **درت** باشد. و آن[۱۵] به این روش است که وقتی که یک انگشتِ دستِ راست /م: ۳۲پ/ را بر دستِ چپ پی[۱۶] هم زنند، آوازی[۱۷] پی در[۱۸] پی برآید≠[۱۹]، پس آن[۲۰] آواز **درت** باشد. و[۲۱] دو چند **درت**[۲۲]، [**لگه**][۲۳] بشود و دو چند **لگه**[۲۴]، **گر** بشود، چنان که[۲۵] در بابِ [**تال ادهیای**][۲۶] خواهد آمد. پس اگر چهارم حصّه، **درت** باشد[۲۷]، [و] در گلو جنبش **سر** /ب۲: ۲۳پ/ بشود[۲۸]، آن را[۲۹] **ترپ**[۳۰] گویند. و اگر سیوم

---

[۱] ب۲، ا: الماست
[۲] ب۱، ب۲، ا، م: دپاوت. بر اساس*لس* (ص ۲۳۰) و با مقایسه با *SR* (ج ۲، ص ۱۷۳) تصحیح شد.
[۳] ب۱، ب۲، ا، م:همرت. بر اساس*لس* (ص ۲۳۰) و با مقایسه با *SR* (ج ۲، ص ۱۷۳) تصحیح شد.
[۴] ب۲: هوست ا: هومت
[۵] ب۱: مسرب م: مشرف ب۲: ا: مشیرت م: شرت. بر اساس*لس* (ص ۲۳۰) و با مقایسه با *SR* (ج ۲، ص۱۷۳) تصحیح شد.
[۶] ب۲: در طنبور و غیره از دوردز(ا: دور)
[۷] ب۱: خود
[۸] م: هندي
[۹] ب۱: -
[۱۰] ب۱، ب۲، ا: بنوازد
[۱۱] ب۲، ا: و (ا: -) کمک آن باشد
[۱۲] ا: -
[۱۳] ب۱: دهد
[۱۴] ا: -
[۱۵] م: این
[۱۶] م: بر
[۱۷] م: + هم
[۱۸] ب۱، م: -
[۱۹] ب۲، ا: در (ا:-) چهار روش اختیار کرده‌اند و آن باین (ا: این) روش است که وقتیکه یک انکشت دست راست را بر بالای کهرج باهستکی نیم‌نیم آواز هم پی در (ا: به) پی (ا: + بیاید)
[۲۰] ب۲، ا: -
[۲۱] ب۱: + دوم
[۲۲] م: درشت
[۲۳] ب۱: کر ب۲، ا: انکه م: -
[۲۴] ب۱: لک ب۲، ا: انکه
[۲۵] م: چنانچه
[۲۶] ب۱: باردهای م: نادادهیای
[۲۷] ب۱، ا، م: -
[۲۸] ب۱: بشنود ب۲: نشود
[۲۹] ب۱: -
[۳۰] ب۱: برشت ب۲: سرت

و **روپ‌بهنجنی**[۱] /ا: ۳۲پ/ آن است که **الاپ** نقلِ **روپ‌راگ** /ب۲: ۲۳ر/ باشد و[۲] دو چند **گمک** در او[۳] بیاید. و [**استهایی**][۴]**بهنجنی**[۵] آن است که[۶] هم[۷] در او **الاپ روپ**[۸]**بهنجنی**[۹] باشد و هم [**استهایی**][۱۰] بین ساز در آن[۱۱] بخوبی آید[۱۲] و این را در اصطلاحِ هند[۱۳] **نکشث‌الاپ** (؟) گویند.

و **سم‌آلپت**[۱۴] آن است که گاهی **الاپ** جَلد[۱۵] باشد و گاهی آهسته. /م: ۳۲ر/ والله أعلم[۱۶].

فصل چهارم: دربیان اسامی **گمک**‌ها، یعنی **سر** را جنبش دادن

و آن پانزده است، اوّل: **ترپ**[۱۷]؛ دوم: [**اسپهرت**][۱۸] ؛ سیوم: **کمپت**؛ چهارم:[**لین**][۱۹]؛ پنجم:[**اندولت**][۲۰]؛ ششم: [**بل**][۲۱]؛ هفتم: [**تربهن**][۲۲]؛ هشتم:[**کرل**][۲۳]؛ نهم:[**اهت**][۲۴]؛ دهم:

---

[۱] ا: نحهنی
[۲] ب۲، ا: + در
[۳] ب۲، ا: - در او
[۴] ب۱: بهاوی ب۲: بهائی ا: ڈهائی م: تهاي. بر اساس*لس* (ص ۲۳۳) و با مقایسه با *SR* (ج ۲، ص ۲۰۲) تصحیح شد.
[۵] ا: نحهنی
[۶] ب۲: + موافق روپ راک باشد مقرر کرده‌اند
[۷] ب۱: -
[۸] ب۱، م: - روپ + و
[۹] ا: نحهنی
[۱۰] ب۱: بهای ب۲: بهای ا: ڈهائی م: تهاي. بر اساس*لس* (ص ۲۳۳) و با مقایسه با *SR* (ج ۲، ص ۲۰۲) تصحیح شد.
[۱۱] ا: این
[۱۲] ب۲، ا، م: بیاید
[۱۳] م: -
[۱۴] ب۲: شمالیب
[۱۵] م: بلد
[۱۶] ب۲: + بالصواب ا: - والله اعلم
[۱۷] ب۲: برت
[۱۸] ب۱، م: نهرت ب۲، ا: بهرت. بر اساس*لس* (ص ۲۲۹) و با مقایسه با *SR* (ج ۲، ص ۱۷۲) تصحیح شد.
[۱۹] ب۱، ب۲، ا، م: اندولت. بر اساس*لس* (ص ۲۲۹) و با مقایسه با *SR* (ج ۲، ص ۱۷۲) تصحیح شد.
[۲۰] ب۱، ب۲، م: هویک ا: هویک. بر اساس*لس* (ص ۲۲۹) و با مقایسه با *SR* (ج ۲، ص ۱۷۲) تصحیح شد.
[۲۱] ب۱، ب۲، ا، م: بلک. بر اساس*لس* (ص ۲۲۹) و با مقایسه با *SR* (ج ۲، ص ۱۷۳) تصحیح شد.
[۲۲] ب۱: بربهک ب۲: پرتهنک ا: پرپهنک م: تربهنک. بر اساس*لس* (ص ۲۳۰) و با مقایسه با *SR* (ج ۲، ص ۱۷۳) تصحیح شد.
[۲۳] ب۱، ب۲، ا، م: کرلک. بر اساس*لس* (ص ۲۳۰) و با مقایسه با *SR* (ج ۲، ص ۱۷۳) تصحیح شد.
[۲۴] ب۱، م: اهنک ب۲: اسک ا: ربتک. بر اساس*لس* (ص ۲۳۰) و با مقایسه با *SR* (ج ۲، ص ۱۷۳) تصحیح شد.

فصل سیوم: در تفصیل[1] **الاپ** که چند وجه است[2]

باید دانست که **الاپ** هفت قسم است:[3] **راگ‌الپت** و[4] [**روپک**][5]**الپت**[6]، و این بر[7] دو /م: ۳۱پ/ گونه[8] است، یکی **پرت‌گهنکا** و دیگر **بهنجنی**[9]؛ و این نیز[10] بر[11] دو وجه[12] است[13]، یکی [**روپک**][14]**بهنجنی**[15] و ≠دیگر [**استهایی**][16]**بهنجنی**[17]؛ و[18] **سم‌الپت**.

راگ‌الپت≠[19] آن **الاپ** است ≠که در هفت جا، یعنی **استهایی**[20] و **اروهی**[21] و غیره، **راگ** بسیار نماید و این بهتر **الاپ** است.

و [**روپک**][22]**الپت**≠[23] آن است که هرچه **روپ**[24]**راگ**[25] مقرر کرده‌اند، موافق آن [**روپک**][26]**الاپ** باشد. و **پرت‌گهنکا**[27] آن است که نقل **روپ‌راگ** با **گمک** باشد. و[28] **بهنجنی**[29] آن است که[30] موافقِ **روپ‌راگ**[31] باشد و **گمک**‌های بسیار در او با[32] خوبی بیاید.

---

[1] ب۱: - ب۲: اصل
[2] ب۲: -
[3] ب۲، ا: + اول
[4] ب۲: + دوم
[5] ب۱، ا، م: روپ. بر اساس *لس* (ص ۲۵۲) و با مقایسه با *SR* (ج ۲، ص ۲۰۱) تصحیح شد.
[6] ب۲: راناالت
[7] ب۲، ا: - م: هر
[8] ب۲، ا: وجه
[9] م: سنجنی
[10] ب۲: -
[11] ا: -
[12] ب۲، ا: گونه
[13] م: -
[14] ب۱، ب۲، ا، م: روپ. بر اساس *لس* (ص ۲۵۵) و با مقایسه با *SR* (ج ۲، ص ۲۰۳) تصحیح شد.
[15] ب۱: سنحنی م: سنجهي (؟)
[16] ب۱: بهاء ا: ڈھائی م: تهاي
[17] ب۱: بهنی
[18] ا: + دیکری
[19] ب۲: دیکر سمالت راکالیب
[20] ب۲، ا: استهانها
[21] ب۱: اررهی ا: اروئی
[22] ب۱، ب۲، ا، م: روپ. بر اساس *لس* (ص ۲۵۲) و با مقایسه با *SR* (ج ۲، ص ۲۰۱) تصحیح شد.
[23] م: دروپالیت
[24] ب۱: -
[25] م: - روپ راگ
[26] ب۱، ب۲، ا، م: روپ
[27] ب۲: برکهکا، ا: برکنکا
[28] ب۲: -
[29] ا: نجهنی
[30] ا: -
[31] ب۱: -
[32] ب۲: نا ا: -

آن **راگ** رفته، بر **کهرج** بیاید و این را **سنچار**[۱] **استهانِ**[۲] اوّل گویند. دوم مرتبه از **کهرج**[۳] **سر**[۴] /ب۲: ۲۲پ/ بر همهٔ[۵] **سر**ها به نیم نیم[۶] [رفته][۷]، تا[۸] به **بادی سر** رسیده، باز بر **کهرج** آید[۹] و /م: ۳۱ر/ این را **سنچار**[۱۰] **استهانِ** دوم گویند. سیوم مرتبه، از اینجا بر **کهرج** بالا[۱۱]، یعنی **تیپ**، رفته و ≠با **سر**های زیرین او جور[۱۲] نموده[۱۳]، باز بر **کهرج** آید≠[۱۴] و این را **سنچار**[۱۵] **استهانِ**[۱۶] سیوم گویند. و[۱۷] چهارم مرتبه، به طریق سیوم، از **تیپ** هم بالا رفته و با[۱۸] **تیپ** جور نموده[۱۹]، یعنی بر **تیپ** دو سه[۲۰] مرتبه آمد و رفت کرده، باز به هشیاری و خوبی، **راگ** بر **کهرج** بیاید[۲۱] و این را **سنچار**[۲۲] **استهانِ** چهارم گویند[۲۳].

پس در[۲۴] جمیع **راگ** بر[۲۵] قسمِ **الاپ**، بدون این چهار وجه نخواهد بود و بنای[۲۶] این وجوه[۲۷] از **الاپ**، ≠**راگ الپت**≠[۲۸] است، چنانچه تفصیل همه[۲۹] در فصل آینده[۳۰] می‌آید. إن شاء /ب۱: ۲۷ر/ الله تعالیٰ.

---

[۱] ب۱: اسچار م: سني
[۲] ب۲، ا: -
[۳] ب۱: + او وان ب۲: + بیاید و این را ا: -
[۴] ب۲، ا: -
[۵] م: -
[۶] ا: به تم ننیم
[۷] ب۱، ب۲، ا، م: رفتار
[۸] ب۱، ب۲، ا: -
[۹] ب۲: بیاید
[۱۰] م: اسنجار
[۱۱] ب۲: + رفته
[۱۲] ب۱، ب۲، ا: رجوع
[۱۳] ب۱: نمود
[۱۴] ب۲، ا: و با زیرین سرهاء او (ا: -) جور کرده بار بر کهرج برند (ا: آید)
[۱۵] ب۱: اسنچار
[۱۶] ا: -
[۱۷] م: -
[۱۸] ا: تا
[۱۹] ب۲: کرده
[۲۰] ب۱: -
[۲۱] ب۲، ا: آید
[۲۲] ب۱: اسنچار
[۲۳] م: باشد
[۲۴] ب۲، ا: درین
[۲۵] ب۲، م: هر
[۲۶] ب۱: بهای
[۲۷] ب۱، م: -
[۲۸] م: راکالب
[۲۹] م: -
[۳۰] ب۱: سده

تعبیر به زن[۱] نمودند[۲]. و دیگر چنانچه[۳] زن به اختیار مرد است، همچنین بنده در[٤] اختیار خدا است. لهذا، مراد از زن[٥] در اینجا[٦]، بنده[۷] است[۸] و مراد از مرد، مردِ حقیقی[۹] که ذاتِ[۱۰] خدا است[۱۱]. لاجرم معنیِ حروفِ مذکور[۱۲] بر مطلبِ مزبور[۱۳] درست خواهد بود /م: ۳۰پ/ و[۱٤] از آن[۱٥] است که مردانِ حق به ترانهٔ این حروف متأثر گردیده، محو مطلق می-
٥ شوند. *والله أعلم بالصّواب.*[۱٦]

فصل دوم: در شناختنِ چهارِ مقامِ **الاپ** که آن را **استهان الاپ**[۱۷] - گویند[۱۸]

اوّل آن **استهانک**[۱۹]**(؟)سر**[۲۰] است[۲۱] و آن، آن است /ب۱: ۲۶پ/ که از آمدنِ او[۲۲] **راگ** نمودار شود. دوم **روپک(؟)سر** که **راگ** را زیاده کند. سیوم **رچهک**[۲۳]**(؟)سر** که ≠مددکار او[۲٤]≠[۲٥]
۱۰ باشد. چهارم **انترایک(؟)سر** که از آمدنِ او، **راگ** جلا گیرد.

و برداشتن آن به این چهار وجه باشد ≠که در[۲٦]≠ هر **راگ**، اوّل مرتبه بر **بادی سرِ**

---

[۱] ا: زنان
[۲] ب۱: که دید م: کردند
[۳] ب۱: چنان
[٤] ب۲، ا: به
[٥] م: زنان
[٦] ب۲: انجا
[۷] ب۱: شده
[۸] ب۲، ا: -
[۹] ب۲، ا: + است
[۱۰] ا: درت
[۱۱] ب۱، ا، م: + نهاده‌اند
[۱۲] ب۱: مد ب۲: مفردات ا: مفرددت
[۱۳] ب۲، ا: مذکور م: ناخوانا است.
[۱٤] م: -
[۱٥] ب۲، ا: ین
[۱٦] ا
[۱۷] ب۲، ا: -
[۱۸] ب۲، م: میگویند
[۱۹] ا: استهان م: استهایک
[۲۰] ب۲: یکسرت ا: یک اسرپ
[۲۱] ا: -
[۲۲] ا: آن
[۲۳] ب۲: حهک ا: چهنیک
[۲٤] م: این
[۲٥] ب۱: مددکاسن
[۲٦] م: کرد و

که[1] آن الله است. و[2] دیگر حروف، ≠که سوای آن[3] در **الاپ**[4] می‌آید[5]≠[6]، این است: «تا» و «ن» و «ری» و[7] «ند»[8] و[9] «رت»[10] و «[تو]»[11].

و معنی ≠«تا»، «تو»≠[12] باشد؛ و معنی «ن»[13]، «نیست»[14]؛ و معنی ≠«ری»، «ای≠[15] /م: ۳۰ر/ زن»؛ و معنی «ند»[16]، «دریای محبتِ خدا»؛ /ب۲: ۲۲ر/ و معنی «رت»[17]، «وصال»؛ و معنی «[تو]»[18]، «تو را».

≠و بدان که مجموع همه حروف اتان[19] ری ند رت [تو][20] باشد، به معنی≠[21]، آن خدایی است[22] که اگر تو نیست شوی[23] ای زن در[24] دریای محبت[25] او، پس وصال است ترا با خدا. باید دانست که عبارت[26] این معنی، اشاره است مُشعر بر افاقتِ فرورفتگانِ[27] تیرمغاکِ غفلت[28]، به این نهج که مردمِ غافل[29] به مثابهٔ زنان اند. بنابرآن[30] ایشان را

---

[1] ب۱: و
[2] ب۲، ا: -
[3] م: آنها
[4] ب۱: ادراک
[5] م: می‌آیند
[6] ب۲، ا: که در آلاپ سوای آن می‌آیند (ب۲: -)
[7] م: -
[8] ب۲: بد
[9] ب۱، ب۲، م: -
[10] ب۱: رب
[11] ب۱: منون ب۲: سوو م: تنوء
[12] ب۲: سو
[13] ب۱، م: نه
[14] ب۱: اینست ب۲: دست
[15] ب۲: رای
[16] ب۲: بد
[17] ب۱: رب
[18] ب۱: تئون ب۲: سو ا: تیؤ م: تنئو
[19] ب۱: اتانه
[20] ب۱: تنون
[21] ب۲، ا، م: و خدا را که در (ب۲: -) مجموع (ا: مجموعه) همه حروف اینست (ب۲، م: -) اتان (م: اتانه) ری بدرب (ا، م: ندرت) تنو (ا: تیؤ، م: تنئو) باشد (ا: -) (ا: + معنی همه اینست که)
[22] ب۱: شد
[23] ب۲: شوای
[24] م: - زن در
[25] ب۲: محنت
[26] ب۲: -
[27] م: + به
[28] ب۱: عقل است
[29] ب۲: عاقل
[30] ب۲، ا: این

باب سیوم: در شرحِ[1] **الاپ**، یعنی برداشتن و گردانیدن **سر** در **راگ** و ذکرِ ارکان آن که ≠آن را≠[2] **پرکیرنک- ادهیای**[3] گویند

مشتمل بر هفت فصل[4].

٥ فصل اوّل: در بیان اسامی حروف[5] که در آن **الاپ** می‌کنند و معنی هر[6] حرف

و آن این است، اوّل: ≠«ا» به معنی[7]≠[8] خدا یکی است ≠و آن صدائی است≠[9] که در /ب۱: ۲۶ر/ جمیع حروف است. اگر هر یک حرف را با مَد[10] کشی، همهٔ حروف، الف می‌شود،

---

[1] م: - در شرح
[2] ب۱: انر
[3] ب۱: پرکرن کادهیای ب۲: پرکنرن ادهیای ا: پرکیرن کادهیا
[4] م: + است
[5] ب۱: -
[6] م: + هر
[7] ب۲، ا: + آن
[8] م: این معنی آن
[9] م: واصد اینست
[10] ب۱، م: باید

ر ڴکَ سَ سَ ر رَ ڴکَ پپَ دَه نَي نَي سَ سَ نَي دَه پً ربً ر کَ ر سَا سَا و جيت روپ
کک پَپَ دَه پپَ کک رَ ر سا سا پا س کک پده پک سا و ايمن‌کليان‌روپ پپ /م: ۲۸پ/ پَ
پَ ککررکر سا سَ ني پا سَا رَ ر ککَ ب ر کر سا و سيام روپ س س س ر س ر س
ني نَي دَه پپَ سَ کمَ پً دَه پَ پَ کَرَ رَ ڴر سَا و پورياروپ ده نی سا س کر سا ني ده ني
پ ده ده ني سا سا کر س و کانْهَرا روپ سَر ڴم پده نِي سا س نِي ده پ مِ کِ رِ (دو
کسره در زير اين حرف کشيده شده است) ر سِا نِي نَي نَي دَه نَی سًا سر ڴم پده ني سا سً ني
ده پ م ک ر ر سا س س ني ني ده بمک بمک بمکً پً دهً نِي سِ ر ک سا س ک م کر سا و
نايکي‌روپ ممککَ ر رً سً سَّر کَ مَبً ده پً دَه دَه ببَ نَي نَي سَا نَي دَه ببَ مڴر سَا
کدارا‌روپ مَکَ رمَپَ دَه پً مکً رَ سَا سَ نَي پ بمک مپ سا و ايمن کدارا /م: ۲۹ر/
روپ سکً ڴکً کرَ سَاَ نَيَ دَه نيً دَه سَا ککَ کرَ سَاَ سَ ڴکَ ڴکَ پَپَ دَه دَه بب مکَکَ سَا
سَ کَ مپً دَه دَه پَپَ ککَ پک رَپَ دَهَ دَه نَيَ دَه دَه سَا سَا ادانا روپ دَه دَه پپً مَم ککً رَ
سَ سَ کَ پَدَه نَی دَه پپَ مَم ککً رَ سَ سکً مپً دَه نی سًا و مالکوس روپ سَ سَ س س
سر ني ني دَه مَ دَه ني سً سکً بً نَي ده مً دَه نَي سَا و سنکهرابهرن روپ پَپَ پَپَ پَپَ دَه پَپَ
ککً کَ بمکَ کً پکً سَا سَنَي نَي دَه بَا سَا پکً تَب ککً بکَ سَا و مهاڴرا روپ ککً رَ
رَ پکً رً سً سَمَ ر مَرَ مَرَ پکً رَ سً سً نَي بَ سَا مَمَر مَرَ بَ کرَ سَا /م: ۲۹پ/ و
برجهروپ ککً کً پَا مَسکً رَ سَ سکً مپً نَي نَي مپً مسَک مَسکَ رَ سَ سکً متَ نَی
نَی سَا

م:

تفصيل اشكال راكها اول بهير روپ او اين باشد دًه پَپ دَه دًه ني نَي گه كه رَ سَا سً سً رً گَ مً پپً دًه دًه نًي نَي سَا سَا سَ نَي نًي دًه دَه پَ مَم ككَ كً پپً ككك رَ سا و روپ - بهبهاس سَ رَ كً پَ دَه دًه ني نًي سَا سَ نَي دَه پَ كَ رَ كً ر سًا سا و ديسكاري روپ سًر گم پَدَه نًي سَا مدًه پَ مگَر سَا پپً دًه پپً ر كه ر سا و رامكلي /م: ٢۴پ/ روپ پپ مكر مكَكر سا سكميَ ومده ني سا سا ني دَه پ ده ده پ كك مكر س و لو (ناخوانا است) پ گپب دًه پپَ گَر كگَر س كك سا ر كم پپ دَه نَي سَا سَا س ني دًه پَپ كك رً ككً رَ پَ كًك ر سا و كنكلي روپ پدَه پَ مَكر مَكر سَا سَا سر كم پده ني سا س ني ده پ مكر مكر سا سا س پا ده ده پا پا ده ني سا سا مكر س و سوكهراي روپ سَرَ گَم پَدَه نًي بسا سَ ده پ پ دَه نًي سا سَ نًي ني ده پ پ مم ك مپ مك مم لك ك ر سا سا و سوها روپ ككَ كًكً رَ رَ سَ كَ ك پَ دًه دَه ني ني سَا سا س دَه نَي ده نَي سا سا ني ني پ پَ مم كك ر ر كك ر ر سا و ديساكهه روپ كك /م: ٢۵ر/ مپ ده دَه ني ني ساس كك س نًي ني ده دَه پَپَ مگَر مككَر سًا سَ پا نًي سَ ككر س و كهٹراك روپ مَپً پً پً دًه دًه نًي دًه دًه پَپً مَگَر س رَ مَم ك مَمَ دَه دَه مَم كًكً كًكً رَ رَ سَ ككَ سَا سَ نًي دًه پ مم ككَر سا كًكً كً رَ ر سًا سًا و كندهار روپ دًه دًه پَپَ مَپَ دًه دًه پَپَ مگَرَ پَ رَ سَ سَ رَ كًكَ مَپَ دًه دًه نَي ني سَا سَا سَ نًي نًي دَه دَه پَ پَپ مَم پَپَ مكر پَپ رسا للت روپ سر كً مًم پَ دًه دًه پَپَ مم مَم گًكَ رَ كَرَ سا سَ رَ ممً دهً مَمَ كر كر س س رَ مم پَپَ ده دَه ني نيَ سا سا سا و پنجم روپ ده ده پ مم ده /م: ٢۵پ/ ك ككَ ر س س ر مم ده ده ني نًي ني سا سا س ني ده ده مم ك ده ك ككَ رسا و پوريا دهناسري روپ هي مَمَ ك رَ رَ رَ ككَ مم ك رَ ر سَا س ر مم ككَ مم لك ك ر ر سَا ك رَ كَ مم ده ني ني سا سا و بلاولي روپ دًه نًي سَ كَ كَ پَپَ دًه دًه پَپَ ككَ رَ ر سَا سَر ككَ پَپ دَه دَه پَپ ككَ رَ رَ سًا سا س ني دَه دَه پپ ككَ ر ر ك سا والهيا روپ س نَي دَه ده نَي نَي سَ سَ رَ ك پَپَ دًه دَه نَي نًي سا سا س نَي نًي دَه ده ده پپ ده پپ ككَ رَرَ ك ر سا تودي روپ سَر كم پَدَه نَي سَ س دًه پَ م كَ ر سا سا اساوري روپ ده ده پپ ككَ در ر س سر كم پده ني /م: ٢۶ر/ سَ سَ نًي دًه پَ رَ سَا جوكيا روپ دًه پَپَ مَپا پًا دًه دًه مَمَ پَپَ مَكَ مَپَ مَكَرَ رَ سَ دهناسريروپ پَپ كَ پَپَ گَكَ پَ سَا سً دًه نًي دًه نًي سَا سَ كَ مًم رسَ پَ سَا سَ ككً مَ كَ رَ سًا چيتسري روپ ككً پَپ دًه پك ككَ رَ رَ سَ سَ رَ كَ پَپ دَه پَپَ مَم پَپ كَ دَه پَ ككَ پَپَ دَه دَه ك ك ر ر سا س كر سا سا و مالسري روپ نًي نًي نًي پَ نًي نًي پً م كً سَ سَ ك مك مَپ ني ني سًا سًا نًي نًي پَپَ نًي نًي پَپَ مَمَ كَ سَا كَ مَپَا سَا سًا و ديسي روپ مَم پً مَمَ كَ رَ سَ سَ رَ مَم مً پَ مًم ككً رَ رَ گَرَ سًا سَ رَ مًم /م:٢۶پ/ پَ دًه نًي سًا ني دًه مَم پَ مًم كَ رَ گَرَ سًا سَ نًي ده سًا سًا سَر كمم پًا پًا مگَر گَرسًا دَه سَ سَرَ مم پًا پًا مم مگَر گَر سًا سا سا و براريروپ رَ سَ رَ سَ كَ رَ سَ سَ رَ رَ گَكَ مَم پَپً مَگَر سَگَرَ سًا سَ رَ ر ككَ مگَر رَ گَر سًا سَر ك مَپا دًه دًه ني ني سًا سا ده پا مكر سارنگ روپ پپ مم كك كر سا سر كك مم پپ ده ني ني سا سا س ني ده ب مم مكك ر سا سا س نًي ده پپ مم كك ك ر ر پ ر گَر سا س پا سا سا كر ر سا و بورسارنک روپ پَپَ مَم گَكَ كَ رَ گَر سًا سَ ك مَپا ده پَ مككَ پا لك ك پا كك ك ر گَر سا و هندول - روپ سَكَ سًا سكمكً سَ كَ مَده مكَ سَ سكَ /م: ٢٧ر/ مده مكَ سًا سكَ مَدَه دًه نًي نًي سَا سا نًي نًي دًه مك سا ملار روپ پَپا مَح ككً رسًا سكً مَپَادًه دَه نًي نًي دًه نَي دًه پَپ مَم ككَ رَ سًا س نَي دَه ده نَي نَي سا سا كامود روپ دًه نَي سً سً رَ كَ مَپَ دًه دًه پَ مَمَ پَ مَ كرَسًا سً نَي دًه دًه پا سًا سَ رَ پ مكر مكر ر س نَي ده پا سا سا و مدهماده روپ سَررَ پَپَپَ دًه پَپَ رَ ر سَ سَرَ رَ پَپَ دًه بَ رَ رَ مَم ر رَ سا سكً مَپَادًه دَه نًي نًي دًه نَي دًه پَپ مَم ككَ رَ سًا س نَي دَه ده نَي نَي سا سا كامود روپ دًه نَي سً سً رَ كَ مَپَ دًه دًه پَ مَمَ پَ مَ كرَسًا سً نَي دًه دًه پا سًا سَ رَ پ مكر مكر ر س نَي ده پا سا سا و مدهماده روپ سَررَ پَپَپَ دًه پَپَ رَ ر سَ سَرَ رَ پَپَ دًه بَ رَ رَ مَم ر رَ سا سَر مم پا پا دَه بَ رَ بَ رَ سا سَا س نَي ده سا و گونڈ روپ دًه دًه پَپَ پَپَ پَا ده نًي سَا سَ نَي ه مَمَ ككَر رَ كَرَ رسًا سَا و سورتهه روپ پَپَ گَكَ رَ رَ سا سَر گَر مَر سَا سَر مَ م پَ ده ني ني سا سا و سا و نت روپ پَپ مَمَ رَ رَ سَ سَرَ بَ دًه بَ /م: ٢٧پ/ مَرَ ر بَ ر سًا سَرَ ب ده بً مر سا و نت - روپ پَپَ كَ پَ رَ رَ سَاس بَ م پً سًا ر ككً بَ رَ گَر سا سَر ر سكَ مم پپ ده ني سا س نًي ب ر سا و سريراک روپ پَپَ مَمرتَ رَ رَ سَا رَ رَ سًا رَ بَ مَمَر بَ رَ س سًا رَ پَا سَا نًي نًي بَ نًي بَ رَ سَا سا و مارو روپ مم گَكَ ك رَ سَ رَ بَ رَ با ك مَمَ ككَ كَ رَسَا ب سَ رَ سَ گَكَ رَ ر سَا سا با سَا ر سا كر پا و ترون روپ پَپَ دًه پَپَ گَررَ رَ گَگَر سَا سَر رَ ككَ پَپَ مگَر رَ گَر سَا سر كَ بَ دَه بَ مگَر گِرَ ر ب سَ پَ سَا سا و پوربي روپ مَم گَكَ مَگَكَ كَ رَ سَ سَ ككَ پَ مَم ككَ ك رَ سَا سَا و كوري روپ پَپ مَكر ر گَر س س نًي پَ سَ /م: ٢٨ر/ ر ر ر مر ر ك ر س ر ر با ني ني سا س نَي ده پ ر كر س و همير روپ دًه دًه پَپَ گَكَ كَ رَ رً سَا سَ نًي دًه بَ سَا سَ مَپَ دَه دَه ملَكَ گَر ر سَا و كليان روپ ككَ كَ رَ رَ سَ سَر كَ پَ دًه پَ كَرَسَ بَ كَر ... (يک يا دو حرف در اينجا ناخوانا است) دَه نًي سَا سَ گَرَ سًا سًا چهنيايات روپ پَپَ مگَرَ سَ دًه بَ سًا رَ رَ گَرَ سَا سک مَپً دًه پً ر گَگَر سَا سكَ مپ سا سَ نَي ب كَ رَ رً سَا سَا بهوپال روپ گَكَ ر

و مالکوس روپ: سا سا س س س ر س نی ده م ده نی سا س گ پ نی ده م ده نی سا.

و سنکرابهرن[1] روپ: پ پ پ پ ده پ پ گ گ گ س گ گ ر م گ سا س نی ده پا سا م گ پ پ گ گ م گ سا.

و بهاگرا روپ: گ گ گ ر ر م گ ر س س م ر م ر س ر گ گ ر س س نی پ سا م م ر م ر پ گ ر سا.

و پرج روپ: گ گ گ پا س گ ر س س گ م پ نی نی پ م س گ م س گ ر س س گ م پ نی نی سا.[2]

---

[1] ب۱: سنکرابرن

[2] میان دو علامت نامساوی از سطر ۱۱ صفحه ۶۸ تا اینجا در سه نسخهٔ دیگر به ترتیب بدین گونه است:

ب۲:

تفصیل اشکال راک اول دهرون وروپ او این باشد ده ب ب که که ر سا س س رک م ب ب ده ده نی نی سا سا س نی نی م م کمک ک ںب کمکک رسا و روپ بهبهاس دسکارروپ رام کلی روپ کوجری روب کںکلی روپ سکهرائی روپ سوهار روپ ودیساکهه روپ کهت راگ روپ کندهار روپ للت روپ /ب۲: ۲۱پ/ ںنحم روپ پوربا دهناسری روب براور روپ الهیا روپ ٹودی روپ آساوری روپ حوکسا روب دهناسری روپ حنب سری روب مالسری روپ دیسی روپ کوند روپ سورتهه روپ سا و ںب روپ سریراگ روپ مارو روپ سردن روب وبدحنت روپ نی نوربی روب حمیر روپ کلیان روپ حهاںاب روب بهومالی روپ وحنب روب و ایمن کلیان روپ و سیام روپ و پوریا روپ و کانهرا روپ و ںاںکی روب و کدارا روپ و ایمن کدرا روپ و داما روب و مالکوس روپ و سںکرابهرن روپ و بهاکرا روپ و برح روپ

ا:

تفصیل اشکال راک اول دهرون وروپ او این باشد ده پ پ کرکررسا س س رک م پپ مده نی نی سا سا س نی نی ده ده پ م م کک ک پپ ککک ر سا مدهم برجبت و روپ بهباس (میان هر روپ خالی است) دیسکار روپ (کلمه یا کلماتی در اینجا ناخوانا است) (کاتب در حاشیه با جوهر قرمز نوشته است: [همچنین تمام نوشته شده بود در روپ خود]) /۳۰پ/ کںکلی روپ سکهرائی روپ وکهٹ- راک روپ و پوریا دهناسری روپ و پنجم روپ و کهیا روپ و براور روپ و جیتدوکبار روپ و آساوری روپ دهنا سری روپ و جیت سری روپ مدهم برجیت و مالسری روپ و هندول روپ و دیسی روپ و نٹ روپ و سارنک روپ کندهاربرجت و مدهماٹ روپ و ملار روپ و پوربی روپ و کوند روپ و بهوپالی روپ /ا: ۳۱ر/ و سریراک روپ و پوریا روپ و همبر روپ و ایمن روپ و جیت روپ و بهاکرا روپ و کانهرا روپ و کوجری روپ و اڈانا روپ و سوها روپ و پرج روپ و کندهار روپ کںکلیروپ و دیسا روپ و ںایکی روپ و للت روپ و مدهم روپ و مالکوس روپ و توری روپ رکهب - روپ ([ناخوانا است) روپ (ناخوانا است) روپ /ا: ۳۱پ/ و کورسارنک روپ و ترون روپ مدهم برحب و کامود روپ کندهار برجت و چهاناٹروپ مدهم برحت و ([ناخوانا است) روپ و سیام روپ و مارو روپ و کدارا روپ و کلیان روپ و سنکهر اروپ رکهب و مدهم برحب و ایمنکلیان روپ مدهم برحت

و کلیان روپ: گ گ گ ر ر س س ر گ پ ده پ گ ر س پ گ ر پ ده نی سا س گ ر س سا.

[چهایانات][1] روپ: پ پ م گ ر سا ده پ سا ر ر گ ر سا س گ م پ ده پ ر ر گ گ ر سا س گ م پ ر سا س نی پ ر گ سا سا.

و بهوپالی روپ: گ گ ر ر گ گ ر ر س س س ر ر گ گ ر پ پ ده ده نی نی س س نی ده پ ر سا ر گ ر سا سا.

جیت روپ: پ پ ده پ پ گ گ ر ر سا سا پ گ گ م ده گ گ ر سا.

و ایمن‌کلیان روپ: پ پ ده پ پ گ گ ر ر گ ر سا س نی پ سا ر ر گ گ پ ر گ ر سا.

و سیام روپ: س س سا ر س ر س نی نی ده پ پ ر س گ م پ ده پ پ گ ر سا ر گ ر سا.

و پوریا روپ: ده نی سا س گ ر سا نی نی ده نی سا سا پ ده ده نی ده پ سا سا گ ر سا.

و کانهرا[2] روپ: س ر گ م پ ده نی سا س نی ده پ م گ ر ر سا نی نی ده نی سا س ر گ م پ ده نی س سا نی پ م گ را سا س س نی نی ده س م گ گ گ پ ده نی س ر گ سا س م گ م گ ر سا.

و نایکی روپ: م م گ گ ر ر سا /ب۱: ۲۵پ/ **س ر گ م پ پ ده پ پ ده پ پ نی نی سا نی ده پ پ م گ ر سا.**

و کیدارا[3] روپ: س گ ر م پ ده م گ ر سا س نی پ گ گ م پ سا.

و ایمن‌کیدارا روپ: س گ گ گ گ ر سا نی ده نی ده سا گ گ گ ر سا س گ گ گ گ پ پ ده ده پ پ گ گ س ر سا س گ م پ ده ده پ پ م م گ گ ر س س گ م ده نی ده پ پ م م گ گ ر س س گ م پ ده نی سا.

***ادانا روپ: دَه دَه پ پَ مَ م گ گَ رَ سَ سَ گَ پَ دَه نَی دَه پ پَ مَ م ک کَ رَ سَ س گَ م پَ دَه نی سَا*[4]**

---

[1] ب۱: جهاب. بر اساس غم (ص ۱۶) تصحیح شد.
[2] ب۱: کانهه (بر اساس نسخهٔ م این کلمه تصحیح شد).
[3] ب۱: کبدار
[4] ب۱: میان دو ستاره بر اساس نسخهٔ م است.

و ملار روپ: گ پ م م ده نی نی گ گ ر سا س گ م پ ده ده نی نی ده نی ده پ پ م م گ گ را سا سا نی ده ده نی نی سا سا.

کامود روپ: ده نی سا سا ر گ م پ ده ده پ م م پ م گ ر سا س نی ده ده پ س ر پ م گ ر سا س نی دَه پَ سَا سَا.

و مدهماده روپ: س ر م [پ][1] ده پ پ ر ر س س ر پ پ ده پ ر ر م م ر ر سا س ر م م پ پ ده پ ر پ ر سا /ب۱: ۲۴پ/ س س نی ده سا.

و گوند روپ: ده ده پَ پ پ پَ پ مَ دَه نی سا س نی ده م م گ گ ر گ ر ر سا سا.

[سورتهی][2] روپ: پ پ گ گ ر ر سا س ر گ ر م ر سا س ر م م پ ده نی نی سا سا.

و نت روپ: پ پ م م ر ر س س ر پ ده پ پ س ر ر پ ر سا س ر پ ده پ ده پ م ر سا.

و ساونت[3] روپ: پ پ گ پ پ ر ر س س پ م پ س ر گ گ پ ر گ ر س س ر ر س گ م م پ پ ده نی سا سا نی پ ر س.

سری راگ روپ: پ پ م م ر پ ر ر سا ر ر سا ر پ م م ر پ ر س س پ ر پ سا نی نی پ نی پ ر سا سا.

و مارو روپ: م م گ گ گ ر س ر پ ر پ گ م م گ گ گ ر سا پ س ر سا گ گ ر ر سا س پ سا ر سا گ ر سا.

و ترون روپ: پ پ ده پ پ گ ر ر ر گ گ ر سا س ر ر گ گ پ پ م گ ر ر گ ر سا س ر گ پ ده پ م گ ر گ رر پ س پ سا سا.

و پوربی روپ: م م گ گ م گ گ گ ر س س گ گ پ م م گ گ گ ر سا سا.

و گوری روپ: پ پ گ گ ر ر گ ر س س نی پ س ر ر ر م ر ر گ ر س ر ر پ نی نی سا س نی پ ر گ /ب۱: ۲۵ر/ ر س.

و همیر روپ: ده ده پ پ گ گ گ ر ر سا س نی ده پ سا س م پ ده ده م گ گ س ر سا.

---

[1] ب۱: ت

[2] ب۱: دهرب م: سورتهه. بر اساس همین کار و همین فصل (ص ۶۷، سطر ۳) تصحیح شد.

[3] ب۱: نت (بر اساس نسخهٔ م تصحیح شد)

بلاول روپ: ده نی س گ گ پ پ ده ده پ پ گ گ ر ر سا س گ گ پ پ ده ده پ پ گ گ ر ر سا سا س نی ده ده پ پ گ گ ر ر گ سا.

و الهیا روپ: س نی ده ده نی نی س س ر گ پ پ /ب۱: ۲۳پ/ ده ده نی نی سا سا س نی نی ده ده ده پ پ ده پ پ گ گ ر ر گ سا.

تودی روپ: س ر گ م پ ده نی سا س نی ده پ م گ ر سا سا.

اساوری روپ: ده ده پ پ گ گ ر س س ر گ م پ ده نی س س نی ده پ ر سا.

و جوگیا روپ: ده پ پ م پا پا دَه دَه م م پ پ م گ م [پ][1] م گ ر س.

دهناسری روپ: پ پ گ پ پ گ گ پ سا سا ده نی ده نی سا سا گ ر س پ س گ گ م گ ر س.

و جیتسری روپ: گ گ پ پ ده م گ گ گ ر ر س س ر گ پ پ ده م م پ پ گ ده پ گ گ پ پ ده ده گ گ ر ر س س گ ر س گ ر سا سا.

و مالسری روپ: نی نی نی پ نی نی پ م گ س س گ م گ م [پ][2] نی نی سا سا نی نی پ پ نی نی پ پ م م گ سا گ م پ سا سا.

و دیسی روپ: م م پ م م گ ر س ر س ر م م م پ م م گ ر ر گ ر سا سا ر م م پ ده نی سا نی ده م م پ م م گ ر گ ر سا س نی ده سا سا س ر م م پا پا م گ ر گ ر سا ده س س ر م م پا پا م م گ ر سا سا سا.

و براری روپ: ر س ر س گ ر س /ب۱: ۲۴ر/ س ر ر گ گ م م پ پ م گ رر سا س ر ر گ گ م گ ر گ س ر سا س ر گ م پ ده ده نی نی سا سا ده پ م گ ر سا.

و سارنگ روپ: پ پ م م گ گ گ ر سا س ر گ گ م م پ پ ده نی نی سا سا س نی ده پ م م م گ گ ر سا سا نی ده پ م م م گ گ ر سا سا نی ده پ پ م م گ گ گ ر پ ر گ ر سا سا نی ده پ پ م م گ گ گ ر ر پ ر گ ر سا سا سا سا گ ر ر س گ م پ ده پ م گ گ پ گ گ گ پ گ گ گ را گ را سا {۳}.

و هندول روپ: س گ سا س گ م گ سا گ م ده م گ سا س گ م ده م گ ر سا س گ م ده ده نی نی سا سا نی نی ده م گ سا.

---

[1] ب۱: مت
[2] ب۱: ت
[3] ب۱: و

و دیسکار روپ: س ر گ م پَ دَه نِی سَا پَ دَه پ م [گَ][1] سَا پ پ دَه پ ر [گ][2] ر سا.

و رامکلی روپ: پَ پَ م گَ ر م گ گ ر سا س گ پ دَه دَه نِی سا سا نی دَه پ دَه دَه پ گ گ م گ سا.

و گوجری روپ: گَ پ دَه پَ گِ ر گ گَ ر سَ گ گَ سَا گَ م پَ دَه نِی سَا سَا سَ نی ده پَ دَه پ گ گ ر گ گ ر پ گ گ ر سَا.

گنکَلی روپ: م ده پ مَ گ ر مَ گ ر سا سا س ر گ م پ ده نی سا سا نی ده پ مَ گ ر مَ گ ر س سا سا پِا ده ده پا پا ده نی سا سا م گ ر س.

و سوگھرائی روپ: س ر گ م پَ دَه نِی سَا سَ دَه پَ پَ دَه نِی سَا سَ نِی نِی دَه پَ پَ مَ مَ گَ م پً پ گً م م گ گ ر سِا سِا.

سوھا روپ: گ گ گ گ س ر س گ گ پ ده ده نی نی سا س نی ده نی ده نی سا سا پ پ گ گ م م گ گ گ سا.

ویساکھه روپ: گ گ م پ ده نی ده نی سا سا س گ گ س نی نی ده ده پ پ م گ ر گ م گ ر س س پا س گ گ ر س.

و /ب۱: ۲۳ر/ کھت راگ روپ: گ م پ پ ده نی ده ده پَ پَ م گ رم س مَ م گَ مَ م دَه دَه م گ گ گً ر س گ گ سا س نی ده پً م م ده م م گ گ گ رر سا سا.

گندھار روپ: ده ده پ پ م پ ده ده ده پ پ م گ ر پ ر س ر ر س نی نی ر گ گ م پ [ده][3] ده نی نی سا سا س نی نی ده ده پ پ پ ر م م پ پ گ گ ر پ پ.

و للت روپ: س ر گ م م پ ده ده پ پ م م م م گ ر گ ر س سا ر م م پ پ ده ده پ پ نی نی سًا سَا سَا.

و پنچم روپ: ده ده پ م م پ م م ده گ گ گ ر س س ر م م ده ده نی نی نی سا سا س نی ده ده م م گ ده گ گ ر گ ر سا.

پوریادھناسری روپ: مَ مَ گً رً رً رً گَ گَ م م پ ر ر سا س ر ر م م گ گ گ ر ر سا گ ر گ م م ده نی نی نی سا سا.

---

[1] ب۱: که
[2] ب۱: که
[3] ب۱: د

سیوم، **راگ دیپک** و **راگنی**‌های آن. اوّل: **اساوری**[۱]، دوم: **کرناتی**[۲]، سیوم: **للت**[۳]، چهارم: **مده مادهوی**[۴]، پنجم: **همیر**[۵]، ششم: **پت‌منجری**.

و[۶] از این هر دو **مت**، اوّل **مت مَهادیو** است و دومِ **مت هنونت**.

چون **راگ**‌های[۷] **سده** مذکور شد[۸]، **سالنک راگ**[۹] این باشد: **پوریا**[۱۰] **دهناسری** و **گورسارنگ** و **سری‌گوری** و **ایمن‌کلیان** و **ایمن**[۱۱]**کیدارا** و **پوریاکانهرا** و **سوها**{[۱۲]}**ادانا**[۱۳] و **کافی**[۱۴]**کانهرا** و **ماروکیدارا**[۱۵] و **ایمن‌بسنت**.

و نه **ناث**، چنانچه، اوّل: **کیدارانات**؛ دوم: **همیرناث**؛ سیوم: **کامود**[۱۶]**ناث**، چهارم: **کلیان‌ناث**؛ پنجم: **هیر**[۱۷]**ناث**؛ ششم: [**اهیر**][۱۸]**ناث**؛ هفتم: **کانهرا**[۱۹]**ناث**؛ هشتم: **سده‌ناث**؛ نهم: **ناث‌نارایِن**[۲۰].

و **سنکیرن راگ**[≠۲۱]، چنانچه، **کهت راگ** و بر همین قیاس باید کرد[۲۲].

[≠]تفصیل راگ‌ها به شکل **روپ**.

اوّل: **بهیرون**[۲۳]؛[۲۴] **روپ** او این باشد، **ده پ پ دَه دَه نی نی گه گهَ ر ر سَ سَ رَ گَ مَ پَ پَ دَه دَه نی نَی سَا سَا سَ نی نی ده ده پ م م** /ب۱: ۲۲پ/ **گ گ گ پ پ گ گ گ رسا**.

روپ ببهاس: **س ر گ ده ده نی نی سا س نی ده پ گ ر سا سا**.

---

[۱] ب۲: اساویری م: ساویری
[۲] ب۱: کرناتکی
[۳] ب۲: «پوریا». امّا روی کلمه خط کشیده شده و بالای سطر و کلمهٔ «سیوم»، «کلب» افزوده شده است. ا: کوکب م: ککب
[۴] ب۲، م: مدهنی ا: بڈهنی
[۵] ب۲: اهیری ا: ابیری م: اهری
[۶] ب۱: -
[۷] م: رکهای
[۸] ب۲: شده
[۹] ب۱: -
[۱۰] م: + و
[۱۱] ا: -
[۱۲] ب۱، ب۲، ا، م: و
[۱۳] ا: وادهانا
[۱۴] ب۲: کالی ا: + و
[۱۵] ب۱: ماروا
[۱۶] ب۲: کامونده
[۱۷] ب۲: نرباب ا: هوز
[۱۸] ب۱: چهیا ب۲:سر ا، م: هیر. بر اساس *ته* (ص ۴۱۳) و *تمرر* (ص ۴۲) تصحیح شد.
[۱۹] ب۱، ب۲، م: کانهر
[۲۰] ب۱، ا: ناث نراین
[۲۱] ب۱: دهم درذکرسنپورن راکها
[۲۲] م: -
[۲۳] ب۱: بهیرو (بر اساس م تصحیح شد.)
[۲۴] ب۲: + و

چهارم، **راگ**[1] **پنچم** و **راگنی**های آن[2]، اوّل: **للت**، دوم: **بلاولی**[3]، سیوم:**بنگالی**[4]، چهارم: **دیوگری**[5]، پنجم: **دیسکاری**[6]، ششم: **ببهاس**[7].

پنجم، **راگ میگهه** و **راگنی**های او[8]، اوّل: **ملار**[9]، دوم: **سورتهی**، سیوم: **کامودی**، چهارم: **سارنگ**، پنجم: **گوند**[10]، ششم: **مدهمادهوی**[11].

ششم، **راگ نت**[12] <**ناراین**>[13] و **راگنی**های او، اوّل: [**چهایانات**][14]، دوم: **کلیان**، سیوم: **همیر**، چهارم: **بهوپالی**، پنجم: **سیام**، ششم: **کیدارا**.

/م: ۲۳پ/ و آنچه در اصطلاحِ دوم است، تفاصیلِ او[15] چنین باشد،

اوّل **راگ**[16] /ب۲: ۲۱ر/ **مالکوس** و **راگنی**های او[17]، اوّل: **کانهرا**[18]، دوم: **باگیسری**[19]، **باگیسری**[19]، سیوم: **پوریا**، چهارم: <**کهنبهاوتی**>[20]، پنجم: /ب۱: ۲۲ر/ **دیساگهی**، ششم: **سگهرائی**[21].

