AN ANTHOLOGY
OF
INDO-PERSIAN WRITINGS
ON
HINDUSTANI MUSIC THEORY
FROM
THE MUGHAL PERIOD

Selection, edition, English translation, introduction, and annotation
by
MEHRDAD FALLAHZADEH

Also available online:
http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:uu:diva-484874

UPPSALA
UNIVERSITET
ABSTRACT

The purpose of the book is to provide critical editions of ten Indo-Persian writings on music theory, along with English translations written during the Mughal period, in order to shed more light on the evolution of the Indo-Persian writings on Hindustani music during this period. These writings and works were selected based on their importance for the development of Indo-Persian writings on music theory as well as the accessibility of their manuscripts. They were written over a span of some two hundred and fifty years, i.e. from around 1597–8 to 1845, which was one of the most formative and vital periods in the development of Hindustani music. During this time, the older grouping and classification of the rāga-s began to lose its validity, and various competing classification systems emerged and developed in response to changing social, cultural, political, and ethnic conditions in the northern part of the subcontinent. Furthermore, it was during this period that the rāga-rāgini system was theoretically recognised as the dominant system of Hindustani music. These changes and developments were not limited to the modal system, however, and other musical elements, i.e. compositional forms and the rhythmic system (tāla), also underwent far-reaching changes.

Structurally, the present book is divided into two parts. Part One contains the presentations of the primary sources and their English translations. Part Two is devoted entirely to the Persian critical editions of the presented writings. The five appendices at the end of the first part will hopefully help readers get a better picture of the theoretical discussions and descriptions in the selected sources.

Keywords: Indo-Persian, music theory, Hindustani music, Mughal period, anthology

Cover illustration: rāga-mālā painting (toḍī rāgini), Kangra, Punjab Hills, North India, mid-19th century.

ISSN 1100-326X
http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:uu:diva-484874

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

Printed in Sweden by DanagårdLiTHO AB, Ödeshög 2022
In Memory of

my mother Mansoureh Khoshamal,

my father Abolghasem,

and

my brother Majid
Acknowledgements

I am very grateful to the Swedish Research Council, Institute for Advanced Study (IAS), and Oxford Centre for Islamic Studies (University of Oxford) for having supported me in many ways and enabled me to complete this project.

I am grateful to Prof. Carina Jahani and Prof. Heinz Warner Wessler who have made the publication of this work possible.

My special thanks go to the anonymous reviewer who meticulously read the manuscript and gave many constructive and valuable suggestions for improving the work.

I owe a debt of gratitude to Dr Esmat Esmaili, who read part of the manuscript and provided me with valuable suggestions for improving the Persian edited text. Unfortunately, she passed away two years ago during the Covid pandemic.

I am also grateful to Dr Meenakshi Khanna for helping me to understand and translate Hindavi passages and terms.

I would also like to express my gratitude to the staff of the British Library, the Bodleian Library (University of Oxford), the John Rylands Library (University of Manchester), and Punjab University Library for providing me with copies of the manuscripts.

Finally, I am thankful to Valerie Joy Turner and Everett Albert Thiele for copy editing the English text.
Contents

List of illustrations 13
Introduction 15

PART ONE The Presentation of the Selected Primary Sources and Their English Translations 29

The Third Volume of Akbar-nāma, Known as Āʿīn-i Akbarī 31
The author 31
The work 33
The manuscripts 38
The presentation of the manuscripts 38
The evolution of the manuscripts 50
The principles of the edition 53
Notes on the orthography 55
The English translation of the section on saṅgīta in the third volume of Akbar-nāma, known as Āʿīn-i Akbarī 56

ʿIvaž (Muḥammad) Kāmilkhānī’s Treatise [on Constructing the Vīnā/Bīn and on the Ṭhāṭ/Ṭhāṭh-s of Indian Rāga-s] 67
The author 67
The work 69
The manuscript 70
The English translation of ʿIvaž (Muḥammad) Kāmilkhānī’s treatise ... 74

Kāmil Khān’s Treatise [on the Explanation of Ṭhāṭ/Ṭhāṭh-s, That Is, How to Play and Tune Instruments in Order not to Be Out of Tune] 95
The author 95
The work 96
The manuscript 97
The English translation of Kāmil Khān’s treatise ... 100
Two Jadval-s (Tables) 107
The authors, the works, and the manuscripts 107
The English translation of the two tables ... 111
Mizā Abū l-Khayr’s table 111
Qubād b. ‘Abd al-Jalīl Ḥarīṣ’s table 113

Asāmī-yi Sur (The Names of Svara/Sur-s) 115
The work and the manuscript 115
The principles of the editions of the works in the MS Ouseley 158 collection 117
The English translation of ‘The names of svara/sur-s’ 118

Tuḥfat al-Hind 127
The author 127
The work 128
The manuscripts 132
The presentation of the manuscripts 132
The evolution of the manuscripts 144
The principles of the edition 148
Notes on the orthography 149
The English translation of the fifth bāb (part) of Tuḥfat al-hind 152

Khulāṣat al-‘Aysh-i Ālam Shāhī 231
The author 231
The work 231
The manuscripts and the critical edition 236
The English translation of a section of the third chapter (tāla-adhyāya) in Khulāṣat al-‘Aysh-i Ālam Shāhī 242

Uṣūl al-Nagḥamāt (al-Āṣafī) 245
The author 245
The work 246
The manuscripts and the critical edition 252
The English translation of the third fasl of the second aṣl and part of the fifth aṣl in Uṣūl al-Nagḥamāt (al-Āṣafī) 254

Naghma-yi ‘Andalīb 261
The author 261
The work 262
The manuscripts and the critical edition 265
The English translation of the fourth chashma of the ninth nahr of the second ḥadīqa in chapter on Naghma-yi ‘andalīb 267
Appendixes

Appendix 1: The classification of rāga-s reported in the Akbar-nāma
(Aʿīn-i Akbarī) 271
Appendix 2a: Illustration of ʿIvaż Kāmilḵānī’s ṭhāṭ/ṭāṭh-s 273
Appendix 2b: The seventeen ṭhāṭ/ṭāṭh-s described by Kāmil Khān 281
Appendix 3: Four māta-s according to Mirzā Khān’s Tuhfat al-hind 286
Appendix 4: Muḥammad/Ghulām-Riżā’s mata 301
Appendix 5: Tāla-s reported in the Khulāṣat al-ʿaysh-i ʿĀlam Shāhī, Uṣūl al-naghamāt (al-Āṣafī), and Naghma-yi ʿandalīb 303

Bibliography 309
Primary sources 309
Secondary sources 311

Index of Terms, Persons, nad Places 317

PART TWO  The Persian Critical Editions

General Guidelines to the Persian Critical Editions

نشرهای یکبودره سر به متن‌های انتقادی
چندنکته ضروری در مورد متن‌های انتقادی در کتاب حاضر

[رساله عوض محمد کاملخانی در عمل بین و ثقایت هندی]
[رساله کاملخان در ثقایت هنری، بزرگی نواختن سازها و کرکتا درد نیفت]
[جدول مرزا ابوالخیر و قیان عبدالجلیل حارثی]

اسامی سر
تحفة الهند
خلاصة العيش عالمیشاها
اصول النغمات (الاصفه)
نغمة عندلیب
List of illustrations

Plate 1: Fol. 338b of MS at the British Library, I.O. Add. 6552 41
Plate 2: Fol. 378a (390a) of MS at the British Library, I.O. Add. 7652 43
Plate 3: p. 542 of MS at the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland Morley CXVI (116) 45
Plate 4: The next last folio (retro) of the section on saṅgīta of MS at John Ryland’s Library, Persian MSS. No. 170 47
Plate 5: Fol. 365a (374a) at John Ryland’s Library, Persian MSS. No. 800 49
Plate 6: Fol. 130a of MS at the Bodleian Library, shelf mark MS OUSELEY 158 73
Plate 7: Fol. 135a of MS at the Bodleian Library, shelf mark MS OUSELEY 158 99
Plate 8: Fol. 136a of MS at the Bodleian Library, shelf mark MS OUSELEY 158 110
Plate 9: Fol. 138a of MS at the Bodleian Library, shelf mark MS OUSELEY 158 116
Plate 10: Fol. 232a of MS at Staatsbibliothek zu Berlin, Ms. Or. quart 214 135
Plate 11: Fol. 111b of MS at Staatsbibliothek zu Berlin, Sprenger 1655 137
Plate 12: Fol. 210a of MS at Staatsbibliothek zu Berlin, Sprenger 1656 139
Plate 13: Fol. 112ba of MS at the Bodleian Library, MS WHINFIELD 11 141
Plate 14: Fol. 158b of MS at Cambridge University Library, King’s, No. 119 143
Plate 15: Fol. 75b of MS at the Bodleian Library, MS Ouseley Add. 123 238
Plate 16: P. 626/fol. 332b of MS at National Library and Archives of Islamic Republic of Iran, no. 1240210 239
Plate 17: P. 186 of MS at National Library and Archives of Islamic Republic of Iran, no. 1642500 240
Plate 18: P. 249 of MS at National Library and Archives of Islamic Republic of Iran, no. 5-9232 241
Plate 19: Fol. 28a of MS at Punjab University Library, no. 3999/947 253
Plate 20: Fol. 220b of MS at British Library, MS. Or. 1811 266
Introduction

It is almost an incontrovertible fact that the history of Indo-Persian writings on music theory, alongside writings on music theory in Sanskrit and Hindavi (Braj Bhasha) and even other regional languages, constitutes part of the history of what is now called Hindustani music.

The history of Persian writings on music theory probably began as early as the fourteenth century with the *Ghunyat al-munya*, written around 1374–5 by an anonymous author at the request of the governor of Gujarat, Amīr Shams al-Dawla va l-Dīn Ibrāhīm Ḥasan Abū Rajā. This is often considered the earliest extant treatise on Indo-Persian music theory. The second surviving Indo-Persian treatise, written more than a hundred years later, or rather sometime between 1489 and 1517, is ‘Umar-Samā Yaḥyā l-Kābulī’s *Lahjāt-i Sikandar-Shahī* va latat ‘if-i nāmutanāhī. Nevertheless, during the Mughal period (1526–1857) the production of Indo-Persian writings on music theory was strongly encouraged, resulting in a considerable increase in the number of such works. To our present knowledge, the earliest treatise dealing with music theory during the Mughal period is *Javāhir al-ʿulūm-i Humāyūnī* by Muḥammad Fāżīl b. Muḥammad

---

1 *Ghunyat al-munya*, ed. Shahab Sarmadee (Bombay, 1978), ⁴ (4). Cf. also Aditya Behl, and Wendy Doniger, *Love’s Subtle Magic: An Indian Islamic Literary Tradition, 1379–1545* (Oxford, 2012), 292. The work is, in part, a free translation of a number of works on music theory in Sanskrit, including, among others, the *Nāṭyaśāstra* of Bharata and the *Sangītaratnākara* of Sārīgadeva, the latter of which was very likely the most important source for the author of *Ghunyat al-munya*.

2 Françoise ‘Nalini’ Delvoye, ‘Indio Persian Accounts on Music Patronage in the Sultanate of Gujarat’, in Muzaffār Alam et al. (eds), *The Making of Indo-Persian Culture: Indian and French Studies* (New Delhi, 2000), 257. Some works contain short and concise sections in which anecdotes on music and its creation are reported, verses on modes (both Indian and Persian) are written, or musical terms are unsystematically defined, e.g. *Tārikh-i Firūzshāhī* by Zayn al-Dīn Barānī; *Javāhir al-asmār* by ʿImād b. Muḥammad al-Naʿarī; *Ijāz-i Khusrawī* by Amīr Khusraw. However, because they do not systematically treat and discuss the music theory of their time, and therefore fail to provide reliable and conclusive information and data on the development of music theory, they are not considered here. For the socio-political, cultural, and literary background of this development, see Peter Jackson, ‘Muslim India: The Delhi sultanate’ in *The New Cambridge History of Islam, vol. 3: The Eastern Islamic World, Eleventh to Eighteenth Centuries*, ed. David O. Morgan, and Anthony Reid (Cambridge, 2010), 100–127.

al-Miskinī l-Qazī Samarqandī, written around 1527–8. However, this work and two other early Mughal treatises on music theory, namely Tuhfat al-advār by Ḥinaṭ-Allāh b. Mīr Ḩājjī l-Haravī written during the reign of Akbar I (1556–1605), and Kāshf al-awtār by Qāsim b. Dūst-Alī Bukhārāī written for Jālāl al-Dīn Akbar Shāh (Akbar I), did not deal with Indian music and music theory, but exclusively treated Persian music theory, particularly the Arab-Persian and Turkish modal system, the maqām. Nevertheless, these works reflect the tendencies of their time, when there was greater interest in Persian music than Indian music, at least among the Persians and Perso-Turkish nobles, aristocrats, and scholars.

The section on saṅgīṭa in the third volume of Akbar-nāma, known as Āʾīn-i Akbarī is without doubt among the earliest Indo-Persian writings on Indian music theory written during the Mughal era. Generally speaking, from the reign of Akbar I to the end of the Mughal rule in the middle of the nineteenth century, a considerable but unknown number of works on music theory in Persian were penned in the subcontinent. Some of these treatises and writings are listed below.

- Saṅgīṭa in the third daftar of Akbar-nāma (known as Āʾīn-i Akbarī) by Abū l-Faţī Ḥinaṭī, written in 1597–8.
- An untitled treatise on thāṭh-s by Ivaţ Kāmilkhānī, written before 1667–8, very likely sometime between 1630 and 1650.
- An untitled treatise on thāṭh-s attributed to Kāmil Khān/Kāmilkhān, probably written sometime between 1640 and 1666.

---

4 This work is indeed an encyclopaedia and deals with 120 subjects. The thirty-first chapter (bāb) of the second section (qism) of the third discourse (maqāla) is on the science of music (Dar bayān-i ʿilm-i mūsāq). The author deals only with Persian music, or rather modes, and not Indian music. (Cf. Mohammad Taghi Massoudieh, ‘Manuscrits persans concernant la musique’ in Répertoire international des sources musicales [Munich, 1996], B XII. 205.)


6 Massoudieh, ‘Manuscrits persans’, 52.

7 Recently, attempts have been made to present some of this corpus in a more systematic and categorised way in the SHAMSA database (Sources for the History and Analysis of Music and Dance in South Asia) by K. Butler Schofield and D. Lunn <https://zenodo.org/record/1445775#.Yw9uPnZBxpl>.

8 I have collected information about several of the treatises listed here from the catalogues of the libraries where the manuscripts are preserved. Unfortunately, as Delvoye points out, a number of these catalogues are quite confusing and do not provide sufficient information about the treatises and tracts (Cf. Françoise ‘Nalini’ Delvoye, Indo-Persian Literature on Art-Music: Some Historical and Technical Aspects,’ in Françoise ‘Nalini’ Delvoye (ed.), Confluence of Cultures: French Contributions to Indo-Persian Studies [New Delhi, 1994], 108).

9 For further information about this treatise, see ‘Ivaţ Kāmilkhānī’s Treatise’ in this part of the present book.

10 For further discussion about this treatise, see ‘Kāmil Khān/Kāmilkhān’s Treatise’, in this part.
- Asāmī-yi sur by an anonymous author.\textsuperscript{11}
- Risāla-yi zamzama-yi vaḥdat by ʿAbd al-Baqī Nāʿīnī, also known as Bāqiyyā Nāʿīnī, written during the first half of the seventeenth century.\textsuperscript{12}
- Miṣṭāḥ al-suṣūd/Miṣbāḥ al-suṣūd by Qāẓī Ḥasan/Ḥusayn valad (son) of Khāja Tāhir b. Khāja Muḥammad Qāẓī, written in 1663–4.\textsuperscript{13}
- Tarjuma-yi mānkuṭūhala va Risāla-yi rāgdaṛpaṇ, by Navvāb Sayf Khān, known as Faqīr-Allāḥ, probably written in 1666.\textsuperscript{14}
- Tuhfat al-hind by Mīrzā Khān b. Fakhr al-Dīn Muḥammad, written around 1675.\textsuperscript{15}
- [Tarjuma-yi] Parijātaka by Rawshan-Ẓamīr, written during Aurang-zeb’s reign, probably in 1665–6.\textsuperscript{16}
- Shams as-ayvāt by Ras Baras, written in 1698.\textsuperscript{17}
- Khulāsāt al-ʾaysh-i ʿĀlam Shāhī by Maẓhar Khān/Muẓaffar, written in 1763.\textsuperscript{18}
- Rāgā-mālā by Ṣhākūr [Ṭāhir?] Dās, written in 1774.\textsuperscript{19}
- Uṣūl al-nagḥamāt (al-ʿAṣafī/i ʿĀṣafī) by Muḥammad/Ghulām-Riẓā b. Muḥammad Panāḥ, probably written in 1789.\textsuperscript{20}
- Mufarrīḥ al-gulūb by Ḥasan ʿAlī Dakhānī, known as ʿIzzat, undated, but written before 1799.\textsuperscript{21}
- ʿAqid-gushā by Bhījū-Beg, known as Maddāḥ Ḥusaynī, completed in 1802–3.\textsuperscript{22}

\textsuperscript{11} For further information about this treatise, see ‘Asamī-yi sur’, in this part.
\textsuperscript{12} In the manuscript, which is kept in Lahore, Punjab University Library, no. 6262, and which ʿArīf Nawshāhī used to produce a critical edition of the work, the author is noted as Mīrzā Beg b. Sayyid ʿAlī Ḥusaynī Isfahānī. Cf. Mīrzā Beg b. Sayyid ʿAlī Ḥusaynī Isfahānī ‘Zamzama-yi vaḥdat’, ed. ʿArīf Nawshāhī in Maʿārif, Per. 17, no. 1 (Farvardin-Tīr 1379/March-July 2000), \textsuperscript{1379} (102–124)]. Cf. Owen Wright, Music Theory in the Safavid Era: The taqsīm al-naghamāt (London, 2019), 8.
\textsuperscript{13} Oxford, the Bodleian Library, MS. Pers. C. 38. fols. 2a, 3b.
\textsuperscript{14} Faqīrullāḥ (Nawab Saif Khan), Tarjuma-i-Mānakutūhala & Risāla-i-Rāgdaṛpaṇa, ed. Shahab Sarmadee (Delhi, 1996), 228.
\textsuperscript{15} For further discussion about the author and the work, see ‘Tuhfat al-hind’, in this part.
\textsuperscript{16} London, British Library, MS. IO. 808, fols. 1b, 2a.
\textsuperscript{17} Ras Baras, Shams al-asvāt, eds., tnrns., intro. and anno. Mehrdad Fallahzadeh and Mahmoud Hassanabadi (Uppsala, 2012), \textsuperscript{1379} (13), \textsuperscript{1379} (23).
\textsuperscript{18} Oxford, the Bodleian Library, MS. Ouseley Add. 123, fols. 2b, 3a. See also Massoudieh, ‘Manuscripts persans’, 167–9.
\textsuperscript{20} The date is noted as is AH 1212/AD 1797 in the colophon of the manuscript at Punjab University Library, no.3999/947; therefore, the work itself must have been written before that date. (For further discussion on the date of composition, see ‘Uṣūl al-naghamāt (al-ʿAṣafī)’ in this part.)
\textsuperscript{21} Ethē, Catalogue, i. cols. 1123–4.
\textsuperscript{22} Muhammad Ashraf, A Catalogue of the Persian Manuscripts in the Salar Jung Museum and Library (Hyderabad, 1997), xi, 72.
This list could undoubtedly be made longer, but it suffices to provide a picture of the intensity of the musico-literary activity from the latter part of the sixteenth century up to the mid-nineteenth century. This literature on music theory serves, alongside Sanskrit, Braj and other regional languages, as another important link in the continuity of the fascinating and long history of Indian music. Nevertheless, until recently, or more precisely the late 1980s and early 1990s, these informative and important written materials were neglected in the study of the music of the subcontinent, music theory, and historical music theory, because they were regarded as less original and authentic. This impression was reinforced by the idea current before the 1990s that a considerable number of them were merely translations of Sanskrit/Hindavi theoretical writings. However, these writings are gradually finding their proper place in the study of the history of music in the subcontinent.

In the present book, like other scholars and researchers who during the last thirty years have realised the importance of this corpus in the field of study of the Hindustani music theory, I will try to call attention to these written materials and their importance for the history of Hindustani music by gathering and presenting a number of them as an anthology. I have selected the following ten longer and shorter writings from the period:

1. The section on saṅgīta in the third daftar (volume) of Akbar-nāma known as Ā īn-i Akbarī by Abū l-Fażl ‘Allāmī, completed in 1597–8.

---

25 Massoudieh, ‘Manuscrits persans’, 220–1. This work is among the last Indo-Persian treatises written in the subcontinent. (See also ‘Naghma-yi ‘andalīb’ in this part.)
27 For a comprehensive list of Indo-Persian writings on music theory see Katherine Butler Schofield and David Lunn, The SHAMSA database 1.0 – Sources for the History and Analysis of Music/Dance in South Asia, <https://zenodo.org/record/1445775#.YYumJWDML8A>.
29 See Bor, et al. (eds.), Hindustani Music, 12.
30 Cf. ibid. 11–32.
2. An untitled treatise by ‘Ivaż (Muḥammad) Kāmilkhānī on the construction of the instrument viṇā/bīn and on the ṭhāṭ/ṭhāṭh-s; this is titled by the scribe or another person as Risāla-yi ‘Ivaż Muḥammad Kāmilkhānī dar ‘amal-i bīn va ṭhāṭh-i rāg-hā-yi hindī (‘Ivaż Muḥammad Kāmilkhānī’ s treatise on constructing the viṇā/bīn and [on] the ṭhāṭ/ṭhāṭh-s [fret patterns] of Indian rāga-s [modes]), very likely written during the reign of Shāh-Jahān, or rather sometime between the 1630s and 1650s.

3. An untitled treatise attributed to Kāmil Khān on the ṭhāṭ/ṭhāṭh-s, titled by the scribe or another person as Risāla-yi Kāmil Khān dar bayān-i ṭhāṭh ya’nī navāḵhān-i sāz-hā va kūk kardan ta az parda bi-darnayuftad (Kāmil Khān’ s treatise on the explanation of ṭhāṭ/ṭhāṭh-s, that is, how to play and tune the instruments in order not to be out of tune), presumably written during the reign of Shāh-Jahān.

4. A table which, according to the scribe, was drawn by Mīrzā Abū l-Khayr, the son of Kāmilkhān sometime between 1640 and 1666.

5. A second table which, based on scribe’s report, was drawn by Qubād b. ‘Abd al-Jāfīl Ḥārisī before 1668.

6. An undated treatise with the heading Asāmī-yi sur (The names of svara/sur-s) by an anonymous author, completed before 1668.

7. The fifth bāb (part) of Tuhfat al-hind on ‘ilm-i saṅgī (the science of saṅgīta) by Mīrzā Khān b. Fakhr al-Dīn Muḥammad, written around 1675.


The purpose of this book is to provide critical editions of all these primary sources along with English translations, to shed better light on the evolution of the Indo-Persian writings on Hindustani music during the Mughal period.

These writings and works were selected based on their importance to the development of Indo-Persian writings on music theory as well as the accessibility of their manuscripts. They were written over a time span of some two hundred and fifty years, i.e. from ca 1597–8 to 1845, which was one of the most formative and vital periods in the development of Hindustani music. During this period, the older grouping and classification of the rāga-s began to lose its validity, and various competing classification systems emerged and
developed in response to changing social, cultural, political, and ethnic conditions in the northern part of the subcontinent. Furthermore, it was during this period that the rāga-rāginī system was theoretically recognised as the dominant system of established Hindustani music. However, these changes and developments were not limited to the modal system, and other musical elements, i.e. compositional forms and the rhythmic system (tāla system), also underwent far-reaching changes.

Regarding the selection of the works listed above, as previously noted, according to our present knowledge, the section on saṅgīta in the third daftar (volume) of Akbar-nāma, known as Ā Ṭīn-i Akbarī, is among the earliest, if not the earliest, of the Indo-Persian works on Hindustani music theory produced during the Mughal era. It is one of the most reliable of the sources written during the reign of Akbar I, a formative period in the evolution of the musical, cultural, and social history of the subcontinent, and was written by one of the most influential and prominent contemporary figures, someone who was at the centre of events. Thus, it is not unusual that the work and this section is one of the most commonly referenced and cited primary sources for the study of the early development of Hindustani music during the Mughal period. The latest critical edition of it was published almost one hundred and forty years ago. Although it is a good edition, there is a growing need for a new critical edition of this section, one based on additional manuscripts of the work and utilising a more methodical approach. In addition, this new edition of the section employs the extant manuscripts of the work that were copied prior to 1650–60. While it is true that the oldest manuscripts are not always the best and most reliable, an examination of the surviving manuscripts would be a more scientific procedure and a better starting point for a new critical edition of the work. However, given the vast number of extant manuscripts of the work and of the section on saṅgīta, it is more practical and realistic to provide a critical edition of the work based on the dates when they were copied.

Brown has drawn attention to the importance of ʿIvaż (Muḥammad) Kāmilkhānī’s treatise, as well as to the treatise attributed to Kāmil Khān/Kāmilkhān and one of the two tables in the collection that contains the treatises. In these treatises and the two following tables of rāga-s, the authors attempt to systematically explain how the naghamāt (notes) of modes (rāga-

---

32 Because of its importance, it was also among the earliest works translated into English.
s) are extracted from the string of the instrument vīnābīn, demonstrating their positions and the frets associated with them on the string, and the fingerboard of the instrument. This provides valuable information about the thāṭh-s and the early period of the development of the thāṭh system, which was to be the dominant system of Hindustani music during the early twenty century and is still current.

The short treatise Asāmī-yi sur by an anonymous author provides interesting details about the names of the rāga-s, their construction, and other information that can contribute to discussions about the evolution of the modal system in the subcontinent.

The fifth bāb (part) of Tuḥfat al-hind, which deals with music, was among the earliest Indo-Persian works that came to the attention of scholars and pioneers of music ethnology like William Jones. The part on the science of saṅgīta is one of the most detailed descriptions of the music theory of Indian (Hindustani) music. Even in comparison with other comprehensive Indo-Persian works on music theory, like Faqīr-Allāh’s treatise Tarjuma-yi mānakutūhala va Risāla-yi rāgdarpan, and despite sections of the work being taken from Faqīr-Allāh’s treatise and other earlier writings, this work is extremely informative and provides us with highly valuable information about the music. The discussions of music theory cover all musical elements, i.e. modes, forms, and rhythm. This bāb became a model for the coming generations of music theorists of the Mughal period, as it was the most cited piece of writing on music theory during that period. Almost forty-seven years ago in Tehran, it was edited and published based on a number of manuscripts by Anṣārī. The editor intended to use further manuscripts of the works in his edition, particularly three located in Staatsbibliothek zu Berlin, and one in Cambridge University Library; however, he was not able to access those manuscripts when he prepared his edition. Thus, this new edition is an attempt to fulfill Anṣārī’s wish and provide a better and more reliable text of the work.

The last three writings, that is Khulāṣat al-ʿaysh-i ʿĀlam Shāhī, Uṣūl al-naghamāt (al-Āṣafī), and Naghma-yi ʿandalīb, provide us with significant information and evidence about the further evolution of the modal (i.e. rāga-rāgini) system and the tāla system during the eighteenth and the nineteenth centuries. Certainly, the most important of these writings is Uṣūl al-naghamāt (al-Āṣafī) by Muḥammad/Ghulām-Riẓā. This treatise is probably the most important and valuable Indo-Persian writing on music theory beside Tuḥfat al-

---

35 Note that this short treatise does not mention rāgini-s.
38 Mirzá Khān b. Fakhr al-Dīn Muḥammad, Tuḥfat al-hind, ed. Nūr al-Ḥasan Anṣārī (Tehran, SH 1354/AD 1975), i. chihil va yak (xli). (For further discussion of these manuscripts, see ‘The manuscripts’ in ‘Tuḥfat al-hind’ in this part.)
hind. However, considerable portions of the three above-mentioned works were taken from various other works, in particular **Tuḥfat al-hind**, but also **Shams al-āsvāt** by Ras Baras (Khān). Therefore, I will not provide critical editions of the whole texts of the writings. Instead I selected those parts that introduce new information we cannot find in the earlier works. I provide a comprehensive and detailed introduction to these three works, with examples demonstrating their relationship with the sources they frequently quote, especially the **Tuḥfat al-hind** and in part **Shams al-āsvāt**.

Structurally, the present book is divided into two parts. ‘Part One’ contains the presentations of the primary sources and English translations of them. In this part, I first present in detail the authors, the works, the extant manuscripts of the works, and the editorial principles used to produce the critical editions. I then provide English translations of the sources. Part two is devoted entirely to the Persian critical editions of the presented writings. For the methods I employed for each edition, I refer readers to the section ‘The principles of the edition’ in ‘Part One’. With regard to ‘Part Two’ and the critical editions of the ten writings presented here, the section ‘General Guidelines to the Persian Critical Editions’ provides readers with some general rules used in the critical editions. At the end of the first part and before the bibliographical notes and index, there are five appendices which will hopefully help readers get a better picture of the theoretical discussions and descriptions in the selected sources.

As for the transliteration of terms in the English translations of the writings and works, if the difference between the Sanskrit and Hindavi terms is limited to the presence or absence of final ‘a’ (e.g. gāndhāra [Sanskrit]/gāndhār [Braj/Hindavi]), the Sanskrit transliteration of terms/words is written. There are also a number of terms which have slightly different Sanskrit and Braj/Hindavi variants. In these cases, the Braj/Hindavi variants of these terms are not noted in the texts. Some (but not all) of them are listed below:

<table>
<thead>
<tr>
<th>Sanskrit</th>
<th>Braj (Hindavi)</th>
<th>Sanskrit</th>
<th>Braj (Hindavi)</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>adhyāya</td>
<td>adhiyā</td>
<td>sādara</td>
<td>sādra</td>
</tr>
<tr>
<td>bānī</td>
<td>bān</td>
<td>śāstra</td>
<td>śāstar</td>
</tr>
<tr>
<td>bhūpālī</td>
<td>bhopālī</td>
<td>śrī</td>
<td>srī (sirī/siri)</td>
</tr>
<tr>
<td>deśakāra</td>
<td>desakār</td>
<td>śuddha</td>
<td>suddh</td>
</tr>
<tr>
<td>jhampā</td>
<td>jhamp</td>
<td>śyāma</td>
<td>syām</td>
</tr>
<tr>
<td>mātu</td>
<td>māt</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>pradhana</td>
<td>pardhan</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>śaṅkara</td>
<td>saṅkar</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>

Nevertheless, some terms were written differently in Sanskrit and Hindavi, for example **svara** (Sanskrit) **sur** (Braj/Hindavi), and **bhairava** (Sanskrit) **bhairoṅ** (Braj/Hindavi). In such cases an attempt was made to write both variants with slashes between them. The exceptions are Hindavi terms for which there are
no Sanskrit equivalents, e.g. *tarāṇa, sūrfākhta*. Slashes are also employed for different pronunciations of terms, for instance *kharj/sarj* and *barāṭikā/barāṭaikā*. However, a number of these terms are not noted in the translated texts. Most (but not all) of them are as follows.

<table>
<thead>
<tr>
<th>Sanskrit</th>
<th>Transliteration</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>āsāvarī</td>
<td>asāvarī</td>
</tr>
<tr>
<td>todū</td>
<td>todū</td>
</tr>
<tr>
<td>todikā</td>
<td>todikā</td>
</tr>
<tr>
<td>kānharā</td>
<td>kānhara</td>
</tr>
<tr>
<td>gānhāra</td>
<td>gānhāra</td>
</tr>
<tr>
<td>mālavā</td>
<td>mālavā</td>
</tr>
<tr>
<td>māravā</td>
<td>māravā</td>
</tr>
<tr>
<td>nāta</td>
<td>nāta</td>
</tr>
<tr>
<td>mārvā</td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>

I transliterate Persian and Arabic words as they appear in the text, not as they are pronounced (e.g. Bahāʾ ud-Dīn [بہاءالدین] and not Bahāʾ al-Dīn). The exception is the silent /h/ at the end of a word, which is written as -a and not -ah (e.g., *tarāṇa* [ترانه]).

The English translation of the section on *saṅgīta* in Abū l-Fazl’s *Āʾīn-i Akbarī* (or rather *Akbar-nāma*) is, to a degree, based on Jarrett’s translation of 1894. However, Jarrett’s largely reliable translation is extremely reader-oriented in some places and less faithful to the original text. In some other places the translation is too loose, and thus is more a product of the translator’s free interpretation than a faithful and accurate translation.39

The *Akbar-nāma* is among the first Persian works that spells out Sanskrit/Hindavi terms and words. For instance, Abū l-Fazl writes the term *anāḥata*, spelling it as: ‘bi fath-i hamza va nūn va alif va fath-i hā va tā-yi fuqānī’, (with the [letter] hamza and the [short vowel] a and the alif [long vowel ā] and the [letter] h with the [short vowel] a and the overdotted t40), i.e. ‘a.n.ā.ḥa.t (anāḥata). These detailed spellings also guide readers to correctly pronounce the terms. For the sake of readability and the flow of the text in the English translation, I use a more practical and efficient system to spell the Sanskrit and Hindavi words. This enable readers to follow the text more easily, without being interrupted with the long spelling of the words. In the English translated text, each spelling description follows the Latin transliteration of the term in question and is written in brackets. For instance, the above-mentioned term is transliterated as *anāḥata* and is then follows by Abū l-Fazl’s spelling description of the term within brackets, in the following way (‘a.n.ā.ḥa.t).41 For Abū l-Fazl’s system of spelling descriptions of Hindavi terms and the system I applied to transliterate it, I refer readers to table 1.1 in below.

---

39 For instance, the translation of the third *adhyāya* in the work. (Abul Fazl-l-Allāmi, *Āín i Abarī*, trans. H. S. Jarrett [Calcutta, 1894]), iii. 252–3.)

40 In Persian the letters (t) and (ṭ) are pronounced exactly the same in a word. So, when Abū l-Fazl writes tā-yi fuqānī he means the (t (with overdots)

41 The dots between the characters (with or without vowels [i.e. with harakat or with sukūn]) represent the conjunction *va* which the author used to spell words in question.
### Table 1.1 Abū l-Fażl’s spelling system and their Roman/Latin transliteration

<table>
<thead>
<tr>
<th>Presented in the English translation</th>
<th>Characters written and described in the text by Abū l-Fażl</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>å</td>
<td>(alif)</td>
</tr>
<tr>
<td>'</td>
<td>(hamza)</td>
</tr>
<tr>
<td>a</td>
<td>(fath/maftūḥ)</td>
</tr>
<tr>
<td>i</td>
<td>(kasr)</td>
</tr>
<tr>
<td>e</td>
<td>(kasr-i majhūl)</td>
</tr>
<tr>
<td>u</td>
<td>(ẓamm)</td>
</tr>
<tr>
<td>o</td>
<td>(ẓamm-i majhūl)</td>
</tr>
<tr>
<td>(Quiescence of consonants)</td>
<td>(sukīn)</td>
</tr>
<tr>
<td>(Repeate consonant)</td>
<td>(mushaddad)</td>
</tr>
<tr>
<td>b</td>
<td>(bāh)</td>
</tr>
<tr>
<td>p</td>
<td>(bā- yi fārsī)</td>
</tr>
<tr>
<td>t</td>
<td>(tātā- yi fuqānī)</td>
</tr>
<tr>
<td>j</td>
<td>(jīm)</td>
</tr>
<tr>
<td>ch</td>
<td>(jīm- i fārsī)</td>
</tr>
<tr>
<td>kh</td>
<td>(khā- yi fuqānī)</td>
</tr>
<tr>
<td>d</td>
<td>(dāl)</td>
</tr>
<tr>
<td>d</td>
<td>(dāl- i hindī)</td>
</tr>
<tr>
<td>r</td>
<td>(rā)</td>
</tr>
<tr>
<td>s</td>
<td>(sīn)</td>
</tr>
<tr>
<td>sh</td>
<td>(shīn- i manqūṭa)</td>
</tr>
<tr>
<td>k</td>
<td>(kāf)</td>
</tr>
<tr>
<td>g</td>
<td>(kāf- i fārsī)</td>
</tr>
<tr>
<td>m</td>
<td>(mīm)</td>
</tr>
<tr>
<td>l</td>
<td>(lām)</td>
</tr>
<tr>
<td>n</td>
<td>(mūn)</td>
</tr>
<tr>
<td>ŋ</td>
<td>(nūn- i khaftī)</td>
</tr>
<tr>
<td>v</td>
<td>(waw)</td>
</tr>
<tr>
<td>h^46</td>
<td>(hā/ hā- yi maktūb)</td>
</tr>
</tbody>
</table>

42 In the table, a slash (/) indicates that the author described a letter in multiple ways.
43 In some manuscripts of the work this letter is shown as ˦ or ˒. In *Tuḥfat al-hind* this letter is always shown as ˒. However, in RAS, which is the basis for the orthography of the Persian critical edition of version 1 (v1), and JR1, which is the basis for the orthography of the Persian critical edition of version 2 (v2) (for the existence of two versions of the work, see ‘Akbar- nāma’ in ‘Part One’ in the present book), this letter is written as ˒.
44 In some manuscripts of the work this letter is shown as ڦ or ڌ with two dots below the ٹ. In *Tuḥfat al-hind* this letter is always shown as ڦ. However, in RAS and JR1, this letter is written as ٹ.
45 In the modern Persian orthography, this kaf is written as گ.
46 This ʰ comes at the end of a word, and it is not pronunciated and is called silent ʰ.
To facilitate the reader’s understanding of the text and Abū l-Fażl’s language, which is very concise and brief, I add some words to the text, as necessary, to complete the phrase or meanings. Such added words will be always written in square brackets.

In the Tuhfat al-hind, Mīrzā Khān also applied a systematic spelling and transliteration of the Hindavi terms and words which he describes comprehensively at the beginning of his work; indeed, this is one of his notable accomplishments. He also devised a system of labelling the Hindavi (Braj) characters that do not exist phonetically or orthographically in Persian. For instance, he labelled the aspirated pi ($p^h$) $pi$-yi $saqla$ (the heavy $pi$). As we have seen above, this linguistic effort was initiated with the Akbar-nāma by Abū l-Fażl, but it reached its peak in the Tuhfat al-hind of Mīrzā Khān. Accordingly, the spelling and transliteration system applied in the Tuhfat al-hind is much more developed and complex than the one in the Akbar-nāma. In Table 1.2, I present the spelling and transliteration system Mīrzā Khān devised and applied in his work and the transliteration system I use for his spelling of the Hindavi (Braj)/Sanskrit in the English translation.

<table>
<thead>
<tr>
<th>Presented in the English translation</th>
<th>Characters described in the Persian text by Mīrzā Khān</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>$a$</td>
<td>($alif$)</td>
</tr>
<tr>
<td>$ā$</td>
<td>($alif$-i $mamdūda$)</td>
</tr>
<tr>
<td>$'a$</td>
<td>($hamza$)</td>
</tr>
<tr>
<td>$'a$</td>
<td>($hamza$-yi $maftūha$)</td>
</tr>
<tr>
<td>$a$</td>
<td>($fath$/$maftūh$/$maftūha$)</td>
</tr>
<tr>
<td>$i$</td>
<td>($k$/$sukra$/$maksūr$/$maksūra$)</td>
</tr>
<tr>
<td>$u$</td>
<td>($žamma$/mažmūn$/$mažmūma$/sukān$)</td>
</tr>
<tr>
<td>$b$</td>
<td>($bā$-yi $muvahhidā$)</td>
</tr>
<tr>
<td>$b^h$</td>
<td>($bā$-yi $muvahhidā$-$yi$ $saqla$)</td>
</tr>
</tbody>
</table>

47 This $hā$ is indeed used with a number of other letters and indicates the aspirated letters, e.g. with $g^h$, means $gh$, or $k^h$, means $kh$.

48 However, we must keep in mind that the author applied the Braj Bhākhā/Bhāṣā dialect. This dialect enjoyed much more support in the Mughal court than other Hindi dialects during that time. (For more information see Alison Busch, ‘Hidden in Plain View: Brajbhasha Poets at the Mughal Court,’ in Modern Asian Studies, vol. 44, no. 2 [March 2010].)

49 This table only relates to the fifth $bāb$ (part) of the work, not the whole work.
<table>
<thead>
<tr>
<th>Presented in the English translation</th>
<th>Characters described in the Persian text by Mirzā Khān</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>p</td>
<td>(bā-ī 'ajamī-ī khafīfah)</td>
</tr>
<tr>
<td>pʰ</td>
<td>(bā-ī 'ajamī-ī saqīla)</td>
</tr>
<tr>
<td>t</td>
<td>(tā-ī fuqānī-ī khafīfah)</td>
</tr>
<tr>
<td>tʰ</td>
<td>(tā-ī fuqānī-ī saqīla)</td>
</tr>
<tr>
<td>tʰ</td>
<td>(tā-ī fuqānī-ī muṣqīla)</td>
</tr>
<tr>
<td>j</td>
<td>(jīm-i tāẓī)</td>
</tr>
<tr>
<td>jʰ</td>
<td>(jīm-i tāẓī-ī saqīla)</td>
</tr>
<tr>
<td>ch</td>
<td>(jīm-i 'ajamī-ī khafīfah)</td>
</tr>
<tr>
<td>chʰ</td>
<td>(jīm-i 'ajamī-ī saqīla)</td>
</tr>
<tr>
<td>h</td>
<td>(hā)</td>
</tr>
<tr>
<td>kň</td>
<td>(hā-ī mu'jama)</td>
</tr>
<tr>
<td>d</td>
<td>(dāl-i khaṣfā)</td>
</tr>
<tr>
<td>dʰ</td>
<td>(dāl-ī mu'jama)</td>
</tr>
<tr>
<td>dʰ</td>
<td>(dāl-ī saqīla)</td>
</tr>
<tr>
<td>r</td>
<td>(rā)</td>
</tr>
<tr>
<td>rʰ</td>
<td>(rā-ī muttaṣīlah)</td>
</tr>
<tr>
<td>z</td>
<td>(rā-ī mu'jama)</td>
</tr>
<tr>
<td>s</td>
<td>(ṣīn-i muhmala)</td>
</tr>
<tr>
<td>sʰ</td>
<td>(ṣīn-ī mu'jama)</td>
</tr>
<tr>
<td>ʕ</td>
<td>('ayn)</td>
</tr>
<tr>
<td>gh</td>
<td>(ʿayn-i mu'jama)</td>
</tr>
<tr>
<td>k</td>
<td>(kāf-i tāẓī-ī khaṣfā)</td>
</tr>
<tr>
<td>kʰ</td>
<td>(kāf-i tāẓī-ī saqīla)</td>
</tr>
<tr>
<td>݀</td>
<td>(kāf-i 'ajamī-ī khaṣfā)</td>
</tr>
<tr>
<td>݀ʰ</td>
<td>(kāf-i 'ajamī-ī saqīla)</td>
</tr>
<tr>
<td>m</td>
<td>(miḥm)</td>
</tr>
<tr>
<td>l</td>
<td>(lām)</td>
</tr>
<tr>
<td>ݐ</td>
<td>(nūn)</td>
</tr>
<tr>
<td>ݑ</td>
<td>(nūn-i maghnūnā)</td>
</tr>
<tr>
<td>ݑ</td>
<td>(nūn-i maḥnūnā)</td>
</tr>
<tr>
<td>ݐʰ</td>
<td>(nūn-i khaṣfā)</td>
</tr>
<tr>
<td>ݐʰ</td>
<td>(nūn-ī saqīla)</td>
</tr>
<tr>
<td>ݐʰ</td>
<td>(nūn-ī maṣqūna)</td>
</tr>
<tr>
<td>ݑ</td>
<td>(nūn-i munawvana)</td>
</tr>
<tr>
<td>ݑ</td>
<td>(wāf-i ma ṭāf)</td>
</tr>
</tbody>
</table>

50 There is no difference between the Arabic kāf and Persian ('ajamī) kāf in the work. However, nowadays they are written as and respectively.

51 Mirzā Khān designates another sign, that is, a superscript nūn “٥٥”, e.g. كُول, to nasalise the preceding vowel.
Characters described in the Persian text by Mirzā Khān

<table>
<thead>
<tr>
<th>Presented in the English translation</th>
<th>Characters described in the Persian text by Mirzā Khān</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>o</td>
<td>(vāv-i majhūl) (و (و))</td>
</tr>
<tr>
<td>h</td>
<td>(hā) (با)</td>
</tr>
<tr>
<td>y</td>
<td>(yā-yi tahtānī) (ی (ی) تاتانی)</td>
</tr>
<tr>
<td>e</td>
<td>(yā-yi majhūl) (ی (ی) ماجوی)</td>
</tr>
<tr>
<td>ĩ</td>
<td>(yā-yi ma ṭūf) (ی (ی) ما توف)</td>
</tr>
<tr>
<td>(ā/ā/ū)</td>
<td>(yā-yi mashmūmah) (ی (ی) مشمومه)</td>
</tr>
</tbody>
</table>

Mīrzā Khān labels the three long vowels in Persian as yā-yi ma ṭūf (ī), vav-i ma ṭūf (ū), and alif-i mamdūda (ā). The Persian long vowels are indeed combinations of the short vowels, fatḥa (a), kasra (i), and žamma (u) with the consonants alif, yi, and vāv. So, although it is unnecessary and to some extent confusing to employ both the short and long vowels, Mīrzā Khān describes the words by mentioning the short vowels before the long ones in his work. I have followed his descriptions in the English translation. Thus, to correctly pronounce a word/term, the short vowels preceding the long ones should be disregarded. For instance, in the word dā.nā.s.rī (dhanāsṛī), the short vowel i following r should not be pronounced, but the long vowel ī should be pronounced. This rule is also valid for the long vowel ā which follows u (e.g. sampūrṇa [sa.ņ.pū.ū.ra.n]) as well as yā-yi majhūl (e) and vāv-i majhūl (o) which, according to Mīrzā Khān’s description, follows the short vowel i (e.g. Someśvar [su.mi.e.shu.r]) and u (e.g. koyal [ku.o.ya.l]) respectively.

Like the Akbar-nāma, in the English translation of the Tuhfat al-hind, the spelling descriptions follow the Latin transliterations of Hindavi words/terms and are written in brackets with dots when the author uses the conjunction va (و) in his spelling.

The authors of the eight other works did not generally give spelling descriptions of Hindavi/Sanskrit terms, so in the English translations we only have the Latin transliteration of Hindavi/Sanskrit terms, without spelling descriptions. Like the authors of the Akbar-nāma (Ā ṯīn-i Akbarī) and Tuhfat al-hind, the authors of these writings use Hindavi terms that do not have any equivalent in Sanskrit. Thus, these terms are transliterated as they appear in the Persian text, for instance, jald titālā, savārī, khayāl.

The Arabic-Persian terms naghma, āvāz, āhang, surod, maqām, and shu’ba, are frequently used by the authors of the works that are the focus of this study. These terms are used in different ways, in different contexts.

---

52 This yā precedes kasra (short i) and is indeed a long vowel in Persian, like the ī presented above.
53 The y preceding these three vowels.
55 In his terminology, yā-yi ma ṭūf, vav-i ma ṭūf, and alif-i mamdūda.
Consequently, the meanings differ depending on the contexts in which they are used. To avoid confusion, I list them below with their different meanings.

\[
\begin{align*}
\text{āvāz} & \quad \text{sound, note} \\
\text{āhang} & \quad \text{note, sound, pitch} \\
\text{naghma} & \quad \text{tune, tone, melody, mode, song, music} \\
\text{surod} & \quad \text{tune, song, music} \\
\text{maqām} & \quad \text{mode, main mode, rāga} \\
\text{shuʿba} & \quad \text{mode, derivative mode, rāginī}
\end{align*}
\]

These terms are not often translated in the texts, though other Arabic-Persian terms are translated into English at their initial appearance. In general, after the first appearance of a term, I use often only the English translations in the text. In addition to the Arabic-Persian terms listed above, there are a few other Arabic-Persian terms that are not used as often as those listed above and do have more than one meaning. These terms are tried to be translated each time they appear in the text, with a slash between their various meanings, e.g. rags (veins/nerves). All other Arabic, Persian, and some of Sanskrit and Hindavi terms are translated in the texts and written in round brackets.
PART ONE

The Presentations of the Selected Primary Sources and Their English Translations
The Third Volume of *Akbar-nāma*, Known as *Āʾin-i Akbarī*

The author

The author of ‘*Āʾin-i Akbarī*’ introduces himself in the preface of his work as Abū l-Fażl b. Mubārak1/Abū l-Fażl Mubārak.2 However, he is often introduced as (Shaykh) Abū l-Fażl b. Mubārak Nāgawrī, known as (Abū l-Fażl) ‘Allāmī.3 According to the autobiographical and epilogic part of the work,4 he was born in Agra on Sunday, 6 *Muharram* 958 (14 January 1551).5 His father, Shaykh Mubārak Nāgawrī (d. 1593), was one a renowned scholar of his time who migrated from Nāgawr in Rajasthan to Agra in AH 950/AD 1543–4 about seven years before Abū l-Fażl’s birth.6 He was the second son of the family, after his elder brother, the celebrated poet Fayżī.7 Abū l-Fażl was educated by his father, who played a significant role in his schooling; this is clearly expressed in the biographical and epilogic part.8 It seems that in addition to his father, his elder brother, i.e. Fayżī, directly or indirectly contributed to Abū l-Fażl’s career and the literary achievements.9 Judging by the

---

1 Abul Fazl i Mubarak i ’Allami, *Akbar-nama*, ed. Mawlavi ’Abd ur-Rahim (Calcutta, 1877), i. 9.
2 Abū l-Fażl ’Allāmī, *Āʾin-i Akbarī*, ed. anonymous (Lucknow, 1882), i. 2.
5 Ibid., iii, 216.
6 Ibid., iii, 204. There is no information about his mother in this part of the work. Strangely enough, there is no information, in general, on his mother in other studies on the author.
7 In the autobiographical part of *Āʾin-i Akbarī* (Abū l-Fażl ’Allāmī, *Āʾin-i Akbarī*, iii: 218–19), Abū l-Fażl notes the names of his six other and younger brothers, in the following order: Shaykh Abū l-Barakāt (b. AH 960/AD 1552–3); Shaykh Abū l-Khayr (b. AH 967/AD 1559–60); Shaykh Abū l-Makārim (b. AH 976/AD 1568–9); Shaykh Abū Turāb (b. AH 986/AD 1578–9); Shaykh Abū l-Ḥamid (b. AH 1002/AD 1593–4); Shaykh Abū Rāshid (b. AH 1002/AD 1593–4). The three persons named last were his half-brothers (i.e. they had different mothers). Shaykh Abū l-Ḥamid’s and Shaykh Abū Rāshid’s mothers were slaves and born after Shaykh Mubārak’s passing. (Cf. ibid., iii, 219.)
8 Ibid., iii, 216.
9 Cf. ibid., iii, 219.
biographical part, the most important event and one that had a deep impact on
the author’s life, or at least his youth, was his father’s persecution by the lead-
ing ʿulamāʾ of the time. He describes this in detail.10 In the year 1574, at the
age of twenty-three, his brother Fayżī introduced Abū l-Faẓl at the court of
Abū l-Faṭḥ Jalāl al-Dīn Muḥammad Akbar, known as Akbar I or Akbar the
Great (r. 1556–1605), the third Mughal emperor of India.11 This was the first
step of Abū l-Faẓl’s long career at the court of Akbar.

The accession of Akbar to the throne in 1556 triggered major social, polit-
ical, and cultural changes in large parts of the subcontinent. To expand the
borders of his kingdom and increase his own personal control over it, Akbar
attempted ‘to win the enduring support of the largest possible proportion of
the governing elites and military manpower of South Asia.’12 To achieve this
goal, Akbar tried to reduce the gap between the Muslim ruling minority and
the Hindu majority population and ’developed a political model that brought
diverse Hindu and Muslim elements into an unprecedented union.’13 In this
syncretic political-cultural and religious process, which was designed to create
better understanding between Muslims and Hindus, and even other religious
communities in the realm, Abū l-Faẓl played a significant intellectual role.14
He contributed to this process through his active participation in the discus-
sions and debates in the ʿibādat-khāna,15 and also through his authorship.16
His universal and dynastic historiographical work, Akbar-nāma17 (1575–
1602), and particularly its third daftar (volume), known as Āʿīn-i Akbarī, is a
good example of his contribution. He also translated a number of important
works from Hindu and Christian traditions into Persian.18

According to Shāhnavāz Khān, Abū l-Faẓl rapidly gained the complete
trust and favour of the emperor and quickly became successful in the admin-
istrative apparatus of the empire.19 His fast advancement aroused the jealousy
of the princes and the emirs, and led to serious problems.20 In order to remove

---

10 Ibid., iii, 206–215.
(Introduction) p. viii. See also Nurul Hasan, EF.
13 Ibid.
Body History, Gender and Imperial Service under Akbar’, in Modern Asia Studies 41, 5
(Cambridge, 2007), 889.
15 This was a gathering place for scholars and religious leaders of various faiths and their
branches to debate diverse religious issues. (For more information about the ʿibādat-khāna, see
17 Cf. ibid.
19 Shāhnavāz Khān, Maʿāṣir al-umarāʾ, ed. M. ’Abd al-Raḥīm (Calcutta, 1888), ii, 610.
20 Ibid.
far from Akbar and his court, his opponents launched a political plot against him, and in 1599, Abū l-Fażąl was sent to the Deccan.\footnote{Cf. ibid. ii, 611.} It seems that the author successfully managed to deal with this situation; after political and military successes in the region, he even gained Akbar’s favour and was promoted.\footnote{Cf. Nurul Hasan, ‘Abu ‘l-Faḍl (Faẓl) ‘Allāmī’, \textit{EI2}.}

In 1602, Sulṭān Salīm, the son of Akbar who was crowned as Jahāngīr (and who had been hostile toward Abū l-Faḻl), rebelled against his father. Because of his role in the formation of Akbar’s politics and ideas, Abū l-Faḻl became one of Sulṭān Salīm’s main targets. This hostility ended on 9 August 1602, when Abū l-Faḻl was assassinated on his way to the court in Agra, likely on the prince’s order.\footnote{Cf. \textit{Abu ’l-Faḍl, The History}, ed. and trans. Thackston, vol. 1, (Introduction) p. viii.}

Abū l-Fažl’s greatest literary accomplishment is his historiographical work, the \textit{Akbar-nāma}, particularly its statistical gazetteer and encyclopaedic volume, i.e. the third \textit{daftar} (volume) known as \textit{Āʾīn-i Akbarī}.\footnote{Cf. Stephen F. Dale, ‘Indo-Persian Historiography’ in Charles Melville (ed.), \textit{Persian Historiography} (2012, London), 590.} Another of his celebrated works is \textit{ʻIyār-i dānish}, which is a revision of Ḥusayn Vā’iz Kāshīfī’s \textit{Anvār-i suhaylī}.\footnote{Abu ’l-Fazl, \textit{The History}, ed. and trans. Thackston, vol. 1, (Introduction) p. viii.} Abū l-Fažl’s literary impact on the next generations of authors was profound; in fact, his style became a model for the coming generations of authors.\footnote{Cf. Ṣafā, \textit{Tārīkh-i adabīyyāt}, v: 3, p. 1701.}

The work

The first problem we encounter concerning this work is the title of the volume: in the work, the author never refers to it as \textit{Āʾīn-i Akbarī} – this is true of the preface and the conclusion, the two places in texts from that period where an author traditionally introduced himself and his work. Yet, on two occasions, namely in the preface and conclusion, the author entitles the \textit{daftar} (volume) \textit{Āʾīn-hā-yi khadīv-jahān},\footnote{Abu ’l-Faḻl, \textit{The History}, ed. and trans. Thackston, vol. 1, (Introduction) p. viii.} and \textit{Āʾīn-hā-yi muqaddas-i shāhanshāhī} (The sacred imperial institutions).\footnote{Ibid. iii, 200.} Thus, it seems that the title \textit{Āʾīn-i Akbarī} was given to the work later, probably by scribes.\footnote{In the one of oldest manuscripts of the work used for this critical edition of the section on music (i.e. Manchester, John Ryland’s Library, Persian MSS. No. 800), the scribe wrote (at the beginning of the manuscript and in the colophon) the title of the work as the third book (volume) of \textit{Akbar-nāma}; nowhere does he note the title as \textit{Āʾīn-i Akbarī}.}

The second problem regarding the work concerns the question of whether it was an independent work of Abū l-Faḻl ‘Allāmī or, it was part of his historiographical work, the \textit{Akbar-nāma}. Judging by the conclusion of the lithographic edition, the work is a \textit{daftar} (volume) of the \textit{Akbar-nāma}, or at the
least, that was the author’s intention when he completed that volume. Abū l-Faż̄l clearly expresses this important fact in the conclusion and before the autobiographical section. In that part, he notes that with the completion of the Ā’in-hā’-yi muqaddas-i shāhanshāhī (The sacred imperial institutions), he completed three daftars (volumes) of the Akbar-nāma. He also states that he thinks of the Ā’in-hā’-yi muqaddas-i shāhanshāhī as the concluding volume of the Akbar-nāma. But he adds that he hopes to continue his work and finish his project, the Akbar-nāma, with two further volumes. In other words, he planned a work of five volumes, of which the Ā’in-hā’-yi muqaddas-i shāhanshāhī would have been the last one, though he penned that volume earlier (in 1597–8) and before the two further volumes he planned. It is very likely that because of his assassination in 1602, the plan did not come to fruition; he managed to complete only one more daftar (volume), the one which covers the events between 1572 and 1602 and which was, indeed, the last volume, or the fourth daftar (volume) of the work, but the third according to the plan he noted. In short, according to the author’s statement and intention, ‘Ā’in-i Akbarī’ is a daftar (volume) of Akbar-nāma, and despite the stylistic and thematic differences between the Akbar-nāma and what has been later entitled Ā’in-i Akbarī, they are one and the same work, that is to say, the Akbar-nāma. At any rate, the Akbar-nāma is regarded as Abū l-Faż̄l ‘Allāmī’s most distinguished work.

Concerning the date of composition of the third daftar of the Akbar-nāma, Abū l-Faż̄l notes that in ‘the forty-second of the īlāḥī year,’ which corresponds to 1597–8, he completed the khāṭima (conclusion), which is the last part of the volume.

It is not quite clear when he began this volume, since, as we mentioned above, Abū l-Faż̄l did not distinguish between the Akbar-nāma and this daftar in the khāṭima of that volume. He notes that it took seven years to complete three volumes of the Akbar-nāma. From this, we know that he also counted the years he worked on the first two volumes. At any rate, there are important

---

31 Cf. ibid. iii, 200.
32 Ibid.
35 The īlāḥī year was the solar year established by Akbar. It began on Rabi’ al-ṣānī 963 (13 February 1556) when he ascended to the throne.
37 Ibid.
38 According to Eaton (‘Abu’l-Faż̄l ‘Allāmī’ EIr), Abū l-Faż̄l received a commission to write Akbar-nāma in AH 998/AD 1589–90, which confirms the date the author notes in the khāṭima of the third volume of the work, which is later entitled Ā’in-i Akbarī. However, it is very probable that he began the work in the nineteenth īlāḥī year (i.e. AD 1575), as the author himself declares in the dībāḥa of the Akbar-nāma (Abul Fazl i Mubārak i ‘Allāmī, Akbar-nāma, i. 10),
clues in the text about the possible date for the beginning of the composition of the third volume of the Akbar-nāma. For instance, on two occasions, he mentions the fortieth ilāhī year.39 These parts are near the middle of the volume, so it would not be incorrect to state that Abū l-Faḍl began the composition of the third volume one or perhaps two years earlier, that is to say, between 1593 and 1595. Accordingly, this volume of the Akbar-nāma probably took three to four years to be written.

The work begins with a preface and continues with the three main parts in which Abū l-Faḍl deals with various ā Ḯn-s (traditions, or institutions) in India during the reign of Akbar I. A part40 on the state of India (aḥvāl-i hindūstān) follows these main parts. It is in this part that the author includes a section on the subject of saṅgīta (music and dance). This part precedes the chapter entitled Dar dilāviz gufār-i shāhanshāhī (‘On his majesty’s delightful sayings’), that is, Akbar’s sayings.41 The work comes to an end with a khāṭima (conclusion) which contains a brief account on the state of the author (naḥz-ī az aḥval-i musannif); this is the autobiographical chapter of the volume.42

As noted, the section on the subject of saṅgīta is in the part on the state of India (Dar aḥvāl-i hindūstān). The section is divided into seven chapters (adhyāya-s). However, the seventh chapter does not conclude the section. Instead Abū l-Faḍl continues with two further chapters titled Shumāra-yi naghma-sarāyān (‘The classes of singers-musicians’) and Ā Ḯn-i akhārā (‘The institution of akhārā [assembling (in the performance lounge)]’).43 We can deduce that this section continues beyond the seventh chapter because in the final sentence of the chapter on the institution of akhārā, Abū l-Faḍl writes that ‘The Gīrī-khadīv (The king of the world [his majesty]) has great knowledge of the saṅgīta and the details that have been described.’44 This indicates that the author considers the two last chapters the completion of the discussions on saṅgīta and consequently, a part of the discussions on the subject.

The influence of the section on saṅgīta on the Indo-Persian music theory is far-reaching, and it was frequently cited and referenced in later treatises and

but he revised it five times (Abū l-Faḍl ‘Allāmī [Ā Ḯn-i Akbarī, iii. 200]). Thus, the date the author mentions in the third volume (i.e. Ā Ḯn-i Akbarī) is presumably the date for the fifth revision of the first two volumes of the work and the composition of the third one.


40 Note that in the edited and published text each part of this volume is entitled daftar; this is particularly confusing since Abū l-Faḍl uses the word daftar for the various volumes of his work, i.e. the Akbar-nāma. The scribe of the manuscript held in Manchester (John Ryland’s Library, Persian MSS. No. 800), does not use daftar. It is not clear whether the scribe(s) or the editor(s) added the word daftar to the edited and published text or if the author himself divided the volume into daftar-s. To avoid confusion, I refer to each daftar in Ā Ḯn-i Akbarī as ‘part’.


42 Cf. ibid., iii, 201–221.

43 This is according to the first version of the section. On the two versions of the section, see ‘The evolution of the manuscripts’ below, pp. 50–4.

44 See the Persian edited text (both versions) in the present book.
tracts. A good example is Faqīr-Allāh’s treatise *Tarjuma-yi mānakūṭūhala va Risāla-yi rāgdarpan*. In the fourth and fifth *bāb* (chapters) of that work, Faqīr-Allāh frequently cites this section of Abū l-Fażl’s work.\(^{45}\) A few examples of this are listed below. The underlined words and phrases were cited by Faqīr-Allāh and taken from the section on *saṅgīta* in the third volume of the *Akbar-nāma* known as Āʾīn-i Akbarī.

<table>
<thead>
<tr>
<th>Faqīr-Allāh (Faqīrullāh, <em>Tarjuma-yi mānakūṭūhala va Risāla-yi rāgdarpan</em>)</th>
<th>Abū l-Fażl, Akbar-nāma (Āʾīn-i Akbarī)(^{46})</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>(pp. 86, 88, 90)</td>
<td>(pp. 4, 5 [4, 5])</td>
</tr>
</tbody>
</table>

Mقرر چنان شده که در هر یک از شکم و گلو و تارک بیست و دو رگ نهاده یبد قدرت است - از ناف سراغ چالش زاد شود و به اندازه سختی و سستی برخورده آن اواز برخیزد و کویدن در پنجم و ششم و دهم کیست و دوم به رسید و آن هدف را هنفت لخت ساخته دیدن فصل سر به پی سین و سکون را و حیم آنرا از اواز طاوس برداشتهد و از چهارم رگ زدید این رکه: آن را از فرآیند پیامده برداشتهد این از هفتمتا دهم رسید ... پنج: از زمزمه کویل برداشتهد، در هنده انظار یابد ... چنین: از خروش فیل برگرفته از بیست و دوم تا سیم خرامش کند ... و این هر هفت سر را سراغ از هو سه قسم شود، بس نکهد در مرتبه از بیست و دو برنگرد -


<table>
<thead>
<tr>
<th>Faqrīr-Allāh (Faqrīrullāh, Tarjuma-yi mānakutūhala va Risāla-yi rāg-darpaṅ)</th>
<th>Abū l-Fażl, Akbar-nāma (ʻAbānu-l-Fażlī Akbarī)(^{46})</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>(pp. 128, 130)</td>
<td>(pp. 19–21)</td>
</tr>
</tbody>
</table>

Although Faqrīr-Allāh added words and paraphrased Abū l-Fażl’s text, the citations are recognizable and follow their source, sometimes verbatim, in particular if we disregard the spelling descriptions in Abū l-Fażl’s work.

Furthermore, both Faqrīr-Allāh\(^{47}\) and Mīrzā Khān b. Fakhr al-Dīn Muḥammad, the author of *Tuḥfat al-hind*,\(^{48}\) relied heavily on the list of *khun-yāgarān* (poet/singer-musicians) in Abū l-Fażl’s work in their writings on Indian musicians.

The importance of this section also lies in the fact that it is among the earliest Indo-Persian work on music theory written during the Mughal period that deals with contemporary Indian music theory,\(^{49}\) but this section is also among the earliest Indo-Persian writings on music theory to deal with the *rāga-rāgini* system.

---

\(^{46}\) See ‘Introduction’.

\(^{47}\) Cf. ibid., 182.

\(^{48}\) Cf. the edited text in ‘Part Two’, 133–4 [133–4].
Finally, the section is important from a linguistic perspective because of the fact that it is, presumably, the first Indo-Persian writing on music theory in which the author provides us with the spelling of Sanskrit and Hindavi/Braj music terms.

The manuscripts

There are a considerable number of manuscripts of the third volume of the Akbar-nāma, known as Āʾīn-i Akbarī, in various libraries around the world. Storey introduces approximately fifty manuscripts of the work from the earliest in 1626–7 to the most recent, from the nineteenth century. To this number of manuscripts that are known, there are certainly other manuscripts of the work that have survived and kept in private or public libraries and are still waiting to be discovered. At any rate, to provide a new edition of this section, I have used the five old extant manuscripts of the work, these are thought to have been copied prior to 1650. I introduce these manuscripts below.

The presentation of the manuscripts

Before presenting the manuscripts I used, it is necessary to say a few words about the lithographic edition of 1882 (Lucknow). The Lucknow lithographic edition of 1882 is the most complete edition of the entirety of the text. It is based on Blochmann’s edition of the work (2 vols, Calcutta, 1872–77), which was based on nine manuscripts of the work and an earlier published version, namely the Delhi edition of AH 1272/AD 1855–6 by Aḥmad Khān. The Lucknow edition utilized the following manuscripts:

1. Colonel Hamilton’s manuscript (this was the basis for the edition);
2. Sayyid Fakhr al-Dīn Lahūrī’s manuscript;
3. The manuscript of the Asiatic Society of Bengal;
4. A manuscript from the private library of Navvāb Ŭlāʾ al-Dīn Khān Lawhār (Dehli);
5. Ḥāfīz Aḥmad-Ḥusayn Sahāranpūrī’s manuscript;
6. The manuscript of College of Fort William;
7, 8, 9. Three defective and incomplete manuscripts that belong to the Asiatic Society of Calcutta; and

[50] Storey, Persian Literature, i:2, p. 549. A number of these manuscripts are incomplete and defective, others are just extracts. Two manuscripts, that is, King’s 31 at Cambridge Library University and no. 921 at Leiden University Library are noted in Storey’s survey [ibid.]. However, he adds question marks in front of these, indicating that he is not quite convinced of the dates given in the catalogues or the manuscripts.


[52] This manuscript is kept in British Library and has the code I.O. Islamic 2120.
10. Rāja Shīvā Parsād’s manuscript.

Unfortunately, we do not have further information and descriptions of these manuscripts.53 Furthermore, the publisher of the Lucknow edition mentions the English translation of Gladwin,54 noting that it was also used and cited in some places to provide the critical edition, but it remains unclear how and in what way this translation was used to improve the text.

Generally speaking, the lithographic edition is a solid basis from which to prepare a new edition. An interesting fact about the Lucknow edition is the *apparatus criticus*, in which variant readings are noted; this increases the value of the edition. Although the publisher/editor(s) have added text to the work, these additions are separated from the original. The division of the work into three volumes is arbitrary and may be related to the technical issues related to printing at that time. In a number of cases in the section on *saṅgīta*, it seems that *va* (‘*v*’), which functions as a conjunction and a comma or full stop was omitted from the text and substituted with a short line, like a dash (-). The orthography was ‘normalised’ and adjusted to the orthography of the latter part of the nineteenth century, with the use of characters like گ, ڈ, ٹ, ڐ. The genitive marker (*iẓāfa*) was quite frequently written out. The same is true in the case of the *tašhīd*. In some cases, the vowels (*kasta, fatha, zamma*) were also written out. This edition is referred to by the siglum ‘چ’ (*ch*) in the apparatus of the critical edition (in ‘Part Two’).

**London, British Library, I.O. Add. 6552**

The manuscript does not have a colophon, however, Rieu states that it was probably copied in the seventeenth century.55 Judging by the type of the script, the style of the decorations, and the general condition of the manuscript, it was probably written during the early part of the seventeenth century. Given the lack of a colophon, the scribe is unknown. It is written in quite a fair *nastaʿliq*, with 21 lines to a page, which is 349 × 228 mm in size (see plate 1). The manuscript contains 430 folios, and the text is written in frames with gold and blue lines. The titles and key words were written in vermilion (*shangarf*) ink. At the beginning of the manuscript, there is a full table of contents in the same handwriting as the main text. There is a decoration in gold and blue at the beginning of the main text. The pagination was added later and is in an Arabic-Persian style. The scribe adds *custodes paginarum* (*rikāba*) in verso folios (see plate 1). The section on *saṅgīta* (with the two additional chapters, i.e. *shunāra-yi naghma-sarāyān* and *āʿīn-i akhārā*) is on folios 338b–43b. This

---

53 This is true of this edition, and Blochmann’s edition of 1872. Information about the dates the manuscripts were copied would be very valuable.
manuscript is henceforth represented by the siglum ‘BL1’ in the English text, and ‘١ﺑﻞ’ in the critical edition.

The general orthographic features of BL1 are as follows: the scribe used unbound writing, particularly for musical terms. However, with regard to the preposition and adverbializer bi (بھ), the scribe always attached it to the following word. The verbal prefix mī (می) is not attached to the verb. The third person singular of the verb budan, i.e. ast (اًسُت), is usually written unbound. The genitive marker ُ is generally not written. However, the īżāfa after long a (i.e. ā) is often written and shown by ی. The final yi (ی) is sometimes written as ی. The scribe frequently writes all the dots on the letters pi, chi, ti, jīm, qāf, nūn (پ، چ، ت، ج، ق، ن). The madda is frequently written and the tashdīd seldom is. The letter gāf (گ) is always written as kāf (ک). On one or two occasions in the section, the letters ِ ذ and ـ ث are applied. In a few cases, the letter sīn is written with dots beneath it, i.e. يِ. 
London, British Library, I.O. Add. 7652

At the end of the manuscript, the copyist introduces himself as Maḥmūd az āl-i Qāẓī Hamīd-Allāh Nāgawrī (az āl-i meaning ‘from the family of’). The date of manuscript is unknown. The handwriting at the end of the manuscript differs slightly from the one in the section on saṅgīta. The manuscript was probably copied during the first half of the seventeenth century, although we do not have any concrete proof. Rieu reports that there is a note on the first page indicating that the manuscript was purchased by someone whose name is not noted, in the ninth year of the reign of Muḥammad Shāh (i.e. 1728) and bound in 1732. The manuscript was written in large Indian nastāʿĪlīq with 19 lines to a page, which is 368 × 228 mm in size (see plate 2). The manuscript contains 473 folios, and the text was written in frames with double vermilion lines. The titles and key words were also written in vermilion ink. At the beginning of the manuscript, there is a full table of contents in the same handwriting as the text. The beginning of the work is decorated in gold and blue. There are two different types of pagination, that is, one in an Arabic-Persian style and the second in a European style (see plate 2). There are additional or corrected words and even phrases in the margins in a handwriting that is similar to that of the copyist and are probably his. There are custodes paginarum on the verso folios added by the scribe. The section on saṅgīta begins on folios 390a (European pagination), 378a (Arabic-Persian pagination) (see plate 2) and continues to folio 395b (European pagination), 383b (Arabic-Persian pagination). Henceforth, this manuscript is represented by the siglum ‘BL2’ in the English text, and ‘٢ﺑﻞ’ in the Persian critical edition.

The general orthographic features of the manuscript are similar to BL1.

---

56 Unfortunately, the information that was written below the line, where the scribe introduced himself, was lost.
57 For instance, the handwriting is more like the one on folios 343a (331a).
58 Cf. Rieu, Catalogue, i, 251.
59 Ibid., i, 252.
London, the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland, Morley CXVI (116)\textsuperscript{60}

The manuscript was written in AH 1066/AD 1655–6 by an anonymous scribe.\textsuperscript{61} It is written in nasta'\textsuperscript{ṭ}l\textsuperscript{ī}q with 25 lines to a page, which is 374 × 225 mm in size (see plate 3). The manuscript contains 324 folios. The titles and key words were written in vermilion ink. The pagination, which is written on each page of the manuscript, is in the European style, in pencil, and was added later (see plate 3). Nevertheless, the pagination is slightly confusing; the section on saṅgīta begins on page 542 and after four pages the page numbering changes to 346. The scribe adds custodes paginarum on each of the verso folios. A very few corrections and additions are written in the margins in the same handwriting as the text (see plate 3). The section on saṅgīta is on pages 542–350 (sic!).\textsuperscript{62} Henceforth this manuscript is represented by the siglum ‘RAS’ in the English text, and ‘\textasciitilde{\text{\textit{\textae}}}’ in the Persian edited text.

The general orthographic features of the manuscript are the same as the two previous manuscripts with the following characteristics: demonstrative pronouns are usually written separately from the following word. However, they are attached to the following words if the pronouns and the following word are one syllabic, for instance آنچه، آنرا. The final \textit{\textit{\textae}} (ی) is seldom written as \textit{\textae}. The madda is more frequently written. The letter \textit{\textae} (س) is almost always written as \textit{\textae}. In one or two cases, the scribe applied letters چر in the section.

This manuscript is the basis for the orthographic reconstruction of the text of the first version of the critical edition of the section in the present book.\textsuperscript{63}

---

\textsuperscript{60} In his catalogue, Morley introduces the manuscript under the title Akbar-nāma, with the number/code CXVI. (Cf. William H. Morley, \textit{A Descriptive Catalogue of the Historical Manuscripts in the Arabic and Persian Languages, preserved in the Library of The Royal Society of Great Britain and Ireland} (London, MDCCCLIV [1854]), 112.

\textsuperscript{61} Ibid.

\textsuperscript{62} The correct pagination for the section may be 542–50 or 342–50.

\textsuperscript{63} For further discussion about the two versions of the work and the orthographic reconstruction of the text, see ‘The evolution of the manuscripts’ and ‘The principles of the edition’ below, pp. 50–5.
Manchester, England, John Ryland’s Library, Persian MSS, No. 170

This manuscript was copied in AH 1036/AD 1626–7, however, the scribe is unknown. On the first folio (recto), the title of the work is written in English as ‘Akbar Nameh’, with the name of the author. On the verso of the same folio there is a seal on which the name of the earlier owner of the manuscript is written as Rustam Bahādur ... with the date AH 1174/AD 1760–1. On the same folio ‘Vol 3d of Akbar Nameh called Aeini Akbar’ appears. The manuscript is written in nastaʿlīq with 24 lines to a page, which is 291 × 184 mm in size, with wormholes. The titles and key words/terms were written in vermilion ink (see plate 4). The manuscript is not paginated, but the scribe added custodes paginarum on the bottom of the verso folios (see plate 4). In one case in the section on saṅgīta there are phrases in the margin in the scribe’s handwriting. The section on saṅgīta begins on a recto folio, which can be paginated, for practical reasons here, as 1a in the critical edition (see version 2 ['Part Two']); it ends after six folios. There are differences between this manuscript and the three earlier manuscripts described above. (For further discussion on this issue, see ‘The evolution of the manuscripts’.) Henceforth, this manuscript is represented by the siglum ‘JR1’ in the English text, and ‘جر’ in the critical edition.

The general orthographic features of the manuscript are the same as the earlier manuscripts with the following differences: beside the genitive (iżāfa) marker ی (yi), for instance های خفی, the ہ (hamza) is also applied even after a long a (i.e. ā), for instance باء براء. The letter س (sīn) is never written as ص in the section, however, these kinds of characters seldom appear. Some musical terms are spelled differently from the other manuscripts discussed above. This manuscript is the basis for the orthographic reconstruction of the second version of the Persian text.

---

64 Biblioteca Lindesiano: Hand-List of Oriental Manuscripts – Arabic, Persian, Turkish (MDCCCXCVIII [1898]), 108.
65 The rest is illegible.
Plate 4: The next last folio (retro) of the section on saṅgīta
Manchester, England, John Ryland’s Library, Persian MSS, No. 800

The scribe of the manuscript is unknown, and there is no information in the manuscript about the date it was copied. However, this manuscript is one of the three-volume manuscripts of the work, i.e. the *Akbar-nāma*, in John Ryland’s library. The two other volumes are numbered 798 and 799. The writer of the handlist of the library notes that the manuscripts were copied in AH 1044/Ad 1634–5. On the first folio (recto) of this manuscript the title of the work is noted in Persian as *Akbar-nāma daftar-i siyyum* (the third daftar [volume] of the *Akbar-nāma*). Furthermore, there is information about the number of folios (432), and the owner’s seal and information about the city where it was purchased. All this information is written carelessly and is almost illegible. The manuscript is written in *nastaʿlīq* with 21 lines to a page, which is 330 × 210 mm in size. The titles and key terms were written in vermilion ink (see plate 5). Furthermore, the scribes applied vermilion lines over a number of musical terms. At the beginning of the manuscript, there is a full table of contents in the same handwriting as the text. The manuscript is paginated in two ways, that is to say, one in Arabic-Persian style with black ink and the second in European style in pencil (see plate 5). The scribe added *custodes paginarum* on the bottom of versos. No corrections or additions have been made in the margins of the section on *saṅgīṭa*. The section begins on the recto folio of 364 (Arabic-Persian style)/373 (European style) and continues to the verso folio of 366/375. There are similarities between this manuscript and the manuscript of the same library described earlier, i.e. No. 170. (For further discussions on this issue, see ‘The evolution of the manuscripts’.) Henceforth, this manuscript is represented by the siglum ‘JR2’ in the English text, and ‘٢ﺟﺮ’ in the Persian critical edition.

The general orthographic features of the manuscript are the same as the earlier manuscripts, with the following divergences: The final *yi* (ی) is written more often as ی. The frequency of the use of the characters ژ in the section is greater than the earlier manuscript, i.e. No. 170. In a few cases, the scribe wrote the letter گ and sometimes even چ as for instance, چ or چ. Although in most cases, the letter is written as a *kāf* (ک).

---

66 *Bibliotheca Lindesiano*, 107.
67 Since it is one of the oldest manuscripts of the work, this is further proof that the title *Āʾīn-i Akbarī* was given by the scribes and not the author himself and that it is indeed a volume of *Akbar-nāma*. 
The evolution of the manuscripts

To provide a new critical edition of the section on saṅgītā in the third daftar (volume) of the Akbar-nāma, I have presented and described five manuscripts. The three newer manuscripts of the work, that is to say, BL1, BL2, and RAS, diverge from the two older ones, that is, JR1 and JR2. It should be pointed out that the lithographic edition of 1882 also belongs to the group BL1, BL2, and RAS. Below I provide some examples of the differences between these two groups of manuscripts. We can label the group BL1, BL2, and RAS as the version 1 and JR1 and JR2 as version 2. Henceforth, the first version is referred to by siglum v1 and the second version as v2.

The underlined phrases and sentences are not found in v2:

Ex. 1

Furthermore, there are two other differences between the first version and the second version of the section on the saṅgītā. Firstly, in the second version of the section there is no title for the chapter which, in the first version is entitled ‘on the classes of naghma-sarāyān (singer-musicians).’ Secondly, in the second version, the title of the chapter ‘the ā-in-i akhārā (institution of [entertaining] assembling) is reduced to akhārā without the word ‘ā-in’ which appears in the heading in v1. This gives the impression that the author only deals with the term akhārā at the end of the section on saṅgītā. The lack of

---

68 It was my intention to use two other manuscripts in Cambridge University Library (code King’s 5 and John Ryland’s Library No. 172), however, comparisons showed that these manuscripts would not improve the text and would make the apparatus unnecessarily long. The manuscript in Cambridge is similar to the two above-presented manuscripts in John Ryland’s Library, while the manuscript in John Ryland’s Library No. 172 is similar to the three I first described.
headings in v2 does not affect the flow of the text. There are also a few minor differences on how the terms and names are spelled.69

As we see, the differences are clear. Nevertheless, with the exception of the two titles noted above, the other differences between the two versions mainly relate to the spelling descriptions of Sanskrit/Hindavi words. The first version has the spelling descriptions of Sanskrit/Hindavi words, while the second one does not. The absence of spelling descriptions makes the text of v2, i.e. JR1 and JR2, much shorter than v1, i.e. BL1, BL2, and RAS.

First, we must determine why only the older manuscripts of the work that I have presented lack these spelling descriptions.

There are two possible explanations: (1) the scribes attempted to shorten the text without removing the main sentences and phrases from the text or without major interference in the text of v2,70 or (2) the spellings were added to the text later by the scribes. However, this second explanation is somewhat less likely, because the author himself points out in the dibācha (introduction) of the daftar (volume) that he uses spelling descriptions of Hindavi terms in the text.71 Nevertheless, he does not note to what extent he applies the descriptions. Therefore, we cannot completely reject the idea that a part of the spellings was added to the text later, which resulted in the existence of two versions of the section. Besides, as pointed out, there are differences between how the musical terms have been written. This raises questions and doubt about the spelling descriptions in the original work. We should also bear in mind that not long after the assassination of the author, Akbar passed away and his son Salīm Muḥammad Nūr al-Dīn Jahāngīr (r. 1605–27), who was hostile to Abū l-Fażl and who allegedly ordered Abū l-Fażl’s assassination, acceded to the throne. This circumstance did not bode well for the integrity of the original text of Abū l-Fażl’s work.

As noted, there are some other minor differences between the two versions. Some of these are shown below.

Ex. 3

v1

و شکری اصول چهره پرافروزد

v2

69 For instance, in v1, the term anāhat is written as اناھت while in v2 it appears as انھد (anahad) and in v1 the term sarvatobhadra/sarbatobhadra is written as سریتوبھدرا and in v2, sarvatobhadra/sarbatobhadra-sīn appears as سریتوبھدراسین. In v2, the sīn at the end of the term is very likely the first letter in the phonetic description of the term, which was likely deleted by the scribe, who accidentally kept the letter. The differences in the spelling of the words between v1 and v2 can be explained by regional differences in pronunciation and spelling.

70 From a linguistic point of view, the phonological descriptions are important, but we must also note that the deletions do not present an obstacle to understanding the text.

71 Abū l-Fażl ʿAllāmī, Ā Ḭin-i Akbarī, i, 6.
Ex. 4

v1

نَتْ يَفْتَحُ نُونَ وَسُكُونَ تَأَيْ فُوقَانِي هَنْدِى رَسْنِبَازِى كَنْنَدَ وَشَكْرُ مُعْلُقَةَ زَنْدَ نَتْ وَتَأْلَ وَدُهْلَ بَنْوَازْنَدَ

v2

نَتْ دُهْلَ وَتَأْلَ نَوْاَزْنَدَ وَرَسْنِبَازِى كَنْنَدَ وَشَكْرُ مُعْلُقَةَ زَنْدَ

At any rate, both versions suffer from lacuna and some errors; for instance, the following examples demonstrate these types of defects (some words are missing between the two groups of underlined words below):

Ex. 5

v1

وَ آَنَرَا كَهَ دِر كِحْرَاتِ بِنْوَا دِرَآرْنَدَ جَكْرَى نَامٍ يَابِدُ يُفْتَحُ جِيِمٌ وَسُكُونَ كَافٌ وَكَسَرٍّ رَأٍّ وَسُكُونَ

v2

وَ آَنَرَا كَهَ دِر كِحْرَاتِ بِنْوَا دِرَآرْنَدَ جَكْرَى نَامٍ يَابِدُ يُفْتَحُ جِيِمٌ وَسُكُونَ كَافٍ وَكَسَرٍّ رَأٍّ وَسُكُونَ

Ex. 6 (The underlined and bold words are the key words in the definitions and are written incorrectly in both versions.)

v1

وَ دِهْبُوتْ يُفْتَحُ دَالَّ وَهَبَى حَفَى وَسُكُونَ بِيَاهٍ تَحْتَانِي وَيُفْتَحُ وَاَوُ وَتَأَيْ فُوقَانِي أَوَّاَزَ وَزْقَ حَشَّمُ تَا بِيَسِتَ وَ([١١] دَوَمُ خَرَامْشَ كَنْدَ

v2

دِهْبُوتْ يُفْتَحُ دَالَّ وَهَبَى حَفَى وَسُكُونَ بِيَاهٍ تَحْتَانِي وَيُفْتَحُ وَاَوُ وَتَأَيْ فُوقَانِي أَوَّاَزَ وَزْقَ حَشَّمُ تَا بِيَسِتَ وَ دَوَمُ خَرَامْشَ كَنْدَ

---

72 This is the part in Faqīr-Allāh’s treatise (Faqīrullāh, Tarjuma, 116) in which the author cites the section:

وَ آَنَرَا كَهَ دِر كِحْرَاتِ بِنْوَا دِرَآرْنَدَ جَكْرَى نَامٍ يَابِدُ يُفْتَحُ جِيِمٌ وَسُكُونَ كَافٌ وَكَسَرٍّ رَأٍّ وَسُكُونَ

73 In Faqīr-Allāh’s treatise (ibid., 190) the key word in the sentence has been written incorrectly as حَشَّمَتْ (hizhdahum [eighteenth]).
In sum, with regard to the differences between the two versions of the five manuscripts that were used to provide the critical editions of the section, we can conclude that two versions of the *daftar* (volume) existed, and these five extant manuscripts represent two possible hyparchetypes of the manuscripts of the work. However, since the present critical edition concerns only a minor part of the whole work, or rather the *daftar*, until a complete critical edition of the whole *daftar* (volume) based on the five manuscripts introduced above, we cannot be completely certain about the reality of these two versions of the work.

I should also note that if we accept the notion that the spelling descriptions were removed from the work later, in order to shorten it, J1 and J2, which were used to provide the critical edition of v2 and which are the oldest selected manuscripts of the work in this anthology,\(^\text{74}\) are de facto the newer version of the work, while BL1, BL2, and RAS are the older version.

Below, a *stemma codicum* shows the relationship between the manuscripts used for the critical editions of the section.

![Stemma codicum](image)

**The principles of the edition**

The ultimate purpose and ambition of every editor is to restore the ‘original wording’ or the archetype of a text that has been lost. In our case, as we have


\(^\text{75}\) Presumably copied during the first half of the seventeenth century.

\(^\text{76}\) Probably copied during the first half of the seventeenth century.
seen, there are two versions of the work (section) and its ‘appendixes,’ so a more realistic goal of this edition is to restore the text of each version, which has been labelled in the stemma as ‘α’ for v1 and ‘β’ for v2. In other words, I have tried to separate the two groups of manuscripts which represent the two versions of the work by presenting them in two separate texts. I should point out that the manuscripts belonging to v2 have the most errors and mistakes among the extant manuscripts of the work regardless of the versions. This deficiency considerably reduces the value of the surviving manuscripts of that version. However, as noted, a critical edition of that group will increase our knowledge about the original work and its extant manuscripts.

With regard to the edition and emendation of the text of v1, the lithographic edition of 1882, which was based on ten manuscripts and one earlier critical edition of the work, makes this lithographic edition a good starting point from which to reconstruct the ‘original wording.’ However, we should bear in mind that the lithographic edition was based on the manuscript that belonged to Colonel Hamilton, and we do not have any information about the date of that manuscript, except the statement of the editor(s) or the publisher, who states that it was ‘an old manuscript.’ Nevertheless, besides the lithographic edition of 1882, the three manuscripts of the first version of the work, i.e. RAS, BL1, and BL2, are used for the emendation of the text. As I presented in the stemma codicum above, these three manuscripts belong to one and the same branch of the stemma and are descended from a missing hyparchetype, which is marked ‘α’ in the genealogical table. Furthermore, they were supposedly written not long after one another during the first half of the seventeenth century.

With regard to v1, I adopt the traditional method with the lithographic edition of the work as the base (aṣl) from which to reconstruct the text of the hyparchetype of v1. The emendation of the text of v1 is made, apart from some places that required conjecture, on several occasions by one external primary source, that is, Faqīr-Allāh’s Tarjuma-yi mānakūthāla va Risālā-yī rāgdarpan. I use this work because, as we have seen above, Faqīr-Allāh cited Abū l-Fażl’s work, though without mentioning the source. Faqīr-Allāh very likely had access to older manuscripts of Abū l-Fażl’s work to pen his work. Therefore, it is not altogether wrong to apply that work to emend some errors and miswritings in the text of v1. At the same time, Faqīr-Allāh’s work suffers from shortcomings, so I do not add any word/s or passages to the edited text here from that source, unless it is absolutely necessary and syntactically correct. I note all the variant readings that diverge from the edited text in the apparatus criticus.

77 That is, the chapters on ‘The classes of singers-musicians’ and ‘The institution of akhārā.’
78 Abū l-Fażl ‘Allāmī, Āūn-i Akbarī, i–iii: ittilā’ [information by the publisher or editor]. I was not able to locate this manuscript.
79 Ibid.
Since the two extant manuscripts of v2 that are used here have many mistakes, errors, and lacunae, I am obliged to use the critically edited text of v1 to emend the text of v2. Note that all emendations in v1 are generally limited to the word level. Thus, I try to limit ‘the contamination’ of v2. (For the general guidelines on the critical edition see ‘General Guidelines to the Persian Critical Editions’ in ‘Part Two’.)

Notes on the orthography

Although orthography is a part of the identity of any work, it is often a prime target for major modifications and changes by scribes and editors, particularly those dealing with Persian texts. If we accept the notion that each editor must try to restore the texts as closely as possible to the original and regard them as historical documents, it would be obvious that one task of any editor is also to restore the original orthographic appearance of the text. In other words, historical texts have a content and a form, and to fully restore a text, we must, in my judgement, also be concerned to preserve as much as we can the orthography that was used in the text, as the form of it.

Although we do not know where the manuscripts were written,80 to restore the original text (from the point of view of form), I follow the orthography of the oldest manuscripts of each version. To be more precise, I selected RAS as the basis of the orthographic restoration of v1 and JR1 as the orthographic basis of v2. I am aware that both selected manuscripts were written forty to fifty years after the original work was penned, and the orthography likely went through changes during this time span, yet it is less probable that the two selected manuscripts diverge much from the orthography of the original work. Nevertheless, regarding v1, for practical reasons, I have made one orthographic change in RAS, namely, I have written the letter ﮔ (sīn), which is almost always written as ﮔ (with three dots beneath the letter) in the manuscript, without the dots.81 In all other respects, the Persian critical edition reflects the orthography applied in RAS in detail. Concerning v2, the critical edition entirely reflects the orthography applied in JR1. It should be noted that the scribe of the manuscript was not consistent, and, in many cases, the same words appear differently. I did not attempt to unify the orthography, since this inconsistency was characteristic of orthography at the time. Among these inconsistencies, we can mention the application of ﮔ and even the application of the terms like کاندهار/کندھار.

80 This information is important, particularly with regard to the orthography of a manuscript.
81 Furthermore, in JR1, which is older than RAS, and even in JR2, the letter ﮔ (sīn) is almost always written without the dots.
The English translation of the section on saṅgīta in the third volume of Akbar-nāma, known as Āʾīn-i Akbarī1

Saṅgīta (sa.ṅ.gi.y.ta):2 The various kinds of knowledge about naghma, and sāz (musical instruments) and techniques of dance and other [related] details

The subject is treated in seven adhyāya-s (chapters).

First: Svara/sur-(su.r-)-adhyāya: The explanation of āvāz

It is considered to be of two kinds.

Anāhata (ʾa.n.ā.ha.t)3 is an āvāz without a cause [i.e. it is self-emanating]. This is considered one and eternal. Whenever a man closes both orifices of his ears with his fingers, he will perceive a sound; this is what this term refers to. It is believed to be [from] Brahmā,4 and whenever consciousness of it becomes habitual and it is heard without any mediation, then /4/5 the mukta (liberation of the soul) has taken place.

Āhata (ʾā.ha.t) is an āvāz produced by a cause, which, like speech, is considered to be a movement of air and is produced by beating and plucking.

It is said that the twenty-two rag-s (veins/nerves) which are in each of [the three locations of] the stomach, throat, and the crown of the head, are fixed by the hand of [divine] power. The beginning of the movement of air [in these

---

1 As we have seen (see ‘The evolution of the manuscripts’), there are two versions of the section on the saṅgīta of the Akbar-nāma. Here, I provide a complete English translation of the edited text of the first version of the section. Where keywords and phrases in these two versions differ from each other, I have translated the reading of the second version in the footnotes.

2 Interestingly, here Abū l-Fażl notes the Sanskrit pronunciation of the term, i.e. saṅgīta, and not the Hindavi variant, i.e. saṅgīt, which began to be applied later during the seventeenth century.

3 V. 2: Anahad that is, ...

4 Or rather, produced by Brahmā.

5 The figures between slashes indicate the page numbers in the Persian editions in the second part of the present book.
PART ONE: Akbar-nāma (‘Ā’īn-i Akbarī’)

twenty-two veins/nerves\(^6\) is from the navel, and the volume of sound produced depends on the level of strength or softness of the force initially applied.

It is said that it [i.e. the air] does not reach the fifth, sixth, eighteenth, and nineteenth veins/nerves, and the [remaining] eighteen [veins/nerves] are divided into seven parts, in the following details.

\(\text{Ṣaḍja/kharj/sarj} (\text{sa.r.j})\) is taken from the sound of the peacock and emerges from the fourth vein/nerve.\(^7\)

\(\text{Rṣabhā/rikhab (\text{ri.g.ba.h})}\)\(^8\) is taken from the cry\(^9\) of the \(\text{papīha}\) (pied cuckoo). It is a bird like a myna [bird, i.e. an Asian starling] and sings during the monsoon period. It ranges from the seventh to tenth [veins/nerves].

\(\text{Gāndhāra (g.ā.n.da.h.ā.r)}\) is taken from the bleating of goats, and [ranges] from the ninth to thirteenth [veins/nerves].

\(\text{Madhyama/maddham (ma./5/ddi.h.m)}\) is considered to be from the song of the \(\text{kulang}\) (crane) and moves from the thirteenth to sixteenth [veins/nerve].

\(\text{Pañcama (pa.ṅ.chi.m)}\) is taken from the call of \(\text{kuyils}\) (cuckoos), a blackish,\(^{10}\) elegant bird with a melodious song, and a tail that is longer than [that of] the starling. It is produced from the seventeenth [vein].

\(\text{Dhaivata (d.a.h.y.va.t)}\) [is taken from] the croak of frogs. It moves between twentieth and twenty-two [veins].

\(\text{Niṣāda/nikhād (ni.ka.h.ā.d)}\) is taken from the elephant’s trumpet, and encompasses from the twenty-second to the third of the next [twenty-two] series.

These seven \(\text{svara/sur-s}\) can be initiated from each of the three [mentioned] locations. Thus, the \(\text{niṣāda/nikhād}\) cannot exceed the twenty-second [vein/nerves] in the third \(\text{martaba}\) (location).

A \(\text{naghma}\) in which all seven \(\text{svara/sur-s}\) (notes) are applied, is called \(\text{sampūrna (sa.ṅ.pu.v.ra.n)}\); if there are six [\(\text{svara/sur-s}\) (in a mode)], [of which] the first [\(\text{svara/sur}\) (i.e. \(\text{ṣaḍja/kharj}\))] must be [one of them], it is called \(\text{sādava/khādav (ka.h.ā.ḍa.v)}\). The one [i.e. mode] that has five [\(\text{svara/sur-s}\) is called \(\text{auduva (‘a.v./6.ḍa.b)}\),\(^{11}\) [and again] the first [\(\text{svara/sur-s}\), i.e. \(\text{ṣaḍja/kharj}\)] must be [one of them]. No melody/mode can have fewer than five [\(\text{svara/sur-s}\). However, in the \(\text{tāna}\), which is a special type of \(\text{āvā}\) (melody/mode), it [i.e. the mode] can even be formed by two [\(\text{svara/sur-s}\).}

\(^6\) That is, the \(\text{nādī-s}\).
\(^7\) V. 2: ... emerges of [the first] four \(\text{rag-s}\) (veins/nerves).
\(^8\) V. 2: ... (\(\text{ra.k.a.h.ba.h}\))
\(^9\) V. 2: song/sound
\(^10\) V. 2: red-eyed.
\(^11\) V. 2: ‘\(\text{a.k.h.ā.ḍa.v}\).
Second: Rāgaviveka-(r.ā.ga.bi.bi.y.kā.yi-)adhyāya: On various types of maqām-s and śu ‘ba-s

It is thought that they originated from Mahādeva and Pārvatī. The first-mentioned [i.e. Mahādeva] had five mouths, and from each of them one melody/mode was came into being in following order; śrī rāga (si.r.i.y.r.ā.g), vasanta/basant (ba.sa.ni.t), bhairava/bhairon (ba.ā.y ra.ā.va), pañcama (pa.ñ.ja.m), megha (me.y.g.). [While] naṭa-nārāyaṇa (na.t.na.r.ā.yi.na) was sung by Pārvatī.\(^{13}\)

Each of the six modes /7/ is called rāga (r.ā.g) in Hindavi and they are considered the main [modes]. Each of them has many śākh-s (branches) [i.e. derivative modes]. They have been grouped in six [main modes, each with] six [secondary modes], and are known by everyone [nowadays].\(^{14}\) Śrī rāga is regarded as sampīrṇa (sa.ñ.pu.v.ra.n). In this [mode, i.e. śrī rāga] the rṣabha/rikhab comes up to the eighth [rag-s (veins/nerves)], consequently the gāndhāra comes up to the tenth; [while] the madhyama/maddham does not exceed the thirteenth; the dhaivata goes up to twenty-first; and the niṣāda/nikhād goes up on only one [to the twenty-second]. In the same way changes occur throughout all the marātib (steps/stages, but here other modes).

The first [rāga] has [these derivative modes].\(^{15}\) mālavī (m.ā.la.vi.y),\(^{16}\) trivenī/tirvenī (ti.ru.v.va.ni.y),\(^{17}\) gaurī (ga.vi.y), kedārā (ke.y.d.ā.ri.y), madha-mādhavī (ma.ddi.ā.m.ā.da.vi.y), vihārī/bihārī (bi.h.ā.ri.y).

The second [rāga] has\(^{18}\) [these derivative modes]: deśī (di.y.si.y), devagirī (de.y.va.8/gi.y), varāṭi/barāṭi/bairāṭi (ba.y.r.ā.ṭi.y), toḍī (to.v.ḍi.y), lalīṭā (la.li.ṭa), hindolī (hi.ṅ.do.v.li.y).

The third [rāga] has\(^{19}\) [these derivative modes]: madha-mādhā (ma.ddi.ā.m.ā.da), bhairavī (ba.ā.y ra.vi.y), vangāli/bangāli (ba.ṅ.g.ā.ī.li.y), varāṭikā/barāṭikā/barāṭaikā (ba.r.ā.ṭa.k.ā), sindhavī (si.n.da.vi.y), punargīvā\(^{20}\) (pu.na.r.ṛ.gi.y).

The fourth [rāga] has\(^{21}\) [these derivative modes]: vibhāsā/bibhās (bi.ba.ā.asa), bhūpāṭi (bo.ā.v.ṛ.a.li.y), kāṇārā (k.ā.na.r.ā), baḍahamsikā (ba.ṛ.ha.ṅ.s.a.k.ā), mālasṛī (m.ā.l.si.r.y), paṭamaṇjarī (pa.ṛ.ā.ma.9.n.ja.ri.y).

\(^{12}\) That is, surod (song).
\(^{13}\) V. 2: … pañcama, megha, naṭa-nārāyaṇa. (The rest of sentence is not found in the V. 2.)
\(^{14}\) V. 2: … are considered the main [modes]. Each of them has many branches [i.e. derivative modes] these days.
\(^{15}\) That is, the śrī rāga.
\(^{16}\) V. 2: mālava.
\(^{17}\) V. 2: trivena.
\(^{18}\) That is, the basant.
\(^{19}\) That is, the bhairava.
\(^{20}\) In his translation, Jarrett translated this secondary/derivative rāga as punārjīvēya. (Abul Fazl-ī-Allāmī, Āin i Ābarī, vol. iii, trans. H. S. Jarrett [Calcutta, 1894], iii, 250.)
\(^{21}\) That is, the pañcama.
The fifth [rāga] has twenty-two [these derivative modes]: malāra (ma.lā.r), sorathī (so.v.r.tī.y), āsāvārī (ās.s.ā.vari.y), kaiśikī (ka.y.su.ki.y), gāndhārī (ga.ṇ.da.a.ṛ.ī.y), haraśṛṇhārī (ha.r.s.ī.n.g.ā.ṛ.i.y).

The sixth [rāga] has twenty-three [these derivative modes]: kāmodī (k.ā.mov.di.y), kalyāṇa (ka.lī.y.ā.n), ahīrī (a.hi.y.ṛ.i.y), śuddha-naṭa (su.dd.h.n.ā.ṭa), sālag (s.ā.la.k), naṭa-hamīra (na.t.ha.mi.y.ṛa).

/10/ Some use only five [derivative rāga-s] for each of them [i.e. the six main rāga-s], so numerous differences take place [as a result]. Some others use [the rāga-s] mālakausika/mālkosik (m.ā.l.ko.v.s.i.k) and hindola (hi.ṇ.d.ō.v.ṛ.l) and dīpaka (di.y.pa.k) instead of vasanta/basant, pañcama, and megha, stating that each of the six [main rāga-s] [has] five derivative [modes]. [So] minor differences occur [between the two classifications]. Some others state that śuddha-bhairava/bhairoṇī (su.dda.ḥ.), twenty-four hindola, deśakāra (de.y.s.k.ā.ṛ), and śuddha-naṭa [should be used] instead of the second [rāga, i.e. vasanta/basant], the third [rāga, i.e. bhairoṇī], the fourth [rāga, i.e. pañcama], and the fifth [rāga, i.e. megha].

Song composition is considered to be of two kinds. The first one is called mārga (m.ā.ra.g), which is thought to be created by deva-s (gods) and ṛṣis/ṛikhī-ṣ (saints). It is the same in every region and considered the greatest song. The masters of it [i.e. this genre] are numerous in the region of Deccan, and those six-mentioned [rāga-s] and their copious variations are thought to be associated with this [genre]. Here some of them are mentioned: twenty-five sūrja-prakāśa (so.v.ra.j.p.r.k.ā.), pañca-tālesvara/panj-tālesur (pa.ru.j.t.ā.ṛ.le.y.su.r), sarvatobhadra (sa./11.r.ba.to.v.ba.ha.d.ra), candra-prakāśa (cha.n.d.ra.pa.r.k.ā.), rāga-kadama (r.ā.g.k.a.da.m), jhūmrā (ju.ḥ.v.m.r.ā), svaravartanī/surāvartanī (su.r.va.r.ta.ni.y).

The second [genre] is called deśī (di.y.si.y); it is a [type of] song related to particular areas, like the singing of dhrupada/dhurpad (du.ḥ.r.pa.d) in the capital city Agra, Gwalior, Bari, and that region. The majority of the great songs [i.e. dhrupada/dhurpad-s] were composed in the aforementioned region. When Rāja Mān Singh [the governor] of Gwalior managed to seize power, he, with assistance of Nāyaka Bākhshū, Macchū, and Bhannū, twenty-six who were among the virtuosos of their time, introduced this style [i.e. dhrupada/dhurpad], which was liked bycommoners and preferred by nobles. When he passed away, Bākhshū and Macchū once more enjoyed great success under the rule of Sulṭān Bahādur Gujārāṭī, and [thereby] that style came into vogue. The dhrupada/dhurpad consists of four /12/ fiqra-s (stanzas) of musajja’ (rhymed

22 That is, the megha.
23 That is, the naṭa-nārāyaṇa.
24 Since the pronunciation of bhairoṇa was noted earlier, the author does not repeat it here.
25 V. 2: ... are mentioned. The masters of it [i.e. the genre] are numerous in the region of Deccan, and they use many kinds of it.
26 V. 2: ... with assistance of Nāyaka Bākhshū, Macchū, and Lohana.
prose) and the equivalence of [the prosodic] length of words or syllables is not necessary in it. It is about the magic of love and the wonder of the affection.

The style which is sung in Deccan is called cind (chi.ñ.d) in the Drāvarī (Drāviḍi) language; it consists of three or four stanzas. It is mostly eulogistic.

The one which is sung in Tīlaṅgī and Karnāṭaka languages are called dhruva (da.ñ.ru.v) and its theme is sensual and erotic.

The one which is sung in Bengal is called baṅglā/ baṅgulā (ba.ñ.gu.l.ā). The one which [is sung] in Jaunpur is called cuṭkulā (chu.ṭ.k.l.ā).

The one which is performed in Delhi is called qawl and tarāna. It is a style which Amīr Khusraw, together with Śāmit and Tatār, introduced and which was taken from the Persian and Hindi sawt and naqsh, [thus] it became a joyful [style].

The one which is sung in Mathura is called viṣṇupada/bishnupad (bi.sh.n.pa.d). It has four, six, or eight fiqra-s (stanzas) and is devoted to the praise of Krishna (Vishnu).

The one which is sung in Sind is called kāḷī27 and the dominate theme in it is the allure of love and affection.

The one which is sung in the language of Tīrhut is called lahcārī/lacārī (la.h.ch.ā.ri.y) and its inventor is Vidyāpati and its theme is the passion for love.

The one which is sung in Lahore and that district [is called] chanda (cha.ñ.ñ.d).

The one which is played in Gujarat is called jikrī/jakrī (ja.k.ri.y).

The ones that are about war and the glorification of warriors [are called] karkha (ka.r/14/ka.) and sādara/sādharā. They consist of four, six, or eight song fragments and are sung in various languages/dialects.28

Besides what has been described here, there are many other tarz [rāga-s/modes] that kindle pleasure in ears/heart of listeners, for instance, sāraṇga (s.ā.ra.ñ.g); pūrbī (pu.v.r.bi.y); dhanāṣrī (da.ñ.n.ā.sa.ri.y); rāmakalī (r.ā.m.ka.li.y); karāī (ku.r.ā.ʾi.y) which the Khadiv-ʿĀlam29 (the king of the world, [i.e. Akbar I]) has called sugharāī (su.g.ñ.r.ā.ʾi.y); sūhov (su.v.ho.v); deśakāra (di.y.s.k.ā.l); and deśākha (di.y.s.ā.k).

27 V2: kāḷī.
28 All manuscripts of the work [see the introduction] that were used for the critical edition and the English translation have lacuna in these sentences. Here I tried, as much as possible, to make sense of the sentences.
29 V. 2: the Khudāvand-i ʿālam/Khudāvand-ʿālam
PART ONE: Akbar-nāma (‘Ā īn-i Akbarī’)

Third: Prakīrṇaka- (pa.r.ki.y.ra.n.kā-)adhyāya: On the nature of ālāpa (‘a.lā.pa) [which means] to recite prose [i.e. unmetred text]

It is of /15/ two kinds.

The first one is rāga-ālāpa: [it is such that] the tāna-s of a naghma, which in the present-day language [i.e. Persian] is called adā and taşarruf (elaboration and alteration), are applied in it.

The second one is rūpa-ālāpa: [it is such that] the metrical tāna-s, which can be vocally expressed, are used in it.

Fourth: Prabandha- (pa.r.ba.ñ.da.h-)adhyāya: On the way to bastan (composing) a gīta (gi.y.t) (vocal music), [that is] metrical words/expressions that are sung/used in a song

It consists of six [integral] parts: svara/sur; viruda/birad (bi.ra.d), praise; pada (pa.d), the name of the praised; tena (ti.n.ā), the principles of voicing tan tan and performing the naqarāt (nonsense syllables); pāṭa (p.ā.t), it is [the invocatory/nonsense syllables] tan tan that consist of three to twenty specific letters and it is the same as the additional fiqrāt30 (verses); tāla (t.ā.l), it is called żarb (rhythm/musical metre/beat).

If all the six [integral parts] are present, it is called medinī /16/ (me.y.da.ni.y); and if [there is] one less [i.e. five parts are present], it is called ānandinī (‘.ā.na.ñ.da.ni.y); if two less, it is called dīpanī (di.y.pa.ni.y); if three less, it is called bhāvanī (ba.h.ā.va.ni.y); if four less, it is called tārāvālī (t.ā.r.ā.va.li.y); and it does not appear [if there are] fewer than two [parts].

All four [mentioned] adhyāya-s are the result of various modifications of svara/sur-s [here, ‘melody’].

Fifth: Tāla- (t.ā.l-) adhyāya

The nature and variety of žarb [musical beats, i.e. metre] are [ordinarily] reported in it.

30 V. 2: naqarāt (nonsense syllables).
Sixth: *Vādyā- (v.ā.ddi.y.ā-)adhyāya*: On the classification of [musical] instruments

They are of four categories: *tata* (ta.t) are those which are played by [plucking] strings; *vitata/bitat* /17/ (bi.[ta.t]) are those over which skins are stretched and [they] are played on [the skin]; *ghanā* (ga.h.n) are those which produce sound by hitting two solid objects; *susīra/sikhar/sukhīr* (su.ki.h.r) are those which are played by blowing into them. There are numerous types of each of them [i.e. these four categories]. Some of them are described [below].

From the first category: the *jantra* (ja.ṅ.ta.r), [to make it], a wood of one gaz31 in length is hollowed out and two gourds are attached to the end of each half. [Then] sixteen wooden pieces [i.e. frets] are fixed on the upper end. Five metal strings are strung on them and fastened firmly at each end. The adjustment of low [pitch], high [pitch], and the alteration of the āhang are determined by the disposition of the wooden pieces [i.e. wooden frets]. The vīnā/bīn (bi.y.n) is a *jantra*-like [instrument], but it has [just] three strings. The kinnar (ki.mna.r) resembles the vīnā/bīn, however, it is slightly longer and has three gourds and two strings. The surbīn/sarbīn (sa.r.bi./18.y.n) resembles a vīnā/bīn, but it does not have [any] chub-pāras (wooden frets). The aibrīti (‘a.ṅ.b.ri.t.y) has a shorter wood[-length piece] than the surbīn/sarbīn, and has one small gourd attached at the top and [just] one metal/brass string, and all the pardas [notes] can be played on it without pre-adjusting [the string]. The rabāb is [generally] strung with six gut strings, however, some have twelve [strings], and some others [have] eighteen. The surmandal (sa.r.ma.ṅ.da.l) is a qānūn-like [instrument] and has twenty-one strings, some steel, some brass, and some gut. The sāraṅgī (s.ā.raṅ.gi.y) is smaller than the rabāb and is played like the ghichak. The pinākī (pi.nā.k) is also called surbatān (su.r.ba.tā.n), [to make it,] we bend a piece of wood slightly, about the length of a bow, and fix a gut string on it, and [then] invert two bowls and attach them at each end. It is played like a ghichak, but a small gourd is held in the left hand and used [as a resonator] while playing. The ādhaṭī (‘a.d.h.t.y) has one gourd and two strings. The kingira (ki.ṅ.ga.ra.h) is a vīnā/bīn-like [instrument], however, it has two gut strings and smaller gourds.

The second category:32 the *pakhāvaj* (pa.k.h.ā.vu.j), [to make it], we shape a [piece of] thick wood like an *ihlīlajī* [flat ellipse] and hollow it out. The wood should be a full gaz in length, so if it is held in the middle, the fingers of two hands will reach each side. Its heads are slightly larger than the mouth of a kūza [pitcher] and are covered with skin, and leather straps are fixed around the edge of them [i.e. the skins] [in order to keep them in place] and tautened as [they are for] the naqqāra. Four blocks of wood shorter than the

31 A measure of length which, during the reign of Humayun, was approximately 30–36 inches (76.2–91.44 cm) and during the reign of Akbar was approximately 32–32½ inches (81.28–82.55 cm). (For further information, see M. Athar Ali, ‘Gaz’ in *EI²*.)

32 That is, the *vitata/bitat* or membranophones category.
palm of a hand are wedged [under the leather straps] around the left end [of the instrument underneath the straps]; the pitch [of the instrument] can be raised or lowered by rolling them [i.e. the four blocks of wood] up or down. The āvaj (‘ā.v.a.i.A.ī, ʻā.v.a.i) is made of a [piece of] hollow wood that looks like two small ṭabl-i bāz-es that are joined together from the bottom, but the heads are covered with skin and tightened with a thong. The dhuł/dhol is well-known. The ḍhaḷāv (d.a, ḍa,h) is a dhuł/dhol-like [instrument], but much smaller. The ardḥāvaj (‘a,r.d,h.ā.v.a.j) is a half-sized āvaj. The daff/duff is well-known. The khanjarī (kha,n.jar[i,y]) is a small daff/duff with jalājil-s [small metal discs/jingles] that are the size of the head of a jar.

The third category: the tāla (t.ā.l) is made of a pair of brass bells [shaped] like cups with broad mouths. The kath-tāla (k.a,t,h.ā.l) is a small tāla and fish-shaped and made of four pieces of wood or stone.

The fourth category: the shahnā is called surnā in Persian. The mashk is made of two pieces of reed that have holes according to rule attached to it [i.e. the mashk (bag)]; it is called nay-anbhān in Persian. The murlī (mu,r.li.y) is a nay-like [instrument]. The upaṅga (‘u,pa,ṅ.k) is a hollow reed a gaz long, with a hole in the centre of the upper part of it through which a small reed [-piece] is inserted.

Seven: Nrtya/nṛtta/nirt- (ni.r.ti.y.ā-) adhyāya: On the nature and variety of dance

The classes of naghma-sarāyān (singer-musicians)

Since the naghma and the [musical] instruments have been concisely reported [above], now I will briefly talk about the classes of khānandagān (singers). The singers of the old naqsh (songs), which are the same in [the various] regions, are called vaikār/baikār (ba.y.k.ā.r), and the tutors of their style are called sīkṣākāra/sahkār (sa.h.k.ā.r).

---

33 The ṭabl-i bāz (tabl of a falcon or falcon drum) is a kind of double-headed cylindrical drum which was used to hunt waterbirds with falcons (cf. Mihdí Sitāyishgar, Vazha-nāma-yi mūsīqī-yi ārān-zamīn, [Tehran, 1385 (2006)], ii. s.v. ‘ṭabl-i bāz,’).
34 A round single-headed frame drum.
35 V. 1: khānjar.
36 That is, the ghana or idiophone category.
37 That is, the sikhara or aerophone category.
38 V. 2 does not have the title.
39 V. 2: … the classes of khānandagān and raqqāsān (singers and dancers).
Kalā’ant (ka.lā.’a.n.t) (kalāvant) are well-known [singer-musicians] of this time, [commonly] a vāv [i.e. v] is used instead of the hamza [i.e. ’].

Dhāḍhī (ḍa.ā.ḍi.b.y) are Punjabi singers who play the dhadha and kingira instruments. They mainly sing to glorify heroes on the battlefield and infuse the battleground with a distinct, fresh spirit. The qavvāl-s belong to this class; they mostly sing in the Delhi and Jaunpur styles. They also sing Persian verses in the same manner.

Hurkīya (hu.r.ki.ya.h): The male members of this class play the instrument huruk, which is also called the āvaj, while women keep the tāla (rhythm) and sing. They sang the karkha in ancient times, but nowadays they sing only dhrupada/dhurpad-s and the like. Most of the women of this class are beautifully dressed while performing their art.

Daff-zan: [They are] mainly female members of the dhāḍhī (class) who play the daff/duff and duhul/ḍhol and sing dhrupada/dhurpad and sohila professionally; they compose these on the occasion of marriages and birthday festivities. [In the past] they attended mostly assemblies of women, [however,] nowadays they perform music at gatherings of men.

Sīzdah-tālī: The male performers of this class have large daff-s, while the women perform with thirteen [pairs] of tāla-s by hitting their feet once [on the floor]. They have two [pairs] of tāla-s on the joints of [their] wrists, two [pairs] on the joints of [their] elbows, two [pairs] at [their] two shoulders, two [pairs] on [their] shoulders [near the neck], one on the chest, and two [pairs] on the fingers of each hand. They are mostly found in the Gujarat and Malwa regions.

Natva (na.t.va.h): They are excellent at dance performances and use various kinds of uṣūl (rhythmic principles or cycles) and sing naghma-s. They play the pakhaṇavaj, rabāb, and tāla in their performance.

Kirtaniya (ki.y.r.ta.n.ya.h): They wear the zunnār (the Brahmanical belt). They use the same instruments as those used by ancient [musicians]. They dress beardless and handsome/smooth-faced men like women and make them act and glorify Krishna and sing about his acts.

Bhagatiya (ba.ga.ti.ya.h): Their songs are like the aforementioned [class], but they disguise themselves as various people and do astonishing imitations [of them]. They stage performances in the evenings.

Bhaṅvaya (ba.ṅ.va.yya.h): They resemble the last-mentioned class, but they stage performances both by night and day. They sit and stand in a copper platter which is called thālī and play the uṣūl (the tāla/rhythmic cycles) and sing naghma-s, giving extraordinary performances.

---

40 That is, it is pronounced kalāvant.
41 V. 2 does not have ‘Jaunpur.’
42 A type of hourglass drum.
**PART ONE: Akbar-nāma (‘Āʿīn-i Akbarī’)**

_Bhānd_ (ba.h.ā.n./24/): They play the _duhul/dhol_ and _tālā_ and sing and imitate people and animals, and dance. They put all the parts of their bodies in motion and swallow water through their noses to their mouths or swallow an iron skewer through their mouths into their stomachs or eat several small pots and take them back out one by one or perform other kinds of amazing acts.

_Kanjari_ (ka.n.ja.ri.y):_ The male [members of this class] play the _pakhāvaj, rabāb, _and _tālā, and the women sing and dance. The _Kayhān-khādīv_ (the king of world) [, i.e. Akbar I] calls them _kanchanī_ (ka.n.ch.ni.y).

_Nāṭ_ (na.t): They perform rope dances, do amazing acrobatics, and play the _tālā _and _duhul/dhol._

_Bahurūpī_ (ba.h.ru.v.pi.y): They change their appearances in the day time, for instance, a young man [makes himself] look like an old man so skilfully that [they] deceive [even] the most sharp-minded examiners.

_Bāžīgar:_ They perform /25/ amazing acts through sleight of hand and deceive the eyes by the power of magic; for instance, spectators see them carry a very heavy stone on their shoulder/back or they [spectators] watch them [i.e. the _bāžīgar-s_] cut a man into pieces and restore him to his original state. Their amazing performances are beyond description and each of them sing in a particular way.

---

**The Āʿīn (Tradition/Customs) of akhārā**43 (‘a.k.h.ā.ra.h)

It is a joyful pastime that is arranged at the _shabistān-s _[bed-chambers/harems] of the nobles of this land. Some domestic [female] servants are tutored in playing and singing. Four beautiful women perform dances and carry out wonderful movements. Four others begin to sing, while four more play the _tālā _in the same manner, and [also] play two _pakhāvaj-s, _and two _upaṅga-s, _and each one plays the _rabāb, ghana, _44 _vīnā/bīn, _and _jantra. _Besides the [ordinary] lights of the feast, two women hold lamps, standing around them [i.e. the performers], and [thus,] subtly heighten the mood of the gathering. It is more common that they [i.e. the nobles] retain a group of the _natva-s _in service who tutor [girl] slaves from infancy. It often happens that these people [i.e. the _natva-s_] tutor their own [female] family [members] and children and take them to the nobles, /26/ to gratify their wishes.

The _Gītī-khādīv_ (the king of the world [i.e. Akbar I]) has great knowledge about the _saṅgīta_ and the related subjects that have been reported. And anything which induces the inhabitants of this world to fall into the sleep of negligence is a source of exceeding vigilance for the _Dayhīm-khudā_ (the lord of the crown [i.e. Akbar I]).

---

43 V. 2: Akhāra/Akhārā.
44 V. 2: ḍholk/ḍholkī.
‘Ivaż (Muḥammad) Kāmilkhānī’s Treatise [on Constructing the Ṵiṇā/Bīn and on the Ṭhāṭ/Ṭhāṭh-s of Indian Rāga-s]

The author

The sources on the author can be divided into two groups. The first is what he himself tells us in the treatise, and the second is what the scribe writes about him in various other places in the manuscript, e.g. on the flyleaves. I discuss and evaluate these sources below.

With regard to the first group, which is the most important and reliable one, in the early part of the opening segment of his work, the author introduces himself as ‘Ivaż Kāmilkhānī.1 Judging by the opening segment about his presence at a gathering of educated and learned companions,2 during which they discussed, among other subjects, music and music theory, we can state that he was a well-educated person who belonged to the intellectual strata and the elite group of his society. It is likely that he was not a practitioner of music or a professional musician, but he was keen on music and music theory; we base this on the fact that he himself informs us in the treatise that, to find an answer to a question about the assignment of a certain time to each rāga, he practiced singing and playing instruments.3 It seems that ‘Ivaż Kāmilkhānī had Sufi tendencies, possibly related to the Naqshbandī order, since he cites the opinion of Khvāja Bahā’ al-Dīn Naqshband (1318–91), the founder of the Naqshbandī order, on music and samā’ (i.e. music performance and listening to music).4

Regarding the second group of sources, the scribe notes the full name of the author as ‘Ivaż Muḥammad Kāmilkhānī.5 In addition, the scribe, who also copied the next treatise in the collection,6 introduces the author of that treatise as Kāmil Khān.7 This name is very similar to that of our author, i.e. ‘Ivaż

1 ‘Ivaż Kāmilkhānī, [Risāla-yi ‘Ivaż Muḥammad Kāmilkhānī dar ‘amal-i bīn va ṭhāṭh-i rāg-hā-yi hindī] (see ‘Part Two’, §4 [45]).
2 Ibid.
3 Ibid.
4 Ibid.
5 Oxford, the Bodleian Library, Ouseley 158, fol. 123a.
6 For further information about the collection see ‘The manuscript’ in this chapter.
7 Oxford, the Bodleian Library, Ouseley 158, fols. 133b and 135a. Scribes of that period were not careful or consistence about using ‘bound writing’ or ‘unbound writing,’ here, I try to show
(Muḥammad) Kāmilkhānī. So, it is very likely that the authors of these two treatises are the same person but are introduced in slightly different ways in the collection. At the end of the second treatise where there are two tables, the scribe provides us with more information about the author. According to the scribe, one of those tables was drawn by Mirzā Abū l-Khayr,8 who was the son of Kāmilkhān.9 So, if ‘Ivaţ (Muḥammad) Kāmilkhānī is the same person as Kāmil Khān/Kāmilkhān, which is very likely, we know that he had a son who was also interested in music and music theory. An expression used by the scribe at the top of folio 133b where the second treatise begins provides another significant piece of information about the author. There the scribe writes the expression raḥmat Allāh ‘alay-hi (may God have mercy on him) after the name of the author, i.e. Kāmilkhān. In addition, on folio 135b after the names of the author of the second treatise and the reference to his son, he once again writes the expression ghafar Allāh la-humā (May God forgive them). These expressions are used for those who are passed away. Thus, based on this information, we can be certain that ‘Ivaţ (Muḥammad) Kāmilkhānī/Kāmil Khān/Kāmilkhān, the author of the two treatises in this collection died before the copy was written, that is, before the year 1078 (1667).10 So, it seems reasonable to assume that ‘Ivaţ (Muḥammad) Kāmilkhānī was born during 1570–80 and died before 1666. In other words, he was probably born during the reign of Akbar I (r. 1556–1605), outlived Jahāngīr (r. 1605–27) and Shah Jahan (1627–58) and passed away at the early part of Aurāngzeb’s region.

In his book, Nabi Hadi states that ‘Ivaţ (Muḥammad) Kāmilkhān was a musician during the reign of Shah Jahan.11 He adds that since Kāmilkhān was excellent in singing, the Shah conferred on him the title Kāmil (the perfect/excellent).12 Unfortunately, Hadi does not provide any information about the source/s he based his statement on. But, as I pointed out above, the author himself states that he began to learn music and did some practise in singing and playing instruments to answer his question about the assignment of a certain time to each rāga. This implies that he was not a musician prior to this. Perhaps he later devoted himself completely to music and became a master in singing. Thus, answering this question and writing his treatise was presumably a turning point in his life. In below I discuss the first treatise of ‘Ivaţ Kāmilkhānī in detail.

---

8 See ‘Part Two’, 37 (73).
9 Oxford, the Bodleian Library, Ouseley 158, fol. 135b. There the scribe wrote the name as Kāmilkhān, without any space between the two components of Kāmil and Khān.
11 Nabi Hadi, Dictionary of Indo-Persian Literature, foreword by K. Vatsyayan (Delhi, 1995), 295.
12 Ibid.
The work

The first noteworthy fact about the treatise regards the title of the work; this is not mentioned by the author in the treatise itself, despite the common practice, at the time, of noting the title of the work in the *dībācha* (preface). Furthermore, there is no indication in the treatise of the exact date of its composition. So, we must deduce this information about the treatise from the data provided by the scribe in the colophon and from his notes in various other places in the manuscript.

Concerning the title of the treatise, on fol. 123a and before the beginning of the treatise, the scribe refers to the treatise as *Risāla-yi Ḥava Muḥammad Kāmilkhānī dar ṣamā-i bīn va ṣhāṭh-i rāg-hā-yi hindī* (*Ḥava Muḥammad Kāmilkhānī’s treatise on constructing the viṇā/bīn and on the thāṭh-thāṭh-s* of Indian *rāgā*-s). It is clear that this was not the title given by the author to the treatise at that time, and we should rather regard this as information about the work provided by someone else, here the scribe. With regard to the date of its composition, the scribe provides two clues, namely the two expressions he uses to introduce the author and his son. As noted, we can be certain that both the author and his son were deceased before the year 1667. So, one suggestion concerning the date of composition of the treatise could be that it was written during Shah Jahan’s reign, or more exactly, during the 1630s when Ḥava KāmilKhānī was forty or fifty years old.

The treatise begins with a *dībācha* (preface), in which the author introduces himself and his reason for writing the treatise. It continues with a *muqadd-dama* (introduction) on the origin of *rāga*-s, in which the writer tries to convince his readers that music is permitted in Islam. The main body of the work consists of nineteen *fasl*-s (chapters), some with headings and some without. In these nineteen chapters, the author intended to describe and explain how to arrange frets on the instrument *viṇā/bīn*. In the three first chapters, he treats general terms in music theory concerning the *rāga*-s. He introduces two methods or techniques to calculate the positions of the *sār*-s (frets) on the instrument *viṇā/bīn* and explains how to arrange the eight *ṭhāṭh*-s (fret patterns): bhairava/bhairoṅ, śrī rāga, hindola, kedāra, kalyāna, sāranga, malāra,17 and kānharā. The work contains the following chapters:

---

13 John T. Platts (*A Dictionary of Urdū, Classical Hindī and English*, [London, 1930], s.v. *ṭhāṭh*), writes the word as ‘*ṭhāṭh*’ and translates it as framework, skeleton, or mould, among other meanings.
14 See above for these expressions.
15 Butler Brown (*The Ṭhāṭ System, 3*) suggests that the treatises of Ḥava Kāmilkhānī and Kāmil Khān were completed around 1078 (1667). However, the date she refers to is that of the colophon written by the scribe; this indicates the date the scribe finished copying the manuscript, not the date the treatise was completed.
17 In the second method the writer describes, this *rāga* is called megha-malāra.
- [Preface]
- Introduction: On the origin of rāga-s
- Chapter
- Chapter: On constructing and making the vīṇā/bīn
- Chapter
- Chapter: On arranging the thāṭ/ṭhāṭh-s (fret patterns)
- Chapter Two: On the thāṭ/ṭhāṭh of sīrī rāga
- Chapter Three: On the thāṭ/ṭhāṭh of hindola
- Chapter Four: On the thāṭ/ṭhāṭh of kedāra
- Chapter Five: On the thāṭ/ṭhāṭh of kalyāṇa
- Chapter Six: On the thāṭ/ṭhāṭh of sāraṅga
- Chapter Seven: On the thāṭ/ṭhāṭh of malāra
- Chapter Eight: On the thāṭ/ṭhāṭh of kānarā (kānharā)
- Chapter Nine: On the bajar/bajr thāṭ/ṭhāṭh, which is the collection of all thāṭ/ṭhāṭh-s, and in which there is no need to move the frets, [as] all rāga-s can be played in that thāṭ/ṭhāṭh
- Chapter

The treatise ends abruptly without any khātima (conclusion or final words).

The manuscript

There is only one extant manuscript of the treatise. This manuscript is in a collection preserved in Oxford, in the Bodleian Library, with the shelf mark MS OUSELEY 158. The collection contains, among others, the following writings and works on music:

1. Sahansra/sahasra rasa (Hazār dhurpad-i Nāyaka Bakhshī), on folios 20b–75a;
2. Risāla-yi Ḥuḫam Kāmikhānī dar ‘amal-i bīn va thāṭ/ṭhāṭh-i rāg-hā-yi hindī on folios 123b–130a;

18 The author did not give titles to this or some other chapters.
19 These chapters may have had the same titles as the second to eighth chapters.
20 This is the title given by the scribe.
21 As mentioned above, the heading was given by the scribe.
3. Risāla-yi Kāmil Khān dar ‘amal-i bayān-i ṭḥāṭ/ṭḥāṭh yaʾnī navākhtan-i sāz-hā va kūk kardan- tā az parda bidar nayuftad 22 on folios 133b–135b;

4. A table by Mirzā Abū l-Khayr the son of Kāmil-Khān on folio 135b;

5. A second table by Qubād b. ‘Abd al-Jalīl Ḥārīṣī on folio 136a;

6. A treatise with the heading Asāmī-yi sur with a table on folios 136b–138a.

Shāh Qubād b. ‘Abd al-Jalīl Ḥārīṣī Badakhšānī 23 commissioned the first manuscript of the list above, i.e. Sahansra/sahasra rasa (Hazār dhurpad-i Nāyaka Bakhshū). He also drew one of the tables in the collection (see manuscript no. 5 in the list above). Butler Brown suggests that Shāh Qubād likely also commissioned ‘Ivaż Kāmilkhānī’s treatise, the two following treatises, and the table on folio 135b. 24

The manuscript of ‘Ivaż Kāmilkhānī’s treatise is written in a fairly fine nastā ḍīq, with 27 lines to a page, which is 254 × 136.5 mm in size. The chapter headings were written in vermilion ink. The pagination was added later, in the European style (see plate 6). The scribe added custodes paginarum in the verso folios. The manuscript is in fairly good condition. In one case, on fol. 124a, a translation of a Koranic verse was added in the margin.

Unfortunately, the manuscript does not have a colophon. However, the next two manuscripts in the collection, which are in the same hand, have colophons from which we can obtain some information about the place and date of the manuscript. The first colophon, which is at the end of Qubād b. ‘Abd al-Jalīl Ḥārīṣī’s table on folio 136a, states that it was copied in Jumādī l-ḡāniyya of the year 1078 (October/November 1667). In the second colophon, at the end of the treatise on Asāmī-yi sur on folio 138a, the scribe notes that he copied the manuscript in Delhi on 22 Ṣafar of the year 1079 (1 August 1668). The scribe does not write his name in these two colophons, but it is very likely that he is the same person who copied the treatise Sahansra/ sahasra rasa (Hazār dhurpad-i Nāyaka Bakhshū), 25 which is on folios 20b–75a in the collection. There the scribe introduces himself as Muḥammad-Amīn Akbarābādī. In short, the scribe of the manuscript of ‘Ivaż Kāmilkhānī’s treatise was very likely Muḥammad-Amīn Akbarābādī, and it was copied in Delhi before or in October/November 1667. According to the note on folio 123a, the manuscript belonged to Mīrzā Muḥammad b. Muʾtamid Khān. 26 The name of the owner is fully and completely noted also on folio 133a; it is Mīrzā Muḥammad b. Rustam, al-mukhātab (with the title) Muʾtamid Khān b. (the

22 The heading was given by the scribe.
25 The title given by the scribe.
26 Oxford, the Bodleian Library, Ouseley 158, fol. 123a.
son of) Qubād al-mulaqqab (with the epithet) Diyānāt Khān. So, the owner of
the manuscript was the renowned author of Tārīkh-i Muḥammadi. At the
beginning of the second table on the ṭḥāṭ/ṭḥāṭh-s of rāgā-s, the scribe identifies
Mīrzā Muḥammad’s grandfather Qubād b. Ḍabd al-Jalīl Ḥārisī (d. 1672),
whose title was Diyānāt Khān, as the person who drew the table on folio 136a.

The general orthographic features of the manuscript can be summed up as
follows: the scribe preferred unbound writing, although, with regard to the
preposition and adverbializer bi (ِبِ), the scribe always attached it to the fol-
lowing word. The verbal prefix mī (ِمِيْ) was almost always attached to the
verb. The third person singular of the verb budan, i.e. ast (ِاِسْتَ), was usually
written unbound. Both * (ُهَمْزَة) and َيْ (ِيْ) as the genitive markers were ap-
plied after long a (i.e. ā). The final yi (ِي) was sometimes written as يِ. The
scribe wrote the dots on the letters pi, chi, ti, jīm, qāf, nūn (ِنْ, قْ, جْ, بْ, تْ, جْ). The
madda was frequently written but the tashdīd seldom was. The letter gāf (ِگْ)
was always written as kāf (ِكْ). The character ٿ was applied in a very few
cases. The scribe was not consistent and there are variations in the ways he
wrote specific words, for instance:

We do not know if the author wrote them in this way or if this was the work
of the scribe.

For the principles of the edition see ‘The principles of the editions of the
works in the MS Ouseley 158 collection’ on page 117. (For the general guide-
lines on the critical edition see ‘General Guidelines to the Persian Critical Edi-
tions’ in ‘Part Two’.)
Plate 6: Fol. 130a
The English translation of ʿIvaż (Muḥammad) Kāmilkhānī’s treatise [on the constructing the vīṇā/bīn and on the thāṭ/ṭhāṭh-s of Indian rāga-s]

In the name of God, the Merciful, the Compassionate

Praise be to Allah, Lord of the worlds, peace and blessings on the best of his creation Muḥammad, his family, and all his companions

Then, the insignificant servant [of God] ʿIvaż Kāmilkhānī said that once, in a gathering of companions, it happened that a conversation about rāga-s and surod was initiated. It was mentioned [at that gathering] that the people of India designated a time for each rāga and naghma, so that the rāga and music can be enjoyed just at that [designated] time. For instance, bhairava/bhairoṅ in the morning and sāraṅga at noon are very pleasurable. I enquired and sought an answer from contemporary experts, ustads, and skilled gūyanda-s (singers/musicians) to the question: if one opposes the designated [time], what can they give as the reason/argument and explanation for designating a specific time [for each rāga]? None of them could answer the question and [no one] was able to explain the reason; this revealed that in our time, none of the ancient and contemporary vocalists and navāzanda-s (instrumentalists) of this art has given any reason or explanation [for the designations of a time for each rāga], this knowledge is [also] not clear in the book of sangīta [i.e. Book on music]. So, I discussed the issue with performers of the rāga-s, players of musical instruments, and my connoisseur friends for quite a while, and I myself also practiced singing and playing music. With the strength of the science of astrology and the science of numbers [mathematics] and after careful and serious consideration and with the benefit I gained from the words of some ascetics and faithful men of God to verify my statement, [below] I explain, explicate, and clarify the reason and purpose for designating [specific] times for the rāga-s, surod, naghma, and sāz ([playing] instruments), with the assistance of the exalted God and divine aid.

Introduction: On the essence of rāga-s

Know that all ascetics, faithful men, dervishes, Sufis and even prophets and saints consider that no one is able to understand the pure essence of the
almighty and sacred Allah because it is beyond all [men’s] arguments and disputes. All Muslims, Indian disbelievers, and others agree on this, saying:

All sage men of the divine created world
have not understood more than that He [God] exists

And the first proof for His existence is His āvāz, as it is said:

No one knows where the house of the beloved is,
so much it is known that a hidden/secret sound comes

The people of India also agree with this, saying that param īśvar sabad ākār that is, sound (āvāz) is the proof of the manifestation of the essence of God, and the meaning and origin of the nature of rāga-s is sound, and sound without any mediator is attached to the soul and has no beginning and no end. And as long as it [i.e. sound] is even, flowing, and simple, it is one and the same as all elements and we cannot affix it to a single element. [However,] when [the quality of] being high, low, and [in the] middle is attached to a certain level of it, rāga-s, surod-s, and maqām-s emerge. So, if the origin of the rāga-s is such, we should show reverence for them. In Rawżat al-aḥbāb it is reported that verses were often sung with beautiful voices the way songs [were sung] in the presence of the Prophet, may God bless him and give him peace, during many of his travels or even sometimes at home. In addition, ‘God’s Words’ [i.e. the Qur’an] were recited melodiously. Nowadays, they [i.e. the verses of the Qur’an] are sung, although the recitations are not based on the rāga-s. But [even if] a rāga can be heard in them, it is permitted. It was related from his holiness ‘Alī, may God elevate his rank, and some saints that sweet-sounding songs are mubāḥ (permitted). The great saints and their contemporaries also performed rāga-s with handclapping, musical instruments, singing, and samā’ (listening). Nevertheless, they have indeed [ruled that it is] makrūḥ (disapproved) and ḥarām (forbidden) to perform the rāga-s with singing, handclapping, and [to play] instruments if their effects damage or distress the heart and mind or bring together all these [bad effects]. Yet, some shaykhs (spiritual leaders) say,

We regard all the circumstances around the rāga-s, instruments, and the meaning of the words [in songs] and naqsh-es (music) as attribution and ascription

---

1 This is a verse of a poem of Khvāja Shams al-Dīn Muhammad Shīrāzī, known as Ḥāfiz, a celebrated Persian poet of the 8th century (the 14th century).
2 The full name of the book is Rawżat al-aḥbāb fi šīrat al-nabī va-l-āshāb and it was written in 1483 by ‘Aṭā’ al-Dīn Fażl-Allāh Jamāl al-Dīn Ḥusaynī Daštakī Shīrāzī (d. 1506 or 1511 or 1521). (For more information about this work and the author, see A. J. Newman, ‘Daštakī, ‘Aṭa-Allāh’ in EIr., <http://www.iranicaonline.org/articles/dastaki-amir-sayyed> [accessed on 5 April 2020].)
3 ‘Alī b. Abī Ṭālib (c. 600–661), the cousin and son-in-low of the Prophet Muhammad and the fourth of the rightly-guided caliphs.
4 This term is used to describe a variety of musical forms, such as kār and pīshraw, in Persian treatises on music theory written in Safavid territory and Central Asia during that time. (For
to the quality of the essence of the Truth [i.e. God]. So, it makes us cheerful and releases us from worldly obscurities and confusion. It is the reason we do samāʿ (listen to music) and permit it.

It is related that a dervish asked his holiness Khvāja Bahāʾ al-Dīn Naqshband,5 may his spirit be sanctified, ‘What is your opinion about music, samāʿ, and song?’ He replied, ‘I do not practice it, but I do not reject it.’ Accordingly, it is better to conclude the discussion about this subject.

Chapter

Persian wise men state in this way that before the sun was created, the world was dark, and the heavenly spheres did not rotate. The Indian wise men say that [in the beginning], there were three elements ākāśa [space/ether], water, and the essence of the exalted God. Ākāśa means empty space or the cosmos. They exemplify this [by stating] that it [the ākāśa] is like a jar full of water in the hands of a man. The earlier [Indian] Sufis say that the essence of the exalted God was like the tukhm-i muḥīṭ (the all-encompassing seed) from which everything was to grow, and this agrees with what is written in the Qur’an But Allah doth encompass them from behind,6 which means, I have encompassed everything. The first thing He created, they [i.e. the Indian wise men] have called mahatma, that is, the Great Spirit, and the spirits of all creatures separated from it like sparks that are sent up when a heated iron is hammered. Then the sky, the divine verdict, and the decree which are within the ‘arsh (the universe/cosmos) emerge, and by its rotation the present, past, and future, which is time, called kāla in Hindavi, are brought into being, that is, space and time [come into being].

Everyone agrees about this matter, that when the seven firmaments with seven stars and celestial bodies were created, all seven [celestial bodies] in their initial positions and places were in balance. Then they began to rotate. Day and night came into being by the light from the upper and lower heavenly bodies and the movement of the heavenly sphere. Then all creatures came into existence. [Afterward] seven āvāz-es were generated from the firmaments, each of which was attributed to a star, like the seven days. Like the sun when it ascends and reaches the peak of the day, which is the nisf al-nahār [midday] of time, these seven svara/sur-s (notes) of āvāz [also] ascend to their highest position with the assistance of time. Then they again long to descend in the

more information see, Mehrdad Fallahzadeh (ed., trans. and anno.), Two Treatises – Two Streams (Bethesda, Maryland, 2009), 91–2, 169–70.

5 Bahaʾ al-Dīn Naqshband (AH 718–91/AD 1318–89) the founder of the Naqshbandiyya/Naqshbandī ṯarīqa [Ṣūfī order]. (For further information see H. Algar, ‘Nakshband’ in EF.)

evening time. Since the creation of the world and the āvāz-es occurred at the same time, and by the combination of the āvāz-es and svara/sur-s at the time the rāga-s emerged, [so] the rāga-s and the svara/sur-s that emerged from those notes/sounds [at that time] were designated for the early part of the day [i.e. in the morning, which is regarded as the initial time of the world]. The first of them was the rāga bhairava/bhairoṅ. The other rāga-s were formed by the combination of positions of the svara/sur-s and the changes in their order. [Then] a specific time was designated for each of them, in conformity with their natures, as will be explained and understood very soon in connection with [the discussion on] arranging the ṭhāṭ/ṭhāṭ-s [fret patterns] and tying sār-s [frets] on the vīṇā/bīṅ. Since every created thing and being is linked, by the sublime God, to a time, the āvāz-es ascend and descend like time. Thus, whenever a rāga is performed at the [specific] time for which it is designated, it will be pleasurable, and heart-warming. This will be expounded and explained with clear reasons and evident proofs in connection with [the discussion on] tying the sār-s [frets].

Chapter: On construing and making the vīṇā/bīṅ

Know that the instrument [called] vīṇā/bīṅ is the instrument most akin to and resembling [the shape of the body of] a man, as the gourd at the top of it is [akin to] the head [of a man], the gourd at the bottom of it is [akin to] the buttocks, and the tube in the middle of it is [like] the rib cage of the body, and its strings are similar to [mans’] veins. It is the people of India who described it [the vīṇā/bīṅ] in this way. Thus, the tube in the middle [of the instrument] should be straight and hollow and [it should be] either from fine bamboo or a tube, like reed. The two gourds are fixed at the ends of the tube: one at the krhh (griha/girah [?]) side (the bridge side) which is the head of the vīṇā/bīṅ and which is the side of the instrument that is played; and the second one at the meru side (the upper bridge/top nut side) which is the end part of the vīṇā/bīṅ.7 A piece of wood like a wall is placed [there] and a piece of metal is stuck on top of it to make the sound clear. That [piece of] metal is called a sndry (sundarī?), and an apparatus like a ċuqqar (small piece of shaped earthenware) is put on top of it to hold the strings in place, so the strings do not move from it. It is the highest/longest sār (fret) and fixed on the upper end of the tube of the vīṇā/bīṅ, which is called meru (the top nut), and the other frets are lower/shorter than it when the string is played.

Then, one end of a piece of solid metal string that is neither too thin nor too thick is attached and fixed to the end of the bridge [side] which is carved like the head of an animal. The other end of the string passes through the top

7 The end of the fingerboard.
nut, which is called *meru*, and is twisted and fastened to a peg which is fixed on the tip of the tube of the *vīṇā/bīn*. Then the string is stretched and pulled [by turning the peg], so a fixed distance between these two ends [i.e. the bridge and top nut] appears. If the *vīṇā/bīn* is placed on the left shoulder, the lower part [of the instrument body] is called *krhh* (griha/girah) and the upper part *meru*. The lower part is the place to play/pluck the instrument with the long nails of the fingers of the right hand or with a small/thin piece of metal, in order to produce a clearer sound [from the string]. This string is called *sadja/kharj manda-grāma*. Another thin string is [also] fixed on the right side of the *vīṇā/bīn* [i.e. below the first one] in the *krhh* (griha/girah) part, fastening it to the middle of the *chūb* (wood/tube) of the *vīṇā/bīn*. This string is played with the little finger and is called *chikāṛī* (the drone-string, with a rhythmic function). Some also add one or two additional strings on the left side of the *vīṇā/bīn* parallel to the first one, and their sounds/tones are *girāntar* (lower) than that one [of the *sadja/kharj*]. However, some [people] are pleased with only one string. [Then] fourteen *pāyak-s* (little supports) with [increasingly] longer distances [from each other] and ten *sār-s* (frets) [with increasingly shorter distances] are fixed on the tube of the *vīṇā/bīn*, and a piece of metal, which is called a *sundarī*, is attached on top of each of them, so if one puts his hand on them when he is playing, a more distinct sound will come out. The frets on the upper part are a bit bigger and the frets on the lower part are a bit smaller.

