رکوئیم موزار از آثار مطرح موسیقی مذهبی در جهان است. در این مقاله ضمن پرداختن به دلایل و علل تصنیف آن از سوی موزار، موومان‌های چهارده‌گانه رکوئیم مورد بررسی قرار می‌گیرد. همچنین قسمت سوم به‌نام «روز خشم» به شکل میزان‌به‌میزان از لحاظ تکست و موسیقی آنالیزشده و پارتیتور آن به پیوست جهت مطالعه اهل فن ارائه می‌شود. نقش سوسمائر و دیگر افراد و اشخاص نزدیک به موزار نیز در این ارتباط بطور مشخص گنجانیده شده است.

به پیشگاه خداوند

رکوئیم موزار[1] در رِمینورک ۶۲۶ (۱۷۹۱)

بهمن مه‌آبادی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

MOZART

K.-V. No. 626

REQUIEM

با این‌که مرگ به موزار اجازه نداد تا تمامی اثر تاریخی خود را بسُراید اما وی در همان مقدار تصنیف‌شده، نیّت پاک و خالص خود را در ارتباط با خدا و جهان هستی به ثبوت رساند. او در این اثر چنان از نبوغ و الهامات خود سخن گفت که آخرین سروده‌اش به جاودانی‌ترین شاهکار موسیقیِ مذهبی جهان تبدیل شد و مانیفست اعتقاد ژرف و عمیق موسیقیدان شوریده‌سری را به‌همراه ترسی آمیخته به احترام از مرگ و پایان زندگی به نمایش گذارد. شعف و شادی برای دنیایی مافوق و مسلّم که انسان در آن از محدودیت دنیوی زمین و زمینیان آزاد است. و بدین‌سان رکوئیم برای همیشه نامیرابودن خود را به‌عنوان ثمرهٔ تلاش نابغه‌ای بی‌همتا به بشریت

شناساند.

رکوئیم یک مس برای مردگان محسوب می‌شود که اثر مربوط به دوران کلاسیک است و به شکل کُرال تهیه می‌گردد. موزار سفارش رکوئیم را برای خود آزاردهنده و اندوهبار تلقی می‌کرد و در کشمکش افکار درونی خود آن را سوگنامهٔ خود می‌دانست.

«مرگ را می‌بینم که مرا به سوی خود می‌خواند. و در این‌میان اصرار من و ناشکیبایی مطالبه‌کننده اثر نیز به ترس و هراسم می‌افزاید. با این‌همه من به نزدیک‌شدن پایان واقفم و آن را به ناچار می‌پذیرم. اما این قبل از آن است که من از هنرم لذت ببرم. هنوز زندگی برایم زیباست و فکر اتمام آن آزاردهنده است.»

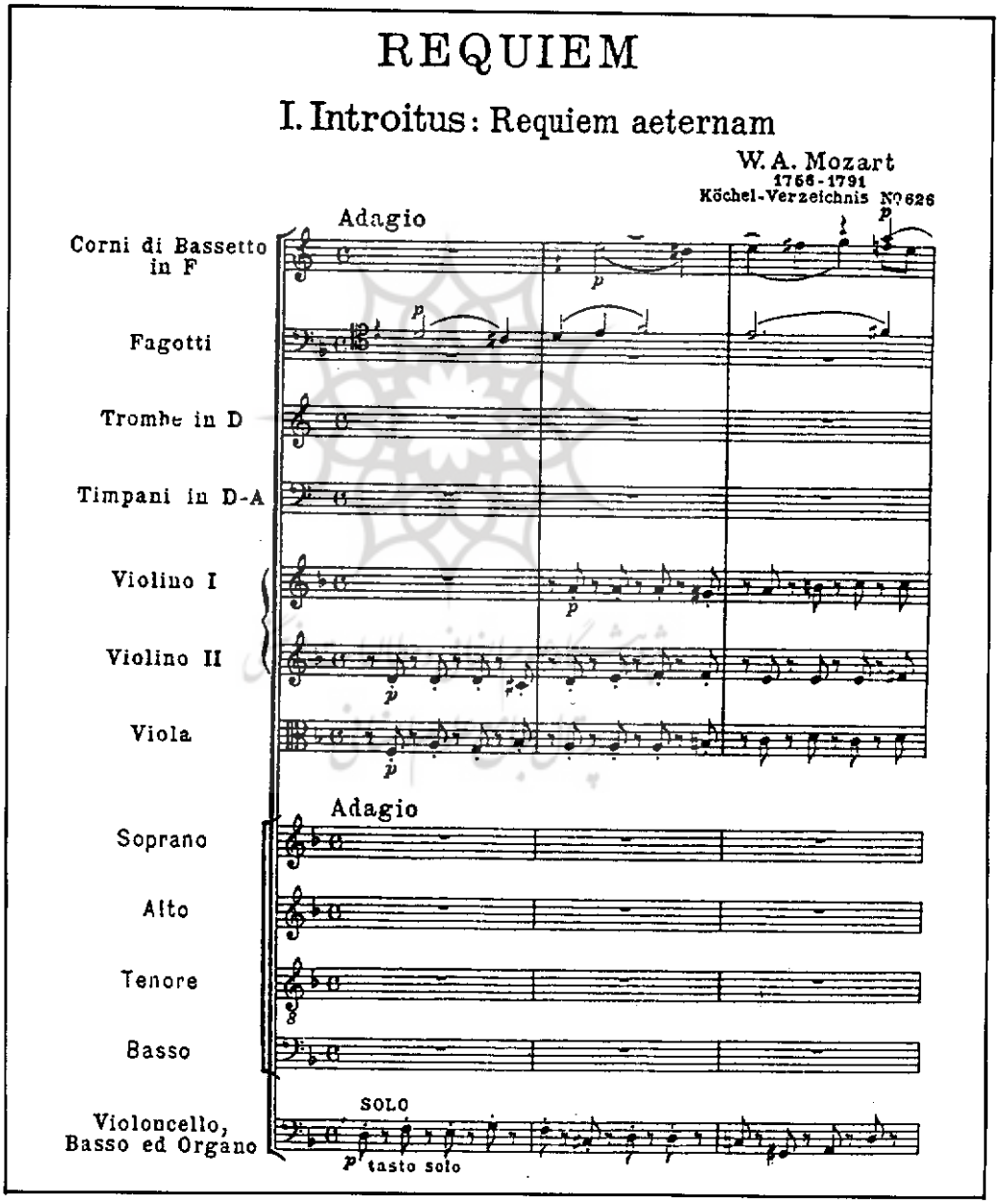
این جملات قسمتی از نامه موزار به تاریخ سپتامبر ۱۷۹۱ است که بینش ژرف و شرایط ذهنی و روانی او را بیان می‌کند.