*دوم، **راگ هندول** و **راگنی**های او[22]، اوّل: **ایمن**[23]، دوم: **سنکهرابهرن**[24]، سیوم: **بهاگرا**[25]، چهارم: **پرجی**، پنجم: **بهیمپلاسی**، ششم: **سندهوری**[26].*[27]

---

[1] ب۲: -
[2] ب۲: او
[3] ب۱: بلاور سو
[4] م: بنکلی
[5] ب۲، ا: دیوکلی
[6] ب۱: دیسیکاری ب۲: دلیکاری م: دلسیکاری
[7] ب۲: بهیهاسی م: بهبهاسی
[8] ا: آن
[9] ب۲، ا: ملاری
[10] ب۲، ا، م: کوندی
[11] ب۱: مدهماده
[12] ب۱: دیپیک
[13] *ته* (ص ۳۹۴)،*تمرر* (ص ٤٤)
[14] ب۱: چهیاتهی ب۲: حهاداالی ا: چهیانٹی م: جهاپانتی. بر اساس غم (ص ۱۹) تصحیح شد.
[15] م: آن
[16] ب۱، ا: -. امّا در نسخهٔ «ا» کلمهٔ «راک» در زیر کلمهٔ بعد با همان دستخط و با همان جوهر قرمز افزوده شده است.
[17] ب۱: - ا: آن
[18] ب۲: کانهری
[19] م: باکبری
[20] ب۱: کهمبهابچی ب۲، ا: کهاوتی و م: کیناوتی. بر اساس*ته* (ص ۳۷۱) تصحیح شد.
[21] ب۱: سمهرای ب۲: سندهوری
[22] ب۱: -
[23] ب۱: یمن
[24] ا: سنکرین م: سنکری
[25] ا، م: بهاکری
[26] ب۱: سندوری م: سندهورنی
[27] ب۲

باید کشید. پس به همین طریق جمیع **راگ** با شکل که در هندوی **روپ** گویند، باید نوشت، چنانچه[1] می‌آید.

معلوم باشد که جمیعِ **راگ**ها را سه قسم گفته‌اند: یکی **سده**، که[2] بر اصل خود /ب۲: ۲۰پ/ است[3]؛ دوم، **سالنک**، که[4] از امتزاج دو **راگ** برآمده باشد؛ سیوم، **سنکیرن**، که در آن سه **راگ** یا زیاده بیامیزد[5]، چنانچه مذکور خواهد شد.

پس **راگ**های سده را به دو اصطلاح مقرّر کرده‌اند و با[6] یک **راگ**، شش **راگنی** *را[7] تابع نموده، چنانچه در یک اصطلاح، یعنی در یک **مت**، شش /ب۱: ۲۱پ/ **راگ** و سی و شش **راگنی***[8] است. و در اصطلاح دوم، سه **راگ** وهژده **راگنی** ≠با او، سوای مجموعِ[9] **راگ** اوّل باشد[10].

پس آنچه در اصطلاح اوّل است، تفاصیل او این است،

اوّل: ≠**راگ سری**≠[11] و **راگنی**های او، اوّل: /م: ۲۳ر/ **مالوی**، دوم: **گوری**، سیوم: **پوربی**، چهارم: **براری**، پنجم: **تنکی**، ششم: **تربینی**[12].

≠دوم: **راگ بسنت**≠[13] و **راگنی**های او، اوّل: **اساوری**، دوم: **تودی**[14]، سیوم **دیسی**، /ا: ۳۰ر/ چهارم: **جیتسری**، پنجم: **دهناسری**، ششم: **مالسری**.

سیوم، **راگ بهیرون**[15] و **راگنی**های او[16]، اوّل: **بهیروی**، دوم: [**بهلی**][17]، سیوم: **گوجری**، چهارم: **رامکلی**، پنجم: **گندهاری**، ششم: **گنکلی**[18].

---

[1] ب۲، ا: + نوشه
[2] ا: -
[3] ب۲، ا: باشد
[4] ب۱: -
[5] ب۲: بیامیزند ا: میزنند
[6] م: -
[7] ا، م: -
[8] ب۲
[9] ب۲، ا: باردیکر سوای آن جمع
[10] ب۱: -
[11] ب۱: سری راک ا: لغاتی در اینجا پاک شده است.
[12] ا: ترینهی م: تروني
[13] ب۱: و راک دوم بسنت
[14] م: توري
[15] م: بهیرو
[16] ا: آن
[17] ب۱: براری ب۲: به دلي ا: بردلي م: برابری. بر اساس*ته* (ص ۳۹۲) تصحیح شد.
[18] ب۱: لنکلی

امتیاز داده‌اند، بلکه بعضی پیشینان نیز در کتبِ هندی همین قدر ضبط کرده، یک به[1] یک با نام و شکل خود در این مختصر می‌آید.

باید دانست که طریقِ تمیز[2] کردن **راگ**‌ها و شکل‌ها و /م: ۲۲ر/ **سر**‌ها به این اعداد که /ب۱: ۲۱ر/ به طریقِ اشاره است، معلوم توان کرد. چنانچه نشانِ ≠**اودو** که پنج **سر**[3] است، این[4] باشد:≠[5] ٥٦؛ و **کهادو** را که شش **سر** آید[7] این: ٦[8]؛ و **سنپورن**[9] که[10] هفت **سر** آید[11]، نشان او چنین: ٧[12]. و هریک را [13] بر بالای شکل او نویسند.

و طریقِ **سر راگ** نوشتن به این وجه باید، که **تیبرتم**[14] را نشان ≠سه زِبَر بر[15]≠[16] بالای حرفِ **سر**[17]؛ و **تیبرتر** را دو ≠زبر بر[18]≠[19] حرفِ **سر**[20]؛ و نشانِ[21] **تیبر** را[22] یک زبر. و نشانِ ≠**سده سر**[23]≠[24] یک نقطه بر حرف **سر**[25]. *و نشانِ **کومل سر** یک زیر[26] و نشانِ **اتکومل سر** دو زیر.*[27] و نشانِ **سکاری سر** سه زیر.

≠و نشانِ **سپتک** چنین باشد:≠[28] **سپتکِ** بالا را، یک مَد بر حرفِ **سر** کشند[29]؛ و در **سپتک** در میان، مد نکشند[30]؛ و در **سپتکِ** زیرین، نشانِ یک مد به زیرِ حرفِ **سر** /م: ۲۲پ/

---

[1] ب۲، ا: -
[2] ا: سیر
[3] م: + را راک
[4] م: + سر
[5] ب۲، ا: راکها چنین باشد اول نشان اودو که پنج سر را [ا: - را] راک است این هندسه باشد
[6] ب۱: -
[7] ا: است م: باشد
[8] ب۱: -
[9] ا: سمپورن
[10] ا: + درو
[11] ب۲، م: هفت سراند ا: است
[12] ب۱: -
[13] ب۲، ا: + نشان
[14] ب۲: سرتم
[15] ب۲: سر زیر
[16] ا: -
[17] ب۱: -
[18] ا: بالای
[19] ب۲: زیر
[20] ب۱: -
[21] ب۱: -
[22] ب۲، ا: -
[23] ب۱:- و نشان سده سر
[24] م: بده
[25] ب۱: + شده ب۲: -
[26] ا: + تحت حرف سر
[27] ب۲
[28] ب۲، ا: و نشان هر سه سپتک چنین که نشان م: هر سه سپتک چنین که نشان
[29] ب۲: کنند
[30] ب۲: کسد

عاجزی و مهربانی و گریه بر شنونده پدید آید[1]؛ پنجم: **کان‌پارناانگ**[2] (؟) و آن، آن[3] است که هم چهار **انگ**[4] در او باشد و هم جلدی و فهمیدگی و به همراهی[5] ساز و **تال** و به خوبی جمیع **سر**ها و **تیپ سر** باشد. و[6] فامّا این گویندگی، نادر است[7]، اگر در کسی باشد[8]، چنان گوینده از همه گویندگان /م: ۲۱پ/ بهتر است. والسّلام≠[9].

۵ فصل دوم: در تفصیلِ **راگ**ها و ذکرِ[10] اسمِ هر یک و احوالِ آن

و[11] آن چنان است که چون هفت **سر** به صفت‌هایی که ≠در فصولِ بابِ اوّل مذکور شد≠[12]، امتزاج یافت، شکل‌های متعدده که عبارت[13] از **راگ**ها باشد، به صورتِ علیٰ حدّه علیٰ حدّه پدید آید. بعد از آن[14]، حکما[15] هر یک شکل ≠را **راگ**≠[16] نام نهاده[17]، گفتنِ آن را ≠مناسب بر وقت≠[18] خود[19] ثبت نموده[20]. /ب۲: ۲۰ر/ اگرچه **راگ**ها بی‌شمار است، امّا آن‌چه ۱۰ پادشاهانِ عظیم الشّأن، خصوصاً مالکانِ مُلکِ هندوستان[21]، به گوش هوش اصغا نموده[22]،

---

[1] م: شود
[2] م: کان تارنا انک
[3] م: این
[4] ب۱: + ان انست که هم چهار انکه و
[5] ب۱: همراه
[6] م: -
[7] م: باشد و
[8] م: بود
[9] ب۲، ا: از سطر ۶ صفحه قبل تا اینجا در این نسخه‌ها بدین گونه است: «اول راکاانک [ا: + کویند] دوم بهاکاانک سیوم کریاانک چهارم اپا انک پنجم کان نارتاانک [ا: کال بارناانک] که مجموع همه است اول آنست که کویندکی برای راک نمودن (ا: + باشد) و راک زیاده (ا: زیاد) کردن باشد (ا: -) چنانچه از استماع آن همه کس محو راک شوند دوم آنست که در آن راک و حروف با معنی بزبان فصیح ادا (ا: آورده [؟]) شود سیوم انکه از استماع آن خوشی و کریه هر دو بر شنوندکان آید چهارم انکه (ا: -) از شنیدن آن راک عاجزی و مهربانی و کریه هر سه بر شنوندکان ظاهر آید پنجم انکه هم چهار انک درو باشد و هم جلدی و فهمیدکی و بهمراهی ساز و تال بخوبی سر و تیب (ا: + باشد) شیرین (ا: -) فامّا این کویندکی نادر است اکر در کسی باشد چنان (ا: آن) کوینده از همه کویندکان (ا: -) بهتر است والسلام (ا: -)»
[10] ب۲: -
[11] ا: -
[12] ا: مذکور شد در فصول باب اول
[13] ب۱: -
[14] ا: این م: + که
[15] ا: - م: حکیمان
[16] ب۲: راک را
[17] ا: نهاده‌اند و
[18] ب۲، م، ا: بر وقت مناسب
[19] ا: -
[20] ب۲: نموده‌اند
[21] م: هند
[22] ب۲، م: فرموده ا: فرموده‌اند

باب /ا: ۲۹پ/ دوم: در ذکرِ **راگ**ها که در اصطلاح هند آن را [**راگ‌ادهیای**][1] گویند

/ب۲: ۱۹پ/ مشتمل بر دو فصل[2].

فصل اوّل: در تفریقِ[3] صفاتِ گویندگی /م: ۲۱ر/ که[4] در اصطلاحِ[5] هند آن را **ناچ‌انگ گاین**[6] گویند

و آن پنج وجه است، ≠اوّل: **راگاانگ**، و آن، آن است که گویندگی برای **راگ** زیاده کردن باشد، چنانچه از استماعِ آن، همه کس محوِ **راگ** شوند؛ دوم: **بهاکهاانگ**[7]، که در آن **راگ**[8] و حروف با معنی به زبانِ فصیح ادا شود؛ /ب۱: ۲۰پ/ و[9] سیوم: **کریاانگ**، که از[10] استماعِ آن، خوش‌وقتی و گریه هر دو بر شنونده ظاهر آید؛ چهارم: **اپاانگ**، که از شنیدن آن[11]،

---

[1] ب۱، ا، م: راکدهیاي ب۲: راک ادهیا. بر اساس *ته* (ص ۳۲۴) و *لس* (ص ۱۷۲) تصحیح شد.
[2] م: + است
[3] م: طریق
[4] م: -
[5] ب۱، م: -
[6] م: باج انک کاین
[7] ب۱: بهاکاانک
[8] ب ۱: -
[9] م: -
[10] م: -
[11] م: او

پس[۱] نمطِ استخراجِ **سر**ها از افلاک[۲] به این وجه، ≠وجهی وجیهه ≠[۳] دارد. *والله أعلم بالصّواب.*[٤]

فصل چهاردهم: در بیانِ **النکار** که زیورِ[٥] **سر** است

و آن شست و سه است.

٥ چون از ذکر همه[٦]، عبارت به طول می‌کشد[۷]، لهذا به اختصار انجامید، چنانچه بعضی از آن نوشته می‌شود و باقی را بر این قیاس باید کرد. و طریق آن، این است، اوّل: **س ر س ر گ**؛ دوم: **ر گ ر گ م**[۸]؛ سیوم: **گ م گ م پ**؛ چهارم: ≠**م پ م پ ده** ≠[۹]؛ پنجم: **پ ده پ ده نی**؛ ششم: **ده نی ده نی سا**؛ هفتم: ≠**نی سا نی سا ر سا**≠[۱۰]. و طریق دوم این: ≠**س س ر ر** ≠[۱۱] **گ گ**[۱۲] **م م پ پ ده ده نی نی سا سا**[۱۳]. پس به همین ≠وجه، جمیعِ[۱٤] ≠[۱٥]

١٠ **النکار** پیدا می‌شود.

---

[۱] ا: بدین
[۲] ب۱: فلک
[۳] ا: وجهین وجه
[٤] ا
[٥] ب۲: نور
[٦] ب۲، ا: جمیع آن
[۷] ب۱: -
[۸] ب۲، م: - ا: حرف یا حروفی در اینجا پاک شده و قابل خواندن نیست.
[۹] ب۱: مب ده
[۱۰] ب۲: بسا بسا سا ا، م: نسا نسا سا
[۱۱] م: س در
[۱۲] ب۲: -
[۱۳] ب۲: -
[۱٤] ب۱: -
[۱٥] ب۲: سست وسه است ا: وجه شست وسه

و حالِ دیگرِ دوازده بکرت **سر**[۱]، مانند[۲] خواص دیگر مخلوقات، ≠مختلف[۳] است≠[٤] [٥] جهت آن که پیدایشِ[٦] آن **سر**ها از مرکب شدن[۷] هفت **سر**[۸] است و از همین است که **راگ**-ها[۹] را اوقات مقرّر کرده‌اند، چنانچه[۱۰] به وقتِ صبح و شام، که سردی[۱۱] می‌شود، به سببِ خاصیت /ب۲: ۱۹ر/ آتشی[۱۲] **سر**ها، که گرم[۱۳] است، بعضی **راگ** خوش می‌آید. *و /م: ۲۰ر/ به وقت دوپهر که گرم است، به سبب آبی[۱٤] **سر**ها، که سرد است، بعضی **راگ** خوش می-آید.*[۱٥] و علیٰ هذا حالت دیگر **راگ**ها[۱٦] خواهد شد.

و بعضی دلیلِ دیگر[۱۷] می‌آرند که **کهرج سر**[۱۸] از فلکِ قمر برآمده، جهت آن که چنانچه او پیش می‌رود و پس نرود[۱۹]. همچنین حالِ[۲۰] **کهرج سر**[۲۱] است که **تیبر** می‌شود و **کومل** نمی‌شود و **کومل** شدنِ او شاذّ است. و **پنچم سر**، که تابعِ شمس (؟) است، آن[۲۲] نیز[۲۳] مانندِ شمس پیش و پس نمی‌شود، یعنی **تیبر** و **کومل** نمی‌گیرد[۲٤] و **کومل** /ب۱: ۲۰ر/ شدنِ او[۲٥] نیز نادر[۲٦] است. و باقی پنج **سر**، حال موافق متبوعاتِ[۲۷] خود دارند، یعنی گاهی **تیبر**[۲۸] و گاهی **کومل** می‌شوند[۲۹]، چنانچه صعود و هبوطِ دیگر کواکب است.

---

[۱] ب۱: + نامند
[۲] ا: نامند
[۳] ب۲، ا: -
[٤] م: است مختلف
[٥] ب۲، ا: + به
[٦] ب۲، ا: -
[۷] ب۲: آن ا: - این
[۸] ب۲: + پیدا شده
[۹] ب۱: راگینها
[۱۰] م: چنانکه
[۱۱] ب۱: سرودی م: سرود
[۱۲] ب۱: + دارد که
[۱۳] ب۲: مرکب. امّا در حاشیه کلمه «گرم» افزوده شده است.
[۱٤] ب۱: + که
[۱٥] ب۲
[۱٦] ب۱: راگینها
[۱۷] م: دیگری
[۱۸] ب۱: -
[۱۹] ب۱: برود
[۲۰] م: حالت
[۲۱] ب۲: -
[۲۲] ب۲، ا: این
[۲۳] ا: -
[۲٤] ب۲: - و کومل نمی‌گیرد
[۲٥] ا، م: آن
[۲٦] ا: شاذ
[۲۷] ا: مطبوعات
[۲۸] ب۲: تیر
[۲۹] ا: میشود

و در اصطلاحِ هند هفت ستاره[۱] را دیوتا نیز[۲] نامند[۳] و افلاک را اکاس می‌گویند[٤].
و در سطورِ مذکور[٥] چون سمتِ ذکر یافته که[٦] **هفت سر** به چهار اسم موسوم است، بنابر آن است که هر یک کوکب از چهار خواص، یک خاصیتی[۷] دارد؛ یا[۸] آبی یا آتشی یا خاکی یا بادی. و هرگاه که هر **سر** را در اختیارِ خواص ≠و آثار≠[۹]، تابعِ هر کوکب کرده‌اند، پس
٥ به این دلیل واجب است که خاصیتِ ≠**هر سر**≠[۱۰] نیز[۱۱] یکی از آن چهار[۱۲] خواص خواهد شد. چون حکمای هند از آثار و اوضاع[۱۳] و اطوار معلوم کرده، گفته‌اند که در نوع انسان، /ب۱: ۱۹پ/ برهمن خاصیتِ آبی دارد و راجپوت خاصیت[۱٤] آتشی و بقال خاصیتِ خاکی و کایتهه خاصیتِ /م: ۱۹ر/ بادی. لهذا، **کهرج** و **پنچم سر**[۱٥] را به برهمن موسوم کرده‌اند[۱٦]، چرا که این هر دو[۱۷] خاصیتِ آبی دارند[۱۸]. و **رکهب**[۱۹] **سر**[۲۰] و **مدهم سر**[۲۱] را راجپوت
١٠ گفتند، که این هر[۲۲] دو[۲۳] خاصیتِ آتشی دارند. و **گندهار** و **دهیوت سر**[۲٤] را بقال نام نهاده‌اند[۲٥] که این هر دو **سر**[۲٦] خاصیت[۲۷] خاکی دارند. و **نکهاد**[۲۸] **سر** را کایتهه گویند[۲۹] که این **سر**[۳۰] خاصیتِ بادی دارد.

---

[۱] ا: سیاره
[۲] ا: -
[۳] ب۲، ا، م: گویند
[٤] ب۲، ا، م: می‌نامند
[٥] ب۲: مذکوره
[٦] م: + از
[۷] م: خاصیت
[۸] م: -
[۹] ب۱: را باز
[۱۰] ب۱: ناد معر ... (کلمهٔ آخر ناخوانا است).
[۱۱] ب۲: بر
[۱۲] ب۲: + سر
[۱۳] ب۲، ا: -
[۱٤] ب۱: -
[۱٥] ب۲، ا: -
[۱٦] م: کردند
[۱۷] ب۲، ا، م: + سر
[۱۸] ب۱، ب۲: دارد
[۱۹] ا، م: رکهبه
[۲۰] ب۲، ا: -
[۲۱] ب۲، ا: -
[۲۲] م: -
[۲۳] ا: + سر
[۲٤] ب۲، م: -
[۲٥] ا: نامیده‌اند م: نهادند
[۲٦] ب۲، ا: -
[۲۷] م: - سر خاصیت
[۲۸] ب۲: بکهاد
[۲۹] ب۱، ب۲: -
[۳۰] ب۲: - ا: - این سر

مخدوم[1] آن **سر**های هفت، هفت[2] کواکب ≠که حاکم[3] افلاک اند، خواهد[4] بود،≠[5] /ب۱: ۱۹ر/ چنان که[6] اوّل **کهرج سر** که[7] از فلکِ قمر که[8] فلکِ اوّل است، برآمده، مخدومِ او قمر باشد[9]؛ و **رکهب**[10] **سر** که[11] از فلکِ عطارد که ثانی از[12] او است، برآمده، مخدومِ او عطارد بُوَد[13]؛ و **گندهار سر** که[14] از فلکِ زهره که ثالث از[15] او است، برآمده، مخدومِ او زهره گردد[16]؛ و **مدهم سر** که[17] از فلکِ شمس[18] که رابع از او است، برآمده، مخدومِ او شمس[19] تواند بود[20]؛ و **پنچم سر** که[21] از فلکِ[22] مریخ[23] که[24] خامس از او است، برآمده، مخدومِ او مریخ[25] ≠تواند شد[26]≠[27] و **دهیوت سر** ≠که[28] از فلکِ مشتری که سادس از او است، برآمده، مخدومِ او مشتری خواهد شد. و **نکهاد**[29] **سر** که از[30] فلکِ زحل که ≠سابع از او≠[31] است، برآمده، /م: ۱۹ر/ مخدوم او /ب۲: ۱۸پ/ زحل خواهد گردید[32].≠[33]

---

[1] ب۲، ا: + و مطبوع
[2] ب۲، ا، م: -
[3] م: حاکت
[4] م: خواهند
[5] ا: خواهد بود که حاکم افلاک اند
[6] ب۲، م: چنانچه
[7] ا: -
[8] ب۱، م: - فلک قمر که
[9] ا: است
[10] ا، م: رکهبه
[11] ا: -
[12] ب۱: -
[13] ب۲، ا: باشد
[14] ا: -
[15] ب۱: -
[16] ا: باشد
[17] ا: -
[18] ب۲، ا، م: مریخ
[19] ب۲: مشتری. روی این کلمه خط کشیده شده است و در حاشیه با همان دستخط «مریخ» افزوده شده‌است. ا، م: مریخ
[20] ا، م: شد
[21] ا: -
[22] ب۱: افلاک
[23] ب۱: + برامده ب۲، ا، م: شمس
[24] ب۱: -
[25] ب۲، ا: شمس
[26] ا: باشد
[27] م: توان گفت
[28] ا: مذکور
[29] ب۲: بکهاد
[30] م: -
[31] ب۱: متابع
[32] م: بود
[33] ا: مذکور از فلک مشتری و نکهاد از زحل

و بعضی برآنند که در هنگامی که حضرتِ موسیٰ[۱]، ≠صلواة الله علیه≠[۲]، شعلهٔ[۳] تجلّیِ حق را تاب نیاورده، بر کوهِ طور بی‌خود افتاد[۴]، از /م: ۱۷پ/ صولتِ عصایش، سنگی هفت[۵] پاره شده[۶]، در هوا رفت و از آن پاره‌ها هفت آواز درجه به درجه ظاهر شد. پس این هفت **سر** /ب۲: ۱۸ر/ مشتق از آن هفت آوازِ قدرت است.

۵ ≠و بعضی زبانِ معجزبیان را بر منصّهٔ اظهار به این وجه جلوه داده‌اند که این هفت **سر** را[۷] از صداهایی[۸] که خروج آن از گردشِ هفت[۹] افلاک[۱۰] می‌گویند، اشتقاق نموده‌اند.≠[۱۱]

و بعد از آن، آن[۱۲] هفت **سر** را[۱۳] در[۱۴] اصطلاحِ هند به چهار قومِ هندی نامیده‌اند[۱۵] و تفریق او[۱۶] این باشد، که **کهرج سر** و **پنچم سر** را[۱۷] برهمن /ا: ۲۹ر/ گویند؛ و **رکهب**[۱۸]

۱۰ **سر** و **مدهم سر**[۱۹] را راجپوت؛ و **گندهار سر**[۲۰] و **دهیوت سر**[۲۱] را بقال؛ و **نکهاد سر**[۲۲] را کایتهه می‌گویند[۲۳]. و وجهِ تسمیهٔ ≠آن نیز متعاقب به ذکر می‌آید≠[۲۴].

