تفصیلِ موسیقی

مُصنّفہ

خان محمد افضل خان - ایم، اے - پی، سی، ایس

ایجوکیشن چیفس کالج لاہور

K-A-Sheena

سلسلۂ تعلیم موسیقی کی پہلی کتاب

تفصیلِ موسیقی

THE ANATOMY OF MUSIC

مصنفہ

خان محمد افضل خان - ایم - اے

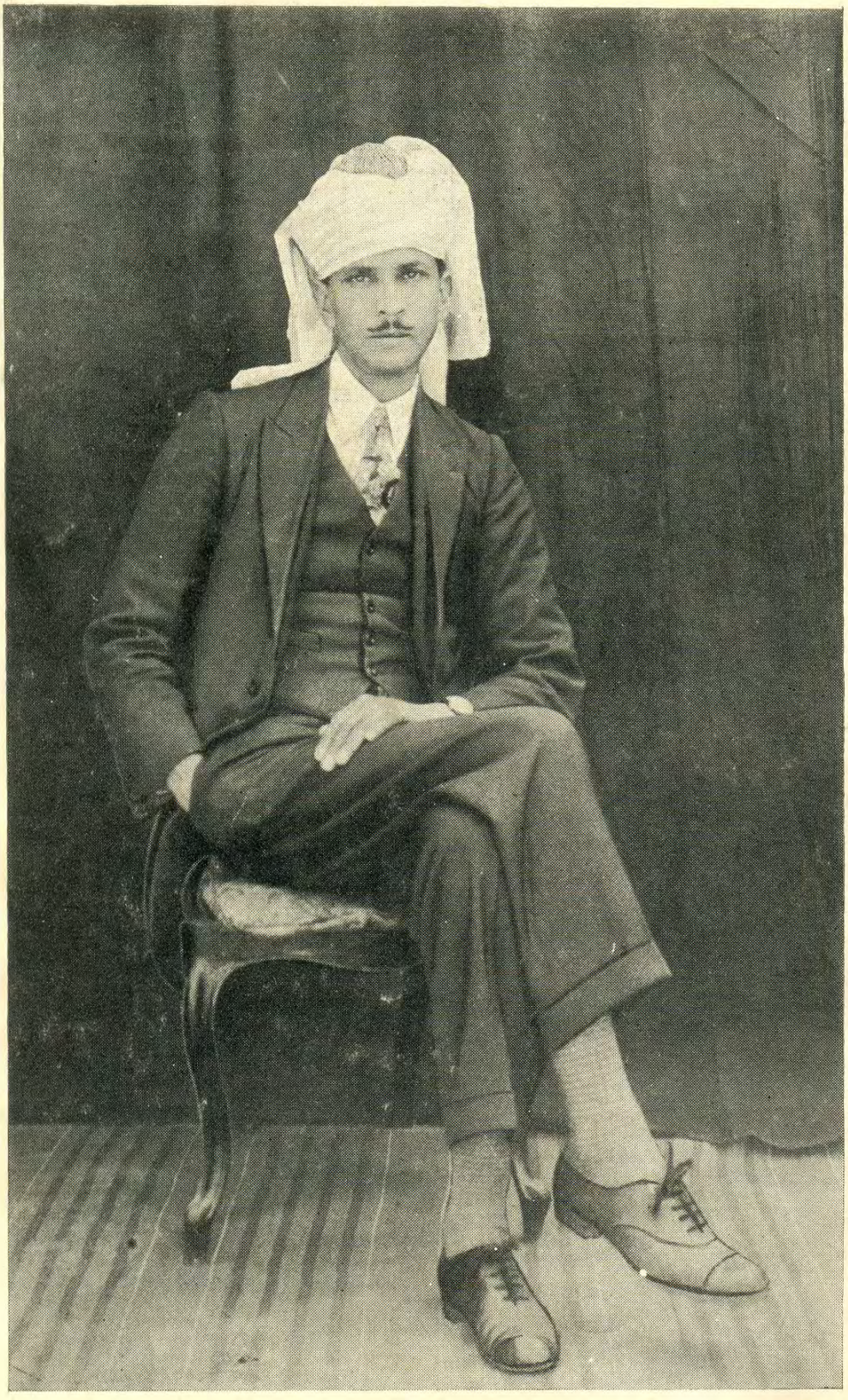
جس میں فنِ موسیقی کے کُل اصول بالتفصیل بیان کئے گئے ہیں

"غلام علی ہیرو"
"اولڈ بک سیلرز"
متصل 176 - انارکلی - لاہور

سنہ ۱۹۳۲ء

ایجوکیشن جیفیس کالج - لاہور

جملہ حقوق محفوظ



مصنف

دیباچہ

ہندوستان میں عموماً اور پنجاب میں بالخصوص جہاں دیگر فنونِ لطیفہ بے پروائی کا شکار ہو رہے ہیں۔ وہاں موسیقی بھی انداز تغافل کا گھائل ہو رہا ہے۔ اور بجائے فنِ لطیف متصوّر ہونے کے (جیسا کہ مغربی ممالک میں ہے) ادنےٰ طبقہ کے لوگوں کا ذریعۂ معاش بن رہا ہے۔ بنگال۔ بمبئی۔ صوبجات متحدہ وغیرہ کی طرف تو خیر پبلک میں اس فن کا کچھ نہ کچھ شوق ہے۔ اور بعض بعض جگہ میوزک سکول بھی کھُلے ہُوئے ہیں۔ اور کوئی نہ کوئی اچھی کتاب بھی اس علم کے متعلق دستیاب ہو جاتی ہے۔ لیکن پنجاب میں نہ تو اس کا اتنا چرچا ہے۔ اور نہ اس پر آج تک کوئی مستند کتاب ہی تحریر ہوئی ہے۔ ہارمونیم کا رواج ایک حد تک موسیقی کے شوق کو از سرِ نو زندہ کرنیکا موجب ضرور ہُوا ہے۔ لیکن قطع نظر اس امر کے کہ یہ شوق معمولی غزلیات یا تھیٹریکل گانوں تک ہی محدود ہوتا ہے۔ جن میں اصل موسیقی یعنی راگ داری کا چنداں لحاظ نہیں کیا جاتا۔ عموماً یہی دیکھنے میں آتا ہے۔ کہ چند ہی روز کے بعد شائقین کا یہ شوق بھی ٹھنڈا پڑ جاتا ہے۔ وجہ اس کی یہ ہے کہ اسکے سیکھنے کے لئے اچھے اُستاد کا ملنا بہت مشکل ہے۔ بڑے بڑے شہروں میں تو کوئی نہ کوئی ہارمونیم ماسٹر مل بھی جاتا ہے جو اس فن سے اچھی واقفیت رکھتا ہو۔ لیکن مفصلات میں یہ ناممکن ہوتا ہے۔ چنانچہ شایقین کو ناچار کتابوں کا سہارا ڈھونڈنا پڑتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ متعدد کتابیں ہارمونیم سکھانے کے واسطے بازار میں ملتی ہیں۔ لیکن اُن میں سے کوئی بھی مبتدی کے لئے پُوری طرح سے مفید نہیں ہے۔ اوّل تو یہ کتابیں دل لگا کر اور محنت سے لکھی نہیں جاتیں۔ دویم اکثر ہارمونیم ماسٹر موسیقی

سے تو واقف ہوتے ہیں۔ لیکن اِتنی علمی لیاقت نہیں رکھتے کہ اس فن کے دقیق اصولوں کو کما حقہٗ طور پر سمجھا سکیں۔ سو ٹم کچھ مُصنّفین کی اپنی بے پروائی سے کچھ کاتب کی ناواقفیت سے نوٹیشن میں عموماً غلطیاں واقع ہو جاتی ہیں۔ اِن باتوں کا مجموعی طور پر یہ نتیجہ ہوتا ہے کہ شائقین ان کتابوں سے بجائے فائدہ حاصل کرنے کے غلطیوں میں پھنس جاتے ہیں۔ اور اگر کوئی غزل یا گانا اُن کی مدد سے بجانے بھی لگ جائیں۔ تو نہ وہ تال ہی میں ٹھیک ہوتا ہے۔ نہ اس کا راگ ہی اُن کو صحیح معلوم ہو سکتا ہے۔ آخر کار وہ اس نتیجہ پر پہنچتے ہیں کہ گانا بجانا کتاب کے ذریعہ سے سیکھنا ناممکنات سے ہے۔ لیکن یہ بات غلط ہے۔ مانا کہ بغیر اُستاد کے کسی ہُنر یا فن کا سیکھنا مشکل ہے۔ مگر ناممکن نہیں۔ انگریزی میوزک سکھانے کے لئے نہایت عُمدہ عُمدہ کتابیں ملتی ہیں۔ جن میں آسان طریقوں سے تمام اصول سمجھائے جاتے ہیں۔ اور مبتدی اُن کو بآسانی خود بخود سمجھ سکتا ہے۔ اور تھوڑی محنت سے گانا بجانا سیکھ سکتا ہے۔ اگر اُستاد سے بھی مدد لی جائے تو بھی یہ ہوتا ہے کہ اُستاد ہر بات انہیں کتابوں سے سمجھاتا ہے۔ اور خود باجے پر بجا کر دکھاتا ہے۔ کتاب کا یہ فائدہ ہوتا ہے کہ اُستاد کی غیر حاضری میں کوئی بات بھُول جائے تو کتاب دیکھ لی جاتی ہے۔ اور اُستاد کی محتاجی نہیں رہتی۔ اور چند روز کی مشق کے بعد جب واقفیت ہو جائے۔ اور گانا نکالنے کا طریقہ معلوم ہو جائے۔ تو پھر اُستاد کی ضرورت نہیں رہتی اور ہر ایک نئی طرز تھوڑی سی محنت اور کوشش سے سیکھی جا سکتی ہے۔ کوئی وجہ نہیں کہ اُردو میں ایسی کتاب تیار نہ ہو سکے۔ جو ہندوستانی راگ صحیح طور پر اور آسان طریقہ سے سکھا سکے ؛

یہ حالات دیکھ کر میں نے عرصہ سات آٹھ سال کا ہُوا یہ ارادہ کیا کہ حسب لیاقت و توفیق علم موسیقی کی تحصیل میں شائقین کی امداد کروں۔ چنانچہ لگاتار محنت اور کوشش سے آخر کار یہ سلسلۂ کتب مرتّب کیا + مجھے عرصہ بیس۲۰ سال سے اس فن کا شوق ہے اور اگرچہ مجھے دیگر مشاغل سے اتنی فرصت نہیں ملی کہ اس وسیع علم کو ایک طویل عرصہ تک باقاعدہ طور پر حاصل کرتا اور بقول ایک فلاسفر کے اس بحر ذخار کے کنارے بیٹھ کر کنکر پتھر اکٹھے کرتا رہوں۔ لیکن دلی شوق اور سالہا سال کی محنت اور کوشش سے جو پتھر کنکر بھی میں نے جمع کئے ہیں وہ اس قدر خوشنما اور دلفریب ہیں کہ جی چاہتا ہے انہیں اَوروں کو بھی دکھاؤں تاکہ وہ بھی انکی خوبصورتی

سے محظوظ ہو سکیں ۔

یہ سلسلۂ کتب نہ صرف ہندی کے لئے مفید ہے بلکہ منتہی کے لئے بھی باعثِ دلچسپی و ازدیادِ علم ہے۔ اس میں نہ صرف ایک نو آموز کو جدید طریقوں اور قابلِ فہم اصولوں سے علم موسیقی۔ اس کی ماہیت۔ اس کے اراکین ولوازمات سے واقف کرنے اور اسکے اکتساب میں مدد دینے کی کوشش کیگئی ہے۔ بلکہ اُستادانِ فن کی دلچسپی کے لئے بھی تاریخی واقعات۔ ابتدا و ارتقاء موسیقی کے حالات۔ اور بعض ادق اور غیر عام فہم مسائل پر بحث کی گئی ہے ۔ علم موسیقی کی نسبت کم از کم پنجاب میں آجتک ایسی جامع کتاب کوئی نہیں لکھی گئی جس سے راگوں کی ایجاد۔ سُروں کا تناسب۔ سرپتوں کا فائدہ۔ راگ راگنیوں کی ترتیب و تقسیم اور شناخت وغیرہ وضاحت سے بیان کئے گئے ہوں ۔

پس مندرجہ بالا امور کو مدنظر رکھ کر یہ کتابیں بمصداق برگ سبز است تحفۂ درویش۔ شایقین کی خدمت میں بامید حوصلہ افزائی پیش کی جاتی ہیں ۔ میں نے کوشش و محنت سے یہ کتابیں تیار کی ہیں۔ اور سعی بلیغ راگ۔ تال۔ سُر اور دیگر مشکل باتوں کو آسان اور نرالے طریقوں سے سمجھانے اور ذہن نشین کرانے میں کی ہے جو تحصیل موسیقی کے واسطے بہت ضروری ہیں اور جو کسی ہارمونیم ماسٹر نے بیان نہیں کیں ۔ اکثر ہارمونیم ماسٹروں نے تالوں کے نام اور بول لکھ دئے ہیں۔ ان سے ہندی کیا سمجھ سکتا ہے ۔ اور صرف نام سے یا ٹھیکہ کے بول پڑھنے سے وہ کیا معلوم کریگا کہ تال کس بلا کا نام ہے ۔ میرا ذاتی تجربہ ہے کہ جتنی کتابیں آجتک لکھی گئی ہیں ان سے تال یا راگ کی نسبت قطعاً کچھ واقفیت نہیں ہو سکتی ۔

اکثر نو آموز ان باتوں کو غیر ضروری سمجھ کر ان کی طرف سے بالکل غافل ہو جاتے ہیں۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ان کا شوق چند دن میں ٹھنڈا پڑ جاتا ہے اور جو کچھ بھی وہ سیکھتے ہیں غلط سیکھتے ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ یہ باتیں فوراً سمجھ میں آنی مشکل ہیں۔ ان کے حاصل کرنے کے لئے وقت چاہیئے اور ان سے اصلی لُطف اُٹھانے کے لئے مشق کی ضرورت ہے ۔ گانا بجانا ایسی چیز نہیں کہ کتاب کے ذریعہ سے گھول کر پلا دی جا سکے ۔ اس میں کئی جگہ مشکلات رستہ میں آئینگی۔ لیکن ہمت نہیں ہارنی چاہیئے۔ ہدایات کے بموجب عمل کیجئے اور کتاب کا بغور مطالعہ کر کے سمجھنے کی کوشش کیجئے۔ اگر آپ کو سچا شوق ہے تو باوجود مشکلات کے آپ ضرور کامیاب ہونگے ۔ یہ کتابیں آپ کو

ایک واقف کار رہبر کا کام دینگی اور تمام دقائق کو آپ پر روز روشن کی طرح واضح کر دینگی ۔

میں یقین دلاتا ہوں کہ میں نے یہ کتابیں نہایت محنت سے لکھی ہیں۔ اور تال۔ لے وغیرہ کو نہایت آسان طریقوں سے سمجھانے کی کوشش کی ہے اور اپنی طرف سے کوئی دقیقہ فروگذاشت نہیں کیا۔ پس اگر آپ اس کو بغور مطالعہ کرنے اور اس کی ہدایات کے بموجب عمل کرنے کی کوشش نہیں کرینگے تو گویا آپ کو موسیقی کا شوق نہیں۔ اس صورت میں آپ کی یہ شکایت کہ کتاب میں کوئی نقص ہے بالکل بے معنی اور فضول ہوگی ۔

جتنے گانے اور طرزیں ان کتابوں میں دئے گئے ہیں سب بالکل ٹھیک ہیں اور تصحیح کرکے لکھے ہیں۔ اگر کوئی طرز جلدی نہ نکل سکے یا جس طرح سے آپ نے سُنی ہے اُس طرح نہ بجے تو یہ خیال نہ فرمائیے گا کہ طرز غلط ہے۔ بلکہ کوشش کرکے اس کو نکالئے۔ کتاب کی طرز غلط نہیں ہوگی ممکن ہے کہ جو طرز آپ نے سُنی ہو وہ کسی معتبر ذریعہ سے آپ کے پاس نہ پہنچی ہو اور اسی میں غلطی ہو۔ کوشش کیگئی ہے کہ اس کتاب میں صرف وہ گانے درج کئے جائیں جو پہلے کسی کتاب میں درج نہیں ہیں تاکہ نقل کا الزام مجھ پر عاید نہ ہو۔ صرف چند ایک پرانی چیزیں جو بسبب آسان اور مشہور ہونے کے ابتدی کے سمجھانے کے لئے بہت کارآمد ثابت ہوتی ہیں اور بعض دیگر کتب میں بھی درج ہیں ضرورتاً ان کتابوں میں لکھی گئی ہیں۔ لیکن وہ معدودے چند ہیں۔ یا چند ایک مشہور اور عمدہ طرزیں جو اگرچہ بعض اور کتابوں میں دی گئی ہیں لیکن درست طور پر نہیں دی گئیں یہاں صحیح کرکے لکھ دی ہیں تاکہ طالبِ فن وہ دلچسپ اور عمدہ گانے صحیح طور پر بجا سکے۔ اِن گانوں کے درج کرنے میں مَیں نے چوری کا ارتکاب نہیں کیا بلکہ فائدہ عوام کو مدنظر رکھ کر غلطی کی تصحیح کی ہے ۔

پہلی کتاب **تفصیل موسیقی** میں موسیقی کے اصول مندرج ہیں۔ شاید بعض اصحاب انکو فضول خیال کریں۔ مگر یقین جانئے اس میں آپ کا فائدہ ہے۔ اس سے آپ کے معلومات وسیع ہو جائینگے۔ بہت سی باتیں اس میں مَیں نے ایسی تحریر کی ہیں جن کو اکثر ہارمونیم ماسٹر بھی نہیں جانتے۔ میرا منشاء ان کتابوں کے شائع کرنے سے یہی ہے کہ ان کو دیکھ لینے کے بعد آپ کو اَور کسی کتاب کی ضرورت نہ رہے۔ اس لئے اِن کو بہت جامع اور مفصل بنایا گیا ہے ۔

دوسری کتاب میں ان اصولوں کو عملی جامہ پہنا کر دکھایا ہے اور کئی چھوٹے چھوٹے اور

سہل سبقوں میں باجہ بجانے کے طریقے اور ترکیبیں بتائی گئی ہیں۔ اور بہت سی عام پسند اور مشہور چیزیں باجہ میں نکالنے کے لئے تحریر کیگئی ہیں + بعد ازاں نسبتاً مشکل گانے۔ ٹھمریاں۔ خیال مختلف راگوں اور تالوں میں مشق اور ہاتھ کی تیاری کے لئے لکھے ہیں + اس کتاب کا نام **تحصیل موسیقی** رکھا گیا ہے ؛

تیسری کتاب **تکمیل موسیقی** میں راگ راگنیوں کا مفصل بیان درج ہے + ہر ایک راگ راگنی کی خاصیت۔ صورت۔ خاص سُر۔ اُترے چڑھے پردے۔ ٹھیراؤ وغیرہ مکمل طور پر سمجھائے گئے ہیں۔ اور اسی طرح سے باترتیب کل مشہور راگ راگنیوں کا ذکر ہے اور ہر ایک کے ساتھ سرگمیں اور متعدد گانے دئے ہیں تاکہ آپ کو راگ سے کما حقہٗ واقفیت ہو جائے اور آپ ہر راگ راگنی کو پہچان سکیں اور خود الاپ سکیں + اسی کتاب میں بعد ازاں بہت سے چیدہ اور اعلیٰ گانے مختلف اقسام کے متفرق راگ اور تال میں تحریر کئے ہیں ؛

چوتھی کتاب **انجیلِ مُوسیقی** میں انگریزی نوٹیشن بھی ان حضرات کے فائدے کے لئے جو انگریزی گانا سیکھنے کا شوق رکھتے ہوں سمجھا دیا گیا ہے + کئی ہندوستانی طرزیں انگریزی میں نوٹیشن کر کے دکھائی ہیں اور بہت سی انگریزی طرزیں لکھی ہیں ؛

بعض صاحبان دوسرے مصنفوں کی عیب جوئی یا نکتہ چینی کر کے اپنی قابلیت اور برتری کا اظہار کیا کرتے ہیں + میں بھی چاہتا تو ایسا کر سکتا تھا اور اس ذریعہ سے اپنی کتابوں کو ان کتابوں سے بہتر ثابت کرنے کی کوشش کر سکتا تھا کیونکہ غلطیاں نکالنا چنداں مشکل کام نہیں ہے لیکن یہ چھوٹے دلوں کی عادت ہے ع۔ مشک آنست کہ خود ببوید۔

برعکس اس کے میں ان صاحبان کی ہمت کی تعریف کرتا ہوں جنہوں نے اپنا وقت اس علم کو عوام میں پھیلانے کی کوشش میں لگایا۔ پنجاب میں۔ ۱۔ اُستاد جھنڈے خاں صاحب سابق ہارمونیم ماسٹر پارسی الفریڈ تھیٹریکل کمپنی حال پروفیسر میوزک سکول ۶۳ سرکلر روڈ۔ کلکتہ۔ ۲۔ بھائی پرتاب سنگھ صاحب لاہور۔ ۳۔ ماسٹر نند لعل صاحب لاہور۔ ۴۔ سردار سندر سنگھ صاحب امرتسر اور ۵۔ ماسٹر سنت رام صاحب لاہور۔ خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ استاد جھنڈے خاں صاحب کی کتاب ہارمونیم ٹیوٹر اور سنگیت ودیا باوجود مختصر ہونے کے اچھی کتابیں ہیں اور عموماً غلطیوں سے پاک ہیں + دیگر صاحبان کی کتابوں میں گو بعض جگہ خامیاں ہیں اور بعض کتابوں میں بسبب

ماترے وغیرہ پورے نہ دکھانے کے طرز نکالنا مبتدی کے لئے مشکل ہوتا ہے یا غلطی کا احتمال ہوتا ہے تاہم انکی محنت قابلِ داد ہے + خاصکر بھائی پرتاب سنگھ نے ہارمونیم گائڈ کے چھ حصے لکھ کر حتی الوسع علم موسیقی کی خدمت کرنے کی جو کوشش کی ہے وہ قابلِ تعریف ہے + پنجاب سے باہر سب سے زیادہ قابلِ قدر ہستی آنریبل راجہ نواب علی خاں صاحب تعلقدار اکبر پور لکھنؤ ہیں۔ ان کی کتاب معارف النغمات ہر دو حصہ فن موسیقی پر مستند اور بہترین کتب ہیں اور دیکھنے کے لائق ہیں۔ انکے علاوہ حیدر آباد دکن کے میر قدرت علی صاحب مرحوم اور پروفیسر عنایت خاں مرحوم قابل تعریف اشخاص تھے۔ پروفیسر عنایت خاں کی کتاب منقار موسیقار بہت اچھی کتاب ہے ۔

پونہ میں فل ہارمونک سوسائٹی نے ایک کتاب راگز آف[1] ہندوستان کے نام سے تین حصّوں میں شائع کی ہے۔ اس میں گانے ہندی حروف میں تحریر ہیں اور نوٹیشن انگریزی ہے۔ یہ کتابیں بھی دیکھنے کے قابل ہیں ۔

---

[1] RAGAS OF HINDUSTAN

فہرستِ مضامین

فصل اول ۔ علم موسیقی یا سنگیت ودّیا کی فضیلت ۔
فصل دویم ۔ موسیقی کے معنے اور اسکی ایجاد کے متعلق روایات ۔
فصل سویم ۔ موسیقی کی ابتدا و ارتقا کی نسبت تاریخی حالات ۔
فصل چہارم ۔ شمالی ہند اور جنوبی ہند کی موسیقی کی تفریق ۔
فصل پنجم ۔ سپت ادھیا یعنی ہفت اراکین موسیقی کا ذکر ۔
فصل ششم ۔ تال کا مفصل حال مع نقشہ ہائے چکر و ماترا وغیرہ ۔
فصل ہفتم ۔ طبلہ کا بیان ۔ تالیں اور گتیں مع ٹھیکہ تال ہائے مروجہ ۔
فصل ہشتم ۔ لَے کی کیفیت ۔
فصل نہم ۔ سُر کا بیان ۔
فصل دہم ۔ سپتک ۔ سرتیاں ۔ انبادی ۔ سمبادی ۔ ببادی سُر ۔
فصل یازدہم ۔ تین گرام کا ذکر ۔
فصل دوازدہم ۔ گانے کی قسمیں ۔ گمک کا بیان ۔
فصل سیزدہم ۔ سازوں کا مختصر ذکر اور ہارمونیم باجہ کا بیان ۔

فصلِ اوّل

علمِ موسیقی کی فضیلت

دیکھ سکتے نہیں سر دُھنتے ہیں سُننے والے
ساز کے پردے سے یہ کس کی صدا آتی ہے؟

حُسن اور موسیقی دو ایسی دلپذیر چیزیں ہیں کہ دنیا کی اَور کوئی چیز ان کا مقابلہ نہیں کر سکتی۔ اگر جادو کا کام صرف معمول کو مسخّر کر لینا ہے تو یہ دونو بلاشبہ چلتا ہُوا جادو ہیں۔ حُسن کے سوائے اور کسی چیز کو وہ قبولیت عام حاصل نہ ہوگی جو موسیقی کو ہے اور موسیقی کے عاشق اور بعض فلاسفر تو حسن سے بھی اعلیٰ مرتبہ موسیقی کو دیتے ہیں کیونکہ حسن ایک مرئی اور مادی چیز ہے لیکن گانا غیر مرئی اور لطیف شے ہے اور اس لئے اعلیٰ جذبات اور ارفع خیالات کو ابھارنے والا اور رفتہ رفتہ خدا تک پہنچانے والا ہے۔ مہر دہلوی نے کہا ہے:۔

اے راگ تجھ سے پاتی ہے تسکین جانِ زار
اے راگ تو ہے مرہمِ زخمِ دلِ فگار

سُن سُن کے تجھ کو دھنتے ہیں سر صوفیانِ مست
سُن سُن کے تجھ کو وجد میں آتے ہیں ہوشیار

اونچی جگہ چڑھاتے ہیں بچّے کو جس طرح
اُنگلی پکڑ کے۔ تاکہ نہ دِقّت ہو رُو بکار

رُوحِ بشر کو دے کے سہارا اسی طرح
تو بھی بلند کرتا ہے اے راگ ایک بار

یاں تک کہ اوجِ عشقِ حقیقی پہ چڑھ کے وہ
ہوتی ہے جا کے شاہدِ اصلی سے ہمکنار

چار دانگ عالم میں انسانی دل اس کا فریفتہ و شیفتہ نظر آتا ہے۔ پتھروں کے پگلنے، پہاڑوں کے ٹل جانے اور خود بخود آگ لگ جانے کے قصّے غلط سہی مگر اس میں کلام نہیں کہ پتھر دلوں کو موم کرنے۔ بیدردوں کو رُلانے اور صاحبدلوں کو جلانے میں تو یہ بے مثال و بے نظیر ہے۔ سید علمدار حسین صاحب نے

ایک جگہ موسیقی کے متعلق ذکر کرتے ہوئے کہا ہے:۔

"انسان جس طرح بالطبع حسن پسند واقع ہُوا ہے موسیقی پسند بھی واقع ہُوا ہے۔ ان دونوں کا طبیعت انسانی پر کم و بیش یکساں اثر پڑتا ہے۔ دونو متحد الکیفیت ہیں۔ دونو دلگداز۔ دونو روح پرور ہیں۔ دونو جاں نواز۔ دونو کی واہ میں شائبہ آہ موجود ہے اور دونو میں باہمد گر توافق و تناسب موجود ہے۔ اگر حُسن کو خاموش موسیقی کہا جائے تو موسیقی کو حسن مستور کہہ سکتے ہیں جس کو آنکھیں دیکھ نہیں سکتیں۔ مگر کانوں کی راہ سے قلب پر وہی کیفیت طاری ہو جاتی ہے جو آنکھوں سے کسی حسین کو دیکھ کر"

موسیقی میں دلگدازی کی وہ اعلیٰ صفت مضمر ہے جو آدمی کو انسان اور انسان کو مافوق الانسان بناتی ہے۔ انسان دلگداز ہو کر ہی لذتِ درد کا مزہ چکھ سکتا ہے جس سے قلب انسانی میں صوفی صافی منش۔ اہل اللہ۔ اور خلیفۃ اللہ کا پورا مصداق بننے کی اہلیت پیدا ہو جاتی ہے۔ لذتِ درد کیا شے ہے اس کی کیفیت کوئی اہلِ دل سے پوچھے ؎

عشق کیا شے ہے کسی کامل سے پوچھا چاہیئے
درد میں لذت ہے کیا بسمل سے پوچھا چاہیئے

موسیقی وہ نسخہ اکسیر ہے جو بے واسطہ دل کو گداز کر کے اس میں درد پیدا کرتا ہے اور دل گداختہ ہی ہے جو انسان کو مرتبہ انسانیت سے بڑھا کر ملکوتی صفات بنا سکتا ہے۔

موسیقی کا جادو نہ صرف انسان بلکہ کل جانداروں پر چلتا ہے۔ اونٹ کو دیکھئے کیا بے ڈھنگا تن و توش پایا ہے لیکن موسیقی کے اثر سے یہ بھی خالی نہیں۔ لمبی منزل ہے اور دھوپ کا کڑاکا۔ پھر ریتلے میدان۔ تھک کر رہ گئے ہیں۔ ذرا حدی خوان نے الاپ شروع کیا اور آپ مست ہو گئے۔ پھر ع نہ پرواہ کسے باشد اسیرانِ محبت را کے مصداق کان کھڑے کئے چلے جاتے ہیں اور پتہ نہیں کہ کتنی مسافت طے کر گئے۔ مار جیسا زہریلا جانور بھی بین کی آواز پر مرتا ہے۔ ستار کی آواز سُن کر ہرن چوکڑی بھول جاتا ہے۔ بانسری کی آواز پر گائیں مست ہو جاتی ہیں اور مشہور ہے کہ آرفیئس (Orpheus) کے بربط سننے کے واسطے شیر اور چیتے۔ بلکہ درخت اور جنگل بھی اس کے پیچھے پیچھے پھرتے تھے۔

عملی طور پر اس کا اثر لڑائی میں ظاہر ہوتا ہے۔ معرکہ جنگ میں بڑے بڑے سنگدلوں کا زہر آب ہوتا ہے۔ دیو ہیکل بہادر جب موت کا فرشتہ سامنے دیکھتے ہیں تو بزدلی کو عار نہ سمجھ کر فرار ہونے

پر تیار ہو جاتے ہیں + اس وقت بینڈ اپنا پر جوش ترانہ بجاتا ہے تو بزدل شیر دل بن جاتے ہیں۔ خون جوش مارنے لگتے ہیں۔ ہمت اور شجاعت کانوں کے راستہ بہہ کر دلوں میں پہنچتی ہے اور ان کو موت کے خوف سے آزاد کر دیتی ہے ۔

موسیقی کو محض کھیل تماشہ اور سامان تفریح سمجھنا سخت ناقدر شناسی ہے + زمانِ سلف کے حکمانے اسے ایجاد کیا اور اسکے اصول مقرر کئے۔ نہایت محنت اور کوشش سے اسکے لئے ساز اختراع کئے اور جس طرح اطباء نے ہر ایک چیز کی تشخیص کر کے اسکے خواص علیحدہ علیحدہ بیان کئے ہیں انہوں نے ہر راگ کے خواص تجربہ سے معلوم کئے اور تحریر کئے ہیں + فوری جوش۔ فوری خوشی۔ فوری ولولہ۔ فوری درد کا پیدا ہونا ضروری پہلو لئے ہوئے ہے + بلکہ زمان سلف کے حکما اس کو کئی بیماریوں کا علاج بتاتے ہیں اور آجکل تجربہ سے یورپ و امریکہ میں ثابت ہو رہا ہے کہ واقعی موسیقی کا اعصاب کے راستہ ہو کر ہر ایک عضو پر اثر پھیلتا ہے + اس کے اثر سے زخمیوں کے جرح سے سیلانِ خون بند ہوتا دیکھا گیا ہے + شراب کا سا اثر موسیقی کا ادنےٰ کرشمہ ہے۔ اور لطف یہ کہ شراب جو بد اثر پیدا کرتی ہے وہ موسیقی نہیں کرتی ۔

حکما نے تجربہ سے ثابت کیا ہے کہ موسیقی سامع کے اعصاب کو نہایت نرمی سے متاثر کرتا ہے اور دوران خون کو باقاعدگی بخشتا ہے + دماغ کو انہماک کی طاقت دیتا ہے اور تمام جسم میں ایک خوشگوار انتشار پیدا کرتا ہے + موسیقی کے زیر اثر انسان کی خارجی اثرات کو قبول کرنے کی طاقت بڑھ جاتی ہے اور اس کا دماغ تخیلات کے حاصل کرنے کے قابل ہو جاتا ہے + طبیعت میں جوش پیدا ہو جاتا ہے۔ خیالی چیزوں میں اصلیت کی جھلک نظر آنے لگتی ہے اور اسکے سحر نما اثر سے غم و فکر بھول جاتا ہے + تاش۔ چوسر یا شطرنج یا اسی قسم کے دیگر مشاغل بھی دماغ کو محرک کرتے ہیں لیکن وہ دماغی طاقتوں پر ایک بوجھ ڈالتے ہیں اور انہیں خرچ کر دیتے ہیں + بعض قسم کے کھیل یا ورزشیں خاص خاص اعضا یا پٹھوں کو حرکت میں لاتی ہیں اور ایک خاص حد کے اندر ان کو طاقت اور صحت دیتی ہیں لیکن اس حد سے تجاوز کرنے پر مورث بیماری یا نقاہت ہوتی ہیں + اکثر خواہشات جسمانی کا پورا کرنا ابتدا میں باعث خوشی ہوتا ہے لیکن انجام کار کبیدگی اور مصیبت کا پیش خیمہ بنتا ہے کیونکہ تحریک اعصاب جو حد اعتدال سے تجاوز کر جائے اعصاب کو تھکا دیتی ہے اور ان میں آرام کی خواہش پیدا کرتی ہے۔ جسکا نتیجہ سیری اور تنفر ہوتا ہے + لیکن موسیقی کے ذریعہ سے جو حرکت یا اثر پیدا ہوتا ہے وہ حد اعتدال

سے کبھی زیادہ نہیں ہوتا - دماغ تھکان اور کلفت محسوس نہیں کرتا۔ تمام نظام عصبی میں باقاعدہ اور یکساں تموجات پیدا ہوتے ہیں جو نارمل حالات سے مختلف نہیں ہوتے۔ لہذا اس سے طاقت زائل نہیں ہوتی بلکہ وہ تمام جسم میں یکساں طور پر تقسیم ہو جاتی ہے۔ اسی وجہ سے موسیقی کو بعض دفعہ دماغی اور اعصابی بیماریوں کے علاج کے لئے استعمال کیا جاتا ہے۔ دیکھا گیا ہے کہ پاگل خانہ میں گانے کا اثر پاگلوں پر آرام اور سکون کا موجب ہوتا ہے اور ان کی حالت کو بہتر بنا دیتا ہے۔ اسی طرح سے درد کو کافور کرنے میں بھی گانا ایک خاص حد تک کامیاب ثابت ہوا ہے۔ وجہ یہ ہے کہ درد کسی خاص اعصاب کی تکلیف دہ اور بے قاعدہ حرکت سے پیدا ہوتا ہے اور گانا اس حرکت کو باقاعدہ کر کے درد کو دفع کر دیتا ہے۔ صحت کی حالت میں موسیقی کا اثر مثل ایک مقوی دوائی کے ہوتا ہے۔ بیماری میں مثل ایک مسکن دوائی کے۔ اور دوسری ادویات پر جو فوقیت اسے حاصل ہے وہ یہ ہے کہ غلط تشخیص کی وجہ سے یا غلط دوائی کے استعمال سے بُرا اثر پیدا ہو سکتا ہے لیکن موسیقی اگر فائدہ نہیں کرتی تو نقصان بھی ہرگز نہیں کرتی۔

اس کے علاوہ اور بہت سے فوائد اس سے حاصل ہوتے ہیں۔ غور کی عادت۔ تفتیش کی قابلیت۔ تحصیل میں رسائی۔ حافظہ میں تیزی۔ دماغ میں مشق نکتہ رسی۔ ممیّزہ و مدرکہ میں قوت ادراک پیدا ہوتی اور بڑھتی ہے۔ روح تازہ ہوتی ہے۔ طبیعت کی ماندگی اور کسل دور ہوتی ہے۔ قلب میں فرحت اور مزاج میں شگفتگی آجاتی ہے۔ یکسوئی حاصل کرنے اور منتشر خیالات کو ٹھیک کرنے کا بہت عمدہ آلہ ہے۔

حلّت و حرمتِ موسیقی کے سوال پر یہاں بحث کرنے کی ضرورت محسوس نہیں ہوتی کیونکہ یہ کتابیں انہیں حضرات کے فائدے کے لئے مرتب ہوئی ہیں جنہیں اس کے جواز سے انکار نہیں۔ تاہم مولانا ظفر علی خاں صاحب کے چند اشعار اس موقعہ پر بیجا نہ ہونگے:۔

ایک کہتا ہے غنا مذہب میں جائز ہی نہیں — نغمہ بدعت ہے مسلماں جس سے فائز ہی نہیں
ایسی محفل ہے خلافِ شرع جس میں راگ ہے — خرمنِ ایمان کو ہر تان اس کی آگ ہے

دوسرا کہتا ہے موسیقی سے ہے لطفِ حیات — ہے شراب نغمہ سے لبریز جامِ کائنات

مسجدوں میں غلغلہ ہے رتّل القران کا　　شور افسانوں میں ہے داؤد کے الحان کا

تیسرا کہتا ہے گر رکھتے ہو گوشِ حق نیوش　　کیوں نہیں سنتے۔ پکارے سب میں کہتا ہے سروش
راگ بھر کر اپنے باجے میں اگر لائی نہ ہو　　محفلِ قدرت کی یہ ہنگامہ آرائی نہ ہو
پھول پر بھنورے کی گونج۔ امبر پہ بادل کی گرج　　سازِ قدرت کے یہ سُر ہیں۔ ایک پنچم اک کھرج

امتیازِ فصل و قدرت کا جو نکلے دل سے چور　　گلستانوں سے نہیں کچھ کم نیستانوں کا شور
میٹھے نغموں پر جو غش ہوتا نہ خود ربِ قدیر
انکوا لاصوات کیوں ہوتی بھلا صوت حمیر

اس میں شک نہیں کہ چونکہ گانے سے مضمون زیادہ پُر تاثیر ہو جاتا ہے اس لئے فحش غزلیات یا گیتوں کا گانا بُرا اثر جلد پیدا کر دیتا ہے۔ لیکن اس سے یہ نتیجہ نکالنا کہ موسیقی بذاتہ بُری چیز ہے سراسر غلط فہمی ہے۔ ہر ایک کارآمد اور فائدہ مند شے کا یہی حال ہے کہ اس کو بیجا طور پر استعمال کیا جائے تو نقصان دیتی ہے۔ مثلاً آگ روزمرہ کے استعمال کی نہایت ضروری اور مفید چیز ہے۔ لیکن اگر روٹی پکانے میں کام لینے کی بجائے اس کو کپڑوں میں لگا دیں تو کیا ہوگا؟ اس فن کی نسبت جو کچھ بھی بُرے خیالات اس مُلک میں پیدا ہو گئے ہیں وہ اس بات کا نتیجہ ہے کہ اس فن لطیف کو ادنےٰ طبقہ کے لوگوں نے اپنی میراث بنا رکھا ہے۔

مے کہ بدنام کند اہلِ خرد را غلط است
بلکہ مے شود از صحبتِ ناداں بدنام

رذیل لوگوں کا اس کو اختیار کرنا ہی اس امر پر دلالت کرتا ہے کہ موسیقی نہایت اعلیٰ و ارفع چیز ہے۔ انہوں نے اپنی رذالت کا دھبہ مٹانے کی خاطر اور اس امید پر کہ اگر ہم اس فن کو حاصل کر لیں تو شاید شرفا ہم کو پاس بٹھانا عار نہ سمجھیں اس کو اختیار کیا۔ اس سے تو صریحاً فضیلت اس علم کی ثابت ہوتی ہے۔

ذرا سوچئے تو ان لوگوں کے اخلاق پر کیسا فائدہ بخش اثر پہنچ سکتا ہے جو اپنا قیمتی وقت بیکار بیٹھے انگڑائیاں لینے۔ حقہ پینے۔ گپیں ہانکنے۔ چوسر یا شطرنج کھیلنے۔ شراب پینے اور بیہودہ بکنے یا دیگر اعمال شنیعہ کے ارتکاب میں ضائع کر دیتے ہیں اگر وہ یہی وقت ہارمونیم سیکھنے میں صرف کریں اور اخلاقی مضامین گائیں یا مناجاتی اشعار اور نعتیہ غزلیات بجائیں۔ جس سے ان کا اپنا دل بھی مسرور ہو۔ برے خیالات بھی کافور ہوں اور خدا تعالےٰ بھی ان سے خوش رہے ؎

الیشور کو سُر میں دیکھتے ہیں صاحب نظر
ہوتی ہے اس کے دَم سے مناجات زوردار

فصل دویم

موسیقی کے معنی اور اُسکی ایجاد کے متعلق روایات

موسیقی اور میوزک (جو موسیقی کا انگریزی مترادف ہے) اصل میں لفظ موسیٰ[1] سے مشتق ہیں۔ جس کے لغوی معنے ہیں ایجاد کرنا۔ اختراع کرنا۔ پیدا کرنا + اسی مصدر سے میوزز (MUSES) کا نام نکلا جو اہل یونان نے علوم و فنون کی نو مشہور دیوتیوں کو دیا۔ ان فنون میں سے سب سے زیادہ لطیف فن غنا سمجھا جاتا تھا۔ لہذا اس کو ان دیوتیوں کا خاص فن لطیف قرار دیا گیا اور اس لئے اس کا نام میوزک یا موسیقی رکھا گیا + ہندی میں اس کو سنگیت اور نادو[2] ودیا بھی کہتے ہیں +

موسیقی کی ایجاد کی نسبت مختلف روایات مختلف ممالک میں مشہور ہیں جن میں سے چند ایک کا ذکر یہاں بے محل اور خالی از دلچسپی نہ ہوگا +

بقول فخرالدین رازی کے اہل فارس کے نزدیک موسیقی کا موجد حکیم فیثاغورث[3] ہُوا ہے۔ جو حضرت سلیمان کا شاگرد تھا + اور اسکی ایجاد اس طرح پر ہوئی کہ ایک شب حکیم موصوف کو غیب سے آواز آئی کہ علی الصبح دریا پر جا۔ ایک نیا علم تجھ پر منکشف ہوگا + اسکے مطابق حکیم صبح اُٹھتے ہی دریا پر گیا اور اس انتظار میں کھڑا ہُوا کہ دیکھئے اب کونسا نیا علم مجھ پر ظاہر ہوتا ہے + اسی اثنا میں دریا کی جانب سے ایک صدا دلچسپ اس کو سُنائی دی + اس کو حکیم نے سُن کر علم موسیقی کا استخراج کیا اور قوم بنی اسرائیل میں جاری کیا + پھر اس قوم سے ہر ایک قوم میں جاری ہوگیا + افسوس ہے کہ تاریخ اس روایت کی تصدیق نہیں کرتی + حکیم فیثاغورث مسیح سے ۵۸۰ سال قبل ہُوا اور توریت کے مطالعہ سے ظاہر ہوتا ہے کہ موسیٰ کے زمانے میں موسیقی کا رواج قوم بنی اسرائیل میں تھا اور وہ بربط اور دف وغیرہ ساز استعمال

---

[1] MUSA [2] نادبمعنی محبت [3] انگریزی میں PYTHAGORAS کہتے ہیں۔

چنانچہ بہت سے دیو اور پریاں روز و شب مہادیو کی خدمت میں رہا کرتے تھے اور گانا سنایا کرتے تھے۔ ان میں سے چھ دیو اور تیس پریاں زیادہ مقرب تھے۔ سو وہ چھ دیو چھ راگ ہیں اور وہ تیس پریاں تیس راگنیاں ہیں۔ اور جو جو چیز جس جس وقت وہ آکر گاتے بجاتے تھے وہی اس چیز کے گانے کا وقت مقرر ہو گیا۔ مہادیو نے جنات سے یہ علم حاصل کر کے دنیا میں پھیلایا۔ خلقت نے ان دیوؤں اور پریوں کے گانے کا جدا جدا نام رکھ لیا مثلاً جو کچھ وہ چھ دیو گاتے تھے ان کا نام بھیروں[1]۔ مالکونس[2] ہنڈول[3] دیپک[4]۔ میگھ[5]۔ اور سری[6] رکھا گیا۔ اسی طرح سے پریوں کے گانے کے نام بھیرویں۔ ٹوڈی۔ اساوری۔ رامکلی وغیرہ رکھ لیا۔ بعد ازاں نائک لوگ اپنی طرف سے اس میں ایزادیاں کرتے رہے اور راگوں کے پُتر اور بھارجا یعنی بیٹے اور بہو اختراع کرتے رہے۔

یہ تو ہوئیں روایات اور قصے کہانیاں لیکن واقعی بات یہ ہے کہ چونکہ یہ علم نہایت قدیمی ہے اس لئے اسکی ایجاد کا ٹھیک پتہ نہیں چلتا۔ اور نہ ایک روایت تمام روئے زمین کی موسیقی کے متعلق ٹھیک سمجھی جاسکتی ہے۔ آپ نے دیکھا ہوگا کہ گانا بجانا ہر ایک قوم اور ملک میں ہوتا ہے۔ خواہ کوئی قوم کیسی ہی تہذیب میں گری ہوئی کیوں نہ ہو لیکن گانا ضرور جانتی ہوگی۔ گو اس کا گانا ایسا ترقی یافتہ نہ ہو جیسا کہ مہذب ممالک کا ہے۔ علاوہ ازیں ہر ایک قوم کا گانا علیحدہ علیحدہ ہوتا ہے۔ اس سے ثابت ہوتا ہے کہ یہ فن کسی خاص ملک میں ایجاد ہو کر تمام دنیا میں نہیں پھیلا بلکہ ہر ایک ملک میں مختلف اوقات میں اختراع ہو کر رفتہ رفتہ ترقی پذیر ہوتا رہا ہے۔ جہاں شائستگی پہلے پھیلی وہاں اس میں بھی پہلے ترقی ہوئی۔ مگر معلوم ایسا ہوتا ہے کہ اصل میں خلقتِ آدم کے ساتھ ہی یہ بھی پیدا ہوا جس طرح سے ہر انسان کو بولنا۔ ہنسنا۔ رونا فطرتی طور پر آتا ہے۔ اسی طرح سے گانا بھی ہر شخص کو آتا ہے۔ گویا موسیقی کا مادہ تھوڑا بہت ہر گروہ اور ہر شخص میں موجود ہے اور ہر شخص اپنی جداگانہ طبیعت کے مطابق الگ الگ طرز پر اس کو استعمال کرتا ہے۔ علاوہ ازیں موسیقی کے عناصر پرندوں کے چہچہانے۔ پتوں کے سرسراہٹ۔ مکھیوں کی بھنبھناہٹ۔ بادل کی گرج۔ سمندر کی لہروں۔ وغیرہ کی شکل میں ابتدا سے ہی موجود تھے۔ اور انسان فطرتاً قدرت کی آوازوں کی نقل اتارنے کا شائق ہے اور ہمیشہ سے رہا ہے۔ یہی باعث موسیقی کے ایجاد کا ہوا۔ توریت میں طوفان نوح سے کئی سو سال قبل جُبل (JUBAL) کا ذکر آتا ہے جو "ان لوگوں کا مورث اعلیٰ تھا جو بربط و بین بجاتے ہیں" یہ قدیم موسیقی جو

طوفان نوح کے ساتھ منہدم ہوگئی معلوم نہیں کس معراج کمال پر پہنچ چکی تھی مگر اس میں شک نہیں۔ کہ موسیقی کی ایجاد اور انسان کی پیدائش میں بہت زیادہ فرق نہیں ۔

خدا نے عقل سب کو دے رکھی ہے۔ اس کے ذریعہ سے ہزاروں ایجادیں ہوتی رہتی ہیں۔ مثال کے طور پر گراموفون کو لیجئے۔ موجد نے اس میں کیا کمال دکھایا ہے کہ انسان۔ حیوان۔ اور ساز کی ہر آواز کو ریکارڈوں میں بند کر دیا جاسکتا ہے اور پھر اپنی خوشی سے جب جی چاہے وہی آواز سُن لی جاسکتی ہے۔ تو یہ ایجاد کسی دیوتا یا مہادیو کی نہیں بلکہ ایک عقلمند سائینسدان کی ہے۔ اسی طرح سے گانا ہر شخص جانتا تھا۔ کسی ایک شخص کی لیاقت بسبب مشق یا شوق کے زیادہ ہوگئی اور اس نے اس میں ایجادیں کیں یا مزید اختراعیں نکال لیں اور اس طرح سے آہستہ آہستہ ترقی کرتے یہ علم موجودہ حالت پر پہنچ گیا۔ ہاں اس میں شک نہیں کہ اس میں وہ تاثیر اور جادو ہے کہ اگر اسے خدا کی یا کسی دیوتا کی آواز و ایجاد کہہ لیں تو از روئے شاعری کچھ تعجب نہیں ۔

آئندہ فصل میں قصے کہانیوں کو چھوڑ کر ہندی موسیقی کی ابتدا و ترقی کی نسبت تاریخی حالات بیان کئے جائینگے۔

فصل سوئم

ہندی موسیقی کی تاریخ

پرانے راگ شاستروں اور قدیم ہندوستان کی تاریخ کے مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ سب سے پہلے الفاظ جن کو ہندوستان میں جامۂ موسیقی پہنایا گیا شام وید کے منتر تھے + یہ وید چھوٹے چھوٹے منتروں یا اشلوکوں پر مشتمل ہے جن کو رِک کہتے ہیں + چھندوگیا اور اُپنشد کی کتابوں میں جو ۶۰۰ سال قبل مسیح لکھی گئیں ان منتروں کے گانے کا تذکرہ ہے اور موخرالذکر میں بعض سازوں کا بیان بھی ہے +

شروع شروع میں سپتک کے سات سُر ابھی مکمل طور پر قائم نہیں ہوئے تھے اور شام وید کے منتروں کے گانے میں صرف چار سُروں کا استعمال ہوتا تھا جو موجودہ سپتک کے سُر پنچم۔ نکھاد۔ کھرج اور رکھب کے مطابق تھے + غالباً اِن کے گانے کا طریقہ ایسا ہی ہوتا ہوگا جیسا کہ بعض لوگ قرآن شریف کی تلاوت کرتے وقت گنگنایا کرتے ہیں لیکن ان سُروں کے اتار چڑھاؤ کو باقاعدہ اصولوں پر قائم کیا گیا تھا اور گانے والے کی مرضی پر موقوف نہیں رہنے دیا گیا تھا + اُس وقت اِن چار سُروں میں سے سب سے نچلے سُر کو انوداتّ (ANUDATTA) اور سب سے اونچے سُر کو اُداتّ (UDATTA) کہتے تھے۔ رفتہ رفتہ ان دوسروں کے مابینی سُروں کو بھی خاص نام دیدئے گئے + تب سے اونچے سُر کو پرتھم (PRATHAMA) دوسرے سُر کو دُوتیا (DVITÍYA) تیسرے سر کو تری تیا (TRITIYA) اور چوتھے کو چتر تھا (CHATURTHA) کہنے لگے + جوں جوں زمانہ ترقی کرتا گیا سپتک کے باقی ماندہ سُر بھی دریافت ہوتے گئے اور ان سُروں کو مندرجہ ذیل ناموں سے پکارنے لگے:۔

سپتک بمعنی سات۔ اس کا مترادف انگریزی زبان میں لفظ آکٹیو (OCTAVE) ہے اور مراد اس سے موسیقی کے سات بنیادی سُر ہے +

کرستا[1] (KRISTA) جو پرتھم سُر سے بھی اونچا تھا۔ مندر[2] (MANDRA) جو چتر تھا سے نیچے تھا اور اتی سوَرَ[3] (ATISVÁRYA) جو مندرا سے بھی نیچے تھا + اُس وقت ان سُروں کے اتار چڑھاؤ کے اظہار کا طریقہ یہ تھا جو کتاب نارد سکشا (NARADA SIKSHA) میں مندرج ہے کہ ستا دیرگھ تھم سُر کی انگوٹھے کی اندرونی طرف کی دو لکیروں پر ظاہر کرتے تھے۔ دوتیا سُر انگشت شہادت یعنی پہلی انگلی پر آتا تھا۔ درمیانی اُنگلی پر تری تیا۔ تیسری اُنگلی پر چتر تھا اور چھوٹی اُنگلی یعنی چھچی پر مندر اور اتی سوَرَ سُر بتائے جاتے تھے +

جنوبی ہند کی ایک روایت یہ بھی ہے کہ شام وید کے منتر پانچ سُروں میں پڑھے جاتے تھے + عموماً اقوام زمین میں سپتک کا آغاز چار یا پانچ سُروں سے ہی ہُوا ہے اور ان سُروں کو مکمل سپتک بننے تک یقیناً ایک مدت مدید لگتی ہے + ہندی سپتک کی تکمیل کا مفصل حال آگے آئیگا +