After building the *vīṇā/bīn*, the general practice is to tune the string with the voice of the singer or [vice versa], [adjust] the voice of the singer to the string. It is true that the sound of the string can be tuned to the voice of the singer, but the voice of the singer cannot [always] be adjusted to the sound of the string. So, singers should be told to adapt the middle register of their voices as close as possible in order to sing the lowest, highest, and middle notes of the *naqsh* (song, piece of music) they will sing. Since we have ended the treatment of this [subject], we can go on to our purpose.

Chapter

Know that the foundation of this science is generally seven āvāz-es which are called *svara/sur-s* (notes) and which are attributed to the seven celestial bodies, as the seven days are attributed, based on the [discussed] relation to time and the proofs [presented above]. However, concerning the twenty-two *śruti/surt-s*, the scholars and practitioners of this art have not clearly

---

8 The nut is considered a fret.
9 The lower part of the instrument where the right finger plucks the strings.
10 The Persian text is unclear here. In the translation I have tried to make sense of the Persian text.
explained them. Presumably they refer to the twenty-two low- and high-level positions of the svara/sur-s that are applied in the thāl/thāṭh-s. The twenty-one mūrechanā-s and three grāma-s are another [important subject]. Furthermore, whatever is played from the upper side to the lower side [of the fingerboard] is called ārohī and [vice versa] from the lower side to the upper side [of the fingerboard] is called avarohī.

The six rāga-s that are considered the essential and main [modes] are attributed to six celestial bodies. And since Mercury does not have the right nature, they do not include it [among the main modes]. Some of these rāga-s are called auduva and some [are] sāḍava/khāḍav, that is, they consist of five or six svara/sur-s [respectively]. Some other [rāga-s are called] sampūrṇa, that is, they contain seven svara/sur-s. For instance, malāra contains five svara/sur-s. The names of the six main and essential rāga-s are bhairava/bhairoṅ, śrī rāga, hindola, mālakausa/māłkos, megha-malāra, and dīpaka. Five shu’ba-s are designated for each of these [main] rāga-s; they are considered their wives and are called rāginī-s. They are thirty in total and are derived from low and high notes of the six main rāga-s (modes). By the combination of these thirty derived/secondary mafūl (objective modes, i.e. rāginī-s) and the six main jā’īl (subjective modes, i.e. rāga-s), thirty other modes are generated, which are regarded as their sons. Yet, another thirty modes are generated from the combination of the first thirty which are considered the wives [i.e. rāginī-s] and the thirty sons. Consequently, the total number of various maqām-s and shu’ba-s, which in Persian music are twelve and twenty-four [respectively] and which total thirty-six, in Indian music are ninety-six. The method of their combination and derivation from each other has been described in the book of Saṅgīta. It is said that the number of all types of āvāz-es, tāna-s, rāga-s, rāginī-s, shu’ba-s, and maqām-s which are sung in the whole world is one thousand five hundred fifty.

The names of the seven notes that are called svara/sur-s are as follows,

First: ṣadja/sarj or kharj  
Second: rṣabha/rikhab  
Third: gāndhāra  
Fourth: madhyama/maddham  
Fifth: paṅcama  
Sixth: dhaivata  
Seventh: niṣāda/nikhād

They are abbreviated with these initials: sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni.

---

11 This derivative group of modes is called bhāryā/bhārjā and considered the wives of the sons (putra-s).
12 It is not clear what work the author refers to, since there are a good number of works with the title which begins with Saṅgīta.
Chapter: On arranging the \textit{ṭhāṭ}/\textit{ṭhāṭh}-s

We measure the whole length of the \textit{vīṇā/bīn}, which is the distance between the \textit{griha/girah} (bridge) and top \textit{meru} (nut) and put a fret in the middle of the length to divide it into two [equal] parts. This fret is \textit{a'cal} (immovable) when the \textit{rāga}-s are played [on the instrument], [that is,] it cannot be moved from its position. The note from this fret is \textit{sādja/kharj madhyama/maddham-grāma} and is attributed to the moon because it is placed in the middle and separates the heavenly domain from earthy one. It [the fret] does not ascend or descend, like the moon, which does not move backward, and always has the same position. The upper half is called \textit{mandra-grāma}, that is, the lowest register. The starting point of this \textit{grāma} is the \textit{meru}, and the tone that is produced without putting the finger [on the string, i.e. an open string] is called \textit{sādja/kharj mandra-grāma}. Then, we [again] divide the half that is on the side of the bridge and is the ending part [of the instrument] into two equal parts and put another fret [in the middle of that part]. When we put this fret [in place], the whole length of this string of the \textit{vīṇā/bīn} instrument is divided into three parts. This second part is called \textit{madhyama/maddham-grāma}, and the third or the last one is called \textit{tāra-grāma}. The sound produced by this middle fret is called \textit{sādja/kharj madhyama/maddham-grāma} and the sound produced by the third fret is called \textit{sādja/kharj tāra-grāma}. Thus, the following three \textit{grāma}-s and three \textit{sādja/kharj}-s are fixed:

First: \textit{mandra-grāma}  
Second: \textit{madhyama/maddham-grāma}  
Third: \textit{tāra-grāma}  

The \textit{sādja/kharj} is the \textit{meru} in the \textit{mandra-grāma}, the middle fret\textsuperscript{13} in the \textit{madhyama/maddham-grāma}, and the third\textsuperscript{14} fret in the \textit{tāra-grāma}. Since these \textit{grāma}-s are divided into halves, this [method of] making frets is called \textit{madhya/madh mela}. These three frets are fixed, they do not move in the other \textit{ṭhāṭ}/\textit{ṭhāṭh}-s. When one begins to play/perform Indian \textit{rāga}-s, he starts with these frets.

Then, [once more] we divide the whole length of the string and the tube of the \textit{vīṇā/bīn} into three equal parts and put a fret in the upper \textit{mandra-grāma} which is called \textit{kr'n brkhv} (\textit{[?]}). The sound that is produced by putting a finger on this fret and plucking the string is called \textit{paṇcama svara/sur}. This fret is fixed higher than the fret that was fixed earlier in the middle, so there will be a distance of one-third from this fret to the top nut, which is divided [later], and a distance of two-thirds to the upper nut. This fret and [thereby] the note [produced by it] are also fixed and always in its original place and does not descend or ascend when \textit{rāga}-s are played or other frets are fixed.

\textsuperscript{13} That is, the first fret, which is tied.  
\textsuperscript{14} That is, the second fret.
Just as the orbit of the sun is above the orbit of the moon and it [i.e. the sun] moves in one direction and /51/ does not go backward, so the fret of this svara/sur is attributed and related to the sun. All Persian surod-s are generated from this svara/sur.

Two other svara/sur-s (here, ‘frets’) come between these two svara/sur-s/frets, like Mercury and Venus, which are between the moon and the sun. So, the sounds [produced] and the svara/sur-s [by these two frets] have been related to Mercury and Venus. Three [additional] frets are [also] arranged above the fret that we have attributed to the sun, to accord with the three stars [planets] Saturn, Jupiter, and Mars, so, it proves that the frets and the sounds they [produce] are attributed to heavenly bodies and stars [planets]. And since the five stars [i.e. the heavenly bodies] move to and fro, the svara/sur-s of these five frets can ascend and descend; they are movable. Thus, in this way, not only is there less doubt and uncertainty about the relation between these frets and svara/sur-s and the heavenly bodies, but also it [i.e. the relation] is [even] confirmed.

[Then,] we put a fret in the second part of the third [divided string]. The divisions of the sections/proportions in this grāma are the same as [they are in] the above-mentioned [grāma]. The only difference [between this grāma and the mandra-grāma] is that the length of this grāma is half of the upper grāma, [so] the distribution of its parts is also half of the upper grāma.

Now, we address the positions of the other frets. Since hitherto these three frets have been obtained by division, by 1/2, 1/4, and 1/3, we should find a common denominator that can be divided into 1/3, 1/2, 1/4, 1/6, 1/8. So, I have come up with [the number] ninety-six. The whole science of raml15 (geomancy) is also based on the number ninety-six, which is the Prophet Daniel’s wonder, [the total numeric value of] Daniel’s name is [also] ninety-six.16 Raml (geomancy) consists of sixteen shakl-s (figures):17 eight of these shakl-s consist of nuqṭa-s (dots) which are arranged in fard (odd), each of these [eight] figures comprises four [odd] dots, so there are thirty-two nuqṭa-s; and the eight [other figures] consist of dots that are arranged in zawj (even), each of these [eight figures] comprises four zawj (even number of] dots, so there are eight

15 Raml is defined as ‘divination by means of patterns in the sand.’ (T. Fahd, ‘Khaṭṭ’ in EI2.)
16 That is, dāl (4) + alif (1) + nūn (50) + yi (10) + alif (1) + lām (30) = 96.
17 In this part of the treatise the author notes various terms that were in used in geomancy or the science of sand (‘ilm-i raml). A description of the terms here makes the text unnecessarily complicated with long explanations in the footnotes for each term, which indeed is not related to music theory and the present text. The author notes these terms to demonstrate his knowledge about geomancy and to prove that the number 96, which he uses for the division of the string of the vīnā/bīn instrument is the right number and is also based on that ‘science.’ So, I have transliterated these terms as they appear in the Persian text, but I have not described or defined them apart from a few key terms. (For general information about ‘ilm-i raml see Fahd, ‘Khaṭṭ’ in EI2.)
dots [in each figure]. Thus, there are sixty-four [dots], and in total there are ninety-six dots. [Then there are] the ten ḏāyira-s (circles) of the first abdah, the circles of ṭūl, the circles of ‘arz of ‘imād, and the circles of maʿād of umq and bazdah, the circles of ‘adad and sakan, the circles of bayt, the circles of sharaf, the circles of abjad-i ḥurūf (abjad letters), the circles of ašaḥh of ḥūsūl and lā-ḥuṣūl, the sayr (direction) of nuqta-yi mīzān and the ending of it is in amhāt and banāt. Furthermore, [it is also necessary to know how to] interpret, analyse, and clarify ambiguity regarding the figures of saʿādat (fortune) and nuḥūsat (misfortune) in the avtād, as well as nāzir, guvāh, saʿādat of avtād, māyil, zāyil, khārij, dākhil, subtāt, and munqalib, and [how to attribute] the figures to kavākib (constellations), matn, sharh, tafsīr, taʿvīl, intiqālāt, sayr, nuqta, ḥal, /52/ ʿaqd, ashkāl, intiqāl, burūj, and ḍānašur. Whoever knows all these foundations is a master of the science of geomancy. All the foundations mentioned [reach] the number ninety-six.

Therefore, we also divide the whole length of both the string and the tube of the vīnā/bīn into ninety-six parts, arranging forty-eight parts of the lower half which contains two grāma-s [with a fret]. [Then,] we divide the higher/upper half [i.e. the top nut side], which is half of the whole [string and tube], into forty-eight equal parts. After that, we fix sixteen parts [of the upper/higher forty-eight parts], which is exactly one-third between the middle fret and is sadja/kharj of the madhyama/maddham-grāma that we have attributed to the moon, and the second fret, which is the paṇcama svara/sur, and which we have attributed to the sun. Neither of these two frets can be moved from their positions, they are ācal [immovable] when rāga-s are played. [Consequently,] from this [fret] to the top nut, there remain thirty-two parts, which are the two-thirds [of the upper half]. Then, we first take six parts from these sixteen parts, which are between these two frets, and put another fret there. Again, we take five more parts [from these sixteen parts] and put another fret there. [So] there are five parts left from this [last] fret to the fret that we call the sun fret. In this way [all] sixteen parts are distributed between these two [frets]. This type of arrangement resembles [the order of] the heavenly bodies and stars and Mercury and Venus, and just as the heavenly bodies and these two planets are distributed and placed in the sky, so these two frets have been also distributed and placed here [on the tube of this instrument], and it has been proven and verified that just as the distance

---

18 The author counts each paired nuqta as one, but indeed the total number of nuqtas in the eight shakl-s that are arranged in pairs is sixty-four.
19 That is, madhyama/maddham-grāma and tāra-grāma.
20 It is indeed the position of the fret of paṇcama svara/sur.
21 That is, between the fret of the paṇcama svara/sur and the fret of sadja/kharj madhyama/maddham-grāma.
22 That is, the fret of paṇcama svara/sur.
23 In the Persian text, ‘planets’ is written as kavākib (stars).
between the sun the moon is four, so also the same ratio, four, is the correct distance.

Then, we take eight parts of the thirty-two parts that remain from this fret to the top nut and put the fifth fret. This svara/sur [i.e. fret] is [attributed to] Mars, and this fret is placed in the midst of this grāma which is one-quarter of the whole [tube]. Then, we take eight further parts [from the remaining thirty-two parts] and put another fret there. This is the sixth fret. This svara/sur (fret) is [attributed to] Jupiter, which is the sixth firmament. This fret is placed in the middle two-thirds of the thirty-two divided parts at a distance of sixteen parts; and from this fret to the top nut sixteen parts remain. Afterward, we take ten additional parts from the sixteen remaining [parts] and put the seventh fret. This svara/sur (fret) is attributed to Saturn. So, six parts remain from this fret to the top nut. [Thereby, the explanation of] the seven svara/sur-s and their attribution to the seven heavenly bodies is finished.

These basic and fundamental positions are the lowest position of all svara/sur-s and frets, and no rāga goes further upward, that is, toward the top nut, from these positions, where the sound becomes too low, deep, and bass. Thus, it is also proved and verified that the beginning of the āvāz-es of rāga-s are placed in the lowest svara/sur, which is the middle range of the sound produced in the throats of singers. The masters and performers, vocalists, and instrumentalists sing/play from the top nut [side], which is the upper part/side [of the instrument], and gradually descend. Therefore, the svara/sur-s and notes are higher, sharper, and louder [when they descend toward the bridge]. Hence, they begin to play and count [the svara/sur-s] from the lowest position, which is the top nut and go up. The highest note is called niṣāda/nikhād andṭī in this system. They also mention the names of svara/sur-s [in the following way]: the top nut is called ṣadja/kharj mandra-grāma; the second [svara/sur] rṣabha/rikhab; the third gāndhāra; the fourth madhyama/maddham; the fifth paṇcama; the sixth dhaivata; the seventh niṣāda/nikhād. [In this way] they play from the lowest to the highest notes. So, based on this start point [for playing], the place to play [on the instrument] is up to the place where the fingers reach the tāra[-grāma]. The closer [one plays] to it [the tāra-grāma], the higher the notes, and the farther away from it [one plays], the lower [the notes].

The eighth fret is called ṣadja/kharj madhyama/maddham-grāma. The division of this grāma into parts is the same as [the upper grāma]; if we divide it into forty-eight parts, the frets are fixed at the same places and ratios in the first [grāma]. However, since the length of this grāma is half of the upper grāma, it is correct to divide it into twenty-four parts, and put the frets in half lengths of the parts of the upper grāma. For instance, instead of the distance

---

24 That is, the fret of paṇcama svara/sur.
25 The first note of the higher octave.
26 That is, the top nut or ṣadja/kharj mandra-grāma.
of six [parts in the upper grāma], three [ones]; or [instead of] the distance of eight, four; or [instead of] the distance of five, two and half; or [instead of] the distance of ten, five. Consequently, when the frets are placed, the svara/sur-s are named and used in the same way and order [as the upper grāma]. Because the notes are too high, no fret is placed in the third grāma.27 [Furthermore,] the division of the string into grāma-s will be incorrect because half of the length [of the tāra-grāma] that remains is the part where the strings are plucked, so if we divide this grāma [i.e. the tāra-grāma], there will be not enough place to pluck, and [in addition,] all singers agree that they cannot sing that high. Nevertheless, in some naqš-es (songs/musical pieces), singers must sing very high, and a distance of just one to three fingers of this grāma is used. Now it is finished.

This thāṭ/ṭhāṭh is regarded as the origin and the base of all other thāṭ/ṭhāṭh-s and its svara/sur-s are [regarded as] the origin of all svara/sur-s; they are [like] the heavenly bodies and stars for the other [svara/sur-s] in their positions. Persian astrologers say that the same affinity [exists] between the seven skies and these svara/sur-s. Here and now, the reason for and the proof of the designation of a particular time for each rāga is provided, /54/ that is, since these thāṭ/ṭhāṭh-s and svara/sur-s are like the outset and the beginning of the creation of the world, a time has been designated and appointed to each rāga that is generated from them [i.e. the svara/sur-s]. Since God, the Almighty, has made all souls, or rather all creatures, dependent on the evolution of time, which is the period of the rotation of the sky, day and night, and heat and cold, these notes are in agreement with and related to time. Thus, these rāga-s and svara/sur-s are enjoyable and heart-warming to all creatures, from human to animals, in the time [which is designated for each of them]. The first rāga that is generated from these svara/sur-s is bhairava/bhairōṅ. Therefore, this rāga is characterised as the most perfect rāga and all scholars and performers of this art consider bhairava/bhairōṅ the initial and first rāga, as it is written in the Hindavi poem:

First of all rāga-s is bhairōṅ (bhairava), they all say
it has five wives
The women [are] madha-mādhavī, bhairvī
bangālī (vangālī), then the fourth [is] barārī (varārī)
The fifth is named lalita bisākhā
know these as the women of bhairōṅ (bhairava)

So, based on the [above-mentioned] reasons, the first rāga is bhairava/bhairōṅ and its thāṭ/ṭhāṭh is the first [one]. Śuddha-todī and some other rāga-s are played in the bhairava/bhairōṅ thāṭ/ṭhāṭh. The technique is, in some rāga-s, for the fingers to descend from the top down and [then ascend] from the bottom up in order of all the sār-s (frets) and in some other rāga-s, the

27 That is, in the tāra-grāma.
fingers reach some frets and in others [they do] not, and some [svara/sur-s, i.e. frets] are repeated, and āvāz-es in some rāga-s are produced by the mīḍ which is the sound of ‘arż [width], in some others by kampita, which is the sound of ‘umq (depth). For instance, two frets are not used in mālāra. In short, in the āvāz-es, which are call tāna-s (tonal patterns) and which are generated by raising and lowering and changing the order of the rāga-s [here svara/sur-s], many rāga-s can be played in one and the same ṭhāṭ/ṭhāṭh with the same technique.

[However], contemporary masters are not well-acquainted with singing and performing some rāga-s and they do not know them well, [so they] play and perform them incorrectly. For instance, they play bhairava/bhairoṅ in hindola, which nowadays is known as the ṭhāṭ/ṭhāṭh of āśāvarī, while it is [indeed] bhairavī, because the same difference exists between śrī rāga and gaurī, between hindola and vasanta/basant; and the same between mālakauśa/mālkos and kānharā, [which] is called kānharā-darbārī nowadays; and the same difference [exists] between megha-mālāra and mālārī and between bhairava/bhairoṅ and bhairavī. But, since they do not have enough knowledge of the science [of music, i.e. music theory], they make mistakes in practice. [The other group] has knowledge [of music theory] but cannot play [practise] because they regard the practise [of music] as a weakness. This is the reason this science has begun to be abolished.

Know that there are eight ṭhāṭ/ṭhāṭh altogether. Why are there not more or less [than eight]? [The answer is,] seven [are] for the seven heavenly bodies and seven days, and the head and tail of the constellation Draco are regarded as one [star], so they are eight [in number]. However, the Persian scholars count the head and the tail [of the constellation] as two, so they have decided that the nine figures are the base and foundation. Furthermore, the shapes of numbers from one to nine are also different, and when a dot [i.e. zero] is put in front of the number one, it becomes the number ten. And the shapes of numbers do not change even if they exceed the thousands, either in Arabic, or Persian, or Hindi. Thus, this is the reason the majority of [branches] of the rare/extraordinary science of mathematics are very close to each other and all of them refer to astrology. [Nevertheless] the science of the great Qur’an and the hadith and the shārī’at/sharī’a (religious laws) are not based on astrology, but astrology is, to some extent, part of them. And God knows best the truth of things.

28 A technique of playing to produce sound from the string which applied in fretted pluck string instrument. Roychaudhuri describes it as producing ‘… different notes by pulling the string outwards …’ (Bimalakanta Roychaudhuri, The Dictionary of Hindustani Classical Music [Delhi, 2007], s.v. ‘Mīḍ’.)
29 These are two techniques for playing the kampita. ‘Arż (width) probably means to pull the string (mīnd) and ‘umq (depth) means to produce higher notes by moving the fingers along the length of the instrument.
30 A type of vibrato.
31 In Arabic and Persian, the number zero is shown by a dot.
[The description of] the ṭhāṭ/ṭhāṭh of bhairava/bhairoṇi ends [here] and from this ṭhāṭ/ṭhāṭh, which is acal (immovable), the other ṭhāṭ/ṭhāṭh-s are arranged.

Chapter two: On the ṭhāṭ/ṭhāṭh of śrī rāga

After arranging the ṭhāṭ/ṭhāṭh of bhairava/bhairoṇi, we fix the ṭhāṭ/ṭhāṭh of śrī rāga, which is the second ṭhāṭ/ṭhāṭh. We keep all the frets in the same positions they hold [in the ṭhāṭ/ṭhāṭh of bhairava/bhairoṇi], except the fret of gāṇḍhāra, which is the third svara/sur and the second fret we fixed. The distance between this fret and the next one, which is madhyama/maddham, is eight parts; [now] we take four parts, which is half of the length [to the madhyama/maddham fret], placing the fret of gāṇḍhāra there. So, the length between this fret and the fret of the upper svara/sur [i.e. rṣabha/rikhab], which was at a distance of ten parts [in the ṭhāṭ/ṭhāṭh of bhairava/bhairoṇi], is now fourteen parts. This is the ṭhāṭ/ṭhāṭh of śrī rāga.

The time [designated] to perform this rāga is when the last quarter of the day remains. Śrī rāga, gaurī, and some other rāga-s are played in this ṭhāṭ/ṭhāṭh.

Chapter three: On the ṭhāṭ/ṭhāṭh of hindola

After arranging the ṭhāṭ/ṭhāṭh of śrī rāga, all the frets are left in the positions they hold [in that ṭhāṭ/ṭhāṭh], except the fret of the niṣāda/nikhāḍ svara/sur. We move this fret forward so that we take three parts, which is half of the length between this fret and the sadja/kharj of madhyama/maddham[-grāma] fret, which is placed in middle of the whole length of the string and which is a distance of six parts [to that fret], placing a fret there. So, there is a distance of three parts from this fret to [the fret] of sadja/kharj of madhyama/maddham[-grāma].

The rāga-s of hindola, vasanta/basant, deśī-toḍī, and āsāvarī and some others can be played in this ṭhāṭ/ṭhāṭh.

The time [designated] to sing/perform these rāga-s is after the first quarter of morning.

Chapter four: On the ṭhāṭ/ṭhāṭh of kedāra

After arranging the ṭhāṭ/ṭhāṭh of hindola, all the frets are left in the positions they hold [in that ṭhāṭ/ṭhāṭh], except the fret of the rṣabha/rikhab svara/sur, which is the second fret from the top nut, and which is a distance of six parts from the top nut and which is at a distance of ten parts to gāṇḍhāra [in the
ṭhāṭ/ṭhāṭh of bhairava/bhairon]. [However, as noted], the fret of gāndhāra was moved four parts forward\(^{32}\) from its position [in that ṭhāṭ/ṭhāṭh], which made its length [from rsabha/rikhab] fourteen parts. [Then] we take six parts from these fourteen and put a fret there. So, from the top nut to this fret is a distance of twelve parts, and this is the ṭhāṭ/ṭhāṭh of kedāra.

The time [designated] to perform this rāga is after the first quarter of the night.

The rāga-s of kedāra, hamīra, kalyāṇa, śuddha-naṭa, bhūpālī, yamana/aiman, śyāma and [some] others can be played in this ṭhāṭ/ṭhāṭh.

Chapter five: On the ṭhāṭ/ṭhāṭh of kalyāṇa

After arranging the ṭhāṭ/ṭhāṭh of kedāra, all the frets are left in the positions [they hold in that ṭhāṭ/ṭhāṭh], except the fret of the madhyama/maddham svara/sur, which has a length of eight parts from the next fret, which is the pañcama svara/sur. We take six parts of this length and place a fret there. So, two parts remain to the pañcama svara/sur, and above this fret, which had a distance of four parts [to the fret of gāndhāra], there is now a distance of ten parts. It is the ṭhāṭ/ṭhāṭh of kalyāṇa.

The time [designated] to perform this rāga is when two-quarters of the day remains.

The rāga jayata-kalyāṇa and [some] others can be played in this ṭhāṭ/ṭhāṭh.

Chapter six: On the ṭhāṭ/ṭhāṭh of sāraṅga

After arranging the ṭhāṭ/ṭhāṭh of kalyāṇa, all the frets are left in the positions [they hold in that ṭhāṭ/ṭhāṭh], except the fret of the gāndhāra, which has taken four parts from the ones of madhyama/maddham and is placed further up there\(^{33}\) and madhyama/maddham has been [in turn,] moved six parts further [toward the next fret] from its place and has been placed near pañcama.\(^{34}\) [Now] we take four parts from it [i.e. from madhyama/maddham], and place the gāndhāra svara/sur there. This position is indeed one-quarter of the whole length [of the string] and the middle of the grāma and the original place of madhyama/maddham.\(^{35}\) [In this way,] the fret of gāndhāra svara/sur has been moved forward twice. Moreover, the fret of dhaivata, which has not yet been moved, is [now] moved and placed in the position of niṣāda/nikhād in the ṭhāṭ/ṭhāṭh of bhairava/bhairon, which was moved three parts forward from

---

\(^{32}\) That is, toward the next fret, which is madhyama/maddham.

\(^{33}\) See the ṭhāṭ/ṭhāṭh of śrī rāga.

\(^{34}\) See the ṭhāṭ/ṭhāṭh of kalyāṇa.

\(^{35}\) That is, the place of madhyama/maddham in the ṭhāṭ/ṭhāṭh of bhairava.
its position and placed there. With this, the description of the thāṭ/thāṭh of sārāṅga is concluded.

Thus, all the frets have been moved in their ascending order, where the notes are higher, except the two immovable frets. In addition, the frets cannot be moved lower than what has been described in other thāṭ/thāṭh-s, because it is the highest register. And since it has been verified and proven that the notes, which are called svara/surs, are connected to time, which is called kāla in Hindavi, and all creatures are bound to time and kāla, the time that is designated to perform this rāga [i.e. sārāṅga] is the second quarter of the day. And the sun, which is the basis and the origin of time, reaches the peak of its position in the later part of the morning; thus, the concordance between svara/surs and time is verified. For this reason, all rāga-s are not only pleasurable in their designated times, but they penetrate one’s joints, veins, and nerves and move them, so that they [rāga-s] become the samāʿ of the Sufis and the love dances of the mystics. [This is the reason] the āvāz-es [the notes/songs, here: music] impact every living creature; for instance, it draws snakes out of their holes and flocks of deer approach, and cows become docile. This is the true nature of the svara/surs and the designation of a certain time for each rāga. This [fact] has been not explained in books on saṅgīta [music]. However, it is obvious that at the very beginning, the inventors of rāga-s understood this ancient [fact] and designated a time for each rāga, although they did not reveal anything about [this fact on rāga-s and] svara/surs.

No other rāga-s are played in this thāṭ/thāṭh except sārāṅga.

Chapter Seven: On the thāṭ/thāṭh of malāra

The two following thāṭ/thāṭh-s are derived from the thāṭ/thāṭh of kedāra, which we should have treated earlier, but since it would have disturbed the order of svara/surs from low to high, we describe them here.

After arranging the thāṭ/thāṭh of kedāra, all the frets are left in the positions they hold [in that thāṭ/thāṭh], except the fret of dhaivata svara/sur, which did not move from its position yet [i.e. in the thāṭ/thāṭh of kedāra] but which was moved and placed in the position of niṣāda/nikhād in the thāṭ/thāṭh of sārāṅga [rāga]. [Now] it is moved further forward and placed in the position of niṣāda/nikhād in the thāṭ/thāṭh of bhairava/bhairon, which in turn moves three parts further forward into the thāṭ/thāṭh of hindola and placed there.

The monsoon season is the time designated to it.

36 In the thāṭ/thāṭh of hindola.
37 That is, the thāṭ/thāṭh of malāra and kānharā which is described in the next chapter.
The rāga-s megha-malāra, malārī, sāvanta, sugharā, śankarābharana, and [some] other rāga-s [like] sūhā and vilāvala/bilāval can be [also] played in this ṭhāṭ/ṭhāṭh.

Chapter eight: On the ṭhāṭ/ṭhāṭh of kānharā

After arranging the ṭhāṭ/ṭhāṭh of kedāra, all the frets remain in the positions they hold [in that ṭhāṭ/ṭhāṭh], except the fret of niśāda/nikhād svara/sur. It is put in the same position as it held in the ṭhāṭ/ṭhāṭh of bhairava/bhairoṅ, because dhaivata has not yet been placed in the position of niśāda/nikhād and it is still in its [original] position [i.e. in the ṭhāṭ/ṭhāṭh of bhairava/bhairoṅ]. This is the reason that no frets of svara/sur-s go further upward [toward the top nut] from here [i.e. in the ṭhāṭ/ṭhāṭh of bhairava/bhairoṅ], which is the lowest and deepest register, the note of which is bass and deep. Thus, it was determined that as the svara/sur-s in the ṭhāṭ/ṭhāṭh of sāraṅga are placed in their highest positions, in the same way, all the svara/sur-s in the ṭhāṭ/ṭhāṭh of bhairava/bhairoṅ are placed in the lowest positions.

With this discussion, my aim to elucidate the essences of the rāga-s and ṭhāṭ/ṭhāṭh-s based on mathematical calculations and the distributions of the fractional parts of the svara/sur-s [on the finger board] has been accomplished, and [therefore,] the description of the ṭhāṭ/ṭhāṭh-s comes to an end.

The simplest way [to arrange the ṭhāṭ/ṭhāṭh-s] is, [however], to divide a straight and flat strip wood/plank of the same length as the distance between the bridge and the top nut [into 96 parts] and mark it with lines and indicate the positions of the frets based on the ṭhāṭ/ṭhāṭh of bhairava/bhairoṅ, so whenever we want, we can use the same tube and based on [the lines on] it, put the frets, and all the other ṭhāṭ/ṭhāṭh-s can be arranged in the same way, so it is not necessary to measure every time.38

Chapter nine: On the bajr/bajar ṭhāṭ/ṭhāṭh, which is the collection of all ṭhāṭ/ṭhāṭh-s and which does not require the frets to be moved, and in which all rāga-s can be performed

The fact is, we have placed seven svara/sur-s with fixed parts in the ṭhāṭ/ṭhāṭh of bhairava/bhairoṅ earlier and moved five frets upward in the seven other ṭhāṭ/ṭhāṭh-s, as they have been moved over and over in eight positions [altogether], four of which have been repeated, and in those positions, there is no need for placing frets. There remain four other positions in which the frets are not repeated. So, those seven [initial] frets and these four [unduplicated frets]

38 For an illustration of these ṭhāṭ/ṭhāṭh-s, see Appendix 2:a.
make eleven frets all together in a grāma, so there are twenty-two [frets] in two grāma-s. Thus, if we put twenty-two frets [in their positions], the bajr/bajar ṭhāṭ/ṭāṭh is completed. And [therefore,] the meaning of sruti/surt-s, which is mentioned in the books [of saṅgīta] is [also] understood in this way, [meaning,] that they [i.e. the authors] refer to the twenty-two positions [of frets] in the ṭhāṭ/ṭāṭh-s.

There is another method of arranging the ṭhāṭ/ṭāṭh-s that basically gives the same result as the first method that has been described. Since a friend has examined its efficacy, it is described here. It is in this way that we [first] divide the tube and the string of the vīṇā/bīn from the bridge to the top nut into sixteen equal parts, putting a fret at a distance of one part from the top nut and fifteen parts from the bridge. So, the note of the top nut [i.e. the open string] is śaḍja/kharj and the note produced by this fret is [the svara/sur] rṣabha/rikhab.

Again, we divide [the whole length of] the tube and the string of the vīṇā/bīn from the bridge to the top nut into six parts, putting another fret at a distance of one part from the top nut and five parts from the bridge. The note of this fret is called the svara/sur gāndhāra.

Again, we divide [the whole length of] the tube and the string of the vīṇā/bīn from the bridge to the top nut into four parts, putting another fret at a distance of one part from the top nut and three parts from the bridge. The note and the svara/sur of this fret are called madhyama/maddham.

Once more, we divide [the whole length of] the tube and the string of the vīṇā/bīn from the bridge to the top nut into three parts, putting another fret at a distance of nine and one-half parts from the top nut and fourteen and one-half parts from the bridge. The note and the svara/sur of this fret are called niṣāda/nikhād, and at this point, together with meru [i.e. śaḍja/kharj fret] the seven svara/sur-s are completed.

And again, we divide [the whole length of] the tube and the string of the vīṇā/bīn from the bridge to the top nut into four parts, putting a fret at a distance of two parts from the top nut and two parts from the bridge. The note and the svara/sur of this fret are called the ṣaḍja/kharaj madhyama/madh/maddham-grāma. We put another fret in the middle of the two remaining parts, at a distance of one part to the bridge and three parts from the top
nut. The note and the svara/sur of this fret are called the ṣadja/kharj tāra-grāma. Thus, all three grāma-s have appeared and been calculated. [As we have seen,] the seven svara/sur-s are distributed and arranged in the first grāma. Since the length of this grāma [i.e. the madhyama/maddham-grāma] is half of the first grāma, we assign one-half size of the various divided parts of the upper grāma [i.e. the mandra-grāma] for this grāma and put six other frets of svara/sur-s there in order to complete and arrange the ṭhāṭ/ṭhāṭ of bhairava/bhairoṅ. With the fret of ṣadja/kharj svara/sur of this grāma [i.e. the madhyama/maddham-grāma], which is in the middle [of the string], they are also seven svara/sur-s. The string cannot be divided after /60/ the ṣadja/kharj svara/sur of the third grāma [i.e. the tāra-grāma]. This method of arranging the ṭhāṭ/ṭhāṭ also agrees entirely with the divisions of the string in the first method in terms of the calculation, since there is no difference in their parts. However, [in the first method] the order and calculations of parts, which is based on the science of mathematics and astrological and geomantic relations, and which has been argued and proved, is completely clear, while [the second method] is easier to understand for those who have knowledge [of playing], although it cannot be memorized quickly.

Chapter

After arranging the ṭhāṭ/ṭhāṭ of bhairava/bhairoṅ, all the frets are left in the positions they hold [in that ṭhāṭ/ṭhāṭ], except the fret of the gāndhāra svara/sur, and [now] we move it downward toward madhyama/maddham in the following way: we divide [the whole length of] the string and tube of the viṅā/bīṅ into twenty-four parts from the bridge to the top nut, and put a fret at a distance of five parts from the top nut and nineteen parts from the bridge. This is the ṭhāṭ/ṭhāṭ of Šrī rāga.

Chapter

After arranging the ṭhāṭ/ṭhāṭ of Šrī rāga, all the frets are left in the positions they hold [in that ṭhāṭ/ṭhāṭ], except the fret of the niśāda/nikhād svara/sur, and [now] we move it downward toward the sadja/kharj of madhyama/maddham/madh-grāma in this way: we divide [the whole length of] the string and tube of the viṅā/bīṅ into thirty-two parts from the bridge to the top nut, and put a fret there at a distance of fifteen parts from top nut and seventeen parts from the bridge. This is the ṭhāṭ/ṭhāṭ of hindola.
Chapter

After arranging the ṭhāṭ/ṭhāṭh of hindola, all the frets are left in the positions as they are [in that ṭhāṭ/ṭhāṭh], except the fret of the ṛṣabha/rikhab svara/sur, and [now] we move it a bit further forward in this way: we divide [the whole length of] the string and tube of the vīnā/bīn into eight parts from the bridge to the top nut, and put a fret at a distance of one part from the top nut and seven parts from the bridge. This is the ṭhāṭ/ṭhāṭh of kedāra.

Chapter

After arranging the ṭhāṭ/ṭhāṭh of kedāra, all the frets are left in the positions they hold [in that ṭhāṭ/ṭhāṭh], except the fret of the madhyama/maddham svara/sur, and [now] we move it a bit further forward and put it closer to the paṇcama [fret] in this way: we divide [the whole length of] the string and tube of the vīnā/bīn into twenty-four parts from the bridge to the top nut, and put the fret at a distance of seven and one-half parts from the top nut and sixteen and one-half parts from the bridge. This is the ṭhāṭ/ṭhāṭh of kalyāṇa.

Chapter

After arranging the ṭhāṭ/ṭhāṭh of kalyāṇa, all the frets are left in the positions they hold [in that ṭhāṭ/ṭhāṭh], except two frets, /61/ [first] the gāndhāra svara/sur is moved further forward and put in the position of the madhyama/maddham svara/sur in [the ṭhāṭ/ṭhāṭh of] bhairava/bhairoṅ, which was [already] moved further forward [in the ṭhāṭ/ṭhāṭh of kalyāṇa], and [then the] dhaivata is moved and placed in the position of niṣāda/nikhād svara/sur in [the ṭhāṭ/ṭhāṭh of] bhairava/bhairoṅ, which was also moved further forward [in the ṭhāṭ/ṭhāṭh of hindola]. This is the ṭhāṭ/ṭhāṭh of sāraṅga. In this way, the ascent of the svara/sur-s in sāraṅga, which is like the rising of the sun and the day at noon, and the designation of the time [for the rāga], and the descent of svara/sur-s in [the ṭhāṭ/ṭhāṭh of] bhairava/bhairoṅ, which is like the lowest position of the sun in the horizon in the morning and the designation of the time [for that rāga], are also understood.

Chapter

After arranging the ṭhāṭ/ṭhāṭh of kedāra, all the frets are left in the positions they hold [in that ṭhāṭ/ṭhāṭh], except the fret of the dhaivata svara/sur, and [now] we move it further forward and place it in the position of the niṣāda/nikhād svara/sur in [the ṭhāṭ/ṭhāṭh of] bhairava/bhairoṅ, which was
Chapter

After arranging the ṭhāṭ/ṭāṭh of kedāra, all the frets are left in the positions they hold [in that ṭhāṭ/ṭāṭh], except the fret niṣāda/nikhād svara/sur, which was moved further forward in the ṭhāṭ/ṭāṭh of hindola, and [now] we move it back to its [original] position, which it held in the ṭhāṭ/ṭāṭh of bhairava/bhairoṅ, and place it there. This is the ṭhāṭ/ṭāṭh of kānharā.

In this way, the [description of] eight ṭhāṭ/ṭāṭh-s has not only come to an end, but the essence/nature of svara/sur-s is also proven. And no fret moves further [upward] where the sound will be too low, deep, brassy, and base, and [no fret moves higher than the positions of the] frets [in the ṭhāṭ/ṭāṭh] of sāraṅga. The frets in the other ṭhāṭ/ṭāṭh-s are moved up and down in eight positions, four of these positions are repeated and in four others are not. Thus, if we add these [unrepeated] four frets to the seven ones [described], then there is no need to move any other frets further. And it is called bajr/bajar ṭhāṭ/ṭāṭh. [However,] the real skill is to play well.
Kāmil Khān’s Treatise  
[on the Explanation of Ṭhāṭ/Ṭhāṭh-s, That Is, How to Play and Tune Instruments in Order not to Be Out of Tune]

The author

There is no indication in the treatise itself of the identity of the author, although Sachau and Ethé, Massoudieh, and Brown introduce him as KāmilKhānī,⁠¹ Kāmil-Ḥān [‘Iwaḏ Kāmilḥānī],⁠² and Kāmil Khān³ respectively. It seems that they obtained this information by the scribe from two places in the manuscript. The first is on folio 133a, where it is noted ‘Risāla-yi Kāmil Khān dar bayān-i ṭhāṭ ya’nī navākhtan-i sāz-hā va kāk kardan tā az parда nayuftad’ (Kāmil Khān’s treatise on the explanation of ṭhāṭ/ṭhāṭh-s, that is, how to play and tune instruments in order to not be out of tune). This may be in the hand of the scribe.⁴ The second place is at the top of folio 133b; before the beginning of the treatise, it is written: Kāmilkhān rahmat Allāh ‘alay-hi dar bayān-i ṭhāṭ/ṭhāṭh kardan nivishta (Kāmilkhān, may God have mercy on him, wrote about the explanation of arranging ṭhāṭ/ṭhāṭh-s). This information is assuredly in the scribe’s handwriting and provided by him. Consequently, the information that Kāmilkhān was the author of the treatise is entirely based on the scribe’s annotation. As noted, there is a slight difference between the name of the author of this treatise and that of the previous one. It is interesting to note that the scribe was aware of this difference, since he wrote the name of the author of the previous treatise as ‘Ivaẑ Muḥammad Kāmilkhānī on fol. 123a, while on fol. 133b he introduced the author of present treatise as

---

⁴ This hand differs slightly from that on fol. 123a, where the title of ‘Ivaẑ Kāmilkhānī’s treatise was written in a hand identical to that of the copyist.
Kāmilkhān.\textsuperscript{5} In any case, it is likely that these two names refer to one and the same person, i.e. the author of the both treatises, but were mistakenly noted differently. (For the discussion about ‘Ivaż Kāmilkhānī, see the previous chapter).

The work

The writing does not look like a complete treatise with a \textit{dībācha} (preface), in which the author introduces himself and explains the purpose of the work, followed by the main text;\textsuperscript{6} rather it begins directly, dealing with the main subject without any preface (\textit{dībācha}). Brown suggests that this writing is ‘the first draft of or preparatory notes for the \textit{Risāle dar ’amal-i bīn}’ (that is, the previously presented treatise).\textsuperscript{7} In other words, it was written before the previous treatise. We are left to wonder why a draft would be copied and preserved, while a final and more complete version of the work existed. Furthermore, as Brown herself states, ‘the material it [i.e. the present treatise] covers diverges significantly from the final draft’ [i.e. the previous treatise].\textsuperscript{8} This treatise is shorter than the first one and in this treatise, the author applies one totally and one slightly different calculation system of the positions of the frets on the string than he does the first treatise.\textsuperscript{9} One of these two methods is similar to the second one that is applied in the first treatise. It seems that the second method is more practical. It is also worth noting that the second treatise does not contain a discussion of application of the 96-division method of the length of the \textit{vīṇā/bīn}, which ‘Ivaż Kāmilkhānī himself very likely innovated and was keen to introduce to his readers; this is the reason he described it fully in the first treatise. In addition, the major difference between the two treatises is the number of \textit{ṭhāṭ/ṭhāṭh}-s he addressed; that is, in the first treatise he described eight and in the second treatise he described seventeen \textit{ṭhāṭ/ṭhāṭh}-s. Furthermore, ‘Ivaż Kāmilkhānī expressed his main purpose in writing the first treatise as answering the question of why the Indians designated a specific time for each \textit{rāga}. To answer this question, he also treats the positions of the frets on the fingerboard of the \textit{vīṇā/bīn}. While in Kāmilkhān’s treatise (or the

\footnotesize
\textsuperscript{5} The suffix ‘\textit{i}’ was often added to a name to indicate a place of birth or geographical belonging, e.g. Akbarābdī, Dakānī, Kashmīrī; during that period, it was not usually used after the name/title Khān. Therefore, Kāmil Khān would seem to be more correct that Kāmilkhānī. In any case, one of these name forms could be a mistake.

\textsuperscript{6} This is generally where the author notes the headings of chapters, where he praises his patron (if he has one), and where he discusses the reason/s he wrote the treatise.

\textsuperscript{7} Butler Brown, ‘The \textit{Ṭhāṭ System},’ 3.

\textsuperscript{8} Ibid.

\textsuperscript{9} That is, one calculation includes a pair of compasses and various divisions of the string of \textit{vīṇā/bīn} from the top nut to the bridge, and the second calculation, which is called the \textit{ašba’} method (finger method) of calculating the places of frets on the fingerboard, came to dominate the treatise.
present treatise), the author’s main and only purpose was to describe how to arrange the \( \text{ṭhāṭ}/\text{ṭhāṭh} \)-s. In other words, these two treatises have two different purposes. Interestingly, the two following tables, which were likely drawn later, are based on the number of \( \text{ṭhāṭ}/\text{ṭhāṭh} \)-s in the second treatise, although there are slight differences in the names of \( \text{rāga} \)-s.\textsuperscript{10} In short, there are a number of ambiguities concerning this treatise and its relation to \'Ivaž KāmilKhānī’s treatise.

The treatise is divided into seventeen short chapters with the following headings:

- On arranging the \( \text{ṭhāṭ}/\text{ṭhāṭh} \) of the \( \text{rāga} \) bhairava/bhairoñ
- On arranging the \( \text{ṭhāṭ}/\text{ṭhāṭh} \) of \( \text{srī} \) \( \text{rāga} \)
- On arranging the \( \text{ṭhāṭ}/\text{ṭhāṭh} \) of hindola, which is also called \( \text{vasanta}/\text{basant} \)
- On arranging the \( \text{ṭhāṭ}/\text{ṭhāṭh} \) of kedāra
- On arranging the \( \text{ṭhāṭ}/\text{ṭhāṭh} \) of kalyāṇa
- On arranging the \( \text{ṭhāṭ}/\text{ṭhāṭh} \) of sāranga
- On arranging the \( \text{ṭhāṭ}/\text{ṭhāṭh} \) of megha \( \text{rāga} \), which is the same as \( \text{megha-malāra} \)
- On arranging the \( \text{ṭhāṭ}/\text{ṭhāṭh} \) of kānharā
- On arranging the \( \text{ṭhāṭ}/\text{ṭhāṭh} \) of vibhāsa/bibhās
- On arranging the \( \text{ṭhāṭ}/\text{ṭhāṭh} \) of saṅkarābharaṇa
- On arranging the \( \text{ṭhāṭ}/\text{ṭhāṭh} \) of deśakāra
- On arranging the \( \text{ṭhāṭ}/\text{ṭhāṭh} \) of mārū
- On arranging the \( \text{ṭhāṭ}/\text{ṭhāṭh} \) of paṅcama
- On arranging the \( \text{ṭhāṭ}/\text{ṭhāṭh} \) of mukhāvarī and deśī-toďī
- On arranging the \( \text{ṭhāṭ}/\text{ṭhāṭh} \) of kāfī
- On arranging the \( \text{ṭhāṭ}/\text{ṭhāṭh} \) of rāmakalī
- On arranging the \( \text{ṭhāṭ}/\text{ṭhāṭh} \) of sugharāñ

We cannot be certain of the date of the composition of the work. However, if we accept the notion that \'Ivaž KāmilKhānī and Kāmil Khān/KāmilKhān are one and the same person, we can assume that it was written around the time that \'Ivaž’s treatise was written, that is, sometime between 1630 and 1650.

The manuscript

As noted in the previous chapter, the manuscript is in a collection in Oxford, Bodleian Library, with the shelf mark MS OUSELEY 158. It is written in

\textsuperscript{10} Two exceptions are the \( \text{ṭhāṭ}/\text{ṭhāṭh} \)s of paṅcama and sugharāñ \( \text{rāga} \)-s, which are substituted with \( \text{uzzāl} \) and mālakauṣa/mālkos in the tables. However, in the second table the ninety-six-division method of \'Ivaž KāmilKhānī’s treatise was used. (For further discussions on the tables, see the next chapter.)
quite a fine nastaʿlīq, with 25 lines to a page, which is 254 × 136.5 mm in size (see plate 7). The treatise is on folios 133a–135b. Immediately after this treatise and on the last folio of the treatise (i.e. fol. 135b), the scribe added a table of the thāṭ/thāṭh-s partly based on the first method of calculation which is described in the treatise. The table was drawn by Kāmilkhān’s son, Mirzā Abū l-Khayr. This table is followed by another one by Qubād b. ʿAbd al-Jalīl Ḥārisī. At the end of the second table, a colophon states that the tables and very likely the manuscript was copied and compared with the ašl (original) in Jumādī I-šāniyya of the year 1078 (October/November 1667) (see plate 8). The chapter headings were written in vermilion ink. The pagination was added later and is in the European style (see plate 7). Since the hand is very similar to the hand of the manuscript of Sahansra/sahasra rasa (Hazār dhurpad-i Nāyaka Bakhshū) (see the previous chapter), it is very likely that the same scribe, that is, Muḥammad-Amīn Akbarābādī, copied both.

We can see the same inconsistencies in the writing of a number of terms that appear the previous manuscript (see the previous chapter). The autography is the same as in the previous treatise. In one case, the scribe or another person has crossed out two sentences which were mistakenly written twice on folio 133b.

For the principles of the edition see ‘The principles of the editions of the works in the MS Ouseley 158 collection’ on page 121. (For the general guidelines on the critical edition see ‘General Guidelines to Persian Critical Edition’ in ‘Part Two’.)
The English translation of Kāmil Khān’s treatise [on the explanation of ṭhāṭ/ṭhāṭḥ-s, that is, how to play and tune instruments in order not to be out of tune]

On arranging the ṭhāṭ/ṭhāṭḥ of the rāga bhairava/bhairoṅ

It is as follows, we equalize the length of the string, which sits on the meru [the top nut] and which is called the string of ṣadja/kharj/sarj svara/sur and also kharj svara/sur, with an even strip of wood or straight arrow from the top nut to the bridge where the string sits completely. [Then] we divide it [i.e. the wood/arrow] into parts with a pair of compasses, as is described later, putting marks on the divided parts. [After that] we place this wood at the same level as the string and put frets under the string [on the fingerboard] based on the marked parts of that divided wood. For instance, we measure the wood and divide it into sixteen equal parts with [the help of] a pair of compasses and put a fret under the string [on the fingerboard] at the exact distance of one part from the top nut such that the snḍry (sundari?) is at the same length as the mark below the string and if we pluck the string, it does not touch that piece of metal on top of the fret, but [the strings] are a bit higher [than that piece of metal or the sundari], and it should produce a clear sound. If we put a finger on this fret and pluck the string, the svara/sur which is produced by this fret is called ṭṣabha/ṭrikhab.

Again, we measure the aforementioned string from the top nut to the bridge and divide it into six parts, and put the second fret below the string [on the fingerboard] at the exact distance of one part from the top nut such that its sundari is at same position as the fret below the string, and if we put a finger on the ṭṣabha/ṛikhab svara/sur, the string does not touch the sundari of this fret, rather the string is a bit higher [than the sundari], and even if we meṅḍ (vibrate) the string on the sundari of the fret of ṭṣabha/ṛikhab, the string should not even touch the sundari of the next fret. [Yet], it should not be too high. [rather,] it must be just high [enough] that the string does not touch the sundari of the fret. From the point of view of the straightness [of placing the

---

1 At the beginning of this work, the scribe writes, ‘Kāmilkhān, may God have mercy on him, has written on the explanation of ṭhāṭ/ṭhāṭḥ-s.’

2 The sundari is, as the author describes, a piece of metal on the top of a fret. Sundari, which means beauty or rather beautifier, is a suggestion to read the word.
fret], this [second] fret should be precisely placed, parallel with the fret of ṛṣabha/rikhab. This method must be followed to put the other frets [into place]. If we put a finger on this fret and pluck [the string], the svara/sur that is produced is called gāndhāra.

Again, we measure [the aforementioned string] from the top nut to the bridge and divide it into four parts, and put the third fret below the string [on the fingerboard] at a distance of one part from the top nut such that if we put a finger on the fret of gāndhāra and play and vibrate the string, it does not touch the sundarī of this fret, rather it is a bit higher [than the sundarī] as was repeatedly described [above]. If we put a finger on this fret and pluck [the string], the svara/sur that is produced is called madhyama/maddham.

Again, we measure [the aforementioned string] from the top nut to the bridge and divide it into three parts and put the fourth fret at a distance of one part from the top nut. This fret is called madhyama/maddham mela in this instrument. The [two] frets of ṣadja/kharj and pañcama are acal (immovable). And this fret is called pañcama.

Again, we measure [the aforementioned string] from the top nut to the bridge and divide it into twenty-four parts and put the fifth fret there, at a distance of nine and one-half parts from the top nut. This [fret] is called dhaivata.

Again, we divide [the aforementioned string] from the top nut to the bridge into sixteen parts and put the sixth fret there, at a distance of seven parts from the top nut. This [fret] is called niṣāda/nikhād. Thereby, [the arranging of the frets of] the seven svara/sur-s ends. Up to here, it is regarded as the first martaba [register/octave] [i.e. the mandra-grāma] of the three divided registers of this string.3

And again, we divide the string into two parts, putting the seventh fret at the exact halfway [mark] of the string. If we put a finger on this fret and play the string, the svara/sur that is produced is the same as the ṣadja/kharj/sarj svara/sur that was produced by meru [i.e. the open string], and of the three divided registers [i.e. the three grāma-s], this fret is the beginning of the second grāma and for this reason, it is called madhyama/maddham mela. From this fret, the ṣadja/kharj/sarj madhyama/maddham[-grāma] is regarded as the meru in this instrument and it is not moved from its place in any rāga-s. All rāga-s can be played in these seven svara/sur-s.

The above-mentioned method is applied if we want to add further frets until the madhyama/madh/maddham-grāma is also completed [that is], we must measure and divide the string from this seventh fret, which is the beginning of the madhyama/maddh/maddham-grāma, to the bridge of the string, and put the frets in the places of svara/sur-s, such that the second [upper] ṛṣabha/rikhab should be at the same [distance as] the first ṛṣabha/rikhab, and the second gāndhāra at the same [distance] as the first gāndhāra. [We

3 That is, the mandra-grāma, madhyama/maddam-grāma, and tāra-grāma.
continue] according to the same model until we reach the third 
ṣadja/kharj/sarj which is the beginning of the third register [i.e. tāra-grāma].
[If we want to continue] we measure from the 
ṣadja/kharj/sarj of the beginning of third register/octave [i.e. tāra-grāma] to the bridge of the string and divide it in the same way.

If we want to put the eighth fret, we measure the string from the 
ṣadja/kharj/sarj of the beginning of third register/octave [i.e. tāra-grāma] to the bridge and divide it into sixteen parts, and put the fret at the distance of one part from the aforementioned fret of 
ṣadja/kharj/sarj. The svara/sur that is produced from this fret is the rṣabha/rikhab of the madhyama/maddham register [grāma]. Again, we measure from the 
ṣadja/kharj/sarj to the bridge and divide it into six parts and put the ninth fret at a distance of one part from the 
ṣadja/kharj/sarj. It is called the gāndhāra of the madhyama/maddham register [grāma]. We can continue in the same way until we reach the third register [i.e. tāra-grāma], as in each register of these three divided grāma-s, we measure and divide it in the same aforementioned way from the beginning of that register up to the bridge of the string.

The rāga toḍī, dhanāśrī, and multānī and others that are close to these [rāga-s] are played in the described ṭhāṭ/ṛṭṭh of bhairava/bhairoṅ.

On arranging the ṭhāṭ/ṛṭṭh of śrī rāga

After arranging the ṭhāṭ/ṛṭṭh of bhairava/bhairoṅ, we leave all the frets in the positions they hold [in that ṭhāṭ/ṛṭṭh] except the fret of gāndhāra /67/ and move it a bit further toward [the fret of] madhyama/maddham. The division [of the string] is such that we divide the string into twenty-four parts from the top nut to the bridge and put the fret of gāndhāra at a distance of five parts from the top nut. If we measure with the aṣba‘ (the finger [counting]), it is at a distance of ten fingers from the top nut. If we suppose each finger is equal to three [parts], those five parts are out of twenty-four [parts], and these ten parts [are] out of forty-eight. Wherever we want to put the fret of gāndhāra in the three divided martaba (registers, i.e. grāma-s), we must apply the same procedure [as above] and move it further, and measure [their positions] from the 
ṣadja/kharj/sarj of its martaba (register, i.e. grāma).

The rāga gāndhāra is also played in this ṭhāṭ/ṛṭṭh, and other rāga-s, like gaurā, and the ones that are close to this rāga are played and performed in this ṭhāṭ/ṛṭṭh with some minor modification [in the ṭhāṭ/ṛṭṭh].

---

4 That is, the rṣabha/rikhab fret of the madhyama/maddham-grāma.
5 The 
ṣadja/kharj of the second grāma has the function as the meru (the top nut) in the first grāma.
On arranging the thāṭ/thāṭh of hindola rāga, which is also called vasanta/basant

After arranging the thāṭ/thāṭh of śrī rāga, we leave all the frets in the position they hold [in that thāṭ/thāṭh] except the fret of niśāda/nikhād and move it a bit closer to the saḍja/kharj. The way to measure it is to divide the string from the top nut to the bridge into thirty-two equal parts and put the fret of niśāda/nikhād at a distance of fifteen parts from the top nut. The distance from the top nut to [the fret of] niśāda/nikhād is twenty-two and one-half aśba’ [finger]. In the registers (grāma-s) of madhyama/maddham and tāra we also move the fret of niśāda/nikhād closer to saḍja/kharj in the same way.

Gaurī, āsāvari, pūrbi, mālī-gaurā, vaṅgāla/baṅgāl, pūriyā, lalita, paṅcama, dhanāśrī, rāmakāli, and gāndhāra are also played in this thāṭ/thāṭh. Other rāga-s that are close to these rāga-s can be [also] played [in this thāṭ/thāṭh] with some minor modifications [in the thāṭ/thāṭh].

On arranging the thāṭ/thāṭh of kedāra

After arranging the thāṭ/thāṭh of hindola, we leave all the frets in the positions [they hold in that thāṭ/thāṭh], except the fret of rṣabhā/rikhab and move it a bit closer to gāndhāra, [that is,] a bit closer to the top nut than toward the position of gāndhāra in [the thāṭ/thāṭh of] bhairava/bhairoṇ. The way to measure it is [in this way, such] that we divide the string from the top nut to the bridge into eight parts and put the fret of rṣabhā/rikhab at a distance of one part from the top nut, or [at a distance of] six fingers from the top nut which is [equivalent to] the eighth part of the forty-eight [divided string].

Hamīra, śuddha-naṭa, yamana/aiman, śyāma, and bhūpālī can be played in this thāṭ/thāṭh.

On arranging the thāṭ/thāṭh of kalyāṇa

After arranging the thāṭ/thāṭh of kedāra, we move the fret of madhyama/maddham [in that thāṭ/thāṭh] and put it a bit closer to the paṅcama. The way to measure it is [in this way, such] that we divide the string from the top nut to the bridge into twenty-four parts and put the fret of madhyama/maddham at a distance of seven and one-half parts from the top nut, or we divide [the string] into forty-eight [parts] and put the fret [at a distance of] fifteen /68/ parts from the top nut. In this [way], the calculation based on the aśābi’ (fingers) is clear.

Bhūpālī and other rāga-s that are close to kalyāṇa can be played in this thāṭ/thāṭh.
On arranging the \textit{ṭhāṭ/ṭāṭh} of sāraṅga

After arranging the \textit{ṭhāṭ/ṭāṭh} of \textit{kalyāṇa}, we leave all the frets in the same positions [they hold in that \textit{ṭhāṭ/ṭāṭh}] except the fret of gāndhāra, and [now] we move it, and put it in the position of \textit{madhyama/maddham} in the [\textit{ṭhāṭ/ṭāṭh} of] bhairava/bhairōn, [then] we move the fret of dhaivata and put it in the position of [the fret of] niśāda/nikhād in the [\textit{ṭhāṭ/ṭāṭh} of] bhairava/bhairōn.

\textit{Devagirī} is also played in this \textit{ṭhāṭ/ṭāṭh}, and if we move (vibrate/move a little bit) \textit{ṛṣabha/ṛkhab}, [we can also] play [the \textit{rāga}] sūdha-naṭa [in this \textit{ṭhāṭ/ṭāṭh}].

On arranging the \textit{ṭhāṭ/ṭāṭh} of megha rāga, which is the same as megha-malāra

After arranging the \textit{ṭhāṭ/ṭāṭh} of kedāra, the fret of dhaivata is moved to the position of [the fret of] niśāda/nikhād in the [\textit{ṭhāṭ/ṭāṭh} of] bhairava/bhairōn.

\textit{Vilāvala/bilāval}, sūhā, sūdhā-naṭa, karāī/kulāī, \textit{sāṅkarābharana}, and others that are close to these \textit{rāga}-s can be played in this \textit{ṭhāṭ/ṭāṭh}.

On arranging the \textit{ṭhāṭ/ṭāṭh} of kānharā

After arranging the \textit{ṭhāṭ/ṭāṭh} of kedāra, the fret of niśāda/nikhād is moved a bit upward to the top nut and [it] sits in the position of [the fret of] niśāda/nikhād in the [\textit{ṭhāṭ/ṭāṭh} of] bhairava/bhairōn.

The different variants of kānharā and karāī/kulāī can be played in this \textit{ṭhāṭ/ṭāṭh}.

On arranging the \textit{ṭhāṭ/ṭāṭh} of vibhāsa/bibhās

After arranging the \textit{ṭhāṭ/ṭāṭh} of hindola, the fret of \textit{madhyama/maddham} is moved and placed a bit [closer] toward the bridge where it is in the position of [the fret of] \textit{madhyama/maddham} in [the \textit{ṭhāṭ/ṭāṭh} of] kānharā and sāraṅga.

Yet \textit{lalita} is played like toḍī in this \textit{ṭhāṭ/ṭāṭh} and \textit{jayata-śrī} is played like \textit{dhanāśrī} in this \textit{ṭhāṭ/ṭāṭh}.

On arranging the \textit{ṭhāṭ/ṭāṭh} of sāṅkarābharana

After arranging the \textit{ṭhāṭ/ṭāṭh} of kedāra, the fifth band (fret), which is the svara/sur dhaivata, is moved and placed a bit [closer] toward the niśāda/
nikhād, so that it is placed between the svara/sur-s ṣadja/kharj and pañcama, and if we measure [its distance] from the top nut, it should be exactly twenty fingers.

Vilāvala/bilāval and sūhā are also played in this ṭhāṭ/ṭhāṭh.

On arranging the ṭhāṭ/ṭhāṭh of deśakāra

After arranging [the ṭhāṭ/ṭhāṭh of] āśāvarī, the fret of madhyama/maddham is moved a bit [closer] toward pañcama in such way that from it to the top nut is a distance of fourteen fingers and to the pañcama [there is a distance of] two fingers.

Jayata-śrī is also played in this ṭhāṭ/ṭhāṭh.

On arranging the ṭhāṭ/ṭhāṭh of mārū

After arranging the ṭhāṭ/ṭhāṭh of āśāvarī, the [fret of] the svara/sur of niśāda/nikhād is moved a bit [closer] toward the top nut, so that from it to the top nut is a distance of twenty-two fingers and from it to the [fret of] ṣadja/kharj of the madhyama/maddham-grāma [there is a distance of] two fingers.

Trivāṇa and gaurī are also played in this ṭhāṭ/ṭhāṭh.

On arranging the ṭhāṭ/ṭhāṭh of pañcama

After arranging the ṭhāṭ/ṭhāṭh of āśāvarī, the fret of rṣabha/rikhab is moved a bit [closer] toward gāndhāra, so that from it to the top nut is a distance of four fingers, which in [the ṭhāṭ/ṭhāṭh of] āśāvarī was three fingers, but [now] from this fret to the top nut the distance is four fingers.

The rāga hindola is also played in this ṭhāṭ/ṭhāṭh.

On arranging the ṭhāṭ/ṭhāṭh of mukhāvarī and deśī-toḍī

After arranging the ṭhāṭ/ṭhāṭh of bhairava/bhairoṇ, in which śuddha-toḍī is also played, the fret of gāndhāra is moved a bit [closer] toward madhyama/maddham, so that from the top nut to this fret is a distance of nine fingers, and [then] the fret of niśāda/nikhād is [also] moved toward the ṣadja/kharj of the madhyama/maddham-grāma, so that from the top nut to this fret is a distance of twenty-two fingers and to the ṣadja/kharj of the madhyama/maddham-grāma [is a distance of] two fingers.

---

6 The author has not described this ṭhāṭ/ṭhāṭh; it is not clear why he refers to that ṭhāṭ/ṭhāṭh here.
The rāga-s bhairava/bhairoṇ and mālaśrī are also played in this ṭhāṭ/thāṭh.

On arranging the ṭhāṭ/thāṭh of kāśī
After arranging the ṭhāṭ/thāṭh of bhairava/bhairoṇ, that is, toḍī, the fret of rṣabha/rikhab is moved down toward the fret of gāndhāra, so that from the top nut to the fret of rṣabha/rikhab is a distance of six fingers.

On arranging the ṭhāṭ/thāṭh of rāmakalī
After arranging the ṭhāṭ/thāṭh of āsāvarī, the fret of gāndhāra is moved a bit upward toward the top nut, so that from it to the top nut is a distance of nine fingers, and six fingers from it to rṣabha/rikhab. This fret is in the same position in mukhāvarī.

On arranging the ṭhāṭ/thāṭh of sugharāī
After arranging the ṭhāṭ/thāṭh of kānharā, the [fret of the] svara/sur of dhaivata is moved a bit down toward the bridge, so that from the top nut to this fret is a distance of twenty fingers and from it to niṣāda/nikhād [is] a distance of one finger, and there is no distance as short as one finger in any other ṭhāṭ/thāṭh, and there is [a distance of] two fingers from the niṣāda/nikhād to the ṣadja/kharj of the madhyama/maddham-grāma.

The rāga-s mālakaśa/mālkos and sorātha are also played in this ṭhāṭ/thāṭh.

The end

---

7 Or rather śuddha-toḍī, which is played in the ṭhāṭ/thāṭh of bhairava/bhairoṇ. It seems that these frets had the same pattern.

8 To have a better picture of these seventeen described ṭhāṭ/thāṭh-s, see Appendix 2:b.
Two *Jadval*-s (Tables)

The authors, the works, and the manuscripts

As noted, the scribe of the two earlier treatises added two *jadval*-s (tables) of the *ṭhāṭ/ṭhāṭh*-s on folios 135b and 136a at the end of Kāmilkhān’s treatise. On the first table, the copyist wrote,

ysicsmawta  dad akatsoh de dmm kee in eesmaa ra dr heir teyata de dr eesmaa noorsho jow
mstbftp u dnl antra niiz anenj nooshto w mrzab awalakir yser kamlxh sastitmf 7warllh meh w an eesmaa
ainst

I saw a table written in Mirzā Abū l-Khayr’s handwriting, in which each of the [described] *ṭhāṭ/ṭhāṭh*-s in this part [i.e. the previous treatise] was written/drawn separately [in a row]. Since it was written there, I have copied and reported it here. And Mirzā Abū l-Khayr was Kāmilkhān’s son, may God forgive them. And that table is as follows.¹

We do not know exactly when Mirzā² Abū l-Khayr was born and when he died. However, we know, based on the expression discussed earlier that appears after his and the father’s names, he certainly died before the year 1667. We can assume that he was born sometime during the last decade of the sixteenth century or the first decade of the seventeenth century. Judging by his title, Mirzā, he was a highly educated person. It seems that he was also engaged in discussions on music theory, as the table is evidence of this engagement. The table is based on the first calculation method, which Kāmil Kḥān/Kāmilkhān describes and applies in his treatise. Mirzā Abū l-Khayr wrote seventeen *ṭhāṭ/ṭhāṭh*-s of *rāga*-s and explained how to calculate the positions of the frets on the string of an instrument, probably the *vīṇā/bīn*, and its fingerboard. In contrast to Kāmil Kḥān, who does not give exact figures of the frets on the string and fingerboard for a number of *ṭhāṭ/ṭhāṭh*-s in his treatise and who after the *ṭhāṭ/ṭhāṭh* of *śaṅkarābharaṇa* passes to the *aṣba* method of calculation, Mirzā Abū l-Khayr follows the method consistently, noting the positions of each fret (*svara/sur*) with exact figures in the table.

¹ Mirzā Abū l-Khayr, [*jadval*], the Bodleian Library, Ouseley 158, fol. 135b.
² This title is often written with the long ‘i’ (ī), i.e. Mirzā. However, in the manuscript it is written with the short ‘i’.
According to the scribe, the second table was drawn by Qubād b. ‘Abd al-Jalīl Ḥarīṣī.³ The scribe writes in the top of the second table:

و بنده درکه ایزدی قیام بن عبدالجليل حارثی این جدول را وضع نمود اعاد ابن ابعاد را موافق ضابطه کتب موسیقی استخراج نموده در این جدول نوشت

And the servant of the heavenly court, Qubād b. ‘Abd al-Jalīl Ḥarīṣī, drew this table and extracted the figures of the intervals based on music books, and noted in this table.⁴

Qubād b. ‘Abd al-Jalīl Ḥarīṣī was the grandfather of the owner of the manuscript, Mīrzā Muḥammad b. Rustam al-mukhātab bi (with nickname) Mu’tamid Khān b. Qubād al-mulaqqab bi (with the title) Diyānat Khān.⁵ Qubād Beg, known as Diyānat Khān, the son of ‘Abd al-Jalīl, was born in Qandahar probably in 1012 (1603) and grew up in India. His father moved from Badakhshan to Kandahar and later to India (probably Kashmir province) and died probably in 1611.⁶ Qubād Beg was among the nobles of Aurangzeb’s reign. According to Mīrzā Muḥammad,⁷ his grandfather, i.e. Qubād b. ‘Abd al-Jalīl and the author of the table, was a distinguished mathematician of his time. This may explain, in part, Qubād Beg’s interest in music theory, which was still regarded as a branch of the science of mathematics during that period. He died in Delhi in 1083 (1672) at the age of seventy-one.⁸ The table is generally based on the 96-division method that ‘Īvāz Kāmilḵānī described in his treatise. However, there are considerable differences between the number of the  thāq/ thāth-s introduced in the table and those that are discussed in the treatise. With regard to the names and numbers of the rāga-s, this table is identical to that of Mīrzā Abū l-Khayr. It is interesting note that, according to the scribe, Qubād extracted and drew this table based on several books on music theory ( kutub-i mīsīqi) of his time; this indicates that there were a number of treatises (no longer extant) that addressed the position of the frets on the fingerboard of the instrument and probably also the thāq/thāth-s. In any case, like the previous table, it was designed to determine the position of the frets on the fingerboard of the instrument.

Regarding the manuscript, the names of the rāga-s ( thāq/thāth-s) and svara/sur-s in both tables were written in vermilion ink. At the end of the second table on folio 138a there is a colophon where the scribe informs us that

---

³ Mīrzā Abū l-Khayr, fol. 135b.
⁴ Qubād ibn ‘Abd al-Jalīl Ḥarīṣī, [Jadval], the Bodleian Library, Ouseley 158, fol. 136a.
⁵ The manuscript is in the Bodleian Library, Ouseley 158, fol. 133a.
⁷ Tārikh-i Muḥammadī, the event of the year 1083 (1672) (cf. ibid.).
⁸ Cf. ibid.; Butler Brown (‘The That System,’ 3) states this person is Mir ‘Abd al-Qādir, who also bore the title Diyānat Khān and who introduced in Shāhnawāz Khān’s work Ma‘ṣīr al-umārā. However, as the owner of the manuscript clearly declares on fol. 133a, his father’s name was Rustam, whose title was Mu’tamid Khān, and his grandfather’s name was Qubād, who was known as Diyānat Khān, the son of ‘Abd al-Jalīl Ḥarīṣī Badakhshī.
he finished the manuscripts, in Jumādi I-šāniyya of the year 1078 (November/December 1667) (see plate 8). He adds that he compared the table, and perhaps the previous table and the two preceding treatises, to the asl-s (the autographs).

For the principles of the editions see ‘The principles of the editions of the works in the MS Ouseley 158 collection’. (For the general guidelines on the critical edition see ‘General Guidelines to Persian Critical Edition’ in ‘Part Two’.)
Plate 8: Fol. 136a
The English translation of the two tables (by Mirzā Abū l-Khayr’s and Qubād b. ‘Abd al-Jalīl Ḥārisī)

Mirzā Abū l-Khayr’s table

<table>
<thead>
<tr>
<th>Names of rāga-s</th>
<th>Svara/Sur-s</th>
<th>Rṣabha/Rikhab</th>
<th>Gāndhāra</th>
<th>Madhyama/ maddham</th>
<th>Pañcama</th>
<th>Dhaivata</th>
<th>Niṣāda/Nikhād</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Bhairava/ bhairon</td>
<td>16 1 15</td>
<td>6 1 5</td>
<td>4 1 3</td>
<td>3 1 2</td>
<td>48 19 29</td>
<td>16 7 9</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Śrī rāga</td>
<td>16 1 15</td>
<td>24 5 19</td>
<td>4 1 3</td>
<td>3 1 2</td>
<td>48 19 29</td>
<td>16 7 9</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Hindola</td>
<td>16 1 15</td>
<td>24 5 19</td>
<td>4 1 3</td>
<td>3 1 2</td>
<td>48 19 29</td>
<td>32 15 17</td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>

1 At the end of the previous treatise, the scribe writes: ‘I saw a table in Mirzā Abū l-Khayr’s handwriting, in which a part on each ṭhāṭ/ṭhāṭh was written. Since the table was recorded there, [I have] reported it here. Mirzā Abū l-Khayr was the son of Kāmilkhān, may God forgive them. And that table is as follows.’ Then, he wrote on the top of the table: ‘The table of divisions to determine the derivation of notes [from the string], as seen [by the copyist] and which was in the hand of Mirzā Abū l-Khayr, the son of Kāmilkhān’.
<table>
<thead>
<tr>
<th>Ṛṣabha/Rikhab</th>
<th>Side of bridge</th>
<th>Side of top nut</th>
<th>Whole string</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Niṣāda/Nikhid</td>
<td>15 17</td>
<td>15 17</td>
<td>15 17</td>
</tr>
<tr>
<td>Dhaivata</td>
<td>15 17</td>
<td>15 17</td>
<td>15 17</td>
</tr>
<tr>
<td>Paṇcama</td>
<td>15 17</td>
<td>15 17</td>
<td>15 17</td>
</tr>
<tr>
<td>Mālaka/maddham</td>
<td>15 17</td>
<td>15 17</td>
<td>15 17</td>
</tr>
<tr>
<td>Gāndhāra</td>
<td>15 17</td>
<td>15 17</td>
<td>15 17</td>
</tr>
<tr>
<td>Śāraṅga</td>
<td>15 17</td>
<td>15 17</td>
<td>15 17</td>
</tr>
<tr>
<td>Whole string</td>
<td>15 17</td>
<td>15 17</td>
<td>15 17</td>
</tr>
</tbody>
</table>

<table>
<thead>
<tr>
<th>Ṛṣabha/Rikhab</th>
<th>Side of bridge</th>
<th>Side of top nut</th>
<th>Whole string</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Ṛṣabha/Rikhab</td>
<td>8 11 24 519</td>
<td>8 11 24 519</td>
<td>8 11 24 519</td>
</tr>
<tr>
<td>Names of ṛgā-s</td>
<td>16 15 24 44</td>
<td>16 15 24 44</td>
<td>16 15 24 44</td>
</tr>
</tbody>
</table>

<table>
<thead>
<tr>
<th>Ṛṣabha/Rikhab</th>
<th>Side of bridge</th>
<th>Side of top nut</th>
<th>Whole string</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Niṣāda/Nikhid</td>
<td>15 17</td>
<td>15 17</td>
<td>15 17</td>
</tr>
<tr>
<td>Dhaivata</td>
<td>15 17</td>
<td>15 17</td>
<td>15 17</td>
</tr>
<tr>
<td>Paṇcama</td>
<td>15 17</td>
<td>15 17</td>
<td>15 17</td>
</tr>
<tr>
<td>Mālaka/maddham</td>
<td>15 17</td>
<td>15 17</td>
<td>15 17</td>
</tr>
<tr>
<td>Gāndhāra</td>
<td>15 17</td>
<td>15 17</td>
<td>15 17</td>
</tr>
<tr>
<td>Śāraṅga</td>
<td>15 17</td>
<td>15 17</td>
<td>15 17</td>
</tr>
<tr>
<td>Whole string</td>
<td>15 17</td>
<td>15 17</td>
<td>15 17</td>
</tr>
</tbody>
</table>
Qubād b. `Abd al-Jalīl Ḥārisī’s table

The figures in this row of the table indicate the number of times the positions of the svara/sur under which the figure is written in the rāg-s changed. For instance, the svara/sur of pañcama (pa) changes three times from its original position, which is in the bhairava/bhairoṅ rāga.

In the table here, the scribe writes, ‘And the servant of the heavenly court, Qubād b. `Abd al-Jalīl Ḥārisī, drew this table and extracted the figures of the intervals based on music books, and noted them in this table.’

The scribe writes in the colophon, ‘Completed Jumādī I-šānīya of the year 1078 (November/December 1667), it was compared to the asl (autograph).’

<table>
<thead>
<tr>
<th>Svara/Sur-s</th>
<th>sa</th>
<th>ri</th>
<th>ga</th>
<th>ma</th>
<th>pa</th>
<th>dha</th>
<th>ni</th>
<th>sa</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Bhairava/Bhairoṅ</td>
<td>48</td>
<td>45</td>
<td>40</td>
<td>36</td>
<td>32</td>
<td>29</td>
<td>27</td>
<td>24</td>
</tr>
<tr>
<td>Śrī rāga</td>
<td>48</td>
<td>45</td>
<td>38</td>
<td>36</td>
<td>32</td>
<td>29</td>
<td>27</td>
<td>24</td>
</tr>
<tr>
<td>Hindola</td>
<td>96</td>
<td>90</td>
<td>76</td>
<td>72</td>
<td>64</td>
<td>58</td>
<td>51</td>
<td>48</td>
</tr>
<tr>
<td>Kedāra</td>
<td>96</td>
<td>84</td>
<td>76</td>
<td>72</td>
<td>64</td>
<td>58</td>
<td>51</td>
<td>48</td>
</tr>
<tr>
<td>Kalyāṇa</td>
<td>96</td>
<td>84</td>
<td>76</td>
<td>66</td>
<td>64</td>
<td>58</td>
<td>51</td>
<td>48</td>
</tr>
<tr>
<td>Sāraṅga</td>
<td>96</td>
<td>84</td>
<td>72</td>
<td>66</td>
<td>64</td>
<td>54</td>
<td>51</td>
<td>48</td>
</tr>
<tr>
<td>Megha</td>
<td>96</td>
<td>84</td>
<td>76</td>
<td>72</td>
<td>64</td>
<td>54</td>
<td>51</td>
<td>48</td>
</tr>
<tr>
<td>Kānharā</td>
<td>96</td>
<td>84</td>
<td>76</td>
<td>66</td>
<td>64</td>
<td>58</td>
<td>51</td>
<td>48</td>
</tr>
<tr>
<td>Vibhāsa/bibhās</td>
<td>96</td>
<td>90</td>
<td>76</td>
<td>72</td>
<td>64</td>
<td>58</td>
<td>51</td>
<td>48</td>
</tr>
<tr>
<td>Kāfi-ḥusaynī</td>
<td>96</td>
<td>84</td>
<td>80</td>
<td>72</td>
<td>64</td>
<td>58</td>
<td>54</td>
<td>48</td>
</tr>
<tr>
<td>Deśakāra</td>
<td>96</td>
<td>90</td>
<td>76</td>
<td>68</td>
<td>64</td>
<td>58</td>
<td>51</td>
<td>48</td>
</tr>
<tr>
<td>Mārū</td>
<td>96</td>
<td>90</td>
<td>76</td>
<td>72</td>
<td>64</td>
<td>58</td>
<td>52</td>
<td>48</td>
</tr>
<tr>
<td>Śaṅkarābharāṇa</td>
<td>96</td>
<td>84</td>
<td>76</td>
<td>72</td>
<td>64</td>
<td>58</td>
<td>52</td>
<td>48</td>
</tr>
<tr>
<td>`Uzzāl</td>
<td>96</td>
<td>88</td>
<td>76</td>
<td>72</td>
<td>64</td>
<td>58</td>
<td>51</td>
<td>48</td>
</tr>
<tr>
<td>Deśī- toḍī</td>
<td>96</td>
<td>90</td>
<td>78</td>
<td>72</td>
<td>64</td>
<td>58</td>
<td>52</td>
<td>48</td>
</tr>
<tr>
<td>Rāmakalī</td>
<td>96</td>
<td>90</td>
<td>78</td>
<td>72</td>
<td>64</td>
<td>58</td>
<td>51</td>
<td>48</td>
</tr>
<tr>
<td>Mālakauśa/mālkos</td>
<td>96</td>
<td>84</td>
<td>76</td>
<td>72</td>
<td>64</td>
<td>56</td>
<td>54</td>
<td>48</td>
</tr>
</tbody>
</table>

1 The figures in this row of the table indicate the number of times the positions of the svara/sur under which the figure is written in the rāga-s changed. For instance, the svara/sur of pañcama (pa) changes three times from its original position, which is in the bhairava/bhairoṅ rāga.

2 In the table here, the scribe writes, ‘And the servant of the heavenly court, Qubād b. `Abd al-Jalīl Ḥārisī, drew this table and extracted the figures of the intervals based on music books, and noted them in this table.’

3 The scribe writes in the colophon, ‘Completed Jumādī I-šānīya of the year 1078 (November/December 1667), it was compared to the asl (autograph).’
Asāmī-yi Sur (The Names of Svara/Sur-s)

The work and the manuscript

The manuscript that follows the two tables described above in the collection preserved in the Bodleian Library in Oxford (shelf mark MS OUSELEY 158) is another concise treatise. There is no indication in the treatise itself of the name of the author; he remains anonymous. The main part of the treatise consists of a table of 69 rāga-s. All the modes treated there are under the title rāga; they are not classified or grouped according to the rāga-rāginī system of the second part of the seventeenth and eighteenth centuries, rather the author describes them from the point of view of their structures and types. The treatise begins on folio 136a and ends on 138a. Although at first glimpse it seems that the hand that wrote the manuscript differs from the previous manuscripts in the collection, closer observation, particularly of the handwriting in the table of the treatise, reveals that the movement of the pen and the way the letters are joined to each other is the same as it is in the preceding manuscripts. Presumably, in order to place the table at the beginning of a new folio, the scribe wrote the first part of the treatise, which includes descriptions of the main musical terms in connection with the modes (rāga-s), with a larger script. Furthermore, the space between the lines is larger than it is in the previous manuscripts. The pagination is in the European style. At the end of the manuscript there is a colophon written in vermilion, like the titles in the table; the colophon states that the manuscript was copied and finished in Delhi on 22 Șafer of the year 1079/1 August 1668 (see plate 9). This suggests that the work was written earlier, probably during the first half of the seventeenth century. The manuscript very likely also belonged to Mīrzā Muḥammad b. Rustam.1

1 This folio has 21 lines, while the previous manuscripts had between 26 and 27 lines.
The principles of the editions of the works in the MS Ouseley 158 collection

As noted, only one manuscript of each of the works introduced above, namely, ʿIvaž Kāmilḵānī’s treatise, the treatise on ṭhāṭ/ṭāṭh-s attributed to Kāmil Khān/Kāmilḵān, the tables of Mīrzā Abū l-Khayr and Qubād b. ʿAbd al-Jalīl Ḥārisī, and the tract entitled Asāmī-yi sur (The names of the svara/sur-s) has survived. Thus, these manuscripts were used to establish the texts and are the basis for their critical editions. That is, there are no variant readings, and the critical edition is based on the extant manuscript of each treatise. The manuscripts were written not long after the compositions of the works and at least one of them, though not all of them, was surely compared to the autographs; this fact enhances the reliability of the surviving manuscript. In general, conjectural emendation is used to edit and improve the text. In a few cases, in ʿIvaž Kāmilḵānī’s treatise, I used an external primary source, namely Tuḥfat al-hind of Mīrzā Khān. (For the general guidelines on the critical edition see ‘General Guidelines to Persian Critical Edition’ in ‘Part Two’.)

With regard to the orthography, the critical edition follows the manuscript of each treatise and table exactly, as this orthography very likely reflects the orthographies applied by the authors in the original works. Thus, I tried not to normalise and unify the orthography in the critical edition, so if the scribes wrote the same term in different ways (which are not incorrect), in the manuscripts, I maintained these spellings in the edited text. For instance, in some cases in the treatise attributed to Kāmilḵān, کندھار (kandhār/gandhār) is written as کاندھار (kāndhār/gāndhār). The only exception in this regard is the term تهاته (ṭhāṭ/ṭāṭh), which is often noted as تهاته [pl.] in the manuscripts and is always written as تهاته/تهاته in the edited texts. The edited texts look like the manuscripts, that is, without paragraph breaks and with the headings and titles written in red.
The English translation of ‘the names of svara/sur-s’

In the name of God, the Merciful, the Compassionate

The names of svara/sur-s

ṣadja/kharj/sarj, ṛṣabha/rikhab, gāndhāra, madhyama/maddham, pañcama, dhaivaṭa, niśāda/nikhād.

In order to save time, when these svara/sur-s are treated, the initial letter of each is taken, [such that] their order is as follows: sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni. This arrangement is called bhedū-rūpa. They can be categorized into two types.

[The first type] is based on the kammiyyat (quantity) [that is,] auḍuva, which consists of five svara/sur-s; śaḍava/khāḍav, which consists of six svara/sur-s; and sampūrṇa, which consists of seven svara/sur-s. The inhabitants of India believe that they cannot be more or fewer in number. And the theoretical and hypothetical increase and decrease of their number is called tāna-s. Each type of naghma contains tāna-s that are fixed in their positions.

The second type is based on the kayfiyyat (quality) [that is,] whether they are śuddha, whose tāna-s are dark and colourless and do not have any shade of other [rāga-s]; or they are sālaga/sālāṅka, which have the shade of another [rāga]; or the third kind, saṅkīrtṇa, which consist of two, three, or more kinds of modes. The difference between the sālaga/sālāṅka and saṅkīrtṇa is that, in the case of the sālaga/sālāṅka, the nature of naghma (mode) is the same and is distinguishable by its essence, although its tone colour has a shade/tinge of another mode. While in the saṅkīrtṇa kind of mode, which consists of two or more [modes], the tone colour of each of the original modes, which could be heard distinctly [if they are played separately], weakens and [the tone colour of/tinge of] a third mode appears. [So] their merging [in the saṅkīrtṇa kind of mode] makes them detach from the point of view of the nature of their entities, and this contributes to the combination.

1 The initial of this sur/svara is noted as da in the Persian text.
2 ‘They’ refers to grouping the svara/sur-s into rāga-s (modes).
<table>
<thead>
<tr>
<th>Rāga</th>
<th>Svara/Sur</th>
<th>Rūpa</th>
<th>Tāna</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Bhairava/bhairoṇī</td>
<td>auḍuva without ri and pa</td>
<td>dha, ni, sa, ga, ma</td>
<td>śuddha 1</td>
</tr>
<tr>
<td>Deśakāra</td>
<td>sampūrṇa</td>
<td>sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni</td>
<td>sālaga/sālaṅka it has a shade of varārī/barārī</td>
</tr>
<tr>
<td>Vibhāsa/bibhās</td>
<td>auḍuva without ri and pa</td>
<td>sa, ga, ma, dha, ni</td>
<td>śuddha</td>
</tr>
<tr>
<td>Lalita</td>
<td>auḍuva without ri and pa</td>
<td>sa, ga, ma, dha, ni</td>
<td>sālaga/sālaṅka it has a shade of vasanta/basant</td>
</tr>
<tr>
<td>Vilāvala/bilāval</td>
<td>sampūrṇa</td>
<td>dha, sa, ni, ri, ga, ma, pa</td>
<td>śuddha</td>
</tr>
<tr>
<td>Rāmakalī</td>
<td>sādava/khādav without pa</td>
<td>sa, ri, ga, ma, dha, ni</td>
<td>śuddha</td>
</tr>
<tr>
<td>Gunakarī</td>
<td>auḍuva without ri and dha</td>
<td>ni, sa, ga, ma, pa</td>
<td>saṅkīrṇa it is a mixture of gūjarī and mālava</td>
</tr>
</tbody>
</table>

1 The empty cells indicate that the author did not describe the tāna-s of the modes in question.
<table>
<thead>
<tr>
<th>Rāga</th>
<th>Svara/Sur</th>
<th>Rūpa</th>
<th>Tāna</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Gūjarī</td>
<td>sampūrṇa</td>
<td>ri, ga, ma, pa, dha, ni, sa</td>
<td>śuddha Some say it is sālaga/sālaṅka and has a shade of rāmakalī</td>
</tr>
<tr>
<td>Sugharāī</td>
<td>sampūrṇa</td>
<td>dha, sa, ni, ri, ga, ma, pa</td>
<td>saṅkīrṇa it is a mixture of shahāna/shahānā² and vilāvala/bilāval</td>
</tr>
<tr>
<td>Sūhow</td>
<td>sampūrṇa</td>
<td>ni, ri, sa, ga, ma, pa, dha</td>
<td>saṅkīrṇa it is a mixture of sugharāī, karnāṭa, and vilāvala/bilāval</td>
</tr>
<tr>
<td>Gāndhāra</td>
<td>sampūrṇa</td>
<td>ri, ga, ma, pa, dha, ni, sa</td>
<td>saṅkīrṇa it is a mixture of saindhūrā, devagirī, and bhairavī</td>
</tr>
<tr>
<td>¹/²Ś1/ Deśākha</td>
<td>sampūrṇa</td>
<td>dha, ni, sa, ri, ga, ma, pa</td>
<td>saṅkīrṇa it is mixture of saṅkarābharaṇa, malāra, and kānharā</td>
</tr>
<tr>
<td>Bhairavī</td>
<td>auḍuva without ri and pa</td>
<td>dha, sa, ni, ga, ma</td>
<td>sālaga/sālaṅka it has a shade of bhairava/bhairon</td>
</tr>
<tr>
<td>Malāra</td>
<td>auḍuva without sa and pa</td>
<td>dha, ni, ri, ga, ma</td>
<td>śuddha it is a mixture of pūrbi, desakāra, kān-</td>
</tr>
<tr>
<td>Māṅjha</td>
<td>sampūrṇa</td>
<td>sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni</td>
<td>saṅkīrṇa it is a mixture of pūrbi, desakāra, kān-</td>
</tr>
<tr>
<td>Megha</td>
<td>sampūrṇa</td>
<td>dha, ni, sa, ri, ga, ma, pa</td>
<td>sālaga/sālaṅka it has a shade of malāra</td>
</tr>
</tbody>
</table>

² Faqīr-Allāh (Faqīrullāh, Tarjuma, 66) notes this rāga as shahāna.
<table>
<thead>
<tr>
<th>Rāga</th>
<th>Svara/Sur</th>
<th>Rūpa</th>
<th>Tāna</th>
</tr>
</thead>
</table>
| Madha-mādha| sampūrṇa           | dha, ni, sa, ri, ga, ma, pa | saṅkīrṇa  
|            |                    |                         | it is mixture of mālaśrī, malāra, and megha                        |
| Pañcama    | sampūrṇa           | pa, dha, ni, sa, ri, ga, ma| saṅkīrṇa  
|            |                    |                         | it is a mixture of hindola and vasanta/basant                      |
| Hindola    | auduva without ri and dha | sa, ma, ga, pa, ni | sālaga/sālaṅka  
|            |                    |                         | it has a shade of vaṅgāla/baṅgāl                                |
| Toṛī       | sampūrṇa           | ma, pa, dha, ni, sa, ri, ga | śuddha                                                                 |
| Deśī       | sampūrṇa           | ma, pa, dha, ni, sa, ri, ga | saṅkīrṇa  
|            |                    |                         | it is a mixture of gaurī and khaṭ rāga                           |
| Áśāvarī    | auduva without ri and ga | dha, ni, sa, ma, pa | śuddha                                                                 |
| Țaṅka      | sampūrṇa           | sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni | saṅkīrṇa  
|            |                    |                         | it is a mixture of śrī rāga, kānharā, and bhairava/bhairoṅ         |
| 82/ Dhanāśrī | śādava/khādav without ri | sa, ma, ga, pa, dha, ni | sālaga/sālaṅka  
|            |                    |                         | it has a shade of bhairava/bhairoṅ                                 |
| Pūriyā     | sampūrṇa           | ni, ri, sa, ga, ma, pa, dha | saṅkīrṇa  
|            |                    |                         | it is a mixture of dhavala and kānharā                            |
| Mālaśrī    | śādava/khādav without ri | sa, ma, ga, pa, dha, ni | saṅkīrṇa  
<p>|            |                    |                         | it is a mixture of dhanāśrī and bhairava/bhairoṅ                   |</p>
<table>
<thead>
<tr>
<th>Rāga</th>
<th>Svara/Sur</th>
<th>Rūpa</th>
<th>Tāna</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Jayata-śrī</td>
<td>sampūrṇa</td>
<td>dha, sa, ni, ri, ga, ma, pa</td>
<td>saṅkīrṇa it is a mixture of vibhāsa/bibhās and saṅkarābharaṇa</td>
</tr>
<tr>
<td>Śrī rāga</td>
<td>sampūrṇa</td>
<td>sa, ri, sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni</td>
<td>sālaga/sālaṅka it has a shade of gaurī</td>
</tr>
<tr>
<td>Kakubha/Kukabh</td>
<td>sampūrṇa</td>
<td>ma, pa, dha, sa, ni, ri, ga</td>
<td>saṅkīrṇa it is a mixture of devagirī, mālava, kedāra, and vilāvala/bilāval</td>
</tr>
<tr>
<td>Pradīpaka</td>
<td>sampūrṇa</td>
<td>ni, ri, sa, ga, ma, pa, dha</td>
<td>saṅkīrṇa it is a mixture of bāgeśrī and kedāra</td>
</tr>
<tr>
<td>Gaṇḍa</td>
<td>sampūrṇa</td>
<td>ri, ga, ma, pa, dha, ni, sa</td>
<td>saṅkīrṇa it is a mixture of gāndhāra and gūjarī</td>
</tr>
<tr>
<td>Gaṇḍa-malārī</td>
<td>sampūrṇa</td>
<td>dha, ni, ri, ga, ma, sa, pa</td>
<td>saṅkīrṇa it is a mixture of gaṇḍa and malāra</td>
</tr>
<tr>
<td>Soraṭhī</td>
<td>sampūrṇa</td>
<td>sa, ga, ri, ma, dha, ni, ³ pa</td>
<td>sālaga/sālaṅka it has a shade of sūhov</td>
</tr>
<tr>
<td>Mālava</td>
<td>sampūrṇa</td>
<td>sa, ri, ga, ma, pa, ni, dha</td>
<td>saṅkīrṇa it is a mixture of pūrbī and deśakāra</td>
</tr>
<tr>
<td>Trivana</td>
<td>sampūrṇa</td>
<td>sa, ga, ri, ma, pa, ni, dha</td>
<td>saṅkīrṇa it is a mixture of deśakāra, lalita, and gaurī</td>
</tr>
<tr>
<td>/83/ Sāraṅga</td>
<td>sampūrṇa</td>
<td>sa, ri, ma, ni, dha, pa, ga</td>
<td>śuddha</td>
</tr>
</tbody>
</table>

³ In the manuscript, the place of the two svaras dha and ni is empty, so these two have been added here.
<table>
<thead>
<tr>
<th>Rāga</th>
<th>Svara/Sur</th>
<th>Rūpa</th>
<th>Tāna</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Devagirī</td>
<td>sampūrṇa</td>
<td>ri, ga, ma, pa, dha, ni, sa</td>
<td>saṅkīrṇa</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td>it is a mixture of pūrbī and sāraṅga</td>
</tr>
<tr>
<td>Pūrbī</td>
<td>sampūrṇa</td>
<td>ri, ga, ma, pa, dha, ni, sa</td>
<td>saṅkīrṇa</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td>it is a mixture of gaurī and gūjarī</td>
</tr>
<tr>
<td>Gaurā</td>
<td>sampūrṇa</td>
<td>ga, ri, ma, pa, dha, ni, sa</td>
<td>sālaga/sālāṅka</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td>it has a shade of gauṇḍa</td>
</tr>
<tr>
<td>Gaurī</td>
<td>auduva without ri and pa</td>
<td>sa, ni, dha, ma, ga</td>
<td>śuddha</td>
</tr>
<tr>
<td>Śuddha-kalyāṇa</td>
<td>sampūrṇa</td>
<td>sa, ri, ga, ma, ni, pa, dha</td>
<td>śuddha</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td>it is a mixture of śuddha-naṭa and yamaṇa/aiman-kedāra</td>
</tr>
<tr>
<td>Hamīra</td>
<td>sampūrṇa</td>
<td>sa, ni, ri, ga, ma, pa, dha</td>
<td>saṅkīrṇa</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td>it is a mixture of vaṅgāla/baṅgāl, vasanta/basant, and āchāl (?)⁴</td>
</tr>
<tr>
<td>Śyāma</td>
<td>sampūrṇa</td>
<td>ri, ma, ga, pa, dha, ni, sa</td>
<td>saṅkīrṇa</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td>it is a mixture of revā, vilāvala/bilāval, and kalyāṇa</td>
</tr>
<tr>
<td>Yamana/aiman-kalyāṇa</td>
<td>sampūrṇa</td>
<td>sa, ri, ga, ma, ni, pa, dha</td>
<td>saṅkīrṇa</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td>it is a mixture of vilāvala/bilāval and kalyāṇa</td>
</tr>
<tr>
<td>Bhūpālī</td>
<td>sampūrṇa</td>
<td>sa, dha, ni, ri, ga, ma, pa</td>
<td>saṅkīrṇa</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td>it is a mixture of gauṇḍa and vilāvala/bilāval</td>
</tr>
<tr>
<td>Kāmoda</td>
<td>sampūrṇa</td>
<td>dha, sa, ni, ri, ga, ma, pa</td>
<td>saṅkīrṇa</td>
</tr>
</tbody>
</table>

⁴ It is not clear what rāga it is.
<table>
<thead>
<tr>
<th>Rāga</th>
<th>Svara/Sur</th>
<th>Rūpa</th>
<th>Tāna</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Yamana/aiman</td>
<td>sampūrṇa</td>
<td>ri, ga, ma, pa, dha, ni, sa</td>
<td>saṅkīrṇa it is a mixture of revā and vilāvala/bilāval</td>
</tr>
<tr>
<td>Jayata-kalyāna</td>
<td>sampūrṇa</td>
<td>dha, sa, ni, ri, ga, ma, pa</td>
<td>saṅkīrṇa it is a mixture of jayata-ṣrī and kalyāna</td>
</tr>
<tr>
<td>Sāvanta-kalyāṇa</td>
<td>sampūrṇa</td>
<td>ni, sa, ri, ga, ma, pa, dha</td>
<td>saṅkīrṇa it is a mixture of kānharā, kedāra, and kalyāna</td>
</tr>
<tr>
<td>/84/ Sāvanta-kāmoda</td>
<td>sampūrṇa</td>
<td>ni, sa, ri, ga, ma, pa, dha</td>
<td>saṅkīrṇa it is a mixture of kānharā and kedāra</td>
</tr>
<tr>
<td>Śaṅkarābharaṇa</td>
<td>sampūrṇa</td>
<td>dha, sa, ni, ri, ga, ma, pa</td>
<td>saṅkīrṇa it is a mixture of vilāvala/bilāval and kedāra</td>
</tr>
<tr>
<td>Kedāra</td>
<td>auḍuva without ri and dha</td>
<td>ni, sa, ga, ma, pa</td>
<td>śuddha</td>
</tr>
<tr>
<td>Yamana/aiman-kedāra</td>
<td>sampūrṇa</td>
<td>ri, ga, ma, pa, dha, ni, sa</td>
<td>saṅkīrṇa it is a mixture of revā, vilāvala/bilāval, and kedāra</td>
</tr>
<tr>
<td>Vihāgarā/bihāgarā</td>
<td>sampūrṇa</td>
<td>dha, sa, ni, ri, ga, ma, pa</td>
<td>saṅkīrṇa it is mixture kedāra, mārū, and sarasvati/sarsutī</td>
</tr>
<tr>
<td>Naṭa-nārāyaṇa</td>
<td>sampūrṇa</td>
<td>sa, ri, ga, dha, ni, pa, ma</td>
<td>śuddha</td>
</tr>
<tr>
<td>Śuddha-naṭa</td>
<td>sampūrṇa</td>
<td>dha, ni, sa, ri, ga, ma, pa</td>
<td>saṅkīrṇa it is a mixture of pūriyā, madha-mādha, and bāgeśrī</td>
</tr>
<tr>
<td>Kedāra-naṭa</td>
<td>sampūrṇa</td>
<td>ni, dha, sa, ri, ga, ma, pa</td>
<td>saṅkīrṇa it is a mixture of pūriyā, madha-mādha, bāgeśrī, kedāra</td>
</tr>
<tr>
<td>Rāga</td>
<td>Tāna</td>
<td>Sampūrṇa</td>
<td>Rūpa</td>
</tr>
<tr>
<td>------------</td>
<td>----------</td>
<td>----------</td>
<td>------------</td>
</tr>
<tr>
<td>Hamvī-nāta</td>
<td>sa, ni, ri, ga, ma, pa</td>
<td>ri, ga, ma, pa, dha, ni, sa</td>
<td>sa, ri, ni, dha, ma, pa</td>
</tr>
<tr>
<td>Vīra/nī-νa</td>
<td>sa, ni, ri, ga, ma, pa</td>
<td>sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni</td>
<td>sa, ri, ni, dha, ma, pa</td>
</tr>
<tr>
<td>Śīla/nīṣa</td>
<td>sa, ni, ri, ga, ma, pa</td>
<td>sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni</td>
<td>sa, ri, ni, dha, ma, pa</td>
</tr>
<tr>
<td>Khaṇa rāga</td>
<td>sa, ni, ri, ga, ma, pa</td>
<td>sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni</td>
<td>sa, ri, ni, dha, ma, pa</td>
</tr>
<tr>
<td>Bahuli</td>
<td>sa, ni, ri, ga, ma, pa</td>
<td>sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni</td>
<td>sa, ri, ni, dha, ma, pa</td>
</tr>
<tr>
<td>Kānhārā</td>
<td>sa, ni, ri, ga, ma, pa</td>
<td>sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni</td>
<td>sa, ri, ni, dha, ma, pa</td>
</tr>
<tr>
<td>Śāhūnā/Śāhānā</td>
<td>sa, ni, ri, ga, ma, pa</td>
<td>sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni</td>
<td>sa, ri, ni, dha, ma, pa</td>
</tr>
<tr>
<td>Śāyānā/Śāyānā</td>
<td>sa, ni, ri, ga, ma, pa</td>
<td>sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni</td>
<td>sa, ri, ni, dha, ma, pa</td>
</tr>
<tr>
<td>Ādānā</td>
<td>sa, ni, ri, ga, ma, pa</td>
<td>sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni</td>
<td>sa, ri, ni, dha, ma, pa</td>
</tr>
<tr>
<td>Jāmājānī</td>
<td>sa, ni, ri, ga, ma, pa</td>
<td>sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni</td>
<td>sa, ri, ni, dha, ma, pa</td>
</tr>
</tbody>
</table>

It is a mixture of yamana/aiman and yamanaka/aiman.
It is a mixture of varāṩi/baraṩi, ċāravāṩi, and śuddhārāṩi.
It is a mixture of toṭi and śāyāna.
It is a mixture of gaurī, bhairava/bhairo, and āhīrī.
It is a mixture of kānharā and soraṇa.
It is a mixture of ādāna and kānharā.
It is a mixture of kānharā and soraṇa.
<table>
<thead>
<tr>
<th>Rāga</th>
<th>Svara/Sur</th>
<th>Rūpa</th>
<th>Tāna</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Varārī/barārī</td>
<td>sampūrṇa</td>
<td>ma, pa, dha, ni, sa, ri, ga</td>
<td>saṅkīrṇa</td>
</tr>
</tbody>
</table>

The end

---

5 The scribe writes in the colophon, ‘It was copied on 22 Šafar 1079 (1 August 1668) in Delhi.’
**Tuḥfat al-Hind**

The author

The name of the author of *Tuḥfat al-hind* appears differently in various manuscripts and sources. In some manuscripts his name is mentioned as Mīrzā Khān b. Fakhr al-Dīn Muḥammad;¹ in others it is Mīrzā Jān b. Fakhr al-Dīn Muḥammad;² and in some others, it is Mīrzā Muḥammad b. Fakhr al-Dīn Muḥammad.³ In one treatise on music theory entitled *Ṣawt al-nāqūs*, which was written later during the second half of the nineteenth century, the author of *Tuḥfat al-hind* appears as Mīrzā Khān Shāhjahānī.⁴ In any case, the name Mīrzā Khān b. Fakhr al-Dīn Muḥammad is generally accepted as the name of the author, since most of the surviving manuscripts of the work identify this as the author’s name.

We do not know when exactly the author was born and died; generally, very little is known about his life and career. Anšārī⁵ writes that Mīrzā Khān may have been a grandson of ʿAbd al-Raḥīm Khān-Khānān.⁶ But the only proof he presents is the similarity between the first name of the author and ʿAbd al-Raḥīm Khān-Khānān’s grandson, i.e. Mīrzā Khān.⁷ Based on the approximate date of the composition of the *Tuḥfat al-hind*, which is during the

¹ For instance, the manuscript in the Bodleian Library, MS. Whinfield 11, fol. 1b.
² For instance, the manuscript in Oxford, the Bodleian Library, MS. Elliott 383, fol. 1b; the manuscript in Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin (Preußischer Kulturbesitz), with code Or. quart 214, fol. 1b. Interestingly, the author is identified as Mīrzā Jān b. Fakhr al-Dīn Muḥammad in the manuscript in the Bodleian Library (Elliott 383), which was the basis for the first edition of work by Nūr al-Ḥasan Anšārī and which, according to Sachau and Ethé may be the author’s autograph. (Catalogue of the Persian, Turkish, Hindūstānī, and Pushtū Manuscripts in the Bodleian Library, Part I: The Persian Manuscripts [Oxford, 1889], 1023). Nevertheless, the letter khi (ک) was often written as jīm (ج) by mistake, in particular in the Indo-Persian manuscripts.
³ For instance, the manuscript in Melbourne, the Middle Eastern Studies Department.
⁶ ʿAbd al-Raḥīm Khān-Khānān was a statesman and a renowned poet who lived between 1556 and 1627. (For further information about ʿAbd al-Raḥīm Khān-Khānān. (See Annemarie Schimmel, ‘Islamic Literature of India’, in the series *A History of Indian Literature*, ed. Jan Gonda [Wiesbaden, 1973], 25–6.)
⁷ Mīrzā Khān, *Tuḥfat al-hind*, i. hifdah (xvii).
first half of 1670s (see below for further discussions), we can assume that he was born during the early part of the first half of the seventeenth century, perhaps around 1620, and died sometime during the latter part of the century. Judging by his writing, Mīrzā Khān was a scholar with a good knowledge of philology, music, and literature and probably other subjects which he dealt with in his book. He belonged to the higher social classes and was likely a nobleman at the court of Aurangzeb. He wrote another work, a commentary on the qaṣāʾid of the Persian poet ʿUrfī Shīrāzī (d. AH 999/AD 1591). Mīrzā Khān was probably a tutor of Muḥammad Aʿẓām Shāh, the son of Aurangzeb; this we can deduce from the dibācha (preface) of most of the extant manuscripts of the work, where it is written that the work is for the mutālīʿa (the studying) of that prince. (For further discussion on this, see below.)

The work

_Tuhfat al-hind_ (The gift or rarity of India) is an encyclopaedia of selected subjects from philology to erotology. The mature style of the composition of _Tuhfat al-hind_ and its creative, original, and ingenious approaches to the subjects treated in the work indicates that the author wrote it when he was, at least, middle-aged, although we do not have any proof of this. So, it is probable that the work was written during the first half of 1670s. According to some manuscripts of the work, it was written for the study of the pādshahzāda (prince) Muḥammad Aʿẓām Shāh (1653–1707), the third son of Aurangzeb. However, in some other manuscripts, the name Kūkultāsh Khān appears as a commissioner of the work, and it is noted that it was written for the study of Muḥammad Muʿizz al-Dīn Jahāndār Shāh (1661–1713), the son of Muḥammad Muʿazzim (1643–1712), the second son of Aurangzeb known as Bahādur Shāh or Shāh ʿĀlam I. In his catalogue and based on the information in the manuscript in the British Library, Rieu also confirms that the work was written at the request of Kūkultāsh Khān, the governor of the province Multan, for prince Muḥammad Muʿizz al-Dīn Jahāndār Shāh, the eldest son of Bahādur Shāh. Nevertheless, it seems that this information was inserted to the work later, by scribes, and relates to the changed political and military circumstances; also note that the name Aʿẓām (Shāh) is mentioned

---


9 Rieu writes that the work was written before 1675. (Charles Rieu, _Catalogue of the Persian Manuscripts in the British Museum_, [London, 1879–1883], i. 62)

10 For instance, the manuscript in Melbourne, the Middle Eastern Studies Department, pp. 1, 2 (the manuscript is not paginated, and the pages given are my pagination).

11 Rieu, _Catalogue_, i. 62.
once more, later in a hemistich that is found in all extant manuscripts of the work. The hemistich is as follows:

سلیمان مکاتی که اسم اعظم نشن نگین او

A Solomon-ranked (prince) whose name, Aʿẓam (the great),12 embellishes his [royal] seal ring

Thus, we can be certain that the work was penned for the study of the young prince, Muḥammad Aʿẓam, who was also a renowned patron of literature, art, and music.13

In addition to a muqaddama (introduction) and a khātima (conclusion), the work contains seven bāb-s (parts). The work as a whole includes the following headings:

- Introduction: On the Braj (Hindiyya/Hindavi) alphabets and the knowledge of Braj characters and general rules
- Part 1: On the ʿilm (science) of piṅgala, that is, the science of ʿarūţ (prosody) of the Indians
- Part 2: On the science of tuk, that is, the science of qavāfī (rhyme) of the Indians
- Part 3: On the science of alaṅkāra, that is, the science of bādī‘ and bayān (figurative language and rhetoric) of the Indians
- Part 4: On the science of singār-ras (erotic essence) and on the description of various nāyikā (lovers) and related subjects
- Part 5: On the science of saṅgīta, that is, the science of Indian mūsīqī (music) and others
- Part 6: On the science of kok, that is, the science of various types of men and women and on relationships, romance, and intimacy with women
- Part 7: On the science of sāmuddrīk, that is, the science of qīyāfa (physiognomy) of the Indians, and how it reveals the signs of goodness and badness in men
- Conclusion: On the science of lughat (lexicography]) of the Indians

The fifth part, which is on the science of saṅgīta or music and dance and which is our concern here, is divided into ten faṣl-s (chapters), each of which is subdivided into a number of shuʿba-s (subchapters), nawʿ-ś (sections), and qism-s (subsections). The headings of the chapters are as follows:

- Chapter one: On the description of the science of saṅgīta and a report on its inventor and the differences between mata-s and the mention of the sapta-adhyāya, svara/sur-s, śruti/surt-s, mūrcchanā-s and so forth
- Chapter two: On the description of various gāyana-s, that is, singers and their qualities and defects, and some supplementary remarks concerning the topic

12 Ism-i aʿẓam is also one of the names of God.
Chapter three: On the descriptions of rāga-s, rāgini-s, putra-s, and bhāryā/bhārjā-s and the seasons, times, clothing, visualisation, and the positions of each rāga and rāgini according to the hanuman-mata (Hanāmān’s doctrine/opinion)

Chapter four: On the descriptions of rāga-s, rāgini-s, putra-s, and bhāryā/bhārjā-s according to the kallinātha-mata (Kallinātha’s doctrine/opinion)

Chapter five: On the descriptions of rāga-s, rāgini-s, and putra-s according to the someśvara-mata (Someśvara’s doctrine/opinion)

Chapter six: On the descriptions of rāga-s, rāgini-s, putra-s, and bhāryā/bhārjā-s according to the bharata-mata (Bharata’s doctrine/opinion)

Chapter seven: On the combination of the rāga-s, rāgini-s, and putra-s mentioned, based on the rāga-s, rāgini-s, and not on the seven svara/sur-s, [a] concise and brief [description]

Chapter eight: On the description of the rāga-s that contemporaries, like Amīr Khusraw, may God have mercy on him, and others, invented

Chapter nine: On the Persian maqām-s, and shu’ba-s, gūsha-s, and āvāza-s

Chapter ten: On the description of tāla-adhyāya, that is, the science of the Indian uṣūl and buḥūr (rhythmic principles/cycles and metres)

As we can see, in six of ten chapters, the author deals with various classifications of rāga-s; note that he used a number of sources to write the chapters on four mata-s or the doctrines/opinions of rāga classification. These works are:

1. Rāgārṇava, by an anonymous author written (presumably) in the early fourteenth century,14
2. Saṅgitdarpana, attributed to Dāmodara and written in Sanskrit probably under the first half of the seventeenth century,15
3. Mānakutūḥala, attributed to Rāja Mān Singh (r. 1486–1516), translated into Persian by Faqīr-Allāh in 1665–6;16
4. Rāgdarpāṇa, written by Faqīr-Allāh in 1666;17
5. Sabhāvinoda, by Paida Beg, probably written during the first half of the seventeenth century.18

---

16 Faqīrullāh (Nawab Saif Khan), Tarjuma-i-Mānakutūḥala & Risāla-i-Rāgdarpāṇa, ed. Shahhab Sarmadee, (New Delhi, 1996), Ivii–lix, and 10–12. See also The Oxford Encyclopaedia, s.v. ‘Man Kutoohala’.
17 Faqīrullāh, Tarjuma, lix, and 12.
18 Richard David Williams, ‘Reflecting in the Vernacular’, 96–110.
These treatises and tracts were probably the same sources Mîrzâ Khân used to write other chapters of this part. (For further discussion, see below.)

As noted, we do not know the exact date of the composition of this work; in fact, there are some indications in the work that contribute to our uncertainty about the date of its composition. One of these is in the sixth subchapter (shu’ba) of chapter (fasl) 2, where the author refers to musicians during the time of Akbar I (r. 1556–1605) and passes over contemporary musicians, that is, those alive during Aurangzeb’s reign or even the musicians during Shah Jahan (r. 1628–58); although Mîrzâ Khân states that he had access to and used the Râgdarpaña of Faqîr-Allâh, which was written in 1666 and which includes a list of celebrated musicians of Aurangzeb’s period. Furthermore, on a few occasions in chapter two, Mîrzâ Khân uses the present tense to refer to musicians who were certainly alive during Akbar I’s reign. In addition, as Anşârî mentions, other important books on music theory were written during the early part of Aurangzeb’s reign, namely Tarjuma-yi kitâb-i Pârijâtak, which is a Persian translation of Panḍīt Abhôbal’s Saṅgītapârijâta by Mîrzâ Rawshan-žamîr completed in 1665–6, yet the author of Tuḥfat al-hind is silent about this significant and celebrated work.

Regardless, the use of Râgdarpaña, penned by Faqîr-Allâh and the translated part of the work (i.e. Tarjuma-yi mânakutûhala), is interesting because Faqîr-Allâh wrote the work in 1666 and this supports the notion that the Tuḥfat al-hind was composed some years after that.

The impact and influence of the work on later music theory treatises and tracts was profound and clear; it served as a major reference work for authors of the eighteenth and nineteenth centuries, like Maţhar Khân/Muţâffâr with his Khulāsat al’aysh-i ‘Ālam Shâhî (written in 1763–4); Muhammad/Ghulâm-Riţâ (b. Muhammad Panâh) with his treatise Uṣûl al-naghamât (al-‘âsâfî)/(i Âsâfî) (written sometime during the 1790s); and Muḥammad ‘Uṣmân Qays with his tract Rîsâla dar ‘ilm-i mûsîqî (Šawt al-nâqîs) (written sometime during the nineteenth century). A number of scholars, among them Delvoye and Ahmad, have also highlighted the significance of this work on saṅgītâ. It is most celebrated for its detailed treatment of the four mata-s

---

21 Cf. Faqîrullâh, Tarjuma, 12.
(doctrine/opinion) of Hindustani music.\textsuperscript{24} Besides, it gathered huge amounts of other canonical information together and presented in a systematic way. For instance, it provides us with important information about the compositional forms used in music during the period, as well as, perhaps unexpectedly, Persian music theory.

The manuscripts

According to Massoudieh, some twenty-five manuscripts of the work have come down to us. Yet almost all of them are either undated or were copied one hundred years after the composition of the work.\textsuperscript{25} Before presenting the manuscripts I used here, a few words should be said about the first edition of the fifth part by Nūr al-Ḥasan Anšārī, a lecturer of Persian at Delhi University. To provide the edition of the part, which was published in Tehran in 1975, he used the following manuscripts:

- Oxford, Bodleian Library, with the code Elliott 383; undated.
- London, British Library, I.O., W. 106, copied AH 1182/AD 1768.\textsuperscript{26}

Schau and Ethé note that the manuscript Elliott 383, is probably the author’s autograph.\textsuperscript{27} (See below for further discussions about this manuscript.) Thus, Anšārī who applied the so-called ‘traditional method’ or approach,\textsuperscript{28} based his edition on this manuscript. This edition is very reliable and can be the basis of all further editions of the work and the part on saṅgītā.

The presentation of the manuscripts

In my critical edition of the fifth part on saṅgītā, I consulted five other surviving manuscripts of the work. Anšārī wanted to use four out of these five manuscripts.

\textsuperscript{24} Cf. The Oxford Encyclopaedia, s.v. ‘Tofat-ul-Hind’.
\textsuperscript{25} Cf. Mohammad Taghi Massoudieh, ‘Manuscrits Persans Concernant la Musique,’ in Répertoire International des Sources Musicales, B XII (Munich, 1996), 120–21.
\textsuperscript{26} As Anšārī noted, three months have been given for this copy. However, all three are noted in the year AH 1182/AD 1768–9, the year in which the copy was written. (Mīrzā Khān, Tuhfat al-hind, i. chihil and chihil va yak (xl and xli). (Cf. also E. Denison Ross and Edward G. Browne, Catalogue of Two Collections of Persian and Arabic Manuscripts Preserved in the Indian Office Library [London, 1902], 59.)
\textsuperscript{28} In this method the critical edition is based on what an editor considers the most reliable and accurate surviving manuscript of the work, which is called the ašt (the basis).
manuscripts for his edition, but he could not, as he did not have access to
them. These four manuscripts are kept in Cambridge University Library and
in Staatsbibliothek zu Berlin. The fifth manuscript of the work that I used for
my critical edition of part 5 is kept in the Bodleian Library.

I have also studied another manuscript of the work, which is kept in Berlin,
Staatsbibliothek zu Berlin, with code Sprenger 1666 and which was written
on 20 August 1820. This manuscript is similar to and was very likely copied
from the oldest manuscripts of the work, mentioned above, which is in
Staatsbibliothek zu Berlin. Nevertheless, there are many mistakes in this
manuscript. Thus, I opted not to include it in my edition of the fifth part
because it would not add anything to the critical edition and would render the
apparatus unnecessarily long.

I have accessed another manuscript of the work, one preserved in the
library of the University of Melbourne (Department of Middle Eastern
Studies), which was copied in AH 1197/AD 1782–3. Although it is a relatively
reliable manuscript of the work, it does not improve the edition of the part.
Nevertheless, in both the edited Persian text and the English translation, I have
used a figure of the tanbūr instrument from that manuscript. Although the
figure is found in other manuscripts I used to produce the edited Persian text,
I chose the figure from this manuscript, because it is of a better quality than
the other manuscripts at my disposal.

Below, I present the five selected manuscripts individually and in detail.

**Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin, MS Or. quart 214**

The manuscript is a collection of Indo-Persian works, containing two other
works on music theory; these are entitled Miftāḥ al-surod and Dastūr al-
nagham. The scribe is unknown; it was copied in Ramażān 1209/March-April
1795. The whole manuscript contains 320 folios, however, folio 277 is empty
and white. It was written in a nastaʿlīq script with 15 lines to a page, which
is 225 × 155 mm in size. The fifth part of Tuhfāt al-Hind is written on folios
158a–232a (see plates 10). The titles and key words were written in vermilion
ink. The author is introduced as Mīrzā Jān b. Fakhr al-Dīn Muḥammad and
the work was written for the study of the prince, Muḥammad Aʿẓam Shāh.
The manuscript has the khaṭima (conclusion) and is complete. The text was
written in frames with black and blue lines. There are two different pagina-
tions, both of which were added later and are in the European style. Neverthe-
less, one of them is crossed out (see plate 10). The scribe added custodes pag-
inarum on the verso folios. Henceforth, this manuscript is represented by the
siglum ‘BR1’ in the English text, and ‘١ب’ in the critical edition.

---

29 Mīrzā Khān, Tuhfat al-Hind, i. chihil-u-yak (xli).
31 Massoudieh notes the size of the manuscript as 228 × 156 mm and the area on which the text
is written as 173 × 102 mm. (Massoudieh, *Manuscripts*, 118.)
The general orthographic features of BR1 are as follows:\(^{32}\) the scribe preferred unbound writing, although, with regard to the preposition and adverbalizer *bi* (بٰ), he always attached it to the following word. The verbal prefix *mī* (مٰ) is not attached to the verb. The third person singular of the verb *budan*, i.e. *ast* (است), was, in general, unbound. The genitive markers ُء (hamza) and ی (yi) after the long a (i.e. ā) are often written out, however, the marker ُء (hamza) is more frequently applied after the long a (i.e. ā), for example, باء فوقاني. The final yi (ی) is never written as ي. The letter ت (with two additional dots) was used on one or two occasions, e.g. اپتن. The scribe wrote the dots on the letters *pi*, *chi*, *ti*, *jīm*, *qāf*, and *nūn* (ن, ق, ج, ب). The letter *gāf* (گ) was always written as َک. 32 In the fifth part.
Plate 10: Fol. 232a
Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin, Sprenger 1655
This manuscript is undated and was written by an anonymous scribe. It contains 232 folios and was written in a shikasta nastaʿlīq with 19 lines to a page, which is 240 × 160 mm in size (see plate 11). The titles and key words were written in vermilion ink. The manuscript has the muqaddama (introduction) and all seven bābs (parts) of the work, but it is defective at the end. On folio 1a there is a note in Sprenger’s handwriting, this states, ‘Tohfat al Hind or the elegant Science of the Hindus translated from the Sanscrit into Persian.’ The pagination was added later and is in the European style. The author of the work is introduced as Mīrzā Muḥammad b. Fakhr al-Dīn Muḥammad. The fifth bāb (part) on the science of saṅgīta is on folios 109b–158b. A few corrections and additions were made by the scribe in the margins. There is a figure on folio 111b (see plate 11). The scribe added custodes paginarum on the verso folios. Henceforth this manuscript is represented by the siglum ‘BR2’ in the English text, and ‘٢’ in the critical edition.

The general orthographic features of BR2 are as the same as BL1 with these divergences: the final yi (ی) is sometimes, but not often, written as ي. The characters ڦ and ٿ are applied (for instance ڪڦل, ڪڊٿ), but ﷲ (with or without two dots), or ڦ is not used. The tashdīd is more often written, particularly for musical terms.

---

33 Pertsch, Die Handschriften-Verzeichnisse, 1019.
34 Ibid.
35 Ibid.
36 In the fifth bāb.
Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin, Sprenger 1656

It is not clear who was the scribe of this manuscript, or when it was written. It is in a *nastaʿlīq* script, with 15 lines to a page, which is $210 \times 120$ mm in size. The manuscript is defective; in the fifth part (folios 206a–302b) almost 10 folios are missing. The section that is missing includes almost the whole seventh chapter. The pagination is in both the Arabic-Persian style, presumably written by the scribe, and European page numbers were added later (see plate 12). On folio 1a there is a note in Sprenger’s handwriting, explaining that the work is ‘An incomplete copy of the Tohfat al Hind—or elegant Hindu Sciences translated from the Sanscrit.’ On folio 210a there is a figure of the *ṭanbūr* instrument (see plate 12). A number of corrections and additions have been made in the margins, the longest of which is on the margins of folios 266b and 267a; these were probably written by the same hand, but in a smaller *nastaʿlīq* script. Some of the additions have been accidentally cut out when the manuscript was bound. The scribe added *custodes paginarum* on the verso folios. Henceforth this manuscript is represented by the siglum ‘BR3’ in the English text, and ‘٣ب’ in the critical edition.

The general orthographic features of BR3 are the same as BL1, however the characters ژ, ڞ, and ڻ are more frequently used in words like کژ, کژل, and کژح respectively.

---

Oxford, Bodleian Library, MS WHINFIELD 11
The manuscript does not have a colophon; therefore, the scribe remains unknown. It was probably written sometime during the eighteenth century. It is written in quite a fair Indian nastaʿlīq with 20 to 21 lines per page,\(^{38}\) which is 288 × 184 mm in size (see plate 13). The manuscript contains 182 folios. The titles and key words were written in vermilion ink. At the beginning of the manuscript the name of the owner is noted as Munshi Mir Bahadur Alī. The author is introduced as Mirza Khan b. Fakhr al-Din Muhammad; it states that the work was written for the study of the prince, Muhammad Aʿzam Shāh. The manuscript does not have a khātima (conclusion), that is, ‘On the science of the words of the Indian people.’ The fifth bāb (part) on the ʿilm (science) of saṅgīta is on folios 110b–155b. There is a figure in the margin of folio 112b (see plate 13). The pagination was added later and is in the European style. The scribe added custodes paginarum on the verso folios. Henceforth this manuscript is represented by the siglum ‘B’ in the English text, and ‘ﺑﺎ’ in the critical edition.

The general orthographic features of B are alike B1 with the following differences:\(^{39}\) the genitive markers َهـ (hamza) and یـ (yi) after the long َـ (ā) are often written out, particularly the last-mentioned marker, i.e. یـ (yi), is applied more frequently. The final یـ (yi) is often written as ی. The madda was frequently written, but the tashdīd was seldom added.

---

\(^{38}\) The fifth part was written with 21 lines to a page.

\(^{39}\) In the fifth part.
Cambridge, Cambridge University Library, King’s, No 119

The manuscript was written by an anonymous scribe and is undated. Yet the manuscript was probably written sometime during the eighteenth century. It is written in nastāʿīq with 15 lines to a page. The text is written in a frame with red and dark blue lines. The titles and key words were written in vermilion ink. The manuscript has the khātima (conclusion). The pagination was added later and is in the European style. The fifth chapter on the science of saṅgīta is on folios 158b–231b (see plates 14). The scribe added custodes paginarum on the verso folios outside the frame. Henceforth, this manuscript is represented by the siglum ‘CA’ in the English text, and ‘ک’ in the critical edition.

The general orthographic features of CA are as the same as B with the following divergences: on occasion, the scribe does not include the dots on the dotted letters (i.e. Shin, nun, jim, etc.). The final yī (ی) is never written as ی; however, infrequently, letters like تُودِي (with two additional dots), e.g. تُودِي, and ژ، e.g. ژکْل, are written. The madda is seldom applied. The scribe added a word in the margin just once (in the fifth bāb [part] on the science of saṅgīta).

41 In the fifth bāb.
The evolution of the manuscripts

As noted, for this new critical edition of the fifth part of *Tuḥfat al-hind*, I used the five manuscripts that I presented and described above. I would emphasise that all the conclusions about the transmission history of the manuscripts here are based on the fifth part of the work in these manuscripts.

As we have observed, only one manuscript, i.e. BR1, out of the four presented has a colophon, so we can only be certain about the date of that copy. It was written in 1795, that is, almost one hundred thirty years after the work itself was composed. This manuscript follows the two that Anṣārī used for his critical edition of the fifth part of the work (i.e. London, British Library, I.O., W. 106, copied in AH 1182/AD 1768; and I.O., No. 1269, written on 7 Rajab 1194/9 July 1780).

I highlight the similarities and differences between the manuscripts in order to trace the chains of transmission back to their origins and to establish the relationships between the various manuscripts of the part.

A comparison between the manuscripts reveals that, in addition to the considerable differences between the manuscripts in terms of minor errors, there are a number of *Leitfehler* or significant errors that are decisive concerning the genealogical relations among the manuscripts and their transmission history. For instance, BR1 suffers from many lacunae and omissions. A few examples have been provided in below.

---

42 That is, errors at the word level, in contrast to those at the level of syntax or significant errors that change the meaning.
45 All the lacunae in this manuscript can be found in the manuscript in Berlin (Sprenger 1666), which was not used for this new critical edition of the part.
PART ONE: Tuhfat al-Hind

Ex. 5 (chapter seven)

Thus, presumably, this manuscript has its own hyparchetype and originated from that.

Ex. 6 (chapter seven)

If we examine the other manuscripts, we can see similarities between CA and BR2, which are distinct from the other manuscripts, in that we find a number of the so-called the separative or significant errors. For instance,

Ex. 7 (chapter one, the ninth subchapter)

(The same part in the other manuscripts)

Ex. 8 (chapter three, the fifth section of the third subchapter)

(The same part in the other manuscripts)

The following examples demonstrate omissions in these two manuscripts,

Ex. 9 (chapter two, subchapter 5, specifically, the third subsection [qism] of the second section)

Ex. 10 (chapter two, the first section of the sixth subchapter)

Ex. 11 (chapter three, the fifth section of the fourth subchapter)

Ex. 12 (chapter five, the first section of the first subchapter)

The following examples demonstrate omissions in these two manuscripts,
Ex. 13 (chapter six, [before the first subchapter])

دولتی است و بعضی کویند نام

Ex. 14 (chapter six, the fifth section of the second subchapter)

و اصل نامش کاهی باشد و کافی بفا معرب او بود

Ex. 15 (chapter seven)

و بعضی مرکب از براری و کوند و کوچری کویند

Ex. 16 (chapter seven includes the following addition)

و این هر دو راک اخیر کم بکوش رسیده

However, BR2 suffers from a major lacuna in chapter ten in the fourth section of the first subchapter. This lacuna is as follows,

و کویند آنرا کانه رقصیده اوردهاند که روزی کانه با طالان کوییزی میکرد ناگاه گرگی او در رود چمیقان اقداد کانه در پی کوی خود را در آب اندخات و راست بیانال یعنی اسفل السافلین و تحت الثرى رفته و بسر کانه که ماری است پاشاده ماران و هزار کفم داشته قرار کردن جنون کالی مذكور بر وی ضربها اندخات او به هر ضربی از کفمحیا به کفمحی دیکر بکمال جست و چالاکی میجست و ضربهای را از میکرد تا انکه بر وی غالب آمد و رستی در بینی او اندخاته و بر وی سوار شده از آنجا بیروز آمد و کویند این رقص را از آنجا استنباط و استخراج کردندان و الله اعلم

With some reservations, we can state that CA and BR2 have a common origin or have the same hyparchetype.

With regard to BA and BR3, these show similarities to the manuscript in the Bodleian Library (Elliott 383) which was the basis for Ansārī’s critical edition, and which is incorrectly thought to be the author’s autograph.46 The

46 Cf. Sachau and Ethé, Catalogue, i, 1023. Note that, of the surviving manuscripts of this work, this is the most reliable and valuable one. This manuscript has isolated, infrequent omissions and lacunae. For instance, the following phrases and sentence are missing:

(fol. 111b)

مدهم آنست که یک زن سرایدیه استاد و چهار زن میانه و دو نوازندگان سیار و دو سازندگان مدرن که جمع شوند

(fol. 115b)

و دیسی باد خفیف مکسور و یا مجهول و سین مهمه مکسور و یا

(fol. 122b)

سیوی بدن برهنس بیفت با یای موحد خفیف و سکون دال ملتنه و

(fol. 127a)

کریکهپرت خوانند و آن دو ماه جیهه و اساده باشت و میک مکور را یا راک اینیهاه او در

(fol. 128a)

چهارم دیواری باد خفیف مکسور و یا مجهول و واو ممنوده و رای مکسور و یا معروف

(fol. 136b)
manuscript named BR3, however, suffers from a major lacuna and almost all of chapter seven is missing from it. In addition, on folios 266b and 267a, there is another lacuna in the text, but the scribe added that part in the margins of the same folios. Regardless of these lacunae, the manuscript is similar to the two other manuscripts that Anşārī utilised, i.e. London, British Library, I.O., W. 106, and I.O., No. 1269, with minor divergences at the word level. With regard to BA, although there are lacunae in the manuscript, it has fewer missing fragments than the other manuscripts. However, the lacunae in this manuscript occur only in it and not in other individual manuscripts or groups of manuscripts examined here. Thus, in order to determine what relationships this manuscript has with the other manuscripts, we must study and compare the whole manuscript with others, and not draw any conclusions about the genealogical relations based only on data from the fifth part. In other words, it is very difficult to establish the relationship between BA and the other manuscripts here and demonstrate it in the stemma codicum.

I would suggest that BR3, with its missing chapter (specifically, almost all of chapter seven) belongs to another group or originated from another hyparchetype; we can label this γ. However, with just the data from the fifth part, it is difficult to determine with certainty the origin and its relation with the other manuscripts.

To conclude, with reference to significant errors in the form of lacunae in the manuscripts, BR1 probably has its own origin or hyparchetype, and CA and BR2 have their own origin or hyparchetype. Judging by the major lacuna in chapter seven, BR3 may have originated from its own hyparchetype. Concerning BA, it seems the manuscript suffers from fewer lacunae than other manuscripts, however, it is very difficult to establish its relationship with the other manuscripts here.

A suggested stemma codicum is presented below to demonstrate the genealogical relations among these manuscripts. The common origins or hyparchetypes of each group of manuscripts are shown as α, β, and γ in the stemma condicum. As Anşārī suggests, it is unlikely that MS Elliott 38347 is the autograph, given the insignificant errors and the few lacunae in the manuscript. Once more, I must stress that this conclusion is based on the fifth bāb (part) of the work in the manuscripts examined here.

---

Mirzā Khān, Tuhfat al-Hind, i. chihil (xl).
The principles of the edition

For this new critical edition, I applied the so-called traditional method, and used Anšārī’s edition as the basis and foundation for my edition. Furthermore, I relied heavily on MS Elliott 383, on which he based his edition. Anšārī’s critical edition is represented by the siglum چ (ch) in the apparatus, when it diverges from the edited text. All the variant readings are noted in the apparatus criticus. Some divergences appear repeatedly and consistently in the manuscripts; therefore, each one is not noted in the apparatus. They are as follows:

<table>
<thead>
<tr>
<th>Critical edition⁴⁸</th>
<th>Manuscripts</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>مکسور/مکتور/مکتور/مکتور</td>
<td>مکسور/مکتور/مکتور/مکتور/مکسور</td>
</tr>
<tr>
<td>(BR1, BR2, BR3, CA, BA)</td>
<td>(BR1, BR2, BR3, CA, BA)</td>
</tr>
<tr>
<td>مکتور/مکتور/مکتور/مکسور</td>
<td>مکتور/مکتور/مکتور/مکسور/مکتور</td>
</tr>
<tr>
<td>(BR1)</td>
<td>(BR1)</td>
</tr>
<tr>
<td>خرداد</td>
<td>خرداد</td>
</tr>
<tr>
<td>(BR2, BR3, CA)</td>
<td>(BR2, BR3, CA)</td>
</tr>
<tr>
<td>خردال</td>
<td>خردال</td>
</tr>
</tbody>
</table>

⁴⁸ The orthography here is based on MS Elliott 383. For further discussion on the orthography, see ‘Notes on Orthography.’
Critical edition

<table>
<thead>
<tr>
<th>Critical edition</th>
<th>Manuscripts</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>(BR1, BR3)</td>
<td>مبء</td>
</tr>
<tr>
<td>(BR1)</td>
<td>دوم</td>
</tr>
<tr>
<td>(BR1, BR3)</td>
<td>سوم</td>
</tr>
<tr>
<td>(BR3, BA)</td>
<td>بلك</td>
</tr>
<tr>
<td>(CA)</td>
<td>سيم</td>
</tr>
<tr>
<td>(BR1, BR2, BR3)</td>
<td>بند/ندن</td>
</tr>
<tr>
<td>(BR1, BR2, BR3, CA)</td>
<td>سمبورن</td>
</tr>
<tr>
<td>(BR1)</td>
<td>غين مجمعه</td>
</tr>
<tr>
<td>(BR1, BR2, BR3, CA)</td>
<td>پای عجمی</td>
</tr>
</tbody>
</table>

In the first printed critical edition by Anṣārī, a figure – an illustration of a ṭanbūr/ṭanbūr and the notes and frets and intervals on the instrument – is missing. This figure is also missing in MS Elliott 383, BR1, and CA. The figure is important since the author refers to it in the beginning of the seventh subchapter in connection with the śruti/surtas. In my critical edition, as I mention above, I took the figure from the manuscript preserved in the library of the University of Melbourne (Department of Middle Eastern Studies), as it is the best and most accurately drawn figure among the other three manuscripts which have it (i.e. BR2, BR3, and B).

For the general guidelines on the critical edition see ‘General Guidelines to Persian Critical Edition’ in ‘Part Two’.

Notes on the orthography

Although the manuscript in the Bodleian Library (MS Elliott 383) does not have a colophon and is undated, it is probably the oldest extant manuscript of the work and reflects, to a great extent, the orthographic tendencies of the period in which the original work was written. Therefore, it is the best manuscript to use as the basis for the orthography of the Persian critical edition.49

49 For a general discussion about the orthography and the application of the oldest manuscript of a work, see ‘Notes on the Orthography,’ in chapter Akbar-nāma (Ā’in-i Akbarī).
So, the text of critical edition reflects MS Elliott 383 in detail. It is a known that in addition to the general tendencies of the period, each scribe had his own style, and the scribe of this manuscript is no exception in this regard. One peculiarity of the orthography of this manuscript is evident from the way the scribe used bounded writing to a larger extent than did the scribes of the other manuscripts that were used for the critical edition of my work and generally all the manuscripts from the period in which the work was written and even earlier manuscripts. Some of these extreme applications of bounded writing are presented below.

<table>
<thead>
<tr>
<th>Manuscript Bodleian Library Elliott 383</th>
<th>Other manuscripts</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>أن کهادو</td>
<td>أن کهادو</td>
</tr>
<tr>
<td>رک اند</td>
<td>رک اند</td>
</tr>
<tr>
<td>ان راک است</td>
<td>رک بهارجا</td>
</tr>
<tr>
<td>یک بهارجا</td>
<td>مت است</td>
</tr>
<tr>
<td>مسیرا</td>
<td>سری را</td>
</tr>
<tr>
<td>ششم ماترا</td>
<td>نکی است</td>
</tr>
<tr>
<td>یک درت</td>
<td>نکی است</td>
</tr>
<tr>
<td>انکی است</td>
<td>عمل داشته باشد</td>
</tr>
<tr>
<td>این کروه</td>
<td>درین علم</td>
</tr>
<tr>
<td>دریغلم</td>
<td>ضم شود</td>
</tr>
<tr>
<td>ضمشود</td>
<td>نوع دویم</td>
</tr>
<tr>
<td>نوع دویم</td>
<td>این فن</td>
</tr>
<tr>
<td>اینفن</td>
<td>واقع شوند</td>
</tr>
<tr>
<td>واقع شوند</td>
<td>درین محل</td>
</tr>
<tr>
<td>درین محل</td>
<td>درین محل</td>
</tr>
</tbody>
</table>

In fact, all the manuscripts have inconsistencies in orthography. These inconsistencies reflect, to a large extent, the coexistence of various accepted orthographic styles, and MS Elliott 383 is no exception in this regard. Nevertheless, I have not tried to ‘improve’ the consistency of the text, with the exception of the dots on Persian letters like پ, چ, ش, etc. The author Mīrzā Khān himself applied a number of letters by modifying Persian/Arabic letters to represent the Hindavi/Sanskrit letters that do not exist in Persian. The author describes these types of letters at the beginning of the work. The scribe of MS Elliott 383 paid attention to these and was careful to write out them. Although he was not consistent throughout the manuscript and on a number of occasions

50 A comparison between this manuscript and the second version of the Akbar-nāma (Ā īn-i Akbarī), which reflects the orthography of JR1 and which was copied during the first half of the seventeenth century, as discussed earlier, revealed this particular stylistic tendency of the scribe of MS Elliott 383.
in the fifth part, he neglected to write out these letters, he wrote the Persian equivalents. For instance, he sometimes wrote هندول and sometimes هندول. Here I tried to follow, as much as possible, the author’s instructions regarding how to write these letters, even though the scribe of the manuscript did not apply such modified letters or characters in the manuscript. Furthermore, I have written the madda on words like أنچه, أنها, in the text, even though the scribe of MS Elliott 383 did not.

In almost all the manuscripts, the titles and subtitles were written in vermillion ink; here, to make them distinct from the bulk of text, they are written in red. Moreover, as in the manuscript, I have not introduced paragraph breaks. However, the chapters are separated from each other.
The English translation of the fifth bāb (part) of *Tuḥfat al-hind*

/89/ **Bāb (Part) five**: On the science of *saṅgīta*, that is, the science of *mūsīqī* (music)

It contains ten *faṣl*-s (chapters).

Chapter one: On the description of the science of *saṅgīta* and the report on its founder and the differences between *mata*-s and the mention of *sapta-adhyāya*, *svara/sur*, *śruti/surt*, *mūrcchanā*, and so forth.

It is divided into nine *šu’ba*-s (subchapters).

Subchapter one: On the description of *saṅgīta* and the report of its founder and the differences between *mata*-s i.e. *mazāhab*-s (doctrine/opinion), and the description of the *sapta-adhyāya*

It consists of two *naw‘*-s (sections).

Section one: On the description of *saṅgīta* and the report on its founder and the differences between the *mata*-s i.e. *mazāhib*-s (doctrines/opinions)

Know that *saṅgīta* (sa.ṅ.gi.ī.t), is generally the term for all *rāga*-s, *tāla*-s as well as *nrṭta/nirt*, that is, *naghma*, *uṣūl* (rhythm), and *raqs* (dance). In the narrow sense [of the word], it means *naghma*, and the first [founder] of it is Someśvara (su.mi.e.shu.r). It is the name of Mahādeva, who is one of the famous *devatā*-s of the Indian people, and whatever /90/ *rāga*-s and *rāginī*-s are based on his doctrine/opinion and prescription are called the *someśvara-mata* (someśvara’s opinion/system). It is also called *śiva-mata*, because Šiva
(si.y.v) is another name for Mahādeva, and mata (ma.t) means ‘aql (mind, wisdom) [in Persian].

Then, Bharata also modified it and developed a different mazhab (opinion/system). Bharata (bha.r.t) is also the name of one of the devatā-s, and whatever is based on his opinion and perception is called the bharata-mata.

After that, Hanūmān also modified it and developed a different mazhab (opinion/system). Hanūmān (ha.nu.o.mā.n) is also the name of one of the devatā-s, and whatever is based on his system of opinions and understanding is called the hanuman-mata or hanunat-mata.

Then, Kallinātha also modified it and developed a separate mazhab (opinion/system). Kallinātha (ka.lli.nā/t) was a ṛṣī/rikhī and master in this art, and a ṛṣī/rikhī (ri.kh) is the designation for a perfect dervish. And whatever is based on his opinion and perception is called the kallinātha-mata.

Others have also modified it. However, the [most] famous and well-known are these four [above-] mentioned mata-s, and among these four mata-s, the most standard and common in this time is the hanuman-mata. I have selected and extracted all four [above-] mentioned mata-s from reliable works, like Rāgadarpaṇa, Sangītadarpaṇa, Māṅkutūhala, Rāgadarpaṇa, Sabhāvinoda, and so forth, and comprehensively report them in this book, treating first the hanuman-mata. If the exalted God wills.

Section two: On the mention of the sapta-adhyāya/saptādhyāya, which are the bases and pillars of this science

Know that the science of saṅgīta has seven bases and fundaments which are called sapta-adhyāya, because sapta (sa.p.ta) means seven and /92/ adhyāya (ʾa.dḥy.a, even without the [last] Ḣ, means basis, fundament, and science. The sapta-adhyāya in detail are as follows.

First: svara/sur-adhyāya (su.r-), and it is the fann (knowledge) of svara/sur-s, śruti/surt-s, mūrcchanā-s, that is, āhang-s, naghma-s, and āvāzes, and the description of them is given later.

Second: rāga-adhyāya (rā.g-), and it is the knowledge of rāga-s, rāgni-s, and putra-s, that is, the maqām-s, shu ba-s, and gūsha-s, and the description of them is also provided later.

Third: tāla-adhyāya (tā.l-), and it is the knowledge of tāla-s, that is, the uṣūl (rhythmic principles/cycles) and buḥūr (metres), and the description of them is also provided later.

Fourth: nṛtta/nirt-adhyāya (ni.r.t-), and it is the knowledge of nṛtta/nirt, that is, dance, and the principals of kacul (the movements of the body).

---

1 According to Platts (A dictionary, s.v. ‘mat’), mata means among others idea, opinion, view, mind, doctrine.
2 Note that the author almost never notes the spelling of the terms he has already given, even when these words are part of a combined term. So, here the translator follows this consistently.
Fifth: artha-adhyāya (‘.a.r.tʰ.-), and it is the knowledge of the meanings of words and understanding of speech.

Sixth: bhāva-adhyāya (bʰa.v.-), and it is the knowledge of bhāva, that is, the art of gestures with hints, mimicry and signs, word by word, according to what is performed and sung during dancing.