پس چون /م: ۱۸پ/ مخارجِ آن هفت افلاک باشد، البته در اختیارِ[۲۵] خواص و آثارِ[۲۶]

---

[۱] ب۲: + پیغمبر
[۲] ا: علیه السلم م: علیه السلام
[۳] ب۲، ا: -
[۴] م: افتادند
[۵] ب۱: -
[۶] ب۱: - م: شد و
[۷] ب۱: -
[۸] م: صدای
[۹] ب۱: -
[۱۰] م: + است
[۱۱] ا: و بعضی گفته‌اند که این هفت سر از صدای کردش هفت فلک استخراج ... (لغتی در اینجا پاک شده است که احتمالاً «کرده‌اند» می‌بایستی باشد).
[۱۲] ا: این
[۱۳] ا: - م: از
[۱۴] ب۱، م: -
[۱۵] ب۱، ا، م: شد
[۱۶] ب۲: - ا: آن
[۱۷] م: -
[۱۸] ا، م: رکهبه
[۱۹] ا: -
[۲۰] ا: -
[۲۱] ا: -
[۲۲] ا: -
[۲۳] ا: -
[۲۴] ا: هم متعاقب مذکور شود
[۲۵] ب۱: اخبار
[۲۶] ا: اماء

تان[1] شکلِ **راگ** نگرفته باشد [بلکه با[2] عدد[3] **سر** بگویند. و **اودشت**[4] آن است][5] که[6] شکل **تان** هم[7] در نوشتن[8] آید و هم[9] در سرود گفتن[10]. والله أعلم.[11]*[12]

/م: ۱۷پ/ فصل سیزدهم: در شرحِ دلایل حکما در تعیینِ هفت نغمه یعنی هفت سر اصلی

بر ضمیرِ عارفانِ بصیر و مبصرانِ خبیر روشن و هویدا باد که بعضی عزیزان هفت نغمه را[13] از[14] آوازِ هفت جانور گرفته‌اند، چنانچه **کهرج سر**[15] را از نغمهٔ[16] طاوس و **رکهب**[17] **سر** را /ب۱: ۱۸پ/ از آواز پیپها و **گندهار سر** را از آواز بز[18] و **مدهم سر** را از آواز کبک[19] و **پنچم سر** را از آواز کویل و **دهیوت سر** را از[20] غوک و **نکهاد**[21] **سر** را از آواز فیل. بنابرآن که آوازِ ≠این هفت جانور در همین≠[22] **سر**های مذکور همیشه برمی‌آید و صاحبِ این فن را بر آن گوش[23] باید کرد[24] تا معلوم شود.

---

[1] ب۲: با
[2] ب۱: تا
[3] ب۲، ا: باعداد
[4] ب۱: اوسط
[5] ب۲
[6] ب۲: -
[7] ب۲، ا: -
[8] ب۲، ا: + هم
[9] ب۲، ا: -
[10] ب۲، ا: هم
[11] ا: - والله اعلم
[12] م: از شروع این پارگراف از صفحه قبل تا اینجا را ندارد.
[13] ب۲: + که
[14] ب۲، م:-
[15] ب۱: - سر
[16] م: -
[17] ب۲، ا، م: رکهبه
[18] ب۲: کبک
[19] ب۲: بر
[20] م: + آوار
[21] ب۲: بکهاد
[22] ب۱، م: همین جانور هفت ب۲: همین هفت جانور
[23] ب۲: را گوش بران
[24] ب۲، ا: داشت م: نهاد

*س	ر	گ	م	پ	د	[نی][1]*[2]
۱	۰	۰	۰	۰	۰	۰
	۱	۲	۶	۲۴	۱۲۰	۷۲۰
		۴	۱۲	۴۸	۲۴۰	۱۴۴۰
			۱۸	۷۲	۳۶۰	۲۱۶۰
				۹۶	۴۸۰	۲۸۸۰
					۶۰۰	۳۶۰۰
						۵۰۴۰.[3]

*و **مول‌کرم**[4] آن طریق باشد که از اوّل **سر** شروع [**تان** شود[5] و **سر**هایی که در میان **تان**][6] آیند، آن طریق را[7] **چون**[8] (؟) **کرم**[9] گویند [و **نشت** آن طریق باشد که][10]

[1] ا: «نی» به شکل «ن» نوشته شده است.
[2] ب۲، م
[3] ب۱: در این نسخه این جدول این گونه است:

۵۰۴۱	س	ر	ک	م	پ	ده	نی
۷۲۰	س	ر	ک	م	پ	ده	
۱۲۰	س	ر	ک	م	پ		
۲۴	س	ر	ک	م			
۶	س	ر	ک				
۲	س	ر					
۱	س						

[4] ب۲: مول و کرم
[5] ا: بشود
[6] ب۲
[7] ب۲، ا: + چون
[8] ب۱: -
[9] ب۱: لکرم
[10] ب۲

اوّل در جانبِ یمین یک عدد[1] /م: ۱۶پ/ نویسند[2] و در /ب۱: ۱۷پ/ بواقی خانه‌ها نقطه‌ها گذارند و در سطرِ دوم از طرفِ[3] یمین، یک خانه کم کرده، در اوّل خانه، عدد یکی؛ و در دیگر خانه[4]، دو؛ و در سیوم،[5] شش؛ و در چهارم، بیست و چهار؛ و پنجم، صد و بیست؛ و در ششم، هفتصد و بیست. و از[6] سطرِ سیوم نیز یک خانه کم[7] کرده، در اوّل خانه، عدد چهار؛ و در دوم، دوازده؛ و در سیوم، چهل و هشت؛ و در چهارم، دوصد و چهل؛ و در پنجم، یکهزار و چهارصد و چهل. و بر این[8] وجه[9]، از سطرِ چهارم یک خانه محو کرده، در اوّل خانه، عدد هژده؛ و در دوم، هفتاد و دو[10]؛ و در سیوم، ≠سیصد و شست[11]؛ و در چهارم، دوهزار و یکصد و شست. و به همین نهج از سطرِ پنجم نیز یک خانه کم کرده، در اوّل خانه، عدد نود و شش و /م: ۱۷ر/ در دوم خانه[12]، چهارصد و هشتاد؛ و در سیوم، دو[13]هزارهشتصد و هشتاد. و از سطرِ ششم نیز[14] یک خانه کم[15] کرده، در اوّل خانه، عدد ششصد؛ و در دوم، سه‌هزار و ششصد. و در ≠هفتم سطر[16]، که یک خانه باقی است، ≠عددِ پنج‌هزار و چهل را بنویسند[17]، چنانچه /ب۲: ۱۷پ/ شکل نقش، این است که نوشته می‌شود[18]:

---

[1] ب۲، ا: - یک عدد
[2] ب۲: بنویسند
[3] ب۲، ا: جانب
[4] ب۲، ا، م: -
[5] م: + عدد
[6] ب۲: در
[7] ب۲، م: دور
[8] ب۲: سرت
[9] ب۱: و بر مواجه و
[10] م: - و دو
[11] ب۱، م: دوصدوشست
[12] ب۲، ا، م: -
[13] ب۲: سه
[14] ا: -
[15] ب۲، ا، م: دور
[16] ب۲، ا: سطر هفتم
[17] ب۱: پنجهزاروچهل را عدد بنویس ب۲، ا: پنجهزاروچهل را عدد بنویسند
[18] ب۲، ا: - که نوشته می‌شود

گ ر س*[1]. و براین قیاس[2] [بقیه‌ها][3] باید کرد. والسّلام≠[4].

فصل دوازدهم: در بیانِ نقشی که آن را نقشِ **کهندمیر** نامند و نوشتنِ /م: ۱۶ر/ آن[5] و طریقِ **مول‌کرم**[6] و غیره

چون در فصلِ مذکور[7] طریق‌های استخراجِ مجموعِ[8] **تان** معلوم شد، امّا، چون استخراج هر یک مفصل در اینجا به طولِ عبارت می‌شد، لهذا نقشی که[9] مشتمل بر جمیعِ **تان** است به تفصیل هر یک طریق از هفت طریقِ مذکور[10] به عینه نوشته می‌شود.

و طرحِ نوشتنِ او به این شکل است[11]، که اوّل هفت[12] **سر** به ترتیب نویسند[13] و زیر آن خطِ عرضی کشیده، هفت /ا: ۲۸پ/[14] **سر**[15] خطِ طولی به مراتب[16] هر یک فرو برند. /ب۲: ۱۷ر/ بعد از آن ≠به هفت خطِ[17≠18] عرضی دیگر، مجموعِ خطوطِ طولی را قسمت کنند تا[19] که در طرفین هفت هفت سطر حاصل آید و در هر سطر هفت خانه پیدا شود. بعد از آن در هر سطر، خانه[20] به خانه اعدادِ **تان**‌ها ثبت کنند، به ترتیبی که در اوّل خانهٔ سطرِ

---

[1] م
[2] م: + دیکر
[3] ب۱: لفظها م: بقیها
[4] ب۲: سرکم و رسکم و کسرم و سکرم و رکسم و کرسم و سرمک و رسمک و سمرک و مسرک و سرمک و سکمر و رمسک و مکسر و کسمر و سمکر و مسکر و کمسر و رمکس و کرمس و رمکس و مرکس و کمرس و مکرس و علی هذا اودو و غیره
ا: سرکم و رسکم و کسرم و سکرم و رکسم و کرسم و سرمک و رسمک و سمرک و مسرک و سرمک و سکمر و رمسک و کمسر و کسمر و سمکر و مسکر و کمسر و رکمس و کرمس و رمکس و مرکس و کرس و مکرس علی هذا اودو و غیره
[5] ب۱: -
[6] ب۲: مول وکرم
[7] ب۲: مذکوره
[8] ا: مجموعه
[9] ا: - نقشی که
[10] ا: مزبور
[11] ب۲، ا: باشد
[12] م: -
[13] ا: بنویسند
[14] ا: بخشی که ظاهراً توضیحات ناسخ است، در حاشیه این ورق افزوده شده است. نک مقدمهٔ این کتاب.
[15] ب۲، ا، م:-
[16] ب۲: منزل
[17] ب۲، ا: خطوط
[18] ب۱: هفت ان بخط
[19] ب۲: + آن
[20] ب۲: -

آید[1]≠[2]. /ب۲: ۱۶پ/ و اگر[3] ⌈چهار را⌉[4] در شش ضرب کنند[5]، بیست و چهار شود. و از ضرب پنج در بیست /م: ۱۵پ/ و چهار، یکصد و بیست شود[6]. و از ضرب شش در صد و بیست[7]، هفتصد و بیست شود. و از ضرب هفت در هفتصد و بیست، پنجهزار و چهل شود[8]. و آن مجموع **تان** است.

چنانچه[9] مثال به طریقِ **ارچک**: فَ فَ، چون: **س س**[10]. و **گهاتک**: فَعَ وعَفَ، چون: **س**[11] **ر**[12] **و ر س**. و **سانک**: فَعَلَ وعَفَلَ[13] و فَلَعَ[14] و لَفَعَ و عَلَفَ و لَعَفَ[15]، چون: ≠**س ر گ و ر س گ** و /ب۱: ۱۷ر/ **س**[16] **گ ر و گ س ر و ر گ س و گ ر**[17] **س**≠[18]. و **سراتک**: علیٰ هذا[19]، چون: ≠**س ر گ م و ر س گ م و گ س ر م *و س گ ر م***[20] **و ر گ س م و گ ر س م و س ر م گ و ر س م گ و س م ر گ و م**[21] **س ر گ و *م ر س گ***[22] **و ر م س گ و س گ م ر و گ م س ر و گ س م ر و س م گ ر و م س گ ر و م گ س ر و *ر گ م س و گ ر م س***[23] **و ر م گ س و م**[24] **ر گ س و گ م ر س *و م**

---

[1] ا: شود
[2] م: شش شود و اکر چهار را در شش ضرب کنند و حاصل آید و اکر دو را در سه ضرب کنند
[3] ا: -
[4] ب۲
[5] ب۲: کند
[6] ب۲: گردد
[7] ب۲: + حهار. امّا با همان قلم روی آن خط کشیده شده است.
[8] ا: میشود
[9] ب۱، م: -
[10] ب۲، ا: چون س ا س ا
[11] م: ش
[12] ب۲، ا: سرا
[13] ا، م: عقل
[14] ا: قلع
[15] ب۱: تعف ا: لعلف
[16] ب۱: ش
[17] م: + ک
[18] ب۲: س ا رک و س م ک و س ک ر و ک س و ک ر س ا: س ا رک م ک و س ک ر و س ر و ر ک س و ک س
[19] ب۲، ا: -
[20] ب۱
[21] م: -
[22] ب۱
[23] ب۱
[24] م: ج

فصل دهم: در شرحِ تعدادِ مجموعِ[1] **تان**[2] و احوالِ آن[3]

بدان که مجموع **تان**[4]، که در اصطلاحِ هند آن را[5] **کوت‌تان پرستار** می‌گویند، خلاصهٔ آن پنج‌هزار و چهل است که ان را **کهندمیر**[6] ≠نام می‌نهند≠[7] و آن مجموع[8] از هفت طریقِ ضرب پیدا می‌شود. /ب۱: ۱۶پ/ چنانچه از طریقِ **ارچک**، که در او یک **سر** آید، /م: ۱۵ر/ یک
۵ **تان** برآید؛ و بر این قیاس، از **گهاتک**، دو **تان**؛ و از **سانک**، شش **تان**؛ و از **سراتک** ، که در او چهار **سر** آید[9]، بیست وچهار **تان**؛ و به طریقِ **اودو**، که در او[10] پنج **سر** آید[11]، یکصد و بیست **تان**[12]؛ و به طریقِ **کهادو**[13]، که در او شش **سر** آید[14]، هفتصد و هشت **تان**؛ و به طریق **سمپورن**، که در او هفت **سر** آید[15]، پنج‌هزار و چهل **تان** می‌برآید[16]، چنانچه طریقِ[17] ضرب او در فصلِ آینده مذکور می‌گردد. والسّلام[18].

۱۰ فصل یازدهم: در طریقِ ضربِ **تان**

و آن چنان باشد که هر گاه یک را در یک ضرب کنند، ≠یک حاصل شود و اگر[19] در دو ضرب کنند[20]، ⌈دو حاصل شود[21]. اگر دو را در سه ضرب کنند[22]⌉[23]، شش حاصل

---

[1] ب۲، ا: جمیع
[2] ب۲: بابها ا: تانها
[3] ب۲، ا: او
[4] ب۲: بان
[5] م: - آن را
[6] م: کهندهیر
[7] ا: نامند
[8] ا: مجموعه
[9] ب۲: ایند
[10] ب۱: -
[11] ب۲، ا: ایند
[12] ب۲، ا: -
[13] م: کهاد
[14] ب۲: ایند
[15] ب۲: ایند
[16] ب۲، م: می‌برایند
[17] ب۱، م: - ا: طریقه
[18] ا: -
[19] ب۱:حاصل و دو را
[20] ب۱: کند
[21] ا: آید
[22] ب۱: کند
[23] ب۲

صورت[۱] او: ***س ر گ م پ ده نی** {[۲]}*[۳]؛ چهارم: **بچیترا**[۴] (؟) و[۵] صورت او: **نی س ر گ م پ ده**[۶]؛ پنجم: **روهنی** (؟) و[۷] ≠صورت او≠[۸]: **ده نی س رگ م پ**؛ ششم: **سرکها**[۹] و[۱۰] شکلش: **پ ده نی س**[۱۱] **ر گ م**[۱۲] ؛ هفتم: **الاپتا**[۱۳] و[۱۴] ≠صورت او≠[۱۵]: **م پ ده نی س**[۱۶] **ر گ**[۱۷].

چون ذکرِ **مورچهنا**[۱۸] به آخر رسید، ≠خامه در ذکرِ[۱۹] گزارشِ[۲۰] طریقِ[۲۱] **ارچک**[۲۲] و غیره /ب۲: ۱۶ر/ زبان برکشید. پس /م: ۱۴پ/ آن هفت طریق[۲۳] است،≠[۲۴] ≠اوّل: **ارچک** و آن، آن است که در او یک **سر** آید. دوم: **گهاتک** است که در او دو **سر** آید. ؛ سیوم: **سانک** که در او سه **سر** آید. چهارم: **سراتک** که در او چهار **سر** آید. پنجم: **اودو** که در آن پنج **سر** آید[۲۵]. ششم: **کهادو** که در آن شش **سر** آید. هفتم **سمپورن** که در او هفت **سر** آید≠[۲۶].

والسّلام.

---

[۱] ب۲، ا: شکل
[۲] ب۱، م: سر
[۳] ب۲، ا
[۴] ب۲: بحتر ا: بحتیر م: بچتر
[۵] ا: -
[۶] ب۱، م: + نی
[۷] ا: -
[۸] ب۲، ا: صورتش
[۹] ب۲، ا: بهرکها
[۱۰] ا: -
[۱۱] ب۲: ش
[۱۲] ب۲، ا: + پ
[۱۳] ب۱: الاپنی ا: الانیا م: الانپتا
[۱۴] ا: -
[۱۵] ب۲، ا: صورتش
[۱۶] ب۲: ش
[۱۷] م: - نی س ر گ
[۱۸] ب۲: مورچهیا
[۱۹] ب۱، ب۲: -
[۲۰] م: + کذارش
[۲۱] ب۲: -
[۲۲] م: ازجک
[۲۳] ب۱: -
[۲۴] ا: طریق ارچک مبین میشود
[۲۵] ب۱: اند
[۲۶] ب۲، م، ا: از سطر ۶ تا اینجا بدین گونه است: اول ارچک دوم کهاتک سیوم ساتک چهارم سراتک پنجم اودو ششم کهادو هفتم سمپورن (م: سنپورن) ارچک آنست که در و یک سر آید و کهاتک آنکه (م: آنست که) در دو سر آید، و ساتک آنکه (م: آنست که) در و سه سر (م، ا: + آید)، و سراتک آنکه (م: آنست که) در و چهار سر (م، ا: آید) و اودو آنکه (م: آنست که) در و پنج سر (م: سر آید) و کهاد (م، ا: کهادو) آنکه (م: آنست که) در و شش سر (م، ا: + آید) و سمپورن (م: سنپورن) آنکه (م: آنست که) در و هفت سر آید

[**ابهردگتا**][1] و شکلش[2]، **رگ م س پ ده نی س**[3].

و [**مورچهنای**][4] **مدهم گرام**، اوّل: [**سوویری**][5] و صورت او[6]: **م پ ده نی س ر گ**؛ دوم: **هرناشوا**[7] و صورتش: ***گ م پ ده نی س ر** {[8]}. سیوم **کلوپنتا** و صورتش:*[9] **ر گ م**[10] **پ ده نی س**[11]. چهارم: **سدهمدهیا** و[12] صورتش: **س ر گ م پ ده نی**. /ب۱: ۱۶ر/ پنجم: [**مارگی**][13] و صورت او: **نی**[14] **س ر گ م پ ده**؛ ششم: [**پوروی**][15] و صورت او[16]: **ده نی س ر گ م پ**. هفتم: [**هرشیکا**][17] و[18] صورت او: ≠**پ ده** /ا: ۲۸ر/ **نی س ر گ**[19] **م**≠[20].

و [**مورچهنای**][21] **گندهار گرام**، اوّل: **نندا**[22] و[23] صورت[24] او: **گ م پ ده نی س ر**؛ دوم: **بسالا**[25] و ≠شکل او[26]: ***ر گ م پ ده نی س** {[27]}*[28]. سیوم: **سونکهی**[29] و[30]

---

[1] ب۱: اروکهتا ب۲، ا: اروکتا م: اوکهتا. بر اساس *لس* (همانجا) و با مقایسه با *SR* (ج ۱، ص ۱۶۸) تصحیح شد.
[2] م: و صورتش
[3] ب۱: -ب۲، م، ا: + ر
[4] ب۱، ا: مورچهنا ب۲: مورحهیا م: مورچهنان
[5] ب۱، ب۲، م: سویری ا: تنویری. بر اساس *لس* (ص ۸۳) و با مقایسه با *SR* (ج ۱، ص ۱۶۹) تصحیح شد.
[6] ب۱: - و صورت او ا: صورتش
[7] ب۲: هرمسواد ا: هرناسو م: هرتاسوا
[8] ب۲، م، ا: گ. بر اساس *لس* (ص ۸۳) حذف شد.
[9] ب۱
[10] ا: س
[11] ب۱: سا ب۲: + ر ا: - س
[12] ا: -
[13] ب۱، ب۲، م: بارکي ا: ناخوانا است. بر اساس *لس* (ص ۸۴) و با مقایسه با *SR* (ج ۱، ص ۱۶۹) تصحیح شد.
[14] م: ن
[15] ب۱: بورني ب۲، ا، م: پوربی. بر اساس *لس* (ص ۸۴) با مقایسه با *SR* (ج ۱، ص ۱۶۹) تصحیح شد.
[16] ا: صورتش
[17] ب۱: هرکهرکا ب۲، م، ا: هرکرکا. بر اساس *لس* (ص ۸۴) و با مقایسه با *SR* (ج ۱، ص ۱۶۹) تصحیح شد.
[18] ا: -
[19] م، ا: -
[20] ب۲: ک ب ده بی س
[21] ب۱، ب۲، ا: مورچهنا م: مورچهنان
[22] ب۱: مندا م: نندا‌که
[23] ب۱: -
[24] ب۲، ا: شکل
[25] ا: لیسالا
[26] ب۲، ا: صورتش
[27] ب۱، م: ر
[28] ب۲، ا
[29] ا: سوکنی
[30] ا: -

سه **گرام** بیست و یک [**مورچهنا** /ب۲: ۱۶پ/ می‌شود[۱] به طریقی که هفت **سر** با[۲] **سرت** تمام مرکب شده، با قرینه بیایند[۳]، خواه[۴]]* به طریقِ **اروهی**[۶] یا به طریقِ **اوروهی**[۷]. و[۸] نام‌ها و شکل‌های **مورچهنا**[۹] چنین باشد.

چنانچه[۱۰] **مورچهنای**[۱۱] **کهرج‌گرام** این[۱۲] است، اوّل: [**اترمندرا**][۱۳] و شکل او[۱۴]: **س رگ م پ ده**[۱۵] **نی**[۱۶]؛ دوم[۱۷]: **رنجنی** و شکل او، [**نی س ر گ م پ ده**][۱۸]؛ سیوم **اترایتا** و صورتش، [**ده نی س ر گ م پ**][۱۹]؛[۲۰] چهارم: <**سده**>[۲۱] **کهرجا**[۲۲] و[۲۳] صورت او[۲۴]، ≠**پ ده نی س ر گ م** {}[۲۵]≠[۲۶]؛ پنجم: [**متسریکرتا**][۲۷] و صورت او، [**م پ ده نی س رگ**][۲۸]؛ و ششم: [**اسوکرنتا**][۲۹] و صورتش، [**گ م پ ده نی س ر**][۳۰]؛ و هفتم:

---

[۱] ب۲، م: خواهد برآمد
[۲] ب۱: -
[۳] ب۱: بیاید
[۴] ا: + بطریق اروهی یا بطریق اوروهی
[۵] ا
[۶] ب۱: اوروهی
[۷] م: اردهی
[۸] ب۲، م، ا: پس
[۹] ب۲: مورحهیا
[۱۰] م: چنانکه
[۱۱] ب۲: مورچهیا م: منوجهنیان
[۱۲] ب۲، م: -
[۱۳] ب۱: امرمنتد ب۲: امرمندا م، ا: انترمندا. بر اساس *لس* (ص ۸۳) و با مقایسه با *SR* (ج ۱، ص ۱۶۸) تصحیح شد.
[۱۴] م: -
[۱۵] م: د
[۱۶] ب۲: + سا
[۱۷] م: دویم
[۱۸] ب۱، ب۲، م، ا: ده نی س ر ک م پ. بر اساس *لس* (ص ۸۳) تصحیح شد.
[۱۹] ب۱، ا: نی سر کم پده ب۲: سرکم نده م: نسرکم پدده. بر اساس *لس* (همانجا) تصحیح شد.
[۲۰] م: + و
[۲۱] *لس* (همانجا)
[۲۲] ب۱: کرجا
[۲۳] ب۱: -
[۲۴] ا، م: صورتش
[۲۵] ب۱: پ
[۲۶] ب۲، م، ا: نی سرکم پده
[۲۷] ب۱، ب۲: سرکبا ا: سرکتا م: سرکنا. بر اساس *لس* (همانجا) و با مقایسه با *SR* (ج ۱، ص ۱۶۸) تصحیح شد.
[۲۸] ب ۱: کم پده نی سر کم ب۲، م، ا: نی ده سرکم پ. بر اساس *لس* (ص ۸۳) تصحیح شد.
[۲۹] ب۱، ب۲: اسوکرنا م، ا: اسوکرتا
[۳۰] ب ۱: ر کم پد نی سرک ب۲، م، ا: ر ک م س پ ده ني. بر اساس *لس* (همانجا) تصحیح شد.

اوّل، آن **سر** را **کهرج** اعتبار نموده، باز به **کهرجِ** ثانی به طریقِ[1] **اروهی** برسند[2]، آن را **کهرج‌گرام** گویند. و از آنجا[3] که در **سپتکِ** دوم[4] به **مدهم**[5] **سر** رسیده، /م: ۱۳ر/ و آن را **کهرج** اعتبار کرده[6]، باز تا[7] به **کهرجِ** بالا[8] به طریقِ مذکور برسند[9]، آن را **مدهم‌گرام** گویند. و ≠اگر از آنجا ≠[10] در **سپتکِ** سیوم به **گندهار سر** رسیده و آن را **کهرج** اعتبار نموده[11]، ≠تا به **کهرجِ**≠[12] ثانیِ آن به طریقِ مزبور[13] رسند[14]، آن را /ب۱: ۱۵پ/ **گندهارگرام** گویند[15].