سب سے پرانی کتاب جس میں ان ناموں کا ذکر ہے اور سپتک اور گرام کا بھی بیان ہے رِک پراتِساکھیا (RIKPRATISAKHIA) تھی جو مسیح سے ۴۰۰ سال قبل لکھی گئی + یہ جتنا خالی از دلچسپی نہ ہوگا کہ حکیم فیثاغورث نے اسی زمانے سے چند سال قبل یعنی ۵۱۰ قبل مسیح یونانی موسیقی کا نظام قائم کیا +

سُروں کے الاپ سے جو فرحت آمیز اثر دل پر ہوتا ہے ہمارے بزرگ رشیوں نے اول اول انہیں منتروں کے گانے میں محسوس کیا + وہ لوگ علم ادب قدیم کے ماہر اور زباندانی کے اُستاد تھے + وہ عموماً جنگلوں میں مذہبی قربانی کی رسم ادا کرنے کے لئے جمع ہُوا کرتے تھے اور مل کر یہ بھجن گایا کرتے تھے + ان بھجنوں کو زیادہ دلپذیر اور موثر بنانے اور مختلف آوازوں کو ہم آہنگ کرنیکی کوشش موسیقی کی ترقی کا زینہ ثابت ہُوئی اور ایک ایسے فرقہ کی پیدائش کا باعث ہوئی جس نے مذہبی اغراض کے ماسوا بھی ان خوش آئند آوازوں یا سُروں کا استعمال شروع کر دیا اور راگ کو باقاعدہ طور پر مطالعہ کرنا اور اس کو ترقی دینا اپنے فرائض میں داخل کر لیا + اس فرقہ کے لوگ بھی ان مذہبی قربانیوں کے موقعہ پر شامل ہُوا کرتے تھے اور وہاں جو بھجن سُنا کرتے تھے ان کے خوش آئند اثرات کو اپنے ساتھ گھروں میں لے جاتے تھے۔ اور وہاں جا کر ان کی مشق کرتے اور راگ ودیا کو ترقی دینے کی کوشش کرتے تھے + انہیں لوگوں نے ہندی سپتک کی سُروں کو وہ خوبصورت نام دئے جن سے وہ آجتک

کرتے تھے + توریت میں ذکر آتا ہے کہ جب قوم بنی اسرائیل فرعون سے بھاگ کر بحیرہ قلزم کو صحیح وسالم عبور کر گئی اور فرعون کا لشکر سمندر میں غرق ہو گیا تو موسیٰ علیہ السلام کی بہن مریم نے ایک گانا خدا تعالےٰ کی حمد وثنا میں گایا۔ تاریخ دان اس واقعہ کی تاریخ ۱۴۹۱ء قبل مسیح اندازہ لگاتے ہیں +

بعض لوگ روائیت کرتے ہیں کہ جب حضرت موسیٰ بحیرہ قلزم سے گذرے تو راستہ میں ایک پتھر مربع پڑا دیکھا + حضرت موسیٰ نے جبرئیل فرشتہ سے جو ان کے ساتھ تھا اس پتھر کی بابت دریافت کیا + جبرئیل نے کہا۔ یہ پتھر اُٹھالو۔ تمہارے کام آئیگا + چنانچہ انہوں نے اٹھالیا + بعدازاں جب موسیٰ مع اپنی قوم کے چالیس روز تک بیابان میں بے آب ودانہ رہے اور جو پانی مشکوں میں بھرا تھا صرف ہو چکا تو حضرت موسیٰ نے خدا سے دعا مانگی اور پانی طلب کیا + خداوند نے فرمایا کہ اے موسیٰ اپنا عصا اس مربع پتھر پر مار + حضرت موسیٰ نے اپنا عصا مارا تو فوراً اس پتھر سے سات چشمے پانی کے پھوٹ نکلے (اور بعض کہتے ہیں کہ بارہ نہریں نکلیں) اور ہر چشمہ سے زیر وبم کی مختلف صدائیں موسیٰ فی حقی پیدا ہوئیں۔ اس وقت غیب سے آواز آئی کہ موسیٰ قی یعنی اے موسیٰ اس کو یاد کر لے۔ چنانچہ موسیٰ نے ان سات یا بارہ آوازوں کو یاد کر لیا جو موسیقی کی سات یا بارہ سُرہیں + اس علم کا نام کثرت استعمال سے ف ی ح حذف ہو کر صرف موسیقی رہ گیا + مندرجہ بالا توجیہہ اور توریت کا مطالعہ اس روایت کی تکذیب کرتا ہے + نیز یونان قدیم کے مصنفین افلاطون۔ ہیرودیس وغیرہ کی تصانیف سے ظاہر ہوتا ہے کہ بنی اسرائیل کے مصر میں جانے سے بہت پہلے اہل مصر موسیقی سے نہ صرف واقف تھے بلکہ خاصی ترقی کر چکے تھے اور ان کے مذہبی مراسم۔ اور تیوہاروں میں راگ بہت حصّہ لیتا تھا +

اکثر کتابوں میں یہ روایت لکھی ہے اور یہ بہت مشہور ہے کہ ایک پرندہ **موسیقار** نام جس کو عربی میں **ققنس** اور یونانی میں **فینقس** (PHOENIX) کہتے ہیں اور اہل فارس **آتش زن** اور اہل ہند **دیپک لاٹ** کے نام سے موسوم کرتے ہیں۔ کوہ قاف میں رہتا ہے + یہ جانور تمام روئے زمین پر صرف ایک ہی ہوتا ہے اور عمر اس کی ہزار برس ہوتی ہے + اس کی چونچ میں سات سُوراخ مثل بانسری کے ہوتے ہیں + جب اسکی عمر تمام ہوتی ہے تو وہ مست ہو جاتا ہے اور عالم مستی میں جنگل سے گھاس پھوس جمع کر کے ایک جگہ انبار لگا دیتا ہے اور خود اسکے گرد مثل طاؤس کے ناچتا ہے اور کندے جھاڑ کر پھڑ پھڑاتا ہے اور اس ڈھیر کو مادہ تصور کر کے بولتا اور چہکتا ہے +

اس وقت اس کی چونچ سے بسبب آمد و رفت ہوا کے ان سوراخوں میں سے مختلف قسم کی آوازیں نکلی ہیں اور ہر راگ راگنی کا ظہور ہوتا ہے + جب دیپک راگ کی سریں اس سے نکلتی ہیں تو اس کے پروں میں سے آگ نکل کر اس لکڑیوں کے ڈھیر میں لگ جاتی ہے اور وہ جانور اسی میں جل کر راکھ ہو جاتا ہے + پھر جب کبھی اس خاک کے ڈھیر پر مینہ برستا ہے تو قدرت خدا سے ایک انڈا خود بخود اس میں سے بن جاتا ہے اور اس سے وہی پرندہ فینقس پھر پیدا ہو جاتا ہے + غرضیکہ حکماء نے اس جانور کی آواز سے راگ راگنی ایجاد کئے ٭

اسی طرح سے روائیت ہے کہ سات سُر معروفہ (یعنے کھرج - رکھب - گندھار - مدہم - پنچم - دھیوت - نکھاد - جن کا ذکر آگے آئیگا) حکمائے سلف نے سات جانوروں کی آوازوں سے نکالی ہیں - مثلاً کھرج کی آواز مور کی آواز سے - رکھب کی سُر پپیہے کی آواز سے - گندھار کی بکری سے مدہم کی کلنگ سے - پنچم کی کوئل سے - دھیوت کی گھوڑے سے اور نکھاد کی ہاتھی کی آواز سے نکالی ہے ٭ اور ان ساتوں سروں سے چھ راگ نکالے اور ان سے چند راگنیاں ایجاد کیں + بعد ازاں ان راگ راگنیوں کو مرکب کر کے پتر - بھارجا وغیرہ اختراع کئے اور ہر ایک کا نام علیحدہ علیحدہ رکھا اور ان کو ترتیب دی تاکہ یہ علم طریقہ اور اصول پر جاری ہو ٭

حکمائے سلف سے بعض نے مخارج سُر ہائے ہفتگانہ کے ہفت افلاک بقید ہفت سیارہ ہائے کے قرار دیا ہے + حکیم افلاطون (PLATO) کا خیال تھا کہ زمین کے گرد اگرد آٹھ آسمان تہ بہ تہ ہیں جو بالکل شفاف ہیں اور کرّہ کی شکل کے ہیں - زمین ان کا مرکز ہے + اور ان میں سے پہلے سات آسمانوں میں سے ہر ایک میں ایک ایک سیارہ سات سیاروں میں سے نصب کیا ہُوا ہے اور آٹھویں فلک میں کُل ثوابت یا ستارے جڑے ہیں + حکیم فیثا غورث کی تھیوری تھی کہ چونکہ سُر کی آواز رفتار حرکت پر منحصر ہے اور یہ سات سیارے یا کرّے مختلف رفتار اور تیزی سے گردش کرتے ہیں - اس لئے ان میں سات مختلف قسم کی آوازیں نکلتی ہیں جو ایک آسمانی موسیقی پیدا کرتی ہیں + انگریزی علم ادب میں بہت جگہ کرہ ہائے سیارگان کی موسیقی کا ذکر ہے + صفحہ ۱۶ پر جو حکیم فیثا غورث کے موجد موسیقی ہونیکا ذکر آیا ہے ممکن ہے کہ اس روائیت کا ماخذ یہی تھیوری ہو + لیکن یہ تھیوری ایجاد موسیقی کے متعلق نہیں ہے بلکہ صرف اس امر کا ثبوت ہے کہ موسیقی نہ صرف انسانی حلقہ میں پائی جاتی ہے بلکہ نظام قدرت

کے مختلف حصوں میں اس کا ظہور ہے ۔

ہندی مُوسیقی کی ایجاد

تاریخ عالم کے مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ ہر ملک اور ہر قوم میں جب تک تہذیب کی روشنی اور وحدانیت کے نور نے اس سے توہم اور باطل پرستی کے اندھیرے کو دُور نہیں کیا دیوتاؤں کی عبادت اور بتوں کی پرستش رائج رہی اور نیک و بد ارواح کا یقین ان لوگوں کا جزو ایمان رہا۔ اگر وسط یورپ میں سورج چاند بجلی اور رعد کے دیوتا مانے اور پوجے جاتے تھے جن کی یادگار آجتک ہفتہ کے اسمائے ایّام میں باقی ہے۔ تو فلسطین میں بعل کی عبادت ہوتی تھی اور مولک بت کے ہاتھوں بچے اپنے ہی والدین کی رضا و رغبت سے قربان کئے جاتے تھے۔ مصر میں آسس (ISIS) اور اوسائرس (OSIRIS) کے مندر تعمیر ہوتے تھے تو یونان میں اپالو (APOLLO) سورج کا دیوتا ڈائنا (DIANA) چاند کی دیوی مانے جاتے تھے۔ وینس (VENUS) نسوانی خوبصورتی کا مجسّمہ تھی تو کیوپڈ (CUPID) یعنی عشق کا دیوتا اپنے تیروں سے عشاق کے دل چھلنی کرتا تھا۔ آریاورت یعنی قدیم ہندوستان میں بیس پچاس نہیں تینتیس کروڑ دیوتا مانے جاتے تھے۔ سورج۔ چندرماں۔ شنی۔ بدھ۔ غرضیکہ کل نجوم فلک دیوتا تھے۔ انہیں دیوتاؤں اور دیویوں میں سے سرسوتی تھی کہ ہمیشہ علم و فن کی دیوی مانی جاتی رہی ہے۔ تصویروں میں عموماً اسے سفید کنول کے پھول پر بیٹھے دکھایا گیا ہے۔ اس طرح پر کہ ایک ہاتھ میں بین ہے۔ دوسرے سے اسکی تاروں کو چھیڑ رہی ہے۔ تیسرے ہاتھ میں کتاب ہے اور چوتھے میں موتیوں کی مالا۔ علیٰ ہذا القیاس ہندوستانی موسیقی کی ابتدا بھی دیوتاؤں سے منسوب کی جاتی ہے جو اس کے موجد اور مربی تصوّر کئے گئے ہیں ۔

ہندی میں موسیقی کے واسطے اصطلاحی لفظ سنگیت (SANGITA) ہے جس کے اصلی معنوں میں علاوہ گانے بجانے کے ناچ اور بتانا (ACTING) بھی شامل ہے اور شو (SHIVA) اس متحدہ سنگیت کا موجد قرار دیا گیا ہے۔ ہندی روایات میں زندگی اور علم کے مختلف شعبے عموماً مختلف

انگریزی دنوں کے نام سنڈے۔ منڈے۔ ونزڈے وغیرہ سے مراد سن (SUN) یعنی سورج دیوتا کا دن۔ مُون (MOON) یعنی چاند کا دن۔ وودن (WODEN) یعنی لڑائی کے دیوتا کا دن ہے ۔

رشیوں سے منسوب ہیں اور ان رشیوں میں سے ایک کو انسان کو سنگیت و دیا سکھلانے والا مانا گیا ہے۔ کہتے ہیں کہ بھرت رشی نے یہ علم اُپسرا (UPSARA) یعنی جنتی ناچنے والوں کو سکھایا جنہوں نے بعد ازاں شِو کے سامنے بھی گایا بجایا اور نارد رشی (NARADA) نے جو زمین و آسمان پر اپنی بین بجاتا اور گاتا پھرا کرتا ہے انسان کو یہ علم سکھایا۔ اِندر کے دربار میں گانے بجانے والوں کے مختلف فرقے قرار دئے ہیں یعنی اُپسرا ناچنے والے۔ گندھرو (GANDHARVA) گانے والے اور کِنّر (KINNARA) ساز بجانے والے۔ یہی لفظ گندہرو۔ اصطلاحی لفظ گندہرو وِدّیا کا ماخذ ہے جو سنگیت و دیا کا مترادف ہے۔

البتہ نائکان[1] دکن کا قول ہے کہ مہادیو یعنی آدم اور جنّات میں باہم رسم اتحاد و یگانگت تھی

---

[1] نائک ہندی موسیقی میں اس شخص کا لقب ہے جو علم سنگیت باقاعدہ پڑھا ہو اور دوسروں کو بھی سمجھا سکے۔ اور کُل راگ گاتا ہو اور دوسروں کو بھی سکھا سکے اور بہت سی چیزیں اسے استادان سلف کی یاد ہوں اور ان پر نئی طرحیں لگا سکے۔ اور تمام اوصاف مغنّیان کے اس میں پائے جائیں۔ اور اس علم کا بہت وسیع تجربہ رکھتا ہو۔ آجتک صرف تیس نائک گذرے ہیں جن میں سے انیس تو زمان سلف کے تھے مثلاً شمشیر (SHUMISHUR) مہادیو۔ بھرت۔ کالی ناتھ۔ کرشن وغیرہ اور سات سلطان علاؤالدین کے زمانے میں ہوئے یعنی گوپال[1] خسرو[2] بیجو باورا[3] بھنو[4] مکسو[5] پاندے[6] اور لوہنگ[7] اور چار نائیک ان کے بعد ہوئے یعنی چُرجو[1] (CHURJU) بھگوان[2] دسوندے[3] اور ڈالو[4]۔

اس سے کم درجہ علم موسیقی میں گندہرپ کا ہے اور وہ اس شخص کو کہتے ہیں جو کل راگ جانتا ہو مگر کوئی ایجاد نہ کر سکتا ہو۔ اس سے کم رتبہ گُنی کا ہے یعنی جو شخص صرف اپنے دیس کے راگ گا سکے۔ اور مارگ راگوں سے واقف نہ ہو۔ اور جو شخص گندہرپ یا گُنی ہو اور دُھرپد اور ترِوٹ خوب گاتا ہو۔ اسے کلاونت بولتے ہیں۔ اور جو پٹہ۔ ٹھمری اور خیال اور غزل گائے اسے قوّال کہتے ہیں۔ رتبہ گندھرپ میں تان سین۔ سبحان خان۔ چاند خان اور سرگیان خان مشہور گذرے ہیں۔ جو اکبر بادشاہ کے وقت میں تھے۔ ان کے علاوہ رامداس۔ ترنگ خان پسر تان سین۔ سُلطان حسین شرقی۔ راجہ مان گوالیاری (جس نے دھرپد ایجاد کیا) اور سُوردا س بڑے استاد گذرے ہیں۔ گُنی سے کم درجہ پنڈت کا ہے اور پنڈت اُس شخص کو کہتے ہیں جو سنگیت و دیا پڑھا ہو اور اسکا تجربہ نہ رکھتا ہو۔

بلائے جاتے ہیں یعنی سا۔ رے۔ گا۔ ما۔ پا۔ دھا اور نی + کچھ عرصہ تک یہ مذہبی اور راگی فرقے دونو مل کر کام کرتے رہے لیکن بعد ازاں راگی جماعت نے اپنے مذہبی بھائیوں کو علیحدہ چھوڑ دیا اور خود راگ کی باقاعدہ ترقی دینے اور اس کو علمی اصولوں پر مطالعہ کرنے میں منہمک ہو گئے + اس زمانہ کو ویدک زمانۂ موسیقی کہہ سکتے ہیں اور یہ مسیح سے کئی سو سال قبل تھا +

ویدک زمانہ اگرچہ ہندی موسیقی کے آغاز کا زمانہ تھا تاہم نہ صرف اس نے گانے میں خاصی ترقی کر لی تھی بلکہ کئی ساز بھی ایجاد ہو گئے تھے + گانے کی ترقی کا اندازہ اس بات سے لگ سکتا ہے کہ مندرجہ بالا منتروں یا بھجنوں کے گانے کا طریقہ باترتیب اصولوں پر قائم تھا اور خاصہ پیچیدہ اور مشکل تھا + موجودہ سازوں میں سے اکثر ساز رائج ہو گئے تھے مثلاً ڈھول کی قسم سے دُند بھی (DUNDUBHI) آڈمبر (ÁDAMBARA) اور بھومی دُند بھی (BHÚMI DUNDBHI) (جو زمین میں سوراخ کر کے اور اس کو کھال سے منڈھ کر بنایا جاتا تھا) اور ونس پتی (VANASPATI) مستعمل ہوتے تھے + تار دار سازوں کی قسم سے کانڈا وین (KÁNDA VÍNÁ) کرکری (KARKARI) جو بربط کی مثل تھے۔ وانٹر (VÁNR) جس میں ایک سو تار استعمال ہوتے تھے اور وین یا بین (VÍNA) جو آجکل بھی مروج ہے اور مشہور ساز ہے + صرف اسی ایک ساز سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ زمانہ قدیم میں بھی یہ علم کس معراج کمال پر پہنچ گیا تھا + بانسری کی قسم سے تُنٹرانوا (TÚNAVA) ناڈی (NÁDI) باکُرا (BAKURA) وغیرہ مروج تھے +

یجُروید کے زمانہ تک بہت سے ایسے گانے والے پیدا ہو گئے تھے جنہوں نے موسیقی کو بطور پیشہ یا ذریعہ معاش اختیار کر لیا تھا۔ چنانچہ اس وید میں پیشوں کے تذکرہ میں نقارچیوں۔ نے نوازوں اور ستار نوازوں وغیرہم کے نام بھی درج ہیں +

اگر ایک طرف علم غنا میں ترقی ہو رہی تھی اور نئے ساز اختراع کئے جا رہے تھے تو دوسری طرف ڈراما یا ایکٹنگ (ACTING) بھی معرض تغافل میں نہیں چھوڑ دیا گیا تھا + کتاب پالی پٹک (PÁLÍ PITAKA) میں جو ۳۰۰ سال قبل ولادت مسیح تصنیف ہوئی ذکر آتا ہے کہ گوتم بدھ کے دو مقلد ایک ناٹک منڈلی کا تماشہ دیکھنے گئے + سنگیت کا چوتھا جز و نرت یا ناچ نے بھی اُستادان کی توجہ اپنی طرف منعطف کر لی تھی + مشہور عالم صرف و نحو پانینی (PÁNINÍ) جو غالباً اس وقت

حیات تھا جب سکندر اعظم ٹیکسلا میں تھا یعنی ۳۲۶ سال قبل مسیح نرت (NRIT) کے لفظ کے متعلق بحث کرتا ہوا لکھتا ہے کہ دو شخص بنام سیلالین (SILALIN) اور کریسا سوین (KRISASVIN) نرت کے متعلق دو سوتروں کے مصنف تھے ۔

راماین میں (جس کا زمانہ ۴۰۰ قبل مسیح اور ۲۰۰ سن عیسوی کے درمیان سمجھا جاتا ہے) اکثر گیتوں کا تذکرہ ہے ۔ والمیک جی نے جو نظم لکھی تھی وہ کہا جاتا ہے کہ رامچندر جی اور لچھمن نے راجہ جسرتھ کے سامنے گائی تھی ۔ رامائن کا مصنف کئی جگہ ایسے استعارے استعمال کرتا ہے جو علم موسیقی سے اخذ کئے گئے ہیں مثلاً یہ کہ "شہد کی مکھیوں کی بھنبھناہٹ تار دار سازوں کی آواز یاد دلاتی تھی اور بادل کی گرج مردنگ کے بجنے کا نقشہ پیش نظر کرتی تھی" ۔ راون کہتا ہے "میں اپنی کمان کی سارنگی پر تیروں کے گزوں سے خوفناک راگ بجاؤنگا" ۔

علیٰ ہذا القیاس مہابھارت میں سات سُروں اور گندھار گرام کا ذکر ہے ۔

زمانہ مہابھارت کے بعد سنگیت ودیا کی تاریخ زیادہ صاف اور صریح ہو جاتی ہے ۔ ۳۰۰ء سے لے کر ۵۰۰ء تک موسیقی میں کم ترقی ہوئی البتہ دیگر فنون لطیفہ مثلاً سنگ تراشی اور تصویر سازی میں نیز فن تعمیر میں زیادہ کمال حاصل کرنے کی کوشش کیگئی ۔ تاہم ۴۰۰ء کے قریب کالیداس نے جو مشہور ناٹک لکھے ان میں جگہ جگہ سنگیت ودیا کا تذکرہ ہے اور یہ بات بھی ثابت ہوتی ہے کہ اس زمانے کے راجے لازمی طور پر اپنے درباروں میں متعدد گویئے ملازم رکھتے تھے ۔ کتاب مالاوِکاگ نمترا (MÁLÁNIKÁG NIMITRA) میں ایک جگہ دو ایسے گویوں کے مقابلہ کا ذکر آتا ہے اور لکھا ہے کہ ایک گویئے نے نہایت معرکہ کا گانا گایا جو چار تال میں تھا ۔ کالی داس کے بعد فن ناٹک کی ترقی کے ساتھ ہی موسیقی میں بھی ترقی ہونی شروع ہوئی ۔ کیونکہ ہندوستانی ناٹک میں گانا بہت زیادہ ہوتا تھا ۔ ہندی گانے نے زیادہ تر مندروں میں اور اسٹیج پر ہی نشوونما حاصل کی ہے ۔ یہ وہ زمانہ تھا جب یورپ میں پوپ سلوسٹر (POPE SYLVESTER) اور سینٹ امبروز (St. AMBROSE) نے جو چوتھی صدی سن عیسوی میں ہوئے ہیں ۔ مغربی نظریہ موسیقی کی تکمیل کی ۔

ہندی نظریہ موسیقی (میوزیکل تھیوری) پر قدیم ترین باضابطہ بحث جو دیمک کی چاٹ اور انسان کی غارتگری سے محفوظ رہی ہے ایک رسالہ میں ہے جس کا نام ناٹ شاستر یا علم رقص

ہے جس کو بھرت رشی نے چھٹی صدی بعد مسیح کے آغاز میں تصنیف کیا + ایک اور جگہ لکھا ہے کہ اس سے پیشتر بھرت نے ناٹ سُوتر بھی تصنیف کیا تھا لیکن وہ زمانے کے دستبرد سے بچ نہیں سکا + ناٹ شاستر میں صرف ایک باب ہے جو خاص علم موسیقی کے متعلق ہے + اس میں سُروں۔ سُرتیوں۔ گرام۔ مور چھنا اور ذاتوں کا مشرح اور مفصل بیان ہے + گو بھرت کی تھیوری کے اصُول تو آجتک کم و بیش قائم ہیں لیکن اسکے سسٹم (نظام) کے نکات اب زمانہ سلف کی بات سمجھے جاتے ہیں اور موجودہ زمانے کے لوگوں کی فہم میں مشکل سے آسکتے ہیں + اس باب مندرجہ صدر کے ایک حصّہ کا ترجمہ مسٹر کلیمنٹ نے اپنی کتاب انٹروڈکشن ٹو انڈین میوزک (INTRODUCTION TO INDIAN MUSIC) میں شامل کیا ہے +

احاطہ مدراس کی ریاست پُدوکُٹائی میں بمقام کڈومیا مالائی (KUDUMIYA MÁLAI) ایک کتبہ پایا گیا ہے جو ساتویں صدی کی یادگار معلوم ہوتا ہے۔ اس میں سنگیت ودیا کے متعلق کئی باتیں لکھی ہیں۔ مثلاً سات سُروں۔ سات ذاتوں اور چند ایک سرتیوں کا تذکرہ اس میں ہے + اس میں الفاظ انترا اور کاکلی (KÁKALI) گندھار اور نکھاد سُروں کی چڑھی سرتیوں[1] کو ظاہر کرنے کے لئے استعمال کئے گئے ہیں۔ یہ الفاظ جنوبی ہندوستان کی موسیقی میں آجکل بھی مستعمل ہوتے ہیں + خیال کیا جاتا ہے کہ یہ کتبہ اصل میں شام وید کے منتروں کے گانے کا ایک حصہ ہے اور جو عجیب نشانات اس میں بعض سُروں پر لگائے گئے ہیں وہ گانے کا طریقہ بتانے کے لئے ہیں +

ساتویں اور آٹھویں صدی میں جنوبی ہندوستان میں ایک مذہبی تحریک شروع ہوئی جو بھکتی تحریک کے نام سے موسوم ہوئی + یہ تحریک دور دراز شہروں میں بذریعہ گیتوں کے پھیلائی گئی جو بانیانِ تحریک کے تصنیف کردہ تھے + نتیجہ اس کا یہ ہوا کہ عوام کے درمیان علم موسیقی کا رواج ترقی پکڑ گیا۔ اور اس میں ایک نئی رُوح پھونک دی گئی + وہ پرانی طرزیں جن پر یہ گیت گائے جاتے تھے۔ اب معدوم ہوگئی ہیں۔ گو ٹراونکور کے بعض لوگوں کا دعوےٰ ہے کہ ان طرزوں میں سے چند ایک کا وجود ٹراونکور کے بعض راگوں مثلاً اِندسہ۔ اِندلم۔ پاڈی۔ پورانیرا وغیرہ میں باقی ہے + وہ خوبصورت قطعہ زمین جو ہندوستان کے جنوب مغربی ساحل کے ساتھ مغربی گھاٹ اور سمندر کے مابین واقع ہے اور

---

[1] سُر اور سرتیوں کا مفصل ذکر فصل دہم میں آئیگا +

جس کا ایک حصہ ٹراونکور ہے کئی صدی قبل مسیح اپنی پیداوار اور تجارت کے لئے مشہور تھا۔ اس زمانے میں یہ چیرا (یا چیلا) خاندان کا دارالسلطنت تھا جو بہت عرصہ تک تمام جنوبی ہندوستان پر حکومت کرتا رہا۔ علاوہ بریں یہ ایک قدیم تامل تہذیب کا گہوارہ تھا جو شمالی ہندوستان کے مقدس شہروں کی سنسکرت تہذیب کا مقابلہ کر سکتی تھی۔ پس کچھ تعجب کی بات نہیں کہ ہم اس علاقہ میں سنگیت ودیا کا ایک شاداب باغ پاتے ہیں جس کی مہک آجتک باقی ہے۔ یہ جاننا باعث دلچسپی ہوگا کہ تقریباً اسی وقت پوپ گریگری اعظم (Gregory the great) یورپ میں موسیقی کو مذہبی اغراض کے لئے ترتیب و تنظیم دینے میں مصروف تھا۔

نارد سکشا (NARADA SIKSHA) جس کو بعض دفعہ غلطی سے مہارشی نارد کے نام سے وابستہ کیا جاتا ہے غالباً دسویں اور بارھویں صدی کے درمیان تصنیف ہوئی۔ اسکے مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے ناٹ شاستر کے زمانے کی نسبت علم موسیقی نے بہت ترقی کر لی تھی۔ راگوں کی ترتیب اور بعض دیگر امور میں یہ کتاب کڈومیا مالائی کتبہ سے موافقت رکھتی ہے مگر سنگیت رتنا کر سے کہ وہ بھی ایک مشہور اور مستند کتاب ہے۔ بعض مواقع پر اختلاف رکھتی ہے۔ بعض محققین کا خیال ہے کہ نارد سکشا بارھویں صدی کے بعد کی تصنیف ہے۔

شمالی ہند کا پہلا موسیقی دان جس کے وطن اور زمانے کی نسبت ہم کو معتبر ذرائع سے واقفیت حاصل ہے **جے دیو** (JAYA DEVA) تھا جو بارھویں صدی کے اخیر میں ہوا۔ وہ کندولا میں جو بولپور کے نزدیک ہے پیدا ہوا جہاں آجکل بنگال بلکہ ہندوستان کا ملک الشعرا سکونت پذیر ہے آجتک کندولا میں ایک سالانہ میلہ لگتا ہے جس میں اعلیٰ ترین گانے باقاعدہ گائے بجائے جاتے ہیں۔ جیادیو کی مشہور تصنیف **گیت گووند** ہے۔ یہ ایک گیتوں کا مجموعہ ہے جس میں کرشن کے تعشق کے حالات منظوم ہیں۔ اگرچہ اس میں ہر گیت کے ساتھ راگ اور تال کا نام دیا گیا ہے لیکن انکو موجودہ زمانے کے استادان فن سمجھنے سے قاصر ہیں۔ اُس زمانہ میں ان گیتوں کو پربندھ (PRABANDHAS) کہا کرتے تھے۔ گیت گووند کا ترجمہ سر اڈون آرنلڈ نے کیا ہے اور اس کا نام دی انڈین سونگ آف سونگز (THE INDIAN SONG OF SONGS) رکھا ہے۔ اس میں رادھا اپنے غم والم اور ہجر و بیقراری کی کیفیت بیان کرتی ہے اور کرشن اس کو تسلی دیتا ہے۔

اس کے بعد ہندوستان قدیم کا سب سے بڑا استاد فن موسیقی آتا ہے جسکا نام آج بھی ہند کے راگیوں کے دلوں میں جذبہ عزت و محبت پیدا کرتا ہے + اسکا نام **سارنگ دیو** (SARANG DEV) تھا۔ وہ سنہ ۱۲۱۰ء سے سنہ ۱۲۴۷ء تک زندہ رہا + وہ ملک دکن کے یادوا (YADAVA) خاندان والے دیوگری کے دربار میں ملازم تھا + اس وقت مرہٹہ سلطنت دریائے کاویری تک پھیلی ہوئی تھی اور اغلب ہے کہ سارنگ دیو جنوبی اور شمالی ہندوستان دونوں کی موسیقی سے واقف تھا + اسکا ثبوت اسکی مشہور اور شہرۂ آفاق تصنیف **سنگیت رتناکر** سے ملتا ہے + اس کتاب میں غالباً اس نے ان اصولات کا بیان کیا ہے جس پر شمالی اور جنوبی دونو نظام موسیقی متفق ہیں۔ لیکن نتیجہ اسکا یہ ہوا ہے کہ یہ سوال کہ اس نے کونسے نظام کے اصول بیان کئے ہیں بہت کچھ زیر بحث رہا ہے اور اسکے تحریر کردہ راگوں کی نسبت بھی اختلاف رائے ہے۔ کوئی محقق اسکی نسبت خاطر خواہ فیصلہ نہیں کر سکا + اس میں شک نہیں کہ اس کتاب میں زمان سلف کی موسیقی کے اصول بہت واضح طور پر بیان کئے گئے ہیں۔ اور گیتوں کی طرزوں۔ ان کی توضیح اور بناوٹ کی نسبت بھی بہت مفصل بحث کی ہوئی ہے + علاوہ ازیں بھرت رشی کے زمانے سے لیکر مصنف کے زمانے تک جس قدر مشہور موسیقی دان گذرے ہیں ان سب کا تذکرہ بھی اس میں ہے + اس نے جو سدھ ٹھاٹھ[1] بیان کیا۔ بعینہ وہی ہے جو آجکل کرناٹکی موسیقی میں مانا جاتا ہے +

شمالی ہند کے طریقہ موسیقی کی ترقی کے باب میں چودھویں اور پندرھویں صدی خاص طور پر قابل ذکر ہیں + یہ وہ زمانہ تھا جب مسلمان فاتحین ہندوستان میں آئے اور اپنے شستہ مذاق لطیف سے ہندی موسیقی کو بعض مضر اصولوں کی پابندی سے آزاد کر کے اس کو ترقی کے قابل بنایا + بہت سے مسلمان بادشاہوں نے موسیقی کو ترقی دینے میں بڑی بڑی کوششیں کیں۔ ان میں اکثروں کے دربار میں نامی گویئے مستقل طور پر ملازم تھے + اسی زمانہ میں فارسی گانوں کی ہندی گیتوں کے ساتھ آمیزش ہوئی اور شمالی اور جنوبی مت یا طریق موسیقی کا اختلاف نمایاں طور پر ظاہر ہونے لگا +

امیر خسرو جس کو ناٹک کا رتبہ دیا گیا ہے سلطان علاوالدین (سنہ ۱۲۹۵ء - سنہ ۱۳۱۶ء) کے دربار میں مشہور و معروف شاعر اور موسیقی دان تھا + نسلاً وہ لاچین قوم کا ترک تھا۔ اس کے والد

---

[1] ٹھاٹھ (انگریزی لفظ سکیل کا مترادف) سروں کے ایک خاص ترتیب کو کہتے ہیں مفصل ذکر آگے آئیگا +

چنگیز خان کے عہد میں ماوراالنہر سے ہندوستان میں ہجرت کر آئے تھے + وہ نہ صرف راگی اور شاعر ہی تھا بلکہ ایک بہادر سپاہی اور لائق سیاسی مدبر بھی تھا اور دو سلطانوں کے عہد حکومت میں وزارت کے عہدہ پر ممتاز تھا + کئی ایک مروجہ راگ اسکے اختراع کردہ ہیں + ستار جو شمالی ہند کا ہر دلعزیز ساز ہے اسی کے زور فکر کا نتیجہ ہے + قوالی اور ترانہ کی ایجاد کا سہرا بھی اسی کے سر ہے + اور یہ ایجاد اس طرح پر ہوئی کہ ایک دفعہ بیجانگر کی سلطنت کا مشہور گویّا گوپال نائک بادشہ علاؤالدین کے دربار میں آکر گایا اور بادشہ کے ملازم گویوں سے سبقت لے گیا۔ بادشاہ نے اس شخص کے واسطے جو گوپال کو نیچا دکھائے انعام مقرر کیا + تب امیر خسرو نے گوپال کے گانے کی طرز کو ترانہ اور قوالی میں باندھ کر سنایا جسے سن کر گوپال بھی متحیر اور ثناخوان ہوا اور بادشہ بھی بہت خوش ہوئے + تب سے قوالی اور ترانہ ہر دلعزیز ہو گئے +

مسلمان مورخین لکھتے ہیں کہ جب سلاطین مغلیہ فتوحات دکن کی تکمیل کر چکے تو جنوبی ہند کے بہت سے مشہور گویّے اپنے ساتھ شمالی ہندوستان کو لے گئے جنکا اثر وہاں کی موسیقی کے لئے بے نظیر ثابت ہوا + راگ ترنگنی جسے لچھنکوی (LOCHANAKAVI) نے تصنیف کیا غالباً اسی زمانے میں لکھی گئی + اس تصنیف کا زیادہ تریں حصہ ودیاپتی شاعر کی نظموں کے متعلق ہے جو پندرھویں صدی میں راجہ شیوسنگھ والئے ترہٹ کے پاس تھا + مصنف نے علاوہ ازیں اپنے زمانے کے مروجہ راگوں کا بیان لکھا ہے اور ان کو بارہ ٹھاٹھوں یا سکیل (SCALE) میں تقسیم کیا ہے +

بھکتی تحریک کے ساتھ ساتھ شمالی ہند اور بنگال میں موسیقی کو بہت ترقی ہوئی اور ۱۴۸۵ء سے ۱۵۳۳ء کے درمیان وہ ہر دلعزیز مجالس غنا جنہیں سنکیرتن و نگر کیرتن کہتے ہیں پہلے پہل شروع ہوئیں + شہنشاہ ہمایوں کے زمانے میں وہ زبردست ماہر فن منظور نظر شاہی ہوا جسے بیجو باورا کے نام سے پکارا جاتا ہے۔ اس نے زور علم سے رتبہ نائک کا حاصل کیا تھا۔ اور مشہور ہے کہ مثل آرفیئس کے چرند و پرند کو وہ اپنے گانے سے محو اور مست کر سکتا تھا انسان کا بیہوش ہونا تو ادنیٰ بات تھی + بیجو سلطان بہادر والئے گجرات کا مقرب تھا۔ جب ہمایوں نے گجرات فتح کیا تو اسکے دربار کو زینت دینے لگا +

شہنشاہ اکبر (۱۵۴۲ - ۱۶۰۵) موسیقی کا دلدادہ تھا اور اسکی تکمیل و ترقی میں بیحد ساعی رہا + اسکے دوران حکومت میں راگوں میں غیر ملکی اثرات کی وجہ سے بہت کچھ تبدیلیاں عمل میں آئیں اور گو بعض تبدیلیاں موسیقی کے مسلمہ اصولوں کو نظر انداز کر گئیں لیکن بہیئت مجموعی وہ بہت فائدہ مند

ثابت ہوئیں اور شمالی ہند کی موسیقی کے بعض زیادہ دلپذیر خصوصیات انہیں تبدیلیوں کا نتیجہ تھیں +
درباری کانڑا اکبر کے زمانے میں ہی ایجاد ہُوا + اس کے عہد سلطنت میں سوامی ہریداس جو ایک مہاتما
اور شہرہ آفاق موسیقی دان گذرا ہے برندابن میں جو جمنا کے کنارے واقع ہے اور کرشن کی تعلیم کا مرکز
تھا رہا کرتا تھا + وہ اس علم میں اپنے وقت کا فاضل اجل سمجھا جاتا تھا۔ اور مشہور عالم **تان سین** کا اُستاد
تھا + تان سین کی نسبت جس کا نام ہندوستانی موسیقی کے صفحہ تاریخ پر مثل آفتاب درخشان ہے اور
جس کا ثانی کوئی راگی ایک ہزار سال سے نہیں ہُوا بہت سی دلچسپ کہانیاں مشہور ہیں۔ مثلاً یہ کہ ایک
دفعہ ایک نہایت دلربا گانے کے اختتام پر شہنشاہ نے اس سے پوچھا "دنیا میں کوئی اور شخص بھی ہے
جو تمہارے جیسا گا سکے"؟ تان سین نے جواب دیا "ہاں ایک شخص ہے جسکے ساتھ میں بھی تاب مقاومت
نہیں لاسکتا"۔ بادشاہ کو اس گوئیے کے سننے کی خواہش اس قدر دامنگیر ہُوئی کہ جب اسے کہا گیا کہ "وہ
بادشاہ کے فرمان پر بھی دربار میں حاضر ہونا گوارا نہیں کریگا تو وہ خود اسکے پاس جانے پر رضامند
ہوگیا + چنانچہ تان سین کے طنبورہ بردار کا بھیس بدل کر اس کے ساتھ ہولیا + دریائے جمنا کے
کنارے پر ہریداس کی کٹیا تھی وہاں پہنچے اور تانسین نے گانے کی درخواست کی۔ لیکن وہ نہ مانا +
تب تانسین نے ایک چال کی یعنی خود گانے لگا اور عمداً ایک مقام پر غلط سُر لگا دیا + بوڑھے
اُستاد سے نہ رہا گیا اور بول اُٹھا کہ یہ سُر غلط ہے + تانسین تو یہی چاہتا تھا۔ طنبورہ اسکے حوالے کیا
اور کہا "آپ ٹھیک کر دیجئے" اُستاد نے گانا شروع کیا اور اس انداز سے گایا کہ بادشاہ پر محویت کا عالم
طاری ہوگیا + جب ہوش آیا تو تانسین سے پوچھا "تم ایسا کیوں نہیں گا سکتے"؟ جواب دیا "مجھے جب
ارشاد شاہی ہوتا ہے گانا پڑتا ہے اور یہ جب موج آئے گاتے ہیں"۔

راجہ مان سنگھ والئے گوالیار اکبر اعظم کا وزیر بھی موسیقی دانوں کا بڑا مربّی تھا اور دُھرپت
اسی کا رواج دیا ہُوا ہے + گوالیار کی سلطنت آجکل بھی اپنی سابقہ شہرت کو جو سنگیت ودیا کے متعلق
اسے حاصل تھی قائم رکھے ہُوئے ہے۔

تان سین کے شاگرد دو جماعتوں میں منقسم ہو گئے ایک رہابی دوسرے بینکار + رہابی تو
تانسین کا ایجاد کردہ ساز رباب استعمال کرنے لگے اور دوسرے بین + ان کی اولاد میں سے دو شخص
اب بھی ریاست رامپور میں موجود ہیں یعنی (۱) محمد وزیر خان جو بادشہ محمد شاہ کے درباری بین کار

نبی خان کی اولاد سے ہے اور (۲) محمد علی خان ربابی ۔

بہادر میرا بائی جو ۱۵۰۰ء کے قریب اودے پور کے ایک راجہ کی رانی تھی اور مشہور شاعرہ اور گانے والی تھی اور تلسی داس جو رامائن کا مصنف تھا شمالی ہند کے موسیقی دانوں کے نمونے ہیں ۔

پنڈریکا وٹھل (PUNDARIKA VITTHAL) بھی اکبر اعظم کے زمانے میں مشہور راگی گذرا ہے ۔ وہ برہان پور واقعہ علاقہ خاندیس کا باشندہ تھا اور جب ۱۵۹۹ء میں اکبر نے خاندیس فتح کیا تو غالباً پنڈریکا کو ساتھ دہلی لے گیا تھا ۔ اس نے چار کتابیں تصنیف کیں ۔ ۔ سندر راگ چندرودیا (SNADRAGA CHANDRODAYA) راگ مالا ۔ راگ منجری اور نرتن نیر نیا (NARTANA NIR NAYA) یہ چاروں کتابیں کچھ عرصہ ہوا بیکانیر کے شاہی کتبخانہ میں پائی گئی ہیں ۔ معلوم ہوتا ہے کہ شمالی ہند کا نظام موسیقی کچھ برہم ہو رہا تھا جس پر راجہ برہان خان نے پنڈریکا کو اسکی ترتیب کے لئے کہا ۔ پنڈریکا جنوبی ہند کا راگی تھا کیونکہ اپنے آپ کو کرناٹکی ظاہر کرتا ہے ۔ شمالی ہند کی رہائش نے اسے شمالی موسیقی سے بھی واقف بنا دیا تھا اس لئے وہ دونوں طریقوں کے اصول میں ماہر تھا ۔ اپنی کتابوں میں اس نے جنوبی ہند کے مروجہ سدہ ٹھاٹھ کو تسلیم کیا ہے ۔ اس نے بہت سے شمالی راگوں کا بھی ذکر کیا ہے ۔ ان راگوں کی تفصیل میں وہ صرف ۱۴ سرتیوں کا استعمال کرتا ہے اور اپنی بین پر صرف ۱۲ پردے استعمال کرتا تھا ۔

اولیں شخص جس نے جنوبی ہند کی موسیقی کی نسبت بالتفصیل لکھا ہے رام اماتیا (RAMA AMÁTYA) ہے جو جنوبی ہند کا راگی تھا ۔ ۱۵۵۰ء کے قریب اس نے کتاب موسومہ سوَر میلا کلا نِدھی تصنیف کی ۔ (SVARAMELA KALÁ NIDHI) یہ پہلی کتاب ہے جس میں راگوں کا مفصل بیان کیا گیا اور انکی فہرست مرتب کی گئی ۔ مگر یہ تمام راگ کرناٹکی طرز کے ہیں ۔

اس کے بعد پنڈت سومناتھ آتا ہے جو تلوگو قوم کو برہمن اور راج مندری کا باشندہ تھا ۔ اسکی مشہور تصنیف راگ وِبوودھ ہے جو ۱۶۰۹ء کے قریب لکھی گئی ۔ یہ کتاب ہندی موسیقی کے متعلق ایک نہایت مستند کتاب ہے ۔ سومناتھ علاوہ راگی ہونے کے شاعر اور ادیب بھی تھا اور اسکی تصنیف نہایت فصیح مثنوی کی طرز پر لکھی ہوئی ہے ۔ اس میں نغمہ کے اصول ۔ اور بائیس سرتیوں کے نام اور مقام پر بحث کی گئی ہے ۔ اس کے کچھ حصّہ کا ترجمہ انڈین میوزک جرنل میں بھی نکلا تھا ۔

اسی زمانے میں جنوبی مت کی ایک مشہور کتاب چترودندی پرکاسک (CHATURDANDI PRAKASIKA)

لکھی گئی۔ جس کا مصنف پنڈت وِنیکٹ مکھی (VENKATA MAKHI) ہے جو سارنگ دیو سے اپنا رشتۂ شاگردی ملاتا ہے + اس کتاب میں موجودہ راگوں کا تذکرہ اور انکی تقسیم (CLASSIFICATION) مندرج ہے + کل راگ ۷۲ جنک (JANAK) ٹھاٹھ یا ملکرت (MELAKARTA) راگوں اور بیشمار سنکیرن[1] راگوں میں تقسیم کئے گئے ہیں + یہ مصنف صرف ۱۲ سروں کا ذکر کرتا ہے یعنی سُرتیوں کا استعمال نہیں بتاتا +

شمالی مت یا طریقہ موسیقی کے متعلق سنگیت درپن (یعنی آئینہ موسیقی) ایک ہر دلعزیز تصنیف ہے جو دمودر مشر کے زور قلم کا نتیجہ ہے + اسکی تاریخ تصنیف ۱۶۲۵ ہے جب شہنشاہ جہانگیر تخت پر تھا + مگر یہ کتاب آجکل ایسی ہی ناقابل فہم ہوگئی ہے جیسی کہ سنگیت رتناکر + اس میں مختلف راگوں کے اشکال و خواص بیان کئے ہیں +

شہنشاہ شاہجہان کے عہد حکومت (۱۶۲۸ء - ۱۶۶۶ء) میں بھی کئی اچھے اچھے راگی ملازم دربار تھے جن میں سے جگن ناتھ جسے کویراج کا خطاب ملا اور لال خاں جو تان سین کی اولاد میں سے تھا خاص طور پر مشہور ہیں + سنتے ہیں کہ ایک دفعہ بادشاہ نے جگن ناتھ اور ایک اور گویّے دیرنگ خان کو ان کے وزن کے برابر چاندی تول کر بطور انعام دی تھی +

اورنگ زیب کے عہد حکومت میں موسیقی کو دربار شاہی سے بدر کر دیا گیا + روائیت ہے کہ سابقہ مغنّیان شاہی اس ارادے سے کہ بادشاہ کی توجہ اپنی مصیبتناک حالت کی طرف منعطف کرائیں ایک نقلی جنازہ تیار کر کے روتے پیٹتے بادشاہ کے جھروکے تلے نکلے + بادشاہ نے دریافت فرمایا کہ کیا معاملہ ہے + عرض کی کہ راگ شہنشاہ کی عدم توجہی سے مر گیا ہے اور یہ اسکی میّت ہے جسے قبرستان لیجا رہے ہیں + بادشاہ نے فوراً جواب دیا۔ قبر ذرا گہری کھودنا تاکہ پھر نکل نہ آئے +

سترھویں صدی میں اہوبل پنڈت نے سنگیت پاریجات لکھی جو شمالی مت کی قابل قدر تصنیف ہے۔ اور جس کا ترجمہ ۱۷۲۴ء میں فارسی زبان میں بھی ہوگیا + معلوم ہوتا ہے کہ پنڈت اہوبالا نے راگ ترنگنی اور راگ ودبودھ دونو کا مطالعہ کیا تھا + پاریجات میں وہی سدہ ٹھاٹھ

---

[1] سنکیرن راگ اس راگ کو کہتے ہیں جو خالص نہ ہو بلکہ دو تین راگوں سے مل کر بنا ہو +

جنک ٹھاٹھ جسے انگریزی میں (PRIMARY SCALE) کہہ سکتے ہیں سپتک کی سروں کی مختلف باقاعدہ ترتیبیں ہیں جن سے کُل راگ راگنیاں اختراع ہوتے ہیں +

لکھا ہے جو ترنگنی میں ہے + اہوبالا نے ۲۹ سرتیوں کا ذکر کیا ہے مگر اپنے راگوں میں وہ ۱۲ سے زیادہ استعمال نہیں کرتا + اس نے کل ۱۲۲ راگ لکھے ہیں + پاریجات پہلی کتاب ہے جس میں ہر سُر کے آواز نکالنے کے لئے بین کی تار کی لمبائی درج ہے۔ اس سے ہم آج ٹھیک وہی سُر نکال سکتے ہیں جو وہ استعمال کرتا تھا +

بعد کے مصنفین میں سے سب سے معتبر بھاؤ بھٹ (BHAVA BHATTA) ہُوا ہے جو راجہ انوپ سنگھ کے دربار میں تھا + اس کے بزرگ مالوہ کے صوبہ ابھیرا سے آئے تھے اور باپ اس کا جنار دھن بھٹ تھا جو شاہجہان کے دربار میں راگی تھا + ممکن ہے کہ اس کا خاندان جنوبی ہند سے تعلق رکھتا ہو کیونکہ اسکی تصنیف سے جنوبی مت کے راگوں کی واقفیت ظاہر ہوتی ہے + اس نے کُل راگوں کو بیس ٹھاٹھ پر تقسیم کیا ہے اور سُدّہ[1] ٹھاٹھ وہی مانا ہے جو جنوبی ہندوستان میں مروج ہے + معلوم ہوتا ہے کہ اسکی کوشش تھی کہ شمالی راگوں کو کرناٹکی مت کے مطابق ترتیب دے +

سر ایس - ایم - ٹیگور کا خیال ہے کہ محمد شاہ (۱۷۱۹) آخری بادشاہ تھا جس کے دربار میں مشہور اور باکمال راگی ملازم تھے + ان میں سے دو آدارنگ (ÁDÁRÁNGA) اور سدارنگ (SÁDÁRÁNGA) بہت مشہور ہیں + یہ دونو بین کار تھے + اسی بادشاہ کے عہد حکومت میں میاں شوری نے اپنا ٹپہ ایجاد کیا اور اسے پایہ تکمیل تک پہنچایا + گانے اور گیتوں کی نئی طرزیں بھی اس دور میں ایجاد ہوئیں جن میں سے کئی ہندی اور ایرانی طرزوں کی خوش آئند آمیزش کا نتیجہ تھیں +

جنوبی ہند میں تنجور کے راجہ تولاجاجی (۱۷۶۳ - ۱۷۸۷) نے راگیوں کو انعام و اکرام اور زمین کے عِلاقے دے دے کر اکٹھا کیا جس سے تنجور ہندوستان بھر میں اہم ترین مرکزِ موسیقی بن گیا + راجہ خود بھی ایک رسالہ بنام سنگیت سارامرتن کا مصنف تھا +

نغمات آصفی مرقومہ ۱۸۱۳ء مصنفہ محمد رضا رئیس پٹنہ شمالی راگ کے متعلق ایک تنقیدانہ تصنیف ہے + اس میں مصنف نے جملہ شمالی متوں کو دقیانوسی اور راگ راگنی اور پُتر بھارجا وغیرہ کے

---

[1] سدہ ٹھاٹھ انگریزی میوزک کا میجر ڈائٹانک سکیل (MAJOR DIATONIC SCALE) ہے اور عام ہارمونیم باجوں میں بائیں طرف سے جو پہلے سات سفید سُر ہیں ان کو باترتیب بجانے سے پیدا ہوتا ہے +

طریقہ تقسیم کو بیہودہ قرار دیا ہے اور اپنا ایک جداگانہ نظام مقرر کیا ہے جس میں مشترکہ اشکال و خصائص کے راگوں کو الگ الگ گروپ میں مرتب کیا ہے + یہ پہلی کتاب ہے جس نے بلاول ٹھاٹھ کو سُدہ ٹھاٹھ مانا ہے اور یہی ٹھاٹھ آجکل شمالی ہند میں سُدہ ٹھاٹھ تسلیم کیا جاتا ہے + اس مصنف نے جو لکش یا تمیزی نکات راگوں کے تحریر کئے ہیں وہ آجتک راگی لوگ استعمال کرتے ہیں +