Seventh: asta-adhyāya (‘.a.s.t-), and it is the knowledge of playing instruments and music.

I deal with the three first adhyāya-s: [that is] svara/sur-adhyāya, rāga-adhyāya, and tāla-adhyāya in this part. If the exalted God wills.

Subchapter two: On the definition of svara/sur

Know that svara/sur (su.r) means āhang and naghma, and according to the Indian musicians there are seven, as follows. First: sadja/kharj/khādj (kʰ.a.d.j), commonly r is applied instead of the d and it is pronounced kharj. It is also called svara/sur (su.r). It is the first svara/sur, that is, the first pitch and note of the seven aforementioned svara/sur-s; second: rṣabha/rikhab/rakhabh (ra.kʰ.a.bʰ); third: gāndhāra (ga.ṅdā.r); fourth: madhyama/maddham (ma.dʰa.m); fifth: paṇcama (pa.ṇ.c.m); sixth: dhaivata (dʰa.y.v.a.t/t); seventh: niṣāda/nikhād (ni.kʰā.d).

Each of these seven svara/sur-s in the [above-]mentioned order is higher in pitch than the previous one, [according to] a fixed distance: sadja/kharj is the lowest of all and rṣabha/rikhab is higher than it. And gāndhāra is higher [in pitch] than rṣabha/rikhab. All the other svara/sur-s are the same way, so niṣāda/nikhād, which is the seventh svara/sur, is the highest of them.

If the initial letters of the mentioned seven svara/sur-s are taken, for instance from sadja/kharj, which is the first svara/sur and also called svara/sur, based on its second name, the letter s is taken, and this s is also a replacement for the letter kʰ, which is the initial letter of kharj; from rṣabha/rikhab, which is the second svara/sur, [the letter] r,3 is taken; and the same way from the other svara/sur-s such that their first letters are taken and combined, it becomes sa, ri (ra), ga, ma, pa, dha, ni. These seven combined letters are called saptaka (sa.p.ta.k) in the terminology of the men of this art. They apply these seven letters [signs] in order for the seven reported svara/sur-s, that is, they first take sa, which is the sign of sadja/kharj svara/sur, in whatever āhang they want, that is, whatever pitch4 they want. Then, they take ri/ra, which is the abbreviation of the second svara/sur, rṣabha/rikhab, and which is a higher note than the first one and a fixed distance from it. So, based on this approach, if we take the other abbreviations based on [the rule that] the higher note follows the lower one at a fixed distance, and [finally we] reach the abbreviation nūn [i.e. ni], which is the

3 This initial is often written as ri.
4 In the Persian text bulandī va pastī (highness and lowness).
abbreviation of the nikhād (niṣāda), the seventh svara/sur, /95/ that note is the highest of all. In order to prolong the sound [of n], ni (ni.ī) is used, while the other letters are pronounced merely with a fatha [i.e. an a]. They descend in the same order as the letters and pitches that they ascended, till they again [reach] sa. This way of ascending and reaching the niṣāda/nikhād svara/sur is called ārohī/rohī (ru.o.hi.ī). If we return again in the same order and descend to the ṣadja/kharj svara/sur, it is called avarohī/avrohī (ʼa.v, and the rest with the consonants and vowels, are noted above).

Subchapter three: On the description of the positions and quantity of the seven svara/sur-s

Know that the first svara/sur is ṣadja/kharj, and it is the lowest of all svara/sur-s. At the other end [of the order of svara/sur] is niṣāda/nikhād, which is the seventh svara/sur, and the highest of all svara/sur-s. Madhyama/maddham, which is the fourth svara/sur, is located in the middle, between those two svara/sur-s. Between ṣadja/kharj and niṣāda/nikhād is located paṅcama, which is the fifth svara/sur, so it is two-thirds to the highest [pitch]. Dhaivata, which is the sixth svara/sur, is located between paṅcama and niṣāda/nikhād. In the same way, /96/ gāndhāra, which is the third svara/sur and which is located between niṣāda/nikhād and ṣadja/kharj, is two-thirds to the lowest [pitch]. Rṣabha/rikhab, which is the second svara/sur, is located between gāndhāra and ṣadja/kharj. Again, the paṅcama svara/sur is in the middle of gāndhāra and niṣāda/nikhād, and gāndhāra is in the middle of paṅcama and ṣadja/kharj.

To explain this, I offer an example, so that understanding it will be easier for students. For instance, if we press a string of the ṭanbūr/tanbūr on the upper part [of the fingerboard] near the headstock in a fixed place and pluck it [with the other hand], a sound is produced that can be regarded as the ṣadja/kharj svara/sur. Then if we press [that string again] in a lower position [i.e. closer to the bridge], at a fixed distance with a finger and pluck it [with the other hand], a higher sound than the preceding one is produced, and it can be regarded as the rṣabha/rikhab svara/sur. So, in the same way, if we come closer to the kāsa (body) of the ṭanbūr/tanbūr [on the fingerboard of the instrument] and press the string and pluck it at fixed distances, the seven [above-]mentioned svara/sur-s are produced, until we reach the niṣāda/nikhād svara/sur, which is the seventh svara/sur, in the way that is shown [below].

---

5 That is, with the short vowel ‘a’ (æ).
Subchapter four: On the definition of grāma

Know that the men of this art have prescribed three main svara/sur-s among the seven mentioned svara/sur-s. [They are,] first, the lowest svara/sur; second, the highest svara/sur; third, the middle in terms of the pitch7 between the two [first and second ones]. These three svara/sur-s are termed grāma (ga.rā.m). The lowest of these svara/sur-s is called the ṣadja/kharj grāma (with the consonants and vowels noted); the highest of these svara/sur-s is called the gāndhāra-grāma (with rā and the rest with the consonants and vowels noted);8 and the one which is in the middle in terms of the pitch9 and which is located between those[mentioned], is called the madhyama/maddham-grāma (with the consonants and vowels noted).

Subchapter five: On the description utpanna of the seven svara/sur-s

Know that utpanna (ʾu.t.pa.n) means the origin and genesis. The men of this art have derived and extracted each of the seven [above-]mentioned svara/sur-s from some sources, and attributed them to their origins and sources: they have derived the ṣadja/kharj svara/sur from the song of peacocks; /98/ the ṛṣabha/rikhab svara/sur from the song of the papīhā (pa.pi.ī.hā) (Hierococcyx varius), which is a famous bird in India; the gāndhāra svara/sur from the bleat of the ram, i.e. the [male] sheep; the madhyama/maddham svara/sur from the song of the kraunca, that is, the crane, which is a famous bird; the paṅcama

---

6 This figure is taken from the manuscript in the library at the University of Melbourne (Department of Middle Eastern Studies). (See also ‘Presentation of the Primary Sources’.)
7 In the Persian text ‘highness and lowness.’
8 According to Mīrzā Khān’s spelling, the last syllable of the word gāndhāra should be pronounced -rā, i.e. gandhārā.
9 In the Persian text ‘highness and lowness.’
svara/sur from the song of the koyal (ku.o.ya.i) (Eudynamys scolopaceus), which is a famous bird in India and [considered] to be sweet-sounding; the dhaivata svara/sur from the whinny of horses; and the niṣāda/nikhād svara/sur from the trumpet of elephants.

Subchapter six: On the description of the ternary sthāna/asthān grāma

Know that sthāna/asthān (ʾa.s.tā.n) means place and position and the men of this art have prescribed an opening and position for each grāma of the ternary grāma-s. They are of three sthāna/asthān-s: first, mandra (ma.ṅ.da.r), which is also called ghāta (g̡h.a.t), and which is the opening of the ṣaḍja/kharj grāma and originates from the navel; second, madhya/madh (ma.d̡h), which is the outlet of the madhyama/maddham-grāma and originates from the throat; third, tāra (tā.r), which is the outlet of the gāndhāra-grāma and originates from the pate.

Subchapter seven: On the description of śruti/surt (su.r.t)

Know that the men of this art have specified a number of śruti/surt-s and appended them to each of the seven noted svara/sur-s, that is, they have arranged some marātib (variants)¹⁰ of āhang which they also apply to each svara/sur. For instance, there is a certain distance between the pitch of the ṣaḍja/kharj svara/sur and the dhaivata svara/sur, as was demonstrated earlier in the example of the ṭanbūr/ōtanbūr.¹¹ So, they have arranged several [smaller] intervals between the high and low [pitches] between them [i.e. svara/sur-s], and called them śruti/surt, and attributed them to each svara/sur. All together, they are twenty-two in number, and have the following names and descriptions.

The śruti/surt-s of ṣaḍja/kharj are four in number: first, tīvrā (ta.b.bi.ṛā); second, kumudvatī (ka.mu.o.da.ti/nī.ī);¹² third, mandā (ma.ṅ.da.ṛ.kā); and fourth, chandovatī (chha.ṅ.du.o.va.ti.ī).

The śruti/surt-s of rṣabha/rikhab are three in number: first, dayāvatī (da.yā.va./100/ti.ī); second, raṅjanī (ra.ṅ.ja.ni.ī); and third, raktikā (ra.k/g.ti.kā).

The śruti/surt-s of gāndhāra are two in number: first, sivī (si.vi.ī); and second, krodhā (ku.ṛ.o.d̡h.i.ī).


¹¹ See figure 1.

¹² A slash mark between the spellings indicates the variant spellings Mīrzā Khān noted.
Subchapter eight: On the description of mūrcchanā

Know that mūrcchanā (mu.o.r.ch₄/a.nā), in the term applied by the men of this art, is a stop between two svara/sur-s, like a stop in movement between two different positions. For instance, if one wants to move from the sadja/kharj svara/sur to the ṛṣabha/rihāb svara/sur or from the ṛṣabha/rihāb to the gāndhāra or to other svara/sur-s, he must pause and stop between these two different points, and that pause is called mūrcchanā. Seven mūrcchanās have been appointed for each of the ternary grāma. They can be based on the ārohī and avarohī [ways], that is, ascending from lower pitch to a higher one and passing over the svara/sur-s that are between two grāma-s and [then] stopping between each two svara/sur-s and in the same way descending again. So, the total number of them is twenty-one [in the three grāma-s].

Subchapter nine: On the description of rāga-jāti (rā.g./₁₀₂/jā.t) that is, the class of rāga-s and their various kinds

Know that rāga-s and rāgini-s are of three kinds in the first [type of] classification. The first kind is sampūrna (sa.n.pu.ṛ.ṛa.n), and it is a rāga or rāgini that consists of the seven [above-]mentioned svara/sur-s in whatever order they are arranged according to the emergence of the svara/sur-s, that is, in an order that differs from the one described in the second subsection, which was sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni; rather, they emerge in other orders. The second kind is sadava/khādav (k₃ā.ṛa.v), and it is a rāga or rāgini that consists of any of the six svara/sur-s of the seven [above-]mentioned svara/sur-s and in any order they are arranged. The third kind is auduva (u.o.ṛa.v), and it is a rāga or rāgini that consists of any five svara/sur-s of the seven [above-]mentioned svara/sur-s and in any order they are arranged, in the same way it is explained above.

Again, according to the second type of classification, all rāga-s and rāgini-s are of three kinds. The first kind is suddha (su.d₄d₄), and it is a simple rāga or rāgini and no [other] rāga or rāgini is combined with it. /₁₀₃/ It has two
classes: śuddha and mahāśuddha. The śuddha [with the aforementioned consonants and vowels], is such that it does not relate to any other rāga and rāgini in any way, whether from the point of view of shade, similarity, or combination and mixture. However, some of its svara/sur-s are vikṛta/bikart/bikkart (bi.ka.ṛ.t), that is, some of its svara/sur-s are modified, like toḍī and the like. The mahāśuddha (ma.hā, and the remainder with the consonants and vowels [of the word] as mentioned above), is such that not only is it not combined or mixed [with other rāga-s or rāgini-s], but all its svara/sur-s are śuddha, that is, it has all its svara/sur-s completely, like the kānharā and sāraṅga. The second kind is sālaga/sālanka (sā.la.ṅ.k), and it is a simple rāga or rāgini, which, even without any [obvious] combination and mixture [with another rāga or rāgini] has a shade of or a similarity [to another rāga/rāgini], that is, it has a tinge and shade of another rāga or rāgini, like the śī rāga, which has a tinge of the gaurī, and the like. The third kind is saṅkīrṇa (sa.ṅ.ki.ī.ra.n), and it is a rāga or rāgini that is combined with other rāga-s and rāgini-s. It is of two classes: the saṅkīrṇa and mahāsaṅkīrṇa. The saṅkīrṇa is such that it is shaped by a combination of two śuddha-s, like bhairava/bhairon which consists of toḍī and kānharā, /104/ and the like. The mahāsaṅkīrṇa is such that it consists of a śuddha and a sālaga/sālanka, or a śuddha and a saṅkīrṇa, or a sālaga/sālanka and a saṅkīrṇa, or two saṅkīrṇa-s, or it consists of more than two different naghamāt (i.e. rāga-s or rāgini-s), as the description of it is given later. If the exalted God wills it.

It should be clear that the permutations in those aforementioned ternary kinds are based on the rāga-s and rāgini-s, while the earlier ternary [classification] were based on the svara/sur-s. However, the combination of the seven svara/sur-s, in all rāga-s and rāgini-s, is based on a specific order, according to the earlier or later emergence of their svara/sur-s, as is explained later. By the specific combination and order I mean that to sing a naghma (song), the order of the svara/sur-s in each rāga and rāgini should be maintained, as they have been prescribed according to their combinations and the emergence of their svara/sur-s, thus a rāga and rāgini will be shaped. The reason for the differences and peculiarities of the shape of each rāga and rāgini is these very specific combinations and the orders of [their svara/sur-s], as some of them are sampūrna and some śādava/khādav, and some other āuduva. Nevertheless, there is a difference between the order of the svara/sur-s, for instance, in the sampūrna [kind of rāga-s and rāgini-s], the order [of the svara/sur-s] of some [rāga-s and rāgini-s] is sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni, while the order of some others is /105/ pa, dha, ni, sa, ri, ga, ma. So, based on what has been said, in two other kinds of [rāga-s and rāgini-s], i.e. the śādava/khādav and the āuduva, there are differences between each rāga and rāgini with regard to the combination and order of the emergence of their svara/sur-s, as it is comprehensively explained.

A question: if it is said that the differences and peculiarities of rāga-s and rāgini-s are based on the differences in the combination and the orders of their
svara/sur-s with regard to the number and the [order of their] emergence, and most of the rāga-s and rāgini-s have the same combination and order of their svara/sur-s, they still have different appearances/shapes. For instance, mālakauśa/mālkos and śrī rāga, which are sampūra and the order of their svara/sur is sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni both rāga-s still have different appearances/shapes, so is this a direct contradiction to what has been said?

The answer is that although the combination and the order of the svara/sur-s of both rāga-s are the same, there are differences in the śruti/surt-s of their svara/sur-s with regard to the number and their order/disposition [i.e. of the śruti/surts], as one of them has all its śruti/surt-s entirely and completely, the other does not, rather some of the śruti/surt-s of its svara/sur-s have been omitted, or the order of the śruti/surt-s of the svara/sur-s of one of them is arranged in one way, while the order of the śruti/surt-s of the svara/sur-s of the other one [i.e. rāga] is in another way, or in one of them the order of the śruti/surt-s of the svara/sur of ṣadja/kharj is incomplete, and in the other one the śruti/surt-s of the svara/sur of ṛṣabha/rikhab or the other [svara/sur-s] is incomplete, and the like.

Chapter two: On the description of various gāyana-s, i.e. khvāṇanda-s (singers/vocalists), and their qualities and defects and some supplementary remarks concerning the topic

It is divided into six subchapters.

Subchapter one: On the various type of gāyana-s, i.e. khvāṇanda-s (singers/vocalists)

Know that the singer of naghma-s is called gāyana (gā.'n). They are of five types.

First: śikṣākāra (si.chh.ā.y.kā.r) are the type of singers who learn various kinds of songs from their ustads and can teach other people and has the ability to modify the songs.

Second: anukāra (′a.nu.kā.r) are the type of singers who sing and teach other people the same way they learn from their ustads and completely follow their ustads and do not make any modifications [in the songs they learned from their ustads].

Third: rasika (ra.s.k) are the type of singers who greatly enjoy themselves and are delighted and pleased by their performances and [also] bring enjoyment to their audiences.

13 These singers might be male or female; here I use the personal pronoun ‘he’ and possessive pronoun ‘his’.
Fourth: *rañjaka* (ra.ñ.ja.k) are the type of singers whose songs bring enjoyment to [their] audiences, [while] they are unaware of the delightfulfulness of [their] own singing.

Fifth: *bhāvaka* (b.b.va.k) are the type of singers who sing various kinds of songs excellently; they sing and bring great pleasure and satisfaction to their audiences.

Each of the five types mentioned is in turn divided into three kinds.

First: *ekala* (’i.e.ka.l) are the type of singers who sing solo and perform songs without the accompaniment of other [vocalists]. They are *uttama* (’u.tti.m) of all singers, that is, they are the foremost and most excellent [singers].

Second: *yamala/jamal* (ja.ma.l) are the type of singers who sing in duet with another singer, performing the song. They are *madhyamma/maddham* (ma.dh.m[a.m]) [singers], that is, average and standard [singers].

Third: *vṛṇḍa/bṛṇḍ* (bi.ra.ṅ.d) are the type of singers who sing with the accompaniment of two or more singers and perform the song. They are *adhama* (a.d.ha.m), that is, inferior or mediocre [singers]. They are also called *nikishṭa* (na.ki.sh.ṭ).

This classification of various types of [singers] mentioned is valid for both male and female [singers]. However, if a female singer not only has the above-described qualities, but is also young, elegant, and beautiful, she will be superior to the others.

Subchapter two: On the art of *gāyana-s*, i.e. singers of *naghma-s*

It consists of two *naw*’-s (sections).

Section one: On the description of the art of *gāyana-s* concerning the elegance of the voice and *lāhn* (tone)

They are fourteen in number.

First: *mrṣṭa/mrṣīt/mrṣṭ* (mi.r.sh.t) are the type of singers who have dulcet voices and bring joy and pleasure to audiences; they do not make any mistakes [when they sing] the three *sīhāna/asthān*-s, that is, *ghaṭa, madhya*, and *tāra*.

Second: *madhura* (ma.dh.u.r) are the type of singers who have mellifluous and euphonious voices and who sing correctly in the *tāra sīhāna/asthān* (the highest register).

Third: *cēhāla/jhālpāl* (j.b.p.a.l) are the type of singers whose voices have the clear quality of the middle register as well as having pleasant, smooth, and strong [voices], and when they sing, they stretch their necks [properly] and

---

14 That is, the quality of the voice.
15 Faqīr-Allāh has written this term as *(chīyāl)* (چیل) (ch.b.i.yā.l). (Faqīrullāh, *Tarjuma*, 166.)
breathe deeply and bring together all these [actions in a well-coordinated way], and sing powerfully in such a way that it does not disturb their singing or damage their throats.

Fourth: *tristhāna* (ti.ra.s.tʰā.n) are the type of singers who sing pleasantly and melodiously in all three *sthāna/asthān*-s.

Fifth: *sukhābha* (su/i.kʰā.bʰ) are the type of singers whose voices and tones pacify the mind, bring satisfaction, and impart pleasure to the heart.

Sixth: *komala* (ku.o.ma.l) are the type of singers whose voices and tones are very smooth, delicate, elegant, and pleasant.

Seventh: *śrāvaka* (sha./110/tā.va.k) are the type of singers whose voices are sonorous and far-reaching.

Eighth: *karuṇa* (ka.r.n) are the type of singers who have sorrowful and emotional voices that move one’s heart and arouse sympathy in those listening to their voices.

Ninth: *ghana* (gʰa.n) are the type of singers who have strong, sonorous voices that are far-reaching, and they sing boldly.

Tenth: *snigdha* (si/sa.ni.g.dʰ) are the type of singers whose voices are pleasant and sonorous and can be heard from a long distance.

Eleventh: *gāḍha* (gā.d) are the type of singers whose voices are stentorian and vigorous.

Twelfth: *ślaksṇa/sulacchana* (su.la.chʰ/a.n) are the type of singers who sing without interruption and cohesively.

Thirteenth: *pracura/parjar* (pa.r.ja.r) are the type of singers whose voices are strong and clear like the song of the *koyal* (cuckoo).

Fourteenth: *raktiyukta/raktayukta* (ri.g.t.ju.g.t) are the type of singers whose tones and voices are enjoyable and pleasant.

Section two: The description of the art of *gāyana*-s (singers) concerning their achieving perfection regardless of the quality of their voice and tone

They are sixteen in number.

The first: a singer should clearly articulate the words he sings, and he should sing /111/ in such a way that one thinks he is a *kabīśvar/kabīsar*\(^{16}\) who sings eloquently and articulates the meaning of the words that [can then] be understood without any effort or difficulty.

The second: a singer ought to know various kinds of *rāga*-s and their names and characters, and he must sing them properly, as they [i.e. the *rāga*-s] should be sung.

The third: a singer should know various kinds of *tāla*-s, that is, the *uṣūl* (rhythmic principles/cycles), their names and characters and perform them [properly].

\(^{16}\) A poet laureate.
The fourth: a singer should know all three graha/gire-s, which are sama, aīṭa, and anāgata, and perform them [properly]. These three graha/gire-s are described in the chapter on tāla-s, i.e. ʿusūl (rhythmic principles). If the exalted God wills it.

The fifth: a singer ought to sing intelligently, calmly, and skilfully.

The sixth: a singer should perfectly perform ālāpa-s, which are called nashīd in Arabic.

The seventh: a singer ought to sing bravely.

The eighth: a singer should not interrupt the naghma to breathe and he must maintain the cohesion of the melody.

The ninth: a singer must thoroughly learn to sing from [his] ustad.

The tenth: a singer should attain perfection in singing through exercise and practice.

The eleventh: a singer must memorise many compositions of the earlier masters and sing according to the rules.

The twelfth: a singer should be knowledgeable in how to combine different kinds of parda-s and naghma-s (i.e. rāga-s/rāgīnī-s and modes).

The thirteenth: a singer should have raṅjakatāyī, that is, [take] joy in the songs and the listener’s pleasure which come from a musician’s performance, and he ought to compose songs quickly and nimbly and his quickness [in composing songs] must bring pleasure to listeners, and as soon as he sings rāga-s, they (i.e. rāga-s) should take shape, and he should be happy and have a cheerful expression when he performs [the music].

The fourteenth: a singer should understand the meaning [of the words he sings] and he must be knowledgeable of the science of lexicology and idioms, [in addition,] he should be very cheerful, elegant, and good-natured.

The fifteenth: a singer ought to be a composer and have the talent and ability to compose [music or songs] and be a master in bānī and dhātu, which means the lafţ (word) and sawt (sound, but here notes/melody), since bānī (bāni.ī) means words and vocals and dhātu (dhā.ī) means the notes and naghma. He should [also] know the science of verse metres and rhyme (i.e. prosody), eloquence, and rhetoric, and [even] have good knowledge of common sciences, and he should [also] know the rules of how to behave in assemblies. [Furthermore,] he must be a thoughtful person and should improvise and be eager about and adore music, in his character, and be knowledgeable of instruments and dance.

The sixteenth: a singer should be free from the defects of gāyana-s, [defects] that are described later. And if the singer is a woman, besides the aforementioned qualities, she should be young, attractive, and beautiful.

Subchapter three: On the description of the defects of gāyana-s
It consists of two sections.
Section one: On the description of the defects of singers concerning the unpleasantness of voices and lahn (tones)

They are of seven kinds.

First: a rucchita (ru.ū.ch’a.t) is a singer whose voice is extremely parched and scratchy.

Second: an asphuṭita/asthat (‘a.s.t’h’a.t) is a gāyana whose voice is disordered and unfocused.

Third: a niḥśāra (ni.sā./113:r) is a gāyana whose voice is lethargic and depressing.

Fourth: a kākolī (kā.gu.o.li.ī) is also called kākī/kāgī (kā.gi.ī); he is a singer whose voice is unpleasant [because it] pierces the ears like the caw of crows.

Fifth: a kīta/keṭi/ket (ki.e.t) is a singer who, because of the poor quality of his voice and tone, cannot sing in any of the three registers, that is, the mandra, madhyama/maddh, and tāra, and his [voice] does not have any good qualities.

Sixth: a krṣa/kriśa/kirś (ku.r.sh) is a singer whose voice is hollow and limited.

Seventh: a bhagana/bhagna (bha.gan) is a singer whose voice is rough and repellent like the sound of donkeys and camels.

Section two: On the description of the defects of gāyana-s (singers/vocalists) concerning their imperfections and lack of skill

They are twenty-five in number.

First: a sandaṣṭa/saṇdiṣṭa (sa.ṇ.di.sh’t) is a singer who clenches his upper and lower teeth when he sings.

Second: an udghuṣṭa (‘u.d’h.i.sh’t) is a singer whose voice does not have /114/ raṃjakatāyī (charm and colour), that is, [his voice] falters and is not delightful and pleasant when he sings in the higher tīp (registers).

Third: a bhīta (bh.i.ī.t) is a singer who does not sing bravely, but [instead sings] fearfully.

Fourth: a saṅkiṭa (sa.ṇ.ka.t/t) is a singer who sings hurriedly and anxiously.

Fifth: a kampita (ka.ṇ.pa.t) is a singer who shakes and jiggles his body and [also] shakes his voice and tone [when he sings].

Sixth: a karālī (ka.rā.li.ī) is a singer who opens his mouth so much that all his teeth and even palate shows when he sings.

Seventh: a vikala/kapil (ka.pi.l)17 is a singer who sings the šrti/surt-s of svara/sur-s higher or lower and cannot sing in the exact notes.

Eighth: a kākī (kā.gi.ī) is a singer who sings like a crow, cawing and squawking.

---

17 Faqīr-Allāh notes the word as ﻻﮐی, that is, with a ‘yā’ and not ‘pi’, which seems to be more correct. But, in all the manuscripts of Tuḥfat al-hind I have at my disposal, this term is written with the ‘qā’, i.e. kayil. Yet, the author writes the term bā-yī `ajami-yī khaaffatayn that is, with a ‘pi’. (Faqīrullāh, Tarjuma, 154.)
Ninth: a *vitāla/bitāl* (bi.tā.l) is a singer who does not perform the *tāla*-s, that is, /115/ the *uṣūl* (the rhythmic patterns) accurately.

Tenth: a *karabha* (ka.ra.bh) is a singer who stretches and draws up his neck like camels while he sings.

Eleventh: a *udahara/udbhaṭ* (ʾa.dh.r/m) is a singer whose voice and tone resemble the bleat of goats; it is tasteless in *vahanī/bahanī* that is, the *kampita*.18

Twelfth: a *jhumbaka/jambuk* (ja.ṅbu.k) is a singer whose veins in his neck and forehead stick out while he sings.

Thirteenth: a *tumbakī* (tu.ṅ.ba.ki.ī) is a singer who extends his neck, and his face becomes swollen and bloated like gourds while he sings.

Fourteenth: a *vakrī/bakrī* (ba.kk.ṛi.ī) is a singer who lays his head on his shoulder and bends his neck while he sings.

Fifteenth: a *prasārī* (pa.r.s.ā.ri.ī) is a singer whose limbs are pendulous and who throws and flings them [limbs aside] and stretches his hands when he sings.

Sixteenth: a *nimilaka* (ni.mi.ī.la.k) is a singer who /116/ closes his eyes when he sings.

Seventeenth: a *virasa/biras* (bi.ra.s) is a singer in whose voice there is no *rañjakatāyī* that is, it has no charm and euphony.

Eighteenth: an *apasvara/aspur* (ʾa.p.su.r) is a singer who fails to sing *svara/sur*-s [notes] in tune and the *svara/sur*-s are higher or lower [than they should be], so the *naghma* does not emerge [in his song].

Nineteenth: an *avyakta* (ʾa.bbi.g.t) is a singer who sings in [such a] disordered [way] that the words [verses] cannot be understood, and from his throat sounds emerge as if a cry [is wedged] in his throat.

Twenty-first: an *anavadhāna* (ʾa.nu.ū/o.dā.n) is a singer who does not have [adequate] knowledge of the principles and rules of music.

Twenty-second: a *sūtkārī/sītkārī* (si.ī.t.kā.ri.ī) is a singer who breathes at the wrong time and clenches his teeth and inhales /117/ in such a way that a sound is produced, and he repeats this act [during his performance].

Twenty-third: a *sānunāsika* (sā.nu.nā.si.k) is a singer whose voice comes from the nose and sings nasally.

---


19 Sarmadee notes the term as *binimilaka/vininilaka*. (Faqūrullāh, *Tarjuma*, 156.)

20 That is, the three voice registers of *mandra*, *madhyama*, and *tāra*. 
Twenty-five: a karkaśa (ka.r.ka.s) is a singer who sings songs roughly and unevenly without any softness, evenness, and smoothness in his [way of] singing.

Subchapter four: On the description of vṛnda/bṛṅd

Know that the ensemble of singers and players are called vṛnda/bṛṅd (bi.r.ṅ.d), and according to the agreement of the master of this art, they are of three kinds.

First: uttama vṛnda/bṛṅd (with the aforementioned consonants and vowels) is an ensemble of four master vocalists, eight ordinary male and twelve female singers with beautiful voices and pleasant tones, as well as four bānsurī players, i.e. nay [players], and four mṛdaṅga players.

Second: madhyama/maddham vṛnda/bṛṅd (with the aforementioned consonants and vowels) is an ensemble that consists of half the number of the players in the uttama vṛnda/bṛṅd.

Third: adhama vṛnda/bṛṅd (with the aforementioned consonants and vowels) is an ensemble that consists of half the number of players in the madhyama/maddham vṛnda/bṛṅd.

The vṛnda/bṛṅd [ensemble] of female singers with dulcet voice is also of three kinds.

[First:] uttama [vṛnda/biṅḍ] is [an ensemble] of two female master vocalists, four ordinary female singers, as well as two bānsurī players and two mṛdaṅga players.

[Second:] madhyama/maddham [vṛnda/biṅḍ] is [an ensemble] of one master female vocalist, four ordinary female singers, as well as two bānsurī players and two mṛdaṅga players.

[Third:] adhama [vṛnda/biṅḍ], which is also called nikiṣṭ [vṛnda/biṅḍ], is such that the number [of singers and players] is less than that [i.e. of the madhyama/maddham [vṛnda/biṅḍ].

The ensemble that has more players and singers than the uttama vṛnda/bṛṅd is called kolāhala (ka.v.lā.ha.l), which means excitement and uproar.

There are many advantages in playing in a vṛnda/bṛṅd [ensemble].

Subchapter five: On the description of various kinds of composers and compositions [musical forms] and some additional information on it

It is divided into two sections.

Section one: On various type of composers
Know that in [musical] terminology, alfāz (words) and ‘ibārāt (expressions) are called bānī (bā.ni.ī), and also called māt (mā.t), and ʿawt (sound) and naghma is called dhātu (dā.ī.t), as the descriptions are given [below]. Thus, one who knows the mentioned bānī and dhātu is called vāggeyakāra/bākīyakārak (bā.k/119/ī.ī.’a.k.ā.ra.k). They are of three categories.

First: one who knows bānī and dhātu, which are words and melodies, very well. The requirements of knowing the bānī are such that one should know the science of vyākarana/bayākarn (ba.yā.ka.r.n) well, that is, the science of Hindi nahv va ʿarf (syntax and grammar); and the science of acchara (ʾa.chhchh.a.r), that is, the science of lexicography; and the science of piṅgalā (pi.ī.ga.l), that is, the science of prosody and metres of verses from which the feet of verses and their rhymes emerge; and the science of alaṅkāra (ʾa.la.ī.kā.r), that is, the science of semantics, tropology, and metaphor; and sāstra (sh.ā.s.ta.r), that is, the science of philosophy; and kalā (ka.lā), that is, the essence of a single letter and compound [letters]; and he should be smart and able to improvise and should know the compositions of the earlier ustads.

The requirements of knowing the dhātu, that is, tones and melodies, are such that one must have complete knowledge of songs, instruments, dance, and /120/ tāla, i.e. the uṣūl (rhythmic principles), and should be innovative in the tāna and rāga, i.e. āhang, and naghma, and have good knowledge of combining parda-s (modes), (i.e. rāga-s and rāginī-s), and different types of ālāpa-s (ʾa.lā.p), that is, nashīd-s. The vāggeyakāra who has the aforementioned qualities is regarded as the uttama, that is, he is considered first-class and excellent [vāggeyakāra].

Second: one who is not good at the bānī, i.e. words and verses, and his compositions are poor, but he is a master at the dhātu, i.e. ʿawt (sound/tones) and naghma. Such a vāggeyakāra is called madhyama/maddham, i.e. average.

Third: one who, as opposed to the second category, is not good at dhātu, but is excellent at the māt, i.e. words and verse, and he cannot compose good compositions and cannot create new and colourful melodies; such a vāggeyakāra is called adhama, that is, the lowest and substandard.

Section two: On the description of various kinds of taṣnīf-s (compositions) and some additional information

It is divided into three qism-s (subsections).

Subsection one: On various kinds of compositions that are used in songs and music according to the application and agreement of earlier musicians

Know that the earlier musicians composed songs not in verse, but in muqaffā, i.e. with rhyme, like lines of the rhymed prose that they sang in their songs. They [songs] are of several kinds, which I explain concisely and briefly.
First: *gītā* (gi.i.ta) is a *taṣṇīf* (composition) that consists of several *khaṇḍa*-s, i.e. *tuk*-s, because in the terminology of the earlier masters the *tuk* in prose, that is, the *fiqra* (a line of rhymed prose), is called *khaṇḍa* (*k.ha.n.d*), it is also called *pada* (p/121/a.d), or *carana* (cha.r.n). The [nonsense] syllables *āyyā* (‘a.yyā) and also *tayyā* (ta.yyā) with the prolongation of the *sawt* (sound)\(^{21}\) are repeated two or three times in most parts of it.

Second: *manha* (ma.nh) is a composition that consists of several *khaṇḍa*-s, in which, in most places, the word *manha* (with the aforementioned letters and vowels), is repeated.

Third: *cind* (chi/a.n.d) is a composition that consists of several *khaṇḍa*-s, in which, in most places, the word *cind* is repeated.

Fourth: *dhruva*/*dharū* (dh a.ru.ū) is also a composition that consists of several *khaṇḍa*-s.

Fifth: *dhruvā* (?) (d/u.ū.’ā) is also a composition that consists of several *khaṇḍa*-s.

Sixth: *māṭhā* (mā.t.hā) is also a composition that consists of several *khaṇḍa*-s.

Seventh: *prabandha* (pa.r.ba.n.d) is also a composition that consists of several *khaṇḍa*-s.

These few kinds of compositions that have been mentioned were applied by the earlier masters, and most of them are in /122/ *prākṛta* (pa.rā.ki.r.t), which is the language of the inhabitants of Pātāla, that is, the subterranean residents and the inhabitants of underworld; it is a combination of the Sanskrit, which is the language of the inhabitants of the upper world, and Bhākhā/Bhāsā, which is the language of the underworld. It is [also] called *nāga-vāṇī*, i.e. the language of serpents.

Subsection two: On the description of various compositions according to the practice and agreement of modern song composers

They are also of several types.

First: *dhṛupada*/*dhūrpad* (d/u.r.pa.d) is a rhymed *nā-manzūm* [i.e. prose] vocal composition that consists of four *tuk*-s, that is, rhymed lines, and each *tuk* is called by a name, as the first *tuk* is called *sthāyī/asthal* (ʾa.s.t.ha.l), and it is also called *piṇḍībandha/pīḍābaṇḍ* (p.i.dā.ba.n.d); the second *tuk* is called *antara/antrā* (ʾa.n.t.rā). The two last *tuk*-s are called *bhoga* (b.h.o.g), however, it [bhoga] is usually called *ābhoga* /123/ (with a long ā at the beginning of the word). Some musicians consider the *ābhoga*, with an ā at the beginning, the third *tuk*, while they regard the *bhoga*, without the ā, as the fourth *tuk*. The [dialect of] Bhākhā/(Braj)Bhāsā is often used in it. It is said that its inventor

---

\(^{21}\) It is not clear what the author is referring to by *sawt*, which in general means sound. It may refer to the vowels in the syllables.
is Rāja Mān of Gwalior. God knows best. That type of dhrupada/dhurpad which is composed on the usūl (rhythmic principles) of the alfāz (words) of mrdāṅga, which is a famous instrument, is called tevaṭa (ti.e.va.t), and sometimes an r is also used between the first r and the e and it is called trevaṭa (ti.ṛ.e.va.t). The alfāz of the usūl of the mrdāṅga are a number of nonsense syllables, like dimkaṭ (di.m.ka.ṭ), kiṭlag (ki.ṭ.la.g), thungā (t loophā), and so forth, the purpose of which is only rhythm and sound and not meaning. That type of dhurpad-dhrupada that is composed [based] on the names of flowers, like the champā, chamelī, and such, /124/ and their second meaning, that is, in addition to the names of flowers they may have other meanings, is called phūlabandha (ph loophā). If two dhrupada-s/dhurpad-s appear in the same tāla in such a way that if two singers perform these two dhrupada/ dhurpad-s, the īgā āṭī (rhythmic cycles) and naqarāt (beats/nonsense syllables) of both singers are so similar and agree with each other such that it sounds like one dhrupada/dhurpad and no one is able hear any difference in rhythm, measure, metres, and beats, it is called jugalabandha (ju.ga.la.n.ḍh). The dhurpad-dhrupada in which the names of various rāga-s and rāginī-s are mentioned, and when the name of each rāga and rāginī are mentioned the svara/sur-s of that rāga or rāginī are [also] sung, is called rāga-sāgara (rā.ga.sā.ga.r).

Second: visṇupada/bishpad (bi.sh.n.pā.d) is a taṣnīf which is based on prose-like verses, and consists of several open pada-s, and it is /125/ mostly about Kāṁh (Krishna), who is a famous god, and Gopīs, that is, his female companion. Sūr Dās invented it. He was a blind poet who gave wise speeches.

Third: khayāl (khi.yā.l) is an Arabic word. [But] the inhabitants of Hind (India) use kṭ instead of kh, calling it khayāl. It is a musical form consisting of two tuk-s. It was invented by Sultān Ḫūsayn Āsharqī, the ruler of Jaunpur, may [God] have mercy upon him. It is mostly in the zabān (dialect) of Khayrābādī, and that which is in the language [dialect] of Panjābī is called ṭappā (ṭa.ppā), and if it has one tuk, it is called cuṭkulā (chu.ṭ.ku.lā). There is [also] a kind of two-tuk musical form in the language [dialect] of Pūrbī, and it is called barva/barvay (ba.r.va.y).

Fourth: qawwāl and tarāna [are] usually called tīlānā (ti.lā.nā) by the inhabitants of India; it is composed of Arabic and Persian verses, and in the sarband (refrains) some meaningless words are repeated. The purpose [of using these words] is just [to add] sounds and tones based on rhythmic patterns and not their /126/ meanings, like yallī, yallā, yallam, tānā, tandarnā, dānī, tādānī, and the like. Its usūl, āhang, and andāz (pattern) are derived from the gīta, which was described earlier, and it was invented by Amīr Khūsraw Dīhlavī, may God sanctify his dear spirit.

22 Rāja Mān Singh was the ruler of Gwalior (1550–1614). (For general information about him see J. Burton-Page, ‘Mān Singh’ in EF.)
23 Or a group of articulate sounds.
Fifth: *jikrī/jakrī* (ja.k.ri.ī) is called in Arabic *zikrī*; it is a musical form on [rhymed] prose that consists of several *pairī*-s, i.e. *fiqra*-s (rhymed lines), because the *tuk* is called *pairī* (pa.y.ri.ī) in some vocal compositions. It is mostly in the dialect of the Muslim inhabitants of Gujarat. It contains words and meanings from the [path of] *haqāyiq* and *maʿārif* (truth and wisdom). It is said that it was invented by Qāızī Maḥmūd, may [God] have mercy upon him. And God knows best.

Sixth: *kaḍkā* (ka.ḍ.kā) is a musical form that consists of several *kaḍī*-s, i.e. *fiqra*-s (rhymed lines), because in this musical form the *tuk* is called *kaḍī* (ka.ḍ.i.). It is in the dialect of Rajput and the like and is a glorification of the laudable and a description of bravery, war, and manliness. Whatever is sung in the language of *Bhākhā* (Bhā.sā), that is, the language of the inhabitants of Braj which includes [the city of] Mathura and its suburbs, Gwalior, Chandvar, and /127/ the like, praises the one laudable person, is called *sādarā* (sā.d.ṛā). The *r* is [also] used instead of *d* in the aforementioned names and they are called *karkā* (ka.r.ṛā) and *sādarā* (sā.d.ṛā) respectively.

Seventh: *bhagada/bagad* (ba.ga.d) is a composition that consists of several *kaḍī*-s in the dialect of Rajput and the like; [its theme is] the glorification of the laudable one. *Chāran* (chā.ra.n) is the name of a *qawm* (community).

Subsection three: On the description of the letters and *gaṇa*-s25 that are improper and unpropitious [to use] at the beginning of songs and which masters consider unbalanced and inauspicious and [therefore, they] prohibit [their use] and some other rules.

Know that it is unpropitious [to use] eight single letters and four *gaṇa*-s (compound letters) at the beginning of verses. The eight single letters are, first: *h*; second: *j*; third: *g*; fourth: *n*; fifth: *d*; sixth: *r*; seventh: *k*; eighth: *b*. In total, they are *h j g n d r k b*.

The four unpropitious *gaṇa*-s [compound letters] are, first: *jagana*, in which a *guru* (long) syllable comes between two *laghu/lagh* (short) syllables, [for example,] *malina*, and the like; second: *sagana*, in which two *laghu/lagh* syllables come first and then at the end [of the word] a *guru* syllable [follows], as in *lalitā*, and the like; third: *ragana*, in which a *laghu/lagh* syllable comes between two *guru* syllables, as in *mohanī*, and the like; fourth: *tagana*, in which first two *guru*-s syllables are used, and then at the end of the word a

---

24 Often warriors.

25 According to Platts the term means ‘a measure of four instants or short syllables’. (Platt, *A Dictionary*, s.v. ‘*gaṇa*’.)
laghu/lagh syllable comes, as in Pātāla, and the like. If a letter has been taken from the beginning of each guna, their total will be ja sa ra ta, and this is comprehensively described earlier in the first part.\footnote{The first bāb [part] of the Tuhfat al-hind is on prosody (piṅgala in Hindi [Braj], ‘arūž in Persian).}

Know that it is acceptable to use languages, such as Arabic, Persian, and the like, other than Bhākhā/Bhāsā, which is the language of the inhabitants of Braj and other regions, to make up rhyme, and there is no [linguistic] restriction [in this matter]. It is [also] allowed to apply Arabic and Persian and other languages in some parts in the middle of kalām (speeches) [in a song] without rhyme, and it is not regarded as being wrong.

Subchapter six: On the description of the names and numbers of aghanī (songs)
It is divided into two sections.

Section one: On the description of the names of early masters of songs, the creators and founders of this science

The devatā-s, that is, the inhabitants of the heavens, were the creators and founders of this science, and they were powerful and perfect. The details and their names are as follows.

First: Someśvara (su.mi.e.shu.r) – what is based on his classification is called the someśvara-mata.

Second: Bharata (bha.r.t) – what is based on his classification is called the bharata-mata.

Third: Hanūmān (Ha.nu.o.mā.n), who is also called Hununat (ha.n.a.ṅ.t) – what is based on his classification is called the hanuman-mata.

These three people who have been mentioned are the owners/establishers of the mata-s in this art, that is, they were the possessors of a doctrine, and they were their [i.e. mata-s] inventors. Others have [also] innovated and made changes and created [new classifications].

Fourth: Pārvatī/Pārbaṭī (pā.r.ba.ti.i) was Śiva’s wife, that is, Mahādeva.
Fifth: Sarasvatī (su.ra.s.ti.i) was also a woman [i.e. a goddess].
Sixth: Durgā (du.r.gā) was also a woman [i.e. a goddess].
Seventh: Vāyu (vā.yu).
Eighth: Śeṣa (si.s.e).
Ninth: Nārada (nā.ra.d).
Tenth: Kallinātha (ka.li.nā.t) is a rṣi/rikhī (ri.kh) (seer, poet-sage) and was the possessor of a mata, that is, he had a school and was an inventor of this art.
Eleventh: Tumburu (tu.ṅ.ba.r).
Twelfth: Kaśyapa (ka.shsha.p).
Thirteenth: Śārṅṅula (sā.r.du.ū.l).
Fourteenth: Kohala (ka.v.ha.l).
Fifteenth: Āsvatara (‘a.ss.va.ta.r).
Sixteenth: Hāhā (hā.hā).
Seventeenth: Hūhū (hu.ū.hu.ū).
Eighteenth: Raṇa (rā.va.n).
Nineteenth: Diśā (di.shā).
Twentieth: Arjuna (‘a.r.ju.n).

Section two: On the names of contemporary song masters
It is divided into two subsections.

Subsection one: On the name of nāyaka-s
Know that in the terminology of the men of this art, a mughannī (musician) who has theoretical knowledge as well as practical skill and is a complete master in saṅgīta, that is, songs, instruments, and dance, and is entrusted to sing the gīta, manha, chanda, etc. and can also teach others, is called a nāyaka/nāʾik (nā.ʾi.k).

A mughannī (musician) who only has practical [skill], without theoretical knowledge, is of two kinds. First: the one who knows and can perform both the rāga-s of mārga (mā.ra.g), that is, the ancient rāga-s, and [the rāga-s of] deśī (di.e.si.ī), that is, the new rāga-s, is called gandharva/gandharp (ga.ṅ.dha.ṛ.p). If he knows only the rāga-s of deśī and is not familiar with the rāga-s of mārga, he is called guṇakāra (gu.n.kā.r), and he is also called guṇī (gu.ni.ī).

A gandharva/gandharp or guṇakāra who brilliantly sings dhrupada/dhurpad, trevaṭa, etc. is called kalāvant (ka.lā.va.n.t). If he skilfully sings qawl, tarāna, khayāl, etc., he is called qavvāl; and if he sings kaḍkā, and the like professionally, he is called dhāḍhī (dḥāḍhī). The one who only has theoretical knowledge in saṅgīta and does not have practical [skill] is called pandita (pa.ṅ.ṛ.i.t).

The names of renowned and famous nāyaka/nāʾik-s are as follows.
First: Gopāla (Gu.o.pā.l), who lived during the time of Sulṭān ‘Alā l-Dīn the ruler of Delhi.
Second: Amīr Khusraw Dihlavī, may exalted God bless his dear spirit. Although his rank is higher than for his blessed name to be mentioned among this group of people, since his noble essence was the sum of all perfection, and he was a complete master of this science, his name was also mentioned. He was one of the distinguished followers of the sultan of shaykhs, Nizām al-

27 According to Platt, nāyak means guide, leader, chief, and even man, husband, and lover. But in the pre-Mughal period it was also the title of a master musician. (Platt, (Dictionary, s.v. ‘nāyak’)
28 This sultan is ‘Alā’ al-Dīn Khaljī and reigned from 1296 to 1316.
Din, may exalted God bless his dear spirit. It is recounted that when Nāyaka/Nāʾik Gopāla came from the region of the Deccan to Delhi and sang for Sultan `Alā ʿl-Dīn and became superior to all the Indian musicians of his time in the science of saṅgīta and gīta, the sultan looked for someone who could challenge [him] and compete in this science with Nāyaka/Nāʾik in the land of India. In the end, the sultan [found Amīr Khusraw]. He [the sultan] hid him [Amīr Khusraw] beneath his seat, so Nāyaka/Nāʾik would not be aware of his [i.e. Amīr Khusraw’s] presence there. When Amīr listened to the saṅgīta and gīta performed by Nāyaka, he understood their principles and patterns and extracted and derived the qawl and tarāna [from them, because of his] mind’s exceptional abilities. [Then] he sang them for Nāyaka/Nāʾik the next day and [he] astonished and amazed Nāyaka/Nāʾik.

Third: Baijū/Bayjū (ba.y.ju.ū).
Fourth: Bhannū (bⁿa.nnu.ū).
Fifth: Pāṇḍavī (pā.ņ.133/.d.va.y).
Sixth: Bakhshū/Baksū (ba.k.su.ū).
Seventh: Lohaṅg (lu.o.ha.ṅ.g).
The next four nāyaka/nāʾik-s that are mentioned were contemporary with Rāja Mān of Gawalior, who was also fully expert in this science.

Eighth: Charjū (cha.r.ju.ū).
Ninth: Bhagavān (bⁿa.g.vā.n).
Tenth: Dhondhū/ (dⁿu.o.ņ.dⁿi.ī).
Eleventh: Dālū (dā.lu.ū).
The four [latter-]mentioned nāyaka/nāʾik-s are considered recent [masters].

Subsection two: On the names of gandharva/gandharpa-s and guṇakāra-s who are also called gunī-s

Although gandharva/gandharpa-s and gunī-s are too numerous to be mentioned by name here, those who were contemporary with ‘Arsh-i Āshīyānī (the Dweller of Heaven) Jalāl al-Dīn Muḥammad Akbar Padshah30 and who are renowned and famous are briefly noted [individually] by name below.

First: Miyān Tān-Sen Gubarhāra worked earlier [at the court of] Rāja Rāma and came to [the court of] the Padshah at the request of Padshah Akbar, with all honour and respect. He received the attention of and was favoured by Shaykh Muḥammad Ghawq Gwālīyārī,31 may the mercy [of God be] upon him, and he [i.e. the Shaykh] completely accepted him. He was even buried in the holy mausoleum of the aforementioned Shaykh.

---

29 Shaykh Nizām al-Dīn Awwālīyāʾ (1243–4 to 1325) was a leader of the Chishti order.
30 The Mughal ruler who reigned from 1556 to 1605.
31 A renowned Indian Sufi who was born in 1500 and died in 1562. (For further information, see Abdul Muqtadir ‘Muḥammad Ghawq Gwālīyārī’ in EF.)
Second: Subḥān Khān Nohār – it is related that he sang a dhrupada/dhurpad to praise the Lord of Prophets in the illuminated mausoleum of the His Holiness the Prophet [Muḥammad], /134/ may God send greetings and peace upon him, in Madīna-i Mukarrama (the holy city of Medina) and [he] received the divine favour. He is also buried in Madīna-i Munavvara (the illuminated city of Medina).

Third: Sur-Gyān Khān Fathpūrī.

Fourth: Chand Khān, and fifth: Sūraj Khān – these two [musicians] were brothers and used the artist names Ravi/Rabī [and] Sasi in their compositions, because ravī/rabī (ra.bi) means the sun and sasi (sa.s) means the moon.

Sixth: Tān Taraṅg Khān, the son of Miyān Tān-Sen.

Seventh: Madan Rāy.

Eighth: Rām Dās Mondiya/Mūṇḍiyā.

Ninth: Bā/[Bāz (?)] Bahādur.

Tenth: Miyān Chandu.

Eleventh: Miyān Dāvud.

Twelfth: Mullā Ishāq.

Thirteenth: Shaykh Khīzr.

Fourteenth: Shaykh Panjū.

Fifteenth: Ḥasan Khān Patnī/Paṭnī.

Sixteenth: Šūrat Sen, and seventeenth: Lālā Debī – these two [musicians] were also brothers.

Eighteenth: Mīrzā ‘Āqil.

The three [latter-mentioned] musicians had, indeed, also theoretical knowledge. God knows best.

Chapter three: On the descriptions of rāga-s, rāginī-s, putra-s, and bhāryā/bhārjā-s and the seasons, times, clothes, appearance, and the positions of each rāga and rāginī according to the hanuman-mata (Hanūmān’s opinion/doctrine)

It is divided into four subchapters.

Subchapter one: On the description of rāga-s, rāginī-s, putra-s, and bhāryā/bhārjā-s, and on some essential issues

It is divided into two sections.

Section one: On the description of rāga-s, rāginī-s, putra-s, and bhāryā/bhārjā-s
Know that rāga (rā.g) means maqām and is six in number, according to the arrangement in Indian aghānī (songs, [i.e. music]); and each of them has five rāgini-s and eight putra-s. [However,] in some other mata-s, six rāgini-s and eight putra-s are designated for each rāga and a bhāryā/bhārjā to each putra. The rāga-s are regarded as men, and the rāgini-s as their wives, and the putra-s (pu.tta.ṛ) are their sons, and the bhāryā/bhārjā-s (bhä.r.jā) are the wives of the sons.

Section two: On some essential issues
It is divided into two subsections.

Subsection one: On the graha/gire
Know that all rāga-s and rāgini-s are of three kinds: auḍuvā, sāḍava/khādav, and sampūrṇa, as was previously explained in subchapter nine of the first chapter. The auḍuvā (with the consonants and vowels noted earlier) is such that it consists of five svara/sur-s out of the seven mentioned svara/sur-s, regardless of the svara/sur-s [are used in it] and their order; the sāḍava/khādav is such that it consists of six svara/sur-s and again regardless of which of the svara/sur-s [are used in it] or their arrangement; the sampūrṇa consists of all seven svara/sur-s regardless of their order, as was mentioned [earlier] and as is [more comprehensively] described below. If the exalted God wills [it].

Then, one of the constituent svara/sur-s of each rāga and rāgini is called graha/gire (gi.ṛ.e, without the h); it is the svara/sur that a rāga or rāgini begins with and after going to all the other svara/sur-s [of the rāga or rāgini in question], the melody [i.e. the rāga or rāgini] returns and rests on this svara/sur. This svara/sur is like the house for a rāga [mode], because graha/gire (with the aforementioned consonants and vowels) means house.

Subsection two: On the description of khaṭ ṛtu/rit (six seasons)
Know that the people of India have divided the twelve months into six seasons, and each season consists of two months called khaṭ (kha.ṛ), which means six, and ṛtu/rit/rut (ru/i.ṛ), which means season. So, based on this general norm, the masters of this science have assigned six rāga-s in order to sing each of them with their rāgini-s, putra-s, and bhāryā/bhārjā-s in a [specific] season. The orders and names of the six seasons are as follows.

First: vasanta/basant (ba.s.ṅ.t) ṛtu/rit is also called madhu (ma.dḥ) ṛtu/rit – it is the two months of Caitra/Cait and Vaĭśākha, [which are equivalent to] the months of Isfandārmaz and Farvardīn in Persian. These are the spring season of the people of India.

---

32 The word ends with the so-called silent h; here the author means the h which should not be pronounced.
33 These correspond, approximately, to March and April.
Second: grīṣma/grīkham (gi.r.i.kh a.m) ṛtu/rit are the two months of Jyaiṣṭha and Āṣāḍha, [which] are [equivalent to] the months of Urdībihiṣht and Khurdād34 in Persian. This is their summer season.

Third: varṣā/barkhā (ba.r.khā) ṛtu/rit are the two months of Śrāvaṇa and Bhādarapada/Bhādon [which] are [equivalent to] the months of Tīr and Amurdād35 in Persian. This is their rainy season.

Fourth: śarada (sa.ra.d) ṛtu/rit are the two months of Āśvin and Kārttika, [which] are [equivalent to] the months of Shahrīvar and Mihr36 in Persian. This is the season between the rainy season and autumn.

Fifth: hemanta/hema (hi.e.m) ṛtu/rit are the two months of Āgrahāyaṇa/Aghan and Paūsa/Pūs, [which] are [equivalent to] the months of Ābān and Āzar37 in Persian. This is their [late] autumn [/cold] season.

Sixth: śiśira (si.si/a.r) ṛtu/rit are the two months of Māgha and Phālguna, [which] are [equivalent to] the months of Day and Bahman38 in Persian. This is their winter season.

Since /138/ the Hindavi names of the months are well-known, there is no need to note their pronunciations [here].

Subchapter two: On the description of the six rāga-s according to the hanuman-mata (Hanūmān’s opinion/doctrine)

It is divided into six sections.

Section one: On the description of the bhairava/bhairoṅ (bʰa.y.ru.o.n) rāga

It is a rāga that has come out of Mahādeva’s mouth; its jāti is auḍuva, that is, it consists of five svara/sur-s of the seven [svara/sur-s]. If the first letter of the name of each svara/sur of these five svara/sur-s is taken, their order is: dha, ni, sa, ga, ma. The dhaivata svara/sur is its graha/girē, and it is sung in the śarada ṛtu/rit [i.e. the season between the rainy season and autumn], in the morning. It is portrayed as Mahādeva in rāga-mālā, that is, as an elegant sa-nyāsī (ascetic). He coats his face with ashes and has tangled hair from which the River Ganges flows. He has a kaṅgan, that is, a bracelet, on his wrist, and a crescent on the forehead. He has a third eye between his eyebrows, and a serpent twists around his breast and shoulders. /139/ He has drawn a qashqa39 on his forehead and has elephant leather on his shoulders or uses it as a carpet

34 These correspond, approximately, to May and June.
35 These correspond, approximately, to July and August.
36 These correspond, approximately, to September and October.
37 These correspond, approximately, to November and December.
38 These correspond, approximately, to January and February.
39 Platts describes qashqa as ‘The sectarial mark made by the Hindūs on the forehead with sandal’. (platts, A Dictionary, s.v. ‘qashqa’)}
Section two: On the description of the mālakauśa/mālkos (mā.l.ka.v.s) rāga

It is a rāga that has come out of the throat of Hara, that is, Mahādeva or Kāṅh, since Mahādeva is called Hara (ha.ra), and Kāṅh is called Hari (that is, with the ri). Its jāti is sampūrṇa. The combination and order of its seven svara/sur-s are: sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni, and the ṣadja/kharj svara/sur is its graha/gire. It is sung in śīśra rtu/rit [i.e. winter season] at the end of the night. It is portrayed in the rāga-mālā as a man with a red and white complexion with an azure-coloured cloth. He is strong and horrifying and has a chaṛī, that is, a wooden walking stick in his hand and is intoxicated by the wine of the pride of youth, and enjoyment of the pleasure of women. He wears a necklace made from the heads of his enemies or [from] large pearls.

Section three: On the description of the hindola (hi.ṅ.u.o.l) rāga

It is a rāga that has emerged from the body of Brahmā; some say it has come out of his navel. Its jāti is auḍuva and the combination and order of its svara/sur-s are: sa, ga, ma, pa, ni, and the ṣadja/kharj svara/sur is its graha/gire. It is sung in vasanta/basant rtu/rit [i.e. spring season] in the early part of the day. It is portrayed in the rāga-mālā as a male infant with a beautiful yellowish face and elegant figure sitting in a hindolā, that is, a golden cradle, with beautiful and pleasant women gently rocking his cradle, playing and singing songs [for him], and together with them he thoroughly enjoys pleasure and entertainment.

Section four: On the description of the dīpaka (di.ī.pa.k) rāga

It is a rāga that has come out of the eye of the sun. Its jāti is sampūrṇa and the combination and order of its svara/sur-s are: sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni, and the ṣadja/kharj svara/sur is its graha/gire. It is sung in grīṣma/grīkham rtu/rit [i.e. summer season] at midday. It is portrayed in the rāga-mālā as a man with a reddish appearance, wearing a rosy cloth and a necklace of large pearls. He rides an elephant drunkenly and a large number of women accompany him. Some say that he turns off lamps and makes houses dark out of shame, [while] making love and [having] intercourse with women.
Section five: On the description of the śrī (si.ṛī) rāga

It is a rāga that has come out of the core of the earth. Its jāti is sampūrṇa and the combination and order of its svara/sur-s are: sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni, and the ṣadja/kharj svara/sur is its graha/gīre. It is sung in hemanta/hema rtu/rit [i.e. late autumn/the cold season] at the end of the day. It is portrayed in the rāga-mālā as a handsome man with a beautiful face, who wears a white cloth; [but] some others say [he wears] a red cloth and a necklace of crystals and pearls around his neck. He has a lotus flower in his hand, and sits on an engraved throne, and players sing in front of him.

Section six: On the description of the megha (mi.e.gʰ) rāga

It is a rāga that has come out of Brahmā’s head. It is also recounted that it came from the sky. Its jāti is auduva and the combination and order of its svara/sur-s are: dha, ni, sa, ri, ga, and the dhaivata svara/sur is its graha/gīre. It is sung in varsā/barkhā rtu/rit [i.e. monsoon season] at the end of the night. It is portrayed in the rāga-mālā as a handsome black man with fixed and tidy hair like a turban on his head and with a drawn sword in his hand.

Subchapter three: On the description of the rāginī-ś

It consists of six sections as well.

Section one: On the description of the rāginī-ś of the bhairava/bhairoṅ rāga

They are five [in number].

First: bhairavī (ba.y.r.vi.ī) – its jāti is sampūrṇa and the combination and order of its seven svara/sur-s are: ma, pa, dha, ni, sa, ri, ga, and the madhyama/maddham svara/sur is its graha/gīre. It is sung in śarada rtu/rit [i.e. the season between the rainy season and autumn] in the morning. It is portrayed in the rāga-mālā as a beautiful, very young girl with attractive eyes and face, long hair, a yellowish complexion, and a delicate body. She wears a red bodice, a white sari, and a garland of white [Chinese] lilacs around her neck; [she] worships Mahādeva’s liṅga (genital organ) on the top of the mountain where water lilies have opened and the players of the mrdaṅga [play and] sing songs.

Second: varāṭī/varāṛī/barāṛī (ba.y/. ṭi.; in Sanskrit a ṭ is used instead of the second r and it is pronounced varāṭi) – its jāti is sampūrṇa and the combination and order of its svara/sur-s are: sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni, and the ṣadja/kharj svara/sur is its graha/gīre. It is sung in the śarada rtu/rit at the end of the day. It is portrayed in the rāga-mālā as a beautiful black-

---

40 The alternative pronunciation is without yā-yi taḥtāni, i.e. y.
haired woman who wears a kaṅgan, that is, a bracelet, on her wrist, and she
backs the flower of the kalap-barça tree, that is, the ḫūbā tree\textsuperscript{41} from her ears
and wears a white cloth, [while she] amuses and makes love with the
nāyaka/nāˈiːk; and some others say she has a caunṛī, that is, a fly-flap, made
of ox’s tail, fly-flapping [the flies from around] the nāyaka/nāˈiːk.

Third: madha-māḍha (ma.d\textsuperscript{a}.mā.d\textsuperscript{b}) – its jāṭī is sampūrna
and the combination and order of its seven svara/sur-s are: ma, pa, dha, ni, sa, ri, ga,
and the madhyama/maddham svara/sur is its graha/gire. It is sung in ṣaṇḍa ṛṭu/ṛit in the morning. It is portrayed in the rāga-māḷā as a fine-looking
woman, with lovely eyes and a white-golden complexion. She wears a
yellowish dress and is painted with saffron, [and she] embraces and kisses the
nāyaka/nāˈiːk.

Fourth: sindhavī (si.ñ.d\textsuperscript{a}.vi.ī) – its jāṭī is sampūrna and the combination
and order of its seven svara/sur-s are: sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni, and the
saṭḍja/kharj svara/sur is its graha/gire. It is sung in ṣaṇḍa ṛṭu/ṛit at the end of
the day. It is portrayed in the rāga-māḷā as a woman with a beautiful face,
who wears a red dress and has a triśūla, that is, a three-pronged spear, in her
hand. She hangs flowers of do-pahariya\textsuperscript{42} from her ears. She is angry and
wrauthful and sits and waits for the nāyaka/nāˈiːk, reminding herself of him.
She has a māḷā, that is, a rosary, in her hand; she worships Mahādevā day and
night.

Fifth: vaṅgāla/baṅgāl (ba.ñ.gā.l) – its jāṭī is sampūrna and the combination
and order of its seven svara/sur-s are: sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni, and the
saṭḍja/kharj svara/sur is its graha/gire. It is sung in ṣaṇḍa ṛṭu/ṛit at the end of
the day. It is portrayed in the rāga-māḷā as a woman with a beautiful face,
who looks like an ascetic who has rubbed ashes on her face and gathered and
twisted the tresses of her hair on the top of her head and tied them. She has a
triśūla, that is, a three-pronged spear, in her left hand and a lotus flower in her
right hand. /145/ She wears a saffron-coloured sari and [her body is] drawn
with kahūr-i sandal, that is, painted with sandal perfume, and her forehead is
embellished with a musk-coloured mark.

Section two: On the description of the rāga-s of the mālakauṣa/
maṅkos rāga

They are also five [in number].

First: toḍī (ṭu.o.di.ī) – its jāṭī is sampūrna and the combination and order
of its seven svara/sur-s are: sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni, and the saṭḍja/kharj
svara/sur is its graha/gire. It is sung in śiśirā ṛṭu/ṛit [i.e. winter season] in the
first pahr (quarter) of the day.\textsuperscript{43} It is portrayed in the rāga-māḷā as an elegant

\textsuperscript{41} A tree in paradise.
\textsuperscript{42} A kind of flower which opens at midday (do-pahar).
\textsuperscript{43} That is, between 6 a.m. and 9 a.m.
woman with a white complexion, who wears a violet bodice and a white sari. She has painted a mark [made] of camphor and saffron on her body. She stands in the desert and plays the ṛīṇā/bīnas, and gazelles are astonished and intoxicated by pleasure, from listening to her [playing] instrument and [singing] songs, lying beside her.

Second: gaurī (ga.v.ri.i) – its jāti is auḍuva and the combination and order of its five svara/sur-s are: sa, ga, ma, dha, ni, and the šadja/kharj svara/sur is its graha/gire. It is sung in śiṣira ṛtu/rit at the end of the day. It is portrayed in the rāga-mālā as a young greenish woman with a sweet voice. She has a delicate body and wears a white dress and earrings in her ears. The maur anba, that is, a mango blossom, hangs from her ears and her voice has become indistinct from intoxication; she sings so drunkenly that it seems like she cannot sing.

Third: guṇakarī (gu.n.ka.ri.i, [however,] usually an l is used instead of the r and it is pronounced guṇakali/guṇkalī) – its jāti is auḍuva and the combination and order of its five svara/sur-s are: ni, sa, ga, ma, pa, and the niṣāda/nikhāḍ svara/sur is its graha/gire. It is sung in śiṣira ṛtu/rit in the morning. It is portrayed in the rāga-mālā as a woman who has become afflicted, distressed, weak, and feeble because of [her] separation from the nāyaka/nāʾik; she cries with dishevelled hair and lays her head down in sorrow, sadness, grief, and bitterly laments, [while] sitting under a plantain tree.

Fourth: khambhāvatī (kha.ṅ.bā.vā.ta.i) – its jāti is śaḍava/khāḍav and the combination and order of its six svara/sur-s are: dha, ni, sa, ri, ga, ma, and the dhaivata svara/sur is its graha/gire. It is sung in śiṣira ṛtu/rit in the second quarter of the night. It is portrayed in the rāga-mālā as a beautiful woman, with a pleasurable and melodious voice who engages in and enjoys melodies, songs, music, and dance day and night. She wears a green bodice and a red sari and is fully painted and dressed up and has a mark on her forehead.

Fifth: kakubha/kukabh (ku.ka.bh) – its jāti is sampūrṇa and the combination and order of its seven svara/sur-s are: dha, ni, sa, ri, ga, ma, pa, and its graha/gire is dhaivata svara/sur. It is sung in śiṣira ṛtu/rit at the end of the night. It is portrayed in the rāga-mālā as a beautiful, chubby woman with delicate eyes; she talks and makes love with the nāyaka/nāʾik, and the signs of the last night’s coitus appear in her state in the way that her bodice is torn here and there, and the garland of the magnolia champaca flower is broken and the flowers are twisted together. Her eyes are red from drowsiness caused by the last night’s vigil, and she sits in complete happiness and joy.

Section three: On the description of the rāgiṇī-s of the hindola rāga
They are also five [in number].

---

44 That is, between 9 p.m. and 12 a.m.
First: rāmakarī (rā.m.ka.ri.ī; but usually an l is used instead of the second r and it is pronounced rāmakalī) – its jāti is auḍuva and the combination and order of its five svara/sur-s are: sa, ga, ma, pa, ni, and its graha/gireis the śadja/kaṛī ṣvara/sur. /148/ It is sung in vasanta/basant ṛtu/rit (spring season) in the morning. It is portrayed in the rāga-mālā as a good-looking woman with a gold-coloured complexion who wears a dark blue dress. She has make-up on and is dressed up with jewels, and has a mark painted on her forehead; she waits for the nāyaka/nāʾik. In another place, the nāyaka/nāʾik has thrown himself at her feet to ask her forgiveness in the night, [while] she coquettishly tries to ignore him and complains.

Second: deśākha (di.e.sā.kh; and in Sanskrit a sh is used [instead of the sīn, and it is pronounced deśāka]) – its jāti is śāḍava/khāḍav and the combination and order of its six svara/sur-s are: ga, ma, pa, dha, ni, sa, and its graha/gireis the gāṇḍhāra ṣvara/sur. It is sung in vasanta/basant ṛtu/rit in the early part of the day. According to [some] books, it is described as an attractive, moon-faced, angry, war-like woman who furiously draws [her] sword and like a warrior has rubbed dust on her arms, breasts, and chest. She has playfully grasped [her] foes and opponents under her arms and in a scornful way [she] takes the nāyaka/nāʾik with her and does not allow him to go anywhere. However, in the rāga-mālā it is portrayed as a [female] athlete who wrestles with other athletes and does other sports that make one strong, like swimming, stone-lifting, and wrestling with pillar-like [training] equipment that is called mala-khambha45 in Hindavi, and the like.

Third: laḷita (la.li.t) – its jāti is auḍuva and the combination and order of its five svara/sur-s are: dha, ni, sa, ga, ma, and its graha/gireis the dhaivata ṣvara/sur. It is sung in vasanta/basant ṛtu/rit in the morning. It is portrayed in the rāga-mālā as a handsome woman with a silver white complexion and a slim body, beautiful eyes, and a slender waist. She wears make-up and adorns herself with hundreds of gems and gold; she [wears] a red dress and has a garland around [her] neck.

Fourth: vilāvala/birāvar (bi.rā.va.r; an ī can be also used after the [second] r and it is pronounced birāvarī. [But] usually an l is used instead of both r-s, and it is pronounced vilāvali/bilāvalī or vilāvala/bilāval) – its jāti is sampūrṇa and the combination and order of its seven svara/sur-s are: dha, ni, sa, ri, ga, ma, pa, and its graha/gireis the dhaivata ṣvara/sur. It is sung in vasanta/basant ṛtu/rit in the early part of the day. It is portrayed in the rāga-mālā as a woman with a dark complexion and a slim body who wears a colourful dress; she has fully made-up and painted her hands with henna and waits for the nāyaka/nāʾik at the rendezvous place.

Fifth: paṭamaṇjarī (pa.ṭ.m.a.ṇ.ja.ri.ī) – its jāti is sampūrṇa and the combination and order of its seven svara/sur-s are: pa, dha, ni, sa, ri, ga, ma, and its graha/gireis the paṃcama ṣvara/sur. /150/ It is sung in vasanta/basant ṛtu/rit

45 This training equipment was like a pillar that hung from the roof; wrestlers trained with it.
at midnight. It is portrayed in the rāga-mālā as a viyoginī woman, that is, a woman who suffers from separation [from her lover, i.e. the nāyaka/nāʾiṣ]. She sits alone in ‘the house of sorrow.’ Around her neck she hangs a garland that has become dried and faded by the heat of her body.

Section four: On the description of the rāgini-s of the dīpaka rāga

They are also five [in number].

First: desī (di.e.si.ī) – its jāti is śādava/khaḍav and the combination and order of its six svara/sur-s are: ri, ga, ma, dha, ni, sa, and its graha/gireis the rṣabha/rikhab svara/sur. It is sung in grīṣma/grīkham rtu/rit (summer season) in the second quarter of the day.46 It is portrayed in the rāga-mālā as a good-looking woman with a white complexion who wears a green dress, is made-up, and is dressed up with jewels. She has come to the nāyaka/nāʾiṣ’s bedroom, with the passion of youth and the prevalence of desire and speaks to him appealing to him to have intercourse [with her].

Second: kāmoda (kā.mu.o.d) – its jāti is sampūrna and the combination and order of its seven svara/sur-s are: dha, ni, sa, ri, ga, ma, pa, and its graha/gire is the dhaivata svara/sur. It is sung in grīṣma/grīkham rtu/rit in the second quarter of the day.47 It is portrayed in the rāga-mālā as a woman with an elegant body and a yellowish complexion who wears a white bodice and a red sari. She is strongly excited by sensual desire and youth and is waiting for the nāyaka/nāʾiṣ in fear and fright, crying and sorrowing over him in a desert.

Third: nāfa (na.t) – its jāti is sampūrna and the combination and order of its seven svara/sur-s are: sa, dha, pa, ma, ga, ri, and its graha/gire is the śadja/kharj svara/sur. It is sung in grīṣma/grīkham rtu/rit at the end of the day. It is portrayed in the rāga-mālā as a young woman with a red dress who has adorned herself with gems. She is sitting on a horse; she has dressed up like a man and drawn her sword to fight with her foes on the battlefield.

Fourth: kedāra (ki.e.dā.rā) – its jāti is auḍuva and the combination and order of its five svara/sur-s are: ni, sa, ga, ma, pa, and its graha/gire is niṣāda/nikhād svara/sur. It is sung in grīṣma/grīkham rtu/rit at midnight. It is portrayed in the rāga-mālā as a female yogi with twisted hair who is dressed like a yogi, that is, in a pale red colour. A snake is coiled around her twisted hair on [her] head, and the River Ganges flows from her twisted hair. She has painted [the sign of] the half-moon on her forehead and her eyes are closed, [as she] dreams about Mahādeva.

Fifth: kānharā (kā.n,a.rā; and it is pronounced karṇāṭi (ka.r.ṇā.ti.ī) in Sanskrit) – its jāti is sampūrna and the combination and order of its seven svara/sur-s are: ni, sa, ri, ga, ma, pa, dha, and its graha/gire is the niṣāda/nikhād svara/sur.48 It is sung in grīṣma/grīkham rtu/rit in the first

46 That is, between 9 a.m. and 12 p.m.
47 That is, between 9 a.m. and 12 p.m.
quarter of the night.\footnote{That is, between 6 p.m. and 9 p.m.} It is portrayed in the \textit{rāga-mālā} as a beautiful woman with a white complexion and white dress. She has a camphor mark on her forehead and has a drawn sword in [her] right hand and an elephant tooth in [her] left hand while a wine seller stands beside her, eulogizing and praising her.

Section five: On the description of the \textit{rāginī-s} of the śrī rāga

They are also five [in number].

First: \textit{mālasṛi} (mā.l.s.ṛ.i) – its \textit{jāṭi} is \textit{sampūrna} and the combination and order of its seven \textit{svara/sur-s} are: \textit{sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni}, and its \textit{graha/gire} is the \textit{ṣaḍja/kharj svara/sur}. It is sung in \textit{hemanta ṛtu/rit} (late autumn/cold season) in the second quarter of the day.\footnote{That is, between 9 a.m. and 12 p.m.} It is portrayed in the \textit{rāga-mālā} as a woman with a red complexion and a gorgeous and slim body, wearing a yellow dress. She has [stepped away from] the \textit{nāyaka/nāʾik} during a stroll and sits under a mango tree, talking and laughing with [other] women.

Second: \textit{māravā} (mā.r.vā) – its \textit{jāṭi} is the \textit{ṣāḍa/khaḍa} and the combination and order of its six \textit{svara/sur-s} are: \textit{sa, pa, ga, ma, dha, ni}, and its \textit{graha/gire} is the \textit{ṣaḍja/kharj svara/sur}. It is sung in \textit{hemanta ṛtu/rit} at the end of the day. It is portrayed in the \textit{rāga-mālā} as a woman who wears a dress made of golden ornaments and has a garland around [her] neck. She has closed the door to strangers and sits waiting for the \textit{nāyaka/nāʾik} at a rendezvous place.

Third: \textit{dhanāsṛi} (dh.a.n.s.ṛ.i) – its \textit{jāṭi} is the \textit{ṣāḍa/khaḍa} and the combination and order of its six \textit{svara/sur-s} are: \textit{sa, pa, dha, ni, ri, ga}, and its \textit{graha/gire} is the \textit{ṣaḍja/kharj svara/sur}. It is sung in \textit{hemanta ṛtu/rit} in the second quarter of the day.\footnote{That is, between 9 a.m. and 12 p.m.} It is portrayed in the \textit{rāga-mālā} as a woman who wears a dress made of golden ornaments and has a garland around [her] neck. She has closed the door to strangers and sits waiting for the \textit{nāyaka/nāʾik} at a rendezvous place. She wears a red dress and has become weak and frail from the sorrow of the separation. She sits alone under the Medlar/Spanish cherry tree and cries.

Fourth: \textit{vasanta/basant} (ba.sa.n.t) – its \textit{jāṭi} is \textit{sampūrna} and the combination and order of its seven \textit{svara/sur-s} are: \textit{sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni}, and its \textit{graha/gire} is the \textit{ṣaḍja/kharj svara/sur}. It is sung in \textit{hemanta ṛtu/rit} in the middle of the day as well as in the \textit{vasanta/basant ṛtu/rit} (spring season). It is portrayed in the \textit{rāga-mālā} as a handsome man\footnote{Although the \textit{rāginī-s} are women, this \textit{rāginī} is described in the \textit{rāga-mālā} as a man.} with a white complexion; some others say [he has a] brown complexion. He wears a red dress and puts a crown of peacock feathers on his head; he has \textit{maur anba}, that is, a mango blossom in [his right] hand. He is intoxicated from the wine of pleasure and youth. He wears a garland around his neck and is engaged in pleasure, enjoying song and dance with female dancers in the middle of a patch of trees and
a flower garden. He has leaves from the betel plant in his left hand, and laughs and has fun with women with pleasure, while blowing the būṭ [horn], singing, and dancing. However, in some rāga-mālā paintings, instead of the portrait of this rāginī, the face of Kāṅh (Krishna) with the [same] aforementioned qualities is drawn.

Fifth: āśāvarī (ā.sā.va.ri.ī) – its jāti is auḍuva and the combination and order of its five svara/sur-s are: dha, ni, sa, ma, pa, and its graha/gīrē is the dhaivata svara/sur. It is sung in hemanta ṛtu/rit in the second quarter of the day. It is portrayed in the rāga-mālā as a black, slim woman with a white sari. She has drawn a mark of camphor on her body and large snakes are twisted around her arms and legs. She weaves her hair, while sitting on the peak of a mountain surrounded by a field in the middle of a pond. However, in some rāga-mālā paintings it is illustrated with the aforementioned characters while she wears a dress made of leaves that cover part of her body and [the rest of her] is naked.

Section six: On the description of the rāginī-s of the megha rāga

They are also five [in number].

First: ṭaṅka (ṭa.ṅ.k) – its jāti is sampūrṇa and the combination and order of its seven svara/sur-s are: sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni, and its graha/gīrē is the ṣadja/kharj svara/sur. It is sung in varṣā/barkhā ṛtu/rit (monsoon season) at midnight. It is portrayed in the rāga-mālā as a viyoginī, that is, a woman who is separated [from her beloved man]. She has made a bed of leaves from the flower lotus to bring down the fever of the separation, and she lies there restlessly.

Second: malāra (ma.lā.r) – its jāti is auḍuva and the combination and order of its five svara/sur-s are: dha, ni, ri, ga, ma, and its graha/gīrē is the dhaivata svara/sur. It is sung in varṣā/barkhā ṛtu/rit at midnight. It is portrayed in the rāga-mālā as a young, beautiful, white woman who has become weak and faint from the sorrow of separation from the nāyaka/nāʾ ik. She dresses up with jasmine flowers and sits alone, crying and weeping while playing the vīnā/bīn instrument in the remembrance of the nāyaka/nāʾ ik.

Third: gujarī (gu.ū.j.ri.ī) – its jāti is sampūrṇa and the combination and order of its seven svara/sur-s are: ri, ga, ma, pa, dha, ni, sa, and its graha/gīre is the rṣabha/rikhab svara/sur. It is sung in varṣā/barkhā ṛtu/rit in the first quarter of the day. It is portrayed in the rāga-mālā as a young, attractive, and slim woman with a melodious voice, she is a singer. She wears a yellow bodice and a red sari and is made up very elegantly and [she has] adorned herself with one-hundred gems.

52 That is, between 9 a.m. and 12 p.m.
53 That is, between 6 a.m. and 9 a.m.
PART ONE: Tuhfat al-Hind

Fourth: bhūpalī (bḥu.pā.li.yī) – its jāti is sampūrṇa and the combination and order of its seven svara/sur-s are: sa, ga, ma, dha, ni, pa, ri, and its graha/gire is the śadja/kharj svara/sur. It is sung in varṣā/barkhā ṛtu/rit in the first quarter of the night.⁵⁴ It is portrayed in the rāga-mālā as a good-looking and attractive woman with a fair complexion who wears a white sari. She wears a mark made of saffron on her body and wears a garland around [her] neck. She engages in pleasure and enjoyment. She is fully made-up and adorns herself with gems and sits with the nāyaka/nāʾık; they hug each other.

Fifth: deśakāra (dī.e.s.kā.r) – its jāti is sampūrṇa and the combination and order of its seven svara/sur-s are: sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni, and its graha/gire is the śadja/kharj svara/sur. It is sung in varṣā/barkhā ṛtu/rit (monsoon season) at the end of the night. It is portrayed in the rāga-mālā as a fine-looking and attractive woman with a beauty spot and almond-shaped eyes, pomegranate-rounded breasts, a fair to silver complexion, and a small and elegant mouth. She wears a pearl necklace around [her] neck and paints her body with marks made from the essence of sandalwood. She wears make-up and has adorned herself with gems and coquetishly and coyly sits close to the nāyaka/nāʾık, playing with him.

Subchapter four: On the description of the putra-s, that is, the sons of the six rāga-s

It is also divided into six sections.

Section one: On the description of the putra-s of the bhairava/bhairoīn rāga

They are eight [in number].
First: /156/ harṣa/harakh (ha.ra.k).
Second: tilaka (ti.la.k).
Third: pūriyā (pu.ū.r.yā).
Fourth: mādhava/mādho (mā.dḥu.o).
Fifth: sīho (su.ū.hu.o).
Sixth: balaneh/balneh (ba.l.ni.e.h).
Seventh: madha (ma.dḥ).
Eighth: paṅcama (pa.ṅ.ja.m).

Section two: On the description of the putra-s of the mālakauśa/ mālkos rāga

They are eight [in number].
First: mārū (mā.ru.ū).

⁵⁴ That is, between 6 p.m and 9 p.m.
Second: mevāḍ (mi.e.vā.ḍ).
Third: badaḥaṁsa (ba.ḍ.ha.ṁ.s).
Fourth: prabala/parbal (pa.r.ba.l).
Fifth: candraka (cha.ṅ.da.r.k).
Sixth: nandana/nand (na.ṅ.d).
Seventh: bhainvar (ḅa.ṅ.va.r).
Eighth: khokhar (ḳh.o.ḳh.a.r). However, some note [this as] miṣṭāṇga (mi.sh.ṭā.ṅ.g) instead and others [note it as] badaḥaṁsa.

Section three: On the description of the putra-s of the hindola rāga
They are also eight [in number].
First: candravimba/candrabimba (cha.ṅ.da.r.bi.ṅ.b).
Second: maṅgala (ma.ṅ.ga.l).
Third: sobhā (su.o.ḅā).
Fourth: ānanda (ā.ta.ṅ.d).
Fifth: vinoda/binod (bi.nu.o.d).
Sixth: pradhana (pa.r.ḍa.n).
Seventh: gaurā (ga.v.rā).
Eighth: vibhāsa/bibhās (bi.ḅā.s, it is also pronounced bhāsakar, that is, without bi and with ka.r at the end of the word and the rest is as the mentioned consonants and vowels).

Section four: On the description of the putra-s of the dīpaka rāga
They are also eight [in number].
First: kuntala (ku.ṅ.ta.l).
Second: kamal (ka.m.a.l; [however] a ν is also used instead of the m and it is pronounced kavāl).
Third: kalinga (ka.li.ṅ.g; [however] a d and r are also used instead of the g at the end of the word and it is pronounced kalindṛ [ka.li.n.ḍr]).
Fourth: campaka (cha.ṅ.pa.k).
Fifth: kusumbha (ku.ṅ.ḅ; [however] an m is also used instead of the n and ḅ and it is pronounced kusuma).
Sixth: rāma (ṛa.m).
Seventh: lahilā (la.hi.l).
Eighth: hemālā/himāl (hi.mā.l).

Section five: On the description of the putra-s of the śrī rāga
They are also eight [in number].
First: sindhu/sindho (si.ṅ.dḥu.o).
Second: mālava (mā.lu.o).
PART ONE: Tuhfat al-Hind

Third: gauṇḍa (ga.v.ṇ.d); some write it kalyāṇa (ka.l.li.ʾ.ā.n) instead and some others [write it] hamīra (ha.mi.ī.r).

Fourth: gunasāgara (gu.n.sā.ga.r).

Fifth: kumbha (ku.ṅ.b).

Sixth: gambhīra (ga.ṅ.bi.ī.r).

Seventh: śaṅkara (sa.ṅ.ka.r); some record akaṭa/agaḍ (ʾa.ga.ḍ, and in this case a ṭ is also used instead of the ḍ and it is pronounced agaṭ).

Eighth: vihāgarā/bihāgarā (bi.hā.g.rā); some record vigaḍ/bikaṭ/bigaḍ (bi./159 ga.ḍ) instead. In this case a k instead of the g and a ṭ instead of the ḍ are used and it is pronounced bikaṭ.

Section six: On the description of the putra-s of the megha rāga

They are also eight [in number].

First: jālandhara (jā.la.ṅ.d₄.a.r).

Second: sāraṅga (sā.ra.ṅ.g).

Third: naṭa-nārāyana (na.ṭ.nā.rā.ʾ.n).

Fourth: šaṅkarābharana (sa.ṅ.kā.rā.b₄.a.r.n).

Fifth: kalyāṇa (ka.l.li.ʾ.ā.n).

Sixth: gajadhara (ga.j.dha.r).

Seventh: gāndhāra (ga.ṅ.d₄.ā.r).

Eighth: sahānā (sa.hā.nā).

/160/ Chapter four: On the descriptions of rāga-s, rāginī-s, putra-s and bhāryā/bhārjā-s according to the kallinātha-mata (Kallinātha’s opinion/doctrine)

Kallinātha (ka.l.li.nā.t₉) was a rṣi/rikhī (sage) and a mujtahid (authority) in this science. The chapter is divided into three subchapters.

Subchapter one: On the description of rāga-s

Know that according to the kallinātha-mata the rāga-s are six [in number], and each rāga has six rāginī-s. The names of rāga-s are as follows.

First: śrī rāga, (with the consonants and vowels that are noted in the hanuman-mata).

Second: vasanta/basant (ba.sa.ṅ.t) rāga.

Third: paṇcama (pa.ṅ.ja.m) rāga.

Fourth: bhairava/bhairoṅ rāga (again, with the aforementioned consonants and vowels).

55 For illustration of this mata see appendix 3.
Fifth: *megha rāga* (again, with the aforementioned consonants and vowels).

Sixth: *naṭa-nārāyaṇa* (na.ṭ.nā.rā.ʾi.n) *rāga*.

Thus, among the above-noted rāga-s, three rāga-s, that is, the śrī rāga, bhairava/bhairoṅ rāga, and megha rāga, are the same as in the hanuman-mata that was described earlier. Concerning the three others, which are vasanta/basant rāga, pañcama rāga, and naṭa-nārāyaṇa rāga, vasanta/basant is among the rāginī-s of that mata [i.e. the hanuman-mata] and the pañcama and naṭa-nārāyaṇa are among its putra-s.

Subchapter two: On the description of rāginī-s of the six aforementioned rāga-s

It is divided into six sections.

Section one: On the description of the rāginī-s of śrī rāga

They are six [in number].

First: *gaurī* (gu.v.ri.ī).
Second: *kolāhala* (ka.v.lā.ha.l).
Third: *dhavala* (dha./161/v.l).
Fourth: *rudrānī* (ru.dda.ṛā.nī).
Fifth: *mālakausa/mālkos* (mā.l.ka.v.s).
Sixth: *devagāndhāra* (di.e.v.ga.ṅ.dhā.r).

Section two: On the description of the rāginī-s of vasanta/basant rāga

They are also six [in number].

First: *andolī* (ʾa.ṅ.du.o.li.ī); some also call it āndhāli/andhiyāli (ʾa.ṅ.dh.yā.li.ī).
Second: *gamakī* (ga.m.ki.ī).
Third: *paṭamaṇjarī* (pa.ṭ.ma.ṅ.j.ri.ī).
Fourth: *gauḍagirī/gauḍakarī* (ga.v.ḍ.gi/ka.ri.ī).
Fifth: *dhāmakī* (dhā.m.ki.ī).
Sixth: *devaśākha* (di.y.v.sā.kh).

Section /162/ three: On the description of the rāginī-s of pañcama rāga

They are also six [in number].

First: *trivenī/tirbanī/tirbenī* (ti.ṛ.ba/i.e.ni.ī; however, usually va is used instead of the b[a/i], and the ī at the end of the word is omitted and it is pronounced trivena/tirven).
Second: *stambhaṭīrthikā/astambhīrthā* (ʾa.s.ta.ṅ.bh.ī.r.thā).
Third: *ābhūrī* (ā.bhi.ī.ṛi.ī).
PART ONE: Tuhfat al-Hind

Fourth: *kakubba/kukabh* (ku.ka.bh).
Fifth: *varāṭi/varārī/barārī* (ba.rā.rī).
Sixth: *sāverī* (sā.vi.ī.rī).

Section four: On the description of the *rāgiṇī-*s of *bhairava/bhairoṇ rāga*

They are also six [in number].
First: *bhairavī* (bha.y.r.vi.ī).
Second: *gūjarī* (gu.ū.j.ri.ī).
Third: *bhākhā* (bhā.khā).
Fourth: *vilāvalī/bilāvalī* (bi.lā.va.li.ī).
Fifth: *kānharā* (ka./nā.ṭi.ī); however, it is usually called *kānharā*
Sixth: *raktahamsa/ragthamsā* (ra.g.t.ha.ṅ.sā).

Section five: On the description of the *rāgiṇī-*s of *megha rāga*

They are also six [in number].
First: *vangālī/bangālī* (ba.ṅ.gā.li.ī).
Second: *madhurā* (ma.dhur.ā).
Third: *kāmoda* (kā.m.o.d).
Fourth: *dhanāśrī* (dha.nā.si.ṛ.ī).
Fifth: *devāthārthā* (di.e.v.ti.ī.r.thā).
Sixth: *devālī* (di.e.vā.li.ī).

Section six: On the description of the *rāgiṇī-*s of *naṭa-nārāyaṇa rāga*

They are also six [in number].
First: *troṭakī/tiroṭkī* (ti.ru.o.ṭ.ki.ī).
Third: *pūrbī* (pu.ū.r.bi.ī).
Fourth: *rāma* /164/ (rā.mā).
Fifth: *gāndhārī* (ga.ṅ.dhā.rī.ī).
Sixth: *sindhu-malārī* (si.ṅ.dhu.ma.lā.rī.ī, or without the ī [i.e. *sindhu-malār*].

Subchapter three: On the description of *putra-*s of the six mentioned *rāga-*s

Know that the *putra-*s of the six *rāga-*s in this mata are [almost] the same as noted in the *hanuman-mata* with slight differences. According to both mata-
śrī rāga, bhairava/bhairoṁ, and megha are regarded as rāga-s. [Nevertheless.] instead of the three putra-s of the śrī rāga, [i.e.] gaṇḍa, śaṅkara, and viḥāgarā/bihāgarā [in the hanuman-mata], he [Kallinātha] writes kalyāṇa, agadha, and vigadha/bigadha. Vigaḍha/bigadha is the same as the viḥāgarā/bihāgarā. And instead of the four putra-s of the bhairava/bhairoṁ, [i.e.] tilaka, pūrīyā, paṅcama, and sūho [in the hanuman-mata], he [Kallinātha] notes the four putra-s, devaśākha, lalita, mālakaśa/mālkos, and viḷāvala/bilāval. Viḷāvala/bilāval is indeed the same as the sūho. And instead of the three putra-s of megha, [i.e.] naṭa-nārāyaṇa, śaṅkarābharana, and kalyāṇa [in the hanuman-mata], he [Kallinātha] mentions kedāra, mārū, jalabharaṇa.

As for the three other rāga-s on which there is disagreement [between the two mata-s], the putra-s of hindola are written and regarded as the putra-s of vasanta/basant [in the kallinātha-mata]. He [Kallinātha] regards the hindola as /165/ a putra instead of vibhāsa/bibhās. The putra-s of the dīpaka are noted exactly as the putra-s of paṅcama [in this mata]. He [Kallinātha] records the putra-s of mālakaśa/mālkos for the naṭa-nārāyaṇa, and instead of the two putra-s of mārū and baḍahamaṇa, he writes dīpaka and miṣṭāṅga.

These are the differences in the putra-s between this mata and the hanuman-mata. And God knows best.57

/166/ Chapter five: On the descriptions of rāga-s, rāginī-s, [and] putra-s according to the someśvara-mata [Someśvara’s opinion/doctrine]

Someśvara (su.mi.e.shu.r) is the name of Mahādeva and he was the first to invent this science. The chapter is divided into four subchapters.

Subchapter one: On the description of rāga-s

Know that the six rāga-s in this mata are also the same as in the kallinātha-mata that was reported earlier, [that is,] they are śrī rāga, vasanta/basant, paṅcama, bhairava/bhairoṁ, megha, and naṭa-nārāyaṇa, (all with consonants and vowels that were described in the previous mata). Thus, among these rāga-s, three of them, which are śrī rāga, bhairava/bhairoṁ, and megha, are the same as both the hanuman-mata and kallinātha-mata.58 The three other rāga-s, which are the vasanta/basant, paṅcama, and naṭa-nārāyaṇa, are only the same as the kallinātha-mata. Each rāga has six rāginī-s [in this mata].

---

56 That is, the hanuman-mata and kallinātha-mata.
57 For illustration of this mata see appendix 3.
58 That is, these three are regarded as rāga-s, and not as rāginī-s or putra-s.
Subchapter two: On the description of \(\text{rāga}^{\text{-}}\)-s of the aforementioned six \(\text{rāga}^{\text{-}}\)-s

It is also divided into six sections.

Section one: On the description of the \(\text{rāga}^{\text{-}}\)-s of \(\text{śrī rāga}\)

First: \(\text{mālavī}\) (mā.l.vi.ī); however, it is usually called \(\text{mālavā}\) with \(\text{vā}\) [instead of the \(\text{vī}\) at the end of the word], and an \(\text{r}\) is also applied instead of the \(\text{l}\) and it is pronounced \(\text{māravā}\).

Second: \(\text{trivenī/tirbanī}\) (ti.ṛ. ba.ni.ī); however, it is usually called \(\text{trivena}\).

Third: \(\text{gaurī}\) (ga.v.ri.ī).

Fourth: \(\text{kedāra}\) (k/167.i.e.dā.rā).

Fifth: \(\text{madha-mādhā}\) (ma.dh.mā.dh).

Sixth: \(\text{pahāḍī}\) (pa.hā. ū.ī/.i.kā), and in some books it is written \(\text{pahāṇḍikā}\) (pā. ha. ū. i.kā). However, it is usually called \(\text{pahādī}\) (pa.hā. ū.ī), and an \(\text{r}\) is also used instead of the \(\text{ḍ}\) and it is pronounced \(\text{pahārī}\).

Section two: On the description of the \(\text{rāginī}\)-s of \(\text{vasanta/basant rāga}\)

First: \(\text{desī}\) (di.e.si.ī).

Second: \(\text{devagirī}\) (di.e.v.ī.ī).

Third: \(\text{varāṭī/bairāṭī}\) (ba.y.rā. ū.ī); however, an \(\text{r}\) is usually used instead of the \(\text{ṭ}\) and it is called \(\text{bairārī}\), and in such a case even the \(\text{y}\) is omitted and it is pronounced \(\text{bārārī}/\text{varārī}/\text{varāṭī}\).

Fourth: \(\text{toḍikā}\) (tu.o. ū.ī/kā); but, it is usually pronounced without the afore-mentioned \(\text{k}\) and with an \(\text{ī}\) and it is pronounced /168/ \(\text{toḍī}\).

Fifth: \(\text{lalitā}\) (la.li. ū.ī).

Sixth: \(\text{hindolī}\) (hi.n. ū. ū.o.li.ī); however, it is usually pronounced without the \(\text{ī}\) and called \(\text{hindola}\).

Section three: On the description of the \(\text{rāginī}\)-s of \(\text{bhairava/bhairoñ rāga}\)

First: \(\text{bhairavī}\) (bha.y.r.vi.ī).

Second: \(\text{gunjarī}\) (gu. ū. ja. ū.ī); however, a ū is usually applied instead of the \(\text{n}\) and it is pronounced \(\text{gujārī}\).

Third: \(\text{revā}\) (ri.e.vā).

Fourth: \(\text{gunakarī}\) (gu.n.ka. ū.ī); however, an \(\text{l}\) is usually used instead of the \(\text{r}\) and it is pronounced \(\text{gūnakalī}\).

Fifth: \(\text{vangālī/baṅgālī}\) (ba. ū. ā. ū.ī), it is also pronounced without the last ū, \(\text{baṅgāl/vaṅgāla}\).

Sixth: \(\text{vahulī/bahulī}\) (buh/ba.hu. ū.ī).
Section four: On the description of the rāgini-s of pañcama rāga

First: vibhāsa/bibhās (bi.bʰā.s).
Second: bhūpāli (bʰu.o.pā.li.ī).
Third: karṇāti (ka.r.nā.ṭi.ī); [however,] it is usually called kānharā.
Fourth: baḍahamsikā (ba.ḍ.ba.n.si.kā); [however,] it is usually pronounced without the last kā, and pronounced baḍahaṁsa.
Fifth: mālasrī (mā.l.si.rī).
Sixth: paṭamaṇjarī (pa.ṭ.ma.ṅ.jarī).

Section five: On the description of the rāgini-s of megha rāga

First: malāra (ma.lā.r).
Second: sorātha (su.o.ra.ṭh).
Third: sāverī (sā.vi.ī.ri.ī); [however,] in some books a kā is written instead of the sā [i.e. kāverī].
Fourth: kausikī (ka.v.s.kī); [but,] it is usually called mālakausahaan/mālkos (mā.l.k.v.s).
Fifth: gāndhārī (ga.ṅ.dā.ṛi.ī); [however,] it is usually used without the last ī and pronounced gāndhāra.
Sixth: haraśiṅgāra (ha.r.si./170ṅ.gā.r).

The sixth section: On the description of the rāgini-s of naṭa-nārāyaṇa rāga

First: kāmoda (kā.mu.o.d).
Second: kalyāṇa (ka.lī.ṛ.ā.n).
Third: abhīrī (ā.bʰī.ṛi.ī).
Fourth: nāṭikī (nā.ṭ.ki.ī).
Fifth: sāraṇga (sā.ra.ṅ.g).
Sixth: naṭa-hamīra (na.ṭ.ha.mi.ī.r).

Subchapter three: On the description of the putra-s of the six aforementioned rāga-s

Know that the putra-s of the six rāga-s are [almost] the same in this mata as in the two aforementioned mata-s; there are [still] minor differences in the way baḍahaṁsā, kalyāṇa, and sāraṇga, which according to the two aforementioned mata-s are among putra-s; in addition, vibhāsa/bibhās, which according to the first mata [i.e. the hanuman-mata] is a putra, in this mata are considered as rāgini-s, and other putra-s are written instead of them. God knows best.
Subchapter four: On the *ṛtu/rit*-s, that is, the seasons, and the [proper] times for singing each *rāga* and *rāginī*

It is divided in two sections.

Section one: On the *ṛtu/rit*, that is, the seasons, and the [proper] times for singing each *rāga* and *rāginī*

Know that the seasons and times for singing the *rāga*-s and *rāginī*-s which are based on the *hanuman-mata* were presented in their place [earlier], and here those [*rāga*-s and *rāginī*-s], which are based on the two later [mentioned] *mata*-s, are described.

It should not be concealed that the *śrī rāga* and its *rāginī*-s are sung in the *śśīra ṛtu/rit* (winter season), the two months of Māgha and Phālguna.

The *vasanta/basant rāga* and its *rāginī*-s are sung in the *vasanta/basant ṛtu/rit* (spring season), the two months of Caitra and Vaśākha.

The *pañcama rāga* and its *rāginī*-s are sung in the *śarada ṛtu/rit* (the season between the rainy season and autumn), the two months of Āśvinī and Kārttika.

The *bhairava/bhairoṅ rāga* and its *rāginī*-s are sung in the *grīśma/grīkhama ṛtu/rit* (summer season), the two months of Jyaiṣṭha and Āṣāḍha.

The *megha rāga* and its *rāginī*-s are sung in the *varṣā/barkhā ṛtu/rit* (monsoon season), the two months of Śrāvaṇa and Bhādarapada.

And the *nāṭa-nārāyaṇa* and its *rāginī*-s are sung in the *hemanta ṛtu/rit* (late autumn/cold season), the two months of Āgrahāyaṇa and Paūṣa/Pūs.

Section two: On the [designated] times [for singing] each *rāga* and *rāginī* in brief

Know that the *bhūpālī, bhairavī, devaśākha, madha-mādha, vilāvala/bilāval, malāra, vangālī/baṅgālī, śyāma, gūjarī, dhanāśrī, mālaśrī, megha rāga, paṅcamā, deśakāra, bhairava/bhairoṅ, lalita*, and *vasanta/basant* are all sung in the morning.

---

59 This corresponds to January and February.
60 This corresponds to February and March.
61 This corresponds to March and April.
62 This corresponds to April and May.
63 This corresponds to September and October.
64 This corresponds to October and November.
65 This corresponds to May and June.
66 This corresponds to June and July.
67 This corresponds to July and August.
68 This corresponds to August and September.
69 This corresponds to November and December.
70 This corresponds to December and January.
The kauśika, sāverī, paṭamañjarī, lalita, revā, guṇakarī, rāmakarī, and soraṭī are all sung in the first quarter of the day.71

The varāī/barāī, toḍī, kāmodī, karā, gāṇḍhārī, nāga-śabda, deśī, śaṅkarābharaṇa are all sung in the second quarter of the day.72

The śrī rāga, /172/ mālavā, gaurī, trivena, naṭa, kalyāṇa, nandana/nand, kedāra, karṇāṭī, abhīrī, baḍahamsa, pahārī, hiranya-naṭa are all sung from the third quarter of the day73 to midnight.

Apart from these aforementioned seasons and times, whenever a singer desires or whenever an āqā (lord/master) orders and demands it, whatever the rāga and rāginī is, it is acceptable, because naghma is pleasurable and a consolation all the time.74

/173/ Chapter six: On the descriptions of rāga-s, rāginī-s, putra-s, and bhāryā/bhārjā-s according to the bharata-mata (Bharata’s opinion/doctrine)

Bharata (Bha.r.t) is the name of a devatā (deity) and some say it is the name of a ṛṣī/rikhī [sage] who was [one of] the inventors of this science. The chapter is divided into three subchapters.

Subchapter one: On the description of rāga-s according to the bharata-mata [Bharata’s opinion/doctrine]

Know that the rāga-s according to the bharata-mata are the same as the aforementioned hanuman-mata [that is,] there are six rāga-s [as follows].

First: bhairava/bhairoṅ.
Second: mālakauśa/mālkos.
Third: hindola.
Fourth: dipaka.
Fifth: śrī rāga.
Sixth: megha.

(All with the consonants and vowels that were noted in the hanuman-mata.)

Each rāga has five rāginī-s, and eight putra-s, that is, sons [in this mata]. Furthermore, each putra has a bhāryā/bhārjā, that is, a wife, since bhāryā/bhārjā (b̄ā.r.jā) means wife, as is described comprehensively later, if the exalted God wants.

---

71 That is, between 6 a.m. and 9 a.m.
72 That is, between 9 a.m. and 12 p.m.
73 That is, between 12 p.m. to 3 p.m.
74 For illustration of this mata see appendix 3.
Subchapter two: On the description of the \textit{rāgiṇī}-s of the six aforementioned \textit{rāga}-s

It is divided into six sections.

Section one: On the description of the \textit{rāgiṇī}-s of the \textit{bhairava}/\textit{bhairon} \textit{rāga}

They are five [in number].

First: \textit{madha-mādhavi} (ma.dh.mā.dha.vi.ī); it is also pronounced without the \textit{v} and the last \textit{i}, as \textit{madha-mādha}.

Second: \textit{lalitā} (la.li.tā).

Third: \textit{varārī}/\textit{barārī} (ba.rā.rī.ī).

Fourth: \textit{bhairavī} (bha.y.r.vi./174ī).

Fifth: \textit{vahulī}/\textit{bahulī} (bu.h/ba.hu/li.ī), it is also pronounced without the last \textit{i} [i.e. \textit{bahul}].

Section two: On the description of the \textit{rāgiṇī}-s of the \textit{mālakauśa}/\textit{mālkos} \textit{rāga}

It is also five [in number].

First: \textit{gaurī} (ga.v.ri.ī).

Second: \textit{dayādadhī} (da.yā.da.dī.ī), some apply \textit{-vatī} (-va.ti.ī) instead of \textit{-dadhī} (-da.dī.ī), and pronounce it \textit{dayāvatī}.

Third: \textit{toḍī} (tu.o.di.ī).

Fourth: \textit{khambhāvatī} (kha.ṅ.bā.vati.ī).

Fifth: \textit{kakubha/kukabh} (ku.kā.b).

Section three: On the description of the \textit{rāgiṇī}-s of the \textit{hindola} \textit{rāga}

They are also five [in number].

First: \textit{rāmakalī} (rā.m.kā.li.ī).

Second: \textit{mālavatī/mālavatī} (mā.lā.v.ti./175ī).

Third: \textit{āsāvarī} (ʾa/ā.sā.v.rī.ī).

Fourth: \textit{devārī} (di.e.vā.rī.ī).

Fifth: \textit{guṇakalī} (gu.n.kā.li.ī).

Section four: On the description of the \textit{rāgiṇī}-s of the \textit{dīpaka} \textit{rāga}

They are also five [in number].

First: \textit{kēdāra} (ki.e.dā.rā).

Second: \textit{gaurā} (ga.v.rā).

Third: \textit{gaṇḍa} (ga.v.ṇ.d).

Fourth: \textit{gūjarī} (gu.ū.j.rī.ī).
Fifth: rudrāvanī (ru.dd.ṛā.v/va.ni.i); it is also pronounced without the va, as rudrānī.

Section five: On the description of the rāginī-s of the śrī rāga
They /176/ are also five [in number].
First: sindhavī (si.n.dā.va.ni.i).
Second: kāfī (kā.фан.ī). It is not clear what its original name is in Hindavi, since Hindavi does not have the letter f, unless, instead of the f, the pʰ [i.e. the aspirated p] is read, [in which case,] it is pronounced kāphī. Thus, its original [Hindavi] name might be kāphī, and kāfī with the f is the Arabization of it.
Third: thumrī (ṭh.म.री); it is very often sung in the pūrb (eastern) provinces.75
Fourth: vicitrā/bicitrā (bi.cha.t.ṛā).
Fifth: sorāthī (si.r.ta.ṭh/ṭh.i.i).

Section six: On the description of the rāginī-s of the megha rāga
They are also five [in number].
First: malāra (ma.lā.r).
Second: sāraṅga (sā.rā.n.g).
Third: /177/ desī (di.e.si.i).
Fourth: rativallabha (ra.t.ba.la.b).
Fifth: kāverī (kā.vi.i.ṛi.i).

Subchapter three: On the description of putra-s of the six afore-mentioned rāga-s and the account of their bhāryā/bhārjā-s
It is also divided into six sections.

Section one: On the putra-s of the bhairava/bhairoṇ rāga
It is also divided into two subsections.

Subsection one: On the putra-s of the bhairava/bhairoṇ rāga
They are eight [in number].
First: devaśākha (di.v.sā.kʰ).
Second: lalita (la.li.t).
Third: harṣa/harakh (ha.ra.kʰ).
Fourth: mādhava/mādho (mā.dʰu.o).
Fifth: vilāvala/bilāval (bi.la.va.l).
Sixth: vaṅgāla/bangāl (ba.ṅ.gā.l).

75 The east of the Ganges River.
Seventh: vibhāsa/bibhās (bi.bā.s).
Eighth: pañcama (pa.ñ.cha.m).

Subsection two: On the bhāryā/bhārjā-s of the eight aforementioned putra-s
First: sūhā (su.ū.hā).
Second: vibhāsa/bibhās (bi.bā.s).
Third: soraṭhī (su.o.r.ṭi.),
Fourth: kumbhārī (ku.n.bā.ri.),
Fifth: andāhī (a.ṇ.dā.hi.),
Sixth: bahul-gājarī (ba.hu.l.ū.j.ri.),
Seventh: paṭamānjārī (pa.t.m.ū.j.ri.),
Eighth: meravī (mi.e.r.vi.).

Section two: On the putra-s of the mālakauśa/mālkos rāga and their bhāryā/bhārjā-s
It is also divided into two subsections.

Subsection one: On the eight putra-s of mālakauśa/mālkos rāga
First: gāndhāra (ga.ṇ.dā.ṛ).
Second: sūdha (su.dā.dā).
Third: makar/mukar (ma/u.ka.r).
Fourth: trīchāna (ti.ṛ.ḥ.ā.n).
Fifth: sahānā (sa.hā.nā).
Sixth: saktivallabha (sa.ka.t./ba.l.la.bā).
Seventh: mālī-gaurā (mā.lī.ga.v.ṛā).
Eighth: kāmoda (kā.mu.o.d).

Subsection two: On the eight bhāryā/bhārjā-s of the aforementioned putra-s
First: dhanāśrī (dā.nā.si.ṛi).
Second: mālasrī (mā.l, and [the pronunciation of] the rest [of the word is the same] as the consonants and vowels noted earlier).
Third: jayata-śrī (ja.y.t, and [the pronunciation of] the rest [of the word is the same] as the consonants and vowels noted earlier).
Fourth: sugharārī (su.gṛ.ṛ.ī).
Fifth: durgā (du.r.gā).
Sixth: gāndhārī (ga.ṇ.dā.ṛi.).
Seventh: bhīmapalāsī (bī.ṛ.m.pa.lā.si.ī).
Eighth: kāmodī (kā.mu.o.di.ī).

Section three: On the eight putra-s of the hindola rāga and their bhāryā/bhārjā-s
It is also divided into two subsections.

Subsection one: On the eight putra-s of the hindola rāga
First: vasanta/basant (ba.s.ṅ.t).
   Second: mālava (mā.l.vā).
   Third: mārū (mā.ru.ū).
   Fourth: kauśala (ku.sa./180.l).
   Fifth: bakhārabanda (ba.khā.ba.ṅ.d); however, it is usually pronounced bakhā, without the second part [of the word], which is band.
   Sixth: laṅkadahana (la.ṅ.k.da ha.n).
   Seventh: nāga-dhana/nāg-dahun (nā.g.du.n).
   Eighth: dhavala (dha.v.l).

Subsection two: On the eight bhāryā/bhārjā-s of the aforementioned putra-s
First: līlāvatī (li.ī.lā.v.ti.ī).
   Second: kairavī (ka.y.r.vi.ī).
   Third: caiī (cha.y.ti.ī).
   Fourth: pūrbī (pu.ūr.bi.ī).
   Fifth: pārāvatī (pā.rā.v.ti.ī).
   Sixth: triveṇa/tirvan (ti.ṛ.van).
   Seventh: devagirī (di.e.v.gi.ṛ.ī).
   Eighth: sarasvatī/sursatī (su.r.sa.ṛ.ti.ī).

Section /181/ four: On the putra-s of the dīpaka rāga and their bhāryā/ bhārjā-s
It is also divided into two subsections.

Subsection one: On the eight putra-s of the dīpaka rāga
First: kusuma (ku.su.m).
   Second: taṅka (ṭa.ṅ.k).
   Third: naṭa-nārāyaṇa (na.ṭ.nā.ṛā/.i.n).
   Fourth: vihāgarā/bihāgarā (bi.ḥā.g.rā).
   Fifth: phirodast/pharodast (pḥ/a.ru.o.da.s.t).
   Sixth: rahas-maṅgala (ra.ha.s.ma.ṅ.ga.lā), and some use a bḥ instead of the h and pronounce it rabhasa-maṅgalā.
   Seventh: maṅgalāṣṭaka (ma.ṅ.ga.lā.sh.ṭa.k).
   Eighth: aḍāno (ʾa.dā nu.o); however, an ā is usually used instead of the o and it is pronounced aḍānā.

Subsection two: On the eight bhāryā/bhārjā-s of the aforementioned putra-s
First: maṅgala-gijarī (ma.ṅ.ga.l.gu.ū.j.ṛ.ī).
   Second: jayajāvantī (ja.y./182/jā.va.ṅ.ti.ī).
Third: mālagūjarī (mā.l.gu.ū.j.rī).
Fourth: bhūpālī (bū.u.o.pā.lī).
Fifth: manohara (ma.nu.o.ha.r).
Sixth: ahīrī (ʾa.hi.ī.rī).
Seventh: yamana/aiman (ʾi.e.ma/i.n).
Eighth: hamīra (ha.mi.ī.r).

Section five: On the putra-s of the śrī rāga and their bhāryā/bhājrā-s
It is also divided into two subsections.

Subsection one: On the eight putra-s of the śrī rāga
First: śrī-ravana (si.ṛ.i.ra.va.n).
Second: kolāhala (ka.v.lā.ha.l).
Third: sāvanta (sā.va.ṃ.t).
Fourth: śānkaravana (sa.ṅ.ka.r.va.n); it is also pronounced without the last va and na [i.e. saṅkar/śānkara].
Fifth: rāgeśvara/rākesar (rā.ki.e.sa.r).
Sixth: khaṭ rāga (kā.ṭ.rā.g).
Seventh: baḍahamsa (ba.ḍ.ha.ṃ.s).
Eighth: deśakāra (di.ñ.s.kā.r).

Subsection two: On the eight bhāryā/bhājrā-s of the aforementioned putra-s
First: vijaya/bijayā/bijiyā (bi.j./jī.yā).
Second: dhīnā-jayī (dhī.ṇ.ā.n.ja.ʾi.ī).
Third: kumbha (ku.ṅ.b).
Fourth: sohanī (su.o.h.ni.ī).
Fifth: śarada (sa.ra.d).
Sixth: khema (kā.i.e.m).
Seventh: śaśirekā (sa.ṛi.e.kā).
Eighth: sarasvatī/sursatī (su.r.ṛa.tī).

Section six: On the putra-s of the megha rāga and their bhāryā/bhājrā-s
It is also divided into two subsections.

Subsection one: On the eight putra-s of the megha rāga
First: kalāir76 (ka.lā.ʾi.r).
Second: bāgeśrī (bā.ги.e.s.ri.ī).
Third: sahānā (sa.ḥā.nā).

76 In his index (fihrīst-hā) Anṣārī (Mīrzā Khān, Tuḥfat al-hind, i. 588) notes this putra as kalāvara.
Fourth: pūriyā (pu.ū.r.yā).
Fifth: kānharā (kā.nhā.rā).
Sixth: tilaka (ti.la.k).
Seventh: stambha (‘a.s.ta.ṇ.bh).
Eighth: śaṅkarābharana (sa.ń.ka’/ra.bhāra.n).

Subsection two: On the eight bhāryā/bhārjā-s of the aforementioned putra-s
First: karana-naṭa (ka.r.na/na.ṭa).
   Second: kādavī (kā.d.vi.ī).
   Third: kadama-naṭa (ka.da.m.ṇa.ṭa).
   Fourth: pahārī (pa.hā.ri.ī).
   Fifth: mānjha (mā.ṇ.jh).
   Sixth: paraja/parj (pa.r.j).
   Seventh: nāṭa-maṅjarī (na.ṭa.ṅ.ja.ri.ī).
   Eighth: śuddha-naṭa (su.ṭa.na.ṭ).

It should not be concealed that some of the rāga-s, rāginī-s, putra-s, and bhāryā/bhārjā-s of the four aforementioned mata-s are also reported with different names. For instance, in [some] grantha-s, that is, books, their names differ from what they are usually called, or in a dialect or a region, their names differ from [the way they appear in] another dialect or region. For example, in books it is written karṇāṭī, while it is usually called kānharā, and so forth.\(^77\)

\(^{185/}\) Chapter seven: On the combination of the aforementioned rāga-s, rāginī-s, and putra-s based on the rāga-s, rāginī-s and not based on the seven svara/sur-s, concisely and briefly

Know that all rāga-s and rāginī-s are of three kinds: śuddha, sālagā/sālaṅka, saṅkīrṇa.

   The śuddha is such that it is pure and no other rāga is mixed with it.

   The sālagā/sālaṅka is such that although it is not mixed with another rāga, it has a tinge of another rāga.

   The saṅkīrṇa is such that it is [shaped by the] mixture of two or more rāga-s, as it was treated comprehensively in the first chapter of this bāb (part).

   Some masters of this art consider [all] rāga-s as śuddha, and [all] rāginī-s and putra-s as saṅkīrṇa, and whatever the contemporary [masters] have created or whatever rāga-s may be formed by creatively combining them [in the future], these rāga-s are called sālagā/sālaṅka.

   Some consider all rāga-s as saṅkīrṇa, with the exception of mālakauśa/mālkos and dīpaka, specifically, no one considers the dīpaka a

\(^{77}\) For illustration of this mata see appendix 3.
mixed [rāga]. Nevertheless, some consider both [rāga-s] as saṅkīrṇa. Some others consider kānharā, sāraṅga, gūjārī, naṭa, malāra, toḍi, and gaurī, all seven maqām-s as the śuddha; and deśakāra, vibhāsa/bibhās, lalita, revā, vilāvala/bilāval, megha, soraṭha, dhanāśrī, gaurā, śrī rāga, dīpaka, kāṭi, and kedāra, all thirteen maqām-s as the sālaga/sālāṅka, and the rest of rāgiṇī-s and putra-s as the saṅkīrṇa.

The combination of rāga-s and rāgiṇī-s of the saṅkīrṇa type is the result of the method of ikhṭilāt and imtīzāj (mixture and amalgamation), and this [process] is like the mixture and combination of different colours, such that no one can distinguish between them [individually] and the result [of the combination] is a new colour, like blending lime and turmeric, and producing a new colour. In addition to this [method of] combination, there is another method to combine [the rāga-s], that is, by the method of ḥulāl and dukhūl (interjection and insertion) of one rāga into another, this [infusion] can take place in a whole tuk (a line of a verse) or half of a tuk or [even] one kalama (word), for instance, to infusion/insert pūriyā into dhanāśrī. Thus, the rule for naming [the new rāga according to] this method of combination is to mention the name of the main rāga last and the name of the rāga which it was inserted into first, like pūriyā with dhanāśrī [i.e. pūriyā-dhanāśrī]. Nevertheless, some consider that the name of the rāga that is sung first should be mentioned first, regardless of whether it is the main rāga or the second one. For instance, if we insert/infuse rāmakaḷī into śyāma and śyāma is sung first, [the rāga] should be named śyāma-rāma. [By contrast.] if rāmakaḷī is sung first [and then śyāma], it should be called rāma-śyāma. Nonetheless, some others consider that the name of the whole rāga should be the same as the rāga that appears first in the performance, even it is sung in a half tuk.

The description of the rāga-s and rāgiṇī-s of the [type of] saṅkīrṇa is as follows:

If bāgeśrī, pūriyā and madha-māḍha are combined together and sung, it is called śuddha-naṭa.

If kānharā is combined with naṭa, it is called kānharā-ṇaṭa.
If kedāra is combined with naṭa, it is called kedāra-ṇaṭa.
If ahīrī is combined with naṭa, it is called ahīra-ṇaṭa.
If hamīra is combined with naṭa, it is called hamīra-ṇaṭa.
If kāmoda is combined with naṭa, it is called kāmoda-ṇaṭa.
If sāraṅga is combined with naṭa, it is called sāraṅga-ṇaṭa.
If malāra is combined with naṭa, it is called malāra-ṇaṭa.
If kalyāṇa is combined with naṭa, it is called kalyāṇa-ṇaṭa.
If kakubha/kukabh, vilāvala/bilāval, pūrbī, and kedāra are mixed together, it is called dakṣiṇa-ṇaṭa.

---

78 Here maqām-s is used as a synonym for modes (rāga/rāgiṇī).
79 That is, a very short part of a tuk.
If śaṅkarābharaṇa, madha-mādha, lānkadahana, and vilāvala/bilāval are mixed together, it is called naṭa-nārāyaṇa.

If dhanaśrī, dhaval, kānhara, ahūri, kedāra, sūdha, and madha-mādha are mixed together, it is called kadama-naṭa. However, some use bāgeśrī instead of dhanaśrī, and naṭa instead of ahūri, [because they] say it was sung by Baladeva/Balarāma.

If kumbhārī, pūriyā, and toḍī are combined together, it is called rāja-nārāyaṇa-naṭa.

If gauṇḍa and vilāvala/bilāval are combined together, it becomes kāmoda.

If sūdha and kāmoda are combined together, it is called sūdha-kāmoda.

If yamana/aiman is mixed with kāmoda, it is called kalyāṇa-kāmoda. However, some call kalyāṇa-vinonda/binod (bi.nu.o.d).

If kedāra is combined with kāmoda, it is called sāvanta-kāmoda (sā.va.nt-).

If khaṭ rāga is combined with kāmoda, it is called tilaka-kāmoda (ti.la.k-).

If dhanasrī is combined with kānhara, it is called bāgeśrī.

If pharodastā is combined with kānhara, it is called sahānā.

If malāra is combined with kānhara, it is called aḍānā.

If dhavalaśrī, tānka, and maṅgalalastaka are combined with kānhara, it is called pūriyā.

If tānka, kāmoda, and gauṇḍa are combined, it is called sūdha-kalyāṇa (su.dhdh-).

If kedāra, yamana/aiman are combined with sūdha-kalyāṇa, it is called hamīra. It is said that it was sung by Gaurī Nāṭha.

If kedāra, vilāvala/bilāval are combined with sūdha-kalyāṇa, it is called yamana/aiman.

If kedāra and hamīra are combined, it is called khema-kalyāṇa (kṛi.e.m).

If jayata-śrī is combined with sūdha-kalyāṇa, it is called jayata-kalyāṇa.

If toḍī, āsāvarī, and mārū are combined, it is called dhanasrī.

If śaṅkarābharaṇa, kedāra, madha-mādha, and sarasvati are combined, it is called mālasrī.

If dhavala, varārī/barārī, and desakāra are combined, it is called jayata-śrī.

If vilāvala/bilāval is combined with jayata-śrī, it is called dhavalaśrī.

If varārī/barārī, āsāvarī, toḍī, śyāma, vahulī/bahulī, and gāndhāra are combined, it is called khaṭ rāga. However, some use bahul-gujarī instead of

80 Krishna’s half-brother.
81 Or Gorakhnāth/Gorakṣanātha, who is traditionally regarded as the third nātha and incarnation of Śiva. (For further information, see W. J. Johnson, A Dictionary of Hinduism, [Oxford, 2009], s.v. ‘Gorakhnātha (Gorakṣanātha)’.)
of some use here he introduces them as two different fortune. (For further information, see Johnson, vahul.84 Although the author has noted earlier that sung it [first].

 PART ONE: Tuhfat al-Hind

Saurāṣṭrāka (sa.vrā.sh.ta.k) consists of gāndhāra, /190/ gujarī, vaṅgala/ baṅgāl, paṅcama, and bhairavī. Gaũṇḍakaũli consists of gujarī, āsāvarī, and it is said that Gorakhnātha82 sung it [first].

Kumbhārī consists of saurāṣṭrāka and dhanāśrī, and it is said that Gaṇeśa83 sung it [first].

Madha-mādha consists of malāra, śuddha-kalyāṇa, and mālaśrī. Sarasvataũ consists of naṭa-nārāyaṇa, śaṅkarābharaṇa, and śuddha. Bādahamśa consists of mārava, rudrāṇi, caṅta, durgā, and dhanāśrī. Lāṅkadhahana consists of pahārī and kedāra, and it is said that Hunūmān sung it [first].

Śaktivallabha consists of guṇakarī, rāmakarī, gāndhārī, gujarī, śyāma, and pūrbī. Śaṅkarābharaṇa consists of kedāra, vilāvala/bilāval, and it is said that Mahādeva sung it [first].

Gāndhāra consists of sindhulā, āsāvarī, gaurī, devagiri, and bhairavī. Pharodasta consists of pūrbī, śyāma, and gaurī. It is said that it was sung by Amīr Khūsraw, may God have mercy on him, and farodast/farūdast is its Arabization and pharodasta is the Hindavi form of the word.

Paṭamaṇjari consists of mārū, dhavala, dhanāśrī, and kumbhārī. Devasākha consists of śaṅkarābharaṇa, śuddha, malāra, and kānharā. Vilāvala/bilāval consists of vilāvala/bilāval84 and gaurā-sāraṅga, and some use sāraṅga instead of gaurā-sāraṅga. Kāmodī consists of saurāșṭrāka and gaurī, and some state that it consists of sugharārī and soraṭhī. Khaṭ-naga (kʰa.ta.191/na.g) consists of mārū, dhavala, jayata-śrī, and kedāra.

Pārāvatī consists of devagiri, guṇḍa, gaurī, and pūrbī. Bhīmapalāsī consists of dhanāśrī, śuddha, and pūrbī. Rambhāvatī (ra.ña.bh.a.v.ti.i) consists of mālaśrī, śuddha, and malāra. Gāndhārī consists of khaṭ rāga, āsāvarī, and deśī. Varārī/barārī consists of deśakāra, toḏī, and trivena. Vihāgara/bihāgara consists of kedāra, mārū, and sarasvatī. Lilāvatī consists of deśakāra, jayata-śrī, and laštī.

82 See the previous footnote.
83 He is one of the most popular Hindu gods, the elephant-headed god of wisdom and good fortune. (For further information, see Johnson, A Dictionary, s.v. ‘Gaṇeśa (Gaṇapati ‘lord of the gaṇa’.)
84 Although the author has noted earlier that vilāvala/bilāval and vilāvala/bilāval are the same, here he introduces them as two different rāga-s, one of which, in combination with another rāga, forms the other.
Manohara consists of māravā, trivena, and gaurī, and some state that it consists of māravā, trivena, and pahāri, and [they] call it manohara-gaurī.

Trāṅka consists of śrī rāga, kānharā, and bhairava/bhairoṁ.

Nāga-dhana/nāg-dhun consists of malāra, kedāra, and sūho.

Ābhīrī consists of kalyāṇa, desakāra, gujārī, and śyāma, and some call it ahiṛī, saying it was first sung by Kānḥ.\(^{85}\)

Rahasya/rahasa-māṅgala or rahasya-/rahasa-māṅgalā consists of śaṅkarābharaṇa, aḍānā, and soraṭhī. It is also called rabhasa-māṅgala or rabhasa-māṅgalā.

Rāja-hamsa consists of mālavā, śrī rāga, and manohara, and it is said that Bharata\(^{86}\) sang it for Nārada.\(^{87}\)

Śrī-sammoda (si̲.r.i̲.s/192/a.m.u.o.d\(^{b}\)) consists of mālaśrī, sūdha, śrī rāga, bhīmapalāśi, and trāṅka.

Deśī consists of tōḍī and khaṭ rāga.

Aṉaśī (ˈa.ṅ.sī) consists of dhavalaśrī and gaunḍa.

Devagirī consists of pūrbī, sārāṅga, and sūdha, and it is said that devatā-s\(^{88}\) sang it [first].

Kolāhala consists of viṅgāragā/bihāgarā, kalyāṇa, and kānharā, and it is said that Bharata sang it [first].

Śrī-ravana\(^{89}\) consists of śrī rāga, mālaśrī, and śaṅkarābharaṇa.

Kakubha/kukabh consists of viṅgāvala/bilāval, pūrbī, kedāra, devagirī, and mādhava/mādho.

Devārī consists of kumbhārī, mālaśrī, and sarasvatī.

Gūjārī consists of lalitā and rāmakarī.

Māṅgala-gujārī consists of rāmakalī, śyāma, gāndhāra, and maṅgalāṣṭaka.

However, some use vahuli/bahuli instead of maṅgalāṣṭaka.

Mālagūjārī consists of rāmakalī, śyāma, gāndhāra, and gūjārī.

Vicitrā/bicitrā consists of śrī-ravana, caṭī, gaurī, and vārārī/barārī.

Trivena/tirven consists of desakāra, gaurī, and pūrbī. However, some use lalita instead of pūrbī and others [use] viṅgāsa/bibhās.

Kalāī/kulāī (ka/u.lā.\(^{′}i\)) consists of naṭa-nārāyaṇa, aḍānā, and viṅgāvala/bilāval. However, some say it consists of viṅgāvala/bilāval and kānharā. It is usually called karāī or sugharāī.

Śrī rāga consists of baḍahamsa, trāṅka, and gaurī.

Kedārā consists of kakubha/kukabh, pūrbī, and /193/ viṅgāvala/bilāval.

---

\(^{85}\) Another name of Krishna.

\(^{86}\) A sage (muni) in ancient Indian legend.

\(^{87}\) A sage in ancient India and a legendary musician and one of the seven great rṣi/rikhi-s in Hinduism. (Cf. John Bowker, *The Concise Oxford Dictionary of World Religions*, (Oxford, 2000), s.v. ‘Nārada’).

\(^{88}\) ‘In Hinduism, a group of lesser gods and spirits, often related to village life. The many classes of devatās include tree spirits, water spirits, village gods, demons of disease, etc.’ (Ibid. s.v. ‘Devatā’).

\(^{89}\) In his index (fihrist-hā), Anśārī wrote this rāga as śrīrāmāṇa. (Mīrzā Khān, *Tuhfat al-hind*, i. 650.)
Hindola consists of līlāvatī, lalita, pañcama, pūrbi, and bhairava/bhairoṁ. Megha rāga consists of kalyāṇa, kāmoda, sāvanta, and vasanta/basant. Vasanta/basant consists of devagiri, nāṭa, malāra, sāraṅga, and vilāvala/bilāval. Bhairava/Bhairoṁ consists of hindola, śuddha, kānharā, and pūrīyā. Śaṅkaravana consists of soroṭha, lāṅkadhana, and vilāvala/bilāval. Bahula-gijarī consists of desakāra, vanāla/bangāl, rāmkāri, and gūjāri. Bhairavā consists of varāri/barāri, lalita, śuddha, sāraṅga, pañcama, and vilāvala/bilāval. However, some say it consists of śuddha, śyāma, and bhairava/bhairoṁ.

Bahulī consists of rāmakāri, gūjāri, desakāra, vanāla/bangāl, and pañcama. However, some use ‘ṭanka instead of vanāla/bangāl.

Lalita consists of desī, vibhāsa/bibhās, and pañcama. However, some state that it consists of devāsākha, vanāla/bangāl, dhavala, and vibhāsa/bibhās. Harṣa/harakh consists of devāsākha, līlāvatī, sāraṅga, śuddha, malāra, and gaṅda. Mādhava consists of śuddha, malāra, vilāvala/bilāval, and nāṭa-nārāyaṇa. Vilāvala/bilāval consists of kalyāṇa and kedāra. Vanāla/bangāl consists of dhanāśrī, mārū, gaṅra, and lalita. However, some state that it consists of varāri/barāri, gaṅda, and gūjāri. Vibhāsa/bibhās consists of vilāvala/bilāval, gūjāri, and asāvarī. Pañcama consists of lalita and vasanta/basant. However, some say that it consists of gāndhāra, maṇohara, and hindola. Sūho consists of mālaśrī, vilāvala/bilāval, and vibhāsa/bibhās. However, some use śuddha and some others /194/ [use bāgeśrī instead of vibhāsa/bibhās.

Soroṭha consists of gūjāri, pañcama, bhairavī, gāndhāra, and vaṅgāla/baṅgāl.

Gaṅra consists of jayaśāvanī, āśāvarī, gūjāri, and soroṭha. However, some say it consists of sūho and kānharā. Mālakauśa/mālkoṣ consists of kalāir, kairavī, bakhāra, baḍahāmsa, śuddha-nāṭa, and ‘ṭanka. However, some say it consists of hindola, vasanta/basant, jayaśāvanī, pañcama, khaṭ rāga, mārū, sāraṅga, and sāvaṭī (sāvanī [?]).90

Toḍī consists of āśāvarī, dhanāśrī, and khaṭ rāga. However, some say it consists of lalita, dhanāśrī, and dhavalaśrī. Khambhāvatī consists of mālaśrī and malāra. Trīchana consists of vijayā/bijyā/bijyā, baḍahāmsa, and desī. Mālī-gaurī consists of gaurī and soroṭha. Durgā consists of mālaśrī, līlāvatī, gaurī, and sāraṅga.

90 According to Faqīr-Allāh and Sarmadee’s reading, it is sāvanī. (Faqīrullāh, Tarjuma, 72.) In the one of the manuscripts in Berlin which is used here to provide the critical edition of the fifth part, i.e. Or. 40. 214, f. 211a, it is noted as سالوئ (s’nty [sāvanī]).
Mālavāī consists of pañcama, kāmoda, sūdha, naṭa, and hamīra.
Mālavā consists of gaurī, paraja/parj, and vibhāsa/bibhās.
Mārū consists of gaurī, paraja/parj, and soraṭha.
Bakhāra consists of phirodast/pharodast, and maṇījana.
Kairavī consists of sāraṅga, sūhā, gūjarī, /195/ and gaurī.
Caitī consists of sāvanta, latita, and pūriyā.
Pūrī consists of mālavā and gaurī. However, some say that it consists of gaurī, gaṇḍa, and devagirī.
Rudrāṇī consists of latitā, lilāvatī, caitī, and pañcama.
Dīpaka consists of kedāra, kāmoda, sūdha-naṭa, and bāgeśrī.
Gaṇḍa consists of dhanāśrī, malāra, and vilāvala/bilāval.
Maṅgalāṣṭaka consists of jayata-śrī, kānharā, kedāra, and kalyāṇa. Some also add śyāma to them.
Jayajāvantī consists of soraṭha, dhavalaśrī, and vilāvali/bilāvali. However, some say that it consists of gaurī, vibhāgarī/bibhāgarī, and naṭa.
Bhipālī consists of gaṇḍa and kalyāṇa. However, some state that it consists of vilāvala/bilāval and kalyāṇa.
Kāfī consists of saṅkarābharaṇa and gaurī.
Thumrī consists of saṅkarābharaṇa and mārū.
Sarasvatī consists of mālavā, yamana/aiman, and soraṭha.
Sāvanta consists of sāraṅga and malāra. However, some say that it consists of kedāra and kāmoda and others also add kānharā to them.
Rāgeśvara/rākesar consists of bhairava/bhaironī, gaurī, kedāra, devagirī, gāndhara, sindhurā, dhanāśrī, kānharā, and āsāvari.
Vijayā/bijayā/bijiyā consists of toḍī, kumbhārī, and pūriyā.
Dhyāna-jayī consists of toḍī, vibhāsa/bibhās, and sahānā.
Kumbha consists of dhanāśrī and sarasvatī.
Śarada consists of bhairava/bhaironī, sūhā, and sūdha.
Khema consists of kānharā, sarasvatī, and kalyāṇa.
Śaśirekhā consists of latita, pañcama, tilaka, sāraṅga, and sūho.
Malāra consists of sāraṅga, /196/ soraṭha, and vilāvala/bilāval. However, some say that it consists of naṭa, sāraṅga, and megha rāga.
Sāraṅga consists of devagirī, malāra, and naṭa. However, some consider that it consists of mārū and malāra.
Rativallabha consists of naṭa, sāraṅga, bhairava/bhairoṅī, latita, and pañcama.
Gaurā consists of gaurī, naṭa, and trivena.
Kalāir consists of vilāvala/bilāval, kānharā, naṭa, and malāra.
Stambha consists of mālaṅrī, sūdha, and malāra.
Deśākha consists of sarasvatī, paraja/parj, and soraṭha.
Karunā-naṭa91 consists of pañcama, latita, vibhāsa/bibhās, and gūjarī.

91 In his index (fihrist-hā) Anṣārī wrote this rāga as karunā naṭi. (Mīrzā Khān, Tuhfat al-hind, i. 679.)
Kādavī consists of mārū, vihāgarā/bihāgarā, and naṭa.
Pahārī consists of mārū and śaṅkarābharanā.
Māṅjha consists of sāraṅga, sorātha, vilāvala/bilāval, and malāra.
Paraja/parj consists of dhanāśrī, mārū, and gāndhāra. However, some say
that it consists of mārū, toḍī, and āsāvarī.
Naṭa-maṅjarī consists of mālaśrī and naṭa.
Gunakāli consists of deśī, toḍī, lalita, āsāvarī, desākāra, and gujarī.
Trivenī/tirbenī consists of naṭa-nārāyaṇa, jayata-śrī, and śaṅkarābharana.
Parevī consists of devagiri, pūrbi, gaurī, and gaṇḍu.
Kaṇṭhā (ka.ṅ.tḥā) consists of mārū, kedāra, jayata-śrī, and śrī rāga.
Madhva-maṅhan-mādhavī (ma.ṛ/k.1971.m.t.h.n.mā.ṛ.d.h.ṛ.vi.ṛ) consists of naṭa-
āṅgarāṇa, malāra, sūdhā, hamīra, and madha-mādha, and it is said that
Kāṅhi (Krishna) was sung it [first].
Krama-pañcama consists of lalita, vasanta/basant, hindola, and deśakāra.
Śīvaraṭī consists of bādahamśa and sindhavī, and it is said that it was first
sung by Rāti, the wife of Kāma.92
Sindhavī consists of āsāvarī and ahūrī, and it is also called sindhūrā.
Marava (ma.r.ṛ) consists of lalita, devaśākhā, kāṁharā, and śrī rāga.
Kāḷāprabīṇa (ka.lā.pa.bi.ṛ.ṇ) consists of kūkta, kāṁharā, and sūhā, and
it is said that Nārada93 composed it.
Dīpavatī (di.ṛ.ṛ.pā.v.ti.ṛ) consists of dīpaka and sarasvatī.
Anīpa-rūpa consists of dhanāśrī and toḍī.
Caitī-gaurī consists of lalita and gaurī.
Gaurī-sāraṅga consists of gaurī and sāraṅga. However, some consider
that it consists of gaurī and sāraṅga.
Kāpara-gaurī (kā.p/1981.a.r-) consists of caitī, khabhāvatī, jayata-śrī,
ahūrī, ṭaṅka, and varārī/barārī.
And God knows best.

/199/ Chapter eight: On the description of the rāga-s that
contemporaries, like Amīr Khusraw, may God have mercy
on him, and the others, invented
It is divided into two sub-chapters.

Subchapter one: On the description of rāga-s that Amīr
Khusraw, may God have mercy on him, invented

92 The Hindu god of love.
93 A sage and music legend. (For further information, see W. J. Johnson, A Dictionary of
Hinduism, (Oxford, 2009), s.v. ‘Nārada’.
Know that Amīr Khusraw, may God have mercy on him, invented and contrived twelve maqām-s, calling each of them by a name [as] in the following details.

First: muhavīr (mu.h.ya./yya.r) consists of ghārā94 and one of the Persian maqām-s, and some say it consists of toḍī and īrāq.

Second: sāzgīrī (sā.z.gi.īri.ī; or without the [last] ī) consists of pūrbī, gaurā, guṇakalī, and one of the Persian maqām-s, and some use vibhāsa/bibhās instead of pūrbī.

Third: yaman (ya.ma.n) consists of hindola and one of the Persian maqām-s, and some consider that it consists of yamana/aiman and one of the Persian maqām-s.

Fourth: ʿushshāq (ʿu.sh.sh.200/q) consists of sāraṅga, vasanta/basant, and one of the Persian maqām-s.

Fifth: muvāfīq (mu.vā.fī.q) consists toḍī, mālaśrī, dugāḥ, and ḫusaynī. It is also called devālī.

Sixth: ghanam (ga.na.m) is generally a modification and alteration of pūrbī.

Seventh: zīlaf (zi.la.f) is generally a modification and alteration of khaṭ rāga.

Eighth: farghan (fa.r.gha.n) consists of guṇakalī and gaurā.

Ninth: sarpard/surpard (sa/su.r.pa.r.d) consists of gaurā-sāraṅga and one of the Persian maqām-s, and some consider that it consists of gauṇḍa, vilāvala/bilāval, pūriyā, and one of the Persian maqām-s.

Tenth: bākhrez (bā.kh.ri.e.z) consists of desakāra and one of the Persian maqām-s.

Eleventh: farodast/farūdast (fa.ru.o.da.s.t) consists of kānharā, gaurī, pūrbī, syāma, and one of the Persian maqām-s.

Twelfth: sānam (sa.na.m) consists of kalyāna and one of the Persian maqām-s, and some call it nayrīz instead and consider that it consists of paṭamaṇjarī and one of the Persian maqām-s.

Subchapter two: On the description of the rāga-s that Sulṭān Ḫusayn Shārqī, the ruler of Jaunpur, may God have mercy upon him, and others invented

It is divided into two sections.

Section one: On the description of the rāga-s that Sulṭān Ḫusayn Shārqī, may God have mercy upon him, invented

---

94 This rāga is probably gārā.
Know that Sultan Husayn Sharqi, may God have mercy upon him, created seventeen rāga-s, [that is,] twelve kinds of śyāma, four kinds of todi, and one kind of āsāvari.

As for the twelve śyāma-s, they are as follows:

First: guara-śyāma                        Seventh: śyāma-rāma
Second: malāra-śyāma                     Eighth: megha-śyāma
Third: bhūpāla-śyāma                     Ninth: vasanta/basant-śyāma
Fourth: kānharā-śyāma                   Tenth: varārī/barārī-śyāma
Fifth: sūho-śyāma                        Eleventh: karār-śyāma
Sixth: pūrbī-śyāma                      Twelfth: gaunḍa-śyāma

In short, whenever he [Sultan Husayn Sharqi] combined a rāga with the śyāma, he called it by that [rāga]. And the four todi-s in detail are [as follows]:

First: jaunpūrī-toḍī                  Second: rāmā-toḍī
Third: rasūlī-toḍī                   Fourth: bhalīmī/bahulīmī-toḍī95

He [also] combined jaunpūrī-toḍī with mālaṣrī and muvāfīq; and merged rāmā-toḍī with rāmakalī and mālaṣrī; and combined rasūlī-toḍī with multānī and dhanāṣrī; and incorporated bhalīmī/bahulīmī-toḍī into another rāga and called this toḍī /202/ kam/gum; and combined āsāvarī with jaunpūrī-toḍī and called it jaunpūrī-āsāvarī.

Section two: On the description of the rāga-s, which the master Bahā’ al-Dīn Zakariyya Multānī, may God sanctify his spirit, and others invented

The master [Bahā’ al-Dīn Zakariyya Mutānī], may his spirit be sanctified, among them, combined dhanāṣrī with toḍī and mālaṣrī, and called it multānī-dhanāṣrī. Some ustads and nāyaka/nā’īk-s mixed dhanāṣrī with pūriyā and called it pūriyā-dhanāṣrī. Nāyaka/Nā’īk Bakhshū blended toḍī with dhanāṣrī, and called it bahādurī, after the name of Sultan Bahādur Gujarātī. Furthermore, he combined kānharā with śyāma and kambhābuṭī,96 and called it nāyake/nā’īk-kānharā. He also modified kalyāṇa and named it nāyakī/nā’īk-kalyāṇa.

Besides, Miyān Tān-Sen mixed kānharā with malāra and kalyāṇa and called it darbārī-kalyāṇa. Since he created it [i.e. darbārī-kalyāṇa] after joining the court of the Arsh-i Āshīyānī (the Dweller of Heaven) [i.e. Akbar I], he

95 Sarmadee notes that this term was recorded incorrectly by scribes; the correct form of the term might be bahuli/bahulami-toḍī. (Faqrullāh, Tarjuma, 65 and 274.)
96 Sarmadee (ibid. 67) suggests that the pronunciation of the mode should be khambāyuṭī, and Anṣārī suggests that it is kumbhāvatī. (Mīrzā Khān, Tuhfat al-hind, i. 688.)
called it by that name. In addition, he combined āsāvari with devagāndhārī, and called it jogiyā-āsāvari.

And in the same way, the previous ustads modified rāga-s and called them [various] names. In the present day whoever wants can modify them [rāga-s] based on his theoretical knowledge and ability.

Chapter nine: On the Persian maqām-s, shuʿba-s, gūsha-s, and āvāza-s

It is divided into six subchapters.

Subchapter one: On the description of Persian maqām-s

Know that maqām-s in Persian musical terminology correspond to rāga-s, and they are twelve in number according to their agreement. Their names and descriptions in details are [as follows], first: rahāvī; second: ḫusaynī; third: rāst, fourth: ḥijāz; fifth: buzurg; sixth: kūchak; seventh: ‘irāq; eighth: isfahān, also called isfahānak; ninth: navā; tenth: ʿushshāq; eleventh: zangūla; twelfth: būsalik.