پس دو **گرامِ** اوّل در بعضی گلوی در این زمان[16] می‌آید و یک ≠**گرام**[17] آخر≠[18]، که[19] **گندهارگرام** است، نه در گلوی می‌آید و نه[20] در ساز. ≠چنان که مثل زده‌اند که **کهرج-گرام** مثلِ پادشاه است و **مدهم‌گرام** میان او، وزیر، و **گندهارگرامِ** آخر به مثابهٔ[21] غنیم است. چون ذکرِ حقیقتِ سه **گرام** آخر شد، الحال، شروع در گزارشِ **مورچهنا**[22] /م: ۱۳پ/ می-رود[23].

می‌گویند≠[24] که در یک **گرام** هفت **مورچهنا** پیدا[25] می‌شوند[26]، پس به این تقدیر، از

---

[1] ب۱: -
[2] ب۱: رسید
[3] ا: ینجا
[4] م: سیوم. ناسخ سعی کرده آن را به «دویم» تغییر دهد.
[5] م: کندهار. بالای سطر و این کلمه، «مدهم» افزوده شده است.
[6] ب۲: نموده
[7] ب۲، ا: -
[8] ب۲: تالی. در بالای «ی» با همان دست‌خط «تالا» افزوده شده است.
[9] ب۱: برسد
[10] ب۱: از انجا ب۲: از آنجا اگر ا: اکر ازینجا
[11] م: کرده
[12] ب۲: باریکهرج
[13] ب۲، م، ا: مذکور
[14] ب۲: رسید
[15] ب۲: می‌نامند م: گویند
[16] ب۱: زبان
[17] م: -
[18] ب۲، ا: آخر گرام
[19] ب۱: -
[20] ب۱: -
[21] ب۱: -
[22] ب۱، ب۲، م: مورچهیا
[23] م: تردو و
[24] ا: از سطر ۸ تا اینجا در این نسخه بدین گونه است: «اما احوال مورچهنا و آن چنانست»
[25] ب۱: -
[26] ا، م: میشود

درجه نزول کند[۱]، آن را **کومل** گویند[۲] و اگر دو **سرت** بگیرد و دو درجه فرو[۳] آید، آن را[۴] **ات کومل**[۵]. و اگر سه[۶] **سرت** بگیرد[۷] و سه درجه /ب۱: ۱۵ر/ نزول کند، **سکاری** گویند، چنانچه حالت **رکهب**[۸] **سر** در **راگ کیدارا** است.

فصل نهم: در شرحِ اسامی گرام و تعداد **مورچهنا**[۹] و هفت طریقِ **ارچک**[۱۰] و غیره که به جهت استخراج به آنها[۱۱] /م: ۱۲ش/ مشخص کرده‌اند

باید دانست که در اصطلاحِ هند طریقی است /ب۲: ۱۵ر/ که ≠او را[۱۲] **سپتک** می‌نامند[۱۳]،≠[۱۴] و آن چنان است که از **کهرج سر** اوّل به ترتیب دیگر **سر**ها[۱۵]، تا به **کهرجِ** ثانی به طریقِ **اروهی**[۱۶] رسد. پس، هر گاه از مقامِ اصلی **سر**، آواز را سه جا جست داده[۱۷] و در هر جا مقام نموده، باز به مقامِ اصلی خود آیند، آن[۱۸] وجه را **گرام**[۱۹] گویند. و آن سه قسم باشد[۲۰]، اوّل: **کهرج‌گرام**؛ دوم: **مدهم‌گرام**؛ سیوم: **گندهارگرام**. و طریقِ گرفتنِ هر یک از آنها چنین باشد که چون **کهرج سر** اوّل را در مقدارِ گلو آورده، به **پنچم سر** رسند[۲۱] و[۲۲] در **سپتکِ**

---

[۱] ب۱، م: شود
[۲] ب۲: خوانند
[۳] ب۲، ا، م: فرود
[۴] ب۲، م، ا: - آن را
[۵] م: + گویند
[۶] ب۲: سر
[۷] ب۱: بکردد
[۸] ب۲: رکهت م، ا: رکبهه
[۹] ب۲: -
[۱۰] ب۲: ازجک
[۱۱] م: مان
[۱۲] ب۱: - که او را
[۱۳] ا: نهاده
[۱۴] ب۲: از راه سسک نام نهاده‌اند
[۱۵] ب۲: سرهای
[۱۶] ب۱: اوردی ا: اوروهی
[۱۷] م: + او (؟). امّا روی کلمه خط کشیده شده است.
[۱۸] ب۲، ا: این
[۱۹] ب۲: + گرام
[۲۰] ب۲، ا: است
[۲۱] ب۱: رسید ب۲: رسد
[۲۲] ب۱، ب۲: -

فصل هشتم[1]: در شرحِ اسامی سرهای **تیبرتم** و غیره

چون هر یک **سر** اصلی دو طرف دارد، /ا: ۲۷پ/ یکی جانب[2] صعود و[3] دیگر جانب[4] هُبوط، پس از این جهت، هر یک **سر** را سه مقام خواهد شد: یکی اعلیٰ، دوم اوسط، سیوم ادنیٰ. لهذا، ≠از هر **سر**، هفت طریقِ **سر** دیگر پیدا شده≠[5] که هم در گلو ظاهر می‌شود[6] ≠و هم به غیر این≠[7] هفت طریق[8]، **راگ**[9] پیدا نمی‌شود.[10]

چنانچه، اوّل **سر** را **تیبرتم**[11] /م: ۱۲ر/ نام نهاده‌اند؛ و دوم [12] را **تیبرتر**[13]؛ و سیوم را **تیبر**؛[14] چهارم را **سده**؛ و پنجم را **کومل**؛ و ششم را[15] **ات کومل**؛ و هفتم را **سکاری**. و طریقش آن است[16]، **سری** که سه[17] **سرت** از بالای **سر** خود بگیرد و سه درجه بلند گردد[18]، آن را **تیبرتم** گویند. *و اگر دو **سرت** بگیرد و دو درجه عروج کند، **تیبرتر** گویند.*[19] و اگر[20] یک **سرت** بگیرد و[21] یک درجه بلند شود، **تیبر** گویند. و اگر به حال خود[22] مانده[23]، **سده** گویند. و اگر از[24] **سر** زیرینِ[25] خود ⌈یک **سرت**⌉[26] بگیرد[27] و یک

---

[1] ا: نهم. امّا کاتب سعی کرده آن را تبدیل به «هشتم» کند.
[2] ب۲: بجانب
[3] ب۱: -
[4] ب۲: بسمت
[5] ب۲، م، ا: هفت طریق سر [م: -] دیگر از هر سر پیدا شده‌اند
[6] م، ا: میشوند
[7] ب۲: و هم تغیرات. امّا روی نقطه‌های «پ» و نقطه زیر «ت» خط کشیده شده است.
[8] ب۱: -
[9] ب۲: را یک
[10] ب۲: + و
[11] م: پرتم
[12] ب۲، ا: + سر
[13] ب۲: سررر م: نیزتر
[14] م: + و
[15] ب۲: -
[16] ا: + که
[17] ب۲: سر
[18] ب۲، ا: شود م: شود و
[19] م
[20] ب۲: -
[21] ب۱: دو
[22] ب۱: -
[23] م: باشد
[24] ب۱: - ب۲، م، ا: تحت
[25] ب۲، م، ا: + خود
[26] ب
[27] ب۱: بکردد

و **بکرت** آن باشد که[1] **پنچم سر**، یک **سرتِ**[2] **مدهم سر** بگیرد. *و اگر دو **سرت** آن بگیرد، **ات بکرت** باشد.[3]

وقتی که **دهیوت**[4] ≠یک **سرتِ**≠[5] **پنچم سر** بگیرد*[6]،[7] آن **سر** را **انتر**[8] گویند[9] *و اگر دو **سرت** بگیرد،*[10] **ساانتر**[11].

و اگر **دهیوت سر** ≠یک **سرتِ**≠[12] **نکهاد**[13] **سر** /م: ۱۱ر/ بگیرد، **کی‌سک**[14] گویند. و دو **سرت**[15] نمی‌تواند[16] گرفت، چرا که در **نکهاد**[17] **سر**[18] دو **سرت** است. ≠پس، /ب۱: ۱۴پ/ در[19] رفتن آن[20] **نکهاد سر** نمی‌ماند.≠[21]

و اگر **نکهاد**[22] **سر** ≠یک **سرتِ**≠[23] **تیپ**[24]، یعنی **کهرج** بالا بگیرد، آن را ≠**ات کی-سک**≠[25] گویند.

و این دوازده **سر** <را> در گلو ظاهر کردن، /ب۲: ۱۴پ/ اَشکال است. *والله أعلم بالصّواب.*[26]

---

[1] ا: و
[2] م، ا: بکرت
[3] ا: + و
[4] ب۱: دهت
[5] م: بکرت
[6] ب۲
[7] م: + و
[8] ب۱: اتبر
[9] ب۱: -
[10] ب۲
[11] ب۱: سا اتبر ب۲: سااننربر ا: + کویند
[12] م: بکرت
[13] ب۲: بکهاد
[14] ب۲، م: گهی‌سک ا: کئی‌سک
[15] ب۲: سر
[16] ب۱: نمیتوان
[17] ب۲: بکهاد
[18] ب۱: -
[19] ب۲، م، ا: از
[20] ب۲، م: + در هیچ حال
[21] ا: پس از رفتن آن در هیچ حالت نمیماند سربکرت
[22] ب۲: بکهاد
[23] م: بکرت ا: - یک سرت
[24] ب۱:نیست
[25] ب۲: ات گهی‌سک ا: ات کئی‌سک م: کئی‌سک ات
[26] ا

باید[1] دانست که **سر**های **بکرت** گرفته می‌شود[2] از هفت **سر** اصلی، به طریقی که مذکور می‌گردد، چنانچه نام‌های او این است: اوّل: [**چت**][3]؛ دوم: [**اچت**][4]؛ سیوم: **کاکلی**؛ چهارم: **ات کاکلی**؛ پنجم[5]: [**تدهوت**][6] (؟)؛ ششم: **ات تدهوت**[7] (؟)؛ /م: ۱۱ر/ هفتم: **بکرت**؛ هشتم: **ات بکرت**[8]؛ نهم: **انتر**[9]؛ دهم: **ساانتر**[10] (؟)؛ یازدهم: **کی‌سک**[11]؛ دوازدهم: **ات کی-سک**[12].

[**چت**][13] در[14] وقتی باشد که **رکهب**[15] **سر** یک **سرتِ کهرج**[16] **سر** بگیرد و[17] وقتی که دو **سرت** بگیرد،[**اچت**][18] باشد.

و **کاکلی**[19] درآن وقت باشد که **گندهار سر** ≠یک **سرتِ**≠[20] **رکهب سر**[21] بگیرد. *و اگر دو **سرت** بگیرد،*[22] آن **سر** را **ات کاکلی** گویند.

و [**تدهوت**][23] (؟) در هنگامی[24] باشد که **مدهم سر** یک **سرتِ گندهار** بگیرد. و **ات [تدهوت]**[25] (؟) به دو **سرت** گرفتنِ آن.

---

[1] ا: بیاید
[2] ب۲، ا، م: گرفته‌اند
[3] ب۱، ب۲، ا، م: دهت. بر اساس*لس* (ص ۵۷) و با مقایسه با *SR* (ج ۱، ص ۱۴۱) تصحیح شد.
[4] ب۱، ب۲: ادهت م: اودهت ا: مقابل «دوم» سفید و خالی است. بر اساس*لس* (ص ۵۸) و با مقایسه با *SR* (ج ۱، ص ۱۴۱) تصحیح شد.
[5] ب۱: سیم
[6] ب۱: تدهوپ ب۲: بدوهت ا: تدویت م: تدوبه
[7] ب۲: بدوهت ا: ندوپیت م: تدوبه ششم ات تدوبه
[8] ا: رت‌بکرت
[9] ب۱: اتبر
[10] ب۱: ساانبر
[11] ب۲: کهبک م، ا: کئی‌سک
[12] ب۲: اتکهی‌سک م: اتکئی‌سک ا: رت‌کئی‌سک
[13] ب۱، ب۲، م: دهت ا: دهیت. بر اساس*لس* (ص ۵۸) و با مقایسه با *SR* (ج ۱، ص ۱۴۱) تصحیح شد.
[14] ب۲: -
[15] ب۲: رکهت م، ا: رکهبه
[16] ب۱: -
[17] ب۱، م: -
[18] ب۱، ب۲، م: ادهت ا: ادهیت. بر اساس*لس* (ص ۵۸) و با مقایسه با *SR* (ج ۱، ص ۱۴۱) تصحیح شد.
[19] م: + کویند و کاکلي
[20] م: بکرت
[21] م، ا: رکهبه
[22] ب۲: -
[23] ب۱: تدهوپ ب۲: بدوهت م: تدوبه ا: تدوپیت
[24] ب۱: + که ا: وقتی
[25] ب۱: تدهوپ ب۲: بدوهت م: تدوبه ا: تدوپیت

و می‌گویند که از قایم[1] شدنِ **سرت**[2]، قیامِ **سر** است و[3] صورت گرفتنِ **راگ** و **سری**[4] که با[5] **سرت**‌های خود[6] قایم است، معشوقِ دل‌ها است. و ***سری** که با تمامِ[7] **سرت**‌ها است، بهتر است*[8] و **سری** که با[9] تمامِ **سرت**‌ها نیست، بدتر است؛ چنانچه اوّل **سر**، یعنی کهرج، با چهار **سرت**، /م: ۱۰پ/ پادشاهی[10] است در شهرِ گلو که به[11] همراهی شش **سر** که به مثابهٔ[12] وزرا[13] و امرای اویند[14]، رعیتِ[15] دل‌های عشاق را همیشه نگهبانی می‌کنند[16].

فصل هفتم: در ذکرِ اسامی دوازده[17] **بکرت سر**

<بدان> که ارکانِ کرسیِ علمِ ریاضی را دوازده برج اند *که در هر برجی، ≠دُرجی پر از≠[18] جواهرِ زواهر[19] به جهتِ ایثارِ پادشاه ظل الله مخفی[20] نهاده‌اند، تا از آن جمیع[21] /ب۲: ۱۴ر/ مخلوقات دامن /ب۱: ۱۴ر/ دامن زَر و خرمن خرمن دُرّ و گوهر برگرفته[22]، دستِ نیاز به دعای خیرِ این خدیوِ زمان بردارند. پس همان بهتر که این[23] دُرج را بگشایم.*[24]

---

[1] ب۱:قیام
[2] ب۲: سر
[3] ب۱: + در
[4] م: سر
[5] ب۱: -
[6] ب۱: -
[7] م: که نام
[8] ب۲
[9] ب۲: به
[10] ا: پادشاه
[11] م: -
[12] ب۲: مشارالیه
[13] ب۱، ا: وزرای
[14] ب۲: وزرا وامرایند
[15] م: رغبت
[16] م: می‌کند
[17] ب۱: -
[18] ب۱: پر از درجی
[19] ب۱: زواهراند
[20] م: مختفی
[21] م: جمع
[22] م: برُفته
[23] ب۲، م: آن
[24] ا: میان دو ستاره از سطر ۷ تا اینجا را ندارد.

سیوم: **مارجنی**[۱] [۲].

پنچم سر را چهار[۳] بخش کرده‌اند، اوّل: [**چهتی**][۴]؛ دوم[۵]: **رکتا**[۶]؛ سیوم[۷]: **سندیپنی**[۸]؛ چهارم[۹]: **آلاپنی**.[۱۰]

دهیوت سر[۱۱] را سه بخش کرده‌اند[۱۲]، اوّل[۱۳]: [**مدنتی**][۱۴]؛ دوم: **روهنی**[۱۵]؛ سیوم: [**رمیا**][۱۶] [۱۷].

نکهاد[۱۸] **سر** را دو حصّه[۱۹] کرده‌اند[۲۰]، اوّل: [**اگرا**][۲۱]؛ دوم: **چهوبنی**[۲۲] [۲۳].

مجموعِ این، بیست و دو **سرت**[۲۴] باشد.

---

[۱] ب۱: سندنی م: مارجاني
[۲] م: + و
[۳] ب۱: سه
[۴] ب۱: حب ب۲: حهبیت م: جهرنا ا: چهت. بر اساس *ته* (ص ۳۳۱) و غم (ص ۹) و با مقایسه با *SR* (ج ۱، صص۹ – ۱۳۸) تصحیح شد.
[۵] ب۱: -
[۶] ب۲: رکهکا ا: رکهتکا م: رکهتا
[۷] ب۱: دوم
[۸] ا: سندیتي م: سندیني
[۹] ب۱: سیوم
[۱۰] ب۲، ا، م: + و
[۱۱] ب۲: -
[۱۲] ب۲، م: - ا: کرده
[۱۳] ب۲: -
[۱۴] ب۱: مدبی ب۲: مدهبی ا: ... نتنی (ناخوانا است) م: مدینی. بر اساس غم (همانجا) و با مقایسه با *SR* (ج ۱، صص ۹– ۱۳۸) تصحیح شد.
[۱۵] ا: نردهتي.
[۱۶] ب۱: روم. ب۲: رمدان م، ا: رمیان. بر اساس *ته* (ص ۳۳۲)، *لس* (ص ۷۵) و غم (ص ۹) و با مقایسه با *SR* (ج ۱، صص۹ – ۱۳۸) تصحیح شد.
[۱۷] ب۲، ا، م: + و
[۱۸] ب۲: و بکهاد
[۱۹] ب۲، م، ا: بخش
[۲۰] ب۲، م: -
[۲۱] ب۱، ب۲، م: اکراه ا: اوکراه. بر اساس *ته* (ص ۳۳۲)، *لس* (ص ۷۵) و غم (ص ۹) و با مقایسه با *SR* (ج ۱، صص ۹– ۱۳۸) تصحیح شد.
[۲۲] ب۱: جهوربنی ب۲، ا: چهوتهی
[۲۳] ا: + و
[۲۴] م: سر

فصل ششم: در ذکرِ اسامی **سرت**‌ها یعنی[1] حِصّه‌های **سر**های اصلی

چون هر **سر** به جای خود قیام دارد و[2] هرگاه او را حرکت دهند، در اصلِ قیامش[3] به جانب صعود و[4] نزول، تفاوت می‌افتد. لاجرم، هر یک **سر** تقسیم یافته، چنانچه:

≠**کهرج سر**≠[5] را چهار حصّه کرده[6]، /ب۲: ۱۳پ/ این نام نهاده‌اند[7]، اوّل: **تیبرا**[8]؛ دوم: **کمودتی**[9]؛ /ب۱: ۱۳پ/ سیوم: **مندا**[10]؛ چهارم: **چهندووتی**[11].

و **رکهب**[12] **سر** را[13] سه بخش نموده‌اند[14]، /م: ۱۰ر/ اوّل: **دیاوتی**[15]؛ دوم: **رنجنی**[16]؛ سیوم: **رتکا**[17].

و **گندهار سر** را هم[18] سه[19] بخش[20]، اوّل: [**رودری**][21]؛ دوم: **کرودها**[22]؛ سیوم: **پریت**[23].

و **مدهم سر**[24] را نیز[25] سه بخش کرده‌اند[26]، اوّل: **بجرکا**[27]؛ دوم: **پرسارنی**[28]؛

---

[1] ب۲: بعضی
[2] ب۲، ا: -
[3] ب۱، ب۲: قیاس ا: قیاسش
[4] ب۱: -
[5] ب۲: سرکهرج
[6] ب۲: کرده‌اند ا: کرده‌اند و
[7] ا: نهادند
[8] ب۲: سرا ا: تیرا
[9] ب۲: کمدلی ا: کمندتي
[10] ب۱: مثدا
[11] ب۱: چهندوتی ب۲: حهیدومی
[12] م: رکهبه
[13] ب۲: + هم
[14] ا: نموده
[15] م: دیالي ا: دیاتی
[16] م، ا: رنجتی
[17] ب۱، م: رکتا
[18] ب۱: -
[19] م: -
[20] ب۲: کرده‌اند م: -. ا: کرده
[21] ب۱: ابدا ب۲، م: رودرا ا: رودبررا. بر اساس *لس* (ص ۷۵) غم (ص ۹) و با مقایسه با *SR* (ج ۱، صص ۹– ۱۳۸) تصحیح شد.
[22] ب۱: کبدا
[23] ب۱: احرا
[24] ب۱: -
[25] ب۱: -
[26] ب۲، م: - ا: کرده
[27] ب۱، م: برجکا ا: مجبرکا
[28] ب۱، ب۲، م: بسارنی

بیادی[≠۱] مثلِ غَنِیم[۲].

و[۳] به جهتِ امتیازِ **سر بادی**[٤] از **سر بیادی**[٥]، که مقابلِ او است، گفته‌اند که تا[٦] **بادی سر** از /ا: ۲۷ر/ **بیادی سر** دوازده **سرت**[۷]، یا[۸] هشت **سرت**، یا شش **سرت**، یا چهار **سرت**[۹] را در هر **راگ** تفاوت خواهد بود. پس، می‌گویند که چنانچه *در دو ستارهٔ سعد و نحس[۱۰] درجهٔ دوازدهم یا هشتم یا ششم[۱۱] یا چهارم نحس می‌باشد، همچنان[۱۲] در [≠]**سر بادی**[≠۱۳] و **سر بیادی**[۱٤]، که مثلِ دو ستارهٔ سعد و نحس در برجِ [≠]گلوی گوینده[≠۱٥]، گردش می‌کند، **سرت‌ها** /م: ۹پ/ هم[۱٦] نحس خواهد شد، چنانچه*[۱۷] مثال[۱۸] دوازده **سرت** در **راگ براور** که **مدهم**[۱۹] **سر** در او **بیادی** است؛ و مثالِ [≠]هشت **سرت**[≠۲۰] در **راگ بیهاس**[۲۱] که در آن هم **مدهم**[۲۲] **سر، بیادی** است؛ و مثالِ شش **سرت**[۲۳] در **راگ کلیان**[۲٤] که در آن نیز[۲٥] **مدهم سر**[۲٦]، **بیادی**[۲۷] است؛ و مثالِ چهار **سرت**[۲۸] در **راگ مالسری** که در او **دهیوت سر، بیادی** است.

---

[۱] ا: بیادی‌سر
[۲] ب۲، م: + است
[۳] ب۱: -
[٤] ب۲: -
[٥] ب۲: سرنادی
[٦] ب۲: با
[۷] ب۱: -
[۸] ب۲: + تا
[۹] ب۱: - چهار سرت
[۱۰] م: + در
[۱۱] ب۲: - یا ششم
[۱۲] ب۲، ا: همچنین
[۱۳] ب۲: بادی سر
[۱٤] م: + سربیادی
[۱٥] ب۱: گلو می‌گویند
[۱٦] ب۱: سربا
[۱۷] ا: (از سطر۳ تا اینجا را ندارد.)
[۱۸] ب۲: مثل
[۱۹] م: مرهم
[۲۰] ب۱: است سر
[۲۱] ب۲: بهبهاس
[۲۲] ب۱: -
[۲۳] ب۱: سر
[۲٤] ب۲: + مالسری و ا: + مالسری
[۲٥] ب۱: + است ب۲: سر
[۲٦] ب۱، ب۲: -
[۲۷] ب۱: -
[۲۸] ب۱: سر

فصلِ پنجم: /م: ۸پ/ در ذکرِ[۱] اسامی **بادی سر** و غیره

چون هر یک **راگ** صورتِ علیٰ حدّه دارد و[۲] استخراج هر یک از هفت **سر** است، لاجرم جهتِ[۳] تفریق در هر **راگ**، بعضی[٤] **سر** را به منزلهٔ اصل نهاده‌اند و بعضی[٥] را مددکارِ آن و بعضی **سر** را[٦] به مثابهٔ دشمن، که از آمدنِ او **راگ** ≠به حالِ≠[۷] خود نمی‌ماند[۸]، چنانچه بر دلِ دانایان معلوم ≠خواهد شد≠[۹].

پس، آن اقسامِ **سر**[۱۰] را چهار نام نهاده‌اند[۱۱] و آن این است، اوّل: **بادی**؛ دوم: **سمبادی**؛ سیوم: **انبادی**؛ چهار: **ببادی**.

پس، **بادی سر**[۱۲] آن است که از او **راگ** پیدا شود[۱۳] و آن **سر** اصلِ **راگ** است. و **سمبادی سر**[۱٤] آن است که از آمدنِ او **راگ** زیاده[۱٥] می‌شود. و **انبادی سر**[۱٦] مددکارِ **سم - بادی** است. و **ببادی سر** آن است که از آمدنِ او **راگ** بر حالتِ خود نماند. پس، آن **سر** به منزلهٔ /م: ۹ر/ دشمن است، /ب۱: ۱۳ر/ لهذا او را[۱۷] از خانهٔ **راگ** به در کرده‌اند.