مہاراجہ پرتاب سنگھ والئے جے پور (۱۷۷۹ء - ۱۸۰۴ء) نے ہندی موسیقی کے متعلق ایک مستند کتاب تیار کرانے کی خاطر ملک کے تمام اعلیٰ راگیوں اور منتخب استادوں کو جے پور میں بلایا تھا۔ انہوں نے ایک کتاب موسومہ سنگیت سار تصنیف کی + ادبی لحاظ سے یہ کتاب چنداں قابل تعریف نہیں لیکن آئندہ نسلوں کے افادہ کے لئے اس میں موجودہ رواج اور طرز عمل کی نسبت مستند اُستادوں کی آرائے اکٹھی کی گئی ہیں + اس میں بھی بلاول ٹھاٹھ کو سُدہ ٹھاٹھ قرار دیا گیا ہے +

۱۸۴۲ء میں کرشن آنند بیاس نے کلکتہ میں سنگیت راگ کل پدُرما (SANGIT RÁG KUL PADRUMA) تالیف کی جس میں اس نے تمام اعلیٰ قسم کے ہندی گانے فراہم کئے ہیں +

جب شمالی مت راگوں کا ایک نیا اصول تقسیم قائم کرنے میں کوشاں تھا جنوب گیتوں کی بندش میں ترقی کر رہا تھا + کئی سال تک تنجور ہندوستان کا ایک مشہور مرکزِ موسیقی رہا ہے + یہی وہ مقام ہے جہاں تیاگ راجا جو ۱۸۰۰ء سے ۱۸۵۰ء تک زندہ رہا اور ایک مشہور و معروف شاعر اور باکمال موسیقی دان گذرا ہے پیدا ہُوا اور اپنے بے نظیر گیت بناتا اور گاتا رہا + اس نے بہت سے شاگرد اکٹھے کر لئے تھے جنہوں نے اس کے (TRADITIONS) کو آج کے دن تک قائم رکھا ہے + اسکی دلاویز کرتیاں اور کیرتن تمام جنوبی ہند میں آجتک گائے جاتے ہیں + فن موسیقی میں وہ ایک لاثانی قابلیت کی ہستی تھی اور اس کے تصنیف کردہ گیتوں میں ایک جدت اور کشش پائی جاتی ہے + اس کا باپ رام برہمن تھا جو خود خاصہ مشہور راگی تھا + کہتے ہیں کہ رشی نارد نے بھی ایک دفعہ تیاگ راج کو درشن دیا تھا اور اسے ایک رسالہ راگ بنام سوَرارنوا (SVARARNAVA) عطا کیا تھا + اس کا استاد سنتھی وینکٹ رام (SUNTHI VENKATARAMA) تھا + راگ اور مذہب اسکی زندگی میں ایک دوسرے میں مخلوط ہو گئے تھے اور اس کے گیت سچی عبادت کی تاثیر سے پیدا ہوتے تھے + کہتے ہیں وہ ان گیتوں کو ایکادسی کے دنوں میں برت رکھ کر تصنیف کیا کرتا تھا + تیاگ راجا نے ہی سنگتی کا اختراع اور استعمال اپنے گانے

میں کیا جس سے گانا زیادہ پیچیدہ اور مشکل ہو جاتا ہے +

اسی زمانے میں گوبند مرار ایک اور مشہور کرناٹکی راگی ہُوا ہے جو ٹراونکور میں رہتا تھا اس کو شٹکال گوبند بھی کہتے ہیں۔ کیونکہ وہ معمولی لَے یعنی رفتار سے ۶ گنا تیز لَے میں گانا گا سکتا تھا + تیاگ راجا سے اسکی ملاقات کا حال اس طرح سے بیان کیا جاتا ہے کہ ایک دفعہ بہت سے راگی جمع تھے جن میں وہ خود بھی تھا اور راگ پنتووراٹی میں ایک کورس (CHORUS) گایا جا رہا تھا۔ گوبند اپنا خاص طنبورا استعمال کر رہا تھا جس میں سات تار تھے + یہ گانا اس نے شٹکال لَے یعنی چھ گنا تیز لَے میں گایا + تیاگ راج اس قدر حیران ہُوا کہ اسے گوبند سوامی کا لقب دیا اور ایک گیت اسکی تعریف میں لکھا +

متوسوامی دیکشتا (MUTTUSWAMI DÍKSHITA) شیام شاستری (SYÁMA SÁSTRI) دونو تیاگ راج کے ہمعصر تھے + متوسوامی ضلع تناولی کا باشندہ تھا اور اس نے ایک نیا طریقہ ہندی گانا لکھنے کا نکالا تھا + اس کا پڑپوتا اتیاپورم سُبرامادیکشتا نے تلوگو زبان میں ایک عمدہ کتاب لکھی ہے جس میں اس نے سارنگ دیو کے اصول کی مطابقت کی ہے +

کوچین اور ٹراونکور کے اکثر راجے خود بھی اعلیٰ راگی تھے اور ان میں سے سب سے زیادہ باکمال پیرومل راجہ تھا جس نے چھ زبانوں یعنی سنسکرت۔ تامل۔ تلوگو۔ ملایالم۔ ہندوستانی اور مرہٹی میں گانے تصنیف کئے +

انیسویں صدی کے آخری نصف حصہ میں سر ایس۔ ایم۔ ٹیگور نے جو شہرہ آفاق رابندرا ناتھ ٹیگور کے رشتہ دار تھے بہت سی کتابیں موسیقی کے متعلق تصنیف کیں جن میں سے تاریخ موسیقی عالم یعنی (UNIVERSAL HISTORY OF MUSIC) نہایت قابل قدر تصنیف ہے + رابندرا ناتھ ٹیگور خود اعلیٰ پیمانے کے راگی ہیں اور بنگال کے علم موسیقی پر انکا بہت گہرا اثر ہے + انہوں نے پرانے طریقوں کو خیرباد کہہ کر نئے راستے اختیار کئے ہیں اور ان کے گیت بے مثال شاعرانہ اور موسیقیانہ قیمت رکھتے ہیں +

آئندہ صفحات میں چند ایک گانے تیاگ راج۔ رابندرا ناتھ ٹیگور اور بعض کرناٹکی استادان فن کی تصنیف سے اخذ کر کے ناظرین کی ضیافت طبع کے لئے پیش کرینگے + یہ چیزیں پرانے اور باکمال استادوں کی تصنیف ہونے کے سبب سے اس کتاب کے لئے باعث فخر ہونگی +

شکر ہے کہ چند سال سے ہندوستان میں موسیقی کو ایک باترتیب نظام پر قائم کرنے

اور ترقی دینے کا خیال پیدا ہو گیا ہے گو افسوس ہے کہ پنجاب میں اس کا چرچا ابھی بہت کم ہے۔ بمبئی۔ پونا۔ بنگلور۔ گوالیار۔ بڑودہ۔ میسور اور کلکتہ میں میوزیکل سکول اور ایسوسی ایشن مرتب ہو گئے ہیں اور لاہور میں بھی پنڈت دیشنو دگمبر نے گندھرو مہاودیالیہ کھولا ہوا ہے جس کی ایک شاخ بمبئی میں بھی ہے۔

بمبئی میں مسٹر بھاٹکھنڈے ایم۔ اے۔ ایل ایل۔ بی اور لکھنؤ میں ٹھاکر محمد نواب علیخاں رئیس نے اس فن کے متعلق بے نظیر کتابیں تالیف کی ہیں اور ایک حد تک راگوں کو زمانہ کے دست تظلم سے تاراج ہونے سے بچا لیا ہے۔

میرے لائق استاد ماسٹر جھنڈے خاں ہارمونیم ماسٹر پارسی ایلفرڈ تھیٹریکل کمپنی اسٹیج کی موسیقی کو سوقیانہ ہزل گوئی کے درجہ سے اٹھا کر عالمانہ راگ داری کے زمرے میں لیجا رہے ہیں۔ ان کی بندشیں عموماً ٹھیٹھ راگوں۔ صحیح تالوں میں ہونے کے علاوہ حلاوت و شیرینی و معنی آفرینی کا نمونہ ہوتی ہیں۔ ان کی ذات پر اہل پنجاب کو جتنا فخر ہو کم ہے۔ اگر اسی قسم کے چند اور بزرگ پنجاب میں پیدا ہو جائیں تو امید ہے کہ موسیقی جو عرصہ سے محض بازاری لوگوں کا ذریعہ معاش بنی رہی ہے سائنٹیفک اصولوں پر مطالعہ کی جانے لگے اور خاندانی اصحاب کے لئے وہی کام دینے لگے جو ایک فن لطیف کو دینا چاہیئے اور وہی درجہ حاصل کرلے جو اسے یورپ اور دیگر مغربی ممالک میں حاصل ہے۔

مغربی موسیقی اور ہارمونیم کے رواج کا جو اثر ہندوستانی موسیقی پر ہو رہا ہے اسکی نسبت اس سلسلہ کی چوتھی کتاب انجیل موسیقی میں علیحدہ رائے زنی کی جائیگی۔

فصل چہارم

شمالی ہند اور جنوبی ہند کی موسیقی کی تفریق

شمالی اور جنوبی ہند بہت سی باتوں میں ایک دوسرے سے مختلف ہیں + شمال جنگجو اقوام کا وطن ہے جس میں بڑے بڑے شہر اور قصبے واقع ہیں جو تجارتی اور علمی زندگی کا مرکز ہیں + جنوب پُرامن دیہات کی سرزمین ہے جو سبز کھیتوں اور باغوں سے محصور ہیں اور امن پسند پرانے خیالات کے لوگوں سے آباد ہیں۔ جو کنج عافیت میں قانع زندگی بسر کرتے ہیں اور تغیر پسند نہیں ہیں۔ جنوبی ہند انگریزوں کے آنے سے پہلے جنگی کارزاروں سے ناآشنا تھا اور اس لئے اس نے شمال کی نسبت زیادہ پرامن زمانہ دیکھا ہے اور اس کے خیالات حوادث زمانہ نے کم متغیر کئے ہیں + جب اسلامی حملوں نے شمالی شہروں میں طوفان بے تمیزی برپا کیا تو اساتذہ فن واہل کمال بھاگ کر جنوب کے جنگلوں میں پناہ گزیں ہوئے جہاں وہ تکلیف سے مصئون تھے اور جہاں دراوڑ قوم کے مہذب اشخاص نے ان کو خوش آمدید کہا انہیں اختلافات کے اثر کی جھلک شمال اور جنوب کی موسیقی میں بھی پائی جاتی ہے گو یہ فرق ایسا نہیں ہے کہ ہندوستانی موسیقی کو دو الگ اور متمیز اصناف میں تقسیم کردے + ہندی میوزک اصالتاً ایک ہے گو اس کے اظہار کے طریقے مختلف ہیں اور اگرچہ ہندوستانی یا شمالی اور کرناٹکی یا جنوبی موسیقی میں اختلاف ہے لیکن دونوں انہیں اصولات پر مبنی ہیں جو پرانی سنسکرت کتابوں میں مندرج ہیں + جو شخص ہندوستان کا بنظر غائر مطالعہ کرے اسے معلوم ہوگا کہ کشمیر سے لیکر راس کماری تک تمام ہندوستان ایک ہے + تمام مذہبی دلوں میں وہی صوفیانہ جھلک۔ وہی توکل۔ وہی قناعت اور وہی صبر پایا جاتا ہے۔ وہی روایات وحکایات دونو شمالی اور جنوبی ہند کے بہادروں اور بزرگوں کے سوانح عمری دہراتی ہیں اور زراعت۔ تجارت۔ صنعت۔ حرفت۔ شہریت ایک ہی روح سے

متاثر ہوتے ہیں اور وہی طریقے تمام ہند میں استعمال کئے جاتے ہیں ۔

جب غور سے اس مضمون کا مطالعہ کیا جائے تو ظاہر ہوتا ہے کہ تمام ہندوستان کی موسیقی میں ایک باطنی یگانگت پائی جاتی ہے جس کے خصوصیات اسے مغربی موسیقی سے متمیز کرتے ہیں ۔

آج دو نومت ایک دوسرے سے مل کر ایک متحدہ سسٹم یا نظام پیدا کرنے کی سعی کر رہے ہیں اور آل انڈیا کانفرنسیں انکے عزم کے انصرام کے لئے کوشاں ہیں ۔ اور شاید وہ دن دُور نہیں جب تمام انڈیا کے لئے ایک عام اور متفقہ نوٹیشن[1] مرتب ہو جائے جیسا کہ تمام یورپ کے لئے ایک ہے ۔

---

[1] طریقہ کتابت موسیقی ۔

فصل پنجم

سپت ادہیا یعنی ہفت ارکین موسیقی

علمائے موسیقی ہندیہ نے سات ارکان اس علم کے مقرر کئے ہیں جنہیں ہندی اصطلاح میں سپت ادہیا کہتے ہیں یعنے سات اصول۔ ان کا مختصر اور مجمل بیان اس جگہ ضروری ہے مفصل کیفیت بعدازاں ہر ایک کی اپنے اپنے موقعہ ومحل پر دی جائیگی۔ وہ سات ارکان یہ ہیں:-

۱- سر ادہیا۔ یعنی جو سُر۔ سرتیوں۔ مورچھنا۔ سپتک۔ گرام وغیرہ کے متعلق ہو۔

۲- راگ ادھیا۔ جس کا تعلق راگ راگنی اوران کے اوقات۔ خواص۔ اشکال۔ سُرہائے مخصوصہ وغیرہ سے ہے۔

۳- تال ادہیا۔ جو وزن یعنی تال اور رفتار یعنی لَے سے تعلق رکھتا ہے۔

۴- است ادہیا۔ جو مختلف سازوں اور باجوں کے بجانے سے منسوب ہے۔

۵- نرت ادہیا۔ جو ناچنے کے متعلق ہے۔

۶- بھاؤ ادہیا۔ جو ایکٹنگ (ACTING) سے تعلق رکھتا ہے یا جسے عام لوگ "بتانا" کہتے ہیں۔

۷- ارتھ ادہیا۔ یا کن رس یعنی سر۔ تال راگ وغیرہ کو سمجھنا۔

اس کتاب میں صرف ان چیزوں کا مفصل بیان کیا جائیگا جو خالص موسیقی کے لئے لازم ہیں یعنی تال۔ سُر اور راگ۔

مُوسیقی کی بناوٹ

خالص موسیقی (یعنی گانے بجانے) کی بناوٹ پر غور کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ اسکے اجزا مندرجہ ذیل ہیں:-

اول - آواز کی ایک خاص قسم کی چال یا رفتار جس کو لَے کہتے ہیں۔

دوم - حصّہ ہائے آواز کی ایک خاص لمبائی و ترتیب - جسے تال کہتے ہیں۔

سوم - خود آواز یعنی سُر۔

پہلے دو اجزا عقل انسانی کی صنعت کا ایک اعلیٰ نمونہ ہیں اور اس بات کا ثبوت دیتے ہیں کہ حسن بزور ہنر صرف اور چیزوں میں ہی پیدا نہیں کیا جا سکتا بلکہ آواز میں بھی اس کا ظہور ممکن ہے + یہ وہ حسن ہے جس کا احساس جاہل سے جاہل اور بیدل سے بیدل انسان کو ہوتا ہے۔ فرق صرف اتنا ہے کہ صاحب فہم اس احساس سے زیادہ لطف اُٹھاتا ہے اور جاہل مقابلتاً کم +

سُر موسیقی میں وہ چیز ہے جو دراصل موسیقی کی جان ہے اور جس کے بغیر موسیقی موسیقی نہیں + غور سے دیکھئے تو یہ سُر تاثر قلبی کا ہو بہو عکس ہے + کسی موسیقیانہ آواز کو آنکھیں بند کر کے دھیان لگا کر سنئے تو اس سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ کوئی اپنے دل کا حال موبمو آپ سے کہہ رہا ہے + کبھی کسی رنج کو یاد کر کے آہ کھینچتا ہے۔ جس کو سُن کر آپ بھی بیتاب ہو جاتے ہیں + کبھی کسی لُطف کو یاد کر کے قہقہے لگاتا ہے جس سے آپ کا سارا غم و الم دم بھر میں کافور ہو جاتا ہے +

موسیقی کے ایجاد کرنے والوں اور استادوں کی قدرت اور وسعت خیال پر نظر کر کے حیرت ہوتی ہے کہ تاثر سی لطیف چیز کو تعلیم کر کے کس کس انداز سے ترتیب دیا ہے اور کس طرح ایک قطرہ کو دریا بنا دیا ہے +

موسیقی کا اثر دو طرح کا ہوتا ہے + ایک تو وہ جو لَے اور تال کے ذریعہ ظہور میں آتا ہے۔ یہ اثر خاص و عام دونو پر پڑتا ہے + دوسرا وہ جو مختلف سروں کی کیفیات کی وجہ سے طاری ہوتا ہے۔ اس کے لئے صاحبدل ہونا ضروری ہے + ناٹک کے گانے مجلس عزا کے سوز۔ عشق و محبت کے گیت سب اپنی تاثیر کے لئے سُر کے محتاج ہیں + اور اس

میں کچھ بھی شک نہیں کہ موسیقی جب ان جذبات کے ساتھ مل جاتا ہے تو یک طرف نقل کی کیفیت اصل سے بڑھ جاتی ہے ۔

اب ہم موسیقی کے ان اجزا یعنے تال۔ لے اور سر کا علیٰحدہ علیٰحدہ مفصل بیان کرینگے ۔ اس کے بعد دوسری کتاب میں آپ کو عملی طور پر باجہ بجانا سکھایا جائیگا ۔

فصل ششم

تال کا بیان

تال کے لغوی معنے دو چیزوں کا باہم ضرب کھانا اور اس سے صدا کا پیدا ہونا ہے۔ مثلاً ایک ہاتھ سے دوسرے ہاتھ پر ضرب دینے سے جو آواز پیدا ہوتی ہے اور جسے **تالی** کہتے ہیں یا طبلہ پر ہاتھ مارنے سے جو آواز نکلتی ہے اور جسے **تھاپ** کہتے ہیں + بقول راجہ ایس۔ ایم۔ ٹیگور کے تال کے معنے ہیں ہاتھ سے تالی بجا کر یا جھانجھ یا کڑتالی کی ضرب سے آواز پیدا کر کے اس کے ذریعہ سے گانے کے وقت کا وزن کرنا + اصطلاح موسیقی میں **تال** سے مراد گانے یا بجانے میں یکساں رفتار قائم رکھ کے اور وقت کا لحاظ کر کے موقعہ مناسب پر تالی بجانے سے ہے خواہ تالی ہاتھ سے دی جائے یا طبلہ پکھاوج یا اور کسی ساز سے پیدا کی جائے +

ناظرین۔ یہ چیز علم موسیقی میں بہت اہم درجہ رکھتی ہے وجہ یہ ہے کہ تال کی باقاعدہ اور یکساں ضربات اعصاب میں ایک قسم کا تموج پیدا کر دیتی ہیں اور ان تموجات کا باہمی وقفہ وہی ہوتا ہے جو تال کی تالیوں کا ہوتا ہے لہذا جہاں کہیں تالی کا وقفہ کم و بیش ہو جاتا ہے ان لہروں کا اور تالی کا ساتھ ٹوٹ جاتا ہے جس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے ایک لہر کے بعد مقررہ وقفہ سے پہلے یا پیچھے ایک اور لہر اس غلط تالی کے اثر سے پیدا ہوتی ہے جو اعصاب کے تموج میں بیقاعدگی اور طبیعت میں گھبراہٹ کا موجب ہوتی ہے + مثلاً اگر آپ ایک رسی کے ساتھ کوئی وزنی چیز باندھ کر ایک کیل سے لٹکا دیں اور پھر اس چیز کو تھوڑا اپنی طرف کھینچ کر چھوڑ دیں تو وہ چیز پس و پیش حرکت کرنے لگیگی اور یکساں وقفہ کے بعد اِدھر سے اُدھر اور اُدھر سے اِدھر آئیگی + اب اگر آپ عین اُس وقت جب وہ آپ کی طرف آ کر واپس جانے کو تیار ہو تھوڑی سی ضرب اپنی اُنگلی کی ٹھوکر سے

اسے دیدیں تو اس سے اسکی طاقت جولانی میں اضافہ ہو جائیگا اور وہ زیادہ زور کے ساتھ حرکت کریگی
ہر دفعہ موقعہ مناسب پر اسی طرح سے ہلکی سی ٹھوکر لگانے سے آپ اس کی جنبش کو جب تک چاہیں
قائم رکھ سکتے ہیں + لیکن اگر موقعہ مناسب سے ذرا پہلے یا ذرا پیچھے آپ ٹھوکر لگائینگے تو اس کا اثر
کیا ہوگا + اگر ٹھوکر وقت سے پہلے لگیگی تو یہ اس کی حرکت کے مخالف ہوگی اور اس کا زور کم کریگی
جس سے اسکی جنبش کمزور ہو کر بند ہو جائیگی + اگر وقت کے بعد آپ ٹھوکر دینا چاہینگے تو
اول تو یہ اس چیز تک پہنچ ہی نہ سکیگی کیونکہ وہ مقام مناسب سے ہٹ کر واپس جا رہی ہوگی یا
اگر لگیگی بھی تو بہت خفیف اثر اس کا ہوگا + بعینہ یہی حالت گانا سننے کے وقت سامعین کے
اعصاب کی ہوتی ہے۔ جب تک تال ٹھیک پڑتی رہتی ہے رفتار تموج قائم رہتی ہے۔ جہاں تال
کے وقفہ میں فرق پڑا۔ تموج کو جھٹکا محسوس ہوگا اور اسکی کمزوری کا نتیجہ طبیعت کا انتشار ہوگا +
یہی وجہ ہے کہ بے سُرا ہو جانے سے لُطف اتنا پھیکا نہیں پڑتا جتنا کہ تال کے ٹوٹ جانے سے +
اگر کوئی شخص نہایت سُریلی آواز والا بے تال گا رہا ہو تو اصل موسیقی بالکل غلط رہتی ہے صرف
نزاکت آواز کا لطف سامعین کو حاصل ہوتا ہے اور خوش الحانی بذاتہ موسیقی نہیں کہی جا سکتی + برخلاف
اس کے اگر گویا لے اور تال سے واقف ہو اور تال میں قائم رہ کر گا رہا ہو تو خواہ اسکی آواز بھدی ہو
سننے والے وجد میں آکر سر ہلانے لگینگے گویا اس کا گانا پُر اثر ثابت ہو رہا ہے + آپ نے دیکھا ہوگا
کہ اگر کسی جگہ صرف ڈھول اور نقارہ ہی بج رہا ہو تو آپ سر یا ہاتھ یا پاؤں ہلانے لگ جائینگے
اور اگر پیدل جا رہے ہوں تو پاؤں ڈھول کی آواز کے ساتھ اُٹھائینگے بشرطیکہ آپ بالکل محویت
کے عالم میں نہ ہوں + اہل حال خالی ڈھول پر ہی مست ہو کر سر دھننے لگتے ہیں اب دیکھئے کہ ڈھول
میں سُر نہیں ہے صرف تال ہی ہے۔ مگر اس کا اثر ملاحظہ ہو +

مسز ماڈ مین (MRS. MAUD MANN) جو ان چند اشخاص میں سے ہیں جنہوں نے ہندوستانی
موسیقی کا بغور مطالعہ کیا ہے اپنے ایک مضمون (SOME INDIAN CONCEPTIONS OF MUSIC) میں
لکھتی ہیں :-

"ہندوستانی ڈھول بجانے والا واقعی بڑا باکمال شخص ہوتا ہے + وہ صرف ڈھول پر ایک
گت بجا کر بلا کسی اور ساز کی مدد کے آپ کو محو کر سکتا ہے + اسکی تال کی ہر ضرب ایک عجیب و غریب

مقناطیسی اثر پیدا کرتی ہے + ایک معمولی بازاری لڑکے نے مٹی کے تیل کے ایک خالی پیپہ کو اس طرح بجاکر پہلے پہل مجھے ہندوستانی موسیقی کی خوبصورتی اور طاقتِ کشش کی طرف متوجہ کیا" +

اگرچہ بادی النظر میں ناواقفیت کی وجہ سے اکثر نو آموز تال سے گھبراتے اور اسے فضول سمجھ کر نظرانداز کر دیتے ہیں لیکن اسکی وجہ یہ ہے کہ وہ اسکی اہمیت کو نہیں سمجھتے + اور نتیجہ اس کا یہ ہوتا ہے کہ اگر وہ باجہ بجانے یا گانے میں کچھ استعداد پیدا کر بھی لیں تو بھی ان کا گانا بجانا ادھورا اور غلط ہوتا ہے کیونکہ بوجہ تال میں مقید نہ ہونے کے کہیں سُر زیادہ لمبی اور کہیں چھوٹی ہو جاتی ہے جس سے گانے کا بول یا طرز بھی غلط ہو جاتی ہے اور گانے کا سارا لطف خاک میں مِل جاتا ہے + گانے والے لوگوں کے ساتھ ملنے۔ اچھے گویوں کا گانا سننے اور تھوڑا سا مس علم تال کے ساتھ ہو جانے سے یہ ظاہر ہو سکتا ہے کہ تال گانے میں کیا درجہ رکھتی ہے +

سچ پوچھئے تو تال کا ظہور صرف گانے میں نہیں بلکہ ہر چیز اور ہر کام میں پایا جاتا ہے + دیکھئے کلاک ایک ہی رفتار کے ساتھ باترتیب ٹِک۔ ٹِک کر رہا ہے اور ہمیشہ یکساں وقفہ کے بعد ٹِک کی آواز آتی ہے گویا وہ تال میں چل رہا ہے + ابھی اس کو ذرا ٹیڑھا کر دیں اسکی رفتار اور ٹک ٹک کی آواز باقاعدہ نہیں رہیگی یعنی تال اکھڑ جائیگی اور یا تو کلاک بند ہو جائیگا یا وقت غلط دیگا +

اسی طرح جب فوج مارچ کر رہی ہوتی ہے تو سب سپاہیوں کے قدم ایک ساتھ اُٹھتے اور ایک ساتھ ٹِکتے ہیں + اس سے ایک تو یہ فائدہ ہوتا ہے کہ فوج میں ترتیب رہتی ہے۔ سپاہی آگے پیچھے نہیں ہوتے + دوسرے سب کے ایک ساتھ قدم اُٹھانے کے سبب جسم میں باقاعدہ تموجات پیدا ہو کر تھکان کا اثر کم ہوتا ہے + خصوصاً جب بینڈ ساتھ بجتا ہو (جسکا منشا یہی ہے کہ سپاہیوں کو تھکان محسوس نہ ہو) تو سپاہی اسکی تال پر قدم رکھتے اور اٹھاتے ہیں اور محویت کے عالم میں بیسیوں کوس کی منزلیں بآرام طے کر لیتے ہیں +

خود انسان کے دل اور نبض کی حرکت باقاعدہ اور تال میں رہتی ہے + اگر دل باقاعدہ نہ چلے اور کبھی جلدی دھڑکے اور کبھی آہستہ۔ یا نبض کی رفتار کم و بیش ہو جائے تو یہ بیماری کی علامت ہے + جس طرح سے دل کی حرکت کا تال میں نہ رہنا صحت کی خرابی کا موجب ہوتا ہے اسی طرح گانے میں تال کا ٹوٹ جانا گانے کی بے لطفی کا سبب ہوتا ہے +

آپ نے کبھی بینڈ باجہ بجتے سنا ہوگا تو دیکھا ہوگا کہ بعض موقعہ پر آپ خود بخود ہاتھ یا پاؤں ہلا دیتے ہیں یا ہلانے کو دل چاہتا ہے + یہ تال کا مقام ہوتا ہے۔ اس موقعہ پر ڈھول والا ڈھول پر ضرب لگاتا ہے + اصل میں تال کا علم ہر شخص میں قدرتاً موجود ہے۔ کسی میں زیادہ۔ کسی میں کم + لیکن کوشش اور محنت اور تعلیم سے ہر شخص اس سے واقف ہو سکتا ہے +

اگر آپ گراموفون کے دو چار ریکارڈ بجا کر بغور سنیں تو آپ پر واضح ہوگا کہ گانے کا لطف چار چیزوں پر مشتمل ہے:۔

اول۔ غزل یا ٹھمری یا گائن کے الفاظ کی چستی اور بندش۔ مضمون کی لطافت اور باریکی + (اکثر جنٹلمین جو موسیقی سے چنداں واقفیت نہیں رکھتے غزل کے مضمون میں ہی زیادہ لطف تلاش کرتے ہیں۔ مگر سچ پوچھئے تو یہ لطف موسیقی سے کچھ تعلق نہیں رکھتا شاعری کے متعلق ہے اور ایسا لطف حاصل کرنے کے لئے بجائے گانا سننے کے دیوانوں میں ڈھونڈنا زیادہ مناسب ہے۔ ایسے لوگوں کی حالت قابل رحم ہے کیونکہ سرگم۔ ترانہ۔ مارچ (MARCH) گت یا ڈانس (DANCE) کے دلادیز سُران کے لئے کوئی دلچسپی مہیا نہیں کر سکتے) +

دوسری چیز جو سامعین کے لطف کا باعث ہوتی ہے وہ **خوش الحانی** ہے اور طرز ادائیگی + ان کی وجہ سے غزل کے مضمون میں جان پڑ جاتی ہے + آواز کا لوچ اور نزاکت اور موقعہ محل پر نرم۔ باریک تیز یا مدھم ہونا لطف دیتا ہے اور مطلب کو واضح کرنے میں ممد ہوتا ہے + لیکن غور سے دیکھیں تو اصل موسیقی کے ساتھ اس کا بھی کوئی گہرا تعلق نہیں + موسیقی اس سے زیادہ دلکش ہو جاتی ہے لیکن اگر راگ اچھا نہیں یا بے ڈھب گایا جا رہا ہے تو لاکھ خوش الحانی ہو کچھ لطف نہیں آئیگا + برعکس اسکے اگر آواز بھدی بھی ہو لیکن راگ تال میں گویا پورا ماہر ہو تو اہل فن پورا پورا لطف اُٹھا سکتے ہیں + کیا وجہ ہے کہ اگر وہی خوش الحان شخص غزل کو بجائے گانے کے تحت اللفظ پڑھے تو وہ لطف نہیں آتا جو گانے کے ساتھ آتا ہے؟ یہی ہے کہ مضمون اور خوش الحانی محتاج موسیقی ہے۔ لیکن موسیقی محتاج خوش الحانی نہیں +

تیسری چیز جو گانے کو دلچسپ بناتی ہے **راگ** یا سُر ہے + مختلف سُروں کا ایک خاص ترتیب و انداز سے۔ ایک دلپذیر طریقہ سے ملنا۔ ان کا اتار اور چڑھاؤ۔ موسیقی اور اسکی دلفریبی کا

اعلیٰ جزو ہے بلکہ موسیقی کی جان ہے +

مگر ریکارڈوں کو غور سے سننے سے معلوم ہوگا کہ بعض بعض جگہ طبلہ ہی لطف کو زیادہ کرنیکا باعث ہوتا ہے - بلکہ کئی موقعوں پر تو گانے میں جو وقفہ پڑجاتا ہے یا جب گانے والا سانس لینے کے لئے ٹھیر جاتا ہے تو ہارمونیم کی آواز کو طبلہ ہی سہارا اور مدد دیتا ہے اور خالی سُروں کو ایسا بنا دیتا ہے کہ گانے کے لفظ ہو بہو نکلتے معلوم ہوتے ہیں +

اس میں شک نہیں کہ طبلہ شریف لوگوں کی مجلس میں ذرا حقارت کی نگاہ سے دیکھا جاتا ہے لیکن یہ بھی غلط رواج اور کم فہمی کی وجہ سے ہے + بنگال اور ہندوستان کی طرف بڑے بڑے امیر راجے اور رئیس پکھاوج خود بجاتے ہیں اور گانے کے ساتھ طبلہ یا پکھاوج کا ہونا لازمی سمجھا جاتا ہے اور اس کو اسی نگاہ سے دیکھا جاتا ہے جس سے ہارمونیم وستار کو + اگر طبلہ مجلس میں بجانا ناپسند خیال کریں تو میٹرونوم (METRONOME) سے جو تال ٹھیک کرنے کے واسطے ایک انگریزی ایجاد ہے اور جس میں مشین کے ذریعہ سے تال بجتی ہے مدد لے سکتے ہیں + اس میں بعض ہندوستانی تال مثل تین تال دادرہ - جھپ تال - چار تال وغیرہ بج سکتی ہیں + یا ہاتھ سے ہی تالی دینا کافی ہے - مطلب یہ ہے کہ گانے کا وزن ٹھیک رہے + اس موقعہ پر چند الفاظ بطور تنبیہ طبلہ کے ناجائز استعمال کے متعلق عرض کرنے ضروری معلوم ہوتے ہیں + اس میں شک نہیں کہ تال کے اظہار کے لئے طبلہ فن موسیقی کے لئے ضروریات سے ہے لیکن اکثر طبلچی جو سوائے طبلہ بجانے کے اَور کسی بات سے واقف ہی نہیں ہوتے بسبب جہالت کے طبلہ کے اصلی مقصد کو نظر انداز کر دیتے ہیں اور بجائے یہ سمجھنے کے کہ طبلہ موسیقی کا ایک جزو ہے اس کو موسیقی کا منبع سمجھنے لگتے ہیں + نتیجہ اس کا یہ ہوتا ہے کہ اکثر مجالس غنا میں یہ لوگ تعاون کے اصول کو خیرباد کہہ کر - طبلہ کی اصلی خدمت کو بھول کر بجائے اسکے کہ اسکے ذریعہ سے گانے بجانے کو مدد دیں محض اپنے کمال کے اظہار میں محو ہو جاتے ہیں اور جوش میں آکر سر دُھنتے اور طبلہ اس زور سے پیٹتے ہیں کہ گوئیے اور سازندونکی آواز دب جاتی ہے - یہ بات مذاق سلیم کو بہت کھٹکتی ہے + ایسے ہی طبلہ نوازوں کو دیکھ کر دیگر ممالک کے لوگ یہ تصور کرنے پر مجبور ہوتے ہیں کہ اہل ہند کا گانا محض شور وغوغا ہے اور طبلہ نوازی کے لئے نہایت وحشیانہ قسم کی حرکات بھی لوازمات سے ہیں + اکثر ایسا اتفاق ہُوا ہے کہ کسی با مذاق صاحب نے طبلچی سے عرض بھی کیا ہے کہ ذرا آہستہ آہستہ

اپنی شہزوری کا ثبوت دیں لیکن وہ کبھی نہیں مانتے کیونکہ انکے نزدیک نرمی سے بجانا کمزوری کی علامت ہے + معلوم نہیں وہ دن کب آئیگا کہ ہمارے آرٹسٹ اپنے اپنے فرض منصبی کو صحیح طور پر سمجھنے لگینگے + غالباً یہ عیوب کمی تعلیم کا نتیجہ ہیں + اس معاملہ میں بہت اصلاح کی ضرورت ہے اور سمجھدار اصحاب کی ہمیشہ کوشش ہونی چاہیئے کہ ہر ساز کو اپنی اصلی جگہ پر قائم رکھا جائے اور بیجا تصرف نہ کرنے دیا جائے + صرف تال کو موسیقی سے علیحدہ کرکے ایک الگ فن لطیف سمجھنا یا قرار دینا سخت بے انصافی اور کج فہمی ہے۔ طبلہ محتاج موسیقی ہے اور بغیر موسیقی کے کچھ نہیں + صرف طبلہ کو الگ فن قرار دے کر اس سے لطف حاصل کرنیکا دعوے بعینہ ایسا ہی ہے جیسا کہ ایک شاعر کیلئے بامعنی شعروں کو چھوڑ کر خالی فاعلاتُ فاعلاتُ پر سر دُھننا + لہذا یہ بخوبی سمجھ لینا چاہیئے کہ طبلہ اور تال کا ساتھ موسیقی میں صرف اسی حد تک ہونا چاہیئے جو موجب لطف ہو نہ کہ باعث سر دردی + اہل یورپ نے اس معاملہ میں بھی طبلہ و تال کو حد سے زیادہ سر نہ چڑھا کر اپنے مذاق سلیم کا ثبوت دیا ہے ۔

ناظرین۔ تال کا محض کتاب کے ذریعہ سے سمجھانا اور سمجھنا ذرا مشکل کام ہے اور واقعی یہ وہ چیز ہے جس کو کتاب سے سیکھنے کی بجائے سنگت۔ گانے بجانے کے جلسوں یا کسی ہارمونیم ماسٹر کو طبلہ کے ساتھ باجہ بجاتے دیکھنے اور سننے سے سمجھنا چاہیئے + میں نے آجتک کسی کتاب میں اسکا بیان ایسا مشرح اور مفصل نہیں دیکھا جس سے مبتدی اس کو آسانی سے سمجھ سکے + مگر میں نے بہت کوشش سے مندرجہ ذیل طریقے سے اسے سمجھایا ہے اور امید ہے کہ اگر آپ تھوڑی سی محنت اور غور کو کام میں لا دینگے تو ضرور اس بات کو سمجھ لینگے ۔

معلوم ہونا چاہیئے کہ نثر ہندوستان میں نسبتاً زمانہ حال کی اختراع ہے + زمانہ سلف میں جس قدر بھی کتابیں لکھی گئیں خواہ وہ رزمیہ تھیں یا عشقیہ۔ کہانیاں تھیں یا فلسفہ و گرامر تمام (صرف باستثنائے علم ہندسہ) نظم میں تھیں + رامائن اور مہابھارت۔ بیاس اور والمیک کے ڈرامے اس بات کا ثبوت ہیں + ظاہر ہے کہ جب تمام علوم نظم کے ذریعہ سے ہی سکھائے جائیں تو اوزانِ عروض کے احساس کی قوت کس قدر ترقی پذیر ہو سکتی ہے اور یہی قوتِ احساس ہے جو ہندی تال کے علم کی روح رواں ہے + پس ہندوستان میں تال علم عروض سے پیدا ہوئی اور اسی کی وجہ سے اس کی ترقی ہوئی ۔

اور اصلیت بھی یہی ہے کہ موسیقی کے دائرے سے باہر تال اگر کسی سے مشابہت رکھتی ہے تو وہ علم عروض اور اس کے اوزان ہیں + جو کچھ علم عروض شعر شاعری کے لئے ہے بعینہ وہی خدمت گانے میں تال بجالاتی ہے + جس طرح سے شعروں کے مختلف بحر اور وزن ہوتے ہیں اسی طرح سے تالوں کے مختلف دورے اور چکر ہوتے ہیں + جس طرح سے بحر یا شعر کے وزن میں سکتہ پڑنے یا حرف کم و بیش ہونے سے شعر غلط ہو جاتا ہے اسی طرح سے گانے میں وقتِ مناسب سے کم یا زیادہ وقت لگنے سے تال غلط ہو جاتا ہے +

اگر آپ کسی آسان اور مشہور بحر کا معمولی اردو شعر لیں اور اسے تقطیع کر کے دیکھیں تو معلوم ہوگا کہ ایک مصرعہ کے کئی ٹکڑے علیٰحدہ علیٰحدہ ہو سکتے ہیں۔ جو اکثر حالتوں میں برابر لمبائی کے ہوتے ہیں یا کم از کم ایک دوسرے سے خاص نسبت لمبائی کی رکھتے ہیں + مثال کے طور پر ایک مشہور وزن علم عروض کا لیتے ہیں:-

مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن

اب اس کو تقطیع کر کے دیکھیں

مَ فَا عی لن	مَ فَا عی لن	مَ فَا عی لن	مَ فَا عی لن

دیکھئے چار برابر ٹکڑے ہو گئے + کوئی شعر جو اس وزن کا ہوگا اس کا ہر ایک مصرعہ چار ایسے اور اسی وزن کے حصوں میں تقسیم ہوگا + اور جبتک اس طرح سے تقسیم نہ ہو سکے اور یہ چاروں حصے برابر وزن اور یکساں لمبائی کے نہ ہوں وہ شعر اس بحر میں ٹھیک نہیں آئیگا + مندرجہ ذیل مصرعہ کو اسی طرح تقطیع کر کے دکھاتے ہیں:-

بلائیں زلفِ جاناں کی اگر لیتے تو ہم لیتے

مَ فَا عِی لن	مَ فَا عِی لن	مَ فَا عِی لن	مَ فَا عِی لن
ب لائیں زُل	فِ جا ناں کی	ا گر لے تے	تو ہم لے تے

دیکھئے مصرعہ کے ہر ٹکڑے کا وزن بحر کے ایک ٹکڑے کے برابر ہے +

اسی طرح سے ایک اور مشہور بحر لیجئے:۔

فَاعِلَاتُ فَاعِلَاتُ فَاعِلَاتُ فَاعِلَاتْ

اس وزن کا شعر ہے:۔ یوں تن خاکی میں روشن دل ہمارا ہو گیا
جس طرح پانی کنوئیں کی تہ میں تارا ہو گیا

دیکھئے تقطیع میں ٹھیک اُترتا ہے:۔

فَاعِ لَاتُ	فَاعِ لاتُ	فَاعِ لاتُ	فاع لات
یوں تَ نِ خا	کی میں روشن	دل ہَ ما را	ہو گَ یا

اس میں پہلے تین ٹکڑے یکساں لمبائی کے ہیں اور چوتھا ذرا چھوٹا ہے + لیکن اسکی لمبائی کی ایک خاص نسبت دیگر ٹکڑوں کی لمبائی کے ساتھ ہے اور چونکہ اس غزل کے ہر مصرعہ میں چوتھا ٹکڑہ وزن کے چوتھے ٹکڑے کے مطابق ہوگا لہذا اس کا دیگر ٹکڑوں سے چھوٹا ہونا کوئی عیب نہیں ہوگا + البتہ اگر کسی مصرعہ میں یہ ٹکڑہ بحر کے بالمقابل ٹکڑے سے چھوٹا یا بڑا ہو جائے تو وہ مصرعہ غلط ہو جائیگا +

بعینہ یہی حال تال کا ہے + ہر ایک تال کے دورے کے اسی طرح سے کئی کئی حصّے ہو سکتے ہیں جو اکثر تو مثل اول کی طرح سے یکساں لمبائی کے ہوتے ہیں جیسے تین تال و دادرہ وغیرہ میں اور بعض اوقات چھوٹے بڑے مگر ایک خاص اور مقررہ نسبت لئے ہوئے جیسے جھپتال چنچل تال وغیرہ میں + صورت دوئم میں جب گانے میں تال کا دورہ یا چکر بندھ جاتا ہے تو چونکہ ہر ٹکڑہ اپنے ماقبل ٹکڑے سے ایک خاص وقفہ کے بعد شروع ہوتا ہے اور لگاتار اسی وقفے کے بعد آتا رہتا ہے اس لئے اس میں ایک خاص قسم کی ترتیب اور باقاعدگی آجاتی ہے جو لطف دہ ہوتی ہے +

اب ہم ایک آسان سی تال کے جو تمام تالوں کی جڑھ ہے اور جس کے سمجھ لینے سے ہر تال کا سمجھ لینا آسان ہو جاتا ہے ٹکڑے کر کے دکھاتے ہیں + یہ تال بعینہ مندرجہ بالا بحر نمبر ۱ کے مطابق و مشابہ ہے۔ اسی طرح سے اس کے بھی چار حصّے ہو سکتے ہیں اور ہر ایک حصّہ یکساں لمبائی کا ہوتا ہے + لیکن پہلے ایک اصطلاح ماترہ کو سمجھ لینا ضروری ہے + گانے بجانے میں سروں

کی رفتار ناپنے کے لئے یا بالفاظ دیگر سُروں کی آواز کی لمبائی معین کرنے کے لئے جو پیمانہ اُستادوں نے مقرر کیا ہے اس کا نام ماترہ ہے +

سلیبل (SYLLABLE) انگریزی زبان میں "لفظ کا وہ چھوٹے سے چھوٹا حصّہ ہے جس کو علیٰحدہ پکارا جا سکے" مثلاً فاعلاتُ میں فا - عِ - لا - تُ چار حصّے ہیں جو زبان سے علیٰحدہ علیٰحدہ ادا ہو سکتے ہیں - اس سے چھوٹے حصّے سلیبل نہیں بن سکتے - ف اور الف الگ الگ نہیں پکارے جا سکتے - اسی طرح سے ل اور الف کی آواز علیٰحدہ علیٰحدہ نہیں ظاہر ہو سکتی + سلیبل کا مترادف علم موسیقی میں ماترہ ہے + ماترہ وہ وقت ہے جس میں ایک سلیبل زبان سے ادا ہو سکے مثلاً فا یا لا کہنے میں جتنا وقت لگتا ہے وہ ماترہ ہے + ماترہ کے زمانہ کی نسبت ماہرین فن کے درمیان اختلاف ہے - بعض کہتے ہیں جتنی دیر میں معمولی صحت کے آدمی کی نبض ایک مرتبہ چلے وہ زمانہ ماترہ کا ہے + بعض کہتے ہیں جتنی دیر میں انسان کی پلک ایک مرتبہ جھپکے + بعض کہتے ہیں کہ کلاک کے پنڈلم کو ایک دفعہ ٹِک کرنے میں جو عرصہ لگتا ہے وہ ماترہ ہے + حکما نے مندرجہ ذیل پیمانہ ماترہ اور دیگر اوقات تال کا دیا ہے :-

اگر کنول کے ایک سو پتّے تہ بہ تہ ایک دوسرے کے اوپر رکھے جائیں اور پھر سوئی سے ان کو چھیدا جائے تو سوئی کو ایک پتّے میں سے گذرنے میں جو وقت لگتا ہے اسے چھن کہتے ہیں + ظاہر ہے کہ یہ وقت نہایت ہی قلیل ہوگا اور شائد سکنڈ کا ہزارواں حصہ ہوگا + چھن کو اکائی یا (UNIT) سمجھ کر پرانے عالموں نے سنسکرت گرنتھوں میں حسب ذیل پیمانہ وقت کا دیا ہے :-

			علامت
آٹھ چھن	=	ایک لَو	
آٹھ لَو	=	ایک کاشٹا	
آٹھ کاشٹا	=	ایک نمِش	
آٹھ نمِش	=	ایک کلا	
چار کلا	=	ایک اَنودُرت جسے فقط انو اور برام بھی کہتے ہیں اور اس کو ایک ماترہ کے برابر سمجھا گیا ہے +	ں
دو انو دُرت	=	ایک دُرت = ۲ ماترے	○

دو دُرت	=	ایک لگھو	= ۴ ماترے	۱
دو لگھو	=	ایک گرو	= ۸ ماترے	ح
تین لگھو	=	ایک پلُت	= ۱۲ ماترے	8
چار لگھو	=	ایک کاکپد	= ۱۶ ماترے	+

لیکن اغراض موسیقی کے لئے ماترہ کا وقفہ ایک سیکنڈ کے برابر سمجھنا کافی ہے +

اب متذکرہ بالا وزن شعر مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن کو لیجئے + اس میں چار برابر حصے مفاعیلن کے ہیں اور ایک مفاعیلن میں چار سلیبل ہیں یعنی مَ - فا - عی - لن + گویا کل وزن میں سولہ سلیبل ہو گئے + اسی طرح سے **تین تال** کے چار برابر حصّے ہوتے ہیں اور ہر ایک حصے کے چار ماترے ہوتے ہیں یعنی تین تال کے پورے چکر میں سولہ ماترے ہوتے ہیں + جو گانا تین تال میں بندھا ہوگا اس کے ہر ایک مصرعہ کے برابر چار چار حصے ہو سکینگے اور گانے میں ہر ایک حصّہ پر تالی دیجائیگی - گویا اس طرح ایک دورہ میں چار تالیاں ہو جائینگی + پھر دوسرے مصرعہ کے لئے دوسرا دورہ شروع ہوگا + لیکن عام طور پر بجائے چار کے تین تالیاں تو برابر دی جاتی ہیں اور چوتھی تالی پر تالی بجانے کی جگہ خالی چھوڑ دی جاتی ہے یعنی وہاں تالی نہیں دی جاتی - اسلئے اِس تال کو **تین تال** کہتے ہیں +

خالی چھوڑنے کا فائدہ یہ ہوتا ہے کہ معلوم ہوتا رہے کہ ہم نے تالی دینا کس جگہ سے شروع کیا ہے + چونکہ گانے میں کئی کئی مصرعے ہوتے ہیں اور سارا گانا اس قسم کی آٹھ - بارہ - سولہ - بتیس - اڑتالیس یا زیادہ برابر حصّوں میں تقسیم ہو سکتا ہے اس لئے اگر چار چار تالیاں برابر لگاتار دی جائیں اور کوئی خالی نہ چھوڑی جائے تو گانے کے وسط میں پہنچ کر یہ معلوم نہیں ہو سکیگا کہ شروع سے لے کر ابتک کتنی چوکڑیاں تالوں کی ہُوئی ہیں + اور چونکہ گانے کو پوری چوکڑیوں میں تقسیم کرنا مقصود ہوتا ہے اس لئے یہ معلوم نہیں ہوگا کہ آیا پوری چوکڑیاں ہو گئی ہیں یا پوری چوکڑیوں پر ایک دو تالیاں زیادہ ہو چکی ہیں یا آنکہ چوکڑی مکمل ہونے میں ایک آدھ تالی باقی ہے + اس لئے تین تالیوں کے بعد ایک خالی چھوڑ دی جاتی ہے تاکہ جہاں خالی آئے معلوم ہو جائے کہ ایک چوکڑی ختم ہو گئی +

خالی کا فائدہ خاص کر وہاں ظاہر ہوتا ہے جہاں گانے والا شعر یا ٹھمری کے الفاظ کو چھوڑ کر تان لگانے

لگتا ہے + الفاظ کے ساتھ تو کچھ نہ کچھ اندازہ تالی کی تعداد کا رہتا ہے لیکن لمبی تان لگاتے وقت کچھ اندازہ نہیں رہ سکتا اس وقت اگر خالی اسکی رہنمائی نہ کرے تو اسے کچھ پتہ نہیں لگ سکتا کہ میں اس وقت کونسی تالی پر ہوں +

اب ہم وہی شعر لیتے ہیں جو آگے لکھا جا چکا ہے اور اس کے سولہ سلیبل بنا کر تین تال کے سولہ ماتروں کے برابر کر کے دکھاتے ہیں +

مَ فَا عِی لن	مَ فَا عِی لن	مَ فَا عِی لن	مَ فَا عِی لن
ب لائیں زُل	فِ جا ناں کی	ا گر لے تے	تو ہم لے تے
۱ ۲ ۳ ۴	۵ ۶ ۷ ۸	۹ ۱۰ ۱۱ ۱۲	۱۳ ۱۴ ۱۵ ۱۶

اگر آپ اس شعر کو پڑھنا شروع کر دیں اور لگاتار برابر رفتار سے پڑھتے جائیں اور جہاں بلائیں کی **ب** مُنہ سے نکلے وہیں ہاتھ سے تالی بجائیں پھر زُلف کی **فِ** پر دوسری تالی دیں اگر کے الف پر تیسری تالی دیں اور **تو** پر جہاں چوتھی تالی آنی چاہیئے کوئی تالی نہ دیں بلکہ ہاتھ خالی چھوڑ کر دیں تو بس تین تال برابر ہو گئی + اسی طرح سے دوسرے مصرعہ کو کریں +

غور سے دیکھیں تو ہر دو تالیوں میں برابر وقفہ ہے یعنی چار سلیبل یا چار ماترہ کا کیونکہ پہلی تالی آپ نے ماترہ نمبر ا پر دی - دوسری ۵ پر - تیسری ۹ پر اور چوتھی ۱۳ پر آنی تھی - گویا چار چار ماترے درمیان میں چھوڑے + پس یاد رکھیں کہ تین تال کے سولہ ماترے ہوتے ہیں - ان میں سے (۱) تین تا
پہلے - پانچویں اور نویں ماترہ پر تالی دی جاتی ہے اور تیرھویں ماترہ پر خالی رکھی جاتی ہے +
پھر دوسرا دورہ شروع ہو جاتا ہے اور پھر پہلے ماترہ پر تالی آتی ہے وعلیٰ ہذا القیاس +

اب اگر آپ منہ سے ایک دو تین برابر گنتے جائیں اور سولہ تک گنیں اور اسی طرح تالی دیتے جائیں تو گویا تین تال کا وزن آپ کو آ گیا + اگر اسی شعر مندرجہ بالا کو آپ بجائے تحت اللفظ پڑھنے کے گنگناتے جائیں اور ہاتھ سے اسی طرح برابر تالی دیتے جائیں اور جگہ مناسب پر خالی چھوڑتے

جائیں اور جس جس لفظ پر تالی دینی بتائی گئی ہے اس پر تالی برابر آتی رہے تو گویا آپ تال میں گا رہے ہیں + باقی راگ اور سُر کی کسر رہی جو بعد میں سمجھا دی جائیگی +