Subchapter two: On the description of the shuʿba-s of the twelve aforementioned maqām-s

Know that each maqām has two shuʿba-s, and these correspond with rāgini-s. The first shuʿba is obtained from the pastī (the lower segment) [of a maqām], and the second shuʿba is obtained from the bulandī (the higher segment) of [a maqām]. Each shuʿba consists of a number of notes. The names and details are [as follows]:

The shuʿba-s of maqām rahāvī: first, nawrūz-i ʿarab consists of six notes and is derived from the pastī (lower segment) of that maqām; second, nawrūz-i ʿajam consists of six notes and is derived from the bulandī (higher segment) of the aforementioned maqām.

The rest of the shuʿba-s are derived in the same way from the pastī or the bulandī of their maqām-s.

The shuʿba-s of the maqām of ḫusaynī: first, dugāh consists of two notes; second, muhayyir, (with the tashdīd [doubling] of y) /204/ consists of eight notes, and some say it consists of nine notes.

The shuʿba-s of the maqām of rāst: first, mubārqa ʿ consists of eight notes, and some say it consists of nine notes; second, panjgāh consists of five notes.

The shuʿba-s of maqām of ḥijāz: first, sihgāh consists of three notes; second, ḥisār consists of eight notes.
The *shuʿba*-s of the *maqām* of *buzurg*: first, *humāyūn* consists of four notes; second, *nahuft* consists of eight notes, and some say it consists of ten notes.

The *shuʿba*-s of the *maqām* of *kūchak*: first, *rakh* consists of three notes; second, *bayātī* consists of five notes.

The *shuʿba*-s of the *maqām* of *ʿirāq*: first, *mukhālīf* is also called *rīy-i ʿirāq*, it consists of five notes; second, *maghlib* consists of eight notes.

The *shuʿba*-s of the *maqām* of *isfahān*: first, *nayriz* consists of five notes; second, *nishābūrak/nayshābūrak* consists of six notes.

The *shuʿba*-s of the *maqām* of *nawā*: first, *nawrūz-i khārā* consists of five notes; second, *māhūr* consists of six notes.

The *shuʿba*-s of the *maqām* of *ʿushshāq*: first, *zābul* consists of three notes; second, *avj* consists of eight notes, however, some say it consists of ten notes.

The *shuʿba*-s of the *maqām* of *zangūla*: first, *chārgāh/chahargāh* consists of four notes; second, *ʿazzāl* consists of five notes.

The *shuʿba*-s of the *maqām* of *būsalik*: first, *ʿashūrān* consists of ten notes; second, *šabā* consists of five notes.

Subchapter three: On the description of the six ʾāvāza-s

With the following names and details.

First: *salmak* emerges from the *pastī* (lower segment) of [the *maqām* of] *isfahān* and the *bulandī* (higher segment) of [the *maqām* of] *zangūla* and consists of eleven notes.

Second: *gardānīya* emerges from the *pastī* of [the *maqām* of] *ʿushshāq* and the *bulandī* of [the *maqām* of] *rāst* and consists of nine notes.

Third: *nawrūz* emerges from the *pastī* of [the *maqām* of] *būsalik* and the *bulandī* of [the *maqām* of] *husaynī* and consists of four notes.

Fourth: *gavasht/guvasht* (gu.va.[sh.t]) emerges from the *pastī* of [the *maqām* of] *ḥijāz* and the *bulandī* of [the *maqām* of] *navā* and consists of nine notes.

Fifth: *māda/māya* emerges from the *pastī* of [the *maqām* of] *kūchak* and the *bulandī* of [the *maqām* of] *ʿirāq* and consists of five notes.

Sixth: *shāhnāz* emerges from the *pastī* of [the *maqām* of] *buzurg* and the *bulandī* of [the *maqām* of] *rahāvē* and consists of six notes.

Subchapter four: On *gūsha*-s

Know that the total number of the *gūsha*-s is forty-eight. Those which this humble person [i.e. the author] knows will be noted here and those which I am not sure about will be left out [of the list]. If the exalted God wills, I will ask
an ustad and they [i.e. the rest of them] will be reported [here later]. 97 The
details are as follows. First: bahār-i nashāf; second: gharīb; third: savāra;
fourth: ghamzudā; fifth: bayāt-i turk; sixth: sarfarāz; seventh: basta-nigar;
eighth: bayāt-i gardāniya; ninth: nahāvandak; tenth: safā; eleventh: dilbar;
twelfth: awj-i kamāl; thirteenth: nigār; fourteenth: višāl; fifteenth: shahrī; six-
teenth: ʾashīrān; seventeenth: ghazāl; eighteenth: ʿtarab-angīz; nineteenth:
baḥr-i kamāl; twentieth: ašlī; twenty-first: iʿidāl; twenty-second: gulistān;
twenty-third: nayrīz-i kabīr; twenty-fourth: hayrān; twenty-fifth: jamālī;
twenty-sixth: ṭūḥ-ʿazfā; twenty-seventh: ḥayrat; twenty-eighth: mu tadila;
twenty-ninth: maʿnavī; thirtieth: pahlavī.

Subchapter five: On the similarities98 between Persian maqām-s
and Indian rāga-s

With the following details:
Rakb and ʿuzzāl sound like khaṭ rāga.
Bayāt sounds like dhanāsīrī.
Huṣaynī, dagāh, and nawrūz-i ʿajam sound like kāfī.
Nawā, nīshābūrī/Naṣṣāḥ, and nahāvandak sound like sārānga.
Sīhgāh, ἀKhārgāh, māya/māda, basta-nigar, zangūla, and maghlūb sound
like todī.
Zābul and mukhālīf sound like pūrbī.
ʿUshshāq, ʿirāq, and awj sound like guṇakalī.

Subchapter six: On the description of various uṣūl and buḥūr,100
which are called tāla in Hindavi

Know that based on Persian music, the uṣūl (rhythmic principles) are sev-
ten in number; they are also called baḥr or dāyira. First: baḥr-i muḵhāmms;
second: baḥr-i turkārī, also called turkā-żarb; third: baḥr-i du-yak; fourth:
baḥr-i dawr; fifth: baḥr-i saqīl; sixth: baḥr-i khāfīf; seventh: baḥr-i chahār-żarb;
eighth: baḥr-i darafshān; ninth: baḥr-i mīʿatāyn; tenth: baḥr-i žarb al-fath;
eleventh: baḥr-i fākhta; twelfth: baḥr-i chanbar; thirteenth: baḥr-i nīm-saqīl;
fourteenth: baḥr-i awfar; fifteenth: baḥr-i awsāf; sixteenth: baḥr-
i ramal; seventeenth: baḥr-i hazaj.

97 However, Mīrzā Khān did not complete the list and the names of eighteen gūsha-s are missing
in the list.
98 The author uses the word ‘āmīzīsh’ which means combination or mixture. However, ‘simi-
larities, works better in this context.
99 Nayrīz-i sāghīr was not mentioned earlier in the text; it is probably a gūsha.
100 These terms mean rhythm and rhythmic patterns/modes.
Chapter ten: On the description of  tāla-adhyāya, that is, the science of Indian uṣūl and buḥūr (rhythmic principles and metres)

It contains of two subchapters.

Subchapter one, on the definition of tāla-s and some necessary issues and addenda to it

It is divided into four sections.

Section one: On the description of tāla

Know that tāla (tā.l) is the term for uṣūl (rhythmic principles) and buḥūr (metres) in Hindavi and it is the elements of naghma, sāz (instrumental music), and dance, and it is a vazn (element)\(^{101}\) without which song, music, and dance cannot be formed. It is said that it originated from Mahādeva and Pārvatī, in this way that first Mahādeva danced and his dance was called tāṇḍava (tā.n.d);\(^{102}\) it was a very swift, agile, and quick dance. Then Pārvatī, his wife, danced, and her dance was called lāsya (lā.s). It was a very calm, slow, and tranquil dance. Then, from the beginning of the [word] tāṇḍava, they took tā, and the first [letter] of the [word] lāsya, i.e. l, and [put them together], to form the word tāl (tāla). This [i.e. tāla] consists of mātrā-s, which are described later.\(^{209}\) If almighty God wills it.

Section two: On the description of the mātrā-s of tāla, which are called kalā (ka.lā) in the terminology of the masters of this science

Know that some tāla-s are simple and some others consist of laghu/lagh, guru, pluta, druta, laghu/lagh virāma/birām, druta virāma/birām, and anudruta. The mentioned mātrā-s (units) have two criteria concerning the vazn [metre].

The first criterion is the extension and contraction of the pronunciation of the ḥurūf (letters). This is valid for the science of piṅgala (prosody) and awzān (poetic metres) of chanda-s (poems). However, sometimes it [this extension and contraction of the pronunciation of syllables] is also necessary for tāla-s, as they are uttered by the words in ughaṭa.\(^{103}\) The laghu/lagh and guru are

\(^{101}\) Vazn means ‘metre/measure/rhythm/beat.’ However, ‘element’ probably works better in this context.

\(^{102}\) ‘Śiva’s cosmic dance of creation and destruction’. (Bowker, The Concise Oxford Dictionary, s.v. ‘Taṇḍava’.)

\(^{103}\) This refers to a set of meaningless words or nonsense syllables. It is applied merely for the sake of rhythm and singers and dancers utter them loudly during their performance. (See also further in the text.)
commonly used in the *piṅgala* (prosody) and *awzān* (poetic metres) of *chanda*-s (poems), as was described in the first *bāb* (part).

The second criterion is the extension and contraction [i.e. of the duration] of pauses between *qarʿ atayn* (two beats) for the *iqtāʿ āt* (rhythmic modes/cycles) and *naqarāt* (beats/attacks) of *tāla*-s, that is, *uṣūl* (rhythmic principles) and *buḥūr* (meters).

All the aforementioned *mārā*-s are commonly used in *tāla*-s, for instance the term *laghu/lagh* is considered one *mārā*, that is, the duration of its pronunciation is regarded as one *daraja* (unit), since *laghu/lagh* (la.ḡ) in their language [i.e. Hindavi] means short, and according to the [rule of] Arabic writing, it is a letter which is pronounced with one *harakat* (vowel), it can be *fathā* (*a*), or *ẓamma* (*u*), or *kasra* (*i*).\(^{105}\) With regard to the playing of *tāla*-s, it is [explained] that it is the duration of the pause between *qarʿ atayn*, that is, two beats. The *laghu*/lagh is like the duration of the pause between two heartbeatst of a healthy man, or the duration [the pause between beats] should be as long as the five letters *ka*, *kha*, *ga*, *gha*, *na* [when they] are uttered incessantly without any prolongation\(^{106}\) or *imāla* (changing the sound of vowel).\(^{107}\) Its [i.e. *laghu*/lagh] figure is written as an Arabic *alif*, in this way: I.

The term *guru* is considered two *mārā*-s [two units], that is, its value equals two beats, because *guru* (gu.r) in their language [i.e. Hindavi] means long. And \(^{210}/\) according to the [rules of] Arabic writing, it is a letter that the letter *alif* (‘), or *wāw* (v), or *hā* (h), or *yā-yi tahtānī* (y)\(^{108}\) is attached to\(^{109}\) or there is a *nūn-i munavvana* (n) at end of it, that is, it has *tanvān* (nunnation) and it is pronounced like a nasal consonant [i.e. *η*\(^{110}\)]), like the *nūn* in the words *sang* (stone) or *rang* (colour). With regard to the playing of *tāla*-s, the *qarʿ āt* (beats) of the *guru* occur differently, that is, the duration of the pauses between two beats is longer [than *laghu*/lagh], like the different pulses that the duration of the pauses between its two *harakat* (vowels or movements, but here, beats) are longer. Its [i.e. *guru*] figure is written as an Arabic *hamza* in this way: S.\(^{111}\)

*Pluta* is considered three *mārā*-s, that is, the duration of its pronunciation equals three units, because *pluta* (pu.li.t) means very long and large. No letter in front of it other than the *guru* is pronounced with an extension of its vowel, because the extension of vowel is considered the third *mārā*. With regard to the playing of the *tāla*, the beats of *pluta* are very different [than the two *mārā*-s mentioned], that is, the duration of the pauses between two beats is

\(^{104}\) That is, the basic rhythmic value.

\(^{105}\) The author means a consonant and a (short) vowel together.

\(^{106}\) Without application of a long *‘a’* (i.e. ‘ā’).

\(^{107}\) *Imāla* generally means the change of *fathā* or short ‘a’ to *ẓamma* or short ‘u.’ (For further information, see ‘Alī-Ākbar Dīkhūdā, *Lughat-nāma-yi Dīkhūdā*, [Tehran, HS 1325–8/AD1946–9]) s.v. ‘imāla’.)

\(^{108}\) That is, the long vowels *ā*, *ū*, *ī*.

\(^{109}\) For instance, *tā*, *tū*.

\(^{110}\) That is, the velar nasal.

\(^{111}\) The Arabic *hamza* looks more correctly like this *‘*.
Tuḥfat al-Hind

PART ONE: Tuḥfat al-Hind

longer [than the guru]. Its figure is written like that of the guru [i.e. S] with a downward line from left to right above it and is attached to it in this way: Š.

Druta (du.ṛ.t) is one-half māṭrā and there is a vayanjana/binjan, that is, a consonant, in front of it. With regard to the playing of the tāla, the beats of druta come in succession, that is, the duration of the pauses between two beats is shorter [than it is for the laghu/lagh]. Its figure is written as a šifr [zero] in this way: /211/ Ō.

Virāma/birām (bi.ṛ.m) is a māṭrā with no letter in front of it. With regard to the playing of the tāla, there is no beat where a virāma/birām is and its tāla [i.e. beat] is empty. It does not have any figure unless it is combined with another māṭrā. It can be combined with other māṭrā-s, among them laghu/lagh, guru, and druta, and when it is combined with one of them, it increases the time value of the māṭrā in question by ten to fifteen [times, i.e. by one-half]. Thus, if it is combined with laghu/lagh, on the top of the figure of laghu/lagh a downward line from left to right is attached like the one for the figure of pluta, in this way: İ; or a figure like the Arabic madd, with both ends inclined downwards over the figure in this way: Ō, and it is called laghu/lagh virāma/birām or lahu ([la.]hu.) virāma/birām and it is considered one and one-half māṭrā.

Anudruta (ʾa.n.du.ṛ.t) is one-quarter of a māṭrā and in front of it there is a nasal consonant, for instance, a letter that has ardha-candra,112 that is, the nasal letter of laghu/lagh which is itself nasal /212/ or after the letter of the guru the nasal nūn comes, for example kaṅval (lotus) or cāṅd (the moon) etc. Thus, the anudruta appears when the nasal consonant which [in the noted examples] follows the k in kaṅval, or after the c with ā in cāṅd. Its figure is a dot over the figure of the druta in this way: Ō. Thus, tāla consists of the mentioned units which are described in detail below. If almighty God wills it.

Section three: On the description of tāla-karma (tā.l.ka.r.m), that is, the tools of tāla-s

They are several.

First: laya (la.y); it is the time duration of the sukūn (rest) between two beats of the māṭrā-s of the laghu/lagh or guru and the like, and it must be equal everywhere and should not be increased or decreased. If it is laghu/lagh, [i.e. the duration] should be a laghu/lagh, and if it is guru, it must be a guru, and if they have other [values], they must be equal and alike everywhere. The place [in a song] where the tāla begins [i.e. the starting beat] is called graha

112 It is a sign in form of a semi-circle written over a letter; it indicates that the letter is nasalised.
The instruments that can be substituted for them, and the movement and the occurrence simultaneously on that dancer’s hands and feet

The *viśama/bisam* (bi.[sam]) is such that all that was described [above] happens differently or occurs irregularly, which is a defect and should not happen. *Atīta* ('a.ti.i.t) is such that the expression of the word that [often] happens on the *māna* occurs, and then the *zharb* (beat) of *tāla* of *māna* or the *tqā*’ [the rhythmic cycle of the song] begins. *Anāgata* ('a.nā.ga.t) is the opposite of this [i.e. *atīta*], that is, the *zharb* (beat) of the *tāla* of *māna* occurs first, and then the expression of the word begins. Some say the *atīta* is such that the *tāna*, that is, the *naghma*, occurs with the *tāla* so excellently and extraordinarily that such variation does not happen [again] [in the song]. *Anāgata* is such that a melody begins with the instrument and song in different ways, all of which are excellent and fine. Where the *tāla* begins and starts is called *uccāra* ('u.ch.chā.r); and from *uccāra* to *graha/gire*, i.e. *māna*, it is all called *varṇa/barn* (ba.r.n).

Second: *ughaṭa* ('u.g.ha.t) is a few nonsense words/syllables with melody and rhythm and metre that the singer sings loudly and the player of *mṛdaṅga* /214/ also plays these words/syllables with the same rhythmic cycle and musical metre on the *mṛdaṅga*, and the dancer dances with the same rhythmic cycle, since the [rhythmic] basis of the dance is based on the same words/syllables. The number of those letters are basically five and the other words/syllables [applied in *ughaṭa*] are combinations of them [i.e. these five letters]. These letters are first: *ta* (ta), second: *dī* (di.i), third: *tho* (tʰ.u.o), fourth: *nā* (nā), fifth: *ṭe* (ṭi.e). For instance, *tatathay* (ta.ta.tʰ.a.y) consists of two *laghu/lagh*-s and one *guru*, and if the *guru* which is *thay* [in the abovementioned example] is uttered with the extension of its vowel, 113 it will become a *pluta*, then the whole *piṇḍa* (the total) of it is four *mātrā*-s. And if the *guru* is considered a *pluta*, it is five *mātrā*-s. *Ṭṭāyhay* (tā.tā.dʰ.a.y) consists of three *guru*-s, and the whole *piṇḍa* of it is six *mātrā*-s and the like.

Third: *yatī/jat* (ja.t) is the direction and course of the *tāla* with regard to quickness and /215/ slowness and the like.

Section four: On the explanation of some terms applied in *nrtta/nirt-adhyāya* (dance) and the mentioning of various types of musical instruments

---

113 That is, *thā*y.
Subsection one: On the explanation of some terms applied in \textit{nṛttā/nṛt-\textit{adhyāya} (dance)}

Understand that \textit{nṛttā/nṛt} (ni.r.t) means dance, and it is of several kinds.

First: \textit{tāṇḍava} (tā.ṇ.d[a.v]); it is a very quick, brisk, and vigorous dance, and Mahādeva danced it.

Second: \textit{lāsyā} (lā.s); it is a very gentle, smooth, calm dance, and Pārvatī danced it, as was mentioned [earlier].

Third: \textit{cīna} (ch.ī.n); it is a twisted dance with beautiful movements [of the body]. It is said that Kāṅh danced it. It is related that one day when Kāṅh played ball with children, his ball fell in the river of Yamuna/Jamuna. To catch the ball, Kāṅh threw himself into the river and went directly to Pātāla, that is, the Underworld and the netherworld, and [the ball] stood still on the head of Kāliya, who is the king of serpents and has one thousand heads [each of which] look like [the head of a] cobra, and Kāliya tried to bite him [Kāṅh], but every time he quickly and swiftly jumped from its [Kāliya’s] one head to another, warding off its bites. Finally, he defeated it [i.e. Kāliya] and put a band around its nose and rode on it, coming out of there [i.e. Pātāla]. It is said this dance was derived and originated from there. /216/ God knows best.

Fourth: \textit{sudhaṅga} (su.dha.ṅ;g); it is an extremely smooth, deliberate, and elegant dance.

The rules, movements of the body,\textsuperscript{114} gestures, and actions that are carried out in the dance are called \textit{aṅga} (ʾa.ṅ.g). The \textit{aṅga}-s of dance are numerous. Among them [we can note] \textit{uramayī} (ʾu.r.ma.ʾi.i), an \textit{aṅga} in which the dancer jumps up from the ground and rotates in the air and finishes the \textit{māna}, then lands [again] on the floor. This \textit{aṅga} is the most difficult one.

Second: \textit{sulabha/sulap} (su.la.p); it is a ravish (movement) that is extremely gentle, elegant, delightful, and pleasant [physical gesture].

Third: \textit{urp} (ʾu.r.p) and \textit{tirp} (ti.r.p); these two \textit{aṅga}-s are alike; they are the inclining and leaning of the body when the dancer jumps up and moves around [the stage].

Fourth: \textit{śuddha-mudrā} (su.d.mu.dd.ṛā); it is apparently \textsuperscript{217} an extremely fine, delightful, and well-performed \textit{aṅga} or the execution of each \textit{aṅga} very well, in a graceful manner without any superfluous or incomplete [movements], as perfectly and accurately as it must be.

Fifth: \textit{lāg} (lā.g); it means to switch elegantly and delightfully from one \textit{aṅga} to another one.

Sixth: \textit{ḍāṭ} (ḍā.t); it is the fast and swift performance and execution of \textit{aṅga}-s.

\textsuperscript{114} The Persian edited text has the word \textit{kachul}, which means the movement of the hips.
Seventh: dhilāṅga (dḥi.lā.n.g); it is an aṅga in which the dancer jumps up from the ground and then lands on it and finishes the māna elegantly.

Furthermore, it should not be concealed that the place [stage] of dance is called a raṅghāṃī (raṅgabhūmi). At the beginning of a performance, the dancer comes on the stage and sits there, while the curtain, which is called jamanikā (ja.mā.n.kā), is drawn in front of her/him. When the curtain is opened, the dancer is sitting on her/his feet in the middle of the stage and takes some flower petals in each hand while praising and paying tribute to the gods (devatā-s) without melody and music. Then s/he begins to sprinkle them [the flower petals] and starts to dance with delicate movements. That praise and tribute are called stuti/astut (ʾa.s.tu.t), and the act of scattering the flower petals on the stage and beginning to dance is called puhupānjurī (pu.hu.p.ʾa.ñ./ju.ɾi.ɾ). The act of dancing to the accompaniment of the mṛdaṅga, tāla (hand clapping), and the expression of the ughaṭa without any naghma and āhang, and the performance of various aṅga-s at the beginning of the dance is called pilmarū (pi.la.m.ru.ū). If four persons, that is, a dancer, a singer, a player of the mṛdaṅga, and a tāladhārī [the person who rhythmically accompanies the dancer with her/his hand clapping] are assembled together, it is [called] saṅgīta (sa.ñ.gi.ɾ.ī).

Subsection two: On the description of various kinds of musical instruments
Know that there are four kinds of musical instruments.

First: tata (ta.t) (chordophone) is a type of instrument that has strings, for instance the rabāb, ṭanbūr/tanbūr, qānūn, and the like.

Second: vitata/bitat (bi.ta.t) (membranophone) is a type of instrument that does not have any strings but is covered with skin, or rather the heads of these [types of] instruments are covered with leather, like the mṛdaṅga, duhul/dhol, dāyira, and the like.

Third: ghanā (gḥa.n) (idiophone) is a type of instrument that is played by hitting two solid objects, like the manjīrā, sanj, that is, the jhānjh, ḡaṅṭā, and the like.

Fourth: śikhara (si.kʰa.r) (aerophones) is a type of instrument that is played by mouth [i.e. blowing in them], like the nay, surnāy, and the like.

Subchapter two: On the description of various tāla-s (rhythmic patterns) and their names and their details
Know that there are many kinds of tāla-s, and if I describe all of them, it will take a long time. So, a number of tāla-s that are common and in style [nowadays] are briefly described here. They are ninety-two in number and have the following names and details.
First: kokilā (ku.o./ ki.lā) tāla; it is a tāla, that is, an usūl (rhythmic principle) that consists of two laghu/lagh-s, one guru, one laghu/lagh, one pluta, and its whole piṇḍa is eight mātrā-s [that are represented] in the following way:

I I S I Ş

Second: rāja-vidyādhara (rā.j.bi.ddi.y.ā.dha.r) tāla; it is a tāla that consists of two laghu/lagh-s, one guru, and two druta-s, and its whole piṇḍa is five mātrā-s [that are represented] in the following way:

I I S O O

Third: jaya-mahaka (ja.y.ma.ha.k) tāla; it is a tāla that consists of two laghu/lagh-s, one guru, and two druta-s, and its whole piṇḍa is eight mātrā-s [that are represented] in the following way:

I I S I I S

Fourth: tilakāmoda (ti.l.kā.mu.o.d) tāla; it is a tāla that consists of two laghu/lagh-s and four druta-s, and its whole piṇḍa is four mātrā-s [that are represented] in the following way:

I I O O O O

Fifth: vijayānanda/bijayānand (bi.jja.y.ā.na.n.d) tāla; it is a tāla that consists of two laghu/lagh-s and three guru-s, and its whole piṇḍa is eight mātrā-s [that are represented] in the following way:

I I S S S

Sixth: krīḍā (ki.ṛ.i.ḍā) tāla; it is a simple tāla that has one druta virāma/birām, and its whole piṇḍa is three-quarters of one mātrā [that are represented] in the following way:

(space)

Seventh: jayaśrī (ja.y.si.ṛ.i) tāla; it is a tāla that /220/ consists of one guru, one laghu/lagh, and again one guru, one laghu/lagh and another guru at the end, and its whole piṇḍa is eight mātrā-s [that are represented] in the following way:

S I S I S

Eighth: makaranda (ma.k.ra.ṅ.d) tāla; it is a tāla that consists of two druta-s and three laghu/lagh-s, and its whole piṇḍa is four mātrā-s [that are represented] in the following way:

O O I I I
Ninth: kīrti (ki.ī.ra.t) tāla; it is a tāla that consists of one laghu/laghu, one pluta, and one guru, and again one laghu/laghu and one pluta, and its whole piṇḍa is ten mātra-s [that are represented] in the following way:

\[\text{I S I S}\]

Tenth: śrī-kīrti (si.rī. and the rest like the above noted letters [consonants] and vowels) tāla; it is a tāla that consists of two guru-s and two laghu/laghu-s, and its whole piṇḍa is six mātra-s [that are represented] in the following way:

\[\text{S S I I}\]

Eleventh: bhadramālī (ba.dd.ṛ.mā.li.ī) tāla\(^{115}\); it is a tāla that consists of one guru and four druta-s and again one guru, and its whole piṇḍa is six mātra-s [that are represented] in the following way:

\[\text{S O O O O S}\]

Twelfth: sama (sa.m) tāla; it is a tāla that consists of one laghu/laghu, one druta, and one druta virāma/birām, and its whole piṇḍa is two and one-quarter mātra-s [that are represented] in the following way:

\[\text{I O Ò}\]

Thirteenth: nandana (na.ṅ.da.n) tāla; it is a tāla that consists of one laghu/laghu, two druta-s, and one pluta, and its whole piṇḍa is five mātra-s [that are represented] in the following way:

\[\text{I O O Š}\]

Fourteenth: maṇṭhikā (ma.th.kā) tāla; it is a tāla that consists of one guru, one druta, and one pluta, and its whole piṇḍa is five and one-half mātra-s [that are represented] in the following way:

\[\text{S O Š}\]

Fifteenth: varṇa-maṇṭhikā/bā-[barn?]maṭhkā tāla (bā. and the rest like the above-noted consonants and vowels); it is a tāla that consists of two laghu/laghu-s, one druta, and one druta virāma/birām, and its whole piṇḍa is three and one-quarter mātra-s [that are represented] in the following way:

\[\text{I I O Ò}\]

Sixteenth: dīpaka-dhara (di.ī.pa.k.dāra) tāla; it is a tāla that consists of two druta-s, two laghu/laghu-s, and two guru-s, and its whole piṇḍa is seven mātra-s [that are represented] in the following way:

\[\text{I I O O Š}\]

\(^{115}\) It is usually noted as bindumālī tāla. (Cf. Saṅgītaśitomāni: A Medieval Handbook of Indian Music, ed., intro. and trans. Emmite te Nijenhuis [Leiden, 1992], 323.)
O O I I S S

Seventeenth: udīkṣaṇa/udaychan (‘u.da.y.ch’a.n) tāla; it is a tāla that consists of two laghu/lagh-s and one guru, and its whole piṇḍa is four mātrā-s [that are represented] in the following way:

I I S

Eighteenth: ḍhenkī tāla (dha.y.n.ki.); it is a tāla that consists of one guru, one laghu/lagh, and again one guru, and its whole piṇḍa is five mātrā-s [that are represented] in the following way:

S I S

Nineteenth: viṣama/bikham (bi.kha.m) tāla; it is a tāla that consists of three druta-s, one druta virāma/birām, and again three druta-s and one druta virāma/birām, and its whole piṇḍa is four and one-half mātrā-s [that are represented] in the following way:

O O O O O O Ö

Twentieth: malla (ma.l) tāla; it is a tāla that consists of four laghu/lagh-s, one druta virāma/birām, and one druta, and its whole piṇḍa is five and one-quarter mātrā-s [that are represented] in the following way:

I I I I Ö O

Twenty-first: pūrṇa-kaṅkāla (pu.ūra.n.ka.ân./222/kā.l). tāla; it is a tāla that consists of four druta-s, one guru, and one laghu/lagh, and its whole piṇḍa is five mātrā-s [that are represented] in the following way:

O O O O S I

Twenty-second: khaṇḍa-kaṅkāla tāla (kha.â.ň.â., and the rest like the above-noted consonants and vowels); it is a tāla that consists of two druta-s and two guru-s, and its whole piṇḍa is also five mātrā-s [that are represented] in the following way:

O O O S S

Twenty-third: sama-kaṅkāla (sa.m., and the rest like the above-noted consonants and vowels) tāla; it is a tāla that consists of two guru-s and one laghu/lagh, and its whole piṇḍa is also five mātrā-s [that are represented] in the following way:

S S I

Twenty-fourth: viṣama/bikham-kaṅkāla (bi.kha.m., and the rest like the above-noted consonants and vowels) tāla; it is a tāla that consists of one laghu/lagh
and two guru-s, and its whole piṇḍa is also five mātrā-s [that are represented] in the following way:

\[I\,S\,S\]

Twenty-fifth: \(iḍāvāna\) (‘i.e./i.d.vā.n) \(tāla\); it is a \(tāla\) that consists of one druta, one laghu/lagh, two druta-s, and one laghu/lagh, and its whole piṇḍa is three and one-half mātrā-s [that are represented] in the following way:

\[O\,I\,O\,O\,I\]

Twenty-sixth: \(citra\) (chi.tta.ɾ) \(tāla\); it is a \(tāla\) that has one anudruta, and its whole piṇḍa is one-quarter mātrā in the following way:

\[Ŏ\]

Twenty-seventh: \(jhampā\) (∫a.ंp^b) \(tāla\); it is a \(tāla\) /223/ that consists of one guru and three druta-s, and its whole piṇḍa is three and one-half mātrā-s [that are represented] in the following way:

\[S\,O\,O\,O\]

Twenty-eighth: \(abhaṅga\) (‘a.b^b.ंg) \(tāla\); it is a \(tāla\) that consists of one laghu/lagh and one pluta, and its whole piṇḍa is four mātrā-s [that are represented] in the following way:

\[I\,Ś\]

Twenty-ninth: \(vasanta/basant\) (ba.s[a?].ंt) \(tāla\); it is a \(tāla\) that consists of three laghu/lagh-s and three guru-s, and its whole piṇḍa is nine mātrā-s [that are represented] in the following way:

\[I\,I\,I\,S\,S\,S\]

Thirtieth: \(pratāpa-śekhara\) (pa.ṛ.tā.p.si.k^h.a.ɾ) \(tāla\); it is a \(tāla\) that consists of one pluta, one druta, and one druta virāma/birām, and its whole piṇḍa is four and one-quarter mātrā-s [that are represented] in the following way:

\[Ś\,O\,Ō\]

Thirty-first: \(jaya-jhampā\) (ja.y.j^h.a.ंpā.l) \(tāla\); it is a \(tāla\) that consists of one guru, two druta-s, and one druta virāma/birām, and its whole piṇḍa is three and one-quarter mātrā-s [that are represented] in the following way:

\[S\,O\,O\,Ō\]

Thirty-second: \(caturmukha\) (cha.tu.r.mu.k^h) \(tāla\); it is a \(tāla\) that consists of one laghu/lagh, one guru, one laghu/lagh, and one pluta, and its whole piṇḍa is seven mātrā-s [that are represented] in the following way:

\[I\,I\,Ś\]

\(mātrā\) and \(piṇḍa\) are terms used in Indian music to describe the duration of musical notes and the metrical units, respectively. The text describes different types of \(tāla\)s and their compositions in terms of \(mātrā\)s and \(piṇḍa\)s, illustrating the complexity and structure of Indian musical theory.
Thirty-third: madana (ma.da.n) tāla; it is a tāla that consists of two druta-s, and one guru, and its whole piṇḍa is three mātrā-s [that are represented] in the following way:

O O S

Thirty-fourth: rati/rat (ra.t) tāla; it is a tāla that consists of one laghu/lagh and one guru, and its whole piṇḍa is also three mātrā-s [that are represented] in the following way:

I S

Thirty-fifth: pārvatī-locana (pā.r.ba.ti.ī.lu.o.cha.n) tāla; it is a tāla that consists of three guru-s, one laghu/lagh, one pluta, two guru-s, and three druta-s, and its whole piṇḍa is fifteen and one-half mātrā-s [that are represented] in the following way:

S S S I S S O O O

Thirty-sixth: līla (li.Ī.lā) tāla; it is a tāla that consists of one druta, one laghu/lagh, and one pluta, and its whole piṇḍa is four and one-half mātrā-s [that are represented] in the following way:

O I S

Thirty-seventh: karn tāla (ka.r.n); it is a tāla that consists of four druta-s, and its whole piṇḍa is two mātrā-s [that are represented] in the following way:

O O O O

Thirty-eighth: lalita (la.li.t) tāla; it is a tāla that consists of two druta-s, one laghu/lagh, and one guru, and its whole piṇḍa is four mātrā-s [that are represented] in the following way:

O O I S

Thirty-ninth: rāja-nārāyaṇa (rā.j.na.rā.ya.n) tāla; it is a tāla that consists of two druta-s, and one laghu/lagh, one guru, and again one laghu/lagh and one guru, and its whole piṇḍa is seven mātrā-s [that are represented] in the following way:

O O I S I S

Fortieth: lakṣmīśa (la.chh.mi.Ī.i.i.s) tāla; it is a tāla that consists of one druta, and one druta virāma/birām, and one laghu/lagh, and one pluta, and its whole piṇḍa is five and a quarter mātrā-s [that are represented] in the following way:

O Ó I S
Forty-first: *lalita-priya* (la.li.t.pi.ṛ.yā) *tāla*; it is a *tāla* that consists of two *laghu/lagh*-s, one *guru*, one *laghu/lagh*, and one *guru*, and its whole *piṇḍa* is seven *māṭrā*-s [that are represented] in the following way:

I I S I S

Forty-second: *śrī-nandana/sirī-nand* (si.ṛ.ti.na.nd) *tāla*; it is a *tāla* that consists of one *guru*, two *laghu/lagh*-s, and one *pluta*, and its whole *piṇḍa* is seven *māṭrā*-s [that are represented] in the following way:

S I I Š

Forty-third: *janaka* (cha/ja.na.k) *tāla*; it is a *tāla* that consists of four *laghu/lagh*-s, two *guru*-s, and two *laghu/lagh*-s, and its whole *piṇḍa* is ten *māṭrā*-s [that are represented] in the following way:

I I I I S S I I

Forty-fourth: *pradhana* (pa.r.dha.n) *tāla*; it is a *tāla* that consists of two *druta*-s and one *pluta*, and its whole *piṇḍa* is four *māṭrā*-s [that are represented] in the following way:

O O Š

Forty-fifth: *rāga-pradhana* (rā.g., and the rest as the above-noted letters/consonants and vowels) *tāla*; it is a *tāla* that consists of one *druta*, one *druta virāma/birām*, and again one *drut*, and one *pluta*, and its whole *piṇḍa* is four and three quarters *māṭrā*-s [that are represented] in the following way:

O Ô O Š

Forty-sixth: *khaṭ* (kha.ṭ). *tāla*; it is a *tāla* that consists of six *druta*-s, and its whole *piṇḍa* is three *māṭrā*-s [that are represented] in the following way:

O O O O O O

Forty-seventh: *antara-krīḍa* (ʾa.ṅ.ta.r.ki.ṛ.ḍā) *tāla*; it is a *tāla* that consists of two *druta*-s and one *druta virāma/birām*, and its whole *piṇḍa* is one and three quarters *māṭrā*-s [that are represented] in the following way:

O O Ô

Forty-eighth: *vilokita/bilokat* (bi.lu.o.kä.t) *tāla*; it is a *tāla* that consists of one *guru* and two *druta*-s, and its whole *piṇḍa* is three *māṭrā*-s [that are represented] in the following way:

S O O

---

116 This *tāla* is noted as *rāgavardhana* in *Saṅgītaśitomāṇi* (329).
Forty-ninth: *gaja tālā* (ga.j); it is a *tāla* that consists of two *laghu/lagh*-s and one *laghu/lagh virāma/birām*, and its whole *piṇḍa* is three and a half *mātrā*-s [that are represented] in the following way:

\[ \text{I I Ì} \]

Fiftieth: *varṇa-yati/varna-jati/barn-jat* (ba.ra.n.ja.t) *tāla*; it is a *tāla* that consists of two *laghu/lagh*-s and two *druta*-s, and its whole *piṇḍa* is three *mātrā*-s [that are represented] in the following way:

\[ \text{I I O O} \]

Fifty-first: *haṃsa* (ha.ṅ.s) *tāla*; is a *tāla* that consists of two *laghu/lagh virāma/birām*-s, and its whole *piṇḍa* is three *mātrā*-s [that are represented] in the following way:

\[ \text{ìì} \]

Fifty-second: *karaṇa/karnā* (ka.r.nā) *tāla* is a simple *tāla* that has one guru, and its whole *piṇḍa* is two *mātrā*-s [that are represented] in the following way:

\[ \text{S} \]

Fifty-third: *sārasa* (sā.ra.s) *tāla*; it is a *tāla* that consists of one *laghu/lagh*, three *druta*-s, and two *laghu/lagh*-s, and its whole *piṇḍa* is four and a half *mātrā*-s [that are represented] in the following way:

\[ \text{I O O I I} \]

Fifty-fourth: *candā* (cha.ṅ.ḍ/d) *tāla*; it is a *tāla* that consists of two *druta*-s and two *laghu/lagh*-s, and its whole *piṇḍa* is three *mātrā*-s [that are represented] in the following way:

\[ \text{O O I I} \]

Fifty-fifth: *candrakalā* (cha.ṅ.d.ṛ.kā.lā) *tāla*; it is a *tāla* that consists of three *guru*-s and three *pluta*-s, and its whole *piṇḍa* is fifteen *mātrā*-s [that are represented] in the following way:

\[ \text{S S S S S} \]

Fifty-sixth: *amiya/amī* (ʾa.mi.ī) *tāla*; it is a *tāla* that consists of one guru, one *laghu/lagh*, three *pluta*-s, two *laghu/lagh*-s, and three *druta*-s, and its whole *piṇḍa* is fifteen and one-half *mātrā*-s [that are represented] in the following way:

\[ \text{S I S S I I O O O} \]
Fifty-seventh: śīkhaṇḍī (si.kʰa.ṇ.ḍ) tāla; it is a tāla that consists of one guru, one laghu/lagh, and again one guru, two druta-s, and two guru-s, and its whole piṇḍa is ten mātrā-s [that are represented] in the following way:

S I S O O S S

Fifty-eighth: addatālī/udartālī (‘u.da.r.tā.lī) tāla; it is a tāla that consists of two laghu/lagh-s, two druta-s, and again two laghu/lagh-s, and its whole piṇḍa is five mātrā-s [that are represented] in the following way:

I I O O I I

Fifty-ninth: mohanā (mu.o.h.nā) tāla; it is a tāla that consists of two laghu/lagh-s, two druta-s, and again two laghu/lagh-s and one guru, and its whole piṇḍa is seven mātrā-s [that are represented] in the following way:

I I O O I I S

Sixtieth: đaṇḍa (da/da.ṇ.ḍ) tāla; it is a tāla that consists of two laghu/lagh-s, three guru-s, one laghu/lagh, and one pluta, and its whole piṇḍa is twelve mātrā-s [that are represented] in the following way:

I I S S S I Š

Sixty-first: mukunda (mu.ka.ṇ.ḍ) tāla; it is a tāla that consists of one laghu/lagh, four druta-s, and one guru, and its whole piṇḍa is five mātrā-s [that are represented] in the following way:

I O O O S

Sixty-second: kuvindaka/kovida/kobida (ku.o./229/bi.d) tāla; it is a tāla that consists of two laghu/lagh-s, two druta-s, one guru, and one pluta, and its whole piṇḍa is eight mātrā-s [that are represented] in the following way:

I I O O S Š

Sixty-third: kaladhvani/kaldhīn (ka.l.dʰi.ī.n). tāla; it is a tāla that consists of two laghu/lagh-s, one guru, one laghu/lagh, and one pluta, and its whole piṇḍa is eight mātrā-s [that are represented] in the following way:

I I S I Š

Sixty-fourth: gaurī (ga.v.ri.ī) tāla; it is a tāla that consists of five laghu/lagh-s, and its whole piṇḍa is five mātrā-s [that are represented] in the following way:

I I I I I
Sixty-five: rāja-mrgāṅka/rāj-mirgāṅ (rā.j.mi.r.gā.ng) tāla; it is a tāla that consists of two druta-s, one guru, and one laghu/lagh, and its whole piṇḍa is four mātrā-s [that are represented] in the following way:

O O S I

Sixty-sixth: rāja-mārtanḍa (rā.j.mā.r.ta.ñ.d) tāla; it is a tāla that consists of one guru, one laghu/lagh, one druta, and its whole piṇḍa is three and one-half mātrā-s [that are represented] in the following way:

S I O.

Sixty-seventh: niḥśaṅka (ni.sa.ñ.k) tāla; it is a tāla that consists of one laghu/lagh, one guru, one pluta, two guru-s, one laghu/lagh, and its whole piṇḍa is thirteen mātrā-s [that are represented] in the following way:

I S Š Š Š I

Sixty-eighth: sāraṅga-deva (sā.ra.ñ.g./230/di.e.v) tāla; it is a tāla that consists of two druta-s, one laghu/lagh, one pluta, two guru-s, and one laghu/lagh, and its whole piṇḍa is ten mātrā-s [that are represented] in the following way:

O O I Š Š Š I

Sixty-ninth: ekatālī (‘i.e.k.tā.li.ī) tāla; it is a simple tāla that has one druta, and its whole piṇḍa is one-half mātrā in the following way:

O

Seventieth: gaṅḍaka (ga.ñ.da.k) tāla; it is a simple tāla that has one druta virāma/birām, and its whole piṇḍa is three-quarters of a mātrā in the following way:

Ò

Seventy-first: maṇṭha-vṛttā/math-bart (ma.tʰ.ba.r.t) tāla; it is a simple tāla that has one pluta, and its whole piṇḍa is three mātrā-s [that are represented] in the following way:

Š

Seventy-second: niḥśaṅka-līla (ni.sa.ñ.k.li.ī.l) tāla; it is a tāla that consists of two pluta-s, two guru-s, and one laghu/lagh, and its whole piṇḍa is eleven mātrā-s [that are represented] in the following way:

Š Š Š Š I

Seventy-third: virāṃbha/bir[a]nbh (bi.r[a?].ñ.bʰ) tāla; it is a tāla that consists of one laghu/lagh, one druta, and again one laghu/lagh, two druta-s, and once
more one *laghu/lagh*, three *druta*-s, and again in the end one *laghu/lagh*, and its whole *piṇḍa* is seven *mātrā*-s [that are represented] in the following way:

1 0 1 0 1 0 0 1

Seventy-fourth: *catur* (*cha.tu.r*) *tāla*; it is a *tāla* that consists of 3/3 a *tāla* that consists of three *druta*-s and one *laghu/lagh*, and its whole *piṇḍa* is two and one-half *mātrā*-s [that are represented] in the following way:

O O O I

Seventy-fifth: *lubdhā* (*lu.b.dhā*) *tāla*; it is a *tāla* that consists of one *laghu/lagh*, one *druta virāma/birām*, and its whole *piṇḍa* is one and three-quarters of a *mātrā* in the following way:

I Ø

Seventy-sixth: *rūpaka* (*ru.ū.pa.k*) *tāla*; it is a *tāla* that consists of one *laghu/lagh*, one *druta*, and one *druta virāma/birām*, and its whole *piṇḍa* is two and one-quarter *mātrā*-s [that are represented] in the following way:

1 O Ø

Seventy-seventh: *iṣṭa/aṣṭa* (*ʾi/a.sh.ṭ*) *tāla*; it is a *tāla* that consists of two *druta*-s, and its whole *piṇḍa* is one *mātrā* in the following way:

O O

Seventy-eighth: *śaṅkha* (*sa.ṅ.k*) *tāla*; it is a *tāla* that consists of one *laghu/lagh* and one *druta*, and its whole *piṇḍa* is one and one-half *mātrā*-s [that are represented] in the following way:

I O

Seventy-ninth: *prati/part* (*pa.r.t*) *tāla*; it is a *tāla* that consists of one *laghu/lagh* and two *druta*-s, and its whole *piṇḍa* is two *mātrā*-s [that are represented] in the following way:

I O O.

Eightieth: *sañcā/sañj/suñj* (*sa/su.ṅ.j*) *tāla*; it is a *tāla* that consists of one *druta* and three *laghu/lagh*-s, and its whole *piṇḍa* is three and one-half *mātrā*-s [that are represented] in the following way:

O 3/3 I I I

Eighty-first: *sam-mukhatara* (*sa.m.mu.k.ta.r*) *tāla*; it is a *tāla* that consists of two *laghu/lagh*-s, one *druta virāma/birām*, and again one *druta*, and its whole *piṇḍa* is three and three-quarters *mātrā*-s [that are represented] in the following way:
Eighty-second: aṣṭa-tālikā (ʾa.sh.ṭ.tā.li.kā) tāla; it is a tāla that consists of one druta and one laghu/lagh, and its whole piṇḍa is one and one-half māṭrā-s [that are represented] in the following way:

O I

Eighty-third: gauṇḍa (ga.v.ṇ.ḍ) tāla; it is a tāla that consists of two laghu/lagh-s, two druta-s, one laghu/lagh, and one guru, and its whole piṇḍa is six māṭrā-s [that are represented] in the following way:

I I O O I S

Eighty-fourth: anaṅga (ʾa.na.ṅ.g) tāla; it is a tāla that consists of one laghu/lagh, one pluta, two laghu/lagh-s, and one guru, and its whole piṇḍa is eight māṭrā-s [that are represented] in the following way:

I S I I S

Eighty-fifth: abhinanda (ʾa.bī.na.ṅ.d) tāla; it is a tāla that consists of two laghu/lagh-s, two druta-s, and one guru, and its whole piṇḍa is five māṭrā-s [that are represented] in the following way:

I I O O S

Eighty-sixth: rāya-vaṅkola/rā-hayko (rā.ʾi.ha.y.ku.o). tāla; it is a tāla that consists of one guru, one laghu/lagh, and again one guru, and two druta-s, and its whole piṇḍa is six māṭrā-s [that are represented] in the following way:

S I S O O

Eighty-seventh: gārugī/kārogī (kā.ru.o.gi.ī) tāla; it is a tāla that consists of three druta-s and one druta virāma/birām, and its whole piṇḍa is two and one-quarter māṭrā-s [that are represented] in the following way:

O O O Ò

Eighty-eighth: varṇa/barn-maṇṭhikā (ba.r.n.ma.ha.kʰ/k) tāla; it is a tāla that consists of two druta-s, one laghu/lagh, and again two druta-s, and its whole piṇḍa is three māṭrā-s [that are represented] in the following way:

O O I O O

Eighty-ninth: nāndī (nā.ʾī.ṇ.di.ī) tāla; it is a tāla that consists of two laghu/lagh-s, two guru-s, and again two laghu/lagh-s and two guru-s, and its whole piṇḍa is nine māṭrā-s [that are represented] in the following way:

I I O O I I S S
Ninetieth: dāvānala (da.vā.na.l) tāla; it is a tāla that consists of one laghu/lagh virāma/birām and one laghu/lagh, and its whole piṇḍa is two and one-half mātrā-s [that are represented] in the following way:

I I

Ninety-first: bhagna (bʰa.g.n) tāla; it is a tāla that consists of two laghu/lagh-s, four druta-s, three laghu/lagh virāma/birām -s, and its whole piṇḍa is eight and one-half mātrā-s [that are represented] in the following way:

I I O O O O I I I

Ninety-second: sarasvatī-ābharanā/sursutī-abhran (su.r.su.ti.ʾa.bʰ.ra.n) tāla; it is a tāla that consists of two guru-s, two laghu/lagh-s, and two druta-s, and its whole piṇḍa is seven mātrā-s [that are represented] in the following way:

S S I I O O
The author

The author of *Khulāṣat al-ʿAysh-i ʿĀlam Shāhī* introduces himself as Mażhar Mużaffar,¹ as well as Navvāb Mażhar Khān Bahādur b. Navvāb Rawshan al-Dawla Ẓafar-Khān Bahādur-Rustam Jang-Bakhshī.² Although it is not clear where he obtained the information, Hadi notes the name of the author as Mażhar b. Mużaffar.³ We do not know the exact date of Mażhar Khān’s birth, nevertheless, with regard to the date the work was composed, which is AH 1177/AD 1763–4, it is reasonable to assume that he was born in early part of the eighteenth century, probably between 1710 and 1720. A manuscript of the work which contains just the bāb (chapter) on saṅgīta and which was written in AH 1213/AD 1798 and is kept in Oxford, Bodleian Library, gives us a clue about the approximate date of Mażhar Khān’s death. In that manuscript, the scribe applied the expression maghūr (the late)⁴ and later ʿalay-hi l-rahmat (may God have mercy on him).⁵ Thus, this indicates that Mażhar Khān died before 1213/1798. About the author’s life and profession, Hadi states that ‘Mażhar b. Mużaffar’ served as the personal physician to the Mughal emperor Shāh ʿĀlam II (1728–1806), and was known in the capital, Delhi, for his professional excellence.⁶ Subbarayappa partly confirms this piece of information.⁷

The work

*Khulāṣat al-ʿAysh-i ʿĀlam Shāhī* (The abstract of ʿĀlam Shāhī’s pleasure) was completed in AH 1177/AD 1763–4 and dedicated to the emperor Shāh ʿĀlam

---

¹ Manuscripts, Tehran, Sāzimān-i asnād va kitānhāna-yi millī-yi jumhūrī-yi islāmī-yi Īrān, 1240210, p. 2.
² Oxford, the Bodleian Library, Ouseley, Add 123, fol. 3a.
³ Nabi Hadi, *Dictionary of Indo-Persian Literature*, foreword by K. Vatsyayan (Delhi, 1995), 348.
⁴ Oxford, the Bodleian Library, Ouseley, Add 123, fol. 3a.
⁵ Ibid. fol. 5b.
⁷ B. V. Subbarayappa, *Medicine and Life Sciences in India* (New Delhi, 2001), 358.
II (r. 1759–1806), in the fifth year of his reign. The work is a comprehensive manual on vigorous sexual intercourse. It is divided into two maṭlab-s (subjects) with the following titles:

- **Maṭlab-i avval:** mabh̄n bar aḣvāl va ṣifāt-i ārāyish-i mardān va ḥusn-i mu ʿaḥṣirat va mubāḥshirat-i īshān bā zanān va bayān-i muqavvīyāt bāḥīya az advīya va aḡhīya va ghāyr-i ān (First subject: concerning men’s states and qualities of ornamentation and their elegant manner in social and sexual intercourse with women and on the strengthening sexual lust by medicines, foods, and the like)

- **Maṭlab-i saḥī:** mukḥtaṣ az barāyī zanān va bayān-i mudāvā-yi taz ān-i aʿẓā-yi īnān va ṣifāt-i zīb va pīrāya-yi bā ḥusn-i muʿaḥṣirat va ādāb-i awṣāf-i khalvat zikr-i asrārāt va ḥikāyāt va sakanāt-i īshān kih bāʿīṣ-i taḥrīk-i bāḥīya-yi mardān būda bāshād (Second subject: concerning merely women and the description of the treatment of ornamentation their bodies and the quality of [their] ornaments and makeup, as well as the elegant manners in social and sexual intercourse and the description of the custom of intercourse and the telling of secrets, anecdotes, and their behaviour which stimulates men’s sexuality)

Each of these two maṭlab-s is divided into twenty bāb-s (chapters). The chapter on music is the last chapter, i.e. the twentieth bāb, of the second maṭlab (subject, but here part). As Mażhar Khān himself notes, the work is based on two earlier works, namely, *Kitāb rujuʿ al-shaykh ilā sībāh fi l-qawwah ʿalā l-bāb* by Aḥmad b. Sulaymān, known as Ibn Kamāl-Bāšā/Pāšā and *Tuhfat al-hind* by Mīrzā Khān b. Fakhr al-Dīn Muḥammad. However, he notes that he added his opinions about the subjects and issues and deleted those parts that he considered incorrect or inadequate. The chapter on music, which contains the twentieth bāb (chapter), is based on the fifth bāb of *Tuhfat al-hind* on the science of sanāʿī-ta (music and dance). To show the similarity and divergences between the two works, I provide some examples below. (The underlined words and phrases in *Khulāṣat al-ʿaysh-i ʿĀlam Shāhī* were taken from *Tuhfat al-hind.*)

---


9 The titles are based on the manuscript in Tehran, *Kitānkhatān-i millī-yi jumhūrī-yi islāmī-ti īrān* (National Library of Islamic Republic of Iran), 1240210, p. 7.

10 Ibid., p. 3.
PART ONE: Khulāṣat al-ʿAysh-i ʿĀlam-Shāhī

<table>
<thead>
<tr>
<th>Khulāṣat al-ʿAysh-i ʿĀlam-Shāhī</th>
<th>Tuḥfat al-hind</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>(fols. 7b–8a)11</td>
<td>(pp. 91–3 [91–3])12</td>
</tr>
</tbody>
</table>

11 Note that I have not made any corrections to the text here, it is identical to the manuscript in Oxford, the Bodleian Library, Ouseley, Add 123, fols. 7b, 8a, 60a–b, 79a.

12 See the Persian edited text, ‘Part Two’.
As we can see, sometimes the text is abridged, but if we remove the spelling descriptions of the Sanskrit/Hindavi words and terms that are found in *Tuḥfat al-hind*, the texts are largely similar. This is particularly clear for the part on
Persian music. On several occasions, however, the author adds his own opinions and views, and describes contemporary approaches to the musical elements. The most informative and important of such occasions is without doubt a section in the chapter on tāla, where the author present, in detail, twelve tāla-s that were employed in the music of that time. We cannot find any fragments of this part of the chapter on tāla in Mīrzā Khān’s work. Furthermore, Mażhar Khān changed the order of the chapters. For instance, the part on Persian music appears at the end of the work, probably because he thought it interrupted the continuity of the description of Indian (Hindustani) music.

Nevertheless, there are some ambiguities about the work; indeed, there are two works with the same title. Sachau and Ethé introduce a manuscript in the Bodleian Library (code Ouseley Add. 123) with the title Khulāṣat al-ʿaysh-i ʿĀlam Shāhī, which they describe as a modern compendium on Indian music, compiled in the fortieth years of Shāh ʿĀlam II’s reign (i.e. 1798), while in the dībācha (preface) in the all the manuscripts at my disposal as well as another manuscript in the Bodleian Library code ELLIOT 182 it is written that the work was completed in the fifth year of Shāh ʿĀlam’s reign, that is, 1763/4. Sachau and Ethé also add that the manuscript (Ouseley Add. 123) was probably written by the author himself and finished on 28 August 1798. Based on this information, Schofield concludes that ‘the two [works] are entirely distinct and separate texts.’ That is, there are two works that have the same title. However, the author/scribe of MS Ouseley Add. 123 mentions the name Mażhar Khān and states that he (Mażhar Khān) was his uncle (ʿamūšāhib), and he (the author/scribe of the manuscript) participated in writing the chapter on music. So, the author/scribe (of the manuscript) naql (reports) his uncle’s work. He also dedicates this manuscript to Mumtāz al-mulk imāyāz al-dawla Kūr Uzilī sahib bahadur zafarjang. This person is very likely Sir Gore Ouseley, who was the owner of the manuscript and was appointed by Saʿādat ʿAlī Khān as a major-commandant. So, as the writer/scribe points out, the writing is indeed the last bāb of Mażhar Muṣaffar’s work Khulāṣat al-ʿaysh-i ʿĀlam Shāhī.

A comparison between the manuscript Ouseley Add. 123 and other manuscripts of Mażhar Khān’s work Khulāṣat al-ʿaysh-i ʿĀlam Shāhī that I have at my disposal reveal that with the exception of the dībācha (preface) where the writer/scribe explains himself and his intention and inserts a definition of the

---

13 It forms the next to last chapter on saṅgīta in the Tuhfat al-hind.
14 Sachau and Ethé, Catalogue, i. 1069.
15 Ibid. 977.
17 Mażhar Khān, Khulāṣat al-ʿaysh-i ʿĀlam Shāhī, the manuscript in Oxford, the Bodleian Library, Ouseley, Add 123, fol. 5a.
word *mūsīqī* (music), the manuscript Ouseley Add. 123 is identical to the chapter on music in Mažhar Khān’s work. The minor differences can be considered different readings of the text by the scribes; for instance, *nāmidīh-and* and *nāmidand* (*khazān* and *hayrān*). Thus, in my judgement, we can use this manuscript (though without the *dībāchah*) to emend the text of Mažhar Khān’s *Khulāṣat al-‘aysh-i Ālam Shāhī*. Below, I introduce the manuscripts that I used to provide a critical edition of the section on the chapter on *tāla*.

### The manuscripts and the critical edition

There are several manuscripts of the work in libraries in England (London, British Library [India Office Collections] and Oxford, Bodleian Library); in India (Patna, Khuda Bakhsh Oriental Public Library, and Calcutta, Asiatic Society), Pakistan (Islamabad, Ganj bakhsh Library of Iran-Pakistan Institute of Persian Studies), and Iran (Tehran, National Library of Islamic Republic of Iran). I have based the critical edition of the section on the eighteenth-century *tāla*-s in the chapter on *tāla* of *Khulāṣat al-‘aysh-i Ālam Shāhī* on four manuscripts of the work, as follows:

1. Oxford, the Bodleian Library, MS Ouseley Add. 123 (completed on 28 August 1798); fols. 75a–77a. Henceforth, this manuscript is represented by the siglum ‘B’ in this part and ‘ب’ in the critical edition (‘Part Two’). (See plate 15)

2. Tehran, National Library of Islamic Republic of Iran, MS. no. 1240210 (written in AH 1235/AD 1819–20); pp. 626–628. This manuscript is represented by the siglum ‘١م’ in the critical edition (‘Part Two’). (See plate 16)

3. Tehran, National Library of Islamic Republic of Iran, MS. no. 1642500; fol. 193a. This manuscript is represented by the siglum ‘٢م’ in the critical edition (‘Part Two’). (See plate 17)

4. Tehran, National Library of Islamic Republic of Iran, MS. no. 5-9232; (completed on Friday 25 Jumādī al-ṣānī 1313/13 November–December 1895], pp. 249, 250. This manuscript is represented by the siglum ‘٣م’ in the critical edition (‘Part Two’). (See plate 18)

With regard to the critical edition of this part of the work, I used the so-called traditional method. This means that I selected one of the manuscripts listed above as the basis of the edition. Since B is the most reliable and also the...

---

19 According to Massoudieh, the oldest manuscript of the work is kept in this library; it was copied on 10 September 1775 by Mir Hidāyat-Allāh. (Massoudieh ‘Manuscrits persans’, 168)

20 Sachau and Ethé write that the manuscript was written by the author himself. This statement is not quite correct, since we know that the author of the work is Mažhar Muẓaffar (Khān). However, the scribe writes that Mažhar Muẓaffar (Khān) consulted him regarding the chapter
oldest manuscript of the work at my disposal, I used this manuscript as the basis of my edition. All variant readings are noted in the *apparatus criticus*.\textsuperscript{21} As for the orthography, again, since B is the oldest manuscript of the work at my disposal, it is closer to the date of the composition of the work and thereby better reflects the orthography used by the author. Therefore, I followed the orthography of this manuscript as closely as possible.

---

\textsuperscript{21} For general guidelines on the critical edition, see ‘General Guidelines to Critical Edited Texts’ at the beginning of ‘Part Two’. 
Plate 16: p. 626/fol. 332b
Plate 17: p. 186
Plate 18: p. 249
The English translation of a section of the third chapter (tāla-adhyāya) in Khulāṣat al-‘aysh-i ʿĀlam Shāhī

Then, it should be not concealed that among the tāla-s [I have] mentioned, twelve types of tāla-s are applied more frequently by contemporary rāgīyān (rāga-players, [i.e. musicians]). With regard to the practice of the present time, they are separately and individually noted here to easily acquaint [readers] with the rules of knowledge of it [tāla].

So, know that out of the twelve common and usual tāla-s, the first one is the paṭa tāla, which is [also] called yak-tāla. It is a simple [tāla] with one laghu/lagh. Its piṇḍa is one mātrā with the figure I. As for the articulation of its beats, thi thi\(^1\) should be uttered, and we count and play accordingly.

The second is khanḍaka tāla, which is called jata tāla/jat-tāl according to the present terminology. It is also a simple [tāla] with one druta virāma/birām. Its piṇḍa is one-quarter of a mātrā as follows: Ò. As for the articulation of its beats, tit tit\(^2\) should be uttered, and we count and play accordingly.

The third is śikhara tāla, which is called holī tāla according to the present terminology. It is also a simple [tāla] with one laghu/lagh virāma/birām. Its piṇḍa is one and one-half mātrā as follows: Ì. As for the articulation of its beats, thaʿi thaʿi, with hamza and with a short pause [between them], should be uttered, and we count and play accordingly.

The fourth is aṣṭa-tālikā tāla, which is called rūpaka tāla or du-tāla according to the present terminology. It consists of one druta and one laghu/lagh and its piṇḍa is one and one-half mātrā as follows: O I. As for the articulation of its beats, ta thi should be uttered, and we count and play accordingly.

The fifth is titāla tāla, based on the present terminology. It consists of one druta and one laghu/lagh virāma/birām. Its piṇḍa is two and one-quarter mātrā-s as follows: O Ò I. As for the articulation of its beats, ta tit thi should be uttered, and we count and play accordingly.

The sixth is ‘vchn (ūtchana?) tāla, which is called dhīmā titāla according to the present terminology. It consists of two laghu/lagh-s and one guru. Its piṇḍa is four mātrā-s as follows: I I S. As for the articulation of its beats, thi thi with the beat and a thʿi is khalī should be uttered, and we count and play accordingly.

\(^1\) The second thi here is written merely to indicate the continuation of the rhythm, otherwise paṭa tāla has just one laghu, i.e. one thi.

\(^2\) The second tit here is written merely to indicate the continuation of the rhythm, otherwise khanḍaka tāla has just one druta vitāma, i.e. one tit.
The seventh [is called] sūlfākht or sūrfākht tāla according to the present terminology. It consists of one laghu/lagh and one druta and again one laghu/lagh. Its piṇḍa is two and one-half mātrā-s as follows: I O I. As for the articulation of its beats, thi ta thi should be uttered, and we count and play accordingly.

The eighth [is called] tīvṛā/tevrā tāla according to the present terminology. It consists of two druta-s and one laghu/lagh. Its piṇḍa is two mātrā-s as follows: O O I. As for the articulation of its beats, ta ta thi should be uttered, and we count and play accordingly.

The ninth [is called] chapka tāla according to the present terminology. It consists of one druta virāma/birām, and one druta and one laghu/lagh. Its piṇḍa is two and one-quarter mātrā-s as follows: Ò O I. As for the articulation of its beats, tit ta thi should be uttered, and we count and play accordingly.

The tenth [is called] savrātāla according to the present terminology. It consists of two laghu/lagh-s and one druta virāma/birām [and] one laghu/lagh virāma/birām. Its piṇḍa is four mātrā-s as follows: I I Ò I. As for the articulation of its beats, thi thi tit th'i should be uttered, and we count and play accordingly.

The eleventh is canḍa tāla, which is called cautāla according to the present terminology. It consists of two druta-s and two laghu/lagh-s. Its piṇḍa is three mātrā-s as follows: O O I I. As for the articulation of its beats, ta ta thi thi should be uttered, and we count and play accordingly.

The twelfth [is called] dhīmā cautāla according to the present terminology. It consists of one laghu/lagh, two druta-s, and again one laghu/lagh. Its piṇḍa is three mātrā-s as follows: I O O I. As for the articulation of its beats, thi ta ta thi should be uttered, and we count and play accordingly.
The author

There is a certain ambiguity about the name of the author of the treatise. In the defective manuscript of the treatise in the British Library, the author is introduced as Riżā Ghulām-Riżā. However, it seems that the scribe first noted Riżā Ghulām and the second Riżā was later added above the word Ghulām. Furthermore, the handwriting does not seem to be the same. Besides, even if the scribe added the second Riżā (after Ghulām), it is not clear why he did not cross out the first Riżā. In the second manuscript of the treatise that is at my disposal, which is the manuscript in Lahore, Punjab University Library, no. 3999/947, and which is among the oldest copy of the treatise (the colophon says it was written on 7 Rabī al-ṣānī 1213/18 September 1798), is noted that the author of the original treatise is a certain Ṣābir Shāh and the work of that ḥālim-i muḥaqiq (learned scholar) was the basis for the treatise, that is, Uṣūl al-naghmāt. Another manuscript of the treatise, which is housed in Delhi University, also notes the name Ṣābir (ʿAlī) Shāh. However, there Ṣābir ʿAlī Shāh is introduced as the author of Uṣūl-i naghamāt. At any rate, almost all scholars, among them Bhatkhande, Ahmad, Sharar, Bor, and Miner, are agreed that the first name of the author is Muḥammad-Riżā or Ghulām-Riżā, and that he was from Patna. At the same time, we should not rule out the possibility that Ṣābir (ʿAlī) Shāh was the author of the original treatise, or at least that Uṣūl-i naghamāt is partly based on the work of that person, i.e. Ṣābir (ʿAlī) Shāh, since one of the oldest manuscripts of the treatise mentions Ṣābir Shāh in the dībācha (preface) of the treatise.

We do not know Muḥammad/Ghulām-Riżā’s date of birth and death; however, based on the date of the composition of the treatise, which may be 1789 (see below for further discussions on this), we can assume that he was born on

---

1 The British Library, MS. I.O. 2083, fol. 6a.
2 Manuscript in Punjab University Library, no. 3999/947, fol. 2a.
4 Viṣṇū Nārāyaṇa Bhāṭakhaṇḍe, A Short Historical Survey of the Music of Upper India (Bombay, 1934), 40; Ahmad, Hindustani Music, 56; Joep Bor and Allyn Miner, ‘Hindustani Music: A Historical Overview of the Modern Period,’ in Joep Bor et al. (eds.), Hindustani Music: Thirteenth to Twentieth Centuries (New Delhi, 2010), 202.
5 Note that two very important lines concerning the author are illegible in the manuscript in Punjab University Library (fol. 1b).
during the first part of the eighteenth century and died, at the latest, sometime
during early part of the nineteenth century. It is stated he was a noble of Patna, so
if this information is correct, he was not a professional musician. While
initially, we might assume that writing a treatise such as this is not a demand-
ing task, particularly given that a considerable part of the treatise was taken
from Ṭuḥfat al-hind and Shams al-asvāt, we would point out that introducing
a new classification of rāga-s and rāginī-s calls for a deep and comprehensive
knowledge about the subject of music, far greater than a musician’s general
knowledge on the subject. Thus, it seems that the author was indeed very
knowledgeable and conversant in music theory and was very likely profes-
sional musician. In addition, his criticism of other musicians and music theo-
rists and his redefinition and reshaping of the existing modal system leads also
us to this conclusion.

Muḥammad/Ghulām-Rižā was probably active at the court of Navvāb Āṣaf
al-Dawla (1775–97) in Lucknow and the work was probably commissioned
by Āṣaf al-Dawla. Based on a manuscript of the treatise in Raza Library in
Rampur, Trivedi writes that the author whose name is given as ‘Mirzā
Muḥammad Rażā’ was the disciple of ‘Khwāja Ḥasan Mawdūdī,’ who was
an outstanding musician.

The work

The treatise is often introduced as Uṣūl al-naghamāt al-Āṣafī/-i Āṣafī. According to two extant manuscripts of the work that are at my disposal, the
treatise is entitled Uṣūl al-naghamāt. Yet, in verses at the end of one of the
two aforementioned manuscripts of the work at my disposal, i.e. the manu-
script in Punjab University Library, the word Āṣafī is mentioned in a madda-
yi tārīkh (chronogram). But later the title is again written as uṣūl al-
naghamāt (without the word Āṣafī). Ahmad writes two titles for the work,
namely Naghamāt-i Āṣafī and Uṣūl al-naghamāt al-Āṣafī, suggesting that

6 Ahmad, Hindustani Music, 56.
7 Madhu Trivedi, ‘Music Patronage in the Indo-Persian Context,’ in Bor, et al. (eds.),
Hindustani Music, 87.
8 Madhu Trivedi, The Making of the Awadh Culture (Haryana, 2010), 119.
9 See Bhāṭakhaṇḍe, A Short Historical Survey, 35; Bor and Miner, ‘Hindustani Music’, 202;
Nijenhuis notes the title of the treatise as Naghamāt-i Āṣafī (Emmite te Nijenhuis, ‘Indian Music:
History and Structure’ in series Handbuch der Orientalistik, Zweite Abteilung: Indien, J. Gonda
(Herausgegeben) [Leiden/Köln, 1974], 12). See also, Katherina Butler Schofield, ‘Reviving the
Golden Age Again: ‘Classicization.” Hindustani Music, and the Mughals’, in Ethnomusicology,
vol. 54, No. 3 (Fall 2021), 507. Ahmad, Hindustani Music, 56.
10 The British Library, MS. I.O. 2083, fol. 7a; the Punjab University Library, no. 3999/947, fol.
2a.
11 It does not seem to be the colophon.
12 Punjab University Library, no. 3999/947, fol. 46a. (For discussions on this chronogram, see
below in the main text.)
Naghmāt-i Āṣafi and Uṣūl al-naghmāt al-Āṣafi are two different titles of the same treatise. She opens up another possibility, that is, that Uṣūl al-naghmāt al-Āṣafi is a summary of the original work, which was entitled Naghamāt-i Āṣafi.13

The two extant manuscripts of the work at my disposal offer different information concerning who commissioned the work and even the number of chapters of the first principle (or asl of the work). For instance, according to the dībācha (preface) of the British Library’s manuscript, the treatise was written for Mr. Johnson, who commissioned the treatise; while in the manuscript in Punjab University Library, no. 3999/947, there is no mention of a commissioner of the work. Regarding the differences in the contents of the work, according to the manuscript in the British Library the treatise consists of five asl-s (principles),14 while the manuscript in Punjab University Library has six asl-s.15 Furthermore, the first asl in the British Library’s manuscript has sixteen fasl-s (chapters), while the Punjab University Library’s manuscript has eighteen fasl-s. In other words, although the manuscripts have the same title, the contents differ quite considerably from each other. At any rate, since the British Library’s manuscript is incomplete, all the information I present is based on the Punjab University Library’s manuscript, which is not only one of the oldest manuscripts of the treatise but is also a complete copy of the work. Note that the author was probably still alive when the manuscript was copied.

The exact date of the composition of the treatise is not clear. Bhatakhande, and a considerable number of scholars who have relied on his information, date the composition of the work to the early nineteenth century, or more precisely, 1813.16 Yet, the colophon of the manuscript in the Punjab University Library has the year AH 1212/AD 1797–8,17 so, the treatise may have been written earlier. It is suggested that the date of the composition could be c. 1793.18 There are, however, two chronograms in the manuscript in the Punjab University Library. The first one appears on fol. 46a in the line before the finishing verses of the treatise, where it is written that the treatise was finished in بِتَّا مِرُيٰ مِقَاٰمَتَ [by the refurbishment of the maqāmāt (modes)] which, according to abjad numerical system or value, is as follows: ب (b) (2) + ت (t) (400) + غ (ʿ) (70) + م (m) (40) + ي (y) (10) + ر (r) (200) + م (m) (40) + ق (q) (100) + ١ (a) (1) + م (m) (40) + ١ (a) (1) + ت (t) (400). The sum

---

13 Ahmad, Hindustani Music, 57. This original work was probably written by Sābir (ʿAlī) Shāh (see above).
14 The British Library, MS. I.O. 2083, fol. 7a.
15 Punjab University Library, no. 3999/947, (the dībācha [preface]).
16 Among them, Nijenhuis (‘Indian Music’, 12), Bor et al. (eds.) (Hindustani Music, 28), The Oxford Encyclopaedia, Nikhil Ghosh (chief ed.), s.v. ‘Mohammad Rezā’.
17 For a more detailed description of the manuscript, see below under ‘The manuscript and the critical edition’.
18 Bor et al. (eds.), Hindustani Music, 15. However, there is a contradictory statement on page 28, where it is written that Naghamāt-i Āṣafi is from early nineteenth century.
of these numbers is AH 1204/AD 1789–90. The second chronogram, which comes in a verse at the end of the treatise, is (اصول اصفهانی) (ushul-i əṣṣafi nīk bunyād) which, according to abjad numerical system, is as follows: ١ (a) ف (f) ٨٠ + ٣ (c) ص + ١ (a) (l) ٣٠ + ١ (a) (v) (6) + ٠ و + ٢ (y) ١٠ (y) ١٠ + ١ (a) (k) (٢٠ + ٢ (b) (٢) (٥٠ + ٨ (n) (٥٠ + ٠ (y) (١٠) + ١ (a) (١) + ٤ (d) (٤). The sum of these numbers is AH 455/AD 1063. This date, i.e. 1063, obviously cannot be the date of the composition of the treatise. So, it is quite probable that the treatise was written in 1789–90.

The manuscript in the Punjab University Library has the following principles (aṣl-s) and chapters (faṣl-s):

- **Aṣl-i avval dar sur-adhiyā** (The First principle: On svara/surdhāya)
  - Faṣl-i avval dar bayān-i ta'rif-i sawt va aqsām-i ān bi-agvāl-i mukhtalifa (The first chapter: On the definition of sound and its various types according to different opinions)
  - Faṣl-i duvvum dar bayān-i makārīj-i nādā (The second chapter: On the explanation of the outlet of the nāda)
  - Faṣl-i siyūm dar šuʿūḏ va hubūt-i sur (The third chapter: On the ascending and descending of the svara/sur-
  - Faṣl-i chaḥārum dar bayān-i sur and surt (The Fourth chapter: On the explanation of the svara/sur-
  - Faṣl-i panjum dar sudh sur va āsudh sur (The Fifth chapter: On śuddha (pure/natural) svara/sur-s and non-śuddha (impure/altered) svara/sur-
  - Faṣl-i shishum dar bayān-i asāmī-yi bist-vadurh-hā (The Sixth chapter: On the names of the twenty-two šrutī/surt-
  - Faṣl-i haftum dar bayān-i davāzdah bikrat sur (The Seventh chapter: On the explanation of the twelve vikṛta/bikart/bikkar
  - Faṣl-i hashtum dar aḥvāl-i surt va sur (The Eighth chapter: On the state of the šrutī/surt-s and svara/sur-
  - Faṣl-i nuhum dar bayān-i ākār sur-hā dar har martaba az marāṭīb (The Ninth chapter: On the explanation of the appearances/shapes of svara/sur-s in each alteration positions)¹⁹
  - Faṣl-i dahum dar bayān-i jāti ya'nī qawm-i bist-udurh-hā-yi mazkūr (The Tenth chapter: On the explanation of the ād-dhāt that is, of the class of the twenty-two šrutī/surt-
  - Faṣl-i yāzdahum dar bayān-i ašālat va far'iyyat-i sur nisbat bi-har rāg va raginī (The Eleventh chapter: On the explanation of the main and secondary svara/sur-s in relation to each rāga and raginī)

¹⁹ In the dībāχā (preface [fol. 2a]), this chapter is titled, Dar bayān-i īvra shudān-i sur ki ūbāra nīz gūyand bi-ma'nī-yi tīz va buland va sakht (On the explanation of making a svara/sur īvra, which also called ūbāra, that is, to sharpen, heighten, and rise [a note])
- Faṣl-i davazdahum dar taḥqīq-i sīh grām (The twelfth chapter: On the essence of the three grāma-s)
- Faṣl-i sizdahum dar bayan mūrchān-hā (The thirteenth chapter: On mūrchānā-s)
- Faṣl-i chahardahum dar bayan rāg-jāt va tān-jāt (The fourteenth chapter: On the explanation of [various] jātī-s [class] of the rāga-s and tāna-s [tonal pattern])
- Faṣl-i pānzdahum dar bayān-i tafsīl-i jumla-yi tān-hā (The fifteenth chapter: On the explanation of the sum of tāna-s)
- Faṣl-i shāzdahum dar bayān-i taqarrur har haft sur bi-qawl-i ḥukamā-yi yūnān va hind (The sixteenth chapter: On the explanation of the seven fixed svara/sur-s based on the opinion of Greek and Indian learned men)
- Faṣl-i hifdahum dar bayān-i barn-i sur-hā ya'nī rang-i sur-hā (The seventeenth chapter: On the explanation of the varna/barn of svara/sur-s, i.e. the colour/tinge of svara/sur-s)
- Faṣl-i hizhdahum dar bayān-i alānkār va ma'nī-yi ān zīvar-i sur ast (The eighteenth chapter: On the explanation alānkāra-s, that is the embellishment of the svara/sur-s)

- Aṣl-i duvvum dar rāg-adhiyā (The second principle: On rāga-adhyāya)

- Faṣl-i avval dar tafrīq-i naghma ... (The first chapter: On distinguishing among [various] modes ...)  
- Faṣl-i duvvum dar bayān-i rāg va awqāt va asāmi-yi ānhā (The second chapter: On the explanation of the rāga-s and the [designated] times [to play them] and their names)
- Faṣl-i siyyum dar bayān-i rāg va rāginī-ha muvāfiq-i mat-i khud (The third chapter: On the explanation of rāga-s and rāginī-s based on my own mata)
- Faṣl-i chahārum dar nivishtan-i tān (The fourth chapter: On writing/recording the tāna-s)

- Aṣl-i siyyum dar bayān-i ālāp ya'nī bardashtan va gardanīdān-i sur va rāg zikr-i arkān-i ān va in rā parkīrānak-adhiyā gūyand (The third principle: On the explanation of ālāp, that is, omitting and modifying the svara/sur-s of rāga-s and mentioning its component parts, which are called prakīrānak-adhiyā)

- Faṣl-i avval dar bayān-i ḥurūf-i ālāp (The first chapter: On the explanation of the letters [used] in the ālāp)
- Faṣl-i duvvum dar bayān-i chahār maqām-i ālāp va shinākhāt-i chahār istahān-i ān (The second chapter: On the explanation of

20 There is no title after aṣl-i duvvum (‘The second chapter’) in text and the title of this sub-chapter only appears in the dibācha (preface [fol. 2a]) of the treatise. A few words in the title are illegible.
If we compare the principles and chapters above to those of Ras Baras’s treatise *Shams al-aṣvāt*, although the first principle has four additional chapters and the second principle has one additional chapter, the titles and subtitles of these two treatises are strikingly similar. It seems clear that Muḥammad/Ghulām-Riżā not only followed the structure of Ras Baras’s treatise in his work, but in some places he also cited verbatim or rephrased and abridged Ras Baras’s work. I present a few examples below.

<table>
<thead>
<tr>
<th><em>Uṣūl al-naghamāt</em></th>
<th><em>Shams al-aṣvāt</em></th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>(fol. 5b)²³</td>
<td>(p. 44 [44])²⁴</td>
</tr>
<tr>
<td>اول جَنَب وقتی باشد چه رکبی یک سرت که رکب گیرد دوم آنجا وقتی باشد چه رکبی یک سرت که رکب گیرد سوم کاکلی وقتی باشد که گندهار یک سرت رکب گیرد چهارم ات کاکلی چون گندهار دو سرت رکب گیرد</td>
<td>چت در وقتی باشد که رکبی سرت که رکب گیرد و وقتی که دو سرت بگیرد ات ات باشد که رکب گیرد دو سرت که رکب گیرد ات کاکلی گون و ات کاکلی گون و ات کاکلی گون و ات کاکلی گون و ات کاکلی گون</td>
</tr>
</tbody>
</table>
Mīrāḵ Khān’s work *Tuḥfat al-hind* seems to be Muhammad/Ghulām-Rižā’s second main source for his treatise, particularly in regard to the description of the four *mata*-s and the *rāga-mālā*-s. I provide a few examples below. (The underlined words are found in TH):

<table>
<thead>
<tr>
<th>Uṣūl al-naghamāt</th>
<th>Tuḥfat al-hind</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>(fol. 18b)²⁵</td>
<td>(pp. 138–9)[138–9]²⁶</td>
</tr>
<tr>
<td>و صورتش در راکمالا بصورت مهادیو ینعی مثل سیاسی صاحب حسن خاکستر بر روی مالیه و جناه که در سر دارد رود کنگ روان و کنگ در دست و هالی در پیشانی و جشن سپم در میان ذو ابرو و ماری دن بر هر دو دوش او چپویده و قشنه در پیشانی نشته و جرم فیل بر دوش اندادن یا فرش کرده بر این شته و منتقله که آنرا اندامال نیز کردن یعنی حمایل مرسله از کلهاه ادمین ابعض بشته گه در کردن اندامال میادیتو بوده و ترشحی یعنی نزوه سه شاخه در دست داشته یا در دو برای یا بر زمین نصب کرده و کاو سواری یا بانی تنشته</td>
<td>و صورتش در راکمالا بصورت مهادیو نوعیدن یعنی مثل سیاسی صاحب حسن خاکستر بر روی مالیه و جناه که در سر دارد رود کنگ روان و کنگ در دست و هالی در پیشانی و جشن سپم در میان ذو ابرو و ماری دن بر هر دو دوش او چپویده و قشنه در پیشانی نشته و جرم فیل بر دوش اندادن یا فرش کرده بر این شته و منتقله که آنرا اندامال نیز کردن یعنی حمایل مرسله از کلهاه ادمین ابعض بشته گه در کردن اندامال میادیتو بوده و ترشحی یعنی نزوه سه شاخه در دست داشته یا در دو برای یا بر زمین نصب کرده و کاو سواری یا بانی تنشته</td>
</tr>
</tbody>
</table>

²⁵ Manuscript in Lahore, Punjab University Library, no. 3999/947.
²⁶ See the Persian edited text in ‘Part Two’ in the present book.
However, Muḥammad/Ghulām-Riżā updated these works with his rich theoretical knowledge. In the third chapter of the second principle, in relation to the description of his *mata* and the classification of the *rāga*-s and *rāgīnī*-s and in the fifth principle on the applied *tāla*-s in music we can see two extremely important and valuable additions. Here and there he also added new pieces of information about various issues in some chapters.

The manuscript and the critical edition

The critical edition of the parts I provide is based on the manuscript kept in Lahore, in Punjab University Library, no. 3999/947. The manuscript contains 46 folios; however, these are not paginated (see plate 19) with the exception of fols. 6a and 46a. So, the pagination I refer to is my pagination, which is based on the pagination of the two-noted folios, i.e. 6a and 46a. The manuscript is written in Indian *nastaʿlīq* with a tendency toward the *shikasta* style. The scribe is unknown. Two lines of the colophon are crossed out, with the words blotted out and illegible. In two cases the scribe has inserted words that are missing from the body of the text into the margins. Two or three lines of the first six pages of the manuscript are illegible probably as a result of moisture damage. Besides, the cells of the table are left empty on fol. 45a.

Here, I provide critical editions of the third chapter of the second principle on the author’s *mata* and on the classification of the *rāga*-s and *rāgīnī*-s and part of the fifth principle on *tāla*-s because these are, in my opinion, the core and most important parts of the work. In two places in the third chapter of the second principle there are lacunae, and a few words are missing.

For the general guidelines on the critical edition, see ‘General Guidelines to the Persian Critical Editions’ in ‘Part Two’.
Plate 19: Fol. 28a
AN ANTHOLOGY ...

The English translation of the third faṣl of the second aṣl and part of the fifth aṣl in Uṣūl al-naghamāt (al-Āṣafī)

/245/ Third chapter: On the description of the rāga-s and rāginī-s according to my own mata (opinion/classification)

Since this humble man [i.e. the author], who often with his own ability and the performance of it [the mata] in the presence of the ustads and masters of this art, has proven it and found it accurate, here I will separately introduce my own mata [opinion/classification]. It is based on the descriptions of the relation between the current rāginī-s and rāga-s and according to some of their common svara/sur-s (notes), śruti/surt-s (micro intervals), and mūrcchanā-s (modes), so it will be very easy to understand that rāginī-s are taghyūr (alteration) of their rāga-s. I have arranged six rāga-s and six rāginī-s [of each of them in the following way].

The first rāga is bhairava/bhairoṅ, and the first rāginī [of it] is bhairavī. It has a special affiliation to its rāga, [that is,] although the gāndhāra svara/sur of bhairava/bhairoṅ seems to be sūdda, and the gāndhāra of bhairavī looks like [it is] komala (flattened), the gāndhāra of bhairavī can be applied in bhairava/bhairoṅ. The only difference [between them] is from the point of view of the order of their svara/sur-s. Second: rāmakalī – the affinity between it and its rāga is for the purpose of the concordance between the feature of their gāndhāra; and its uccāra,¹ like its rāga, is on dhaivata svara/sur. The difference [between them] in colour and shape lies in the order of their svara/sur-s and śruti/surt-s. Third: gājari – the affinity between it and the rāga is the same as between rāmakalī and the rāga. Fourth: khat – the affinity between this and the rāga is due to the correspondence between their svara/sur-s, and the difference lies in their uccāra, in which it [i.e. rāginī] is on paṅcama svara/sur [while in the rāga, it is on dhaivata svara/sur]. Fifth: gāndhāra – it also has an affinity with its rāga concerning sa, ri, ga, ma [i.e. the combination

¹ According to Ghulām-Rižā (fol. 6a) uccāra is the initial śruti of a svara/sur in a mode. Ashok Da. Ranade (Music Contexts: A Concise Dictionary of Hindustani Music [New Delhi & Chicago, 2006], 275) defines the term as ‘many initial acts/steps in music-making.’ George Ruckert and Richard Widdess, (‘Hindustani Raga’ in The Garland Dictionary of World Music: vol. v (South Asia, The Indian Subcontinent, ed. Alison Arnold [New York/London, 2000], 67) explain the term in the following way:

Infinite gradations of pitch are employed in the decorative or expressive inflection of each svara, and in different ragas the same svara may be given a microtonally higher or lower intonation (uccār ‘pronunciation’). Such inflections and intonations may help to distinguish one raga from another, but cannot be reduced to a rigid system.
of the svara/sur-s], but diverges regarding the order of the svara/sur-s and śruti/surt-s. Sixth: āśāvari – it also has an affinity with its rāga regarding the appearance of their uccāra svara/sur-s and they diverge regarding the order of their sa, ri, ga, ma [i.e. the svara/sur-s].

The second rāga is mālakauṣa/mālkos. Its first rāgini is bāgeśrī. Its svara/sur-s have exactly the same colour as its rāga. However, rśabha/rikhab and pañcama, which are varjya/barjat [svara/sur-s] (excluded notes) in the rāga, are applied in the rāgini, and this caused a difference [between them]. Second: todī – it is sampūrna and the order of most of its svara/sur-s is like the svara/sur-s of the rāga, although its jāti is auḍuva (pentatonic). It has been regarded as sampūrna in some mata-s, so because of this, the rāgini has a connection to its rāga. Third: desī – the svara/sur-s of this [rāgini] is like the svara/sur-s of the rāga and its madhyama/maddham svara/sur is exactly the same as that of mālakauṣa/mālkos. Fourth: sūhā. Fifth: sugharāīi. These two [i.e. sūhā and sugharāīi] are regarded as similar to the rāga, and they diverge from it [the rāga] because of the order of their svara/sur-s, and also …

The third rāga is hindola, and its first rāgini is pūriyā. Its affiliation with the rāga is due to the agreement between their svara/sur-s, and the divergences [between them] are because of the addition of the svara/sur-s of rśabha/rikhab and pañcama and the īvra (sharpening) of madhyama/mad-dham, while the svara/sur of the rāga is īvratama (double sharpened). Second: vasanta/basant – the affinity between this [rāgini] and the rāga is based on the agreement between their svara/sur-s, however, it diverges [from the rāga] because of the tazā ud (insertion/inclusion) of pañcama svara/sur and because of the ati komala (extreme flattening) of the rśabha/rikhab svara/sur. Third: /246/ lālita – the affinity between this rāgini and the rāga is due to the similarity between their svara/sur-s, and it diverges [from the rāga] because of the addition of pañcama and because it makes madhyama/maddham become śuddha by sharpening (īvra) it. Fourth: pañcama – it is similar to its rāga concerning the svara/sur-s. Fifth: dhanaśrī – it is like its rāga concerning the svara/sur-s, however, the inclusion of pañcama and rśabha/rikhab svara/sur-s and the order of the svara/sur-s cause divergences [between them]. Sixth: māravā – it looks like its rāga from the point of view of the svara/sur-s, but

---

2 The Oxford Encyclopaedia, s.v. ‘Varjya svara/sur’) defines the term in the following way: ‘Svara that is not admitted into the structure of a rāga; a svara/sur which has to be avoided. For example, Re and Pa are varjya svaras in rāga Hindol, pa is varjya in rāga Śrīranjani. Varjya, a Sanskrit term, is also sometimes written as varja and varjit.’ Ranade (Music Contexts, 278) writes that the term ‘[r]efers to note/s omitted from a particular raga in conformity with the relevant rules.’

3 Almost one and one-half lines in the manuscript are empty here.
the inclusion of the rṣabha/rikhab and sometimes even the paṅcama cause the divergences [between the rāginī and the rāga].

The fourth rāga is śrī rāga. Its first rāginī is gaurī. It exactly looks like the śrī rāga, except for the order of its svara/sur-s and the repetition of the rṣabha/rikhab and paṅcama svara/sur-s which cause the divergences. Second: pūrbī – the affinity between it [and its rāga] is due to the number of the svara/sur-s, but the bulandī va pastī (alteration) of some of them, the earlier or later emergence of some of them [in the rāginī], and the tīvra (sharpening) of the dhaivata svara/sur cause the divergences. Third: gaurī – its śuddha madhyama/maddham [svara/sur] is varjya/barjat [excluded], while the application of other svara/sur-s is the same, in particular, the two svara/sur-s of rṣabha/rikhab and paṅcama are the reason for the affiliation. The tīvra (sharpening) of the dhaivata svara/sur, which is komala (flattened) in the rāga, causes the divergence. Fourth: trivena – it is sādava/khāḍav (hexatonic) and its madhyama/maddham svara/sur is varjya/barjat [excluded], [otherwise] the order of the rest of the svara/sur-s is like the rāga. [Yet,] the repetition of rṣabha/rikhab in it causes the divergence between it and the māravā.4 And the existence of varjya/barjat [exclusion] of its śuddha madhyama/maddham, causes the divergence from its rāga. Fifth: mālasrī – the order of its five svara/sur-s is the reason for the connection [between it and its rāga]. [However,] the varjya/barjat [exclusion] of the rṣabha/rikhab and the dhaivata svara/sur-s causes the divergence [between them]. Sixth: jayata-śrī – its relationship [with the rāga] is based on [the similarity of their] paṅcama and gāṇḍhāra, and the difference is caused by the tīvra (sharpening) of both svara/sur-s [mentioned] in the rāginī.

The fifth rāga is megha. Its first rāginī is madha-mādha – it is exactly the same as its rāga. Second: gauṇḍa – its affinity is due to the svara/sur-s, and the divergences is caused by the inclusion of gāṇḍhāra and the komala (flattening) of dhaivata. Third: śuddha-sāraṅga – its affiliation [to the rāga] is based on the order of its six svara/sur-s and the five of the rāga. [But] the inclusion of tīvatama (double sharpening) of gāṇḍhāra and the tīvra (sharpening of) dhaivata cause divergences [between them]. The differences between it and nbdraby (nabhanā? ) lie in the varjya/barjat (exclusion) of dhaivata and gāṇḍhāra in nabhanā, while in śuddha-sāraṅga the madhyama/maddham is varjya/barjat (excluded). In megha [like nabhanā] the dhaivata and gāṇḍhāra are also varjya/barjat [excluded]. Consequently, megha and nabhanā are auḍuvā (pentatonic) and śuddha-sāraṅga is sādava/khāḍav (hexatonic). Fourth: bādahamsa – it agrees with its rāga concerning the quantity [number of svara/sur-s] and differs regarding the order of svara/sur-s. Fifth: sāvanta – it agrees with its rāga concerning the quantity [number of the svara/sur-s] and differs from it because of the exclusion of some of the svara/sur-s and the śruti/surt-s of some others. Some

4 The sixth rāginī of hindola rāga.
apply nabhomanî instead of sâvanta. Sixth: sorâtha – it corresponds [with its rāga] concerning the order of the svâra/sur-s and diverges because of the application of the dhâivata svâra/sur in it, and because of this svâra/sur it differs from nabhomanî.

The sixth râga is naṭa. Its first râginî is châyâ-naṭa, and it is exactly the same as naṭa. Because of its intizâj (blending) with hamîrâ, it diverges from its râga. Second: hamîrâ – it corresponds [with the râga] concerning the quantity [number of the svâra/sur-s] and diverges [from it] because of the order [of the svâra/sur-s]. Third: kalyâna – it agrees with its râga concerning the svâra/sur-s and shruti/surt-s and diverges [from it] because of the varjya/barjat [exclusion] of /247/ the madhyama/maddham svâra/sur of it. Fourth: kedâra – it is like [its râga] concerning the order of the svâra/sur-s, and the repetition of madhyama/maddham and diverges [from it] because of the order of the svâra/sur-s. Fifth: vihâgarâ/bihâgarâ – it agrees [with its râga] concerning the number of the svâra/sur-s [applied in it] …

Sixth: yamana/aiman – it agrees [with its râga] concerning the svâra/sur-s and diverges [from it] because of the inclusion of madhyama/maddham in it. Some apply bhûpâlî instead of yamana/aiman, so the difference between bhûpâlî and this [i.e. yamana/aiman], is because of the repetition of pañcama and rṣabha/rikhab in it.  

[A part of the fifth âsl (principle): tâla-adyâya]

/248/ The daf’a (class) of one žarb (beat) tâla7 – first: jald ektâla, which the dhîrupada/dhîrpad performers call tritîyâ/tirîyâ. It is one beat (yak-žarba) tâla, however, the limit of its number [of beats] and the end [of its cycle] is fixed at three beats. It is commonly used in tuk, khayāl, tarāna, and the like. It consists of three laghu/lagh-s, that is, after three laghu/lagh-s its âvarta-nâ/aâvart (cycle) ends. In this way, the short distances between its naqarat (beats/attacks) are performed until we come to the third žarb (beat), and from that [beat] we return to the first one. Thus, the māna and brdy (birdî), which is [also] called sama, is fixed on its third laghu/lagh, and the pinda of its âvarta-nâ/aâvart [cycle] is three mātrâ-s. And by pinda [I (the author)] mean jam’ (sum total of the whole cycle or cluster), in this way: I I I. 

The rule [of the figures is as follows], the figure of an/-udruta] is Ō [which is] one-quarter of a mātrâ; the figure of druta is O, [which is] one-half of a mātrâ; the figure of laghu/lagh is I, [which is] a mātrâ; the figure of guru is S, [which is] two mātrâ-s; the figure of pluta is Š, [which is] three mātrâ-s;

5 After this sentence almost half of the line is empty in the MS; this is likely where the author describes the divergences between this râginî and its râga.
6 For the illustration of this mata see appendix 4.
7 By one-beat tâla, the author is referring to the cycle (âvarta/aâvart) of the tâla in question.
8 The subscript ‘b’ indicates the beat that the brdy (birdî or sama) lies on.
the figure of \textit{druta virāma/birām} is Ī, [which is] three-quarters of a mātrā; the figure of \textit{laghu/lagh virāma/birām} is Ī, [which is] different from the mātrā. \textit{An/udrūta} is the time duration between two [successive] fast beats which is as fast as anyone can clap with his hands. And \textit{druta} is the time duration that occurs immediately after the beat of the second letter of a \textit{sabab-i khaʃif}, and it occurs between two beats. \textit{Laghu/lagh} is the time duration that occurs on the first beat of the five consonants with \textit{ḥarākat} [vowels], and it occurs between the beats, and since this time duration is equal to the rest duration between two pulses of a healthy man, it is sometimes also likened to this. \textit{Guru} is a time duration that is twice a \textit{laghu/lagh}, and \textit{pluta} is a time duration that is equal to three \textit{laghu/lagh-}s.

The class of holī tālā, which is also called dhīmā ektaʃa, is a one-beat tālā, however, it can be multiplied up to three \textit{ʿadad} (times) and again return to the first čark (beat). It consists of two guru-s and one pluta. Its birdī (sama) is on the third beat and its whole pinda is seven mātrā-s, in this way: S S Šb.

The class of a two-beat tālā is the same as the ektaʃa in the bart (practice). It is also called rūpaka. It is common in dhṛpada/dhurpad and some [types of] khayāl. It consists of one laghu/lagh and one guru. Its brdy (birdī) [i.e. sama] is on the kāl, which occurs after the second beat and its pinda is three mātrā-s, in this way: I Šb.

The first class of the three-beat tālā is jald titālā, which dhṛpada/dhurpad performers call tritīya/tirṛyā. It is common in khayal and tuk. It consists of two laghu/lagh-s and one guru. Its brdy (birdī) [i.e. sama] is in the middle, that is, on the second laghu/lagh, and its whole pinda is four mātrā-s, in this way: I IŠb.

The second class of the three-beat tālā is mutawassit (moderate) [in-between] the jald titāla and dhīmā titāla, and it is common in tuk and khayāl. It consists of two guru-s and one pluta. Its brdy (birdī) [i.e. sama] is on the second guru, which is in the middle; its whole pinda is seven mātrā-s, in this way: S Sb Š.

The third class of the three-beat tālā is called dhīmā titāla\textsuperscript{12} and is only applied in dhṛpada/dhurpad. It consists of three pluta-s, between which each of its pluta occurs a sukūn (rest/pause) equal to one pluta.\textsuperscript{249/} Its brdy (birdī) [i.e. sama] is the middle and its pinda is nine mātrā-s, in this way: Š Šb Š, and some say [it consists] of two guru-s and one pluta and [its pinda] is seven mātrā-s, in this way: S Sb Š.

\textsuperscript{9} Two consonants, of which the first one has harakat (vowels), e.g. tat.
\textsuperscript{10} According to Ras Baras, these five consonants are k, ch, s, t, p. (Ras Baras, \textit{Shams al-ayvat}, eds., trans., intro. anno. Mehrdad Fallahzadeh and Mahmoud Hassanabadi, [Uppsala, 2014],\textsuperscript{48} [98].)
\textsuperscript{11} Tuk means stanza and is often used for the different ‘movements’ or parts of the \textit{dhṛpada/dhurpad} (see Mīrza Khān, \textit{Tufat al-hind}, 1111[122]), in ‘Part Two’.
\textsuperscript{12} Dhīmā titāla means slow titāla.
The fourth class of the three-beat tāla is tīvrā/tevrā; again, it is only used in dhrupada/dhurpad. It consists of two druta-s and one druta virāma/birām. Its brdy (birdī) [i.e. sama] is on the third beat [that is, the druta virāma/birām] and its pindā is one and one-quarter of a mātrā, in this way: O O Ōb.

The fifth kind of class of the three-beat [tāla] is sūrfākhta. It consists of one guru, and two laghu/lagh-s and its brdy (birdī) [i.e. sama] is on the first beat. Its whole pindā is four mātrā-s, in this way: Sb I I, though some state that it consists of one guru and two druta-s, in this way: Sb O O.

The sixth kind of class of the three-beat [tāla] is jhap-tāla. It is common in tuk and khayāl and consists of one guru, one laghu/lagh, and one guru again. Its brdy (birdī) [i.e. sama] is in the middle and its whole pindā is five mātrā-s, in this way: S Ib S.

The first class of the four-beat [tāla] is cautāla which is only used in dhru-pada/dhurpad. It consists of one guru, two laghu/lagh-s, and one guru again. Its brdy (birdī) [i.e. sama] is on the last guru and its whole pindā is six mātrā-s, in this way: S I Ib S.

The second class of the four-beat [tāla] is āṛa-cautāla, which is common in tuk and khayāl and the like. It consists of two guru-s, one laghu/lagh, and one guru again and its brdy (birdī) [i.e. sama] is on the third beat [that is, laghu/lagh]. Its whole pindā is seven mātrā-s, in this way: S I S I S.

The third class of the four-beat [tāla] is tāl-savārī, which the people of India call cit-lagan. It is common in some [kinds of] tuk and khayāl and the like and [it is] used by qavvāl-s. Some attributed its innovation to Amīr Khūsraw Dihlavī, may God have mercy on him. It consists of two pluta-s, one guru, and one pluta again and its brdy (birdī) [i.e. sama] is on the third beat. Its whole pindā is eleven mātrā-s, in this way: Š Š Sb Š.

And farodast/farūdast is a five-beat tāla. It was innovated by Amīr Khūsraw Dihlavī. It is common in khayāl and tarāna and particularly qawl and consists of one pluta, three laghu/lagh-s, and one pluta again and its brdy (birdī) [i.e. sama] is on the first laghu/lagh. Its whole pindā is nine mātrā-s, in this way: Š I S I I Š.
The author

In the biographical part of his treatise, the author introduces himself as Muḥammad-Riżā b. Abū l-Qāsim Ṭabarī with the takhallus ‘Najm’. He belongs to a branch of the Ṭabarīʾi Sayyids, a renowned Shiʿi Sayyid family in Iran. He was born in Patna, but there is no information about the date of his birth. We can assume that he was born sometime toward the end of eighteenth century. He notes that he studied Persian, grammar, and logic for six years with Mawlawī Salām-Allāh as his tutor. His father was the chief minister of the Delhi court during the reign of Akbar II (1806–37). He took over his father’s post in Delhi when his father died in 1227/1812. It seems that his move to Delhi caused him some problems; he says the governor (ḥākim) of Bareli, where he held the office of collector (a post he had held for ten years), did not want to grant him permission to move to Delhi. He resolved the problem by convincing the ruler of Bareli to appoint his brother, Muḥammad Ḥādī Khān, to the office. After holding the post in Delhi for eight years, a post that he was not completely pleased with, he moved to Nagpur, where he was appointed head of Rāja Raghoji’s court (dīvān), an office he held for seven years. He then resigned from all his official posts and returned to Lucknow, where he devoted himself to his main interest, literature, and poetry. He notes that he has composed 14,000 verses in various genres of poetry, i.e. qaṣīda-s, masnavī-s, ghazal-s, and rubāʾ-i-s, in Persian, Urdu, and Rīkhtas/Rekhtas. Muḥammad-Riżā gives examples of his Persian verses, two of which are in the form of qaṣīda-s (fols. 185b–189b) and in which he expresses his religious belief (Shiʿism) by praising ‘Alī b. Abī Ṭalib and the Ṣāḥib al-amr (the Mahdī, the twelfth Shiʿi imam). He wrote several books, among them Akhbārāt-i hind and Miftāḥ al-rāʾāsat, and Majmaʿ al-mulūk. These works are part of his

---

3 Ibid.
4 Muḥammad-Riżā, Naghma, fol. 184a.
5 Ibid., fol. 184b.
6 Ibid., f. 185a.
7 Ibid., fols. 185a–189b.
8 There is an extant manuscript of the work in the British Library, with the code Or. 1726 (Rieu, Catalogue, i. 914–16).
voluminous historiographical work, *Bahr-i zikhār.*\(^9\) He died sometime during the second half of the nineteenth century.

The work

Muḥammad-Riżā notes the title of his work as *Naghma-yi ‘andalīb* (The song of nightingale). However, on the flyleaf another title, namely *Chahār bāgh* (Four gardens) is also written. It is not clear who entitled the work *Chahār bāgh.* The work is dedicated to the last ruler of Awadh/Oudh (Lucknow), Muḥammad Vājid ‘Alī Shāh (1822–87 [r. 1847–56]) who was also a poet, whose literary name was Akhtar.\(^10\) It was written in AH 1261/AD 1845 and contains a *dībācha* (preface) and two *rawża*-s (lit., meadows; flower gardens, here, parts). The first *rawża* (part) is divided into five *bahār*-s (lit., springs, but here, chapters) and concerns Persian grammar and poetry, metre, and rhyme and a biographical memoir of renowned poets (in Iran and India). The second *rawża* (part) is devoted to Persian and Hindustani music theory and has the following part and chapter titles:

- Rawża-yi dūvvum dar bayān-i mujmalī az ‘ilm-i mūṣiqī bi-ṭarīqa-yi a’māl-i yūnānīya az ḥukmā-yi mutiṣqaddimīn va arbāb-i riyyāżat-i hindūstānī muti‘ākhkhīrīn (The second part: On the concise explanation of the science of music in the Greek manner, as reported by the ancient scholars and the contemporary ascetic masters of India)

  - Ḥadīqat al-avval (The first ḥadīqa [garden, here chapter])
    - Chaman-i avval bi-ṭarīq-i muqaddama (The first chaman [verdant field, here subchapter]: in the manner of an introduction)
    - Chaman-i dūvvum dar ṭarīqa-yi naghmāt-i yūnānīya bar sabīl-i ijmāl (The second subchapter: On the description of Greek [i.e. Persian] melodies/modes in brief)
    - Chaman-i dar asāmī-yi bist-ḥahār šu‘ba (The third subchapter: On the names of the twenty-four šu‘ba-s)
    - Chaman-i ḥahārum dar asāmī-yi gūṣha-hā (The fourth subchapter: On the names of gūṣha-s)
    - Chaman-i panjum dar asāmī-yi biḥār-i fārsīyān (The fifth subchapter: On the names of Persian biḥār [rhythmic cycles])
    - Chaman-i shashum dar bayān-i mushtabīḥāt (The sixth subchapter: On the similarities [between Indian and

---

\(^9\) Ibid. 915.

PART ONE: Naghma-yi 'Andalib

Persian modes])

- Ḥadiqat-i dūvvum dar bayān-i ṣarīga-yi mūṣīqī-yi hindīyān (The second chapter: On the description of Hindustani music)
  - Nahr-i avval dar bayān-i sapt-adhiyā (The first nahr [subchapter]: On sapta-adhyāya)
  - Nahr-i dūvvum dar bayān-i ṣat sīta (The second subchapter: On the six seasons)
  - Nahr-i sīyyum dar asāmi-yi qāṣām-i sāz-hā (The third subchapter: On the names of various instruments)
  - Nahr-i chahārum dar asāmi-yi vāzī ‘ān-i īn fann va qāṣām-i sāmī ‘īn va shāyiqīn va asmā-yi qāṣām-i naghāmāt va ba’zī ḥikāyāt-i mut’āliqa-yi īn fann (The fourth subchapter: On the names of the inventors of this art and various types of listeners, admirers, and the names of various types of songs [i.e. musical forms], and some anecdotes related to this art)
  - Nahr-i panjum dar bayān-i sūr-hā-yi haftgāna va mut’āliqa-yi īn fann-i shahdāna va ištīlāhāt-i ma rūsā va bayān-i sūr va sūrī va ghāyra (The fifth subchapter: On the description of the seven svara/sūr-s and other subjects related to this precious art and common terms, and on the description of svara/sūr-s, šruti/surt-s and so forth)
  - Nahr-i shashum dar bayān-i rāg va rāginī va asmā-yi har yak (The sixth subchapter: On the description of rāga-s, rāginī-s, and the name of each of them)
  - Nahr-i haftum dar bayān-i murakkab gashātan-i rāginī-hā bā yakdigar (The seventh subchapter: On the description of the combination of the rāginī-s with each other)
  - Nahr-i hašhum dar tašāvīr-rāgmālā va ṣūrat-rāg va rāginī-ha (The eighth subchapter: On the rāga-mālā paintings and the visualization of rāga-s and rāginī-s
  - Nahr-i nuhum az ḥadiqā-yi dūyyum dar bayān-i qāṣām-i tāla-hā and qāṣām-i raqs-hā (The ninth subchapter of the second chapter: On the description of various kinds of tāla-s and dances)
    - Chishma-yi avval dar bayān-i qāṣām-i tāla (The first chashma [section]: On the description of various kinds of tāla-s)
    - Chishma-yi dūvvum (The second section: [without any title])
    - Chishma-yi sīyyum dar asbāb-i tāla (The third section: On the foundations of tāla-s)
In addition to the fourth section of the ninth subchapter on the various kinds of tāla-s that were probably used in music during the author’s time and parts of the biographies of celebrated musicians, the rest of the treatise does not provide new information, that is, it reports what we can find in other works, in particular Tuhfat al-hind and Shams al-aşvāt and even Uṣūl al-naghamāt and Risāla-i Zikr-i Mughanniyān-i Hindustān by ‘Ināyat Khān RāsiKh. For instance, the following topics are more comprehensively addressed and detailed in Tuhfat al-hind and Shams al-aşvāt and Uṣūl al-naghamāt:

- the names of rāga-s and rāginī-s in the four mata-s on folios 214a–216b
- the combinations of the modes and the list of the saṅkīrṇā types of modes on folios 217a–218a
- the visualization of the modes (rāga-mālā) on folios 218a–219a; and
- the descriptions of alaṅkāra, and rūpa of the rāga-s and rāginī-s on folios 221b–223b
- the names of various types of instruments on folio 204b

Nevertheless, besides the subchapters noted above, here and there the author added short comments on the issues he described and explained, for instance on the reason for the classification of rāga-s and rāginī-s, or the development of the song form khayāl in the subchapter on celebrated musicians. In that subchapter, in addition to names we can find in Tuhfat al-hind and Tarjumayi mānakutūhala va Risāla-yi rāgdarpan and Risāla-i Zikr-i Mughanniyān-i Hindustān, he notes the names of the following musicians,

- Miyān Fayrūz Khān, who was vīṇā/bīn- and sitar-player and his brother Lāl Khān;
- Nawr Khān and his brother Himmat Khān;
- Muẓaffār Khān who sang dhurupada/dhurpad-s;

11 In this subchapter the author describes the tālas that were used in earlier music and those which are used during the author’s time.
12 Here, ‘the second’ must be an error by the scribe, since ‘the second chashma’ has been noted already.
PART ONE: Naghma-yi ‘Andalīb

- Miyān Jānī and his brother Ghulām-Rasūl, who were Miyān Ni‘mat Khān’s pupils (according to the author)
- Ghulām-Nabī Shořī, who sang in Kashmiri, Rīkhta, Hindī, and Persian, and who developed a new type of ṭappā.¹³

In this book, I provide a critical edition of the fourth chashma (section) of the ninth nahr (subchapter) of the second hadīqa (chapter), on the description of ṭāla-s.

The manuscript and the critical edition

The critical edition I provide of the part is based on the only extant manuscript of the treatise; it is located in London, British Library, MS. Or. 1811. The scribe is unknown, since the manuscript does not have a colophon; it ends abruptly in the middle of the khātima (conclusion). Thus, it is an incomplete manuscript of the work. It is written in the nasta‘līq style with 17 to 19 lines per page (see plate 20). The manuscript contains 224 folios. The title and key words are written in vermilion (shangarf) ink. The scribe adds custodes paginarum (rikāba) in verso folios. The pagination was added later and is in the European style and written in pencil. The fourth chashma of the ninth nahr of the second hadīqa on the description of ṭāla-s is on folios 220b–221a. In the critical edition I provide of this chashma, I maintain the orthography of the manuscript. (For the general guidelines on the critical edition see ‘General Guidelines to Persian Critical Edition’ in ‘Part Two’.)

¹³ Muḥammad-Riţā, Naghma-yi ‘andalīb, manuscript in British Library, MS. Or. 1811, fols. 211a–212a.
The English translation of the fourth *chashma* of the ninth *nahr* of the second *hadīqa* in *Naghma-yi ʿandalīb*

/253/ The fourth *chashma*: The description of various types of *tāla*-s

Each of the various types of *tāla*-s that are common in this time is called by a name, among them, *āditāla* and it is a *yak-tāla* [one-beat] with a successive one by one [beat] whose time duration is equal. Its ending *parāṇa* is on the third *żarb* [beat]. Amīr Khusraw modified it and called it *qayd/qaid*.

Another one is *tīvrā/tevrā* [*tāla*]. It is also a one-*żarb* [one-beat] *tāla*, and successive, one by one. Its ending *parāṇa* is on the third *żarb* [beat], however it is faster than the first one [that is, *āditāla*].

Another one is *trīṭya/tīrīya* [*tāla*]. It has successive beats and its ending *parāṇa* is on the third *żarb* [beat], but it is faster than the second type, that is, *tīvrā/tevrā*.

Another one is *rūpaka* [*tāla*]. It is a two-*żarb* (two beat *tāla*), and its beats come regularly. Its ending *parāṇa* is on second *żarb* (beat).

Fifth: *dhīmā titāla*—it has three *żarb*-s (beats). Its ending *parāṇa* is on the middle *żarb* (beat). A regular pause occurs after every third beat.

Another one is *jald titāla* (fast *titāla*). It is like the fifth *tāla* [i.e. *dhīmā titāla*], but faster than that.

Seventh is *dhammāl* [*tāla*], (with the *tashdīd* [doubling] of the ‘m,’), and it is also called *tāl-horī/tāl-holi*. It is a three-beat (*tāla*), two beats are successive and the third one follows after a little pause. Its ending *parāṇa* is on the middle *żarb* (beat).

Eighth is *sūrfākhta*. It is also called *druta virāma/birām*. It is like *dhammāl* [*tāla*]. Its ending *parāṇa* is on its third *żarb* (beat).

Ninth is *jhap-tāla*. It is a three-*żarb* (beat) *tāla*. Its beats are equal and the third one [follows after] a little pause. Its *parāṇa* is on its first *żarb* (beat).

Tenth is *cautāla*. It has four *żarb*-s (beats), first one beat and then after a little pause three successive beats. Its *parāṇa* is on the third [successive beat], which is indeed the fourth one.

Eleventh is *āra-cautāla*. It is also called *druta-saṅgīna*. It has four-beats too, two beats with a little distance [from each other] followed with two successive ones. Its *parāṇa* is on the third beat.

Another one is *cit-lagna* [*tāla*]. It is also called *tāl-savārī*. It is like *āra-cautāla*, but it is slower, and its pause is longer than [āra-cautāla]. It is another one which Amīr Khusraw invented.

*Farodast/farūdast* is also an innovation of Amīr Khusraw. It has five *żarb* (beat), between two of them [there is] a little pause and the other three [follow] successively. Its ending *parāṇa* is on the second *żarb* (beat), which is indeed
the fourth one. This much [which is described] is common for the people of *naghamāt* (songs/music) of this time.
Appendixes
Appendix 1  The classification of rāga-s reported in the section on saṅgīta in the third volume of Akbar-nāma known as Āʿān-i Akbarī¹

<table>
<thead>
<tr>
<th>Rāga-s</th>
<th>Shākh-s²</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>I. Śrī</td>
<td>1. mālavī</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>2. trivenī/tirvenī</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>3. gaurī</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>4. kedāra</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>5. madha-mādhavī</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>6. vihārī/bihārī</td>
</tr>
<tr>
<td>II. Vasanta/basant</td>
<td>1. deśī</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>2. devagirī</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>3. varāṭi/varāṭī/barāṭī/barāṛī</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>4. toḍī</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>5. lalita</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>6. hindoli</td>
</tr>
<tr>
<td>III. Bhairava/bhairoṅ</td>
<td>1. madha-mādha</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>2. bhairavī</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>3. vangāli/baṅgāli</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>4. varāṭikā/barāṭikā/barāṭaikā</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>5. sindhavī</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>6. punargīyā</td>
</tr>
<tr>
<td>IV. Paṅcama</td>
<td>1. vibhāsa/bibhās</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>2. bhūpālī</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>3. kararā</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>4. baḍahamsikā</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>5. mālasrī</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>6. paṭamaṇjarī</td>
</tr>
<tr>
<td>V. Megha</td>
<td>1. malāra</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>2. soraṭhī</td>
</tr>
</tbody>
</table>

¹ The classification is identical to that of the someśvara-mata with minor differences concerning the name of a few subordinate modes (rāginī-s).
² The author, Abū l-Fażl, never applies the term rāginī to call these subordinate modes in his work.
<table>
<thead>
<tr>
<th>Rāga-s</th>
<th>Shākh-s²</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>3. āsāvarī</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>4. kaiśikī</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>5. gāndhārī</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>6. haraśṛngārī/harasingārī</td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>

<table>
<thead>
<tr>
<th>VI. Naṭa-nārāyaṇa</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>1. kāmoda</td>
</tr>
<tr>
<td>2. kalyāṇa</td>
</tr>
<tr>
<td>3. ahūrī</td>
</tr>
<tr>
<td>4. śuddha-naṭa</td>
</tr>
<tr>
<td>5. salaṅg</td>
</tr>
<tr>
<td>6. naṭa-hamīra</td>
</tr>
</tbody>
</table>
Appendix 2:a  Illustration of ʿIvaž Kāmilkhanī’s ʾṭḥāṭ/ṭḥāṭh-s

The ʾṭḥāṭ/ṭḥāṭh of bhairava/bhairōṅ

The author does not note which rāga-s can be played in this ʾṭḥāṭ/ṭḥāṭh.
The thāṭ of śrī rāga

The rāga-s can be played in this thāṭ: śrī rāga, gaurī, and some other rāga-s.
The following rāga-s can be played in this ṭhāṭ/ṭhāṭ: hindola, vasanta/basant, deśī-toḍī, āśāvarī, and some other rāga-s.
The following rāga-s can be played in this ṭhāṭ/ṭhāṭh: kedāra, hamāra, kalyāṇa, śuddha-naṭa, bhūpāli, yamana/aiman, śyāma and [some] other rāga-s.
The ōthāṭh of kalyāṇa

The following rāga-s can be played in this ōthāṭh: jayata-kalyāṇa and some other rāga-s.
The ṭhāṭ/ṭhāṭ of sāraṅga

The following rāga-s can be played in this ṭhāṭ/ṭhāṭ: sāraṅga.
The thāṭ of malāra

The following rāga-s can be played in this thāṭ: megha-malāra, malārī, sāvanta, sugharāī, śaṅkarābharāṇa, and some other rāga-s like sūhā and vilāvala/bilāval.
The \textit{ṭāṭ/ṭāṭh} of \textit{kānharā}

The author does not note which \textit{rāga}-s can be played in this \textit{ṭāṭ/ṭāṭh}.
Appendix 2:b The seventeen ṭhāṭ/ṭhāṭ-s described by Kāmil Khān

<table>
<thead>
<tr>
<th>ṭhāṭ/ṭhāṭ-s</th>
<th>Based on the ṭhāṭ/ṭhāṭ of</th>
<th>The moved fret/s</th>
<th>The position of the moved fret/s</th>
<th>The rāga-s can be played in the ṭhāṭ/ṭhāṭa</th>
</tr>
</thead>
</table>
| 1. Bhairava/bhairoñ | -                           | sa (manda-grāma) rī | Open string 1/16¹ | i. toḍī  
|                |                             | sa [madhya-grāma] ma | 1/6                           | ii. dhanāśrī, iii. multānī  
|                |                             | sa [ṭāra-grāma] pa dha ni | 1/4                           | and others that are close to these rāga-s  
|                |                             | sa (manda-grāma) rī | 1/3                           |  
|                |                             | sa [madhya-grāma] ma | 9½/24                         |  
|                |                             | sa [ṭāra-grāma] pa dha ni | 7/16                          |  
|                |                             | sa [mandra-grāma] rī | 1/2                           | i. gāndhāra  
|                |                             | sa [madhya-grāma] ma | 2/3                           | ii. gaurā  

² In relation to the whole string.
<table>
<thead>
<tr>
<th>Ṭhāṭ/ṭhāṭ-s</th>
<th>Based on the ṭhāṭ/ṭhāṭ of</th>
<th>The moved fret/s</th>
<th>The position of the moved fret/s</th>
<th>The rāga-s can be played in the ṭhāṭ/ṭhāṭa</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>3. Hindola (also called vasanta/basant)</td>
<td>śrī rāga</td>
<td>ni</td>
<td>15/32</td>
<td>and a number of other rāga-s that are close to these rāga-s with some minor modifications</td>
</tr>
</tbody>
</table>
| | | | | i. gaurī  
| | | | ii. āsāvarī  
| | | | iii. pūrbī  
| | | | iv. mālī-gaurū  
| | | | v. baṅgalā  
| | | | vi. pūriyā  
| | | | vii. lalita  
| | | | viii. paṅcama  
| | | | ix. dhanāśrī  
| | | | x. rāmakalī  
| | | | xi. gāndhāra  
| | | | and other rāga-s that are close to these rāga-s |
| 4. Kedāra | hindola | ri | 1/8 | i. hamūra  
| | | | ii. śuddha-naṭa  
| | | | iii. yamana/aiman  
| | | | iv. śyāma  
| | | | v. bhūpālī  
<p>| | | | and other rāga-s that are close to these rāga-s |</p>
<table>
<thead>
<tr>
<th>Ṭhāṭ/ṭhāṭ-s</th>
<th>Based on the ṭhāṭ/ṭhāṭ of</th>
<th>The moved fret/s</th>
<th>The position of the moved fret/s</th>
<th>The rāga-s can be played in the ṭhāṭ/ṭhāṭa</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>5. Kalyāṇa</td>
<td>kedāra</td>
<td>ma</td>
<td>7½/24</td>
<td>bhūpāli, etc.</td>
</tr>
</tbody>
</table>
| 6. Sāraṅga  | kalyāṇa                     | ga              | 1/4²                            | i. devagiri  
|             |                             |                 |  
|             |                             |                 | ii. śuddha-naṭa (if rṣabha is modified slightly) |
| 7. Megha rāga | kedāra                      | dha             | 7/16³                           | i. vilāvala/bilāval  
|             |                             |                 | ii. sūhā  
|             |                             |                 | iii. śuddha-naṭa  
|             |                             |                 | iv. karāī  
|             |                             |                 | v. saṅkarābharaṇa  
|             |                             |                 | and others that are close to these rāga-s |
| 8. Kānharā  | kedāra                      | ni              | 7/16⁴                           | different variants of kānharā  
|             |                             |                 | and karāī |
| 9. Vibhāsa/bibhās | hindola                    | ma              | 7½/24⁵                          | i. lalīta  
|             |                             |                 | ii. toḍī |

² This is the position of madhyama in the ṭhāṭa of bhairava.
³ This is the position of niṣāda/nikhāḍ in the ṭhāṭa of bhairava.
⁴ This is the position of niṣāda/nikhāḍ in the ṭhāṭa of bhairava.
⁵ This is the position of madhyama/maddham in the ṭhāṭa of kānharā.
<table>
<thead>
<tr>
<th>Ṭhāṭ/ṭhāṭh-s</th>
<th>Based on the ṭhāṭ/ṭhāṭh of</th>
<th>The moved fret/s</th>
<th>The position of the moved fret/s</th>
<th>The rāga-s can be played in the ṭhāṭ/ṭhāṭh</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>10. Śaṅkarābharana</td>
<td>kedāra</td>
<td>dha</td>
<td>20 aṣba'-s from the meru</td>
<td>iii. jayata-śrī iv. dhanāśrī</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>11. Deśakāra</td>
<td>āsāvarī</td>
<td>ma</td>
<td>14 aṣba'-s from the meru and 2 aṣba'-s to pañcama</td>
<td>jayata-śrī</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>12. Mārū</td>
<td>āsāvarī</td>
<td>ni</td>
<td>22 aṣba'-s from the meru</td>
<td>i. triveṇa ii. gaurī</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>13. Pañcama</td>
<td>āsāvarī</td>
<td>ri</td>
<td>4 aṣba'-s from the meru</td>
<td>hindola</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>14. Mukhāvarī and desī-toḍī</td>
<td>bhairava</td>
<td>ga and ni</td>
<td>(ga) 9 aṣba'-s from the meru (ni) 22 aṣba'-s from meru</td>
<td>i. bhairava ii. mālaśrī</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>15. Kāfī</td>
<td>bhairava</td>
<td>ri</td>
<td>6 aṣba'-s from the meru</td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>

6 No rāga is mentioned in the treatise.
<table>
<thead>
<tr>
<th>Ṭhāṭ/ṭhāṭ-s</th>
<th>Based on the ṭhāṭ/ṭhāṭ of</th>
<th>The moved fret/s</th>
<th>The position of the moved fret/s</th>
<th>The rāga-s can be played in the ṭhāṭ/ṭhāṭ</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>16. Rāmakalī</td>
<td>āsāvarī</td>
<td>ga</td>
<td>9 aṣba'-s from the meru⁷</td>
<td>i. mālakauśa/mālkos</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td>ii. soraṭha</td>
</tr>
<tr>
<td>17. Sughrāi</td>
<td>kānharā</td>
<td>dha</td>
<td>20 aṣba'-s from the meru</td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>

⁷ The fret has the same position as it has in the ṭhāṭ/ṭhāṭ of mukhāvarī.
⁸ No rāga is mentioned in the work.
<table>
<thead>
<tr>
<th>Rāga</th>
<th>Jāi</th>
<th>Svāra/surs</th>
<th>Graha/gīre</th>
<th>Designated time</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Hanuman-mata</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td>dha, ni, sa, ma</td>
<td>Šarada rtu/rti (the season between the rainy season and autumn), in the morning</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
<td>sampūrṇa</td>
<td>ma, pa, dha, ni, sa, ri, ga; ma</td>
<td>ma</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td>sa</td>
<td>sa</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
<td>sampūrṇa</td>
<td>sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni</td>
<td>sa</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
<td>sampūrṇa</td>
<td>ma, pa, dha, ni, sa, ri, ga; ma</td>
<td>ma</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
<td>sampūrṇa</td>
<td>sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni</td>
<td>sa</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
<td>sampūrṇa</td>
<td>sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni</td>
<td>sa</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
<td>sampūrṇa</td>
<td>sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni</td>
<td>sa</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
<td>sampūrṇa</td>
<td>sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni</td>
<td>sa</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
<td>sampūrṇa</td>
<td>sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni</td>
<td>sa</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
<td>sampūrṇa</td>
<td>sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni</td>
<td>sa</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
<td>sampūrṇa</td>
<td>sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni</td>
<td>sa</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
<td>sampūrṇa</td>
<td>sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni</td>
<td>sa</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
<td>sampūrṇa</td>
<td>sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni</td>
<td>sa</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
<td>sampūrṇa</td>
<td>sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni</td>
<td>sa</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
<td>sampūrṇa</td>
<td>sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni</td>
<td>sa</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
<td>sampūrṇa</td>
<td>sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni</td>
<td>sa</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
<td>sampūrṇa</td>
<td>sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni</td>
<td>sa</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
<td>sampūrṇa</td>
<td>sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni</td>
<td>sa</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
<td>sampūrṇa</td>
<td>sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni</td>
<td>sa</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
<td>sampūrṇa</td>
<td>sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni</td>
<td>sa</td>
</tr>
</tbody>
</table>

Appendix 3

Four mata-s according to Mirza Khan’s Tuḥfat al-hind
<table>
<thead>
<tr>
<th>Rāga</th>
<th>Jāti</th>
<th>Svara/sur-s</th>
<th>Graha/giñe</th>
<th>Designated time</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>5. vaṅgāla/baṅgāl</td>
<td>sampūrna</td>
<td>sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni</td>
<td>sa</td>
<td>the season between the rainy season and autumn, at the end of day</td>
</tr>
</tbody>
</table>

**Putrās**

1. harṣa/harakh
2. tilaka
3. pūriyā
4. mādhava/mādho
5. sūho
6. balaneh/balneh
7. madha
8. paṅcama

<table>
<thead>
<tr>
<th>Rāga</th>
<th>Jāti</th>
<th>Svara-sur-s</th>
<th>Graha/giñe</th>
<th>Designated time</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>II. Mālakauśa/Mālkos</td>
<td>sampūrna</td>
<td>sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni</td>
<td>sa</td>
<td>śiśira rtu/rit (winter), at the end of night</td>
</tr>
</tbody>
</table>

**Rāginiś-s**

<table>
<thead>
<tr>
<th>Rāginiś-s</th>
<th>Jāti</th>
<th>Svara/sur-s</th>
<th>Graha/giñe</th>
<th>Designated time</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>1. toḍī</td>
<td>sampūrna</td>
<td>sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni</td>
<td>sa</td>
<td>winter, in the first quarter of the day</td>
</tr>
<tr>
<td>Rāga</td>
<td>Jāti</td>
<td>Svara-sur-s</td>
<td>Graha/giṅre</td>
<td>Designated time</td>
</tr>
<tr>
<td>--------------</td>
<td>--------</td>
<td>-------------</td>
<td>-------------</td>
<td>-------------------------------------</td>
</tr>
<tr>
<td>2. gaurī</td>
<td>auḍuva</td>
<td>sa, ga, ma, dha, ni</td>
<td>sa</td>
<td>winter, at the end of the day</td>
</tr>
<tr>
<td>3. guṇakarī/</td>
<td>auḍuva</td>
<td>ni, sa, ga, ma, pa</td>
<td>ni</td>
<td>winter, in the morning</td>
</tr>
<tr>
<td>guṇkarī/</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>guṇakalī/</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>guṇkalī</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>4. khambhāватī</td>
<td>śāḍava/khāḍav</td>
<td>dha, ni, sa, ri, ga, ma</td>
<td>dha</td>
<td>winter, in the second quarter of the night</td>
</tr>
<tr>
<td>5. kakubha/</td>
<td>sampūrna</td>
<td>dha, ni, sa, ri, ga, ma, pa</td>
<td>dha</td>
<td>winter, at the end of the night</td>
</tr>
<tr>
<td>kukabhb</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>

**Putra-s**
1. mārū
2. mevād
3. baḍahāiṅsa
4. prabala/parbal
5. candraka
6. nandana/nand
7. bhaṅvar
8. khokhar or miṣṭāṅga
<table>
<thead>
<tr>
<th>Rāga</th>
<th>Jāti</th>
<th>Svara/sur-s</th>
<th>Graha/gire</th>
<th>Designated time</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>III. Hindola</td>
<td></td>
<td></td>
<td>sa</td>
<td>vasanta/basant rtw/rit (spring season), in the early part of the day</td>
</tr>
</tbody>
</table>

<table>
<thead>
<tr>
<th>Rāgiṇī-s</th>
<th>Jāti</th>
<th>Svara/sur-s</th>
<th>Graha/gire</th>
<th>Designated time</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>1. rāmakalī/rāmakarī</td>
<td>auḍuva</td>
<td>sa, ga, ma, pa, ni</td>
<td>sa</td>
<td>spring season, in the morning</td>
</tr>
<tr>
<td>2. deśākha</td>
<td>śāḍava/khāḍav</td>
<td>ga, ma, pa, dha, ni, sa</td>
<td>ga</td>
<td>spring season, in the early part of the day</td>
</tr>
<tr>
<td>3. lalita</td>
<td>auḍuva</td>
<td>dha, ni, sa, ga, ma</td>
<td>dha</td>
<td>spring season, in the morning</td>
</tr>
<tr>
<td>4. vilāvala/bilāval/ bīrāvarī</td>
<td>sampūrṇa</td>
<td>dha, ni, sa, ri, ga, ma, pa</td>
<td>dha</td>
<td>spring season, in the early part of the day</td>
</tr>
<tr>
<td>5. paṭamaṇjarī</td>
<td>sampūrṇa</td>
<td>pa, dha, ni, sa, ri, ga, ma</td>
<td>pa</td>
<td>spring season, at midnight</td>
</tr>
</tbody>
</table>

<table>
<thead>
<tr>
<th>Putra-s</th>
<th></th>
<th></th>
<th></th>
<th></th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>1. candrabimbha/candravimba/candrabimba</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>2. maṅgala</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>3. sobhā</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>4. ānanda</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>5. vinoda/binod</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>6. pradhana</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>7. gaurā</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>
### Vībhāṣā/bibhāṣā/bhāṣakar

<table>
<thead>
<tr>
<th>Rāga</th>
<th>Jāti</th>
<th>Svara/sur-s</th>
<th>Graha/giṛē</th>
<th>Designated time</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>IV. Dīpaka</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
<td>ampūrṇa</td>
<td>sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni</td>
<td>sa grīṣma/grākhāṃ ṛtu/ṛit (summer season), at midday</td>
</tr>
<tr>
<td>Rāginiś-s</td>
<td>Jāti</td>
<td>Svara/sur-s</td>
<td>Graha/giṛē</td>
<td>Designated time</td>
</tr>
<tr>
<td>1. deśī</td>
<td>ṣāḍava/ḥāḍav</td>
<td>ri, ga, ma, dha, ni, sa</td>
<td>ri</td>
<td>summer season, in the second quarter of the day</td>
</tr>
<tr>
<td>2. kāmoda</td>
<td>sampūrṇa</td>
<td>dha, ni, sa, ri, ga, ma, pa</td>
<td>dha</td>
<td>summer season, in the second quarter of the day</td>
</tr>
<tr>
<td>3. naṭa</td>
<td>sampūrṇa</td>
<td>sa, ni, dha, pa, ma, ga, ri</td>
<td>sa</td>
<td>summer season, at the end of the day</td>
</tr>
<tr>
<td>4. kedāra</td>
<td>auḍuva</td>
<td>ni, sa, ga, ma, pa</td>
<td>ni</td>
<td>summer season, at midnight</td>
</tr>
<tr>
<td>5. kānharā/karṇāṭi</td>
<td>sampūrṇa</td>
<td>ni, sa, ri, ga, ma, pa, dha</td>
<td>ni</td>
<td>summer season, in the first quarter of the night</td>
</tr>
</tbody>
</table>

**Putra-s**

1. kuntala
2. kamal/kaval
3. kalinga/kalindr
4. campaka
5. kusumbha/kusuma
6. rāma  
7. lahila  
8. hemāla/himāl

<table>
<thead>
<tr>
<th>Rāga</th>
<th>Jāti</th>
<th>Svara/sur-s</th>
<th>Graha/gīre</th>
<th>Designated time</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>V. Śrī</td>
<td>sampūrṇa</td>
<td>sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni</td>
<td>sa</td>
<td>hemanta ṛtu/ṛit (late autumn/the cold season)</td>
</tr>
</tbody>
</table>

<table>
<thead>
<tr>
<th>Rāgiṇī-s</th>
<th>Jāti</th>
<th>Svara/sur-s</th>
<th>Graha/gīre</th>
<th>Designated time</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>1. mālśrī</td>
<td>sampūrṇa</td>
<td>sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni</td>
<td>sa</td>
<td>late autumn/the cold season, in the second quarter of the day</td>
</tr>
<tr>
<td>2. māravā</td>
<td>sādava/khādav</td>
<td>sa, pa, ga, ma, dha, ni</td>
<td>sa</td>
<td>late autumn/the cold season, at the end of the day</td>
</tr>
<tr>
<td>3. dhanāśrī</td>
<td>sādava/khādav</td>
<td>sa, pa, dha, ni, ri, ga</td>
<td>sa</td>
<td>late autumn/the cold season, in the second quarter of the day</td>
</tr>
<tr>
<td>4. vasanta/basant</td>
<td>sampūrṇa</td>
<td>sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni</td>
<td>sa</td>
<td>late autumn/the cold season, in the middle of the day</td>
</tr>
<tr>
<td>5. āsāvarī</td>
<td>audvua</td>
<td>dha, ni, sa, ma, pa</td>
<td>dha</td>
<td>late autumn/the cold season, in the second quarter of the day</td>
</tr>
</tbody>
</table>

| Putra-s | |
|---------||
| 1. sindho | |
| 2. mālava | |
| 3. gauḍa or kalyāṇa or hamīra | |
4. gunasāgara
5. kumbha
6. gambhīra
7. saṅkara or agaḍa/akaṭa/agaṭa
8. vihāgarā/bihāgarā or vigada/bikat/bigad

<table>
<thead>
<tr>
<th>Rāga</th>
<th>Jāti</th>
<th>Svara/sur-s</th>
<th>Graha/giře</th>
<th>Designated time</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>VI. Megha</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>auḍuva</td>
<td>dha, ni, sa, ri, ga</td>
<td>dha</td>
<td>varṣā/barkhā ṛtu/rit (monsoon season), at midday</td>
</tr>
</tbody>
</table>

<table>
<thead>
<tr>
<th>Rāgiṇī-s</th>
<th>Jāti</th>
<th>Svara/sur-s</th>
<th>Graha/giře</th>
<th>Designated time</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>1. ṭaṅka</td>
<td>sampūrṇa</td>
<td>sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni</td>
<td>sa</td>
<td>monsoon season, at midnight</td>
</tr>
<tr>
<td>2. malāra</td>
<td>auḍuva</td>
<td>dha, ni, ri, ga, ma</td>
<td>dha</td>
<td>monsoon season, at midnight</td>
</tr>
<tr>
<td>3. gūjarī</td>
<td>sampūrṇa</td>
<td>ri, ga, ma, pa, dha, ni, sa</td>
<td>ri</td>
<td>monsoon season, the first quarter of the day</td>
</tr>
<tr>
<td>4. bhūpālī</td>
<td>sampūrṇa</td>
<td>sa, ga, ma, dha, ni, pa, ri</td>
<td>sa</td>
<td>monsoon season, in the first quarter of the night</td>
</tr>
<tr>
<td>5. deśakāra</td>
<td>sampūrṇa</td>
<td>sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni</td>
<td>sa</td>
<td>monsoon season, at the end of the night</td>
</tr>
</tbody>
</table>
Putra-s
1. jālandhara
2. sāraṅga
3. naṭa-nārāyaṇa
4. śāṅkarābhaṇa
5. kalyāṇa
6. gajadhara
7. gāndhāra
8. sahānā
### Kallinātha-mata

<table>
<thead>
<tr>
<th>Rāga-s</th>
<th>Rāgiṇī-s</th>
<th>Putra-s</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>I. Śrī</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>1. gaurī</td>
<td>1. sindho</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>2. kolāhala</td>
<td>2. mālava</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>3. dhavala</td>
<td>3. kalyāṇa</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>4. rudrānī</td>
<td>4. gunasāgara</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>5. mālakauśa/mālkos</td>
<td>5. kumbha</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>6. devagāndhāra</td>
<td>6. gambhīra</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>II. Vasanta/basant</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>1. andolī</td>
<td>1. candrabimba</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>2. gamakī</td>
<td>2. maṅgala</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>3. paṭamañjarī</td>
<td>3. sobhā</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>4. gauḍagirī/gauḍakarī</td>
<td>4. ānanda</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>5. dhāmakī</td>
<td>5. vinoda/binod</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>6. devaśākha</td>
<td>6. pradhana</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>III. Pañcama</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>1. trivenī/trivena/tirbenī/tirveni</td>
<td>1. kuntala</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>2. stambhatīrthikā/stambhatīrthā</td>
<td>2. kamal/kaval</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>3. ābhīrī</td>
<td>3. kalinga/kalindra</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>4. kakubha/kukabh</td>
<td>4. campaka</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>5. varārī/barārī</td>
<td>5. kusumā/musumā</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>6. sāverī</td>
<td>6. rāma</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>IV. Bhairova/bhairoṇ</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>1. bhairavī</td>
<td>1. harṣa/harakh</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>2. gājarī</td>
<td>2. devaśākha</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>3. bhākhā</td>
<td>3. laṭīta</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>4. vilāvalī/bilāvalī</td>
<td>4. mādhava/madho</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>5. karnāṭi/kānharā</td>
<td>5. vilāvala/bilāval</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>6. raktahanśa</td>
<td>6. balaneh/balneh</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>V. Megha</td>
<td>1. vangāli/baṅgāli</td>
<td>1. jālandhara</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Rāga-s</td>
<td>Rāgiṇī-s</td>
<td>Putra-s</td>
</tr>
<tr>
<td>--------------</td>
<td>----------------</td>
<td>-----------------</td>
</tr>
<tr>
<td>2. madhurā</td>
<td>2. sāraṅga</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>3. kāmoda</td>
<td>3. kedāra</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>4. dhanāśrī</td>
<td>4. mārū</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>5. devaiṛthā</td>
<td>5. jalabharata</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>6. devālī</td>
<td>6. gajadhara</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>7. gāndhāra</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>8. sahānā</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>VI. Naṭa-nārāyaṇa</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>1. troṭākī/tiroṭkī</td>
<td>1. dipaka</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>2. telagī/tilagī/tilkī/telaṅgī</td>
<td>2. mevāḍ</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>3. pūrbī</td>
<td>3. miṣṭāṅga</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>4. rāma</td>
<td>4. prabala/parbal</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>5. gāndhārī</td>
<td>5. candraka</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>6. sindhu-malārī</td>
<td>6. nandana/nand</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>7. bhanvar</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>8. khokhar/khokar</td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>
Someśvara-mata

<table>
<thead>
<tr>
<th>Rāga-s</th>
<th>Rāgini-s</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>I. Śrī rāga</td>
<td>1. mālavī/māravā</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>2. trivaṇī/triveṇa/tirbenī/tirven</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>3. gaurī</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>4. kedāra</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>5. madha-mādha</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>6. pahādikā/pahāndikā/pahādī/pahārī</td>
</tr>
<tr>
<td>II. Vasanta/basant</td>
<td>1. deśī</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>2. devagirī</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>3. varāṭi/varāṭi/barāṭi/barārī</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>4. toḍikā/toḍikā/toḍī</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>5. lalita</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>6. hindolī/hindola</td>
</tr>
<tr>
<td>III. Bhairava/bhairon</td>
<td>1. bhairavī</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>2. gunjarī/gūjarī</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>3. revā</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>4. guṇakarī</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>5. vangālī/vangāla/bāngālī/bāngāl</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>6. vahuli/bahuli</td>
</tr>
<tr>
<td>IV. Paṇcama</td>
<td>1. vibhāsa/bibhās</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>2. bhūpālī</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>3. karṇāṭi/kānharā</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>4. baḍahamsikā/badahamsa</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>5. mālasrī</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>6. paṭamaṇjarī</td>
</tr>
<tr>
<td>V. Megha</td>
<td>1. malāra</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>2. soraṭha</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>3. sāverī/kāverī</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>4. kauśikī/mālakauśa/malkos</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>5. gāndhārī/gāndhāra</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>6. haraśiṅgāra</td>
</tr>
<tr>
<td>VI. Naṭa-nārāyaṇa</td>
<td>1. kāmoda</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>2. kalyāṇa</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>3. ābhīrī</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>4. nāṭikī</td>
</tr>
<tr>
<td>Rāga-s</td>
<td>Rāgini-s</td>
</tr>
<tr>
<td>----------------</td>
<td>------------------</td>
</tr>
<tr>
<td>5. sāraṅga</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>6. naṭa-hamīra</td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>
### Bharata-mata

<table>
<thead>
<tr>
<th>Rāga-s</th>
<th>Rāgiṇī-s</th>
<th>Putra-s</th>
<th>Bhāryā/bhārjā-s</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td><strong>I. Bhairava/bhairoṇ</strong></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>1. madhu-mādhavī</td>
<td>1. devaśākha</td>
<td>1. sūhā</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>2. lalita</td>
<td>2. lalita</td>
<td>2. vīlāvalī/bilāvalī</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>3. varārī/barārī</td>
<td>3. harṣa/harakh</td>
<td>3. soraṭhī</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>4. bhairavī</td>
<td>4. mādhava/madho</td>
<td>4. kumbhārī</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>5. vahulī/bahulī</td>
<td>5. vilāvala/bilāval</td>
<td>5. andāhī</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>6. vaṅgāl/baṅgāl</td>
<td>6. bahul-gūjarī</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>7. vibhāsa/bibhās</td>
<td>7. paṭamaṇjari</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>8. paṅcama</td>
<td>8. meravī</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td><strong>II. Mālakauśa/Mālkos</strong></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>1. gaurī</td>
<td>1. gāndhāra</td>
<td>1. dhanāśrī</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>2. dayāvatī/dayādāhī</td>
<td>2. śuddha</td>
<td>2. mālaśrī</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>3. toḍī</td>
<td>3. makar/mukar</td>
<td>3. jayata-śrī</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>4. khambhāvatī</td>
<td>4. trīchana</td>
<td>4. sugharāṭī</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>5. kakubha/kukabh</td>
<td>5. sahānā</td>
<td>5. durgā</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>6. sāktivallabha</td>
<td>6. gāndhārī</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>7. māli-gaurā</td>
<td>7. bhīmapalāsī</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>8. kāmoda</td>
<td>8. kāmodī</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Rāga-s</td>
<td>Rāgiṇī-s</td>
<td>Putra-s</td>
<td>Bhāryā/bhārjā-s</td>
</tr>
<tr>
<td>-----------------</td>
<td>-------------------</td>
<td>------------------</td>
<td>-----------------</td>
</tr>
<tr>
<td>III. Hindola</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>1. rāmakalī</td>
<td>1. vasanta/basant</td>
<td>1. līlāvatī</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>2. mālava/ mālāvatī</td>
<td>2. mālava</td>
<td>2. kairavī</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>3. āsāvarī</td>
<td>3. mārū</td>
<td>3. caītī</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>4. devārī</td>
<td>4. kauśala</td>
<td>4. pārbī</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>5. guṇakalī</td>
<td>5. bakhārabanda/bakhāra</td>
<td>5. pārāvatī/pāravatī</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>6. laṅkadhana</td>
<td>7. nāga-dhana/nāg-dhun</td>
<td>7. devagirī</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>7. laṅkadahana</td>
<td>8. dhavala</td>
<td>8. sarasvatī</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>IV. Dīpaka</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>1. kedāra</td>
<td>1. kusuma</td>
<td>1. maṅgala-gājarī</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>2. gaurā</td>
<td>2. taṅka</td>
<td>2. jayāvanti¹</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>3. gauṇḍa</td>
<td>3. naṭa-nārāyaṇa</td>
<td>3. mālagājari</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>4. gūjarī</td>
<td>4. vihāgarā/bihāgarā</td>
<td>4. bhūpālī</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>5. rudrāvanī/rudrāṇī</td>
<td>5. pharodasta</td>
<td>5. manohara</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>6. rahas-maṅgala²</td>
<td>6. ahirī</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>7. maṅgalāṣṭaka</td>
<td>7. yamana/aiman</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>8. adāno/adānā</td>
<td>8. hamīra</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>V. Śrī rāga</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>1. sindhavī</td>
<td>1. śrī-ravāna</td>
<td>1. vijayā/bijayā/bijiyā</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>2. kāfī/kāphī</td>
<td>2. kolāhala</td>
<td>2. dhyāna-jayī</td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>

¹ Also jayāvanti.
² Also rabhasmaṅgalā.
<table>
<thead>
<tr>
<th>Rāga-s</th>
<th>Rāgiṇī-s</th>
<th>Putra-s</th>
<th>Bhāryā/bhārjā-s</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>3. thumrī</td>
<td>3. sāvanta</td>
<td>3. kumbha</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>4. vicitrā/bicitrā</td>
<td>4. śaṅkaravāna</td>
<td>4. sohnī</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>5. soraṁhi</td>
<td>5. rāgeśvara/rākesar</td>
<td>5. śarada</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>6. khaṭ-rāga</td>
<td>6. khema</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>7. baḍahāmisa</td>
<td>7. śaśirekhā</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>8. deśakāra</td>
<td>8. sarasvatī³</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>

<table>
<thead>
<tr>
<th>VI. Megha</th>
<th>1. malāra</th>
<th>1. kalāir</th>
<th>1. karuṇā-naṭa</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>2. sāraṅga</td>
<td>2. bāgeśrī</td>
<td>2. kādavī</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>3. deśī</td>
<td>3. sahānā</td>
<td>3. kadama-naṭa</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>4. rativallabha</td>
<td>4. pūriyā</td>
<td>4. pahārī</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>5. kāverī</td>
<td>5. kānharā</td>
<td>5. māṇjiha</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>6. tilaka</td>
<td>6. tilaka</td>
<td>6. paraja/parj</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>7. stambha</td>
<td>7. naṭa-maṇjarī</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>8. śaṅkarābharaṇa</td>
<td>8. śuddha-naṭa</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>

³ It is not clear why the author notes this bhārya/bhārja twice (see the bhārya/bhārja-s of hindola and śrī rāga).
Appendix 4  Muḥammad/Ghulām-Riẓā’s *mata*

<table>
<thead>
<tr>
<th>Rāga</th>
<th>Rāgiṇī</th>
</tr>
</thead>
</table>
| **I. Bhairava/bhairoṅ** | 1. bhairovī  
               | 2. rāmakalī  
               | 3. gūjarī  
               | 4. khaṭ  
               | 5. gāndhāra  
               | 6. āsāvarī  |
| **II. Mālakauśa/mālkos** | 1. bāgeśrī  
               | 2. toḍī  
               | 3. deśī (deśī-toḍī)  
               | 4. sūhā  
               | 5. sugharāī  
               | 6. multānī  |
| **III. Hindola** | 1. pūriyā  
               | 2. vasanta/basant  
               | 3. lalīta  
               | 4. paṅcama  
               | 5. dhanāśrī  
               | 6. mālava  |
| **IV. Śrī** | 1. āsāvarī  
               | 2. pūrbī  
               | 3. gaurā  
               | 4. triveṇa/tirven  
               | 5. mālaśrī  
               | 6. jayata-śrī  |
| **V. Megha** | 1. madhu-mādhavī  
               | 2. gauṇḍa  
               | 3. (suddha-) sāraṅga  
               | 4. bādahamśa  
               | 5. sāvanta¹  
               | 6. soraṭha  |
| **VI. Naṭa-nārāyaṇa** | 1. chāyā-naṭa  
               | 2. hamīra  
               | 3. kalyāṇa  |

¹ This rāgiṇī can be replaced by bandarābanī.
<table>
<thead>
<tr>
<th>Rāga</th>
<th>Rāgiṇī</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>4. kedāra</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>5. vihāgarā/bihāgarā</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>6. A. yamaṇa/aiman</td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>
Appendix 5  
*Tāla*-s reported in *Khulāṣat al-ʿaysh*-i ʿĀlam Shāhī, *Uṣūl al-naghamāt* (al-Āṣafī), and *Naghma-yi ʿandalīb*

<table>
<thead>
<tr>
<th>Name of <em>tāla</em></th>
<th>Piṇḍa (consisting of)</th>
<th>Further features</th>
<th><em>Khulāṣat al-ʿaysh</em></th>
<th><em>Naghma-yi ʿandalīb</em></th>
</tr>
</thead>
</table>
| (1) *Jald ektāla* or *tṛṭīya/tirtīya* | 3 mātrā-s  I I I_b | • one-beat *tāla*  
• it is used in tuk-s (dhru-pada/dhurpad); *khayāl*; *tarāna*, and some other vocal forms | – | (tṛṭīya/tirtīya *tāla*) |
| (2) *Holī* or *dhīmā ektāla* | 7 mātrā-s  S S Ș_b | • one-beat *tāla* | *holī* or *śikharā tāla*,  
1½ mātrā ı | – |
<table>
<thead>
<tr>
<th><strong>Uṣūl al-naghamāt (al-Āṣafi)</strong></th>
<th><strong>Khulāṣat al-ʿaysh</strong></th>
<th><strong>Naghma-yi `andalīb</strong></th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>(3) <strong>Rūpakā</strong>*</td>
<td>3 mātrā-s</td>
<td>aṣṭa-tālikā tāla</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>I Sb</td>
<td>or rūpakā</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
<td>also du-tāla,</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
<td>1½ mātrā</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
<td>O I</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>two-beat tāla</td>
<td>two-beat tāla,</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>it is used in dhru-</td>
<td>paraṇa on second żarb</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>pada/dhurpad and some</td>
<td>(beat)</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>types of khayāl</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>(4) <strong>Jald titāla</strong></td>
<td>4 mātrā-s</td>
<td>fast than dhīmā titāla</td>
</tr>
<tr>
<td>also called</td>
<td>I I S</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>trīṭa/tirīṭa (?)(^1)</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>three-beat tāla</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>it is used in khayāl</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>and tuk (dhurpad)</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>(5) <strong>Mutavassīt [madhyam</strong></td>
<td>7 mātrā-s</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>(moderate)] (titāla)</td>
<td>I I S</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>three-beat tāla</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>used in khayāl and tuk</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>(dhurpad)</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>(6) <strong>Dhīmā titāla</strong>*</td>
<td>9 mātrā-s</td>
<td>1 According to the</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>Š Š Š Š</td>
<td>manuscript I have at</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>or</td>
<td>disposal, this tāla</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>7 mātrā-s</td>
<td>is also called trīṭa/</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>S Sb Š</td>
<td>tirīṭa. However, the</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
<td>first tāla is called</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
<td>trīṭa/tirīṭa, so it</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
<td>would seem that</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
<td>one of them is</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
<td>incorrect.</td>
</tr>
</tbody>
</table>

\(^1\) According to the manuscript I have at my disposal, this tāla is also called trīṭa/tirīṭa. However, the first tāla is called trīṭa/tirīṭa, so it would seem that one of them is incorrect.
<table>
<thead>
<tr>
<th></th>
<th><strong>Uṣūl al-naghamāt (al-Āṣafī)</strong></th>
<th><strong>Khulāṣat al-‘aysh</strong></th>
<th><strong>Naghma-yi ‘andalib</strong></th>
</tr>
</thead>
</table>
| **(7) Tivrā/tevrā** | 1½ mātrā-s O O Ūb | • three-beat tāla  
• it is used in dhru-pada/dhurpad | 2 mātrā-s O O I | one-źarb (beat) tāla  
paraṇa on the third żarb |
| **(8) Sūrfākhtā** | 4 mātrā-s Sb I I  
or 3 mātrā-s Sb O O | • three-beat tāla  
sūlfākhtā  
or  sūrfākhtā,  
2½ mātra-s I O I |  | sūrfākhtā  
also  
druta virāma/birām),  
three-beat tāl,  
paraṇa on the third żarb (beat) |
| **(9) Jhap-tāla** | 5 mātrā-s S Ib S | • three-beat tāla  
it is used in tuk and khayāl  
canda tāla known as  
cauālā,  
3 mātrā-s O O I |  | three-źarb (beat) tāla,  
paraṇa on the first żarb (beat) |
| **(10) Cautāla*** | 6 mātrā-s S I Ib S | • four-beat tāla  
it is used in dhru-pada/dhurpad  
cautāla  
known as  
3 mātrā-s O O I |  | four-źarb (beats) tāla,  
paraṇa on the fourth żarb (beat) |
| **(11) Āra-cautāla** | 7 mātrā-s S S I Ib S | • four-beat tāla  
it is used in khayāl and tuk |  | called also  
drutra-saṅgīta,  
four-źarb (beat) tāla,  
paraṇa on the third żarb |
<table>
<thead>
<tr>
<th>Uṣūl al-naghmahāt (al-Āṣafi)</th>
<th>Khulāṣat al-‘aysh</th>
<th>Naghma-yi `andalūb</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>(12) tāl-savārī, also cit-lagan</td>
<td>four-beat tāla</td>
<td>four-żarb (beat) tāla</td>
</tr>
<tr>
<td>11 mātrā-s</td>
<td>used in tuk and</td>
<td>(invented by Amīr</td>
</tr>
<tr>
<td>Š Š Š Š Š</td>
<td>fārsī (Persian) khayāl</td>
<td>Khusraw)</td>
</tr>
<tr>
<td>it is used mostly by qawwāls</td>
<td>savārī, 4 mātrā-s I I Ō Ī</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>(13) farodast/fārūdast</td>
<td>five-beat tāla, used in khayāl, tarāna, and in particular qawwāl</td>
<td>five-żarb (beat) tāla, paraṇā on the second żarb</td>
</tr>
<tr>
<td>9 mātrā-s</td>
<td></td>
<td>(invented by Amīr Khusraw)</td>
</tr>
<tr>
<td>Š I b I I Š</td>
<td></td>
<td>āditāla</td>
</tr>
<tr>
<td>(14) –</td>
<td>– –</td>
<td>one-żarb (beat) tāla</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
<td>also called qayd/qaid (by Amīr Khusraw), paraṇā on the third żarb</td>
</tr>
<tr>
<td>(15) –</td>
<td>– –</td>
<td>pātā tāla, also yak-tāla l</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
<td>khaṇḍaka tāla, also jata tāla/jat-tāl</td>
</tr>
<tr>
<td>(16) –</td>
<td>– –</td>
<td>¼ mātrā Ō</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Uşūl al-naghamāt (al-Āṣafi)</td>
<td>Khulāṣat al-ʿaysh</td>
<td>Naghma-yi ʿandalīb</td>
</tr>
<tr>
<td>-----------------------------</td>
<td>--------------------</td>
<td>-------------------</td>
</tr>
<tr>
<td>(17) –</td>
<td>tīṭāla tāla,</td>
<td>dhammāl tāla</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>2¼ māṭra-s</td>
<td>also</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>O Ō I</td>
<td>horī/holī tāla,</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
<td>three-žarb (beat) tāla,</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
<td>paraṇa on the middle</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
<td>žarb (beat)</td>
</tr>
<tr>
<td>(18) –</td>
<td>chapka tāla,</td>
<td>–</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>2¼ māṭrā-s</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>Ō Ō I</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>(19) –</td>
<td>–</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>–</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>(20) –</td>
<td>dhīmā cautāla,</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>3 māṭra-s</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>Ō Ō I</td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>
Bibliography

Primary Sources

Manuscripts

Abū l-Fażl b. Shaykh Mubārak, Akbar-nāma daftar-i siyyum
- Cambridge, Cambridge University Library, King’s No. 5.
- London, the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland [Morley CXVI (116)].
- Manchester, John Ryland’s Library, Persian MSS. No. 170.
- Manchester, Jan Ryland’s Library, Persian MSS. No. 172.
- Manchester, John Ryland’s Library, Persian MSS. No. 800.