و بر این چهار **سر** مثالی می‌گویند /ب۲: ۱۳ر/ ≠که **سر بادی** در اقلیمِ **راگ** به منزلهٔ پادشاه است،≠[۱۸] و ≠**سر سمبادی**≠[۱۹] به مثابهٔ وزیر و ≠**سر انبادی**≠[۲۰] مانندِ امرا و ≠**سر**

---

[۱] ا: -
[۲] م: -
[۳] ب۲، ا: + به م: بحسب
[٤] ب۱: + بعضی
[٥] ب۲: + سر م: بر جای
[٦] م: -
[۷] ب۱: بر حال ا: بجای م: بر جاي
[۸] ب۲: مینماید
[۹] ب۲، م، ا: معلوم میشود
[۱۰] م: -
[۱۱] ا: نهاد
[۱۲] ب۱: -
[۱۳] ب۲، ا: میشود
[۱٤] ب۱: - ب۲: + بر
[۱٥] ب۱: زیادی ا: زیاد
[۱٦] ب۱: -
[۱۷] ب۲، م، ا: - اورا
[۱۸] ا: چنانحه بادی سر بمنزله پادشاه است در اقلیم راک
[۱۹] ا: سمبادی‌سر
[۲۰] ا: انبادی‌سر

رکهب[۱]؛ سیوم را[۲] **گندهار**؛ چهارم **سر**[۳]، **مدهم**؛ و پنجم /ب۲: ۱۲پ/ **سر**[٤]، **پنچم**؛ و[٥] /ب۱: ۱۲پ/ ششم**سر**[٦] **دهیوت**؛ و هفتم **سر**[۷] **نکهاد**[۸]. و **کهرجِ** بالا[۹] را **تیپ** گویند.

و به جهتِ استعمال به نام هر یک، هفت اشاره ≠ثبت[۱۰] کرده می‌شود≠[۱۱]، چنانچه، اوّل را [**س**][۱۲] و دوم را [**ر**][۱۳] و سیوم را **گ**[۱٤]، چهارم را **م**[۱٥]، **پنچم** را **پ**[۱٦]، ششم را **ده**[۱۷] و هفتم را **نی**[۱۸] و **تیپ**[۱۹] را **سا**، که مجموعِ آن ≠به طریقِ **اروهی**≠[۲۰] این باشد[۲۱]: ≠**س ر**≠[۲۲] **گ م پ ده نی سا**. و عکس آن به طریق **اوروهی**[۲۳] چنین: <**سا**> **نی ده**[۲٤] **پ م گ ر**[۲٥] [**س**][۲٦].[۲۷]

---

[۱] م: رکبهه
[۲] ب۲: -ا: سر
[۳] ب۲: -
[٤] ب۲: -
[٥] ا: -
[٦] ب۱، ب۲: -
[۷] ب۲: -
[۸] ب۲: نکهادو
[۹] ب۱: -
[۱۰] م: ثیپ
[۱۱] ا: ترتیب داده‌اند
[۱۲] ب۱: سا ب۲، ا: سه م: سر. بر اساس همین کار (نک. فصل نهم) و *ته* (ص ۳۲۶) تصحیح شد.
[۱۳] ب۱: ری ب۲، م، ا: ره. بر اساس همین کار (فصل ۹) و *ته* (ص ۳۲۶) تصحیح شد.
[۱٤] ب۲: مد ا: کهه م: که
[۱٥] ب۲، م، ا: مه
[۱٦] م: په
[۱۷] ا: دهه
[۱۸] ب۲، م، ا: نه
[۱۹] ب۲: هشتم
[۲۰] ب۱: آن حرفها ازروی معنی
[۲۱] ب۲: بن ا: - این باشد
[۲۲] ب۱: ساری ب۲: سارا
[۲۳] م: واروی ا: اروهی
[۲٤] ا: بده م: بدة
[۲٥] ب۲: ره
[۲٦] ب۱، ب۲، ا، م: سا
[۲۷] ب۲، م: + والله اعلم بالصواب

و [**سنچاری**][1] آن است[2] که[3] این همه **سر** یک‌جا جمع شوند.[4] **گره** این که **سر** اوّل آید. و انس آن که **سر** از اوّل ≠**سر** نزول≠[5] کرده، در میان آید. و[6] **نیاس**[7] آن که **سر** در آخرِ او بیاید.

فصلِ چهارم: در ذکرِ اسامی هفت **سر** اصلی

که اصولِ جمیعِ[8] **سر**های دیگر اند، ≠یعنی هفت[9] **سر** که≠[10] در آسمان علمِ موسیقی مثلِ هفت نجوم[11] ≠دایر وسایر اند≠[12] ≠تا رصدبندانِ این فنّ را اثر مراد به دست[13] حصول دهند. پس ما غریبان را هم[14] لازم /م: ۸ر/ است که دستِ امید به دعای دولتِ جاویدِ[15] پادشاهِ دین‌پناه برداشته، اسمای اعظمِ آن هفت[16] **سر** را وردِ زبان سازیم تا[17] به اجابت مقرون گردد[18].

پس[19]، باید دانست که≠[20] اوّل **سر** را نام[21] **کهرج** گویند؛ و[22] دوم[23] را[24]

---

[1] ب۱، ب۲، ا، م: سنچائی. بر اساس *لس* (همانجا) تصحیح شد.
[2] ب۲، ا، م: -
[3] ب۱: -
[4] ب۲: + و
[5] ب۱: سیر برون
[6] ب۱: -
[7] ب۱: ناس ب۲: بباس م: نیاشي
[8] ب۱: -
[9] م: -
[10] ا: و بمنزله هفت کواکب
[11] ا: - مثل هفت نجوم
[12] ب۲: سایر و دائراند
[13] ب۱: -
[14] ب۲: -
[15] م: -
[16] ب۱:-
[17] ب۱: تار. امّا روی حرف «ر» با جوهر قرمز خط کشیده شده است.
[18] ب۱: باد
[19] ب۲: -
[20] ا: از سطر۶ تا اینجا بدین گونه است: «چنانچه»
[21] ب۲، ا: -
[22] ا: -
[23] ا: + سر
[24] ب۲، ا: -

صدفِ دل بیرون آمده[۱]، به دست زبان افتاد[۲]، واجب است که [زینت‌فزای][۳] گوشِ ساقیانِ بزمِ[۴] یکرنگی گردد. یعنی*[۵] هر وقت[۶] که[۷] **سر** از دهانِ گوینده ظاهر شود، در اوّل مرتبه به حال خود است[۸]. چون در مرتبهٔ دوم رسد، یعنی بلند شود، دو چند[۹] گردد. و در مرتبهٔ سیوم، سه چند. و بر این /ب۱: ۱۲ر/ قیاس تا به مرتبهٔ هفتم که مشخص کرده‌اند، می‌رسد[۱۰].

۵ پس هرگاه که **سر** به وجوهِ /م: ۷پ/ مذکوره صعود کرد، نزول[۱۱] هم بر آن وجوه، لازم خواهد بود[۱۲]. لاجرم به این جزر[۱۳] و مدّ[۱۴] به چندین نام موسوم شد. و آن این است، اوّل: **استهایی**؛ دوم: **اروهی**؛ سیوم: **اوروهی**؛ چهارم: [**سنچاری**][۱۵]؛ پنجم: **گره**[۱۶]؛ ششم: **انس**[۱۷]؛ هفتم: **نیاس**[۱۸].

استهایی آن است که[۱۹] **سر** زود زود بیاید.[۲۰] *و **اروهی** آن است[۲۱] که[۲۲] **سر** از

۱۰ ≠نزول به عروج رود≠[۲۳].*[۲۴] *و **اوروهی** آن است که **سر** از ≠عروج به نزول آید≠[۲۵].*[۲۶]

---

[۱] م: آمد
[۲] ب۱: افتاده
[۳] ب۱: زینت‌سرای ب۲: راحت پیرای م: زینت‌پسراي
[۴] ب۱: -
[۵] ا. (از سطر ۹ صفحه قبل تا اینجا را ندارد.)
[۶] ب۲: فنی م: وقتي ا: گاه
[۷] ا: -
[۸] ب۱: رسی
[۹] ب۲: - بلند شود دو چند
[۱۰] ب۱: -
[۱۱] ب۱: بروں
[۱۲] ب۲: آمد
[۱۳] ب۱، ب۲، ا: جر
[۱۴] ب۱: ند م: مدر
[۱۵] ب۱، ب۲، م: سنچائی ا: سنچای. بر اساس*لس* (ص ۱۴۵) تصحیح شد.
[۱۶] ا: کرة
[۱۷] ب۱: الس
[۱۸] ب۱: ناس
[۱۹] ب۱: -
[۲۰] ب۱: + اسب
[۲۱] ب۲: - آن است
[۲۲] ب۱: - آن است که
[۲۳] ب۱: عروح بنزول آید ب۲: عروج بنزل رود
[۲۴] ا
[۲۵] ب۱: برول بعروح رود ب۲، ا: از نزول بعروج آید
[۲۶] م

پشت دهن گویند. *و وقتی که در گلو می‌آید[1] **ایشت**[2] **دهن** (؟) گویند.*[3] ≠و در اینجا آوازی≠[4] ظاهر شده تا به مرتبه می‌کشد که[5] او را به هندوی **سر**[6] نام نهند[7]. ≠و اینجا سه مقام دیگر اند≠[8]. اوّل **سر** که در گلو رسد، آن **سر** را **مندر**[9] گویند؛ بعد از آن که[10] بر[11] گلو رسد، **مده** گویند؛ و بعد از او که بر لب رسد، **تار**[12] گویند و آن آواز را **دهن** نیز[13] گویند. پس اوّل **سر** که در /م: ۷ر/ گلو رسد[14]، آن را **پشت دهن** (؟) گویند[15] و **سر** که بر[16] گلو رسد، **مدهم**[17] **دهن** (؟) گویند[18] و چون بر لب رسد، **کرتهم**[19] **دهن** (؟) گویند[20]. *والله أعلم بالصّواب.*[21]

فصل سیوم: در صعود و هبوطِ **سر**

*بر رای[22] بیضاضیای مقیّدانِ معنی و آزادگانِ صورت، که از [جزر][23] و مدِّ زمان[24] و[25] کشمکشِ این و آن[26] فارغ اند، روشن و هویدا[27] خواهد بود که چون درّ[28] سخن از

---

[1] م: + کرتم آن وقت شود از دهان بیرون آید
[2] م: پشت
[3] ا
[4] ا: و در انجا آواز
[5] م: + و
[6] م: سیرد
[7] ب۲: می‌نهند
[8] ب۲: و انجا سه مقام است دیگر
[9] ب۲: پستدهین
[10] ب۲: -
[11] ب۱: در
[12] ب۲: بار
[13] ا: سر
[14] ب۲: باشد
[15] ب۲، ا: -
[16] ب۱: در
[17] م: مرهن
[18] ب۲: -
[19] ا: سرتهم
[20] ب۲: + پسر. روی این کلمه خط کشیده شده است.
[21] ا
[22] ب۱: راهی
[23] ب۱: جرا ب۲: جر م: زجر
[24] ب۱، م: زبان
[25] ب۱: -
[26] ب۱: + است
[27] ب۲، م: -
[28] ب۲: دررغرر

است[1]؛ دوم: **اپان**[2] که در بازو و شکم جا دارد؛ سیوم: **بیان** که[3] در چشم مکان دارد؛ چهارم: **سمان**[4] که در دست و انگشت مقام او است؛ پنجم: **ادان** که در سینه می‌ماند؛ ششم: **ناگ** که در انگشت پا و ناخن جا گرفته؛ هفتم: **دهنجیه**[5] که ≠در چرب≠[6] و رگ[7] است؛ هشتم: **کورم**؛ نهم: **کرکل**[8] که در گوشت و پوست جا کرده است[9]؛ دهم: **دیودت** که جای او در همهٔ موی بدن است.

پس وقتی که گوینده می‌خواهد که چیزی بگوید، /ب۲: ۱۱پ/ **پران باد** که در **سکهمن** همیشه مانند رسن‌بازان، آمد و[10] رفت /م: ۶پ/ می‌کند[11]، در[12] حرکت تمام[13] آمده، در جمیع چرخ‌ها و نبض‌ها و بادهای مذکور[14] /ا: ۲۶پ/ سیر کرده تا[15] به گلو می‌رسد که آواز از او ظاهر می‌شود.

پس هر گاه /ب۱: ۱۱پ/ که آن باد[16] ≠بر دل≠[17] می‌شود[18]، آن[19] آواز را در آن اوّل - مقام **دهن**[20] (؟) **اتسوچهم**[21] نام می‌نهند. و وقتی که بر سینه که مقام دوم است، می‌رسد، **دهن** (؟) **سوچهم** گویند[22]. و وقتی که در[23] زیر[24] گلو که[25] مقام سیوم است، می‌رسد[26]،

---

[1] ب۲: یست
[2] م: آپان
[3] ب۱: -
[4] ب۲: همان
[5] ب۱: دتیجهه ب۲: دهنحه ا: دتهجیه
[6] ب۲: چرب در
[7] ب۱: - و رگ
[8] ب۱: سرکل ب۲: کورکل
[9] ب۲، م، ا: -
[10] ب۲: -
[11] ب۲، ا: دارد
[12] ب۱: -
[13] م: نام
[14] ا: مذکوره
[15] ب۲: -
[16] ب۱: ناد
[17] ب۱: برون
[18] ب۲، ا: می‌وزد
[19] ب۱: -
[20] ب۱: دهین
[21] ب۲: ایسوچهم ا: انسوجهم م: «التوجهم» یا «استوجهم»
[22] ب۲: نام مینامند ا، م: می‌نامند
[23] م: -
[24] ا: کلمهٔ «زیر» در پایین کلمهٔ «گلو» با همان دست‌خط افزوده شده است
[25] م: -
[26] م: برسید

دارد و از او وجود[1] را[2] زندگانی است، /ب۱: ۱۱ر/ و نام او را[3] ≠در زبانِ≠[4] هند[5] **پران (؟) چکر** گویند. پس همهٔ[6] چرخ‌ها مدام در حرکت اند.

و بعد از این[7] چهارده نبض است[8]. یکی **سکهمن**[9] نام دارد؛ دوم: **ادا**[10]؛ سیوم: **پنگلا**، چهارم: **کهوک**، پنجم: **اسوان**[11] (؟)، ششم: **گندهاری**، هفتم: **هستجدوا**[12]، هشتم: **بارنی**[13]، نهم: **پیسونی**[14]، دهم: **بسودهرا**[15]، یازدهم: **سنکهینی**[16]، دوازدهم: /م: ۶ر/ **پوکها**[17]، سیزدهم: **سرست**[18] (؟)، چهاردهم: **النیها** (؟)[19].[20]

در جمیع، سه[21] نبض سردار است. ≠اوّل، **ادا**≠[22] که به[23] طرفِ یمین است و **پنگلا** به جانب یسار و **سکهمن** بر بالای دل.

و از آن [ده][24] **باد**[25] است. اوّل[26]: **پران باد**[27] که جای او در دل و [روده][28]

---

[1] ب۲، ا: + آدم
[2] ا: -
[3] م: - او را
[4] ب۲: بزبان
[5] م: هندی
[6] ا: بر
[7] ب۲: ان
[8] ب۲، ا: نبض اند م: + نبض را طاقت قدرتی گویند
[9] م: سکمن
[10] ب۱، م، ا: الا
[11] ب۲: آسون
[12] ب۱: هست حد م: هست حیدوا
[13] ب۱: تارني
[14] ب۱:بسوني ا: نیسوني
[15] ب۲: نسودهرا ا: یسودهرا
[16] ا: سکهنی م: سنکیني
[17] ا: پکها
[18] ا: سراست
[19] ب۱، ب۲ ، ا: -
[20] ب۲، ا، م: + و
[21] ب۲: سر
[22] ب۱: اولا الّا م: ارل الا ا: اول الا
[23] ب۲: آن
[24] ب۱، ب۲، ا: یازده م: پانزده. بر اساس همین فصل که در مورد این ده نبض است و بر اساس *SR* (ج ۱، ص ۵۹) تصحیح شد.
[25] ب۲: -
[26] ب۱: اولاً
[27] ب۱: ناد م: باکه
[28] ب۱، ا، م: روي ب۲: ورو

≠بر ضمیرِ صاحب‌دلان، که مصدرِ تجلیّاتِ الهی است، واضح باد[۱≠۲]، می‌گویند که در زیرِ قلب یک[۳] چرخی[٤] است به چهار برگ که به زبانِ هند آن را **اد (؟) چکر** نامند. و از او[٥] بالا به تفاوتِ یک انگشت، چرخی دیگر است با شش برگ. آن را **مول[٦] (؟) چکر** گویند[۷]. و از او یک انگشت بالا، ≠دیگر چرخی≠[۸] است به زیرِ ناف با ده برگ. آن را **پورن (؟) چکر** (؟) گویند. و از او به تفاوت سه[۹] انگشت، چرخی است با دوازده برگ که **هردی(؟) چکر** ≠نام دارد≠[۱۰] و او همیشه در بندگی و[۱۱] ذکر حق است. و از او بالا، در زیر گلو، یک چرخی است که خانهٔ هفت نغمه است و آن شانزده برگ دارد. و در میان گلو یک چَرَس است که در آن هم یک چرخ است[۱۲] با[۱۳] هژده /م: ۵پ/ برگ[۱٤]. و از او بالا، چرخی است زیرِ ابرو با سه برگ. و از او بالا، در سر[۱٥]، چرخی دیگر است با شش برگ که او را[۱٦] **من چکر** گویند و از او ≠هر زمان≠[۱۷] /ب۲: ۱۱ر/ آبی[۱۸] مثلِ آبِ حیات می‌چکد. و پیشِ آن {[۱۹]}، چرخی دیگر است با شانزده برگ که **سوم[۲۰] چکر** نام دارد[۲۱]، <و> وجود[۲۲] را سردی[۲۳] می‌بخشد. و جمیعِ چرخ‌ها، تابعِ چرخی است که یک‌هزار برگ

---

[۱] م: با
[۲] ا: چنانچه
[۳] ب۲: -
[٤] م: چرخ
[٥] ب۱: -
[٦] ب۱: -
[۷] ب۲: نامند
[۸] ا: چرخ دیکری
[۹] ب۲: نه
[۱۰] م: کویند
[۱۱] ا: - بندگی و
[۱۲] ب۲، ا، م: -
[۱۳] ب۱: -
[۱٤] ب۲، ا، م: + است
[۱٥] ا: سه
[۱٦] ا: - او را
[۱۷] ب۱، ا، م: بر زبان
[۱۸] ب۱: آب
[۱۹] ب۱، ب۲، م، ا: که
[۲۰] ب۲: سیوم. روی نقطه‌های حرف «پ» خط کشیده شده است.
[۲۱] ا: نامند
[۲۲] ب۲: وجودها
[۲۳] ب۲: سرهادی ا: سردی‌ها

نَفَس[1] موسوم شد. بعد از آن، از آمد و شد او[2]، آوازی ظاهر گشت[3] تا ≠حکما او را≠[4] به زبانِ هند **ناد**[5] نام نهادند[6].[7] ≠پس از او، به صفای باطنِ /ب۲: ۱۰پ/ خود آن را به[8] دو قسم معلوم کرده[9]، به دو اسم موسوم گردانیدند[10].≠[11] یکی **ناد اناهت**[12]، دوم **ناد اهت**[13].

پس، آوازی که از بستن گوش مانند آوازِ آسیا می‌آید[14]، آن **ناد اناهت**[15] است که به جز[16] درویشِ کامل[17]، دیگری را لذّت نمی‌دهد. و **ناد اهت**[18] دلِ همه کس را خوش می‌سازد. والله أعلم[19].

فصل دوم: در ذکرِ مخرجِ **ناد**[20] و اسمای منازلِ تحویلِ[21] آن[22] در وجود و بیرون آمدن آواز[23] آن

تا /ب۱: ۱۰پ/ آن /م: ۵ر/ شعله[24] بر شمعِ[25] زبان رسیده، گوشهٔ گوشِ عاشقان را روشن می‌سازد[26]

---

[1] ب۱: نقش
[2] ب۲، ا: -
[3] ب۲،ا: گردید
[4] ب۲، م، ا: او را حکما
[5] ب۱، ب۲: باد
[6] ا: کردند
[7] ب۲، م: + و
[8] م: -
[9] ب۱، ب۲: کردند
[10] ب۲: گردانید
[11] ا: و آن دو قسم است
[12] ب۲: باد اهد
[13] ب۲: باد انهد
[14] ا: شنیده شود
[15] ب۲: بادانهد
[16] ا: غیر از
[17] ا: + عارف شاغل
[18] ب۲: باداهد
[19] ا: - والله اعلم
[20] ب۲: باد
[21] ب۲: -
[22] م: -
[23] ا: آواز
[24] ب۲: شمع ا: مشعله
[25] ب۲: شعلهٔ
[26] ا: کند م: + و

باب اوّل: در کیفیت تفاصیل سر که در اصطلاح هند آن را سرادهیای[۱] گویند

مشتمل[۲] بر چهارده فصل[۳].

فصل اوّل: در حقیقتِ **ناد**[٤] یعنی آواز که چگونه است

۵ چون حضرت[٥] حکیمِ علی‌الإطلاق ، *به حکمتِ کامله و قدرتِ /م: ۴پ/ شاملهٔ خود، سازِ*[٦] خلقتِ انسانی[۷] را موجود ساخت[۸] و ≠از رحمت «نَفَخْتُ فِيهِ مِن رُّوحِي» در بارگاهِ کنت کنزاً مخفیّاً[۹] فأحببت أن[۱۰] أعرف فخلقت الخلق درنواخت[۱۱]،≠[۱۲] کیفیتی برآمد[۱۳] که به اسم

---

[۱] م: سردهياي ا: سردهيهاي
[۲] م: + است
[۳] ب۲: -
[٤] ب۲: باد
[٥] ا: -
[٦] ا
[۷] م: انسان
[۸] ب۱: ساخته
[۹] ب۱: -
[۱۰] ب۱، م: انا
[۱۱] ب۱: درنواحیت
[۱۲] ا: روح دمید
[۱۳] ب۲: برآید

فصل[1] هفتم: در تفصیل قبح[2] گوینده[3].

باب چهارم: در شرح[4] تفصیل اقسام **گیت** که[5] در اصطلاح هند[6] /ب۱: ۱۰ر/ آن را[7] **پربندها**[8]<**ادهیای**> گویند.

باب پنجم: در شرح قوانین دستک زدن که آن را **تارادهیای**[9] گویند.

باب ششم: در کلیّات ساز واحوال آن که آن را **بادادهیای**[10] گویند[11].

---

[1] ب۲: + حهار. روی این کلمه با همان جوهر قرمز خط کشیده شده است.
[2] ب۲: فتح
[3] ا: کویندها
[4] ب۱: + در شرح
[5] ا: -
[6] ا: + که
[7] م: - آن را
[8] م، ا: پربندهای
[9] ب۲: ناردهیای م: ناردهباي ا: تاردهياي
[10] ب۱: ناداهياي ا: بادهدیای
[11] م: - بادادهیای گویند

فصل سیزدهم: در شرح دلایل حکما بر[۱] هفت **سر** اصلی.

فصل چهاردهم: در بیان **النکار**[۲] که زیورِ **سر** است.

باب دوم: در ذکر[۳] راگ‌ها که[۴] در اصطلاح هند آن را **راگ‌ادهیای**[۵] گویند[۶]، مشتمل[۷] بر دو فصل است[۸]:

فصل اوّل: در تفریق صفات گویندگی.

فصل دوم: در تفصیل **راگ**‌ها و اسم هر یک[۹].

باب سیوم: در شرح **الاپ** یعنی برداشتن و گردانیدن **سر** در **راگ** و ارکان آن که آن را **پرکیرنک‌ادهیای**[۱۰] گویند، مشتمل[۱۱] بر هفت فصل،

فصل اوّل: در بیان اسامی حروف /ب۲: ۱۰ر/ مفرد[۱۲] که در آن **الاپ** می‌کنند.

فصل دوم: در شناختن چهار مقام **الاپ** که /م: ۴ر/ آن را **استهان‌الاپ** می‌گویند[۱۳].

فصل سیوم: در تفصیل **الاپ** که به چند وجه است.

فصل چهارم: در بیان اسامی[۱۴] **گمک**‌هایی[۱۵] که **سر** را /ا: ۲۶ر/ جنبش می‌دهند.

فصل پنجم: در[۱۶] تفریق[۱۷] و تعداد گوینده‌ها[۱۸].

فصل ششم: در تعداد[۱۹] و تفصیل حسن گوینده[۲۰].

---

[۱] ب۲: هر
[۲] ا: برالنکار
[۳] ب۲: شرح
[۴] ب۱: -
[۵] ب۱، ا: راکدهیا م: راکدهیاي
[۶] ا: میکویند
[۷] م: + است
[۸] ب۲، ا، م: -
[۹] ب۲: + از آن
[۱۰] ا، م: پرکیرن کادهیاي
[۱۱] م: + است
[۱۲] ا: -
[۱۳] م: کویند
[۱۴] ب۱: اسامی‌ها
[۱۵] ب۲، ا: کمکها
[۱۶] ا: + بیان
[۱۷] م: تعریف
[۱۸] م: کوینده
[۱۹] م: اسامي
[۲۰] ا: کویندها

فصل اوّل[1]: در حقیقت[2] **ناد**[3] یعنی آواز که چگونه است.