یہاں پر تال کی ایک اور اصطلاح سمجھانی ضروری ہے وہ سم ہے جسے آ کا مقام بھی کہتے ہیں + یہ ان تین تالوں میں دوسری یا درمیانی تالی ہے + یہ وہ مقام ہے جہاں آپ نے دیکھا ہوگا کہ گانے والے بہت زور سے سر ہلاتے ہیں اور آ کی آواز منہ سے نکالتے ہیں اور جس جگہ پر گانا ختم کیا جاتا ہے + ختم کرنے کے وقت سم پر گانے کے الفاظ منہ سے نہیں کہے جاتے بلکہ صرف آ کہہ کر گانا ختم کر دیا جاتا ہے + ماہرین موسیقی نے تمام گانے تین تال کے ایسے بنائے ہیں کہ جہاں دوسری یعنی درمیانی تالی آتی ہے تو وہاں تال بہت واضح طور پر ظاہر ہوتی ہے حتیٰ کہ سننے والے کا بھی سر ہل جاتا ہے + ہر ایک تال میں سم کی کوئی نہ کوئی جگہ مقرر ہوتی ہے + تمام گانے سم پر ختم کئے جاتے ہیں + شروع گانے کا کبھی سم سے ہوتا ہے۔ کبھی پہلی سے کبھی خالی سے۔ اس کا کوئی لحاظ نہیں + گانے بجانے کا تمام لطف سم کے ٹھیک موقع پر آنے سے ہے اور ہر ایک گانے میں ایک لفظ مقرر کر لیا جاتا ہے جس پر سم آتی ہے + یہ عموماً وہ لفظ ہوتا ہے جہاں تالی بہت واضح طور سے پڑتی ہے + جو گانے والے بہت ماہر ہوتے ہیں وہ تانیں پلٹے لگا کر اور اِدھر اُدھر بہت سے سُروں پر پھر کر سم اسی مقررہ لفظ پر لے آتے ہیں + اسی میں ان کا کمال ہے اور یہ بات بہت مشق کے بعد حاصل ہوتی ہے +

اب آپ کو یہ تو بخوبی معلوم ہو گیا ہوگا کہ تال کس چیز کا نام ہے + گانے بجانے میں وقت کا لحاظ رکھ کر اور ماتروں کے مطابق مقررہ جگہ پر تالی بجانا تاکہ گانے کا وزن قائم رہے اسکو تال کہتے ہیں + اور تین تال کے سولہ ماترے ہوتے ہیں ان میں سے پہلے پانچویں۔ نویں ماترے پر تالی دی جاتی ہے اور تیرھوں پر خالی ہوتی ہے +

واضح ہو کہ تال صرف ایک نہیں بلکہ عروض کے بحروں کی طرح مختلف لمبائی اور مختلف تعداد ماترہ کی کئی قسم کی تالیں ہیں + تین تال بہت مشہور ہے اور بہت مستعمل ہوتی ہے + اب ہم ایک اور آسان سی تال سمجھاتے ہیں کہ وہ بھی بہت استعمال ہوتی ہے + اس کو چار تال کہتے ہیں + چار تال میں بجائے سولہ کے صرف بارہ ماترے ہوتے ہیں اور چار تالیں دی جاتی ہیں جن کی ترتیب ذیل میں درج ہے :-

چار تال

تالی سم	دوسری تالی	تیسری تالی	چوتھی تالی
۱ ۲ ۳ ۴	۵ ۶ ۷ ۸	۹ ۱۰	۱۱ ۱۲

اصل میں اس کے تین برابر حصے چار چار ماترے کے ہو سکتے ہیں اور تین تالیں ہو سکتی ہیں لیکن استادوں نے آخری یعنی تیسرے حصّے کے پھر دو حصّے دو دو ماترے کے کر دئے ہیں اور ایک تالی کی بجائے دو تالیاں کر دی ہیں۔ گویا کُل چار تالیاں ہو گئیں + یہ اس واسطے کیا ہے تاکہ یہاں دو تالیاں تھوڑے تھوڑے وقفے کے بعد آنے سے یہ معلوم ہو سکے کہ اب دورہ تال کا ختم ہونے والا ہے اور سم آیا چاہتا ہے۔ یعنی خالی کا مقصد اس طرح سے حاصل کیا گیا ہے ورنہ اس میں خالی رکھنے سے تال کا لطف پھیکا پڑ جاتا + اس کی سم پہلی تالی پر مقرر کی ہے + تین تال کی طرح اس کی بھی مشق ہاتھ سے کریں یعنی ایک۔ دو۔ تین گننا شروع کر کے جس جس جگہ تالی دینا بتایا گیا ہے تالی دیں تاکہ تال کا وزن آپ کے دل میں بیٹھ جائے +

مزید سمجھانے کی خاطر ناٹک کی ایک طرز کا مصرعہ ذیل میں دیا جاتا ہے اور اس میں چار تالیاں پوری کر کے دکھلائی ہیں + اس کے بعد تین تال اور چار تال دونو کے چکروں یا دوروں کے نقشے بصورت دائرہ پیش کئے جائینگے جن سے تین تال اور چار تال میں جو فرق ہے وہ آپ پر عیاں ہو جائیگا +

مصرعہ ع تو ہے پروردگار

سم	دوسری تالی	تیسری تالی	چوتھی تالی
۱ ۲ ۳ ۴	۵ ۶ ۷ ۸	۹ ۱۰	۱۱ ۱۲
تو اُو ہَے اَے	پَ رَ وَ رَ	دِ گا	آ رَ

گانے میں تُو کو لمبا کر کے دو ماتروں میں پورا کیا جاتا ہے۔ اسی طرح سے ہے کو اور پر کو دو دو ماترہ کی لمبائی دی جاتی ہے + ایسا کرنے سے گانا خوبصورت ہو جاتا ہے۔

اور چار تال میں بھی پورا اتر آتا ہے ؛

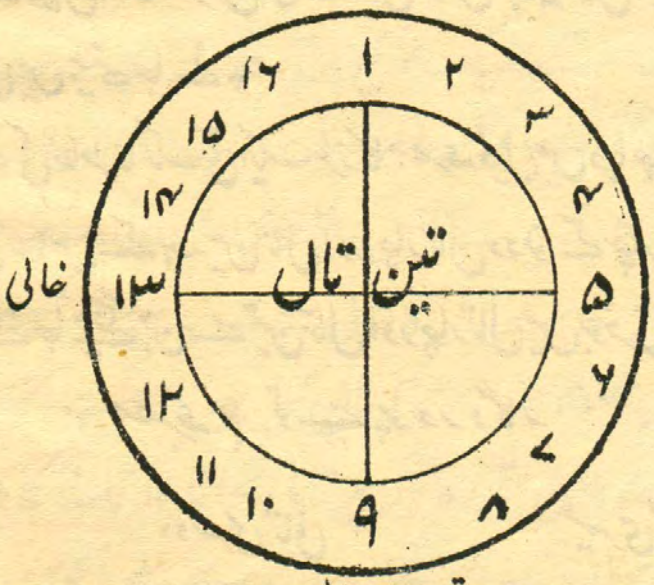
ایک اور مثال لیجئے ؛ ٹھمری ہے :- ایسو سلونو سپنّیا

یہ بھی چار تال میں ہے۔ دیکھئے

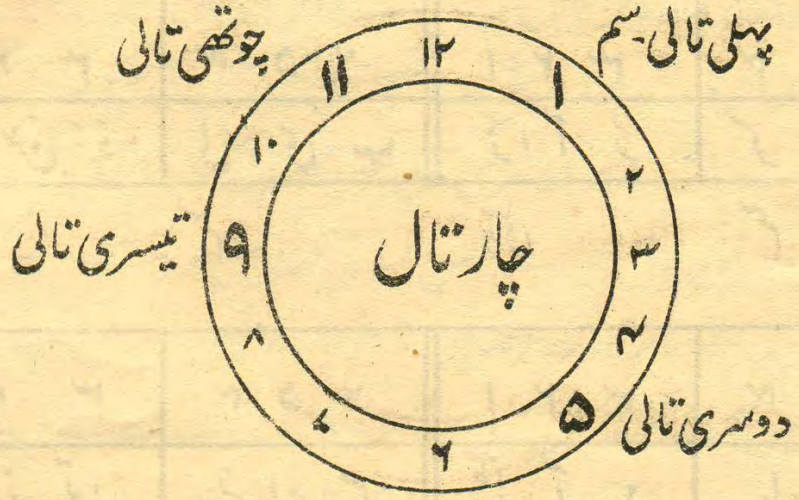
سم	۲	۳	۴
۱ ۲ ۳ ۴	۵ ۶ ۷ ۸	۹ ۱۰	۱۱ ۱۲
اَے اَے سو سَ	نو او نو سِ	پ ہی	یا آ

تین تال و چار تال کے چکروں کے نقشے

پہلی تالی



یہ ضرور نہیں کہ گانے کے الفاظ کے سلیبل تال کے ماتروں کے موافق اور برابر ہوں۔ تال میں الفاظ پورے نہیں کئے جاتے بلکہ گانے کو پورا کیا جاتا ہے ؛ اگر ہمیشہ گانے کے الفاظ کے سلیبل تال کی ماتروں کے برابر ہوں تو گانے میں ایک ناقابل برداشت درشتی پیدا ہو جائے۔ خوبصورتی پیدا کرنی محال ہو جائے اور گانے والا اپنی شخصیت کا اظہار کرنے سے قاصر رہ جائے ؛ اگر ہر سُر ایک ماترے کا ہو تو گانے میں کوئی سُر لمبی آواز کی پیدا نہ ہو اور گانا مثل صرف کی گردان کے پھیکا معلوم ہونے لگے ؛ اس لئے موقعہ مناسب پر الفاظ کو لمبا کر کے دو تین یا زیادہ ماتروں کے وقفہ میں گایا جاتا ہے جس سے گانے میں دلاویزی پیدا ہو جاتی ہے ؛



دیکھئے چار تال کا چکر چھوٹا ہے کیونکہ اس میں کل ۱۲ ماترے ہیں ۔

اب ہم ایک اور تال معمولی سی سمجھا کر باقی کل مشہور تالوں کے چکر۔ ماترے۔اور تالی خالی (۳) تال اور سم کے مقام لکھ دیتے ہیں اور نقشے بھی ساتھ دیدیتے ہیں جس سے آپ بآسانی تمام تالوں کو سمجھ جائینگے + یہ تال دادرہ ہے جو بہت مشہور اور آسان ہے + اس کے صرف چھ ماترے ہوتے ہیں + تالیوں کی ترتیب اس طرح پر ہے کہ پہلے ماترے پر پہلی تالی۔ دو ماترے چھوڑ کر چوتھے ماترہ پر دوسری یا سم کی تالی۔ پھر دو ماترے چھوڑ کر پہلے ماترہ پر پہلی تالی ۔

۱ ۲ ۳	۴ ۵ ۶	۱ ۲ ۳	۴ ۵ ۶
پہلی	سم	پھر پہلی	سم

اسی طرح سے چکر چلا جائیگا + جس طرح گھڑی کی سوئی ساٹھ منٹ کا چکر ایک گھنٹہ میں ختم کرکے پھر ایک دو سے شروع کرتی ہے۔ اسی طرح سے ایک چکر ہر تال کا ختم ہوکر پھر پہلے ماترہ سے شروع ہوتا ہے۔ گویا اسی دائرہ میں چلتا رہتا ہے جب تک کہ گانا ختم نہ کر دیا جائے + اس تال کو سمجھانے کے لئے بھی ایک غزل کا شعر تالوں میں تقسیم کرکے دکھایا جاتا ہے ۔

شعر ہے :۔

مجھ عندلیب زار کو حسرتوں نے مٹا دیا
کمبخت باغبان نے دامن گل چھڑا دیا

۱ ۲ ۳	۴ ۵ ۶	۱ ۲ ۳	۴ ۵ ۶
مجھُ عنَ دَ	لِی ای پ	زا آ رَ	کو او او
پہلی	سم	پہلی	سم

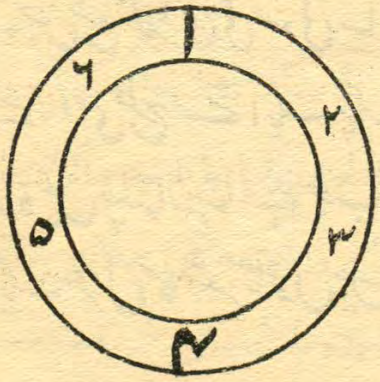
۱ ۲ ۳	۴ ۵ ۶	۱ ۲ ۳	۴ ۵ ۶
حسَ رَ توں	نے لے مِ	ٹا آ دِ	یا آ آ
پہلی	سم	پہلی	سم

دیکھئے اس میں بھی کو کو تین ماتروں کے برابر لمبا کیا گیا ہے۔ اور دیا کے یا کو بھی تین ماتروں پر پھیلایا گیا ہے تاکہ تال میں بھی پورا ہو جائے اور خوبصورت بھی لگے + (یہ خوبصورتی آپ کو آئندہ نظر آئیگی جب یہی طرزیں باجے میں بجائینگے +)

اس ایک مصرعہ میں تال کا چکر چار دفعہ ختم ہُوا + اس تال کی سم اور تال کے اختتام کو معلوم کرنا چنداں مشکل نہیں کیونکہ چکر چھوٹا ہے۔ ہر دوسری تالی پر سم پڑتا ہے۔ علاوہ ازیں طبلہ کے بولوں سے بھی سم واضح ہو جاتا ہے وہاں پہلی تالی کے لئے اَور آواز نکلتی ہے اور سم کے لئے اَور آواز مقرر ہے +

چکر تال دادرہ

پہلی تالی



سم

واضح ہو کہ تین تال کی کئی قسمیں ہیں + اگر تین تال میں ماترہ کی لمبائی نصف کر دیں یعنی

جلدی جلدی گائیں تاکہ ہر تال میں بجائے چار ماترہ کے صرف دو ماترہ رہ جائیں اور تال کا دورہ سولہ ماترہ میں ختم ہونے کی بجائے آٹھ ماترہ میں ختم ہو جائے تو اس کو تال "تلواڑہ یا کہروا کہینگے + اس میں ہر ایک تال دو دو ماترہ کے بعد آئیگی + چوتھی تالی تین تال کی طرح خالی رکھی جائیگی + گویا پہلے ماترہ پر پہلی تالی۔ تیسرے ماترے پر دوسری تالی یعنی سم۔ پانچویں ماترہ پر تیسری اور ساتویں پر خالی ہوگی + اصل میں یہ تین تال ہی ہے لیکن طبلہ کی گت میں فرق ہے۔ کیونکہ اگر ہم گانے کو اتنا تیز کر دیں کہ تین تال کا چکر آٹھ ماترہ کے عرصہ میں ختم ہو جائے لیکن طبلہ میں گت تین تال کی ہی بجاتے رہیں تو وہ تال تلواڑہ نہیں کہلائیگا بلکہ تین تال ہی کہلائیگا۔ شناخت کے لئے اسے دُگن کی لئے کہینگے یعنی دگنی تیز رفتار + (لئے کا مفصل بیان آگے آئیگا)۔

(۴) تال کہروا کا نقشہ ذیل میں درج ہے اور ایک ٹھمری کا مصرعہ سمجھانے کے لئے ساتھ دیا گیا ہے:۔

آج شام مورے گھر آئینگے

	پہلی تالی		دوسری یا سم		تیسری تالی				چوتھی تالی			
۸ ماترے	آ	ج	شا		آ		مَ		مو		رے	اے
	۱	۲	۳		۴		۵		۶		۷	۸
۱۶ نصف	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶

۱		۲		۳		۴	
گھَ	رَ	آ	آ	ویں	آ	ایں	گے	اے
۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸

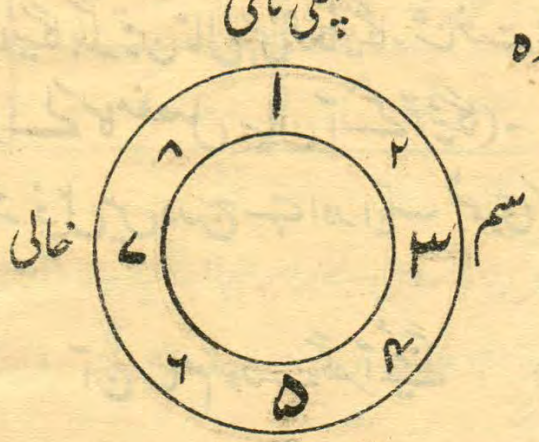
اگر اسی کو تین تال میں رکھیں تو مندرجہ ذیل نقشہ کے بموجب ٹھیک آئیگا اور تین تال کے ایک چکر میں مصرعہ ختم ہوگا +

پہلی سم تیسری خالی

آج شا آ	م مو رے اے	گھ ر آ آ	وِیں ایں گے اے
۱ ۲ ۳ ۴	۵ ۶ ۷ ۸	۹ ۱۰ ۱۱ ۱۲	۱۳ ۱۴ ۱۵ ۱۶

نقشہ تلواڑے کے چکر کا ذیل میں دیا جاتا ہے۔

تال تلواڑہ



نوٹ - بعض لوگ تلواڑہ میں ۱۶ ماترے بھی رکھتے ہیں + اس صورت میں پہلے ماترہ پر سم - پانچویں پر تیسری تالی - نویں پر خالی اور تیرھویں پر پہلی تالی آتی ہے + یہ ایک قسم کا تین تال ہے + اسی طرح سے پنجابی ٹھیکہ بھی تین تال کی ایک قسم ہے + اس کا نقشہ صفحہ آئندہ پر ہے ۔

۱ ۲ ۳ ۴	۵ ۶ ۷ ۸	۹ ۱۰ ۱۱ ۱۲	۱۳ ۱۴ ۱۵ ۱۶
سم	۳	خالی	۱

نکٹہ اور **قوالی** بھی تین تال کی قسمیں ہیں اور بہت مشہور ہیں + ان کا دورہ بھی کہروا کی طرح ہوتا ہے - صرف طبلہ کے ٹھیکہ[1] میں فرق ہے ۔

(۶) قوالی

---

[1] ٹھیکہ جس طرح سے شاعروں نے عروض کے بحروں کے لئے وزن قائم کر رکھے ہیں تاکہ شعر کو عروض کے قواعد کی ترازو میں تول سکیں اسی طرح طبلچیوں نے ہر تال کے ماتروں کی خانہ پری کے لئے ماتروں کے ہموزن الفاظ مقرر کر دیئے ہیں تاکہ تال کے ماتروں کی تعداد یاد رہے + ان الفاظ کو اصطلاحاً ٹھیکہ کہتے ہیں + یہ بذاتہ خود کوئی چیز نہیں - ایک ہی

اب آپ کو چار دیگر مشہور مروجہ تالوں کے ماترے۔ تالیاں اور چکر وغیرہ بتائے جاتے ہیں + یہ چار تالیں **مغلئی**۔ **چنچل**۔ **جھپ** اور **سولفاختہ** ہیں + یہ اگرچہ تین تال۔ دادرہ اور قوالی کی طرح بہت مستعمل تو نہیں ہوتیں لیکن پھر بھی کئی گانوں میں استعمال ہوتی ہیں +

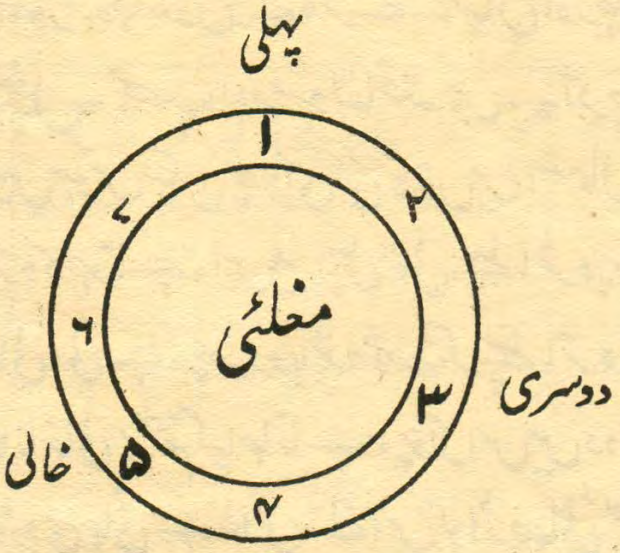
(۷) تال مغ

تال مغلئی سات ماترہ کا ہوتا ہے + اس میں پہلی تالی پہلے ماترہ پر۔ دوسری تالی تیسرے ماترہ پر۔ اور پانچویں ماترہ پر خالی آتی ہے + پھر دو ماترہ چھوڑ کر پہلے ماترہ پر پھر تالی + اس کا سَم خالی کی جگہ پر آتا ہے یعنی اس کا گانا خالی پر ختم کیا جاتا ہے + چونکہ اس میں دو تالیاں تو بجائی جاتی ہیں اور تیسری یعنی سم والی خالی چھوڑ دی جاتی ہے۔ اس لئے اس کو **اڑھائی تال** بھی کہتے ہیں + اسکو تال **روپک** بھی کہتے ہیں + اس کے سَم پر نہ تو ہاتھ سے تالی دی جاتی ہے اور نہ طبلہ میں بائیں ہاتھ کے طبلہ سے (جس پر تالی اور سَم کا اظہار کیا جاتا ہے) آواز نکالی جاتی ہے۔ بلکہ سَم کی جگہ پر وہ حروف گت کے بجائے جاتے ہیں جو ہر تال کی خالی پر بجائے جاتے ہیں + نقشہ اس کا اور چکر ذیل میں دئے جاتے ہیں +

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷
پہلی تالی		دوسری		سم و خالی		

منہ سے ایک۔ دو۔ تین ... سات تک لگاتار گن گن کر **ایک تین** پر تالیاں دیتے جائیں۔ **پانچویں** پر خالی چھوڑیں اور مشق کر کے ذہن نشین کریں +

تال کے لئے کئی قسم کے الفاظ بنائے جا سکتے ہیں + آپ اپنی مرضی سے کوئی بول تال کے ہموزن بنا کر رکھ سکتے ہیں + لہٰذا ایک تال کے لئے کئی قسم کے ٹھیکے ہو سکتے ہیں۔ لیکن وزن سب کا برابر ہوگا + البتہ طبلہ پر بجانے کے لئے ہر تال کے لئے خاص طریقے مقرر ہیں۔ مختلف مروجہ تال سمجھانے کے بعد ہم سب تالوں کے ٹھیکے ہدیہ ناظرین کرینگے +



ذیل کا مصرعہ سمجھانے کی خاطر مغلئی تال میں رکھ کر دکھایا جاتا ہے:۔

ع سبھی بن سنور کے جو آ گئے تو بہارِ حسن دکھا گئے

پہلی تالی		دوسری		خالی۔سم		
۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷
		ک	بھی	بَ	اَنْ	سَ

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷
وَ	ر	کے	جو	آ	آ	گَ

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷
اے	اے	تو	بَ	ہا	آ	رِ

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷
حُ	س	نَ	دِ	کھا	آ	گ

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷
اے	اے	مے	رے	دِ	اِل	کو

دوسرا مصرعہ:۔ "میرے دل کو داغ لگا گئے یہ نیا شگوفہ کھلا گئے" بھی اسی طرح آئیگا۔
دیکھئے یہ گانا دوسری تالی سے شروع ہوتا ہے اور خالی پر ختم ہو جاتا ہے جہاں اس تال کی سم ہوتی ہے۔

---

(۸) پشتو **تال پشتو**۔ مثل تال مغلئی کے، ماترے کا ہے۔ پہلے ماترہ پر سم۔ چوتھے ماترہ پر دوسری تالی۔ اور چھٹے پر تیسری۔

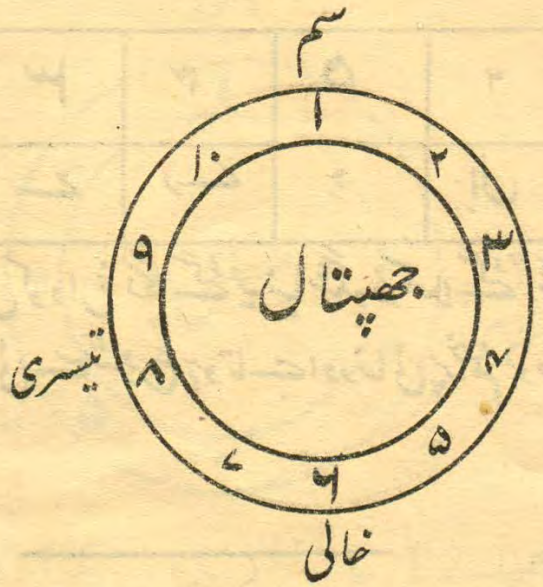
سم		دوسری		تیسری	
۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷

---

(۹) مول **تال مول**۔ یہ تال آٹھ ماترے کا ہے۔ جس میں تین تالیاں ہیں اور ایک خالی۔

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
سم		۲		۰		۱	

(۱۰) تال ج **تال جھپ** جسے تال تھتھا بھی کہتے ہیں دس ماترے کا ہوتا ہے۔ اس کی تالیں اس طرح دی جاتی ہیں:۔ پہلے ماترہ پر سم کی تالی۔ تیسرے ماترہ پر دوسری تالی۔ آٹھویں ماترہ پر تیسری تالی۔ بعد اس کے دو ماترہ گن کر پھر شروع سے۔



تال سولفاختہ۔ اس کا دورہ بھی دس ماترہ کا ہے مگر اس کی تالیاں مختلف ہیں پہلی تالی سم کی پہلے ماترہ پر۔ دوسری تالی پانچویں ماترہ پر۔ تیسری تالی ساتویں ماترہ پر + بقایا تین ماترہ گن کر پھر شروع سے ۔

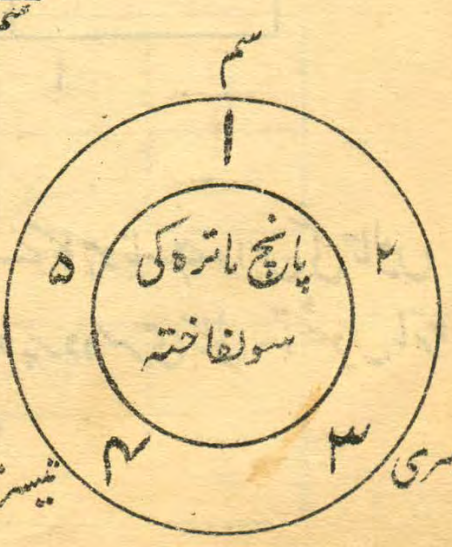
اس تال کے پانچ ماترہ مقرر کر کے پہلے ماترہ پر۔ اور پھر تیسرے اور چوتھے ماترہ پر تالیاں دی جائیں تو بھی درست ہے ۔

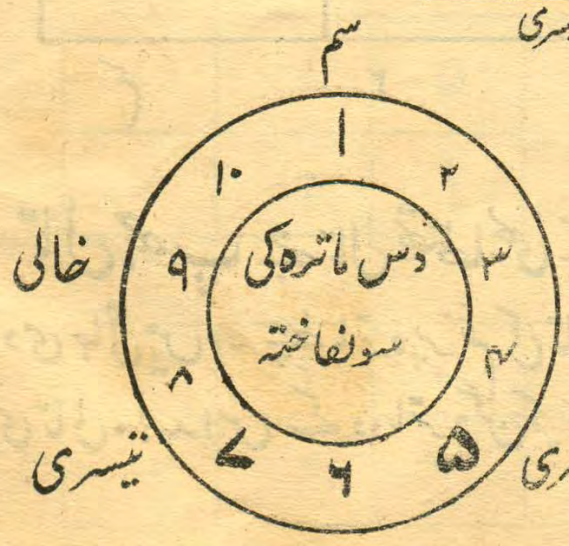
دس ماترے کا دورہ

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰
سم				دوسری		تیسری			

۵ ماترہ کا دورہ

۱	۲	۳	۴	۵
سم		دوسری	تیسری	





ان تالوں کے علاوہ مندرجہ ذیل تالیں بھی مروج ہیں

تال اکتالہ۔ ۱۲ ماترہ کا ہے اور چار تال سے ملتا ہے۔ مگر اس کے ٹھیکے کے بول مختلف ہیں + پہلے ماترہ پر پہلی تالی جس پر سم بھی ہے۔ تیسرے ماترے پر خالی۔ پانچویں پر دوسری تالی۔ ساتواں خالی نویں پر تیسری اور گیارھویں ماترے پر چوتھی تالی +

(۱۲) اکتا

۱۲ ۱۱	۱۰ ۹	۸ ۷	۶ ۵	۴ ۳	۲ ۱
چوتھی	تیسری	خالی	دوسری	خالی	سم

تال چنچل جسے بعض لوگ چانچر و ہمار بھی کہتے ہیں چودہ ماترے کا ہوتا ہے + پہلے ماترہ پر پہلی تالی۔ چوتھے ماترہ پر دوسری تالی۔ آٹھویں پر خالی۔ گیارھویں پر تیسری تالی + بقایا تین ماترے گن کر پھر شروع سے +

(۱۳) چنچل

۱۴ ۱۳ ۱۲ ۱۱	۱۰ ۹ ۸	۷ ۶ ۵ ۴	۳ ۲ ۱

ان ماتروں کی رفتار بہت تیز ہوتی ہے ورنہ تال جھومرا بن جاتا ہے +

تال جھومرا۔ مثل تال چنچل یا چانچر کے ۱۴ ماترہ کا ہے اور تالیاں بھی اسی حساب سے آتی ہیں + مگر اس کا ٹھیکہ مختلف ہے اور رفتار ماتروں کی دھیمی ہے +

(۱۴) جھ

آڑا چوتالہ۔ یہ بھی ۱۴ ماترے کا تال ہے + پہلے ماترہ پر سم کی تالی آتی ہے۔ تیسرے پر دوسری تالی۔ پانچویں پر خالی۔ ساتویں پر تیسری تالی + پھر نویں پر خالی۔ اور گیارھویں پر چوتھی تالی +

(۱۵) آڑا چو

۱۴ ۱۳	۱۲ ۱۱	۱۰ ۹	۸ ۷	۶ ۵	۴ ۳	۲ ۱
خالی	چوتھی	خالی	تیسری	خالی	دوسری	سم

تال دھمار۔ یہ بھی ۱۴ ماترے کا تال ہے + پہلے ماترہ پر سم کی تالی آتی ہے۔ چوتھے پر خالی چھٹے پر دوسری تالی۔ نویں پر خالی۔ گیارھویں پر تیسری تالی اور تیرھویں پر پھر خالی +

(۱۶) دھا

۱۴ ۱۳	۱۲ ۱۱	۱۰ ۹	۸ ۷ ۶	۵ ۴	۳ ۲ ۱
خالی	تیسری	خالی	دوسری	خالی	سم

(۱۷) تال تیورا

تال تیورا۔ یہ تال ۱۴ ماترے کا ہے اور بعض سات ماترے کا بھی کہتے ہیں مگر سات ماترے کا کم رواج ہے۔ چونکہ دھمار تال کے ساتھ گانا مشکل ہوتا ہے اس لئے اکثر لوگ دھمار تال کی جگہ تال تیورا کا استعمال کرتے ہیں۔ اس میں پہلے ماترہ پر پہلی تالی آتی ہے۔ تیسرے پر دوسری تالی۔ پانچویں پر سم پھر ساتویں پر خالی۔ بعدازاں باقی سات ماتروں پر بھی اسی طرح سے یعنی آٹھویں پر پہلی تالی دسویں پر دوسری بارھویں پر سم۔

۰		سم× ۲		۱		۰		سم× ۲		۱	
۱۴		۱۳ ۱۲		۱۱ ۱۰		۹ ۸		۷		۶ ۵	
۴ ۳		۲ ۱									

بعض لوگ سات ماترے کا تیورا بھی مانتے ہیں۔ اس صورت میں پہلے ماترے پر پہلی تالی آتی ہے۔ تیسرے پر دوسری اور پانچویں پر سم :-

پہلی		دوسری		سم	
۲	۱	۴	۳	۷ ۶	۵

نسرک۔ برہم تال۔ تال سواری اور تال فردوست وغیرہ بہت کم مستعمل ہوتی ہیں تاہم چونکہ یہ فی زمانا مروج ہیں ان کا دورہ نقشہ ذیل میں دکھایا گیا ہے۔

(۱۸) تال سواری

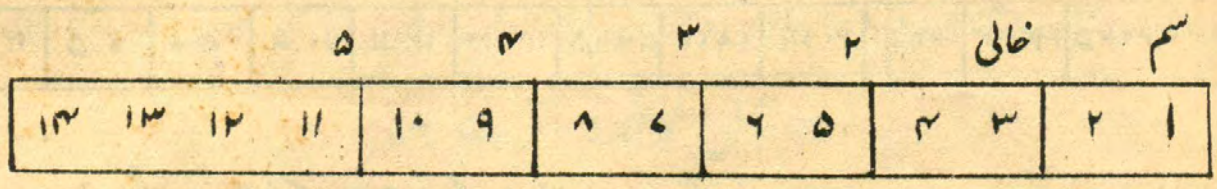
تال سواری ۳۲ ماترے کی

سم		۲		۳		۴	
۱ ۲ ۳ ۴ ۵ ۶ ۷ ۸		۹ ۱۰ ۱۱ ۱۲ ۱۳ ۱۴ ۱۵ ۱۶		۱۷ ۱۸ ۱۹ ۲۰ ۲۱ ۲۲ ۲۳ ۲۴		۲۵ ۲۶ ۲۷ ۲۸ ۲۹ ۳۰ ۳۱ ۳۲	

ایک سواری ۳۰ ماترے کی بھی ہوتی ہے وہ شاذ استعمال میں آتی ہے۔

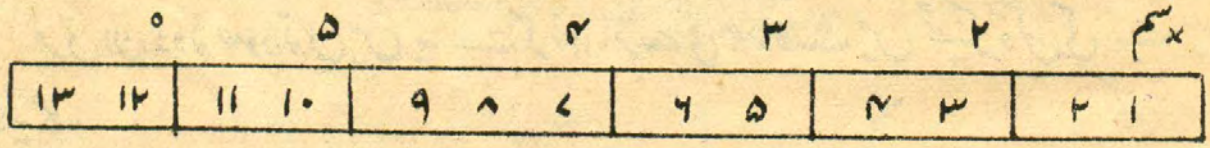
تال فرودست ۱۴ ماترے

(۱۹) فرودست



یہ تال ایجاد کردہ امیر خسرو دہلوی کا ہے۔ ایک اور تال اسی نام کا تیرہ ماترہ کا ہے اسکی ماتروں کی تقسیم حسب ذیل ہے:-

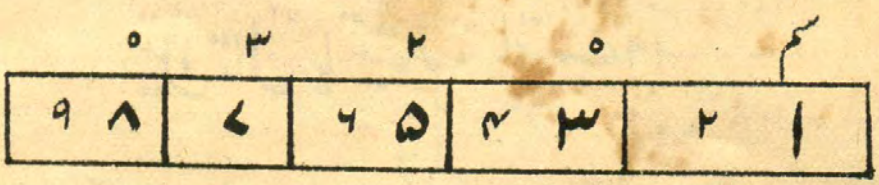
تال فرودست ۱۳ ماترے کا



(۲۰) نُسرک

تال نُسرک۔ ماترے ۹

یہ تال ۹ ماترے کا ہے۔ پہلے ماترے پر سم ہے۔ تیسرے پر خالی۔ پانچویں پر دوسری تالی۔ ساتویں پر تیسری اور آٹھویں پر پھر خالی۔



---

(۲۱) برم تا

برم تال۔ ماترے ۲۸

یہ بڑا لمبا اور مشکل تال ہے اور مندرجہ ذیل تالوں سے مل کر بنا ہے:-
تین تال مثل سولفاختہ کے۔ پھر تین تال تیورا کے اور بعد ازاں چار تال چوتالہ کے۔

نقشہ

سم ۰	۲	۳	۰	۴	۵	۶	۰	۷	۸	۹	۱۰	۰
۱ ۲ ۳ ۴	۵ ۶	۷ ۸	۹ ۱۰	۱۱ ۱۲	۱۳ ۱۴	۱۵ ۱۶	۱۷ ۱۸	۱۹ ۲۰	۲۱ ۲۲	۲۳ ۲۴	۲۵ ۲۶ ۲۷ ۲۸	

بعض لوگ اس تال کو ۱۴ ماترے کا مانتے ہیں۔ وہ بھی درست ہے + اس صورت میں تالیاں حسب ذیل ہونگی:۔

سم ۰	۲	۳	۰	۴	۵	۶	۰	۷	۸	۹	۱۰	۰
۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳ ۱۴

فرق ان دونو صورتوں میں یہ ہے کہ ۱۴ ماترے کی صورت میں ٹھیکہ دگن کی لے میں پڑھا جائیگا +

مرّوجہ تالوں کے ٹھیکے

اب کل مندرجہ بالا تالوں کے ٹھیکے زبانی یاد کرنے کے لئے دئے جاتے ہیں تاکہ ہر تال۔ اور اس کے ماترے وغیرہ ذہن نشین ہو جائیں اور تال میں غلطی ہو جانے کا احتمال نہ رہے +

(۱) تین تال یا تیتالہ۔ ماترے ۱۶

تالی پہلی	سم	تیسری	خالی
دھا دِھن دِھن نا	دھا دِھن دِھن نا	دھا دِھن دِھن نا	تا تِن تِن نا
۱ ۲ ۳ ۴	۵ ۶ ۷ ۸	۹ ۱۰ ۱۱ ۱۲	۱۳ ۱۴ ۱۵ ۱۶

دوسرا ٹھیکہ

نا دِھیں دِھیں نا	دِھیں کِٹ دِھیں نا	نا دِھیں دِھیں نا	تِین کِٹ تِین نا

تیسرا ٹھیکہ

دھا دِھیں دِھین دہا	دھا دِھین دھین دہا	دھا دہیں دہین دہا	تِیں تِیں تا تا

(۲) تال تلواڑہ ماترے ۱۶

۱			سم			۳			۵		
دھا دھا دھن دھن			دہا تِرکٹ دہن دہن			دھا دھا تِن تِن			تا تِرکٹ دِہن دِہن		
۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶

(۳) پنجابی ٹھیکہ۔ ماترے ۱۶

۱			سم			۳			۵		
دہا دہینگ دہا			دہا دہینگ دہا			دہا تینگ تا			تا تینگ دھا		
۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶

(۴) قوّالی۔ ماترے ۸

سم			تالی			
دھا دھا گ دِھن			تا دھا گ دِھن			
۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸

دوسرا ٹھیکہ

سم			تالی			
دھا دِھد دھا دِن			تا دِھد دھا دِن			

(۵) اُدّہا - ماترے ۱۶

پہلی			سم				تیسری				خالی			
دھا	دھا	دھیں	دھا	دھا	دھیں		دھا	دھا	تیں		تا	تا	دھیں	
۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵ ۱۶

یہ تال مثل تیتالے کے ہے۔ صرف بولوں کا فرق ہے ۔

(۶) ٹپّہ کا ٹھیکہ۔ تین تال

۱		سم		۳		۵	
دھن	دھا	گے	دِھن	دھا	گے	دھن	دھا گے	تن تا گے

تین تال کی مانند ہے مگر اسکی لَے تین تال سے دھیمی رہتی ہے ۔

(۷) چار تال ماترے ۱۲

	سم		۲		۰		۳		۴	
ٹھیکہ	دھا	دھا	دِھن	تا	کَت	تا	دِھن	تا	تِٹ	کِٹ	گِد	گَن
ماترے	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲
دیگر	تا	دِہن	نَک	دہ	دِہن	نَک	دِہن	نَک	گِدّی		کِڑ	نَک
	سم			۲				۳				۴
دیگر	دِھَنک		دِھَنک		گدّی		کِڑ	تک	تا	دِھن	نَک	دِہ

(۸) اکتالہ۔ ماترے ۱۲

سم ۰	۲	۰	۳	۴
دھیں دھیں	دھا ترک	تو نا	کت تا	دھا ترک	دھی نا
۱ ۲	۳ ۴	۵ ۶	۷ ۸	۹ ۱۰	۱۱ ۱۲

دیگر

دھی دھن	دھا دھا	تھُن نا	کت تی	دھگ تِٹکت	دھیں دھا

دیگر

دھا دھن	دھا دھا	دھن نا	کت تا	دھا گے	کِڑ تک
دھن تِرکٹ	دِھن تا	دِھن دِھن	تا ترکٹ	تو نا	کِت تا

دادرہ۔ ماترے ۶

	سم ۱ ۲ ۳	تالی ۴ ۵ ۶
ماترے		
ٹھیکہ نمبر ۱	دِھن دِھن نا	دھا تو نا
دیگر	دھا گے نے	دھا دھے نے
دیگر	دھا دِھن دھا	دھا دِن تا

(۱۰) تال روپک یا مغلئی۔ ماترے ۷

	تالی ۱ ۱ ۲	تالی ۲ ۳ ۴	سم و خالی ۵ ۶ ۷
ماترے			
ٹھیکہ ۱	دِھن نَگ	دِھن نگ	تِن تِن نگ
دیگر	دُھم کِٹ	گِد گِن	تا تھُن نا
دیگر	دِھن دھاگے	دھن دھاگے	تِن تاگے ترکٹ

(۱۱) تال پشتو۔ ماترے ۷

سم ۲ ۳

ماترے	۱ ۲ ۳	۴ ۵	۶ ۷
ٹھیکہ	دِہیں اِیں تَنگ	دِہیں اِیں	دہا دہا
دیگر	تا کے دِہن	دہا دہا	تِن اِن
دیگر	تَ کَ دِھن	دہا دہا	دہا دِہن

(۱۲) تال جھپ ماترے ۱۰

سم ۲ خالی ۳

ماترے	۱ ۲	۳ ۴ ۵	۶ ۷	۸ ۹ ۱۰
ٹھیکہ	دِھن تَک	دِھن دِھن تنک	دِھن تک	تِن تِن تنک
دیگر	دِھن نا	دِھن دِھن نا	کِت تا	دِھن دِھن نا
دیگر	دھا آ	دَھ گِ نا	تا آ	دِھی تا آ

(۱۳) تال سول فاختہ۔ ماترے ۱۰

سم ۰ ۲ ۳ ۰

ماترے	۱ ۲	۳ ۴	۵ ۶	۷ ۸	۹ ۱۰
ٹھیکہ	دھا تِرک	دھا دھا	تِن نا	تِن نا	کِت تن
دیگر	دھن دھن	دھا تِرکٹ	دِھن دِھن	دھا تِرکٹ	تِن نا
دیگر	دھا آ	دِھڈ نَک	دِھڈ نَک	تِٹ کِت	گِد گِن
دیگر	دِہن دِہن	نا نا	دِہن نا	دِن دِن	نا نا

(۱۴) تال جھومرا۔ ماترے ۱۴

	سم		۳		۵		۷		۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴
ماترے	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	
ٹھیکہ۱	دِھن	دھاگے	تِرکٹ	دِھن	دِھن	دھاگے	تِرکٹ	تِن	تاگے	تِرکٹ	دِھن	دِھن	دھاگے	تِرکٹ	
ٹھیکہ۲	دِھن	نا	کِڑ	تَنک	دِھن	نا	تِت	تا	کِت	تا	کِڑ	تَنک	دِھن	نا	دھن نا
ٹھیکہ۳	دِہیں	دہا	تِرکٹ		دِہن	دِہن	دہا	تِت	تِیں	تا	تِرکٹ		دِھن	دِھن	دھا تِت
ٹھیکہ۴	دِہن	نا	دِہن		نا	دِہن	نا	کِڑ	تَک	دِہن	نا	تِت	تا	کت	تا کڑ تک

(۱۵) تال چانچر۔ ماترے ۱۴

	سم		۳		۵		۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴
ماترے	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴
ٹھیکہ۱	دھا	دِھیں	اِیں	دھا	گے	تِیں	اِیں	نا	تِیں	اِیں	دھا	گے	دِھیں	اِیں
ٹھیکہ۲	دِھا	دھا	آ	تِن	نَا	تِن	نَا	تا	تا	تا	آ	دِھن	نا	دِھن	نا

(۱۶) تال آڑا چوتالہ۔ ماترے ۱۴

	سم		دوسری		خالی		تیسری		خالی		چوتھی			
ماترے	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴
ٹھیکہ۱	دِہن	دِہن	دہا	تِرکٹ	تُو	نا	کِت	تا	تِرکٹ	دہن	نا	دِہن	دِہن	نا
ٹھیکہ۲	دہا	آک	دہا	دہا	دِہیں	تا	کَت	تِگ	نگ	دِہر	کِٹ	تِک	گِد	گِن
ٹھیکہ۳	دہی	دہی	دہا	تِرک	تُو	نا	کَت	تا	دِھی	دِھی	نا	دھی	دھی	نا
ٹھیکہ۴	دِہیں	کِڑ	دہن	نا	تِن	نا	کَت	تا	دہن	دہن	نا	دِہن	دہن	نا

(۱۷) تال دھمار۔ ماترے ۱۴

	سم		۲		۰		۳		۰	
ماترے	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴
ٹھیکہ	کا	دِہی	ٹَ	دِھی	ٹَ	دھا	آ	گے	تِی	ٹَ	تِی	ٹ	تا	آ

---

(۱۸) تال تیورا۔ ماترے ۱۴

	۱		۲		سم		۱	۰	۲		سم	
ماترے	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴
ٹھیکہ	دِہٹ		دِہٹ		تا	آ	گ	تِٹ		تِٹ		تا	آ	گ

(۱۹) ماترے ۷

	۱		۲		سم		۰
ماترے	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷
ٹھیکہ اوّل	دِہٹ		دِہٹ		تِ	گ	ن
ٹھیکہ دوئم	گِد	دی	دِہر	نک	دھا	گِڑ	نک
ٹھیکہ سوئم	دِہن	تا	دِہن	نا	دِہن	دِہن	نا
ٹھیکہ چہارم	دِہن	نگ	دِہن	نگ	دھا	دِہن	نگ

(۱۹) تال برہم ماترے ۱۴

	۱		۲		۳		۰	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱
ماترے	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	
ٹھیکہ	دھادِہن	تاکِٹ	دھادِہن	تاکِٹ	دِہٹ	گِڑ	دِہٹ	نک	کِٹ	تا	گِڑ	دِہٹ	دِہٹ	تا	گِڑ گِن

تال برہم ماترے ۲۸

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱۷	۱۸	۱۹	۲۰	۲۱	۲۲	۲۳	۲۴	۲۵	۲۶	۲۷	۲۸
دھا	دِھن	تا	کٹ	دھا	دھن	تا	کٹ	دِھٹ	کٹ	دھت	کٹ	تک	تک	تک	تا	کٹ	تک	تا	کتا	گدی	گن	دھت	دھٹ	تا	گدی	گن	

(۲۰) تال فرودست ماترے ۱۳

سم	۱		۲		۳		۴		۵		۰		۵		۰	
ماترے	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳			
ٹھیکہ	دِھن	نا	دِھن	نا	کتا	تِرکٹ	دِھگن	دھا	گن	تِن	تِن	تا	تِرکٹ			

(۲۱) ماترے ۱۴

سم	۱		۲		۰		۳		۲		۴		۳		۵	
ماترے	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴		
ٹھیکہ ا	دِھیں	کِڑتک	دِھیں	کِڑتک	دِھیں	کِڑتک	تِگھن	تِگھن	دِھیں	کِڑتک	دِھیں	نا	کت	تا		
دیگر	دھاگے	تِرکٹ	تاگے	ترکٹ	تِٹ تا	تِرکٹ	دِھن	دھا	دِھن	دِھن	دھا	گے	نک	کِھن		

(۱) تال سواری ماترے ۳۰

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵
دِہی	تا	کَ	دھی	تا	کَ	دھی	دھی	تا	کَ	دھی	دھی	تا	کَ	تی
۱۶	۱۷	۱۸	۱۹	۲۰	۲۱	۲۲	۲۳	۲۴	۲۵	۲۶	۲۷	۲۸	۲۹	۳۰
نا	تی	نا	تِر	کِٹ	دھی	نا	دِھی	دِھی	نا	دھی	دھی	نا	دھی	نا

تال سواری ماترے ۳۲

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶
دھی	ای	نا	آ	دھی	ای	دھی	اِی	نا	آ	دھی	دھی	نا	دھی	دھی	نا
۱۷	۱۸	۱۹	۲۰	۲۱	۲۲	۲۳	۲۴	۲۵	۲۶	۲۷	۲۸	۲۹	۳۰	۳۱	۳۲
تین	ترکٹ	تین	تین	نا	نا	تو	نا	کت	تا	ترکٹ	دھی	نا	دھی	دھی	نا

---

(۲۲) تال نسرک ۔ ماترے ۹

سم		۲		۳		۵	
ماترے	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹
ٹھیکہ	دھن	نا	دھا	ترکٹ	دھن	نا	تین	نا	تین

جنوبی ہند اور زمانہ وسطیٰ کے تال

گذشتہ فصل میں ہم نے صرف شمالی ہند کے مروجہ تالوں کا تذکرہ کیا ہے اور گو ان سے واقف ہونا معمولی گانے بجانے کے لئے کافی ہے تاہم علم موسیقی کا عالم ہونے کے لئے ضروری ہے کہ آپ جنوبی نظام موسیقی کے تالوں نیز پرانے گرنتھوں کی تالوں سے واقف ہوں جنہیں ایک خاص حد تک مروجہ شمالی تالوں کا مورث سمجھنا چاہیئے۔ اور ان کی بناوٹ اور توضیع کے اصولات اور قسموں سے آگاہ ہوں تاکہ آپ پر روشن ہو جائے کہ یہ علم وہی اہمیت رکھتا ہے اور ایسے ہی صحیح اصولوں پر مبنی ہے جیسا کہ علم ہندسہ اور تاکہ آپ میں حسب خواہش نئے تال اختراع کرنے کی طاقت پیدا ہو جائے + بہت سے ہارمونیم ماسٹر بھی ان اصولوں سے مطلق واقفیت نہیں رکھتے +

پہلے جنوبی ہند کے تالوں کا حال لکھا جاتا ہے + اکثر تال جو شمال میں استعمال ہوتے ہیں جنوب میں بھی مروج ہیں لیکن انکے نام مختلف ہیں اور ان کا طریقہ تقسیم جداگانہ ہے + شمالی تال کسی خاص ترتیب یا قسم کے لحاظ سے Classify نہیں ہو سکتے + برخلاف اسکے جنوب میں ان کی ترتیب و تقسیم ایک باقاعدہ انتظام کا ثبوت دیتی ہے + جنوبی یا کرناٹکی نظام کے مطابق سات علیحدہ علیحدہ تالیں ہیں اور ہر ایک تال کی پانچ ذاتیں یا قسمیں ہیں + یہ ذاتیں تالوں کے انگ کے تعداد ماترہ کے لحاظ سے مرتب کی جاتی ہیں + پانچ کا عدد کہا جاتا ہے۔ کہ پانچ ذاتوں کی مطابقت کے لحاظ سے یا ایشور یعنی خدا کے پانچ رُخ کی مطابقت کی غرض سے مقرر کیا گیا ہے +

ان تالوں کی کیفیت قلمبند کرنے سے پیشتر ضرورت محسوس ہوتی ہے کہ تال کے لکھنے کا وہ مختصر اور مفید قاعدہ بیان کیا جائے جو ماہرین موسیقی نے مقرر کیا ہے اور جو تال کی شکل کو مکمل طور پر ظاہر کرنے کے لئے نہایت سہل۔ مختصر اور کار آمد قاعدہ ہے +

برام یا ماترہ۔ درت۔ لگھو وغیرہ کا ذکر پہلے آچکا ہے اور ان کی علامات بھی بتائی جا چکی ہیں + انہیں علامات کی مدد سے ہر تال میں تعداد ماترہ۔ مقام ضرب وغیرہ مختصر اور آسان طریقہ سے ظاہر کئے جا سکتے ہیں + مثلاً تین تال کے سولہ ماترے ہیں اور ہر حصہ یا انگ ۴ ماترے پر

مشتمل ہے۔ اب چار ماترے کی علامت ا ہے تو تین تال کو اس طرح سے ظاہر کرینگے:۔ ۱۱۱۱+ دیکھئے اس شکل میں چار علامات ہیں۔ ہر علامت ایک انگ کو ظاہر کرتی ہے اور ساتھ ہی تعداد ماترہ بھی بتاتی ہے + پس اس سے ظاہر ہُوا کہ اس میں چار انگ ہیں اور سولہ ماترے + اب رہا سم۔ خالی وغیرہ کا ظاہر کرنا + وہ اس طرح سے ہوتا ہے کہ جس انگ کے شروع میں سم ہوتا ہے اسکے نیچے چرخی کا نشان (×) دیا جاتا ہے۔ جس انگ کے شروع میں خالی ہوتی ہے اس کے نیچے صفر کا نشان (٥) دیا جاتا ہے + تالی کی جگہ لکیر کا نشان (–) دیا جاتا ہے + پس تین تال کا مکمل سروپ یعنی شکل یہ ہوگی $\frac{1\ 1\ 1\ 1}{0\ -\ \times\ -}$ + دیکھئے یہ شکل کس قدر مختصر اور معنی خیز ہے + اگر عبارت کے ذریعہ تین تال کا اظہار کرنا پڑے تو یہ کہنا ہوگا کہ اس میں ۱۶ ماترے ہوتے ہیں۔ پہلے ماترہ پر پہلی تالی آتی ہے پانچویں پر دوسری تالی یا سم پڑتی ہے نویں پر تیسری تالی دی جاتی ہے اور تیرھویں پر خالی ہوتی ہے +

اسی طرح سے چار تال ظاہر کرنے کے لئے یہ علامت ہوگی $\frac{1\ 1\ 0\ 0}{\times\ -\ 0\ -}$ +

ذیل میں جو تال دئے جائینگے ان کی شکل اسی طریقہ پر ظاہر کی جاویگی +

یہاں ایک بات اور قابل ذکر ہے۔ اور وہ یہ ہے کہ بعض تالوں میں تین۔ پانچ یا سات ماترہ کے انگ بھی ہوتے ہیں اور ایسی تعداد ماترہ کے لئے کوئی خاص علامت پیشتر مقرر نہیں کی گئی + ایسی صورتوں کے لئے نقشہ ذیل ملاحظہ ہو + یہ علامات سابقہ علامات کو آپس میں ملانے سے پیدا ہوتی ہیں +