Asamī-yi sur by anonymous author

ʿIvaż (Muḥammad) Kāmilkhānī [Risāla-yi ʿIvaż Muḥammad Kāmilkhānī dar ḍamal-i bīn va ṭhāṭ/ṭhāṭ-i rāg-hā-yi hindī]

Kāmilkhān [Risāla-yi Kāmil Khān dar bayān-i ṭhāṭ/ṭhāṭ va ʿnī navākhtan-i sāz-hā va kāk kardan tā az parda nayuftad]

Mażhar Muẓaffar, Khulāṣat al-ʿaysh-i ʿĀlam Shāhī
- Oxford, Bodleian Library, Ouseley, Add 123.
- Oxford, Bodleian Library, Elliot 182.
- Tehran, Sāzimān-i asnād va kitābkhāna-yi millī-yi jumhūrī-yi islāmī-yi irān (National Library and Archives of Islamic Republic of Iran), MS. no. 1240210.
- Tehran, Sāzimān-i asnād va kitābkhāna-yi millī-yi jumhūrī-yi islāmī-yi irān (National Library and Archives of Islamic Republic of Iran), MS. no. 1642500.
- Tehran, Sāzimān-i asnād va kitābkhāna-yi millī-yi jumhūrī-yi islāmī-yi irān (National Library and Archives of Islamic Republic of Iran), MS. no. 5-9232.

Mīrzā Abū l-Khayr, [jadval]
Mīrzā Khān b. Fakhr al-Dīn Muḥammad, *Tuḥfat al-hind*
- Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin (Preußischer Kulturbesitz), Or. quart 214, fols. 158a–232a.
- Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin (Preußischer Kulturbesitz), Sprenger 1655, fols. 109b–158b.
- Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin (Preußischer Kulturbesitz), Sprenger 1656, fols. 206a–302b.
- Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin (Preußischer Kulturbesitz), Sprenger 1666, fols. 1b–82b.
- Cambridge, Cambridge University Library, King’s, No 119, fols. 158b–231b.
- Melbourne, University Library (Department of Middle Eastern Studies).

Muḥammad/Ghulām-Riżā (b. Muḥammad Panāḥ), *Usūl al-naghamāt (al-Āṣafī)*
- Lahore, Punjab University Library, no. 3999/947.

Mīrzā Rawshan-żāmīr, *Tarjuma-yi Pārijātaka*

Nhākar [Thakur?] Dās, *Risāla-yi rāga-mālā*
- British Library (India Office collections) no. 1739.

Qubād ibn ʿAbd al-Jalīl Ḥārisī, *[Jadval]*

**Edited/translated and published primary sources**


Yaḥyā Kābulī, Lahjāt-i Sikandarshāhī, ed. Shahab Sarmadee (New Delhi, 1999).

Secondary Sources


Bhāṭakhaṇḍe, Viṣṇū Nārāyana, A Short Historical Survey of the Music of Upper India (a Reproduction of a Speech delivered by Pandit V. N. Bhattachande at the First All-India Music Conference, Baroda in 1916), (Bombay, 1934).

Bibliotheca Lindesiano: Hand-List of Oriental Manuscripts – Arabic, Persian, Turkish (MDCCCXCVIII [1898]).

Bor, Joep, et al. (eds.), Hindustani Music: Thirteenth to Twentieth Centuries (New Delhi, 2010).
Bor, Joep and Miner, Allyn, ‘Hindustani Music: A Historical Overview of the Modern Period,’ in Joep Bor et al. (eds.), Hindustani Music: Thirteenth to Twentieth Centuries (New Delhi, 2010), 197–220.


Mehrdad Fallahzadeh (ed. anno, trans.), Two Treatises — Two Streams (Bethesda, Maryland, 2009).
Gangoly, O. C., Rāgas & Rāginīs: A Pictorial & Iconographic Study of Indian Musical Modes (Bombay, 1949).


Hadi, Nabi, Dictionary of Indo-Persian Literature, foreword by K. Vatsyayan (Delhi, 1995).


Massoudieh, Mohammad Taghi, ‘Manuscrits Persans Concernant la Musique,’ in Répertoire International des Sources Musicales, B XII (Munich, 1996).


Power, Harold, ‘Sargam Notations and Rāg-Rāginī Theory’ in Jeop Bor et el. (eds.), Hindustani Music: Thirteenth to Twentieth Centuries (New Delhi, 2010), 579–671.


Roychaudhuri, Bimalakanta, The Dictionary of Hindustani Classical Music (Delhi, 2007).
Ṣafā, Žabīḥ-Allāḥ, Tārīḵ-i adabiyyāt dar īrān vols. iii and v (Tehran, SH 1383/AD 2004).
Subbarayappa, B. V., Medicine and Life Sciences in India (New Delhi, 2001).
Trivedi, Madhu, ‘Music Patronage in the Indo-Persian Context,’ in Joep Bor et al. (eds.), Hindustani Music: Thirteenth to Twentieth Centuries (New Delhi, 2010), 65–93.
______, The Making of the Awadh Culture (Haryana, 2010).
Reference works

*Encyclopaedia Iranica*, online edition, New York, 1996–
- Avery, Peter and Elr, ‘Ouseley, Gore’,

- Algar, H., ‘Nakshband’.  
- Burton-Page, J., ‘Mān Singh’  
- Fahd, T. ‘Khaṭṭ’.  
- Muqtadir, Abdul, ‘Muḥammad Ghawth Gwālīyārī’.  

- Streusand, Douglas E., ‘Akbar’,
  <http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912_ei3_COM_23801>.

- Ruckert, George and Widdess, Richard, ‘Hindustani Raga’

*Perso-Indica, An Analytical Survey of Persian Works on Indian Learned Traditions* (online).

Index of Terms, Persons, and Places

A
(Abû l-Faţl) ‘Allâmî, 31
Abân, 176
‘Abd al-Baqi Nâ ‘înî, 17
‘Abd al-Rahîm Khân-Khânân, 127
Abhaniga tâla, 222
Abhinanda tâla, 229
Abîrî, 188, 192, 194, 204, 294, 296
Abhoga, 168
Abjad-i hurûf, 82
Abû l-Fâth Jalâl al-Dîn Muḥammad Akbar, 32
Abû l-Faţl → Abû l-Faţl ‘Allâmî
Abû l-Faţl ‘Allâmî, 16, 18, 23–5, 31–7, 51, 54
Abû l-Faţl b. Mubârak → Abû l-Faţl ‘Allâmî
Abû l-Faţl b. Mubârak Nâgawrî → Abû l-Faţl ‘Allâmî
Abû l-Faţl Mubârak → Abû l-Faţl ‘Allâmî
Acal, 80, 82, 86, 90, 101
Acchara, 167
Adâ, 61
‘Adad, 82, 258
Adânâ, 125, 198, 202, 204, 299
Adânî → Adânâ
Aḥdatālî/udartālî tâla, 226
Aḍhama, 161, 166, 167
Aḍhama vṛnda/brind, 166
Aḍitâla, 267, 306
Agadha, 190, 294
Agata → Agata/Agâda
Aghânî, 171, 175
Agra, 31–3, 59
Âgrahâya, 176, 193
Âgrahâya/Aghan, 176
Âhang, 27, 28, 62, 153, 154, 157, 167, 169, 218
Âhata, 56
Âhâra-naṭa, 201
Âhîrî, 59, 126, 199, 201, 202, 204, 207, 272, 299
Âkâsha, 76
Akaṭa/agâda, 187, 292
Akbar → Akbar I
Akbar I, 16, 20, 32, 33, 35, 51, 60, 64, 65, 68, 131, 173, 209
Akbar II, 261
Akhrâ, 35, 39, 50, 54, 63
Alankâra, 129, 167, 249, 264
Âlâpa, 60, 163, 167, 249, 250, 264
Âlâmînî, 158
Alfâz, 167, 169
‘Alî b. Abî Ṭâlib, 75, 261
Amhât, 82
Amîr Khusraw → Amîr Khusraw (Dihlavî)
Amîr Khusraw (Dihlavî) → Amîr Khusraw Dihlavî
Amîr Khusraw Dihlavî, 169, 172, 259, 267
Amîr Shams al-Dawla va l-Dîn Ibrâhîm Ḥasan Abû Rajâ, 15
Amîya/amî tâla, 225
Anâgata, 163, 216
Anâhata, 23
Ânanda, 186, 290, 294
Ânandini, 61
Anânga tâla, 229
INDEX 319

bahr-i chanbar, 212
bahr-i darafshān, 212
bahr-i dawr, 212
bahr-i du-yak, 212
bahr-i fākhṭa, 212
bahr-i hazaj, 212
bahr-i kamāl, 212
bahr-i khafjī, 212
bahr-i mī’atayn, 212
bahr-i mukhammad, 212
bahr-i nīm-saqīl, 212
bahr-i ramal, 212
bahr-i saqīl, 212
bahr-i tāvīl, 170
bahr-i turkzārb, 212
bahr-i žarb al-fath, 212
bahul, 195 (see also vahulī/bahulī)
bahul-gījarī, 197, 202, 298
bahurūqī, 65
Bāji/Bāz (?)] Bahādur, 174
bajr/bajar thāṭī/thāṭī, 70, 89, 90, 93
bairāṭī → varāṭī
bakhārā, 198, 205, 206, 299
bakhārābanda, 198, 298 (see also bakhāra)
bakhrez, 208
Bakhshū, 59, 70, 71, 98, 173, 209
bākiyakārak → vāggayakāra
Baladeva/Balarāma, 202
balaneh/balneh, 185, 287, 294
banāt, 82
band, 104
bangal → vaṅgāla/bangal
banglā/bangulā, 60
bāni, 22, 163, 167
bānsurī, 166
Bāqiyyā Nāʾīnī, 17
bāra, 170
barāṛī/varāṛī/varāṭī → varāṭī
Bareli, 261
Bari, 59
barva/barvay, 169
bastan, 61
basta-nigar, 212
bayārī, 212
bayārī, 211
bayārī-gardāṇīya, 212
bayārī-turk, 212
Bayjū, 173
bayt, 82
bazdāḥ, 82
bāẓīgar, 65
Bhādarapada/Bhādond, 176, 193
bhadrāmālī tāla, 220
bhagada/bagad, 169
bhagāna/bhagna, 164
bhagatiya, 64
Bhagavān, 173
bhagna tāla, 230
bhairō → bhairava
bhairavī, 58, 85, 120, 178, 189, 191, 193, 195, 203, 205, 254, 271, 286, 294, 296, 298, 301
bhākhā, 189, 294
bhālimi/bahulimī-toḍī, 209
bhānd, 65
Bhanmū, 59, 173
bhānvar, 186, 288, 295
bhānvaya, 64
Bharata, 15, 153, 171, 194, 204, 293
bharata-mata, 130, 153, 171, 194, 298
bhāryā/bhārjā, 79, 130, 174, 175, 187, 194, 196–200, 298–300
bhāsakar, 186 (see also vibhāsa/bibhās)
Bhātakhande/Bhatakhande, 245, 247
bhāva, 154
bhāva-adhyāya, 154
bhāvakā, 161
bhāvanī, 61
bhēdā-rūpa, 118
Bhījī-Beg (known as Maddāḥ Ḥusaynī) 17
bhimapalāsī, 197, 203, 204, 298
bhīta, 164
bhoga, 168
bhūpāla-śyāma, 209
bhopāli → bhūpāli
bhūpāli, 58, 87, 103, 104, 123, 125, 185, 
 192, 193, 199, 206, 257, 271, 282, 283, 
 292, 296, 299
bihār, 262
bijiyā, 205, 206, 299 (see also vijayā/
  bijayā)
bikā, 187, 292 (see also vigada/bigad)
bīn → vīnā/bīn
bindumālī tāla, 220
birāvarī → vilāvala/bilāval/birāvar
Brahmā, 56, 177, 178
Braj, 170, 171
bṛīṅd → vṛnda/bṛīṅd
buhūr, 130, 153, 212, 213
bulaṇḍī, 154, 210, 211, 256
burūj, 82
būsalik, 210, 211
buzurg, 210, 211

C
caitī, 198, 203, 204, 206, 207, 299
caitī-gaurī, 207
Caitra/Cait, 175, 193
Calcutta, 38, 39, 236
campaka, 186, 290, 294
candra tāla, 225, 243, 306
candrabimbha → candrabimba/
candrabimba/candrabimba/candrabimba
  candrabimba/candrabimba/candrabimba
  candrabimba, 186, 264, 292
candrabimba → candrabimba/
candrabimba/candrabimba/candrabimba
  candrabimba/candrabimba
  candrabimba, 186, 288, 295
candrabalā tāla, 225
candra-prakāśa, 59
caraṇa, 168
catur tāla, 228
caturmukha tāla, 222
caurī, 179
cautāla, 243, 259, 267, 306
cēhāla/jhapāl, 161
cẖahāṛgāḥ, 211, 212
chamelī, 169
champā, 169
Chánd Khān, 174
chanda (a type of song), 60, 172,
ch anda (poem), 213, 214
chandovaṭī, 157
Chandvar, 170
chapka tāla, 243, 308
chāran, 170
chāṛgāḥ → chahāṛgāḥ
charī, 177
Charjū, 173
chāsma, 263–5, 267
chāyā-ṇaṭa, 257, 301
chikāṛī, 78
cīna, 217
cīnd, 60, 168
cit-lagan tāla, 259, 307
citra tāla, 222
cuṭkulā, 60, 169

e

daḍ, 217
daśvāṇaṇa tāla, 230
Day, 176
dayādaṇḍī → dayāvatī, 293
dayāvatī, 157, 195, 298
dāyira, 82, 212, 218
Deccan, 33, 59, 60, 173
Delhi, 38, 60, 64, 71, 108, 117, 172, 173, 
 231, 245, 261
dēṣakāra, 22, 59, 60, 97, 105, 120, 122,
  125, 185, 193, 199, 201–5, 207, 208, 
  292, 300
deśākhā, 60, 181, 289
deśī, 58, 59, 172, 182, 191, 194, 196, 203, 205, 207, 255, 271, 290, 296, 300, 301
deśī-todī, 89, 97, 105, 275, 284, 301
devagāndhāra, 188, 294
devagāndhārī, 210
devagirī, 58, 120, 122, 191, 198, 203–7, 271, 283, 296, 299
devālī, 199, 208, 295
devārī, 195, 204, 299
devaśākhā, 188, 190, 193, 196, 203, 205, 207, 294, 298
devatā, 152, 153, 171, 194, 204
devatārthā, 189, 295
dhāḍha, 64
dhāḍhī, 64, 172
dhāivata, 57, 58, 79, 83, 87–90, 92, 101, 104, 106, 111, 118, 154, 155, 157, 158, 176, 178, 180–2, 184, 254, 256, 257
dhāmakī, 188, 294
dharmālā, 267, 307
dhanāśrī, 27, 60, 102–4, 121, 126, 183, 189, 193, 197, 201–3, 205–7, 209, 212, 255, 281, 282, 284, 291, 295, 298, 301
dharū → dhruva
dhātu, 163, 167
dhavala, 121, 188, 198, 202–6, 294, 299
dhavalaśrī, 202, 204–6
dhēnkī tāla, 221
dhilānga, 218
dhīmā cautāla, 243, 307
dhīmā ekāla, 258, 303
dhīmā titāla, 242, 258, 267, 304
Dhonadhū, 173
dhrupada/dhurpad, 59, 64, 168, 169, 172, 174, 257–9, 264, 303–5
dhrūva/dharū, 60, 168
dhrūvā, 168
dhyāna-jayī, 199, 206, 299
dībācha, 34, 51, 69, 96, 128, 235, 236, 245, 247–50, 262
dilbar, 212
dimkaṭ, 169
dīpaka, 59, 79, 177, 182, 186, 190, 194, 195, 198, 200, 201, 206, 207, 290, 295, 299
dīpaka-dhara tāla, 220
dīpanī, 61
dīpaṭatī, 207
Diśā, 172
dīvān, 261
Diyānat Khān, 72, 108
druta, 213, 215, 219–30, 242, 243, 257–9, 267, 305
druta virāma/birām, 213, 215, 219–24, 227–9, 242, 243, 244, 245, 267
druta-saṅgīta, 267, 305
dugāh, 208, 210, 212
duhul/dhol, 64, 65, 218
dukkāl, 201
durgā, 197, 203, 205, 298
Durgā (a goddess), 171
du-tāla, 242, 304
E
ekala, 161
ekāṭāli tāla, 227
ektāla, 258
F
fann, 153
Faqir-Allah, 17, 21, 36, 37, 52, 54, 120, 130, 131, 161, 164, 205
fard, 81
farghan, 208
farodast/farūdast, 125, 203, 208, 259, 267, 306
Farvardīn, 175
fasl, 69, 129, 131, 152, 247, 248, 254
fatḥa, 27, 39, 155, 214
Fayţī, 31, 32
fiqra, 59, 60, 168, 170
fret, 19, 21, 62, 69, 70, 77, 78, 80–93, 96, 100–8, 149, 281–5
G
gāḍha, 162
hindola, 264
hal, 82
hamira, 87, 187, 192, 199, 201, 202, 206, 207, 257, 272, 276, 282, 292, 299, 301
hamira-na`, 201 (see also na`-hamira)
hamsa tala, 225
Hanumān, 130, 153, 171, 174, 176
hanuman-mata, 130, 153, 171, 174, 176,
187–90, 192–4, 286
haqāyiq, 170
Hara, 177
harakat, 23, 214, 258
harām, 75
harasīgāra, 192, 296
harasīhhārī, 59
Hari, 177
harṣa/harakh, 185, 196, 205, 287, 294, 298
Hasan `Ali Dakhanī, known as `Izzat, 17
Hasan Khan Pathū/Patnī, 174
hayrān, 212, 236
hayrat, 212
hemāla/himāla, 186
hemanta ritu/rit, 178, 183, 184, 193, 291
hijāz, 210, 211
hemāla/himāl, 186, 291, 294
Himmat Khan, 264
hindola (rāga, rāgini), 59, 69, 70, 79, 85,
86, 88, 91–3, 97, 105, 121, 177, 180,
186, 190, 191, 194, 195, 197, 198, 205,
207, 208, 255–7, 284, 289, 294, 296,
299, 301
hindola (thāp/thāth), 88, 103, 104, 112,
113, 275, 282, 283
hindolā, 177
hindoli, 58, 191, 271, 296 (see also
hindola [rāga, rāgini])
hiranya-na`, 194
biṣar, 210
holī tāla, 242, 258, 267, 303, 307
horī tāla → holī tāla
hu`ūl, 201
humayūn, 211
hurkıya, 64
hurūf, 213
Huṣayn Vā`ız Kāshīfī, 33
husaynī, 208, 210–12
husūl, 82
I
`ibādat-khāna, 32
`ibārāt, 167
idāvāna tāla, 222
ikhṭilāt, 201
ilm, 19, 129, 140
ilm-i raml, 81
imād, 82
`Imād b. Muḥammad al-Na`arī, 15
imtīzāj, 201, 257
`Ināyat-Allāh b. Mīr Ḥājjī l-Haravī, 16
India, 32, 35, 74, 75, 77, 108, 118, 128,
156, 157, 169, 173, 175, 204, 236, 259,
262
intiqālāt, 82
iqā'āt, 169, 214
irāq, 208, 210–13
isfahān, 210, 211
isfahānak, 210
Isfandārmaz, 175
ista`a/aṣṭa tāla, 228
i`tidāl, 212
`Ivaż Kāmilkhānī → 16, 19, 20, 67–9, 70,
71, 75, 95–7, 108, 117, 273
`Ivaż Muḥammad Kāmilkhānī → `Ivaż Kāmilkhānī
J
jadval, 107
jagāna, 170
jahāngīr → Salīm Muḥammad Nūr al-Dīn
jahānghīr
jalabharata, 190, 195
jalājil, 63
Jalāl al-Dīn Akbar Shāh → Akbar I
Jalāl al-Dīn Muḥammad Akbar Padshah
→ Akbar I
jālandhara, 187, 293, 294
jald ekta`ala, 257, 303
jadī titāla, 27, 258, 267, 304
jam’, 257
jama → yama/jama
jamaũ, 212
jamanikā, 218
janaka tála, 224
jantra, 62, 65
jata tála/jat-tála, 242, 306
jātā, 176–85, 248, 249, 255, 286–292
Jaunpur, 60, 64, 169, 208
jaunpūrī–āśāvarī, 209
jaunpūrī-todī, 209
jayājavanta, 126
jayajāvanṭī, 198, 205, 206, 299
jaya-jhampā tála, 222
jaya-mahaka tála, 219
jayāśrī tála, 219
jayata-kalyāṇa, 87, 124, 202, 227
jayata-srī, 104, 105, 122, 124, 197, 202, 203, 206, 207, 208, 256, 284, 298, 301
jhamp (tála) → jhampā tála
jhampā tála, 222
jānhā, 218
jhap-tála, 259, 267, 305, 321
jhumbaka/jumbuk, 165
jhūmrā, 59
jikrī/jakrī, 60, 170
jogiyā–āśāvarī, 210
jugalabandha, 169
Jupiter, 81, 83
Jayāśṭha, 176, 193

K
kabīṣvar/kabīsar, 162
kadama-naṭa, 200, 202, 300
kādvī, 200, 207, 300
kaḍī, 170
kadkā, 170, 172
kāfi (rāga/rāginī), 196, 201, 206, 212, 284, 299
kāfi (type of song), 60
kāfi (ḥāṭ/ṭāḥ), 97, 106
kāfü/kāphī → kāfi (rāga/rāginī)
kāfi-husaynī, 112, 113

kairvī, 198, 205, 206, 299
kāṣiti, 59, 272
kākolī, 164
kakubha/kakabha, 122, 180, 189, 195, 201, 204, 288, 294
kālī, 258
kālā, 167, 213
kāla, 76, 88
kaladhvani/kaldhīn tála, 226
kalā/kulā, 204
kalār, 199, 205, 206, 300
kalām, 171
kalama, 201
kalāprabina, 207
kalā-ant → kalāvant
kalāvant, 64, 172
Kalimat-Allāh → Ṣafīdar ʿAlī Khān
kalindr → kalinḍa
kalinḍa, 186, 290, 294
Kāliya, 217
Kallinātha, 130, 153, 171, 187, 190
kallinātha-mata, 130, 153, 187, 190, 294
kalyāṇa (rāga/rāginī), 59, 87, 92, 108, 123–5, 187, 190, 192, 194, 201–6, 208, 209, 257, 272, 276, 277, 292, 293, 294, 296, 301
kalyāṇa (ṭhāṭ/ṭhāṭh), 69, 70, 87, 97, 103, 104, 112, 113, 108, 283
kalyāṇa-kāmoda, 202
kalyāṇa-vinonda/binod, 202
kam/gum, 209
Kāma, 207
kamal → kamal/kaval
kamal/kaval (putra), 186, 290, 294
kambhāyuḥ, 209
Kāmil Khān, 16, 19, 20, 67, 68, 95–7, 100, 107, 117, 281
Kāmil Khān/Kāmīl Khān → Kāmil Khān
Kāmil Khān → Kāmil Khān
kammīyyat, 118
kāmoda, 123, 182, 189, 192, 197, 201, 202, 205, 206, 272, 290, 295, 296, 298
kāmoda-nāṭa, 125
kāmodī, 59, 194, 197, 203, 298
INDEX

kampita, 85
kānarā (rāginī), 58
kānarā (ṭḥāṭ/ṭḥāṭh), 70
kanchānī, 65
kanjari, 65
kangan, 176, 179
Kānh, 169, 177, 184, 204, 207, 217
kānharā (rāga/rāginī), 23, 104, 120, 121, 124, 125, 159, 183, 189, 192, 200–10, 283, 290, 294, 296, 300
kānharā (ṭḥāṭ/ṭḥāṭh), 69, 70, 88, 89, 93, 97, 104, 106, 112, 113, 280, 283, 285
kānharā-darbārī, 85
kānharā-śyāma, 209
karnāṭi, 194, (see also kānharā [rāga/rāginī])
kanjarī, 64
kanṭhā, 207
kāpara-gaurī, 207
kāpī → kāfī (rāga/rāginī)
kapīl → vikala
karabha, 165
kārā, 60, 104, 194, 204, 283
kulā → karaī
karāī-śyāma, 209
karāī, 164
karaṇa/karnaṇa tāla, 225
karkā, 170
karkāṣa, 166
karkha, 60, 64
karn tāla, 223
karnāṭa, 120
karnāṭi → kānharā
kārogi tāla → gārugī/kārogi tāla
Kārttikeya, 176, 193
karunā, 162
karunā-nāṭa, 206, 300
kāśa, 155
kasra, 25, 27, 214
Kāśyapa, 172
kath-tāla, 63
kauśala, 198, 299
kauśikī → mālakauśa/mālkos
kaval → kamal/kaval
kāverī, 192, 196, 300 (see also sāverī)
kayfiyyat, 118
kedāra (rāga/rāginī), 58, 87, 122, 124, 182, 190, 191, 194, 195, 201–7, 257, 271, 276, 290, 295, 296, 299, 302
kedāra (ṭḥāṭ/ṭḥāṭh), 69, 70, 86–9, 92, 93, 97, 103, 104, 112, 113, 276, 282–4
kedāra-nāṭa, 124, 201
kahī, 242
khambhāvatī, 180, 195, 205, 207, 288, 298
khaṇḍa, 168
khaṇḍaka tāla, 242, 306
khaṇḍa-kaṅkāla tāla, 221
kharīj, 82
kharj → ṣadja/kharj
khaṭ rāga, 121, 199, 202–4, 205, 208, 212
khaṭ ṛtu/ṛit, 175
khaṭ tāla, 224
khāṭīma, 34, 35, 70, 129, 133, 140, 142, 146
khaṭ-naga, 203
khayāl, 27, 169, 172, 257–9, 264, 303–6
khema, 199, 202, 206, 300
khema-kaḷyāṇa, 202
Khādīqat Khān → Salāmat Ḭāli Ṭabīb, 17
khokhar/khokar, 186, 288, 295
khunyāgarān, 37
Khurḍād, 176
Khāṭa Bahāʾ al-Dīn Naqshband, 67, 76
Khāṭa Shams al-Dīn Muḥammad Shīrāzī → Ḥāfiz
khānanda, 160
khānandagān, 63
Khāvāja Ḥasan Mawdūdī, 246
kingira, 64
kinnar, 62
Kīṭa/keṭi/kīṭa, 164
kīrtaniya, 64
kīrtī tāla, 220
kīṭlag, 169
Kohala, 172
kokilā tāla, 219
kolāhala (rāginī/putra), 188, 294, 199, 204, 294, 299
AN ANTHOLOGY ...

kolāhala (ensemble), 166
komala (singer), 162
komala (flattened), 254–6
krama-paṅcama, 207
krīḍā tāla, 219
Krishna, 60, 64, 169, 184, 202, 204, 207
krōdhā, 157
krśa/krisa/kirś, 164
ksiti/chirī, 158
kṣobhanikā/kṣobhiṇī/chobhinkā, 158
kūchak, 210, 211
kukabh → kakabha/kukabh
kūchā, 207
Kūkultā Khān, 128
kalāi → kalāi
kumbha, 187, 199, 206, 292, 294, 300
kumbhārī, 197, 202–4, 206, 298
kumudvati, 157
kunatala, 186, 290, 294
kusuma, 186, 198, 290, 294 (see also kusumba)
kusumabhā, 186, 291, 294
kusuma → kusumabhā
cuvindaka/kovida/kobida tāla, 226

L
lafż, 163
lāg, 217
lagh/lagh virāma/birām, 213, 215, 225, 230, 242, 243, 258
lahcārī/lacārī, 60
lahila, 186, 291, 294
lahn, 161, 164
lā-huṣūl, 82
laksyāśa tāla, 223
Lāl Khān, 264
Lālā Debī, 174
lalita, 84, 103, 104, 119, 122, 181, 190, 193, 194, 196, 201, 203–7, 255, 271, 282, 283, 289, 294, 296, 298, 301
lalitā, 58, 170, 191, 195, 204, 206
lalita tāla, 223
lalita-priya tāla, 224
laṅkadahana, 198, 202, 203, 205, 299
lāṣya, 213, 217
līla tāla, 223
līlavati, 198, 203, 205, 296, 299
līna, 178
Lōhaṅg, 59, 173
lubdāhā tāla, 228
Lucknow, 38, 39, 246, 261, 262
lughat, 129

M
maʿād, 82
maʿārif, 170
Macchū, 59
māda/māya, 211, 212
Madan Rāy, 174
madana tāla, 223
madani, 158
madh → madhyama/maddham(-grāma)
madhā, 185, 287, 294
madha-mādhā, 84, 121, 124, 179, 191, 193, 195, 201–3, 207, 256, 271, 286, 296
madha-mādhavī, 58, 84, 195, 271
madha-mathan-mādhavī, 207
mādhava/mādho, 185, 196, 204, 205, 287, 294, 298
mādho → mādhava/mādho
madhu rūṭa/rit, 175
madhurā (raginī), 189, 295
madhura (a type of singer), 290
madhīya → madhyama/maddham
madhīyama/maddham (average singer/musician), 167
madhīyama/maddham (svāra/sūra), 57, 58, 79, 80, 83, 86, 87, 90, 92, 101, 111, 118, 154–6, 158, 178, 179, 255–7, 256, 257
madhīyama/maddham (sār [fret]), 86, 87, 90, 91, 102–5, 283
madhīyama/maddham-grāma, 80, 82, 83, 86, 101–3, 105, 106, 156, 157, 164, 165
<table>
<thead>
<tr>
<th>Page</th>
<th>Term</th>
<th>Page</th>
<th>Term</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>101</td>
<td>madhyama/maddham mela</td>
<td>186, 289</td>
<td>maṅgala</td>
</tr>
<tr>
<td>166</td>
<td>madhyama/maddham vrndā/brind</td>
<td>198, 299</td>
<td>maṅgala-gūjarī</td>
</tr>
<tr>
<td>193</td>
<td>Māgha</td>
<td>198, 202, 204, 299</td>
<td>maṅgalāstaka</td>
</tr>
<tr>
<td>211, 212</td>
<td>maghūṭā</td>
<td>168, 172</td>
<td>manha</td>
</tr>
<tr>
<td>176</td>
<td>Mahādeva</td>
<td>200, 300</td>
<td>māṇḍha</td>
</tr>
<tr>
<td>152, 153, 171, 176–8, 182, 190, 203, 213, 217</td>
<td>mahāvīra</td>
<td>216, 218</td>
<td>manjīrā</td>
</tr>
<tr>
<td>159</td>
<td>mahāśākārnīṇa</td>
<td>199, 204, 205, 299</td>
<td>manohara</td>
</tr>
<tr>
<td>159</td>
<td>mahāśuddhā</td>
<td>204</td>
<td>manohara-gaurī</td>
</tr>
<tr>
<td>76</td>
<td>mahatma</td>
<td>227</td>
<td>mantha-vṛtta/math-bart tāla</td>
</tr>
<tr>
<td>261</td>
<td>Mahdī</td>
<td>220</td>
<td>maṇṭhikā tāla</td>
</tr>
<tr>
<td>42</td>
<td>Maḥmūd az āl-i Qāżī Hamīd-Allāh</td>
<td>16, 27, 28, 28, 58, 75, 79, 130, 153, 175, 201, 208, 210–12, maqāmät</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>211</td>
<td>māḥūr</td>
<td>247</td>
<td>marāṭib</td>
</tr>
<tr>
<td>197, 298</td>
<td>makar/mukar</td>
<td>58, 157</td>
<td>māravā</td>
</tr>
<tr>
<td>219</td>
<td>makaranda tāla</td>
<td>183, 191, 291, 296 (see also mārava)</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>199, 299</td>
<td>mālagūjarī</td>
<td>59, 172</td>
<td>mārga</td>
</tr>
<tr>
<td>199</td>
<td>mālakauśa/mālkos</td>
<td>158</td>
<td>mārjanī</td>
</tr>
<tr>
<td>79, 85, 97, 106, 160, 177, 179, 185, 188, 190, 192, 194, 195, 197, 200, 255, 285, 294</td>
<td>māravā</td>
<td>81, 83</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>199, 299</td>
<td>mālakaūśika/mālkosik</td>
<td>57, 101, 102</td>
<td>martaba</td>
</tr>
<tr>
<td>59 (see also mālakaūśa/mālkos)</td>
<td>124, 185, 190, 198, 202, 203, 205–7, 288, 295, 299</td>
<td>mārū (rāga/rāgini)</td>
<td>97, 105</td>
</tr>
<tr>
<td>181</td>
<td>mala-khambha</td>
<td>63</td>
<td>mashk</td>
</tr>
<tr>
<td>85, 89, 279</td>
<td>malāra (rāga/rāgini)</td>
<td>261</td>
<td>maṇḍavī</td>
</tr>
<tr>
<td>120–2, 184, 192, 193, 196, 201–7, 209, 271, 291, 296, 300</td>
<td>malāra- (thāt/thāth)</td>
<td>129–31, 152, 153, 171, 175, 182, 187, 188, 190, 192–4, 200, 249, 251, 252, 254, 255, 257, 264, 286, 301</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>209</td>
<td>malāra-syāma</td>
<td>168</td>
<td>māṭhā</td>
</tr>
<tr>
<td>85, 89, 279</td>
<td>malārī</td>
<td>170</td>
<td>Mathura</td>
</tr>
<tr>
<td>181, 193, 197, 202–9, 256, 284, 296, 298, 301</td>
<td>mālavā</td>
<td>232</td>
<td>matlab</td>
</tr>
<tr>
<td>119, 122, 186, 191, 292, 294, 299, 301</td>
<td>mālavā</td>
<td>82</td>
<td>matn</td>
</tr>
<tr>
<td>23, 191, 194, 204, 206 (see also mālavā)</td>
<td>mālavatī/mālavatī</td>
<td>223</td>
<td>mātrā</td>
</tr>
<tr>
<td>59, 181, 271, 296 (See also mālavā)</td>
<td>mālevī</td>
<td>261</td>
<td>Mawlāvi Salām-Allāh</td>
</tr>
<tr>
<td>103, 197, 282, 298</td>
<td>mālī-gaurā</td>
<td>82</td>
<td>māyił</td>
</tr>
<tr>
<td>221</td>
<td>malla tāla</td>
<td>152</td>
<td>mazāhib</td>
</tr>
<tr>
<td>216–18, 257, ma'navī, 212</td>
<td>māna</td>
<td>17, 19, 131, 231, 232, 235, 236</td>
<td>Mazhar Khan/Muṣaffār</td>
</tr>
<tr>
<td>157</td>
<td>mandā</td>
<td>261</td>
<td>Mazhar Khan/ Muṣaffār → Mazhar Khan</td>
</tr>
<tr>
<td>78, 80, 81, 83, 91, 101, 165, 164, 281</td>
<td>mundra-grāma</td>
<td>152</td>
<td>Mazhar Muṣaffār → Mazhar Khan</td>
</tr>
</tbody>
</table>

<table>
<thead>
<tr>
<th>Pāda</th>
<th>Term</th>
<th>Pāda</th>
<th>Term</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>327</td>
<td>INDEX</td>
<td>327</td>
<td>INDEX</td>
</tr>
</tbody>
</table>

<table>
<thead>
<tr>
<th>Page</th>
<th>Term</th>
<th>Page</th>
<th>Term</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>327</td>
<td>INDEX</td>
<td>327</td>
<td>INDEX</td>
</tr>
</tbody>
</table>
Mercury, 79, 81, 82
Meṣa, 186, 288, 295
Mīd, 85
Mīrāz Abū l-Khayr, 19, 68, 71, 98, 107, 108, 111, 117
Mīrāz ‘Aqīl, 174
Mīrāz Beg b. Sayyid ‘Alī Ḥusaynī
Iṣfahanī, 17
Mīrāz Jān b. Fakhr al-Dīn Muḥammad → Mīrāz Khān
Mīrāz Khān, 21, 25–7, 37, 117, 127, 128, 131, 140, 150, 232, 235, 251, 286
Mīrāz Khān b. Fakhr al-Dīn Muḥammad → Mīrāz Khān
Mīrāz Khān Shāhjahānī, 127 (see also Mīrāz Khān)
Mīrāz Muḥammad → Mīrāz Muḥammad b. Rustam
Mīrāz Muḥammad b. Fakhr al-Dīn
Muḥammad → Mīrāz Khān
Mīrāz Muḥammad b. Mu‘tamīd Khān → Mīrāz Muḥammad b. Rustam
Mīrāz Muḥammad b. Rustam, 71, 72, 108, 115
Mīrāz Muḥammad Raẓā, 246
Mīrāz Rawshan-zāmīr, 131
Mīṣrāta/mīṣrak, 165
Mīṣṭāṅa, 186, 190, 288, 295
Miyān Chandu, 174
Miyān Dāvud, 174
Miyān Fayrūz Khān, 264
Miyān Jānī, 265
Miyān Niʿmat Khān, 265
Miyān Tān-Sen, 173, 174, 209
Miyān Tān-Sen Gubarhāra, 173
Mohānā tāla, 226
mrdaṅga, 166, 169, 178, 216, 218, 166, 169, 178, 216, 218
mrṣṭa/mirṣīt/mīrṣīt, 161
mubāh, 75
mubārqa’, 210
mughnī, 172
Muḥammad (the Prophet), 75
Muḥammad Aʿẓam → Muḥammad Aʿẓam
Shāh
Muḥammad Aʿẓam Shāh, 128, 129, 133, 140
Muḥammad Fāzīl b. Muḥammad al-Miskīnī l-Qūzī Samarqandī, 15
Muḥammad Hādī Khān, 261
Muḥammad Muʿazzīm, 128
Muḥammad Muʿizz al-Dīn Jahāndār Shāh, 128
Muḥammad Ḥusnān Qays, 18, 127, 132
Muḥammad Vājid ‘Alī Shāh, 262
Muḥammad/Ghuṭlīn-Rizā (b. Muḥammad Panāh), 17, 19, 21, 131, 245, 246, 249, 250–2, 301
Muḥammad-Ḥamīn Akbarbādī, 71, 98
Muḥammad-Rizā b. Abū l-Qāsim Tābatābā (Najm), 19, 261
mubayyir, 208, 10
muṭṭahid, 187
mukhālíf, 211, 212
mukhāvīr (thāʾ/thāʾ), 97, 105, 106, 284
mukta, 56
mukunda tāla, 226
Mullā Ishāq, 174
mulānī, 102, 209, 255, 281, 301
muḥdāmāla, 177
munjālib, 82
Munshī Mīr Bahādūr Ḍalī, 140
muqaddama, 69, 129, 136
muqaffā, 167
INDEX 329

mārcchanā, 79, 129, 152, 153, 158, 249, 54
mürlī, 63
musajja’, 59
mūsuq, 129, 152, 236
mu’tadilā, 212
mutavassīṣ (titālā), 258, 304
muwāfiq, 208, 209
Muḥaffāz Khān, 264

N
nabhomanī, 256, 257, 313
nāda, 248
nāði, 57
nāga-dhana/nāgdhun, 198, 204, 299
nāga-sābdā, 194
nāga-vāṃtī, 168
Nagawr, 31
naghma, 27, 28, 56, 57, 61, 63, 64, 74,
118, 152–4, 159–61, 163, 165, 194,
213, 216, 218
naghma-rī, 208, 268
Naghma-sarāyān, 35, 50, 63
Nagpur, 261
nahvīvandak, 212
nahv, 211
nahv va šarf, 167
nandana tāla, 220
nandana/nand (putra), 186, 194, 288, 295
nāndī tāla, 229
naqarāt, 61, 169, 214, 257
naqī, 235
naqqāra, 62
naqī, 60, 63, 75, 78, 84
Nārada, 171, 204, 207
nasqīd, 163, 167
nastāʾīq, 39, 42, 44, 46, 48, 71, 98, 133,
138, 140, 142, 252, 265
nātā, 23, 125, 182, 194, 201, 202, 205–7,
257, 290
nātā-hamīra, 59, 192, 297
nātā-maṅjarī, 200, 207, 300
nātā-nārāyana, 58, 124, 187–90, 192, 193,
198, 202–5, 207, 291, 293, 296, 299,
301
nāṭikī, 192, 296
navā, 210–12
navāzanda, 74
Navvāb Āṣaf al-Dawla, 246
Navvāb Mazhar Khān Bahādur b. Navvāb
Rawshan al-Dawla Zafar-Khān
Bahādur-Rustam Jang-Bakhshī →
Mazhar Khān
Navvāb Sayf Khān, 17
naw’, 129, 144, 152, 161
Nawr Khān, 264
navrūz, 211
navrūz-i ‘ajam, 210, 212
navrūz-i ‘arab, 210
navrūz-i khārā, 211
nay, 63, 166, 218
nāyaka, 172, 173, 179–85
nāyakī/nā’īkā-kāliyāna, 209
nāyakī/nā’īkā-kānharā, 209
Nāyaka Bakhshū → Bakhshū
da-nbōn, 63
nāyikā, 129
navrūz, 208, 210
nayrūz-i kābir, 211
nayrūz-i ṣaghīr, 211
nāzīr, 82
Nhākar [Thakur?] Dās, 17
nigār, 212
nīhšaṅka tāla, 227
nīhšaṅka-li-lā tāla, 227
nikishṭa, 161
nimīlaka, 165
niṣāda/nikhād, 57, 58, 79, 83, 86–93, 101,
103–6, 111, 118, 154–8, 180, 182,
255, 283
nīshābūrak/nayshābūrak, 211, 112
Nizām al-Din, 172
nrtta/nirt, 152, 153, 216, 217
nrtya/nrtta/nirt-adhīyāya, 63
nrtta/nirt-adhīyāya, 154, 216, 217
nuḥūsat, 82
nuqīta, 81, 32
P
pada, 61, 168, 169
pahāḍī, 191, 296
pahāḍika → pahārī
pahāḍika/pahāṇḍikā/pahāḍī/pahārī → pahārī
pahāṇḍikā → pahārī
pahārī, 191, 194, 200, 203, 204, 207, 296, 300
pahlavī, 212
pairī, 170
pakhvāj, 62, 64, 65
paṅcama (sār [fret]), 90, 92, 101,
paṅcama (rāga/rāginī/putra), 58, 59, 103, 121, 185, 187, 188, 190, 192, 193, 197, 203, 205, 206, 271, 282, 284, 287, 294, 296, 298, 301
paṅcama (svara/sur), 57, 79, 80, 82, 83, 87, 90, 111, 113, 118, 154, 155, 156, 158, 181, 254, 255–7
paṅcama (thāṭ/thāṭh), 97, 105
paṇc-ṭālesvara/panj-ṭālesur, 59
Pāṇḍavī, 173
paṇḍita, 172
panjgāh, 210
paraja/parjī, 200, 206, 207, 300
paraṇa, 267, 304–7
pārāvati, 198, 203, 299
pārdhan → pradhana
pārevī, 207
Pārvatī, 58, 171, 213, 217
pārvatī-locana tāla, 223
pastī, 154, 210, 211, 256
pāṭa, 61
pāṭa tāla, 242, 306
Pāṭāla, 168, 171, 217
pāṭamaṇjarī, 58, 181, 188, 192, 194, 197, 203, 208, 271, 289, 294, 298
Paśa/Pāś, 176, 193
Phālguna, 176, 193
pharodasta, 202, 203, 299
phālabandha, 169
pilmārī, 218
pinākī, 62
piṇḍa, 216, 219–30, 242, 242, 257–9, 303
piṇḍībandha, 168
piṅgala, 129, 167, 171, 213, 214
pluta, 213–16, 219, 220, 222–7, 229, 257–9
pracura, 162
pradhan (putra), 22, 186, 289, 294
pradhanā tāla, 224
pradipaka, 122
prakirnaka-adhyāya, 249
prākṛta, 168
prasārī, 165
prasārīṇī, 158
pratāpā-śekhara tāla, 222
prati-part tāla, 228
punargyā, 58
Punjab, 63
pūrbi, 60, 103, 120, 122, 123, 169, 189, 198, 201, 203–8, 212, 256, 282, 295, 299, 301
pūrbī-śyāma, 209
pūriyā, 103, 121, 124, 185, 190, 201, 202, 205, 206, 208, 209, 255, 282, 287, 300, 301
pūriyā-dhanāśrī, 201, 209
pūrṇa-kānkāla tāla, 221
putra, 79, 130, 153, 174, 175, 185–90, 192, 194, 196–201, 288–291, 293, 294, 298
Q
Qandahar, 108
qānūn, 62, 218
qarʿāt, 214
qarʿatayn, 214
qas̱ḥa, 176
qas̱ida, 261
Qāsim b. Dūst-ʿAlī Bukhārāʾī, 16
qavfī, 129
qavvāl, 64, 172, 259
qawl, 60, 169, 172, 173, 249, 259, 306
qawm, 170
qayd/qaid, 267, 306
Qāzī Ḥasan/Ḥusayn, 17
INDEX

Qāzī Māh mùd, 170
qism, 16, 129, 145, 167
qiyāla, 129
Qubād b. ʿAbd al-Jalil Ḥārisī, 19, 71, 72, 92, 108, 111, 113
Qubād Beg (Diyānat Kīān), 108
Qur‘an, 75, 76, 85

R
rabāb, 62, 65, 218
rabhasa-maṅgala, 204
rabhasa-maṅgalā → rabhasa-maṅgala
rāga-adhyāya, 153, 154, 249
rāga-alāpa, 61
rāga-jāti/rāg-jāt, 158
rāga-kadama, 59
rāga-mālā, 176–85, 251, 263, 264
ragna, 170
rāga-pradhana tāla, 224
rāga-rāginī system, 20, 21, 37, 115
rāga-sāgara, 169
rāgēśvara/rākesara, 199, 206, 300
rāgīyān, 242
rahas-maṅgala, 198, 299
rahasya/rahas-maṅgala, 204
rahāvī, 210, 211
Rāja Mān of Gwalior, 169, 173
Rāja Mān Singh, 59, 130, 169 (see also Rāja Mān of Gwalior)
rāja-mṛgāṅka/rāj-mirgāṅ tāla, 227
Rāja Raghoji, 261
Rāja Rāma, 173
rāja-haṁsa, 204
rāja-mārtanda tāla, 227
rāja-mṛgāṅka/rāj-mirgāṅ tāla, 227
rāja-nārāyaṇa tāla, 223
rāja-nārāyaṇa-naṭa, 202
Rajasthan, 31
rāja-vidyādhara tāla, 219
Rajput, 170
rakk, 211, 212
raktā/ragtā, 158
raktahamsa, 189, 294
raktikā, 157
raktyukta/raktayukta, 162
Rām Dās Mondiyya/Mūndiyā, 174
rāma, 186, 189, 291, 294, 295
rāmakali (rāga/rāginī), 60, 103, 112, 113, 119, 120, 125, 181, 195, 201, 204, 209, 254, 282, 285, 289, 299, 301
rāmakari (thāṭ/thāṭh), 97, 106, 112, 113
rāmakari, 181, 194, 203, 205, 289 (see also rāmakali)
rāma-toḍi, 209
rambahavati, 203
raml, 81
Rampur, 246
ramyā, 158
rangabhūmi, 218
raṅjaka, 161, 162
raṅjakatāyā, 163, 164, 165
raṅjanī, 157
raṅg, 152
Ras Baras, 17, 22, 250, 258
rasika, 160
rāst, 210, 211
rasūli-toḍi, 209
Rati, 207
rati/rat tāla, 223
rativalabhā, 196, 300
Rāvaṇa, 172
Ravi/Rabi, 174
ravishā, 217
Rawshan-Žamīr, 17
rawża, 262
rāya-vānkola/rāi-hayko tāla, 229
revā, 123, 124, 191, 194, 201, 296
rohīṇī, 158
ṛṣabha/ṛkhāb (svara/surv), 57, 58, 100, 154–8, 160, 182, 184, 255–7
ṛṣabha/ṛkhāb (sār [fret]), 86, 92, 100–6
ṛkhāb → ṛṣabha/ṛkhāb (svara/surv)
ṛṣi/ṛkhī, 153, 171, 187, 194, 204
ṛtu/ṛit, 175–85, 193, 286–92
rut → ṛtu/ṛit
rubā ʿi, 261
rucchita, 164
ṛudrāṇī, 188, 196, 203, 206, 294, 299
ṛudrāvani → ṛudrāṇī
ṛūḥ-aḍā, 212
ṛuṇḍamāla, 177
ṛūpa, 264
ṛūpa-āḷāpa, 61
ṛūpaka ṭāla, 228, 242, 258, 267, 304
ṛūy-i-ṛāq, 211
S
saʿādat, 82
ṣabā, 211
sabab-i kaḥfīf, 258
Ṣābir ʿĀlī Shāh, 245
Ṣābir Shāh → Śābir ʿAlī Shāh
sāḍara → sāḍaḍā
sāḍara/sāḍhara, 60
sāḍava/khāḍav, 57, 79, 118, 119, 121, 158, 159, 175, 180–3, 256, 288–91
sāḍja/kharj (sār [fret]), 90, 91, 101, 102, 103
sāḍja/kharj (svara/sur), 91, 100, 102, 154–60, 177–85
sāḍja/kharj madhyama/maddham-grāma, 80, 82, 83, 86, 91, 105, 106
sāḍja/kharj mandra-grāma, 78, 80, 83
sāḍja/kharj tāra-grāma, 91
khadja → sāḍja/kharj (svara/sur)
sarj → sāḍja/kharj
sādāra → sādāra
sāfā, 212
Ṣafdar ʿAlī Khān Bahādūr, 18
sagāṇa, 170
sahānā, 187, 197, 199, 202, 206, 293, 295, 298, 300
saindhūrā, 120
sakan, 82
saktivallabha, 197, 203, 298
sālaga/sālanka, 118–23, 159, 165, 200, 201
Salāmat ʿAlī Ṭābib, 18
sālaṅga-naṭa, 125
Ṣafīm Muhammad Nūr al-Dīn Jahāṅgīr,
33, 51, 68
salmak, 211
sama, 163, 216, 257–9
sama tāla, 220
samāʾ, 67, 75, 76, 88
sama-kaṅkāla tāla, 221
Ṣāmit, 60
sam-mukhatara tāla, 228
sampūrṇa, 27, 57, 58, 79, 118–26, 158–60, 175, 177–85, 255, 286–92
sāmuddrik, 129
ṣanam, 209
ṣaṅcā/ṣanij/sunj tāla, 228
sandaṣṭa/santeṣṭa, 164
sandipani/sandipini/samdipani, 158
ṣan, 218
ṣāṅkar/ṣāṅkara → ṣāṅkaravāna
śāṅkarabharaṇa (rāga/rāginī), 88, 104, 112, 113, 120, 122, 124, 187, 190, 194, 200, 202, 203, 207,279, 293, 300
śāṅkarābharaṇa (ṭhāṭ/ṭhāṭh), 97, 104, 107, 112, 113,
śāṅkaravāna, 199, 205
śāṅkha tāla, 228
ṣāṅkīrṇa, 118–26, 159, 165, 200, 201, 264
śāṅkiṣa, 164
sānunāṣika, 165
sanyāṣi, 176
sapta-adhyaāya, 129, 152, 153, 263
INDEX

333

saptaka, 154
sār, 69, 77, 78, 84
sarada ṛtvirī, 176, 178, 179, 193, 286,
sarada, 199, 206, 300
sāranga (rāga/rāginī), 60, 74, 88, 112,
113, 122, 123, 125, 159, 187, 192, 193,
196, 201–8, 112, 278, 293, 295, 297,
300
sāranga (thāṭ/thāṭḥ), 69, 70, 87, 89, 92, 93,
97, 104, 112, 113, 278, 283
sāranga-deva tāla, 227
sāranga-naṭa, 202
sāranga, 62
sārāsā tāla, 225
sarasvatī, 124, 198, 199, 204, 299, 300
Sarasvatī, 171
sursatī → sarasvatī
sarasvatī-abharana/sursūṭi-abhran tāla,
230
sarband, 169
Śārdūla, 172
sarfarāz, 212
Śāṅgadeva, 15, 165
sarvatobhadra, 51, 59
Sasi, 174
śaśirekhā, 199, 206, 300
śāstra, 22, 167
Saturn, 81, 83
saurāṣṭtaka, 203
śāvanta, 89, 199, 202, 205, 206, 256, 257,
279, 300, 301
śāvanta-kalāyāna, 124
śāvanta-kalāyāna, 124
śāvanta-kāmoda, 202
śāvāra, 212
śāvārī, 27, 306
śāvārī tāla, 243, 259
śāvaf (śāvan?), 205
śāverī, 189, 192, 194, 294, 296
śawt, 60, 163, 167, 168
śayr, 82
śāz, 56, 74, 213
śāzgīrī, 208
Śeṣa, 171

shabistān, 65
Shāh ‘Ālam II, 231, 235
shahāna/shahānā, 120, 125
Shāh-Jahān, 19
shahnā, 63
Shāhnāvāz Khān, 32, 108
shahnāz, 211
shahrī, 212
Shahrvār, 176
shakl, 81, 82
sharaf, 82
sharḥ, 82
sharī at/shari‘a, 85
Shaykh Abū l-Barakāt, 31
Shaykh Abū l-Fażl ‘Allāmī b. Shaykh
Nubārāk Nāgawrī → Abū l-Fażl ‘Allāmī
Shaykh Abū l-Ḥāmid, 31
Shaykh Abū l-Khayr, 31
Shaykh Abū l-Makārim, 31
Shaykh Abū Rāshid, 31
Shaykh Abū Turāb, 31
Shaykh Khızir, 174
Shaykh Mubārak Nāgawrī, 31
Shaykh Muḥammad Ghawṣ Gwālīyārī,
173
Shaykh Panjū, 174
Shī‘i, 260
shikasta, 252
shikasta nasta līq, 136
shuʿba, 27, 28, 58, 79, 130, 144, 153, 210,
211, 262
shuʿba (subchapter), 129, 131, 152
sihgāh, 211, 212
śikhaṇḍī tāla, 226
śikhara, 218
śikhara tāla, 242, 303
śiksākāra, 63, 160
sindhavī, 58, 179, 196, 207, 271, 299
sindho, 187, 291, 294
sindhālā, 203
sindhu-malār → sindhu-malārī
sindhu-malārī, 189, 295
sindhārā, 206, 207
singā-ras, 129
INDEX

svara/sur-adhyāya, 153, 154, 248
svaravartanī/surāvartanī, 59
śyām → śyāma
śyāma, 87, 103, 123, 125, 194, 201, 203–6, 208, 282
śyāma-rāma, 201, 209
śyāma-varārī/barārī, 125

T
Ṭabāṭabāʾī Sayyids, 261
ṭabl-i bāz, 63
tafsīr, 82
takhallus, 19, 261, 257
tāla (instrument), 63, 65
tāla-adhyāya, 130, 153, 154, 250
tāladhārī, 218
tāla-karma, 215
tāl-horī/tāl-holi → holī tāla
tāl-savārī, 259, 267, 306 (see also savārī tāla)
tāla system, 20, 21
tan tan, 61
Tān Taranq Khān, 174
tāna, 57, 61, 79, 85, 118, 119–24, 167, 216, 249
tanbūr/tanbūr, 138, 149, 155, 156, 157, 218
tāndava, 213, 217
tāṅka, 121, 184, 198, 202, 204, 205, 207, 292, 299
tappā, 169, 265
tāra, 103, 157, 161, 164
tāra-grāma, 80, 82–4, 91, 101, 102, 165, 281
tāra sthāna/asthān, 161
tarab-angīz, 212
tarāna, 23, 60, 169, 172, 173, 257, 259, 303, 305
tārāvalī, 61
taşarruf, 61
taşnīf, 167–9
tata, 62, 218
Tatār, 60
tā’vīl, 82
tazāʿ ud, 255
telagū/tilagū/tilakī, 189, 295
telāngū/tilanī → telagū/tilagū/tilakī
tena, 61
tevaṭa, 169
thāli, 64
ṭhāṭ/ṭhāṭh, 16, 19, 21, 67, 69–72, 74, 77, 79, 80, 84–9, 95–8, 100, 102–8, 111, 117, 273–80
ṭhāṭ/ṭhāṭh system, 21
ṭhumrī, 196, 206, 300
thungā, 169
tilaka, 185, 190, 200, 206, 279, 287, 300
tilaka-kāmoda, 202
tilakāmoda tāla, 219
ṭīp, 83, 164
tirbeni → triveni
tirp, 217
titāla tāla, 242, 258, 307
tirven → triveni
tirveni → triveni
ṭīvra, 248, 255, 256
ṭīvra (ṣruti/sūrti), 157
ṭīvra/tevra tāla, 243, 267, 305
ṭīvratama, 255, 256
toḍi (rāga/rāgiṇī), 23, 58, 102, 104, 121, 125, 126, 159, 179, 191, 194, 195, 201–4, 206–9, 121, 255, 271, 281, 283, 287, 296, 298, 301
toḍikā/toḍikā → toḍi
trevāṭa, 169, 172
trīchana, 197, 206, 298
tristhāna, 162
trisāla, 177, 179
trīya/tirīya tāla, 267, 303, 304
trivena/triven → 189, 131, 194, 198, 204, 206, 256, 284, 294, 296, 299, 301 (see also triveni)
trivenī, 58, 189, 191, 207, 294
trotakā/tirojtā, 189, 295
ṭūbhā tree, 179
tuk, 129, 168–70, 201, 257–9, 303–6
ṭūl, 82
tumbakī, 165
Tumburu, 171

U
uccāra, 216, 254, 255,
udāhara/udbhaṭa, 165
udghūṣṭa, 164
udīkṣaṇa/udaychan tāla, 221
ugha, 214, 216, 218
ugrā, 158
‘ulamā’, 32
‘Umar-Samān Yaḥyā l-Kābulī, 15
‘umq, 82, 85
upanga, 63, 65
uramayī, 217
Urdubihisht, 176
‘Urfī Shīrāzī, 128
urp, 217
‘uṣhahāq, 208, 210–12
usāl, 64, 130, 152, 153, 162, 163, 165,
167, 169, 212–14, 219
utpanna, 156
uttama, 161, 167
uttama vrnda/brind, 166
‘uzzāl (rāga/maqām), 97, 112, 113, 211,
212
‘uzzāl (ṭāṭ/ṭāṭh), 112, 113

V
vāda/vāṭa/bāḍ-adhyāya, 250
vāḍya-adhyāya, 62
vāggeyakāra, 167
vahānī/bahanī, 165
vahuli/bahuli, 192, 195, 203, 205, 296,
298
Vātśākha, 175, 193
vajra/vajrikā/bajrā, 158
vaktī, 165
vanga/ąṅga, 103, 121, 123, 125, 179,
197, 205, 287, 298
vanga/ąṅga, 58, 189, 192, 194, 271,
294
vargī/vargī, 119, 126, 178, 189, 194,
195, 203–5, 207, 294, 298
vargī/vargī-śyāma, 209
vargī/vargī, 58, 125, 178, 189, 191, 271,
286, 296 (see also vargī/vargī)
varja/barjat, 255–7
varna/barn, 216, 249
varna/barn-manṭikā tāla, 229
varsā/barkhā ṛtu/ṛit, 176, 178, 184, 185,
193, 292
vasanta/basant (rāga/rāginī), 58, 59, 85,
86, 119, 121, 123, 183, 187, 188, 190,
191, 193, 194, 198, 205, 207, 208, 255,
271, 275, 289, 291, 294, 296, 299, 301
vasanta/basant ṛtu/ṛit, 175, 177, 181–3
vasanta/basant tāla, 222
vasanta/basant (ṭāṭ/ṭāṭh), 97, 103, 282
vasanta/basant-śyāma, 209
Vāyu, 171
vazn, 213
‘vchīn (ūtchana?) tāla, 242, 304
Venus, 81, 82
vibhāsa/bibhās (rāga/rāginī), 58, 112,
113, 119, 122, 186, 190, 192, 193, 197,
201, 204–8, 271, 283, 290, 296, 298
vibhāsa/bibhās (ṭāṭ/ṭāṭh), 97, 104, 112,
113
vicitrā/bicitrā, 196, 204, 200
Vidyāpati, 60
vigada/bikat/bigad, 187, 292
vigadha/bigadha, 190, 294
vihāgarā/bihāgarā, 317
vihāgarā/bihāgarā, 124, 187, 190, 198,
204, 206, 207, 257, 292, 299, 302
vihārī/bihārī, 58, 271
vijaya/bijaya/bijyā, 199, 206, 299
vijayānanda/bijayānanda tāla, 219
vikala/kapil, 164
vikrāt/bikart/bikkart, 159, 248
vilāvala/bilāval, 89, 104, 105, 119, 120,
122, 124, 125, 181, 190, 194, 197,
201–8, 279, 283, 284, 294, 298
vilāvala/birāvar, 181 (see also vilāvala/bilāval)
vilāvali/bilāvali, 181, 189, 197, 203, 206, 294, 298 (see also vilāvala/bilāval)
vilokita/bilokat tāla, 225
viṇā/bīn, 19, 21, 62, 65, 67, 70, 74, 77, 78, 80–2, 90–2, 96, 107, 180, 184, 264
vinoda/binod, 186, 289, 294
vīra/bīr-naṭa, 125
ejamā/bir[aj]nabh tāla, 228
virasa/biras, 165
viruda/birad, 61
viśāl, 212
viṣama/bikham tāla, 221
viṣama/bikham-kankāla tāla, 222
viṣama/bisam, 216
Vishnu, 60
viṣṇupada/bishnupad, 60, 169
vitata/bitat, 62, 165
viyogini, 181, 183, 184
vrnda/briṅd, 161, 166
Yahyā Kabuli, 15
yak-tāla, 242, 267, 306
yak-zarba, 257
yamala/jamal, 161
yamana/aiman, 87, 103, 124, 125, 199, 202, 206, 208, 212, 257, 276, 282, 299, 302
yamana/aiman-kalyāṇa, 123
yamana/aiman-kedāra, 123, 124, 125
Yamuna/Jamuna, 217
yati/jat, 216
Z
zabān, 169
zābul, 211, 212
žamma, 25, 27, 39, 214
zangūla, 210–12
žarb, 61, 216, 257, 258, 267, 304–7
zāyil, 82
Zayn al-Dīn Baranī, 15
žikrī, 170
žilaf, 208
5. ASHK DAHLEN, Deciphering the meaning of revealed law. The Surūshian paradigm in Shi’a epistemology. 2001.
27. PADIDEH PAKPOUR, Identity Construction. The Case of Young Women in Rasht. 2015.
34. ERIK ANONBY & ASHRAF ASADI, Bakhtiari Studies II: Orthography. 2018.
38. NOZHAT AHMADI (SARRAF) & MOHSEN MOHAMMADI FESHARAKI (Eds.), A Versified History of Shah Abbas the Great [Futūhāt-i Gītīsītān]. 2021.
41. ALEXANDER NILSSON, Evidentiality in Tajik. 2022.
42. MEHRDAD FALLAHZADEH, An Anthology of Indo-Persian Writings on Hindustani Music Theory from the Mughal Period. 2022.
چشمه چهارم بیان اقسام تال انچه درینعصر مبداً ان در هر یک به اسمی موسوم است از انجام‌های تال و ان یک‌تالی از است بضرب یک یک متواری که زمان فاصله مساوی باشند و انجام پرن از بر ضرب سیم اید و امیر خسرو در الجمله تصرف در این کرده اور قید کفته دیکر تیوره ان نیز یک‌ضرب یک متواری است و در ضرب سیم انجام پرن

است لیکن چلدتر از اول دیکر تریا و ان ضربات متواری دارد بر ضرب سیم انجام پرن اوست لیکن چلدتر از قسم دوم یعنی از تیوره دیکر روپک و ان تال دو ضربه است بقاوت معین انجام پرن اور بر دوم یا ضرب بود نجم دهیماً تناله سه ضرب دارد بر ضرب اوست انجام پرن اور باشند و بعد هر سه ضرب سکون بقدر معین دیکر چلدتانه بر نهج تال پنجم لیکن چلدتر از دهیماً تناله هفتم ذهمال مشهد میم و انرا تال هوری نیز کویند سه ضربه باشند دو ضرب متصل و ضرب سیم به انذاک فاصله و انجام پرن اور بر ضرب اوست است هشتم سورفاخته و انرا درت برهم هم میکویند بصورت دهمال انجام پرن بر ضرب سیم اوست نهم جهپ تاله و ان سه ضرب بهد در ضرب مقابل و ضرب سیم به انذاک توقف و پرن بر ضرب اول اوست دهم چوتاله چهارضرب دارد اول یکضرب پس به انذاک فاصله سه ضرب متواری و بر ضرب سیم که به حساب چهارنگ توان کفت انجام پرن است پذیرم آزه چوتاله انرا درت سنکیت هم نامند نیز چهار ضرب دارد و دو ضرب به انذاک فاصله و دو ضرب متواری در ضرب سیم انجام پرن اوست /۲۱۱/ دیکر چئتالکن و انرا تال سواری هم کویند بوضع آزه چوتاله لیکن از این بقید و سکون این زیاده ازوست دیکر ایجاد امیر خسرو فردومت هم ایجاد امیرخسرو است پنجر ضرب دارد و به دو از این به انذاک فاصله و سه ضرب متواری انجام پرن بر ضرب دوم است اینقدر از معمولات اهل نغمات اینعهد است
نغمة عندليب
تُأليف محمد رضا بن أبو القاسم طباطبا تخلص نجم
(اقسام تال)
ایجاده‌ایی از نوشتارهای فارسی-هندی...

ایجادات امیر خسرو دهلویست مشترک در خیال و ترانه خصوصاً قول مركب از یک پلت و سه لگه باز یک پلت بر لگه اول است تمام پندان او نه ماترا بود بدين شکل 111

\[ \text{شکل 111} \]
شود بردی در میانست و تمام پن‌دان آن به ماترا باشند بدين شكل S ۱ S ۲ S ۳ و بعضی از دو گر و پلت و هفت ماترا کویند /۱۴۰۴/ بدين شکل S ۴ S ۵ S ۶ دفعه تال سه ضربره چهارم ۱ تیورا ایضاً مخصوص ده‌رید است مركب از دو درت و یک برلام درت بردي بر ضرب سیووم است و تمام پن‌دان آن از یک و ۲ نیم ۴ ماترا باشند بدين شکل S ۷ دفعه پنج از تال سه ضربره که سورفاخته باشند مرکب از یک گر و دو لگه و بردي بر ضرب اول واقع شود تمام پن‌دان ای یا چهار ماترا باشند بدين شکل است I ۱ S I ۲ S I ۳ S I ۴ دفعه شش از تال سه ضربره که جهتاله باشند مشترکست در تُک و خیال مرکب از یک گر و یک لگه و پاز یک گر بردي در ميان دارد تمام پن‌دان آن پنج ماترا باشند بدين شکل S I ۱ S I ۲ دفعه تال ۶ چهار ضربره اول جوتاله که مخصوص ده‌رید است مرکب از یک گر و دو لگه و پاز یک گر و بردي بر گر اخیر باشند و تمام پن‌دان او مشترکست ماترا باشند بدين شکل است S I ۱ S I ۲ S I ۳ دفعه تال ۱۰ چهار ضربره دویم آر ۴ چوتاله که مشترکست در تک و خیال و غيره مرکب از دو گر و یک لگه و پاز یک گر و بردي بر ضرب سیووم يعني لگه و تمام پن‌دان او هفت ماترا باشند بدين شکل S I ۱ S I ۲ دفعه تال ۱۰ چهار ضربره سیووم تال سواری اهل هند انا چنتلگن خوانند مشترک است /۱۴۰۴/ در بعضی تک و خیال فارسي و غيره و بيشتر قوالانست و بعضی احداث خاصه‌اند منصب باشر خسرو دهلوي رحمه الله عليه کردهاند مرکب از دو پلت و یک گر و پاز یک پلت و بردي بر ضرب سیووم مقرر است تمام پن‌دان آن یازده ماترا باشند بدين شكل S ۱ S ۲ S ۳ و تال فرودست پنج ضربره از
(بخشی از اصل پنجم: تال‌دهیای)

۲۵۸

دعه/۲۹ ر/ تال یک ضرب به اول جد اکتاله که اهل ذُریه انتارا تُرُیتیا کویند یک ضربه است لیکن
حد تعداد و اختتامش تا ضرب نهاده‌ند مشترکت در نُک و خیال و نریا و وی‌ره مرکب
از سِرِمَ لگ است یعنی در سِرِمَ لگ یکآ آور دِمَم شود بِدن طریق که فاصله قَلیله که در
نقرات خود دارد ادا شود تن بضرب سِمَم رد از انجا با برَض به اول عدَم نِمای و مان و
یژیدی که سَرآ کویند بر لگ سِمَم مقرر است و تمام پُنَّدان آورت آن سِرِمَ لگ‌مِارت آنگاه باشد و پنَّدان
جم را کویند بِدين شکلست با III قاعده ۱ علامت آن ۰۱ ربع مارتآ علامت درن نصف مارتآ
علامت لگ مارتآ I علامت گُر دو مارتآ S علامت پُنَّدت سِرِمَ لگ‌مِارتآ ۱۰۰ برع مارتآ O علامت لگ برن که سوا مارتآست ۱ آن زمان مابین دو ضرب سرِه‌ییک از
دست انسان مافوق آن نُتواند شود و نُثر زمانیکه چون بلافاصله ضرب بر حرف دوم سبب
خفیف میدارد باشند این مابین ضروب بود و لگ زمانیکه چون ضرب بر اول پنَّگ حرف
متحرک داده باشند این مابین ضروب بود و چون این زمانی برَبر زمان سکون مِیان دو
حرکت نبض انسان صحیح الباست که باین هم تمثیل دهد و گُر زمانیکه دو برَبر لگ‌مِارتآ
و پُنَّدت زمانیکه برَبر سِرِمَ لگ‌مِارتآ دفعه تال هُولی که انتارا دهیما اکتاله نیز کویند
یک ضربه است لیکن تا سِرِمَ عدد بَشمار آید و باز رجوع بضرب اول کند مربک از دو کر و
S S S S S یک پنَّدت و برَبر او بضرب سِمَم و تمام پُنَّدان آن هفت مارتآ باشند بیدن شکلست با ۲۴۸ ب/ دفعه تال دو ضرببه که در پُنَّدت هُمین یک‌تال است و رویک نیز کویند مشترکت بدلپیده و
بعضی خیال مربک از یک لگ و یک گر و برَبر کال است که بعد از ضرب دویم واقع
شود و تمام پنَّدان آن سِرِمَرا باشند بیدن شکلست با S دفعه تال سِرِمَ ضربه اول جد تاله
که اهل ذُریه انتارا تُرُیتیا کویند مشترکت در خیال و نُک مربک از دو لگ و یک گر و
I I I S بردی در میان یعنی بر لگ دوم داده تمام پنَّدان آن چهار مارتآ باشند بیدن شکلست
S بردی در میان یعنی بر لگ دوم داده تمام پنَّدان آن چهار مارتآ باشند بیدن شکلست
دعه تال سِرِمَ ضربه دویم که متوسط باشند در جد تاله و دهیم تاله و مشترکت در تک و
خیال و مربک از دو گر و یک پنَّدت برَبر گر دوم دارد که در میان است و تمام پنَّدان او
هفت مارتآ باشند بیدن شکلست با S S S S یک پنَّدت الباست ضربه سیم که دهیم تاله کویند
مخصوص ذُریه است مربک از سِرِمَ لگ مابین هر پنَّدت و اکسکرد نُک پنَّد و اکسکرد

۱ قاعده
۲ نخواستن است. یک‌پیس نوشته شد.
مدهم ازین چهارم کدارا یکی است از جهت اتحاد و موافقت سرها و تکرار مدهم و مخالف
از روزی تقدیم و تأخیر سرها پنجم بهاکرا موافق است از روی اعداد سرها ۱ ششم ایمن
موافق دارد از جهت سرها و مخالف است باضخامت مدهم درین و بعضی بجايش بهپالی کویند
پس فرق درین و بهپالی از جهت تکرار پنجم و رکه به است درین

١ نصف سطر در اینجا خالی و سفید است.
گزیده‌هایی از نوشته‌های فارسی-هندی...

246

للت نسبتش با راک از روی سره‌ها و توقف پنج و سپری تربیت شدن مدرم به‌اعت مگایری چهارم پنج از روی سره‌ها مثل راک خود است نبتنید و پنج و رکه و تقدیم و تاخیر سرها مگایری دارد ششم ماروا مثل راک خود است از جهت مواقفت سرها مکر گرمت رکب باعث فرق کشته و کامی پنج

سر شریک اش بان راک چهارم سر Türk راکی اول او کوری عینه صورت سربراک دارد

مکر از تقدیم و تاخیر سرها و تکرار رکب و پنج مگایری است دوم پوری مناسبه از جهت عدد سرها و تعین بعضی از انها در بلندی و پستی و تقدیم و تاخیر بعضی سرها و تیور شدن

دهیون باعث فرق است سیم غرا که سده مدرم برجست است از ان و استعمال باقی سرها

خصوصا رکب و پنج در آن موجب مواقفت است و تیور شدن دهیون این باعث مگایری است که دهیون راک کوم است چهارم ترون کهانو است و مدرم برجت از ان و ترتیب باقی سرها مواقفت دارد با راک و تکرار رکب درین از ماروا متمیز ساخته و از بودن سده مدرم برجت ازو عارض است از راک پنج مالسی ترتیب سرها پنجکانه او موجب مواقفت در برجت شدن رکب و دهیون باعث مگایری و ششم جیمسی مواقفت او از جهت پنج و کندنار و مخالفت از تیور شدن هر دو سر است درین راکی راک پنج میکه راکی

او لیا مدمه اوی به‌عنی میکمه است دوم کوند مناسبتش از جهت سره‌ها و مخالفة بزیادی

کندنار و دهیون کوم سیم سده‌مارک موقوفه از جهت ترتیب سرها شکنانه اوست با سرها پنجکانه راک و زیاده تیور سیم کندنار و تیور دهیون باعث مگایری و فرق درین و نبرانی آنت است که دهیون و کندنار برجست از نبرانی و از سده سارکن مدرم و از میکه دهیون و کندنار برجست پس میکه و نبرانی اوی او و سده سارکن کهانو

است چهارم بدهنس کمیه موقوفات راکست و مگایری از جهت ترتیب سرها پنج ساونت

کمیه موقوفات راکست و مگایری از جهت اخذ بعضی سر و سرتها بعضی دیگر و بعضی

بجای ساونت نبرانی قرار داده‌اند ششم سورتیه از جهت ترتیب موقوف و مخالف از جهت

آمدن دهیون درین و نیز به‌های نبر مگایر نبرانی شده راک ششم نت راکی اول او

چهاران بینه نت بود بامتراه همیر از راک خود متمیز شده دوم همیر موقوفات کمیه و

مگایر ترتیبی سیم کلیان موقوفات دارد از جهت سر و سرتو و مگایری دارد از جهت برجت شدن

کمیه موقوفات راکست و مگایری از جهت اخذ بعضی سر و سرتها بعضی دیگر و بعضی

بجای ساونت نبرانی قرار داده‌اند ششم سورتیه از جهت ترتیب موقوف و مخالف از جهت

آمدن دهیون درین و نیز به‌های نبر مگایر نبرانی شده راک ششم نت راکی اول او

چهاران بینه نت بود بامتراه همیر از راک خود متمیز شده دوم همیر موقوفات کمیه و

مگایر ترتیبی سیم کلیان موقوفات دارد از جهت سر و سرتو و مگایری دارد از جهت برجت شدن
فصل سوم در بیان راک و راکنیها موافقت می‌کنند چون این نجیف‌تر که کرکب و استعمال خود نزد استاده و چندان از یک حکم امتحان آورده خالص یافت از روا مقاله تناسب راکنی‌های متداول با راکها که نسبت اتحاد بعض سرته و سرها و مورچنها باندک ملاحظه دریافت شد که این راکنی تغییر از آن راک است مت خود علیجده بیان نمود و شش راک و بش راکنی قرار داد راک اول بهپرور و راکنی اول بهپروری و اربطی خاص با بهپرور یکنده بهپرور سند بنظر آمد و کندهار بهپروری نسبت آن کمک اگر کندهار بهپرور را کندهار بهپرور سازند می‌تواند شد و تماش از جهت تقاض و تاخیر سره‌هاست درنام مناسب. ۱۷۲۴ این با راک به‌جهت اتحاد صورت کندهار و اوچار این مثل اوچار راک از سرده‌ها و فرق رنک و صورت از روزی تقاض و تاخیر سرها و سرته‌سپ سبز می‌تواند نسبت راکنی است با راک چهارم که و ربط این با راک از جهت مناسبت سره‌هاست و فرق از جهت اوچار این از سه پنج پنج کندهار این نیز از روزی سرگم مرکزت است با راک خود و مگایری از نسبت تقاض و تاخیر سر و سرته ششم اسپری این نیاز ارتباطی است با راک خود از روی تراکب سره‌ها اوچار و مگایری از جهت تقاض و تاخیر سرگم راک دوم مالکوس راکنی اول او باکسیری که بعینه رنگ راک خود دارد از روزی الهان سرها اما از اینکه رکهب و پنجام از راک مذکور برتجاند و در راکنی داخل باعث مگایری است دوم تدوینی که سپهوریت و ترتیب اکثر سره‌های مثل سره‌ها راکست اکرهچه جانتش اوچوست لیکن در بعضاً می‌پیوند آمد ازینجه مناسبی با راک خود سبیم دیسی سراها این مثل سره‌ها راک است تابعیه سر مدهم بعینه مه‌دین مالکوس است چهارم سرها پنجم سگه‌ری این هر دو مثل راک خودان و بتقایم و تاخیر سرها از هم فرق پیدا کردن، و نیز ۱ ششم ملتانی سر مدهم و نکهاد این و مالکوس بعینه یکیست و مگایری از تقدیم و تاخیر سرها راک سبیم هندول راکنی اول اورپوری و ربیش با راک از روی تطابق سره‌ها و فرق با ماهیت سر رکهب و پنجام و تبی‌رد مدهم است و سر راک تیورتم است دوم بسنت نسبت این با راک از روی مواوفقت سرها است لیکن از تزدان سر پنجم و ات کوامل شدن سر رکهب فرق پیدا شده سبیم.

۱ یک سطر و نیم در اینجا سفید و خالی است.
أصول النغمات (الأصفي)
تأليف محمد رضا/ غلام رضا

(بخش هایی از اصل دوم و پنجم)
سه متن‌بود، اما بود نشان‌داران. اما پیمان‌ها، نشان‌داران، اما پیمان‌ها، نشان‌داران. اما پیمان‌ها.
باصطلاح عمل حاليه سواريتال مركب ازدو لكه و يک برام درت یک برام لكه ين‌دن آن چهار ماترا و ربع ی باشد دین شکل ۰۱۱ و اما ضربات لحظه وی تلفظ تهی تهی تیت تهی ۵ كهون موافق الر ضرب زده روند یازدهم چندنال و در اصطلاح حاليه چوتاله ۱٠٠٠ اما نامند مركب از دو ذات و دو لكه ين‌دن آن ۰٩٠۰ سه ماترا بود بديصورت ۱۱ و اما ضربات لحظه وی ۱٠ تلفظ ۳ تهی تهی كرده موافق آن ۱ ضرب زده روند ۰ دوازدهم بااصطلاح ۱ حاليه ۰ دهيمآ چوتاله ۰ مركب از يک لكه و دو ذات باز يک لكه ين‌دن آن ۰٠.
مرکب از پنج رونده که و یک رونده پنده‌اند، دو نیم‌متری تونیم ماترا به رنگ‌صورت ۱۰۱ و اما ضربات لحظی، لحظه نه تهوی ۳ کرده موافق او و ضرب زده رونده، هشتم باصطلال‌ها /م/ ۵۲۱/ تیورا تال /ب/ ۷۶/ ماترا از دو درت و یک لکه‌های پنده‌اند، ن دو ماترا باشند. بدين شکل ۱۰۰ و اما ضربات لحظی، لحظه نه تهوی ۳۰ تلفظ ۵۰ تهی کفته موافق او ضرب ۵۰/۴ رونده، نه ماترا باصطلال‌ها/ حالیه چهاره‌اند. از ماترا از پرم ترم و یک رونده پنده‌اند، دو نیم‌متری تونیم ماترا به رنگ‌صورت ۱۰۰ و اما ضربات لحظی، لحظه نه تهوی ۳۰ کرده موافق او و ضرب زده رونده. دهم

۱/ ۱: با
۲/ ۲: وي
۳/ ۳- 
۴/ ۴: شکل
۵/ ۵: م/ ۲: واما

۱/ ۱: بلطف ۲/ ۲: وي لحظه ۳/ بلطف
۷/ ۷: تهی
۸/ ۸: آن
۹/ ۹: زند
۱۰/ ۱۰: م/ ۲: در اصطلال
۱۱/ ۱۱: وي
۱۲/ ۱۲: بود
۱۳/ ۱۳: م/ ۲: 
۱۴/ ۱۴: م/ ۲: بلطف

۱۰/ ۱۰: م/ ۲: کفته مطالعه قصاید
۱۱/ ۱۱: زند
۱۲/ ۱۲- یه

۱۰/ ۱۰: م/ ۲: پنده‌اند
۱۱/ ۱۱: م/ ۲: بلطف
۱۲/ ۱۲: تهی
۱۳/ ۱۳: آن
۱۴/ ۱۴: م/ ۲: زند
یک و 'نیم ماترا بود بدهن شکل ۱۰ و اماً ضربات لطfix ی تلفظ، یب: ۰۷ را تنهی؛
کفته موافق آن ضرب زده روند بنم در اصطلاح حالیه، تئال باشد؛ مربک ازیکدژرت
۱و یک برام درت و یک لکه ی پند ۱۱ دو ماترا و ربع بود بینصورت ۲۱ ۰ و اما
ضربات لطfix ی تلفظ؛ ی تئت تئی کرده موافق او ضرب زده روند ششم اوتچین تال
و به اصطلاح حال دهین. انتاله کوئند مربک ۱۰ دو لکه و یک کر پند ۱۰ چهار ماترا باشد
بدهن شکل IIS آما ضربات لطfix ی تلفظ؛ ی تئی تئی ۱۲ بالضرب و تئئی ۲۰ خالی کفته
موافق ۱۲ او ۱۲ ضرب زده روند هفتم با اصطلاح ۱۲ عمل حالیه سول؛ فاخته یا سورفاخته‌تال

۵

۱م: و یک
۲م: ۰۱
۳م: + شکل، اما برود این کلمه خط کشیده شده است.
۴م: ضرب با
۵م: تلفظ
۶م: + تئی
۷م: ۰۲، او
۸م: سالعه
۹م: ۰۳، -
۱۰م: مربک از یک لکه و سه درت
۱۱م: ۰۲، یی
۱۲م: ۰۱، ۰۰
۱۳م: بضرب با
۱۴م: ۰۲، ضربات لطfix ی تلفظ
۱۵م: بهبمه
۱۶م: + در
۱۷م: ۰۲، یی
۱۸م: از "تئت تئی کرده" در سطر ۶ تا اینجا را ندارد.
۱۹م: ۰۱، ۰۲، ۰۳، + تئی
۲۰م: ۰۲، تئئی
۲۱م: مطلب
۲۲م: ۰۴: آن
۲۳م: ۰۴، به
۲۴م: ۰۱،
نیز بسیط باشد با یک برام درت پند وی سه ربع ماترا بود ببینسورت و اما ضربات لفظی او نتیجه تبیت کفته موافقت آن ضرب زده روند سیوم لکه؛ سیکرتال و در اصطلاح حال تال هولی نامند و وی همچنان بسیط است با یک برام لکه پند او ایک و نیم ماترا باشد ببینسورت و اما ضربات لفظی وی نتیجه تبیت لفظی یک تال بهم‌زه و ۱۴ قلیل وقه کفته مطالعه ۵ ضرب /۱۱۴۲ (۱۳۳۷) زده روند چهارم استالکالا تال و او۱۱ را با اصطلاح عمل حالیه روپکالا و ۱۸ دوئاله کویندر مربک ازیکدرت و یک لکه پند آن.۱۹

_________________________

۱ م: نا
۲ ب: و
۳ م: او نتیجه
۴ م: اکتا
۵ م: به
۶ م: نیم
۷ م: اصطلاح حال تال
۸ م: آن
۹ م: نایاکه
۱۰ م: ب: و
۱۱ م: او نتیجه
۱۲ ب: م: اما نتیجه آن
۱۳ ب: م: نتیجه
۱۴ م: نیم
۱۵ ب: کفته مطالعه
۱۶ م: آن
۱۷ ب: م: نیم مالکا
۱۸ م: نایاکه
۱۹ م: این
۲۰ م: نیم
(بخشی از اهدای سوم: تال اداهای)

پس آنکه مسئول تمام که از جمله تال‌های موصوفه ۱ مذکوره دوازده قسم تال که بیشتر در استعمال راکیان ۲ این اوان بوده نظر برایت عمل ۳ اور، را چه و ۶ علی‌هده نموده بتحریر می‌آورده فایده ۷ علم و ۵ فریب‌تر و آسان کرده ۱ پس آنکه باید دانست که ۱۱ این دوازده کانه معموله ۱۸ متناوله اول بیش تال که یکتا به‌اشد ۱۶ و ۱۱ بسیط است ۲۷ ب‌پای یک‌ک به کهنه پن‌ده آن یکماترا بود بدین شکل ۵ و اما مرا سابقات لفظی و ۷۱ تلفظ‌۷ تئو تئی کرده مطابق اور ضریب زده قزه تُم دویم کنکست و ۷۲ بااصطلاح ۷۲ حال چه ۲۲ تال نامند و ۲۲ می‌آید

<table>
<thead>
<tr>
<th>ب‌</th>
<th>موصوف</th>
<th>م: ۱ + و</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>۱</td>
<td>راکیان</td>
<td>م: ۳ +</td>
</tr>
<tr>
<td>۲</td>
<td>حالیه</td>
<td>م: ۳ +</td>
</tr>
<tr>
<td>۳</td>
<td>ظن</td>
<td>م: ۳ +</td>
</tr>
<tr>
<td>۴</td>
<td>چه</td>
<td>م: ۳ +</td>
</tr>
<tr>
<td>۵</td>
<td>علی‌هده</td>
<td>م: ۳ +</td>
</tr>
<tr>
<td>۶</td>
<td>نموده</td>
<td>م: ۳ +</td>
</tr>
<tr>
<td>۷</td>
<td>فایده</td>
<td>م: ۳ +</td>
</tr>
<tr>
<td>۸</td>
<td>علم و ۵ فریب‌تر</td>
<td>م: ۳ +</td>
</tr>
<tr>
<td>۹</td>
<td>آسان کرده</td>
<td>م: ۳ +</td>
</tr>
<tr>
<td>۱۰</td>
<td>یکتا به‌اشد</td>
<td>م: ۳ +</td>
</tr>
<tr>
<td>۱۱</td>
<td>بسیط است</td>
<td>م: ۳ +</td>
</tr>
<tr>
<td>۱۲</td>
<td>همه معموله</td>
<td>م: ۳ +</td>
</tr>
<tr>
<td>۱۳</td>
<td>اول بیش</td>
<td>م: ۳ +</td>
</tr>
<tr>
<td>۱۴</td>
<td>به‌اشد</td>
<td>م: ۳ +</td>
</tr>
<tr>
<td>۱۵</td>
<td>آسان کرده</td>
<td>م: ۳ +</td>
</tr>
<tr>
<td>۱۶</td>
<td>مسیر بود و آن اینست</td>
<td>م: ۳ +</td>
</tr>
<tr>
<td>۱۷</td>
<td>از</td>
<td>م: ۳ +</td>
</tr>
<tr>
<td>۱۸</td>
<td>مکمل</td>
<td>م: ۳ +</td>
</tr>
<tr>
<td>۱۹</td>
<td>دوازده قسم</td>
<td>م: ۳ +</td>
</tr>
<tr>
<td>۲۰</td>
<td>شکل</td>
<td>م: ۳ +</td>
</tr>
<tr>
<td>۲۱</td>
<td>باید</td>
<td>م: ۳ +</td>
</tr>
<tr>
<td>۲۲</td>
<td>بااصطلاح</td>
<td>م: ۳ +</td>
</tr>
</tbody>
</table>
خلاصه العيش عالمی
تألیف مظهر خان/مظهر مظهر
(بخشی از ادهمای سوم)
نود و دویم سرستی ابهرن تال پسم ۳ سین مهمه و سکون را و سی‌سین/ج: ۵۶۵/ مهمه مضمن و تای فوکانی خفیفه مکسور و بای معروف و همزه مرفته و سکون بای؛ موحلة ثقیله و راه مرفته. و نون و وان تالی بود مركب از دو کر و دو لکه;

و دو درت و تمام پنّدّ آن هفت ماترا باشد۱ بدين شكل۲

۱ ب۲: - بدين شكل. اما اين كلمات با همان دستخط بعد از حاشيه افزوده شده است.
۲ ب۱: آی
۳ ب۲: فتح
۴ ب: یاي
۵ ب۲، ک: موحلة ثقیله و قیل الف مضمون و فتح بای موحلة ثقیله و را
۶ ب۱: مركب از دو لکه و دو کر
۷ ک: + و در متعارف اترا سالونهه کویند
پنست این شش ماترا باشند بدن شکل ۱ SISO ۰ هشدار و هفتم کاروکی آ تال بکاف ۱۰:۲۳۱
ب/ تازی خفیفه ممدوه و رای مضمومه و او مجهول و کاف عجمی خفیفه مکسور و یای معروف و آن تالی بود مارک از سه درت و یک درت‌برام و تمام پنست آن دو مارکا وربع مارکا باشد بدن شکل ۱۰۰۰۰۰ هشدار و هفتم برهمه‌که تال ۳ فتح باع مولده خفیفه و سکون را و نون موقوف و هم و های مفتوحتین و کاف تازی ۴ تماست و قیل خفیفه و آن تالی بود مارک از دو درت و یک لکه و باز دو درت و تمام پنست آن سه ماترا باشد بدن شکل ۱۰۰۱۰۰۰ هشدار و نهم نایندری تال بنون ممدوه ۶ و همزه ملینه و نون منونه و دال خفیفه مکسور و یای معروف و آن تالی بود مارک از دو لکه و دو درت ۱۰۲۰ ب/ باز دو لکه و دو کر و تمام پنست آن نه ۴ ماترا باشد بدن شکل S I I O I S S ۱۱۵۵ ب/ نودم دوانل تال بدل خفیفه مفتوح و او ممدوه و نون مفتوح و لام و آن تالی بود مارک از یک لکه ۹ برام و یک لکه ۱۱ و تمام پنست آن دو مارکا و نصف ماترا باشد بدن شکل ۱۱۱۱۰ نود و یک بهcken تال فتح باع مولده تقلیله و کاف عجمی خفیفه و نون و آن تالی بود مارک از دو لکه و چهار یک: ۱۲۲۱ ب/ درت ۱۲۲:۲۰۵۶ ب/ و سه له ۳ برام و تمام پنست ۴۱ آن هشت ماترا و نصف ماترا باشد.
هشتاد و یکم سم مک‌هتر، تال بفتح سین مهمله و سکن میم و میم مضموم و سکن
کاف تازی /ک: ۳۰۲/ ثقيله و تای، فوقانی خفیه مفتوح و را، و آن تالی بود مربک از دو
لکه و یک درتگرام باز یک درت و تمام پنچان سه ماترا و ربع ماترا باشد بدن شکل
III
O O
هشتاد و دویم اشکالان تال بفتح همزة و سکن میم و سیم معجمه و تای فوقانی /پ: ۲۰۱
ب/ مثال نوعی موقوف /ا/ ۳۲۲/ و تای فوقانی خفیه مفتوح و لام مکشوره و کاف /یا: ۱۵۵/ تازی خفیه مفتوح و آن تالی بود مربک از یک درت و یک لکه و تمام پنچان یک ماترا و
نصف ماترا باشد بدين شکل O Hششتاد، و سپم کنن تال بفتح کاف عجمی خفیه و سکن
واو و نون منهونه و دال منثله و آن تالی بود مربک از دو لکه و دو درت و یک لکه و یک
کر و تمام پنچان یک شش ماترا باشد بدين شکل S I O O S Hششتاد چهارم اننك تال بهمزه و
نون مفتوحتن و نون منهونه /پ: ۲۰۸/ و کاف عجمی خفیه و آن تالی بود مربک از یک
Lششتاد و پنجم ایبهنن، تال بفتح همزة و کسر کا موتحده ثقيله و نونینا انول مفتوح و ثامنی
منهونه و دال خفیه و آن تالی بود مربک از دو لکه و دو دل درت و یک کر و تمام پنچان یک
نچه سه وشش ماترا باشد بدين شکل I O O S /ج: ۴۰۵/ هشتاد و ششم راوی هیکو اول /پ: ۳۲۱/ برای
مدوده و همزة ملینه و فتح ها و سکون کا یابی تحتانی و کاف تازی خفیه مضمون /ک: ۳۲۱/
Wو واو مجهول و آن تالی بود مربک از یک کر و یک لکه باز یک کر و ۱۲ دو درت و تمام

### توضیحات

1. پ: ۲
2. ک: مکه
3. + مهمله
4. ک: پایی
5. پ: ۱ و تای فوقانی خفیه مفتوح و را
6. پ: ۱ نابیکا
7. پ: ۱
8. پ: ۳ هشتاد. اما روی حرف «م» خط کشیده شده است و باید آن حرف «د» افزوده شده است.
9. پ: ۱ ممکنه
10. پ: ۱ اهنگ
11. پ: ۲ آن این کلمه بعدا باید سطری و در این کلمات «و» و «درت» افزوده شده است.
12. پ: ۲ هکر
13. پ: ۱ یک کر و
۱۰ ۱۰۰۰۰۰

سه ۱ دوین و یک لکه و تمام پنداً آن دو ماترا و نصف ماترا باشد بدين شكل ۱ هفتاد و پنجم ليدها تال پنجم لام و سكهن باي موحده خفيفه و دال تقييله ممنوده /ک/ ۲۳۰/ و آن تالي بود مرکب از یک لکه و یک درتمبرم و تمام پنداً آن یک ماترا و ساربع ماترا باشد بدين شكل ۰ هفتاد و ششم روپک تال برای مضمون و واو معروف و باي عمج و /اب/ ۲۳۰/ و یک درتمبرام و تمام پنداً آن دو ماترا و ربع ماترا باشد بدين شكل ۲ هفتاد و هفتم اشته تال بهمزر مكسوره و قيل مفتوحة و سكهن سين معجمه و تاي فوقاني متقله و آن تالي بود مرکب از دو درتمبرم و تمام پنداً آن یک ماترا باشد بدين شكل ۰ هفتاد و سنكه تال /اب/ ۲۳۱/ بفتين سين مهمله و نون منونه و کاف تازی تقييله و آن تالي بود مرکب از یک لکه و یک درتمبرم و تمام پنداً آن یک ماترا و نصف ماترا باشد بدين شكل ۰ هفتاد و نهيم پرت تال بفتين باي عمجي خفيفه /ين/ ۱۰۰/ و سكهن را و تاي فوقاني خفيفه و آن تالي بود مرکب از یک لکه و دو ۱ درتمبرم و تمام پنداً آن دو ماترا باشد بدين شكل ۱۰۰۰۰۰۰۰ هشتادم سنج تال بفتين سين مهمله و قيل ۱۰ ببمه و نون منونه و جيم تازی خفيفه و آن تالي بود مرکب از یک درتمبرم و سه لکه و تمام پنداً آن سه ماترا و نصف ماترا باشد بدين شكل ۰

۱: با: -

۲: ب: ۲- بدين شكل یما این كلمات بعدا در حاشيه افزوده شده است.

۳: ک: ليدها

۴: با: لال

۵: ب: ۱: + یکدرت و

۶: ب: ۱: - و ربع ماترا

۷: ب: ۲: + سورفاعته

۸: ب: ۳: شکون

۹: ب: ۳: یک یما این كلمه خط كشيده شده است و در بالای سطر «دو» افزوده شده است.

۱۰: ب: ۳: -

موفق و دال خفیفه مکسور و یاى مجهول و واو موقوف و ان تالی بود مركب از دو درت و يک لکه و يک پلت دو كر و يک لکه /بپ:۲۵۷/ و تمام پندانه ده ماترا باشد بدين شكل OOIȘSSSI خفیفه موفق و تایي فوقانى خفیفه ممدوده و لام مکسور و یاى معروف و ان تالی بود بسيط كه يک درت دارد و تمام پندانه نانم ماترا باشد بدين شكل O هفتاددک تال بفتاح كاف عجمى خفیفه و نون مونيه و دال متفىتح و كاف تازى خفیفه و ان تالی بود بسيط كه /بپ:۲۰۳:۰۲۰/ يک درتبار دارد و تمام پندانه نانم سه ربع /کب:۲۴۹/ ماترا باشد بدين شكل O هفتاد و يک مکمرت تال بعيى متفىتح و سكون تای فوقانى تقيله و فتح باى موحده خفیفه و سكون را و تای فوقانى خفیفه و ان تالی بود بسيط كه يک پلت دارد و تمام پندانه نانم ماترا باشد بدين شكل S هفتاد و دويم نانکب /بپ:۳۲۲/ ليل تال پرون مکسور و سين مهمه متفىتح و نون مونيه و كاف تازى خفیفه موفق و لام مکسور و یاى معروف و اىضا لام و ان تالی بود مركب از دو پلت و دو كر و يک لکه و تمام پندانه نانم بارى ماترا باشد بدين شكل SISI هفتاد و سوم برينه تال بکمر بایي موحده خفیفه و رایى متصلى و /ج:۴۵۳/ نون مونيه و باىى موحده تقيله و ان تالی بود مركب از يک لکه و يک درت و یک يك لكه و دو درت باى يك لكه و سه درت باى در آخر يك لكه و تمام پندانه نانم ماترا باشد بدين شكل OIOIOIOIOI هفتاد و صهارم چتار تال /پب:۱۵۴/ بجي عجمى و تایي فوقانى خفیفتين به اول متفىتح و ثانى مضموم و را و ان تالی بود مركب از

1. ب:۱، ب:۳:
2. و: معرفى. اما بالابر ایبى کلمه با علامتی نامى یا کمي دیگر سعى کرده نشان دهه که ان كلمه اشتباهه
3. نوشته شده است
4. ب:۱: مترب
5. ب:۱: تقيله و فتح باىى موحده خفیفه
6. ک: و در متعارف اتالا جهورا کوينى بضم جيم عجمى تقيله و واو معرفى و ميم موقوف و رایى متفىتحه
7. ممدوده
8. ب:۱: مركب
9. ب:۱: O
10. ب:۱: سين مهمه و
11. ب:۱، ب:۱
12. ب:۱: و يک درت. اما روى اين كلمات خط كشيده شده است
و باع ۱ موعد  ق و دل  کنینگ ی باوئر مکسور و آن تالی بود مربک از دو لکه این: ۱۴۴ و دور/ ۲۳۹/ درت/ ۲۶۱/ پ/ و یک کر و یک پلت و تمام پندان هشت ماترا باشند دین شیفت و سیوی کلدهن تال بفت چک تازی خفیفه و سکون لام و دال ثق Eaton مکسور و یاى انریاف و نون و آن تالی بود مربک از دو لکه و این/ ۲۹۹/ روک/ ۳ یک کر و یک لکه و یک پلت/ و تمام پندان هشت ماترا باشند دین شیفت و ۲۱ چهارم کوری تال بفت چک اف بالعجمی خفیفه و سکون و او ای هر مکسور و یاى انریاف و آن تالی بود مربک از پنج لکه و تمام پندان هشت ماترا باشند دین شیفت و پنجم راج مکانک/ تال برای ممدوده و چیم تازی خفیفه موقوف و یک میم و سکون را و کاف عجمی خفیفه ممدوده و نون مغنونه و ایضا کاف عجمی خفیفه و آن تالی بود مربک از دور درت و یک کر و یک لکه و تمام پندان چهار ماترا باشند دین شیفت و ۱۱۰ ششم راج مارتانی تال برای ممدوده و چیم تازی /ک/ ۲۴۹/ خفیفه موقوف و میم ممدوده و رای موقوفه و فتح تالی فوقانی خفیفه و نون مغنونه و دال مثقله و آن تالی بود مربک از یک کر و یک لکه و یک درت و تمام پندان سه ماترا و نصف ماترا/ باشند دین شیفت و ۱۰۴/ شیفت و هفتم نسنسک/ تال/ ۲۹۹/ بنون مکسور و سن مهمله مفتوح/ این/ ۲۳۹/ و/ ۱ نون مغنونه و کاف تازی خفیفه و آن تالی بود مربک از یک کر و یک پلت و دو کر و یک لکه/ و تمام پندان سیزده ماترا باشند دین شیفت و ۱۱۱ هشتم سارنکدیو تال بسین مهمله ممدوده و رای مفتوحه و نون مغنونه و کاف عجمی خفیفه

۱: ک: بای
۲: ک: + خفیفه
۳: با: دو
۴: با: - یک پلت
۵: ب: ۲، ک: -
۶: با: ۱۱۱
۷: ج: راج نرکانک
۸: با: - نصف ماترا
۹: ب: ۱۱، ک: بسنک
۱۰: 
۱۱: 
۱۲: با: ۲، ج: ک: ۸ ۲، ج: ک: ۸
بدين شكل 'S' Š Š Š Š Š Š پنچاه و ششم S S S S S S، امی تال بهموزه مفتوحه و میم مکسور و یاى معرفوم و ۷: آن تالی بود مرکب از یک کر و یک لکه و سه پلت و دو لکه و سه درت و تمام پئند آن پانزده ماترآ و نصف ماترآ باشند بدين شكل Š Š Š Š Š Š IOOOO و هفتم سکهنذ تال بکسر سین مهمه و فتح کاف تازی ثقیله و نون منونه و دال مثاله و آن تالی بود مرکب /ب۷: ۲۲۹/ از یک کر و یک لکه و ۴: پاز یک کر و دو درت ۵: دو کر و تمام پئند آن ده ماترآ باشند بدين شكل SISOOSS دال خفیه و سکون را و تاى فوقانی خفیهه ممدوده و لام مکسور و یاى معرفوم و آن تالی بود مرکب از دو لکه و دو درت و پاز دو لکه و تمام پئند آن پنچ ماترآ باشند بدين شكل IOOOII پنچاه و نهم موهنا تال بيمم مضموم و اوى مجهول و هاي ۷: موقوف و نون ممدوده و آن تالی بود /ب۷: ۲۹۴/ مرکب از دو لکه و دو درت ۷: پاز دو لکه و یک کر و تمام پئند آن هفته /ب۷: ۲۲۹/ ماترآ باشند بدين شكل IOOIOIS شصتم ۴: دند تال به دال مثاله و قيل خفیهه ۱: مفتوحه و نون منونه و ايضا دال مثاله و آن تالی بود مرکب از دو لکه و سه کر و یک لکه و یک پلت و تمام پئند آن دوازده ماترآ باشند بدين شكل ISSISI ب/ شصتم و یکم مکند ۱۲: تال بضم ميم و فتح کاف تازی خفیهه و نون منونه و دال خفیهه و آن تالی بود مرکب از یک لکه و چهار درت و یک کر و تمام پئند آن پنچ ماترآ باشند شصتم و دويم کوبد تال بکاف تازی خفیهه مضموم و اوى مجهول و ۱۲: IOOOS

SSSSSS

1: ب۷: ۲۲۹
2: یا: -
3: SISSII000
4: ب۷: ۲۳۱، ک: -
5: ب۷: رت
6: ک: ده
7: ب۷: یاى
8: ب۷: ۱: + و
9: IOOOSI
10: ب۷: ۲: ک: - و قيل خفیهه
11: ک: ۴۵۱: ج: چ: کمدن
12: یا: + و نون منونه و دال خفیهه
دو لکه و یک لکه بردار و تمام پنجم آن سه متارا و نصف متارا باشد 1 بدين شكل III پنجاهم برنجت تال بپایا موحد خيفه و راى مفتونتين و سكون نون و جيم تازى و تائى فوقاني خيفتین باول مفتون 4 و ان تالى بود مركب از دو لکه و دو درت و تمام پنجم آن سه متارا باشد بدين شكل III پنجاه و یک هنس تال بهای مفتونه و نون ممنونه و سين ممهبه و ان تالى بود مركب از دو لکه و تمام پنجم آن 5 بدان شكل III پنچاه و دويم كرنا تال بفتاح /ب: 268/ کاف تازى خيفره و سكون را و نون ممدوه و ان تالى بود 1 بسيط كه يک كر دارد و تمام پنجم آن دو متارا باشد بدين شكل S پنچاه و سييم سارس تال بسين مهمله ممدوه و راي مفتونه و أيضاً سين ممهله و ان تالى بود مركب از يک لکه و

سه درت و /بين: 444/ دو لکه و تمام پنجم آن چهار متارا و نصف متارا 1 باشد بدين شكل I پنچاه و 11 چهارم چند تال بفتاح جيم عجمى 11 خيفره و نون ممنونه و دال مقلله و قبل خيفه و آن تالى بود مركب از دو درت و دو لکه /ب: 426/ و تمام پنجم آن سه 1 متارا باشد بدين شكل II پنچاه و پنج چندكرکلا تال بفتاح جيم عجمى خيفره 15 و نون ممنونه و دال خيفره موقوف و راى متصله و /ب: 248/ کاف تازى خيفره مفتون و لام /ب: 248/ ممدوه و آن تالى بود مركب از سه كر و سه پلت و تمام پنجم آن پانزده متارا باشد /ج: 452/

ک: + و در متاعرف اترا جلد /ک: 227/ بينالا کويدن و ترتيبي نيز نامند.

ب: 2 - بدين شكل. اما اين كلامات بعداً در حاشيه افزوده شده است.

ک: 3

ب: 1 مفتونين

ک: 4

ب: 5 لکه

ک: 5

ب: 6 ربع

ک: 6

ب: 7 در متاعرف اترا رويك کويدن

ک: 1

ب: 8 - نصف متارا

ک: 9

ب: 9 پنجه. اما روئي اين كله خط كشيده شده است.

ک: 10

ب: 10 + و

ک: 11

ب: 11 - و لکه

ک: 12

ب: 3 - اما اين كله و عد «3» با جوهر شگرفي و بالاي سطر و كلهه «آن» افزوده شده است.

ک: 13

ب: 2 - اما بعداً در حاشيه كلهه «چوته» با جوهر شگرفي و با همان دستخط افزوده شده است.
چهارم/بن: ۱۴۳۱/ پرده‌ن تال بحث با ی عجمی خفیه و سکون را و دال تقلیل مفتوح و نون و آن تالی بود مركب از دو درت ۲ و یک پلت و تمام پنده ای چهار ماترا باشد بدين شکل: 

\[ O S \]

چهل و پنجم راک‌پردهن تال برای ممدوه و کافی، عجمی خفیه موفوق و باقی/ک: حروف و حركات مذكوره و آن تالی بود مركب از یک درت و یک دتربرام۲ بز یک درت و یک پلت و تمام پنده این چهار ماترا و سه۴ ربع ماترا باشد بدين شکل: 

\[ O O O O \]

چهل و ششم که‌ت تال/پ:۲/۲۴۷ و تمام پنده ای چهار ماترا باشد بدين شکل: 

\[ O O O O \]

چهل و هفتم انترکریتًا تال بهم‌ه مفتوحه و نون منونه و فتح تای۱ فواقانی خفیه و سکون را و کسر کاف تازی خفیه و رای متصله و بای میروف و دال متقله ممدوه و آن تالی بود مركب از دو درت/پ:۲/۲۵۷ و یک دتربرام و تمام پنده ای یک ماترا و سه ربع ماترا باشد۳ بدين شکل: 

\[ O O O O \]

چهل و هشتم بلکت تال بيا موجه خفیه مکسور و لام مضموم و واو مجهول و کاف تازی و تای فواقانی خفیتین باول مفتوح و آن۱۰ تالی بود مركب از یک کر و دو درت و تمام پنده این چهار ماترا باشد۱۱ بدين شکل: 

\[ S O O O \]

چهل و نهم کج تال یکاف عجمی و جيم تازی خفیتین باول مفتوح و آن تالی بود مركب از۱۴

1: ک: + موحده
2: پ: ۱/ یک
3: پ: ۴/ چهل و هفتم انترکریت
4: پ: ۱/ تاز. اما روي این كلمه خط کشيده شده است.
5: ک: تازی
6: پ: ۳، ۴، ک: + و
7: ک: کوید
8: ک: یک
9: پ: ۱

۱۱: ک: + و در متعارف انرآ تیورا کویدن بکسر تای فواقانی و یا مجهول و واو موقوف و رای ممدوه
۱۲: ک: - آن. اما بعدا این كلمه در بالای سطر و مابین دو كلمه «و» و «ربع» افزوده شده است.
۱۳: ک: + و در متعارف انرآ سورفاخته کویدن
۱۴: پ: ۳/ یک کرو. اما روي این كلمات خط کشيده شده است.
چهل لچمه‌ی اسکن، تال بفتح، لام و سکون جیم عجمی تمیله و میم مکسور و یای معروف \( \text{کر: ۲۲۷/ب} \) و هم‌ه مکسور و یای معروف و سین \( \text{ب/ب: ۲۴۶/ر} \) مهمه و آن تالی بود مکرب از یک درت و یک درت‌پری و یک لکه و یک پلت و تمام پنطّ٢ آن پنچ ماترا و ربع ماتراا باشد. ۱۱ چهل و یکم للته‌پریا تال، بلامین لام اول مفتوح و ثانی مکسور و سکون تای ظوقانی خفیه، و یای عجمی خفیه مکسور و رای متصله ب/ب: ۲۲۷/ر. \( \text{و یای تحتانی ممدوه و آن} \) تالی بود مکرب از دو لکه و یک کر و یک لکه و یک کر و تمام پنطّ٢ آن هفته ماتراا باشد بدين شکل. ۱۳ چهل و دویم سری‌نگ تال ۱۱ بکسر سین مهمه و رای متصله و یای معروف و نونین نون اول مفتوح و ثانی منونه و دال خفیه و آن تالی بود مکرب از یک کر و دو لکه و یک پلت و تمام پنطّ٢ آن نیز ۱۲ هفته ماتراا چهل و سیون چنک تال بجیم عجمی خفیه و قیل جیم تازی خفیه و نون مفتوحتین و کاف تازی خفیه و آن تالی بود مکرب از چهار لکه و دو کر و دو لکه و تمام پنطّ٢ آن ده ماتراا باشد بدين شکل \( \text{ب/ب: ۲۴۶/۱۵} \).

۱ ب/ب: انس
۲ با، + تال، آما روى این کلمه خط کشیده شده است.
۳ با، ۵ این کلمه بعداً با جوهر شنگرف و بدون نقطة‌های حروف «ج» و «ن» بالای سطر و کلمه «عجمی» افزوده شده است.
۴ با، ۷ و ربع ماتراا اما این کلمات بعداً در حاشیه افزوده شده است.
۵ با، از «چهل لچمه‌ی اسکن،» در سطر ۱ تا اینجا را ندارد. آما این بخش در حاشیه با همان دستخط افزوده شده است.

\( \text{O ō I S:} \)

۱ 
۷ ب/ب: لت ترناتال
۱۰ ب/ب: یک لکه و یک کر

\( \text{I I S I S:} \)

۱۱ ک/ک: سری‌نگ

۱۲ با، + تال، آما این کلمه بعداً با دستخطی دیگر و با جوهر شنگرف در بالای سطر و «ند» افزوده شده است.

\( \text{I I I I S I S:} \)

۱۳ ب/ب: 

\( \text{S O O:} \)

۱۴ ب/ب:
چهارم رت تال برای مفتوحه و تای فوقانی خفیفه و أن تایی بود مربک از یک لکه و یک کر و تمام پنّتّه أن نیز سه ماترا باشد بدين شکل SIS و نجم پارتيونن تال بای عجمی خفیفه ممدوه و رای موقوفه و بای موحده و تای فوقانی خفیفتهان باول /ک: ۲۲۶ ر/ مفتوح و ثانی مکسور و یای معروف و لام مضموم و واو مجهول و جیم عجمی خفیفه /یا: ۱۵۲ ر/ مفتوح و /یین: ۱۴۳ ر/ نون و أن تایی بود مربک از سه کر و یک لکه و یک پلت و دو کر و S S S I S S S O سی و ششم لیلا تال بلامین لام /یب: ۲۲۶ ب/ اول مکسور و یای معروف و لام /یچ: ۴۴۹ ب/ ثانی ممدوه و أن تایی بود مربک از یک درت و /یب: ۲۹۵ ب/ یک لکه و یک پلت و تمام پنّتّه أن چهار ماترا و نصف ماترا باشد بدين شکل SIS و هنّت کرن تال بفتگ کاف تازی و سکون را و نون و أن تایی بود مربک از چهار درت و تمام پنّتّه أن دو ماترا باشد بدين شکل S O O O O سی و هشتّم للت تال بلامین لام اول مفتوح و ثانی مکسور و تای فوقانی خفیفه و أن تایی بود مربک از دو درت و یک لکه و یک کر و تمام پنّتّه أن چهار ماترا باشد بدين شکل SIS و نهم راجنّیان تال برای ممدوه و جیم تازی خفیفه موقوف /یب: ۱۵۵ ر/ نون مفتوح و رای ممدوه و یای تحتانی مفتوح و نون و أن تایی بود مربک از دو درت و یک لکه و یک کر و 01 باز یک لکه و یک کر 11 و تمام پنّتّه أن هفت ماترا باشد بدين

1 ک: -
2 ب: ۲۳: - پانزده، اما این کلمه در حاشیه افزوده شده است.
3 ب: ۲۹: دو کلمه «نصف ماترا» ظاهره آبدا و بالای سطر افزوده شده است.
4 ک: پانزده ماترا باشد و نصف ماترا
5 با: + باشد اما روزه این کلمه خط کشیده شده است.
6 ک: + در متاعرف انا ده اکتالا گویند و تال هوری نیز نامند
7 ب: ۱۱ ک: + خفیفه
8 ک: پند
9 با + و حیمی تازی خفیفه موقوف و نون مفتوح و رای ممدوه
10 ب: ۲۳ ب: -
11 ب: ۱ ک: - و باز یک لکه و یک کر
بود مربک از یک کر و سه درت و تمام پن‌ان آن سه ماترا و نصف ماترا باشد. بدن شکل S

و هستم ابتنهک تال بفتح همز و یاب موحده تقلیه و نون مبنه و کاف عجم

خفیه یا: 151 ب/و آن تالی بود مربک از یک لکه و یک پلتن و تمام پن‌ان چهار ماترا باشد.

بدين شکل S بست و نبست تال بفتح یاب موحده خفیه و سين مهمه و نون مبنه و

تای فوقانی خفیه یا: 294 ب/و آن تالی بود مربک از سه لکه و سه کر و تمام پن‌ان آن نه

ماترا باشد بدين شکل S منصله و تای فوقانی خفیه مدوده و باى عجمی یا: 245 ب/ خفیه موقوف و سين مهمه

مکسور و یاب مجهول و کاف و کاف تازی تقلیه مفتوح و را و آن تالی بود مربک از یک

پلت و یک درت و یک درت برام و تمام پن‌ان چهار ماترا و ربع یا: 448/4 ماترا باشد بدين

شکل S و یکم یا جهانیال تال بفتح یا: 541 ب/ جيم تازی خفیه و سگون یای

تحتاني و یا: 722 ر/ فتح یا جيم تازی تقلیه و نون مبنه و باى عجمی خفیه مدوده و لام و

آن تالی بود مربک از یک کر و دو درت و یک درت برام و تمام پن‌ان آن سه ماترا و سه

ربع ماترا بود بدين شکل S و دویم چترمه تال بجم عجمی و تای فوقانی خفیفند بان مفتوح و دنی ضموم و سگون یا و میم ضموم و کاف تازی تقلیه و آن تالی

بود مربک از یک لکه و یک کر و یک لکه و یک پلتن و تمام پن‌ان یا هفت ماترا باشد یا: 2495

سی و سیوم مدن تال بیم و دال خفیه مفتوح و نون و آن تالی ISIS S بدين شکل S و

بود مربک از دو درت و یک کر و تمام پن‌ان آن سه ماترا باشد. 1 بدين شکل S و

1 ک: + و در متعارف انرا گونیالا گونیالا گونیالا گونیالا گونیالا گونیالا گونیالا گونیالا گونیالا گونیالا گونیالا گونیالا گونیالا گونیالا گونیالا گونیالا گونیالا گونیالا گونیالا گونیالا گونیالا گونیالا گونیالا گونیالا گونیالا گونیالا گونیالا گونیالا گونیالا گونیالا گونیالا گونیالا گونیالا گونیالا گونیالا گونیالا گونیالا گونیالا گونیالا گونیالا گونیالا گونیالا گونیالا گونیالا گونیالا گونیالا گونیالا گونیالا گون

2 ک: + و در متعارف انرا گونیالا گون

3 پ: پارات

4 پ: 2 خفیه مدوده و باى عجمی. اما اين كلمات بعدا در حاشيه با همان دستخط افزوده شده است.

5 پ: 1 - يک درت و

6 پ: 1 -

7 ک: - درت و يک

8 پ: 1 -

9 پ: 3 - و سگون یا و میم ضموم. اما این كلمات در حاشیه افزوده شده است.

10 ک: + و در متعارف انرا اکتاتا گونیالا و اهل دهريد انا پنیار گونیالا
و کافین تازیان یا ب: ۱۴۲ / پ: ۲۲۵ / خفیفتنی بکاف اول مفتح و نومنه و بکاف

اثاثی مدوده و لام، و ان تالی بود مرکب از چهار درت و یک کر و یک لکه و تمام پن‌ان پینج ماترا باشد بدين شکل !\(O O O S I\)_ تال بفتح کاف تازی ثقیله و نومنه و دال متفقاً موفق و باقی حروف و حركات مذکوره و ان تالی بود مرکب از دو درت و دو کر و تمام پن‌ان ان نیز پنچ ماترا باشد بدين شکل 

بیست و سیموم سپکنگان تال پ: ۲۲۴ / بفتح سین؛ مهلکه و سکون میم و باقی حروف و حركات مذکوره

و ان تالی بود مرکب از دو کر و یک لکه و تمام پن‌ان ان نیز پنچ ماترا باشد بدين شکل S

بیست و چهارم بکچیکنگان تال بیای موحة؛ خفیفه مکسور و کافی تازی ثقیله مفتح و

سکون میم و باقی حروف و حركات مذکوره و

ثام پن‌ان ان نیز پنچ ماترا باشد بدين شکل ۱۵

بیست و پنجم ایوان پ: ۲۲۴ / بفتح ۱۴۵ / I S S

ک: ۲۲۵ / رتال بهمزر مکسوره و یای مجهول و قبل معرف و دال خفیفه موفق و واو

مدوده و نومن و ان تالی بود مرکب از یک درت و یک کر و یک لکه و دو درت و یک لکه و تام

پن‌ان ان سه ماترا و نصف ماترا باشد بدين شکل O I O O I

چتر: تال بچی عمجی و تای فوقانی خفیفتنی بکسار اول و تشديد و فتح ۱۷ ثانی و رای متصله

و ان تالی بود بیست که یک اندرت دارد و تمام پن‌ان ان ربع ماترا باشد بدين شکل O

و هفتم پ: ۲۲۶ / گیرنپ۱ آتال بفتح جیم تازی ثقیلة و نومنه و بای عمجی ثقیلة و ان تالی

ک: ۱ - به 

پ: ۲ - بدين شکل 

پ: ۳ - کهنده 

پ: ۴ - کاف شین 

پ: ۵ - مرکب از یک لکه و دو کر 

پ: ۶ - بکچیکنگان تال بفتح بای موهدی 

پ: ۷ - و در متعارف اترا دهیمانتلا کوئند 

پ: ۸ - ۲ ک: باز 

پ: ۹ - از «مرکب از» در همين مسفر اینگونه است: یک لکه و بای یک لکه و دو درت. 

پ: ۱۰ - ۳ - ششم این کلمه باهمان دستخط در حاشیه افزوده شده است. 

پ: ۱۱ - چهتر 

پ: ۱۲ - اول و فتح و تشديد 

پ: ۱۳ - گیرنپ
یک کر و یک درت و یک بلئ و تمام پنده آن پنج ماترا و نصف ماترا باشند بدین شکل: Ο S

5

142

244

بیستم مل تال بیچ مفتّوح و لام و آن تالی بود مرکب از چهار لکه و یک درتبرام و یک درتبرام

و تمام پنده آن چهار ماترا و نصف ماترا باشند بدین شکل: 00000000

پرا مورنگکال تال بیای عبرانی خفیفه مضموم و واو معروف و رای مفتّوح و سکون نون

1

ب1: + ان. آما روی این كلمه خط کسیده شده است.

ب2: + ان. آما این كلمات با همان پستخط در حاشیه افزوده شده است.

ک1: شش

4

ب2: در حاشیه و قبل از شروع سطر در این نسخه که با كلمات «و ان» است «دهمه بتانه» نوشته شده است.

ب5: + ان. آما این كلمه بعداً با قلم شنگرف بالای سطر و كلمة «یک» افزوده شده است.

ب1: دهنگی

7

ک1: + و در متعارف اترا جهیتالا کویند

ب1: - باز سه درت و یک دیرتمام

ب3: - بدین شکل. آما این كلمات با همان پستخط در حاشیه افزوده شده است.

ب1: - یک کر و یک درت و یک بلئ و تمام پنده آن پنج ماترا و نصف ماترا باشند بدین شکل: Ο S

6

15

ب6: - آما این كلمه بعداً با قلم شنگرف بالای سطر و كلمة «یک» افزوده شده است.

ب1: دهنگی

8

ک1: + و در متعارف اترا جهیتالا کویند

ب1: - باز سه درت و یک دیرتمام

ب3: - بدین شکل. آما این كلمات با همان پستخط در حاشیه افزوده شده است.
مرکب از یک کر و یک لکه باز یک کر و یک لکه و / ب: 2/153 ر/ یک کر دیگر در آخرب تمام پنده‌ان هشت ماترا باشند. بندین شکل S I S I S T تازی خویش و رای مفتوح و نمونه و دال خویش و آن تالی بود مرکب از دو درت و سه لکه و تمام پنده‌ان چهار ماترا بود بندین شکل III O O O O مهم کرتد تال بفتش تازی خویش مکسور و یاى معروف و راى مفتوح و تالی فوقانی خویش و آن تالی بود مرکب از یک لکه و یک پلت و یک کر و باز یک لکه و یک / ب: 141/ پلت / ب: 2/242 ر/ ک: 2/23 پ/ تمام پنده‌ان ده ماترا باشند بندین شکل 3 S I S I S تاى بکسر سین مهمه و رای منصله و یاى معروف و باقى حروف و حركات مذكوره و آن تالی بود مرکب از دو کر و دو لکه و تمام پنده‌ان آ/ ب: 2/24 ر/ شش ماترا باشند بندین شکل II S I S T بالای موجه و دال خویشین بفتش اول و تشکید ثانى و رای منصله و میم ممدوه و لام مکسور و یاى معروف و آن تالی بود مرکب از یک کر و چهار درت و باز یک کر و تمام پنده‌ان شش ماترا باشند بندین شکل S O O O O S دواردههم سم تال بسین مهمه مفتوح / ب: 150 پ/ و میم و آن تالی بود مرکب از یک لکه و یک درت و یک درت‌پرم و تمام پنده‌ان دو/ ماترا و ربع ماترا باشند بندین شکل O I O O O O نسیزدهنم ندن تال ببتنین نون اول مفتوح و ثانى مونه و دال / ج: 1/445 خویش مفتوح و نون و آن تالی بود مرکب از یک لکه و دو درت و یک پلت و تمام پنده‌ان پنج ماترا باشند ب/ ب: 2/242 پ/ بندین شکل O O O S چهاردهم مثوها تال بفتش میم و سکون تای فوقانی اقل و کاف تازی خویش ممدوه و آن تالی بود مرکب از

1. ب: 1- متصله
2. ب: 1- واو
3. ب: 1- S I S I S
4. ب: 1- کرت
5. ب: + و در متعارف اترا اراهوتالا کویند
6. ب: 1- یک درت و
7. ب: 1، ب: 3، پا: -
8. ب: 2- بندین شکل
9. پا: 1- بود
کاف تازی خفیفه مکسور و لام ممدوه و آن تالی به یونی اصولی ی بود مربک از دو / ج: 443

کر و یک کر و یک لکه و یک پلت و تمام پنده آن هشت ماترا باشد بدن شکل S

سید کی سختی‌دارین: ۱۴۴۱/۰۷ تال برای ممدوه و جیم تازی خفیفه موقوف و یای موحده و

دال خفیفته باول مکسور و ثانی / ج: ۲۴۱/۳ متشکل مکسوره ممدوه: یا یای ممشومه و

دال نقله مفتوح و را و آن تالی بود مربک از دو لکه و یک کر و دو درت و تمام پنده آن هشت

ماترا باشد بدهن شکل S دیو ۰ ISO ۰۰ تال بفت جیم تازی خفیفه و یای موحده و

تحتانه و یای و های مفتوحتن و یک تازی خفیفه و آن تالی بود مربک از دو لکه و یک

کر باز دو لکه و یک کر و تمام پنده آن هشت ماترا باشد بدهن شکل S چهارم

تکلامود تال باسر تائی فوقاتی خفیفه و سکون لام و یک تازی خفیفه ممدوه و یای مضومه

و واه مجهول و یای: ۱۰۰/۲۴۱/۳ داه خفیفه و آن / ج: ۲۴۳/۳ تالی بود مربک از دو لکه و چهار

درت و تمام پنده آن چهار ماترا باشد بدهن شکل I I I I ۰۰۰۰۰ ینجیبت تال باسر یای

موحده خفیفه و جیم تازی خفیفه S مشهدر ممدوه با یای ممشومه و نوینن نون اول مفتوحه و

ثانی منوهه و دال خفیفه و آن تالی بود مربک / ج: ۲۴۱/۰۷ از دو لکه و سه کر و تمام پنده آن

هشت / ج: ۲۴۱/۳ ماترا باشد بدهن شکل S و راپ متصله و یای معرفه و دال منقوسه ممدوه و آن

تالی بود بسیط یک درت پرام

دارد و تمام پنده آن سربون ماترا باشد بدهن شکل S ۰ هفتم جیبسر تال بفت جیم تازی خفیفه

و سکون یای تحتانه و / ج: 444/۷ کسر سین مهمه و راپ متصله و یای معرفه و آن تالی بود

ک: یه اصولی ۱

ک: اما بعد این کلمه در بالای سطر و مایبین «و» و «کر» افزوده شده است. ۲

ک: مکسوره ممدوه با: + ثانی. اما روى این کلمه خط کشیده شده است. ۳

ک: اهند ۴

ک: خفیفین ۵

ک: چهارم. اما روى کلمه «چهارم» خط کشیده شده است و کلمه پنجمه بالایی آن افزوده شده است. ۶

ک: کریدا ۷

ک: اما بعد این کلمه ظاهراً یا دستخزه دیگر روى «و» افزوده شده است. ۸

ک: ۳۰/۳ اما بعد این کلمه ظاهراً یا دستخزه دیگر روى «و» افزوده شده است.
و ضم جیم تازی خیفه و رای مکسور و یاى مقرون و چون مقرون در ایندی 
رقص‌ابنوارخند مردنک تال و کفتنا/ب:۲۰۰/ اکتهدون نهمه و آهنگ برقص و 
اقسام انکه بکرده آرا پریمو کویند بکسر بای عجمی خیفه و فتح لام و سکون میم/ج:۴۴۲/ 
و رای مضمون و یاى مقرون و چون مقرون و خوانده و مردنک تال دهاری چهار کس 
جمع شوند/ب:۲۲۲/ آن سنگیت باشند فتح سین مامله و نون منونه و کاف عجمی خیفه 
مکسور و یاى مقرون و یاى فوقانی خیفه قسم دویم در بیان اجناس ساز و نوا پایده دانست 
که اجناس ساز و نوا چهار کاست اول تا بتانین فوقانین خیفه‌تین/یا:۱۴۹/ باول مفتوح و آن 
جنس سازیست که تار داشته باشد مثل رباب و طلور و قانون و امثال آن دییم بخت بکسر 
بای موحده خیفه و تاکین فوقانین خیفه‌تین باول مفتوح و آن جنس سازیست که تار داشته 
باشد پلاک بملد بود، یعنی سرش را بچرم کرته باشند مثل مردنک و دهل و دایره و امثال 
آن سیووم که: فتح کاف عجمی تقلب ۳ و نون و آن جنس سازیست که/ب:۲۰۰/ دو ساز 
رآ با هم زنده و بنوازند مثل منجیره و سنج یعنی جهانه ۴ و کننده ۵ و امثال آن ۶ چهارم سکر 
بکسر سین مامله و فتح کاف تازی تقلب و را و آن جنس سازیست که آنوا بدهان نوازند مثل 
نی و سرنی و امثال آن شعیه دویم در بیان/ک:۲۲۲/ اقسام تال و اسامی و تفصیل آن 
بیاید/۱ دانست که اقسام تال بپیار است اکر جمله را/ب:۲۰۲/ بیان کنیم بطول انجامید بس 
ویچ تال که معمول ومتدالند بطریق ایک با اختصار آورده شد و آنجلمه نود و دوست دین 
تفصیل و ۱۱ اسامی اول ۱۱ کوکلا تال بکاف تازی خیفه/ب:۲۲۳/ مضمون و یاى مجهول و 

---

1. ک: که
2. ک: -
3. ب: مفتوحمد. اما روم«لق» خند کشیده شده است.
4. ک: باشد
5. ک: کن
6. ب: ۲۰، با: ک: خیفه
7. ک: جهانه
8. ب: ۱ که: کنیتار
9. ب: ۱ -
10. ب: ۲۰، اما روم«قل» خند کشیده شده و یک نقطه زیر آن با قلم شنگرف افزوده شده است.
11. ک: -
12. با: تفصیل و اول اسامی
در کمال خوبی و خوش‌آیندی و خوش‌خاطری یا کرفتن و ادا کردن هر انگیزه‌ای بود بکمال خوبی و خوش‌آیندی بی‌زیادت و نقصان کما هوای حکم و چنانه‌که باید و شاید نپنج لای خالی محدوده و گرف عمجی خفیفه و آن از انگیزه برخواند به انگ دیگر پیوستن یا: ۱۴۹ ر/ بود باید و خوش‌آیندیکه/ ج/ ۴۴۳۸ ششم ذاکت بدل و تای فوقانی مقلتی به اول محدوده و آن کرفتن یک: ۲۲۱ ب/ انک وا ادا کردن این بود به تندی و چالاکی هفتم به‌دنیا بکسر نال ثقله و لام محدوده و نون مغنونه و گرف عمجی خفیفه و آن انگیزه به‌زمن برجه‌ند و پاز بر زمین آنده بخوش‌آیندی مان را تمام کند؟ دیگر پوشیده ناماند که مکان رقص را رنگ‌کم کویند بفتح را و نون مغنونه و گرف عمجی خفیفه موقوف/ ب/۱: ۲۲۲ ر/ و ضم/ ب/۳: ۲۸۹ ر/ با محدود ثقله و میم و چون در اولین رقص رقص آمده در رنگ‌کم برشیند و پرده در پیش روى اکسند آن پرده را گنجنکا کویند بچم تازی خفیفه و میم مفتوحین و سکون نون و گرف تازی خفیفه محدوده و چون پرده از پیش روی رقص برکریزد و رقص میان رنگ‌کم بر دو؟ پا نشته و قادری کل درهر دست کرفته مج و ثناً دیوتابا بدن نجمه و آهنگ بکوید؟ و کلها را در رنگ‌کم/ ب/۲: ۱۵۰ ر/ پرکنده ساخته به ایاد خوشنم‌ها برقص درآید آن مجا و ثناً خوانن‌ها استست کویند بفتح هزم و سکون سین مهلیه و ثانین فوقانیان خفیفتین باول مضموم/بین: ۱۴۰ ب/ و ان کلها را در رنگ‌کم پرکنده ساخته و برقص درآمدن را پهپانجری نامند ببای۱ عمجی خفیفه و های مضموم‌تین، و سکون ۱۱ باع عمجی خفیفه ۱۰ و فتح هزم و نون منونه۱۳

۱ ب/ ۱۰
۲ ب/ ۱۱
۳ ک/ کنبد
۴ ب/ ۱۰: دور
۵ ب، ک/ رنگ‌کم‌ایستاده
۶ ب، ۱: با-
۷ ب/ ۲: از «بیوتاها بدون نجمه» در سطر بالا تا اینجا را تدارد.
۸ ک/ + را
۹ ک/ درآمدن را پهپانجری بفتح بای
۱۰ ب/ ۱: مضموم‌تین
۱۱ ب، ک/ + ایضا
۱۲ ب/ ۱- 
۱۳ ب/ ۱-
و الله اعلم، چهارم سدھنک بضم سین مھمله و فتح دال ثقله و نون مئله و کاف عجمی خفیفه و آن رقصی بود در غایت همواری و آرمیدکی و خوشادانی و اصول و کچول و ادا و اندزه‌نیا! که در حالت رقص کندن آنرا انکه۲/۲۲۱ ر/ نامند بهمئزه مفتوحه‌ان: ۱۴۰۴/۱۴۰۴ و نون مئله و کاف عجمی خفیفه و انکه‌ای رقص سبیار است و ۴ از انجمله يکی ارمنی است بضم همئه و سکون را و مم مفتوحه و همئه مکسور و پایی معروف و انکی بود که از زمین برجهند و در هوا مرحف شده‌مان۷ تمام کندن۷ بعد از آن/۲۲۱ ر/ بر زمین فرود ایند و آن از همه انکه مشکل‌تر است دویم سلیماً بضم سین مھمله و /ب۱:۲۲۱ ب/ فتح لام و پای عجمی خفیفه و انروشی بود بس۸ بملامت و ادا و انداز و خوشایندکی سیام ارک بضم همئه و سکون را و پای عجمی خفیفه و ترب بکسر۱۰ تائی فوقانی خفیفه۱۱ و سکون را و پای عجمی خفیفه این/ب۱۲/۲۸۹/۱۲ و حرف دو انکه۱۳ از قبيل هم اند و آن مرحف و مرتب۱۴ شدن باشد۱۵ در جستن و آمدن و رفتن چهارم سدمردآ بضم سین مھمله و سکون دال خفیفه و پم مم و ۱۶ دال خفیفه مشدده و رای متصله ممدوه۱۷ و این همانا که انگیست.