فصل دوم: در ذکر مخرجِ **ناد**[4] و /ب۲: ۹پ/ اسمای[5] منازلِ تحویل آن در وجود و[6] بیرون آمدن[7] آن[8] از وجود.

فصل سیوم: در صعود وهبوط **سر**.

فصل چهارم: در ذکر اسامی ***هفت سر** اصلی.

فصل پنجم: در ذکر اسامی*[9] **بادی سر** وغیره واحوال آن.

فصل ششم**:** در ذکر اسامی ≠**سرت**ها یعنی≠[10] حصّه‌های **سر**.

فصل هفتم: در بیان اسامی دوازده **بکرت**[11] **سر** و احوال آن.

فصل هشتم: در شرح[12] اسامی **سر**های **تیبرتم** و غیره.

فصل نهم: /ب۱: ۹پ/ در[13] شرح اسامی[14] **گرام** وطریق **ارچک**[15] وغیره / م: ۳پ/ **و مورچهنا**[16] و[17] احوال هر یک از آن[18].

فصل دهم: در شرح[19] تعداد و[20] جمیع **تان**[21] و احوال آن.

فصل یازدهم: در طریق ضرب **تان**.

فصل دوازدهم: در بیان[22] نقشی که آن را **کهندمیر**[23] نامند ونوشتن آن و طریقِ **مول**[24]**کرم** و غیره.

---

[1] ب۲: -
[2] م: کیفیت
[3] ب۲: باد
[4] ب۲: باد
[5] م: اسماه
[6] ب۱، م: -
[7] ب۱: -
[8] ب۲: او
[9] م: میان دو ستاره از سطر قبل تا اینجا را ندارد.
[10] م: سرسیتهای بعضی
[11] ب۲: یکرب
[12] ب۲، ا: ذکر
[13] م: + سر
[14] ب۲: آسامی
[15] ب۱: - ب۲: ازجک
[16] ب۲: مورحها
[17] م: -
[18] ب۲: + و ا: ازین
[19] ب۲: بیان
[20] ا، م: -
[21] ب۲، ا: تان‌ها
[22] ب۲: شرح
[23] ا: کهندمهر م: کهندیز
[24] ب۲: + و

آن[۱] باز تأکیدِ یاران بر گردن[۲]، لاجرم آنچه در خاطرِ فاتِر رسید، به زبانِ کجمج و عبارت شکسته‌بسته آید[۳]. اگر در جایی از ناقصان، خطا زاید[٤]، از کاملان به جز عطا چه[٥] در وجود آید؟ العفو عند کرام[٦] النّاس، مأمول. زیاده چه عرض نماید.

پس معلوم باشد که پیش ازاین، این[۷] کتاب را هفت باب بوده است، چون ترجمهٔ جمیع ابواب بعینه خالی از /ب۱: ۹ر/ تَطویلِ کلام نیست[۸] و با وجود آن، اکثر مطالب آن، دور از کارمعلوم می‌شد، بنابرآن خلاصهٔ همه را در این مختصر آورده،[۹] بر اسلوبی که لغاتِ[۱۰] آن بر اسما و صوتِ[۱۱] اصلی خود اصطلاحِ هند، به حال مانده و یک باب که در او مذکور رقص کردن است[۱۲]، خارج شده، به جهتِ آن که آن[۱۳] فنّ متعلّق به دیگر مردمان است و با این #مرتبهٔ او ادنیٰ است#[۱٤]. باقی شش باب که رکنِ رکینِ علمِ موسیقی است، به تحریر می آید. إن شاءالله تعالیٰ.[۱٥] *[۱٦]

باب اوّل: *در کیفیت تفاصیل **سر** که در اصطلاح هند[۱۷] **سرادهیای**[۱۸] گویند*[۱۹] مشتمل بر چهارده فصل است[۲۰]:

---

[۱] ب۲: -
[۲] ب۲: بکردن
[۳] ب۲: آمد
[٤] ب۱: + و
[٥] ب۲: -
[٦] ب۱: الکریم
[۷] ب۱: -
[۸] ب۲: نبود
[۹] ب۲: + و
[۱۰] ب۲: نقاب
[۱۱] ب۲: صورت
[۱۲] ب۲: + ازینجا
[۱۳] ب۲: این
[۱٤] ب۲: مرتبه آورد نیست
[۱٥] ا: از شروع خطبه و شروع رساله تا اینجا در این نسخه بدین گونه است: «رس برس خان کلاونت پسر خوشحال خان در عهد عالمگیر بادشاه کتاب سنکیت هندی را بعد فوت پدرش بالتماس بعضی احبا خصوصا شیخ عزیزالله که در فن موسیقی شاکرد او بود و بسیار ماهر بفارسی ترجمه کرد شمس الاصوات نام نهاد و نامهای هندی را بجای داشته اما کتاب اصل مشتمل بر هفت باب بود یک باب که در رقص کردن بود آنرا متوجه تحریر نشده چه در مرتبه ادنی است و بکار کلاونتان نمی‌آید و باقی شش باب را نوشته چنانچه در خطبه کتاب خود که بسیار طولانیست نوشته و فهرست باقی مع مطالب چنین است بسم الله الرحمن الرحیم»
[۱٦] م: (از سطر ۱۰ صفحه ۱۳ تا اینجا را ندارد.)
[۱۷] م: هندی
[۱۸] م: سردهیای
[۱۹] ب۲، ا
[۲۰] م، ا: -

[کشند][1] و مستان[2] به ترانهٔ آن[3] مدح کنند، هر که از او[4] برگردانید[5] پیش، به مَتعات جمیع لذّات پشت داد[6] و آن که به او رو[7] داد، چاشنی همه[8] مطالب پیش خود نهاد.

بیت[9]

مونس هر دل که فراغیش نیست　　محرم هر شب که چراغیش نیست

پس صاحب‌شوق[10] را باید که این مختصر را در مطوّلِ[11] مطالعهٔ خود، شب و روز جا داده، فکر را در کلام این به دقّت تمام صرف کند تا[12] به هر نحو معانی از اصول این[13] حکمت عملی به دست آید و /ب۱: ۸پ/ آواز خَفِی و جَلِی و کیفیتِ درجه‌های #باطنِ و ظاهر#[14] نغمه و معرفتِ درجه‌های عروج و نزولِ آوازها بر او مکشوف گردد[15]، چنانچه حقیقت فقه از [فتاوی][16] و معقولات از قطبی و حکمت از قانونچه و هندسه از خلاصة الحساب و نجوم از اسطرلاب و رمل از قرعِه معلوم می‌شود و فایده معتَدّ به بر آن متَرتّب گردد. الله[17] الموفّق و المُعین.

عذرِ این بنده معذور که در پیش صاحبان سخن و کاملان فن می‌رود، /ب۲: ۹ر/ بنابرآن است که چون این[18] کتاب در این نام در اصل به زبان هند بوده است و این مورِ ضعیف را با فُرس مناسبتی نیست و[19] {[20]} این مهارتی[21] که قبول طبع اهل فرس افتد، درآن ندارد،[22] مع‌هذا ترجمهٔ عبارات و مطالب هندی را به زبان فارسی آوردن و سوای

---

[1] ب۱: کشید، ب۲: می کشند
[2] ب۱: مشتاق را
[3] ب۲: او
[4] ب۲: + رو
[5] ب۲: گردانید
[6] ب۱: دارد
[7] ب۱: روا
[8] ب۱: -
[9] ب۲: -
[10] ب۲: شوقان
[11] ب۱: مرطلوں
[12] ب۱: با
[13] ب۲: -
[14] ب۲: ظاهر و باطن
[15] ب۲: شود
[16] ب۱، ب۲: فتاوه
[17] ب۲: والله
[18] ب۲: -
[19] ب۱: - و
[20] ب۱: + به　　ب۲: با
[21] ب۱، ب۲: + نه. در نسخهٔ ب ۲ بر روی «نه» با همان قلم خط کشیده شده است.
[22] ب۲: + و

باد دایم آل[۱] و اولادش که همچون آفتاب

##آسمان سلطنت را##[۲] هریکی نیک اختر است

چون به دور او بنای[۳] این مختصر تعمیر یافت

با خرد گفتم که تاریخش چگونه درخور است

گفت اگر[٤] /ب۱: ۸ر/ خواهی که از جایی به این مقصد رسی

جای نغمه گو که این‌جا[٥] از همه جا خوش‌تر است

نظم[٦]

این نسخه که چشمه‌ای است اندر ظلمات

از هر ورقش چکیده است آب حیات

اصوات در او که چون شعاع است به شمس

نامش به همین نهاده[۷] *شمس الأصوات*

الحقّ شمسی است که اَمس ندارد؛ /ب۲: ۸پ/ هر گاه طلوع شود[۸] عالمِ روح را روشنی دهد و دریای عشق از او به[۹] جوش آید و موج عرفان از نسیم او به[۱۰] اوج گراید و اهل معنی را نورِ سعادت از او است و اهلِ صورت را ظهورِ عبادت به او. دیدهٔ موافقان از مطالع[۱۱] او روشنی یابد[۱۲] و چشم منافقان به مشاهدهٔ آن[۱۳] به سوی تیرگی شتابد. عشاق به یاد او قدح

---

[۱] ب۱: آن
[۲] ب۲: آسمان را سلطنة
[۳] ب۱: -
[٤] ب۲: گر
[٥] ب۲: آنجا
[٦] ب۲: -
[۷] ب۲: رساله
[۸] ب۱: می‌شود
[۹] ب۲: در
[۱۰] ب۲: بر
[۱۱] ب۲: مطالعه
[۱۲] ب۲: نماید
[۱۳] ب۲: مشاهده اش

صاحب‌قرانی، غرّهٔ ناصیهٔ صبحِ هدایت، قرّهٔ[1] باصرهٔ آفتابِ ولایت، انتخاب مجموعهٔ قضا و قدر، مقدم[2] جنودِ فتح[3] و ظفر، گرهگشای کار فروبستگان، مرهم دل‌های خستگانِ[4]، صاحب‌دلِ /ب۱: ۷پ/ روشن‌رای، جان‌بخشِ جهان‌آرای، گوهرِ تاج پادشاهان، قبلهٔ خداآگاهان، پرده‌برانداز[5] اسرارِ غیبی، چهره‌گشای[6] صور[7] لا ریبی، محرمِ خلوتگاهِ[8] شهود، بندهٔ یگانهٔ معبود، ناظمِ آدابِ شاهنشاهی، قاسمِ ارزاقِ بندگانِ الهی، آرامدهِ عرصهٔ زمین و زمان، انتظام‌بخشِ عالم کون و مکان، حامیِ گروهٔ دین، حافظِ ملّتِ متین، دلیلِ قاطعِ خدادانی، /ب۲: ۸ر/ حُجّتِ واضحِ رحمانی[9]، پیرِ کبیر[10] دستگیر،

قطعه[11]

شمع شش طاق و[12] شاه هفت سریر — آفتاب زمانه عالمگیر
کز رخش روز بخت روشن باد — و ز بهارش زمانه گلشن باد

جشن عالی را حُسن[13] بخشیده، کوسِ عشرت و نقارهٔ شادی بلندآوازه گردانید و لوای داد و دَهِش به مسامعِ هفت‌اقلیم رسانید و صدای تهنیت و مبارک‌باد از هر طرف دوید که این نسخه، آرایش ترتیب و زیبایش ترکیب یافت. بنابرآن تاریخ اتمامش *جای*[14] *نغمه* به گوش جان رسید[15] و نامش *شمس الأصوات* رقم‌پذیر قلم شکسته‌رقم گردید چنانچه،

قطعه[16]

پادشاه ملک و ملّت حضرت[17] اورنگ‌زیب
که انتظامش شاهد دنیا و دین را زیور است

---

[1] ب۱: فره
[2] ب۱: -
[3] ب۱: -
[4] ب۲: ناسور دلخستکان
[5] ب۲: پرده‌انداز
[6] ب۲: + اسرار غیبی
[7] ب۲: صورت
[8] ب۲: خلوتخانه
[9] ب۱: خدادانی
[10] ب۲: -
[11] ب۲: -
[12] ب۱: -
[13] ب۲: جشن
[14] ب۲: -
[15] ب۲: رسیده
[16] ب۲: -
[17] ب۱: گوهر

را[1] بهجت‌آمود ساخته. سبحان الله! چه[2] عجب هوایی است که از فرط رطوبتِ مسرّتْ[3] انتمای او[4]، انجمنِ[5] خواطرِ غوّاصانِ بحرِ فطرت، گلگل شکفته و چه غریب صدایی است که از کمالِ فصاحت آن، بازارِ تکلمِ نوا[6]سنجانِ شکرگفتار در هم شکسته. اگر در این /ب۱: ۷ر/ حالت شاهدان خطهٔ خاک، دم مساوات به مقدّسان ملاءاعلیٰ زنند، روا است و اگر از کمالِ نضارت[7]، نافرمان‌صفت، گردن نخوت[8] همسری قطعهٔ فردوسِ برین افرازند، سزا.

مثنوی[9]

شده جلوه‌گر نازنینان باغ
رخ افروخته هر گلی چون /ب۲: ۷پ/ چراغ
شده مشُک‌بو غنچه در زیر پوست
چو تَعویذ مشکین به بازوی دوست
غزل‌خوانی بلبل صبح‌خیز
تمنّای میخوارگان کرده[10] تیز
به هر چشمه منقار بط آبگیر
چو مِقراض زرّین به قطع حریر
بساط از سر[11] سبزه گلشن شده
چراغ از گل باده روشن شده

و[12] در چنین وقت پادشاه ظلّ الله جمجاه خورشیدکلاه سپهربارگاه انجم‌سپاه، مظهرِ قدرتِ الهی، مورد کرامتِ نامتناهی، یگانهٔ درگاهِ صَمدیّت، مقرّبِ بساطِ احدیّت، رافع الِویهٔ نَصَفَت وعدالت، قامعِ مبانی بدعت و ضلالت، فروغِ خاندانِ گورگانی، چراغِ دودمانِ

---

[1] ب۲: -
[2] ب۱: - چه
[3] ب۱: میسرست
[4] ب۱: روی
[5] ب۲: + زار
[6] ب۲: - نوا
[7] ب۱: نظارت
[8] ب۱: بخواب
[9] ب۲: -
[10] ب۲: کرد
[11] ب۱: اذر
[12] ب۲: -

ثبت[1] یافت، شرحِ تألیف آن[2] دامنِ دل کشیده[3] چون در هنگامی[4] که سلطانِ چاربالش ایّام، فیض‌بخش موالید عناصر و اجرام یعنی شمس، به بیت الشّرف حمل تحویل ارزانی فرموده و زمان[5] اعتدال لیل[6] و نهار دست داده /ب۱: ۶پ/ و خامهٔ #مصوّرِ بهار##[7]، در فضای بوستان به حِلْیهٔ گلگون[8]کشی چهرهٔ نازنینانِ گلبن و به غازهٔ[9] نقش‌پردازی جبینِ شاهدان گلشن تیار است و مشّاطهٔ صبا، نوعروسانِ باغ را به رنگ **آمیزی هرهفت کرده و دایهٔ ابر آذاری به نورسیدگانِ اطفالِ حدایق از رَشَحاتِ فضل، پرورش بخشیده و درختان دلکش پیرایهٔ رنگین و خلعتِ نورآگین در آغوش وقت خود کشیده و گل از شکرخنده صدهزار چاک به جان بلبل شَغَبناک انداخته و پنجهٔ نسیم شانه‌کش طرهٔ سنبل گشته**[10] و گلبرگ، چادر[11] را به دامنِ[12] نسرین[13] آویخته و غنچه /ب۲: ۷ر/ بسانِ[14] دهنِ محبوبان، به دلفریبی سنگدلان وادی[15] آشفتگی #مستعد گردیده#[16] و تابش[17] برق برای محفل‌گزینانِ باغ به شمع‌افروزی پرداخته،[18] صدای رعد یاد از عروسی گل می‌داده[19] و قد شمشاد مانند سِنانِ آب‌دار به خون‌ریزی جانبازانِ هامون، محبت در جگر جا کرده،[20] طوقِ مشاهدهٔ جمال سهی‌سرو گلستان، قمری‌وار به گردن اهل معنی افتاده و چشمِ نرگس اطفالِ حدایق را در دبستانِ نگاه‌آموزی تربیت عشوه‌گری[21] نموده و همای انبساط و عنقای نشاط بالِ پروازش بر فضای انشراح و هوای ارتیاح گشوده و نوای طایران بزمگاهِ[22] لطافت، گوش کرّوبیان

---

[1] ب۱: ثبت
[2] ب۲: این
[3] ب۲: کشید
[4] ب۱: هنگام
[5] ب۲: زبان. امّا بعداً کاتب سعی کرده روی نقطه «ب» خط بکشد و آن را به «م» تبدیل کند.
[6] ب۱: بلبل
[7] ب۱: خامه مصوریها
[8] ب۲: گلگونه
[9] ب۱: + و
[10] ب۱: میان دو ستارهٔ مضاعف از سطر ۵ تا اینجا را ندارد.
[11] ب۲: خار
[12] ب۲: دامان
[13] ب۲: تشرب
[14] ب۱: بستان
[15] ب۲: وادای
[16] ب۱: مستولی کرده
[17] ب۲: نالش
[18] ب۲: + و
[19] ب۲: میداد
[20] ب۲: + و
[21] ب۱: عشق کری
[22] ب۲: بنگاه

شدند. و دیگر قول حکما است که [پنج][1] حصّهٔ سرود در هر کلام است و دلایل و فواید آن[2] بسیار است که به[3] گفتن درنیاید[4]، چنان که حکیمی می‌گوید که از کسب این، چهار فایده حاصل می‌گردد. اوّل آن که /ب۱: ۶ر/ هر که این را گوید یا بشنود، فکر و غم از دل او برود[5]. دوم آن که ##مردِ آزاد از او##[6]، کامل و صاحب معنی شود و مردِ مقیّد، مقبول جهانی. سیوم آن که عشقِ خدا از این حاصل آید. چهارم در[7] پیش پادشاهان[8] مرتبه یابد و به دولت رسد. چون به هر وجه محصول او نفع است.

پس شخصی که شوق ##کسب این##[9] داشته باشد، اوّل باید که علم این معلوم کند، بعد از آن در عمل آرد تا به کمالی[10] که مخطور او است[11]، رسد و مقبول دل‌ها گردد.

اگرچه این علم من کلّ الوجوه[12] به جز ذاتِ حکیمِ مطلق، کسی را حاصل[13] نشده. چنانچه حکیم بقراط فرموده که من هر علم خصوص فضیلت را در شش ماه تحصیل کردم، ##و بر این##[14] علم تا پانصد سال مشقت بردم[15]، امّا آنچه که[16] من می‌خواستم محصول نشد تا به دیگران[17] چه رسد. /ب۲: ۶پ/ ##و کسی که از فضل الهی و به محنت خود إمّا آن که <با> [مداومت][18] تمام و از سعی مرشد کامل بر سریر##[19] علمیّت رسد، {[20]} عزیز همه کس شود. هرگاه صفات اصوات[21] بر[22] صحایف روزگار[23] رقم

---

[1] ب۱، ب۲: پنجم
[2] ب۱: قواعد
[3] ب۲: در
[4] ب۲: نیاید
[5] ب۲: بدررود
[6] ب۱: مردار آواز
[7] ب۲: -
[8] ب۱: پادشاه
[9] ب۲: این کسب
[10] ب۲: کمال
[11] ب۲: است
[12] ب۱: وجوه
[13] ب۲: معلوم
[14] ب۲: دراین
[15] ب۲: کردم
[16] ب۱: -
[17] ب۱: دیکر ب۲: + که نعمر انقدر دارند نه عقل
[18] ب۱: مناسب
[19] ب۲: چه از حکما و دیکر کویندهای هند چه از غیر چنانچه هندیان میکوئید که بین نواران قدیم این دو کدوویک نی را مدام بر سینه خود داشته‌اند از ترس انکه مبادا درین دریای پی‌پایان غرق سوند اما بمقتضای مالایدرک کله لا یترک کله بذل جهد باید کرد تا یوسف طبع از چاه جهالت برآید وبسریر
[20] ب۱، ب۲: و
[21] ب۲: بصواب
[22] ب۱: -
[23] ب۲: ادکار

واقع شده است[1] و آن[2] این است، کلّ العید لهذا عید، بلکه در آن روز حضرت عمر، رضی الله عنه، را از امر <به> معروف، ایشان[3] منع /ب۱: ۵پ/ کرده[4] که [لاقول لعمر الیوم عید][5]. و نیز در روز جنگ اُحُد[6] که آن حضرت فتح کرده[7] با جمع[8] اصحاب می‌آمدند، ناگاه[9] در مدینه چندی از[10] گویندگان سازها در دست، به حضور رسیده[11]، به صدای شعری گفتند تا که[12] حضرت به سمع مبارک جا داده، آنها[13] را به انعامی[14] سرفراز کردند[15]. شعر این است:

لَقَد لَسَعَت حیّة الهویٰ کبدی — فلا طبیب لها ولا راقی
إلا الحبیب إلذی شغفت به[16] — فعنده رُقْیَتی[17] وترياقی

و یازده حدیث دیگر در این باب واقع است. و در کتب تصوّف مسطور است که حضرت عمر به حکم آن حضرت چند دینار به یک نوازنده[18] عنایت فرموده‌اند. و در *تذکرة الأولیاء* است که صدا لأهلِه[19] مُباح است. و بر عارف زنده‌دل حلال و بر اهل کمال لازم و مرهم بر عاشق دل‌مجروح و بر بی‌خردان مکروه[20]. و در کتابِ *غوثیه* /ب۲: ۶ر/ آمده است که قطب ربّانی، عبدالقادر گیلانی، از شنیدن نوا در هوا شده، تا هفتاد کُروه[21] رفته بودند. و در *انیس الأرواح* است که خواجه بختیار اوشی[22] کاکی[23] از استماعِ سرود، واصلِ حق

---

[1] ب۲: -
[2] ب۱: اول
[3] ب۲: -
[4] ب۲: نکرده
[5] ب۱: لایقول العمر یوم عید ب۲: یقول العمر یوم العید
[6] ب۱: -
[7] ب۲: کرده‌اند
[8] ب۲: جمیع
[9] ب۱: که
[10] ب۱: «لور» یا «نور» (؟)
[11] ب۲: آمده
[12] ب۲: + آن
[13] ب۲: جماعه
[14] ب۱: - به انعامی
[15] ب۲: می‌کردند و
[16] ب۲: منه
[17] ب۱: رفتی
[18] ب۲: + رباب
[19] ب۲: باهل الله
[20] ب۱: مکروهی
[21] ب۲: کر
[22] ب۱: روسی
[23] ب۲: -

پس[1] بدان که آوازِ ظاهر عالمِ مثال[2] را می‌نماید[3] به این معنی که تا کسی ذکر جهر ننماید، ذکر خفی به دست نیاید[4] و از این معلوم می‌شود که[5] آن ندای، #حقیقی است و این#[6] صدای، [مجازی][7] و از[8] آن ناز است و از[9] این نیاز[10]، چنانچه المجازقَنْطَرَة الحقیقة بر این[11] دال است. دیگر، در صدا[12] لطف هستی[13] است و عارف را از همین است حق‌پرستی و هر چه می‌نماید از آن ندا است. پس هر شیء که می‌بینی محض صدا است «وَهُوَ مَعَكُمْ أَيْنَ مَا كُنتُمْ».[14] دیگر آن که صدا[15] سُکری[16] ندارد بلکه بر هر کس شوقی می‌آرد. سُکر[17] در خوردن و نوشیدن است، نه در[18] گفتن و شنیدن. و کامل را در خوردن هم #سکری[19] نیست#[20]، چه جای دیگر. چنانچه بزرگی می‌فرماید،

بیت[21]

هر چه گیرد علّتی[22]، علّت شود کفر گیرد کاملی[23]، ملّت شود

و در /ب۲: ۵پ/ *مشکات* مذکور است که حضرت رسول[24] صلّی الله علیه وآله[25] وسلّم در بعضی اوقات استماع آهنگ فرموده‌اند، چنانچه در روز عید[26]. و در این باب حدیثی[27]

---

[1] ب۱: -
[2] ب۱: مسال
[3] ب۲: میماند
[4] ب۱: نمی‌آید
[5] ب۱: + از
[6] ب۱: حقیقی و ازین
[7] ب۱، ب۲: مجاز
[8] ب۲: -
[9] ب۲: -
[10] ب۱: تیار
[11] ب۲: آن
[12] ب۲: صد
[13] ب۱: مسسی
[14] ب۲: + و
[15] ب۱: صدای
[16] ب۱: شکری
[17] ب۱: شکر
[18] ب۱: -
[19] ب۱: شکری
[20] ب۲: سکریست
[21] ب۲: -
[22] ب۱: علت
[23] ب۱: کامل
[24] ب۲: -
[25] ب۲: - وآله
[26] ب۲: + مشهور است
[27] ب۱: حدیث

<را> که[1] مجازی[2] خواهد بود. پس هرگاه اصلِ همه شی شد آن ندا، لاجرم همه کس را شوق پدید آید به این صدا، چنانچه کلّ شیء یرجع[3] <إلی أصله> مُشعِر بر این معنی است. و «أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ قَالُوا بَلَىٰ» هم ندایی[4] است که مؤمنان را به دادن جواب[5] صواب، تشریف مرحمة الله علی المؤمنین عطا شد[6] و کافرانِ لایقِ عذاب را جواب نیامد[7] تا به عِتاب «صُمٌّ بُكْمٌ»،[8] گوش، گران ساختند و ملایک که تاب آن ندا نداشتند، به ادای خوشِ صدای سبّوح قدّوس در وجد شدند.