تعداد ماترہ	نام	علامت	تفصیل
تین	دُرت برام	৪	৪ = ০ + ০
پانچ	لگھو برام	২	২ = ০ + ১
چھ	لگھو دُرت	৩	৩ = ০ + ১
سات	لگھو دُرت برام	৪	৪ = ০ + ০ + ১
نو	گرو برام	৫	৫ = ০ + ৫
دس	گرو دُرت	৭	৭ = ০ + ৫

تعداد ماترہ	نام	علامت	تفصیل
گیارہ	گرو دُرت برام	⟆	⟆ = ○ + ○ + ⟆
تیرہ	پُلت برام	⟅	⟅ = ○ + ⟆
چودہ	پُلت دُرت	⟆	⟆ = ○ + ⟆
پندرہ	پُلت دُرت برام	⟆	⟆ = ○ + ○ + ⟆

سابقہ نقشہ اور مندرجہ بالا نقشے سے ہر قسم کے انگ بنائے جا سکتے ہیں۔ مثال کے طور پر برم تال لیجئے۔ اس کا نقشہ سابقہ صفحات میں یوں دیا گیا ہے:۔

۰	۱۰	۹	۸	۷	۰	۶	۵	۴	۰	۳	۲	۰	۴
۲۸۲۷	۲۶۲۵	۲۴۲۳	۲۲ ۲۱	۲۰ ۱۹	۱۸ ۱۷	۱۶ ۱۵	۱۴ ۱۳	۱۲ ۱۱	۱۰ ۹	۸ ۷	۶ ۵	۴ ۳	۲ ۱

اس کو مندرجہ ذیل علامت ظاہر کریگی:۔

○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○

○ - - - - ○ - - - ○ - - ○ ×

بعض گرنتھ اس علامت میں خالی نہیں دکھاتے صرف ضربات ظاہر کرتے ہیں ان کے مطابق برم تال کا انگ یہ ہوگا ۱۰۰۰ ۱۰۰ ۱۰۱

ان پانچ ذاتوں کے نام یہ ہیں اور یہ نام تال کے انگ میں لگھو کی قیمت پر منحصر ہیں:۔

۱۔ چتوسر۔ جس میں لگھو کی قیمت ۴ ماترے کے برابر سمجھی جاتی ہے۔

۲۔ تیسر۔ جس میں لگھو کو ۳ ماترے کے برابر سمجھا گیا ہے۔

۳۔ مِشر۔ جس میں لگھو سات ماترے کے برابر ہے۔

۴۔ کھنڈ۔ جس میں لگھو کے ماترے پانچ قرار دئے جاتے ہیں۔

۵۔ سنکیرن۔ جس میں لگھو کے ماترے نو مقرر ہیں۔

ایک تال کو ایک ذات سے دوسری ذات میں مبدّل کرنے سے اسکی تالیوں کی تعداد میں فرق نہیں پڑتا بلکہ صرف تعداد ماترہ میں فرق پڑ جاتا ہے۔ تال کے انگ یعنی علامت میں کچھ تغیر

نہیں ہوتا۔ مثال کے طور پر تین تال کو لیں اسکی علامت ۱۱۱ ہے۔ اس میں اگر لگھو چار ماترہ کا فرض کریں تو تین تال کے ماتروں کی تعداد سولہ بنتی ہے۔ یہ چتوسر ذاتی ہے۔ اگر اسکو تیسر ذاتی میں تبدیل کردیں تو لگھو برابر تین ماترے کے ہو جائیگا اور کل تعداد ماترہ بارہ ہو جائیگی لیکن علامت تال وہی ۱۱۱ رہیگی۔ تعداد ماترہ ظاہر کرنے کے لئے ذات کا نام ساتھ لکھ دینا کافی ہوگا۔ مثلاً تال تین چتوسر ذاتی۔ تال تین تیسر ذاتی۔ وقس علیٰ ہذا۔

جیساکہ مذکور ہوا کرناٹکی سسٹم کے بموجب تال سات ہیں اور وہ یہ ہیں:-

نام تال	انگ یا علامت	اصطلاحی نام و تفصیل ماترہ		تعداد ماترہ
۱- یکا تال یا اکتالہ		لگھو -	= چار ماترے	۴
۲- روپک تال		درت لگھو	= ۲ + ۴	۶
۳- جھمپ تال		لگھو انودرت دُرت	= ۴ + ۱ + ۲	۷
۴- تری پُٹ تال		لگھو دُرت دُرت	= ۴ + ۲ + ۲	۸
۵- مٹھیا تال		لگھو دُرت لگھو	= ۴ + ۲ + ۴	۱۰
۶- دُھرو اتال		لگھو دُرت لگھو لگھو	= ۴ + ۲ + ۴ + ۴	۱۴
۷- آڑا تال		لگھو لگھو دُرت دُرت	= ۴ + ۴ + ۲ + ۲	۱۲

ان سات تالوں میں سے ہر ایک کو پانچ ذاتوں میں قائم کرنے سے کل تعداد تالوں کی ۳۵ ہوتی ہے۔ ان جملہ ۳۵ تالوں کو آگے بالتفصیل بیان کیا جائیگا اور ماہران موسیقی نے ان کے جو جو نام رکھے ہیں وہ بھی بتلائے جائینگے۔

نمبر	تال	ذات	علامت	تفصیل ماترہ	نام تال
۱	اکتال	چتوسر	۱	۴	مان تال
۲	〃	تیسر	۱	۳	شدھ تال
۳	〃	مِشر	۱	۷	رام تال

نمبر	تال	ذات	علامت	تفصیل ماترہ	نام تال
۴	اکتال	کھنڈ	۱	۵	رتی تال
۵	〃	سنکیرن	۱	۹	بسُو تال
۶	روپک	چتوسر	۱۰	۲ + ۴ = ۶	پُت تال
۷	〃	تیسر	۱۰	۲ + ۳ = ۵	چکر تال
۸	〃	مِشر	۱۰	۲ + ۷ = ۹	راج تال
۹	〃	کھنڈ	۱۰	۲ + ۵ = ۷	کُل تال
۱۰	〃	سنکیرن	۱۰	۲ + ۹ = ۱۱	بندو تال
۱۱	جھمپ	چتوسر	۰۰۱	۴ + ۱ + ۲ = ۷	مَدھُر تال
۱۲	〃	تیسر	۰۰۱	۳ + ۱ + ۲ = ۶	کدمب تال
۱۳	〃	مِشر	۰۰۱	۷ + ۱ + ۲ = ۱۰	سُمر تال
۱۴	〃	کھنڈ	۰۰۱	۵ + ۱ + ۲ = ۸	جن تال
۱۵	〃	سنکیرن	۰۰۱	۹ + ۱ + ۲ = ۱۲	کرتال تال
۱۶	تری پُٹ	چتوسر	۰۰۱	۴ + ۲ + ۲ = ۸	آد تال
۱۷	〃	تیسر	۰۰۱	۳ + ۲ + ۲ = ۷	شنکھ تال
۱۸	〃	مِشر	۰۰۱	۷ + ۲ + ۲ = ۱۱	لیل تال
۱۹	〃	کھنڈ	۰۰۱	۵ + ۲ + ۲ = ۹	دوشکر تال
۲۰	〃	سنکیرن	۰۰۱	۹ + ۲ + ۲ = ۱۳	بھوگ تال
۲۱	مٹھیا	چتوسر	۱۰۱	۴ + ۲ + ۴ = ۱۰	سم تال
۲۲	〃	تیسر	۱۰۱	۳ + ۲ + ۳ = ۸	سار تال
۲۳	〃	مِشر	۱۰۱	۷ + ۲ + ۷ = ۱۶	اُودے تال
۲۴	〃	کھنڈ	۱۰۱	۵ + ۲ + ۵ = ۱۲	اُدیرن تال
۲۵	〃	سنکیرن	۱۰۱	۹ + ۲ + ۹ = ۲۰	راؤ تال

نمبر	تال	ذات	علامت	تفصیل ماترہ	نام تال
۲۶	دُھردا	چتوسر	۱۱۵۱	۴+۲+۴+۴ = ۱۴	شیکر تال
۲۷	؍؍	تیسر	۱۱۵۱	۳+۲+۳+۳ = ۱۱	منٹری تال
۲۸	؍؍	مِشر	۱۱۵۱	۷+۲+۷+۷ = ۲۳	پورن تال
۲۹	؍؍	کھنڈ	۱۱۵۱	۵+۲+۵+۵ = ۱۷	پرمان تال
۳۰	؍؍	سنکیرن	۱۱۵۱	۹+۲+۹+۹ = ۲۹	بھُودن تال
۳۱	آڑا تال	چتوسر	۰۰۱۱	۴+۴+۲+۲ = ۱۲	لیکھ تال
۳۲	؍؍	تیسر	۰۰۱۱	۳+۳+۲+۲ = ۱۰	گپُت تال
۳۳	؍؍	مِشر	۰۰۱۱	۷+۷+۲+۲ = ۱۸	لوپ تال
۳۴	؍؍	کھنڈ	۰۰۱۱	۵+۵+۲+۲ = ۱۴	وید تال
۳۵	؍؍	سنکیرن	۰۰۱۱	۹+۹+۲+۲ = ۲۲	دھیر تال

دیکھئے ان تالوں میں نمبر ۹ یعنی روپک کھنڈ ذاتی وہی ہے جو شمالی ہند کی روپک تال ہے۔ اِسی طرح سے نمبر ۱۳ یعنی جھنپ مِشر ذاتی شمال کی جھپتال ہے۔ مٹھیا چتوسر ذاتی سُولفاختہ کا بدل ہے۔ دھردا چتوسر شمال کا آڑا چوتالہ ہے اور آڑا تال چتوسر ذاتی شمالی چار تال ہے +

زمانہ وسطی کے تال

محض موسیقی کی ضرورتوں کے لئے اور اس کو دلکش بنانے کے لئے بیشک مروجہ تالوں کا استعمال کافی ہے۔ آڑی اور مشکل تالیں زیادہ تر ریاضی کے پیچیدہ سوالات کی کیفیت رکھتی ہیں اور گانے میں صرف ان کی ہستی سے کوئی خاص دلاویزی پیدا نہیں ہوتی۔ اِس لئے گانے والوں نے ایسی تالوں کو خواہ مخواہ کا دردِ سر سمجھا اور ان کا استعمال کم کرتے گئے + اسی طرح اہل یورپ نے بھی صرف تین چار موٹے موٹے اور آسان تال مقرر کر رکھے ہیں اور تال کے علم صرف میں ترقی کرنا غیر ضروری سمجھا + لیکن جس طرح فن مصوری یا نقاشی کی کئی شاخیں ہیں اور

بعض مصور صرف حیوانات کی طرف ہی اپنی توجہ مبذول فرماتے ہیں۔ بعض پھل پھول کی تصویر بنانے میں کسب کمال حاصل کرتے ہیں۔ بعض صرف انسانی شبیہ اُتارنا اپنا مقصد بنا لیتے ہیں۔ یا جس طرح شاعری میں ایک شاعر غزل گوئی پر اکتفا کرتا ہے۔ دوسرا قصیدہ کہنا اپنا فرض سمجھتا ہے اسی طرح سے موسیقی کے ارکان میں سے بعض نے صرف گانے میں کمال پیدا کیا۔ بعض بین۔ ستار وغیرہ ساز بجانے میں مہارت رکھنے لگے اور بعض نے طبلہ۔ ڈھول۔ نقارہ کی طرف توجہ زیادہ دی اور اس میں کمال حاصل کرنا اپنی زندگی کا مقصد تصور کیا + نتیجہ اس کا یہ ہُوا۔ کہ جہاں سینکڑوں قسم کے راگ ایجاد ہو گئے وہاں تال بھی بیسیوں قسم کے اختراع ہوئے۔ چنانچہ کہتے ہیں کہ زمانہ وسطی میں تین سو ساٹھ تال ہندوستان میں مروج تھے + سارنگ دیو مصنف سنگیت رتنا کر نے ایک سو بیس تالوں کا بیان لکھا ہے۔ بعض دیگر گرنتھوں میں بھی کم و بیش تال دئے ہُوئے ہیں + یہ آجکل سوائے معدودے چند مستثنیات کے مروج نہیں ہیں اس لئے ان کا ذکر محض سمع خراشی سمجھ کر چھوڑ دیا گیا ہے *

فصل ہشتم

لَے کا بیان

گانے بجانے میں ضروری ہے کہ رفتار کو قائم رکھ کر گایا بجایا جائے یعنی جس رفتار سے گانا شروع کیا ہے وہی رفتار تمام گانے میں قائم رہے مثلاً ایک غزل کے پہلے مصرعہ کو آپ نے ۱۶ سیکنڈ یا ۱۶ ماترہ میں ختم کیا ہے تو ضروری ہے کہ دوسرا مصرعہ بھی ۱۶ ہی سیکنڈ یا ۱۶ ماترہ میں ختم ہو تب تو لَے ٹھیک رہیگی ورنہ اگر دوسرا مصرعہ بجائے ۱۶ کے ۱۵ یا ۱۷ سیکنڈ یعنی کم و بیش عرصہ میں ختم ہو تو گانا بے لَے کہلائیگا + اس صورت میں نہ صرف گانا بے لَے ہوگا بلکہ بے تال بھی ہوگا یعنی گانے کا سَم ٹھیک موقعہ پر نہیں آئیگا + لیکن اگر گانے والا ایسا بھی کرے کہ دوسرا مصرعہ بھی ۱۶ ہی سیکنڈ میں ختم کرے لیکن رفتار باقاعدہ یعنی یکساں نہ رکھے یعنی کہیں زیادہ تیز ہو جائے اور کہیں اس تیزی کی تلافی کرنے کے لئے زیادہ سُست ہو جائے تو اگرچہ وہ سم پر بھی ٹھیک آجائے مگر تب بھی بے لَے ہی کہلائیگا + مثلاً اس مصرعہ کو لیجے جسے پہلے تین تال کے سمجھانے میں پیش کیا گیا تھا یعنی ع بلائیں زلفِ جاناں کی اگر لیتے تو ہم لیتے - اب چاہیئے کہ اسے تین تال کے بموجب ۱۶ ماترہ میں ختم کیا جائے اور علاوہ اس کے ہر ایک ٹکڑہ چار ماتروں میں ختم ہو - اس طرح :-

۱	۵	۹	۱۳
ب لائیں زُل	فِ جاناں کی	اگر لے تے	تو ہم لے تے

اب اگر **ب لائیں زُل** کو چار ماترہ میں ختم کرنے کی بجائے تین ماترہ میں ختم کر دیا جائے اور اس کسر کو پورا کرنے کے لئے **فِ جاناں کی** کو بجائے ۴ کے ۵ ماترہ میں ختم کیا جائے

تاکہ نویں ماترہ پر سم ٹھیک آجائے تو اگرچہ سم تو ٹھیک آگئی لیکن گانا بے لَے ضرور رہا۔ بے لَے ہوجانا گانے بجانے میں بڑا بھاری نقص ہے۔ پس شروع سے ہی ایک رفتار میں رہ کر گانے بجانے کی مشق کرنی چاہیئے۔

البتہ بعض گانے اس قسم کے ہوتے ہیں کہ ان میں لَے یکساں نہیں رہتی بلکہ آہستہ آہستہ تیز کی جاتی ہے جس سے گانے میں ایک قسم کی خوبصورتی پیدا ہوجاتی ہے۔ مگر یہ مبتدیوں کے لئے نہیں کیونکہ اس میں ایک خاص اندازہ اور ترتیب سے لَے بڑھائی جاتی ہے جو بہت مشکل اور پیچیدہ کام ہے اور استادوں کے ہی حصّہ میں ہے۔ نوآموز کے لئے اسکی کوشش کرنی ایسی ہی خطرناک ہے جیسے ایک سکول کے طالب علم کے لئے ان الفاظ کا استعمال بول چال میں یا اپنے مضمون نویسی میں کرنا جن کو شیکسپیئر یا ملٹن اپنی نظم میں خاص خاص موقعہ پر استعمال کرتے ہیں۔

ہاں آپ اس طرح کر سکتے ہیں کہ ایک دفعہ گانے یا غزل کو یکساں رفتار میں ختم کر کے دوبارہ شروع کرنے پر رفتار یکدم دُگنی کر دیں مثلاً مندرجہ بالا غزل کے مصرعہ کو پہلی دفعہ آپ نے ۱۶ سیکنڈ میں ختم کیا ہے تو غزل ختم کر کے دوسری دفعہ شروع کرنے کے بعد ۸ سیکنڈ میں ختم کریں۔ یاد رہے کہ ایسا کرنے سے ماترہ کی تعداد میں فرق نہیں پڑتا صرف ماترہ کا وقت نصف کر دیا جاتا ہے یعنی بجائے ایک سیکنڈ کے ½ سیکنڈ۔ جیسا کہ نقشہ ذیل میں دکھایا گیا ہے:-

سیکنڈ	۱		۲		۳		۴		۵		۶		۷		۸	
ماترہ	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶
بول	ب	لا	ئیں	زُل	نِ	جا	ناں	کی	ا	گر	لے	تے	تو	ہم	لے	تے

اس سے آپ پر بخوبی واضح ہوگیا ہوگا (جیسا کہ پیشتر تال کے بیان میں بتایا گیا ہے) کہ عام اصطلاح میں ماترہ کا کوئی خاص وقت مقرر نہیں ہوتا بلکہ ہر تال کے چھوٹے سے چھوٹے حصّہ کو ماترہ کہا جاتا ہے۔ البتہ موسیقی دانوں کی اصطلاح میں جب ماترہ کا وقفہ نصف کر دیا جائے تو اسے **دُرت** کہا جاتا ہے اور اگر ¼ کر دیا جائے تو اسے **انودُرت** بولا جاتا ہے۔ اس لحاظ سے مندرجہ بالا مصرعہ کو دُگنی تیز رفتار میں گانے سے مصرعہ ۸ ماترہ میں یا ۱۶ دُرت میں ختم ہوگا۔

اقسام لَے

بلحاظ رفتار کے لَے کی عام طور پر تین قسمیں مانی جاتی ہیں:-

(۱) **ٹھاکی لَے** جسے **بلمپت یا ولمبت کال** بھی کہتے ہیں۔ اس میں گانا نہایت آہستہ رفتار سے گایا جاتا ہے۔ اور ماترہ کو اسکے پورے وقت سے زیادہ لمبا کر دیا جاتا ہے مثلاً تین تال کی غزل کے مصرعہ کو بجائے ۱۶ ماترہ کے ۳۲ میں ختم کیا جائے تو گانا ٹھاکے لَے میں رہیگا۔

(۲) جب گانا معمولی رفتار سے گایا جائے اور ماترہ کو اس کا پورا وقت دیا جائے تو اسے **مدھم یعنی درمیانی لَے یا مدے کال** کہتے ہیں۔

(۳) اسی طرح سے اگر گانا پہلے سے دُگنا تیز کر دیا جائے تو اسے **دُگن کی لَے یا دُرت کال** کہتے ہیں۔ اس میں ماترہ کی لمبائی نصف کر دی جاتی ہے یعنی دُرت کے برابر۔ مثلاً اگر تین تال کو ۱۶ ماترہ کی بجائے ۱۶ دُرت میں ختم کیا جائے۔

بعض گانے ایسے ہوتے ہیں جو ٹھاکی لَے میں خوبصورت لگتے ہیں۔ بعض کو دُگن لَے میں رکھا جائے تب زیادہ خوشنما ہوتے ہیں۔ اور بعض بہت چڑھی یعنی تیز لَے میں گانے سے مؤثر ہوتے ہیں۔ اس کتاب میں ہر ایک گانے کے ساتھ لکھ دیا ہے کہ فلاں لَے میں گانا چاہیئے۔ اس لَے میں گانے سے وہ زیادہ پُرتاثیر ہوگا۔

بلحاظ سَم کے اقسام لَے کے چار ہیں:-

(۱) **سَم**۔ یعنی یکساں رفتار سے گانا بجانا جس سے سم مقام مقررہ پر ٹھیک آتی رہے اور اس کو **کبیر کی چھپ** بھی کہتے ہیں۔

(۲) **بِسَم یا بکھم** یعنی بے لَے ہو کر گانا جس سے سم مقررہ جگہ پر نہ آئے اور گانا بے تال ہو جائے۔ اور یہ معیوب ہے جیسا کہ پیشتر بیان ہُوا۔

(۳) **اَتیت جسے نیم پُشت** بھی کہتے ہیں۔ اس میں رفتار یا لَے یکساں اور باقاعدہ رہتی ہے لیکن سم ذرا فاصلہ سے آتا رہتا ہے۔ مثال اسکی ٹپّہ وغیرہ کا گانا ہے۔

(۴) **اناگھات یا اناگت**۔ یہ پیچیدہ قسم لَے کی ہے کہ جس میں گانے والا شروع

میں سم ٹھیک موقعہ پر باقاعدہ دکھاتا ہے بعدازاں اسے پوشیدہ کر دیتا ہے اور گاہ بگاہ ظاہر کرتا رہتا ہے اس قسم لَے کو آڑ بھی بولتے ہیں۔ اس سے بھی زیادہ ترچھی لَے کو کواڑ کہتے ہیں۔
آڑ اور کواڑ مل کر بڑاڑ لَے بنتی ہے جو ہر دو سے زیادہ پیچیدہ ہوتی ہے۔ سب سے پیچیدہ اَلپت لَے کا سم ہوتا ہے جو نہایت موڑ توڑ سے آتا ہے۔

آئینہ اصطلاحات متعلقہ تال و لَے

تال ۔ گانے بجانے میں رفتار اور وقت کا لحاظ کر کے موقعہ مناسب پر ہاتھ سے یا طبلہ پر تالی بجانا۔ تالیاں مختلف ترتیبوں سے بجائی جاتی ہیں اور ہر ترتیب کا علیٰحدہ نام ہے۔ مثلاً تین تال۔ چار تال دادرہ وغیرہ۔

لَے ۔ گانے بجانے کی رفتار۔

ٹھایا بلمپت لَے ۔ آہستہ رفتار سے گانا۔

مدے کال یا مدھم لَے ۔ درمیانی رفتار سے گانا۔

دُگن ۔ دُگنی تیزی سے گانا یعنی ماترہ کی بجائے دُرت کا استعمال کرنا۔

تِگن ۔ تین گنا تیزی سے گانا۔

چوگن ۔ چوگنا تیزی سے گانا۔

بے تال ۔ جو گانا تال میں ٹھیک نہ رہے یعنی جس کا سم بے موقعہ پڑے۔

بے لَے ۔ جس گانے کی رفتار یکساں قائم نہ رہے۔

سم ۔ گُریا آکا مقام ۔ گانے بجانے میں وہ جگہ جہاں تالی صاف طور پر ظاہر ہوتی ہے اور جہاں گانا ختم کیا جاتا ہے۔ پرانے زمانے میں گانا شروع بھی سم سے کیا جاتا تھا لیکن فی زمانہ یہ ضرور نہیں اور گانا خالی یا کسی اَور مقام سے شروع کیا جا سکتا ہے۔

خالی ۔ تال میں وہ جگہ ہے جہاں تالی نہیں دی جاتی بلکہ بجائے تالی کے خالی رکھی جاتی ہے تاکہ تال کے چکر کے اختتام کی شناخت ہو سکے۔

ماترہ - ایک حصۂ وقت - تال کے دورے کا سب سے چھوٹا حصہ مثلاً تین تال کا سولھواں حصہ - چار تال کا بارھواں حصہ - دادرے کا چھٹا حصہ ماترہ ہے کیونکہ تین تال میں ۱۶ ماترے ہوتے ہیں - چار تال میں ۱۲ - علیٰ ہذا القیاس ٭

ٹھیکہ - مجموعہ الفاظ جو پکھاوجی تال کے ماتروں کی خانہ پری کے لئے مقرر کر لیتے ہیں ٭

پرن - الفاظ کا مجموعہ جو کسی تال کے ٹھیکہ کے بولوں کے علاوہ اسی تال میں استعمال کیا جائے - پرن کے الفاظ طبلہ پر عموماً کھلے ہاتھ سے بجائے جاتے ہیں + پرن کو ٹکڑہ بھی کہتے ہیں ٭

موہرہ - پرن یا ٹکڑہ جو ٹھیکہ یا گت کے شروع میں بجایا جاتا ہے ٭

گرہ - اسکے لفظی معنی ہیں شروع ہونے کا مقام - اور اس سے مراد گانے میں لَے اور تال کی کیفیت ہے اسکی چار اقسام ہیں :-

سم گرہ - یعنی ایسی لَے جس میں گانا سم سے شروع ہو اور باقاعدہ رفتار سے جاری رہے اور سم مقام مقررہ پر ٹھیک آتی رہے ٭

بے سم گرہ - یعنی جس میں سم ٹھیک جگہ پر نہ پڑے + بعض گویئے سم کے بول کو دانستہ سم کے مقام سے ہٹا کر خالی یا کسی اور جگہ پر قائم کر لیتے ہیں اور اس سے اپنے کمال کا اظہار کرتے ہیں + لیکن ایک نوآموز سے ناواقفیت کی وجہ سے اگر ایسا ظہور میں آئے تو وہ معیوب ہے - جیسا راگ میں ببادی سُر لگانا جو ناواقف کے ہاتھ سے راگ کو بگاڑ دیتا ہے لیکن واقفکار موقعہ مناسب پر استعمال کرنے سے راگ کو زیادہ پُر تاثیر بنا سکتا ہے ٭

اتیت گرہ - اسکا بیان پہلے بھی گذرا ہے بعض لوگ اس سے یہ مراد لیتے ہیں کہ جب گانا تالی کی ضرب سے بعد شروع ہو + قدیم زمانے میں تمام گانے سم سے شروع ہوتے تھے - آجکل کئی گیت - ٹپہ وغیرہ کا شروع سم سے یا تالی کی ضرب پر نہیں ہوتا بلکہ بعد یا پہلے ہوتا ہے + مقدم الذکر صورت کو **اتیت گرہ** کہتے ہیں اور موخر الذکر کو **اناگت گرہ** +

فصل نہم

سُر کا بیان

آواز کی نسبت علمِ طبیعات کے تین اصُول

اوّل۔ ماہرین طبیعات کا اصول ہے کہ ہر ایک آواز جو دنیا میں پیدا ہوتی ہے اور جو ہمارے کانوں کو سُنائی دیتی ہے کسی نہ کسی متحرک جسم کی ضربات سے پیدا ہوتی ہے جو وہ متحرک جسم ہوا کو پہنچاتا ہے + ہوا کے ذرات جو اس متحرک جسم کے نزدیک ہوتے ہیں ان ضربات کے اثر کو اپنے متصل ذرات کو پہنچاتے ہیں۔ وہ ذرّے اپنے پاس والے ذرات کو + اس طرح سے ہوا میں ٹھیک اسی طرح لہریں پیدا ہو جاتی ہیں جیسی کہ پانی میں کسی پتھر کے پھینکنے سے پیدا ہوتی ہیں + یہ لہریں چاروں طرف پھیلتی جاتی ہیں حتیٰ کہ ہمارے کانوں کے پردوں کی جھلّی پر آکر لگتی ہیں اور ہمیں آواز سُنائی دیتی ہے + مثلاً اگر ہم ستار کی تار کو مضراب لگائیں تو وہ تار متحرک ہو جاتی ہے اور باترتیب۔ یکساں اور متواتر ضربات ہوا کو پہنچاتی ہے۔ ہوا اِن ضربات کو ہمارے کان تک پہنچاتی ہے اور ہمیں ستار کی آواز سُنائی دیتی ہے + اسی طرح سے اگر طبلہ کی کھال پر ہاتھ ماریں تو وہ کھال ہلنے لگتی ہے اور ہوا کے ذرّوں میں تموج پیدا کرتی ہے جو ہمارے کان میں طبلہ کی آواز آنے کا باعث ہوتی ہے + یا جب آدمی گاتا ہے تو اس کے گلے کی رگیں حرکت کر کے اس ہوا کو جو پھیپھڑے سے گلے کے راستہ ہو کر باہر نکل رہی ہوتی ہے متواتر ضربات پہنچاتی ہے اور اس سے آواز پیدا ہوتی ہے +

اس طرح سے دنیا میں ہر وقت ہزار ہا قسم کی آوازیں پیدا ہوتی رہتی ہیں + یہ آوازیں

دو قسم کی ہوتی ہیں۔ اوّل وہ آواز جو کسی متحرک جسم کی لگاتار اور باترتیب۔ متواتر اور یکساں ضربات سے پیدا نہیں ہوتیں + ایسی آوازوں کو **شور** یا **غل** کہتے ہیں + چونکہ اس کی لہریں بالکل بے ترتیب ہوتی ہیں یہ کانوں کے پردے کو بے ترتیب حرکت میں ڈالتی ہیں۔ اس لئے بُری معلوم ہوتی ہیں ٭

دوئم۔ وہ آوازیں جو کسی متحرک چیز کی لگاتار۔ باترتیب اور یکساں ضربات سے پیدا ہوتی ہیں۔ ان کو **نغمہ** یا **سُر** کہتے ہیں۔ اور یہ کانوں کو اچھی معلوم ہوتی ہیں ٭

پس سر اس آواز کو کہتے ہیں جو کسی متحرک شے کی باترتیب۔ یکساں اور متواتر ضربات سے پیدا ہو اور کانوں کو خوش آئند ہو ٭

سنسکرت زبان میں بھی سر کے لغوی معنے **آواز موزون** کے ہیں۔ خواہ وہ آواز انسان کے گلے سے نکلے خواہ کسی ساز کے ذریعہ سے پیدا کی جائے ٭

دوئم۔ اگر وہ حرکت کرنے والی شے جس سے آواز پیدا ہو رہی ہے آہستہ آہستہ حرکت کر رہی ہے تو جو آواز اس سے نکلتی ہے مدہم اور موٹی ہوگی + برعکس اسکے اگر وہ چیز جلدی جلدی حرکت کرتی ہے یعنی اسی عرصہ وقت میں زیادہ ضربات ہوا کو پہنچاتی ہے تو اس سے پیدا شدہ آواز باریک اور بلند ہوگی + مثلاً ہارمونیم باجہ میں جو ریڈ (reeds) یعنی پیتل کی سُریں جن کے ہلنے سے آواز پیدا ہوتی ہے موٹی آواز کے واسطے لگے ہوتے ہیں وہ بھاری اور لمبے ہوتے ہیں تاکہ آہستہ آہستہ حرکت کریں اور بھاری آواز پیدا کریں + اور جو بلند اور باریک آواز نکالنے کے لئے ہوتے ہیں وہ پتلے اور چھوٹے ہوتے ہیں تاکہ بہت تیز حرکت کر سکیں + اس طرح سے ہارمونیم کے ریڈ ایک سرے سے لیکر دوسرے سرے تک بتدریج پتلے اور باریک ہوتے چلے جاتے ہیں ٭

یا اگر ستار کی تار کو پہلے بند پر دبا کر مضراب کے ذریعہ سے متحرک کیا جائے اور پھر بجائے پہلے بند کے دوسرے۔ تیسرے۔ پانچویں یا چھٹے بند پر دبا کر ہلایا جائے تو موخرالذکر صورتوں میں ستار کی تار کی وہ لمبائی جو حرکت کرتی ہے پہلی صورت کی نسبت چھوٹی ہو جائیگی اور اس وجہ سے تیزی کے ساتھ حرکت کریگی۔ چنانچہ آواز نسبتاً باریک اور بلند ہوگی ٭

پس اس طرح سے سینکڑوں قسم کے سر تعداد ضربات کے کم و بیش کرنے سے پیدا ہو سکتے ہیں + آپ پوچھینگے کہ ہم نے تو سنا ہے موسیقی میں صرف سات سُر ہوتے ہیں اور تمام راگ راگنیاں انہیں سات سروں سے نکلی ہیں + گذارش ہے کہ جو کچھ آپنے سُنا ہے ٹھیک ہے۔ اور مندرجہ ذیل سطور میں اس عقدہ کو حل کرنے کی کوشش کی جائیگی +

اس میں کچھ شک نہیں کہ سینکڑوں قسم کے سُر پیدا کئے جا سکتے ہیں اور وہ لوگ جو یہ کہتے ہیں کہ سات سُروں سے باہر کوئی آواز نہیں ہو سکتی غلطی کرتے ہیں + جب کوئی شخص جو باجہ کے ساتھ گانے میں کافی مہارت نہیں رکھتا باجہ کے ساتھ گانے لگتا ہے تو بعض دفعہ اسکی آواز کسی کسی جگہ باجہ کے کسی سر سے متفق نہیں ہوتی بلکہ دو قریبی سُروں کے درمیان نکل رہی ہوتی ہے + گانے والے اسے بے سُرا کہینگے اور واقعی از روئے موسیقی وہ بے سُرا ہے لیکن در اصل اسکی آواز بھی ایک سُر پیدا کر رہی ہے۔ گو موسیقی دانوں یا کم از کم باجہ بنانے والوں نے اپنے باجہ میں اس کے مطابق کوئی سُر نہیں رکھا۔ کیونکہ فرض کیجے اس شخص کی آواز گانے میں کسی موقعہ پر ۲۵۰ ضربات فی ثانیہ ہوا کو دے رہی ہے یہ ضربات چونکہ متواتر اور یکساں ہیں اس لئے ایک سُر تو پیدا ہو رہا ہے لیکن باجہ میں کوئی سُر ایسا نہیں لگایا گیا جو ۲۵۰ ضربات فی سیکنڈ دیتا ہو۔ اسکے قریب قریب ضربات پیدا کرنے والا جو سُر ہے وہ ۲۵۶ ضربات پہنچاتا ہے اور اس لئے گانے والے کی آواز اور باجہ کا سُر آپس میں متفق نہیں ہیں + پس واضح ہوا کہ واقعی سینکڑوں قسم کے سُر پیدا کئے جا سکتے ہیں لیکن ماہرین طبیعات اور اہل موسیقی نے اس تعداد کو اور سُروں کے ناموں کو محدود کر دیا ہے جیسا کہ آگے بیان ہوگا +

سوئم۔ تجربہ سے ثابت ہوا ہے کہ اگر تعداد ضربات فی ثانیہ کو دُگنا کر دیا جائے یعنی متحرک جسم اسی عرصہ وقت میں بہ نسبت سابق دُگنی ضربات ہوا کو پہنچائے یا کوئی اور متحرک چیز پہلی متحرک چیز کی نسبت دُگنی تموجات ہوا میں پیدا کر رہی ہو تو دوسری آواز جو پہلی سے دو چند ضربات سے پیدا ہو رہی ہے دُگنی بلند اور باریک ہوگی۔ لیکن یہ دونو سُر ایک دوسرے سے بالکل مشابہ اور متفق ہونگے + اگر اس قسم کے دو تار یا دو ریڈ حرکت میں لائے جائیں تو ان دونو کی آوازیں آپس میں بالکل مل جائینگی اور مل کر ایک زیادہ خوشنما آواز پیدا کر دینگی + سوائے اس حالت

کے کہ ایک متحرک جسم دوسرے سے دگنی یا چارگنی تموجات پیدا کر رہا ہو اور کسی حالت میں دو متحرک اجسام کی آوازیں یہ اتصال اور ہم آہنگی پیدا نہیں ہو سکتی + اس لئے اس دوسرے سُر کا نام جو دُگنا بلند ہے ماہرین موسیقی نے وہی رکھا ہے جو پہلے کا ہے۔ شناخت کے واسطے ہاریک سُر کو مدہم سُر سے ایک **سپتک**[1] بلند کہتے ہیں یا **اونچے سپتک** کا سُر کہتے ہیں + علیٰ ہذا القیاس جو سُر کسی خاص سُر سے چارگنا بلند اور باریک ہو اس کو بھی اُسی نام سے موسوم کرتے ہیں اور شناخت کے لئے اسے دو سپتک بلند تر کہتے ہیں + وقس علیٰ ہذا +

دوسری طرف جب ایک سُر کسی خاص سُر سے نصف ضربات سے پیدا ہو اور اس خاص سُر سے دُگنا مدہم یا بھاری ہو تو اس صورت میں بھی اِن دونو سُروں کو ایک ہی نام سے پکارتے ہیں اور تمیز کے لئے دُگنا مدہم سر نچلے سپتک کا سر کہلاتا ہے + مثلاً وہ سفید پردہ جو عموماً ہارمونیم باجوں میں بائیں طرف سب سے پہلا ہوتا ہے فی سیکنڈ ۲۵۶ تموجات پیدا کرتا ہے۔ اس سے سات سفید پردے چھوڑ کر آٹھویں نمبر پر جو سفید سُر ہے وہ فی سیکنڈ ۵۱۲ ضربات ہوا کو دیتا ہے۔ اسکی آواز پہلے پردہ کی آواز سے دُگنی بلند ہوتی ہے اور یہ دونو سر ایک ہی نام یعنی کھرج[2] یا سا سے پکارے جاتے ہیں + فرق کرنے کے لئے پہلے سُر کو اول سپتک یا مندر سپتک کا سا کہتے ہیں اور دوسرے کو درمیانی یا مدہ سپتک کا سا کہتے ہیں + اس کے بعد دائیں ہاتھ کو پھر جو آٹھواں سفید پردہ ہے اس کا نام بھی کھرج یا سا ہے اور وہ تیسرے یا تار یعنی بلند سپتک کا سا کہلاتا ہے + اسکی ضربات فی ثانیہ ۱۰۲۴ ہوتی ہیں اور وہ پہلے کھرج سے چارگنا بلند ہوتا ہے + پہلے کھرج سے لیکر دوسرے کھرج تک اور دوسرے کھرج سے تیسرے کھرج تک

---

[1] واضح ہو کہ سپتک کے معنے ہیں سات۔ چونکہ تمام سازوں میں دُگنا بلند سُر پہلے یعنے مدہم سُر سے سات سُروں کے بعد آتا ہے یعنے ان دو سُروں کے درمیان سات اور سُر مقرر کئے گئے ہیں اس لئے ان درمیانی سات سروں کو سپتک اور دوسرے سُر کو پہلے سے ایک سپتک بلند کہتے ہیں + سپتک کا مفصل بیان آگے آئیگا +

[2] کھرج اصل میں سنسکرت لفظ شڑج ہے اور سا اس کا مختصر نام ہے جو اہل موسیقی نے آسانی سے پکارنے کے لئے وضع کر لیا ہوا ہے +

جو سفید درمیانی پردے ہوتے ہیں وہ تعداد میں سات ہیں اور اس لئے اس فاصلہ کو سپتک کہتے ہیں + ایسے سپتک معمولی باجوں میں تین یا ساڑھے تین ہوتے ہیں لیکن آرگن۔ پیانو وغیرہ میں چھ۔ سات یا زیادہ بھی ہوتے ہیں +

ہمیں اب یہ معلوم کرنا ہے کہ ایک کھرج سے دوسرے کھرج تک پردے یا سُر تو صرف سات ہیں یا سیاہ پردوں کو بھی شامل کرکے کل بارہ ہوئے حالانکہ تعداد ضربات ۲۵۶ سے ۵۱۲ تک ہوگئی یعنی ۲۵۶ ضربات بڑھ گئے اور جب ضربات کے کم و بیش کرنے سے مختلف سُر قائم ہوسکتے ہیں تو ایک کھرج سے دوسرے کھرج تک ۲۵۶ نہیں تو ۱۲۸ اور ۱۲۸ نہیں تو ۶۴ ہی سُر ہوتے۔ صرف ۱۲ پر کیوں اکتفا کیا گیا اور ان کا انتخاب کس بات پر مبنی ہے ؟

واضح ہو کہ دراصل ۶۴ یا ۱۲۸ نہیں بلکہ پورے ۲۵۶ سُر ان دو کھرجوں کے درمیان ہیں۔ جب انسان گاتا ہے تو ایک کھرج سے دوسرے کھرج تک جاتا ہُوا تعداد ضربات فی ثانیہ کو ۲۵۶ سے برابر بڑھاتا جاتا ہے اور ہر ایک سُر کو جو ۲۵۶ اور ۵۱۲ کے درمیانی ضربات سے پیدا ہوتا ہے نکالتا ہوا جاتا ہے حتیٰ کہ دوسرے کھرج تک جا پہنچتا ہے لیکن یہ سُر نہایت سُرعت کے ساتھ تبدیل ہوتے ہیں جس سے کہ ہر ایک سُر علیحدہ علیحدہ شناخت نہیں کیا جا سکتا +

اسی طرح سے ستار۔ بین۔ سارنگی میں بھی یہ سب سُر نکل سکتے ہیں + تار کی آواز کو ایک بند سے دوسرے بند تک جانے میں اور تعداد ضربات کو بدلنے میں ان سب درمیانی سروں پر سے ہو کر جانا پڑتا ہے کیونکہ جب ہم اُنگلی کو تار پر کھینچتے ہیں تو تار کی لمبائی بتدریج کم ہوتی جاتی ہے اور اس کے ساتھ ساتھ ہی تعداد ضربات بڑھتی جاتی ہے +

لیکن ہارمونیم یا آرگن وغیرہ میں چونکہ ہر ایک ریڈ ایک مقررہ سُر ہی پیدا کر سکتا ہے ان درمیانی سُروں کو بجانے کے لئے اُتنے ہی ریڈ لگانے پڑتے اور باجہ کا بجانا ناممکن ہو جاتا + اگرچہ تعداد ضربات میں ایک یا دو ضرب کا فرق ہمارے کان محسوس نہیں کر سکتے پھر بھی ایک کھرج سے دوسرے کھرج تک جانے میں بہت سے پردے باجے میں لگانے پڑتے جن کا بجانا ہاتھ سے محال ہے + اس لئے ہارمونیم کے موجد نے سپتک کے واسطے بارہ ضروری سُر انتخاب کر لئے + لیکن ان ۲۵۶ ممکن سروں کی کثیر تعداد میں سے صرف بارہ پردے یا سات سُر ہائے معروفہ

کس طرح قائم ہو گئے؟

(۱) معلوم ہونا چاہیئے کہ تعداد ضربات میں دو چار ضرب کی کمی بیشی کو معمولی انسانی کان بآسانی شناخت کرنے پر قادر نہیں ہے۔ لہٰذا ایسے سروں کی تعداد جو ایک دوسرے سے سہولت سے متمیز ہو سکیں قدرتاً کم ہے۔

(۲) علاوہ ازیں موسیقی کی اغراض کے لئے ضروری تھا کہ ان درمیانی سُروں میں سے صرف ایسے سُر استعمال کے لئے انتخاب کئے جائیں جو گانے بجانے میں کار آمد ہو سکیں اور جن کا استعمال سامع کے کان پر ایک خوشگوار اثر پیدا کر سکے۔ اِن ہر دو امور کو مدنظر رکھ کر استادوں نے سپتک کے فاصلے کو ۲۲ حصّوں یا آوازوں میں تقسیم کیا۔ اہل یونان اس کو ۲۴ حصص میں تقسیم کرتے تھے لیکن اہل ہند نے ۲۲ ہی کو کافی سمجھا۔ اِن حصوں یا آوازوں کو اصطلاح موسیقی میں سُرتیاں[1] کہتے ہیں۔ اِن سُرتیوں کے نام یہ ہیں:-

تیبرا۔ کمودوتی۔ مندا۔ چھندوتی۔ دیاوتی۔ رنجنی۔ رکتیکا۔
رودری۔ کرودھی۔ وجریکا۔ پرسارنٹری۔ پریتی۔ مارجنی۔
شریتی۔ رتکا۔ سندیپنی۔ الاپنی۔ مدنتی۔ روہنی۔ رمیا۔
اُگرا۔ شروبھنی۔

یہ ۲۲ سُرتیاں انتخاب تو ہو گئیں اور اصولاً ان کا استعمال بھی گانے میں ممکن سمجھا گیا۔ اور شاید بعض استاد ان باکمال ان میں سے اکثر کو یا بعض کو استعمال میں بھی لاتے تھے لیکن عام طور پر عملاً یہ ظاہر ہوا کہ سپتک میں ۲۲ سُرتیاں رکھنا اور ان کو درست طور پر برتنا دشوار ہے۔ چنانچہ رفتہ رفتہ گھٹ گھٹا کر ۲۲ میں سے صرف ۱۲ سرتیاں ایسی رہ گئیں جو قابل استعمال ثابت ہوئیں اور جو آجکل مروج ہیں۔ گو ان کو سرتیوں کے نام سے نہیں پکارا جاتا بلکہ سُر کہا جاتا ہے۔ یہ بارہ سر ہارمونیم کے سات سفید اور پانچ سیاہ پردوں پر مشتمل ہیں۔ جن سُرتیوں کو اس طرح سے انتخاب کیا گیا ان کی نسبت گرنتھوں میں اختلاف ہے مثلاً بعض گرنتھ چھندوتی۔ رنجنی۔ رکتیکا۔

---

[1] سرتی۔ اصل سنسکرت لفظ شرتی ہے بمعنی چھوٹا سُر۔

کرودھی۔ پرسارنٹری۔ مارجنی۔ رتکا۔ الاپنی۔ روہنی۔ رمیا۔ شروبھنی۔ کمودوتی۔ کا نام لکھتے ہیں بعض اور سرتیوں کے نام لکھتے ہیں۔ لیکن موجودہ رواج کے مطابق جو ۲۲ سرتیاں یا سر استعمال میں آتے ہیں وہ یہ ہیں۔

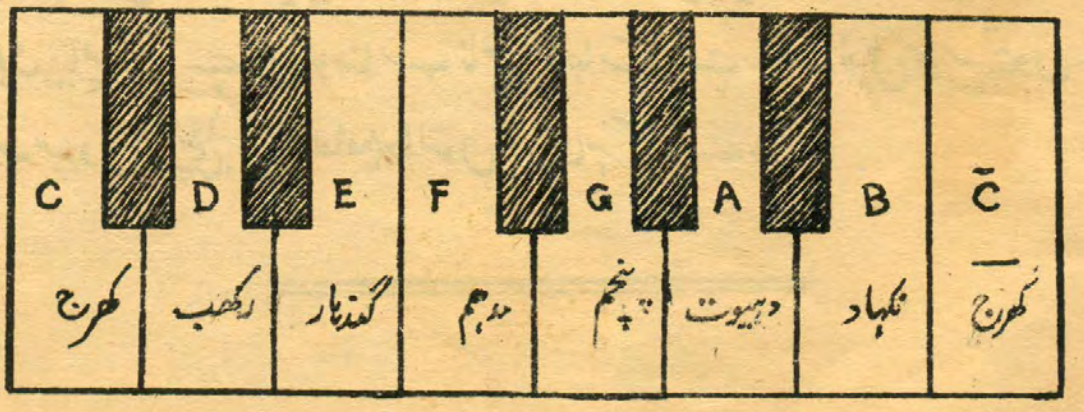
تیبرا۔ مندا۔ دیاوتی۔ رکتیکا۔ رودری۔ وجریکا۔

پریتی۔ شیرتی۔ سندیپنی۔ مدنتی۔ رمیا۔ اُگرا۔

مگر آجکل یہ سُر اِن ناموں سے پکارے نہیں جاتے + اُستادوں نے مزید سادگی کی خاطر ان میں سات سروں کو جن کی آواز ایک دوسرے سے نسبتاً بہت مختلف تھی علیحدہ نام[1] دیدیئے جو ذیل کے نقشہ سے ظاہر ہونگے +

سُرتی	نام سرمروجہ	نام انگریزی	سُرتی	نام سرمروجہ	نام انگریزی
تیبرا	کھرج	C	شریتی	پنجم	G
دیاوتی	رکھب	D	مدنتی	دھیوت	A
رودری	گندھار	E	اُگرا	نکھاد	B
وجریکا	مدھم	F			

ان سات سروں کو سُدہ یعنی پاک سُر قرار دیا گیا کیونکہ ان کی آواز دوسری سرتیوں سے اس قدر مختلف تھی کہ انکے دیگر سرتیوں کے ساتھ مخلوط ہونے کا اندیشہ نہ تھا + یہ ہارمونیم باجے کے سفید پردے ہیں + باقیماندہ پانچ سروں کو وہی نام دیدئے گئے جو انکے متصل سُروں کے تھے صرف شناخت کی خاطر ان کو تمیزی نشان دیدئے گئے یا تعریفی الفاظ ان کے ساتھ لگا دئے گئے +



[1] ان کی وجہ تسمیہ کی نسبت آگے بیان کیا جائیگا +

اہل یورپ ان پانچ سُروں کو جو ہارمونیم۔ ارگن یا پیانو پر سیاہ پردوں سے ظاہر ہوتے ہیں اس طرح سے موسوم کرتے ہیں + کھرج (یعنی C) اور رکھب (یعنی D) کے درمیان جو سیاہ پردہ ہے وہ چونکہ C سے قدرے بلند آواز کا اور D سے قدرے پست آواز کا ہے اس لئے اس سیاہ سُر کو C sharp یا D flat دونوں ناموں سے پکارتے ہیں۔ علامت شارپ کی ♯ ہے اور فلیٹ کی ♭ ہے اس لئے اس کو C♯ یا D♭ لکھینگے + اسی طرح سے رکھب (D) اور گندھار (E) کے درمیان جو سیاہ پردہ ہے اس کو D♯ یا E♭ کہینگے + علیٰ ہذا القیاس۔

ہندی موسیقی دانوں نے ان سیاہ پردوں کے نام کے لئے مندرجہ ذیل طریقہ اختیار کیا + انہوں نے سُر کے اقسام حسب ذیل مقرر کئے ہیں:۔

سدہ۔ یعنی وہ سُر جو دوسرے سُروں سے اس قدر متمیز ہے کہ اسکے مخلوط ہونیکا اندیشہ نہیں +

کومل۔ وہ سُر جو سدہ سُر سے ایک سُرتی اُترا ہُوا ہو + اسکی علامت × ہے جو سُر کے ساتھ لگائی جاتی ہے۔ مثلاً رے× +

اتی کومل۔ وہ سُر جو سدہ سُر سے دو سُرتی اُترا ہو۔ اسکی علامت ✕ ہے مگر یہ استعمال میں کم آتی ہے +

تیور۔ وہ سُر جو سدہ سُر سے ایک سُرتی اونچا یا چڑھا ہو۔ اسکی علامت ✻ ہے مثلاً ما✻ +

تیورتر۔ وہ سُر جو سُدہ سُر سے دو سُرتی چڑھا ہو۔ اسکی علامت ✻✻ ہے۔ مگر کم مستعمل ہے +

ہم اوپر وہ بارہ سُرتیاں لکھ چکے ہیں جو سپتک میں آجکل استعمال ہوتی ہیں اور ساتھ ہی وہ سُر بھی بتا چکے ہیں جو سُدہ ہیں۔ اب یہ دیکھنے سے کہ سیاہ پردہ متصلہ سفید یا سُدہ سُر سے کتنی سُرتی بلند یا پست ہے اس کو مناسب نام دیا جا سکتا ہے۔ نقشہ ذیل کا سرتیوں۔ سدہ سُروں اور دیگر مروجہ سروں کو اپنی نسبتی (relative) حالتوں میں ظاہر کرتا ہے +

سرتیاں

کل مروجہ سُروں کے نام و تمیزی علامات

سدہ سُر	سدہ کھرج	تیبرا	سدہ کھرج	سا
		کمودوتی		
		مندا	اتی کومل رکھب	رے ♭
		چھندوتی		
سدہ رکھب	دیاوتی		سدھ رکھب	رے
		رنجنی		
		رکتیکا	کومل گندھار	گا ♭
سدہ گندھار	رودری		سدہ گندھار	گا
		کرودھی		
سدہ مدھم	وجریکا		سدہ مدھم	ما
		پرسارنٹری		
		پریتی	تیور ترمدھم	ما ♯
		مارجنی		
سدہ پنچم	شریتی		سدہ پنچم	پا
		رتکا		
		سندیپنی	اتی کومل دھیوت	دھا ♭
		الاپنی		
سدہ دھیوت	مدنتی		سدہ دھیوت	دھا
		روہنی		
		رمیا	کومل نکھاد	نی ♭
سدہ نکھاد	اُگرا		سدہ نکھاد	نی
		شرودھنی		

استعمال میں اتی کومل اور تیور تر کے بجائے بھی بطور اختصار کومل[1] اور تیور استعمال کرتے ہیں۔ شاید ناظرین سوال کریں کہ تیور تر مدہم کے بجائے اتی کومل پنچم نام کیوں نہیں دیدیا گیا یا اتی کومل رکھب کو تیور تر کھرج کیوں نہیں کہا۔ اس کا جواب یہ ہے کہ استادوں نے بعض فوائد کو مدنظر رکھ کر کھرج اور پنچم کو قائم یا اٹل سر فرض کر لیا ہے یعنی ان کا اترا چڑھا کوئی سُر نہیں ہو سکتا۔ اسکی کوئی خاص وجہ نہیں ہے محض ایک رواج ہے۔