١ ب/۲: از "و کویند آنرا کانه" در صفحه قیل (س. ۹) تا اینجا را ندارد.
۲ ب/۱: اندنامه بایی
۳ ب/۱: انکه
۴ ب/۱: آرمی
۵ ب/۱: + را
۶ ب/۱: + کند
۷ ب/۱: سلیتا
۸ ب/۱: + مھمله و فتح لام و پای عجمی خفیفه و انروشی بود بس
۹ ب/۱: +
۱۰ ب/۱: + مکسور
۱۱ ب/۱: + انکه
۱۲ ب/۱: + را و ترب بکسر تائی فوقانی خفیفه و سکون را و پای عجمی خفیفه
۱۳ ب/۱: انکه
۱۴ ب/۱: + یا اما روی این کلمه خط کشیده شده است.
۱۵ ب/۱، ب/۲، ب/۳، ب/۴: + مم و
۱۶ ب/۱: -
ستی و غیر آن ۱/۴۳۴/۲ نوع چهارم در بیان بعضی مصطلحات نرتدیه‌یا و ذکر اقسام
ساز و نوا تقیباً جهت ابداد فایده تا این کتاب از ذکر آن نیز خالی نباید و آن منقسم است
بدو قسم اول و در بیان بعضی مصطلحات نرتدیه‌یا باید دانست که نرت کس نون
و سکون را و تای فوقانی خفیف به معنی رقص بود و ان برچند که به اول تانز بتای فوقانی
خفیف‌مهم‌دیده/ب/۳:۸۲۸/و نون مگونه و دال متقله و آن رقصی است بس/ک/۲۰۳/بی‌چستی
و چالاکی و تنید و آن را مهادیو رقصیده دویم لاصل ممددده و سین مهلقه و آن رقصیست
بس بتر و همواری و آرمنیکی و آردا یاردیت زن مهادیو رقصیده‌یا کم ذکرنا/ب/۱۴۸/ب/۱ تا کم چین و
همای سیو اسم. بجیم عجمی خفیف مکسور و یای معرفی و نون و آن رقصیست پرخم و
چم و حركات خوشایند و کویند آنرا کانه رقصیده اوردیدن و روی کانه با طفلان
کویبایزی میکرد/ب/۱:۲۲۴/ناکاه کوهی او در رود جمنان، افتاد کانه در پی کوی خود را
در آب انداده و ۱۰ راست بیاتال بعین اسقل الساقین و تحت الغریف و بر سر کالی که
ماریست پادشاه ماران و هزار کفچه داشت قرار کرفت جون کالی مکسور بر وی ضربها
انداخت او بهر ضربی از کفچه به کفچه دیکر باکمال چستی و چالاکی میجست و ضرعبای
او را رد میکرد تا آنکه بر وی غالب آمد و رسنی در بینی او انداده و بر وی/ب/۳:۸۲۸/ب/۲۰۳/ب
سوار شده از آنجا بیرون آمد و ۱۲ کویند این رقص را از آن‌جا استنباط/۱۷ و استخراج کرده‌اند/۱۴

۱۸ب/۱:۱۴۸/ب/۱۰ و غیر آن
۱۲ک: نوع چهارم. جای این عنوان در نسخه سفید و خالی است.
۲۸ک: قسم اول. جای این عنوان در نسخه سفید و خالی است.
۱۹ک: -
۱۱ب: حین
۶ک: کانه‌ی
۴ک: کانه‌ی
۱ب: ک: جمنا
۹ک: کانه‌ی
۴ب: در
۱۰ک: السری
۱۱ب: ۲، ب: ج: -
۱۲ک: ۱: + کرده‌اند
۱۴ب: ۱: نموده
همان الاظهار بهمان وزن و اصول بنواد و رقاصه نيز بر همان اصول بر رقصد كه بنای رقصد بر اصول همان الاظهار است و اصل آن الاظهار پنج است كه الاظهار مذكوره متفرق بر آن و مركبند از آن و آن حروف اينست اول ت يعني تای فوقاني خفيفه /ک: ۲۲۰/ مفتوحه.
دويم دی: بدار خفيفه مکسور و ياي معروف سیبوم تهو. بتای فوقاني تقبله مضموم و او مجهول چهارم نا بنون. محدود بنجم تی بتای مثلا مکسور و ياي مجهول. ی مثل ی تنها بتنان۱۱ فوقاني خفيفتين ۱/۱۳۷۲/ مفتوحتين و فتح تای فوقاني تقبله و سكون يای تحتاني /ب: ۲/۱۵۱/ مرکب است از /یین: ۱۳۹/ دو لکه و يک کر و اکر کر را كه تهي باشد بهم صوت کويند بلت كردد و تمام پند: ۱۴ آن چهار ماترا بود و اکر کر را بلت اعتبار /ب: ۲۲۰/ کنند پنج ماترا۱۵ باشد و تانى تنهي تاني فوقاني محدودتين و فتح تای فوقاني تقبله و سكون يای تحتاني مركبست از سه كر و تمام پند: آن شش ماترا بود و امثال آن سیبوم جت بجیم۱۶ تازی و تای فوقاني خفيفتين باول مفتوح و آن سوق۱۷ و رويه تال باشد در جستی و

---

1. ب: ۱: + مرنک
2. ب: ۲، ک: بنواد و رقاص بر همان وزن و
3. ب: ۳، ک: + حرف
4. ب: ۳: آن اين كله در حاشيه با همان دستخط افزوده شده است.
5. ب: ۱: بهو
6. ب: ۱: -
7. ک: - به
8. ب: ۱: تهی ک: تی
9. ب: ۱، ک: + فوقاني
10. ب: ۱: و ياي مجهول
11. ک: بتای
12. ب: ۱: -
13. ج: تای
14. ج: بند
15. ب: ۱: ماتر
16. ک: - به جيم
17. ب: ۱: شوق

1 ک: حركت و بای و دست
2 ب، بای: 3
3 ب: این است
4 ب: 1، ب: 2، ب: 3: فوقانی
5 بای: 2
6 ک: و ثانی
7 ب: 3: 
8 ب: 1: بود
9 ب: 1: مان
10 ب، بای: 3
11 ج: بزن
12 ب: لفظی بود
13 ب: 1: کویند ب: 2: که
14 ب: 1:
باشد مثالاً علی حرفی که با آن اردوچین داشت بیانی علی حرف لکه که ۱ خود به خود مگونه باشد

یا بعد از حرف کر نون غونه بود مثالاً۲ کل و چاند و امثال آن پس غونه که با کاف تازی
خفیفه کل و بعد از جیم عجمی خفیفه ممدوده چاندست در مقابل اندرت بود و علامت آن بر
سر رقم درت نقطه ۰ کدارن به شکل ۳ پس تال مرکب باشد ازین اجزای مذكوره چنجمه
بعد از این مفصل بین کرده شود انشاء اللہ تعالى نوع سلیم ۴ در بیان تال کرم بتای فوقانی
خفیفه ممدوه ۵/۶۸۳۷/ و لام موقوفه و فتح کاف تازی خفیفه و سکون را و میم بیانی اسباب
تال و آن چند چیز ۶ است اول لی بفت لام ۷۸۷/ و سکون یاى تحتانی و انقدر زمان
سکون باشند ۸ ک: ۹۲۹۱/ یاپن قرعتی از ماترهای لکه و کر و غیره و آن ۹ باید که در همه
جا بیک اندازه باشد و زاید و ناقص نکرد و اکر لکه باشند باندازه لکه و اکر کر ۹ باشد به
اندازه کر و غیر آن باید که همه جا باندازه و یکسان باشد و جانی که تال قرار ۰ که در آنرا
کره نامند بفت جلف معجم خفیفه و راى متصله و هوا و مان نیز کونید بمیم ممدوه و نون و
کره که مان باشد بر چهار کونه است سم بسم انتئب اناکت /۸۷/۷۳۴۵/ و ۱۲۷/۸۱۹/ سم بسین
مهمه منتظم و میم گو به در نعیه ضرب تال ۱۱ مان و تلفظ لفظی که ۱۱ بان مان
واقعیت و در رقص ضرب تال مان ۱۱ از منجربه و صدای مردنک یا آنیه قانعفم اینها
باشد و حورکت و ضرب دست و پای رقصی بیکفه مطاقي و مستقیم وافق شود ۱۲ لابیکه در

<table>
<thead>
<tr>
<th>پ</th>
<th>ب</th>
<th>ک</th>
<th>است</th>
<th>جز</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>۱</td>
<td>۲</td>
<td>۳</td>
<td>۴</td>
<td>۵</td>
</tr>
<tr>
<td>۶</td>
<td>۷</td>
<td>۸</td>
<td>۹</td>
<td>۱۰</td>
</tr>
<tr>
<td>۱۱</td>
<td>۱۲</td>
<td>۱۳</td>
<td>۱۴</td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>

گزیده‌هایی از نوشته‌های فارسی-هنده...
ب) رابع: ۱۱۹/۱۰ ۴۵/٨۶۶٨ ۱۵۸/۱۰ ۲۱٨/۱۰ ۲۸۵/۱۰ ۳۴/۱۰ ۱۲/۱۰ ۵۱/۱۰ ۱۰۵/۱۰ ۱۵۸/۱۰ ۱۰۵/۱۰ ۳۴/۱۰ ۱۲/۱۰ ۵۱/۱۰ ۱۰۵/۱۰

ک: - ۱
ک: - ۲
ک: - ۳
ک: - ۴
ک: - ۵
ک: - ۶
ک: - ۷
ک: - ۸
ک: - ۹
ک: - ۱۰
ک: - ۱۱
ک: - ۱۲
ک: - ۱۳
ک: - ۱۴
ک: - ۱۵
بحسب ۱ کتابت عربیه حرفي بود که با نحرف اله فا و/or و/o بایا یا تویی قطعات کفر ۲ منفعت واقع شوند. زمان سکون مابین قرعتین طولی باشد مانند متفاوت که زمان سکون مابین دو حرکت بهتر بود و رقم آن بشکل همیزه عربیه نویسنده دیدن شکل ۳و پلت را سه ماترا حساب کنند. به صورت مقدار تلفظ آن را در سه درجه بود: این با ابزار نامند چه پلت بایای سیم خفیفه مضموم و لام مکسور و تای/ج: ۱۰۳۹/۳۸۳ فوقانی خفیفه بعیضی بسیار دراز و کلان باشد و در مقالات آن/ک: ۱۷۳۱/۳ حرفی نباید مکر آنکه حرف کر بمد صوت تلفظ کردش شود چه امداد صوت بنمزله ماترای سیم است و با ابزار نواختن تال قرعات بلتیا بسیار متفاوت باشد. یعنی زمان سکون مابین قرعتین اطول بود و رقم آن بشکل رقم کر نویسنده و بر سر ان خطب محرف ۴ از چهار استرازیر وصل کنند بدين شکل ۱و درت به دمی خفیفه و رای متصله و تای فوقانی خفیفه نیم ماترا باشد/ب: ۵۲۸۱/۳و در مقالات ۴\1/۲۰۶۳/۳ بندن ۵۱‌یعنی حرف ۱۰ موقوف بود و با ابزار نواختن تال قرعات درنها بسیار متواری افتاد.
اتشاع الله تعالى نوعود مؤد النبأ ماتراهات تال كه آن را در إصطلح اهيل اين فن كلا نامند بكاف تازى خفيفه مفتوح و لام مدوده بيايد دانست كه تال بعضي بسيط است وبعضی مركب از له و كر و يلت و ب: 272/ درت و له برام و درت برام /ب: 214/ و اندرت و ماتراهات مذكوره را 3/ در وزن دو اعتبار است يكي امتداد و اقتصار حسب تلفظ حقوق و ان در علم پنکل و اوزان ييئديا معتبر است و كه در تال نيز بدان حاجت أفت چنانكه در اگته بزبان نيز كويند و در پنکل و اوزان چندن له و كر معمول است فقط چنانكه در باب اول کننست ديکر امتداد و اقتصار زمان سكون مابين قرنين بحسب ایقاعات و نفقات تال /ب: 216/ يعني اصول و بحور و در تال همه ماتراهات مذكوره معمولست چنانكه حرف لهك را يك ماترا حساب كنند يعني مقدار تلفظ آنرا /ب: 218/ در يکدرجه اعتبار نمايند چ: كه لهك بلام متفوجه و كاف عجمي قبيله در لغت ايشان يعني خورد، باشد و آن بحسب كتابت عربيه حرفى بود مفرد كه بيك حركت خوانده كه خواه فتحه خواه ضمه /ب: 215/ خواه كسره و بااعتبار نواختن تال چنان بود كه مقدر زمان سكون مابين قرنين يعني دو ضرر لکه مثل مقدر زمان سكون مابین دو حركت نبض آدم صحیح البدن باشد و یا كه كه مقدر مذكور انقدر باشد كه در انقدر مدت ی بنج حرف ك كه كه ن مفتوح بي امتداد و ماله متصل كفته شود و رقم إن بشكل الف عربي نويسندي بهين شكل 11 و حرف كر را دو /بين: 138/ ماترا حساب كنند يعني مقدر تلفظ آنرا در /ب: 218/ دو درجه اعتبار نمايند چ: كه كر بكاف عجمي خفيفه مضموم و را در لغت ايشان 11 يعني كلا مابين باشد و آن

4. ب: 3: كنند. اما روئي اين كنمه ينده خط كتیبه كشیده شده است و در بالادي سطر و كنله «نمايند» افزوده شده است.
5. ب: 1- بلكه ك: الكيه
6. ب: 1- 4: با: خورد
7. ب: 1- خواه ضمه
8. ب: 2- 4: ك: -
9. ك: + هر
10. ك: - جاي اين كنمه در منى سفید و خالي است.
11. ب: 2- 3: با: ك: -
فصل دهم در بیان تالادهیای بین علماء، وزارت و بحر، 217 ر. ه. خ. و آن مشتمل است بر دو شعبه شیوه اول در تعریف تال و بیان بعضاً امور ضروریه ولواحق بنان و آن متنوع است بهچاره نوع أول (۱۴۳۷ ب) در تعریف تال بیانه دانست که تال بتای فوقانی خفیفه مدوده و لام در لغت اهل هند اصول و بحر، را کوئن و بر اساس و رقصچ نیمه و کوئن اصل تال از مهادیو و پارتوی زنن خاسته، بدنقسم که اول مهادیو رقصیده و رقص او را تاند کوئن بتای فوقانی خفیفه مدوده و نون معناه و دال منقله، و آن رقصی: بود بس بجست و جالاکی و تندی بعد از آن پارتویبتای زنن رقصیده و رقص ۱۱ و را لاس ۱۲ کوئن: بلام مدوده و سین مهمه و آن رقصی ۱۰ بود بس بمایس و هلماری و آرامیدکی ر/پس چون از سر تاند بتای فوقانی خفیفه مدوده ر/پس ۱۳ کوئن و از سر لاس لام صورت تال ۱۴ بهمرسید و آن مربک بود از ماتراها چنانه بعد ازین نظر کرده شود.

۱) ب: ۱
۲) ب، ک: -
۳) ب، ب: بحر
۴) ب، ب: ۳
۵) ۱: با: رقصچ و وزنی
۶) ۱: با: و
۷) ک: + است
۸) ب: ۱ خوانده
۹) ب: ۱ تقلید
۱۰) ک: رقص
۱۱) ب: ۳: + رقص. آمآ روای کلمه خط کشیده شده است.
۱۲) ب: ۱
۱۳) ب: ۳: الام. آمآ با قلم شنگرف جند خط کوئاه روا حرف "آ" در کلمه کشیده شده است.
۱۴) ب: ۲: او لالس نامند ک: نامند
۱۵) ک: مهمه
۱۶) ک: - جای این کلمه در متن سفید و خالی است.
۱۷) ب: بمایس و آرامیدکی و هلماری
۱۸) ک: -
۱۹) ب: ۳، با: -
امين 1 دارد عشاق و عراق و اوج اهنک کنکلی دارند2 شیبه ششم در بیان اصول و بحور مختلفه که بهندی پس 148 پ/ آنرا تال کویند بیابای دانست که بحسب قرارداد اغاثی عجم هفده اصول است و آنرا بحر و دايره نیز کویند اول بحر مکمس پ/ ک: 216 پ/ دویم بحر ترکضرب و آن را ترکی ضرب نیز کویند3 سیوم بحر دویک چهارم بحر در ایا پ/ 146 ر/ ثقيل ششم بحر خفیف هفت بحر چهار ضرب هشت بحر در ایاْ پ/ نهم بحر مائین دهم بحر ضرب الفتح یازدهم بحر فاخته6 دوازدهم بحر چنین سیزدهم7 بحر نیمثقل چهاردهم بحر اوفر پانزدهم بحر اوسط پ3/ 282 ر/ شانزدهم بحر رمل هفدهم بحر هژج

1 ک: پمن
2 ب1: - نیریز صغری و کبری اهنک ایمن دارد عشاق و عراق و اوج اهنک کنکلی دارند
3 ب1: (+ نیز) خوانند
4 ب1: در ایاْ پ/ نهم
5 ب2: فاخته
6 ب3: يار ضرب الفتح یازدهم بحر فاخته دوازدهم بحر چنین سیزدهم. اما این کلمات در حاشیه با همان
7 ب1، ب2، ب3، ج، ک پر ارصد با: ازصد
بیان کوشته‌ها: با پایان دانست که کوشش جمله چهل و هشت است از آنجا در آن نویس هنرمند تحقیق پیوسته در دو نوشتار ثبت نموده و آنچه مشکوک به‌طور کامل نکته داده‌ای انشاء‌الله تعالی از استادی تحقیق نموده شود بنید تفصیلی اول به پایان نشان دهنده گزارش سیمرغ از پیشنهاد هر تیم بیان کرد که نماینده نهاده‌ای شانزده شیران هفدهم غزال هزدهم طرب‌انگیز نوزدهم بحر کمال بیست اصلی بیست و یک صد بیست و دویم کلسیم تیم و سبیم نیروی کبیر بیست و چهارم، حیران بیست و پنجم، جمیلی بیست و بسم روح‌آفرین بیست و هفت حیرت، تیم و هشت معتدلین، بیست و نین معنوی، مبنا بیست و دویم، سیصد و چهل و دوم، جدی: حسینی و دوکاه و نوروز عجم آهنک کافی‌کار دارد بیات آهنک دهناسی دارد (ب: ۱۴۳۰)، بیات آهنک سارنک دارد به کار و چهارک در چهارده، مایه و بستن‌کار و زنکوله و مغلوب آهنک توده دارند زابل و مخالف آهنک پوری دارند نیروی صغری‌که کبیر آهنک

---

1. ب: ۱: کوشه
2. ب: ۲: شعبه‌ها. اما روی کلمه «شخبه» خط کشیده شده است و بالای سطر «کوشه»
3. ب: ۳: کوشه‌ها. اما روی کلمه «شخبه» خط کشیده شده است و بالای سطر «کوشه»
4. ب: ۴: کوشه‌ها. اما روی کلمه «شخبه» خط کشیده شده است و بالای سطر «کوشه»
5. ب: ۵: سوار
6. ب: ۶: ک: دلیر
7. ب: ۷: - شیری
8. ب: ۸: «غزال» یا «غزال»
9. ب: ۹: «چهارم. اما روی این کلمه خط کشیده شده است و بالای سطر «کوشه»
10. ب: ۱۰: مقدا
11. ب: ۱۱: بیست و هشتم معتدلین
12. ب: ۱۲: چهارم. اما روی این کلمه خط کشیده شده است و بالای سطر «کوشه»
13. ب: ۱۳: بیست و هشتم معتدلین
14. ب: ۱۴: چهارم. اما روی این کلمه خط کشیده شده است و بالای سطر «کوشه»
15. ب: ۱۵: بیست و هشتم معتدلین
دویم ماهور و ان مرکب از نش نغمه باشد شعیبه‌هاي مقام عشاق اول زابل و ان مرکب از سه نغمه باشد. در اینجا چهار نگمه باشد و این مرکب از نش نغمه باشد و بعضی مرکب از آن که نگمه کویند شعیبه‌هاي مقام زنگوله اول چارکاه و ان مرکب از چهار نگمه باشد. در عزال گذشته از شن نغمه باشد شعیبه‌هاي مقام بوسیله کل اول عشیران و ان مرکب از هده نغمه باشد. در اینجا ان مرکب از نش نغمه باشد حاصل شود دویم کردانیه و ان از پستی عشاق و ۱۳ بلندی راست خیزد. در اینجا و از شن نغمه حاصل شود دویم کردانیه و ان از پستی بوسیله و بلندی حسینی خیزد و از چهار نگمه حاصل شود حاصل شود کوشت بضم اول و فتح ثانی و ان از پستی حجاز و بلندی. در اینجا ۱۴ نغمه حاصل شود پنجم ماده و ان از پستی. در اینجا ۱۵ کوچک و بلندی عراق خیزد و از پنجم نغمه حاصل شود و ان از پستی بزرگ و بلندی رهاى خیزد و ۱۷ از شن نغمه حاصل شود شعیبه چهارم در

1. ب۱، ب۲، ب۳، ب۴، ب۵، ب۶، ب۷، ب۸، ب۹، ب۱۰، ب۱۱، ب۱۲، ب۱۳، ب۱۴، ب۱۵، ب۱۶، ب۱۷

2. ب، ک: زابل

3. ب: شش. اما روی این کلمه خط کشیده شده و بالای سطر و این کلمه «سی» افزوده شده است.

4. ک: دو. اما بعدا حروف «یم» در بالای سطر و مابین «دو» و «اوی» افزوده شده است.

5. ب: ۱۴

6. ب: ۱۳

7. ب: ۱۲

8. ب: ۱۱

9. ب: ۱۰

10. ب: ۹

11. ب: ۸

12. ب: ۷

13. ب: ۶

14. ب: ۵

15. ب: ۴

16. ب: ۳

17. ب: ۲

ب: ماهوارا
آن مرکب \(\text{بپ:32} \text{ز. اب:1} \text{بپ:215} \text{ز. اب:1} \text{بپ:248} \text{ز. اب:1} \text{ز. اب:1} \text{ز. اب:1} \text{ز. اب:1}
\) هشت نغمه باشد و شعبهای مقام راست اول میرقع و آن مرکب از هشت نغمه باشد و بعضی مرکب از نه نغمه کویند دویم پنجکاه و آن مرکب از پنج نغمه باشد شعبهای مقام حجاز اویل سهکاه و آن مرکب از سه نغمه باشد دویم حصار و آن مرکب از هشت نغمه باشد شعبهای مقام بزرک اویل همایون و آن مرکب از چهار نغمه باشد دویم نهفته و آن مرکب از هشت نغمه باشد و بعضی مرکب از ده نغمه کویند شعبهای مقام کوچک اول رکب و آن مرکب از سه نغمه باشد دویم بیاتی و آن مرکب از پنج نغمه باشد شعبهای مقام عراق 11 اول مخالف و آنرا روي عراق 11 نیز کویند و آن 11 مرکب از پنج نغمه باشد دویم مغلوب و آن مرکب از هشت نغمه باشد شعبهای مقام اصفهان 16 اول نریز و آن مرکب از پنج نغمه باشد دویم نشابورک 17 و آن مرکب از شش نغمه باشد 18 شعبهای مقام نوا 18 اول نوروز خارا و آن مرکب \(\text{بپ:3} \text{بپ:2861} \text{ز. اب:1}
\) از پنج نغمه باشد.

1. چ: + و بعضی مرکب از نه نغمه کویند
2. ک: مترقع
3. ک: پنجب
4. پب:1 شعبهای مقام راست اول میرقع و آن مرکب از هشت نغمه باشد
5. پب:2 اما این کلمه با قلم شنگرف در بالای سطر و روی کلمات (از نه) افزوده شده است.
6. ک: - و بعضی مرکب از نه نغمه کویند دویم پنجکاه و آن مرکب از پنج نغمه باشد
7. ک: -
8. ک: -
9. ک: -
10. پب:2 ک: دو
11. ک: ترکب
12. پب:1 اعرای اما روی اولین («ا») خط کشیده شده است.
13. پب:1 -
14. پب:2 + ز. اما روی این حرف خط کشیده شده است.
15. پب:2 - اما این کلمه با قلم شنگرف بالای سطر و کلمه (نغمه) افزوده شده است.
16. پب:3، با: اصفهان
17. پب:1 نشابور
18. پب:2 متن کمی ناخوانا است، لی در حاشیه با همان دستخط («نوا») نوشته شده است.
فصل نهم در بین مقامات فارسی و شعیب و کوشه و آوای و آن منشعب است به شعیب شعیب
شلیعه اول در بین مقامات فارسی یک باید دانست که مقام در اصطلاح اغاني عظم بمنزله راک
باشد و آن بحسب قراردگان آنها! دوامده است /۱۵:۱۳/ بدين اسمی و تفصیل اول رهاوی
دویم همسان سبیم راست چهارم حجاز پنجره درک شمش کوکه هفتم عراق! هشت اصفهان
و آنها اصفهان، نیز کویند نهم نوا دهم عشاق پانزده زنکوله دوازدهم بوسلیک شعیب دویم
در بین شعبهای مقامات دوازدهمکانه مذکوره بپاید دانست که هر مقامی دو شعیب دارد /۱۵:۱۴۵/
ر/و آن بمنزله راکین باشد و گ شعیب اول از پستی مقام مذکور، مخیزد و شعیب دویم از بلدی
آن و هر۷ شعیب مرکب از نغمات باشد دین اسمی و تفصیل شعبهای مقام رهاوی اول نوروز
عرب و انرکب از این: /۱۵:۱۴۶/ شش /ک: ۲۱۵/ نعمه باشد و از پستی مقام مذکور خیزد،
دویم نوروز عجم و آن نیز مرکب از شش نغمه باشد و از بلدی از پستی مقام /۱۵۲:۱۴۷/ مذکور
خیزد و ۱۱ بایقی شعیب" هم بین قیاس از پستی و بلدی، ۱۱ مقام‌های خود خیزند، شعبهای
مقام حسینی اول دوکاه و آن مرکب از دو نغمه باشد دویم محیر ۱۱ بشناختن است/۱۱/ بتشکید الیاء التحتنیه و

---

1: ب2: "کودواره"، اما در حاشیه با همان دستخط "کوشه و اوای" افزوده شده است.
2: ک: - 
3: ب2: بحسب قرارآی‌ها ک: اینها
4: ب3: عراق. اما در حاشیه این کلمه با قلم شنگرف با همان دستخط افزوده شده است.
5: ب1: -
6: ب1: -
7: ک: + نعمه
8: ب1: مخیزد
9: ب1: مخیزد
10: ج: با: -
11: ک: -
12: ب2: ک: قیاس از بلدی و پستی
13: ب2: خیزند و ب3: خیزند. اما روی حروف "ند" خط کشیده شده و در بالای سطر "د" نوشته شده
14: با: خیزد
15: با: محیر
16: ک: التحتانی
گزیده‌هایی از نوشته‌های فارسی-هندي...

کم میخوانند و در اسواری جنوبی تودهی ضم نموده این را جنوبیاسواری نام کرده
نوع‌هایی در بیان راهکاری که مخود می‌دهدین زکربی ملتانی قدس سره و غیره اختراع نموده
از آن جمله مخودم قدس سره، در دهناسري ثبتی و مالسری، را: ۴۲۵/۱ ضم نموده ملتانی-
دهناسري نام کرده ۲/۲۷ ر/ و نیز استادی و نایکی ۵ در دهناسري پوریا را داخل کرده
پوریاده‌نام کرده و ۷ نایکیکسرو در تودهی ۷ ر/۲، ر/ دیسکار را داخل نموده،
بهادری نام کرده، بنام سلطان، بهادر کجاتی دیگر در کاهرا سیام و کنیابجی داخل کرده
نایکی کنارها مشهور ساخته و همچنین در کلیان تصرفی کرده بنایکی کلیان اشتهر داده و
میان /ک: ۲۱۴/۱ تانسین در کنارها ملاز و کلیان ضم نموده درباری کنارها نام کرده چون
بعد از رسیدن به حضور عرش آشیائی ۱۱ این اختراع کرده آن را به دنبال اسم موسوم ساخته دیگر
در اسواری دیوکنهار ضم نموده آنرا ۷۲ جنوبیاسواری نام کرده و على هذا القياس از استادان
سلف هر یکی تصرفی کرده و نامی کداشتی و الحال نیز بمهرت علمی و ۱۵ جوهد ذهنی
ب/۱۲۸/۱: هر که خواهد چندین تصرفات ۱۷ تواناد کرد

1 ب/۱، با: آن
2 ب/۲: اسواری
3 ب/۳: بالای سطر و این کلمه «بندل» نوشته شده و در حاشیه کلمه «نهاده» و بالای آن «بندل» افزوده شده
است.
4 ک: - و غیره اختراع نموده از آن جمله مخودم قدس سره
5 ب/۱: از آن جمله مخودم قدس سره در دهناسري
6 ب/۱: نیز استادی و نایکی
7 ب/۲: 
8 ب/۳: گرفت
9 ب/۴: کرده
10 ب/۵: نمود
11 ب/۶: سده
12 ب/۷: به
۱۳ ب/۸: استان
با ک: استانی
14 ب/۱: بعد از «ضم» اینگونه است: «کرده»
15 ب/۱: مهارت علمی و
16 ب/۱: تصرف
1۷ ب/۳: خواند. آمی سعی شده با فلم دنگرف «خ» را به «ت» تغییر دهنده.
بسته‌اند و آخر متن‌توی است بدو نوع اوّل در بیان راکهانی که سلطان حسین شرقی رحمه
الله عیّه بیسته بی‌باید دانست که سلطان حسین شرقی رحمه الله عیّه هفده راد بیسته دوازده
قسم سیام و چهار قسم تودی و یک قسم اسواری دوازده سیام بدين تفصیل اول کورسیم
دویم 42 هر مالرسیم سیم بهویالسیم چهارم کنهرسیم 19/42 چنجم سوموسیم ششم
پوری هفتم سیامراو 19 هشتم میکسیم نهم سبستسیم دهم براری 19/19 که داخل کرده
او 19 بدان 19 دام ملقب ساخته و چهار تودی بدين تفصیل اول جوینوری تودی دویم را 5
توّی سیم رسولی 19 تودی چهارم بهلیمی تودی 19/19 در جوینوری تودی مالسیر و
موافق آمیخته و در رامودی رامکی و مالکی داخل کرده 19/19 در رسولی تودی
ملتی و دهناسری ضم کرده و در بهلیمی تودی 19 راکی داخل کرده و این تودی را

1 1 9
ب 1: راکهانی
ب 1: -

ب 2: - بیسته بی‌باید دانست که
سلطان حسین شرقی رحمه الله عیّه
ب 1: است
ب 5: -
5 1
5 1 + اما

ب 7: + قسم
ب 8: اسواری
ب 1: + است

ب 8: سیام. اما این کلمه در زیر سطر و کلمه «چهارم» با قلم شنگرف افزوده شده است.

11 1

ب 12: - رام

ب 13: - را. اما این کلمه در بالای سطر و مابین «او» و «بدان» با قلم شنگرف افزوده شده است.

ب 14: بدون

ب 15: 19, 23، 19، راما

ب 16: رسولی

ب 17: بهلیمی

ب 18: پتر
قاف و آن مرکب از سارنک، و بسنده و مقامی یا: ۴۴۴ ر/ از مقامات فارسی باشند نجوم موافق
بیمی مضموم و واو محدود و فای مکسوره ۲ و قاف و آن مرکب از ثودی و مالسری و دوکاه
وحسینی باشد و آنرا بیان دیویلی نیز نامند ششم غنم بعین مجمعه و نون مفتوحتین و
/ ۲۴۸/ میم و آن در پوربی در الجمله تصریف کرده و تغییری داده هفت زیلف برای
مجمعه مکسور و یای معروف و لام مفتوح و فا و آن در بهترک در الجمله تصریف کرده
و تغییری داده هشتی فرنگ ۲ فتح فا و سیون را و عین مجمعه مفتوح و نون و آن مرکب از
کنکلی و کورا باشد نهم سیریپرده بسی و را مهلتنین به فتح اول و قیل بضم و سیون ثانی
و یای عجمی مفتوح برای مهلمه/ک: ۴۲۴/ و مهلمه و آن مرکب از کورسارد
و مقامی از مقامات فارسی باشد و بعضی مرکب از کوند و بلاول و یوریا و مقامی از
مقامات فارسی دانند/ج: ۱۴۲/۲ دهم باخریز بیای موحده محدوده و حاى مجمعه موقف و رای
مهلمه مکسور و یای مجهول و رای مجمعه و آن مرکب از دیسکار و مقامی/ب: ۲۴۲/ از
مقامات فارسی باشد یادهمر فروستد فیا مفتوح/ب: ۲۴۲/ و رای مضموم و واو مجهول
و دال و سین مهلتنین به فتح اول و سیون ثانی و تاى فوقانی و آن مرکب از
کانکل و کوری و یوری و سیام و مقامی از مقامات فارسی باشد دوازدهم صنم بصاد مهلمه
و نون مفتوحتین و میم و آن مرکب از کلیان و مقامی از مقامات فارسی باشد و بعضی بجای
آن نیریز۷ کویند و آنرا مرکب از پلئنجی و مقامی از مقامات فارسی دانند۱۱ شعبه دویم
در بیان راک‌هاتی ۱۷ که سلطان حسین شریقی پادشاه جنوبی رحمه الله عليه و غیره استادان

۱ ک: فارسی
۲ ب: ۱ - مکسوره
۳ ب: ۲ + عقیده. اما روزی این کلمه خط کشیده شده است.
۴ ج: را
۵ ب: ۲، با، ک: فرنگ‌ه
۶ ب: ۱ و
۷ ب: ۱ -

۸ ب: ۱ - باشد و بعضی مرکب از کوند و بلاول و یوریا و مقامی از مقامات فارسی
۹ ب: ۱ - ببند
۱۰ ک: نیر
۱۱ ب: از «و بعضی بجای» در سطر بالا تا انجا را ندارد.
۱۲ ب: راک‌هاتی
فصل هشتم في بيان راکهاني كمتأخرین وضع كردهناد مثل امير خرسو دهلوی عليه الرحمه

و غيره و آن منشعب است بدو شغله شغله اول در بيان راكهاني كه امير خرسو عليه الرحمه وضع كرده باید دانست كه امير خرسو عليه الرحمه 2 دوازده مقام وضع كرده و اختراع نموده و هر يكي را 3 نامی عليجه كدشته بدين تفصيل اول محير 4 بضم ميم 6

و سكون حاي مهمله و بای حاتانى مفتوح و را و قيل 6/28: بفتح حاي مهمله و بای حاتانى مشنده و آن ك: 132/ ر: مركب 7 از غارا و مقامى از مقامات فارسي باشت و بعضى كوبند

مركبه از ترقدى و عراق 1 باشت دويم ساركيرى بين مهمله ممدوه و راى معجمه موقوف و 6/2/ كاف عجمى مكسور و باي معروف و راى مكسور و ايضا باي معروف و

بدون ان 1 و 12 ان 1 مركبه 5 از پورپرى 6/3: بى: 3/2/ بى و كورا و كنكلى و مقامى از مقامات فارسي باشت و بعضى بحى پورپرى بيسى كوبند سپين بين حاي مهمله و ميم 13 متفتحين و

نون و آن مركبه از هندول و مقامى از مقامات فارسي باشت و بعضى مركبه از ايمى و مقامى از مقامات فارسي دانند 17 چهارم عقوق بضم عين مهمله و تشديد سين معجمه ممدوه 18 و

---

1 ب: رحمة الله عليه
2 ب: راكى های
3 ب: - عليه الرحمه
4 ب: یک
5 یک: مخبر
6 یک: مركبه اما اين كلمه بعدا به متن افزوده شده است
7 یک: غازا
8 یک: کوبند. اما اين كلمه بعدا در بالاي سطر و مابين كلمات (بعضي) و (مركب) افزوده شده است
9 ب: اعراق
10 ب: - راى مكسور و ايضا باي معروف
11 ب: 2، یک: یا
12 ب: 3، یا: -
13 ب: 2: - آن اين كلمه بعدا بالاي سطر و اولين (آن) با قلغم سنگرف افزوده شده است.
14 ب: - یک: -
15 یک: مفم
16 ب: - و بعضى مركبه از ايمى و مقامى از مقامات فارسي دانند
17 ب: -
خفیفه مفتوح و را مركب از چیتی و کهنباوتی و جیت سری و اهیری و تنک و براری باشد و الله اعلم
و او مکسور و یای معروف مركب از نظم‌ناریان و ملار و سده و همیر و مدخته باشد و کویند این را کهان خوانده گریوچم مركب از للت و بستن و هندو و دیسکار باشد سیبرتی؟ مركب از به‌نفس و صندوکی باشد و کویند این را لات ۱:۱۳۴ یا رت زن کام خوانه سندوی مركب از اسواری و اهیری باشد و آنرا صندوی نیز نامندی مروای بفتح میم و سکون را و واو
مدده مركب از این ۱۱۸۵/ للت و دیوسکاه و کانهرا و سریراک باشد کلاپریین/ ک: ۲۱۶ پ/ بفتح کاف تازی خفیه و لام مددته و پبخی باعجمی خفیه و سکون را و یای موجد خفیه ۱/ چ: ۲۴۲/ مکسور و یای معروف و نون مركب از کوکلت و هکنها و سوها باشد و کویند این را ناردب است ۱/ دیواکوی ۱/ چ: ۳۷۳ پ/ بدل خفیه مکسور و یای معروف / ب: ۲۴۳ و یای عجمی خفیه مددته و واو موقف و تای فوقانی خفیه مکسور و یای معروف ۱۲ مركب از ۱۳ دیباک و سرستی باشد انویروب مركب از دهناسی و تویی باشد ۱۳ چیتی گوری ۱۵ مركب از للت و کوری باشد کورسیینک مركب از کورا و سارنک باشد و بعضی مركب از کوری و سارنک داندن کاوریکوری بکاف تازی خفیه مددته و یای عجمی

ب: ۱ از "مهمانه مادهوی پبخی میم" صفحه قبل (ستر ما قبل آخر) تا اینجا را ندارد.
۱ چ: سهاریتی ب: ۱ سیونی ک: سیوم
۲ چ: -
۳ ی: + ولام مددته و پبخی باعجمی خفیه
۴ ب: ۱۲۳ یا:
۵ ک: مجهول
۶ ک: - کلت. اما بعدا حروف "کور" بین "از" و "کلت" افزوده شده است.
۷ ب: ۳ ک: کوکلتن و اما این کلمات در حاشیه با همان دستخط افزوده شده است.
۸ ی: + این هر دو راک اخیر کم بکوش رسیده
۹ ب: ۱ دیواکوی
۱۰ ب: + و یای عجمی خفیه مددته
۱۱ ی: از "با هم خفیه مددته" در سطر بالا تا اینجا را ندارد.
۱۲ ب: ۱۳ دیبی و
۱۳ ی: اون. اما روی این حروف خط کشیده شده است.
۱۴ ک: کوری
سوره‌ی ۱ و بولاول باشد و بعضی مركب از نتم و سرانک و میکاراک کویند سارنک مركب از دیوکری و ملال و نتم باشد و بعضی مركب از مارو و ملال دانند رتبلیه ۲ مركب از نتم و سارنک و بهرون و للت و پنچ ۳ باشد کورا مركب از کوری و نتم و ترون /ج: ۴۲۰/ باشد کلایر مركب از بولاول و کاهرا و نتم و ملال باشد استنثه مركب از مالسری و فده و ملال باشد دیسکار مركب از سرسطی و پرچ و سورته ۵ باشد کرنانه ۶ مركب از پنچ و للت و بهباد و کوجری باشد کانون مركب از مارو و بهکارا و نتم باشد پهاری مركب از مارو و سنکارا/ک: ۲۲۲ بهرزن باشد مانجه ۷ مركب از سارنک و سورته ۸ و بولاول /ب: ۲۲۲ پ/ و ملال باشد پرچ مركب از دهنسری و مارو ۹ و کندهر ۱۰ باشد و بعضی مركب از مارو و /و: آساری کویند ناتمنجرب مركب از مالسری و نتم باشد كنکلي مركب از دبی و /و: و للت و اسناوری و دیسکار و کوجری باشد تربین مركب از نشناری و جیتسری و سنکاراهن باشد پریو ۱۰ مركب از دیوکری ۱۱ و پوری و کوری و کوان باشد كننها بفتح کاف نمای خلفه و نون منوه و تای فوقانی اقل تمادیه ۱۲/ب: ۳۸۷ پ/ مركب از مارو و /کیدارا و جیتسری و سریراک /ب: ۴۲۵ پ/ باشد مدامتیه ماهدیه بفتح میم و سکون دال ثقیله و ايضا فتح میم و تای فوقانی ثقیله و سکون نو و میم تمادیه و دال ثقیله موقف و

۱ ک: سورته‌ی ۱
۲ ب: ماروا
۳ ب: رت بلنیه
۴ ب: للت و پنچ ک: بهیر
۵ ک: سورته‌ی ۲
۶ ک: کرنانه
۷ ج: کرنانه آمایی نتم» ظاهره ابدا با همان دستخضیبین کرنا و مركب» در بالای سطر افزوده شده است.
۸ ب: ماروا
۹ ک: مانچه
۱۰ ک: سورته‌ی ۳
۱۱ ب: ماروا
۱۲ ک: کیدارا
۱۳ ب: پروا
۱۴ ب: دیوکی
۱۵ ب: از «فوقانی متقله پوشیده نماند» در صفحة ۱۸۴ (س. ۱۰) تا اینجا را ندارد.
کوری باشند و بعضی مركب از کوری و کوند و دیوکری، کوئن برای رانش مركب از نیاز و لیاقتش و چیتی و پنا به دیپکی مركب از کیدارا و کامو و سده‌ت، و باکیری؛ باشد کوند مركب از دهناسی و مالر، و پنا باشند منکشات ک مربک از بیتا و کاهرا و کیدارا و کلیان باشند و بعضی سیام را بر آن نیز افزایش جیاهنتی مربک از سوريه و دهوسری و پنا باشند و بعضی مربک از پنا و کلیان کوئن مركب از سنکره‌ی ور و مارو باشند، سرستی مربک از مالر و اینک، که ۲۲۴ پایه ساونت و مالر و مارو باشد و بعضی کاهرا برآن بیفزاوند راکیس مربک از پنا و کوری و کیدارا و دیوکری و کندهار و سندهور و دهناسی و کاهرا و اسواری باشند بجیا مركب از نیاز و کنپهار و پوری باشند دهيان جنی مربک از نیاز و پهپاش و سهنا باشند کنیه مربک از دهناسی و سرستی باشند سرد مربک از پنا و سوه و سوه باشند کهیم مربک از کاهرا و سرستی و کلیان باشند سسریکها مربک للت و پنجم و تلک دو مار و سوه و سوه باشد مار و مار مربک از سارنک و

1. با: دیکری
2. پا: چیتی
3. پا: و
4. ک: ناکیری
5. ک: سورتیه
6. دهوسری. اما در حاشیه با همانت دستخط «دهوسری» افزوده شده است.
7. ک: بهمراه
8. پا: باشند کمربک از سنکره‌های و مارو باشد
9. پا: سرستی
10. ک: سرستیه
11. با: دهیان حی
12. با: کنته
13. پا: مربک از پنا و سوه و سوه باشند
14. پا: دیپک
باکسیری، کوریند، مسلمته، مرکب از آین: ۱۴۴/۱۴، کوچری و پنجم و ۳ بهپیرو و کندهار و بندگی باشند، کوچری مرکب از جیجاونتی و اساتوری و کوچری و مسلمته باشند و بعضی مرکب از سوهو و کانهرا کوینی مالکوس مرکب از کلایر و کیروی و بکری و پنجم و بذ‌پنسل و سدنه‌ت و تنک باشند و بعضی مرکب از هندول و بست و جیجاونتی و پنجم و که‌ترک و مارو و سارنک و ساونتی دانند. توده‌ی مرکب از اساتوری و دهنسری و که‌ترک باشند و بعضی مرکب از للت و دهنسری و ۱۱ ده‌لسرب کوینی کهن‌هاویتی مرکب از مالسری و مالسری و مارد تری‌شن مرکب از ۱۴ بیجا و بذ‌پنسل و دیسی باشند مالی‌کورا مرکب اب: ۲۱۱/۱ از کوری و مسلمته باشد درکا مرکب از مالسری و لیالوتی و کوری و سارنک باشد مال‌نوترو مرکب از پنچم و کامو و سده و نته و هم‌مر باشند مالوا مرکب از کوری و پرچ و بپس‌دانش مرکب از مارد و پرچ و مسلمته باشد بکری مرکب از پهرودست و منچه‌ی ۱۸ باشد کیروی مرکب از سارنک و سوهو و کوچری/ج:

装置: ۱
ب: ۲، ک: سورةه
ب: ۱- پنجم و
ک: ۴ و
ک: کوری
ک: کلایر
ب: ۰، بیباک
ب: ۱ ماروا
ب: ۱ ساونتی
ب: ۱ کوریند
ب: ۰ - که‌ترک باشند و بعضی مرکب از للت و دهنسری
ب: ۱، با، چ: کهن‌هاویتی
ب: ۲ کهن‌هاویتی.
ب: ۱ تری‌شن
ب: ۱+ للت و
ک: سورةه
ب: ۱ مال‌نوترو
ک: سورةه
ب: ۲ سجهن
ب: ۲ ک: تری‌شن
ب: ۱ تری‌شن
ک: کوری
بلاول باشند هندل مركب از لیلاوی و للت و ۲، پنچم و پوریا و بهیرون باشد میکرهک مركب از کلیان و کامود و ساونت و بستن باشند، بستن مركب از دیوکری و نت و ملار و سارنک و بلاول باشند بهیرون مركب از هندل و سده و کانهرا و پوریا باشند سنگون مركب از سورته و لنکهند و بلاول باشند. بهل کوجری مركب از دیسکار و بنکال و رامکری و کوجری باشند بهیرور مركب از براری و للت و سده و سارنک و پنچم و بلاول باشند و بعضی مركب از سده و سیام و بهیرون کویند بهلی مركب از دیسی و ببهاس و پنچم باشند و بعضی مركب از دیوکاری و بنکال و پنچم باشند و بعضی بجای بنکال تنک آرند للت مركب از دیسی و

بی: ۱ + و
بی: ۲ - للت و
بی: ۳ + و
بی: ۴ - سورته
بی: ۵ - ن
بی: ۶ - ک: مركب از دیسکار و بنکال و رامکری و کوجری
بی: ۷ - ک: بهیرور
بی: ۸ - پنچم
بی: ۹ - لیلاوی
بی: ۱۰ - اسکاری بی: ۱۱ - پنچم
بی: ۱۲ - پنچم
بی: ۱۳ - لیلاوی
بی: ۱۴ - کویند
مهمله مفتوح و میم مضموم و اوی مجهول و دال تقی للمربک از مالسیر و سده و سریراک و بهپیالتی و پنک باشد دیسی مربک از تودئی و کهیران باشد انسی ۱ بهمراه مفتوحة و نون منون ۲ و سین مهمله مکسور و پای معرفع مربک از دهلسری و کونن باشد دیوکری مربک از پوریپ و سارنک و سده باشد و کونین این را دیوتاها ایا ۱۴۲ ر/ خوانده‌اند كولاَه مربک از ببکرا و کلیان و کاهنرا باشد و ۳ کوین این را بهر خوانده‌اً سری‌رون مربک از سریراک و ۴/۱۳۲ مالسیر و سنگرابهر باشد کچه مربک از بلال و پورپی و کیدارا و دیوکری و مادهو ۵ باشد دیواری مربک از کنپهاری و مالسیری و سرستی پاشد کچری مربک از تتا و ۴/۱۷۱ رامکری باشد. منکلکوگری مربک از رامکلی و سیام ٪۲/۱۰۰ و کندهر و منکلاشتن باشد و بعضی بجای منکلاشتن بهلی کوین مالگوگری مربک از رامکلی و سیام و کندهر و کوگری باشد و ۱ بچتری مربک از سری روون و چیتی و کوری و برادری باشد ترون مربک ٪۱/۳۰۱ ب/ از دیسکار و کوری و پورپی باشد و ٪۴۴۱ ب/ بعضی بجای پورپی لتت کوین و بعضی بهباه کوین ٪۵ کالانی ۴ بکاف تازی خفیفه مفتوح و ۱ قیل ۱ مضموم و لام ممدوه و همتش ملیه و پای معرفع مربک ٪۱ از نشتراین و آذان و بلال و باشم و بعضی مربک از بلالو و کاهنرا کویند و آن در متعارف کرائی ٪۲ و سکرائین کویند سریراک مربک از بدهنس و ببک و کوری باشد کیدارا مربک از کچه و پورپی و

۱ با: ک، ب/ هنی ۱ ٪۲ ب/ مفتوحة ۲ با: -
۴ با: خواند
۶ ب/ ماروا ۵ ب/ ب/ ۲: -
۷ با: رامک. اما روی این کلمه خط کشیده شده است.
۸ ب/ ۱: -
۹ ک/ کلاه
۱۰ ج/ ب: ۱۰، ب/ - مفتوحة و قیل
۱۲ ک/ کراهی
فوقانی متقله و نون مفتوحه و کاف عجمی خفیفهٔ مرکب از مارو و دهول و جیتسری و کیدارا باشد پاراوی مرکب از دیوکری و کوند و کوری و پوری باشید بهمیپلاسی مرکب از دهناسری و سده و پوری باشد، رنگی متفاوتی ببینید، و نون مفتوحه، کاف مجهز متقله مبسوط و دهول و جیتسری و مارو، سده و پوری باشید. نون مفتوحه، و کاف عجمی خفیفهٔ مکسوم و یای معروف مرکب از مالسری و سده و مالر باشد. ح: ۱۴۶. یکهداری مرکب از کهیتراک و اسیوری و دیسی باشید براری مرکب از دیسکار و ترود و ترون باشید، باشید باشید، و ترون و یای انوهر مرکب از مالر١ و کیدارا باشد و بعضی کوند مرکب از مرکب از مرکب از ترون و پهاری باشد و آنرا انوهرکوری نامند. ۷ تئی مرکب٢ از سریراک و کانه‌ها، و بهبود پکنند. ح: ۱۴۳. باشد ناکدهن مرکب از مالر و کیدارا و سوهو باشید، ابهری مرکب از کلیان، دیسکار و کوچری و سیام باشید و بعضی آنها، اهیری خوانند و ۱۰ کوند این را کانه خواندیده‌ها، رهس٣ منگل و رهس٣ منکلا مرکب از سنکرابه‌ها و آشیانا و سوریه‌ها باشید. آن را راهنش، و رهس٣ منگل و رهس٣ منکلا نیز کوند، ح: ۱۰۰. راج‌نفس مرکب از مرکب از مرکب از و سریراک و منوهر باشید و کوند این را بهتر پیش نارد، خواندیده سری‌سموده‌ها، بکسر، سن مهلی و را، متصل‌ه و یای معروف و سین

---

١ بر: از آقی‌کاف تازی‌قلیه‌» در صفحه قبیل (سطر آخر) تا اینجا را ندارد.
٢ ح: ۱۰۳.
٣ ک: پسم

٤ بر: دیسکار و لتچ و جیت سری
٥ ک: مارو
٦ ک: مارو
٧ بر: کوند

٨ ح: ۱۰۲: و مالر: اما روی کلمه خط کشیده شده است.
٩ ح: ۱۰۱.

١٠ ک: خوانند و

١١ ح: راهنش ب۲، ک: رهس

١٢ ح: راهنش ب۲، ک: رهس

١٣ ح: ۱۰۳: و ب: ۴، ک: رهس

١٤ ح: ۱۰۳: ک: رهس

١٥ ح: ۱۰۳ و این را رهس منگل و رهس منکلا نیز کوند.
و کوچری و بنگال و پنجم و بهبودی باشد، کج: ۱۱۴۲/۱۴۳۰ ر. کوندکلی مربک از چ: ۱۵/۱۴/۱۴۳۰ ر. کوچری و اسواری باشد. و کویند، این را کورکهنتا، خواهند، گنبه‌باینر مربک از سوراشتک و دهنسید باشد و کویند، آن اکنس، خواهند، مقدمات مربک از ملار و سبدکلی، ملی و باشند سرست مربک از ندیما‌ری، سنکراپه‌ری، و سده باشند، بدنس مربک از ماروا و ردرنی و چندی و درکا و دهناسیر باشد لندشون مربک از پهار، و کیدارا باشند و کویند این را هونن خواهند سکت‌ری، ۱ مربک از چندی و درکا و کندسی و کندساه و پوری‌بی باشد سنکراپه‌ری مربک از کیدارا و باول باشند و کویند، این را مهادیو خواهند، کنهر مربک از سنده‌لا و اسواری و کوری و دیوکزی و بهبودن باشد پهروست مربک از پوری و سیام، و کوری باشد، چ: ۱۴۱۹ ر. باشند، یا پهروست مهند اوست، یک تشنگری مربک از ماروا و دهول. و دهناسیری و گنبه‌باینری باشد دیوکزی، ۱۱ مربک از سنکراپه‌ری، و سده و ملار و گنهری باشد، باولی مربک از پارول و کورساه‌ک، ۱۲ و ۱۴، بعضی بجای کورساه‌ک، ۱۱ سارنک، چ: ۱۴۰۹ ر. کویند، کامبودی مربک از سوراشتک و کوری باشند و بعضی مربک از سکرینی و سوراتی، کویند، که‌پانک، بفتح کاف تازی ثقیل و سکون تای

۱: چ: کورکهنتا
۲: ک: کورکهنتا
۳: چ: کورکهنتا
۴: ک: کبس
۵: ک: کبس
۶: چ: پهی‌دار
۷: چ: سک بلنیه
۸: چ: مربک از سیام و پوری
۹: چ: یا پهروست مهند اوست
۱۰: چ: یا پهروست
۱۱: چ: یا پهروست
۱۲: ک: سنکراپه‌ری
۱۳: ک: کورساه‌ک، مربک
۱۴: چ: ک: کبس
۱۵: ک: کورساه‌ک

گزیده‌هایی از نوشته‌های فارسی-هندی ...
کنده ا 1 آنرآ پوریا/ت: 23/ خوانند و چون لنک و 1 کامود و کوند یکجا شود آنرا سدکلیاس
نامند بضم سین مهمله و تشذید/ب: 1/ 208/ دال ثقیله و چون کیدارا و ایمن با سدکلیاس مرکب
کرده آنرا همیس نامند و کویند این را کوری ناته/ خوانند و چون کیدارا و بالا ول با سد/ 141
رکلیان مرکب کرده آنرا 2 این خوانند و چون کیدارا با همیر یکجا شود آنرا که پیکلیان نامند
بکسر کاف ثازی ثقیله و یاگ مجهول و میم و بعضی کویند 3 کیپکلیان از ترکب کانهارا و
سرستی و سدکلیاس شود و چون جیتسری و سدکلیاس یکجا شوند آنرا جیتکلیان کویند 4 و
چون ثوّدی و اسواری و ماری یکجا مرکب 5 شوند آنرا دهناسری کویند و 7 چون سنگرایرن
و کیدارا و مدماده و سرستی با هم مرکب شوند آنرا مالسری نامند و چون دهول و براوری
و دیسکار یکجا مرکب شوند آنرا جیتسری خوانند و چون بلاولی 9 با جیتسری مرکب
کرده آنرا دهولسری کویند و چون: 11 برای و اسواری و ثوّدی و سیام و بهلی و کندهر
یکجا مرکب شوند آنرا کحشترک نامند و بعضی بجای/ب: 2/ 89/ بهلی بهل 11 کوگری آرد
و بعضی بجای سیام کوگری آرد و بهلی 12 را بحال 13 خود دارند و وجه تسمیه کهپشترک
ظاهر است چه کهپت بکف ثازی ثقیله مفتتح و تای فوقانی متقیله 14 بمعنی شش باشند و این
راک مرکب از نش راکست سوراشتک شفت سین مهمله و سکون ور و رای ممدوده و سین
معجمه موفق و تای فوقانی متقیله مفتتح و کاف ثازی/ب: 1/ 209/ خفیه مرکب از کندهار

1/ ب: 1: دند
2/ ب: 2: از «منکلاشتیک را با کانهارا» در صفحه قبل (سپر آخر) تا اینجا را دناد.
3/ ک: کوئری نات
4/ ب: 1: از «همیس نامند و کویند» در سپر بالا تا اینجا را دناد.
5/ ب: 1: + که
6/ ک: نامند
7/ ک: 
8/ ب: 1:
9/ ب: بالا
10/ با: بلاولی. اما روی این کلمه خط کشیده شده است.
11/ ب: 1، ب: 2: ک: -
12/ ب: بهلی
13/ ک: جای
14/ ب: 2: ک: - بکف ثازی ثقیله مفتتح و تای فوقانی متقیله
بعضی بجای ۱ دهناسی باکسیری و ۲ بجای ۲ اهری؛ ناث آنند و ۳ کویند این را بلیبو خواندیم و چون کتیبری و پوریا و تودی را با هم ضم گنند آنرا راچنارا یییند کویند و چون کوند و بلاول مرکب کردن ۱ کامود شود و چون سده با کامود مرکب شود آنرا سده کامود خوانند و چون ایمن با کامود ۳ ضم کردن ۴ آنرا کیلان کامودنامند و بعضی آن را کیلاینی نامند بکسر بای موحد خفیف و نون مضموم و واو مجهول و دال خفیف و چون کیدارا با کامود مرکب کردن ۱۲/۱۴۲۰ هجری آنرا ساونت کامود خوانند بسین مهدوم و واو مفتاحه و نون منونه و تای فوقانی خفیف و بعضی کویند ۴ چون کیدارا با سده و کامود مرکب کردن ساونت کامود شود و بعضی کویند ۴ ساونت با کامود ضم شود ساونت کامود کردن و چون کهتیز اک با کامود مرکب کردن آن را تلک کامود خوانند بکسر تای فوقانی خفیف و فتح لام و کاف تازی خفیف و چون دهناسی با کانهرا مرکب کردن ۱۴/۱۰۸ کردن آنرا باکسیری کویند و چون پهروست با کانهرا ضم شود آنرا سهانا خوانند و چون ملار با کانهرا تركیب یابد آنرا اذان؟ کویند ۱۱ و چون دهولسری و شنک و منکلا: چ ۴۱/۱۴ شنک را با کانهرا تركیب

۱: ب: ۱- بجای
۲: ب: ۲- اهری
۳: ب: ۲+ ک: + اهر
۴: ب: ۱- درن
۵: ب: ۱- شود
۶: ب: ۱- کردن
۷: ب: ۲، ۳، چ: نامند
۸: ک: + مرکب شود آنرا سده کامود خوانند و چون ایمن با کامود
۹: چ: + و
۱۰: کامودکیلان
۱۱: ب: ۱- شود
۱۲: ک: + و
۱۳: ب: از «چون کیدارا با سده» در سطر ۷ تا اینجا را ندارد.
۱۴: چ: دانا
۱۵: ب: + و چون ملار با کانهرا تركیب یابد آن را اذان کویند
۱۶: ب: + و چون ملار با کانهرا تركیب یابد آن را اذان کویند
مدفوماده را یکجا ضم کرده خوانند ا‌ن را سدمنات کویند و چون کانه‌را با نات ضم شود. آنرا کنهرنان نامند و چون کیدارا با نات مرکب کردد آن را کیدارانات خوانند و چون اهیری بنا مرکب کردد. آنرا اهیرنان کویند و چون همیر با نات ضم شود آنرا همیرنان خوانند و چون کامودر را بنا مرکب کنند آنرا کامودنات. چون سارنک ی‌بنا ضم شود آنرا سارنکنان کویند و چون ملار با نات مرکب شود آن را ملارنان خوانند و چون کلیان را بنا ضم کنند آنرا کلیانات نامند و چون ککب و بلول و بوری و چون کیدارا مرکب شود آنرا دچهند کویند و چون سنگرگیرن و مدفوماده ولک. دهن و بلول مرکب کردد و ناراک خوانند و چون دهناز و دهول و کانه‌را و اهیری و کیدارا و سده و مدفوماده یکجا شوند آن را کدمنات.}

---
1. ب:1، خوانده شود
2. ب:1
3. ب:1
4. ب:1
5. ک:1
6. ک:کردنند
7. ک:1
8. ب:1
9. ک:کویند
10. ک:1
11. با: نامند و سارنک چون
12. ب:1
13. ب:1
14. ک:1
15. ب:1، با: شود
16. ک:1
ترکیب ترکیبی است دیگر به‌طوری حاصل و دخول چنانکه در راک راکی دیگر داخل نمایند. خواه تمام تک در راک مدخل، باشد خواه نصف تک خواه یک کلمه مثل در دهناسری پوریا داخل نماینده. پس درین ترکیب قاعده آنست که در نام بردن اصل راک را مؤخر ذکر باید کرد و راکی که در آن داخل شده آنرا مقدم مذکور باید کرد مثل پوریا با.

ب: ۱۴۲/۹۷/۴/ که هنگام سرانش راکی که در ابتدا خوانده شود آنرا مقدم ذکر باید کرد.

ب: ۱۳۶/۹۷/۴/ خواه آن راک اصل باشد خواه فرع مثلاً چون در سیام رامکی داخل کرده شود. و هنگام سرانش سیام اول خوانده شود آن را سیام کویند و اکر اول رامکی خوانده شود بعكس اگر راکی ۱۷ را ۱۱ رام ۱۳ سیام کویند و ۱۴ بعضی برآنند که هر راکی که وقت خواندن اول ظاهر شود و ۱۰ اکرچه در نصف تک باشد آنرا همان راک باید کفت و تفصیل راک و ۱۱ راکنیهاي /این: ۱۱۲/ ژنکرین اینست چون باکسیری ۱۰ و پوریا و

ب: ۱ و ۱۷ ترتیبی

ب: ۱: چنانکه راکی در راک

ب: ۲: مینمایند. اما روى «می» خط کشیده شده است.

ب: ۳: نه که در راک بدخول به

ب: ۴: از «خوانه تمام تک» در سطر بالا تا اینجا را ندارد.

ب: ۵: بود

ب: ۶: و اما نامش سعی کرده این کلمه پاک کند، اکرچه هنوز کلمه قابل خواندن است.

ب: ۷: راک

ب: ۸: از «مثل پوریا با» در سطر ۴ تا اینجا را ندارد.

ب: ۹: ۱/ با: -

ب: ۱۰: ک: - بعكس

ب: ۱۱: ک: -

ب: ۱۲: ب، ب، ب، ج: -

ب: ۱۳: و اکر اول رامکی خوانده شود بعكس آن را رامسیام کویند و

ب: ۱۴: ۰/ یک

ب: ۱۵: کنی

ب: ۱۶: کبکری
فصل هفتم در بین ترکیب راک و راکین و پترهای مذکوره بحسب راک و راکین نه بحسب سر‌های هفته‌کاه پیش از ایجاد و اجمال باید دانست که جمله راک و راکین بر سه قسم است سده و سلنک و سنقریون سده آنست که بسیاری/ من/ باشید شنیده هیچ راکی دیگر کا آن مركب نباید و سلنک آنست که اکرچه مركب از 3 راک دیگر نباید اما راکی از راک دیگر داشته باشد و سنقریون آنست که از دو راک یا زیاده برقان مركب باشد چنانکه در فصل اول ازین باید بتفصیل ابراز پذیرفت و بعضی از اهل این فن راک‌ها سرده دانست و راک‌ها به جودت طبع خود چند راک را باید برکه و بعضی راک‌ها را نیز سنقریون دانند الا مالکوس و دیپک را خصوصاً دیپک را هیچکس مركب نکنند و بعضی آن در را نیز سنقریون دانند و بعضی کانه‌ها و سارک و کوجری و نت و موار و موردی و کوری این هفته مقام را سده دانست و دیپک و بیپ‌یود و لنت و ریوا و بلال و میک و سور‌یا و ده‌نامی و کورا و سریراک و دیپک و کافی و کیدارا این نیز‌سده مقام را سنقریون دانست و باقی همه راک‌ها و پترها را سنقریون دانند و ترکیب راک و راک‌های سنقریون بطریق اختلاط و امتیاز باشد مثل اختلاط و امتیاز/ج:
14/21 رنگ‌های مختلف با هم که از شدت اختلاط از هم متمایز نشوند بکه.\(^9\) رنک دیگر به
2% مثل آهن و زردچوب\(^1\) که از اختلاط هر دو رنک دیگر\(^2\) بهم رسد و سواه این

\(^1\) ک: سنقریون
\(^2\) با: + و سلنک آنست که بسیار داشت شنیده هیچ راکی دیگر با آن مركب نباید
\(^3\) 2/2: اور
\(^4\) ک: + و
\(^5\) 2/2: + و
\(^6\) ک: سوره
\(^7\) با: + و
\(^8\) 2/2: ک: - باشد مثل اختلاط و امتیاز
\(^9\) 2/2: ک: بکه
\(^10\) با: - بهم رسد
تازی خفیفه و رای ممدوده و فتح بنای موحده ثقیله ب/۱۲۸۳ و را و نون قسم دویم در ذکر بهارجاها یا: ۱۳۴ ب/ هشتكانه پرهاي مذكوره اول كرنانتي فتح كاف تازی خفیفه و سكون را و نونين نون ۱ اول ممدوده و ثاني مفتوحه و قیل مغنونه و تای فوقانی مثله دویم كادوی بكاف تازی خفیفه ممدوده و دلال خفیفه موقوفه و واو مكسور و یاب معروف سیویم كدنامت‌
بکاف تازی و دلال خفیفین مختلفین و سكون میم و نون ممدوده و تای فوقانی مثله چهارم
بهاری فتح بایا عجمی خفیفه و های ممدوده و رای مكسور و یاب معروف پنجم مانجه بپید ممدوده و نون مغنونه و چیم تازی ثقیله ششم پرچ فتح بایا عجمی خفیفه و سكون را و جیم
تازی خفیفه ب/۱۳۵ ب/ هفتم نشانه‌نجری بنون مفتوح و سکون تای فوقانی مثله و میم مفتوحه
و نون مغنونه و جیم تازی خفیفه مفتوح/ک: ۱۳۶/ ر/ و رای مكسور و یاب معروف هشتم
سهدنت بپس سین میمه و سکون دال ثقیله و نون ممدوده و تای فوقانی مثله؟ پنشده نماید
كه راکها و راکنها و پرها و بهارجاها كه در هر چهار میت مذكور شد بعضاً را؛ از آن
بسامی مختلفه نیاز ذکر کنند مثلاً در کرتنه۶ يعني كتاب نامیست۷ و در متعارف نامیست
دیگر غير آن یا در زبان۷ و ملکی نامی است و در زبان دیگر و ملک دیگر/ب/۱۴۱ ب/ نامیست دیگر۸ غير آن /ج: ۱۴۱/ مثلاً در کرتنه۷ كرنانی نوبسنود و در۱ متعارف ان را کنهر

کویند و ۱۱ برین قیاس۱۲

---

۱: کاف. اما روی این کلمه خط کشیده شده است.
۲: ب/۱: 
۳: ب/۱: 
۴: 
۵: کرننت
۶: کتاب نامی مربع است
۷: ب/۱: کرننت
۸: ملک دیگر نام دیگر است
۹: کرننت
۱۰: ب/۱: 
۱۱: 
۱۲: ب/۱: و برین قیاس
مكرورتين و ثانية مشددة تمدوده و با بياي مشمومه دويم دهيان ۱/2 بكسر دال تقيه تمدوده
با بياي مشمومه ۱ و نون موقوفه ۴ و جيم تازي خفيفه مفتاح و همزه مكروره و باي معرفه
سيوم كنه بضم كاف تازي خفيفه و نون منونه و باي واحده تقيه چهارم سوهني بضم سين
مهمله و واى مجهول و هاي موقوف و نون مكرور و باي معرفه /ج: ۴۰۴ ۵/ چهارم سودين ببين
مهمله و راي متوفته و دال خفيفه شش كهيم بكاف تازي تقيه مكرور و باي مجهول و
ميم هفتم درسكيه بسينين مهملتين يفتح اول و سكون ثانيا و راي مكرور و باي مجهول و
كاف تازي تقيه تمدوده هشتست بضم سين مهمله و سكون ۶ را و سين مهمله مفتاح
و تاي فوقاني خفيفه مكرور و باي معرفه نوع ششم در بين پتريه هيستکانه ميكاراك و
ذكر بهارجاهاي /ب: ۴۲۸ ۵/ آنها و اين نيز منقسم است يبو قسم اول در بين پتريه
هيستکانه ميكاراك ۱/1 كنار بكاف تازي خفيفه مفتاح و لام تمدوده همصه ملته و را دويم
باكيسرى ۲/ باي موحده خفيفه تمدوده و كاف عجمي خفيفه مكرور و باي مجهول
/ب: ۱۴۱ ۶/ و سين مهمله موقوفه /ب: ۱۳۱ ۶/ و راي مكرور و باي معرفه /س: ۲۰۶ ۶/ سهانا
بسين مهمله مفتاح ۱/ و ها و نون ممودتين چهارم پوريا باي عجمي خفيفه مضموم /ک: ۲۰۵ ب/ و واي معرفه و راي موقوف و باي تحتاني تمدوده پنجم كانيه ابكاف تازي خفيفه تمدوده
و نون تمدوده مفتاح و راي تمدوده ششم تلك بكسر تاي فوقاني خفيفه و لام مفتاحه و كاف
تازي خفيفه هفتم استبنه بفتح همه و سكون سين مهمله و فتح تاي فوقاني /ج: ۴۱۰ خفيفه و
نون منونه و باى موحده تقيه هيستکنارهيرن بفتح سين مهمله و نون منونه و فتح ۱۱ کاف

ک: دهان
ب: ۱/ دهيانجی
ب: ۳/ + مموده
ب: ۱/ - نون موقوفه
ب: ۱/ ب: ۳/ -
ب: ۲/ راي. اما بنظر ميرسد كه "ی" با قلمي ديگر بعدا به كله افزوده شده است.
b: ۳/ - و سين مهمله. اما اين كلمات با همان دستخط در حاشيه افزوده شده است.
ب: از "و ذكر بهارجاهاي" در سطر بالا تا انجا را ندارد.
ک: تأكيرى
ج: معرف
ک: موقوف
ب: ۱/ -
ب: ۱/
جیم تازی خفیه مدیومه و واو مفتوحه و نون میئنه و تای فوقانی خفیه مکسور و یای معروف سیوم مالکوچره بیم مدیومه و لام موقوف و کاف عجمی خفیه پسمان و واو معروف و جیم تازی خفیه موقوف و رای مکسور و یای معروف چهارم بهواپالی بیای موئجیه مفتوحه و واو میئنه و یای مفتوحه و لام مکسور و یای معروف پنیه میئنه بیم مفتوحه و نون مضمام و واو میئنه و یای مفتوحه و های مفتوحه و را یشر أهیری بهمجه مفتوحه و های مکسور و یای معروف و رای مکسور و ایضاً یای معروف ۱ هفتم اینم بهمجه مکسوره و یای مجهول و میم مفتوح و قیل مکسور و نون هشتم همیر بههای

بک: ۲۰۴ مفتوحه و میم مکسور و یای معروف و را/ب (۱۵۴: نوئم پنچ در بیان پنیه یا هشتمه شریکه اک و دعر پنیه راهی آنها و آن نیز منقسم است بدو قسم اول در بیان پنیه هشتمه شریکه اک و دعر وکسین وضع مجمیه و رای متصحله و یای معروف و را و واو مفتوحه و نون دوی کوله رله بفیک کاف تازی خفیه و سکون وای واو و لام ممیومه

ب/ب: ۱۴۰۱ و/و/ج: ۱۰۴: های مفتوحه و لام سیوم سوات بیسیم میئنه مدیومه و واو مفتوحه و نون میئنه و تای فوقانی خفیه چهارم سکرون بفیک سین مجمیه و نون میئنه و کاف تازی خفیه مفتوحه و سکون را و واو مفتوحه و نون و یکسان واو و نون ۳/ آخر ٣ نیز استعمال کنند پنچ راکیسر برای مدیومه و کاف تازی خفیه مکسور و یای مجهول و سین مجمیه مفتوحه و را/ب (۱۳۲/ شش کیش رک بفیک کاف تازی یقینه و سکون تای فوقانی مشوقه و رای مدیومه و کاف عجمی خفیه هفتم به‌دن بفیک نای موحده خفیه ۴ و سکون دال مشوقه و های مفتوحه و نون ۵/ سین مجمیه هفتم دیسکار پال خفیه مکسور و یای مجهول و سین مجمیه موقوف و را/ب: ۲۰۵/ کاف تازی خفیه /ب/ب: ۲۶۷/ بک: ۱۵۴: ممیومه و را قسم دویم در بیان ۷/ بهارجاهی هشتمه شریکه اک و دعر مذکوره اول بجبا یای موحده و جیم تازی خفیهفتن/بک: ۲۰۵/ر

۱. باب: از «بینچ منوهر» در سطر ۵ تا اینجا را ندارد.
۲. بب: و نون
۳. ک: -
۴. بب: -
۵. بب: از کاف» در صفحه قبل (س. ۸) تا اینجا را ندارد. اما این افتادگی در نسخه بعداً در حاشیه ورقهای
۶. ۲۲۶ بب و ۲۲۷ ر با همان دستخط نوشته شده است.
۷. بب: ذكر
جهانم در بیان پترهای دیپکراسک و ذکر بهارگاه‌ها آنها و آن نیز منقسم است به دو قسم اول در بین: ۱۳۰۱/۱۲ بیان پترهای هشکانه دیپکراسک اول کسپ یافته در کافی خفیه و سین مهمه و میم دوید تنک بفته، تای فوقانی، متقیه و نون منونه و کاف تازی خفیه سیم نش‌دارین بفته نون و سکون تای فوقانی مثله و نون و رای ممدودین و همئه ملیه و نون جهانم پاها با یکی موحد خفیه مکسور و های ممدوده و کاف عجمی خفیه موقوف و رای ممدوده پنجم په‌رودست بکسر ۷/۱ یاف عجمی ثقیه و قیل بفته و رای مضوم و وار/۱۵۱۲/پ: مجهول و بفته دال خفیه و سکون سین مهمه و تای فوقانی خفیه ششم ره‌منکلا برای و هوا متفاوتین و سکون سین مهمه و میم متفاوتان/۱۵۵۸/و نون منونه و کاف عجمی خفیه موقوف و لام ممدوده و بعضی بجای ها یافن یکی موحد ثقیله استعمال کند و ربهس/۱۵۵۸/منکلا/۱۵۵۸/کویند هفته منکلافتک بسید/۱۵۱۲/و نون منونه و کاف عجمی خفیه موقوف و لام ممدوده و سین معجمه موقوف و فتح تای فوقانی مثله و کاف تازی خفیه هشتم اذانو به‌همه موقوفه و دال متقیه ممدوده و نون مضوم و وار مجهول و در متعاف بجای و اولف استعمال کند و اذانی کویند/۱۵۵۸/قسم دوید در بیان بهارگاه‌های هشکانه پترهای مذکوره اول منکلافکری۷:۱ بفته میم و نون منونه و کاف عجمی خفیه و/۱۵۲۸/متفاوت و سکون لام/۱۵۲۸/و کاف عجمی خفیه۱۵۶ متفاوت و وار معروف و جم تازی خفیه موقوف و رای مکسور و یای معروف دویم جیجاونتی بفته جیم تازی خفیه و سکون یای تحتانی و

۱/ک: 
۲/ک: + متفاوت
۳/ب: + منونه
۴/ب: ۱/ متعلقه. اما بعداً روزه این کلمه خط کشیده شده است.
۵/ب: ۱/ ممدوده
۶/ب: ۲/ با: + دال
۷/ب: از «تای فوقانی خفیه ششم ره‌منکلا» در سطر بالا تا اینجا را ندارد. اما این با همان دستخط در حاشیه افزوده شده است.
۸/ب: ۱/ به‌س
۹/ب: ۱/ - اذانی کویند
۱۰/ب: ۱/ منکلافکری
۱۱/ب: ۱/ + کاف
۱۲/ک: - متفاوت و سکون لام و کاف عجمی خفیه

---

۱. ای: ب. ۱/ ۱.
۲. ب. ۱/ ۱.
۳. ب. ۱/ ۱.
۴. با: قسم دویم در بیان به‌حارهای هسته‌که پر‌هایه /مذکره /ب: ۱/ ۱.
۵. با: مفتوحه
۶. ب: ۱/ ۱.
۷. ب: مجهول
۸. ک: + ۴/ ۱.
۹. یا: ۱/ ۱.
۱۰. یا: ۱/ ۱.
۱۱. ب: ۳/ ۴/ ایا این کلمه بعده با لایی سطر و این کلمات حرفینی نوشته‌شده که ناخواسته است.
۱۲. ب: ۱/ و سکون را و سین میهمه
بعض یا موجوده خیفه و لام مشده و بای موجوده تثبیه هفت هفت اپل کورا بیمی
مدوده و لام مکسور و یاى معرف و فتح کاف عجمی خیفه و سکون واو / 129/ و
راه محدوده هشت هستند 4 بکاف تازی خیفه محدوده و بیمی مضمومه و او اما میلمه و دال
خیفه 3 قسم دویم در دیوان بهارجاهای هشتکاه اول دهناسی یاد تثبیه مفتوح
ونو محدوده و سین مهمه مکسور و/or راه / 2: 1: 2: متصقه 5 و یای معرف دویم / 23:
ملسری بیمی محدوده و لام موقوف و بانی حروف و حرکات مکسور سیم جیتسری
فتح جیم تازی خیفه و سکون یای تحتانی و تای فوقانی خیفه موقوف و بانی حروف و
حرکات مکسور / راه: 4/ 7/ چهارم سکیری بضم سین مهمه و سکون کاف عجمی تثبیه و
راه محدوده و همی ملینه ی بای معرف پنجم درکا بضم دال خیفه و سکون را و کاف
عجمی خیفه محدوده ششم کندهاری فتح کاف عجمی خیفه و نو ماننه و دال تثبیه محدوده
وراه مکسور و یاى معرف هفت هیپیلیاسی فتح 1: 1: موجوده تثبیه مکسور و یای معرف
ورم موقوف و یای عجمی خیفه مفتوح 7 و/ 264/ لام محدوده و سین مهمه مکسور و
یای معرف 4 هشت هستند یکاف تازی خیفه محدوده و بیمی مضمومه و اما میلمه و دال
خیفه مکسور و یای معرف نوع دویم در دیوان پیترهای هشتکاه هندول راک و ذکر
بهارجاهای / 1: 203/ ب/ 266/ 1: آنها و آن نیز منقسم است بدیو قسم 0 قسم اول در دیوان
پیرهای هشتکانه هندول راک اول بستنی فتح یای موجوده خیفه و سین مهمه و نو ماننه و
تای فوقانی خیفه دویم مالا بیمی محدوده و لام موقوف و او محدوده سیم مارو بیمی محدوده
وراه مضموم و او معرف چهارم کسل / 203/ 2: ل پاس کاف تازی خیفه و فتح ً 1: سین

1 ب/ 2: آنها این کلمه ظاهره ای نیست و به اینکه ترتیب بالای سطر و کلمه «فتح» افزوده شده است.
2 ب/ 1: کاموه
3 ب/ 1:
4 ب/ 1:
5 ب/ 1: + مکسور
6 ب/ 12: ک: - فتح
7 ک: -
8 ب/ 1: از «یای عجمی» در سطر بالایدا اینجا را ندارد.
9 ک: + است
10 ب/ 2: ک: -
178

با١، موهد خفیف، و لام ممدوده و واو موقوفه و لام مکسور و با١، معروف، و با١، معروف، و با١، مجدول و وا١، موقوف، و ناي، فوتن، او، لام مکسور و با١، معروف، چهارم کنبه‌ای بضم کاف تازی خفیفه و نون منونه و با١، موهد، ثقلیه، ممدوهه و رای مکسور و با١، معروف، بنجم اندامه، بفتتح همژه و نون منونه و دال خفیفه، ممدوهه، (١٩٣/٢ آیه مکسور و با١، معروف، ششم، بهل، کوچری، بفتح با١، موهد، خفیفه، و ضمها و سکون لا، و کاف، عجمی، خفیفه، ممدوهه و وا١، معروف، و جیم، تازی خفیفه، موقد، و رای، مکسور و با١، معروف، هنگم، می‌نجری، بفتح با١، عجمی، خفیفه، و سکون، /١٠، ای‌ک١، ٢٠٢/٢، تای فوتنی، مثله، و میم، مفتتحه، و نون، منونه، و جیم، تازی، خفیفه، موقد، و رای، مکسور و با١، معروف، هنگم، می‌رودی، بضم، کاف، مکسور، و با١، معروف، و جیم، تازی، خفیفه، موقد، و با١، معروف، ١٠، نوودیم، در، بیان، اثرنای، مالکوس، راک، و پاهنیه، آن، نیز، منقسم، است، پنجم‌ک، چ:۳، قسم، اول، در، بیان، اثرنای، هستنکاه، مالکوس، راک، اول، کندنار، /١٠، بفتح، کاف، عجمی، خفیفه، و نون، منونه، و دال، ثقلیه، ممدوهه، و را، دوید، سد، ١١، پذم، سین، ممدوهه، و تشادیه، دال، ثقلیه، سیو، مکمک، بضم، مفتتحه، و قبل، ممدوهه، و فتح، کاف، ثقلیه، و رای، چهارم، تری‌جهن، بکسر، تای، فوتنی، خفیفه، و رای، متصله، و با١، ١١، معروف، و جیم، عجمی، ثقلیه، مفتتح، و نون، پنج، سه‌نان، ١١، سین، ممدوهه، مفتتح، و ها، و نون، ممدوهتنی، ششم، سکتیلیه، با١، سین، ممدوهه، مفتتح، و کاف، تازی، و تای، فوتنی، خفیفتنی، بفتح، /١٠، ١٣، اول، و سکون، ثانی، 

1. ب:۳ -
2. ب:۱ -
3. ک: -
4. ک: نای
5. ب:۳، با + تحتاتی
6. ک: نای
7. با + موقد، و رای، مکسور، و با١، معروف
8. ب:۲، ب:چ، ک: -
9. ب: از، «هنگم، می‌نجری»، در، سطر، ٧، تا، اینجا، را، ندارد.
10. با: رد
11. ک: نای
12. ک: شهانا
دیسی بعده خیفه مکسور و یای مجول و سین مهمله مکسور و یای معروف چهارم رتبیله بیفت را و سکون نای فوقانی خیفه و فتح یای موحد خیفه و لام مشده و یای موحد تقیله ج: ۱۴۱/ مکسور و ایضاً یای معروف شعیه سبیم در بیرا پترهای راکهایی مشکانه مذکوره و ذکر بیراگاهی آنها و ۴ آن نیز متنوست بخش نوع اول در بیرا پترهای بهیرون راک و ذکر ۵ بیراگاهی آنها آن نیز ۵ منقسم است بدو قسم ۵ اول در بیرا پترهای بهیرون راک و آن ۲:۱۴۱ رست است اول دیواساکه بیکر دال خیفه و یای ۴ مشمش و سکون و ایساً سین مهمله ممدوه و کاف نای تقیله دویم لت بلامین لام اول مفتوح و ثانی مکسور و نای فوقانی خیفه /ایا: ۱۳۷/ سبیم هرکه بها و رای مفتوحتين و کاف نای تقیله چهارم ماده بیم ممدوه و دال تقیله مضوم و یای مچول پنجم بلول بیای موهد خیفه و نون منونه و کاف عمجی خیفه ممدوه /۱ و لام هفت بیکس بیکر یای موهد خیفه و یای موهد تقیله ممدوه و سین مهمله ج: ۱۴۱/ هشت پنجم یای عمجی خیفه /۲:۱۳۸/ مفتوح و نون منونه و فتح جیم عمجی خیفه و میم قسم دویم در بیرا بیراگاهی هشتنهای پترهای مذکوره اول سویاً بسین مهمله مضوم و یای معروف و های ممدوه دویم ۱۱ بلاولی بیکر
گزیده‌هایی از نوشته‌های فارسی-هندی...

۱۰-۱۱/ بود: ۱. بازی
۱۲-۱۳/ که: ۲. نشست
۱۴-۱۵/ بود: ۳. بازی
۱۶-۱۷/ بود: ۴. نشست
۱۸-۱۹/ بود: ۵. بازی
۲۰-۲۱/ بود: ۶. نشست
۲۲-۲۳/ بود: ۷. بازی
۲۴-۲۵/ بود: ۸. نشست
۲۶-۲۷/ بود: ۹. بازی
۲۸-۲۹/ بود: ۱۰. نشست

۱۰/ پراکنده و نامه‌نگاری می‌کردند و آن‌ها در میان پرور به پیام خوانند چهارم بجیتار، به‌صورت و مکان‌یابی هم‌افزار و رای معروف و واقعی در نامه نویسی بکسر سین مهمله و سکون را و های مفتوح و رای‌نگر و نماینده می‌شدند و رای می‌شکل شده که در هندی و نست
۱۱/ بود: ۱۱- زیرا که حرف فا در هندی نیست
۱۲/ که: ۱۲- نامه نگار
۱۳/ چ: ۱۳- نام
۱۴/ ب: ۱۴- بازی
۱۵/ ب: ۱۵- نشست
۱۶/ ب: ۱۶- بازی
۱۷/ ب: ۱۷- نشست
۱۸/ ب: ۱۸- بازی

۱۱/ بازی و نامه نگاری باشند و کافی بازی معروف اما باید سطح و روز حروف «مر» و «ر» در کلمه «مشهور» بترتیب «لا» و «الی» نوشته شده است.

1: ب: ١+ ممدوه
2: چ: -
3: ک: سبعم
4: با: + لام. اما به روی این کلمه خط کشیده شده است.
5: با: دال خفیفه و بآی مجهول خفیفه
7: با: در حاشیه این نسخه این بخش افزوده شده است: «مکسور و بآي مجهول و دال خفیفه و رای ممدوتين و دوم کوراً بفتح کاف عجمی خفیفه و سکون واو و رای ممدوتين»
8: ب: ٢، ٣، چ، ک: + نون مغونه و
9: ب: ١: و را: ممدوتين
10: ک: + سکون
11: ک: -
12: ب: ١: ردرانی
13: ک: -
14: ب: ١: باول
15: ب: ٢، ک: - یا مفتوح
16: ب: ١: و آنرا بدون واو نیز خوانند و ردرانی کویند
17: ک: چهارم
و یاف معروف ۱ پنجم بهلی بضم بایان موجه خفیه و سکون ها و قیل بفتح الارزل/ج:۳۲۸/و
ضم الثانی و لام مکسور و یاف معروف ۲ و آنرا بدون یاف آخر نیز خوانند نوعودیم در بیان
راکنیهای ۱ مالکوس/ب:۳۲۲/ر.راک و آن نیز پنج است الول کوری بفتح /ک:۲۰۰/و کاف
عجمی خفیه و سکون واو و رای مکسور و یاف معروف دوم دیادمه بیان خفیه
ر/ مفتوح و یاف تحتانی ممدوح و ایجاد خفیه مفتوح و دال تقیله مکسور و یاف معروف
و بعضی بجای لفظ دهد. و تی استعمال کندن بواو مفتوح و تای فوقانی خفیه مکسور و یاف
معروف و دیباوتی چهارم کهنباوتی ۷ بفتح کاف تازی تقیله و نون ملیو و دال ملتقله
مکسور و یاف معروف ۱ چهارم کهنباوتی ۷ بفتح کاف تازی تقیله و نون ملیو و دال ملتقله
مکسور و یاف معروف ۱ چهارم کهنباوتی ۷ بفتح کاف تازی تقیله و نون ملیو و دال ملتقله
کک: ۱۱، بکافی تازین خفیه، بهکافی اول مضموم و بکافی مفتوح و یاف موجه خفیه
نوع سوم در بیان راکنیهای هندوئلر. راک/ب:۲۰۱/و آن نیز پنجست اول رامکلی برای
ممدوح و میم موضع و کاف تازی خفیه مفتوح و لام مکسور و یاف معروف دویم/ب:۳۲۲
ب/ مالکوس/ب:۱۲۳/بیام و لام ممدوح و واو موضع و تای فوقانی خفیه مکسور و یاف

1. با: + و واو. اما بروی این کلمات خط کشیده شده است.
2. با: از «پنجم بهلی» در سطر بالا تای اینجا را ندارد.
3. با: بک در بیان
4. با: راکهای
5. ک: دید
6. با: از «دیباوتی چهارم» در سطر بالا تای اینجا را ندارد.
8. با: از ۱۲۴ و واو
9. با: کک
10. با: + بکاف. اما بر بالای این کلمات حروفی ناخوانان نوشته شده که احتمالاً اشاره بر این دارد که دومین
بکاف سهو نوشته شده است.
11. با: از ۱۲۴، ک: تازین خفیه، اول مفتوح و ثانی مضموم و بالعکس
12. ک: بلاوتي
13. ک: با
فصل ششم دب بيان راك و راكن و بتر و بارجا بحسب بارت مت و 1 بارت 2 فتتح باتي موحد تقبله و سكون را و تأي فوقاني خفيفه نام ديوتانيست و بعضي كويرنام 3 ركيه است مجتهد درين علم و أن منشعب است بسه شعه شعه اول دب بيان راكا بحسب بارت مت ببايد دانست كه راكن بحسب بارت مت متابيق هنومان مت است و أن شش راك است أول بهرون دويل مالكوس سيوم هندول1: ج: ۳۷۸/ب: ۱۸۹/چهارم ديمك ینجم سربراک ششم ميکه/ب:۱۲۷/ب: ۱۲۶/ب: ۱۲۵ بهارجا بياي موحده تقليه مستدوه و رای موقوفه و جيم تازى خفيفه مستدوه بمعنى زن باشده بهارجا بياي موحده تقليه مستدوه و رای موقوفه و جيم تازى خفيفه مستدوه بمعنى زن باشده جنانه بعد ازين بتصيل 3 مذكور شود انشاء الله تعالى شعيب دويم در بيان راكهنیاي راکهای ششكاته مذكوره و أن متنوع است بشش نوع اول دب بيان راكهنیاي بهرونراك و أن پنجست اول مدمداهوی فتتح ميدم/ب: ۱۲۰/ب: ۱۲۰ بسکن دال تقليه و ميدمدوه و دال تقليه4 مفتوح و واو مكسور و باي معرفه و انرا بدون واو و باي آخر نيز خوانند5 و مدمداه کويد دويم للنا بلمين لام اول مفتوح و ثانی مكسور و تأي فوقاني خفيفه مستدوه6 سيوم براري فتتح بای موحده خفيفه و رائين برای7 اول مدمدوه و ثاني مكسور و باي معرفه 8 چهارم بهريو فتتح بای موحده تقليه و سکون باي تحتاني و راى موقوف و واو/ایا: ۱۳۶/ب: مکسور

---

1. ب: ۱: + بابیان دانست که ۲: و
2. ب: ۲: - بارت
3. ب: ۲: - دیوتانیست و بعضی کویند نام
4. ب: ۱: - با: - 
5. ب: ۲: ک: - 
6. ب: ۱: - ک: - فصل
7. با: ک: - میدمدوه و دال تقليه
8. ب: ۱: بدون واو و را استعمال کنند
9. ب: ۲: - اما این کلمه بعداً بالا «نه» افزوده شده است
10. ب: ۲: - آز «دویم للنا» در همین سطر تا اینجا را ندارد. اما این جمله در حاشیه با همان دستخط افزوده شده است
11. ب: ۱: - برای ک: - به
12. ب: + و انرا بدون واو و باي آخر نيز و مدمداه کویند. اما در بالای این کلمات حروفی ناحوانا نوشته شده
مالوا و کوری و /ب۰: ۲۶۱ ر/ ترون / و نت و /این: ۱۲۷ ب/ کلیان و نند / و کیدارا / و کرناگی و
آبهاری؛ و بجهت و برهنگی و هرنگی از سیم پهپوز، تا نصفشب خوانند و سوا
این فصول و اوقات مذكوره هر کاه شوق خوانند /۷ ب۲: ۲۰۰۰ ر/ غالب باشد یا هر وقت که آقا
حكم کند و بفرماید هر راک و راکنی که باشد همه وقت ۷ چاپ داشته‌اند که نجمه همه وقت
خوشایند و آرامبخش است

ك: برون
ب: اندنبند
پ: کیدار
پ: کیدارا و بهوی
ک: ابهاری
ب: ۱۰ ب۰ ب۲ ب۰ ب۱ ب۰ ب۲ ب۰ ب۱ ب۰
ب: ۱۰ ب۰ ب۲ ب۰ ب۱ ب۰ ب۲ ب۰ ب۱ ب۰
ب: ۱۰ ب۰ ب۲ ب۰ ب۱ ب۰ ب۲ ب۰ ب۱ ب۰
ب: ۱۰ ب۰ ب۲ ب۰ ب۱ ب۰ ب۲ ب۰ ب۱ ب۰
سریراک را با راکنیهای او در سسر رت خوانند و آن دو ماه و ۳۷ پهاکن باشد و بستراک را با راکنیهای او در بستراکت خوانند و آن دو ماه /ب1: ۱۷۲/ چیت و بیساکه باشد و پنجه‌راک را با راکنیهای او در پنجه‌راکت خوانند و آن دو ماه کوار و کاتک باشد و بهیرون راک را با راکنیهای او در کریکمهرت خوانند و آن دو ماه ۳: جیته و اساده باشد و میکرمراک را با راکنیهای او در هیبرنات خوانند و آن دو ماه ساون و بهدون باشد و نشان‌نریک راک را با راکنیهای او در هیبرنات خوانند و آن دو ماه کههن و پوس باشد نوع عضیم در بیان اوقات هر راک و راکنی بطریق اجمال بدانکه بهپنلی و بهیروی و دیوساکه و مهدده /ب3: ۱۹۲/ و بلاول و /ب4: ۱۳۶/ مار و بنکنی و سیام و کاوری و دهناسری و مالسری و میکرمراک و پنجه و دیسکار و بهیرون و تلت و بستراکت اینهمه را وقت صبح خوانند ۱: کوسک و ساوتری ۱۱ و /ب5: ۱۳۸/ پتمنجری و تلت و ۲۱ ساعت و کنکری و رامکری و سورته مینه در اول پهر روز خوانند و بارای و توده و کامودی ۱۲ و کرای ۱۳ و کنکاری و ناکشید ۱۴ و دیمی و سنگرآبهرن اینهمه در دویم پهر روز خوانند و سریراک و

______________________________

ب ۱: پاک

۲: ک: یک آین کلمه بعدی بین «مه» و «پهاکن» با همان دستخط افزوده شده است.

۳: ب ۲ ک: بیساکه

۴: ک: از «کوار و کاتک» در سطر بالا تا اینجا را تدارد.

۵: با، ک: بچه‌ها

۶: ک: کریکمهرت

۷: ب ۱: در

۸: ب ۲، با، مده و ماده

۹: ب ۱: بهیرون و ک: بهیروی

۱۰: ب ۱، ب ۲: و

۱۱: ک: ساوتری

۱۲: ب ۱، ب ۲، ب ۳: با، ک: تلت و

۱۳: ب ۳: کامود

۱۴: ب ۱: کرکنی

۱۵: ب ۱: سندهو

1. ک: مضموم و وامول
2. ک: + و کاف.
3. ک: - اما این کلمه در حاشیه با همان دستخط افزوده شده است.
4. پ: 1: کاف تازی خفیفه مکسور و پای معروف
5. پ: 1: رای
6. ک: - و را
7. ک: موسم
8. پ: 1: + های ان
9. ک: از "آن متنوعه بدن" در سطر بالا تا اینجا را ندارد.
10. پ: 1، 3، 6: - بباید دانست که فصل و اوقات خواندن هر راک و راکنی
11. پ: 1: آخر
12. پ: 1، 2، 3، 6: با، ک: -
آنا در متعارف كانهرا كونيند چهاربند يده‌سپا بفتتح باي موحده خلفيه و سكون دال
ر/ متعلقهم و هواي مفتوحهم و نهان منوه و سين مهلهم مكسر و كاف تازی خلفيه ممدوحهم و در
متعارف بدون كاف ممدوه‌ام اخر استعمال كنده/ و به‌دنس كونيند/ بیکی ۱۸۸۸/ بهم مالسری
بیکی ۱۸۸۸/ بهم ممدوه و لام موقوفهم و كسر سین مهلهم و رای متصلهم و باي معرف ششم
پنجمجرى بفتح باي عجمی خلفيه و سكون تاى ۷ فوقيان متعلقهم و مین مفتوحهم و نون منوه؛
و جرم تازی خلفيه مفتحت و رای مكسر و باي معرف ششم نوع پنجم در بيان راکنی‌اى میکرک
اول ملار بهم مفتوحهم ولام ممدوه و را دويم سوردته بسین مهلهم مضمون/ و او مجهول
و رای مفتوحهم و تاى فوقيان اثلن سبوری‌ی بسین مهلهم ممدوه و او مکور و باي
معرفو و رای مكسر و ايضاً باي معرفو و در بعضاً از نسخ/ ک/ ۱۹۸۸/ بجای سین
مهلهم ممدوه۲/ كاف تازی خلفيه ممدوه مقوم است، ۱/ چهارم کورسکی بفتتح كاف تازی خلفيه
و سكون واو و سین مهلهم۱ و ۱۱ کاف تازی خلفيه مكسر۲ و باي معرفو و آنرا در
متعارف مالکوس كونيند بهم ممدوه و لام موقوفهم و فتح كاف تازی خلفيه و سكون واو و
سین مهلهم۴/ پنجم ۱۴۴۴/ بیکی بندارى بفتح كاف عجمی خلفيه و نون منوه و/ بیکی ۱۸۸۸/ بهم
دال تقبله ممدوه و رای مكسر و باي معرفو و آنرا در متعارف بدون باي اخر استعمال
کنده و كنداره كونیند/ بیکی ۱۳۶۴/ ششم هرسنکار بفتحها و سکونها و كسر و كسر سین مهلهم و

۱ ب/ ۳: اتام این كلمه بعدا و با سخت‌پاگذاری در زیر كلمه آنفلامیت شده است.
۲ به: کن
۳ ک/ باي
۴ ب/ ۱۱، ب/ ۳۲، با/ چ، ک/ بر اساس مهیان کار در فصل قبل افزوده شد.
۵ ب/ ۱: از ششم در سطر ۴ تا انجنا را ندارند.
۶ ک/ به
۷ ک/ مكسر
۸ ک/ سبوتی
۹ ک/ باي و
۱۰ ب/ ۱۱: از در بعضی از نسخ در سطر بالا تا انجنا را ندارند.
۱۱ ب/ ۱۱، ک/ مكسر
۱۲ ک/ باي
۱۳ ب/ ۲، ک/ به
۱۴ ب/ ۱: از كونیند بهم ممدوه‌ام از سطر بالا تا انجنا را ندارند.
توئی کوئین بیای معرفت آخر ۱ پنج للتا بلامین بلام؟ اول مفتوح و بذاتی ۳ مکسور و تای فوکانی خویوش ممدوه \(\text{د/ب: ۲۵۸/۲} \) ششم هندلی بهای \(\text{مکسوره و نون مننه و دال متققه مضموم و واو/چ:} \)۲۳۹/۳۲ مجهول و لام مکسور و برای معرفت و انرا در ۵ متعارف بدون بای آخر استعمال کندن و هندلی ۳ کوئین نوع سیم در بیان راکنیهای بهیرنوراک اول بهپری بفتح بای موحده ثقیل و سکون بای تختانی و رای موقوف و واو مکسور و برای معرفت دوم کنجری بضم کاف عجمی خویوش و نون مننه و جیم تازی خویوش مفتوح و رای مکسور و برای معرفت و انرا در متعارف بجای رام استعمال کندن و کوئینی کوئین سیم ریوا برای مکسور و برای مجهول و واو ممدوه چهارم کنکری بضم کاف عجمی خویوش و سکون نون و کاف تازی خویوش مفتوح و رای مکسور و برای معرفت و انرا در متعارف بجای رام استعمال کندن و کنکلی کوئیند پنج بنکالی بفتح بای موحده خویوش و نون مننه و کاف عجمی خویوش \(\text{د/ب: ۲۵۸/۲} \) ممدوه و لام مکسور و برای معرفت و انرا بدون بای آخر نیز استعمال کندن و بنکالی کوئیند ششم بهلی \(\text{د/ب: ۱۳۵/۲} \) بضم بای موحده خویوش و سکون ها و قبیل بفتح \(\text{د/ب: ۱۹۷/۲} \) اول و ضم الثانی و لام مکسور و برای معرفت نوع چهارم در بیان راکنیهای پنجبریک این: \(\text{د/ب: ۱۲۴/۲} \) اول بهباس بکسر بای موحده خویوش و بای موحده؟ ثقلیه ممدوه و سین مهلتم دوم بهپری بیای موحده ثقیلیه ۱ مضموم و واو مجهول و بای/چ: ۲۹۳/۳ عجمی خویوش ممدوه و لام مکسور و برای معرفت سیم کنناکی بفتح کاف تازی خویوش و سکون را و نون ممدوه و تای فوکانی مثله مکسور و برای معرفت و

---

۱ ب: ۱ - ۰
۲ ب: ۱ - به
۳ ب: ۲ - به
۴ چ: بای
۵ چ: -
۶ بای - هندل
۷ ب: ۲، چ: ک: + و
۸ ب: ۱ - نهی
۹ ب: ۱ + خویوش. اما روز این کلمه خط کشیده شده است.
۱۰ ب: ۱ + ممدوه. اما روز این کلمه خط کشیده شده است.
تاژی خلفیه مکسور ۱ و یای مجهول و دال خلفیه و رای ممدوتین پنجم در این کلمات خلفیه و سکون دال نقله و میم ممدوت و ایکسا دال نقله /ج: ۱۳۷/۱۳ ششم پاهائکا بفتح بای خلفیه و های ممدوت و دال متقله مکسور و کاف تازی خلفیه ممدوت و در بعضی از نسخ پاهائکا نویسنده بای خلفیه ممدوت و فتح ها و نون موفقه و دال متقله مکسور و کاف تازی خلفیه ممدوت و آنرا در متعارف /ب: ۱۳۵/۱۳ پهادی کویند /ای: ۱۳۷/۱۳ بفتح بای عجمی خلفیه و های ممدوت و دال متقله مکسور و یای مروف و بجای دال متقله را نیز استعمال نماینند و پهادی خوانند /نوع دیو در بین راکتهایا است. ناسک پهادی بسنند دیو دیوکری بدل خلفیه مکسور و یای مجهول و سین مهمه مکسور و /ب: ۱۳۷/۱۳ یای مروف دیو دیوکری و بای مروف نستای بیرای و بفتح بای موحده خلفیه و سکون یای تحتانی و رای ممدوت و تای فوقانی متقله مکسور و یای مروف و آنرا در متعارف بجای تای فوقانی متقله را استعمال کنند و بیرای ۱ کویند و دریصورت بدون یای تحتانی ۱ نیز اطلاق نمایند و /ای: ۱۳۷/۱۳ بیرای کویند چهارم پنهکا ۱ بنای فوقانی متقله میمصمو و یای مجهول و دال متقله مکسور کنند و /ک: ۱۳۷/۱۳ و کاف تازی خلفیه ممدوت و آنرا در متعارف بدون کاف مذکور استعمال کنند و

1. بای: + دال خلفیه و رای ممدوتین. اما در بالای این کلمات حرفی نوشته شده که ناخواند است.
2. ک: ناهائدها
3. ۲: بای: - بفتح بای خلفیه و های ممدوت و دال متقله مکسور و یای مروف
4. ۱: کنند
5. ۲: اما این کلمه بعداً در بالای سطر و مباری کلمات "استعمال" و "و" افزوده شده است.
6. ک: - با: - ۲: و پهادی خوانند
7. ۱: + و
8. ۱: ک: مکسور و یای مروف و آنرا در متعارف بجای تای فوقانی متقله
9. ک: بیرای
10. ۱: + و
11. با: نویز. اما روی حرف "ی" خط کشیده شده است.
فصل پنجم در بیان راک و راکنی و پتر بحسب سمشیر ۱ مت و سمشیر ۲ بضم سین مهمه و میم مکسور و یای مجهول و سین معجمه مضموم و را نام مهادی است. و او مجتهد اولست درین علم و این منشعب است بچهار شعبه شعبه اول در بیان راکها پیاپد دانست که در این مت نیز راکهای شکنانه همان است که سابق در کتابه؛ مت ایراد پذیرفت و آن سریراک و بستند و پنچ و میکه و بهپرون و نشناراين است بحروف و حرفه باشد مطالب مذکور شد پس یای ۱۳۴ ازین ۲ جمله سه راک که سریراک و بهپرون و میکه باشد مطالب هنواوی مت و کتابه مت هر دو مت است و سه راک دیکر که بستند و پنچ و نشناراین باشد مطالب کتابه مت ۱ فقط و نیز هر راکی شش راکنی دارد شعبه دوم در بیان راکنهای راکهای شکنانه مذکوره و آن اضافه ۱ متتوسط بنش نوع اول در بیان راکنهای سریراک اب: ۱۹۷ ر/ب: ۲۵۷ ر/ اول مالوی بیمی مدوده و لام موقوفه و واو ۱۱ مکسور و یای معروف و آنرا در متعارف مالوا کویند بوا مدوده و بجای لام را نیز استعمال ک/ک: ۱۴۴ ب/کنین و ماروا کویند دوم تربینی ۱۳ بکسر تای قفاقی خشیفه و راى متصلیه و بای موعده خشیفه مفتوح و نون مکسور و یای معروف و آنرا در متعارف ترون ۱۳ کویند سیوی کوری بفتح کاف عجمی خشیفه و سکون واو و راى مکسور و یای معروف چهارم کیدارا بکاف

1. با: شمشیر
2. با: شمشیر
3. ک: پتر
4. ک: کلیاته
5. ب: ۱۱، ب: ۲۳، ک: پنچ و بهپرون و میکه
6. ک: آن
7. ب: ک. اما این کلمه در حاشیه افزوده شده است.
8. ب: ۱۱. نت ناواین است بحروف و حرفه باشد که در مت سابق مذکور شد پس ازین جمله سه راک که سریراک
9. و بهپرون و میکه
10. ب: ۱، ب: ۲۳، ک: -
11. ب: -
12. ب: ۳، تربینی
13. ک: برون
ر/ پترهای نکاشه و پترهای دییک را بعینه در پترهای پنجه نوشته و پترهای مالکوس را در
پترهای نشانارین نوشته ۳ و بجای مارو و بدهنس ۲. دو پتر ب/۱۸۲ ب/ دییک و مشناک؛
نکاشه این بود ب/۱۸۲ ب/ اختلاف پترها درین ۰. مت و هنومان مت ب/۱۸۲ ب/ و الله اعلیّ;

---

۱ ک: پترهای
۲ ب/۱: پترهای مالکوس را در پترهای نشانارین نوشته
۳ ب/۱: پدهن
۴ ب/۲: در حاشیه کلمه «مشناک» دیارب ب/ا همان دستخط افزوده شده است. پترهای
۵ ب/۲: درین
۶ ک: + بالصواب
بر و 1 میم ممدودتين /ج: 2 38/ 1. کندهاری بیفت کاف عمجی خفیه و نون منونه و دال ثقیه ممدودو و رای مکسر و یای معروف ششم سندملاشی بکس سین مهمه و نون منونه 
ب/ : 1997/ و دال ثقیله مضموم و میم مفتوح و لا ممدوه و رای مکسر و یای معروف و بدنون یا شیبه سیب می در پنترهای راکهای ششکانه مذکره پایین دانست که در این مت پنترهای راکهای /ب/ : 356/ ششکانه نیز همان است که سابق در هنونکت مرتاق کشته 
باندک اختلافی چنانه صاحب اینم در این سه راک که سریراک و 1 بهیرون و میکه ی داشت و بانداق هنر مدت راکد /ب/ : پنترهای سریراک/ باجای کوند و سنکر /و بهارا سه پنتر کلیان 1 و اکذ و بهگنه نوشته: و همانا که بهکه عبارت از بهکرا باشند و در پنترهای بهیرون 
بجای تلک و پوریا و پنچ و سوهو چهار پنتر دیسکاک/ ولت و و مالکوس و بلاول نوشته 
و 14 همانا که باپل مراد از سوهو باشند و در پنترهای میهگ باجای نشناارین و سنکراپرتن 
و /و: 125/ کلیان سه پنتر کیدارا و مارو و چلههرت نوشته و در سه راک دیکر که اختلاف 
است پنترهای هندولو را در پنترهای بستن نوشته و بجای بپھسهل هندول را از جمله 

1- ک: + به
2- ب/ : از "پوربی بیای عمجی" در صفحه قیل (س. 16) نا اینجا را ندارد.
3- ک: + مذکوره
4- ب/ : راک
5- ک: + و
6- ب/ : بهیرون و میکه باشند و بانداق هنر مدت راکد در پنترهای سریراک. اما این كلمات در حاشیه با
7- همان دستخز افزوده شده است.
8- ب/ : سنکرا/ ک/ : سنکرا ک/ : سنکرا
9- ک: "سه پنتر" + "و"
10- ب/ : بعد از "سنکر" اینگونه است: "و بهاراکلیان" 
11- ب/ : نوشتهاند
12- ب/ : دیسکاکه
13- ب/ : است 
14- ب/ : میهگ اما با جوهر شنگرف روی كلمه خط کشیده شده است.
15- ب/ : + در پنترهای اما به روي اين كلمات خط كشيده شده است.
سکون را و نون ممدوده و تای فوقانی مثقله مکسور و بای معرف و همانا که در متاعرف آنا کانهرا کویند مشم رکته نسا، بفتح را و کاف عجمی و تای فوقانی/ب:۲۵۰/ خفیف‌تین/ب:۱۹۵، بسکون اول و دوی موقوف و فتح ها و نون منونه و سین مهمه ممدوده/ب:۳۸۳/ اول بنکالی بفتح بای موحده خفیفه و نون منونه و/ب:۱۲۳/ کاف عجمی خفیفه ممدوده و لام مکسور و بای معرف دوی مدهرا بفتح میم و قدس دال تقلیه و رای ممدوده سیوی کامود بکاف تازی خفیفه ممدوده و میم مضموم و واو مجهول و دال خفیفه چهارم دهانسیری بفتح دال تقلیه و نون ممدوده و کسر سین مهمه و رای مقشره و بای معرف دنجم دیوتیری بدل خفیفه مکسور و بای مجهول و واو موقوف و تای فوقانی خفیفه مکسور و بای معرف و رای موقوف، و تای فوقانی تقلیه ممدوده ششم دیوایی دال خفیفه مکسور و بای مجهول و واو ممدوده و لام مکسور و بای معرف نوع ششم در بیان راکتهای/ب:۲۵۰۴/ نشینارایک و آن۵ نیز شش است۱، اول تربوکی/ب:۴۵/ بسکر تای فوقانی خفیفه و رای مضموم و واو مجهول و تای فوقانی مثقله موقوف و کاف تازی خفیفه مکسور و بای معرف دویم تلکی بسکر تای فوقانی خفیفه و فتح لم و کاف عجمی خفیفه مکسور و بای معرف و بعضی آنا تینکی کویند، بتأی فوقانی خفیفه مکسور و بای مجهول و لام مفتوح و نون منونه و کاف عجمی خفیفه۵ مکسور و بای معرف سیوی پوربی ببای عجمی خفیفه مضموم/ک:۱۹۵/ و واو معرف و رای موقوف و بای موحده خفیفه مکسور و بای معرف/چهارم/یا:۱۳۳/ راما ۱۰

(**Notes:**

1. ب:۱: ناخوان‌ن است، شاید «هنست» نوشته شده است.
2. ب:۲: بروی حرکه «ل»، حرف «م» نوشته شده است، که با قلم شنگرف بعضاً روى «م» خط کشیده شده است.
3. ب:۳: معرف
4. ب:۴: - از «ثنج دیوتیریها» در سطر ۸ تا اینجا را ندارد.
5. ب:۵: -
6. ب:۶: - راک و آن نیز شش است
7. ب:۷: - تلکی؛ - کویند
8. ب:۸: + و نون منونه و کاف عجمی و
9. ب:۹: -
10. ب:۱۰: - از «سیوی پوربی» در سطر بالا تا اینجا را ندارد.)
سیوم در بیان راکنیهای پنجم راک و آن نیز شش است اول تربینی بکس تای فوقاتی خفیفه
و رای متصله و بای موحده خفیفه مفتوح و قیل مکسور و یای مجهول و نون مکسور و یای
معروف و آنرا در متعارف باجای بای موحده واو مفتوح خوانند و بدون بای معروف آخر
استعمال نمایند۳ و ترکنی ردیم استنی‌تیرتی بفتح همهمه و سکون سین مهمه و فتح تای
فوقاتی خفیفه و نون /ک/ ۱۴۶۸ /منویه و بای موحده ثقلیه موقوف۴ و تای فوقاتی خفیفه
مکسور و یای معروف و رای موحده در تای فوقاتی ثقلیه مقدومه /جه: ۷۸۷/ سیوم آهیری۵
بالف ممدوحه و بای موحده ثقلیه /ب/ ۱۴۵۱ /مکسور و یای معروف و رای مکسور و اپضا
یای معروف چهارم که بهفیفین تازه‌نی خفیفیه اول مضمومه و ثانی مفتوح۷ و /ب/ ۱۳۲۱
ب/ بای موحده ثقلیه بنجم /ب/ ۲۶۴ /براری بای موحده خفیفه مفتوح و رانین برای اول
ممدوده و بیشین ۱ مکسور و یای معروف شش ساوبری بسین مهمه ممدوحه و واو مکسور
و یای معروف و رای مکسور و اپضا۱۱/ با: ۱۳۲۱ ر/ بای معروف ۱۳ نوع چهارم در بیان
راکنیهای بهبیرون راک و آن نیز شش است اول بهبروی بفتح بای موحده ثقلیه و سکون بای
تحتای و رای موحده و واو مکسور و یای معروف دویم کوچری بهکاف عمده خفیفه
مضمومه و واو معروف و چیم تازه خفیفه موقوف، و رای مکسور و یای معروف سیوم
بهاکها بای موحده و کاف تازه تثبیت‌نی ممدوحن چهارم بلاولی بای موحده خفیفه مکسور
و لام ممدوده و واو مفتوح و لام مکسور و یای معروف پنجم کرناشی بفتح کاف تازه خفیفه و

۱ ب/ نمحم راکنیهای
۲ ب/ ۱: + نیز
۳ ب/۳: بالایین کلمه و سطر کلمه «بدل» افزوده شده و در حاشیه «نمایند» افزوده شده است.
۴ ب/۱: منوهن
۵ ب/۲: -
۶ ب/ اپهیری
۷ ک/ مکسور
۸ ب/۲۷ ک/ + بالعکس و
۹ ب/۲۷ ک/ - به
۱۰ ب/۲۷ ک/ - به
۱۱ ب/۱: - مکسور
۱۲ ب/۱: - یای معروف و رای مکسور و اپضا
۱۳ ب/۱: + یای مکسور و اپضا یای معروف

گزیده‌هایی از نوشته‌های فارسی-هندری...
سكون وآو و لا ممازير رداً على بضم 3. وفتح دال خفيفة مشددة و رأى منفصلة ممدودة و نون مكسور و ياى يعرف منج مالكو ببم بممودة و لا موقوف و كاف تازى خفيفة مفتوح و سكون وآو و سين مهمته شم ديكنداد بدل خفيفة مكسور و ياي مجهول و وآو موقوف أب: 1323 ر/ وفتح كاف عجمى 1416 ب/ يور ببوم و وآو ومجمول و لا مكسور و ياي معرف و أرنا بعضي انتدلبى. نيز كوبند /: 1386. وفتح همزة و نون منونه و دال ثقله موقوف و ياي تحتاني ممدودة و لا مكسور و ياي يعرف دوم كمكى وفتح كاف عجمى خفيفة و سكون ميى و كاف تازى خفيفة مكسور و ياي معرف 1416 ب/ يور ببوم 7، وفتح ياي عجمى خفيفة و سكون تاي فوقتى مثلثة و ميم مفتوحه و نون منونه و جيم تازى خفيفة موقوف و راي مكسور 8 و ياي معرف ممازير كونذىر. يفتح كاف عجمى خفيفة و سكون وآو و دال مثلثه موقوف و كاف عجمى خفيفة 9 و راي مكسورتين 10 و قيل كاف تازى خفيفة مفتوح و راي مكسور و ياي معرف منج دهاى بكد بدل ثقله ممدوده و ميم موقوفه و كاف تازى خفيفة مكسور و أب: 1626 ر/ ياي معرف شم ديساكك 11 بكر دال خفيفة يأى مشمومة و سكون وآو و سين مهمته ممدودة و كاف تازى أب: 1624 ب/ ثقله نوع

1 ك: أز «رائى مكسور و ياي يعرف» در صفحه قيل (س. 15) تا اينجا را تدارد.
2 ب: 1 يفتح.
3 ب: + مفتوح و بدون وآو.
4 ب: - و رأ.
5 ب: اندباني.
6 ب: انتمجري.
7 ك: مكسورتين.
8 ك: - وآو و اما «وأو» بعداً در بالي ملث و مابين كلمات «سكون» و «دال» تا همان دستختم افزوده شده.
9 است.
10 ك: - آو.
11 ك: - كاف عجمى خفيفة مفتوح و رائى مكسور و ياي يعرف.
12 ك: - ديساككه.
فصل چهارم در بیان راک و راکنی

بفتچ کاف ناز خفیفه و کسر لام مشدده و نون ممدوده و نای فوقانی تقبلی رهگی بوده مجدد دریز علی و آن منشبع است به شبه شعبه ۱ اول در بیان راکه پایه دانست که راکه بحب کلمات مت نیز شش است ۱ اما هر راک شش راکنی دارد و اساسی راکهای مذکوره این است اول سریاک بحروف و حركاتی که در ۱ نهمان مت مذکور شد دویم بسته تر که بفتچ بایو موجه خفیفه و سین ممله و نون منونه و نای فوقانی خفیفه سپرم پچیراک بفتچ بای عجمی خفیفه و نون ک: ۱۹۳ ب/منو ا و چی اسمی خفیفه مقیم و میم چهارم بهرخر. راک ایجا بحروف و حركات مذکوره پنجم میکیراک ایجا بحروف و حركات مذکوره ششم نشنداراین راک ۱ پنجم مفتوح و سکون نای فوقانی متعلقه و نون و ج: ۳۸۵ رای ممدوحن که و همچنین و نون پس از جمله راکهای مذکوره سه راک که سریاک و بهرخر و میکه ب/۵۳: باشد مطالب هنمان مت است که سابق مذکور شد و سه راک دیکر که بسته و پچم و نشنداراین: ۱۹۳: باشد بسته ۱ در آن مت از جمله راکنیهاست و پچم و نشنداراین از جمله ا/۵۴: پرتاب شعبه دویم در بیان راکنیها راکهای ششکانه مذکوره و آن متنوع است بنش ناحیه اول در بیان ۱۰ راکنیها سریاک و آن شش است اول کوری بفتچ کاف عجمی خفیفه و سکون واو و رای مکسور و پای معروف دویم کویآه بفتچ کاف تازی خفیفه ۱۱ و سکون واو ول ممدوه و هنی مفتوحه ول سپرم دهول بفتچ دال تقبله ۱۲ و

۱

۱ ب: ۱

۲ ب: ۱

۳ ب: ۱، ک: حركات مذکوره

۴ ب: از

۵ ب: ک

۶ ب: پنجم میکیراک ایجا بحروف و حركات مذکوره

۷ ب: ۲، با، ج، ک: راک

۸ ک: نسبت

۹ ب: ۱: یست در آن مت از جمله راکنیهاست و پنجم و نشنداراین

۱۰ ب: ۳: در بیان اما بعد روا این کلمات با قلم شنگرف خط کشیده شده است.

۱۱ ب: ۱: کاف عجمی

۱۲ ب: ۲: خفیفه
ب/ و کاف عجمی خفیف‌تنین باول مکسور و ثانی مفتوح و دال مثله و درین اسم بجای کاف عجمی خفیفه/بپ: ۲:۲۴۸/ کاف تازی خفیفه و بجای ۱ دال مثله تاى فوقانی مثله نیز استعمال کنند. و بکت کویند نوع ششم در بیان پترهای میکروسکوپ و آن نیز هشت است اول جان‌نده.

بجهم تازی خفیفه ۴ ممدوده و لام مفتوحه و نون منونه و دال تقلیل مفتوحه و را دویم سارنک بسین مهلته ک/ک: ۱۸۳/ ممدوده و رای مفتوحه و نون منونه و کاف عجمی خفیفه سیوم نشنااین بنون مفتوحه و سکون تای فوقانی مثله و نون. ۴ رای ممدودتین و همه ملیمه و نون: ج/۴۸۴/ چهارم سنگ‌ابه‌رین بفتح سین مهلته و نون منونه و کاف ۷ تازی خفیفه مفتوح و رای ممدده و فتح باى موحده تقلیله و سکون را و نون بنجم کلیان بفتح کاف تازی خفیفه و کسر فام مشده ممدده باى. ۴ باى مشمومه و نون ششم جدیدر کاف عجمی و جیم تازی خفیف‌تنین بفتح اول و سکون ثانی و فتح دال تقلیله و را هفتم كندهر بفتح کاف عجمی خفیفه و نون منونه و دال تقلیل ممدده/بپ: ۱۸۳/ و را هشتم سهنا‌سین مهلته مفتوحه/بپ: ۲۵۸/ و ها و نون ممددتین

---

۱ بپ: ۲:۲ - کاف عجمی خفیفه کاف تازی خفیفه و بجای

۲ بپ: ۱ - از «اوکت کویند هشتم» در صفحه قبل (س. ۱۶) تا اینجا را تدارد.

۳ بپ: ۱ - 

۴ بپ: ۱ - مفتوحه و نون منونه و کاف عجمی خفیفه سیوم نشنااین بنون مفتوح

۵ بپ: ۱ - و نون

۶ کم: ممدوده

۷ بپ: ۳:۲ + کاف اما بعداً روی این كلمه خط کشیده شده است.

۸ بپ: ۱ - و
نیز استعمال کنند و کلوندرو کویند چهارم چنین بیان جیم عجمی خفیفه و نون منویه و بای عجمی و کاف تازی خفیفین باول مقوف پنج کسبه بضم کاف تازی خفیفه و سین مهمه و نون منویه و بای موحة ثقله و بجای نون و بای موحة ثقله می‌نیز استعمال کنند و کس کویند شسم رام برای ممدوده و میم هفتم له ی بیفت یام و کس ها و ایضاً یام هشم همال به‌های مکسورد و میم ممدوده و لام نوع پنج در بیان پنرهیا سریراک و آن نیز هشت است اولسنده بکسر سین مهمه و نون منویه و دال ثقله مضموم و واو مجهول دوم مالو بمیم ممدوده و لام مضموم و واو مجهول ۳ سیوم کویند بیفت اکف عجمی خفیفه /ک:۱۶۲/ و سکون واو و نون مگنونه و دال مثقله و بعضی /‌ب ۳:۱۵۱/ بیفت کاف تازی خفیفه و کس لام مشده مادمده با یاى مشمومه /‌ب:۱۳۱/ و نون /‌ب:۱۹۳/ و بعضی هندری نویستند به‌ای مقوف و میم مکسورد و یاه معروف و را ۳ چهارم کن ساکر بضم کاف عجمی خفیفه و سکون؛ نون و سین /‌ج:۳۸۳/ مهمه ممدوده و کاف عجمی خفیفه مقوف و را پنجم کن به بضم کاف تازی خفیفه و ۵ نون منویه و بای موحة ثقله شسم کنیهیر ۵ بیفت کاف عجمی خفیفه و نون منویه و بای موحة ثقله ۵ مکسورد و یاه معروف و را هفتم سنگر بیفت سین مهمه و نون منویه، و کاف تازی خفیفه مقوف و را و بعضی به‌ای آن اکتاً نویستند بیفت همزه و کاف عجمی خفیفه و دال مثقله و درین اسم به‌ای دال مثقله تای فوقانی مثله ۱، نیز استعمال کنند و اکت گویند هشتم پاکرا بکسر بهای موحة خفیفه و های ممدوده و کاف عجمی خفیفه مقوف و رای ممدوده و بعضی به‌ای ۱، آن بکتاً نویستند به‌ای ۱۱ موحة /‌ب:۱۲۳/

۱ ک: نهل
۲ ب:۱ - دوی مالو بمیم ممدوده و لام مضموم و واو مجهول
۳ ب:۱ - بعضی هندری نویستند به‌ای مقوف و میم مکسورد و یاه معروف و را + و
۴ چ: + و
۵ + با: سکون. اما روا یاین کلمه خط کشیده شده است.
۶ ک: کنیهیر
۷ ب:۲ ثقله
۸ ب:۱ + و بای موحة. اما بالایی سطر و بروی حرف «و» کلمه «لا» و بالایی سطر و بروی حرف «و» کلمه «لی» افزوده شده است.
۹ ب:۱ - و درین اسم به‌ای دال مثقله تای فوقانی مثله
۱۰ ب:۲ - به‌ای.
۱۱ با: پتای.
هئشولراك و ان نيز. هشت است/ج: ٣٨١/١٠ چندربن بفتح/ب: ٨١، ٢/١٣٢/١٨٠/ب: جيم عمجی خفیه و نون ۳ منونه و دال خفیه مفتوح و ۴ رای متصله و کسر باى موهد خفیه و نون منونه و ایضاً باى موهد ۵ خفیه دویم مندل بفتح ميم و/ب: ٢٠۰/ب: نون منونه و کاف عمجی خفیه مفتوح و لام سپرم سوپه باسین مهمل مضموم و واو مجهول و باى موهد تقبله ممدوده چهارم آند بالف ممدوده و نونين نون اول مفتوح و ثانى منونه و دال خفیه پنج بند بکسر باى موهد خفیه و نون مضموم و واو مجهول و دال خفیه شش پردهن بفتح باى عمجی خفیه و سکون واو و رای ممدوده هشت بیهاش/ب: ١٢٢/ب: بکسر باى موهد خفیه و باى موهد/این: ١٢٣/ر: تقبله ۲/۱ مدرم در بیان پترهای دیبپرکاک و ان نيز هشت است اول کنتل بضم کاف تازی خفیه و نون منونه و تای فوقانی خفیه مفتوح و لام/ج: ٣٨٢/ح: دویم کمل بکاف تازی خفیه و ميم مفرحتین و لام و ۱٦ بجای ميم واو نيز استعمال کنند/ب: ٢٠٧/ب: و کول کویند سپرم کنک بفتح کاف تازی خفیه و کسر لام و نون منونه و کاف عمجی خفیه و در آخر بجای کاف عمجی دال خفیه/٤ راي متصله
هرکه / پ. 449: 1 بفتچ ها و را و کاف تازی تقبله درم تلک بکسرا تای فوقانى خفیفه و فتح لام و کاف تازی خفیفه سیم پوریا بضم بای عجمى خفیفه و واو معروف و رای موفق و برای تحتانى ممدوه چهارم ماده بيمى ممدوه و دال تقبله مضموم و واو مجهول یکم سوها بصين مهلمه مضموم و واو معروف و هایى مضموم و واو مجهول ششم مثاله برى بای یا یا موحده خفیفه و سکون لام و نون مکسور و یاى مجهول و ها / ج: 138) مده بفتچ میم و دال تقبله ششم پنجم بفتچ بایى عجمى خفیفه و نون مئه و جمعى خفیفه متقف و میم نبدهم بیشتر ماماکوس پراک و اه نیز هست اىى اول مارو بيمى ممدوه و راى ممضوم و واو معروف دویم میوانا بيمى مکسور و یاى مجهول و واو ممدوه و دال مثاله سیموم بیشتر محتاج بیشتر موحده خفیفه و سکون / پ. 450: 2 دال مثاله و هایى متقفه و نون مئه و بصین مهلمه چهارم پریل / ک: 191) بفتچ بایى عجمى خفیفه و سکون را و یاى موحده خفیفه متقف و لام پنجم چند گم بفتچ جم عجمى خفیفه و نون مئه و دال موحده خفیفه متقف و رای متصله و کاف تازی خفیفه 1 ششم ند بنوئنون اول متقف و دال مئه و دال خفیفه هفتم پهپار بفتچ بایى / پ. 192) موذن اول متقفه و نون 1 مغوئنون و واو متقفه و راى هستم که تکه کر بکافین تازین تثقلتین 1 کاف اول مضموم و واو مجهول و کاف دالى متقف و راى 1 بعضى 1 بجایى ایى مشتانک نویسنده 1 بکسر میم و سکون بصین معجمه و یاى فوقانى متقفه ممدوه و نون مغوئنون و کاف عجمى خفیفه و بعضى بجایى ایى بدانه نویسنده نوع سیموم در بایان پتر های

1 - ب. 496: 9 متوسطت بشت نوع در بیان پتر های بهپرون راک و اه هست اول هرکه. اما بعدا با قلم شنگرف روی این کلمات خط کشیده شده است.

2 - ب. 496: 9 هفتم. اما روی «هفتم» اول خط کشیده شده است.

3 - ب. 1: - ک: مهلمه

4 - ب. 1: - تازی خفیفه

5 - ب. 1: - ششم ند بنوئنون اول متقف و دال مئه و دال خفیفه

6 - ب. 1: - نون

7 - ب. 2: - +

8 - ب. 1: - یا: -

9 - ب. 1: - یا: -

10 - ب. 1: - یا: -

11 - ب. 1: + یا: -

12 - ب. نویسنده
ود/ک: ۱۰۹/ب و ترکیب و ترتب سر های هفتگانه آن ر کم پدنس باشد و سر رکه به کریه
اوست و آن را در برقکا رت در پهی اول روز خوانند و ۳ صورتش در راکمال از زنی بود
جميله جوان باریکمیان خوشتائیان نغماخوان انجیام و ۳ سوار سرخ در بر و
هرهفت کرده امرست و پیشرفت بند زیور چهارم بهویلی بیای موهده تقلیه مضموم و واو
مجهول و باع عجمی خفیه مدوده ولام مکسور و باع معروف جات آن سنپورن بود و
ترکیب و ترتب سر های هفتگانه آن سکم دهن بر باشند و سر کهرج گریه اوست و آن را
در برقکا رت در پهی اول شور خوانند و صورتش در راکمال از زنی ۲۴۹/ر بود صیحه
صاحب حسن ساری سفید بوشیده و کوهز زعفران در بدن/ج: ۳۷۹/کشیده هارکل در کردن
اذاخته و بعیش و عشرت پرداخته و بزیور تمام آرسته و نکار بسته با ناک دست در کردن
یکجا نشته پنجم دیسکار بدل خفیه مکسور و یکی مجهول و سنی مهمه موقوف و کاف
نام خفیه مدوده و راجات آن سنپورن بود و ترکیب و ترتب سر های هفتگانه آن سر کم
پدهن باشند و سر کهرج گریه اوست/ای: ۱۳۰/ب و اتیرا در برقکا رت در اواخر شور خوانند/۱
صورتش در راکمال از زنی بود صیحه صاحب/۱۱ جمال ۱۱ عقربین خال بادابچشم ناریپسان
سیمین/ک: ۱۹۱/بر/بیدن پهدهن مالی مروارید در کردن اذاخته و از کوهز صندل آرایش
بند ساخته بزیور/ای: ۱۳۱/ر آرسته و نکاربسته با ناک بازیکنان بصن نوز و کرکمه یکجا
نشته شهبه چهارم در بیان پنچرا/ای: ۱۹۱/ب/یعنی پسران راکهی شکنانه و آن نیز
متنوعت بشش نوع نوع دل در بیان پنچرا بهیرورزکان و آن هشت است/ای: ۱۲۲/ب/اول

۱۰

۱۵

۱۲۱/ب/ای: ۲۴۷/ب/ک: - س

۱۲۱/ب/ای: برقکا

۱۲۱/ب/ای: بارت: ۱- ۳

۱۲۱/ب/ای: سرخ. اما روز این کلمه خط کشیده شده است و بالایی سطر کلمه "زرد" افزوده شده است.

۱۲۱/ب/ای: هفت

۱۲۱/ب/ای: ۱- ۳

۱۲۱/ب/ای: ۱- ۳

۱۲۱/ب/ای: ۱- ۳

۱۲۱/ب/ای: ۳- ۵ سر های هفتگانه. اما این کلمات در حاشیه با همان دستخط افزوده شده است.

۱۲۱/ب/ای: دو - در برقکا

۱۲۱/ب/ای: ۲- ۲۴

۱۲۱/ب/ای: ۱- ۷ از "حسن ساری سفید بوشیده" در سطر ۸ تا اینجا را ندارد.
و خندو و بازی با زنان و یک بوق مینوژر و بنغمه‌خوانی و نقش می‌پردازد و در راکمال‌ها.

اکثر بجای تصویر این راکنی صورت کانه با صفات مذکوری مینویسند پنجم اسواری یافته هم‌زه و سیستم ممدوه و واقع مفتوح و راه مکسره و پایه معرفی جات آن اوکو بود و ترکیب و ترتیب سر‌های پنج‌کانه آن دهن سمنه ۳ باند و سر دهیوت کریه اواست و آن را در هیم رت در دویم پهپارژ خوانن؛ صورتش /ب:۱/۱۹۰ پ/ در راکمال‌زا بود سیامام نازک کانساده ساری سفید پوشیده و گهر کافور در بدن‌کشیده و مارهای کلین بر نیست ک/.

در صحرا نشسته و در بعضی راکمال‌ها آنرا بصفات مذکوره از یک درختان تعهدی بر میان بسته برهنه مینویسند نوع ششم در بیان راکنی‌های میکارک و آن نیز پنج‌کانه اول لبک یافته تای وقتان متققه و نون مونه و کاف تازی خفیف /ج:۲۷۸/ جات آن سنپورن بود و ترکیب و ترتیب سر‌های هفت‌کانه آن سر کم پهن باشد و سر ک شرک کریه اواست و آنرا در برکها رت /در نصف شپ خوانند و صورتش در راکمال‌زا بود بیونکی یعنی فراق‌زده که برای اطلاع حرارت /فراق از یک کل کولی بستر نهاده و برآن بیتلا و بیقرا افتاده دویم ملال بامی مفتوحه و لام ممدوه و راجات /ب:۲/۱۲۲ ر/ اونلو بود و ترکیب و /ب:۲/۱۲۳ پ/ ترتیب سر‌های پنج‌کانه آن دهن رکم باشد و سر دهیوت کریه اواست و آنرا در برکها رت در نصف شپ خوانند و صورتش در راکمال‌زا بود /ب:۲/۴۸۸ پ/ جوان صبحیه از درد فراق نایک زرد و ضعیف کشته و از کلهای پایام /ب:۱/۱۹۱ ر/ هم‌زیور بسته و کریه و بریان سازان نوازیان در یاد نایک بکن فراق نشسته سیمو کچری پشم کاف عجمی خفیفه و واو معروف و جیمی تازی خفیف موقوف و رای مکسور و پایی معروف جات آن سنپورن.
سرهای ششکانه آن سیده‌ن رک باشد و سر که ارج کرده اوست و آن را در هیم‌ رت در دویم
پهروز ۳ خوانند و صورتش در راکمالا زنی بود ۴ بیون ۵ بین: ۱۳۱/ث: یونی فرازهد لباس
سرخ در بر کرده و آذ و در در اذ و پر و زنی ۶ گوشکه و ننها و ۷ گریک کان زیر
درخت مولسیری نشته که/ک: ۱۸۹/ب: چهارم بسته بفتح/یا: ۱۲۹/ب: یا موحته خفیفه و سین
مهمه و نوز مونه و/چ: ۷۷۷/تای فوکانی خفیفه جات آن سنپورن بود و/۸ ترکیب و ترئیب
سرهای هفته‌اند آن سرگ م پدنا باشد و سر که ارج کرده اوست و آنرا در هیم رت در
نصف روز خوانند و در روزهای/پ: ۱۳۰/ث: بسته رت نیز/خوانند و/۹ صورتش در
راکمالا مرسی ۸ بود وچ عیبی و بعضی کویند سبززام ملیح/۱ لباس سرخ در بر و/۱ تا
پر طاووس/پ: ۲۴۷/پ: مور ابی/۱۰ یونی شفوفه ایب/۱۱ در دست و اذ شراب استیوت
و جوانی مست هارکل در کردن اندکجه و در صحن باغ و کلستان با زنیان رقاص خوشخوان
بیش و عشیرت/۱۲ و راک و رنک برداخته در دست چپ بهر/۱۵ پان دارد و در/۱۷ لیو و لعب

1، ۶: هم
2، ۷: رت در اواخر روز
3، ۸: از "پیرای زرین لباس خود" در صفحه قیل (س: ۱۲) تا اینجا را ندارد.
4، ۹: کنی ام حروف "بیو" بعداً با جوهر شنگرف و احتمالاً دستختی دیگر بالای کلمه "بود" افزوده
7، ۱۰: شده است.
5، ۱۱: + و
6، ۱۲: -
7، ۱۳: آنرا در روزهای بسته رت در نصف روز خوانند
8، ۱۴: -
1۰، ۱۵: ۱، ۱۶: -
1۱، ۱۷: با: مثله
1۲، ۱۸: -
1۳، ۱۹: -
1۴، ۲۰: + و عشیرت. اما با جوهر شنگرف بروی این کلمات خط کشیده شده است.
و آنرا در کریکهم رت در ب پهپر اول شب خوانند صورتش در راکمالا زنی بود صبح سفیدبوش که‌ور کافور کرد و گ/ج ۳۷۶/۳ شمشیری آهیخته در دست راست داشته و دندان فیلی برکنده د در دست چپ کذشت و باد افروشی در برادر او گ/ب ۲۴۶/۳ ایستاده ژبان بمدح و ثناى او کشیدت نوع پنجم در بیان راکنانهای سراپاک و آن نیز نیستت آول مالسربی بیم بمدوه و لام موقفه و سین مهلره و رای متصله گ/ک ۱۸۹/۱ مکسور و یای معروف جات آن سنپرون بود و ۲ ترکب و ترتیب سرهای هفتکانه آن سر گم گ/ب ۱۸۹/۲ یاهن باشد و سر ۲ کهرج کره اوسط و آن را در هیم رت در دویم پهپر روز خوانند و صورتش در راکمالا زنی بود سرخفام کل اندام لباس زرد گ/ب ۳ پوشیده و در سیر و تمام‌شا از نایک جدا کشتی با نان مصاحبه خندکنکان ۱۱ زیر درختانه نشته دیوت ماروا بیمی ممدوه و رای موقفه و او و ممدوه جات آن که‌اند بود و ترکب و ترتیب سرهای ششکانه ۱۱ آن سب کم دهن باشد و سر کهرج کره اوسط و آنرا در هیم رت در اواخر روز خوانند و ۱۰ صورتش در راکمالا زنی بود پیرایه زرین لباس خویانه و هارکل در کردن اندیخته و در وعدهاته وصل ر/منتظر نایک نشته و در بر روی نگار بسته سیم دهان‌سری بفیح دال ثقیله و نون ممدوه و سین مهلره و رای متعلقه مکسوره و یای معروف جات آن که‌اند بود و ترکب و ترتیب

---

1. گ/ج: دو
3. ب/ ۱: براکشیده، + و
4. ب/ ۱: باده، اما روی «ه» با جوهر شنگرف خط کشیده شده است.
5. ب/ ۱: + و
6. ب/ ۱: =
7. ج: سه
8. ب/ ۱: نو
9. ج: زد
10. گ/ب ۳: خنده نان. اما با جوهر شنگرف حرف «ک» قبل از «ن» افزوده شده است.
11. گ/ک: هفتکانه
12. گ/ب ۱: -
آن سند همب مکر باشد و ۱ سر که چر کره اوست و آنرا در کریکم رت در اوایر روز خوانند و صورتتش در راکمالا زنی بود سرخنک؟ نوخاسته و بزیور آراسته بر اسب سوار لباس مردان پوشیده و در جنگها شمشیر آهیخته در دست با دشمنان کوشیده چهارم/ب:۱۸۸ ب/کیزارا بکاف تازی خفیف مکسور و یای مجهول و دال خفیف و رای ممدوحتین۲/ب:۱۲۱ ر/جاتان اودو بود و ترکیب؟ ترتیب سرهاي/ب:۲۴۳ب/پنچانه آن نس؟ کمپ باشد و سرنگهاد؟ کریکم رت در نصف شن خوانند۷/ب:۱۸۹ ب/صورتتش در راکمالا جوکنی۵ بود جتا در سر۵ و لباس جوکیانه یعنی سرخ نیمرنک در بر او ماری در جتاى او پچیده،۱ از جتا رودکنگا۱ روان کریده و نصف ماه در پیشانی و در تصور مهابود نشسته و/ب:۱۳۶ب/چشمها بر بسته پنجم کانهرا بکاف تازی خفیف ممدوه و نون ثقيل مفتوح و رای/ب:۱۳۶ب/ممدوه و آنرا در سینسکرت کراتنای کویند بفتح کاف تازی خفیفه و سکون را و نون ممدوه و تای فوقانی۱۱ متلقه مکسور و یای معروف جاتان سنیورن بود و ترکیب و ترتیب سرهاى هفتکانه آن نسر کمپ پد پاشد و سرنگهاد کریه اوست

۱ ب:۱-
۲ ک/قام
۳ ب:۱ ممدوه
۴ ب:۲+تکیب. آما بعداً رواى این کلمه خط کشیده شده است.
۵ ب:۲: حروفی به دلیل جوهر سیاهى كه روزى آنها ریخته شده ناخوانا است.
۶ ک/بکهاد
۷ ب:۲ ک:+
۸ ج/جوکی
۹ ب:۳ جوکی
۱۰ ک/دشته
۱۱ یا: جتاى در سر و لباس جوکیانه یعنی سرخ نیمرنک در بر او ماری در جتاى او پچیده. آما این جمله در حاشیه افزوده شده است.
۱۲ ب:۱ كنک
برداشتی و بستون که آن را بهندی، ملکه‌ی کویند در اوایختن و امثال آن سیموم للت بلامین
با ول مفتوح و ثانی مکسور و تای فوقانی خفیفه جات آن اوتو بو و ترکب و ترتب سرکیان
پینکه‌ی آن دهن سکم باشد و سر دهیوت کریه اوست و آنرا در بستن رت وقت صبح خوانند
و صورش در راکمالا زنی بود صبح سیمی‌تی نازکبند و خوش‌چشم و باریک‌کمر
آرآسته و پریسته بصد زیور و یکسیر سرخ پیرایه خود ساخته و هاکل در
کردن اندیخته چهارم براور بکسر بای موحده خفیفه و رایی ممنوس و واو مفتوح و را و
بعد از را بای معروف نیز استعمال /ک: 187 پ/ کند و پراوی کویند /۱۱ و در متعارف بچای
هر دو را لام استعمال کند و بلاول و برلولی کویند جات آن سنپورن بود و ترکب و
ترتیب سرها هفتکانه ان دهن سر کمپ /پین: 120 پ/ باشد و سر دهیوت کریه اوست و آنرا
در بستن رت در اوایل روز 12 خوانند 13 صورش در راکمالا زنی بود سیافام نازکاندام
با لباس کلکون هرفته /چ: 374 پ/ کرده پ: 188 ر/ و نکار بسته و در وعده‌ها وصال منتظر
نایک نشسته تنهم پتمنجری 14 بفت پای عجومی خفیفه و سکون تای فوقانی مقلله و میم مفتوحه
ونت منونه و فتح چه مثا خفیفه و رای مکسور و یای معروف جات آن سنپورن بود و
ترکب و ترتب سرها هفتکانه ان پدهن سرکم باشد و سر پنجم کریه اوست /پی ۲۴۵ ر/ و

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14

ب ۲: تمجنری در حاشیه با همان دستخط با جوهر شنگرف کلمه پتمنجری نوشته شده است.
آن‌ا در بستن رت وقت صبح خوانندتاً صورتش در راکمالا زنی بود صاحبحس طلائی، رنگ نیلی. لباس بزیور آریسته و پیراسته و قفشه مشک در پیشانی کشیده و در انتظار ناک نشسته و ناک در عذر شد بودن خود جانی دیگر باید ایفای کند، و یا ناک و اعتراضی متفاوت دیده. بیل شیمی مکسومار یک‌سالا و یا پای مجهول و سین مهمه مدوده و کافی تازه تخلیه و در سه‌سدن کردن معجمه استعمال کنند جات آن که‌انداوز بود و ترکیب و ترتیب کردن /ک: ۱۷۸ ر/ سر های شش‌کننده آن کم ۷ پده نس باش و سر کندن کریه اوست و آن‌ا در بستن رت در اولیه روز خوانند/ ج: ۲۷۳/ صورتش در راکمالا اکرچه بحسب کتاب ۷ زنی بود صاحب جمال مادرو خشمکین و /۲: ۲۴۴۴ ر/ جنگجو موهبا بر دن ایستاده و تغیب کشیده و ۴ مثال پهلوانان خاک بر باراها و بر و سینه ۱ مالیده و پریزدستی شدن و مخالفان خود را بارزی ۱۱ بارزی ۱۳ ازیر کرده و در بغل کشیده و ناک را تصنع داشته و چای دیکر رفتن نکن‌اشته اما صورتش /ب: ۱۸۷: ۱۹۰/ را در راکمالا بشکل /ب: ۲: ۱۲۸: پ/ پهلوانان نویسند با هم کشته‌کردن و ۱۲ ورنه‌ها ی پهلوانات/ اکنده ۵ مثال شنا کردن و سنک

____________________________

۱ پ: ۱۰ و
۲ پ: -
۳ پ: اعراض
۴ پ: دیساک که
۵ پ: ۱: -
۶ پ: ۱: - م
۷ پ: - کم
۸ پ: ۱: -
۹ پ: بارز
۱۰ پ: دسته
۱۱ پ: بناری
۱۲ پ: -
۱۳ پ: ۲: بار/ پهلوانات
۱۴ پ: ۱: کنده
۱۵ پ: ۱: کنده
پیراسته، فقیده در پیشانی کشیده/ج: ۷۷۲/ پنجم کتابی بکارین تازه‌ی خلافتی باول مضمون و ثانی مفتوح و بای‌موحده تقی‌ملت‌ن باید و ترکیب و ترتیب سر‌های هفته‌اند؟ نه مسکن پیدان یک از سربختی اوست و انرا در سرب رت در اواخر شب/ک: ۱۸۶/ خوانند و صورتش در راکمان‌لا زنی بود صاحب حسن اکند‌خوست خوش. چشم که با نایب صحيحت داشته و با‌شرت کرده و علامات، صحبت‌دوشینه از چهره اوضاعی/ پیدا‌ی کشت‌چنان‌انگیا، جا با ترکیب، و هارکل‌چنی، کسی‌خی‌و کلها از هم‌ریخته و چشم‌ها از حمار شش‌بیداری سرخ کشته و بشکفتکی و بیشانت، تمام نشت‌ن نوع، سیرو/۱۰ در بیان/بین: ۱۲۰/ راکن‌های هندوزرکر/و نیزاری پنجست اول رامقیری برای ممدوه و میم‌موقوف و کاف‌تازه‌ی خلافت مفتوح و رای مکسور و رای‌معروف/ب/۲۴۳/ و در متذکر بجای رای ثانی/۲۴/ لام استعمال کند و رامک‌ی کویند جان/ب/۱۵۷/ نیاز آوپو بود و ۱۵/ ترکیب و ترتیب سر‌های پنجالانه، نه/۱۵/ اسم پن باشد و ۱۷/ سربوره کرد، کریه اوست.