پس ندا چیزی است که روح از او رقص‌کنان به قالب درآمد[9] و شعلهٔ عشق عبارت از او است؛ کس نتوانست[10] برداشت آن، #آدمی را بار#[11] بود که کردش اختیار، تا خلعتِ خمرتُ[12] طینت[13] آدم بیدی دربرکرد و لباسِ خُلِقَ آدم علیٰ صورته[14] بر او ارزانی داشت[15] و سوای آن «إِنَّهُ[16] كَانَ /ب۲: در/ ظَلُوماً جَهُولاً» ماندند.

الحقّ، روح از همه شی[17] بی‌نیاز است مگر {[18]} صوت[19] خوش‌آواز. خوش‌نوا آرایش فرقان است و خوش‌الحان زیبایِش قرآن است[20]، چنان که عندلیب الالحان، زینة الفرقان بر شاخ زبان گویا است و طوطی حِلیة القرآن[21] صوت حسن[22] بر غَصانِ لسان، نغمه/ب۱: در/سرا. «رَبِّ أَرِنِي» هم صدایی بود که به او موسی زبان برگشاد و «لَن تَرَانِي» نیز نوایی که از او بی‌خود افتاد.

---

[1] ب۲: -
[2] ب۲: مجازیست
[3] ب۱: برجمع و
[4] ب۱: ندا
[5] ب۲: + با
[6] ب۲: شده
[7] ب۱: نیاید
[8] ب۱: + بـ
[9] ب۲: درآید. امّا روی نقطه‌های «ی» خط کشیده شده است و آن حرف به «م» تبدیل شده است.
[10] ب۲: نتواند
[11] ب۲: را بار آدمی
[12] ب۱: حسرت
[13] ب۲: -
[14] ب۱: صورت.
[15] ب۲: داشتند
[16] ب۱: ان
[17] ب۱: -
[18] ب۱: بقوت ب۲: بـ
[19] ب۱: -
[20] ب۲: -
[21] ب۱: الفرقان
[22] ب۲: احسن

منادمتِ[1] او حظّی تمام یابند[2]، سیّما[3] در زمرهٔ اربابِ[4] کمال، علی[5] الخصوص در بارگاهِ سلاطینِ نامدار و شهریارانِ ذوی الإقتدار که کمالِ ایشان از کمالِ[6] مخلوقات امتیازی[7] دارد و هر علم را به جزِ قبولِ نظرِ اینها، روزبازاری[8] نیست و هر فن را غیر از ذاتِ پاکِ[9] اینان خریداری نه، آینهٔ دستِ ترنّم یکرنگانِ بزم عیش و نشاط و مَشّاطهٔ زلفِ سرودِ[10] محبوبانِ محفل فرح و انبساط گردیده، وسیلهٔ همهٔ مطالب و واسطهٔ جمیعِ مآرب باشد.

از استماع این، دل در فکری افتاد که این بارِ عظیم چگونه توان[11] برداشت، لیکن به مقتضای المأمور معذور، هر چند #در خود قدرت و قوت کمتری#[12] یافت، امّا از آنجا که رأفتِ یاران[13] مُمِدّ بود، تحمّل آن آسان نمود، لاجرم زبانِ خامه را درصدد /ب۲: ۴پ/ بیان این نامه حرکت داده. نخستین حرف شروع در تعریف صوت[14] می‌رود.

باید دانست[15] که حضرت رب المعبود #وقتی که#[16] خواست که صفات گوناگون را که عبارت از صورعلمیّهٔ او است، **با ذات رنگارنگ هر وجود که اشارت از صور [عملیّهٔ][17] او است**[18]، آراستگی دهد، فقال[19] «کُن فَیَکُونُ» چون /ب۱: ۴پ/ به ندای «کُن» خلقت جمیع مخلوقات حادث شده بی‌تکلف، آن ندا[20] که حقیقتی[21] است اصل این[22] صدا

---

[1] ب۱: بمساومت
[2] ب۲: حظی نمایند
[3] ب۲: -
[4] ب۱: + ارباب
[5] ب۱: -
[6] ب۱: -
[7] ب۲: امتیاز
[8] ب۱: روزبازی
[9] ب۱: -
[10] ب۲: -
[11] ب۲: باید
[12] ب۲: در خود وقوف کمتر
[13] ب۲: + خصوصاً یار تمام عیار و صدیق همه تصدیق و مخلص بی‌اشتباه سحر عربرالله که از ابتدا تا انتها در فن منم شده است تلمیذ در علم خودم شده است استاد
[14] ب۱: صورت
[15] ب۲: - باید دانست
[16] ب۲: چون
[17] ب۱: علمیّه
[18] ب۲: میان دو ستارهٔ مضاعف از سطر بالا تا اینجا را ندارد.
[19] ب۲: وقال
[20] ب۱: ندای
[21] ب۲: حقیقی
[22] ب۲: + که

شد که کتاب *سنگیت* را که حُسنِ معانی آن نوعروس در نقابِ[۱] زبانِ هند مخفی و متواری بود[۲]، /ب۲: ۳پ/ لباس فُرس پوشانیده و زیور مضامین آن را /ب۱: ۳پ/ به طلای عباراتِ[۳] رنگین و به گوهرِ استعاراتِ شیرین مرتب و مرصّع ساخته، بر منصّهٔ ظهور جلوه {[٤]} داد تا هر کس را از استماع آن شوقی و از مطالعهٔ آن[٥] ذوقی پدید آید، خصوصاً عاشقان آن جمال و مشتاقان آن خیال به دیدار او تسلّی گیرند و غوّاصان آن بحر از صدفِ نغمه، لآلی [نزه][٦] به دست آورده، در حلقهٔ گوش اندازند و اهلِ جمع پیشِ شعلهٔ آن نغمه مانند[۷] پروانه و شمع در سوز و گداز آیند و مستانِ آن جام به نقلِ آوازِ ساز، کامِ دل برگرفته، بی‌خود شوند و نظاره‌بازانِ آن معشوق به تیرِ غمزه‌های صدا و ناوکِ کرشمه‌های نوایش مجروح-دل شده، بیفتند[۸] و گل‌چینانِ آن گلستان از اشجارِ انواعِ صوت، گوناگون اثمار لذت و رنگارنگ گل‌های حلاوت برچیده، جیبِ گوش و دامنِ دل پر[۹] کنند و عندلیبان این بوستان به صفیرهای دلکش و آوازهای خوش، شاخِ زبان را سیراب و تازه دارند و پویندگان این میدان، عرصهٔ گلو را از خس و خاشاکِ کف و بلغم صاف دارند تا توسنِ نغمه در آن[۱۰] آراسته شود و ملّاحانِ این بحر، همواره بادبانِ /ب۲: ۴ر/ هفت صدا به کشتی گلو بسته می-دارند[۱۱] تا آن دریا را طی کرده، تماشای[۱۲] هفت اقلیم کنند.

پس آن کهن‌ساله /ب۱: ۴ر/ کتاب[۱۳] که حکمِ[۱٤] تقویمِ پارینه[۱٥] پیدا کرده است، مجدداً[۱٦] نسخه‌ای باشد که تحفهٔ هر مجلس گردد و اهل شوق همهٔ اوقات با خود داشته[۱۷] به

---

[۱] ب۲: در زنقاب
[۲] ب۱: -
[۳] ب۱: آنرا بطلال عبارت
[٤] ب۱، ب۲: باید
[٥] ب۲: او
[٦] ب۱، ب۲: مزه
[۷] ب۱: ماسد
[۸] ب۱: یافتند
[۹] ب۱: بر
[۱۰] ب۱: نغمه‌داران
[۱۱] ب۲: میدارندر. روی دومین «ر» خط کشیده شده است.
[۱۲] ب۱: تماشه
[۱۳] ب۱: -
[۱٤] ب۱: حکیم
[۱٥] ب۲: + دارد
[۱٦] ب۲: مجدد
[۱۷] ب۲: - با خود داشته

و خاکدانِ ظلمانی رحلت فرموده[1]، مهاجرت دایمی روی نمود، تار و پود کارگاه تعلّق را از دست داده، پای تردّد در کنج خُمول کشیده می‌داشت.

نه سیر انجمن، نه[2] ذوق گلشن قدم چون موج گوهر محو دامن

نه ندیمی به هم می‌رسید[3] که این درد بی‌درمان را به او باز نماید و نه حکیمی که همت را در معالجه‌ام کار فرماید. امّا، گوش چون مژدهٔ غیبی شنیده بود، چشم بر روی انتظار می‌گشود و بر بستر امید می‌غنود؛ نمی‌دانست که شبِ آرزو چگونه به سرآید و روزِ مقصود چه سان برآید و آفتابِ سعادت از کجا طلوع گیرد و بر منزل که تابد و ماهتابِ دولت از کدام بُرجْ اوج پذیرد و /ب۲: ۳ر/ بر بارهٔ که شتابد و تیرِ اقبال از قوس‌خانهٔ که برآید و که را /ب۱: ۳ر/ هدف قبول گرداند و بِرجیسِ اجلال از کدام معبد رو نماید و خطبهٔ اجابت به نام که خواند و زهرهٔ سخاوت[4] از کدام پرده جلوه کند و بر منصّهٔ کدام کس رقص‌کنان فرود آید و زحلِ شجاعت[5] از کدام[6] تُرک پذیرای حکم شود و کدام بهرام دربندِ ششدرِ فلاکت‌افتاده را حل مشکل نماید؟

ناگهان درِ عنایت وا شد و آفتابِ سعادت طلوع کرد و دریای رحمت به جوش آمد و موجِ دولت اوج گرفت و گوهرِ مقصود دست داد، یعنی صحبتی با یارانی به هم رسید[7] که زبانِ مقال در شرح کمال ایشان[8] لال است، چنان که هر یک[9] در هر فنّی، خصوصاً در عرصهٔ سخنوری و علوم، حکیمی[10] شهسوارِ یکتا بودند[11]. چون بالفعل در پیش ایشان فنِّ موسیقی رواجی کمَاهی داشت، پس از انقضای چند گاهی که فقیر در خدمت آن بزرگان اخلاص تمام و اختصاص مَا لا کلام پیدا نموده، بهرهٔ وافر اندوخت. رای عالی ایشان از روی عطوفت و مهربانی که به حال این بندهٔ[12] ضعیف نحیف مبذول می‌داشتند، باعث آن

---

[1] ب۲: فرمود
[2] ب۲: نی
[3] ب۱: رسید
[4] ب۲: شجاعت
[5] ب۲: سخاوت
[6] ب۲: کدامی
[7] ب۱: + از
[8] ب۲: شرح آن
[9] ب۲: - هر یک
[10] ب۲: حکمی
[11] ب۱: بوده‌اند
[12] ب۲: -

جهان جهان نیازمندی و دعا و تحیّت[1] و ثنا برآله العظام[2] و ازوأجه الکرام[3] و اصحابِ ذوی‌الإحترام او، ##که معشوقی کونین وعاشقی دارین را سزاوار اند##[4]، باد، خصوصاً علیٰ مصباح الطّریق وافضل الصّحابه[5] و أوّلهم بالتّصدیق[6]، حضرت[7] ابوبکر صدّیق؛ وعلیٰ عادل الأکبر ومزیّن المسند[8] الصّدر، حضرت[9] عمر؛ وعلیٰ جامع الفرقان[10] و مرآت[11] العرفان[12] حضرت[13] عثمان[14]؛ و علیٰ مظهر الخفیّات و مدینة العلم[15] ##امیرالمؤمنین اسد الله علی##[16]، و علیٰ[17] نبیرین[18] السّعدین و[19] الشهیدین أبی محمّد[20] الحسن[21] و أبی /م: ۳ر/ عبدالله الحسین[22] و علیٰ أمّهما[23] فاطمة[24] الزّهرا و إثناعشر معظمین /ب۲: ۲پ/ و أربعةعشر معصومین، #صلوات الله و سلامه علیهم أجمعین##[25] وعلیٰ عبادالله الصّالحین برحمتک یا أرحم الرّاحمین.

*امّا بعد[26]، بر ضمیر ضیاگستر وخاطرِ خردپرورِ /ب۱: ۲پ/ باریک‌بینانِ معنی‌رس و خورشیددلان صبح‌نفس که سازِ علوم بر دوش و نغمهٔ عقول در گوش دارند، مشهود و هویدا خواهد بود که مؤلّف این رساله و مصنّف این مقاله، کمترین مورِ ضعیف، رس برس می‌گوید: در هنگامی که از خدمت پدر والاقدر، سرور مغفور، خوشحال کلاونت که در زمان خود فنّ موسیقی را تان‌سین ثانی، بل باربد زمانی بود، <و> ناگاه از این جهان فانی

---

[1] ب۱: دعاء و بحثت
[2] ب۱، ب۲، م: آله العظام
[3] م: الاکرام
[4] ب۲: بمعشوقی کونین‌اند سزاوار
[5] ب۱: الحابة
[6] م: باالتصدیق
[7] ب۲، م: امیرالمومنین
[8] ب۲: مسند
[9] ب۲، م: امیرالمومنین
[10] م: القران
[11] م: هرات
[12] ب۱، م: الفرقان
[13] ب۲، م: امیرالمومنین
[14] ب۲: + ابن عفان
[15] ب ۱، ب ۲: التجلی
[16] م: اسدالله الغالب علی ابن ابیطالب علیه السلام
[17] ب۱: -
[18] ب۲: نیر
[19] ب۱: + اشهدین
[20] ب۲: محمد ن
[21] ب۱: حسین
[22] ب۱: الحسن
[23] ب۱: امها
[24] م: + سیدة النسا
[25] ب۱: رضی الله تعالی علی کلهم اجمعین ب۲: رضی الله عن کلهم اجمعین
[26] ب۲: -

وقولِ آخَر که اشارت[1] است از نعت، لایقِ[2] ندیمی برحق است[3]، که هرگاه ساقیان امر و نهی‌اش به صلای #لا اله الّا الله محمد رسول[4] الله#[5]، عالم موجود[6] /ب۲: ۲ر/ را که در خمار جهالت[7]، سرگران[8] بود[9]، به بادهٔ هدایت، تکلیف عام[10] فرموده[11]، بر چاربالشِ نبوّت جلوه‌گر شد، عاشقانِ راست‌بین از اختیار آن به[12] محل[13] مقصود /ب۱: ۲ر/ رسیده،[14] دارالنجات یافتند و فاسقان بی‌دین <و> نابکاران[15] پی از منزلِ مطلوب کشیده، به دارالبوار شتافتند.

پس، بعدِ حمدِ[16] خداوند[17]، نعت[18] محمّد[19] مصطفیٰ که ذاتِ پاکِ زبدة /م: ۲پ/ الأنبیاء، امام الأولیاء[20]، ناصر الفقراء، خاتم المرسلین، رحمة للعالمین[21]، واسطة مغفرة للمذنبین[22] ملجاء الغرباء والمساکین،

بیت[23]

محمّد که ازل[24] تا ابد هر چه هست — به آرایش نام او نقش بست

صلّی الله علیه[25] و سلّم، است.

---

[1] ب ۱: اسارب ب۲: اشارتی
[2] ب۲: -
[3] ب۲: -
[4] م: الرسول
[5] ب۲: کلمه
[6] ب۲: موجودات
[7] ب۱: جهانست ب۲: ضلالت
[8] ب۲: + افتاده
[9] ب۱: بوده
[10] ب۱: عالم
[11] ب۲: فرمودند
[12] ب۲: -
[13] ب۲: محفل
[14] م: + وصول
[15] م: بانکاران
[16] م: -
[17] ب۲: خدا
[18] م: نعمت
[19] ب۲: -
[20] ب۲: -
[21] ب۱: اللعالمین ب۲: العالمین
[22] ب۱: المدسین ب۲: المذنبین
[23] م: -
[24] م: محمد کزل
[25] ب۱: - م: + و آله

[متن انتقادی]

≠<خطبه>[1]

بسم‌الله الرّحمن الرّحیم
ربّ یسّر[2] وتمّم بالخیر[3]

قول اوّل که عبارت است از حمد، مخصوصِ حکیمی مطلق است[4] که چون نوازندگان قضا و قدرش، به صدای کن فیکون، قانونِ وجود[5] را که در کارخانهٔ[6] عدم، بی‌ساز[7] افتاده بود، به تارهای قدرت درست ساخته، در محفلِ چهارارکانِ عناصر، به مضراب حیات، بلندآوازه گردانید، سمائیان[8] درحالت سماع آمده، با نعرهٔ سبّوح[9] قدّوس ربّنا وربّ /م: ۲ر/ الملائکة والرّوح به چرخ افتادند[10] و زمینیان درمقام[11] ما عَرفناك[12] حقّ معرفتك متحیّر ماندند.

*قطعه[13]

گر کسی وصف او ز من پرسد — بی‌دل از بی‌نشان چه گوید باز
عاشقان کُشتِگان معشوق اند — برنیاید ز کُشتِگان آواز*[14]

---

[1] ب۱: + هوالعیم
[2] م: - رب یسر
[3] م: - تمم بالخیر
[4] ب۲ : -
[5] ب۱: خود
[6] م: خانه
[7] م: بی‌نیاز
[8] م: سماعیان
[9] ب۱: صبوح
[10] ب۲: آمده م: -
[11] ب۱: عالم
[12] م: عرفنا
[13] ب۱، ب۲: -
[14] ب۱: از سطر ۱۱ و ستارهٔ اول تا اینجا را ندارد.

نشانگر نسخه بدل دیگری است در میان بخشی که با ≠ ≠ مشخص شده و این نسخه بدل با متنِ انتقادی تهیه‌شده، در بیش از دو کلمه متفاوت است.

* * نشانگر افتادگی در نسخه‌ی خطی است؛ به این معنی که یک یا بیش از یک نسخه آنچه را بین این دو علامت قرار داده‌ایم، ندارند.

** ** نشانگر افتادگی دیگری است در نسخه‌ی دیگری در میان افتادگی اوّل که با نشانه‌ی * * نشان داده شده بود.

⌈ ⌉ نشانگر این است که کلمات یا عباراتی، از متن اصلی یک نسخه ساقط شده بوده امّا کاتب آن را در حاشیه افزوده است.

(?) نشانگر آن است که در نظر مصحّحان، آن قسمت از متن دارای ابهام، ایهام یا عدم قطعیت است.

علامت‌های به کار رفته در پانویس بدین قرار است:

+ نشان می‌دهد که در یکی از نسخه‌ها، یک کلمه (یا بخشی از یک کلمه‌ی مرکب) از سوی کاتب یا کاتبان افزوده شده است.

- نشان می‌دهد که در یکی از نسخه‌ها، کلمه‌ای (یا بخشی از یک کلمه‌ی مرکب) از سوی کاتب یا کاتبان حذف شده است. تا آنجا که این امر تنها به یک کلمه یا قسمتی از یک کلمه‌ی مرکب مربوط بوده، آن را در پاورقی نیاورده‌ایم، امّا اگر تعداد کلمات حذف شده، بیش از یک کلمه بوده یا شامل تمام بخش‌های یک کلمه‌ی مرکب بوده، در این صورت همه‌ی کلمات حذف شده و یا تمام آن کلمه‌ی مرکب در پاورقی ذکر شده است. در مواردی که تعداد کلمات حذف شده بیش از سه کلمه بوده، از علامت * * (ستاره) استفاده شده است.

نشانه‌ها

نشانه‌های اختصاری

تمرر	*ترجمهٔ مان‌کتوهل و رسالهٔ راگ‌درپن*
ته	*تحفة الهند*
غم	*غنیة المنیة*
لس	*لهجات سکندرشاهی*
SR	*Saṅgītaratnākara of Śārṅgadeva* (English Translation)

نشانه‌های به کاربرده شده در متن انتقادی

< > نشانگر آن است که مصحّحان به حدس و گمان یا با بهره‌گیری از منابعی کهن‌تر از کتاب حاضر یا همزمان با آن، کلماتی را به متن افزوده‌اند. هرگاه این افزودن با بهره‌گیری از منابعی کهن‌تر از کتاب یا همزمان با آن، صورت گرفته، منبع آن در پانویس ذکر شده است.

[ ] نشانگر آن است که مصحّحان به حدس و گمان یا با بهره‌گیری از منابعی کهن‌تر از کتاب حاضر یا همزمان با آن، کلماتی را اصلاح کرده‌اند. هرگاه این اصلاحات با بهره‌گیری از منابعی کهن‌تر از کتاب یا همزمان با آن، انجام پذیرفته، منبع آن در پانویس ذکر شده است.

{ } نشانگر آن است که مصحّحان بر اساس حدس و گمان کلمه یا کلماتی را حذف نموده‌اند. در این مورد، شماره‌ی میان این علامت، خواننده را به پانویس رهنمون می‌شود که در آنجا آنچه حذف شده، آورده‌ایم.

≠≠ نشاندهنده‌ی نسخه بدل‌هایی است که با متن انتقادی تهیه‌شده، در بیش از دو کلمه تفاوت دارند.

باب ششم: در کلّیّات ساز و احوال آن که آن را بادادهیای گویند ۱۰۲

فهرست

نشانه‌ها ۹

متن انتقادی ۱۱

خطبه ۱۱

باب اوّل: در کیفیت تفاصیل سر که در اصطلاح هند آن را سرادهیای گویند ۳۰
فصل اوّل: در حقیقت ناد یعنی آواز که چگونه است ۳۰
فصل دوم: در ذکرِ مخرجِ ناد و اسمای منازل تحویل آن در وجود و بیرون آمدن آواز آن ۳۱
فصل سیوم: در صعود و هبوطِ سر ۳۵
فصلِ چهارم: در ذکرِ اسامی هفت سر اصلی ۳۷
فصلِ پنجم: در ذکرِ اسامی بادی سر و غیره ۳۹
فصل ششم: در ذکرِ اسامی سرت‌ها یعنی حصّه‌های سرهای اصلی ۴۱
فصل هفتم: در ذکرِ اسامی دوازده بکرت سر ۴۳
فصل هشتم: در شرحِ اسامی سرهای تیبرتم و غیره ۴۶
فصل نهم: در شرحِ اسامی گرام و تعداد مورچهنا و هفت طریق ارچک و غیره که به جهت استخراج به آنها مشخص کرده‌اند ۴۷
فصل دهم: در شرحِ تعدادِ مجموعِ تان و احوالِ آن ۵۲
فصل یازدهم: در طریقِ ضربِ تان ۵۲
فصل دوازدهم: در بیانِ نقشی که آن را نقشِ کهندمیر نامند و نوشتنِ آن و طریقِ مولکرم و غیره ۵۴
فصل سیزدهم: در شرحِ دلایل حکما در تعیینِ هفت نغمه یعنی هفت سر اصلی ۵۷
فصل چهاردهم: در بیانِ النکار که زیورِ سر است ۶۲

باب دوم: در ذکرِ راگ‌ها که در اصطلاح هند آن را راگ‌ادهیای گویند ۶۳
فصل اوّل: در تفریقِ صفاتِ گویندگی که در اصطلاحِ هند آن را ناچانگ گاین گویند ۶۳
فصل دوم: در تفصیلِ راگ‌ها و ذکرِ اسمِ هر یک و احوالِ آن ۶۴

باب سیوم: در شرحِ الاپ یعنی برداشتن و گردانیدن سر در راگ و ذکرِ ارکان آن که آن را پرکیرنک-ادهیای گویند ۷۶
فصل اوّل: در بیان اسامی حروف که در آن الاپ می‌کنند و معنی هر حرف ۷۶
فصل دوم: در شناختن چهار مقامِ الاپ که آن را استهان الاپ گویند ۷۸
فصل سیوم: در تفصیل الاپ که چند وجه است ۸۰
فصل چهارم: دربیان اسامی گمک‌ها یعنی سر را جنبش دادن ۸۱
فصل پنجم: در تفریق و تعداد گوینده‌ها ۸۴
فصل ششم: در تعداد و تفصیل حسن گوینده که در اصطلاح هند آن را بهوکن گاین گویند ۸۶
فصل هفتم: در تفصیل قبحِ گوینده ۸۷

باب چهارم: در شرحِ و تفصیل اقسام گیت که در اصطلاحِ هند آن را پربندهاادهیای گویند و احوال آن .. ۹۱

باب پنجم: در شرح قوانین دستک‌زدن که آن را تال‌ادهیای گویند ۹۶

شمس الأصوات

(ترجمهٔ فارسی سنگیت‌رتناکر)

ترجمه و تألیف

رس برس پسر خوشحال‌خان کلاونت

تصحیح

مهرداد فلاح‌زاده ـ محمود حسن‌آبادی

Persian Section