عموماً لوگ بلکہ اکثر راگی بھی ان سرتیوں کے ناموں اور ماہیت سے واقف نہیں اور نہ یہ سرتیاں واضح طور پر گانے میں مستعمل ہوتی ہیں لیکن جیسا کہ پہلے بیان ہوا میرا منشاء یہ ہے کہ یہ کتاب ایسی جامع اور مفصل بنے کہ کسی چیز کا بیان جو موسیقی سے متعلق ہو نظر انداز نہ ہو جائے۔ اس لئے بہت سی ایسی باتیں بھی اس میں تحریر کی گئی ہیں جو ممکن ہے کہ کم تعلیمیافتہ اشخاص کی سمجھ میں نہ آسکیں اور جن کو وہ اس وجہ سے فضول سمجھیں۔ اس صورت میں ان کو یا تو دو تین دفعہ پڑھ کے سمجھنا چاہیئے اور اگر وہ کافی غور کرینگے تو ضرور سمجھ سکینگے ورنہ اگر وہ سمجھنا نہیں چاہتے تو فوراً اس سلسلہ کی دوسری کتاب لیکر ہارمونیم بجانا شروع کر دیں۔ ممکن ہے بعد میں ان کا خیال اس طرف رجوع کرے تب اس کو سمجھ لیں۔

جیسا کہ پیشتر بیان ہُوا موجودہ راگ راگنیوں میں سرتیوں کا استعمال نہیں ہوتا مروجہ راگوں کے جاننے کے لئے صرف مندرجہ بالا ۱۲ سروں کے سمجھنے کی ضرورت ہے۔ انہیں ۱۲ سُروں سے

---

[1] کومل اور تیبر کو بعض لوگ اترا اور چڑھا بھی کہتے ہیں۔ بعض لوگوں نے رکھب سدہ گندھار سدہ۔ دھیوت سدہ اور نکھاد سدہ کو رکھب تیور۔ گندھار تیور۔ دھیوت تیور اور نکھاد تیور لکھا ہے اور مدھم سدہ کو مدہم کومل۔ گو یہ نام سروں کے چڑھا یا اترا ہونے کے لحاظ سے درست مانے جا سکتے ہیں مثلاً دو رکھب یا دو گندھار میں سے جو اتری آواز ہے اسکو کومل رکھب اور گندھار جو چڑھی آواز کا ہے اس کو تیور رکھب اور گندھار کہہ لیا۔ لیکن اس سے نوٹیشن میں پیچیدگی واقع ہوتی ہے جس سے ابتدی کے لئے غلطی کا احتمال ہے۔ جیسا کہ آگے بیان ہوگا۔ لہٰذا جو طریقہ میں نے لکھا ہے وہ سب سے بہتر ہے۔ اور لائق مصنفوں نے اسی طریقہ کی تقلید کی ہے۔

بروئے قواعد علم ہندسہ ۲۴ ہزار آٹھ سو اڑتالیس راگ پیدا ہو سکتے ہیں جن کا نام یاد رکھنا بھی دشوار ہے۔ اگر سرتیوں کو ان پر ایزاد کر کے تعداد راگ کی بڑھائی جائے تو اس سے کیا حصول ہو سکتا ہے۔ مروجہ راگ ۲۰۰ کے قریب ہیں اور بہت کافی ہیں۔

سات سُرہائے معروفہ میجر ڈائٹانک سکیل

مزید اختصار کی غرض سے ان سات سُروں کو مندرجہ ذیل ناموں سے پکارا جاتا ہے:-

اصلی نام = کھرج[1] - رکھب - گندھار - مدہم - پنچم - دھیوت - نکھاد -

مختصر نام = سا - رے - گا - ما - پا - دھا - نی

ان کی ضربات فی ثانیہ یہ ہوتی ہیں

سا - رے - گا - ما - پا - دھا - نی - سآ

۲۵۶ ۲۸۸ ۳۲۰ ۳۴۱ ۳۸۴ ۴۲۸ ۴۸۰ ۵۱۲

ان ضربات کی آپس میں جو نسبت ہے وہ ہر سپتک میں قائم رہتی ہے۔ اور وہ نسبت یہ ہے:-

سا رے گا ما پا دھا نی سآ

۲۴ ۲۷ ۳۰ ۳۲ ۳۶ ۴۰ ۴۵ ۴۸

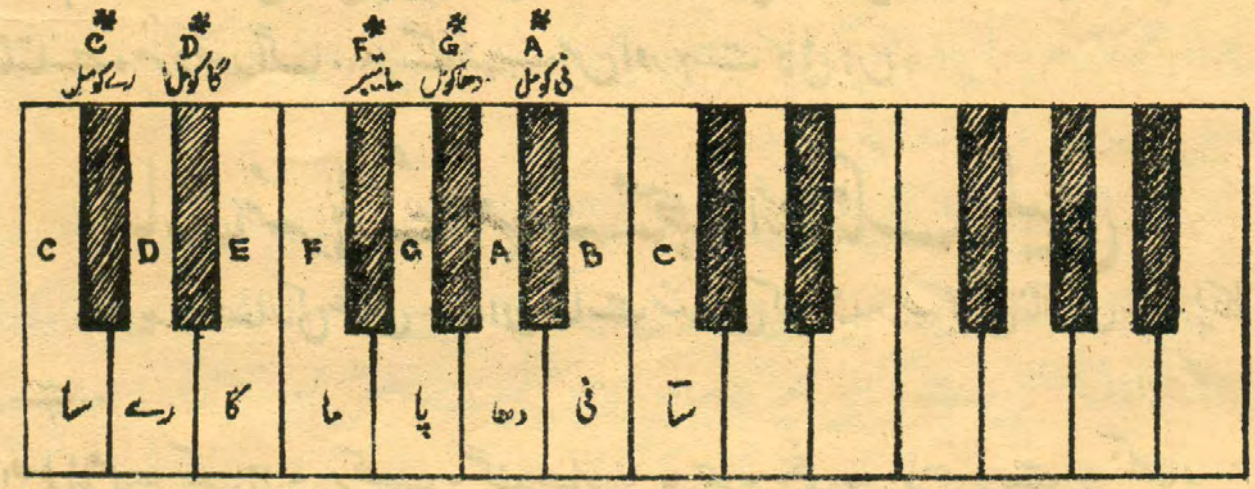
ان سات سروں کو انگریزی میں میجر ڈائٹانک سکیل (Major Diatonic Scale) کہتے ہیں (اس کا مفصل ذکر حصہ چہارم میں آئیگا)۔ نیچے ہارمونیم کا نقشہ مع اردو انگریزی ناموں کے دیا جاتا ہے۔ باجے میں پہلا یا مندر سپتک بائیں طرف سے شروع ہوتا ہے

---

[1] کھرج اصل میں سنسکرت لفظ شڑج ہے۔ اور اس لئے اس کا مخفف شا یا سا ہے۔

[2] انسان کا گلا ۸۸ ضربات فی ثانیہ سے لیکر ۸۰۰ ضربات فی ثانیہ تک کی سروں کو نکال سکتا ہے اس سے اونچی یا نیچی سر نکالنے پر قادر نہیں۔

اور تمام سر انگریزی خط کی طرح بائیں ہاتھ سے چلتی ہیں ۔



ٹمپرڈ سکیل

مندرجہ بالا نسبت تعداد ضربات سے واضح ہوگا کہ تمام سُروں کی تعداد ضربات اپنے ماقبل سروں کی تعداد ضربات سے یکساں نسبت نہیں رکھتی۔ مثلاً اگر سا کی تعداد ضربات کو ایک فرض کرلیں تو رے کی تعداد $\frac{9}{8}$ ہوگی۔ مگر گا کی تعداد ضربات رے سے $\frac{9}{8}$ گنا نہیں ہوگی۔ بلکہ $\frac{10}{9}$ گنا ہے اور ما کی تعداد ضربات گا سے نہ $\frac{9}{8}$ گُنا ہے اور نہ $\frac{10}{9}$ گُنا ہے بلکہ $\frac{16}{15}$ گنا ہے، وقس علیٰ ہذا۔

اب آپ کو بتلایا جائیگا کہ باجے میں کالے پردے ایزاد کرنے کا ایک اور اہم فائدہ کیا ہے ستار۔ سارنگی وغیرہ میں سب راگ ایک ہی مقررہ سر سے شروع کئے جاتے ہیں جسے ہندی میں کھرج اور انگریزی میں Keynote کہتے ہیں۔ جہاں ایک مقررہ سر سے ہر راگ شروع کرنے میں کئی فوائد ہیں وہاں نقص بھی ہیں مثلاً یہ تو آپ کو معلوم ہوگا کہ تمام گانے والے ایک ہی سُر سے نہیں گا سکتے یعنی ان کا کھرج یا Keynote ایک نہیں ہوتا کیونکہ بعض کی آواز پتلی ہوتی ہے بعض کی موٹی۔ ستار۔ سارنگی وغیرہ میں تو تاروں کو حسب ضرورت اتار چڑھا کر ایک خاص حد تک گانے والے کی آواز کے مطابق کرلیا جاسکتا ہے (گو اس میں بہت کم گنجائش ہوتی ہے کیونکہ تاروں کے زیادہ ڈھیلا ہوجانے سے آواز درست نہیں نکل سکتی اور زیادہ کھینچنے سے ٹوٹنے کا اندیشہ ہے) لیکن ہارمونیم

ہیں چونکہ سروں کی آواز بدلی نہیں جاسکتی ہر ایک سُر سے گانا شروع کرنا ناممکن ہوتا اگر صرف سفید ہی سُر باجے میں ہوتے + کیونکہ بالفرض ایک گانا سا سے شروع ہوتا ہے اور اس میں سا۔ رے۔ گا۔ ما۔ سُر لگتے ہیں تو اس گانے کے سروں کی نسبت ۱ $\frac{9}{8}$ $\frac{10}{9}$ $\frac{16}{15}$ ہے۔ اب اگر اسی گانے کو رے سُر سے شروع کریں یعنی رے کی آواز کو سا یعنے ایک فرض کرلیں تو اس گانے میں دوسرا سُر اس سے $\frac{9}{8}$ گنا بلند ہونا چاہیئے اور تیسرا سُر دوسرے سے $\frac{10}{9}$ گنا۔ لیکن اُس صورت میں ہمارے پاس دوسرا سُر یعنی گا پہلے سُر یعنے رے سے $\frac{10}{9}$ گنا اونچا ہے اور تیسرا سر یعنی ما دوسرے سُر یعنی گا سے $\frac{16}{15}$ ہے تو گویا رے سے شروع کرکے یہ گانا نہیں بج سکتا + اس نقص کا تدارک کرنے کے لئے پہلے پہل موجدانِ ہارمونیم کو سخت دِقتوں کا سامنا کرنا پڑا اور ان پردوں کو دو یا زیادہ حصوں میں منقسم کرنا پڑا جس سے پردے کے اگلے حصہ کو دبانے سے اَور آواز نکلے اور پچھلے حصہ کے دبانے سے دوسری آواز نکلے۔ جس سے باجہ بجانا بڑا مشکل ہوجاتا تھا +

سوائے اس کے بعض گانوں میں ایسے سُر بھی لگتے ہیں جو میجر ڈائٹانک سکیل یعنی ان سات سفید پردوں میں موجود نہیں۔ ہم پہلے بتا چکے ہیں کہ اُستادوں نے گانے بجانے کے واسطے ۱۲ سرتیاں یا موجودہ استعمال کے مطابق ۱۲ سر انتخاب کئے ہیں + ان سب مشکلات کو حل کرنے کے لئے اہل سائنس کے دماغ نے ایک نئی ایجاد کی + انہوں نے ہر پینتک کو بارہ حِصّوں میں اس طرح سے تقسیم کیا کہ ہر حصہ یا پردہ کی آواز اپنے ماقبل پردہ کی آواز سے ایک خاص درجہ بلند ہو اور تمام سروں کی تعداد ضربات اپنی ماقبل سُر کی ضربات سے یکساں نسبت رکھتی ہو + ایسا کرنے سے اس نسبت میں جو پہلے مذکور ہوئی تھوڑا تھوڑا فرق تو آگیا لیکن اول تو وہ فرق ایسا ہے جسے کان محسوس نہیں کرتے اور وہ سات سدہ سُر بغیر کسی ظاہرا یا قابل تمیز فرق کے شامل ہیں + دوئم ان سات سُروں کے علاوہ پانچ باقی سُر بھی مل گئے + یہ پانچ سُر ہارمونیم کے سیاہ پردے ہیں جو دو دو اور تین تین کے سٹ میں لگے ہوتے ہیں + اس طرح سے ان بارہ سُروں کی تعداد ضربات کی نسبت مفصلہ ذیل ہوگئی۔ یعنی اگر پہلے پینتک کے سا کی تعداد ضربات کو ۱ فرض کیا جائے تو دوسرے پینتک کے سا کو ۲ سے ظاہر کیا جائیگا اور درمیانی ۱۲ سُروں کی باہمی نسبت یہ ہوگی:۔

سا	رے٭	رے	گا٭	گا	ما	ما٭	پا	دھا٭	دھا	نی٭	نی	سا
۱	۱/۱۲	۲/۱۲	۳/۱۲	۴/۱۲	۵/۱۲	۶/۱۲	۷/۱۲	۸/۱۲	۹/۱۲	۱۰/۱۲	۱۱/۱۲	۲

(نوٹ۔ سیاہ سُر پرط یا ٭ نشان دیا گیا ہے۔ جیسا پہلے بیان ہُوا ان سے مراد اترا یا چڑھا سُر ہے + سوائے ما سیاہ کے باقی تمام کالے سُر اُترے ہیں ما سفید اُترا سُر ہے اور ما سیاہ چڑھا + یہ بات یاد رکھنے کے قابل ہے +)

مندرجہ بالا نقشہ سے ظاہر ہوگا کہ تمام سُر اپنے ماقبل سُروں سے یکساں نسبت اونچائی کی رکھتے ہیں۔ اس سے یہ فائدہ ہوگیا کہ ہر ایک سُر کو کھرج یا Keynote قائم کرکے ہر ایک گانا بجایا جاسکتا ہے یعنی ہر ایک گانا ہر ایک سُر سے شروع کیا جاسکتا ہے +

ڈائنانک سکیل کے سات سُروں یعنی سدہ سروں میں سا اور رے کے درمیان ایک ٹون یا پورے سُر کا فاصلہ یا فرق ہے۔ اب ان دو سُروں کے درمیان ایک اور رکھب ایزاد ہوگیا جسے رکھب کومل یا اترا کہتے ہیں اور انگریزی میں ♭D یا D کہتے ہیں اور یہ سُر کھرج سے نصف ٹون بلند ہے اور رکھب کومل سے رکھب سدہ نصف سر بلند ہے + غرضیکہ اسی طرح سے ہر پردہ کی آواز بلا امتیاز سیاہ و سفید کے اپنے ماقبل پردہ کی آواز سے نصف سُر بلند ہے + سُروں کے اس نئے سلسلہ کو Temperade scale یا سُر ہائے مبدّلہ کہتے ہیں +

یہ ثابت کرنے کے لئے کہ ان سات سفید یا سدہ سروں سا رے گا ما پا دھا نی کی آواز ٹمپرڈ سکیل کرنے سے کوئی قابل مواخذہ فرق نہیں آیا ذیل کے نقشے کی نسبتوں کو ملاحظہ کریں:۔

	سا	نی	دھا	پا	ما	گا	رے	سا
ضربات کی نسبت تبدیلی سے پہلے	۲	۱.۸۸۸	۱.۶۸۲	۱.۵۷۹	۱.۳۳۵	۱.۲۶	۱.۱۲۳	۱
ضربات کی نسبت نئے سکیل کی رو سے	۲	۱.۸۷۵	۱.۶۶۷	۱.۵۰	۱.۳۳۳	۱.۲۵	۱.۱۲۵	۱

مندرجہ بالا تشریح سے یہ بھی آپ کو واضح ہوگیا ہوگا کہ یہ جو کہا جاتا ہے کہ ہندوستانی راگ ہارمونیم میں ٹھیک نہیں بج سکتے اور ستار سارنگی وغیرہ میں ٹھیک بج سکتے ہیں اسکی کیا وجہ ہے + اول تو ہارمونیم انگریزی راگ کے لئے بھی ایسا ہی ناموزون ہے جیسا کہ ہندوستانی راگ

کے لئے۔ جب ستار یا سارنگی کی تار پر انگلی ایک سُر سے دوسرے سُر تک جاتی ہے تو آواز یک لخت ہی نہیں بدل جاتی جیسا کہ ہارمونیم میں ایک پردے سے دوسرے پردے تک جانے سے بدلتی ہے بلکہ بتدریج بدلتی ہے جس طرح سے کہ انسان کی آواز بدلتی ہے کیونکہ ایک سُر سے دُوسرے سُر تک جانے میں ضربات کی تعداد میں بتدریج فرق پڑتا جاتا ہے اور وہ تمام سُرتیاں جو ان دونوں سُروں کے درمیان ہیں یعنے جو اُن تعداد ضربات سے پیدا ہوتی ہیں جو ان دونوں سُروں کی تعداد ضربات کے درمیان ہیں وہ بھی خود بخود بولتی جاتی ہیں ہارمونیم یا آرگن پیانو وغیرہ میں سُرتیاں ظاہر نہیں ہوتیں کیونکہ ایک پردہ سے دوسرے پردہ پر جانے سے سُر یک لخت بدل جاتی ہے۔ اسی وجہ سے اس میں انسانی آواز کی مشابہت نہیں ہوتی جو وایولن یا سارنگی میں ہوتی ہے۔

علاوہ ازیں ہمارے گانے بجانے میں ایک چیز مینڈ ہوتی ہے جس کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ سُر کو اپنی اصلی حالت سے بتدریج چڑھایا جائے حتیٰ کہ اس کی آواز اس سے متصلہ اونچے سُر سے جا ملے۔ یہ بات انسانی گلا تو بآسانی کر سکتا ہے اور ستار۔ وایولن اور سارنگی میں بھی تار کو ایک ہی بند پر اتنا کھینچنے سے کہ جو سُر تار کو کھینچنے سے پہلے نکل رہا ہے وہ سُر آہستہ آہستہ چڑھتا جائے اور تمام سرتیوں کو ظاہر کرتا ہوا اپنے سے اونچے سُر پر جا پہنچے مینڈ نکل سکتی ہے۔ لیکن ہارمونیم میں یہ نہیں ہو سکتا اس لئے بھی یہ ہماری موسیقی کو ٹھیک طور پر ادا نہیں کر سکتا۔ اہل یورپ نے باجے میں مینڈ کا خیال ہی چھوڑ دیا ہے ہاں وایولن میں استعمال کرتے ہیں۔

سُروں کے خواص اور کیفیت

ہندی موسیقی کے ماہرین نے ہر ایک سُر کی خاصیتیں اور رنگ بھی مقرر کر رکھے ہیں اور یہ بھی لکھا ہے کہ ہر سُر کی آواز کس جانور کی آواز سے ملتی ہے مثلاً

کھرج یا سا۔ سرد تر بغلبہ تری۔ آواز اس سُر کی مور کی آواز سے نکالی گئی ہے۔

رکھب یا رے۔ سرد خشک بغلبہ خشکی۔ آواز اسکی پپیہے کی آواز سے ملتی ہے۔

گندھار یا گا۔ سرد تر بغلبہ تری۔ آواز بکری کی آواز سے متفق ہے۔

مدھم یا ما۔ گرم خشک بغلبہ گرمی۔ آواز اسکی کلنگ کی آواز کے مانند ہے۔

پنچم یا پا - گرم خشک - اسکی آواز اور کوئل کی کوک ایک ہے:-
دھیوت یا دھا- معتدل - اسکی آواز گھوڑے کی ہنہنانے کی آواز ہے +
نکھاد یا نی - سرد خشک - اسکی آواز ہاتھی کی چیخ سے اخذ کی گئی ہے +

تقریباً تمام پرانے گرنتھوں میں ایک اشلوک اسکے متعلق دیا گیا ہے۔ لیکن مجھے نہیں معلوم کہ سائنٹیفک نقطہ خیال سے اس سے کیا فائدہ مدنظر ہے + ممکن ہے کہ چونکہ زمانہ قدیم میں کوئی ساز یا آلہ ایسا ایجاد نہیں ہوا تھا جس سے ایک خاص pitch کا سُر مرضی کے مطابق پیدا کیا جا سکے اور نہ کوئی ایسی مشین تھی جو سر کی تعداد ضربات فی ثانیہ کا اندازہ لگا سکے اس لئے اُستادانِ سلف نے ہر سُر کی pitch کو قائم کرنے اور آئندہ نسلوں کی رہنمائی کے لئے یہ طریقہ ایجاد کیا ہو کہ ہر سُر کو ایک خاص جانور کی آواز کے ساتھ منسوب کر دیا + غالباً ان کا خیال تھا کہ حیوانات کی آواز ہمیشہ یکساں سُر پیدا کرتی ہے اور ان کا مقصد یہ تھا کہ یہ آوازیں absolute pitch ظاہر کریں + لیکن اگر ان کا یہی مطلب تھا تو مجھے ان کی کامیابی میں شک ہے اور میرا خیال ہے کہ استادانِ سلف باوجود اپنی کمال اور لیاقت کے اس لحاظ سے ناکام رہے ہیں + اول تو ان جانوروں کو جمع کرنا آسان کام نہیں ہے۔ پھر ان سے بوقت ضرورت آواز نکلوانا کس قدر دشوار ہے مزید برآں اکثر جانور اپنی بولی میں ایک سُر پر قائم نہیں رہتے + کوئل کی آواز کس نے نہیں سُنی کون کہہ سکتا ہے کہ وہ صرف ایک ہی سُر نکالتی ہے۔ اسکی آواز کم از کم تین سُر پیدا کرتی ہے + اور پھر تمام مور یا تمام گھوڑے ایک ہی pitch پر ہمیشہ آواز نہیں نکالتے۔ نمائش اسپان کے موقعہ پر مختلف گھوڑوں کو ہنہناتے سننے کا اتفاق اکثر صاحبوں کو ہوا ہوگا۔ کس نے سُنا ہے کہ تمام گھوڑے ایک ہی سُر پر ہنہنا رہے ہیں + اگر اُستادانِ سلف کا یہی مطلب تھا جو میری سمجھ میں آیا ہے۔ تو اس میں کچھ شک نہیں کہ انکا اندازہ کم از کم اس معاملہ میں تو ضرور غلط ہے اور بہتر ہوتا اگر وہ اس اشلوک کو گرنتھوں میں شامل نہ کرتے +

علیٰ ہذا القیاس ایک سُر کا سرد خشک۔ گرم یا معتدل اثر رکھنا بہت کچھ ڈھکوسلا سا معلوم ہوتا ہے۔ مختلف سروں کو ترتیب دے کر نغمہ کا اثر بقید لَے و تال ضرور مانا جا سکتا ہے اور تجربہ اسکا شاہد ہے چنانچہ راگ کے بیان میں اس کا ذکر آئیگا + طبّی پہلو سے راگ کا جو مفید یا مضر اثر ہوتا ہے اس کو برطرف رکھ کر کم از کم اتنا تو ماننا پڑتا ہے اور تجربہ سے ثابت ہے کہ

فوری جوش۔ غمگینی۔ خوشی باجہ کے ذریعہ سے پیدا کرنا ممکنات سے ہے + لیکن ہر ایک سُر کا علیٰحدہ علیٰحدہ اثر۔ خدا جانے اس میں کہاں تک اصلیت ہے۔ ہمیں تو قرین عقل معلوم نہیں ہوتا + جو صاحبان سُروں کے اثرات کے متعلق مزید واقفیت حاصل کرنا چاہیں وہ پنڈت کرشنا راؤ۔ مدراس کی کتاب Psychology of music کا مطالعہ کریں جس میں لائق مصنف نے ایک نئی تھیوری پیش کی ہے جو بہت کچھ باعث دلچسپی ہے +

فصل دہم

سپتک کی توضیع

گذشتہ صفحات میں یہ دکھایا گیا ہے کہ اساتذہ متقدمین نے سپتک کی تقسیم کس طور سے کی تھی۔ یہ تقسیم اس زمانہ میں ہوئی تھی جب علم موسیقی ہندوستان میں بہت ترقی کر چکا تھا بلکہ یوں کہئے کہ معراج کمال پر پہنچ گیا تھا اور اُستادوں نے اس کو باقاعدہ اصولوں پر ترتیب دینے کا خیال کیا اور اس کے لئے قواعد وضوابط باندھنے مناسب سمجھے۔ لیکن اس سے یہ خیال کرنا کہ شروع ہی سے یہ علم ان اصولوں پر قائم ہُوا یعنی کہ یہ اصول پہلے قائم ہوئے اور بعدازاں گانے کا رواج ہُوا ایسا ہی غلط ہے جیسا کہ یہ سمجھنا کہ ستار یا ہارمونیم ایجاد ہونے پر موسیقی کی ابتدا ہوئی۔ جسم کو گرم رکھنے کے لئے اُون کا استعمال زمانہ قدیم سے چلا آتا ہے۔ لوگ سمجھتے تھے کہ اس سے جسم سردی سے محفوظ رہتا ہے۔ لیکن کیوں۔ اس سے وہ واقف نہ تھے۔ ان کا خیال تھا کہ اون سردی کو اندر آنے سے روکتی ہے لیکن ہزارہا سال بعد حکماء نے اسکی وجہ معلوم کی کہ اون اندرونی گرمی کو باہر جانے سے اور زائل ہونے سے روکتی ہے جس سے بدن گرم رہتا ہے۔ عملی طور پر کئی مشینوں اور مختلف قوائے آلیہ کے استعمال سے زمانہ سلف کے لوگ اچھی طرح واقف تھے اور انکو استعمال میں لاتے تھے لیکن ان کی تھیوری نسبتاً حال میں ہی قائم کی گئی ہے اور ان کے اصول اب مرتب ہوئے ہیں۔ گرامر کے قواعد پر زبان نہیں بنتی بلکہ زبان بن چکنے اور ترقی پا چکنے کے بعد اس کے قواعد مقرر ہوتے ہیں۔ پس یہ بات مسلمہ ہے کہ کسی علم میں بھی اصول ابتدا میں مرتب نہیں ہوتے بلکہ عملی طور پر اسکا رواج ہو جانے کے بعد استاد اس کے قواعد اور اصول مقرر کرتے ہیں۔

یہی حال موسیقی کا تھا۔ موسیقی انسانی فطرت میں اسی طرح داخل تھی جس طرح چہکنا بلبل کی فطرت میں۔ تہذیب نے موسیقی کو صرف ترقی دی ہے اسے پیدا نہیں کیا۔ وحشیانہ ممالک میں

جہاں کے باشندے کپڑے تک کا استعمال نہیں جانتے اپنا روکھا پھیکا راگ ضرور الاپ لیتے ہیں۔ سپتک اور سرتیوں کے اس طرح سے باقاعدہ اصولوں پر مرتب ہونے اور موسیقی کا باترتیب نظام بننے سے بہت پیشتر موسیقی کا آغاز ہو چکا تھا اور ایک مدت مدید میں رفتہ رفتہ اس علم نے بہت ترقی کر لی تھی پیشتر اس کے کہ کسی کو اس کے اصول وضع کرنے اور ان کو تحریر میں لانے کی طرف توجہ ہوئی۔

آئندہ سطور میں ہم سپتک کے آغاز۔ اسکی توضیح اور ترقی پر تاریخی پہلو سے بحث کرینگے۔ اور بتائینگے کہ کس طرح سے چار یا پانچ ابتدائی سروں سے مکمل سپتک پیدا ہوا جیسا کہ موجودہ زمانے میں ہے۔ ساتھ ہی ویدک زمانہ موسیقی کے سکیل پر جسے گرام کہتے ہیں تنقیدی نظر ڈالینگے۔

اس میں شک نہیں کہ سپتک کی توضیح کی تاریخ بہت کچھ قیاسات پر مبنی ہے کیونکہ وہ مصالحہ موجود نہیں جس سے صحیح اور لاریب نتائج اخذ کئے جا سکیں تاہم منتشر ذرائع معلومات سے جو کچھ مل سکتا ہے اور ہندوستان اور دیگر ممالک میں جو تحریر و تصنیف اس کے متعلق عمل میں آئی ہے اس سے جو کچھ حاصل ہو سکتا ہے ہدیہ ناظرین ہے:۔ اس فصل میں جو جو نتائج قائم کئے گئے ہیں اسکے ماخذ قدیم ہندی علم ادب۔ شام وید کے منتروں کے گانے کا طریقہ۔ گراموں کی تھیوری اور سنگیت ودیا کے شاستر ہیں جو وقتاً فوقتاً لکھے گئے۔

سپتک کی ابتدا صرف چار سروں سا رے گا ما سے ہوئی۔ ان چار سروں کی آفرینش چند عالمگیر موسیقیانہ امور پر منحصر ہے۔

(۱) موسیقی سے آشنا کان جب کسی سُر کی تلاش کرتا ہے تو یا تو وہ ایک قدم اوپر یا نیچے کی طرف مائل ہوتا ہے یا اس شنیدہ سُر کے نزدیک ترین سموادی سُر کی تلاش میں دلیرانہ جست لگاتا ہے۔

آواز کا خاصہ ہے کہ چڑھتے وقت نہایت لمبی لمبی جست کرتی ہے اور اُترتے وقت قدم بقدم اترتی ہے۔ اب موسیقی کی رو سے سپتک کے سات سروں میں سے مندرجہ ذیل سموادی[1]

---

[1] بھرت رشی نے سُر کے چار اقسام بیان کئے ہیں اور یہی آجتک مانے جاتے ہیں۔ یہ تقسیم سُروں

کا ہوتا تھا یعنی مندرجہ ذیل مختلف طریقوں پر یہ سُر لگائے جاتے تھے:-

(۱) سا رے گا ما (۲) سا رے گا ما

شام وید کے منتر طریقہ (۱) کے مطابق گائے جاتے تھے + اُس وقت ان میں سے نچلے سُر کو انودات (anudatta) یا نچلا سُر کہتے تھے اور اونچے سُر کو اُدات (Udatta) یعنی اونچا سُر کہتے تھے + رفتہ رفتہ ان دو سُروں کے درمیانی سُروں کو بھی خاص نام دیدئے گئے اور تب سب سے اونچے کو جو گویا ما کے مطابق تھا پرتھم (Prathama) دوسرے کو جو گا کا مترادف تھا دویتیا (Dvitiya) تیسرے کو تری تیا (Trutiya) اور چوتھے کو چتر تھا کہنے لگے + ان ناموں کا ذکر سب سے پہلے راگ پراتساکھیا میں آیا ہے +

بعد ازاں ان چار سُروں کے علاوہ ایک اور سُر سَورتا کا بھی ذکر آتا ہے + معلوم ہوتا ہے کہ یہ محض آرائشی سُر تھا جو پرتھم سے بھی ذرا اونچا تھا + رفتہ رفتہ یہ سُر باقاعدہ طور پر قائم ہوگیا اور اس کو کرشٹا نام دیا گیا +

سنہ ۴۰۰ء کے قریب دو اور سُروں کا جو چتر تھا سے نیچے تھے ظہور نظر آتا ہے - ان کو مندرا یا نیچا اور اتی سوار یا یا حد فاصل کہا جاتا تھا + موخر الذکر ایک فالتو سُر تھا جو عموماً شام وید کے منتروں میں ہی مستعمل ہوتا تھا + پس اس طرح سے یہ سات سُر سپتک کے پیدا ہو گئے +

تمام اقوام کے درمیان سپتک کا آغاز صرف چار یا پانچ سروں سے ہی ہوا ہے اور ان چار یا پانچ سروں کو سات بننے تک یقیناً بڑا عرصہ لگتا ہے + اب بھی غیر مہذب اقوام کے گانے میں بہت کم سُر استعمال ہوتے ہیں + علیٰ ہذا القیاس بچے بالغ آدمیوں کی نسبت کم سُر لگاتے ہیں - دیہاتی شہریوں کی نسبت کم اور اسی طرح سے میدانوں کے رہنے والے پہاڑیوں کی نسبت کم سُر استعمال کرتے ہیں +

قاعدہ ہے کہ گانے میں اونچے یعنی بلند سُر بہ نسبت نچلے سُروں کے یعنی مدہم آواز کے سُروں کے زیادہ واضح ہوتے ہیں اس لئے شام منتروں کے گانے میں جو سُروں کا مجموعہ مرتب ہُوا تھا اس میں برخلاف موجودہ سپتک کے طریقہ کے جس میں کھرج کو Keynote مقرر کر کے باقی سُر اُس سے درجہ بدرجہ چڑھتے جاتے ہیں اونچے سُر یا پرتھم کو Keynote قائم کیا جاتا تھا اور دوسرے سُر اسکی نسبت سے متعین کئے جاتے تھے + ساز میں نچلے سُر بھی تقریباً اسی بلندی اور وضاحت

سے سُنائی دیتے ہیں جیسے کہ اُونچے سُر۔ اس لئے جب سے ساز ایجاد ہُوا اگلی لوگ نیچے سے اوپر کی طرف اپنا سپتک قائم کرنے لگے + اس طرح آواز اور ساز کے باہمی تعاون نے سپتک کے موجودہ سُر قائم کئے + شام منتروں کے سُروں اور موجودہ سپتک کے سُروں کے درمیان جو رشتہ ہے وہ نقشہ ذیل سے ظاہر ہوگا + ساز کے سُروں کو شروع سے وہی نام دئے گئے جو آج کل مروج ہیں ؛

شام منتروں کے سُر	مروجہ سُر
	نشادھ یا نکھاد
	دھیوت
	پنچم
کرُشٹا	مدھم
پرتھم	گندھار
دویتیا	رشب یا رکھب
تریتیا	شڑج یا کھرج
چترتھا	نِشادہ
مندرا	دھیوت
اتی سواریا	پنچم

نچلے سپتک کے سُر

یہ وثوق سے نہیں کہا جا سکتا کہ یونانی عربی یا ایرانی موسیقی نے ہندی موسیقی پر کچھ اثر کیا یا نہیں تاہم اس میں کلام نہیں کہ ہندوستان اور یونان۔ ایران اور عرب میں بہت کچھ باہمی سلسلہ آمد و رفت اور تجارت قائم تھا اور ضرور کچھ نہ کچھ رشتہ یگانگت ان مُلکوں کی موسیقی میں پایا جاتا ہے + بہرحال ہندی موسیقی کو ان ملکوں کی موسیقی سے بہ نسبت جاپانی یا چینی موسیقی کے زیادہ مشابہت حاصل ہے ؛

ملک قندہار زمانہ قدیم میں یونانی ہندی تمدن کا مرکز رہا ہے۔ جیسا کہ قندہاری سنگ تراشی کے نمونوں سے عیاں ہوتا ہے۔ اور ٹیکسلا جو راولپنڈی کے نزدیک ہے بدھ یونیورسٹی

کا مرکز تھا اور گو بدھ مذہب کو موسیقی سے چنداں لگاؤ نہیں رہا تاہم یہ امر کہ ہندی موسیقی کے تین پرانے سکیل یا گرام میں سے ایک کا نام گندھار گرام ہے، اور ایک سُر کا نام بھی گندھار ہے بہت کچھ اہمیت رکھتا ہے۔ یونانی سکیل میں سے دو سب سے پرانے سکیل Mixolydie اور Dorie ہندوستانی سکیل سے بہت کچھ ملتے جلتے ہیں۔

سپتک کی سُروں کا پہلا جامع بیان تامل زبان کی کتاب تُوا کرم Tivakaram میں جو ۳۰۰ء سنہ ۳۰۰ء کے درمیان شائع ہوئی پایا جاتا ہے اس میں سپتک کی ۲۲ سُرتیوں کی تقسیم حسب ذیل بتائی ہوئی ہے:-

سا اور رے کے درمیان	۴	سُرتیاں
رے اور گا " "	۴	"
گا اور ما " "	۳	"
ما اور پا " "	۲	"
پا اور دھا " "	۴	"
دھا اور نی " "	۳	"
نی اور سا " "	۲	"

اس میں ان سُروں کا آپس میں جو تناسب ہے وہ بھی دیا ہُوا ہے۔ سا (کھرج) اور پا (پنچم) کو سموادی۔ سا (کھرج) اور ما (مدھم) کو انوادی اور گا (گندھار) اور نی (نکھاد) کو ویوادی سُر کہا گیا ہے اور یہ بھی بتایا گیا ہے کہ گا (گندھار) تیسرا سُر ہے ما (مدہم) چوتھا سُر ہے۔ پا (پنچم) پانچواں۔ دھیوت چھٹا۔ اور کھرج سے ان سُروں کے درمیانی سُرتیاں بھی بتائی گئی ہیں یعنی:-

پہلے سپتک کے کھرج اور دوسرے سپتک کے کھرج کے درمیان ۲۲ سُرتیاں

کھرج اور پنچم کے درمیان	۱۳
" اور مدہم " "	۹
" اور رکھب "	۴

کھرج اور رکھب کومل کے درمیان	۳	سُرتیاں
〃 〃 رکھب اتی کومل 〃	۲	〃

یونانیوں نے سپتک کو ۲۴ سرتیوں میں تقسیم کیا تھا + نقشہ ذیل میں یونانی۔ تامل اور بھرت کی تقسیم سرتیوں کی دکھائی گئی ہے:۔

سُر۔	سا	رے	گا	ما	پا	دھا	نی	سا
تامل طریقہ تقسیم	۲	۳	۴	۳	۲	۴	۳	۴
بھرت کا 〃	۲	۳	۴	۲	۴	۴	۳	۴
یونانی 〃	۲	۴	۴	۲	۴	۴	۴	۴
ہندی 〃	۲	۴	۳	۲	۴	۳	۴	۴

ان سات سُروں میں سے چار کی وجہ تسمیہ سمجھ میں آئی ہے:۔

۱۔ شڑج کے معنے چھ سروں سے پیدا کیا گیا + (یہ ظاہر کرتا ہے کہ یہ سُر دوسرے چھ سروں سے بعد میں بنایا گیا) +

۲۔ گندہار۔ گندہار گرام کا پہلا سُر ہونے کی وجہ سے اس طرح موسوم ہُوا +

۳۔ مدھم۔ بمعنی درمیانی + چونکہ یہ سا۔ رے۔ گا اور پا۔ دھا۔ نی کے درمیان ہے +

۴۔ پنچم۔ بمعنی پانچواں۔ اس نے کھرج سے پانچواں سُر ہونے کی وجہ سے یہ نام پایا +

فصل یازدہم

تین گرام کا بیان

تقریباً تمام پرانے گرنتھوں اور موجودہ زمانے کی موسیقی کی کتابوں میں گرام کا ذکر اکثر آتا ہے اور جس شخص کو موسیقی سے ذرا بھی مس ہے اس نے سُنا ہوگا کہ موسیقی میں تین گرام ہیں یعنی کھرج گرام۔ گندھار گرام اور مدھم گرام لیکن افسوس ہے کہ کسی مصنف نے وضاحت سے نہیں سمجھایا کہ گرام کیا چیز ہے + اس میں کلام نہیں کہ عملی طور پر اسکی کوئی وقعت نہیں۔ گانے بجانے والے کے لئے کچھ ضروری نہیں کہ وہ گراموں کی ماہیت سے واقف ہو + اس کا جاننا شاید ایسا ہی ضروری ہو جیسا ایک گویّے کے لئے ستار یا ہارمونیم کا بنانا + لیکن چونکہ اکثر مصنّفوں نے اس کا ذکر کر دیا ہے بندی بچارہ تو یکطرف فاضل اشخاص بھی حیران ہوتے ہیں کہ یہ کوئی ضروری چیز ہے جو کتاب میں تحریر ہے لیکن افسوس ہے کہ یہ سمجھ میں نہیں آتی + مجھے یہ دیکھ کر سخت تعجب ہوتا ہے کہ وشنو دگمبر جیسے لائق راگی نے اپنی کتاب[1] میں اسکی بابت کچھ تحریر نہیں فرمایا۔ بھائی پرتاب سنگھ نے اپنی کتاب ہارمونیم گائڈ میں یوں لکھا ہے:۔

"اکثر مصنف اس کا خلاصہ اس طرح پر تحریر کرتے چلے آئے ہیں۔ اول گرام سُر یعنی کھرج۔ دوسرا مدھم۔ تیسرا پنچم۔ یا کسی نے اور کسی سُر کو گرام مان لیا۔ میری رائے میں ان سے یہ مراد ہے۔ گرام کے معنے گاؤں کے ہیں تو اس سے پہلا گرام تو وہ ہے کہ جس سر کو ہم نے قائم کر لیا۔ باقی مدھم اور پنچم اس لئے مانے جاتے ہیں کہ پہلا گرام تو اپنی مرضی کے ساتھ قائم کر لیا اور اسی کے ساتھ ہی ساز یعنی طنبورا یا طبلہ وغیرہ کا سُر ملا لیا۔ جب ہم گرام بدلنا چاہیں تو پہلے سُر کی مدھم یا پنچم کو گرام بنا کر گانا شروع کر دیں اور جو ساز کھرج کے ساتھ ملے ہوئے ہیں ان کا گرام اسی جگہ رہنے دیں۔ تو بھی

---

[1] سنگیت بال بودھ۔

چنداں بُرے نہیں معلوم ہونگے + اگر مدہم اور پنچم کے بغیر اور کسی سُر کو گرام مقرر کیا جائے تو جو ساز کھرج کے ساتھ ملائے ہوئے ہیں وہ بے سُرے ہو جائینگے" +

واضح ہو کہ تمام مستند گرنتھوں میں کھرج - مدہم اور گندھار گرام مانے گئے ہیں پنچم کہیں گرام نہیں مانا گیا - بھاتی صاحب نے گراموں کی تھیوری کو اس اصول کے ساتھ کہ مدہم اور پنچم کھرج کے سموادی سُر ہیں مخلوط کر دیا ہے +

سرمایہ عشرت کے مصنف صادق علی خاں جیسا محقق بھی اس کو ٹھیک طور پر سمجھ نہیں سکا وہ لکھتا ہے :-

"ثبوت ہر سہ گرام کا بنظر زود فہمی ستار پر دیا جاتا ہے - معلوم ہو کہ موجد ستار نے ستار کا نام اسم بامسمّٰی رکھا ہے یعنی سہ تار کیونکہ اول ستار پر تین تار تھے ایک تار آہنی کہ جسے باج کا تار اور مدہم کا تار کہیں + دوسرا تار پیتلی کہ جسے تار کھرج کا بولیں + اور تیسرے تار آہنی کہ جسے تار پنچم کا کہیں + پس انہیں تین تاروں سے تین گرام ستار پر بولتے ہیں غرضیکہ ستار پر ساتوں سروں سے وہ تین سُر گرام کے مقرر کرو کہ اس پردہ پر بذریعہ کسی تار کے بلا مینڈ آواز کھرج سُر کی نکلے تو بجز کھرج اور مدہم اور نکھاد پردہ کے اور کوئی ایسا پردہ نہیں ہے کہ اس پر کھرج کی آواز نکلے اور تینوں سپتکیں بھی تینوں گراموں کی ظاہر ہوتی رہیں + پس یہ ترکیب کیا چاہیئے کہ بعد ملانے سُر ستار کے کھرج پردہ پر تار باج کا دبا کر بلا مینڈ بلا دیں تو آواز کھرج سُر کی پیدا ہو + یہ ثبوت پہلا کھرج گرام کا ہُوا + اور پھر مدہم کومل کے پردہ پر تار کھرج کا دبا کر بلا مینڈ بجا دیں آواز کھرج کی ظاہر ہو + یہ ثبوت دوسرا مدہم گرام کا ہُوا + اور پھر نکھاد کومل کے پردہ پر تار پنچم کا بلا مینڈ بجاویں تو صدا کھرج سُر کی پیدا ہو + یہ ثبوت تیسرا نکھاد گرام کا ہُوا + واضح ہو کہ کتب موسیقیہ میں مثل سنگیت درپن خلاصۃ العیش عالم شاہی اور تحفۃ الہند وغیرہ کے ایسا لکھا ہے کہ تیسرا گرام گاندھار ہے + غرضیکہ گاندھار یہاں مراد نام سُر سے نہیں ہے بلکہ یہ ایک اصطلاح موسیقیہ تیسرے گرام کی ہے یعنی وہ سر جو ساتوں سُروں سے بلند تر ہو اور تینوں گراموں سے بھی بلند درجہ ہووے + ظاہر ہے کہ وہ نکھاد ہے اور گاندھار اور گندھار میں بڑا ظاہری تلفظی فرق ہے + پس دریافت ہو کہ اول گرام کھرج کہ جو ساتوں سروں سے نہایت پست ہے - اور تیسرا گرام نکھاد یعنی گاندھار جو ساتوں سُروں سے بہت بلند ہے - اور دوسرا مدہم گرام جو ساتوں سروں کے درمیان ہے + ... اور بعض

لوگ کھرج اور مدہم اور پنچم کو ہر سہ گرام جانتے ہیں اور بعض کھرج اور مدہم اور گندھار کو گاندھار جان کر تین گرام مانتے ہیں + اور بعض کا یہ قول ہے کہ جس پر ذرا ٹھیر کر دم لیا وہ ہی گرام ہو گیا + یہ کل باتیں غلط العام ہیں +

سنا ہے کہ دو گرام جگ میں مستعمل ہیں یعنی کھرج اور مدہم + اور تیسرا گرام یعنی گاندھار گرام راجہ اندر کے سبھا میں گایا بجایا جاتا ہے اسے دنیا کے باشندے کچھ اچھی طرح نہیں برتتے ہیں۔ بلکہ طاقت بلانے کی نہیں رکھتے" +

پروفیسر عنایت خاں اپنی کتاب منتظار موسیقار میں لکھتے ہیں :-

گرام میں ارباب فن کے مختلف خیالات ہیں۔ مگر کھرج گرام۔ مدہم گرام۔ نکھاد گرام البتہ مسلمہ قوم ہیں + تین گرام کا نقشہ یہ ہے :-

کھرج گرام	سا	رے	گا	ما	پا	دھا	نی
مدہم گرام				ما	پا	دھا	نی	سا	رے	گا
نکھاد گرام							نی	سا	رے	گا	ما	پا	دھا

نواب علی خان تعلقدار اکبر پور اپنی قابل قدر تصنیف معارف النغمات میں گرام کی بحث پر یوں رقمطراز ہیں :-

"فی زمانہ جس شخص کو ذرا بھی موسیقی سے دلچسپی ہے اس نے گرام کا نام ضرور سنا ہوگا لیکن شاید دو فیصدی موسیقی کے جاننے والے بھی اسکے معنوں سے واقف نہ نکلیں گے + زیادہ تر اسکی وجہ یہ ہے کہ سُرتیوں کی طرح گرام بھی مروجہ نظام موسیقی سے خارج ہیں۔ لیکن جو شخص ہندوستانی موسیقی کو باقاعدہ حاصل کرنے کی خواہش رکھتا ہو اس کے لئے گرام کا جاننا ضروری ہے +

گرام کے لفظی معنے سنسکرت میں گاؤں کے ہیں۔ لیکن موسیقی میں گرام سات سدہ سُروں کو بائیس سُرتیوں پر قائم کرنے کا نام ہے + گرام تین قسم کے گرنتھ سنگیت میں مانے جاتے ہیں :-

کھرج گرام۔ مدہم گرام۔ گندھار گرام۔ گندھار گرام کے متعلق یہ بیان کیا جاتا ہے کہ وہ کسی نہ کسی طرح موسیقی سے غائب ہو گیا یعنی کوئی شخص یہ نہیں بتا سکتا ہے کہ گندھار گرام کونسا تھا۔ رتنا کر نے صرف دو گرام مانے ہیں یعنی کھرج گرام اور مدہم گرام۔

کھرج گرام یہی سات سدہ سُر ہیں جو بائیس سرتیوں پر خاص طور پر قائم کئے گئے اور جو پیشتر بیان ہوئے۔ مدہم گرام میں بھی یہی سات سُر ہیں جو کھرج گرام میں ہیں۔ صرف اس میں اس قدر فرق ہے کہ پنچم میں ایک سُرتی نیچی قائم کی جاتی تھی یعنی سولھویں سُرتی پر جس کا نام سندیپنی ہے۔ نتیجہ یہ ہوتا تھا کہ پنچم ایک سُرتی اُترنے سے تیور مدہم ہو جاتی تھی اور جس قدر گرنتھ کے راگوں میں تیور مدہم آتی تھی وہ سب مدہم گرام سے گائے جاتے تھے۔ اور سدہ مدہم کے راگ اور راگنی کھرج گرام سے گائے جاتے تھے۔ مدراس میں اب بھی یہی قاعدہ ہے کہ وہاں راگ دو حصّوں پر تقسیم ہیں۔ یعنی ایک سدہ مدہم کے راگ مشہور ہیں اور دوسرے تیور مدہم کے راگ ہیں۔ اگر غور کیا جائے تو ہمارے یہاں بھی راگوں کا دار مدار مدہموں پر ہے جس سے ظاہر ہوتا ہے کہ متاخرین میں سے کسی نے کھرج گرام اور مدہم ملا دئے ہیں۔ کیونکہ فی زمانناصرف کھرج گرام مروج ہے اور اسی میں سدہ مدہم اور تیور مدہم دونو کے راگ گائے جاتے ہیں۔ متاخرین میں سے چند عالموں نے یہ بھی کہا ہے کہ کھرج اور مدہم اور گندھار گرام سے ہمارے مروجہ سپتک کے بارہ سُر نکلے ہیں اس طرح سے کہ سا رے گا ما پا دھا نی ہمارے مسلمہ سُدہ سُر ہیں۔ یہ ہمارا کھرج گرام ہُوا۔ اب اگر ہم اس گرام کی مدہم کو کھرج مان کر سُر بھرنا شروع کریں اس طرح پر کہ کھرج گرام کی پنچم پر ہماری رکھب بولے اور دھیوت پر گندھار بولے اور نکھاد پر مدہم تو نتیجہ یہ ہوگا کہ اس گرام میں جس کو اصطلاح میں مدہم کہتے مدہم سدہ نہ رہیگی بلکہ تیبر ہو جائیگی اس لئے کہ تیور نکھاد پر بولی تھی۔ پس اس طرح سے ہم کو دو گرام یعنی کھرج اور مدہم گرام سے آٹھ سر ملے یعنی سات سُدہ سُر اور آٹھویں کڑی مدہم۔ اب اگر ہم کھرج گرام کی گندھار کو کھرج مان کر اسی طرح سُر بھریں جیسے مدہم گرام میں بیان کیا جا چکا ہے تو بھیرویں کا ٹھاٹھ پیدا ہو جائیگا پس اس طریق سے چاروں سر کومل بھی مل گئے۔ اور مروجہ سپتک کے بارہ سُر پورے ہو گئے۔

گراموں کے یہ معنے مروجہ موسیقی کے لئے ضرور موزوں ہیں اور اس ترکیب سے سپتک کے بارہ سُر ضرور نکل آتے ہیں۔ لیکن گرنتھوں کا جو گرام سے مطلب تھا وہ یہ نہ تھا"۔

ایک تھیوری یہ بھی ہے کہ گرام سپتک کا مترادف ہے۔ اسکی تائید میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ چونکہ کھرج سُر سات سُروں میں سب سے پست ہے اس لئے سب سے نچلے سپتک کا نام بھی کھرج گرام رکھ دیا گیا۔ دوسرا سپتک چونکہ پہلے اور تیسرے سپتک کے درمیان ہے اس کو مدھم یعنی درمیانی گرام کہا گیا۔ تیسرا یعنی سب سے بلند سپتک بوجہ لطیف اور باریک آواز رکھنے کے اس لائق نہیں سمجھا گیا کہ اہل زمین اس کے برابر آواز لگا سکیں اور ہے بھی سچ کہ اسکے ساتھ گانا بہت باریک آواز والے بچوں کا کام ہے یا عورتوں کا۔ مرد گانے والے اسکے ساتھ نہیں گا سکتے۔ لہذا اس کو صرف گندھرو یعنی آسمانی گانے والے ہی گا سکتے ہیں۔ اس لحاظ سے اس سپتک کو گندھرو گرام موسوم کیا گیا جو بعد ازاں تخفیف پاکر گندھار گرام رہ گیا۔ لیکن پرانے گرنتھوں سے اسکی شہادت نہیں ملتی۔

چونکہ ایک عالم موسیقی کے لئے گرام کی تھیوری اور ماہیت سے واقف ہونا ضروری ہے لہذا میں سمجھتا ہوں کہ جبتک اس بات کو باقاعدہ طور پر ذہن نشین نہ کرالوں میں اپنے فرض کی ادائیگی میں کوتاہی کا مرتکب ہونگا پس ناظرین سمع خراشی معاف فرما کر سُنئے گا۔ جائے حیرت ہے کہ مجھے خود یہ تشریح ایک انگریز محقق کی کتاب سے ملی جس نے اپنی زندگی ہندوستانی موسیقی کی چھان بین میں خرچ کر دی تھی۔ اور مجھے مناسب معلوم نہیں ہوتا کہ اس انکشاف کو اپنے بھائیوں کے لئے کار آمد نہ بناؤں اور گرام کے راز کو سربستہ چھوڑ دوں۔