1. ب/۱+و
2. ب/۱، با:
3. ک: کم‌ت
4. ب: علامت
5. ب/۱ داشته با: دوام‌ن
6. ب/۱، با: او
7. با: پیدای
8. ک: انگیا
9. ک: تریقه‌ب
10. ب: چنیا
11. ب/۱، از به‌شکفتکی، این‌گونه است: «و شکل‌ی نسیا شرب.»
12. با: ششم
13. ب/۱
14. ب/۱، با:
15. ب/۱
16. ب/۱، با:
17. ب/۲
مoraniba يعنى شکوفه انبه بر کوش کذاشته و از مستی شراب آویش باریک کشته نغمه ی استناته میخوانند بله خواندن نمیتواند سیمون کنکری بضم کاف عجمی خفیفه و سکون نون و کاف تازی خفیفه مفتوح و رای مسکور و یای /ک: /ی: 186 /ر / معروف و در متعارف بجای را لام استعمال کند و /ی: 242 /کنکلی کوبنبد / جات آن اوغتوبود و ترکیب و ترتب سرهای پنجکانه آن نسکم باشد و سر نگهداری کریه اوتست و آنرا در سرسرت وقت صبح خوانند / صورتش در راکمالا زنی بود در فراق / نایک زار /ی: 127 / و نزار وضعیف و نجیف / کشته و کریه کنن و موسی سر پریشان از غم و انده و ندرد / سر در پیش اندامته / زیر درخت کتم شسته چهارم کهنهاوتش / 11 بفته کاف تازی ثقلیه و نون منونه و بای موحده ثقلیه ممدوه و واو / مفتوح و تای فوقانی خفیفه مسکور و یای معروف جات ان کهانو بود و ترکیب و ترتب سر های شکشته آن دهن سرکم باشد و سر دهیوت کریه اوتست و آنرا در سرسرت بعد از /ی: 186 / دوپه شب خوانند / صورتش در راکمالا زنی بود صاحب حسن عشرت دوست خوش لحن / که شب و روز در راک و رنک و سرود و رقص محظوظ و مشغول باشد و انگیزای سیر / و ساری /ی: 242 / سرخ پوسیده و بزیور تمام آرامته و

---

1. گزیده‌هایی از نوشتارهای فارسی-هندی...

2. ب 1: + را

3. ب 1: + کویند و

4. ب 3: اوت. اما با جوهر شنگرف سعی شده حرف "م" به "س" تغییر داده شود.

5. ب 1: - نحیف

6. ب 2: ک - انده و

7. ب 1: - درد با: + و

8. ب 1: اسرد

9. ک: + و در

10. ب 3: با: ک: کنبه‌هاوی

11. ب 1: وا

12. ک: + و

13. ب 2: ک: + سفیدیوست

14. ب 1: انگیل شیر
دارد و ساری زعفرانی در بر پوشیده و کهور صندل بین عقیقهات صندل در بدن و قشقه مشک در پیشانی کشیده نوعی در بیان راکتیهای مالکوس راکت3/ک: ۱۸۵ پ/و آن نیز تنها است اول یا بیا. فوکانی متقاطع و او و مچولو و دال متقاطع مکسور و یای معرفت جان سیونیون بود، ترکیب و ترتب مرهای فتحکه آن سم کم پدیده کرد. و سر کهور کره ایستاد و آنارا در سسر رتو از یکچهار روز خواندن صورتش در راکمالا زنی بود نازنین سیدی‌پوست که انگیزه۱/ب:۳۴۲ ر/بنفس و ساری سفید/ب:۲۷۲ پ/پوشیده و کهور کافور و زعفرانی در بدن بیش و یا نیازان در صحرا استاده و آوان از شوق و لذت استمام ساز و نواش مسی و مده در پیش او کردن نهاده دویم کوری بفتک کاف عجمی خفیف و سکن و او و رای مکسور /ج:۲۷۱ و یای معرفت/ب:۱۱۳ پ/جات آن او تو بود و ترکیب و ترتب مرهای پنجمکه آن۱۱ سمک دهن پاشن و سر کهور کره ایستاد و آنارا در سسر رتو از یکچهار روز خواندن صورتش در راکمالا زنی بود نوخاسته سبزفامو و خوش اواز۱/نامه‌نامدخودیتی و کوش‌وارم در۵ کوش و

---

یعنیٰ قشقهایی که: ۱۸۵ ر/ زعفران در بدن کشیده با ناک در بوس و کنار باشند چهارم
سندهی بکن سین مهمل و نون منونه و دال ثقله مفتوح و واو مکسور و یا۲ معروف
جات آن سنرون بودو ۳ و ترکیب و ترتب سرگرفت چیکانه؛ آن سر کم پدهن باشد و سر
کهروج کریه اوست و آنرا در سرد رت اواخر روز خوانند صورتش در راکمالا زنی بود
صاحب: ۵ جمال/ ۱۷۷ سرخلباس که، سرستول یعنی نیزه سخاشخه در دست داشته و کل
دوره‌ی در کوش کشته و پر از خشم و غضب در ذنک و یاد ان‌ترار ناک نشسته و ۱
شب و روز مالا یعنی تصبیح در دست پرستش مهادیو می‌کند بنک‌ال بفتو با یا موحده آیا:
۱۲۷ ر/ خفیفه و نون منونه و کاف عجمی خفیفه ممدوه و لام/ بی:۲۴۱ ب/ جات آن سنرون
بود و ترکیب و ترتب سرگرفت چیکانه آن سرکم پدهن باشد و سر کهروج کریه اوست و آن
را در ۱ سرد رت در اواخر روز خوانند صورتش در راکمالا/ بی:۱۸۵ ب/ زنی بود صاحب
جمال/ ۱۰ پوشش ۱۲ جوکی‌ها که خاکستر در روانی‌ها و جنی در سر داشته و آنرا یکجا جمع
کرده کلاله/ ۱۳ بسته و در دست چپ ترسول یعنی نیزه سخاشخه و در دست راست کل کول

۱ ب: ۱
۲ ب: او
۳ ب: ۱۲۴ ب: یا
۴ ب: که: آنا، انا عفت» در زیر سطر و احتمالاً با دستخطی دیگر افزوده شده است.
۵ ب: سر کم پدهن باشد و آنا این کلمات با دستخطی دیگر و با جوهر شنگرف در حاشیه افزوده شده

۶ ب: ۱۲۷ ب: پرک
۷ ب: کو: که: ۱
۸ ب: ۱۲۴ ب: یا
۹ ب: ۱۲۷ ب: یا
۱۰ ب: ۱۲۷ ب: یا
۱۱ ب: ۱۲۴ ب: چفن
۱۲ ب: ۱۲۷ ب: یا
۱۳ ب: ۱۲۷ ب: یا
دویم بیراری بفتچ بای موجده خفیف و سکون بای تختانی و یدون یا و رانین رای اول ممدوده و دوی مکسووره و یدا معروف ۲ در سهنسکرته دو رای تانی تا فوقانی متعلق استعمال کند و بیرانی کویند ۳ جات آن سنیون بود و ترکیب و ترتیب سرهای هفتکانه آن سر کم پدنه ۴ باشد و سر کچره کره اوست و آنرا در سرد رت اواخر ۵ روز خوانند ۶ صورتش در راکمالا زنی بود خوش‌روی مشکین‌موی که ۷ کنیک یدنی دست ۸ برنجن در دست داشته و گل کلب‌پرچه یدنی درخت طوبی در کوش کداشت یلباس سفید با نایک در باری و هم‌اوهشی بود و ۹ بعضی کویند چونری یدنی قطاس ۱۰ در دست مکسرانی نایک ۱۱ میکند سیوم مدماده بفتچ مید و سکون ۱۲ دال ثقیله و مید مدموده و ابضا دال ثقلیه جات آن یب ۱۳:۲۴۱ ر/ سنیون بود ۱۴ و ترکیب و ترتیب سرهای یب ۱۵:۱۸۰ ر/ هفتکانه آن می‌دهن سرک باشد و سر مدهم کره اوست و ۱۵ آن را سرد رت وقت یب ۱۵:۱۱۹ ر/ صبح خوانند صورتش در راکمالا یب ۱۵:۲۷ ۱۲۷ ر/ زنی بود جمیله و خوش ۱۷ چشم و طلاینرک و زردیباس که که ۱۷:۱۷ زعفران کرده

۱۵ ب:۱ + ان را
۱۴ ب:۲ + بون یا و رانی رای اول ممدوده و دوی مکسووره و یدا معروف
۱۳ ب:۲ + بون یا و رانی رای اول ممدوده و دوی مکسووره و یدا معروف
۱۲ ب:۳ + آنرا
۱۱ ب:۴ + بیایی
۱۰ ب:۵ + و
۹ ب:۶ + پدهنی
۸ ب:۷ + پدهنی
۷ ب:۸ + پدهنی
۶ ب:۹ + پدهنی
۵ ب:۱۰ + پدهنی
۴ ب:۱۱ + قطاس
۳ ب:۱۲ + قطاس
۲ ب:۱۳ + بک
۱ ب:۱۴ + بک
وااخر شب خوانند و صورتش در راکمالا مردی بود و چهار سال پس از آن، شهیمی از راکمالا به سر بست. شهیمی از راکمالا بود و در برابر سیاه‌آفرینی نیز آدم شد. در سیاه‌آفرینی نیز متنونست بشش. نوع نوع اول در برابر راکمالای به‌پردازید. آن پنجست آفرینی یافته با موجده ثقل و سکون یای تحتانی و رای موقوف و واو مکسور و یاً معروف (با) یا جان سنی‌رون بود و ترکیب و ترتیب سرهاه هفتکانه او مپ دهن سرک باشند و سر مدهم کره اوست و آن را در سرد رت. وقت صبح خوانند صورتش در راکمالا زنی بود چرداول صاحب جمال و یک خوش. چشم و روى و در ادوزومو و پنج در دهلی و نازک گانم که انگیای. سر رخ و سری سفید پوشیده و هارکل چنی در کردن انداده و بر قله کوه که در آنها کول شکفتگی است پرستش لنک مهادیو میکند و منجیر هنوازان سرود. میخوانند.

1. ب: 3/ سیام. اما بعداً روى حروف «م» به جوهر شگرف خط کشیده شده و بالای سطر و این حرف. (ء)
2. افزوده شده است.
3. ب: 1 -
4. ب: 1 - دوستار
5. ب: 2 - تیز
6. ب: 1 -
7. ب: 3. به ده اما روى حروف «ه» با جوهر شگرف خط کشیده شده و بالای سطر و این حروف و با دست.
8. خطی دیگر و با جوهر سیاه «ش» افزوده شده است.
9. ب: 1 - مکسور و یای
10. ب: 1 -
11. ب: 1 - با سرت
12. ب: 1 - دراز
13. ب: 1 -
14. ب: 1 - رنگهای
15. ب: 1 - جنبا
16. ب: 1 -
17. ب: 3/ حرف «د» بعداً با جوهر شگرف افزوده شده است.
پدیده پاشاد و سر کرچگر کریه است و آنرا در کریکم رت در اوسط ۱ روز خوانند و صورتش ۲ در راکمالا مردی بود سرخرنک کلکونلیاس و مالای مروارید ۳/۲۳۹/۲۳۹ کلان ۴ در کردن اندامخو به قیل مست سوار کشته و زنان ۵ بسیار همراه داشته و بعضی کوئیند از شرم چراگ را کشته و خانه را تاریک ساخته با زدن در مباشرت و معاشرت ۶ بود نوع پنجم در بیان سریراک بکسر قسن مهمه و راه متصله و یاى معروف و ان راکیست که از ناپ زمین به هم رسیده و جات ان سنیورون بود و ترکیب و ترتیب سرهاي هفتكاهه/ج/۳۲۸/۳۲۸/أن سر کم پدیده پاشاد و سر کرچگر کریه است و آنرا/ب/۱/۱۸۴/۱۸۴ در هم رت در اواخر روز خوانند و صورتش/ک/۱۸۴/۱۸۴ در راکمالا مردی بود و جیبه و صبح و صفحه و بعضی کوئیند سرخرپوش که از بلور ۸ و باقوت مالا در کردن اندامخو به کول در دست ۹ داشته و بر تخت مندش نشته و مگونان در پیش/این/۱۱۸/۱۱۸ نمی میخوانند نوع ششم در بیان میکراک بیم مکسور و یاى مجهول و کاف عجمی ثقیله و آنراکیست که از سر برنیها/۱۱ برآمده و نئیز کوئیند/این/۳/۲۴۰/۲۴۰ از آسانپنیدا شده و جات ان اوانو بود و ترکیب و ترتیب سرهاي پنچکانه ان دهن سر ک باشد و سر دهیوت کریه است و آنرا در بركها رت در

---

۱: اواسط
۲: ب/۲ - و صورتش. اما بعداً کلمه “صارتش” با جوهر شگرف و دستخط دیگر بالایی سطر و مابین “خوانند” و “در” افزوده شده است.
۳: ج/۱ کلمون.
۴: ک: کلمون
۵: با: زبان
۶: چ: و معاشرت
۷: ب/۲ و جیبه
۸: با: بلو
۹: ب/۳ - دست. اما این کلمه بعداً با جوهر شگرف و دستخطی دیگر بالایی سطر و مابین “در” و “داشته” افزوده شده است.
۱۰: با: کلمون. اما روى این کلمه خط کشیده شده است.
۱۱: ب/۱: پرما
و نیلیپاس و زورآور پرهاس چهربی؟ بیان چوبیدستی در دست و از شراب غرور
جوایی مست و بنازنان بله لعب پرداخته و از سر دشمنان یا مرواریدهای کلان مالانی در
کرد، از اندیسه نوع سای سیم در بیان هندوکرکه؟ چ ۳۷/ بهای مکسور و نون ملنخه
مضموم و واو مجهول و لام و آن راکست که از این برپناهه برآمده و بعضی کویند
را که از ناف ای برآمده و جات آن اوتو بود و ترکیب و ترتیب سرهاه ی پنجکانه آن سکم
پین باشد و سر که‌ره چری ایست، و آن ی/ چ: ۳۷/ به رسته رت در
اوایل روز خوناند و صورتش در راکسما ماندود ریود ی/ چ: ۳۷/ به خردرس صاحب
۱۲۲/ بیل جمال زردفام خوشانجام در هندولا یعنی مهد زرین نشته‌ه ی زنان صاحب حسن
خوشادا ی/ با ساز و نوا ی سروی خوانان مهندسی ای او می‌کنند آهسته و او ی/ با ایشان
با کمال عیش و طرب مشغول بله و لعاب ۱۷/ نوع چهارم در بیان دیپیکرک بدل خفیفه
مکسور و یای مصروف و یای عجیب و کافی تازه خفیفتین باول مفتوح و آن راکست که از
چشم آفت‌بلآمده و جات آن سنیورن بود ۱۸/ و ترکیب و ترتیب سرهاه هفتکانه آن سر کم

ب: ۱. برهرام
ب: ۲. چهربی
ب: ۳. چوبی
ب: ۴. جوایی است
ب: ۵. برما
ب: ۶. بر پ: ۷. به ترکیب
ب: ۸. بر
ب: ۹. به
ب: ۱۰. بیل خوانند
ب: ۱۱. صاحب جمال زردفام خوشانجام در هندولا یعنی مهد زرین نشته‌ه و
ب: ۱۲. به جمال
ب: ۱۳. به او
ب: ۱۴. به اواز
ب: ۱۵. به چالیشاتی
ب: ۱۶. به او
ب: ۱۷. از «طرف» تا اینجا این‌گونه است: «طرف بله و لعب مشغول».
ب: ۱۸. به
و قشقه در پیشانی کشیده و چرم فیل ینی در دوش اندامته یا فرش کرده و بر آن نشسته باشد و
منثقل که آرای رنگی نیز؛ نامند در کلوی او بود و منتقلی بعیم مضامین و نومنه
و دال مطلقة وممومه ول و ایضاً رنگی برای مضامینه و باقی حروف و حركات
مذکوره مالانی بعیم حملی و مرسله بوده، از کله های سر، آدمی بعدد [کی: ۱۸۲] هشت کله
که، همیشه در کردن [پی: ۱۸۳] مهمیدی بوده و ترشولی بعیم نیزه سه شاخه، در دست
داشته بود، [پی: ۱۸۴] یا در برابر او یا بر زمین زده و کاو سواری از بجایی بسته;
نویسنده نوع دویم در بین مالکوس راک بعیم ممومه و لام موقوفه و فتح کافی تازی خفیفه و سکون
و او و [سین مهمله] و آن راکیست که از کلوی هر بعیم مهمیدی یا کانه، [بر آمده چه هر
و راک مفتوحتین مهمیدی را نامند و بکسر را کانه را کویند و جات آن سپریشان بود و ترکیب
و ترتیب سرهای هفتکانه ان سر کم پدهن، [بن: ۱۱۸] باشد و سر، [که ۱۷] کریه اوست و آن
را در سرمرت ۱۸ در اواخر شب خوانند و صورتش در راکملا مردي بود سرخ و سفید

1. ب: ۳: بالایی این کلمه «دله» نوشته شده و در حاشیه «شير»، و بالایی آن نیز «دله» با همان دستخط افزوده
2. شده است.
3. ب: ۱: پد مال که آن را
4. ب: ۲: رنگی، بالا: مندال
5. کی: ۴
6. ب: ۲: مندال
7. ب: ۲: رنگی، بالا: چرال
8. ب: ۱: و مرسله بوده
9. کی: ۴
10. ب: ۱: 
11. ب: ۲: می بوده
12. ب: ۱: سخته
13. ب: ۱، بالا: ۱
14. ب: ۱: نشسته
15. ب: ۱، بالا: ۱
17. ب: سه
18. ب: ۱: سرمرت
ماه‌های هندی: 
ک1: ۱۸۲/ بجهت شهرت از ضبط حروف و حركات مستغنی است. 

دویم در بیان راک‌های شکنجه به‌حساب هنوزان می‌توان انمتواعست/ ب1: ۱۸۲/ بشش نوع
نوع اول در بیان به‌پور راک به‌فتح بای موعد ثقله و سکون بای تحتانی و رای مضموم و
واو مجهول و نون مغونه و آن/ راکیست که از دهان مهادیو/ برآمده و جات آن اوتو باشد
یعنی مركب از پنج سرد بود از سرهاه هفتکانه و چون از سر هر سری از/ سرهاه پنجکانه
/ ب2: ۲۳۸/ آن حرف/ کیرن ترتیب آن/ دهن سکم: باش و سر دهیبی کریه اوست و آن
را در سرد رت/ بوقت صبح خواند و صورتش/ در راکمالا بصورة مهادیو نویسد
یعنی مثل سندیکهبای/ چ: ۱۳۸۶/ صاحب حسن/ خاکستر بر روی/ ب2: ۱۲۵/ مالیده و جنّا
در سر داشته/ و از جنّا رود کنک روان کشت و در دست کنک/ یعنی دست برد، پیشیده
و هلالی در پیشانی و چشم سیم میان دو ابرو داشته/ و ماری در بر و/ دوش او/ پچیده

ب1: نحسب
ب1/ با: ج: -
ب1/ ک: قسم
ب1: + و ان
ب1/ ک: دیو

ک1: - - سر هر سری از

ب1: از «سرهاه پنجکانه» اینگونه است: «سرهاه هفتکانه حرفی».

ب1: - ترتیب آن
ب1/ با: شکم
ب1/ با: از آن را/ اینگونه است: «آن را درت».

ب1/ صورت
ب1: ۲ سندیکهبای
ب1/ ۱ صورت

ب1/ + و از جنّا در سر داشته

ب1/ ک: کرک
ب1/ باشد

ب1: ۲ ماری بر
ب1: -
ماه چیت و بیسکه 1 باشند و در فارسی اسفندرامذ 2 /ب: 216/ ماه و فورودن ماه بود و
انفصل بهار اهل هند است دویم کریکهوم رت بگیر کاف عجمی خفیفه /ب: 216/ را و رای
منصله و یای معروف و کاف تازی ثقیله مفتتح و میم و آن دو ماه جیته و اساآه باشند و در
فارسی اردبیله ماه و خرداد ماه و آن فصل تابستان ایشن ایستان است سیوم برکا رت
بفتُح یای موحد خفیفه و سکون را و کاف تازی /ج: 265/ ثقیله ممدوده و آن دو ماه ساون 3;
و بهادون باشند و در فارسی تیر ماه و امرداد ماه 4 بود و آن فصل برکهال 5 ایشانست چهارم
سرد رت بسن مهلله و رای متفوحن و دال خفیفه و آن دو ماه کوارو و کارتک 6 باشند 7 و
در فارسی شهربر ماه و /ب: 217/ مهراما بود و آن فصلی بود برزخ 8 میا فصل برکهال
و فصل پانیز 1 پنجم هم رت ببای مکسور و یای مجهول و میم و آن دو ماه 11 اکهون و پوس
/ب: 117/ باشند و در فارسی 16 آبان ماه و آذر ماه بود و آن فصل پانیز 12 ایشان است ششم
سرد رت بسنی مهمله مکسوریتن و را و قِبل بفتُح سین مهلله ثانی و آن دو ماه 10 و
پهکن باشند و در فارسی دی ماه و بهمن ماه بود و آن فصل زمستان 15 ایشان است و نام

---

1. ب: 216
2. ب: 216
3. ب: 216
4. ب: 216
5. ب: 216
6. ب: 216
7. ب: 216
8. ب: 216
9. ب: 216
10. ب: 216
11. ب: 216
12. ب: 216
13. ب: 216
14. ب: 216
15. ب: 216
گزیده‌هایی از نوشته‌های فارسی-هندی...
فصل سپم در بیان راک و راکی و پتر و باهارا و فصل و وقت و لباس و پیرایه و وضع هریک از راک و راکی به هنونم می‌تواند منشی است بچه‌های شهی شعبه‌ای اول در تعیین راک و راکی/ یا: ۱۴۲۱/ و پتر و باهارا و ذکر بعضی امور ضروریه و آن متن‌هواست. به‌نوع نوع نوع در تعیین راک و راکی و پتر و باهارا بی‌بی‌دانت که راک برای ممدوه و کاف عجمی خفیفه به معنی مقام باشد و آن بحساب قرارداد/ یا: ۱۴۲۱/ اگانی هند/ شش راکان و هر یکی از آنها پنج راکی و هشت پتر دارد و در بعضی می‌باید راکی/ شش راکی و هشت پتر و برای هر پتری یک/ یا: ۱۴۲۲/ باهارا قرار یافته راکها بمنزله مردانند و راکانیا بمنزله زنان ایشان و پترها باعی/ عجمی/ یا: ۱۴۲۳/ و تای فوقاتی خفیفه در بضم اول و فتح/ و تشذیب ثانی و رای متصله بمنزله پسران و باهاراها بیای موحده عجمی ممدوه و رای موقفه و جیم تازی خفیفه ممدوه بمنزله زنان پسران باشد و نوودیم در ذکر بعضی امور ضروریه و آن منقسم است بدو قسم اول در بیان کریم بباید دانست که جمله راک و راکی بر سه کوهنا است اوت‌وک وكیانا و سنیونر چنانه سابق در شعبه‌نیم از فصل اول از این‌بار ابراد پذیرفته او‌دیو بحروف و حركات مذكوره/ ۱۳ آن بود که: ۱۳۱/ بک مربک از پنج سر باشن از سرهای هفته‌هاه مذکره از هر سری که باشد و

ک: داشد

ب: ۳/ کلمه‌های ناحیان در اینجا نوشته شده ولی بعضاً ریزان با جوهر شنگرف خط کشیده شده و بقیه کلمه

به «هند» تغییر داده شده است.

ب: ۱/ -

ب: ۱/ راک

ب: ۳/ - راکی شش

ب: ۱/ مردان

ب: ۱/

ب: ۱/ بک: پنیرهای

ب: ۱/ - ایشان و پترهای

ب: ۳/ - و فتح

ب: ۱/ -

ب: ۱/ -

ب: ۱/ - 

ب: ۲/ -
پناهی ای‌ی تعلیم الله علیه و سلم در در مدینه در نعیت آنسر از نواحی خوادنه، و مورد انفکشتی‌های بزرگ در مدینه منوره معرفه است. 

چندین خان نپای سرچان و این هر دو برادر بوده‌اند و در تصدیق خود، هر دو بسیار تخلص خود می‌کرده‌اند. چه ری برای مفتوحه و با یک مورد خلیفه مکسور بعنی آفتیکی به وسیع سی‌بین دو مه‌تینی باز مفتوح بعنی ماه باشد ششم، تان ترنک، خان خلف میان تان سین هفتم مدن، رای هشت رام داس. این به‌هاید ده میان، چندین یازدهم میان داود دو ازدهم، ولی اسحاق سیزدهم، خیز حضور چهاردهم، شیخ پنجم یازدهم، حسن خان پنجم، شانزدهم، صورت سین هفده، لالای دیبی و این هر دو نیز. 

بوده‌اند هر هزار میرزا عاقل و این سه کس درجمله علمی، دو نیز داشته‌اند و الله اعلی.
مغنونهٔ ۲ و دال منقلهٔ موقع و فتح و او و سکون یا تحتانی ششم بکسو با بای موحده و کافی تازی خفیفتیب فتح اول و سکون ثانی و سین مهمله مضموم و او و معرفه هفتم لوه انک بلام مضموم و او و مهجول و های مفتوحه ۳ ۷۴ یب دوده‌نده‌ی دالاً دال منقله مضموم و او و مجهول و نون مغنونه و دال ثقيل مکسور و بای معرفه بازدهم دال منقله‌ها شده کافی خفیفتیب نون و این چهار نایک از جمله متاخرین اند قسم دویم در بیان ۴ اسامی مندته و پس که بر این اشتراکه اسامی کنده‌ب و این که چهار که یکی نیز کویوند اکرچه اسامی کنده‌ب و گنی زیاده بر این است که تعداد کرده شود اما آنچه در عهد ۵ عرش آشنایی ۶ جلال النینی محمد اکبر پادشاه بوهدان و مشهور و معرفه‌ن بطور ایجاد ابراد می‌باید ۷ دویم کبیراً و او سابقه پیش راجا رام بوهد با سدیعه ۸ ۷۴ یب یکر پادشاه با اعزاز و اکرام تمام پیش پادشاه آدمه و منظور نظر شیخ محمد غوث کوالیپست علیه الزحمه ۹ و کبیریت عاده داشته و هم در روزهٔ مبتدکه ۱۰ شیخ مکنور ۱۱ مفروض است نویم سبحان خان نوهار کویوند او در می‌به مکرمه در روزهٔ مفروضه حضرت رسالت این: ۱۱۶ یب.

---

۱ ب: مبهمه
۲ ب: ۲، ک: ۲ - که بعد ازین مکنور شوند [ک: ۴] با
۳ ک: دوده‌نده
۴ ک: -
۵ ب: ۱+ حضرت
۶ ب: ۱۳، با: آستانه
۷ با: میانبه
۸ ب: رحمة الله علیه
۹ ب: ۱، ۱۳۷، با: -
۱۰ ک: مفوره
۱۱ -
جون ذات شريف ۱ ایشان جامع الخمالات بوده و درین علم نیز ۲ مهارت تمام داشتند ۳ لهذا نام ایشان نیز ابراد پذیرفته و ایشان از مریدان خاص سلطان المشایخ نظام الدین قدس الله تعالی٤ سره العزیز بودهند و کویند ۶ جون نایبک کوپال از ۷ ۱۷۹ بنیاب دکن بهند امد و پیش سلطان بنیاب ۵۲ علاءالذین نعیم خواندآ ۷ در علم سنکیت و کیت۷ بر همه اگانی هند توفیق جست سلطان خواست که در/چ:۶۳/۲ دیار هند کسی ۷ پیدا شود که درین علم امیر خسرو را قدس سره در زیر تخت خود۱۱ بنیابی نشاند۱۲ پای که بر آن مطلع نکردد امیر اینگونه ۱۴ از آن۱ متعجب کشت و متحرک بمانند سبیوم بیجو ۱۵ بفتح باعو موحدخمخفه ۱۶/۱۸۰ و سکون بای تحتانی و جم تازی خفیفه مضموم و واو معروف چهارم بهنوهفتح باعو موحده تقلبه و ضم نون مشده و واو معروف۱۷ پنج پانزده نبای عجمی خفیفه محدوده و نون

۱: کم -
۲: ب، ب، کم -
۳: ب: داشته باشد ب: داشته اند
۴: ب۲ -
۵: ب۱ + که
۶: ب۱: خوانند
۷: کیت

ک: بعد از «خواست که» در این نسخه اینگونه است: «کمسی در دیار هند». ۸: ک - و مناظره
۹: ب۲، ب۲: -
۱۰: ۱۱: ب۱، ب۳: -
۱۲: ب۱: نشش، ک: نشش
۱۳: ک: نموده
۱۴: چ: این
۱۵: ب۲: بیجو، یا «بیجو»
۱۶: ب۱: - تقلبه و ضم نون مشده و واو معروف
الأول أنكه راكهبا مارك بميم ممدوه و راي مفتوحة و كاف عمبي خفيفه يعني راكهبا قديم و ديسي بدال خفيفه ممدوه و ياي مجهول و سنين ممدوه و بان معروف يعني راكهبا جديد هو دو قسم ميدانه باشد انرا كندهرب كورين بفتح كاف عمبي خفيفه و سن منونه و فتح دال نقيله و راي متصله و باي1 عمبي خفيفه و اكر آب3: 323/ محض راكهبا الص359/ 5

الدبيه دان و مارك ندان انرا كنكرب كورين دبض كاف عمبي خفيفه و سن منونه و كاف تاذي خفيفه مدوده و را و كني نيز كورين5؛ بضم كاف عمبي خفيفه و سن منونه و كاف معروف و كندهرب و كنكرب اكر در خواندن دهرديد و تبون و امثال ان مهارت قاره انرا كلاونت كورين بفتح كاف تاذي آب3: 179/ خفيفه و لام مدوده و واو مفتوحة و سن منونه و تاي فوقاني خفيفه و اكر در خواندن قول و تاران و خيل و امثال ان مهارت قاره انرا قاره نانند و اكر در خواندن كنتا و امثال ان مهارت قاره انرا نزايمه خواندن بذالي الاهليين7 باول مدوده و ثاني ممدوه و ياي معروف و كسي كه علم سنكتي دارد فقط و عمل نداسه باشد او 8 را يندت كورين بفتح باي عمبي خفيفه و سن منونه وDal مثلمل ممدوه و تاي فوقاني

خفيفه آب3: 233/ و اسماء نابكاني آب3: 123/ كه مشور و معروف انك آب3: 179/ اجمست اول كوبال بضم كاف عمبي خفيفه و واو مجهول و باي عمبي خفيفه مدوده و لام و او در عهد سلطان علاء الاله دانساب فيده يودو بودو دوم أصبر جاسو دهلوه قدس الله تعالى سره العزيز اكرچه نان11 ايشان ارفع عزینست كه اسم مبارك ايشان در ذيل اينكروه شمرده شود

1 . با1: موحد. اما روي اين كلمه خط كشيده شده است.
2 . با3: و كاف تاذي خفيفه و سن منونه. اما با جوهر شنكرف به روي اين كلمات خط كشيده شده است.
3 . با1: مدوده و واو را
4 . با1: نانند
5 . ك+ و كاف
6 . با1: و
7 . با1: دال لين الاهليين. اما بروى لام اول خط كشيده شده است.
8 . با1: علم سكنيت دارد و عمل ندارد ان
9 . با1: علم سكنيت دارد و فقط عمل ندارد او
10 . با1:
11 . با3: شوده. اما با هم ان جوهر روي حرف (٥) خط كشيده شده است.
فوقانی تغلیب و آن رگه بوده برای مکسور و کاف که تازی نقله و او نیز صاحب مت بوده یعنی صاحب مذهب بوده. از یازدهم نباید بعض تأی فوکانی خفیف و نون ممنون و باز موحد خفیف مقرح و را دوازدهم کشی بفتح کاف تازی خفیف و سین معجمه مشدده و باز عمجم خفیف سیزدهم ساردول بسین مهمه مدوده و رای موقوفه دو خفیف مضموم و باز معرفه ولام چهاردهم که هول نی بفتح کاف تازی خفیف و سکون ای و هم مفتوقه و فتح تائی فوکانی خفیف و را شانزدهم هاهای بهائین مهمه مدودتين هفدهم هوو بهائین مضمومتين و بازی معرفتين هزدهم راو برای مدوده و باز مفتوقه و نون نوزدهم دشا بدل خفیف مکسور و سین معجمه مدوده بیستم ارحیم بفتح همه و سکون را و

ضمن ۱ گیم تازی خفیف و نون نوع دویم (ب)؛ ۱۷۸/۲ در بیان اسای مختلین (ب)؛ ۲۳۲/۱،

اغذی و زن منقسم است بدو قسم الی در بیان اسای نایکی بیاید داشته که در استلاح اهل ایفین مغنا "که صاحب علم و عمل باشد و در سنکیت یعنی نمته و ساز و رقص مهارت تمام داشته باشد و خواشدن کیت و متن و چند و امثال آن وظیفه او بوده و (ب) دیکران را نیز (ب)؛ ۱۲۳/۲۴-۱۸ تعیین تواند کرد انرنا نابیک کویند بون ممدوده و همیزه ملیبین و کاف تازی خفیف و مغنا که بدون علم عملداشتی (ب)؛ ۱۷۹/۱ باشند فقط آن بر دو کونه است". ۱۵

________________________

۱) ک: رگه

۲) (ب)؛ ۱- آن رگه بوده برای مکسور و کاف تازی نقله که: خفیفه

۳) (ب)؛ ۲- فن. اما این کلمه با چنگ شنگرف در بالانس سطر بین "درین" و "بوده" با استخوان دیگر افزوده

شده است.

۴) (ب)؛ ۲۲- که: و او نیز صاحب مت بوده یعنی صاحب مذهب و مجتنده دریف فن بوده

۵) (ب)؛ یازدهم

۶) ک: کوبل

۷) (ب)؛ ۲۲- ضم

۸) (ب)؛ یاء

۹) (ب)؛ ۲۲- مضمومتين. اما با چنگ شنگرف روی این کلمه خط کشیده شده است.

۱۰) (ب)؛ ۱- 

۱۱) (ب)؛ معنی

۱۲) (ب)؛ ۱- خواشدن کیت و متن و چند و امثال آن وظیفه او بوده

۱۳) (ب)؛ ۲۲- ک: بود

۱۴) (ب)؛ ۳۳- ک: بود
اغانی که واضح و بانی این علمند و آنها دیوتا یا: ۱۲۷ ب/ بودهاند عینی آسمانیان و صاحب قدرت و کمال بودهاند به‌دین/ ۱۲۷ ب/ تفصیل و اساسی اول سیمیر بضم سین مهمه و میم مکسور و یای مچول و سین معجمه مضموم و را و آنچه بحسب قرارداد اوست آنرا

سمیش‌رن سامند دوم به‌الت بفت‌/ ۱۲۷ ر/ بای موحده نقیله و سکون را و تای فوقانی خفیفه ۱ و آنچه بحسب ۲ قرارداد اوست آنرا به‌رت مل کوید ۴ سیم هنوان ۳ به‌ای مفتتحه و

نون ۵ مضموم و او مچول و میم مدومه و نون و آنرا هنونت نیز سامند بفت‌ه و سکون

/ ۱۲۷ ر/ نون و او مفتتحه و نون منونه و تای فوقانی خفیفه و آنچه بحسب قرارداد اوست

/ ۱۲۷ ب/ آنرا هنوان مل ۷ خوانند و این‌سه‌کس که دکر یافت درینف صاحب مت عینی

صاحب / ۱۷۵ مذاب و مجتهد / ۱۲۷ ب/ بودهاند و دیکران نیز اجتهاد و تصرف و

تصانیف کرداند چهارم پارتی بیای بدیعی خفیفه مدومه و رای موقوفه و بای موحده و

تای فوقانی خفیقتن بیال مفتتح و تای مکسور و یای معرفه و آن زن شیو عینی مهادیو

بوده پنجم سرتی بضم سین مهمه و فتح را و سکون سین مهمه و تای فوقانی خفیق‌هو مکسور

و یای معرفه و آن نیز زنی بوده ششم درشا بضم دال خفیق‌هو و سکون را و یک‌)

خفیق‌ه مدومه و آن نیز ۲ رنی/ ۱۲۷ ر/ بوده هفت‌م وای بوا مومده و یای تحتانی مضموم ۱

هشتم سیس سینهمت بیال مکسور و یای مچول نهم نارد ابنة بنون مدومه و رای مفتتحه

و دال خفیق‌ه ۴ دهم کلناه ۱۱ بفت‌کاف تازی خفیق‌هو و کسر ۱۳ لام مشدده و بنون مدومه و تای

۱ ک: ای

۲ + که دام یکی از دیوتا‌ه‌است

۳ ب: اینچ مطابق مذبه و

۴ ب: ۱۲۷ ب/ نامند

۵ ک: هنوان

۶ + مفتتحه. اما روی این کلمه خه کشیده شده است

۷ ب: ۱۲۷ ب/ نیز

۸ ک: سوف

۹ ک: -

۱۰ + یاه مضموم

۱۱ ب: ۱۲۷ ب/ -

۱۲ ک: کلنانه

۱۳ ک: -
دویم جیم تازی تقلبه سیوم کاف عجمی تقلبه جهارم نون پنج دال تقلبه ششم را/ب۱: ۱۷۷ ر/ هفتم کاف تازی تقلبه هشتم بای/ک: ۱۷۷ ب/ موحده/ب۲: ۱۳۰ ب/ تقلبه و مجموع این همه که در که به چهار که نیست، که این است اول چکن و این طرفین، حرف، لکه باشد و میانه. کیک حرف کر بود مثل ملین و امثال این دوم سکن و این اول دو حرف لکه و آخر کیک حرف کر بود مثل ملین و امثال آن سیوم رکن و این طرفین حرف کر و میانه کیک حرف لکه بود، مثل موهنی و امثال آن چهارم تکن و این اول دو حرف کر و آخر کیک حرف لکه بود مثل پالت و امثال آن و جون از سر هر کنی حرفی که تکن مجموع این جسرت باید و آن سباق در پای دوبل ابتدائی ابتدائی پای دانست که در بیاکها که زبان اهل برج و غیره باشد۱۲، بنابر ضرورت قافیه۱۲، از هر زبانی که باشد از عربی و فارسی و غیر آن تواد آورد و قافیه توان بست هیچ باک ندارد و در بعضی گماین کلام، بدون قافیه لفظ عربی و فارسی و غیر آن نیز جایز داشته‌اند و چندان عید نشمرده۱۵ شعبه ششم/ب۳: ۲۳۱ ر/ در پاین اسامی و تعداد اغانی و آن متنوعه پیو نوع۱۷ نوع اول در پاین اسامی قدمای

۱۲ پایه هر که چیزی که زبان اهل برج و غیره باشد.

۱۷ پایه: در پاین اسامی و تعداد اغانی و آن متنوعه پیو نوع.
امثال آن در مدد ممدود یاد آنرا سادگاً کویند بسین مهلته ممدوه و دال خفیه موقوف و دال متقله ممدوه و در هر دو اسم یا: ۲۲۲/ خمکر بجای دال متقله را نیز استعمال کنند و کرکاً و سادرا کویند هنگ بک ببای موحده ۳/ و کاف عجمی خفیقیین ۲/۳۰۰/ مفتوحتین؛ و دال خفیه و آن تصنیفی بود مشتمل بر کبیدیهای متعدده هم بزبان راجبوتی و امثال آن از قبیل ۵/ بحر طول متضمن ۶/ مدد ممدود در وصف شجاعت و کارزار و امثال آن ۷/ هشتم ببای موحده خفیه ۸/ این: ۱۱۴/ ب/ ممدوه و دال متقله و بجای دال متقله ۹/ را نیز ۹/ استعمال کنند و آن تصنیفی بود مشتمل بر کبیدیهای ۱۱/ متعادله بزبان چارنی و امثال آن در مدد ممدوه و چارن بجیم عجمی: ۷۵۵/ خفیه ممدوه و راى مفتتحه و نوین نام ۱۱۱/ قومیست ۱۱۱۱ قسم سیم در بیان حروف و کتابیهای که ابتداي تصانیف پدمین و نحسنی ۱۱۱۱ و استدانه ۱۱۱۱ آنرا مبارک و میمون

۱۰ ندانته از آن منع کرده‌اند و ذکر ۲۲۲/۲: ۲۲۲/ ر/ بعضی ضوابط بباید دانست که هشت حرف مفرده ۱۶/ و چهار کنست که در صدر کلام نحس است و هشت حرف مفرده ۱۷/ اینست اول ها

۱ب/ سادگا: ک: شادا
۲ب/ ۱: اکرکا
۳ب/ ا: جای دال
۴ب/ ۱: کاف عجمی خفیه
۵ب/ ۲: قیل

۶ب/ ۳: لغت «متضمن» با جوهر شنگرف و دستخطی دیگر در بالای سطر بین کلمات «طول» و «محد» نوشته شده است.

۷ب/ ا: از از قبیل بحر طول متضمن مدد ممدود

۸ب/ ک/ -

۹ب/ ۳: لغت «نیز» با جوهر شنگرف و دستخطی دیگر در پانی سطر بین کلمات «را» و «استعمال» افزوده شده است.

۱۰ک/ کخته‌یا

۱۱ک/ -

۱۲ک/ -

۱۳ب/ از قبیل قوم جات و بنجاره

۱۴ب/ ۱: پدمین است و نحس

۱۵ک/ استدانه

۱۶ب/ ۱: آنرا میمون و مبارک

۱۷ب/ مفرد
معنی ۱ مثل یللی و یلی و یلل و یل و دانی و تادانی و امثال آن و اصول و آهنگ و ادا؛ و انداز آن محاوج و مشتق از کتاب اصلی است که سبق ایراد پذیرفته و واضح آن امر خسرو دهلویست قدس الله سر به العلیه پنجم جکری بجم و کاف نازی، خیفیت بفت اول و سکون/ ج/ ۱۳۵ و رای مکسور و یای معروف و معرق آن ذکرپس به مفعوم مکسور و عنوان تخصصی بود/ پ/ ۱۲۱/ ۱۰ غیر منظم مشتمل بر چند پیرا یعنی فقره چه در بعضی از تخصصی تک را پیرای ۱۲ نامند بفت ای یاعی خیفیه و سکون یای تحتانی و رای مکسور و یای معروف و آن بیشتر یژبان ۱۳ مسلمین اهل کرارات/ پ/ ۱۳۵ بود متأتومن بر کلمات و معانی حقائق و معروف و ۱۵ کویند واضح آن قاضی محمود است - غیر- عارتفاع به مفعوم و عنوان تخصصی خیفیه ومدوه و عنوان تخصصی بود مشتمل بر چند کتیپ یعنی فقره چه درین تخصصی تک را کاتی نامند کاف نازی بفت ای وهی وهی و دال متعلق مکسور و یای معروف و آن یژبان راجبوتی و امثال آن در مذق متمد و وصف ۱۷ شجاعت و کارزار و جوانمردی باشد و آنچه در/ پ/ ۱۷۰ بهاها بیانی یژبان اهل/ ک/ ۱۷۷ ر/ پرگ یک مهتر و نواحی ایست و کوالیار و چنوار و

---

1. ب: بعنی
2. ب: مثال
3. ب: تندر
4. ب: چ: و ادا
5. چ: یاد خود
6. ک: آن
7. ب: مشتق است از کتب
8. ب: چکر
9. ب: تازی ک: تازی
10. ب: ۲+ بود
11. ک: سری
12. ک: سری
13. چ: بر یژبان
14. ب: ۱ و معنی
15. ب: ۲ ک: -
16. ب: وضعت
بیشتر ذکر کننده، هک دیوتانیست مشهور و کوپی بینه زنان مصحابه اوست. 

و وضع آن سوردار است و آن شاعری بوده، نابینا؛ هک سخنهای محققانه کفته سبیم خیال

بان معجمه مکصور و بای تحتانی ممدود و لام و آن ولظ عربیست و اهل هند بگذار

معجمه کاف تازی تلقیه استعمال کند و کهیبالا کونبد و آن تصنیفی بود مشتمل دو تک و

و وضع آن /ایا: ۱۲۱ پ/ سلطان حسین شرکی جانشام جونپور است علیه الرحمه و آن بیشتر در

زبان خیارآبدیست و آنچه در زبان پنجابی بود آنرا تلاش نامند بفتح تای فوقانی متقن و تشیید

بای عجمی خفیفه ممدوده و اکر یک تک داشته بنشد آنرا چنگلا، نامند بضم جیم عجمی

خفیفه و سکون تای فوقانی مثله و کاف تازی خفیفه مضموم و لامل ممدوه و قسمی است از

تصنیف در تکی زبان پورپی که آنرا یی کونبد به فتح بای مولده خفیفه و سکون

را و وا مفتوح و سکون /ایا: ۱۱۴ ر/ یای تحتانی چهارم قول و ترانه و در متعارف اهل هند

آن را تالانا کونبد /ایا: ۱۲۲ ر/ بکسر تای فوقانی خفیفه و تشیید لام ممدوه و تشیید و

نون ممدوه /ک: ۱۷۶ پ/ و آن ابیات عربیه و ای فارسی باشد و در سربند ای آن لحظه چند

تکرار کند بیمعنی که غرض از آن محض یی صوت /ایا: ۱۷۶ ر/ و آهنگ است با اصول نه

---

1: ب ۳: در خاصیه نیز کلمه «کانه» افزوده شده است.
2: ب ۴: اوست  ک: + و
3: ب ۱: بود
4: ک: شاعری نابینا بوده
5: ب ۳: - و لام
6: ب ۱: و لام
7: ب ۲: ک: - و کهیبالا کونبد
8: ب ۳: کلمات «آنرا» با چوجر شنگرف در بالای سطر بین «ببانن» و «چنگلا» افزوده شده است.
9: ک: چنگلا
10: ب ۳: کلمات «آنرا» با چوجر شنگرف در بالای سطر بین کلمات «ک» و «برو» افزوده شده است.
11: ج: برو
12: ب ۳: تلیسه
13: ب ۱: -
14: ب ۳: یا -
15: ک: سراند
16: ک: مخصوص
معنی ۱: بسته شود یعنی سوای معنی نام کل افادة معنی دیکر ۲: نیز کد آن را پهول آن‌بند کویند
بابی عجمی تغلیل مشمول و واقع می‌باشد و لام موقوف ۳: و فتح باید موحده خمه و نون مرنشه و دال تغلیل و دو دهرید که در یکتا واقع شود بحثی نیست که اکر دو کس آن دو دهرید را
بخوانند ایقاعات و نقات۴: هر دو خوانند چنان منطق افتند که کویا بی: ۲۲۸/۲ یک دهرید است که هر دو کس مبخوانند و اصلا در اصول و اندیز و ایقاعات و نقات هر دو خوانند
اختلاف ظاهر نشود آن‌اکر جمل‌بندی تامین بجیم تازی و کاف عجمی خمه و نون مرنشه ۱: پس اول و
فتح ثانی و سکون لام و بای موحده خمه مفتون و نون مرنشه و دال تغلیل و دهیرید که ۱۱
در آن نام اقسام راک و راک‌ها مذکور نشده و بر نام ۱۰/۲۲۱/۲ راک ۱۱ و راکی نمیر
همان راک و راکی برای آن‌اکر راک‌هاک نامند برای ممدوه و کاف عجمی خمه موقوف و
سین۴/۲ ۲/۱۷۶/۲ مهمه ممدوه و کاف عجمی خمه مفتون و را دویم بشنید ۱۵ بکسر بای
موحده خمه و سکون سین معجمه و نون ج: ۳۵۳/۲ موقوف و بای عجمی و دال خمه و نون مرفون
و آن تصنیفی بود منظوم نثر ۱۵ مانند: ۱۷ مشتمل چند پد نامین و در آن بی: ۱۸۵/۲

۵ ب: معین ب: دموین ج: در معین 
ک: و معینی

۶ ک: این کلمه با همان دستخط بالای سطر مابین کلمات «معنی» و «نهز» نوشته شده است.

۷ ک: بهول

۸ ب: ۲۰ یک عجمی موقوف با جوهر شنگرف خط کشیده شده و در حاشیه با حفر جوهر دوباره
همین کلمات نوشته شده است.

۹ ب: ۱- 

۱۰ ب: ۱- باخوانند الفاظ و فقرات

۱۱ ب: ۱- نقائات

۱۲ ب: ۱- را

۱۳ ب: ۱- در هر دیگره

۱۴ ک: این کلمه در بالای سطر و مابین کلمات «بر» و «هر» ظاهرآ با همان دستخط نوشته شده است.

۱۵ ج: راکی

۱۶ ک: + وسین

۱۷ ک: بشنید

۱۸ ب: بسر

۱۹ ب: ۳: نامند
کویند به‌دیگری هم‌هسی مفتوحه در اول کلمه و بعضاً ابهوک بزیادتی هم‌هسی تک سیوم را داند و به‌هکچه بدن هم‌هسی تک چهارم را کویند و آن بی‌شهر در پیشکه مستعمل است و کویند وضع آن را راجا مان کوالیایی است و الله اعلم و ده‌ردهی که در ان الفاظ اصول مجدد که سازیست مشهور بسته شود آن را / θ: 12: 222 ب/ کویند و الفاظ اصول مجدد

لکیست چند بی‌معنی مثل / k: 175 ب/ دمکت بکسر دال خفیفه و سکون میم و فتح کاف تازی

خفیفه و تای فوقانی مثله و "کشکل بکسر کاف تازی خفیفه و سکون تای فوقانی مثله" و لام مفتوحه و کاف عجمی خفیفه و هنکا برهم تای فوقانی تغلیه و نون مینه و کاف عجمی خفیفه مدوده و امثال آن گرض از آن محض وزن و صوت است نه معنی و ده‌ردهی که / θ: 175 ر/ در آن اسماً کلها مثل چندیا و چندیا و غیر هما / k: 112 ب/ ذو

---

1. ب: 2
2. ب: بزیادت
3. ب: 3: یک، آمادو نطق با جوهر شنگرف بالای حرف "یک" افزوده شده است.
4. ب: -
5. ب: 2: وضع ات. بالای این لغت "ابله" نوشته و در حاشیه "وامدان" و بالای آن نوبره "بدله" افزوده
6. ب: 1
7. ک: ثبوت
8. ب: 1: و او مفتوح و توای فوقانی مثله و بعد از توای فوقانی خفیفه
9. ب: 1: + و بعد از توای فوقانی
10. ک: ثبوت
11. ک: + لم و
12. ب: متصله
13. ک: بهمکا
14. ک: بای
15. ب: 1: بمعنی
16. ب: 1 ب، ک: چندیا
پراکنده یا کمیک خوب و رای ممدوه و کسر کافی تازی خوب و سکون را 1 و تای فوکانی خوب زبان 1 اهل پاتال است یعنی /ین /ین: 113 ر/ اهل تحتالثری و زیب زمین و 2 مربک است از سه‌سنکر که زبان اهل عالم علیست و باشکا که زبان اهل عالم سلفیست و آنرا ناکابنایی 3 کویند یعنی زبان 4 ماران قسم دویم در بیان اقسام تشانیف بحسب استعمال و قرارداد متاخرین 5 ک/۱۷۵ ر/ اگنا نیز بر چند کونه است اول دهید بضم دال قلیه و سکون را و بای عجمه و دال خوبایتین 6 باو مفتوح و آن تشانیفی بود نامنظوم مفقا مشتمل‌چهار تک یعنی قفره و هر تک آن مسمی پابستی بود چنانکه 7 تک اول را استهل نامند بفتح همهم و سکن سین مهمله و فتح 8 تای فوکانی ثقله و لام و آن را پی‌بانده 9 نیز کویند پای عجمه خوبایی 9:۲۷ ر/ مکسور و یا/۱۷۴ ب/ معرف و دال مشقله 9 ممدوه و فتح پای موحده خوبایی ونون مونوه و دال ثقله 9:۱ و تک دوم را انتار 10 کویند بفتح همهم و نون 2/۱۲۰ ب/ مونوه و تای فوکانی خوبایی موفق 11 و رای ممدوه و دو 12 تک اخیر 13 را به‌وک نامند ببایی موحده ثقلیه مضموم و وار مهجول و کاف عجمه خوبایی و 15 در متعارف ابهوک

1. ب/ بان
2. ب/ بان
3. ک/ پتا
4. ب/ بزبان. آما باین لفت با جوهر شنگرف و با دستخطی دیکر بالای سطر و مابین کلمات (یعنی)
5. ماران/ افزوده شده است.
6. ب/ بان
7. ک/ چنای/ آما حروف (سک/ مابین (چنای) و (سک/ با همان دستخط افزوده شده است
8. ب/ ۱، ک/ ۱
9. ب/ پی‌هبانبه/ با: تی‌هبانبه/ ک: بی‌هبانبه
10. ب/ ۱: تقلیه
11. ب/ ۱: انتار/ در حاشیه سمت چپ ناسخ سعی کردیه کلمه را تصحیح کنید، بنابراین کلمه (انتار/ را افزوده
12. ب/ ۱: + و دال
13. ب/ ۱:
14. ب/ ۱: اخیر
15. ک/
دال خفیق‌سیان باول مفتوح و جرن نیز نامند بیفته جیم عجمی خفیفه و سکون را و نون و لفظ ایا بیفته همزه و تشدید یای تحتانی ممدوده دو سه کرت و همچنین لفظ تیا بیفته تای /ب:۲۰۲ ر/ فوقاтыی خفیفه و تشدید یای تحتانی ممدوده دو سه کرت /ب:۲۲۲/ بعد صوت در وی اکثر جاً تکرار یابد دومی من ۰ بیفته میم و نون ثقله؛ و ان تصنیفی بود مشتمل بر چند کهنده کی لفظ منٰ ۵ بحروف /ک:۱۶۷/ و حرکات مذکوره اکثر جاً در وی تکرار ۰ یابد سیوم چند بهسکر جیم عجمی خفیفه۰ و قیل بیفته ۰ و نون مونه و دال خفیفه و آن تصنیفی بود مشتمل بر چند کهنده کی لفظ /ب:۱۲۰/ چندٰ اکثر جاً در وی تکرار یابد پهلوی دنرو بیفته دال ثقله و رای مضموم و واو معروف و آن نیزٰ۱ تصنیفی بود مشتمل بر چند کهنده بنجم دهواً بضم دال ثقله۱۰ و /ب:۱۷۴/ واو معروف و ألف ممدوده و آن نیزٰ۲ تصنیفی بود مشتمل بر چند کهندهٰ ۱۴ هفتم پردنده بیفته بای عجمی خفیفه و سکون را و بای موءده خفیفه مفتوح و نون مونه و دال ثقله و آن نیز تصنیفی بود مشتمل بر چند کهندهٰ این چند ۱۶ قسم تصنیف که مذکور شد در /ب:۲۳۲/ استعمال قدمای اغاني و متوسطین آنها بوده۱۷ و اکثر در زبان پراکرد میباشد و

---

۱/ ب:۲ بار
۲/ ک: وی اثر کند
۳/ ب:۲ باید این کلمه «بند» و باید آن «منه» و دوباره «بند» افزوده شده است.
۴/ ک: اهل
۵/ ب:۲ باید این کلمه «بند» و در حاشیه «منه» و دوباره «بند» افزوده شده است.
۶/ ب:۱+ تکرار
۷/ ب:۱+ جهنده
۸/ ب:۱+ ثقله
۹/ ب:۲ ک: و قیل بیفته
۱۰/ ب:۱+ جهنده، ۲ ک: + بحروف و حرکات مذکوره
۱۱/ ب:۱، ۲ ب:۲
۱۲/ ب:۱+ مثله
۱۳/ ب:۱
۱۴/ ب:۱+ - ششم مثامهاً بیموم و تای فوقاونی اقل ممدودتن و آن نیز تصنیفی بود مشتمل بر چند کهنده
۱۵/ ب:۱- باشد
۱۶/ ک: + باشد
تال یعنی اصول کامل باشد و در تان و راک یعنی آهنک و نگمه اختراعات تازه تواند کرد و امترز پرده در پرده و اقسام اپب فتح همزه و لام ممدوه و باع عجمی خفیه یعنی نشید نیک بناند و باکی اکارکی، که دین صفات مذکوره موصوف باشد آنرا اتام دانند یعنی اول و اعلا شناسند دوم آنکه در بانی یعنی الفاظ و عبارات نقاص بود و تصنیفً زبون باشد اما در دهات یعنی صوت و نگمه کامل بود و اینچنین باکی اکارکی را مهدی کویند یعنی میانه سبیم آنکه بر عکس قسم دویم در دهات نقاص بود و در مات یعنی ک: ۱۷۴/ر عبارت و الفاظ کامل باشد اما تصنیف خوب تواند کرد، این: ۱۱۲/پ و مضامین تازه و رنگین تواند بست و آنرا ادیم خوانند یعنی ادیم و زبون نویswagen در دیوان اقسام؛ تصنیف و دکر بعضی لواحق بناند/ب: ۲۲۵/پ و آن۵ منقسم است به قسم قسم أول در بین اقسام تصنیف که در سرود و نگمه خوانند بحسب استعمال و قرارداد قدمای اغاني بپای دانست که قدمای اغاني را، پ: ۱۳۷/پ/تصنیف بوده، غير منظوم اما مقفا یعنی قافیه‌دار مثل فقرات نثر، ک: در نوگمات امیخواهند و آن چند که است و ما آن را بر سبیل اختصار و اجمال ذکر کنیم اول کیت بكاف عجمی خفیه مکسور و باع معروف و تائی فوقانی خفیه و آن تصنیفی بود مشتمل چند کهند یعنی تک چه در محاربه قدمای اغاني تک را در نثر، ۱۲ یعنی فقره را چکند نامند فتح کاف تازی تقلیله و/ج: ۳۵۰/نون منوئه و دال ملته و پد نیز کویند بای عجمی و

1. ب: باکی اکارک
2. ب: از
3. ب: ۱، ب: ۳: اکارک
4. ب: ۱: + و
5. ب: ک: - و آن
6. ب: ۱: -
7. استعمال و
8. با: و در مات یعنی عبارت و الفاظ کامل باشد اما تصنیف خوب تواند کرد. اما این جمله بعداً در حاشیه با

همان دستخاط افزوده شده است.
9. ب: ۱: بود
10. ک:  تسر
11. ب: ۱: لغت
12. ب: ۱: اختصار و
13. ب: ۱: در نثر  ک: نیر
خفیه‌تین باول ممدوه و دویک مکسور و رای معروف و الف و کاف تازی خفیه ممدوتین و
رای مفتوحه و کاف تازی خفیه و آن سه کونه بود اول آنه بانی و دهات که عبارت
ب: ۲۲۴ ب: از لفظ و صوت است هر دو را بوجه احسن بداند و شروط ۱ دانستن بانی آنت که
از علم بیاکرک ۲ بقح با موحد خفیه و پایی تحاتان ممدوه و فتح کاف تازی خفیه و سکون
را و نون معنی علم ۱ نحو و صرف اهل هند و علم ۰ اچه بقح همی و جیم عجمی تقبله
مشدید و را۱ معنی علم لغت و علم یکن بلکه باع خمی خفیه و نون/ک: ۱۷۲ ب/ معنی و
کاف عجمی خفیه مفتوح و لام معنی علم عروض و قوافی که اوزان اشعار و قافیه آن/ از
آن ۰ معلوم شود و علم الذکر بهمزر و لام مفتوحتین و نون ممدوه و کاف تازی خفیه ممدوه
و را معنی ۰ علم و ببدو ۱ و بیان و شاتر سبین معجمه ممدوه و سین ممته
موقوف و فتح تاری موقاتی خفیه و را متصقه معنی علم حکمت و کلا بقح کاف تازی خفیه
ج/ و لام ممدوه معنی ماهیت حروف مفرده و مرکبه نیکو واقف باشد و طباع و بیدش.
کو۱۴ بود و تتصانیف ۳/ ب: ۱۷۲ ر/ استادان نیا: ۱۸۰ ر/ قدم یاد داشته باشد/ ب: ۱۲۹ ب/ و
شرط ۱۵ دانستن ب/ ۲۰۰ ر/ دهات معنی صوت و نغمه آنت که در سرود و ساز و رقص و

۱ ب: ۲۲۴ + ممدوه. اما روا این کلمه خط کشیده شده است.
۲ ب: ۲۲۴ + کاف کهن.
۳ ک: شرایط.
۴ ک: بیاکرک.
۵ ب: ۱.
۶ ب: ۲.
۷ ب: ۳.
۸ ب: ۰.
۹ ک: از آن
۱۰ ب: ۲۲۴ + معنی کاف باضم کاف تازی خفیه و واو مجهول و کاف تازی تقبله.
۱۱ ب: ۱.
۱۲ ب: ۲.
۱۳ ب: ۳.
۱۴ ک: تتصانیف.
۱۵ ب: ۰ + ک: شروط.
مذکوره و آن مجموعه بود که نصف سرابینده و نوازندگان و سازندگان سه دو در جمع شوند و برند زنان خوشآوان نیز بین سه قسم است ام تا بود ۲ که دو زن سرابینده استاد و چهار،
زن میانه و دو نوازندگان باسرگی و دو سازندگان از مدل که یک زن/بیان
سازندگان و ۴ اهم که آن را نکشت نیز، کویند استاد که: که از این باشد و آنچه از ام برند
زيده باشند آن را کوپرکر نامنند/بیان ۱۳۴۷/شمعه پنج در بین اقسام مصنف و تصنیف و بعضی لواحق
بند و آن متنواعت بود نوع اول در بین اقسام مصنف باید دانست که در اصطلاح
الفاظ و عبارات را باتی نامند باید محدود خفیفه محدوده و نون مکسوره و بایل معرف و
آن را مات نیز نامند بمم محدوده و تای فوقانی خفیفه و صوت/بیان ۱۳۱۲ و نجمه را دهات
کویند بدل بیله محدوده و تای فوقانی/بیان ۱۳۱۲ خفیفه کما دنکنا پس کسی که بانی و دهات
مذکورین را خوب میدانسته باشد آن را باکی/بیان ۱۵ اکارک کویند بای محدوده و کاف تازی

1. ب: آوان
2. ب: با
3. ب: زن
4. ب: ۱۲ یا ک: ده
5. ب: ۱۲
6. ب: نوازند
7. ب: ۳ یا این کلمه بعدا با جوهر شنگرف و بين كلمات "جمع" و "و" در بالاي سطر افزوده شده است.
8. ب: چ
9. ب: آن را نیز نکشت
10. ب: ۱ از "که یک زن" در سطر ۳ تا انجی را نداشت.
11. ب: ۱
12. ب: تووان
13. ب: ۱: و آن را مات نیز نامند بمم محدوده و تای فوقانی خفیفه و صوت
14. ک: باتی مذکورین دهات
15. ب: بماکی. بالای این کلمه و سطر "بیده" نوشته شده است و در حاشیه کلمه "باکی" افزوده شده است.
باب‌الکشند چنان‌که از آن اوازی یک‌بار شود و این عمل را مکرر می‌کرده، باشد بیست و سوم ب/ ۱۲۳ ر/ مشرک ۳/ بکسر میم و / ب/ ۱۱۸ ب/ سکون سین معجمه و رای مفتوحه و کاف تازی خفیفه و آن کاینی بود که راکهای سده و سالنگ و سنگیرین / ب/ ۱۱۱ ب/ را درهم بخواند بیست و چهارم ساناسک بسی بهم ممدوه و نوین؛ نون اول مضموم و ثانی ممدود و سین مهمه مکسور و کاف تازی خفیفه و آن کاینی بود که آواز نغمه او از بینی و دماغ برخیزد و بعنه خواند، بیست و پنجم کرکس بفرکن کاف تازی خفیفه و سکون را و ایضاً کاف تازی خفیفه مفتوح و سین مهمه و آن کاینی بود که نغمه را بسیار بدرشتی و ناهمواری بخواند و در خواندن او هیچ نرمی/ ک/ ۱۷۲ ب/ و همواری و ملایمت نباید علیه چهارم در بیان برد/ ج: ۴۴۳ ب/ بیاید دانست که برد کرکس بای موحده خفیفه و رای متصله و نون مونه و دال خفیفه مجموعه خواننده و نوازنده را نامند و آن بنا بر قرارداد اهل اینفند سه کونه بود اول ب/ ۱۲۱ ر/ اتم برد بحروف و حركات مذکوره و آن مجموعه / ب/ ۱۲۳ ب/ بکه چهار سرازیده استاد کامل و هشت سرازیده اوسط از مردان و دوازده زن خوشحنجه و الهان و چهار نوازنده بانسیری یعنی نی و چهار سرازیده مرنگک جمع شوند دویم مدهم برد بحروف و حركات مذکوره و آن مجموعه ۱۲ بکه نصف سرازیده و نوازنده و سازدهای اتم برد جمع شوند ۱۲ سیو اเดم برد و آن را نگشت برد نیز نامند بحروف و حركات

1. ب/ ۱: چنان‌که اوازی از آن
2. ک/ گرده
3. ک/ مسرک
4. ب/ ۱۲ + و
5. ب/ ۱۱
6. ک/ بعنه
7. ک/ بخواند
8. ب/ بدرستی
9. ک/ کل
10. ب/ اخوان
11. ب/ ۱۲: آن این کلمه با جوهر شنگرف و احتمالاً با دستخوشی ذیکر بعداً بین «بیعی» و «و» افزوده شده است.
12. ک/ مجموع
خواندن چشم پیوست هندهم درس بکسر با ی موحده خفیفه و فتح را و سین مهله و آن کاینی بود که در سرود خواندن ای رنگی؟ یعنی لذت و حلاوت نباشد هزدهم ایسر ی فتح همزه و سکون باع عمجی خفیفه و ضم سین مهله و را و آن کاینی بود که در سرود خواندن سر را حفظ نتواند کرد و سر کم و کاست کرده و نغمه صورت نهابند نوزدهم ایکت؛ فتح همزه و کسر با ی موحده خفیفه مشدده و کاف عمجی و تای عفقاتی خفیفی ی سکون اوول و آن کاینی بود که نغمه را چنان در هم برهم بخواند که افظان آن هنج/ب:۲۲۲ بامفوم؛ نکردند و از کلوی او اواز چنان ی برآید که کویا کیسه در کلی کره شده است بیست استهبان بهره‌نگ بفتح همزه و سکون کک:۱۷۷۱/سین،۷ مهله و تای عفقاتی ج:۲۴۶/ثقیله ممدوده و نون موقوفه و کسر با ی موحده تقلیله و رای متصله و سکون سین معجمه و تای عفقاتی مثله و آن کاینی بود که در هر سه استهبان سیر ی نتواند کرد ی بیست و یک انودهان بفتح همزه و نون مضموم و او و معروف و قیل مجهول و دال تقلیله ممدوده و نون و آن کاینی بود که از قواعد و قوانین نغمه یا خبر نباشد بیست و دویم سیکاری ی بسین مهله مکسور و یای معروف و تای/ب:۱۷۷۱ عفقاتی خفیفه موقوف و کاف نازی خفیفه ممدوده و رای مکسور و یای معروف و آن کاینی بود که نفس را جا به جا قشع کند و دندان را بیشباند و نفس را.

------

1: از «که وقت سرود» در صفه قبیل (س. ۱۵) نا اینجا را ندارد.
2: رحکیاب
3: لاسیر
4: ایکشت
5: بای
6: فهمیده
7: کلیه ای یا حنان
8: ب:۳،ب:۱
9: ب۱: ممدوده
10: ب:۱،مسر
11: ب:۱
12: با:۱،مبوکه و او معروف و قیل مجهول و دال تقلیله ممدوده و نون
13: ک:ت
14: سکاری
15: ک:ت
اصول نسایید دهم کربه کاف تازی خفیفه و رای مفتوحتین و بای موحده ثقیله و آن کابینی بود که در وقت خواندن نمیه مثل شتر کردن بلند و دراز کرده خوانده بیرون گرفته بفت، همزه و دال ثقیله و را وقيل مه و آن کابینی / ب: ۲۱۲/ بود که صوت و اواز او در بهنی؟ یعنی ؟ کنیت بفریاد بز مشابهت داشته باشد و بیمزه ؛ بود دوازدهم جنبک بفت، جم تازی خفیفه و نون ممنه و یا: ۱۲۳/ بای موحده و کاف تازی خفیفی باول مضموم و آن کابینی بود که وقت سرود خواندن رگهای کردن و پیشانی او ظاهر شود سیزدهم تربیک بضم تای فوقانی خفیفه و نون ممنه و بای موحده / چ: ۳۴۵/ و کاف تازی خفیفی باول مفتوح و ثانی مکسوم و یاى معرفه و آن کابینی بود که وقت سرود خواندن، کلو و رخساره او مثل کدو منتفخ؟ و یربان کردند و بلند شدند چهاردهم بکری بای موحده و کاف / ک: ۱۷۱/ تازی خفیفی اول مفتوح و ثانی مشد و رای متصله مکسور و یاى معرفه / ب: ۱۱۸/ و آن کابینی بود / ب: ۱۱۵/ که وقت سرود خواندن کردن را با، شانه چسبانیده، و ۱ کج کرده، ۱۱ خوانده پانزدهم پرساری ۱۲ بفتان باعجمی خفیفه و سکون را و سین مهمه / ب: ۲۲۲/ رد مدوده و راى مکسوره و یاى معرفه و آن کابینی بود که وقت سرود خواندن / ب: ۱۷۱/ اعضای او مسترخی و ۱۲ منتشر کردند و دستی را، ۱۴ دراز کرده خوانده شانزدهم نمیک بون و میم مکسورتن و یاى معرفه و لام مفتوح و کاف تازی خفیفه و آن کابینی بود که وقت سرود

١: چ: + و

٢: چ، ب: ۲، ب: ۲۲: پهنی

۳: ک: + در

۴: ب: ۱ همزه

۵: ب: از ‘رگهای کردن و پیشانی’ در سطر ۱ تا اینجا را ندارد.

۶: ک: منفح

۷: ب: + به

۸: چ: تا

۹: ب: چسباند

١٠: چ: +

١١: ب: چسباند

١٢: بای پرساری. اما روی دومین ‘ر’ خط کشیده شده است.

١٣: ب: ۱ او مسترخی و

١٤: ب: -
رنجکتایی نداشت بهبود یافت. نارسا باشد و لذت و حلالت نداشته باشد. سیم بهبود، بکس
باش موحد از ترک رفته و یا معروف و تایی فوقانی خفیف و آن کاینی بود که در خواندن نیمه دلیر
نیکش و ترورن بخواند چهارم سنگه بفتح سین مهمه و نون مونه و کاف /ب/ ۱۲۷/ تازی
خفیف مفتتح و تایی فوقانی ثقله و یا خفیف و آن کاینی بود که بسرعت و اضطراب
بسراید نک.# فتح کاف تازی خفیف و نون مونه و بای عجمی و تایی فوقانی خفیفین
باول مفتتح و آن کاینی بود که جناب و لرزن بخواند /ج/ ۴۴۴/ و آواز و سرها را /ب/ ۲۱
/ب/ نیز بزرگان درک کرالی بكاف تازی خفیف مفتتح و رای /ب/ مهمه و لام مکسور و بای
معروف و آن کاینی بود که وقت سرود خواندن دهانرا باز كن چنانکه تمام ندانیه و حلق
نپوردار کردد هفتم کئفی بكاف تازی و بای عجمی /ک/ ۱۷۱/ خفیفین باول مفتتح و ثانی
مکسور و لام و آن کاینی بود که سرتیهای سرها را کم و بیش بعمل آرد و باندازه آن
نسراید ۱۲ هفتم کئفی بكاف تازی خفیفه /ب/ ۱۶۰/ مهمه و کاف عجمی خفیفه مکسور و
پای معروف و آن کاینی ۱۳ بود که مثل زاغ بهغان و فریاد و خواندن نهم بیتال ۱۵ بای موحد
و تایی فوقانی خفیفین باول مکسور و ثانی مهمه و لام و آن کاینی بود که باندازه تال یعنی

1. ب/ ۲/۳، ب/ ای
2. ب/ ۲، ب/ بود
3. ب/ ۱: - یعنی نارسا باش و لذت و حلالت نداشته باشد
4. ک/ بسیت
5. ب/ ۱: خفیفه
6. ب/ ۱: خفیفه
7. ب/ ۱: در خواندن نیمه دلیر نیکش و ترورن بخواند چهارم سنگه بفتح سین مهمه و نون مونه و کاف تازی
خفیف مفتتح و تایی فوقانی ثقله و یا خفیف و آن کاینی بود که
8. ب/ ۱: ثقله
9. ک/ ران
10. ب/ خلق
11. ب/ ۱: -
12. ب/ بسراید
13. ب/ ۱: باش
14. ب/ ۱، ب/ ۳، ب/ زاغ بهغان و فغان
15. ک/ بای
متعدد و را و آن کانئی بوده که آوارگ سست و افسرده بِرام کاوکلی بِکاف تازی خفیفه متعدد و کاف عجمی خفیفه مضموم و واو مجهول و لام مکسور و یاً معروف و آنرا کانئی نیز کویند بِکاف تازی خفیفه متعدد و کاف عجمی خفیفه مکسور و یاً معروف و آن کانئی بوده که آوارگ مثل زاغ سخت بکوش خورد و کره باشد پنجم کیت بِکاف تازی خفیفه مکسور و یاً مجهول و تای فوقانی خفیفه و آن کانئی بوده که از زبونی صوت و اوتار در ۴ هیچ محلی از محلهای سکانه که مندو و مده و تار باشد نتواند رسد و از کیفیت جسته اصلا بهره / ج: ۳۴۳/ نداشته باشد ششم کریش بضم ۵ کاف تازی خفیفه و سکون را و سین معجمه و آن کانئی بوده که آوارگ بپیمغ و باریک باشد هفتم بهکن بفتح باى موحده ثقله و کاف عجمی خفیفه و نون و آن کانئی بوده که آوارگ مثل خر و شتر درشت و کریه باشد. اب۱: ب: ۲۲۰۰ نوعدویم در بیان عیب کاپین بهسب /ک: ۱۸۰ ب/ بیکمالی و بیهنر و آن بهشت و پنجم است اول سندش بفتح سین مهمله و نون منویه و کسر دال خفیفه و سکون سین /پ: ۱۲۰۰/ معجمه و تای فوقانی مثلثه /پ: ۱۸۰ و آن کانئی بوده که دندانهای زیر و بالا با ۱۱ هم چسبانیده باخوان دوم ادهشت ۱۰ بضم همچه و کسر دال ثقله مشدده /پ: ۱۰۰ و سکون سین معجمه و تای فوقانی مثلثه و آن کانئی بوده که در وقت کرفتنْ هبیعی اوُج
بسیار خوش‌طعیب و ظریف اطعام باشند پانزدهم اوکه‌مصنف بود طبیعت و قدرتی تصنیف داشته باشد و در بانی و دهات که عبارت از لوط و صوت است. 

باني‌بایی و موجد که بلکه هر چه از علوم و مکسور و برآموز و باشند که باشد و باشد که از علم عروض و قوا وی و آن: ۱۰۱۰/ صاحبت و بلاغت نیک و واقف باشد و از علوم متناول با خبر

보고 و علم مجلسه را خوب دانسته، باشد و موزون و بیده‌کوی بود و بالطبع شایق و عاشق

نغمه و سرود بود. و از ساز و رقص نیک و واقف باشد. شانزدهم اوکه از عیوب

کاین که بعد ازین مذکور شود خالی باشد. و اکر خواند این بود باشد که باوصاف

مذکوره جوان و صاحب حسن و جمال باشد شعبه سپرم در بیان عیب کاین و آن متنوعت

بند نوع ان در بیان عیب کاین بهبود زشتی صوت ۱۱۲ و لحن و آن هفت که‌بود اول

روچه برای مضموم و وار معرف و فتح جیم عجمی که: ۱۰۲/ ثقله و تای فوقاتی خفیه و آن کاینی بود اب: ۱۰۱۰/ که آوازش باگای خشک و خراشند اب باشد دویم استهت ۱۵ بفتح

هرزه و سیکن سیم مهلقه و تای اب: ۱۰۱۰/ فوقاتی ثقله اب: ۱۰۲/ مفتوح و تای فوقاتی

خفیفه و آن کاینی بود که آوازش منتشر و پریشان باشد سپرم نسار بنون مکسور و سین مهلقه
منقح ادا نماياك كه كوريا كيبری 1 است كه 2 فصيح 3 و معني ريز 4 ميخواند و معني أن بيتكلف و تامل فيهمهه شود دوميآهنا اصناف راكه را باسامي و صفات آن بدانند و چنانكه باید و شايد تواند خوانند سیووم /ب:۱۶۴ ب: آنها اصناف تالها بعنی اصول را با سمايهات و صفاتها بدانند و ادا نمايد چهارم انکه هر سه كره را كه سم و اتیت و اناكت باید بدانند و تواند بعمل آورد و ذكر هر سه كره بعد از این در فصل تال بعنی اصول بیان انشاء الله تعالى پنج انکه بهوشيارئ و آر میدکی و تمکین تمام بخوانند /ب:۱۶۴/ ششم انکه در الآب كه بتازی آنرا
نشيد نامند كامل باید هفتم انکه دلیرانه بخوانند /ج:۲۴۰/ هشتم انکه میان نگمه چا بجا قطع نفس نکند /ب:۱۶۴ و سلسه نگمه بهم پیوسته باشد نهم انکه طريق خواندن نگمه را از استاد كامل اخذ كرده باشد دهم ان كه ورزش و 11 استعمال خواندن نگمه بكمال 12 رسانیده باشد يازدهم انکه 13 تصنیف استادان قدم را بسیار بخاطر داشته باید و مطالب ضابطه بخواندن دوازدهم انکه اقسام ۹رده در پره دیگر و امتراج نگمه در نگمه دیگر بداند سيزدهم انکه رئیگانی كه عبارت از خوشغيرنده نگمه و استندزا سامع از شنیدن اوست داشته باشد و در سراندین نگمه جست و چابک /ک:۱۶۹ ب:باشت و چستی او در نگمه خوش آیده بود و بمجرد سراندین او راک صورت بندد و باید كه در وقت خواندن نگمه بشاش و شکفتند و باشی چهاردهم انکه معنیهم باشد و از علم ۱۴ لغة و مصطلحات با خبر بود /ب:۱۶۹/ و

1 نخواننا است. 2 کبیری: کبیری 3 ک: کیشیری

3: فصيح. اما در حاشیه كلمة «فصيح» با همان دستخط افزوده شده است.

4: زیر

5: کهم

6: اصناف

7: نگمه

8: تازکی

9: آنرا

10: بکال

11: به

12: + و
گزیده‌هایی از نوشته‌های فارسی-هنری...

و / ب: ۲۱۸/ رای متصوله ممدوده و واو مفتوحه و کاف تازی خفیفه و آن کاینی بود که آوازش بغاریت بود و در رتص باشد هستم قرن بفتاح کاف تازی خفیفه و سکون را و نون و آن کاینی بود که آوازش / ب: ۱۶۸/ حزین داشته باشد که ناخنی / ب: ۱۱۶/ بدل زند و از شینیدن رنقت حاصل شود نهم كهن به فتح کاف عجمی ثقیله و نون و آن / ب: ۲۱۸/ کاینی بود که آواز لک و قوی و دور رس داشته باشد و دلیره به خوادن دهم سنگه به سین مهلمه و نون مکسورتن و قیل بفتاح اول و کسر / ب: ۱۶۸/ ثانی و سکون کاف عجمی خفیفه و دال ثقیله و آن کاینی بود که آوازش چرب و سیرگاهی باشد و از دور شنیده شود یازدهم کاذب کاف عجمی خفیفه ممدوده و دال مشقته و آن کاینی بود که آوازش بقدر و قوت باشد دوازدهم سلجهن بضم سین مهلمه و فتح لام و جیم عجمی ثقیله مشده و نون و آن کاینی بود که در خوادن سلسه اتصال آن انقطاع نیابد وبهم بیوسته باشد سیزدهم پرجر بفتاح باع عجمی خفیفه و سکون را و جیم تازی / ب: ۱۷۸/ خفیفه مفتوح / ب: ۳/ و را و آن کاینی بود که آوازش لک و صاف باشد مثل آواز کویل چهاردهم رکتیک یکسکر را و سکون کاف عجمی خفیفه / ب: ۱۶۹/ و تای فوقانی خفیفه و موقوف و ضم ی جیم تازی خفیفه و کاف عجمی و تای فوقانی خفیفتنی به سکون اول و آن کاینی بود که سرود و آوازش دلچسب و بلزت باشد نو عهدیم در بیان / هنر کاین بحسب کسب گام بادون حسن / ب: ۱۱۸/ صوت و لحن و آنجلم شانزده است اول اتکه کاین باید / ب: ۱۶۹/ نتهم الفاظ را چنان جداها و

1. ب: ۳/ -
2. ب: ۱/ ناخب
3. ب: ۱/ -
4. ب: ۱/ - و تای فوقانی خفیفه
5. ب: ۱/ -
6. ب: ۱/ - جیم تازی خفیفه و
7. ب: ۱/ سرود و آواز
8. ب: ۱/ - در بیان
9. ب: ۱/ -
10. ب: ۱/ -
نغمه و آن متنووع است به دو نوع اول در بیان هنر کایین به‌حساب حسن صوت و لحن و
انگمله چهارده است اول مرست بکسر میم و رای متصله و سکون سین معجمه و تای فوقانی
مثله و آن کایین بود که خوش لحن باشد و از سرود خود سامع‌نارا محتووظ و متنذ سارد و
در هر سه استهان /ب:۱۲۷/ بی‌ی:۱۰۳/ به‌عنی کهتج و مسه و تار لنزد /ک:۱۲۶/ دویم
مدیره بفت میم و ضم دال ثقیله و را و آن کایین بود که آغاز شیرین و دلچسب داشته باشد
و در تار استهان ۳ مستقیم بود سیووم جهیال بفتجم تازی ثقیله و بای عجمی خفیفه ممدوه
و لام و آن کایین بود که آغاز میانه و چرب و تر و با قوت /ب:۱۲۶/ باشد و در خواندن
کلو و نفس را کشیده و مجتمع ۹ ساخته بقدرت /ی:۱۱۶/ تمام بخوانند چنانکه در خواندن او
صدمین نیفت و کلو مталیم نشورد چهارم ترستهان بکسر تای فوقانی خفیفه و فتح را و سکون
سین ممدوه و تای فوقانی ثقیله ممدوه و لام و آن کایین بود که در هر سه استهان /ج:۳۳۹/
دلچسب و دلربا باشند پنج سکه‌ای به‌ضم سین ممدوه و قیل بکسره و کاف تازی ثقیله ممدوه
و بای موحده ثقیله ۱۱ و آن کایین بود که دلرا از آوار از ارم و لازم و حالات حاصل شود
شنم کومل ۱۲ بکاف تازی خفیفه ۱۲ مضموم و واو مجهول و میم مفتتح و لام و آن کایین بود
که آغاز بسیار نرم و نازک و باریک و خوش‌آیند ۱ باشد هفت هشتروک به فتح سین معجمه

1 ک: صورت
ب: ۱
ب: ۱
ب: ۱
ب: ۱
ب: ۱
ب: ۱
ب: ۱
ب: ۱
ب: ۱
ب: ۱
ب: ۱
ب: ۱
ب: ۱
ب: ۱
ب: ۱
ب: ۱
محدودیت شد و او از لزیت 3 سرود خود، غافل بود. پنجم بهاکبیا محدوده تقبله محدوده و او مفتوحه و کافی تازه خفیفه و زن کاینی بود که اقسام نگم طاریخ ب:" خواند احصان چنانه باید و شاید بخواند و سامان راه بازیت محدوده و خوشوقت کردن و هر یکی از اقسام خمی مذکوره منقسم میشود به قسم 1 اول ایکل بهموزه مکسور و یای مجهول و کافی تازه خفیفه مفتوحه و لام و آن کاینی بود که قادر بران باشند که تنها تواند خوانند و بدون اعانت و امداد دیکران نگمه را صورت تواند داد و آنرا از جمله /ک: 1:67/ خوانند که حقه کویند بضم همهم و تشکری فوکانی خفیفه مکسور و میمی‌های اول و اعلاه و سمپری دویم بچین تازه خفیفه و میم مفتوحتین و لام و آن کاینی بود که بعدد یک خوانند دیکرک دیکرک خوانند، /ک: 1:226/ و نگمه را صورت تواند داد و آنرا مدهم خوانند بفته میم و دال تقبله مشهده و ایضا میم /ک: 1:227/ یعنی متوسط و میانه سپرم برنکبیا محدوده خفیفه و فتح را و نون دنیه و دال خفیفه و آن کاینی بود که بعدد دو کس و زیاده بران تواند خواند و /ک: 1:328/ نگمه را صورت تواند داد و آنرا ادهم نامند بفته همه و دال تقبله و میمی‌های اندی و فروتر و آنرا 11 نکشت نیز نامند 12 بفته نون و کسر کافی تازه خفیفه و سکن سین معجمه و تای فوکانی مثله و درین اقسام مذکوره مرد و زن /ک: 1:115/ مساویست الا آنکه اکر زن با اوصاف مذکوره جوان و صاحب حسن و 14 جمال باشند احساس تواند بود شعبه دویم در بیان هنر کاینی یعنی خوانند.
فصل دوم

ب) فصل دوم

1. چ: - و ان

2. چ: -

3. با: فصل دوم. اما در حاشیه با همان دستخط و همان جوهر شنگرف "شعبه اول" افزوده شده است.

4. ب) 3: + ک. اما بعداً روی این حروف خط کشیده شده است.

5. 1، ب) 2: طریق

6. ک) تصریف

7. ک) النگار

8. ک) - به

9. ب) 2: طریقه

10. کلمه "طریقه" با جوهر شنگرف و احتمالاً با دستخط دیگری بالایی کلمه بعدی، که

9. "استاد" است، افزوده شده است.

11. ب) 1، ب) 2: -

12. ب) 1: 4 کس
سرهای دیگری بقیه‌ی ۱ دیگر مخالف آن یا آنکه در یکی ۳ سرتهای سر کهرج ناقص افتاده و در دیگری سرتهای سر ۲ رکه‌ی یا غیر آن ناقص کشته و ۴ بیرنگیس ۵.

۱ ب ۲: بقسم
۲ ج: + از
۳ یا: -
۴ ب ۵: + برف. اما بعداً روز اولین (برین) خط کشیده شده است.
۵ ب ۶: ک: در این دو نسخه آن وصفه قبل (ستر آخر) بعد از «سرتهای سرها یا فوت شده» اینگونه است: 
۶ یا آنکه در یکی بعضاً از سرتهای سر کهرج فوت شده و در دیگری بعضاً از سرتهای سر رکه‌ی یا غیر آن فوت کشته یا آنکه ترتیب سرتهای سرها یکی بحسب تقدیم و تاخر بقسمی است و ترتیب سرتهای سرها

دیگری بقسمی دیگر و بر نتیجه تفاوت و اختلاف سرتهای سرها)
پدیده‌ی در ب همچنین در دو قسم دیگر از ۳ کهکشان و اوتکو در چکیده و ترتیب هر راک و راکیان به‌طور نتیجه و تأخیر سرها از همدیگر اختلافات چنانچه بعد از این مفصلی کفته شود و اکنون اکثر کوئین که هر کدام از این توابع از راک و راکیان از همدیگر به‌دست آورده ترتیب و پس از این سرها به‌صورت کمی و بیشی و تقدم و تأخیر از همدیگر و اکثر راک و راکیان است که در ترتیب و ترتیب سرها با هم متفقند؟ اما در صورت مختلف مثالاً مالکوس و سری‌ریک که هر دو سنورند ۱۰ و ترتیب سرها از هر دو راک به ج ۲۳۳ در سربهای از سربهای دو راک با هم ۱۱ یک‌دست اما تفاوت و اختلاف در سربه‌ی سربه‌ای ۱۰ این به‌صورت کمی و بیشی و تقدم و تأخیر چنانچه یکی سربه‌ی سربه‌ای ۱۲ خودبیشیره ۱۱ و کمال ۲۱.۸۱ دارند و ۱۰ دیگری نه بله ۱۱ بخشی ۱۲ سربه‌ی سربه‌ای ۱۰ این آنکه ترتیب سربه‌های سربه‌ای یکی بقسمی است و ترتیب سربه‌های ۱۲
مركبیست و غیر آن و مهاسنکرین آنست که از سده و سالنک یا از سالنک و سنکرین یا از دو سنکرین یا از دو سالنک آنها زیاده از دو نغمات مختلفه مرکب
باشده چنانکه ذکر آن بعد ازین بیاید ۴ انشاءالله تعالی 
۴:۳۵/ و ووشیه نماده که ترکیب بک:۲۲۶/ درین اقسام تلوثه اخیره بحساب راک و راکینی است بپ:۳۲۵/ و در اقسام تلوثه سابقه بحساب سر است اما در همه راک و راکینی ترکیب سرها از سرها هفتگانه بترتیبی است خاص بحساب تقدم و تاخیر سرها از همیکری چنانکه بعد ازین مذکور شود و از ترکیب و ترتیب خاص مراد آنست که در خواندن نگمه هر راک و راکینی سرها بهتر ترکیب و ترگیبی بک:۱۶۵/ ً۵/ از: ۱ همیکری عمل اید تا ان راک و راکینی صورت بندی و سپین:۱۱ اختلاف و امتیاز صورتی هر راک و راکینی از همیکری همین ترکیب و/یان: ۱۰۸/ ترگیب خاصست چنانکه بعضا سیورون بود و ۱۲ بعضا چهارتو و ۱۹ بعضا اوتو/بپ:۱۱۴/ و ۱۵ اما در ترگیب۱۶ سرها اختلاف است مثلا در سیوررن ترگیب بعضا سر کم پدهن:۱۷ است و ترگیب بعضا

1. بپ: سنکرین
2. بپ: سالنک
3. بپ: ۲ بی، بی، ک: + از
4. بر: نیاید
5. ک: - است و در اقسام تلوثه ... در همه راک و راکینی
6. ک: سرهاي
7. بر: ترگیب
8. بپ: ۳، بی: + آن:
9. ک: تیرید. اما روه حروف «پیک» دو خط کج کشیده شده است
10. ک: در
11. بپ: ۳: هند. بالای این کلمه و با چهار شنگرف کلمه «بند» افزوده شده است.
12. بپ: ۲: بسیب
13. ک: که
14. بپ: ۱، بی: -
15. بپ: ۳، بی: -
16. ک: ترگ
17. ک: شی
آن بر دو کونه‌بو دسه و /این: ۱۰۷ پ/ مهاسده‌سهٔ بحروف و حرکات مذکوره‌ان بود که آنرا با راک و راکنی /جه: ۳۳۴ پ/ دیک به‌نحوه تعلق نباشند تا بوجه تلخ و تشخیص تا بوجه ترکیب و امتزاج اما بعضی سرای‌سرا کرک باشد و بکری برای موحده و کاف تازه خفیف‌ترین بکسر اول و فتح و تشدید ثانی و رای متقابل و تای فوقات خفیفه آنرا کویند /ک: ۱۶۵ پ/ که /پ: ۲۱۴ پ/ بعضی از سرتهای آن فوت شده باشد مثل توذی و غیر آن و مهاسده به‌میم مفتوحة و های ممدوده و باقی حروف و حرکات مذکوره‌ان بود که با عدم تلخ و ترکیب همه سرای‌سرا سدهٔ باشد به‌ینه سرتهای خود را بتمام و /پ: ۲۱۴ پ/ کمال داشته باشد مثل کانه‌سه و سارنکقدم دویم /سالنک بسی‌سر مقبوله‌مددوده و لام مفتوحة و نون منوشه و کاف تازه خفیفه و آن راک و راکنی بود بسیط که با عدم ترکیب و امتزاج تلخ و تشخیص داشته باشد به‌ینه رنکی و سایه از راک‌ها و راکنی درک با خود داشته باشد /پ: ۱۲۵ پ/ مثل سرای‌سرا که رنکی‌کوری دارد و غیر آن قسم سویم سنکرین به‌ینه مقبوله و نون منوشه و کاف تازه خفیفه مکسور و یای معروف و رای /ایه: ۱۵۵ پ/ مفتوحة و نون و آن راک و راکنی‌بو و /پ: ۱۳۸ پ/ از راک و راکنی‌ها درک درک باشد و آن بر دو کونه‌بو سنکرین و مهاسدنکرین سنکرین آنست که از دو سده ۴ مزک باشد مثل به‌یروش که از توذی و کانه‌سه

1. پ: ۱ است
2. پ: ۱ مهاسده
3. پ: + با او مزکبند و او دو کونه‌بشد
4. پ: ۲ - + برکت بی‌موموده و کاف تازه خفیفه‌ترین بکسر اول. اما این کلمات با همان دستخط در حاشیه افزوده شده است.
5. پ: + فوت
6. پ: ۱ - بی‌موموده و های... حرکات مذکوره
7. پ: ۱ باند
8. پ: ۱، ۲، ۳، ۴، ۵ مزک
9. پ: باند
10. پ: سالنک
11. پ: ۲ راکی‌ها. اما یروی «کفا» خط کشیده شده است و حرف «ک» را حرف «ک» افزوده شده است.
12. پ: ۲ اما بعداً به قلم شنگرف و احتمالاً با دستخطی دیگر این کلمه افزوده شده است.
13. پ: ۱ + که از راک و راکنی‌بو
14. پ: شده
عمیق خفیفه موقوف و جیم تازی و تای فقاانی ؛ خفیفتن باول مدوده عهی ذات راک ج.  

و اقسام ان یباید دانست که جمله راک و راکنی بنقسم اول بر سه قسم است قسم اول سنپورن بفتح سین مهلب و نون مئنه و باع عمیق خفیفه ممضوم و واو معروف و رای مفتون و نون و ان راک و راکنی بود مركب از هر 3 هفت ک. 165ر/سر منکور بهر ترتیبی که باشد به بحث تقید و تاخیر سرها از یکدیگر عیای ترکیب سرها نه؛ بهمین یک ترتیب است که در شعبه دویم ذکر یافته و ان سرمک پدهنی است بللک بترپیهای 5 مختلف آیداً قسم دویم که گاهو بکاف تازی ثقله ممدوده و فتح دال مثلته و سکون واو و ان راک و راکنی بود مرکب \( \text{ب/1} \) از شش سر از سرهای هفتنانه منکوره از هر سریکه باشد و بهر ترتیبی که باشد بهب سقید و \( \text{ب/2} \) تاخیر سرها از یکدیگر قسم سبوم اونتو بهمزه ممضومه و واو مجهول و فتح دال مثلته و سکون واو و ان راک و راکنی بود مركب 1 از پنچ سر از سرهای هفتنانه منکوره از هر سری که باشد بهر ترتیبی که باشد چنانه بالا کشش باز بنقسم هماهنی نیز ان جمله راک و راکنی بر سه قسم است قسم اول سده 1 بضم 13 سین مهلب و تشذید دال ثقله 1 و ان راک و راکنی بود بسط که هیچ راک و راکنی با او مركب نباشد و

\( \text{ب/1} : \)  فامی، اما حروف "فقاانی" در بالای "فامی" افزوده شده است.

\( \text{ب/2} \) 1، ب/3، ب/4: بنقسم اول

\( \text{ب/5} \) 1: ب/1

\( \text{ب/6} \) 1: "تاردیبا" 

\( \text{ب/7} \) 1: اند 

\( \text{ب/8} \) 1، ب/3، ب/4: ان

\( \text{ب/9} \) 2: "اما کلمه "تاخیر" با دستخط دیگر به منن افزوده شده است.

\( \text{ب/10} \) : "+ و

\( \text{ب/11} \) 1: از شش سر از سرهای هفتکانه منکوره ... راک و راکنی بود مركب

\( \text{ب/12} \) 1، ب/3، ب/4: نیز

\( \text{ب/13} \) 1: شد

\( \text{ب/14} \) 1: "ب/1" منطقه
وثاني مكسور و ياي معروف /ج: 382/253/7: 622/7/دوم روى اين برای مضموم و واو مجهول
و های موقف و ون مكسور و ياي معروف سوم رمياً يفتح را و تشديد ميم مكسوره مدوده
با 2 ياي مشمومه سرتهای نكهداد دو است اول اكراء با فهمه و تشديد کاف عجمي خفيفه
و رای منصله مدوده دوم چوابهنگا جريم عجمي نقيله مضموم و واو مجهول و كسر بای
موعده نقيله و 7: 777/207/7: 622/7/سكون نون و كاف نازى خفيفه مدوده نشيتم دير بيان
مورچنها /ک: 164/7/بانيد دانست كه مورچنها بميم مضموم و واو مجهول و راي موقف
وفتح جريم عجمي نقيله و ون مدوده در اصطلاح اهل اينفن عبارت از وقبيست كه ميان دو
سر واقع شود مثل يک سكون ميان دو حركت متفاوت مثلاً جون خواهند /یب: 164/7/كه از
سر 2 کهرج بسر ركيه يا از ركيه بکندهار و غير آن انتقال ناميند ميان اين دو حركت
مختلف وقفي و سكوني لازم است كه سكون را مورچنها نامند و آن با هر كرامى از
كرامهان 2 ساكنه هفت مورچنها 2 قرار داداند و آن با اعتبار روى /یب: 712/7/اوروهي
/یب: 713/7/تواند بود يعنى از پستي به بلندى رفتى و 11 سرهانى كه ميان هر دو كرامست
عبور نموندن و مابين هر دو سر مختلف وقفي كردن و باز همچنان 12 از بلندى به پستى اعده
كردن 17 جنانه جمله بيست و يک ميشود شعيبه نهم در بيان راکنجات برای مدوده و كاف

10

ب: 1 و
ب: 1: اكراء
ب: 1: -
ج: -
ب: 1: ک: -
ب: 1: - به
ب: 1: -
ب: 1: باکندهار

ب: 2 حروف "مها" در اين كله بعداً با همان قلم و دستخط بالائى سطر و مابين "ا" و "ي" افزوده شده

11

ب: + نامن. اما روی اين كله خط كشیده شده است.
ب: 2، 3: + بر
ک: همحتین

12

ب: 1، 2: و باز همچنان از بلندى به پستى اعده كردن
و تای فوکانی خفیفه مکسور و یای معروف دویم رنجنی ۱ بفتح را و نون منونه و جیم تازی خفیفه مفتوح و نون مکسور و یای معروف ۱ سیوی رکتاکا بفتح را و سکون کاف تازی خفیفه و قیل کاف عجمی خفیفه و تای فوکانی و کاف تازی خفیفته باول مکسور و دویم ممدوده سرتهای کندهار ۳ دو است اول سوی بسین مهلته و واو مکسورتن و یای معروف دویم کروده بضم کاف تازی خفیفه و رای متصله و واو مجلول و دال قیل مکسور و یای معروف ۴ اول و تشذید تانی و رای متصله ممدوده دویم پرسارنی ۵ بیا: بفتح بای عجمی خفیفه و سکون را و سین مهلته ممدوده رای موفقه و نون مکسور و ۶ با: ایک ۷ مقدم محله معروف سیوی پریتی بکسر بای عجمی خفیفه و رای متصله و یای/ک: ۸ مقدم محله خفیفه مکسور و یای معروف چهارم مارجین بسیم ممدوده و رای موفقه و جیم تازی خفیفه و قیل کاف عجمی خفیفه ۹ مفتوح و نون مکسور و یای معروف سرتهای پنچم نیز چهار است/بیا: ۱۰ با: اول چهتی بجیم ۱۰ عجمی تقیل و تای فوکانی خفیفه یای: ۱۱ ر/ مکسور و یای معروف دویم رکتاکا بفتح را و سکون کاف عجمی خفیفه و قیل کاف تازی خفیفه و تای فوکانی خفیفه ممدوده سیوی سندیه‌یی ۱ بفتح سین مهلته و نون منونه و دال خفیفه مکسور و یای معروف و یای عجمی خفیفه موفقه و نون مکسور و یای معروف چهارم اپانی به‌همه مفتوحه و لام ممدوده و یای ۱ عجمی خفیفه موفقه و نون مکسور و یای معروف ۱۱ سرتهای دهی‌یوت ۱۱ به‌سه است اول مندتی بفتح میم و نون منونه و دال و تای فوکانی خفیفته باول مفتوح ۱ ۱۱ ب: ۱: رنجنی ۲ ب: ۲/ دویم رنجنی بفتح را و/ یای معروف ۳ با: کنده ۴ ب: + و ۵ ک: پرسارنی ۶ ب: ۲ ک: قیل کاف عجمی خفیفه ۷ ب: ۲ ک: چهتی بکسر جیم ۸ ک: سندیه‌یی ۹ ک: یای ۱۰ ب: ۱- چهارم اپانی به‌همه مفتوحه و نون مکسور و یای معروف ۱۱ ب: ۱- دیه‌یوت
باب‌اید دانست که اهل‌ینفی در ذیل‌هر سری‌از‌سرهای‌هفت‌کانه‌مذکوره‌چند‌سروی‌قرار
داده‌اند‌یعنی‌چند‌مراتب‌آهنگ‌مقرر‌کرده‌اند‌(یا: ۱۱۳ پ/که‌بای‌هر‌سری‌آنها‌را‌نیز‌بعمل
می‌آرد‌مثلا‌از‌سری‌که‌چهار‌تا‌سروی‌رکه‌به‌تفاوت‌و‌قابل‌ایست‌در‌پستی‌و‌بلندی‌چنان‌که‌سابق‌در‌مثال‌طبوره‌کنست‌پس‌در‌میان‌این‌فصل‌چند‌مرتبه‌دیکر‌از‌آهنگ‌در‌پستی‌و‌بلندی‌؟‌قرار‌داده‌اند‌و‌آن‌سری‌نامیده‌یا‌هر‌سری‌منسوب‌ساخته‌و‌انجام‌پیست‌و‌پس‌دو‌است/۳۳:۲۰/بدین‌تفصیل‌و‌اساسی‌سرتهای‌که‌چهار‌چهار‌است‌اول‌تبارا‌بتای‌فوقانی‌و‌بای‌موعده‌خفیف‌باول‌مفتوح‌و‌ثانی‌مشدد‌مکسور‌و‌رای‌متصل‌مدود‌دهم‌کم‌مدتی‌بفت‌گاه‌تازی‌خفیف‌و‌میم‌مضموم‌و‌واو‌مچوپ‌و‌دال‌خفیف‌مفتوح‌و‌تای‌فوقانی‌خفیف‌مکسور‌و‌قبل‌نمون‌مکسور‌و‌پای‌معروف‌سپس‌من‌ندرکا‌بفت‌بای‌میم‌و‌ن‌من‌و‌دال‌خفیف‌مفتوح/ب/۴۲۲:۲۴/و‌راپ‌متصل‌و‌کاف‌تازی‌خفیف‌مدود‌جه‌ارم‌چهندوی‌۱۱‌بفت‌چچ‌جمه‌ع‌جم‌هِق‌پی‌و‌نمون‌و‌دال‌خفیف‌مضموم‌و‌واو/ب/۱۳۷ ر/مچوپ‌و‌این/۱۶۶/و‌واو‌مفتوح‌و‌تای‌فوقانی‌خفیف‌مکسور‌و‌پای‌معروف‌۱۰‌سرت‌رکه‌ب/۱۲:۳۴/است‌اول‌دیوی‌۱۵/ب‌دال‌خفی‌۱۱‌مفتوح‌و‌پای‌تخت‌انی‌مدود‌و‌واو‌مفتوح‌/‌

   ۱/ب/۱: مقرر‌کرده‌اند‌که‌با‌هر‌سکی‌سری‌نیز‌انها‌را
   ۲/ک/۲: مقرر‌کرده‌اند‌که‌با‌ه‌سکی‌سری‌نیز‌انها‌را
   ۳/ب/۲: طب‌ور
   ۴/ب/۱: چن‌ان‌که‌سابق‌در‌مثال‌طب‌وره‌از‌آهنگ‌در‌پستی‌و‌بلندی
   ۵/ب/۱: ب/۳: داده
   ۶/ب/۱:
   ۷/ب/۱: ب/۳: ب/۱:
   ۸/ب/۲:
   ۹/ب/کوپ‌نی‌
   ۱۰/ب/میدرکا
   ۱۱/ب/۲: چندوی‌ب/۳: چندوی‌ب/چند‌پی‌ب/ک: چ‌ندوی‌ب
   ۱۲/ب/۱: ب/۳: ب/۱:
   ۱۳/ب/ک‌ا: رک‌ب‌
   ۱۴/ب/۳: سر/در‌زهر‌حرف‌س‌و‌ر/روی‌نقطه‌های‌خط‌کشیده‌شده‌است.
   ۱۵/ب/۳: د/ری‌ا/تا‌ب/روی‌حرف‌ر/با‌جوهر‌شگرف‌خط‌کشیده‌شده‌است/با/د/و‌ی/۱/ب/۱: مکسور.‌روی‌این‌کلمه‌با‌قلم‌دیکر‌خط‌کشیده‌شده‌است.
و سر 1 رکه‌ی را از آواز پیپیا ببانین عجمی خفیف‌تین باول مفتوح و ثانی مکسور و یای معروف و های ممدوه که طاریپست معروف در هنده و /ب: ۲۱۱/ سر کندهار را از آواز قوچ، یعنی کوسند و سر مدهم /این: ۱۰۶/ را از آواز کرونچ، یعنی کالک هک طاریپست معروف و سر پنجم را از /ج: ۲۳۹/ آواز کویل بکاف تازی خفیفه ضموموم و واو مجهول و
یای تحتالی مفتوح و لام که طاریپست معروف در هنده مسوم به خوش آوازی و سر دهوت،
رآ از آواز اسب و سر۹ تکه‌ی را از آواز قبل استخراج و استتباط نموده‌اند شبه در
بیان استهبان کرامه‌ای سه کانه بهباد دانست که استهبان بفتؤ همزه و سکون سین مهله و تای
فووقانی تقلب مدومه و نون بمعنی محل و مکان باشند و اهل اینفین برای هر کرامه از
کرامه‌ای سکناته /ک: ۱۶۲/ مخجری و محل قرار داده‌اند و آن سه استهبان باشند اول مندر
بفتؤ می و نون منوه و دال خفیفه مفتوح و را و ۱۱ آن‌ها که ظریفی کویند بفتؤ کاف عجمی
تقلب و تای فووقانی /ب: ۱: ۱۶۲/ مطله و آن مخرج که هرز کرام باشند و از ناف خیز دویم مده
بیم مفتوح و دال تقلب و آن مخرج مدوم کرام باشند و از کلو خیزد سیو تار فتؤ ۱۱ تای
فووقانی خفیفه مدومه و را و ۱۱ مخرج کندهار کرام /ب: ۲: ۲۱۱/ باشد و از تارک سر۴
خیزد شبه هفتم در بیان سرته بریم سین مهله و سکون را /ب: ۲: ۱۱۲/ و تای فووقانی خفیفه

ب: ۱۱

ب: ۱۰

ب: ۱۰

ب: ۹

ب: ۸

ب: ۷

ب: ۶

ب: ۵

ب: ۴

ب: ۳

ب: ۲

ب: ۱

ب: ۱۱

ب: ۱۰

ب: ۹

ب: ۸

ب: ۷

ب: ۶

ب: ۵

ب: ۴

ب: ۳

ب: ۲

ب: ۱

ب: ۱۱

ب: ۱۰

ب: ۹

ب: ۸

ب: ۷

ب: ۶

ب: ۵

ب: ۴

ب: ۳

ب: ۲

ب: ۱
شعبة چهارم در بیان کرام یا باید دانست که اهل این فن ۱ از جمله سر‌های هفت‌کانه مذکوره‌س‌ه
سر را ۲ اصل قرار داده‌اند، یکی از همه سر‌ها ۳ پیست‌تر دویم از همه سر‌ها ۴ بلندتر سی‌م توسط در ۵، یا ۶ میانه‌ه‌ر ۷ دو و ۸ این هر سر را کرام نامند بکاف عجمی خفیه‌مکسور و رای ممدوده و میم‌انگ‌ه از همه سرها پیست‌تر است ۹/۱۲۰ ر/ آنرا که ۱۰ که کرام کویند بحروف و حرکات مذکوره و آنها از همه سرها بلندتر است آن را ۱۱ کندنار ۱۲ کرام نامند/ ۱۳/۱۲۱ ر/ برای ممدوده و باقی حروف و حرکات مذکوره و آنها یک/ ۱۲۲ پ/ در بلندی و پیست‌م توسط و میانه‌این هر دوست آنرا مدهم کرام خوانند بحروف و حرکات مذکوره/ ۱۲۳ ر/ شعبة پنجم در بیان این سر‌های هفت‌کانه باید دانست که این بضم هم‌ه و تای فوقانی و بای خجمی خفیفت‌ین بسکون اول و فتح ثانی و نون بمعنی مباده و منشی به بود و اهل این فن هر سریرا از سر‌های هفت‌کانه مذکوره‌ه از جانی استخراج و استنباط کرده‌اند و آنرا مباده و منشی آن قرار داده‌اند/ ۱۲۴ چنانه‌که سر که‌رچ با از اواز طاوی

---

۱ ب، چ، ک: تصویر را ندارد.
۲ چ: آین
۳ ک: سه سر‌های
۴ ب، چ، ک: داده‌ن
۵ ک: سر‌های
۶ ب: سر ک: سر‌های
۷ ک: + میان
۸ گ: + و
۹ ک: -
۱۰ ب: چندنار ک: که‌ندر
۱۱ ب، چ: ب، گ: داده
از نکهاد تا کهرج, کندهرار که سر سیوم است، دور ثلث است, طرف پستی و رکه، که سر،
دویستم/ک: ۱۲۲ ا/ در وسط کندهرار و کهرجست پاز از کندهرار تا نکهاد سر پنجم در وسط
است و از پنجم تا کهرج کندهرار در وسط است و ما برای توضیح اینمقدمه مثالی نمایششی تا
فهم آن بر طالب آسان شود/ب: ۱۲۱ ا/ مثلا تار طنبر را از طرف بالا نزدیک بسرا طرف
موضوع معین، بانکشکت زیر کند و زخم زند آذری بظهور خواهید بیوست آن سر/ک کهرج
تواند بود و/چون/ فروتار از آن بتفاوتی معین بانکشکت زیر کند و زخم زند آذری بلندر
از آذری، ما قبل خود بوجود خواهید آمد آن سر رکهه تواند بود/ب: ۱۲۴ على/ج: ۱۲۳۸/تا
القباس طرف کاسه طنبر هر چند فروتار آن و بنوازند بتفاوتی، معینه سربهای هفتگانه
مذکوره، بظهور می‌آید تا آنکه بسرا نکهاد رسندا که سر هفتم است بی‌مثال/ب: ۱۵ نموده

۱۰ میشود

١. چ: + و
٢. چ: -
٣. ک: رکه
٤. چ: -

ب: ۱ ک: پیمان اب ب: ۲، ب: ۳: بی‌مثال

۱. با: + معین
٢. ب: ۱، ب: ۲، ب: ۳، ب: -
٣. ب: ۱، ک: -

ب: ۲. اما کلمه «چون» با قلم شنگرف بعدا به متن افزوده شده است.
۱۰ ک: هک

ب: ۲. اما کلمه «بود» مانیب «تواند» و «و» با قلمی دیگر به متن افزوده شده است.

۱۱ ب: -
۱۲ ک: تفاوتی

ب: ۱-ب: مقال
آهنگ آن از همراهان‌هاً بلدنبیر بود و نون مذکور /ج: ۳۷۷/ را به‌دست مد سر دنی بیون مکسور و یای معروف استعمال کنند و دیگر حروف را بفته‌ای /ب: ۱۲۱/ استعمال کنند فقط و بترتیب حروف و آهنگی که بلدنبیشه برخوان ترتیب اعاده کنند و فرود آن‌ها اند تا اینکه باز بسیم: ب: ۱۱۱/ مهمه رسن و این به ترتیب بلدنبیدن و /تا: بسر، نکهاد /ب: ۱۲۲/ رسیدن را روی‌کویند. برای مضموم و واو مجهول و های مکسور و یای معروف و باز علی‌التحتیب اعاده کردن. و /تا: بسر که جر رسيبدن را اوروهو نامند بفته همزم و سکون واو و باقی حروف و حرکات مذکوره شعاعی سیاب در بدان مرتبات و مقدار سرّهای هفتگانه باید دانست که سر اول که هجست و آن از همه سرها پستتر است و طرف، مقابل آن نکهاد است که سر هفمتست و آن از همه سرها بلدنبیر است و /۱۰ مدهم که سر چهارم‌ست در وسط این هر دو: ۱۱ سر است و از که جر تا نکهاد/ ۱۱۰ چنچ که سر پنجست دو و سوم سر طرف بلندی و /۱۴۰ ده‌یوئت/ ۱۵ سر ششم است در وسط /بی‌بین: ۱۰۵/ پنجم و /ب: ۱۲۰/ نکهادست همچینین

۵

۱۰
حرف اول (ب: 1): 160 درجه شود مثلاً از 1 کهرج که سر اول است و آنرا سر نیز نامند.

با اعتبار نام ثانی سین مهمه که سر در زیر قرار گرفته که حرف اول کهرجست نیز توانست بود و از رکه‌ها سر در خویش و در این الگوی از سایر سرها بترتیب مذکور حرف اول کهرج و ترتیب کند که مجموع سر که پنهنی شود و این حروف هفتکاه مرهکه مذکوره را در اصطلاح اهل اینکه سپتک نامند بفت سین مهمه ولی برای عجمی خفیفه و تایی فوقانی و کاف تازی خفیف‌ها با توان مفتوح و حروف هفتکاه مذکوره را در سرهای هفتکاه مسطوره بترتیب استعمال کند بعینه 4 اول: سین مهمه را که علامت کهرج سر اولست به اهنکی که خواسته باشد 11 بعینه بهن بلندی و پستی که خواسته باشد 12 بکرئن بعد از آن حرف ریکه که علامت رهیش به سر درست باهنکی بلندتر از 12 اهنک اول بیافتوی معین بکرئن 10 یا به که علامت نکهاد است پستراً از اهنک سر بیافتوی معین بکرئن 14 و

پ/ که علامت نکهاد سر هفتم است و

1. ب: 1 -
2. ب: 1 - و آنرا سر نیز نامند
3. ب: 6، ب: 7 + مهمه
4. ب: توان و دواز
5. ک: رکه‌ها
6. ب: حرف اول کهرج و رتیب ب: 2، ب: 3 - کنن
7. ب: میشد
8. ب: این
9. ک: که
10. ب: 2، ب: 3 + عینی اول آنما به رهی این دوره کلمه با جوهر شنگرف خط کشیده شده است.
11. ک: باشد
12. ب: 1، ب: 2 - عینی بهن بلندی و پستی که خواسته باشد ک: باشد
13. ک: + ان
14. ب: 1، ب: 2، ب: 3 - یا لی که علامت نکهاد ... بیافتوی معین بکرئن
15. ب: 2 + ان آن آنما با جوهر شنگرف رهی این دوره کلمه خط کشیده شده است.
16. ک: بیافتوی
17. ب: بحروف
ساز و نوا بود و مادربیانه‌ای اولی انسادی و راکدپه‌های و تالاهویه بیان
کنیم؟ انتساب‌الله تعالی شعیب دویم در بیان سر (۱۸۰۱۳) برای دانست که سر بسیار مهم
مضموم را به معنی اهنک و نگمه بود و الی بقول اعماقی اهل هنف است بدن تفصیل اول
که‌ال ۱ فتح کاف تازی (۲:۸۳) تقیه‌ی و سکون دال مثله و جیم تازی خفیه و در متعارف
بجای دال مثله را ای استعمال کنند و که‌رگ کویند و آنرا نیز نامن بسیار مهم و
را و ۵ این سر اول یعنی اهنک و نگمه اول بود از سر هرای هفتکاه هموی رکه‌هه ۷ را
مفتوحه و کاف تازی و باع موحدی نقضیتی باول مفتوح سیلوم کندهار فتح ۸ کاف عجمی خفیه
و نون مونه‌ای: ۱۱۲۱۶/ و دال تقیه‌ی ممدود و را چهارم مدهم فتح میم و دال تقیه‌ی مشدده و
اربیا میم بنجم پنج موقای خفیه و نون مونه‌ای: ۱۱۲۱۷/ و جیم عجمی خفیه
مفتوح و میم ششم دهیوته ۹ فتح دال تقبل و سکون یای تحتانی و واو مفتوحه (ج: ۲۷۲/ و تای
فوقاتی خفیه و قبل اینی فوقاتی مثله هفتکم بهنام بنون مکسوس و کاف تازی تقبلی ممدود و
دل خفیه و این سر هرای هفتکاه ۱ مذکوره بترتیب مذکور در آهنکیکی از دیکری بلندتر
باشد بتفاوتوی (ک: ۱۱۲۱۸/ معین چنان که که‌ال ۱ از همه یستی‌تی بوید و رکه‌هه بلندتر از آن
باشد و کندهار بلندتر از رکه‌هه ۱۰ بود و ۱۱ یا/ این ۱۰۵/ هدایا الین ویفا چنانجاک هفته‌که
که سر (ب:۲:۱۹۹۶/ هفتمست از همه بلندتر باشد و چون از جمله سر هرای ۲ هفتکاهی مذکوره

---

۱ ب:۲، ک:۔
۲ ب:۱، ب:۲: کم
۳ ب:۲: که‌ال. بالاب این کلمه در متن کلمه «بندب» و در حاشیه کلمه «که‌ال» افزوده شده است.
۴ ب:۱: + و
۵ ب:۱: -
۶ ک: رکه‌هه
۷ ب:۲: فتح
۸ ک: از «کندهار» بدين گونه است: «کندهار بفتیم میم و دال تقیه»
۹ ب:۲: دهیوته
۱۰ ک: + معین
۱۱ ک: -
۱۲ ب:۲، ب:۳: باشد و کندهار بلندتر از رکه‌هه
۱۳ ب:۲، ب:۳: ک: -
۱۴ ب:۱: سر
ادهبايان بفتتح همزه و کسر دال ثقله مشدده ممدوه با یای مشمومه و یای/ب/2: ۱۱۰/ب/ تحتانی و بدون یاً بهعنی اصل و رکن و فن بود ۲ و سپتادهباي بدون تفصيل است اول سرادهباي ۳ بسین ممتهه مضموم و را و ان فن سر و سر و مورچه؟ یعنی اهنک و نعمه و آواز ۴ بود چنانه ذكر ان بعد ازین بیاید دویم راکادهباي/ب/1:۱۴ ب رای ممدوه و کاف عجمي خفيفه و ان فن راک و راکنی و پتر یعنی مقام و شعیب و کوشه بود چنانه ذكر ان نیز ۵ بعد ازین بیاید سیووم تالادهباي بنتای ۶ فوقانى خفيفه ممدوه و لام/ب/2:۲۰۸/ر/ و ان فن تال یعنی اصول و بحور بود چنانه ذكر ان نیز بعد ازین بیاید چهارم نرتادهباي بکسر نون و سکون را و تای فوقانى خفيفه و ان فن نرت یعنی رقص و اصول و کچول بود بنجم ارتحادهباي بفتتح همزة و سکون را و تای فوقانى ثقله و ان فن ارته یعنی معنی دانی و سخنهمي بود/ج/ ۷ ششم ۱: بهاوادهباي ببایی موحده ثقله ممدوه و واو و ان فن بهاو یعنی وانموندن و بود/ب/1۰ ایما و ادا و انداد لفظ بلغظ ۱۰ مطالب ۱۱ انچه هنکم رقص بسرایند و بخوانند هفت حقت است ۱۵ اداتهباي بفتتح همزة ۱۵ و سکون سین ممتهه/ک/۱۲۰/ب/ و تای فوقانى خفيفه و ان فن نواختن

۱. ب/۱: و بدون یاً
 ۲. ب/۱، ب/۲، ب/۳، ب/۴: بانش
 ۳. ک: سرادهبا 
 ۴. ک: مورچه
 ۵. ب/۲: فاوراه
 ۶. ب/۳: ارتبت
 ۷. ک: ببایی
 ۸. ب/۱: اداتهباي بفتتح همزة و سخنهمي بود ششم
 ۹. ب/۱، ب/۲: واوامدن
 ۱۰. ب/۲، ب/۱: ک: به
 ۱۱. ک: لفظ و لفظ
 ۱۲. ب/۱، ب/۲، ب/۳، ب/۴: معنی
 ۱۳. ب/۱: روا یای کلمه با جوهر شگرف خط کشیده شده است
مدوده و تاً فوقيانه تقيلهٔ رکهٔ بودهٔ ماهر درین فن و رکه برای مکسورد و کاف تازی تقيله دروشیٔ کامل را نامند و آنچه مطابق مذهب و قرارداد اوست آنرا کلاتهٔ متحونند و دیگران نیز در آن تصرف کرده‌اند اما انشه مشهور و معروف است این چهار مثبت که ذکر کردن و آنچه از جملهٔ این چهار مت مذکوره دری درین زمان معلوم و متداولست هنومانتست و این هر چهار مت مذکور را از کرنه‌های معتبره مثل راکارنو و سنگیتردن و مانکوهل‌ها و راکدرین و سهاینود ۱۴ و غیر آن استنباط و استخراج نموده ببینم هنومانمت درین کتاب مفصل بیان کنیم انشاءالله تعالی نوع‌یوم در ذکر سیته‌هدیه‌های ۱۷ که اصول و ارکان این علمند بباید دانست که اصول که اصول ۱۲۰ ر/ و ارکان علم ۱۳ سنگیت هفت اند و آنها در اصطلاح سیته‌هدیه‌های نامند چه سبب بحفظ سن آیا ۱۱۱ ب/ مهمه و بای عجمی و تاً ۱۹ فوقيانی خفيفتن بسكون ۱۰۹ ب/ اول بمعنى ۱۰ هفت بود و

با: + تقيله
ب: ۱‌ بود
ب: ۲‌ کوئیند
ب: ۳‌ کلاتهٔ
ب: ۴‌ تصرفي
ب: ۵‌ کرده
ب: ۶‌ هر
ب: ۷‌ مت وست
ب: ۸‌ ک: + نيز
ب: ۹‌ ک: نيز
ب: ۱۰‌ ک: کرنه‌های
ب: ۱۱‌ راکارنود
ب: ۱۲‌ مان کوهل
ب: ۱۳‌ بهتند
ب: ۱۴‌ کم
ب: ۱۵‌ آدیبی
ب: ۱۶‌ این
ب: ۱۷‌ این
ب: ۱۸‌ بمعنى
ب: ۱‌ عجمی و تاً
راک و راکنی مطابق مذهب و قرارداد اوست انرا اسیمیشمت کویند و سیو‌مت نیز نامند/ب/۹۰/چ‌/بکسر سین مهلبی با یای مشمومه و سکون واو نیز نام مهادیو است و مث/۷۴/بمیم مفتوطه و تای فوقانی خفیه بمعنى عقل باشد بعد از آن بهرت نیز در آن تصرفی ۱ کرده و مذهبی ۱۱ علیجده اختیار نموده و بهرت بافتح بای موحده ثقیله و سکون را و تای فوقانی خفیه نیز نام یکی از دیوتاباها ۱۱ است و آنچه مطابق مذهب و قرارداد اوست انرا بهرتمت نامند بعد ازآن هنومن نیز تصرفی/ک/۱۵۹/در آن کرده و مذهبی علیجده/ب/۱۹۰/اختیار نموده و هنومن بهای مفتوطه و نون مضموم و واو مهجول و میم‌موده و نون نیز نام یکی از دیوتاباست و او/۱۳/را هونوت/ب/۱۵۹/نیز نامند بفتح ها و سکون نون و واو مفتوطه و نون مونهن/۱ و تای فوقانی خفیه و آنچه مطابق مذهب و قرارداد اوست انرا هنومن‌مات و هنون‌مات نامند بعد ازآن کلنانه/۱۰۰/نیز در آن تصرفی کرده و مذهبی/۱۱ علیجده اختیار نموده و کلنانه/۱۷ بفتح کاف‌تازی خفیه و کسر لام‌مشده و نون...
باب بنجم در علم سنگیت یعنی علم موسيقی و آن مشتمل است بر ده فصل اول در
تعريف علم سنگیت و بیان واضح ۱ آن و اختلاف مثبط و ذکر سپت ادیهای ۳/ک: ۱۵۹/و سرس و مورچنا و غیره و آن مشبع است بنه شعبه شعیه اول در تعريف سنگیت و بیان واضح ۴ آن ۳/۲۰۰۶/و اختلاف مثبط ۱/ب: ۱۵۸/یعنی مذاهب و ذکر سپت ادیهای ۵ آن متنوع است بدو نوع اول در تعريف سنگیت و بیان واضح ۶ آن و ۷ اختلاف مثبط یعنی مذاهب ۷/باید: ۳۱۲/داست که سنگیت بفتین سین مهلقه و نون متده و کاف ۴/ج: ۲۲۳/عجمی خفیه مکصور و بای معرف و تای فوقانی خفیه عموما مجموع راک و تال و نرت یعنی نعمه و اصول و ۸/بای: ۱۱۱/رقص بود و ۹ خصوصا بمعنی نعمه باشد و اول واضح ۱۰ آن سمیشتر ۱۱ است و سمیشتر ۱۲ بسیس مهلقه مضموم و میم مکصور و بای مجهول و سین معجمه مضموم و را نام مهادیو است که کیک از دیپتاهای ۱۳ مشهور ۱۰/اه هنده است و آنچه از

---

۱ ب: ۲۰ ک: وضع‌
۲ ک: سنت‌
۳ ب: ۱۲/ادیهای
۴ ب: ۲۰ ک: وضع‌
۵ ب: ۱۲/ادیهای
۶ ب: ۲۰ ک: وضع ج: واضح
۷ ب: در
۸ ب: ۳/ذکر سپت ادیهای و آن متنوع است ۹ اختلاف مثبط یعنی مذاهب اما در حاشیه با قلمی دیگر و لی ظاهرا با همان دستخط این قسمت افزوده شده است.
۹ ب: ۱ ک:-
۱۰ ج: واضح
۱۱ ب: ۲۰-
۱۲ ب: سمیشتر با: سمیشتر
۱۳ با: سمیشتر
۱۴ ب: دیپتاهای
۱۵ ب: مشهوره
تحفة الهند

تأليف ميرزا خان بن فخر الدين محمد

(باب نجم)
<table>
<thead>
<tr>
<th>مولف از کوند و بولاول و نات است</th>
<th>سنگرین</th>
<th>دن س رک م پ</th>
<th>سنپورن</th>
<th>کامودنات</th>
<th>گیرتاک</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>مولف از بیراری و اسواری و سیام وبهپالی و وکجری و کندیار است</td>
<td>سنگرین</td>
<td>م پ دن س رک</td>
<td>سنپورن</td>
<td>بهلی</td>
<td>کانهرا</td>
</tr>
<tr>
<td>مولف از دیسکار و بنکال و رامکی است</td>
<td>سنگرین</td>
<td>س رک م پ ن د</td>
<td>سنپورن</td>
<td>سه</td>
<td>شهنا</td>
</tr>
<tr>
<td>مولف از فرودست و کانهراست</td>
<td>سنگرین</td>
<td>نس رک م پ د</td>
<td>سنپورن</td>
<td>نس</td>
<td>سیامبراری</td>
</tr>
<tr>
<td>مولف از تودی و سیام است</td>
<td>سنگرین</td>
<td>م پ دن س رک</td>
<td>سنپورن</td>
<td>ادا ن</td>
<td>جیجاونت</td>
</tr>
<tr>
<td>مولف از کانهرا و سورته است</td>
<td>سنگرین</td>
<td>س رک م پ د ن</td>
<td>سنپورن</td>
<td>ب راری</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>مولف از کوری و بهپورن و اهیری است</td>
<td>سنگرین</td>
<td>س رک م ن پ د</td>
<td>سنپورن</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>مولف از تودی و دهناسری است</td>
<td>سنگرین</td>
<td>م پ دن س رک</td>
<td>سنپورن</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>

تمت

1. بهبیلی. بر اساس فقیرالله (ترجمه مان کتوه م رساله راگ درن، تصویح و پاداشت ها: شهاب سردمی، New Delhi، 1996، ص. 22) تصویح شد.
2. تمام شد 22 صفر 1079 در دهلی نوشته شد.
| مولف از کانه‌ای و کادارست | ن س ر ک م پ د | سنکرین | سنپورین | سانترالکامود | سنکره‌کوه | سنپورین | سنپورین | ادو | ردهن | کدرا | ایمن کدرا | سنپورین | سنپورین | بهاکارا | نت‌ناراین | سنپورین | سنپورین | سده | سنپورین | سنپورین | سنپورین | سنپورین | سنپورین |
|--------------------------|----------------|----------|----------|--------------|------------|----------|----------|-----|------|-------|--------------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|
| مولف از رویا و بلاقول و کادارست | ر ک م پ دن س | سنکرین | سنپورین | سنپورین | سنپورین | سنپورین | سنپورین | سنپورین | سنپورین | سنپورین | سنپورین | سنپورین | سنپورین | سنپورین |
| مولف از کدرا و مارو و سرستی است | دس ن ر ک م پ | سنکرین | سنپورین | سنپورین | سنپورین | سنپورین | سنپورین | سنپورین | سنپورین | سنپورین | سنپورین | سنپورین | سنپورین | سنپورین |
| مولف از پوریا و مده- ماده و باکسیر است | دس ن ر ک م پ | سنکرین | سنپورین | سنپورین | سنپورین | سنپورین | سنپورین | سنپورین | سنپورین | سنپورین | سنپورین | سنپورین | سنپورین | سنپورین |
| مولف از پوریا و مده- ماده و باکسیر و کادارست | دس ن ر ک م پ | سنکرین | سنپورین | سنپورین | سنپورین | سنپورین | سنپورین | سنپورین | سنپورین | سنپورین | سنپورین | سنپورین | سنپورین | سنپورین |
| مولف از ایمن و ایمن کدرا و سده‌نات است | دس ن ر ک م پ | سنکرین | سنپورین | سنپورین | سنپورین | سنپورین | سنپورین | سنپورین | سنپورین | سنپورین | سنپورین | سنپورین | سنپورین | سنپورین |
| مولف از کلیان و دیسکار و کوچری است | ر ک م پ دن س | سنکرین | سنپورین | سنپورین | سنپورین | سنپورین | سنپورین | سنپورین | سنپورین | سنپورین | سنپورین | سنپورین | سنپورین | سنپورین |
| مولف از سارنک و نات است | سنکرین | سنپورین | سنپورین | سنپورین | سنپورین | سنپورین | سنپورین | سنپورین | سنپورین | سنپورین | سنپورین | سنپورین | سنپورین | سنپورین |

1 کدرا
2 از
3 ایمن کدرا. براساس همین رساله (سطور بالا) تصحیح شد.
<table>
<thead>
<tr>
<th>سرکش</th>
<th>سنپورن</th>
<th>سنپورن</th>
<th>سنپورن</th>
<th>سنپورن</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>مولف از پورپری و سارنک است</td>
<td>سنپورن</td>
<td>سنپورن</td>
<td>سنپورن</td>
<td>سنپورن</td>
</tr>
<tr>
<td>مولف از کوری و کوچر است</td>
<td>سنپورن</td>
<td>سنپورن</td>
<td>سنپورن</td>
<td>سنپورن</td>
</tr>
<tr>
<td>آمیزش از کوند دارد</td>
<td>سالک</td>
<td>اودو</td>
<td>رپ هین</td>
<td>کورا</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>سده</td>
<td>سده</td>
<td>سده</td>
<td>سده</td>
</tr>
<tr>
<td>مولف از سدهنات و ایمنپاراست</td>
<td>سنپورن</td>
<td>سنپورن</td>
<td>سنپورن</td>
<td>سنپورن</td>
</tr>
<tr>
<td>مولف از بنکال و بسنت و اوجال است</td>
<td>سنپورن</td>
<td>سنپورن</td>
<td>سنپورن</td>
<td>سنپورن</td>
</tr>
<tr>
<td>مولف از ریوا و بلال و کلیان است</td>
<td>سنپورن</td>
<td>سنپورن</td>
<td>سنپورن</td>
<td>سنپورن</td>
</tr>
<tr>
<td>مولف از بلال و کلیان است</td>
<td>سنپورن</td>
<td>سنپورن</td>
<td>سنپورن</td>
<td>سنپورن</td>
</tr>
<tr>
<td>مولف از کوند و بلال است</td>
<td>سنپورن</td>
<td>سنپورن</td>
<td>سنپورن</td>
<td>سنپورن</td>
</tr>
<tr>
<td>مولف از ریوا و بلال است</td>
<td>سنپورن</td>
<td>سنپورن</td>
<td>سنپورن</td>
<td>سنپورن</td>
</tr>
<tr>
<td>مولف از جیتسری و کلیان است</td>
<td>سنپورن</td>
<td>سنپورن</td>
<td>سنپورن</td>
<td>سنپورن</td>
</tr>
<tr>
<td>مولف از کانهرا و کدارا و کلیان است</td>
<td>سنپورن</td>
<td>سنپورن</td>
<td>سنپورن</td>
<td>سنپورن</td>
</tr>
<tr>
<td>آمیزش از بهیرون دارد</td>
<td>سالک</td>
<td>س م ک پ دن</td>
<td>کهادو</td>
<td>ر هین</td>
</tr>
<tr>
<td>-----------------------</td>
<td>------</td>
<td>------------</td>
<td>-------</td>
<td>-------</td>
</tr>
<tr>
<td>مولف از دهلو و کانه است</td>
<td>سنگرین</td>
<td>ن ر س ک م پ د</td>
<td>سنگرین</td>
<td>کهادو</td>
</tr>
<tr>
<td>مولف از دهناسری و بهیرون است</td>
<td>سنگرین</td>
<td>س م ک پ دن</td>
<td>سنگرین</td>
<td>مالسری</td>
</tr>
<tr>
<td>مولف از بهیراس و سنگرایر است</td>
<td>سنگرین</td>
<td>د س ر ک م پ</td>
<td>سنگرین</td>
<td>جینتسری</td>
</tr>
<tr>
<td>آمیزش از کوری دارد</td>
<td>سالک</td>
<td>س ر ک م پ دن</td>
<td>سالک</td>
<td>سری راک</td>
</tr>
<tr>
<td>مولف از دیوکری و مالو و کادار و بلول است</td>
<td>سنگرین</td>
<td>م پ د س ر ک</td>
<td>سنگرین</td>
<td>گ کب</td>
</tr>
<tr>
<td>مولف از باکسری و کدیارت</td>
<td>سنگرین</td>
<td>ن ر س ک م پ د</td>
<td>سنگرین</td>
<td>پرداک</td>
</tr>
<tr>
<td>مولف از کندهار و کورجی است</td>
<td>سنگرین</td>
<td>ر ک م پ د ن س</td>
<td>سنگرین</td>
<td>کوند</td>
</tr>
<tr>
<td>مولف از کوند و ملار است</td>
<td>سنگرین</td>
<td>د ن ر ک م س ب</td>
<td>سنگرین</td>
<td>کوندماری</td>
</tr>
<tr>
<td>آمیزش از سوهو دارد</td>
<td>سالک</td>
<td>س ک ر م د ن ۲ پ</td>
<td>سالک</td>
<td>سورتهی</td>
</tr>
<tr>
<td>مولف از پوربی و دیسکار است</td>
<td>سنگرین</td>
<td>س ر ک م پ ن د</td>
<td>سنگرین</td>
<td>مالو</td>
</tr>
<tr>
<td>مولف از دیسکار و لت و کوری است</td>
<td>سنگرین</td>
<td>س ر ک م پ ن د</td>
<td>سنگرین</td>
<td>ترون</td>
</tr>
</tbody>
</table>

۱- براساس همین کار (سطر بالا) افزوده شد.
۲- جای دو سر در اینجا یاک شده است، بنابراین ترتیب امدن این سرها در این راگ به درستی معلوم نیست.
<table>
<thead>
<tr>
<th>مولف از سنگرابه‌رن و ملار و کاهراست</th>
<th>سنکرین</th>
<th>دن رکم پ م</th>
<th>سنیورن</th>
<th>دیساکه‌ن</th>
<th>دویوی</th>
<th>سی‌پ هین</th>
<th>بهیوری</th>
<th>پ هین</th>
<th>دن رکم</th>
<th>ملار</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>آمیزش از بهپورن دارد</td>
<td>سالک</td>
<td>سد</td>
<td>سنکرین</td>
<td>سنیورن</td>
<td>سنیورن</td>
<td>مانجه</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>مولف از پوری و دیسکار و کاهرا و کوری و ملار است</td>
<td>سنکرین</td>
<td>سنیورن</td>
<td>مانجه</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>آمیزش از ملار دارد</td>
<td>سالک</td>
<td>دن رکم پ م</td>
<td>سنیورن</td>
<td>سنیورن</td>
<td>مدمدماه</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>مولف از مالسر و ملار و میکه است</td>
<td>سنکرین</td>
<td>سنیورن</td>
<td>مکه</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>مولف از هندو و بستن است</td>
<td>سنکرین</td>
<td>سنیورن</td>
<td>پنجم</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>آمیزش از بنکال دارد</td>
<td>سالک</td>
<td>سنیورن</td>
<td>ر ب 2 هین</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>م پ دن رک</td>
<td>سد</td>
<td>سنیورن</td>
<td>سنیورن</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>مولف از کوری و کهتریک است</td>
<td>سنکرین</td>
<td>سنیورن</td>
<td>دیسی</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>دن رکم پ</td>
<td>سه</td>
<td>اسواری</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>مولف از سری راک و کاهرا و بهپورن است</td>
<td>سنکرین</td>
<td>سنیورن</td>
<td>تنک</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>تان</td>
<td>روب</td>
<td>سر</td>
<td>راک</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>-----</td>
<td>-----</td>
<td>----</td>
<td>-----</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>دن س کم</td>
<td>سده</td>
<td>ادوپ ر پ هین</td>
<td>بیومن</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>سرک م پ دن</td>
<td>سرک م دن</td>
<td>ادوپ ر پ هین</td>
<td>دیسکار</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>سرک م پ دن</td>
<td>سرک م دن</td>
<td>ادوپ ر پ هین</td>
<td>بهبناس</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>سرک م پ دن</td>
<td>سرک م دن</td>
<td>ادوپ ر پ هین</td>
<td>للت</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>سرک م پ دن</td>
<td>سرک م دن</td>
<td>ادوپ ر پ هین</td>
<td>بلاول</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>سرک م پ دن</td>
<td>سرک م دن</td>
<td>ادوپ ر پ هین</td>
<td>کهادو</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>سرک م پ دن</td>
<td>سرک م دن</td>
<td>ادوپ ر پ هین</td>
<td>رابکی</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>سرک م پ دن</td>
<td>سرک م دن</td>
<td>ادوپ ر پ هین</td>
<td>کنکری</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>سرک م پ دن</td>
<td>سرک م دن</td>
<td>ادوپ ر پ هین</td>
<td>کویری</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>سرک م پ دن</td>
<td>سرک م دن</td>
<td>ادوپ ر پ هین</td>
<td>سکهاراین</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>سرک م پ دن</td>
<td>سرک م دن</td>
<td>ادوپ ر پ هین</td>
<td>سوه</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>سرک م پ دن</td>
<td>سرک م دن</td>
<td>ادوپ ر پ هین</td>
<td>کندهار</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>

1. سکهاراین. بر اساس همین کار (سطر یا پیشین) تصحیح شد.
2. بر اساس همین کار (سطر بالا) افزوده شد.
سرج رکه: کندنار مدهم پنجم دهیوت نکهاد و وسیعه اختصار در وقت اجرای احکام بر این سرها سرحفره اس کی را میکرند، و ترکب از مجموعه آن چین میکند، سر کم‌پذیر و این مرکب را بههورور نام کند و آن را با دو طریق قسمت می‌توان کرد با اعتبار کمیت اوژو که پنج سری است و کهایی که مش‌سری است و سنپرون که هفت سری است و با اعتقاد اهل هند ازین کم و زیاد نمی‌شود و کم و زیاد که در تخلیه و تعقل می‌آید، تان میکوند و هر قسم نغمه را تانها مضبوط است که در مقام خود مبین شده است قسمت دویم با اعتبار کیفیت و آن سل‌ه است که تانهاشیت تنک و تیره است و اصلاً مایل بطرز دیگر نیست و دیگر سالک است که آن اندرکی مایل است بطرز دیگر و سه دیگر سنکرین ایست که آن مرکب است از دو جنس نغمه با سه یا زیاده و فرق میان سالک و سنکرین آنست که در صورت سالک اصل نغمه یک چیزیست؟ ممتاز بنفس خود لیکین بویی دارد از نغمه دیگر و در سنکرین اصل نغمه خواه دو باشید خواه زیاده کم می‌شود و یک چیز ثالث بهم میرسد که آن غیر دو نغمه اصل است و هر کدام جدا جدا بر کوش می‌خورند و مرکب جدا مینماید از بابت مزاج و حدانی که بر مرکب فایض می‌شود.

1. میکرند
2. تانه‌انش
3. چیز‌آیست
اسمي سُر
در شروع جدول و درخانه فوقانی آن کتاب می‌نویسد: «و بنده درکار ایزدی قباد بن عبدالجلیل حارثی این جدول را وضع نموده اعداد این ابعاد را موافق ضابطه کتب موسيفی استخراج نموده درین جدول نوشته».  

نام‌ها

1. می‌نویسد: «تمام شد و به جمادی الثانیه سنه ۱۰۷۸ با اصل مقابل شد».  

2. کاتر

3. می‌نویسد: «تمام شد و به جمادی الثانیه سنه ۱۰۷۸ با اصل مقابل شد».  