واضح ہو کہ سب سے پرانی کتب جن میں لفظ گرام کا ذکر آتا ہے مہا بھارت اور ہری ونس ہیں جو سنہ ۲۰۰ء اور سنہ ۴۰۰ء کے قریب لکھی گئیں جس سے معلوم ہوتا ہے کہ ہندی موسیقی کی ابتدائی حالت میں ہی گرام اصطلاح موسیقی میں تجویز ہو چکا تھا۔ مہا بھارت میں لکھا ہے "شیریں گندھار گرام"۔ اور ہری ونس میں ایک گانے کا ذکر آتا ہے "جو گرام راگ میں گایا گیا جو گندھار تک پہنچتا ہے"۔ اور بھیم قوم کی عورتوں کی نسبت لکھا ہے کہ "انہوں نے گندھار گرام راگ میں گانا گایا جس سے دل اور کان دونو کو آنند حاصل ہُوا"۔ اِن دونو مقامات پر لفظ گرام راگ استعمال

کیا گیا ہے لیکن قرین قیاس امر یہ ہے کہ اس سے مراد ناٹ شاستر کی گندھاری جاتی[1] ہے۔ پرانے تامل گرنتھوں میں (یعنی ٹیواکرم Tiruakaram اور سلپّدیگارم میں (Silappadigaram) گرام کا ذکر کہیں نہیں۔ البتہ چار قسم کی پالٹی وغیرہ کا ذکر ہے جس سے شاید گرام مراد ہو کیونکہ وہ بھی بعض سروں کی سرتیوں کو تبدیل کرنے سے بنائے جاتے تھے۔

پرانی روایات ہندی موسیقی کو تینوں گراموں پر مبنی ظاہر کرتی ہیں اور ان کی تاریخ اس قدر متضاد بیانات سے پُر ہے کہ دیکھنے والے کو اکثر بحر ظلمات کا نقشہ پیش نظر ہوتا ہے یعنی سمجھ میں کچھ نہیں آتا۔ تاہم کوشش کرنا ہمارا فرض ہے۔ ناٹ شاستر میں صرف دو گرام مذکور ہیں یعنے کھرج گرام اور مدہم گرام (ادھیائے ۲۸۔ شلوک ۴۱ - ۴۵)۔ گندھار گرام کا ذکر رتناکر کے زمانہ یعنی ۱۲۴۷ء تک کسی کتاب میں نہیں آیا۔

کھرج اور مدہم گرام کا سمجھنا تو نسبتاً آسان ہے لیکن تیسرے گرام کی نسبت پرانے شاستروں میں بھی یہی لکھا ہے کہ وہ معدوم ہو گیا ہے اور کوئی اس کو گا بجا نہیں سکتا۔ لہذا قانون عشرت کے مصنف نے اس سے یہ مراد لی ہے برخلاف دیگر مصنفین کے کہ گندھار اور گاندھار میں فرق ہے اور اس سے یہ مطلب نہیں کہ یہ گرام گندھار سُر سے شروع ہوتا ہے بلکہ یہ فقط ایک اصطلاحی نام ہے اور یہ گرام دوسرے گراموں سے بلند تر ہے لہذا اس کا گانا بھی مشکل ہے وہ اس کو نکھاد گرام کے لفظ سے تعبیر کرتا ہے اور ثبوت اپنی تھیوری کا یہ دیتا ہے کہ ستار یا بین میں اصل میں تین سُر تھے۔ ایک مدہم۔ دوسرا کھرج۔ تیسرا پنچم۔ تو اگر باج یعنی مدہم کی تار پر سدہ ٹھاٹھ قائم کیا جائے تو اس ٹھاٹھ یا سکیل کا Keynote یا ابتدائی سُر یا باصطلاح موسیقی اس کا کھرج ستار میں کھرج کے پردے پر رہیگا اور باقی سُر سپتک کے وہی ہونگے جو باقی پردوں کے نام ہیں۔ اگر کھرج سُر پر یہ سُدہ ٹھاٹھ قائم کریں یعنی کھرج والا پیتلی تار انہیں پردوں پر دبا کر آواز نکالیں تو مدہم کے پردہ پر کھرج کی آواز نکلیگی۔ پنچم پر رکھب کی۔ دھیوت پر گندھار کی علیٰ ہذا القیاس۔ یہ مدہم گرام ہُوا۔ پنچم کی آہنی تار پر اسی طرح سے آواز نکالنے پر نکھاد کے پردہ پر کھرج بولیگا۔ لہذا Keynote ان تینوں ٹھاٹھوں کا جو ستار کی تین تاروں مدہم۔ کھرج اور پنچم پر بلائے جائیں کھرج۔ مدہم اور نکھاد

---

[1] ذات۔

ہوگا۔ گویا کھرج۔ مدہم اور نکھاد یہ تین گرام ہو گئے + پروفیسر عنایت خان کا بھی یہی خیال ہے + لیکن پرانے گرنتھ اس بات کی تائید نہیں کرتے ۔

مسٹر پوپلے نے اپنی تصنیف میوزک آف انڈیا میں اس عقدہ کو اس طرح سے حل کرنے کی کوشش کی ہے اور اسکی کوشش قابل تعریف ہے:۔

کھرج گرام کی سُرتیاں حسب ذیل ہیں:۔

سا	رے	گا	ما	پا	دھا	نی	سا
۴	۳	۲	۴	۴	۴	۳	۲

یعنی سا اور رے کے درمیان ۴۔ رے اور گا کے درمیان ۳۔ گا اور ما کے درمیان ۲۔

علیٰ ہذا + مدہم گرام دہیوت اور نکھاد سروں کے ماقبل سرتیوں کی تعداد کو آپس میں بدلنے سے اور مدہم سُر سے شروع کرنے سے بنتا ہے۔ یعنی اس طرح:۔

ما	پا	دھا	نی	سا	رے	گا	ما
۴	۳	۴	۲	۴	۴	۳	۲

مدہم گرام اور کھرج گرام میں صرف یہی فرق ہے کہ کھرج گرام میں چوتھا سُر یعنی ما کھرج سے ۹ سرتیوں کے فاصلہ پر ہے اور مدہم گرام میں چوتھا سر یعنی نکھاد پہلے سر یعنی مدہم سے ۱۱ سرتیوں کے بعد آتا ہے + یہ امتیاز آجتک قائم ہے اور راگوں کی ۲ بڑی قسموں کو ایک دوسرے سے تمیز کرنے میں اہم مدد دیتا ہے۔ خاص کر جنوبی ہندوستان میں جہاں نصف راگوں میں مدہم کومل استعمال ہوتا ہے اور باقی نصف میں تیور ۔

گندھار گرام کی نسبت بیان کیا جاتا ہے کہ وہ معدوم ہوگیا ہے اور رتناکر میں جو ہدایات اسکے متعلق دی ہیں وہ واضح نہیں ہیں۔ گندھار گرام قائم کرنے کے لئے سارنگ دیو بین کے پردوں کو ایک خاص طریقہ سے اتارنے چڑھانے کے لئے کہتا ہے لیکن افسوس ہے کہ وہ یہ نہیں بتاتا کہ تبدیلی سے پہلے پردے کس طرح سے قائم تھے + کھرج گرام اور مدہم گرام دونو

کے پردوں پر سارنگ دیو کی ہدایات کے مطابق عمل کرنے سے ہر صورت میں ایک ناممکن سا ٹھاٹھ پیدا ہو جاتا ہے + البتہ اگر مدھم گرام کو کھرج سر سے شروع کیا جائے تو بعد ازاں مندرجہ بالا تبدیلیاں کرنے سے ایک قرین عقل شکل پیدا ہوتی ہے کھرج سے ماگرام کی سُرتیاں قائم کرنے سے ذیل کی صورت پیدا ہوگی ؛

سا	رے	گا	ما	پا	دھا	نی	سا
۲	۴	۳	۴	۲	۳	۴۰	

یہ بلاول کا ٹھاٹھ ہے اور سپتک کے تمام سدہ سر اس میں بندھے ہیں + اس پر سارنگ دیو کی ہدایات کے مطابق عملدرآمد کرنے سے مندرجہ ذیل نتیجہ حاصل ہوتا ہے یعنی سُرتیاں اِس طرح سے قائم ہوتی ہیں:-

(۱)

۳	۴	۲	۳	۴	۴	۲

یہ وہی بندش سُرتیوں کی ہے جو کھرج گرام میں ہے۔ صرف فرق اتنا ہے کہ یہ ٹھاٹھ کھرج گرام کے گندھار سُر سے شروع ہوتا ہے۔ اس طرح

(۲)

گا	رے	سا	نی	دھا	پا	ما	گا
۳	۴	۲	۳	۴	۴	۲	

سا	رے
۴	۳

سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ سارنگ دیو نے گندھار گرام اس پیچیدہ طریقہ سے کیوں قائم کیا؟ جواب یہ ہے کہ چونکہ وہ عملی طور پر راگی تھا وہ جانتا تھا کہ گرام کو آس کے سروں کی ضرورت ہے اور وہ سُر کھرج اور پنچم ہیں اور گندھار سُر سے یہ گرام شروع کرنے سے اس ٹھاٹھ کا آس کے سُر کے ساتھ نہیں مل سکتا تھا لیکن اس طریقہ سے یہ ٹھاٹھ بجائے گندھار سُر کے پنچم سُر سے شروع ہوتا ہے اور پنچم کی تار آس کا کام دیتی ہے + مندرجہ ذیل نقشہ اس بات کو ظاہر کریگا:-

	سا	رے	گا	ما	پا	دھا	نی	سا	رے	گا	ما
(۱) مدہم گرام کھرج سے شروع کرکے	۴	۳	۲	۴	۳	۴	۲	۴	۳	۲	
(۲) سرتیاں بعد تبدیلی کے	۳	۲	۴	۳	۲	۴	۴	۳	۲	۴	

	دھا	نی	سا	رے	گا	ما	پا	دھا	نی	سا	رے
(۳) نیا کھرج گرام			۴	۳	۲	۴	۴	۳	۲	۴	
(۴) گندھار گرام					گا	ما	پا	دھا	نی	سا	رے
ترتیب سرتیوں کی				۳	۴	۲	۳	۴	۲	۴	۳

صورت نمبر (۴) میں سرتیاں اسی ترتیب سے آتی ہیں جو پچھلے صفحہ پر نقشہ نمبر (۱) میں ہیں یعنی گندھار گرام کے مطابق۔ اور گندھار سُر اس طرح سے پنچم کے ساتھ برابر ملتا ہے + اور پنچم کی تار آس کا کام دیگی +

چونکہ یہ گرام پنچم سے شروع ہوتا ہے ظاہر ہے کہ اس کے ساتھ ہر شخص کی آواز نہیں مل سکتی اس سے اس گرام کے معدوم ہو جانے کی وجہ سمجھ میں آسکتی ہے" +

مؤلف کی تھیوری - میرا اپنا خیال یہ ہے کہ گرام انگریزی لفظ سکیل کا مترادف ہے جس کے معنی ٹھاٹھ کے ہیں + لغوی معنی اسکے گاؤں یا جائے قیام کے ہیں۔ ہر ٹھاٹھ یا سکیل کے Keynote یا پہلے سُر کو اس سکیل یا ٹھاٹھ کا جائے قیام قرار دیا گیا ہے کہ اس سُر سے وہ ٹھاٹھ چلتا یا شروع ہوتا ہے + مثلاً کھرج گرام سے مراد وہ ٹھاٹھ ہے جو کھرج سے شروع ہوتا ہے۔ مدہم گرام سے وہ ٹھاٹھ مقصود ہے جو مدہم سُر سے چلتا ہے +

جیسا کہ پہلے ذکر ہُوا لفظ گرام کا استعمال بہت قدیم سے چلا آتا ہے یعنی مہابھارت وغیرہ میں بھی جو سنہ ۲۰۰ء کے قریب تحریر ہوئی اس کا تذکرہ ہے۔ ظاہر ہے کہ اس زمانے میں ہندی موسیقی کو اس قدر کمال حاصل نہیں ہُوا تھا جیسا کہ بعد میں ہُوا اور راگ راگنی کی تعداد بھی نسبتاً بہت کم تھی + راگوں کی بناوٹ پر غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ تمام مشہور راگ بلاول۔ کلیان اور بھیرویں ٹھاٹھ سے نکلے ہیں جن کے سر خاص حسب ذیل ہیں :-

۱۔ سُر بلاول ٹھاٹھ کے = سا رے گا ما پا دھا نی — سب سر سدہ

۲۔ سُر کلیان ٹھاٹھ کے = سا رے گا مآ پا دھا نی — = مدہم چڑھا تیور

۳۔ سُر بھیرویں ٹھاٹھ کے = سا رے گا ما پا دھا نی — سب سُر اترے یعنی کومل

بلاول ٹھاٹھ سے مندرجہ ذیل راگ پیدا ہوتے ہیں:۔

بلاول۔ الیہ۔ بہاگ۔ بہاگڑا۔ سنکرا بھرن۔ دیسکار۔ پہاڑی۔ دیوگری۔ مانڈ۔ نٹ۔ نٹ بلاول۔ ملوہا کیدارا۔ درگا۔ گکبھ۔ سُر پردہ۔ لچھاساکھ۔ ہیم۔ گن کلی۔ پٹ منجری۔ بنگال وغیرہ ٭

کلیان ٹھاٹھ سے یہ راگ نکلتے ہیں:۔

ایمن۔ سدہ کلیان۔ چندر کانت۔ جیت۔ ساونی کلیان۔ گونڈ سارنگ۔ شام کلیان چھایانٹ۔ کامود۔ ہنڈول۔ مالسری۔ ایمنی بلاول۔ ہمیر۔ بھوپالی ٭

اور بھیرویں ٹھاٹھ سے ذیل کے راگ راگنی اختراع ہوتے ہیں:۔

بھیرویں۔ مالکوس۔ جنگولہ۔ موٹکی۔ دھناسری۔ آساوری۔ جونپوری۔ دیوگندھار۔ سندھ بھیرویں۔ وغیرہ۔

غالباً یہ مندرجہ بالا راگ ہی زمانہ سلف میں زیادہ تر مروج تھے + ان میں سے بلاول ٹھاٹھ والے راگ تو سات سُدہ سروں (یعنی ہارمونیم کے سفید پردوں پر) نکل آتے ہیں۔ کلیان ٹھاٹھ میں مدہم بجائے سُدہ ہونے کے تیور یا چڑھا لگتا ہے۔ پس یہ ٹھاٹھ صرف ایک مدہم کا پردہ چڑھانے سے حاصل ہو سکتا ہے + باقی رہا تیسرا بھیرویں کا ٹھاٹھ وہ ٹھاٹھ اگر صرف سدہ سُر استعمال کرنا چاہیں تو گندھار کو Komal قائم کرنے سے یعنی گا سے شروع کرکے گا۔ ما۔ پا بالترتیب بجانے سے پیدا ہو سکتا ہے + معلوم ہوتا ہے کہ زمان سلف میں صرف یہی تین ٹھاٹھ مانے جاتے تھے۔ یعنی (۱) سات سُدہ سروں کا ٹھاٹھ یا بلاول ٹھاٹھ ٭ (۲) چڑھی مدہم کا ٹھاٹھ یا کلیان ٹھاٹھ جو مدہم سدہ کو کھرج قائم کرنے اور صرف سدہ سروں کو استعمال کرنے سے بھی حاصل ہو سکتا ہے (مثلاً ما۔ پا۔ دھا۔ نی۔ سا۔ رے۔ گا) اور جس کو اسی وجہ سے مدہم گرام کہہ لیں۔ (۳) بھیرویں ٹھاٹھ ٭

گندھار سُر کو کھرج قائم کرکے سرتیوں کی نسبت حسب ذیل قائم ہوتی ہے:-

گا ما پا دھا نی سا رے گا

۳ ۴ ۲ ۳ ۴ ۴ ۲

اس ٹھاٹھ کو گندھار گرام نامزد کیا گیا + اور یہ بھیرویں کا ٹھاٹھ ہے + اگر کسی گانے میں ان تین ٹھاٹھ میں سے کسی ایک کے سُروں سے کم وبیش یا مختلف کوئی سُر لگتا تھا تو اسکے واسطے ستار یا بین کے ایک آدھ پردہ کو سرکانے یعنی چڑھانے یا اتارنے سے ضروری ٹھاٹھ قائم ہوسکتا تھا + غرضیکہ یہ تین[1] ٹھاٹھ نہایت ضروری سمجھے گئے تھے +

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ یہ گرام سمجھ تو آگئے لیکن یہ کیوں کہا جاتا ہے کہ گندھار گرام غائب ہوگیا اور اسکا گانا بجانا بھی کیوں مشکل تھا + اسکا جواب یہ ہے:-

آپ جانتے ہیں کہ موجد ستار نے باج کی تار کے علاوہ جو دو تار پیتلی کھرج کے اور ایک تار آہنی پنچم کا لگایا ہے وہ آس کے تار یا drone کہلاتے ہیں اور اس سے ستار کی آواز کو بوجہ ان کے سمبادی ہونے کے مدد ملتی ہے + یہ دونو سُر آپس میں بھی سمبادی ہیں اور کھرج سر مدھم کا بھی سمبادی ہے۔ لہذا کھرج گرام اور مدھم گرام کے راگوں میں وہ drone کا یعنی آس کا کام دیتے ہیں + لیکن ان دو سُروں کے علاوہ اور کوئی سُر یہ کام نہیں دے سکتا کیونکہ وہ سُر سمبادی نہیں ہوگا بلکہ ببادی ہوگا اور اس کا ساتھ بجنا کانوں کو بُرا معلوم ہوگا + لہذا موجد ستار مجبور تھا کہ صرف کھرج اور پنچم drone کے سُر رکھے + یہ دونو سُر کھرج اور مدھم گرام کے راگوں میں تو اپنا مقررہ کام سرانجام دے سکتے ہیں لیکن گندھار گرام میں بسبب گندھار سُر کے (جو اس ٹھاٹھ کا پہلا سُر یا Keynote ہونا چاہیئے) سمبادی نہ ہونے کے یہ نہیں ہوسکتا تھا جس سے گندھار گرام

---

[1] انگریزی میوزک میں آجکل بھی تین ہی سکیل مروج ہیں۔ اگر کسی ٹیون یا طرز میں ان سے کم وبیش کوئی سُر لگتا ہو تو اس کو accidental یعنی وکرت سُر کہہ دیتے ہیں + اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ انگریزی میوزک اس لحاظ سے میدان ترقی میں ابھی ہندی موسیقی سے پیچھے ہے اور ہندی راگ کے استادوں نے جو مکمل نظام راگ کا ترتیب دیا ہے وہ قابل تعریف ہے) +

کے راگ بجانے میں بدمزگی پیدا ہوتی تھی۔ لہذا موسیقی دانوں نے یہ کیا کہ پنچم سُر کو گندھار گرام کا Keynote مقرر کر دیا تاکہ پنچم کی آس کی تار اس کے Keynote سے ملی رہے۔ ایسا کرنے کے لئے انکو پردوں کو حسب ذیل طریقہ سے اتار چڑھاؤ کرنا پڑا تاکہ سرتیوں کی نسبت وہی قائم ہو جائے جو گندھار ٹھاٹھ میں ہونی چاہیئے :-

(۱) گندھار گرام کی سُرتیاں

گا	ما	پا	دھا	نی	سا	رے	گا
۲	۴	۴	۳	۲	۴	۳	

(۲) پنچم سے شروع کرکے سدہ سروں کی سرتیاں

۴	۳	۲	۴	۳	۲	۴	

لہذا پنچم کے بعد دھیوت۔ نکھاد وغیرہ کو اس طرح سے چڑھانا اُتارنا پڑا کہ ذیل کی نسبت سرتیوں کی ہو گئی ؛

(۳)

پا	دھا	نی	سا	رے	گا	ما	پا
۲	۴	۴	۳	۴	۲	۴	۳

یعنی دھیوت کو دو سرتیاں نکھاد کو ایک سرتی اتارنا پڑا اسی طرح سے گندھار کو اور رکھب کو ایک سُرتی اُتارنا پڑا تاکہ سرتیوں کی باہمی نسبت و ترتیب وہی ہو جائے جو نقشہ نمبرا میں ہے ؛

گویا گندھار گرام کے راگوں کو پنچم سُر سے شروع کیا جاتا تھا۔ پنچم سر کو کھرج یا Keynote قائم کرکے گانا ہر شخص کا کام نہیں ہے اور اسکے لئے بہت باریک آواز ہونی لازمی ہے۔ علاوہ ازیں پردوں کے اُتار چڑھاؤ نے بھی جو اسکے واسطے ضروری مرحلہ تھا اس کو مشکل اور پیچیدہ کر دیا۔ مزید برآں راگ راگنی کی تعداد میں بھی ترقی ہوتی گئی جن کے لئے یہ تین ٹھاٹھ کافی نہ رہے لہذا متاخرین نے گندھار گرام کو مسترد کر دیا اور پردوں کو اتار چڑھا کر مختلف ٹھاٹھ قائم کرنے کا باقاعدہ اور با اصول طریقہ جاری کیا جو آجکل بھی مروج ہے اور جس سے اکثر راگ راگنیاں کھرج گرام میں ہی بج سکتے ہیں اور بعض راگ مدھم گرام میں بجانے کے لئے رہنے دئے۔ آجکل صرف کھرج گرام ہی مروج ہے اور تمام راگ کھرج کو Keynote قائم کرکے

گائے بجائے جاتے ہیں حسب ضرورت ستار کے پردے اتار چڑھا لئے جاتے ہیں + اور بعض استاد تو ستار پر بہت سے پردے ایزاد کر کے اچل ٹھاٹھ باندھتے ہیں جس سے سپتک کے مکمل ۱۲ نوٹ کومل۔ تیور بغیر کسی پردے کے سرکانے کے مثل ہارمونیم کے نکلتے ہیں +

مورچھنا کا بیان

"تین سپتک۔ تین گرام اور اکیس مورچھنا" مشہور بات ہے لیکن جس طرح سے گرام کی اصلیت سے بہت کم لوگ واقف ہیں مورچھنا کی ماہیت اور فائدہ بھی تھوڑے ہی اشخاص سمجھتے ہیں + بعض اشخاص کے نزدیک مورچھنا ایسی حالت کا نام ہے کہ جب نہ تو پورا ہوش ہو اور نہ بالکل بیہوشی ہو اور گانے میں اس اصطلاح کا مطلب یہ سمجھتے ہیں کہ جب سُر اس طرح سے ہلایا جائے کہ وہ اپنے صحیح مقام پر قائم نہ رہے اور اس طرح سے ہلتا رہے کہ متصلہ سُر سے بھی نہ ملے اور کانوں کو بُرا بھی معلوم نہ ہو + یہ صرف خاص خاص جگہوں میں گانے میں خوبصورتی پیدا کرنے یا حالت مستی ظاہر کرنے کے لئے دیا جاتا ہے + لیکن گرنتھ کاروں کے نزدیک یہ معنی غلط ہیں اور وہ اس سے ٹھاٹھ مراد لیتے ہیں + جس طرح سے آجکل کسی راگ راگنی کے خاص سُر بتانے ہوں تو پہلے وہ ٹھاٹھ بتایا جاتا ہے جس پر وہ راگ بجتا ہے (مثلاً مالکونس کا ذکر کرتے ہوئے یہ کہینگے کہ بھیرویں ٹھاٹھ کا راگ ہے اور اس میں سا۔ گا کومل۔ ما سدہ۔ دھا کومل اور نی کومل سر لگتے ہیں) اسی طرح سے زمانہ سلف میں راگ کی سُر بتانے کے واسطے اس کا مورچھنا بتا دینا کافی تھا + گرنتھوں میں مورچھنا کی تعریف یوں کی ہے:۔ ساتوں سُروں کا سلسلہ وار اتار چڑھاؤ یعنی آروہی[1]۔ امروہی = معلوم ہوتا ہے کہ مورچھنا کی تعریف کے متعلق شمالی اور جنوبی ہندوستان

---

[1] کسی راگ کی آروہی سے مراد ہے اس راگ کے کھرج یا Keynote سے لے کر ٹیپ یعنی بلند تر سپتک تک جو خاص سُر اس راگ میں لگتے ہیں ان کو الاپنا اور امروہی یا آروہی سے مراد ہے ٹیپ سے کھرج تک واپسی میں جو خاص سُر راگ میں لگتے ہیں ان کو الاپنا۔ مثلاً آسا میں کھرج سے ٹیپ کی کھرج تک جاتے ہوئے سا۔ رے۔ ما۔ پا۔ دھا سُر لگتے ہیں تو یہ آسا کی آروہی ہے۔ واپسی پر نی دھا پا ما گا سا لگتے ہیں یہ آروہی ہے +

میں اختلاف ہے + شمال میں مورچھنا ایک قسم گمک کی سمجھی جاتی ہے یعنی خوبصورتی پیدا کرنے کے واسطے گانے میں ایک خاص طریقہ سے سُر نکالنا + راجہ ایس۔ ایم۔ ٹیگور کا قول ہے کہ "مورچھنا آواز کو ایک سُر سے دوسرے سُر تک آروہی یا امروہی میں اس طرح سے لیجانے کو کہتے ہیں کہ درمیانی سُرتیوں کا سلسلہ ٹوٹنے نہ پائے۔ اور یہ راگ کا زیور ہے جس کے بغیر راگ مثل ایسے پھول کے ہوتا ہے جس میں خوشبو نہ ہو"۔

پہلا مورچھنا۔ برخلاف اس کے جنوبی ہند میں جہاں پرانے گرنتھوں کی پیروی زیادہ کی جاتی ہے مورچھنا سے مراد آروہی امروہی لیجاتی ہے + مثلاً ہمارا مروجہ سدہ ٹھاٹھ بلاول ٹھاٹھ ہے جس میں ساتوں سدہ سُر لگتے ہیں یعنی سا۔ رے۔ گا۔ ما۔ پا۔ دھا۔ نی + اس ٹھاٹھ کی آروہی تو سا رے گا ما پا دھا نی ہُوئی اور امروہی نی دھا پا ما گا رے سا۔ تو اس آروہی امروہی کو گرنتھوں کے موافق کھرج کا مورچھنا کہا جائیگا + پس اگر گرنتھ کاروں کو کسی ایسے راگ کا بیان کرنا ہوتا تھا جس میں ساتوں سُدہ سُر لگائے جاتے تھے تو وہ صرف یہ کہدیتے تھے کہ اس راگ کا مورچھنا کھرج ہے +

دوسرا مورچھنا۔ اب اگر بجائے کھرج سُر کے ہم رکھب سُر پر اپنا کھرج قائم کریں اور آروہی امروہی الاپیں تو کھرج ہمارا پہلے مورچھنا کی رکھب پر بولا۔ رکھب ہماری پہلے مورچھنا کے گندھار پر بولے گی اور گندھار پہلے مورچھنا کے سدہ مدہم پر اور مدہم پہلے مورچھنا کی پنچم پر۔ علیٰ ہذا القیاس اس کا نتیجہ یہ ہوگا کہ گندھار اور نکھاد اس دوسرے مورچھنے میں کومل ہو جائینگی باقی سب سُر سدہ رہیں گے + گندھار کومل اس لئے ہوگی کہ سدہ مدہم پر بولے گی جیسے کہ نقشہ ذیل سے ظاہر ہے + اس آروہی امروہی کو رکھب کا مورچھنا کہینگے اور یہ کافی ٹھاٹھ ہو جائیگا + اگر کسی ایسے راگ کے بتانے کی ضرورت ہوگی جس کے سُر کافی راگ کے موافق ہوں مثلاً بھاگیسری تو اسکے لئے صرف اس قدر کہنا کافی ہوگا کہ بھاگیسری کا مورچھنا رکھب ہے + اس سے یہ ظاہر ہوگا کہ بھاگیسری میں کھرج ہے رکھب سدہ۔ رکھب ہے گندھار۔ وغیرہ وغیرہ:۔

سدہ ٹھاٹھ = سا نی دھا پا ما گا رے سا

ہر دو متصلہ سروں کا درمیانی فرق | نصف درجہ | درجہ | درجہ | درجہ | نصف درجہ | درجہ | درجہ

رکھب کا مور چھنا = سا نی دھا پا ما گا رے سا

سروں کا درمیانی فرق نصف درجہ درجہ درجہ درجہ نصف درجہ درجہ

اب دیکھئے کہ رکھب کے مور چھنا میں رے اور گا کے درمیان نصف سُر کا فرق ہے برخلاف کھرج کے مور چھنا کے کہ اس میں پُورے سُر کا فرق ہے۔ گویا رکھب کے مور چھنا میں گندھار نصف سُر اُتر گیا یعنی گندھار کومل ہو گیا۔ اسی طرح سے نکھاد کومل ہو گیا ٭

تیسرا مور چھنا۔ اسی طرح سے اگر کھرج کے مور چھنے کی گندھار پر سُر قائم کر کے آروہی امروہی کی جائیگی تو نتیجہ یہ ہوگا کہ سب بھیروں کے سُر ہو جائینگے یعنی کومل ہو جائینگے ٭ اس کو گرنتھ کار گندھار کا مور چھنا کہینگے اور جب کسی ایسے راگ کے سر بیان کرنے ہونگے جس کے سب سُر کومل ہوں مثلاً مالکونس تو کہینگے مالکونس کا مور چھنا گندھار ہے ٭ وَقِسْ علیٰ ہذا ٭

اسی طرح سے باقی مور چھنے بھی نکالے جا سکتے ہیں ٭

فصل دوازدہم

گیت کی بناوٹ۔ گائنکی قسمیں اور گمک کا بیان

گیت کی بناوٹ

پچھلی فصلوں میں ہم نے ہندی موسیقی کے اصول بیان کئے ہیں اور ان عناصر کا ذکر کیا ہے جن کے ملنے سے گیت اور گانے پیدا ہوتے ہیں + اس فصل میں یہ بتایا جائیگا کہ ان عناصر کی بندش گیت میں کس طرح ہوتی ہے + آپ دیکھینگے کہ اس معاملہ میں بھی شمالی اور جنوبی ہندوستان میں نمایاں اختلاف ہے۔ گو عام اصول تو وہی ہیں لیکن نام اور صورتیں مختلف ہیں +

پہلے چند ضروری اصطلاحات بیان کی جائینگی جن کا تعلق راگ سے ہے:۔

(۱) گرہ۔ وہ سُر ہے جس سے کوئی راگ شروع ہوتا ہے +

(۲) بناس۔ وہ سُر جس پر وہ راگ ختم ہوتا ہے +

(۳) انش۔ یا امس وہ سُر ہے جو کسی راگ کی روح یا جان مانا جاتا ہے اور جس کے بغیر اس راگ کی تمیز نہیں ہوتی کہ یہ کونسا راگ ہے مثلاً مالکونس راگ میں مدھم۔ ٹوڈی میں اتراگندھار۔ ہنڈول میں تیور یا چڑھا گندھار +

(۴) وادی (Vadi) راگ کا وہ سُر ہے جس پر وہ راگ بہت روشن ہوتا ہے جیسے بھیروں راگ میں دھیوت۔ مالکونس میں مدھم + یہ گویا انش کا دوسرا نام ہے +

(۵) سموادی (Samvadi) وہ سُر ہے جو وادی سر کا ممد و معاون ہو اور جس کے لگانے سے

راگ صورت پکڑے ۔

(۶) **انوادی** (Anuvadi) یا انبادی وہ سُر ہے جس کا کوئی خاص اثر راگ پر نہ ہو یعنی اس کا استعمال کوئی خوشگوار یا ناگوار اثر راگ کی صورت پر نہ ڈالے ۔

وادی۔ (Vavadi) یا بیادی سُر اُس کو کہتے ہیں جس کے لگنے سے راگ کی صورت بگڑ جائے مثلاً مالکونس میں پنچم۔ یعنی اگر پنچم سُر اس راگ میں لگ جائے تو وہ راگ مالکونس نہیں رہتا ۔

ہر ایک راگ کے واسطے ہر ایک قسم مذکورہ بالا کے سُر ہوتے ہیں۔ اور گانے بجانے والے کو خیال رکھنا چاہیئے کہ وہ ہر راگ کے خاص سُر استعمال کرے کہ جن سے راگ صورت پکڑے اور بیادی سر بالکل کہیں نہ لگائے ۔ موقعہ مناسب پر ان سروں کی تمیز ہر راگ کے واسطے علیحدہ علیحدہ دی جائیگی ۔

واضح ہو کہ گیت چند حصوں یا ٹکڑوں سے مل کر بنا ہوتا ہے ۔ جنوبی ہند میں ان حصوں کو **پلوی** (Pallavi) **انوپلوی** (Anupallavi) اور **چرنم** (Charanam) کہتے ہیں اور شمالی ہند میں **استھائی**۔ **انترہ**۔ **سنچاری** (Sanchari) اور **ابھوگ** (Abhog) کہتے ہیں ۔ **پلوی** یا **استھائی** گیت کا جزو اعظم ہوتا ہے جو عموماً راگ کے **انش** کو ظاہر کرتا ہے ۔ اسے گیت کا مطلع سمجھنا چاہیئے ۔ **انوپلوی** یا **انترہ** گیت کا دوسرا حصہ ہوتا ہے اور سموادی سُروں کو ظاہر کرتا ہے اور عموماً سپتک کے اونچے سروں میں گایا جاتا ہے ۔ **چرنم** یا **سنچاری** دونو مقدم الذکر حصّوں کے چند ٹکڑوں پر مشتمل ہوتا ہے اگرچہ اکثر ان میں کچھ تبدیلیاں یا ترمیم بھی کر دی جاتی ہے ۔ گیت استھائی پر واپس آکر ختم ہوتا ہے ۔ شمالی ہند میں ایک حصہ **ابھوگ** بھی بعض دفعہ ایزاد کر لیا جاتا ہے جس میں اکثر مصنف کا تخلص بھی ہوتا ہے اور جو گویا گیت کا مقطع ہوتا ہے ۔ غزل میں صرف استھائی اور انترہ ہی ہوتے ہیں ۔ دھرپد میں اور تھیٹر کی عموماً چیزوں میں سنچاری ابھوگ وغیرہ بھی شامل ہوتے ہیں ۔

گانے کے اقسام

الاپ۔ گانے کے مختلف اقسام میں سے سب سے سادہ الاپ ہے ۔ اس میں راگ

کے خاص سُر بلا قید تال و لَے کے گائے جاتے ہیں۔ صرف ٹھیراؤ کا لحاظ ہوتا ہے تاکہ راگ کی شکل ظاہر ہو جائے اور سامعین کو معلوم ہو جائے کہ گیت کونسے راگ میں گایا جائیگا + دھرپد۔ خیال۔ ٹھمری وغیرہ گانے سے پہلے اُستاد لوگ راگ کو اَلاپتے ہیں اور اس کے بادی۔ سمبادی سُروں کو ظاہر کرتے ہیں + اس میں اے۔ نے۔ تے۔ ری۔ را۔ نا۔ تا۔ تُوم وغیرہ بول گائے جاتے ہیں + الاپ کرنا گانے والے کا امتحان ہوتا ہے اور اس سے اسکی راگ کی واقفیت ظاہر ہوتی ہے + سامعین کے لئے الاپ کا فائدہ یہ ہوتا ہے کہ وہ اصلی گیت کو سننے کے لئے تیار ہو جاتے ہیں اگر گیت سے پہلے الاپ نہ کیا جائے تو سننے والے کو کچھ وقت راگ کے معلوم کرنے اور اس کے خاص سُروں کے سمجھنے میں لگ جاتا ہے جس سے اصلی گیت کا وہ حصہ اسکے لئے ضائع ہو جاتا ہے اور وہ پورا لطف اس کا نہیں اُٹھا سکتا + بعض لوگ اس کو مور چھنا بھی کہتے ہیں *

الاپ کے عموماً تین حصّے ہوتے ہیں۔ اول۔ راگ **الاپ** جس میں راگ کے انش۔ گرہ۔ نیاس۔ بادی۔ سمبادی سُر ظاہر کئے جاتے ہیں اور تھوڑا بہت گمک کا بھی اظہار ہوتا ہے + دوم۔ **روپک الاپ**۔ جس سے راگ کے استھائی۔ انترہ۔ سنچاری وغیرہ کا مقام ظاہر ہوتا ہے۔ یہ بھی الفاظ اور تال کے بغیر ہی ہوتا ہے + سوم۔ **آکشپتکا الاپ** (ākshiptika) اس میں الفاظ اور تال تو ہوتے ہیں۔ تاہم گانے والے کے لئے بہت کچھ آزادی ہوتی ہے + جنوب میں گیت کے ختم کرنے کے بعد بعض دفعہ پھر الاپ کیا جاتا ہے اور گویّا اپنی مرضی کے مطابق جہاں چاہے گانا ختم کرتا ہے برخلاف شمال کے جہاں گانا سم پر ختم ہوتا ہے + رتنا کر میں لکھا ہے کہ الاپ وادی سر سے شروع کرنا چاہیئے اور پہلے حصہ میں وادی سر سے صرف تین سُر اوپر تک جانا چاہیئے یعنی پورو انگ میں رہنا چاہیئے یا مندر استھائی کے سروں پر پھرنا چاہیئے + بعد ازاں گانے والا سپتک کے باقی یعنی اونچے چار سُروں پر جا سکتا ہے اور ان کو پھیلاؤ کر کے واضح کر سکتا ہے + اگر کسی راگ کا وادی سر سپتک کے اونچے چار سروں میں ہو یعنے اُتر انگ میں ہو تو اس صورت میں سموادی سُر سے الاپ شروع کرنا چاہیئے یا مندر استھائی کی وادی سر سے یعنی نچلے سپتک کی وادی سُر سے *

گانے کی دو مشہور اقسام دھرپد اور خیال ہیں جنہیں جنوب میں کیرتن اور کرِتی (Kriti) کہتے ہیں +

کیرتن اور کڑتی میں یہ فرق ہوتا ہے کہ کڑتی کے حصّے ایک دوسرے سے اس قدر الگ نہیں ہوتے جتنے کہ کیرتن کے + علاوہ ازیں کڑتی میں گلے کی تیاری دکھانے کی اجازت ہوتی ہے۔ اور اس کو تانوں وغیرہ سے مزین کیا جاتا ہے + تیاگ راج نے کڑتی کو بہت ترقی دی تھی۔ وہ اس قسم کے گانے کا بہت شوقین تھا اور اسکی بہت سی تصنیفات کڑتی کی شکل میں ہیں + یہی حال دھرپد اور خیال کا ہے + دھرپد عموماً بغیر کسی قسم کی رنگینی کے ہوتا ہے اور خیال کو تان پلٹے لگا کر زیادہ آرائش دی جاتی ہے +

دھرپد۔ قدیم گانے کی چیز ہے اور عموماً مشکل راگ اور تال میں بندھے ہوتے ہیں۔ اس لئے اس کا گانا مشکل ہوتا ہے اور اسکے گانے والے معزز سمجھے جاتے ہیں + اس کے واسطے بہت پاٹ دار آواز کی ضرورت ہوتی ہے جو تین سپتکوں پر پھیل سکے اس لئے بھی اس کا گانا طاقت کا کام ہے + اکثر چارتال۔ دھیما تیتالہ۔ آڑا چوتالہ اور تیورا تالوں میں دھرپد گایا جاتا ہے +

دھرپد کو راجہ مان سنگھ والئے گوالیار نے (سنہ ۱۴۷۰ء) کے قریب رواج دیا تھا + تان سین دھرپد کو راجہ مان سنگھ والئے گوالیار نے (سنہ ۱۴۷۰ء) کے قریب رواج دیا تھا + تان سین اکثر گانے دھرپد کی شکل میں گایا کرتا تھا + آجکل بھی رامپور میں اچھے دُھرپد گانے والے ملتے ہیں + دھرپد میں چار حصے ہوتے ہیں (۱) استھائی جس میں راگ کی ابتدا بتلائی جاتی ہے (۲) انترہ۔ اس میں راگ کے پورے سُر دکھائے جاتے ہیں (۳) سنچاری۔ اس میں اوپر کے سپتک کے سروں کا برتاؤ دکھایا جاتا ہے (۴) ابھوگ جس میں چیز پھر استھائی سے آکر مل جاتی ہے +

سادرہ۔ ایک قسم کا تیز دُھرپد ہے جو عموماً جھپ تال میں گایا جاتا ہے +

خیال۔ اس کا رواج دُھرپد کے بعد ہُوا۔ استھائی بھی اس کو کہتے ہیں + امیر خسرو اور سلطان حسین مشرقی نے اس کو رواج دیا اور سدارنگ نے سُلطان علاؤدن کے زمانے میں اسکو بہت ترقی دی یہ جنوبی ہند کی کڑتی سے بہت مشابہت رکھتا ہے اور اس میں تان پلٹے سے رنگینی پیدا کی جاتی ہے دُھرپد گانے والے خیال کو بہت عزت کی نگاہ سے نہیں دیکھتے مگر یہ عام پسند چیز ہے۔ قوال لوگ عموماً خیال گاتے ہیں۔ یہ اکثر تیتالہ۔ جھومرا۔ آڑا چوتالہ وغیرہ تالوں میں ہوتے ہیں +

ہوری۔ ہوری یا ہولی اس گانے کو کہتے ہیں جس میں ہولی کے تیوہار کی کیفیت دکھائی

جاتی ہے۔ اور اس کو عموماً استاد لوگ اور دُہرپد گانے والے ہی گاتے ہیں + اس میں بھی استھائی۔ انترا۔ سنچاری اور ابھوگ ہوتے ہیں + ہوری کی دو قسمیں ہیں + ایک ہوری دھمار کی جو دُہرپد کے ڈھنگ سے گائی جاتی ہے + دوسری ہوری چانچر کی جس کا پورب میں بہت رواج ہے اس میں ٹھمری کا سا ڈھنگ ہوتا ہے اور اکثر دیپ چندی تال میں گائی جاتی ہے + اور ناچ میں بھی یہ ہوری کام آتی ہے +

ٹھمری۔ بہت عام پسند گانا ہے۔ خاص کر پورب میں اس کا رواج بہت ہے۔ مگر ویسے ہندوستان کے ہر حصہ میں گائی جاتی ہے + اسکی زبان پوربی یا بھاشا ہوتی ہے اور کرشن اور گوپیوں کے متعلق عشقیہ مضامین اس میں ہوتے ہیں + اسکی بناوٹ اور بندش بہت چست ہوتی ہے اور ناچ کے ساتھ بھی گائی جاتی ہے + راگ تال اس میں عموماً عام فہم اور مروج قسم کے ہوتے ہیں اور اسی لئے دہرپد گانے والے اس کو چنداں وقعت کی نظر سے نہیں دیکھتے + لیکن اسکی خوبی اور پسندیدگی میں کوئی شک نہیں +

ٹپہ۔ اس کا رواج مسلمانوں کے عہد میں ہُوا اور زیادہ تر شمالی ہند میں اس کا چرچا ہے لیکن اب جنوب میں بھی مروج ہو گیا ہے جہاں اسکو ہندوستانی ٹپہ کہتے ہیں + پنجاب میں یہ اکثر گایا جاتا ہے + لکھنؤ میں میاں شوری نے اس کو سنہ ۱۸۱۰ء کے قریب رواج دیا تھا + اس کا مضمون عموماً عشقیہ ہوتا ہے اور زیادہ تر ہندی اور پنجابی زبان میں ہوتا ہے + ٹپہ ایک قسم کا قطعہ ہوتا ہے جسے تان پلٹے سے گاتے ہیں اس میں گلے کی تیاری دکھانے کی بہت گنجائش ہوتی ہے اور مختلف قسم کی گمک سے مزین ہوتا ہے + اس کے صرف دو حصے ہوتے ہیں یعنی استھائی اور انترہ اور دہرپد اور خیال سے اسکے گانے کا ڈھنگ نرالا ہوتا ہے + عموماً مدے کال لے میں اسکو گاتے ہیں +

غزل۔ مشہور چیز ہے۔ مضمون عشق یا تصوف ہوتا ہے۔ اس میں بھی صرف استھائی اور انترہ ہی ہوتا ہے۔ تال اور طرز مختلف ہیں۔ تین تال اور پشتو زیادہ مستعمل ہوتے ہیں + ہلکی چیز ہے راگداری کے لحاظ سے قابل قدر نہیں + آجکل کے جنٹلمین بسبب موسیقی سے کم واقف ہونے کے اور صرف مضمون کی خوبی کا لحاظ کر کے غزل کو پسند کرتے ہیں۔ لیکن اُستاد لوگ اس کو گانا پسند

نہیں کرتے + اس میں پہلے شعر یعنی مطلع کے دونو مصرعے بطرز استائی گائے جاتے ہیں اور باقی شعروں کا پہلا مصرعہ انترہ کی طرح پر اور دوسرا استائی کی طرز پر گایا جاتا ہے ٭

دادرہ۔ ٹھمری کی قسم ہے۔ تال دادرہ میں گایا جاتا ہے اور ناچ میں اکثر کام آتا ہے ٭

کہروا۔ یہ بھی ایک قسم ٹھمری کی ہے جو تال کہروا میں گائی جاتی ہے ٭

سرگم۔ جسے **سوآورت** (Svaravarata) اور **سوَرمالِکا** (Svaramálika) بھی کہتے ہیں + اس میں الفاظ کی بجائے سا۔ رے۔ گا۔ ما۔ پا۔ دھا۔ نی تال راگ میں باندھ کر گائے جاتے ہیں + یہ شمالی و جنوبی ہندوستان دونو میں مروج ہے اور اعلیٰ موسیقی دان بھی اسکی مہارت کرنا مناسب سمجھتے ہیں + بعض بڑے بڑے راگداری کے گانوں میں بھی سرگم کے ٹکڑے آتے ہیں ٭

ترانہ۔ ٹھمری کی بناوٹ کی چیز ہے۔ اس میں نا۔ دیر۔ تا۔ دے۔ دیم۔ دانی وغیرہ بول بندھے ہوتے ہیں + تیز لَے میں جہاں دیگر الفاظ مشکل سے گائے جا سکتے ہیں وہاں یہ بول بآسانی چل سکتے ہیں + تلانا بھی ازیں قسم ہے۔ اس میں **یل**۔ **لوم**۔ لا۔ لالی وغیرہ بول ہوتے ہیں ٭

گت۔ ڈا۔ ڑا۔ ڈر وغیرہ تال راگ میں باندھے جاتے ہیں + یہ عموماً ستار میں بجانے کے کام آتی ہیں ٭

تروٹ۔ اس میں ٹھیکہ یا طبلہ کے بول سُر میں گائے جاتے ہیں ٭

چترنگ۔ جس کے معنے چار رنگ یا چار حصے کے ہیں۔ خیال۔ ترانہ۔ سرگم اور تروٹ کا مجموعہ ہوتا ہے ٭

راگ مالا۔ یا راگ مالکا میں ایک ہی چیز میں مختلف راگ بندھے ہوتے ہیں۔ مثلاً پہلا مصرعہ سری راگ میں ہے دوسرا گوری میں۔ تیسرا نٹ میں۔ چوتھا گوڑ میں + علیٰ ہذا القیاس

لاؤنی۔ ایک قطعہ ہوتا ہے جس میں سب مصرعے ایک ہی وزن کے ہوتے ہیں اور شروع سے اخیر تک سب ایک ہی طرز میں گائے جاتے ہیں ٭

بھجن۔ ایک قسم کی مناجات یا خدا کی تعریف ہوتی ہے جسے اکثر بہت سے لوگ مل کر گاتے ہیں ٭

کافی۔ ملک سندھ میں اس کا رواج زیادہ ہے۔ بھجن کے قسم کی چیز ہے ٭

مشہور اقسام گانے کے بیان کر دئے گئے + ان کے علاوہ اور بھی قسمیں ہیں۔ مگر اُن کا رواج شمالی ہند کی طرف بہت کم ہے۔ بنگال۔ گجرات۔ یا جنوبی ہند میں گائے جاتے ہیں +

گمک کا بیان

سُروں کا ایسے طریقہ سے گانا بجانا جس سے راگ میں خوبصورتی پیدا ہو اور سننے والے کے لئے باعث لذت ہو۔ اس کا نام **گمک** ہے + یہ چیز راگ کے واسطے ایک قسم کا زیور ہے اور اسکے بغیر راگ ایسا ہے جیسا کہ پھول بغیر خوشبو کے + گمک کے کل انیس اقسام بیان کئے جاتے ہیں۔ لیکن بعض بہت کم استعمال میں آتے ہیں۔ تقریباً دس اقسام فی زمانہ مروج ہیں جنکی تفصیل ذیل میں دی جاتی ہے +

(۱) **لرز**۔ اگر آپ نے کسی باکمال استاد کو دِین (یا بین) یا ستار بجاتے غور سے سُنا ہے تو آپ نے دیکھا ہوگا کہ بعض موقعہ پر وہ ایک ہی پردہ پر تار پر جلدی جلدی اُنگلی مارنے سے ایک قسم کی لرز کی آواز پیدا کرتا ہے اس کو کمپت گمک یا لرز کہتے ہیں + انگریزی میں اسکا نام trill یا shake ہے +

(۲) **مینڈ**۔ بعض جگہ بینکار یا ستار نواز ایک ہی پردہ پر تار کو کھینچنے سے ایک خاص قسم کی آواز نکالتا ہے جو معمولی لرز سے مختلف ہوتی ہے + تار کو اس طرح کھینچنے سے اسکی آواز اس پردہ کی مقررہ آواز سے کھینچ کی مقدار کے مطابق۔ بتدریج بلند ہوتی جاتی ہے حتیٰ کہ ایک یا دو سُر اوپر چڑھ جاتی ہے اور دونوں سروں کی درمیانی سرتیوں کو بھی ظاہر کر جاتی ہے۔ اس کھینچ کو مینڈ یا سُھرت یا پلاوت گمک کہتے ہیں + مختلف حصہ ہائے ملک میں اسکے مختلف نام ہیں لیکن شمالی ہند میں اس کو پہلے نام سے ہی پکارا جاتا ہے + یہ چیز بہت پُر تاثیر ہوتی ہے اور ہمارے گانے میں بہت استعمال ہوتی ہے +

(۳) **اندومن**۔ اسی طریقہ سے تار کو کھینچ کر ایک خاص پردہ کی مقررہ آواز کو چار سُر اونچا چڑھانا اندومن کہلاتا ہے +

(۴) **سُونت** - تیسری بات جو آپ نے دیکھی ہوگی یہ ہے کہ بجانے والا ایک پردہ سے دوسرے پردہ تک جاتے وقت بجائے اسکے کہ انگلی کو تار پر سے اُٹھا کر دوسرے پردہ پر پہنچے ویسے ہی تار کو دباتے ہوئے درمیانی پردوں پر سے گذر جاتا ہے جس سے تمام درمیانی سُر اور سُرتیاں اس طرح نزاکت سے ظاہر ہو جاتے ہیں جیسے کہ گلاب کے تختہ سے آئی ہوئی بادِ نسیم سے گلاب کی مہک + یہ سُونت ہے جس کو آس یا گھسیٹ بھی کہتے ہیں اور انگریزی میں slide کہی جاتی ہے + یہ وایولن میں بھی استعمال ہوتی ہے +

(۵) **زمزمہ** - علاوہ ازیں آپ دیکھینگے کہ طرز میں بعض بعض سُر اکیلے نہیں بجائے جاتے بلکہ اصلی سُر کے بجانے سے پہلے اس کا متصل سُر نہایت جلدی سے چھُوا جاتا ہے اس طرح سے کہ وہ دونو سُر الگ الگ معلوم نہیں ہوتے بلکہ ایک دوسرے کے تسلسل میں اس طرح سے مل کر بجتے ہیں کہ ایک ہی سُر کی کیفیت پیدا کرتے ہیں - اس کو زمزمہ کہتے ہیں اور انگریزی میں Appogiatura اس کا نام ہے + بعض سُر جو کسی راگ میں متروک ہوتے ہیں کہیں کہیں زمزمہ میں استعمال ہو جاتے ہیں + زمزمہ کی مثال یہ ہے کہ بالفرض ایک طرز میں کسی جگہ **دھا** سُر کے بعد **ما** استعمال ہوتا ہے تو دھا بجانے کے بعد ما بجاتے وقت پا کو نہایت جلدی سے چھُو کر پھر ما سُر نکالا جائیگا + یہ زمزمہ سُر کو خوبصورت بنا دیتا ہے اور بہت مستعمل ہوتا ہے + تقریباً ہر سُر زمزمہ کے ساتھ نکالا جاتا ہے حتیٰ کہ بعض سننے والوں کو۔ خاص کر غیر مُلک کے باشندوں کو اس کی کثرت کچھ ثقیل سی معلوم ہونے لگتی ہے۔ تب بجانے والا اس زمزمہ سے ایک نہایت خوبصورت ٹکڑہ تان کا نکالتا ہے یعنی ایک سُر سے دوسرے سُر تک یکلخت پہنچنے کی بجائے وہ ایک خاص طریقہ سے درمیانی سُروں کو جھولا کر وہاں پہنچیگا مثلاً سا سے پا تک پہنچنے کے لئے وہ سا کے بعد رے لگائیگا اور پھر سا پر واپس آکر بعد ازاں پا پر پہنچیگا + یا سا سے گا تک جانے کے لئے بجائے سا گا بجانے کے جلدی جلدی سا گا سا گا دہرائیگا +

(۶) **مُرکی** - بعض دفعہ اصلی سُر کے ساتھ والا سُر چھُونے کی بجائے اسکے ماقبل دو یا تین سُروں کو جلدی سے بجا کر پھر اصلی سُر پر پہنچتے ہیں مثلاً پا بجانے کے لئے گا ما پا بجایا جاتا ہے جس میں گا ما نہایت پھُرتی سے نکال کر پا سُر بجایا جاتا ہے +