4. کاتر

5. می‌نویسد: "تمام شد و به جمادی الثانیه سنه ۱۰۷۸ با اصل مقابل شد"
<table>
<thead>
<tr>
<th>ماه</th>
<th>10</th>
<th>11</th>
<th>12</th>
<th>13</th>
<th>14</th>
<th>15</th>
<th>16</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>۳۱</td>
<td>۲۱</td>
<td>۲۰</td>
<td>۱۹</td>
<td>۱۸</td>
<td>۱۷</td>
<td>۱۶</td>
<td>۱۵</td>
</tr>
<tr>
<td>۲۳</td>
<td>۲۴</td>
<td>۲۵</td>
<td>۲۶</td>
<td>۲۷</td>
<td>۲۸</td>
<td>۲۹</td>
<td>۳۰</td>
</tr>
<tr>
<td>۱۶</td>
<td>۱۷</td>
<td>۱۸</td>
<td>۱۹</td>
<td>۲۰</td>
<td>۲۱</td>
<td>۲۲</td>
<td>۲۳</td>
</tr>
<tr>
<td>۱۵</td>
<td>۱۶</td>
<td>۱۷</td>
<td>۱۸</td>
<td>۱۹</td>
<td>۲۰</td>
<td>۲۱</td>
<td>۲۲</td>
</tr>
<tr>
<td>۱۲</td>
<td>۱۳</td>
<td>۱۴</td>
<td>۱۵</td>
<td>۱۶</td>
<td>۱۷</td>
<td>۱۸</td>
<td>۱۹</td>
</tr>
<tr>
<td>۹</td>
<td>۱۰</td>
<td>۱۱</td>
<td>۱۲</td>
<td>۱۳</td>
<td>۱۴</td>
<td>۱۵</td>
<td>۱۶</td>
</tr>
<tr>
<td>عوام</td>
<td>قسمت کل</td>
<td>طرف میر</td>
<td>طرف کرها</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>-----</td>
<td>---------</td>
<td>---------</td>
<td>---------</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>15</td>
<td>12</td>
<td>17</td>
<td>15</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>16</td>
<td>12</td>
<td>15</td>
<td>16</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>17</td>
<td>12</td>
<td>14</td>
<td>17</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>18</td>
<td>12</td>
<td>13</td>
<td>18</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>19</td>
<td>12</td>
<td>12</td>
<td>19</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>20</td>
<td>12</td>
<td>11</td>
<td>20</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>

در این جدول نشانه‌های مختلفی نشان داده شده‌اند که به‌عنوان نشانه‌های مهمی در این مطالعه به‌خوبی استفاده شده‌اند.
جدول مرزا ابوالخير و قباد بن عبدالجليل حارثى
چون تهاش اسواری کرده باشند سر نکهاد را اندکی بطرف میر برند چنانکه از تو میر

بیست و دو اصف عاشق و از تو سر جدیده دو اصف و تر در همین تهاش را نواخته شود در تهاش کردن مکیاروی و دیسی‌توئیئی چون تهاش بهبادون ۱ کرده باشند که در آن شده‌ندی هم نواخته می‌شود و سار کندهار را اندکی یابان بطرف مدهم برند چنانکه از میر تا این بند نه اصف شود و سار نکهاد را یابان بطرف سر جدیده میراند چنانکه از میر تا این بند بیست و دو اصف شود و تا سر جدیده دو اصف بمانند و درین تهاش راک بهبورون و بیست و دو اصف شود در تهاش کردن کافی چون تهاش بهبورون کرده باشند یعنی توده بند رکهای بطرف بند کندهار برند چنانکه از میر تا بند رکهای شک اصف شود در تهاش کردن رامکی کردن سر جدیده اسواری کرده باشند بند کندهار را اندکی بالا بطرف ۲ میر برند چنانکه از تو میر نه اصف شود و ازین بند رکهای شک اصف بمانند و این بند در مکیاروی همین جا می‌باشد در تهاش کردن سکه‌رابی چون تهاش کانه‌ره کرده باشند سر دهی‌های را اندکی یابان بطرف کرده ببرند چنانکه از میر تا این بند بیست اصف شود و ازین بند رکهای ۱۳۵۷ بک اصف بمانند که در هیچ تهاش یک اصف نشود و از نکهاد تا سر جدیده سه اصف بمانند و راک مالکوس و سرته ۳ هم درین تهاش نواخته می‌خود تمت ۴.

[رساله کامل‌خان در تهاتره...]

۱ بهبور
۲ به
۳ سرته
۴ تمام شد
قسم بجانب میر کذارنده و درین جا سار مدهم بنشانند و ازینجا حساب اصابع ظاهر است و بهوپالی و آنچه نزدیکی بکلیان باشد درین ثهالیه توان نواخت در ثهالیه کردن سارنگ چون ثهالیه کلیان کرده باشند همان سارها بحال خود کذارنده مکر سار کاندهار بجای مهدی بهیرون بیارند و سار دهیوت بجای نکهاد بهیرون بیارند و دیوکری نیز در همین ثهالیه نوازند چنانچه اندکی رکهپ را میان دهد همچون سدمات در ثهالیه کردن میکه‌ربراک که میکه‌ربراک باشند چون ثهالیه کیداره ۲ کرده باشند سار دهیوت را بردارند و بجا ۱/۵۰ نکهاد بهیرون نهند و درین ثهالیه بلادل و سوها و نت و سدمات و کرابی و شنکابره و آنچه نزدیک باینها بود نوازند در ثهالیه کردن کانه‌ره چون ثهالیه کیداره کرده باشند سار نکهاد را بردارند و اندکی بالا بجای میر بیارند بجایی که موضوع نکهاد بهیرون است و اقسام کناره و کرابی در همین ثهالیه نوازند در ثهالیه کردن بیانس چون ثهالیه هندول کرده باشند سار مدهم را بردارند و اندکی جانب کرده برند جایی که موضوع مهدی کلیان و سارنگ است ۵ مینهند اما للات را درین ثهالیه ۱ همچون تودی میناژند و جیبیس‌ری را درین ثهالیه همچون دهناسری میناژند در ثهالیه کردن سکراپره چون ثهالیه کیداره ۴ کرده باشند بند پنجم ۴ که سر دهیوت باشند اندکی پیمان بطرف نکهاد بیارند چنانچه اکر در میان حقیقی سر کره ج و پنجم واقع شود چنانچه اکر از میر شمارند بیست اصبع درست باشد و بلاول و سوها نیز درین ثهالیه نواخته شود در ثهالیه کردن دیسکار چون ثهالیه آسواری کرده باشند سار مدهم را اندکی پیمان برند بجانب پنجم بنوعی که ازو تا میر چارده اصبع باشد و تا پنجم دو اصبع و جیبیس‌ری نیز درین ثهالیه نواخته شود در ثهالیه کردن مارو

---

۱ «کیداره ثهالیه»، اما بالایی کلمه «کیداره» با دستخطی دیگر عدد (۲) و بالایی «کیداره» (۱) نوشته شده است.
۲ برید » حروفی در اینجا پاک شده است و جای آنها سفید و خالی است.
۳ براساس همین کار (همین صفحه، س. ۹) افزوده شد.
۴ براساس همین کار (همانجا) افزوده شد.
۵ میر ثهالیه.
۶ درین ثهالیه.
۷ جا این کلمه یا کلمه‌ای در اینجا خالی و سفید است.
۸ پنجم.
را اندکی پایین نزدیک به یمین بیارند و قسمت/۱۳۴۶-۱/ چنانست که تار را از میر تا کرمه
بیست و چهار قسم کنند و از آن پنج قسم بجانب میر کذارند و در آنجا سار کاندهار نشانند و
چون باصبع شمارند ده اصبع از میر این طرف باشد و هر اصبع سه چو فرض کنیم که از
پنج حاصل از بیست و چهار و ده حاصل از چهل و هشت است و هر یک سار کاندهار باشد در
مراتیبه ثلث بهمین نهج بردارند و اندکی پیش نهنده و مارش از سر چهار میادان ان مرتیبه کنند و
راک کاندهار نیز درین ثهاته نوزادن و راکهای دیکر مثل کورا و آنچه نزدیک باشند
باندک تصرف درین ثهاته‌نواخته شود در ثهاته‌کردن راک هندول و آنرا بهست نیز کوئید
چون ثهاته‌کردن سری راک کرده باشند همه سار‌ها بحال خود/ ۱ کذارند و سار نکهاد را برداشتی
اندکی پیشتر نزدیک بسر برد و طریق حسابش آنست که تار را بر سی و دو قسم متساوی
کنند ۲ و پانزده قسم بجانب میر کذارند و سار نکهاد را اینجا بنهند و از میر تا این نکهاد
بیست و دو نیم اصحاب باشند و در مرتیبه مده و تار نیز بهمین طریق سار نکهاد ۳ را نزدیک
سر برد و درین ثهاته‌کردن. کوری و اسواری و پورپین و مالی‌کورا و بینکالا و پوریا و لتل و
پچم و دهناسری و راکلی و کاندهار نیز نواخته شود و راکهای دیکر که نزدیک باین باشد
بیصرفی توان نواختن در ثهاته‌کردن کیداره‌کردن چون ثهاته‌نداشت هندول کنده باشند همه سار‌ها؟
بحال خود/ ۲ کذارند مکر سار رکبه را بردارند و اندکی پیشتر نزدیک به کاندهار بنهند اندکی
از کاندهار بهپورون بالاتر بجانب میر و حسابش چنانست که تار را از میر تا کرمه. بهشت
قسمت کنند و یک قسمت بجانب میر کذارند و سار رکبه در آنجا نشانند و از میر شش
اصبع اینطرف بنهند که قسمت هشتم چهل و هشت باشد و درین ثهاته‌کردن همه و سدنمن و
ایم و سیام و بهپورانی می‌نووازند در ثهاته‌کردن کلیان چون ثهاته‌کردیاره بهشند سار
مدهم را بردارند و اندکی پیشتر بنشانند بهلوی پچم و حسابش آنست که تار را بر بیست و
چهار قسمت کنند و هفت و نیم قسمت بجانب میر کذارند یا چهل و هشت قسمت کنند و پانزده
و سه قسمت کنند و یک حس به بجانب میر کذارنده و سار چهارم اینجا پخشانده /۱۳/۴۰ و این سار را دریان ساز مددهیل کویند و سار کمره و پنجم از جای نجینند و این سر را پنجم نامند باز تار را از میر تا گرده، بیمارند و بیست و بیست قسمت کنند و به نیم قسم بجانب میر کذارنده و سار پنجم درین جا نهند و این را دهبوت کویند باز تار را از میر تا گرده، بر شانزده قسمت کنند و هفته قسم بجانب میر کذارنده و سار ششم در انگا نهند و این سر را نکهاد کویند در اینجا هفته سر تمام شد و از مراتب تلثه اینجا تاره تاره مرتبه اول باشد و باز تار را دو قسم کنند و در نصف حقیقی تار سار هفتم نهند و چون انکشته برین سار نهند و تار بنوانزک سری که حاصل شود همان سرж باشند که بر میر حاصل بود و از مراتب تلثه ازین سار ابتدای مرتبه دوم باشد ازین جهت این سار را مددهیل کوین و ازین سار سرج مده، درین ساز حکم میر دارد و در هیچ راک از جای خود نجیند و تمام راک را درین هفته سر توان نواخت و اکر خواهد سارهای دیکر بیفازایند تا مرتبه مده، حاصل شود هم بطریق مذكر ازین سار هفتم که ابتدای مده، باشد تا گرده، تار را بپیمانند و قسمت کنند و سارها بجای سرها؟ بهینه چنانچه رکب ثانی موافقت رکب اول باشد و کاندهار ثانی موافقت کاندهار اول و علی اعینه سال که ابتداء مرتبه سیم است و از کچر ابتدای مرتبه سیم تا گرده، تار را بیمارند و همچنین قسمت کنند اکر خواهد که سار هشتم بنهن تار از سرج ثانیی که میدای؟ مرتبه مده، است تا گرده، بیمارند و شانزده قسمت کنند و یک قسم بجانب سرج مذكر کذارنده و سار را در آنها بنهند و سری که ازین سار حاصل شود نیز رکب مرتبه مده، باشد باز از سرج تا گرده، بیمارند و بر شش قسمت کنند و یک قسم بجانب سرج مذكر کذارنده و سار نهم در آنها بنشانند و آنرا کاگنده مرتبه مده، کویند و برين قیاس تا نهایت هر سرتی مرتبه چنانچه در هر مرتبه ازین مراتب ثلثه از ابتدای آن مرتبه تا گرده، تار را بیمارند و بطریق مذكر قسمت نمایند و راک توده و دهاسرا و ملتانی و آنچه نزدیک باین باشد در همین ثقافت، بهیرون که مذكر شد بنوانزک در ثقافتی کردن سری راک چون ثقافت، بهیرون و کرده باشد همه سارها بجای خود کذارند مکر سار کندهار

---
1 سور
2 سورها
3 میدا
در تهات، کردن راک بهیرون و آن چنانست که تاری که بر میر است آنرا تار سرچ یار نامند و این را کهره سر نیز کوئید و این تار را از میر تا کره یاز جابی که تار بر میر و کرده. تمام نشسته باشد با چوبی درست یا تا هموار بردار کنند و این را به پرکار قسمت‌ها کنند چنانچه مذکور خواهند شد و نشانی بر قسمت‌ها کنند ۳ و این چوب ؛ را برابر تار بنهند در تحت علامت‌های قسمت آن چوب سارها بنهند مثالا این چوب را بشارند و به پرکار شاند. قسم متساوی کنند و یک قسم حقیقی بجانب میر بکذارند و در اینجا در تحت تار سار اول بنشانند چنانچه سندری سار در تحت قسم حقیقی تار واقع شود و اکر تار را بنواعزند به سندری این سار نرسد بلکه اندکی مرتفع باشد و صدای صافی بر میر دهد و چون دست باین سار نهند و تار مذکور را بنواعزند سری که ازین سار حاصل شود آنرا رکه کنند و باز تار مذکور را از میر تا کرده بشارند و بر نش قسمت کنند و یک قسمت بجانب میر بکذارند و سار دوم در تحت قسم حقیقی تار بنهند چنانچه سندری این در تحت آن قسمت واقع شود و هرکاه دست بر سار رکه نهند تارها به سندری این سار نرسد بلکه اندکی مرتفع باشد و اکر بر سندری رکه میدهند هم تار به سندری سار پیش این سار نرسد و بگایت مرتفع هم نبایند همان قدر خوب است که به سندری نرسد و در راستی محاذی سار رکه و کرانهای این سار برابر باشد و همین روش در جمع سارهای مرعی دارند و چون انتکشت بیرین سار نهند و بنواعزند سری که ازین سار حاصل شود و آنرا کاندار کوئید بان تار را از میر تا کرده بشارند و بر چهار قسمت کنند و یک قسم بجانب میر بکذارند و بطریق مذکور سار سیویم را بنشانند چنانچه اکر انتکشت بر سار کندنار نهند و تار را بنواعزند و میدهند. این تار به سندری این سار نرسد و اندکی مرتفع باشد چنانچه مکر مذکور شش و هرکاه انتکشت برین سار نهند و بنواعزند سری که حاصل شود آنرا مدتهم کوئید بان از میر تا کرده بشارند

1 در شروع نسخه کتاب می‌نویسد: «کمال خان رحمة الله عليه در بیان تهات. کردن نوشته».
2 این کلمه با دعا بر روی حرف «ت» چنانسته افزوده شده است.
3 چنانچه مذکور خواهند شد و نشانی بر قسمت‌ها کنند. اما روزی این کلمات خط کشیده شده است.
4 حوب.
5 حرفی در این جا پاک شده است.
رساله کامل‌خان
در بیان تهات‌ه، یعنی نواختن ساز‌ها
و کوک، کردن تا از ورده بدرنیفتند
کندِ‌هار را پیش‌تر به‌برنده و بِ‌جای مده‌م به‌پیش‌رون بِ‌نُشان‌ند که او از جَ‌ای خود پیش‌تر رفت‌ه نشسته و دِب‌هوت را بِ‌جای نکه‌اده به‌پیش‌رون که او هْم از جَ‌ای خود پیش‌تر رفت‌ه ثَ‌هان‌ه، سارنَک شود و ازینجا هم۵ بلند‌شدن سرها در سارنَک مثل بُلدَن‌دی افتَاب و روز‌بوده‌پر و تَ‌عیین کردن وقت و پِّستی۶ سرها در به‌پیش‌رون مثل پِّستی افتَاب بصِ‌یح در برابر ارض و تَ‌عیین کردن وقت مَفهُوم کشت فَ‌صل چَنَ ازتهان‌ه، کُداره شده‌باشند همه سارها را بحال خُود؟ کُدارن‌د مکر سار دِب‌هوت را پیش‌تر به‌برنده و بِ‌جای نکه‌اده به‌پیش‌رون بِ‌نُشان‌ند که او از جَ‌ای خود در تَ‌هان‌ه، هندول پیش‌تر رفت‌ه ثَ‌هان‌ه مِی‌کَ‌ه‌ملار شود فَ‌صل چَنَ ازتهان‌ه، کُداره کرده باشند همه سارها را بحال خود؟ کُدارن‌د مکر سار نکه‌اده را که در تَ‌هان‌ه، هندول از جَ‌ای خود پیش‌تر رفت‌ه بود بِ‌از بَ‌ذریه‌ای بِ‌جای خود که به‌پیش‌رون بود بِ‌نُشان‌ند چَنَ ازتهان‌ه. کانه‌ره۷ شود بِابر طریق هم هشت ثَ‌هان‌ه، تمام شُدند باین طریق هم حقیقت سرها مناسبی دارند و در هِیچ‌پالا که آوای پَ‌ست و کَ‌ران و بِ‌م و کُهور است سارها نمی‌رودند و از سار سارنَک بلند‌تر نمی‌شوند و در سارهای۸ و ثَ‌هان‌های دیگَر هشت جا تَ‌ک‌رارد و تَه و بلند می‌شوند از انجمَل‌ه چَه‌ار جا مکران و چَهار جا مِی‌گرید مکرر یعنی بر هفت چَهار سار دِی‌کر نه‌ند حاجت سار کُرِدان‌دن نشود و آن‌را بِجر ثَ‌هان‌ه، کُونید و صُنعت در نواختن است

۱ همه
۲ سی
۳ نی
۴
۵ کانره
۶ سازهای
بیشتر قسمت‌های نیست تمام این نوع تهاترها هم علاوه بر پیش‌حساب این اقسام قسمت هم موافق‌اند به‌مانند قسمت‌های طرفی اول چنان‌گونه یک‌گام تفاوت ندارد و لیکن آن‌ها ترتیب و نسبت موافق علم احتمال و رابطه نجوم و رمل درست و خاترنشان دلالی و بروز ظاهر بوجه احسن است و دریجا در پیش دانان آسانست اما فی‌الفور خاطرنشین نمی‌شود. قبل حافظان دانش‌ها را پاژین بطرف مدهم بی‌اورد چنان‌گونه تار و جوی بن را از کرده تا میر به‌بیست و چهار قسمت کنند و بنج از ان بجان امیر کذارند و نوزده بجان بر کرده کذارند و آسانر را بنشانند تهاترها. سیری‌رخ شود. قبل حافظان دانش‌ها را پاژین. پرازاک کرده باشند حممه سارها را بحال خود. کذارند مکر سار نکن‌د پاژین بطرف که‌ج مده. کرام بی‌اورد چنان‌گونه تار و جوی بن را ار یو سی. و دو قسمت کنند پانزده را بجان امیر کذارند و هفده بجان بر کرده و آنجا بنشانند تهاترها. هندود شود. قبل حافظان دانش‌ها را پاژین. کنند پاژین بی‌اورد چنان‌گونه تار و جوی بن را به‌پشت قسمت کنند یک قسمت بجان امیر کذارند و هفت بجان بر کرده و سار را آنجا بنشانند تهاترها. کدارنه شود قبل حافظان دانش‌ها را پاژین. کنند پاژین بی‌اورد نزدیک و نشانند چنان‌گونه تار و جوی بن را به‌پشت و چهار قسمت کنند و هفت و نیم قسمت بجان امیر کذارند و شانزده و نیم به‌طرف کرده. تهاترها. کلیان شود قبل حافظان دانش‌ها را پاژین. کنند پاژین دو سار را کذارند مکر دو سار را

۱ + و
۲ - و
۳ فلور
۴ ی
۵ ی
۶ مده
۷ ی
۸ ی
۹ ی
۱۰ ی
میروسیدن می‌تواند به دو طرف کره و اینجا یک سار به‌نهاد پس آواز میر که‌ره باشد و آواز و سر این سار رکه به‌نت و باز تار و چوب بین را از کرده تا میر شش قسمت کند که
قسمت بجانب میر کشیدن و پنج به جابجای کرده و اینجا سار دیگر به‌نهاد آواز این سار
ب/ سر کنده باشد باز تار و چوب بین را از کرده تا میر چهار قسمت کند و یک قسمت
بجانب میر کشیدن و سه قسمت بطرف کرده و در انجا یک سار دیگر به‌نهاد آواز و سر
این این سار را مدهم کویند باز تار و چوب بین را سه قسمت کند یک قسمت بجانب میر
کشیدن و دو قسمت بجانب کرده و یک سار دیگر به‌نهاد آواز و سر این سار را
دهیست کویند باز تار و چوب بین را شانزده قسمت کند " و هفت قسمت بجانب میر کشیدن
و به‌بجانب کرده و یکسار دیگر به‌نهاد آواز و سر این سار را نکه‌دیده کویند با میر تا اینجا
هفت سر تمام شد و باز تار و چوب بین را از ۳ کرده تا میر چهار قسمت کند دو قسمت
بجانب میر و دو قسمت بجانب کرده کشیدن و یکسار اینجا به‌نهاد آواز و سر این سار را
کرده باید کویند و دو حسی همه بجانب کرده مانده بود میان آن چنانکه یک حسی
بجانب کرده. بمانند و سه بجانب میر و یکسار در انجا به‌نهاد آواز و سر که از این سار برآید
آنرا کرده تارکرام کویند و حال هر هس کرام ظاهر و مشخص شدند در کرام اول خود
هفت سر قسمت یافته مرتب شده چون بعد این کرام نصف کرام اول است اقسام قسمت‌های
کرام نصف قسمت‌های کرام بالا مقرر کرده شش سار سر دیگر به‌نهاد تا نهایت، به‌پروند تمام
و مرتبی شده باشد و با ۱۴ کرده سار سر نصف اینهم هفت می‌شودن و سار سر کرده سپم

---

1 - اینجا یک سار به‌نهاد
2 - سه قسمت
3 - در انجا
4 - کنند
5 - و یا
بحال خود، کارنند مکس سار نکهاده را برداشت‌ه بجای خود که در ثالثه، به‌نور بود کارند.
جوئنه هنوز دهی‌هت بجای نکهاده نآمده و بجای خود بوده و ازینجا لازم آمد که هیچ سار
سر بطرف بالا که پستی و کهور و اواز کرانتس و بم نرتفع پس مقرر است که چنانچه سرها
در ثالثه‌ان سارنک در مائینکئ بننک واقع می‌شوندو هم‌سرها در ثالثه، به‌نور در
مرتبه پستی واقع شده‌ان وامن کفت و ۳ کو ۳ا معمی راکها و ثالثهها بجمهب عدد و قسمت
سرها به‌حساب ظاهر شد و ثالثهها تمام کشت و آسانتر است که یک جنبد راست درست را
که از کره، تامیر برابر کرده قسمت کرده خط‌ها کرده نشان سارها موافق ثالثه، به‌نور
نکهادن و هر که خواهند همان جنوب را نهاده موافق همان؛ سار بننک و دیکر ثالثه، را
همه بدن نسبت ۳کنند که حادجت پیماندن هر بار شود فصل نهم در ثالثه، بجر که مجموعه
جمله ثالثه‌هاست که در این ثالثه، احتیاج کردن‌دن سارها یک‌چون‌شود و همه راکها نواخته می‌شود.
حقیقت‌ئانست که ما هفت سر پشتی بقسمت در ثالثه، به‌نورون نهادم و در هفت ثالثه، دیکر
پنج‌ساز را از تا بالا کردن منکه هشته جا تکرار کردن‌دن از انحیم چهار جا مکر شنند
و در ان جاحاد سار نهادن نیست و غیر مکرچر چهار جا ماند پس آن هفت و این چهار زاژده
ساز در یک کرام شد و در هر دو کرام پیست و دو ۷شند چون پیست و دو ساز بننک
بجر ثالثه، تمام شود و معنی سرکت که در کتاب کفته ازینجا حئ می‌شود که پیست و دو تمام
حالات ثالثه، را کفته باشند ۸که طریق دیکر هم در ثالثه، کردن که مال او هم به‌مین طریق
اول لاحق می‌شود اما چون دوست‌ئی از دوست‌ئی طباعت آزمایی کرده بود نوشته شد طریق‌ش
آسست که چوب و تاز بین را از کره‌ا تامیر شانزده قسمت درست کردن‌دان یک قسمت بجایب

۱، ۲، ۳ ۴+، ۵، ۶، ۷
از «بیست» و تا اینجا این‌گونه است: «بیست و شندند و دو پیش»
باشد
کندهر دو بار حركت کرده پیش آمدی دیگر سار دهیوتو که تا حال حركت نکرد بود برداشته بجائی نکهاده بهپریون که او از جای خود برخواسته سه قسمت پیشرفت رفتته نشسته آنها بنهند تمام شد ثباته سارنک و همه سارها بمراتب از بالا به پایان که مقام آواز بلد است رسیدند غیر از آن دو سار ایل و دیگر در هیچ ثباته هیچ سار از جا به پایان که مرتبه بلندی آواز است نرود و ازینجا دلیل منفخ شد و به ثبوت رسید که آوازها که سر کوین تابع زمانهنه که در هندوی کویند و تمام موجودات وابسته به زمانه و کال است و وقت این راک بدو پهپار قرار دادهند و دو پهپار افتخار در نهایت بلندی رسید که بانی و اصل زمانه است و ازینجا مؤلفات سر و زمانه بهحقق پوست اینجاست که در وقت خود هم راکا خوش‌آینده انسان بی‌بهم مشخص و یک و پی او دخل می‌آورد و تا اسما درویشان و رقص عشق یاران می‌شوند و آواز‌ها اثر بسام جاندان می‌کند چنانچه مار از سوراخ بر دیم‌آی و لکر ۱ کوزن و کاو رام می‌شوند اینست حقیقت اصل سر و تعیین کردن راکا و در هیچ کتاب سنگی بیان نشد؛ اما ظاهر می‌شود که بانیان راک که اول اکنتش باپ آنه به‌روسیده تعین وقت اوقات و راکا کرده‌اند اما اظهار سر نموده‌اند و درین ثباته‌های. غیر از سارنک دیگر هیچ راک نواخته نشود فصل هفتم در ثباته‌ها ملار و این دو ثباته‌ها از ثباته‌های کدبار جدا می‌شوند می‌باشت که اینها را اول می‌نوشت‌م چون در پست بلندی سرها خلی می‌افتاد بنابرآن اینجا نوشتم چون ثباته‌ها. کدباره کرده پاشند همه سارها را بحال خود کدیارن مکر سار سر دهیوتو را که تا این زمان از جای خود ننجبیده‌اند و الحال در ثباته‌ها. سارنک در مقام نکهاده آمدی نشسته همین طور برداشته پیشرفت بجای نکهاده/۱۲۹۳/ بهپریون که او جای خود در ثباته‌های هندها کذاشته سه قسمت پیشرفت رفتته نشسته آنها کدیارن در وقت بشکل مقرر است دینی ثباته‌ها. میکه‌ملار و ملاری و ساونت و سکیریان و سنگراییر و غیره نواخته شوند و سوها و باولا فصل هشتم ثباته‌کان‌همتش چون ثباته‌ها. کدباره کرده پاشند همه سارها

1. اصل
2. فاصله‌ها
3. و
4. کاتره
5.
خودا دارند مکرم سار سر نکنه را! برداشتی پیشتر بهیرند چنانکه بعد این سار از که رده‌ها
که در نصف کل واقعت و ۳ بش قسمت است سه قسمت از آن چه قسمت است؟ که در نصف بعد است کرفا
انجا بهنهذ چه ازین سار تا که کره‌چمه سه قسمت مانده باشد و در این تیپ‌اش. راک هندول و
بست و دیسی‌تودی و اسارتی و دیگر راکهای بسیار نواخته‌شدند وقت کفتن این راکها بعد
یبکیر روز فصل چهارم در تیپ‌اش کداره چون تیپ‌اش. هندول کرد و باشنده همه سارها را بحال
خود؟ گذارند مکرم سار سر رکهبد که بعد از میر سار دوم است و بعد از او بش قسمت است
از میر و از کندهار ده قسمت بود و سار کندهار از دیگر تای خود در تیپ‌اش. سریراک چهار
قسمت پیشتر آمده چهارده قسمت شده از چهارده قسمت بش قسمت کرفا پیشتر بهنهذ چه
از میر تا این دوازد قسمت شود تیپ‌اش. کداره شود وقت کفتن این راک بعد از یبکیر شب
شود درین تیپ‌اش کداره و همیر و ۵ کلبان و سدنات و بهیپالی و ایمن و سیام و غیره نواخته
شود فصل پنج در تیپ‌اش. کلبان چون تیپ‌اش. کداره کرد بهاشند همه سارها را باحال دانند
مکرم سار سر مدهم که بعد این از سار پیش که سر پنچم است هشت است بش قسمت از آن
کرفا پیشتر بهنهذ و دو قسمت تا پنچم سر بمانند و بالای این سار چهار قسمت مانده بود
ده شود ۱۲۸۰/ تیپ‌اش. کلبان شود وقت کفتن این راک از دو پهیر روز مانده باشد و درین
تیپ‌اش. چیتکلبان و غیره راکها نواخته شود فصل ششم در تیپ‌اش. سارکور چون تیپ‌اش. ۸
کلبان کرد بهاشند همه سارها را بحال خود گذارند مکرم سار کندهار را که چهار قسمت از
جمله قسمت مدهم کرفا آمده پیشتر نشسته بود و مدهم از چای خود برخواسته بش قسمت
پیشتر رفته نزدیک پنچم نشسته بود چهار قسمت از این کرفا سار کندهار را آنها نشانندیم و
در اصل این مقام ربع گل این نصف این کرم و موضوع اصل مدهم است و این سار سر

۱۰۵
است و حال مالکوس را کانه‌ی درباری میکنیم و همانقدر فرق میان میکه‌ی‌لار و مالریست و همانقدر در بهیرویست و به‌طوریست و چون از علم خبر ندارند در عمل خط‌های میکنند و آنها که علم دارند نمی‌دانند چه باشند بنا بر این علم بر افتادانش و بعدیانش که جمله‌ی فتاهتها هشتست پس چرا کم یا زیاده‌ی نیستند فتاه برای هفت کوکب و هفت روز و راه و ذناب را یکی شمرده هشت کرده‌اند و علم‌ای فرس راس و ذناب دو شمرده‌ی همه را توره و تقریب بسته‌اند و اعداد هم از یک تا نه اشکال مختلف است و چون بر افف نقطه‌ی کردن ده میشود و شکل‌رآ اکر چنین دیگر تغییر نمی‌شود خواه در عرب خواه در فارسی/۱۸۰/خلاه در هنی‌پس لازم می‌آید که اگر علم فیزیکی هم‌اعویش این بیکی‌کر را و رجوع همه به نجوم دارند و علم قرآن مجدی و حديث نبوی و شریعت به نجوم نیست بلک نجوم در ضمن اینها در بعضی جا داخل است و الله اعلم بالاحقای؛ امکان‌ریه شنای‌ها به‌طور تمام شد و از این ثبایت‌ها که اجل است ثبایت‌های دیگر بهم رسایم فصل دوم در ثبایت‌های سریراک۵ چون ثبایت‌ها به‌طور کرده باشیم۶ ثبایت‌ها سریراک که ثبایت‌ها دوم است بهم رسایم همه سارها را یک بالح خود ۷ کذاریم مکر سار کنده‌را که با میر سار سیبوم است و در نهادن سارها سار دوم است و بعد این از سار پیش که مدهم است و هشت قسمت دارد چهار قسمت که نصف آن بعد است بکرند و این سار کنده‌را برداشت آنا یکند و بعد سار سر بای‌ای این که تا او ده بود چهارده شده باشد ثبایت‌ها سریراک شود وقت سرود چکت راک یکچهار روز مانده است و درین ثبایت‌ها سریراک و کوری و دیگر راکها نواخته شود فصل سیم در ثبایت‌های هندوی چون ثبایت‌ها سریراک کرده باشد همه سارها را بالح

---

1. کانره
2. راست
3. -
4. بحایق
5. در ثبایت‌ها سریراک
6. باشم
7. -
8.
یعنی ازین تهاترها و سرها که موافقت است صبح و ابتداً آفرینش عالم پس راکه که ازین
سرها و تهاترها حاصل می‌شد باین وقت مقرر و منسوب شده‌اند و چون الله تعالی تمام
جانداران‌ا بلک تمم موجودات (۲۳۷ ب) را تابع پرورش زمانه‌که مدت کردش آسمانها و
روز و شب و کرما و سرمانت باو کرده و این اوازیا موافق و مناسبت به زمانه دارند
بنابرآین راکا و سرها خوش ایده و درنبا می‌شوند درین وقت بهبه جانداران از انسان و
حیوانات و راکا که ازین سرها به میرستند اول آن به‌یرون است بنابرآین بصح مقرر کشته
و در پیش عالمان و عاملان همه این فن مبده و اول راکا به‌یرون است چنینی در کتاب
هندی ایشان منقول است یرتهم راک به‌یرون سبک کهین ۱ تسکی نمکانی اهین
مدم‌دهوی به‌یرون ناردی بنکالی چرچه باری ییاد لیت باسکا نامون ۱،
به جانو به‌یرون کی‌یامون پس دلبایل اول راکا به‌یرون و تهاتره اوست و در
تهاتره به‌یرون سده‌ودی و دیگر راکا نواخته‌می‌شد و صنعت درین آست که در بعضی
راکا انشکست به‌هم ساره‌به ترتیب از بالا به پایان و از پایان به بالا مبود و در دیگر
راکا به بعضی سارها دست میرسد و به بعضی نمیرسد ۳ و بعضی مکرر می‌شد و در
بعضی ادای آواز از مید که آواز عرضیتست درست می‌شد و در بعضی از گشته‌که آواز
عمق است درست می‌شد چنین‌چه در مالر دو سار را نمی‌نوازنده غرض که در آوازها که
تان می‌کویند و ۴ از پستی و بلندی و مقدم و مؤخر ساختن راکا به میرستند در یک
تهاتره به‌همان صنعت راکهای بسیار نواخته می‌شوند و در بعضی راک خواندن و نواختن
اوستان‌دان حال واقف نیستند و نم‌دانند غلط می‌کنند چنین‌چه در هندونه که حالا به‌تهاتره‌
اسواری مشهور است به‌یرون مینوازنده و آن به‌یروبیست چرا که همانقدر فرق که در
سریراک و کوریست همانقدر فرق در هندول و بست است و همانقدر در مالکوس و کانهره ۵

---

۱ کهین
۲ نایون
۳ نمرسید
۴
۵ کانره
و میدان نسبت به خود را و افزایش اهمیتی که از منطقه‌ای در هیچ راک بطرف بالا که می‌است
و آواز پست و کهور و بعیشود نخواهند رفت پس اینهم دلیل و برخان ثابت شد که می‌کند
اوای راکها پستی در مرتبه همه سرها باشند که وسط مرتبه اوکلودی کوئینهست و عالمان
و عاملان و کوئینه‌ها و نوازندگان نه طرف می‌که بالاست برامات می‌یابند بتراپ هر
کاه اوای و سر چند بطرف پاپان رود بلند و تنگ و تار میشود بنابراین از مرپستی شروع
کرده به بلندی شمرده می‌آیند و درین عمل بلندی اوای را اول و نکهاده کوئیند و همچنین سرها
را نام شمارند می‌را کرچ می‌کرد و دویم را رکب و سیون را اکننار چهارم را مدهم
پنجم را پنجم و نیک می‌کرد و هفتم را نکهاده کوئیند. بتراپی از پستی به بلندی می‌آید و
برن اعتبار میدان چنینی. اینجا که انکشبت بتار میرسد بلند است و هر چند باز
نزدیکتر میرود بلندی می‌شود و آنچه آن دورتر می‌روند میشود و سار هشتم را کرچ
مدهم‌کرمان کوئیند و قسمتهای این کرم همان باشد اکر بچه و هشتم قسم این کرم را قسمت
کنند موقوف همان اعداد سارهای بالا بهنده و چوز فاسلی این کرم نصف کرام بیست و
چهار کرم قسمت کنند نصف اعداد سارهای بالا اینجا سارا بهنده راست ایذان‌چنین
در فاصله شش سه و در فاصله هشت چهار و در فاصله پنج دوین در فاصله ده پنچ پس
همچنین سارها نهاده سرها را بیان و بتراپی همان نام نهاده بهنوشته و بعمل آرد و در کرام
سیوی سارا قسمت‌پذیر نمیشود و اوای بلند میشود و قسمت‌های خورود می‌ایست چرا که
فاصله نصف تئمک مانده بعد آن خواهد بود و طرف نواختن هم قسمت کم خواهد ماند و
عاملان بنین اتفاق دارند که طاقش ایشان نیست که یا بلندی اوای توانند دوین کاهی در
بعضی نشان که نهاده بلند می‌شود بیانش در یک دو سه انکشب می‌نیند حالا تمام شده و این
ثنایه‌ها را میده و اولهم ثناهنگی کوئیند و سرها میدان همه سرها باشد و در مراتب افلاک و
کوئیند بعد خود باشند و منجمان‌فارسی می‌کوئیند که همین نسبت در میان بعد سخن‌های هفته
آسانست که درین سارهست و دلیل و یا برآن تعیین اوقات راکها نیز الحال ثابت میشود

1. میده
2. و هم اما روی این کلمات خط کشیده شده است.
3. درام بنظر میرسد که سرکش حرف که در شروع کلمه پاک شده است.
4. سارها
5. ۵۳

[رساله عوض محمد کاملخانی در عمل بین ...]
و عقد و اشکال و انتقال و گروه و عناصر کسی که همه این ارکان بذرخ داشته باشد مالک علم رمل می‌شود و عدد مشتمل بر همه این اقسام که ذکر شد نود و شش است پس ما هم تمام بعد تار و چوب بین را به نود وش قسمت کردم و چهل و هشت و حصة نصف پایان‌که که دو کرام بودند موقوف کردم و نصف طرف بالا و نصف که گل بود آنرا بچهل و هشت قسمت درست متساوی کردم پس شانزده قسمت که ثلث درست بود مایین بعد سار نصف که که چه دردکرمان و بقرار نسبت کرده‌ایم و در هم راکه و نواختن از جای خود نمی‌جندند و ارلئاند امد و ازین تن میر و دو قسمت متساوی که ثلثان درست آنتست ۳ مناده یک ازین شانزده قسمت که مایین این دو سار اول شش کریفیم و یکسار نهادیم و باز پنج قسمت دیگر کریفیم و سار دیگر نهادیم و پنج قسمت دیگر تار دویم که ۳ آفتاف است ۴ مناد و درین دو سار شانزده قسمت تمام شد و این اقسام تعبیه ۵ مثل افلاک و کوکب و عطارد و زهراند چنانچه افلاک و هر دو کواکب در سماوات قسمت یافته واقع شدند اینجا هي دو سار قسمت یافته بوقوع امتدان و دیل و بر هر به ثبوت رسد و آفتاف از قمر چهارم است اینجا هي همان نسبی چهارم درست است بعد ازین سی و دو قسمت که ازین سار ۱ تا میر مانده بود از آن هشت قسمت کریفیم و سار پنج نهادیم و این سر مريح است و این سار در نصف این کرام که ربع كل است واقع شده بعد از آن هشت دیگر کریفیم یکسار دیگر که ششم است نهادیم و این سر را به مشتری منسوب کریفیم که در فلک ششم است و این سار در نصف این ثلثان که سی و دو عدد بود در شانزدم قسمت واقع شده باشد ۷ و ازین سار تا میر شانزده قسمت مانده باشد پس ده قسمت دیگر از این بقیه شانزده کریفیم و سار هفتم نهادیم و نسبت بزحل کریفیم و ازین سار تا میر شش قسمت مانده تمام هفت سر به مناسبت هفت کرکب تمام شد و این مقامهای /۱۲۷ ر/ اصل

۱. از حروفی در اینجا بعد از ‟هنگ“ پاک شده است.
۲. ۳. ۴. تغییه
۵. ساله
۶. و از این سار تا میر شانزده قسمت واقع شده باشد
دارد و راجع نمی‌شود این سر را با نقاشی مناسب و تعلق کردن و به همه سروشی فارسی
از این سر پیدا می‌شوند و مابین این مادر دو طرح دیگر خوانند آماد چنانچه مابین فلک
قرن و آگاهی فلک عطارد و زهره است و آواز سر زهره بعطرد و زهره تعلق خوانند
کرکت و سه سار بالای سار که با نقاشی تعلق کردنی خوانند نشست که مواقع زحل و مشتری
و مزیت هر سه کوکب باشد و از اینجا هم لازم می‌آید که نسبت این این سارها و آوازها
موافق است به افلاک و کوکاب و چنانچه آن پنجه کوکب راجع و مستقیم می‌شوند و سر این پنجه
سار نیز در نواختن راکها و تهاترها نه و بالا می‌شوند و حکمت می‌کند ازین اوضاع این
سارها و سر نیز در مناسب بکوکاب شک و شبهه کم می‌ماند. بلك تحیدیه و در مثل
دوین نیز ین سار نهایدم و در بعد کرام خود نیز او را همین نسبت است که سار ثلث را در
کرام بالا و فرق هریست که بعد این کرام نصف کرام بالاست قسمتهای این نیز نصف
قسمتهای کرام بالا خواهد بود حالا آمدنب قسمت سارها دیگر چون تا حال این سه سار
از نصف نصف و ربع و مثل قسمت یافته ما یک عددی پیدا کنیم که ثلث و نصف و ربع و
سند و مانند هشتری باشد و یک بایستی نود و نش را یافتنی و تمام علم رمل هم نود و شش
نقطه است و معجزه دانیال پیغمبر است و اسم دانیال را نود و شش عدد است و رمل را
شانزده شکل و هشت شکل از نقاط افراد انن که هر شباق نیزه پس سی و دو نقطه
باشد و هشت از زوجات هر شباق از چهار روز می‌شوند که هشت نقطه باشد پس شش و
چهار جمله نود و پنی نقطه و دو دایره اول ابدح دایره طول و دایره عرض عماد و دایره
معبد عمق و پشت‌دایره ۱۲۷/۱۲ عدد و سکن دایره بیت و دایره شرف و دایره ابجد حروف
و دایره اصح حصول و لاحصول و سیر نقطه میزان و منتهی شدن او در امکانات و بینات
دیگر حاصل کردن از انقلاب و تفسیر و تاولید و حل و عقد و از اشکال سعادت و نحوست
در اوتود و ناشر و میوه و سعادت اوتود و میوه و رابط و داخل و داخل و ثابت و منطق و
منسوب اشکال به کوکاب و مری و شری و تفسیر و تاولید و انتقالات و سیر و نقطه و حل

---

1. چهار
2. حسیت
3. پزده
4. تفسیر
5. 5
اهل باشند و از جای خود نهایت و آواز این سار را اکنون محض کمک کردن و مناسب است بپریم بسانست آن‌که در وسط است بعنی جدا کرده‌های سماوات و ارضایا و خود پست و بلند نمی‌شود چنان‌چه قمر رعیت ندارد و همیشه در یک‌چال استقامت میرود و نصف بالا را نمایند کرام کویند بعنی پست آواز و میبدای، این کرام میر باشد و آواز که بی انشتختن‌ها در تمام تار بین میراید آن‌که کمک مندرک کویند بعد از آن نصف که بطرف کرده و پایان نمی‌آیند نصف عدل کرده یکسر دیگر بنهمد و این سار نهاند بعد تار این‌ها حسم شده باشد و این حمس دویم را مده کرام کویند و حصة سیبم آخرین را تار کرام کویند و آواز این‌ها نمایندار را کمک مده کرام کویند و آواز سار دویم را کمک تارکرام کویند پس این هر سه کرام و هر سه کمک مقرر شده باشد اول مندر کرام دویم مده کرام سیبم تارکرام و در کرام مدندر میر کمک است و در کرامبدهنده نصف کمک است و در کرامبدهنده نصف سیبم سار کمک است و چون این کرام‌ها نصف نصف قسمت یافته‌اند این ثباثیا را مدهمیل کویند ۱۲۸۲ و این هر سه سار اهل باشند و در هیچ ثباثیا از جای خود نهایت و ابدای همه راکهای هندی شروع ۲ نواختن از این سارها شود بعد از آن تمام به تار و چوب بین را سه حسم عدل کنند و یکسر در کرامبدهندر بالا که به کران بارکور (۴) منسوب است بهنند و آواز که از انشتختن‌ها بنامی سار و نواختن تار پرآید او را پنج‌مُتر کویند و این سار بالاء سار که پیشتر در نصف نهایت بودید امده باشد چنان‌چه که از سار نصف تا میر که قسمت خواهیم کرد یک تا ثلث تا این سار خواهد بود و دو ثلث از این سار تا میر خواهد ماند و این سار و آواز هم اهل باشند و در نواختن همه راکه و ثباثیا باحال خود ۳ باشد و ته و بالا نشود برنایر چنانچه فلک افتاد بالایی فلک قمر است و همیشه بیک طریق حرکت

۱ میر
۲ شروع
۳ مده
۴ مذکر بر اساس همین کار (ص. ٥۲، س. ۸) تصحیح شد.
۵ کرام، اما حرفی بین "ر" و "م" یاک شده است.
۶ تار سیبم. اما به روی این کلمات خط کشیده شده است.
کلیه خود را چنان وسط قرار بدهید که به پستی و بلندی و وسط آن نقش توانند خواند چون ازین فارغ شدن بر مقصد روم یافسی بیاند که بیل کویند و یا بهفت کوب مناسب چنانچه هفت روز متعلق کردم موافق نسبت و دلیل و بیست و دو سیست و ابن را عالمان و عاملام ابن فن تقریب واضح نمیتوانند کرد اما ظاهراً بیست و دو حالت بست و بلند سرها فمیکویند که در تهاتر در عمل میآیند و دیکر بیست و چهک مورچنهاست و سه کرام و انچه از طرف بالا نواخته به یپاین بیاند رپوهی کویند و از یپاین به بالا بروند اوژوی کویند و نش راک که بمرتبه فاعل و اصلاند مناسب به نش کوکی و جانب عطارد چون مزاج درست ندارند آنرا داخل نکردند و ازین راک پس بعضی را اوود یکویند و بعضی را کهادو یکویند بعیض از پنج و شش سر به میرسند و بعضی را سنیپون بعیض در هفت سر به میرسند چنانچه مرار از پنج سر نواخته میشد و نام شش راک فعال اصل بهبهرن و سرهار و هندول و مالکوس و میکیملار/120 پ/ و دیپیک و کهیر یک راک پنج شعبه قرار دادهاند بچای زن که راکی کویند که جمله سی باشند و از پستی و بلندی شش فاعل حاصل میشوند و از هر یک سی۳ شعبه بهمیون و شش اصل فاعل سی دیکر از اختلاط این هر دو حاصل کردهاند و ابنیا را پسران میکویند و سی دیکر از اختلاط آن سی اول که سی زن قرار دادهاند و از بن که سی پسر میکویند پیدا کردهاند پس جمله اقمام مقامها و شعیب چنانچه در فارسی دوازده و بیست و چهاراند که کلههم سی و شش باشند و در هندو نود و ششاند و طریق آمیزش و بهم رسانیدن اینها را از یکدیکر هم در کتاب سنکیات کفتاهاند و کفتاهان که جمله اقمام آوازها و تانهای راکها و راکی و شعبه و مقام که در عالم خواناند میشود هزار و پانصد و پنجاه است و اساسی هفت آواز که هفت سر کویند ایست اول سرج یا کره دوم رکه سرم کهدار چهارم مدفون شنجم پنچ ششم دهیوت هفت هفت همکار ابیرین از دین حروف جمع سر کم پدته ن فصل در درست کردن اینچه چون بعد مابین نار و چوب بین که از کردها تا میر است آنرا درست بیموده در نصف علم ایکسار تندهن که بعد را دو حسکنند و ابن سار در جمع راکها که نواختند

3+1

۲ آن. براساس میرزا خان (تحفة الیلد) [در کتاب حاضر، ص. ۱۰۴] تصحيح شد.

۳ کهارز. براساس میرزا خان (همانجا) تصحيح شد.
آن برای نهادن تار نشانی مثل چتری سازند که تار از بالا آن لغزش نخورد و این بلندتر از همه سارهای باشند این را به طرف بالا در چوب بین پچسپاند این را میر کویند و سارهای دیگر ازین پسته باشند تا وقت نواختن تار مرتفع بماند بعد از آن تار اهن خوب نه بسیار باریک و نه کنده و یک سر تار در کره، که مثل شکل سر جانوری بر اسناد که باشد به پچسپاند و مضبوط کنند و سر دیگر تار را بر ساریکه میر نام کردهانند پچسپاند و نوک تار را آن کندهاند بر میخیک بر نوک چوب بین نصب کرده باشند به پچسپاند و تاب داده به کمک و از این تار تا ماهین این دو حد بین پیدا شود و چون بین را بر دوش چپ بهنهد طرف پایان را کره کویند و طرف بالا را میر و در طرف پایان چیزی قرار داشته باشد آنها از اینکه دست راست که بر آن ناخد زیاده چرخه باشند باشند. باشند یا از تار اهن درازی ساخته باشند آن بنوازند تا اواز صاف حاصل شود آنها که از چرخ دندرکرکم کویند و یکنکار باریک دیگر به طرف دست راست بین در کره به پچسپاند و در کمر چوب بین مضبوط کند و از اینکه دست بین این را می نوازند و این تار را چهکاری؟ کویند و بعضی یک تار یا دو تار دیگر هم به طرف دست چپ بر بین پربر تار اول به پچسپاند که اواز او کرانتر از این تار باشد و بعضی یکنکار ۵ صابر باشد و چهارده پایک دور با ده ۶ سار راست برآن چوب بین نصب کنند و بر بالای سر آنها اندک آهن می پچسپاند که آنرا سندری کویند و وقت نواختن دست برآن نهادن آواز صاف می باید و سارهای طرف بالا اندک کلان و سارهای طرف پایان اندک خورد می باشند ۷ کون بین را درست کرده باشند بعد از آن ضابطه اندست که آواز تار را موافق آواز کلیو کویندکن سازند یا آواز کویندکنارا موافق آواز تار می سازند و اینهم ضابطه است که آواز تار موافق کلیو هر کویندکن میتواند شد اما آواز کلیو هر کویندکن برابر آواز تار نمیتواند شد پس سخن آنت که به کویندکن باید فرامود که شما آواز

---

۱ سازها

۲ اذه حرفی در شروع کلمه پاک شده است.

۳ باشند

۴ جهارت

۵ بیکتاوه

۶ جهارده بانک دور یا ده

۷ می باشند
مستقبل که زمانه پا به و در هنگام او کال کویند به هر دردست یعنی مکان و زمان و درک باب‌هه منطق‌دان که چون هفت آسانما با هفت کوکب و سترها مخلوط شدن هر هفت باوجای خود در نقطه اول تا کوکب که شروع کردند و از تابی اجرام کواکب علیو و سفلی و حرکت افلاک روز و شب پیدا آمد و همه موجودات موجود شدند و از هر آسانما آوازی برای منسوب به‌کوکب شد چنان‌چه هفت روز و بچه روز چون آقتاب بلند شده در نهایت ۱۲۴۱/بلندی روز که نصف النهار است رسید همان‌طور این هفت سر آواز هم رفاقت زمانه به‌نهاش بلندی رسیدند و از آن‌جا بوقعت غروب باز میل به پیستی کردند چون مبادا یکم زمان آفرینی عالم و مبادا؟ آوازها هم با زمانه منطق شده بودند از اختلال آوازها و سرها در این وقت راکا که پیدا شدند و انجا راکا که از آن آوازها و سرها به‌سیستم رسیدند وقت صبح معین و مقرر کنندند و اول آن راک به‌هیرون است و از اختلال‌پیستی و بلند و مقدم و موخر شدند سرها راک‌های دیکربه‌رسیدند مواقف آن به‌همه راک‌ها اوقات و زمان مقرر کشته چنان‌چه عنق‌بند در درس تک‌ندازه‌ها و نهادن سارهای بین واقعی مفهوم و ظاهر خواهد کشت و چون الله تعالى همه موجودات را بازمانه وابسته کرده و آوازها هم مواقف زمانه پست و بلندی مبکر وس پس راک در آن‌وقت بمواقيت زمانه و آواز به‌میسرد در آن‌وقت خوش‌آینده و دلربای‌پینه مبکرندن چنان‌چه درنهادن سارها؛ بعد از این دلیل و بر‌هان واضح لایح و روش خواهر کشت فصل در راست کردن و درس تک‌ندن بین و بباید دانست که از همه ساز‌ها بین مانند و مناسبی دارد بر جنس انسان چنان‌چه کدی باهای او سر و کودی پایان او سرین و چوب میانه او مثل استخوان عرقه میانه بدن و تارهای اکثر که مردم خودن کویند پس باید که چوب میان راست و کاواک باشد خواه از باتش خوب خواه از چوب مثل نی و هر دو طرف چوب هر دو چند مضبوط کنن یکی بطرف کرده، که سر بین است و برآن یکی از طرف نوازند و دویم طرف میر که آخر بین است و برآن یکی تخته‌چوبی مثل دیوار کنند و بلاله آن اندک آهن می‌چسبانند که آواز صاف براید و آن آهن را سنن‌ری کویند و بر سر

---

۱. مبادا
۲. مبادا
۳. راکا
۴. ساز‌ها
۵. و...
گذیه‌هایی از نوشته‌های فارسی-هندی...

داير و مفرد است مساری است بجميع جهات و او را نمی‌توان به یک چیز لاحق کرد چون بلندی و پستی و وسط باو لاحق کشت بیک حد معین راک و سرود و مقام کشت هرکا اصل راک بیشین باشید بحرمته چون نسبت کنیم/۱۲۴۰/ و در روضه الاحباب اورده که نذر پیغمبر صلی الله علیه و سلم در سفرها اکثر و بعضی اوقات در حضیر هم ابیات باواز خوش بطرف سرود بسیار خواندهاند و کلام الله هم بالبان خواندهاند و حالا هم می‌خوانند ارکه اینه مقد برای ناشده میخوانند اما البته در بین این یک راک میشود این را گذاری داشتهاند و این قسم نقل از حضیرت علی درن الله وجه و بعضی اولیا چنانکه که اوز خوش‌الحان را مباح فرمودهاند و اولیای بیان و مناخران خود راک را با دستک و ساز و آواز ان و سامع هم بعمل اوردهاند و الحق چون راک باواز و دستک و ساز باشند و معانی نقشه یک باعث خلل و پریشانی دل و دماغ میکردید بان ضم میشود مکروه داشته حرام ساخته‌اند و بعضی مشایخ چنان هم میکونید که ما جمله این اوضاع راک و ساز و معانی الفاظ و نقشه را به‌طرف صفات ذات حق نسبت و راجع میکنیم و محتوی میشود و از ملت‌بیاب دنیوی در آن زمان فارغ میشود بنابراین از ما سماع واقع میشود و مباح میدانیم چنانچه درویشی از حضیرت خواجه به‌آل‌الدن نشانید قدس سره پرسید که در باب راک و سامع و سرود چه میفرمایند فرمودند که ما این کار نمیکنیم و انکار هم نمیکنیم پس درین باب سخن کوتاه به فصل حکمای فرس چنان تقریب میکنند که تا آفترب مخلوق نشده بود عالم تاریک بود و کریش افلاک نیبود و حکمای هند میکونید که آکاس و آب و ذات الله تعالی این سه چیز بود یعنی آکاس را خلا بای عرش بکویم و اینها در باب مثال میکونید که چنانچه کوئه پرآب در دست مردی باشد و صوفیان مقدم ایشان میکونند که ذات الله تعالی مثل تخم محتی بود که همه چیز از ارمد مثل آنکه در قرانست‌الله و من ورنم‌ه ‌محیط مواقف پیا میکنید یعنی بر همه احاطه کردیم اول چیزی که؟ آفرید آنها انتها مهاته؟ میکونید یعنی روح اعظم و از آن جانهای موجودات جدا شدند بپیرو آنکه بر اهن کرم پتک زنند و قطره‌های اهن مثل آتش جدی می‌شوند و بعد از آن عرش و لوح و قلم و تقدیر که داخل عرش است پیدا شد که از کریش او حال و ماضی و

۱ تالحان
۲ ورایتهم
۳ از «یعنی بر همه»، تا اینجا در حاشیه با همان دستخط افزوده شده است.
۴ مهاته‌نی
بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على خير خلقه محمد و آله و أصحابه اجمعين اما
بعد قنين كود اقل العباد عوض كاملني كه وقتإ اوقات صحبته دوستان اتفاق افتاده بود
و سخن راك و سرو ده ميان ماده مذكور ميش كه نزد اهل هد راك و نغمه را
وقت معين كردهند كه در ام وقت ان راك و نغمه خوش مي ايد قنانچه بهيرون بوت صبح
و سارنك بدوهير دلرباينده ميشود اكر مدعی بر خلاف اين عمل نماید ديل و برهن تعيين
كردن اوقات قكونه باشد از عالمان و اواستدان وقت و كويدهئي ماهر استفسار نموديم و
جست و جو كرديد كسي از عهده جواب اين سوال نمبرامد و خاطرتشين نساخت بلك ظاهر
ساختند كه از متقدمان و متاخران و کويكدان و نوازدكان اين فن برهران و دليل تا حال ظاهر
نشده و در كتاب سنکيت اين علم هم بيان نكردهند بنابرآن قنين مدت كويكدان راك و
نغمه و نوازدكان ساز و دوستان صاحب فهم صحيت داشته و خود هم پاره کویندکی و
سازندکی بعمل اوبد بهم عليم نجوم و علم عدد فكرهای دقيق نموده بسعي و تردد بسيار
نسبات 1 كه در علم سرود و نغمه و نجوم بود و قول بعضي از مرتاضان و عابدين خاطلب
را دستاوبت ساخته ديل و برهن اوقات راك و سرود و نغمه و ساز را مشخص و منتچ و
ظاهر ساخت بعون الله تعالى و التوفيق مقدمه در حقيقت راك بدانه همه مرتاضان و عابدين
و درویشان و صوفیان بلک پیغمبران و اولیاء برينان كه ذات پاك الله تعالى و تقدس را
قنانچه هست كسي ندانسته از چون خوا بروندت اما بر هستی او جميع مسلمان و كفار
هند و غيره قائنان و كفتانان كيشينان كارکه الست
پیش ازین پینبردهند كه هست
و كواه اول بر هستی او آواز است قنانچه كفتانند كس ندانست كه منزله معوشق
کجاست این قدر هست كه بانک جرسي مي ايد و اهل هن نيز برين متفقان و
ميكويند كه پرم ايم ۲ سبب اكتر يعني صدر محض ذات الهي آواز است و معنى و اصل
حقيقت راك آواز است و آواز بفصلها قريب بذات است و اول و آخر ندارد و تا يکسان و

1 نسبات
2 ایپس
[رسالة عوض محمد كاملخانى
درعمل بين وثقائهما وثنايتهم راكهای هندى]
کام دل برقیرنده کیتیخدیو ۱ را از آنچه در سنگیت و جز آن کذارش یافت فراوان آکهی و آنچه جهانیان را سرمایه کران ۲ خواب دیهیخدیو را دستماهه سترک بیداري

١ جر ۱ : جر ۲: خداوند. براساس روایت اول (ص. ۲۶) تصحیح شد.
۲ جر ۱ : جر ۲: - براساس روایت اول (همانجا) افزوده شد.
چنانچه برنا به یکی پیر کهن‌سال براید و خردپویان دو‌سای زده براید و چنانچه برنا به یکی
تیزدرستی شرف‌دار باشد آرید و به نوری افکت حوشت را دزدیر کند چنانچه کردن کردن
سنکی؛ برای و همیند/ جر: ۱۴۰۰، چنان که یکی را بندید ساخته و باز بحال آرید
و شفافی این داستان بکارآوری در رنگ‌نام و هریک بطریقی خاص نغمه بررسایند اکثر
یافته هم‌هزا و کاف و هیا خفی و اف و رای و همیک مکتوب نشاط بزمی است در شیستان
بزارکان این مرز پردرست کردن۱۰، دروج پرستاری، را ساز و نغمه در آموزند چهار زن
نکوری برقاصی ۱، برایند و شفاف‌رخشی برای ۱۱ اصول افروزند۳ و دیگر چهار
برسایند کردن چهار و چهار بدان نمک تال نوازند و ۱۲ دو پیاکوار و دو اینک بکار دارد و
یک یک رواب و دهولک۴ و بین نیز بنوازند و جز ۱۵ چراگهای جشن دو زن چراغ ۱۶ بست
کرفته نزد١۷ اینن در کردن باشند و لختی برافزایند بیشتر آنست که گروه نتوه نکه دارد و
کنیزان خورد۱۸ سال را بیاموزند و کاو آن طایفه داهان خود را اموخته نزد بزرگان برند و
کیرانتیه زنار دارند و ساز اینان جون پیشینیان بود. ساداترویان را لباس زنان پوشانیده ببازی درآردند و سلیش کشن و نستس و خسته آرا برکاردارن بهکتیه سروه. اینان بسان کذشته

لیکن بصورت کوناکون مردم برایند و شکرف تقییها بروی کار اورند و بسب هنکامه آرایند. بهنویه رذذیدک. بر ۱: ۲۵۷ بیشین کروه لیکن در روز کارپردازی نامیدن

و در برنج ۷ طبق که بزبان هندي تهالی کویند نشسته و استاده کوناکون اصول اورند و نغمه سرایند و شکرفکاری نامیدن. بهانده دهل و تال نوازنده و نغمه سرایند و تقیی مدیر و

دهیک جنوران نامیدن ۱ و رقاصی کنند ۱ و در اصول همکی از اعضا در جنیش درآردند و آب از راه بینی بده فرسنده و آهی ۱ سایخ از دهن بشکم درکشند و چند کونه غله رافرو

برند و یکیک را بردن اورند و دهیک شکرفکاری کننی مردان پکهاچ و رباب و تال

نوازنده و زنان نغمه سرایند و رقص کنند کیبان. خدیو آنرا کاچنی برخواند ند دهل و تال

بنوازنده و رسن بایی کنند و شکرف معلقه ۱. زند ۱ بهروپی روزانه بصورتها برایند.

۱ جر ۲: بیوه
۲ جر ۱، جر ۲: رود. براساس روایت اول (۲۳) تصویری شد.
۳ جر ۱، جر ۲: بر اساس روایت اول (همانجا) افزوده شد.
۴ بل ۲: در حاشیه «آرایند» بار دیگر افزوده شده است.
۵ جر ۱: بهنیه. جر ۲: بهنیه. براساس روایت اول (همانجا) تصویری شد.
۶ جر ۱: دیوکاپاردزا.
۷ جر ۱، جر ۲: برخی. براساس روایت اول (همانجا) تصویری شد.
۸ جر ۱: نشته و استاده کوناکون اصول اورند و نغمه سرایند و شکرفکاری نامیدن. اما در حاشیه با همان

دستخط این جملات افزوده شده است.
۹ جر ۲: شکرفکاری نامیدن بهانده دهل و تال نوازنده و نغمه سرایند
۱۰ جر ۱: بهانده
۱۱ جر ۲:
۱۲ جر ۱: اهن
۱۳ جر ۱: نوازنده و زنان نغمه سرایند
۱۴ جر ۱: معلقه
۱۵ جر ۱، جر ۲: براساس روایت اول (۲۴) افزوده شد.
شکر فارسی نیز، خوانند: هرکیه مردان ساز هرکه که او را، اوچ کویند نوازند و نزان.

تا نکاه دارند و خنیاکری نیز نمایند پیشتریان ساز کرکه سرآیندی اکون دهید و مانند آن بسیاری زنان، این کروه را نکورونی پیرایه هنربردایی کرد دفنز پیشتر زنان دهد. و دهل نوازند و دهید و سوهله که برای یکخدایی و تولد نقش بندند، با این شایسته خوانند پیشتر در محافل زنان حاضر شده و امروز در مجالس مردان نغمه‌رای کند سیزدهتالی مردان ایشان دفها یا بزرگ با خویر دارند و زنان سیزده تال پیک پا، زدن باوزد در آرند دو بر به دو دست و دو بر بند آرنج دو بر بند کتف دو بر هر دو شانه و یکی بر سینه و دو دو یک برانکشن دو دست پیشتر در دیار کجرات و مالوه باشند، نتوه شکریق رقاصی نمایند و کوناکون اصول آورند و نغمه سراینده پهناور و رباب و تال نوازن.
دونی که بقاعدگی سوراه‌ها دارد بدوی پیوندند و فارسی‌بان نی‌انیان، خواند مرلین نی‌آسای ویک نیست میانش خالی بردازای یک کاز در میان آن بالا، سوراخی کند و در آن باریک نی برکنار، هفتم نرت‌دهی‌ای بکس نون و سکون راه و ته مغافلد و یای تحت‌نی و الف و ایما در چندی و چگونگی رقص، یون لختی از نغمه و ساز کنارش یافت اندکی از کروه خواندنکان و رقصان می‌ساید سرایدکان.

نشود یکرک کویند و آموزندکان‌این طریق را سه‌کار خواند و یک لالانت و یکرزد روزکار و بجای همه‌ها و بی‌شتر ده‌ه‌ل سرایدن / ۱ برکنود / ۱۱ به‌انته یا به‌انته. ساز‌ه‌د هده و یکنگره را بپا Orden و بی‌شتر در زرماه سا‌یش رادم‌ردان و یکرکنود و ۱۸ عرصة پی‌کار را کر می‌دیکر بخشند قوال این کروهانند لیکن بی‌شتر طریق دهلی سرایدن و بدان ۱۲ روش.

۱. جر ۱، ۱۲: براساس روایت اول (همناجا) افزوده شد.
۲. جر ۱۲: سوراخ
۳. جر ۱۱: و
۴. جر ۴: و
۵. جر ۱، ۱۲: بی‌بیانن. براساس روایت اول (ص. ۲۰) تصمیح شد.
۶. جر ۱: خوانند جر ۲: کویند.
۷. جر ۱: از یا می‌زی جر ۲: از یا میری. براساس روایت اول (همناجا) حذف شد.
۸. جر ۱، ۱۲: سو. براساس روایت اول (ص. ۲۱) افزوده شد.
۹. جر ۲: کنارنده.
۱۰. جر ۱۲: و رقصان می‌سایندکان
۱۱. جر ۲: شود
۱۲. جر ۲: -
۱۳. جر ۱: کلایت جر ۲: کلایت. براساس روایت اول (همناجا) تصمیح شد.
۱۴. جر ۱: ناخوانن است. شاید «مرنیز». جر ۲: میری. براساس روایت اول (همناجا) تصمیح شد.
۱۵. جر ۱، ۱۲: ساز. براساس روایت اول (همناجا) تصمیح شد.
۱۶. جر ۱۲: -
۱۷. جر ۱: مردان
۱۸. جر ۱: -
۱۹. جر ۲: کرامی
۲۰. جر ۲: و بدان.
گزیده هایی از نوشته‌های فارسی-هنده...

کدوهایی خوردتر قسم دوم پکه‌یاژ سطبر جویی را اهلیلجی آشکل برسانند و میان تهی کردانند درازایی یک کر ۳ پری چنانچه اکر میانه آنرا، در بغل کیرند انکشسان هر دو دست بهم رسد و سرهايی ان از سر کوزه لختی فرختر انرا بوست درکیرند و در اطراف ان دوالهایی جرم انداخته مانند نقاره برونشان و چهار چوب پاره از یک بست کونگر در کرد سر چپ بکنارند بستی و بلندی اهنگ بر پیچ ۵ دادن ان اوج از جویی میان تهی برسانند کونئی دو خورد طبل باز از پایان بهم پیوسته و هر دو روبه پوست در کیرند و برپمان استوار کردانند دهل معروف دهده ان، دهل ۶/۷/۱۳۷۶/۹۶۸ مانند ۱ لیکن بغايت خورد اردهاوج نیمه اوج دف مشهور خنجری خورد دفی است جلاجل دار برابر ۱۱ سر کوزه باشد قسم سیو تال جفتی از ۱۴ رونین سازند بسان پیاله ۱۷ پهنلیک کشتی کشتی تال ۱۴ خورد ماهی.

۱۰ آسا چارتا چوپین و سنکی برسانند تهی کوزه قسم چهارم شهنا بفارسی سرنا کویند مشک

1. در ۲: کووهایی
2. جر ۱: اهلنلجی
3. جر ۱، جر ۲: و. براساس روایت اول (ص. ۳۹) حنف شد.
4. جر ۱: اورا
5. جر ۱: پوست
6. جر ۱: شبح جر ۲: مسنح. براساس روایت اول (همانجا) تصحیح شد.
7. جر ۱، جر ۲: و. هندهی زبان. براساس روایت اول (ص. ۳۰) حنف شد.
8. جر ۱: به
9. جر ۲: بدل
10. جر ۱، جر ۲: ماند
11. جر ۲: پر
12. جر ۱، جر ۲: تال ادهیایی از براساس روایت اول (همانجا) تصحیح شد.
13. جر ۱: پتانه
14. جر ۱، جر ۲: و. براساس روایت اول (همانجا) افزوده شد.
بکردادنی چوب پارا / جبر ۲: ۳۸/۱۹ کراید۳ بین جنترازآ لیکن سه تار دارد کنر بینمانا لیکن؛
چوب لختی ۱ داراوت و ۱ سکو و دو تار سربین بیان بین است لیکن چوب پارا ندارد.
انبرتی چوب آن از سربین خورد کنونی ۴۱ به جانب بالا ۱۱ و یک گیاهن و همکی
پردها به‌تغییر ۱۱ درو نواخته شود رباب شش تار روته ۱۰ برآن بندند ۱۳ و بعضی دوازده و
برخی هزده سرنمنی آسا بیست و یک تار دارد از آهن و برخی از برنج طایفه از روده
سارنکی ۴۴ خوردتر از رباب بسان چیک برنازاند پناک آنا سریتان ۱۵ ۱۱ هم کویند۱۷ چوبی
درازای ۱۷ کمان لختی خم داده زهی از روته برآن بندند و دو کاسه ۱۸ چوبین سرنکون بهر
دو طرف و کدراند و آنا گچ‌کاسا بناواند لیکن بلست چپ خوردکدویی بیکریند در
نوازش بکار دارند ادهوی یک کدو و دو تار کننر به آسا لیکن دو تار روته دارد و

۱۷ ۱ جبر ۱: جبر ۲: بکرکند چون براساس روایت اول (ص.۱۷) تصحیح شد.
۱۱ ۲ جبر ۱: جبر ۲: بیت کراید
۱۲ ۳ جبر ۱: بیت یا تار
۱۳ ۴ جبر ۱: جبر ۲: لیکن، + و براساس روایت اول (همانجا) تصحیح شد.
۱۴ ۵ جبر: لیکن خویش
۱۵ ۶ جبر ۱: جبر ۲: - براساس روایت اول (همانجا) افزوده شد.
۱۶ ۷ جبر ۱: جبر ۲: چوب‌ها براساس روایت اول (ص.۱۸) تصحیح شد.
۱۷ ۸ جبر ۱: جبر ۲: دارد. براساس روایت اول (همانجا) تصحیح شد.
۱۸ ۹ جبر ۱: جبر ۲: گردن. براساس روایت اول (همانجا) تصحیح شد.
۱۹ ۱۰ جبر ۱: جبر ۲: - براساس روایت اول (همانجا) افزوده شد.
۲۰ ۱۱ جبر ۱: ترده‌های تعبیر و جبر ۲: پردها نگره براساس روایت اول (همانجا) تصحیح شد.
۲۱ ۱۲ جبر ۱: وده
۲۲ ۱۳ جبر ۱: جبر ۲: بندد. براساس روایت اول (همانجا) تصحیح شد.
۲۳ ۱۴ جبر ۱: سانکی
۲۴ ۱۵ جبر ۱: جبر ۲: سرتی براساس روایت اول (همانجا) تصحیح شد.
۲۵ ۱۶ جبر ۱: جبر ۲: هم کویند. براساس روایت اول (همانجا) افزوده شد.
۲۶ ۱۷ جبر ۱: جبر ۲: به براساس روایت اول (همانجا) افزوده شد.
۲۷ ۱۸ جبر ۱: جبر ۲: از براساس روایت اول (همانجا) حذف شد.
دبیوی، اکر سه نبود بهاوی و اکر چهار نبود تاراولی، نامند بی۳ دو چهار برنیفروزود و
هر چهار ادھیاک از نیرنکی سر است پنجم تالادھیا، بناه فوقاتی و الف و لام و ایضاً در
آن چونی و چندکی ضرب کزارش یاد ششم بیادھیاک در مراتب سازها و آن بر چهار
کونه است، اول تخت، و آنچه بتار، نواخته شود بنت بوست کرفته بنوازند چینه آنکه بسته
کوفتن، دو صلب آواده سکره، به چنگه به نفس برسرآیدن و هر كدام را فراوان اقسام چندی‌
از آن میکارند از ۴۱ نخستین قسم جنتر چوپی را بردازای یک کز تهیمان سازند و بهر و
سر ۵۱ دو نیمه کدو پیوندن و با الاسو، اشاندده، چوپاره بز کیارند ۲ و پنج تار آهنی
از فراز ۱۱ آن کیارند بی‌تر ظرف استوار سازند و مدار پستی و بلندی و دکورونکی آهنک

۱ گر ۱: دبیوی
۲ گر ۲: تاراولی
۳ گر ۲: تالادھیا
۴ گر ۲: ولرناپیشا
۵ گر ۲: پکتاتی
۶ گر ۲: ونارادیپسا
۷ گر ۲، ۱: پیوندن روایت اول (ص. ۱۶) افزوده شد.
۸ گر ۲، ۱: پیوندن روایت اول (همانجا) افزوده شد.
۹ گر ۲: تخت
۱۰ گر ۲: نیمه
۱۱ گر ۲، ۱: پتای. پیوندن روایت اول (همانجا) تصویح شد.
۱۲ گر ۲، ۲: پکتاتی
۱۳ گر ۲، ۲: و
۱۴ گر ۲، ۲: پیوندن روایت اول (ص. ۱۷) افزوده شد.
۱۵ گر ۲: نیمه
۱۶ گر ۲: نیمه
۱۷ گر ۲، ۱: پیوندن پیوندن روایت اول (همانجا) تصویح شد.
۱۸ گر ۲، ۱: سو
۱۹ گر ۲، ۱: پیوندن بیوصه روایت اول (همانجا) تصویح شد.
۲۰ گر ۲، ۲: چوپاره بز کارند
۲۱ گر ۲، ۲: وارد
باشد و او بر دو کونه است یکی راک آب تان آن نگمه که بزبان روزکار ادا و تصرف کویند درو باشد و ۴ دیکر روب‌الاپ یعنی تانهایی منظوم که یاوش کفتن آن دارد درو برکدارن۱ چهارم پریندهده‌هایی بفتح پایه فارسی و راه و به و نوون خوی و فتح دال و های خفی در روش بستن کیت و آن منظوم‌می است که در نگمه سرایند از شش جز۵ فراهم آید سر بضم سین و فتح راه برذ بکسر با و فتح را و دال ۵ یعنی ستایش پد بفتح پایه ۱ فارسی و دال نام ممدوح نیا بکسر تاء ۱۱ فووانی و نوون و الاف آنتین۶ تن تنأ کفتن و نقارات ادا کردن پات بباء ۱۳ فارسی و الف و فتح تاء فوقانی هنی تن تنننیست۷ از سه حرف تا بیست حرف مخصوص ترکبید همانا بمثابة نقارات زاید است تال۸ و انرا ضرب کويند/جر ۱۳۵۸۰ ب: مصوبه اکر هر شش باشد آنرا میدین کویند و اکر یکی نبایند آنندی کویند و اکر دو۱۱ نبود
گزیده‌هایی از نوشته‌های فارسی-هندی...

قول و ترانه‌هایی که امیر خسرو دهلیوی بهم‌هایی صامت و نتار بر روی کار آورد و از صوت و نقش فارسی و هنری برکر فته عصرت‌افزا شد و آنچه در مترا بسرود؟ آرنج به‌نیزد کوین فقرات/جر 1: 2/ 2/ از چهار شش و هشت باشد و در این کش را، پرستانگ و آنچه در سند خوانند کافی، نام یابد درو بسا افسون مهر و محبت و آنچه بزبان ترهم آن‌ها، نواحی آن، سرایند چند کوین و آن‌که در کجات بنوا درکزارند جکری نامند و آن‌چه در رزم‌آرایی و ستایش کوین او را گرکه خوانند و آن‌را سادره کوین و آن‌نیز از چهار و شش فراهم شود و بكوناکون زبان برسراپند و جز آن که 16 کاراوش باخت فراوان طریق دیکر سامع افرورد چون سارنک پورپری دهنا رسپکلی کرایه که خداوند عالم آن را سکره‌ای کویدی سهو دیسکال دیسکا سپرم پرکیرنکه‌هایی بفتح به پارسی، راه و کسر کاف و سکن به‌تقانی وفتح راه و نون و کاف و پدر کمکنی آن‌آ نثرخوانی.

جر 1: میر
جر 2: صاحب و نتار
جر 3: صاهست و نتار. براساس روایت اول (صر. 12) تصحیح شد.
جر 4: براساس روایت اول (صر. 13) تصحیح شد.
جر 5: براساس روایت اول (هرمانجا) تصحیح شد.
جر 6: براساس روایت اول (هرمانجا) تصحیح شد.
جر 7: 1: کالی. براساس روایت اول (هرمانجا) تصحیح شد.
جر 8: و آنچه در سند خوانند کافی نام یابد درو بسا افسون مهر و محبت و آنچه بزبان ترهم خوانند.
جر 9: بدرست.
جر 10: که‌سرو. براساس روایت اول (هرمانجا) تصحیح شد.
جر 11: اب. براساس روایت اول (هرمانجا) تصحیح شد.
جر 12: براساس روایت اول (هرمانجا) تصحیح شد.
جر 13: فارسی.
جر 14: جهانی.
و مهین نگمه شمارند. شناسندکان آن در دیار دکه فراوان و بسیار قسم بر میکارند سربر. پرکاس نپتالیس سرتوبه‌در چند پرکاس راکتکم ۳ پرا و ۴ اله و سکون کاف فارسی و فتح کاف و دال و سکون میم جهورا سرورتین دوم را دیسی کویند و آن نزمهای است خاصیک چنانچه سراپیون دهید در دارالخلافه اکر و کوالیا و باری و آن تواح پیشتر دریان دیار نگمه بزرگ سراپیون چون مانسته که راجع کوالیا کامران شد بستاری نابک بخشود و مچهو و لووه‌ها که از نادر دکاران روزگار بودند طرز عایپسند حاصکیزین بر اورده چون او درکشت بخشود و مچهو را در دولت سلطان بهادر کماتی روزبانری

---

۵ ۱. جر ۱، جر ۲: سازند. براساس روایت اول (همانجا) تصمیم شد.

۶ ۱. جر ۲: + بتوپه‌سرین. براساس روایت اول (س. ۱۰) تصمیم شد.

۷ ۱. جر ۲: + پرا. براساس روایت اول (رمان) افزوده شد.

۸ ۱. جر ۱، جر ۲: باری. براساس روایت اول (رمان) تصمیم شد.

۹ ۱. جر ۱، جر ۲: + براساس روایت اول (رمان) افزوده شد.

۱۰ ۱. جر ۲: سراپیون. براساس روایت اول (رمان) تصمیم شد.

۱۱ ۱. جر ۱، جر ۲: بخشود. براساس همین نسخه‌ها در سطع بعدی تصمیم شد.

۱۲ ۱. جر ۱، جر ۲: نوه‌ک.

۱۳ ۱. جر ۲: خاص کرنت.

۱۴ ۱. جر ۲: مجز. براساس روایت اول (س. ۱۲) تصمیم شد.

۱۵ ۱. جر ۲: نیاز. براساس روایت اول (رمان) تصمیم شد.

۱۶ ۱. جر ۲: حیکالا.
گزیده‌هایی از نوشته‌های فارسی-هندي

کوری کی‌داری مدرماده‌ی بهاری دوم را ادیسی؟ دیوکری بیراتی تودی لیل هندو سیوم
را مدرمادمی بهی‌روی بنکلی برانکا؟ سندوی، پنکا که‌رم را پی‌ها به‌پایی کانرا
بدهنگاً مالصرپی‌منجری پنجم را؟ ملال سورته اس‌اواری کیسکی کندماری هرسنکاری
ششم را کامودی کلی‌ان اهیری سده؟ نانی سال‌هارگی کره‌ی۱ هر یکی را پنجم پنج برک‌دارند
و فراوان دکرونگسی رود و طایفه‌ی بعوض بنیست و پنجم و میکه مالکوس۸ و هندو ند و۹ دیک
برس‌آیند و برای هر شش پنجم پنجم فرع برک‌ودن لختی دران اختلاف رود و برخی بجای دوم
و سیوم و چهارم و پنجم سه‌ده‌برون و هندرول و دیسکار و سدنه‌ی برخواند و هر نگمه.
سرانی را دو کونه برست‌مارند یکی را۱۱ مارک۱۱ نامبند بیمی۱۲ و الف و فتح راه و سکون۱۲ کاف فارسی کذارده دیوتها و رکه‌سرا۱۲ برشمارند و در۱۰ هیچ‌ی دیم دو دکرونگی نرود

جر ۱: + دوم را
جر ۲: ادیسی
جر ۳: پنکا. جر ۴: برانکا. براساس روایت اول (ص. ۸۰) تصحیح شد.
جر ۵: شدوی
جر ۶: بدهت
جر ۷: راک
جر ۸: مالکوسک
جر ۹: -
جر ۱۰: + براکس رهکی (ص. ۱۰) افزوده شد.
جر ۱۱: مارک
جر ۱۲: بیمی
جر ۱۳: -
جر ۱۴: رکس. جر ۱۲: رکش. براساس روایت اول (همانجا) تصحیح شد.
جر ۱۵: جر ۱۲: از. براساس روایت اول (همانجا) تصحیح شد.
دویم خرمش کند نکهاده از خروش، فیل کرفتهان، از بیست، نه چون در هر سفر تاسیر شود پس نکهاده در مرتبه سویم، از بیست، دو برکند و هر نگمه که هر سفر در آن فراهم اید آنرا سنجون کریه بفتی وقت و نون خفتی و ضم باء فارسی و سکون واو و را و نون و اکریش باشد اول ناکریز، آنرا اکهادوً بیچر: ۲۴.۷ یک هر کویندت بفتی هم و کافی و های، خفی و الف و فتح دال هنده و سکون واو و خداوند پنج را اودبً نخست درو نیز ناکریز و هیچ نگمه کمتر از عین سرانجام نیابد لیکن در تانً چه اوای است؟ خاصً از دو همً هستی پذیرد؟ دوم راکببیکای، یعنی سرود در رتکارک مقام و شعبه سرآگاز از مهادی و پارتمی دانند نخستین رایً پنج، دهن، بود از هر یکی نگمه پدید آمده بدين تفصیل سری، راک بستنی اکهراک بهپرنهٌ بهترین، پنجراک، میکهراک ننشناً راک و اینً ۱۲ هر نخست را بهندهٌ، ۱۳ زبان راک کویندت و اصل اکنون، و هر کدام را فراوان، سخان در روزگار سرتراک را سنجون دانند، دینی رکبته تا هشتم، اید و پس او کاندهار تا دهم، و مدهم از، زیاده مدنکرد، و ۱۴ دهیتً تا بیست و یکم رود نکهاد، ۱۲ هم یکی برود و همچنین در همک مراتب دکرکونکی، رود بیچر: ۲۳.۳، نخست را مالوه و ترون

١ حرف: نکهاد

٢ حرف: 

٣ حرف: اودت. براساس روايت اول (همانجا) تصحیح شد.

٤ حرف: زمان

٥ حرف: اواي نبست. براساس روايت اول (ص. ۲) تصحیح شد.

٦ حرف: ۲

٧ حرف: ۲ از دوم. براساس روايت اول (همانجا) تصحیح شد.

٨ حرف: ۲ + براساس روايت اول (همانجا) حذف شد.

٩ حرف: باکاری

۱۰ حرف: ص. ۲: براساس روايت اول (همانجا) تصحیح شد.

۱۱ حرف: بیچر: ۲ بهپرنهٌ براساس روايت اول (همانجا) تصحیح شد.

۱۲ حرف: نشناً کمترین

۱۳ حرف: ۲ هنده. براساس روايت اول (ص. ۷) تصحیح شد.

۱۴ حرف: ۲

۱۵ حرف: پنوت

۱۶ حرف: نکهاد
نزدیک به پیاده‌لندی، به پایین رفتن تحقیقات مربوط به این موضوع، راهی برای کشف و راه اندازی فجی و فجی پدید آمده. این موضوع با پیشنهادی در مورد سالانه‌های فارسی و روان خانه و دال و های خنی و فل و را آنها از فغان بی پرداخته‌اند. نهم تا سیزدهم رفته، این مذهب بفت چنین و کسی می‌تواند به خیال و های خنی و میم آنها از ۱۰ صوت ۱۱ کلمه ۱۲ برشناخته‌اند. از سی‌سی‌دهم تا شانزدهم ۱۳ رود بنچم از زمزمه کویل ۱۴ پرداخته‌اند. آن پرندی است. سرخ‌چشم خوش‌نیما خوش‌کو دم او ۱۵ درازتر از سار ۱۶ هفدهم انظمام کرد دهیوته ۱۷ بفت دال و های خنی و سکون یا که تحتان ۱۸ فتح واو و نا فوقانی او از بست۱۹ تا بست.
سنگیت بفته سین و نون خفی و کسر کاف فارسی و سکن بیان تحتانی و فتح تاء ۱ فرقانی دانش کوناکن نغمه و ساز ۲ در روش رقص و جز آن و مطالب آنرا در هفت ادهایی برکدارند نخست سرادرهایی؛ در بیان آواز آنرا ۳ بر دو کونه برشمرند؛ از آن یعنی آوازی به سبب آنرا یکی و قدمی انکارند و آدمی هرکه دو ۷ سوراخ کوش را بانکشت برند و صدای دیشب او را آن نام باشد و بر هما دانند و چون این شناسانی خو کرده و ۹ بی‌مانندی شنود ۱ مکت روی دهد آوازی که توسط پدید آید آنرا بسان کویانی عرض هوا/جر ۱۱ ب/ پندارند و از کوافت و کندن پدیدانی کرد چنان بر رسانید/ ۱۱ که ۲۱ در هر یکی از شکم و کلو و تارک بیست و دو ۷ رک نهاده دست قدرت است از ناف سراغاز/ ۱۱ چالش باد ۹ شود و ۱۶ باندازه سختی و سستی برتره ۱۷ آواز برشیزد کوئیندر در پنجم و ششم و هزدم و

۱ جر ۱: بیاء
۲ جر ۱: سازد
۳ جر ۱: جر ۲: بر اساس روایت اول (ص. ۲۳) افزوده شد.
۴ جر ۱: جر ۲: دیعی بر اساس همین کار و روایت (ص. ۲۳) تصحیح شد.
۵ جر ۲: اورا
۶ جر ۲: شمرند
۷ جر ۲: در
۸ جر ۲: شناسا
۹ جر ۱: جر ۲: بر اساس روایت اول (همانجا) افزوده شد.
۱۰ جر ۱: جر ۲: بر شنود
۱۱ جر ۲: سرایند
۱۲ جر ۱: جر ۲: بر اساس روایت اول (ص. ۴) افزوده شد.
۱۳ جر ۱: بیست دو ورک
۱۴ جر ۱: جر ۲: - بر اساس روایت اول (همانجا) افزوده شد.
۱۵ جر ۱: جر ۲: - بر اساس روایت اول (همانجا) افزوده شد.
۱۶ جر ۱: جر ۲: - بر اساس روایت اول (همانجا) افزوده شد.
دل برکردن‌کتی‌خندی را از آنچه در سنگیت و جز آن کزارش یافت فراوان یا: ۳۳۴ ر/ آکی و آنچه جهانی‌را سرماهه کران وخاب دیه‌خدا را دستماهه سترک بیداری
شکر فکرهاً پیدا آرد و به نیروی افسون بیش را ۳ دکتر کن کردنگان چنانچه گردنسنیکی بردوش او بیاند یا چنان نکردن که یکی، را بندبند ساخته و باز بحال خویش یابن و شکری این داستان ۸ بکارش و هریک بطرزی خاص نمغه پرسایند ۹ این اکهاره/اس:
۵۰۰/۵۰۳، بفتح همزه و کاف و های خفی و ألف و فتح را و سکون ۱۱ های مکتوب نشانی برزمیست در شبستان بزرگان این مرز پریاسته کردن چندی ۱۱ درونی ۹ پرستار را ساز و نغمه در آموزند چهار زن نکورو برقصی درآیدن و شکری فصول چهره برافزود ۱۰ و دیگر چهار بسراهنگی پردایند و چهار بدان نمی تال نوازند و د و پهلوی و دو اینک بکار دارد و یک یک بال و کهن و بین و جنتر بنوازند ۱۱ و جز چراگهای جشن دو زن چراگدست کرخت نزد اینان در کردا باشند و لختی برافزاین ۱۱ پیشتر آنت که كروه نتوه ۱۰ نکاه دارد و کنیزان خرنسال را بیاموزند و کاه آن طایفه داهان ۱۰ خود را اموخته نزد بزرگان برند و کام

---

1. بل 1: به تزددستی کارها
2. اس: -
3. اس: چنانکه
4. اس: نکردن یک
5. چ: -
6. بل 1: در
7. بل 2: بکفت
8. بل 2: پرسیراد
9. اس: بل 1، بل 2: -
10. بل 1: -
11. بل 2: + درونی، آمای روزی «درونی» اول خط کشیده شده است.
12. اس: راین
13. بل 1: راین
14. اس: افرودز
15. چ: -
16. بل 1، بل 2: بنوازد
17. بل 2: بست، آمای این کلمه بعداً در حاشیه افزوده شده است.
18. بل 2: +
19. اس: بتا
20. بل 1: دامان
گزیده‌هایی از نوشته‌های فارسی-هندی...

هنگری دهل و تال نوازند و نغمه سراپند و تقیت مردم و دیگر جانوران نماپند و رقاصی ۱
کند و در اصول همک اعضا بجنبش ۲ در آراشند و آب از راه بینی بدهن فرستند و آهنین
سیخی از دهن بشکم ۳۳۲۵ (پ) در کندن و چند کونه غله را فرو برند و پک یک را پرون ۴ اورند و دیگر شکرفها برسازند کنجری بفتتح کاف و نون خفی و فتح جمی و کسر
را و سکون یای تحتانی مردان پکهاویج و رباب و تال نوازند و زنن نغمه سراپند و رقص ۱;
کنند کهیان خنیو آنرا کچنی برخواند بفتتح کاف و نون خفی و سکون جیم فارسی و کسر
نون و سکون یای تحتانی نت بفتتح نون و سکون یای فوقانی هنده رسپن زابی کندن و شکرف
معقلها زنند و تال و دهل بنوازند ۱۷ بهروپی بفتتح با و هاو و ضم را۱۱ و سکون و او و کسر
بیای ۱۵ فارسی و سکون یای تحتانی روزانه بصورتها جیر ۱۳ برآیند چنانچه برنا به ۱۵ پیکر
کهن ۱۶ سال برآی و ۱۷ خردنی‌وها دوروی را در غلت اندن اندزند ۱۸ بازیکر به تیزدستی

-----------------

۱: بیل: ۱-
۲: ام: مردم و دیگر
۳: بیل: نماپند و رقاصی با همان دستخط در حاشیه افزوده شده است.
۴: بیل: در جنبش
۵: ام: دارد
۶: ام: -
۷: بیل: و بیکیک
۸: ج: پرون
۹: ام: -
۱۰: ام: قص
۱۱: بیل: + سکون. اما روز این کلمه خط کشیده شده است.
۱۲: بیل: این جمله بدریاگنه است: هنگری دهل و تال نوازند و رسپنزا کندن و شکرف معقلها زنند.
۱۳: ام: بیل: بفتتح با و ضم را و را بیل: بفتتح با و ضم را و را
۱۴: ام: بیای
۱۵: بیل: چنانچه بزنانه
۱۶: ام: «کهن» بین «پیکر» و «سال» و بالای سطر بعداً با همان دستخط افزوده شده است.
۱۷: ج: -
۱۸: ام: انداده + و بیل: انداده
دو بر برد 1 هر در شانه و یکی بر سینه و دو 2 بنکشتن دو 3 دست 4 بیشتر در دیار کجرات و مالو بهاشند نتو بهفتون و سکون تای فوقانی هندی 5 و فتح وا و های مکتوب شکرف رقاصی نمایند و کوناکون اصول آرودن و نیمه سرآیند پکهاوی رباب و تال نوازند کیرتینه 6 بکسر کاف و سکون یای تحتانی و را و فتح تای فوقانی و سکون نون و فتح یای تحتانی و های مکتوب زنار دارند ساز اینان چون پیشینیان بود و ساده روابن را لباس زنان پوشانیده ببازی درآرودن و ساتاش کشن و نشتست و خاست و را 7 برکارند بهکتی بفتح بای 8 و های خفن و فتح کاف فارسی و کسر تای فوقانی و فتح یای تحتانی و های مکتوب سرود 9 اینان بسان کشتش به یکصورت کوناکون مردم برآیند 10 و شکرف تقليدها بروی کار آرودن 11 و بسب هنکامه آرایند 12 بهنویه بفتح با و های خفن و نون خفن و فتح وا و یای تحتانی مشد و های مکتوب نزدیک به پیشین کرونوه 13/14/ ایمن شد 15 و 16 17 18 در برنجی طبق که بزبان هندی تهالی کونکند نشسته و ایستاده کوناکون اصول آرودن و نیمه سرآیند و شکرف کاری 19 یامین بهاند بفتح بای 20 و های خفن و الف و نون پنهان و دال

1 اس: بل 1، پی 2،-
2 چ: + دو
3 بل 3: بلالی سطر به روي «دو» کلمه «بر» افزوده شده است.
4 بل 4: بلالی سطر به روي کلمه «دو» افزوده شده است.
5 اس: -
6 اس: تِرتویه بل 2: کیرتینه
7 اس: -
8 اس: یای
9 اس: بل 1، پی 2، رود
10 بل 1: برآرایند
11 اس: بل 1، پی 2، چ: اید. براساس روایت نیم (ص. 3) تصحیح شد.
12 اس: -
13 بل 3: در حاشیه «آرایند» بار دیگر افزوده شده است.
14 چ: سب
15 اس: - و روز
16 چ: -
17 بل 2: شکرف کاری
18 اس: یای
سرایند و یادان /ج: ۱۱۲ روش شعر فارسی نیز خوانند؛ هرکه بضم هوا و سکون را و کسر کاف و فتح پایی تحتانی و های مکتوب /ب: ۲: ۴۷۳ (۲۹۵)، مدرسان ساز هرکه اوج کویند نوازند و زنان تال نکاد ایلند و خنیاکری نیز نمایند در باستان، کرکه سراپدی و یکنوی دهه گرفت و مانند آن ی بسیاری زنان این کروه را نکورنی پرایه هنرپردازی کردد دفعن بیشتر زنان دهاده ه دف و دعل نوازند و دهه و سوهل که به ای کنخانی و تولد نقش بندند بانی شیاست خوانند بیشتر در محالف عورات حاضر شدی و امروز در مجالس مدرسان نغمه سراپانی کندن سیزد مالی مدرسان ایشان دفهای بزره با خود درند و زنان سیزه تال بیک یا ازند بار در اردن دو بر بند هر دو دست و دو بر بند آرنج و ۱۷ دو بر بند کف و

۱ اس: بل ۲، ج: -
۲ اس: بل ۱، ج: ص فارسی شعر.
۳ اس: بل ۱، ج: - اما در بل ۲ بحالی سطر و روی «شعر» کلمه «نبیز» با دستخط دیگری افزوده شده است. برای دروازه دوم افزوده شد.
۴ بل ۱، بل ۲: درخواند
۵ بل ۲: + که
۶ اس: بل ۲: هرکه
۷ اس: بل ۲: در اردن
۸ اس: بل ۲: -
۹ بل ۱: پستان با ای ساز
۱۰ اس: سراپنی، - و
۱۱ بل ۲: کرکه سراپنی اکنون
۱۲ بل ۱: + و
۱۳ اس: دهادی
۱۴ اس: درنرند
۱۵ اس: بل ۲: کخدای
۱۶ اس: بل ۱: -
۱۷ بل ۱: -
فارسی و نون خفی و سکون کاف نی است میانه‌خالی بردازای بک کر و ۱ در ۲ میانه ۳ آن بالاسوً سوراخی کنند و در آن باریک نی پرکذارند ۵ هفتم نرتیالدهیاً یکسر نون و سکون را و کسر تای فوقانی و بای تحتانی و الاف در چندی و چونکی رقص شماره نغماسرانیان جون لختی نغمه و ساز کازارش یافت انگی از کروه خواندنکان ۳۴ سراید سرایندکان نقش قدمی را که در هیچ بومی دکتریک نشود بیکار کویند بفتح با و سکون بای تحتانی و کاف و الاف و را و آموزندکان این طرز را سهکار خوانند/بل:۱۳۳۳ ر/بفتح سین و سکون ها و کاف و الاف و را کلاشت بفتح کاف و لام و الاف و فتح همسه و نون خفی و تای فوقانی ۱۲۲۱ زبانزد ۱۱ روزگار و ۱۱۱ بجای همده واد و بیشتار دهید سرایند دهاده بفتح دال هندی و های خفی و الاف و کسر دال هندی و های خفی و سکون بای تحتانی نغماسران پنجماب ۱۲۳۱ ساز دهد و کنتره را نوازند ۱۱۱ بیشتاری ۱۵ در رزمکاه سباش رامدردان ۱۶ کویند ۱۷ و عرصه بیکار را (۴۳۴۹/کریمی دیکر بخشند قوای ازین کروهاند لیبن بیشتار طرژ دهی و جونپوری ۱۸ unfortunate
ضم و واو و سکون جیم از چوپی میان تهی برسازند کوئی دو طبل باز خرد۰ از یاپان بهم پیوسته و هر دو رو به عیوس در کیرند و بریسمان استوار /ب:ل۲/۳۸۲۲ /ب:ل۲/۳۹۴/ کردانند دهل و آن معروف دهد فتح دال هندی و های خفی و فتح دال مشهد هندی و های خفی و آن دهل هاکند۲ لیکن بهایت خرد اردکاواج فتح همزه و سکون را و دال و های خفی و الف و فتح واو و سکون جیم نیمه اوج دف مشهور به خنجری۲ فتح خای فوقانی و نون هنی و فتح جیم و سکون را و یاپ تختاکی۷ خرد دفست یاجلدار برابر سر کوزه باشند قسم سیوم تال بتا و الف و سکون لام جفی از روتین۸ سازند بسان پیاله بهنلب کتهتاگ فتح کاف و سکون تای فوقانی هندی و های خفی و تای فوقانی۹ و الف و سکون لام تال۱۱ خرد ماهی آسا چهارتا چوبین و سنکین برسانن تهی کوزه۱۲ قسم چهارم شنها بفارسی سرنا کوئید مشک دونپیاره که۱۳ بقاعه سوراخها دارد به کوپوندین و۱۴ فارسی۸ زبان نیانبان کوئید۱۵ مرلی بضم میم و سکون را و کسک لام و سکون یای تختاکی نی آسا اینگ بضم همزه و فتح بای
بنوا درآمدا 1 لیکن بهشت چپ خریدکدودی برکرنده و در نوازش بکار دارند ادهتا 2، بفته همزه و دال و های خفی 3 و کسر تای فوقاتی هندی و سکون بای تختانی /9:111/ یک کدو و دو تار کنکره بکس کاف و نون خفی و فتح کاف چاریا و را /بل:2:33/ و های مکتوب بین آسا لیکن دو تار روده دارد و کدوها 4، خودتر قسم دوم پکهاوج بفته بای چاریا و کاف و های خفی و الف 5 و ضم واو و سکون جیم سطییر جویی را اهلبی شکل سازند 6 و میان تهی 7 کرداوند درازا 1 یک کر 9 پری چنانچه اکر میانه آن در بغل کردن 11 اکشتان هر دو دست بهم رسد و سرهای آن از سر کوزه لختی فراختر بیان نلوست 13 دو کردن و 4 در اطراف آن دواحله، چرمه 15 اندخته چون 16، نقاره برکشنده و چهار جویباره 17 از یک بدست کوتیز در کرد چپ بکار یوزد پستی و بلندی اهندی بر پچ دادن آن اوج بهمزم و الف و

اسد: دارند بل: 1: عجک آسا بنوازند بل: 2: دارند

اسد بل: 1، بل: 2: ادهوتی

بل: 1: و سکون واو

بل: 2: در حاشیه كلمات «سکون واو» با همان دستخط افزوده شده است.

بل: 2: کدی. اما بعدا هایی خریدتر بالای سطح و روی واو افزوده شده است.

بل: 2: و الف: اما «والف» در حاشیه با همان دستخط افزوده شده است.

اس، بل: 1، بل: 2: برسازند

اسد: چ: تهی میان

بل: 1: درازای

اس، بل: 1، بل: 2، ج: + و بر اساس فقهی الله (ترجمه مان کتیبه، ص.218) حذف شد.

بل: 2: و

بل: 2: و

بل: 1: بوست

بل: 1: جرم

بل: 2: جرم

بل: 1: مانند

بل: 2: درگیرند در اطراف آن دواحله چرمه اندخته چون نقاره برکشنده و چهار جویباره، اما این تکه در حاشیه با همان دستخط افزوده شده است. تفایتی که این قسمت در بل 2 با متن تصحیح شده دارد این است که بجای «درکیرنده» برکیرنده» و بجای «چون» کلمه «مانند» نوشته شده است.
پایا تحتانی و نون بسان بین است لیکن چوب پارها ندارد ۱ ابترنی بفتتج همچه و نون خفی و سکون با و کسر را و تای فوقانی و سکون پای تحتانی چوب آن از سربین خوردتر و خرد ۲ کذونیته جنب بالا و یک ته ایجاد. و همکی پرده بی تغیر در نواخته شود رببه شش تار روده برآن بندند و بعضی دوازده و ۰ تاری هزده سرنام بالفتتج سین و سکون را و فتح میم و نون خفی و فتح دال هندی و سکون لام قانون آسیاست و یک تار دارد ۴ بعضی ۱ از آهن و بهره از تارن و ١١ طایفه از روده سارنکی ببسی و الف و فتح را و نون خفی و کسر کاف فارسی و سکون پای تحتانی خوردتر از رباب بسان غچک برنوانند پناه بهکس بای ۲۰ فارسی و نون و الف و کاف و ۱۳ آنلا سربنیان هم کویند ۴ بعضی سین و سکون را و فتح با و تای فوقانی و الف و نون چوبی ۰ بردازای کمان ایلیتی خم داده زهی از روده برآن ۱۷ بنندند و ۹۴ کاسه /اس: ۲۲۸/ چوبیان سرنکون بهر دو طرف او کدارند و آنرا چچک آسا

---

۱. جلد: دارد
۲. اس: -
۳. جلد: - و خرد
۴. جلد: -
۵. اس: اهنی
۶. جلد: بردهای تغیر
۷. ج: -

اس: هیست جلد: ۲، باالای سطر و روی کلمه «بیست» عدد «۲۱» نوشته شده است.

۹. جلد: ۱ + و
۱۰. جلد: - و بعضی
۱۱. ج: -
۱۲. اس، ج، - بکسر، + بیای
۱۳. جلد: -
۱۴. جلد: - هم کویند
۱۵. اس، جلد: ۱، جلد: ۲، چوبیکی
۱۶. جلد: - را
۱۷. اس: - آن
۱۸. اس: بیرندند
۱۹. ج: -
با یوسف کرته بنوا درآرد. کهن یفتیک کاف فارسی و های خفی و سکون نون آنکه بسخت پیوسن دو صلب آوا، دهد سکری بضم سین و کسر کاف و های خفی و سکون را آنچه نفس؛ سراپیند و هر کدام را فراوانی قندی از آن برمیگذراند. از نخستین قسم جنتر بفتی حیم و نون خفی و یفتیک فوتیا و را چوبی را. بدرنیابی، یک کر بهم‌میان سازند و بر هر دو سر دو نیمه. کدو پیوندند. بالا سو شانزده چوب‌پاره به کارنده و پنگ تار آهنین. از فراز آن کدا‌رنه بهر دو طرف استوار سازند و مدار پستی و بلندی و دکترویکی آهنگ بمار دادند. چوب پارها کرایید بین کسکر با و سکونن باه تحتانی و نون جنتراسا. یگ: لیکن سه‌تار دارد کنر کسکر کاف و یفتیک نون مشدید و سکونن را بی‌منا لیکن چوب لختی درازتر و. سه کدو و دو تار سربین یفتیک سین و سکون را و کسر با و سکون

متنی در مورد جنگ و سیاست در کتاب باستانی یا نویسنده نوین است که در ساختار یک سوالات خطی یا پیشنهادی قرار دارد. این متن به صورت الگویی نشان دهنده نقشه‌یی تاریخی و سیاسی می‌باشد که به صورت سوالات و پاسخ‌های مربوط به مسئله‌های تاریخی و سیاسی پرداخته‌است.
کویند بکسر مجهول میم و سکون یای تختانی و فتح دال و کسر نون و سکون یای تختانی و اکر یکی نیاشع آندنی کویند بهمجز و ال ف و فتح نون و نون۲ خفی و فتح دال و کسر نون و سکون یای تختانی و اکر دو نبود دیبی کویند۳ بکسر دال و سکون یای تختانی و فتح با ۴ فارسی و کسر نون و سکون یای تختانی و اکر سه نبود۴ بیاونی خوانند فتح با و های خفی و الف و فتح واو و کسر نون و سکون یای تختانی و اکر چهار نبود تاراولی۵ کویند۶ ببایی فوقاتی و الف و را و الف و فتح واو و کسر لام و سکون یای تختانی و بی ۱ دو چهره برطیفوژد۷ و ۱۱ هر چهار ادهیا از نیرنگی سر است پنجم تالادهیای ۱۲ ببایی فوقاتی و الف و فتح لام در آن چونی و چندکی ضرب ۱۳ کازارش ۱۴ یابد ششم وادیادهیای ۱۵ باو و الف و کسر دال مشد و بای تختانی و الف در بیل ۱۴۳۲ ر. مراثب سازها و آن بر ۱۲ چهار کونه بود۱۱ تخت بیو تای فوقاتی اول مفتوح و ثانی ساکن۱۸ آنچه بتار۱۹ نواخته شود بیت بکسر

1. ج: آندنی
2. ج: و نون
3. اس: -
4. اس: تای
5. اس، بل ۱، بل ۲: نیاشع
6. بیل: + و کسر لام بفتح با و های خفی و الف و فتح واو. آمای بالای «و» اول کلمه «لا» و در کنار «وا»
7. الی» نوشته شده است.
8. بیل: تاراولی
9. بیل: نامند ج: -
10. ج: و لی
11. بیل: برافیرود. آمای کتبی یکی دیگری سعی کرده بر روی «آ» خط بکشید و نونی به «ه» بیفزاشد.
12. ج: -
13. اس: ادهیا
14. اس: کارش
15. اس: ادهیا
16. اس، ج: -
17. بیل: -
18. بیل: مکسور
19. بیل: ساز
دو کونه بود یکی راک‌الاب تان آن نمگه که بزبان روزکار ادا و تصرف کوین درو باشند و 
دبیکر روب‌آلاب تانهای منظوم که یاژش کفتن آن دارد درو ۲ بیرکارند چهارم پرینده‌دهیایی
بفت به فارسی و را و ب؛ و نون خفی و فتح دال ۲۲ ب: ۲۸ ۱ پ: ۳۸۳ ب: و های خفی در روش
بستن کیت بکسر کاف فارسی و سکن بیای تختانی و تای فوقانی. منظومیست که در نمگه
سرایند از شش جز ۱۳ فراما، اید سر بردن۲ بکسر با و فتح را و دال۴ سناشپد۲ بفت به فارسی و سکن دال چ: ۱۱۱ نام ممدوح تن تای فوقانی و نون و الف آنین تن تن۱۱ 
کفتن و نقرات۱۴ ادا کردن پات چ: ۳۱۷ ببای فارسی و الف و ۱۵ تای فوقانی هندی۱۷ تن
تناسا۱۷ از سه حرف تا بپس۱۸ حرف مخصوص ترکیب یاد همانا بهمراه فقرات۱۹ زاید
است تال بتای فوقانی و الف و فتح لام و آنرا ضرب کوین اکر هر۲۰ شش باشد آنرا۱۲ میدینی

1. اس، بل ۱، پ: ۲: - 
2. اس: و 
3. اس: پرینده‌ها 
4. بل ۲: » ب» روى ۱۳ و بیالای سطر بعدا به متن افزوده شده است.
5. بل ۲: + وان 
6. اس: چژ: - 
7. اس: سرید 
8. اس: - 
9. بل ۲: + یعنی 
10. اس: ب 
11. اس: پای 
12. بل ۲: پای 
13. اس، بل ۱، پ: تنا 
14. ج، بل ۲: فقرات 
15. اس، بل ۲: فتح 
16. اس: + و کاف و لام و الف. اما روی این كلمات خط کشیده شده است.
17. بل ۱: هندی تناسا، ب: ۲: هندی تن تناسا ناسا 
18. بل ۲: در حاشیه »دو حرف» با همان قلم افزوده شده است.
19. اس، بل ۱، ج: - هر 
20. اس، بل ۱، ج: - آنرا
و های خری و ۱ ساده کویند از چهار و شش و هشت؛ فراهم شود و بکوناکون زبان
برسایند و جز آنچه کرزارش یافت فراوان طبرز دیگر سامعه افرود چون سارنک بسین
و الف و فتح را و نون خفی ۱ و سکون کاف فارسی ۱ پوربی بضم بای فارسی و سکون
و او و را و کسر با و سکون یای تحتانی دهناسری پخش دال و های خفی و نون و الف و فتح
سین و کسر را و سکون یای تحتانی رامکلی برا و الف و سکون میم و پخش کاف و کسر لام
و سکون یای تحتانی گرامی بضم کاف و را و الف و کسر هم مهزو و سکون یای تحتانی
خدمو عالم آنرا ۱۱ سکرلیان پیکر بضم سین و سکون کاف فارسی و های خفی و را و الف
و کسر هم مهزو و سکون یای تحتانی ایل: ۱۳۱ له/ سوهو بضم سین و سکون ۱۵ وا و پشم
مجهول ها و سکون وا ۱۴ دیسکال بکسر دال و سکون یای تحتانی و سین و کاف و الف و
سکون لام ۱۶ دیسکال بکسر دال و سکون یای تحتانی و سین و الف و کاف سیم پرکیرن.
کادهیای ۱۷ پخش بای فارسی و را و کسر کاف و سکون یای تحتانی و پخش را و نون و کاف
و الف در چکونکی آلپ پخش همزو و لام و الف و پخش بای فارسی نثرخوانی باشد و آن بر

۱ اس، بل: ۲ + و
۲ اس، بل: ۱۰، بل: ۲، ج: + آنرا
۳ اس، بل: ۱۰، بل: ۲، ج: + و ان نیز
۴ اس، بل: ۱ + هشت
۵ بل: ۲ : آید. اما بر روی این کلمه خط کشیده شده است.
۶ بل: ۱، بل: ۲ افرود
۷ اس: + سار
۸ بل: ۲: بسین. اما این کلمات در حاشیه با همان قلم افزوده شده است.
۹ بل: ۲: «را» ب روی «فتح» و بعداً افزوده شده است.
۱۰ بل: ۲: «خفی» بر روی «نون» و بعداً افزوده شده است.
۱۱ بل: ۱، بل: ۲: + و
۱۲ اس: - آنرا
۱۳ بل: ۲: کاف فارسی و های خفی و را و کسر. اما در روی کلمات «کاف» و «کسر» بترتیب «لا» و «الی»
نوشتند شده است.
۱۴ اس، بل: ۲ + و
۱۵ اس، بل: ۱، بل: ۲ + و
۱۶ بل: ۱ : پخش
۱۷ اس: ادهویا
مهترا/ایلی: ۱۷۴۱، ۳۸۹۸ ر، بسرود آرند، بخشید کویند، بکسر با و سکون سین، منقوطه، و نون و فتح بای فارسی و سکون دال، فقرات او. چهار شش هشت باشند، در آن کشن را پرستانند. و آنچه در سند کویند، کافی، نام بود، دو بسا افسون مهر و محبت و آنچه بزبان ترته خوانند، لحجاری کویند، بفتاح لام و سکون ها و جیم فارسی و الف و کسر، و سکون بای تختان. و آنکه کارده بدلایل، از شورش عشق برسرایاد و آنچه در لیاو، و نواحی آن سرایند چهنگ کویند، بفتاح، جیم فارسی و های خفی، و نون خفی و دال، و آنرا که در کجرات بنوا در آرند، جکری نام باید، بفتاح، جیم و سکون کاف، و کسر، و سکون، بای تختان. و آنچه در رزم آرائی و سناش کنادوران کرکه، بفتاح کاف و سکون، را و فتح کاف، افتازده، شده است.

1. اس، بل ۱، ۲: در آرند.
2. اس، بل ۲، ۳: چ. - امتا در بل ۲ در حاشیه، کویند، افزوده شده است.
3. اس، بل ۱، ۲: نیست.
4. اس، بل ۱، ۲: منقوطه.
5. بل ۲: روز این کلمه و بالای سطر، از، افزوده شده است.
6. بل ۱: + و.
7. بل ۱، ۲: پرستانند.
8. بل ۲: -
9. اس، بی: بگویند بل ۱: پرخوانند.
10. بل ۲، چ: کاتی.
11. اس: + و بل ۱: باید.
12. اس، بل ۱، ۲، چ: - بریاس روایت دوم افزوده شد.
13. اس، بل ۱، ۲: -
14. اس: بدلایل.
15. بل ۱، چ: -
16. اس: -
17. بل ۲: کارده بل ۲: درند.
18. بل ۱: جکری نامند.
19. اس، بل ۲: بفتاح، جیم و سکون کاف، و کسر را و سکون بای تختان، امتا در بل ۲ و در حاشیه این کلمات، افزوده، شده است.
20. چ: + گویند.
فرآورد و ۹ برای کار و حروف در ان نازک‌رین نبوذ در نیرنکی عشق و شکرف
کاری؛ دل یا مسئولیت یا آنچه در دنیا کویند بی‌درآوردی و به‌کار فراهم آید و بیشتر در آن
جیم فارسی و نون خفی و سکون دال و آن بسی فره یا چهار فراهم آید و بیشتر در آن
ثناکری و آنکه بی‌درانکند و کرناک سرود آرا. ۷ دهرو کویند بفتان دال و های خفی و ضم
رای یا: ۸۴۴ و سکون واو در آن ناز و نیاز برکارند و آنچه در بنکه سراپسین بنکلا خواندن
یافته با و نون خفی و ضم کاف فارسی و لام و الف و آنچه در جوئیور. ۹ پتکلا کویند بضم
جیم فارسی و سکون تایی فوقانی هنید و کاف و لام و الف و آنچه به‌هیله ۱۲ بنوا در آرند. ۱۱
قول و تنرنه نامند و آن ۱۲ روشی است سه که۱۵ امیر خسرو دهلوی به‌همزبانی صامت و تتار
بروی کار آورد و زن مصوت و نقش فارسی و هنید برکرته عشرت افتار شد و ۱۷ آن‌چه در

---

1. اسم: فقیره
2. بل: -
3. اسم: + و
4. بل: ۲: شکرفهای در حاشیه حروف «فکاره» افزوده شده است.
5. اسم: بل: ۲: + و
6. ج: -
7. اسم: آید
8. اسم: درکارند
10. اسم: جوئیور بل: ۱، بل: ۲: نگمه آراید
11. اسم: -
12. بل: ۱، بل: ۲: در دهی
13. اسم: دارند: ج: بنواند
14. اسم: بل: ۲، ج: - و آن. اما در بل ۲ این کلمات در حاشیه با همان دستخط افزوده شده است.
15. ج: -
16. اسم: صورت
17. ج: -
و سکون را و فتح با و ضم مجهول تای فوقانی و سکون واو و فتح با و های خفی و سکون دال و فتح را ۱ چند پرکاس ۲ پیتح جیم فارسی و نون خفی و سکون دال و فتح را و بای فارسی و سکون را و کاف و الف و سکون سین راکدکم ۳ برا و الف و سکون کاف فارسی و فتح کاف و دال و سکون میم جهورا بضم جیم و های خفی و سکون واو ومیم و را و الف سرورته‌ی بضم سین و سکون را و فتح واو و سکون را و ۲ فتح تای فوقانی ۸ و کسر نون و سکون یای تختانی دوم را دیسی کویند بکسر دال و سکون یای تختانی و کسر سین و سکون ۹ یای تحتانی و ان نگمه‌ی است خاص یکجا چنانچه سرانشید دهند بضم دال و های خفی و سکون را و فتح با ۱ فارسی و سکون دال در دارالخلافه اکرم و کوالیار و باری و ان نواحی‌ی پیشتر درین دیار نگمه بزرگ سراینی‌ی چون مانسته‌ی ۲ راجه کوالیار کامروش دستیاری نایک ۱۳ بخشو و مچو و بهنکه از نادر مکاران روزکار بودند ۱۴ طریز عجیب‌سندر خاص کزکین برآورد چون او درکنست بخشو و مچو ۱۵ را در دولت سلطان بهادر ۱۷ کجراتی روزبزار دیکر شد و آن روش برفرازیانی برآمد ۱۷/۱۰/۱ دهه دفراهم آمد ۱۶ از چهار

۵

۱ اس: -
۲ اس: چندبر
۳ بل:۱+را
۴ بل:۲+الف
۵ بل:سوزرتئی
۶ بل:۱-فتح واو و سکون را و
۷ بل:۱-یای
۸ بل:۲-فتح یای تختانی. اما در خاصیه «تا فوقانی» افزوده شده است.
۹ اس: سکون.
۱۰ اس: تای بل:۲-فای. اما روز این کلمه خط کشیده شده است.
۱۱ اس، بل:۲+و
۱۲ اس، بل:۱۰بل:۲:مانتئیک
۱۳ بل:۲-نایک. اما در خاصیه این کلمه با همان استوستخط افزوده شده است.
۱۴ بل:۲-طرز بودند. اما روز این کلمات خط کشیده شده است.
۱۵ بل:۱-مچور
۱۶ اس، بل:۲-جحومد
۱۷ بل:۲:براید
۱۸ بل:۱:آمد
گزیده‌هایی از نوشته‌های فارسی-هندی...

و برخی بجای ۱ بسنده و نشان و میکه مالکوسک بیمی ۲ و لف و سکون لام و ضم مجهول کاف و سکون واو و فتح سین و کاف و هندول بکسر ها ۳. و فتح باز و مجهول دال هندی و سکون واو و لام و ۴. دیپیک بکسر دال و سکون یای تحتانی و فتح با ی فارسی و سکون کاف پرکاردند ۵ و برای هر ۶. شب نمای پرکفرع پرکوردند لختی دارآن اختلاف رود و برخی بجای دوم و سیم و چهارد و پنجم سده‌به‌رون ۷. پشم سین و فتح دال مشهد و هرای خفی و هندول و دیس‌کار بکسر مجهول دال و سکون یای تحتانی و سین و کاف و الف و را و سدیمات برخواند و هر نغمه‌سراشی رو دو کونه پرکمانند پکی را مارک نامند ۸. پشم و لف و فتح را و سکون کاف فارسی کناره‌ده دیوپنها و رکه‌پرمان برشمرند و ۹. در ی هیچ بوم درو ۱۰. دکرکونکی نرود و ۱۱. مهین نغمه شمارند شناسندکان آن در دیار دکنی فراوان و آن ۱۲. شش را با ۱۳. بسیار قسم این پنترند لختی از آن ۱۴. میکزارد ۱۵. سرچپکس بضم مجهول سین و سکون واو و فتح را و سکون جیم و پای فارسی ۱۶. و سکون را و کاف و الف و سکون سین پنترالیس بفتح پای فارسی ۱۷. و فتح واو و سکون یای تحتانی و ضم سین و سکون را سرپتو بهیدر بفتح سین

---

1. بِل: ۱ و طایفه بعوض
2. اس: - په
3. بِل: -
4. بِل: برسراپند
5. اس: 
6. اس: سدیپرون
7. اس: کوپن
8. ج: و
9. بِل: از
10. اس: - درب
11. ج: 
12. اس: - و آن
13. اس: بار بِل: - و آن شش را یا
14. بِل: - پنترند لختی از آن
15. اس: برمیکزارد بِل: ۱ برمیکزارد ج: میکزارد
16. بِل: ۱ و سکون جیم و پای فارسی
میم و نون ۱ خفی و فتح جیم و کسر را و سکون یاپی تحتانی پنجم را میلار بفتح میم و لام و
اله و سکون را سوخته بضم مهجول سین و سکون او و را و کسر تای ۱/۱۲۶۰ ر*
(۱) / فوقاتی هنی و های خفی و سکون یاپی تحتانی آسواری به همیشه و الگو و سین و الگ و
فتح واو و کسر را و سکون یاپی تحتانی کیسکی بفتح کاف و سکون یاپی تحتانی و ضم سین و
کسر کاف و سکون یاپی تحتانی کندهاری بفتح کاف فارسی و نون خفی و فتح دال و های
خفی و الگ و سکون یاپی تحتانی /۱/۱۰۸ هرسنکاری بفتح ها و سکون را و کسر
سین و نون خفی و کاف فارسی و الگ و کسر را و سکون یاپی تحتانی ششم را کاموگی
بکاف و الگ و ضم مهجول میم و سکون او و کسر دال و سکون یاپی تحتانی ۱ کلیان بفتح
کاف و کسر لام مشدد و یاپ تحتانی و الگ و سکون نون اهیری با همیشه و کسر ها و
سکون یاپی تحتانی و کسر را و سکون یاپی تحتانی ۵ سدهنه‌ن ۴ بضم سین و سکون دال مشدد
و های خفی و نون و الگ و فتح تای ۱۱ فوقاتی هنی سالک باسین و الگ و فتح ۱۱ لام و
سکون کاف نت همیر بفتح نون و سکون تای فوقاتی هنی و فتح ها و کسر میم /اس:۵۴۰/ و
سکون یاپی تحتانی و فتح را کروهی هر یکی را پنجم پنج پرکدارند و فراوان دکرکونی رود۱۳

______________________________

۱: بل ۲: نون میم. اما بالای سطر و روي این کلمات حرف «خ» و «م» افزوده شده است.
۲: اس: یای
۳: بل ۲: یاه
۴: اس، بل ۲: یه
۵: بل ۲: + سین. اما روي این کلمه خط کشیده شده است.
۶: بل ۲: یاه
۷: بل ۲: را و ها. اما روي «را» خط کشیده شده است.
۸: اس: در این سخن از «اهیری» تا «فتحنی» اینگونه است: «فتح همزه و کسر را و سکون های و سکون
یاپی تحتانی».
۹: بل ۱: سدهنه‌ن ناث
۱۰: بل ۲: یای
۱۱: اس: یای
۱۲: + الگ
۱۳: بل ۲: رود. اما این کلمه در حاشیه، با همان دستخط افزوده شده است.
واو و کسر کافی فارسی و را و سکون یای تحتانی بیراتی بفتح با و سکون یای تحتانی ز و را و الف و کسر تای فوقانی هندی و سکون یای تحتانی تودی بضم مجهول تای فوقانی هندی و سکون واو و کسر دال هندی و سکون یای تحتانی للتا بدو لام نخستین مفتوح تای ثانی مکسور و تای فوقانی و الف هندولی بکسر ها و نون خفی و ضم مجهول دال و سکونو واو و کسر لام و سکون یای تحتانی سیوم را میمدان بفتح میم و کسر دال مشد و های خفی و میم و الف و فتح دال بهرودی بفتح با و های خفی و سکون یای تحتانی و فتح را و کسر واو و سکون یای تحتانی بنکالی بفتح با و نون خفی و کاف فارسی /بل: ۱۳۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰۰/ و الف و کسر لام و سکون یای تحتانی ۱ براتکا بفتح با و را و الف و فتح تای ۷ فوقانی هندی و کاف و الف سندوی بکسر سین و سکون نون و فتح دال و کسر واو و سکون یای تحتانی پنرکا بضم یای فارسی و فتح نون و سکون را و کسر کافی فارسی و یای تحتانی و الف ۷ چهارم را بهباد بدو با نخستین مکسور و دومین ۹ مفتوح و های خفی و الف و فتح سیم بهوپالی ۱، بضم مجهول با و های خفی و سکون واو و بایا فارسی و الف و کسر لام و سکون یای تحتانی کاننا یکاف و الف و فتح نون و را و الف بهرودا بفتح با و سکون دال هندی و فتح ها و نون خفی و فتح سین و کاف و الف مالسری بمیم و الف و سکون لام و کسر سین و را و سکون یای تحتانی پدمنجری بفتح یای فارسی و سکون دال هندی و های خفی ۱۳ و فتح

1. اس: پای
2. اس: -
3. بل: ۱ دوم
4. اس، بل: ۱۲: + هندی
5. بل: ۲۱: + یای تحتانی للتا بدو لام نخستین مفتوح و ثانی مکسور و تای فوقانی و الف. اما روز این کلمات خط کشیده است و در شروع و پایان این کلمات «لا» افزوده شده است.
6. اس: + براتکا بفتح با و نون خفی و کافی فارسی و الف و کسر لام و سکون یای تحتانی
7. اس: پای
8. اس: - و الف
9. اس، بل: ۱۰۰: دوم
10. ج: بهپالی
11. ج: را
12. اس: -
13. اس: -
را بهنده ی زبان راک کویند ۵ با و الف و کاف فارسی و اصل انگارنده و هر کدام را فراوان
شاخ ۶ و شش شش زبان زد روزگار ۷ و سریراک را ۱ سنبورن دانند بفتد سین و نون خفی و
ضم با فارسی و سکون واو و فتح را و نون در اینجا رکه‌ه تا هشتم آید و پس ۸ کاندار
تا دهم و ۹ مدهم ارزیاده می‌کنند و ۱۰ دهیوت تا بیست و پنج رود ۱۱ و ۱۲ نکهاد هم یکی
بیرون ۱۳ و همچنین در همکی مراتب دکرکونکی رود اول ۱۵ را مالوی بیم و الف و فتح لام
و کسر واو /اس:۴۴ / و سکون یاى تحتانی تروونی بکسر تای فوقانی و ضم را و سکون واو
و فتح واو دیکر و کسر واو و سکون یاى تحتانی کوری بفتح کاف فارسی و سکون واو و
کسر را ۱۶ و سکون یاى تحتانی کیداری بکسر مجهول کاف ۱۷ و سکون /بل:۹۲ ۳۷۹ (پ) /ب
یاى تحتانی و دال و الف و کسر را و سکون یاى تحتانی مدیمادوی بفتح میم و کسر دال
مشدد و هاى خفی و میم و الف و فتح دال و کسر واو و سکون یاى تحتانی بهاری بکسر با
و ها و الف و کسر را و سکون یاى تحتانی دوم را دیسی بکسر دال و سکون یاى تحتانی و
کسر سین و سکون یاى تحتانی ۱۸ دیوگری بکسر مجهول دال و سکون یاى تحتانی و فتح

______________________________

۱ اس: بلو، بل:۲. ۱- یه
۲ بلو، بل:۲. کورد
۳ بلو: کورد بل:۲. در زیر این کلمه و زیر سطر «نتاج» افزوده شده است.
۴ اس، بل:۲، چ: و شش شش زبان زد روزگار
۵ بل۱، اس: -
۶ اس: -
۷ چ: -
۸ بل۱، بل:۲ + و
۹ چ: -
۱۰ مدهم را سیز
۱۱ چ: -
۱۲ بل۲: بود
۱۳ چ: -
۱۴ اس: نرود
۱۵ بل۱: نخست
۱۶ بل۲: کسر را. اما در حاشیه و احتمالاً با همان دستخط «کسر را» افزوده شده است.
۱۷ چ: کاف مجهول
۱۸ اس: و کسر سین و سکون یاى تحتانی
فتح دال هندي و سکون ۱ اول ۲ درو نیز ۳ ناکریز و چنگ نگمه کمتر ۴ ازین سرانجام نیابد

لیکن در تان که آوانی است خاص از دو هم هستی پذیرد دوم راکبیکیا ادهیا ۵ برا و الف
و فتح کاف فارسی و کسر هر دو با ۶ و سکون یای تحتانی و کاف و الف و کسر یای تحتانی ۷
در رنکارک مقام و شعبه سراگرد آن از مهدیو و پاربی دانند نخستین را پنجم دهن بود و
از هر یکی نگمه بسیار آمد ۸ بدين تفصیل سریراک بکسر سین و را و سکون یای تحتانی و را
و الف و کاف فارسی بسنت بفتح با ۹ اول سین و نون خفی و تای ۱۰ فوقانی بهیرنو ۱۱ بفتح با و
های خفی ۱۲ بیل ۱۳ بس و سکون یای تحتانی و فتح را و نون ۱۴ خفی و فتح ۱۰ واو پنجم
بفتح ۱۵ بای فارسی و نون خفی و فتح جیم فارسی و میم میکه بکسر مجهول میم و سکون
یای تحتانی و کاف فارسی و های خفی نستراپان بفتح نون و سکون تای فوقانی هنده و فتح
نون وا و الف و کسر یای تحتانی و فتح نون پاربتی ۱۶ برسراید ۱۷ هر شش نگمه

1. بث ۲: واو و خداوند. اما بالای سطر در شروع و بايان این کلمات «لا» افزوده شده است.
2. بث ۲: نخست بث ۲: در حاشیه با قلمی دیگر «نخست یعنی» افزوده شده است.
3. اس: اول نیز درو بث ۲: + نیز. اما روى این کلمه خط کشیده شده است.
4. اس: کمترین.
5. بث ۲: راک بیکای دهبانی.
6. اس: یای.
7. بث ۲: در حاشیه با قلمی دیگر «یعنی سرود» افزوده شده است.
8. بث ۲: عید.
9. بث ۲: + نون و
10. اس: یای.
11. بث ۲: بهیرنو.
12. بث ۲: -.
13. بث ۲: روی این کلمه و بالای سطر حرف «خ» افزوده شده است.
14. بث ۲: بین این کلمه و کلمه بعد حرف «م» افزوده شده است.
15. اس، بث ۲، بث ۲: فتح.
16. اس: پابی.
17. بث ۲: بسراید.
18. بث ۲: برسراید این
و کسر دال مشدد و اکثر خفی و سوکان میم و آنارا از صوت کلک برخناده‌اند و از سپیده‌های شانزدهم رود یانچ مفتتح بای‌ی فارسی و نون خفی و کسر جیم فارسی و سوکان میم از زمزم‌های کویل برداشت‌هند و ان‌های برنده‌ی سیم‌هایم و خوش‌نیما و خوش‌کیو و دم او درواژتر از سار از هفدهم انتظار کردن تمه‌ی بفتح دال و های خفی و سوکان بای تحتانی و فتح واو و نهای فوقانی اوای و رق از بیست و نهم خرماش کند نکه‌ی بکسر نون و فتح کاف و های خفی و الف و سوکان دال از خروش فیل برکرفته‌اند. 

(1) تا بیست و دوم تا نهفته‌سیم دیگر و این هر هفت سر را سراغ‌از از هر سه قسم شود پس نکه‌ی هفته‌سیمی در مرتبه سیم‌ی از بیست و دو برنکرده و 11 هر نم‌های که هر هفت سر 12 در آن فراهم آید آنارا سنپورن گویش بفتح سین و نون خفی و بای‌ی فارسی و سوکان واو و فتح واو و سوکان نون و اکثر شش باشند اول ناک‌‌کی و آنارا که‌ی 14 کویش 16 بفتح کاف و های خفی و الف و فتح دال هندی و سوکان واو و 16 حداوند پنج را 16 اوی‌ب خوانند بفتح هم‌یه و سوکان واو و

1. اس، بل 1: خفی
2. بل 2: برداشت‌هند و آن. اما در حاشیه با همان دستی‌کاری‌ی این کلمات افزوده شده است.
3. بل 2: در حاشیه‌ی «سرخ چشم» نوشته شده است.
4. بل 1: بل 2: 
5. ج: دم
6. اس، بل 1، بل 2، ج: هشتم.
7. بل 1: 
8. اس، بل 2، ج: کرفت‌ه
9. 
10. اس، بل 1، بل 2، ج: هشتم.
11. 
12. اس، بل 1، بل 2، ج: کرفت‌ه
13. 
14. اس، بل 1، بل 2، ج: کرفت‌ه
15. بل 1: نامند
16. ج: 
17. بل 2: 
18.
مکت روی دهد آهت به همزو اف و فتح ها و تای فوقانی آواز را به بیبید آید آنرا
بسان کوانتی عرض هوا پندارند و از کوانت نکادن پیدایی کردن چنان برسرایند که
هر یکی از شکم و کلو و تارک بیست و دو رک نهاده دست قدر تر است ناف سراغز چالش
باد شود و باندزه سختی و مستی برخوردن آن آواز برجای و کویند در پنجم و ششم و
هزدهم و نوزدهم نرسد و آن هزده را هفت لخت ساخته 1 2 3
سکون را و جیم و آنرا از آواز طاوس برداشتان و 11 از چهارم رک
پدید آید رکبته 12 بکسر را و سکون کاف فارسی و های خفی و فتح با و های خفی و آنرا
افراد پیه به برداشتان 14 جانوریست ساراسا در موسم بارش بناله درآید و این را 15 از
هفتم تا دهم رسد کاندهار به 11 فارسی و الف و نون خفی و فتح دال و های خفی و الف و
سکون را و آنرا از فغان بر بکرفتند 14 از نهم 16 تا سیزدهم رفتار اور باشد مدهم بفتح 16 میم

1 2: پالای سطر و بین کلمات « فوقانی» و «آوازی» کلمه «هندی» بوا هم دستخط افزوده شده است.

2 3: آنران

4 5: بل 1: هست ؛ و

6 7: بل 1: -

8 9: بل 1: -

10 11: بل 1: -

12 13: ج: رکبته

14 بل 1: برگرفتند بل 2: برگرفتند

15 16: بل 1: أس، بل 2: -

17 18: بل 1: ج: بیرز برداشتان بل 2: ج: برگرفتند

19 20: بل 1: نوزدهم بل 1: -


23 24: بل 1: -
سنکیت ١ پرده سبب یا نون خفی و کسر کاف فارسی و سکون یا تختان و فتح تای فوقانی,
دنش کوناکون ٢ نجمه /ج: ١٠، و ٣، زاس؛ و روش رقص؛ و جز آن و ٣ مطالب /ب: ٦٨،٣٩، بر اساس در هفته ادبهایی، برکارند نخست سَرادهِیای بضم سین و را بیان آرا بر،
دو کونه بر شرمند اناهت پرده هم‌یا نون و الف و فتح ها، و تای فوقانی.١٥٣ اوایّ ١٤ به سبب آنرا یکی و قدم داند.٢١ لدیم هرکه دو سوراخ کوش را بانکشت برپنده١٣ صدای نمونه\;\;\;\;\;\;\;\;\;\;\;\;\;\;\;\;\;\;\;\;\;\;\;\;
او را آن نام باش و برهما انکارند ١٧ و ١٩ ون این شناسانه.٦ خو کردن و بی‌مانی‌خ‌ی شنود.

١. یا: در حاشیه و با جوها شنگرف و همان دست‌خط «هم علم سکتینی» افزوده شده است.
 ٢. یا: به ١ د. و 
 ٣. اس: سرزد.
 ٤. یا: به ٢
 ٥. یا: ساز و رقص روش. آماده‌ای کلمه «رقص» حرف «خ» و بالای کلمه «روش» حرف «م» افزوده شده است.
 ٦. یا: به ٢ در ادبهای هفت. آماده‌ای کلمه «ادبهای» حرف «خ» و بالای کلمه «هفت» حرف «م» افزوده شده است.
 ٧. یا: به ٢ آرا بر
 ٨. اس: های.
 ٩. یا: به ٢
 ١٠. اس: این دنش کوناکون نجمه ساز و روش رقص و. بالای کلمات «دنش» و «و» آخرب كسمه «لا» نوشته شده است.
 ١١. یا: به ١، ٢، ٣، چ ام ای.
 ١٢. یا: انکارند
 ١٣. یا: به ١، ٢، چ: ٢، \;\;\;\;\;\;\;\;\;\;\;\;\;\;\;\;\;\;\;\;\;\;\;\;\;\;\;\;\;\;\;\;\;\;\;\;\;\;\;
 ١٤. اس: به ١، ٢، چ: ٢، \;\;\;\;\;\;\;\;\;\;\;\;\;\;\;\;\;\;\;\;\;\;\;\;\;\;\;\;\;\;\;\;\;\;\;\;\;\;\;
 ١٥. یا: به ١، ٢.
 ١٦. یا: به ٢، چ
 ١٧. اس: حروف «سا» در کلمه «شناسانه» بالای سطر با همان دست‌خط افزوده شده است.
 ١٨. یا: در ٢، چ: ٢، به‌شنود.
دفتر سوم/کبرنامه/آتن اکبری
تألیف ابوالفضل علامی

(بخش سنگیت)
General Guidelines to the Persian Critical Editions

It should be underlined that these guidelines are applied for all the critical edited texts in this book and concern all texts which are provided with a critical edition in this book. These guidelines are as follows.

A footnote figure after a word, in some cases phase/s and sentence/s, indicates the emendation of the text. Concerning the compound words, if a part of this type of word is miswritten, that part is noted in the apparatus and not the whole compound word. Furthermore, misplaced/dislocated (over/under) dots which create confusion and change the meaning of the word are noted in the apparatus, otherwise they are ignored. The missing dot/s of dotted letters will not be either noted in the apparatus until it changes the meaning of the word in question. In the edited text the folio in the manuscript has been noted with the side of the folio, i.e. the front side or ‘a’ (recto) with Persian letter ‘ر’ (رو), and the back side or ‘b’ (verso) with the Persian letter پ (پنچ). In the apparatus criticus, a minus sign (-) indicates a word/phrase/sentence is missing in the manuscript/s in question. As long as the missing word is just one word and not a compound word, it is not written again/repeated in the apparatus. A plus sign (+) indicates the mistakenly added words in the manuscript/s in question by the scribe which are removed from the text. Bi (ι/υ) as preposition or adverbalizer is always attached to the following word and written as χ. If the manuscript/s in question do not have this preposition or adverbalizer, it will be written as χυ and not as χ preceded minus mark (-) in the apparatus.
منابع استفاده شده برای تصحیح متن‌ها در پانویس‌ها در اولین بکاربری آنها بطور کامل معرفی شده است، بنابراین، فهرستی جداگانه از آن منابع در پایان بخش فارسی داده شده است.
چند نکته ضروری در مورد متن‌های انتقادات در کتاب حاضر

در متن‌های انتقادات کوشش بر این شده است که فقط با بکارگیری از یک شماره در جلوی کلمه و یا جمله که خواننده را به پانوشتی رهنمود می‌کند برای نشان دادن اختلافات بین متن‌های انتقادات و دیگر خوانش‌ها استفاده شود و به غیر از این شماره که خوانندگی را به پانوشت رهنمود می‌کند، نشان دیگری در متن‌های تصویب سازنده بکار برده شده است. تمام توضیحات در پانوشت داده شده است. بنابراین در پانوشت از تفاوت‌ها، افتادگی‌ها و افزودگی‌ها در متن‌های انتقادات با بهره‌گیری از منابعی که تنها از خود آثار یا هم‌زمان با آنها صورت گرفته باشد، میان آنها در پانوشت‌ها ذکر شده است.

سه نشان زیر هم در متن‌های انتقادات بکار برده شده است:

(?) نشانگر ان است که آن قسمت از متن دارای ابهام یا عدم قطعیت است.

( rá) بعد از نشانه نسخه و پس از شماره صفحه در متن‌ها به معنی صفحه روا است.

( الب) پس از نشانه نسخه و پس از شماره صفحه در متن‌ها به معنی صفحه پشت است.

در پانوشت‌ها

نشان‌های زیر در پانوشت‌ها بکار برده شده است:

(+) نشان می‌دهد که در نسخه یا نسخه‌های مورد بحث، یک کلمه (یا بخشی از یک کلمه مربک) سه‌بار افزوده شده است.

(-) نشان می‌دهد که کلمه‌ای یا بخشی از یک کلمه مربک در نسخه مورد بحث سه‌بار حذف شده است. تا آن‌جا که این امر تنها به یک کلمه یا قسمتی از یک کلمه مربک مربوط بوده، آن کلمه در پانوشت آورده شده است، اما اگر تعداد کلمات حذف شده بیش از یک کلمه بوده و یا شامل تمام بخش‌های یک کلمه مربک بوده، همه کلمات حذف شده و یا تمام آن کلمه مربک در پانوشت ذکر شده است.
نشأته هاي بكار شده در متن هاي انتقادي

اكبرنامه/أليين اكبر

<table>
<thead>
<tr>
<th>عدد</th>
<th>الكتابة</th>
<th>نسخة</th>
<th>دار النشر</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>1</td>
<td>Add</td>
<td>6552</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>2</td>
<td>Add</td>
<td>7652</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>س</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>

(Morely CXVI)

<table>
<thead>
<tr>
<th>عدد</th>
<th>الكتابة</th>
<th>نسخة</th>
<th>دار النشر</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>1</td>
<td>ظاهره مانشاغه مانشاغ (جان رايلندز)، شماره نسخه: 170</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>2</td>
<td>ظاهره مانشاغه مانشاغ (جان رايلندز)، شماره نسخه: 800</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>

جاب سنجي، محل انتشار: لندن (هند)، سال جار: 1882 ميلادي

تحفة الهند

<table>
<thead>
<tr>
<th>عدد</th>
<th>الكتابة</th>
<th>نسخة</th>
<th>دار النشر</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>1</td>
<td>Ms. Or. quart</td>
<td>214</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>2</td>
<td>Sprenger</td>
<td>1655</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>3</td>
<td>Sprenger</td>
<td>1656</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>Ms. Whinfield</td>
<td>11</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>Ms. Elliott</td>
<td>383</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>King’s</td>
<td>119</td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>

تصحيح نور العين انصحاري، ناشر: انتشارات بنياد فرهنگ ایران، سال جار: 1354 شمسی

خلاصه العيش عالمي

<table>
<thead>
<tr>
<th>عدد</th>
<th>الكتابة</th>
<th>نسخة</th>
<th>دار النشر</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>1</td>
<td>MS Ouseley Add.</td>
<td>123</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>2</td>
<td>الكتابة ميل ایران، شماره نسخه: 124010</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>3</td>
<td>الكتابة ميل ایران، شماره نسخه: 1542623</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>4</td>
<td>الكتابة ميل ایران، شماره نسخه: 59232</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>
فصل سوم
بخشى از اصل پنجم: تال ادهبا

نغمه عدلیب
چشمه جهارم از نهر نهم از حديثة دوم
فهرست مطالب

نشانه‌های بکاربرده شده در متن‌های انتقائی
چند نکته ضروری در مورد متن‌های انتقائی در کتاب حاضر

General Guidelines to the Persian Critical Editions

1
اکبرنامه/آینی/اکبری
روایت اول
روایت دوم

[رساله عوض محمد کاملخانی ...]

[رساله کاملخان ...]

[جدول مرزا ابوالخیر و قیادی بن عبدالله جنگ]

اسمی سر

تحفة الهند

فصل اول در تعریف علم سنگیت
فصل دوم در بیان اقسام کاين یعنی خواندنگ و هنر و عیب ان...
فصل سوم در بیان راک و راکنی و پتر و بهارجا بحسب هنرمند مت
فصل چهارم در بیان راک و راکنی و پتر بحسب کلاته مت
فصل پنجم در بیان راک و راکنی و پتر بحسب سمیت مت
فصل ششم در بیان راک و راکنی و پتر و بهارجا بحسب بهارت مت
فصل هفتم در بیان ترکیب راک و راکنی و پترهای مذکوره ...
فصل هشتام در بیان راکهایی که منخرین وضع کردند
فصل نهم در بیان مقامات فارسی و شهره و کوشه و آوازه
فصل دهم در بیان تالاهدهای بعینی علم اصول و بحور هندی

خلاصه از تال‌ادهیا سوم: تال ادیهای

بخشی از ادیهای سوم: تال ادیه‌ای
گزیده‌هایی از نوشتارهای فارسی-هندی در علم موسیقی هندوستانی از دوره گورکانیان هند انتخاب، تصحیح، ترجمه، مقدمه، و یادداشت‌ها از مهرداد فلاح‌زاده
گزیده‌هایی از نوشته‌های فارسی‌هندی در علم موسیقی هندوستانی

از دوره گورکانیان هند
PART TWO

The Persian Critical Editions