(۷) **اندولت**۔ پھر بعض سُر جو راگ کے انس سُر ہوتے ہیں ایک خاص طرز سے جھولائے جاتے ہیں۔ اس جھولانے کو **آندولت گمک** کہتے ہیں ٭

(۸) **ٹھونک**۔ جب سُروں کو بلا کسی زمزمہ یا مینڈ کے نکالا جائے اور زور سے اور صفائی سے سُر کی آواز پیدا کی جائے تو اس کو **پٹ یا ٹھونک** کہتے ہیں + انگریزی میوزک میں اسکو Staccato کہتے ہیں ٭

(۹) **آروہن**۔ بعض جگہ بجانے والا ایک پردہ سے چل کر جلدی سے اوپر کے سُروں کو باترتیب بجاتا ہُوا چلا جائیگا اس کو **آروہن یا تان** کہا جاتا ہے ٭

(۱۰) **اَوروہن**۔ برخلاف اس کے سروں کا اوپر سے نیچے کی طرف جانا **اَوروہن یا پلٹہ** کہلاتا ہے ٭

مندرجہ بالا اقسام گمک کے علاوہ **جھارا** اور **بول جھارا** ہیں جن میں اصلی گانا آہستہ آہستہ اور صاف طور پر بجایا جاتا ہے لیکن اسکے ساتھ ساتھ بیشمار زمزمہ۔ تان۔ پلٹہ وغیرہ تیز لَے میں بجائے جارہے ہوتے ہیں گویا کہ صوفیانہ رنگ کی زمین پر گلکاری کی ہوئی ہے یا سنگ مرمر میں جواہرات جڑے ہوئے ہیں + یہ تمام زمزمہ۔ تان وغیرہ سُر اور تال میں اس طرز کے عین مطابق ہوتا ہے اور راگ کے چوکھٹے میں بالکل ٹھیک بیٹھتا ہے ٭

فصل سیزدہم

سازوں کا مختصر بیان

ہندوستانی ساز

ملک ہندوستان میں بہت انواع واقسام کے ساز پائے جاتے ہیں جن میں سے بعض تمام خطہ میں مستعمل ہوتے ہیں۔ بعض کسی خاص حصہ ملک سے مخصوص ہیں۔ بعض کا رواج بہت عالمگیر ہے اور بعض ایک طبقہ خاص کے لوگوں کے استعمال میں آتے ہیں۔ سب سے زیادہ قسمیں تار دار اور کھال والے سازوں کی ہیں اور ان میں ہندوستان دنیا کے باقی سب ممالک سے سبقت لے گیا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ عموماً ان سازوں کی بناوٹ وہی چلی آتی ہے جو انکے اختراع کے وقت موضوع ہوئی تھی کیونکہ سائنس کا چرچا نہ ہونے کی وجہ سے ان میں ترقی ہونی مشکل تھی تاہم وہ ہندوستان کی پرانی ترقی اور کمال کا اعلیٰ نمونہ ہیں اور علم کی روشنی پھیلنے اور صنعت وحرفت میں سائنس کی وجہ سے ترقی ہونے سے امید ہے کہ ان سازوں کی ساخت میں بھی زیادہ کاریگری دکھائی جائیگی اور نہ صرف خوبصورتی ملحوظ رکھی جائیگی بلکہ علم الصوت کے اصولوں پر اور ان کی آواز کی خوبی کا زیادہ خیال رکھ کر ان کو بنایا جائیگا۔ مانا کہ سارنگی اور طاؤس کی آواز بدرجہ غایت دلربا ہے لیکن اگر ان کی بناوٹ میں وہ سبک پن اور نزاکت دکھائی جائے جو اٹلی کی وایولن یا بنجو میں ہے تو کوئی وجہ نہیں کہ ان کی آواز اور بھی بلند اور سریلی نہ ہو جائے۔

بعض ساز ہندوستان قدیم کے حکما کی اختراع ہیں اور چند ایک ایران اور عرب

سے یہاں پہنچے ہیں اور اس قدر مقبول ہوئے ہیں کہ اسی جگہ کے سازوں میں شمار ہونے لگے۔ خاص کر شمالی ہند میں ایسے سازوں کا رواج ہے۔ صادق علی خاں مصنف سرمایۂ عشرت نے اپنی کتاب میں باون قسم کے سازوں کا ذکر کیا ہے اور ان کے بنانے اور بجانے کا طریقہ مجمل طور پر لکھا ہے اور ساتھ ساتھ ان کی تصاویر بھی دی ہیں۔ شائقین اس کتاب کو پڑھ کر اپنا علم ہندوستانی سازوں کے متعلق بہت کچھ وسیع کر سکتے ہیں۔ کپتان ڈے نے اپنی کتاب میوزیکل انسٹرومنٹس آف سدرن انڈیا (Musical Instruments of Southern India) میں ہندی سازوں کے متعلق ایک دلچسپ مضمون لکھا ہے جسکا کچھ حصہ ہدیہ ناظرین ہے:۔

"ہندوستان کے لوگ اپنے مذاق میں اکثر قدامت پسند (Conservative) رہے ہیں اور اس کا ثبوت ان کی موسیقی اور آلات موسیقی میں واضح طور پر ملتا ہے۔ پرانی سنسکرت کتابوں میں ان آلات کا جو بیان مندرج ہے اس سے ذرہ بھر بھی تفاوت گذشتہ ۲ ہزار سال میں ان کی بناوٹ میں نہیں ہوا۔ پرانی تصاویر اور سنگ تراشی کے نمونے مثلاً غار اجنٹا کے تہخانے اس بات کو ثابت کرتے ہیں۔ ہندوستان کے مختلف حصوں میں پرانے مندروں اور قدیم بدھ مذہب کے معابد میں کئی ایسے آلات موسیقی کے نمونے ہیں جو فی زمانہ ہندوستان میں مروج ہیں۔ امراوتی اور سانچی میں جو تصاویر اور بُت ہیں وہ اس لحاظ سے خاص طور پر باعث دلچسپی ہیں۔ ان کو مشہور چینی سیاح ہیون سانگ نے سنہ ۶۴۰ء کے قریب دیکھا تھا اور ان میں کئی آلات موسیقی کے نمونے دکھائے گئے ہیں۔ مثلاً اٹھارہ عورتوں کا ایک گروہ ہے جن میں سے چند ڈھولک بجا رہی ہیں۔ ایک سرنائی لئے ہے۔ دو کے ہاتھ میں بربط یا قانون قدیم اسیرین شکل کے پکڑے ہوئے ہیں۔ ایک سنکھ منہ سے لگائے ہے۔

مصالحہ جو ان آلات کی ساخت میں استعمال ہوتا ہے عموماً ایسی چیزیں ہیں جو بہت آسانی سے دستیاب ہو سکیں۔ بانس۔ بید اور تونبہ بہت مستعمل ہوتا ہے۔ تونبے مختلف طریقوں سے کام میں لائے جاتے ہیں اور ان کو اکثر دوران نشو نما میں ہی مطلوبہ شکل میں ڈھالنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ بعض آلات کی بناوٹ میں چکنی مٹی استعمال میں لائی جاتی ہے غرضیکہ جو کچھ بھی کم محنت سے اور آسانی سے مل سکتا ہے۔ یا بسبب اپنی قدرتی شکل کے موزوں ہوتا ہے

کاریگر لوگ استعمال میں لے آتے ہیں۔ خواہ اس سے ساز بھدا ہی کیوں نہ بنے۔ آواز کی خوبی کی چنداں پرواہ نہیں کی جاتی + نتیجہ اس کا یہ ہوتا ہے کہ بہت سے ساز بناوٹ میں بھدے رہتے ہیں۔ گو بعد ازاں ان عیوب ساخت کو ڈھانکنے کے لئے بیرونی آرائش و زیبائش کی جاتی ہے + اس سے آواز اکثر بلندی اور خوبی میں بہت ناقص رہتی ہے +

اہل فارس میں آجکل بھی ایک ساز جسے قانون کہتے ہیں مروج ہے۔ اسکی شکل اسی نام کے ہندوستانی ساز سے بہت ملتی ہے + یہ ایک قسم کا بربط ہوتا ہے جس میں تانت یا دھات کے تار لگے ہوتے ہیں اور مضراب سے بجایا جاتا ہے + معلوم ہوتا ہے کہ یہ زمانہ قدیم کے کٹیا ینٹرادین (Kattiya yanavina) یا ششنتری (Satatantari) یعنی سو تار والی بین کا ترقی یافتہ نمونہ ہے + ایرانی قانون بعد ازاں سنتر کی شکل میں تبدیل ہو گیا جس میں تانت کی بجائے تار لگائے جاتے ہیں اور دو لکڑیوں سے بجایا جاتا ہے + یورپ کے اسی ساز نے Dulcimer کی شکل حاصل کی + گویا موجودہ پیانو قدیم آریا لوگوں کے سازوں کے ذریعہ سے ہی وجود میں آیا ہے + اسی طرح سے وایولن۔ فلوٹ۔ گٹار۔ کلیرینٹ وغیرہ تمام کے لئے یورپ ہندوستان کا مرہون منت ہے +

سب سے قدیم تار دار ساز **پناک** (Pinaka) کہا جاتا ہے جس میں صرف ایک تار ہوتی تھی اور انگلی سے بجایا جاتا تھا + کہتے ہیں اس کو شیو مہاراج نے اختراع کیا تھا + وایولن کے گز کی ایجاد کا فخر راون راجہ لنکا کو دیا جاتا ہے + رابنستر (Rabanastra) جس کا ذکر پرانی کتابوں میں بھی ملتا ہے پہلا ساز تھا جس کو گز سے بجایا گیا + اسکی صحیح بناوٹ اور طرز کی نسبت شک ہے لیکن غالباً وہ لنکا کے زمانہ حال کے ساز وینوا (Vinavah) کے مشابہ ہوگا + اس میں صرف دو تار ہوتے ہیں ایک سن کا دوسرا بالوں کا + یہ گز سے بجایا جاتا ہے + تونبہ کا کام ناریل سے لیا جاتا ہے +

وین۔ طنبور۔ **کناری** تین نہایت قدیم ساز ہیں جن میں ذرہ بھر بھی فرق بناوٹ وغیرہ میں نہیں آیا حتی کہ ان کے آرائشی بیل بوٹے بھی آج اسی شکل میں بنائے جاتے ہیں جس میں آج سے دو ہزار برس پہلے بنائے جاتے تھے + اس قدر قدامت پسند یہاں کے

لوگ واقع ہوئے ہیں ۔

وایولن اور وایولا کی قسم کے سازوں کی خاص شکل پرانے ہندی سازوں کی شکل سے اخذ کیگئی ہے جن میں سے رہاب - سرود - سارنگی اور چکارا قابل ذکر ہیں ۔ ربک جو کسی زمانے میں یورپ میں بہت ہر دلعزیز ساز تھا رباب کی قسم سے تھا جس کو مور لوگ اسپین مین لے گئے اور رباب کی ایجاد کا فخر ہندوستان کو حاصل ہے جہاں آجکل بھی یہ شمالی حصّہ ملک اور افغانستان میں بہت شوق سے بجایا جاتا ہے ۔

ہوا کی مدد سے بجنے والے ساز گو شاید تار دار سازوں سے پہلے وجود میں آئے تھے اس قدر اہمیت نہیں رکھتے ۔ سنکھ آجتک مندروں میں مستعمل ہوتا ہے اور روائت ہے کہ پہلے پہل اس کو کرشن مہاراج نے بجایا تھا ۔ رامائن میں بھی اس کا ذکر آتا ہے جہاں اس کو دیودتا یعنی خداداد کے لفظ سے معروف کیا گیا ہے ۔ نرسنگھا بھی دیوتاؤں کی اختراع کہا جاتا ہے اور نہایت قدیم تصنیفات میں اس کا ذکر ہے ۔ لیکن مُرلی یا بانسری شاید اب بھی تقدیس کا درجہ رکھتی ہے کیونکہ یہی چیز خاص طور پر کرشن کی دمساز تھی ۔ بربط کو جو رتبہ اہل یونان نے دیا وہی اہل ہند مرلی کو دیتے ہیں ۔ کرشن کی اکثر تصاویر اس کو بانسری بجاتے ہوئے ظاہر کرتی ہیں ۔

ریڈ والے ساز اگرچہ بہت پرانے ہیں مگر بانسری کی قسم کے آلات سے بہت بعد ظہور پذیر ہوئے اور ان کا استعمال زیادہ تر مسلمانوں میں ہے ۔ ان کی مثال شہنائی بین پونگی (جو سپیرے بجاتے ہیں) اور بیگ پائپ (جو سرحد کی طرف استعمال ہوتا ہے) ہیں ۔ یورپی بیگ پائپ جو ہائی لینڈز میں بہت مروج ہے ہندوستان کی ہی اختراع ہے اور بعض پٹھان لوگ اس کو کمال صفائی اور سلیقہ سے بجاتے ہیں" ۔

کپتان ڈے کے مندرجہ بالا ریمارک آج اس قدر صداقت آمیز نہیں رہے جتنے کہ آج سے پچاس برس پہلے تھے ۔ آلات موسیقی کی مانگ اب ملک میں بڑھ رہی ہے اور بعض کاریگر ایسے پیدا ہو گئے ہیں جنہوں نے باجہ بنانا اپنا پیشہ بنالیا ہے ۔ کلکتہ معراج اور تنجور آلات موسیقی کے بڑے مرکز ہیں - اور بعض کاریگر اپنے سازوں کی آواز کی نفاست کے لئے مشہور ہیں - موسیقی کی تعلیم کا چرچا بھی نسبتاً زیادہ ہو رہا ہے اور میں بڑے شوق سے اس دن کا انتظار

کر رہا ہوں جب دوسرے علوم کی طرح اس علم کا درس بھی والدین اپنے بچّوں کے لئے ضروری سمجھنے لگینگے اور یونیورسٹی کے نصاب میں یورپ کی طرح موسیقی بھی ایک مضمون مقرر کیا جائیگا +

اب بعض مشہور اور مروج ہندوستانی سازوں کا ذکر کیا جائیگا :-

(۱) تار والے ساز جن میں تاروں کے ہلانے سے اور تاروں کی لمبائی کو چھوٹا بڑا کرنے سے مختلف سُر نکلتے ہیں مثلاً ستار - سارنگی - بین - دایولن وغیرہ + تاردار سازوں میں ہندوستان بہت مالدار ہے + ان میں سے بین کا درجہ سب سے افضل ہے اور زمانہ قدیم سے اسی طرح چلا آیا ہے + ہندی موسیقی کی خوبصورتیوں کو نفاست کے ساتھ ظاہر کرنے میں یہ ساز اپنا ثانی نہیں رکھتا اور جس شخص نے اسکو نہیں سُنا وہ ہندوستانی انسٹرومنٹل میوزک کے متعلق کوئی فیصلہ دینے کا حق نہیں رکھتا + ہند میں تین جگہ اسکی ساخت کے لئے مشہور ہیں تنجور - میسور اور معراج +

بین میں عموماً لکڑی کا مندھان ہوتا ہے جس کا اوپر کا چوڑا حصہ تقریباً ایک فٹ قطر (diameter) کا ہوتا ہے - گھڑچ مندھان کے اوپر تقریباً درمیان میں رکھا ہوتا ہے اور اس کے نزدیک آواز کے واسطے چند چھوٹے چھوٹے سُوراخ ہوتے ہیں + گھڑچ کی بناوٹ خاص قسم کی ہوتی ہے - اور اس کو اپنی جگہ پر جمانے کے واسطے بہت احتیاط اور کاریگری کی ضرورت ہوتی ہے کیونکہ اگر وہ موقعہ مناسب پر نہ بیٹھے تو آواز بہت بدمزہ پیدا ہوتی ہے اور چرّاتی یا بھرّاتی ہے + گھڑچ لکڑی کی ہوتی ہے جو قریباً اڑھائی انچ لمبی اور ایک انچ چوڑی ہوتی ہے اس کے اوپر دھات کا ٹکڑہ ہوتا ہے جس پر تار رکھے ہوتے ہیں - اس دھات کے ٹکڑے کو اس طرح سے جمایا جاتا ہے کہ گھڑچ کی لکڑی پر گوند رکھ کر اوپر دھات کا ٹکڑہ رکھ دیا جاتا ہے جو دوسری - تیسری اور چوتھی تار کے نیچے ہوتا ہے اور اس کو آگے پیچھے ہلا کر دیکھتے ہیں جس جگہ تاریں بلا چرّانے یا بھرّانے کے صاف آواز نکالیں وہیں اس کو جما دیا جاتا ہے + تار اوّل کے نیچے جو دھات کا ٹکڑہ ہوتا ہے وہ علیحدہ ہوتا ہے اور عموماً اثپات کا ہوتا ہے وہ بھی اسی طرح سے لگایا جاتا ہے اس ترکیب کو اصطلاح میں جواہری کھولنا کہتے ہیں +

زیل و چکارے کے تاروں کے واسطے جو گھڑچ ہوتا ہے وہ سراسر دھات کا ہوتا ہے اور

گھڑچ کلاں کے ساتھ ہی جما دیا جاتا ہے + ڈانڈ بھی اسی لکڑی کی بنی ہوتی ہے جس کا تونبہ ہوتا ہے اور بیچ میں سے جوف دار بنا ہوتا ہے + بعض کاریگر بجائے لکڑی کے مندہان کے تونبہ استعمال کرتے ہیں + ڈانڈ کے سرے کے نیچے جہاں کھونٹیاں ہوتی ہیں ایک دوسرا تونبہ لگا ہوتا ہے جو آسانی سے اتارا اور لگایا جا سکتا ہے۔ اس سے بین کی آواز زیادہ ہو جاتی ہے + بین کے پردے یا سار چاندی یا پیتل کے ہوتے ہیں اور ڈانڈ کے کناروں پر موم کے ذریعہ سے چسپاں کئے ہوتے ہیں + عموماً کل سار تعداد میں ۲۴ ہوتے ہیں گویا ہر ایک تار دو پستک کی وسعت رکھتا ہے + چار کھونٹیاں بین کی گردن میں چار اوپر کی تاروں کے واسطے لگی ہوتی ہیں اور تار ایک ہاتھی دانت کے پُل پر سے گذرتے ہیں جو ڈانڈ کے اور گردن کے درمیان ہوتا ہے + چکاروں کے واسطے جو کھونٹیاں ہوتی ہیں وہ ڈانڈ کے پہلو میں لگی ہوتی ہیں +

بین میں کل سات تار ہوتے ہیں جن میں سے چار سروں پر سے گذرتے ہیں اور یہ ضروری تار ہیں۔ باقی تین جو ڈانڈ کے پہلو میں ہوتے ہیں صرف آس کا کام دیتے ہیں اور آواز کو خوشنما اور بلند کرتے ہیں + مقدم الذکر چار تاروں میں سے دو جو پتلے ہوتے ہیں فولاد کے ہوتے ہیں اور باقی دو چاندی یا پیتل کے ہوتے ہیں + موخر الذکر تین تار فولادی ہوتے ہیں + ہر تار کا الگ نام ہوتا ہے یعنی سب سے باریک تار سے شروع کر کے پہلے سارنی۔ دوسرا پنچم۔ تیسرا مندراں۔ چوتھا انومندراں + چکاروں کو پکا سارنی بھی کہتے ہیں + چکارے عموماً ایک پنچم اور دو کھرج یا بعض دفعہ ایک کھرج اور دو پنچم بھی ہوتے ہیں + ۴ بڑے تاروں میں سے باج کا تار مدہم کا ہوتا ہے باقی تین میں سے دو کھرج کے اور ایک پنچم کا ہوتا ہے جیسا کہ ستار میں + بعض جگہ ایک کھرج کا اور دو پنچم کے ہوتے ہیں لیکن شمالی ہند میں پہلے طریقہ سے ہی سر ہوتے ہیں +

بین کے سُر عموماً اچل ٹھاٹھ میں بندھے ہوتے ہیں جو ہارمونیم کے ٹمپرڈ سکیل کے مطابق ہوتے ہیں۔ اس سے تمام راگ بغیر کسی پردے کے ہلانے کے نکل آتے ہیں + بینکار کی نشست مختلف مقامات میں مختلف ہوتی ہے۔ بعض جگہ دائیں زانو کے سہارے بین کو رکھتے ہیں۔ بعض لوگ دو زانو بیٹھ کر بین کا تونبہ فرش پر اور ڈانڈ بائیں کندھے پر رکھتے ہیں +

بعض دونو زانو کے اوپر تقریباً متوازی حالت میں رکھ کر بجاتے ہیں + اس کو جوے سے یا انگلی کے ناخن سے بجایا جاتا ہے جس کو بڑھا کر لمبا کر رکھتے ہیں + باکمال بجانے والے عموماً ناخن سے ہی بجاتے ہیں البتہ شوقیہ بجانے والے جو ناخن بڑھانا نہیں چاہتے جوا استعمال کرتے ہیں +

جنوبی ہند میں بین کا رواج زیادہ ہے۔ شمال میں صرف پیشہ ور لوگ ہی استعمال کرتے ہیں۔ اور شوقین لوگ ستار یا دلربا کو ترجیح دیتے ہیں +

بین پر تمام قسم کے گمک ادا ہو سکتے ہیں اور باکمال استاد کے ہاتھ میں یہ نہایت عجیب و غریب تاثیر رکھتی ہے + حتیٰ کہ یورپین لوگ بھی اسکی خوبی کے معترف ہیں +

ستار۔ تار دار سازوں میں سے ستار شمالی ہند میں سب سے زیادہ ہر دلعزیز ساز ہے۔ جنوب میں اس کا رواج کم ہے + یہ شوقین اور پیشہ ور دونو قسم کے لوگوں کے لئے موزون ہے۔ اس کا بجانا بھی چنداں مشکل نہیں ہے اور باکمال ہاتھوں میں ہندی راگ کی تمام خوبصورتیاں ظاہر کرنے کے قابل ہے + ستار کے اصول وہی ہیں جو بین کے ہیں لیکن بناوٹ میں کچھ اختلاف ہے + یہ بین کی نسبت سبک تر ہوتی ہے لہذا اس کا اُٹھائے پھرنا نسبتاً آسان ہے اس میں صرف ایک تونبہ لگا ہوتا ہے اور لمبائی اس کی ۲½ فٹ سے ۳½ فٹ تک ہوتی ہے۔ ڈانڈ تقریباً تین انچ چوڑی ہوتی ہے۔ تونبہ کے اوپر کا چوڑا حصہ آٹھ انچ سے لیکر ایک فٹ کا قطر رکھتا ہے۔ اس پر گھڑچ لگی ہوتی ہے جس پر سے تار گذرتے ہیں + ڈانڈ کے سر کی طرف تار ہاتھی دانت کے تارگیر سے گذر کر کھونٹیوں سے بندھے ہوتے ہیں۔ تار عموماً سات ہوتے ہیں۔ سندریاں پیتل کی ہوتی ہیں اور ذرا خمدار ہوتی ہیں۔ پتلی تانت سے ڈانڈ سے بندھی ہوتی ہیں اور حسب مرضی اوپر نیچے ہو سکتی ہیں۔ ان کی تعداد عموماً پندرہ ہوتی ہے لیکن بعض واقف کار اور مشاق لوگ اکیس سُندریاں لگا کر اچل ٹھاٹھ قائم کرتے ہیں جس سے کل سر کومل تیور بغیر بدلنے سندریوں کے بولتے ہیں + بعض ستاروں میں ان سات تاروں کے علاوہ طرب کے تار بھی ہوتے ہیں جو بغیر مضراب لگانے کے خود بخود اپنے ہم آواز پردہ کی آواز کے ساتھ حرکت کرتے اور بجتے ہیں جن سے ستار کی آواز نہایت خوشنما اور رسیلی ہو جاتی ہے +

ستار کے اصلی تار یعنی باج کے تار کی آواز مدھم سُر سے ملائی جاتی ہے۔

اسکے ساتھ والے دو تار جو پیتلی ہوتے ہیں کھرج سر رکھتے ہیں۔ چوتھا تار فولادی پنچم کا سُر نکالتا ہے۔ ان کے علاوہ پیتل کا لرز کا تار ہوتا ہے جو نچلے سپتک کے پنچم کی سُر نکالتا ہے اور دو چکارے ہوتے ہیں جو کھرج کی آواز دیتے ہیں + باج کے تار کے علاوہ باقی تار فقط آس کا کام دیتے ہیں +

ستار آہنی مضراب کے ساتھ بجائی جاتی ہے جو انگشت شہادت پر پہنا ہوتا ہے بائیں ہاتھ کی اُنگلیوں سے تار کو بندوں پر دباتے ہیں اور دائیں ہاتھ سے مضراب تونبہ اور ڈانڈ کے اتصال کی جگہ کے قریب لگاتے ہیں +

اس کی ایجاد کا فخر امیر خسرو کو دیا جاتا ہے جس کا ذکر پہلے آچکا ہے +

دلربا۔ دلربا بھی ستار کی قسم سے ہے اس میں تونبہ کی بجائے لکڑی کا مندہان ہوتا ہے جو کھال سے منڈھا ہوتا ہے اور یہ بجائے مضراب کے گز سے بجائی جاتی ہے۔ بند یا پردے اسکے مثل ستار کے ہوتے ہیں + جن تاروں پر گز پھیرا جاتا ہے وہ تعداد میں صرف چار ہوتے ہیں۔ یعنی مدہم یا باج کا تار۔ ۲ کھرجیں اور ایک پنچم + ایک کھرج اور پنچم پیتل کا ہوتا ہے مدہم اور دوسرا کھرج فولادی ہوتے ہیں + انکے علاوہ ۲۲ طرفیں مثل ستار کے ہوتی ہیں + ساز کی لمبائی تقریباً ۳ فٹ ہوتی ہے اور مندہان تقریباً ۶ انچ چوڑا ہوتا ہے + اس ساز میں بھی بعض کاریگر مور کی گردن لگاتے ہیں مثل طاؤس کے + پنجاب اور اضلاع متحدہ میں اس کا رواج ہے مگر سارنگی کا رواج زیادہ ہے +

طاؤس بالکل دلربا کی قسم کا ساز ہے۔ صرف ذرا اس سے بڑا ہوتا ہے + یہ بھی گز سے بجایا جاتا ہے +

سُر بہار۔ ایک اور ساز ستار کی قسم سے ہے + شکل وضع اسکی بالکل ستار سے مشابہ ہوتی ہے مگر اس کے بند حرکت نہیں کر سکتے۔ آواز اسکی زیادہ نازک ہوتی ہے۔ اور اسکے بجانیکا طریقہ ستار سے مختلف ہوتا ہے اور بین کی طرز سے ملتا ہے یعنی انگشت شہادت اور چھنگلی پر مضراب پہنے جاتے ہیں +

سارنگی۔ نہایت دلفریب انسان نما آواز پیدا کرنے والا ساز ہے اور ہندوستانی راگ کے لئے شاید اس سے بہتر اور موزوں ساز اور کوئی نہ ہوگا۔ افسوس ہے کہ رذیل لوگوں

کے ہاتھ میں چلے جانے سے شرفا کیلئے اسکا بجانا معیوب ہوگیا ہے۔ جنٹلمین اسکی جگہ انگریزی ساز وایولن استعمال کرتے ہیں جسکا رواج خاصکر بنگال میں زیادہ ہوگیا ہے گو پنجاب میں بھی ہے۔ وایولن بھی بہت اچھی چیز ہے اور یورپ کے آرکسٹرا میں اسکو سب سے معزز جگہ دی جاتی ہے اور اسکے بجانیوالے کو نہایت عزت کی نگاہ سے دیکھا جاتا ہے۔ انگریزی زبان میں اسکی تعریف میں کئی قصیدے لکھے جا چکے ہیں اور اہل یورپ سارنگی کی خوبیوں کا اعتراف کرتے ہوئے یہ کہے بغیر نہیں رہ سکتے کہ یہ وایولن کا مقابلہ نہیں کرسکتی۔ اس خیال کو میں زیادہ تر حب الوطنی کے جوش پر محمول کرتا ہوں جیسا کہ میری رائے کو شاید اہل یورپ کریں کیونکہ سوائے اسکے کہ وایولن زیادہ احتیاط۔ کاریگری اور نفاست سے بنی ہوتی ہے اور زیادہ ہلکی ہوتی ہے اور بدینوجہ بہت زیادہ قیمت پاتی ہے اور کوئی خاص فرق انکی آواز میں نہیں پایا جاتا سوائے اسکے کہ سارنگی میں طربوں کی زیادتی کی وجہ سے ایک خاص شیرینی پائی جاتی ہے جو وایولن میں نہیں ہوسکتی۔ مزید براں انسانی آواز کی نقل کرنے میں سارنگی وایولن سے زیادہ قابلیت رکھتی ہے خصوصاً اسوجہ سے کہ وایولن کی آواز بہت زیادہ باریک اور چیخ نما ہوتی ہے برخلاف اسکے سارنگی کی آواز انسانی آواز کے برابر ہوتی ہے۔ اگر انگریزی میوزک سارنگی پر بجایا جائے تب اہل یورپ مقابلہ کرنیکا اور فیصلہ دینے کا حق رکھتے ہیں ورنہ وایولن پر اپنا راگ سُن کر اور سارنگی پر ایک غیر مانوس راگ سُن کر سازوں کو بُرا بھلا کہنا بالکل قرین انصاف نہیں ہے۔ ہم نے ہندوستانی راگ سارنگی اور وایولن دونو پر بجتے سنا ہے اسلئے فیصلہ کن رائے دینے کا حق رکھتے ہیں اور وہ یہ ہے کہ سارنگی کی آواز کی دلفریبی سے وایولن کی آواز برابری نہیں کرسکتی۔

سارنگی سراسر لکڑی کی ہوتی ہے اور ایک ہی ٹکڑے سے بنائی جاتی ہے۔ طبلی پر کھال منڈھی ہوتی ہے اور اس پر گھڑچ لگا ہوتا ہے جس پر سے تار گذرتے ہیں۔ اسکی لمبائی تقریباً دو فٹ ہوتی ہے۔ تین یا چار تار ہوتے ہیں جن میں سے ایک جو سب سے مدہم آواز کا ہوتا ہے دھات کا ہوتا ہے اور باقی تانت کے۔ انکے علاوہ طربیں ہوتی ہیں جو اسکی آواز میں ایک گونج اور شیرینی پیدا کرتی ہیں۔ سارنگی گز سے بجائی جاتی ہے اور بائیں ہاتھ کی انگلیاں وایولن۔ طاؤس وغیرہ کی طرح تار کے اوپر نہیں رکھی جاتیں بلکہ تار کے ایک طرف رکھی جاتی ہیں اور ناخن کو تار کے ساتھ بھینچ کر دبانے سے سُر نکالے جاتے ہیں۔ اس طریقہ سے بجانے سے تمام قسم کی گمک بلا تکلیف ادا ہوسکتی ہے۔

سرود۔ سارنگی کی قسم ہے لیکن وضع قطع رباب سے زیادہ ملتی ہے اور بجائے گز کے جوے سے بجایا جاتا ہے۔ تاروں کے نیچے جو حصہ ہوتا ہے جہاں انگلیاں رکھی جاتی ہیں اس پر فولاد کا یا پیتل کا چوڑا اور صاف

چمکدار پترا لگا ہوتا ہے تاکہ انگلیاں پھرتی کے ساتھ اس پر چل سکیں + اسکی آواز بہت زبردست ہوتی ہے +
یہ سارنگی سے کچھ بڑا ہوتا ہے + مثل سارنگی کے اس میں بند نہیں ہوتے اور اسی طرح سے ناخن کو تار کے
ساتھ رکھکر بجایا جاتا ہے + طربیں ۲۲ کے قریب اس میں بھی ہوتی ہیں + رامپور میں بہت اچھا سرود بنتا ہے +

اسراج - بنگالی وضع کی سارنگی ہے - قدرے سارنگی سے چھوٹا ہوتا ہے اور تمام تار دھات
کے ہوتے ہیں + باج کا تار مدہم سُر سے ملا ہوتا ہے - باقی تین تار مثل سارنگی کے دو کھرج اور ایک پنچم ہوتے ہیں +
بنگال میں شرفا کے گھروں میں عموماً بجایا جاتا ہے + مثل سارنگی کے گز اسکے بجانے میں استعمال ہوتا ہے +

سارندہ - یہ بھی سارنگی کی ایک قسم ہے جو ملک بنگال سے مخصوص ہے + نچلا حصہ بیضوی وضع
کا ہوتا ہے اور اس میں بجائے چار کے صرف دو تار تانت کے ہوتے ہیں - گز سے بجایا جاتا ہے +

چکارہ - اسکا ڈھانچ لکڑی کے ایک لمبے مجوف ٹکڑے سے بنا ہوتا ہے - جسکے نچلے حصے
کی طرف ایک لکڑی کی طبلی لگی ہوتی ہے جو کھال سے منڈھی ہوتی ہے اس پر تاروں کے گذرنیکے واسطے گھڑچ
قائم کیا ہوتا ہے + اس میں تین تار تانت یا گھوڑے کے بال کے ہوتے ہیں اور پانچ طربیں دھات کی تار کی
ہوتی ہیں + تین تار کھرج مدہم اور پنچم ہوتے ہیں اور طربیں پا دھانی سا اور رے + اس قسم کے بڑے
ساز کو رباب یا کچھپ بین بھی کہتے ہیں +

طنبورا - یہ شاید سب تار سازوں سے زیادہ مروج ہے - ملک کے ہر حصہ میں یہ پایا جاتا
ہے اور اسکے اقسام بیشمار ہیں + فقیر و گدا سے لیکر امیر و رئیس اسکو استعمال میں لاتے ہیں شکل اسکی ستار نما
ہوتی ہے لیکن پردے یا سندریاں نہیں ہوتیں + نچلے حصہ میں تونبہ لگا ہوتا ہے - بعض کاریگر لکڑی بھی
لگاتے ہیں + تار تعداد میں چار ہوتے ہیں جن میں سے تین فولاد کے اور چوتھا جو مدہم آواز کا ہوتا ہے
پیتل کا ہوتا ہے - پہلے اور دوسرے تار کی کھونٹیاں ڈانڈ کی گردن کے پہلو میں لگی ہوتی ہیں اور
تیسرے اور چوتھے تار کی کھونٹیاں سامنے کی طرف ہوتی ہیں + یہ ساز فقط آس کا کام دیتا ہے -
بول اس میں نہیں نکالے جاتے - اور اس لئے صرف کھلے تار بجائے جاتے ہیں - مضراب وغیرہ کا
استعمال ضروری نہیں - انگلی سے تاروں کو چھیڑا جاتا ہے + پہلا تار پنچم کا دوسرا تیسرا کھرج کا اور چوتھا
مندر سپتک کا کھرج ہوتا ہے + سب سے عمدہ طنبور لکھنؤ اور رامپور میں بنتے ہیں اور جنوب میں تنجور کے مقام پر +

برہم وینہ - طنبور کی ایک قسم کا ساز ہے اور اسی مطلب کے لئے بنا ہوتا ہے لیکن اس میں

تونبہ یا لکڑی کی طبلی نہیں ہوتی بلکہ ایک صندوق کی شکل ہوتا ہے جو ساڑھے تین فٹ لمبا۔ چھ انچ چوڑا اور ۹ انچ اونچا ہوتا ہے۔ (بعض لوگ اس کو **سُرمنڈل یا قانون** بھی کہتے ہیں)۔ اس میں ایک پانچواں تار بھی ہوتا ہے جو پہلو میں لگا ہوتا ہے اور تار سپتک کے کھرج کی آواز دیتا ہے۔

جنوبی ہند میں ایک قسم کا طنبور مستعمل ہے جسے کوٹو واڈیم (Kottuvadyam) یا بالا سرسوتی کہتے ہیں۔ اس میں ایک متحرک سندری لگی ہوتی ہے جسکے ذریعہ سے بول بھی نکالے جا سکتے ہیں۔ مگر یہ کم مروج ہے۔

سُرسوٹا۔ دکن میں مروج ہے۔ یہ بانس کا ایک پولا ٹکڑا ہوتا ہے جو تقریباً تین فٹ لمبا ہوتا ہے۔ تونبہ وغیرہ اس میں کچھ نہیں ہوتا۔ چار تار شل طنبورہ کے ہوتے ہیں اور اسی طرح سے بجایا جاتا ہے۔

کِنّیری۔ یا کِنّر بین۔ زمانہ قدیم کا ساز ہے اور اندر کے اکھاڑے کے گانے بجانیوالے فرقہ کِنّر کی ایجاد بیان کیا جاتا ہے۔ آجکل عموماً فقیر اور بیراگی لوگ استعمال کرتے ہیں۔ تعجب ہے کہ بامبل میں بھی ایک آلہ موسیقی بنام کِنّر کا ذکر آتا ہے ممکن ہے کہ ان دونوں کا آپس میں کچھ تعلق ہو۔ یہ بانس یا سیاہ لکڑی کا بنا ہوتا ہے۔ ڈانڈ تقریباً اڑھائی فیٹ لمبی ہوتی ہے جو تین تونبوں پر لگی ہوتی ہے۔ بارہ پردے یا سُریں ہوتی ہیں جو موم سے ڈانڈ پر جمائی ہوتی ہیں۔ دو یا تین تار لگے ہوتے ہیں جن میں سے ایک جو باج کا تار ہے پردوں پر سے گذرتا ہے۔ دوسرے تار صرف آس کے لئے ہوتے ہیں۔ اسکی آواز مدہم اور کمزور ہوتی ہے۔

اکتارا۔ ایک اور پرانا ساز ہے جس میں صرف ایک تار ہوتا ہے۔ اسے تمام ہندوستان کے فقیر لوگ استعمال کرتے ہیں۔ اس میں لکڑی یا بانس کی ایک ڈانڈ ہوتی ہے جو ایک تونبہ کے ساتھ لگی ہوتی ہے۔ جو کھال سے مڑھا ہوتا ہے۔ اس میں بند یا پردے وغیرہ نہیں ہوتے۔ شمالی ہند میں زیادہ تر دیکھنے میں آتا ہے۔

رباب۔ یہ ایک نفیس ساز ہے جسے مسلمانوں نے ہند میں رواج دیا۔ سراسر لکڑی کا بنا ہوتا ہے مندھان پر کھال مڑھی ہوتی ہے۔ پردے اس میں نہیں ہوتے۔ جوے سے بجایا جاتا ہے۔ بعض جگہ گز سے بھی بجاتے ہیں۔ تان سین رباب بجایا کرتا تھا اور اسکے شاگردوں میں سے ایک گروہ ربابی کہلاتا تھا۔ یہ ایک خوبصورت ساز ہے اور آواز بہت مست رکھتا ہے۔ اس میں طربیں بھی ہوتی ہیں۔ افغانستان میں بھی اسکا رواج ہے۔ پردے نہ ہونے کی وجہ سے اسکا بجانا ستار سے مشکل ہے لیکن اس پر بھی گمک نہایت اچھی طرح سے ادا ہوتی ہے۔

سُرسینگار۔ رباب کا جانشین ہے جو آجکل مروج ہے۔ اسکو سید کلب علی خان بہادر نواب رامپور نے اختراع کیا تھا۔ رباب سے قدرے لمبا ہوتا ہے اور تاروں کے نیچے ڈانڈ پر یعنی جہاں انگلیاں چلتی ہیں صاف چمکدار تختہ دھات کا مثلاً نکل یا فولاد کے لگا ہوتا ہے تاکہ انگلیاں آسانی سے اور پھرتی کے ساتھ چل سکیں یہ بھی جوے سے بجایا جاتا ہے۔ آٹھ تار اس میں لگتے ہیں پہلے دو تار کھرج کے۔ پھر مندر سپتک کا پنچم۔ پھر اسی سپتک کا کھرج۔ بعد ازاں مندر سپتک کا گندھار پھر کھرج۔ رکھب اور پنچم۔ آخیر کے دو تاروں کا سر راگ کے مطابق بدل لیا جاتا ہے۔ بول پہلے دو یا تین تاروں پر نکلتے ہیں باقی کے مثل بین کے چکاروں کے استعمال ہوتے ہیں۔ اس کے نیچے بھی طرمبی ہوتی ہیں۔ آواز اسکی ملائم اور میٹھی ہوتی ہے۔

سُرمنڈل۔ ہندوستان کا پرانا بربط ہے۔ یہ غالباً وہی ساز ہے جس کو کاٹیاین بین (Kātyāyana Vina) بھی کہتے ہیں جس کا موجد رشی کاٹیاین تھا اور ست تنتری وین یعنی سو تار والی بین بھی کہا جاتا ہے۔ کالی ناتھ جو رتناکر کا مفسر ہے لکھتا ہے کہ مٹا کوکلاوین (Matta Kokila) جسکا ذکر سارنگ دیو نے کیا ہے اصل میں سُرمنڈل ہی ہے۔ یہ ساز لکڑی کا ساختہ ہوتا ہے لمبائی تین فٹ۔ چوڑائی ڈیڑھ فٹ اور اونچائی سات انچ ہوتی ہے اور مثل پیانو کے چار پاؤں پر کھڑا ہوتا ہے۔ تار دھات کے ہوتے ہیں۔ اور کھونٹیوں کو ایک چابی کے ذریعہ سے مثل پیانو کے سُر کیا جاتا ہے۔ بجانے کے طریقے دو ہیں ایک مضراب سے۔ دوسرا دو لکڑیوں سے جس طرح سے انگریزی باجہ زِلوفون بجایا جاتا ہے۔ مضراب سے بجانے والے دو مضراب دائیں ہاتھ کی پہلی اور دوسری انگلی پر پہن کر بجاتے ہیں۔ بائیں ہاتھ میں پتھر یا سیپ کا ٹکڑہ ہوتا ہے جس کے تاروں پر رکھ کر آگے پیچھے ہلانے سے گمک پیدا کی جاسکتی ہے۔ لکڑیوں سے بجانے سے آواز بالکل پیانو کی طرح نکلتی ہے۔ لکڑیوں پر بانات لگی ہوتی ہے۔

یہ ساز موجودہ پیانو کا جدامجد ہے۔ پیانو بغور دیکھا جائے تو سرمنڈل ہی ہے جو چار ٹانگوں پر رکھا ہوتا ہے اور بجائے ہاتھ سے چوب کی ضرب لگانے کے مشین کے ذریعہ سے چوبی موگریوں کی ضرب تاروں پر لگتی ہے۔ موجودہ جانشین اسکا **قانون** ہے جو ایرانی نژاد ہے اور جس میں صرف ۳۷ تار ہوتے ہیں یعنی تین سپتک۔

۲۔ ہوا کی مدد سے بجنے والے ساز۔ مثلاً بانسری۔ نفیری۔ شہنائی۔ الگوزہ وغیرہ تاردار سازوں کی آواز کھلی جگہ کے واسطے ناموزون ہوتی ہے کیونکہ بہت مدہم اور ملائم ہوتی ہے اور دُور نہیں جاسکتی۔ اس لئے زمانہ قدیم سے ہی ہوا کے ذریعہ سے بجنے والے ساز اختراع ہوکر مروج ہوچکے تھے + ان میں سے سب سے پرانا سینگ یا نرسنگا ہے جو آجکل بھی جنوبی ہند میں پایا جاتا ہے۔ تھوڑے ہی عرصہ بعد پیتل کے سینگ بننے لگ گئے جنکے واسطے نیپال اور مدراس مشہور ہیں + یہ زیادہ تر تیوہاروں۔ جلوسوں کے موقعہ پر بجائے جاتے ہیں + گو اس سے چند ایک مختلف قسم کے سُر نکل سکتے ہیں لیکن اس پر بول نہیں بج سکتے سنکھ بھی پرانا ساز ہے لیکن مندروں کے واسطے مخصوص ہوچکا ہے + لیکن ان ہر دو کو صحیح طور پر آلہ موسیقی نہیں کہا جاسکتا +

بانسری۔ بانسری یا مُرلی کرشن کے نام سے وابستہ ہوچکی ہے اور اسکی اکثر تصاویر میں اس کو ایک ٹانگ پر کھڑے ہوکر مُرلی بجاتے ہوئے دکھایا جاتا ہے + اسی کی وہ موہنی آواز تھی جس سے بندرابن کی گوپیوں کے دل مسخر ہُوا کرتے تھے + یہ لب پر آڑی رکھ کر اور نصف پھونک سے بجائی جاتی ہے یہ عموماً بانس یا لکڑی کی ہوتی ہے۔ گو بعض لوگ دھات کی بھی بناتے ہیں + پھونک کے سوراخ کے علاوہ اس میں عموماً چھ سوراخ ہوتے ہیں جن پر چھ اُنگلیاں یعنی ہر ہاتھ کی تین تین اُنگلیاں رکھی جاتی ہیں + ایک ہی سوراخ پر آہستہ پھونک مارنے سے مدہ سپتک اور زور سے پھونک دینے سے تار سپتک کا سر نکلتا ہے۔ اس طرح سے دو اڑھائی سپتک اس پر نکل آتے ہیں + سُوراخ کو آدھا ڈھانپنے سے کومل سر نکلتا ہے +

نے۔ نے اور الگوزہ بانسری کے اقسام ہیں۔ سوراخ اسی طرح ہوتے ہیں۔ صرف بجائے آڑی رکھ کر پھونکنے کے سیدھی رکھ کر پھونک دی جاتی ہے +

شہنائی۔ جسے شرنائی۔ مُکھ بین اور ناگ سُر بھی کہتے ہیں۔ ہندوستان کے ہر ضلع میں پائی جاتی ہے۔ اور شادی وغیرہ کے موقعہ پر اکثر بجائی جاتی ہے + یہ دو سے اڑھائی فیٹ تک طول میں ہوتی ہے اور عموماً لکڑی کی ہوتی ہے۔ جنوب میں چاندی کی بھی بنتی

ہے + اس کا نیچے کا حصہ چوڑا ہوتا ہے اور منہ کی طرف تنگ ہوتی ہے + اس میں سات سے لیکر بارہ تک سوراخ ہوتے ہیں جن میں سے سات اُنگلیاں رکھنے کے کام آتے ہیں اور باقی آواز کو بلند و پست کرنے کے لئے ہوتے ہیں + مشاق لوگ ان سے ہر قسم کا تیور کومل سر سوراخ کو تھوڑا یا زیادہ ڈھانپنے سے نکال سکتے ہیں + اس کی آواز بلند اور شیریں ہوتی ہے خاص کر چاندی کی شہنائی کی +

پونگی - یا سپیروں کی بین تونبہ سے تیار کی جاتی ہے + درمیانی حصہ اور منہ ایک بوتل نما تونبے سے بنا ہوتا ہے اور دوسری طرف دو لکڑی یا بانس کی نلیاں ہوتی ہیں جن میں نرسل کے ریڈ لگے ہوتے ہیں - ان میں سے ایک drone کا کام دیتی ہے اور دوسری میں سات سوراخ اُنگلیاں رکھنے کے واسطے ہوتے ہیں - ان کو اس طرح سے نکالا جاتا ہے کہ بھیروں کا ٹھاٹھ پیدا ہوتا ہے +

ان کے علاوہ بگل کی قسم کے آلات نفیری - قرنا - تُری وغیرہ ہوتے ہیں جو آلات موسیقی کے نام سے ملقب نہیں ہو سکتے لہذا ان کا بیان فضول ہے +

(۳) کھال والے ساز - مثلاً طبلہ - مردنگ - ڈھول - نقارہ وغیرہ + ان سازوں کی بے شمار قسمیں ہند میں پائی جاتی ہیں کلکتہ کے عجائب گھر میں تین سو اقسام کے قریب رکھی ہیں + ان چیزوں کا اصلی کام تال دینے کا دکھانا اور قائم رکھنا ہے - گو ان سے سُر کی بھی مدد لی جاتی ہے - مثلاً طبلہ کے دائیں کو کھرج کی آواز سے ملایا جاتا ہے تاکہ اسکی آواز گانے کے ساتھ بے سُری نہ رہے اور کانوں کو بُری معلوم نہ دے - اور کسی ساز کے ساتھ نہ ہونے کی حالت میں طبلہ ہی اس کا کام دیتا ہے +

طبلہ - طبلہ کا حال مفصل آگے بیان ہو چکا ہے لہذا اعادہ کرنا مناسب نہیں +

مردنگ - بہت پرانا ساز ہے کہتے ہیں اس کو برہما نے ایجاد کیا تھا اور شیو کے ناچ کے ساتھ بجایا تھا اور گنیش نے اس کو پہلے پہل بجایا تھا + مردنگ کے اصلی معنی "مٹی کا بنا ہوا" ہیں - غالباً پہلے اس کو مٹی سے بنایا جاتا ہوگا + آجکل بھی مٹی کے گھڑے تال بجانے کے لئے بطور ڈھولک یا طبلہ کے استعمال کئے جاتے ہیں اور اچھے بجانے والے اس پر

بہت پُر اثر گتیں بجاتے ہیں + مردنگ میں آجکل مٹی استعمال نہیں ہوتی بلکہ لکڑی کا بنا ہوتا ہے۔ لمبائی قریباً دو فیٹ اور گھیر درمیان میں تین فیٹ ہوتا ہے + سروں کا قطر تقریباً ۹ انچ ہوتا ہے۔ ایک طرف دوسرے سے قدرے زیادہ چوڑی ہوتی ہے + دونو سر چمڑے سے منڈھے ہوتے ہیں جن کو تسموں سے کسا یا ڈھیلا کیا جا سکتا ہے + طبلہ کی طرح اس میں بھی تسموں کے نیچے لکڑی کے گول گول ٹکڑے دئے ہوتے ہیں ان کو مردنگ کے درمیان کی طرف ٹھونکنے سے تسمے کسے جاتے ہیں اور کھال کی آواز چڑھ جاتی ہے۔ اور ڈھیلا کرنے سے آواز اتر آتی ہے + چھوٹے سرے پر لوہ چون۔ چاول وغیرہ کا مرکب لگا ہوتا ہے جس سے اس کی آواز بلند ہو کر نکلتی ہے۔ اس کو کھرج سر کے ساتھ ملایا جاتا ہے۔ اور یہ دائیں ہاتھ سے بجایا جاتا ہے۔ دوسری طرف پر بجانے کے وقت تھوڑا سا آٹا گوندھ کر یا چاول ابال کر لگائے جاتے ہیں جس سے اس کی آواز بھاری ہو کر نکلتی ہے + اس کو بائیں ہاتھ سے بجایا جاتا ہے + اس کا بجانا بہت کچھ طبلہ سے ملتا ہے گو کچھ اختلافات بھی ہیں + مردنگ زیادہ تر جنوبی ہند میں استعمال کیا جاتا ہے + طبلہ بنگلور سے نیچے کم نظر آتا ہے +

پکھاوج۔ مردنگ سے قدرے بڑا ہوتا ہے لیکن اسی شکل کا ہوتا ہے +

نقارہ۔ ڈنکہ۔ نقارہ۔ مہا نقارہ یا نوبت موسیقی کے مطلب کے نہیں بلکہ جنگ میں یا مذہبی رسومات میں زیادہ تر کارآمد ہوتے ہیں + یا شاہی جلوس کے ساتھ بجتے تھے +

ڈھول۔ ڈھول شادی بیاہ میں شہنائی کے ساتھ بجاتے ہیں۔ ڈھولک چھوٹا ڈھول ہے جسے عموماً عورتیں گانے کے ساتھ شادی وغیرہ کے موقعہ پر بجاتی ہیں + چھوٹے ڈھولک کو ڈھولکی یا ڈک بھی کہتے ہیں +

کھنجری۔ یہ ایک چھاننی نما گول وضع کی پٹی پر کھال مڑھی ہوتی ہے اور اس میں چھوٹے چھوٹے منجیرے بھی لگائے جاتے ہیں جو بجاتے وقت چھن چھن کرتے ہیں + ناچ کے ساتھ اسے بجایا جاتا ہے +

اسی قسم کا ایک بڑا ساز ہوتا ہے جو عموماً پوربی لوگ ہولیوں میں بجاتے ہیں اسکو ڈپھڑا کہتے ہیں + اس کے ساتھ منجیرے نہیں ہوتے +

انگریزی آلات موسیقی کا تذکرہ جلد چہارم یعنی **انجیل موسیقی** میں کیا جائیگا +

تحصیلِ مُوسیقی

جن اصحاب کو علم موسیقی کا شوق ہے اور باجہ سیکھنا چاہتے ہیں وہ اِس سلسلہ کی دوسری کتاب تحصیل موسیقی ملاحظہ فرمائیں۔ اُس میں باجہ بجانے کا عملی طریقہ نہایت وضاحت سے سمجھایا گیا ہے اور بہت سی عمدہ عمدہ غزلیں آسان اور دل پسند (ٹھمریاں) اور تھیٹر کے گانے سہل اور صحیح نوٹیشن کے ساتھ تحریر کئے گئے ہیں۔ نیز زمزمہ۔ مینڈ۔ تان وغیرہ نکالنے کا طریقہ بتلایا گیا ہے۔ مبتدی کے لئے نہایت ہی مفید کتاب ہے۔ ضخامت ۲۱۶ صفحات۔

(بمقام) امپیریل پریس، سپیاں روڈ لاہور میں باہتمام بابو نظام الدین پرنٹر چھپی اور خان محمد اکبر خان پبلشر نے انجمن چیفس کالج لاہور سے شائع کی۔