با این‌همه تصنیف رکوئیم آغاز شد. موومان اول با حالتی آمیخته به تفویض و رنگی از طغیان آغشته گردید و آهنگ دعاگونه از آن زدوده شد. یاد مأموریتی عجیب برای نوشتن رکوئیم، مأموریتی بی‌نام و نشان از سوی شبحی شبیه به پدرش همچنان آزارش می‌داد. از خود پرسید که: «آیا این روح لئوپولد است یا دعوتی برای مرگ؟!» و آنگاه به گریه افتاد! به‌شدت گریست و در آن حال ناخودآگاه قسمت‌های مختلف اثر را در ذهن خود شنید. مصمم شد تا رکوئیم را از تبدیل‌شدن به موسیقی عزا رهایی دهد و آن را برای خدای خویش بنویسد.

تصمیم گرفت یکسره برای زیبایی مطلق و حقیقی بسراید. یکسره در افکار زندگی و مرگ غرق شد. اینک خشنود و راضی به‌نظر می‌رسید. تسلیم اراده خداوند بود و موسیقی تدفین خود را می‌سرود. می‌اندیشید «دنیا بر سر فرزندان خود چه می‌آورد؟» در دوه ماه آخر روزهای زندگی‌اش ۹ موومان از رکوئیم را سرود و قسمت دهم آن را به دست گرفت. دیگر سلامتی‌اش مختل شده بود و آرام‌آرام باور می‌کرد که این اثر برای خود اوست، آزمایشی برای انمام زندگی و سرآغاز سکوت ابدی و مرگ.

استنباط موزار از گام رمینور برای رکوئیم تلقی فوق‌العاده‌ای بود. حالت‌های حس پیش از وقوع، تصور پیشامدی ناگوار، گویش تراژیک و بیان حرمان‌گونه آن، آن‌گونه که در دون‌ژوان[۲] برای سرآغاز تیره و غم‌آلود اوورتور و ظهور تندیس فرمانروا در انجامین بخش اپرا آورده بود، این‌جا نیز باید به کار گرفته می‌شد. بی‌شک رکوئیم به حالت‌های تیره و تار نیازمند بود. و موزار سنگینی و اندوه خاصی را در صدای تیره و مه‌آلود ارکستر سراغ داشت. او در سرود هماره غمناک هورنها آن‌گاه که به صداهای بم محدود می‌شدند، در اصوات پائین کلارینت‌ها ـ باسون‌ها ـ ترمپت‌ها و ترمبون‌ها آن‌گونه که رسم سنتی موسیقی روحانی است، دنیای شگرفی را سراغ داشت که تنها و تنها او می‌توانست آن را بشکافد و عرضه دارد. برداشت موزار در رکوئیم از تیمپانی ـ زهی‌ها و ارگ ـ به‌همراه حالت گرگ و میش صبحگاهی سازهای بادی چوبی همچون فلوت و ابوا ـ استنباط یک نابغه بود. او اینهمه را در معنویت جاودانه رکوئیم فرو می‌ریخت و در راه آن هستی و جان خود را می‌نهاد. اثرش شامل موومان‌هایی برای کُر و سولیست‌ها ـ و البته ترکیبی از هر دو بود. این اثر در استیلی گسترده و کامل بر روی فیگورهای باروک از نقطه‌نظر آواز و آنسامبل قرار داشت. کلمه رکوئیم اولین واژه از واژگان دعایی است که برای مردگان می‌خوانند و در آن آسایش و آمرزش جاودانی را طلب می‌کنند. رکوئیم موزار شامل چهارده قسمت است که به‌وسیله دوست و شاگردش فرانتس زاور سوسمائر[۳] و بر طبق توصیه‌های موزار، مطابق با شیوه و سبک او تکمیل گردیده است. اما از آن‌روز تابه‌حال هاله ویژه‌ای رکوئیم را دربر گرفته که قبل از این در مورد دیگر آثار تاریخی موسیقی سابقه‌ای نداشته است. این شرایط مشکوک، اندیشه‌ها را در طول سالیان به طرق گوناگون راهبری

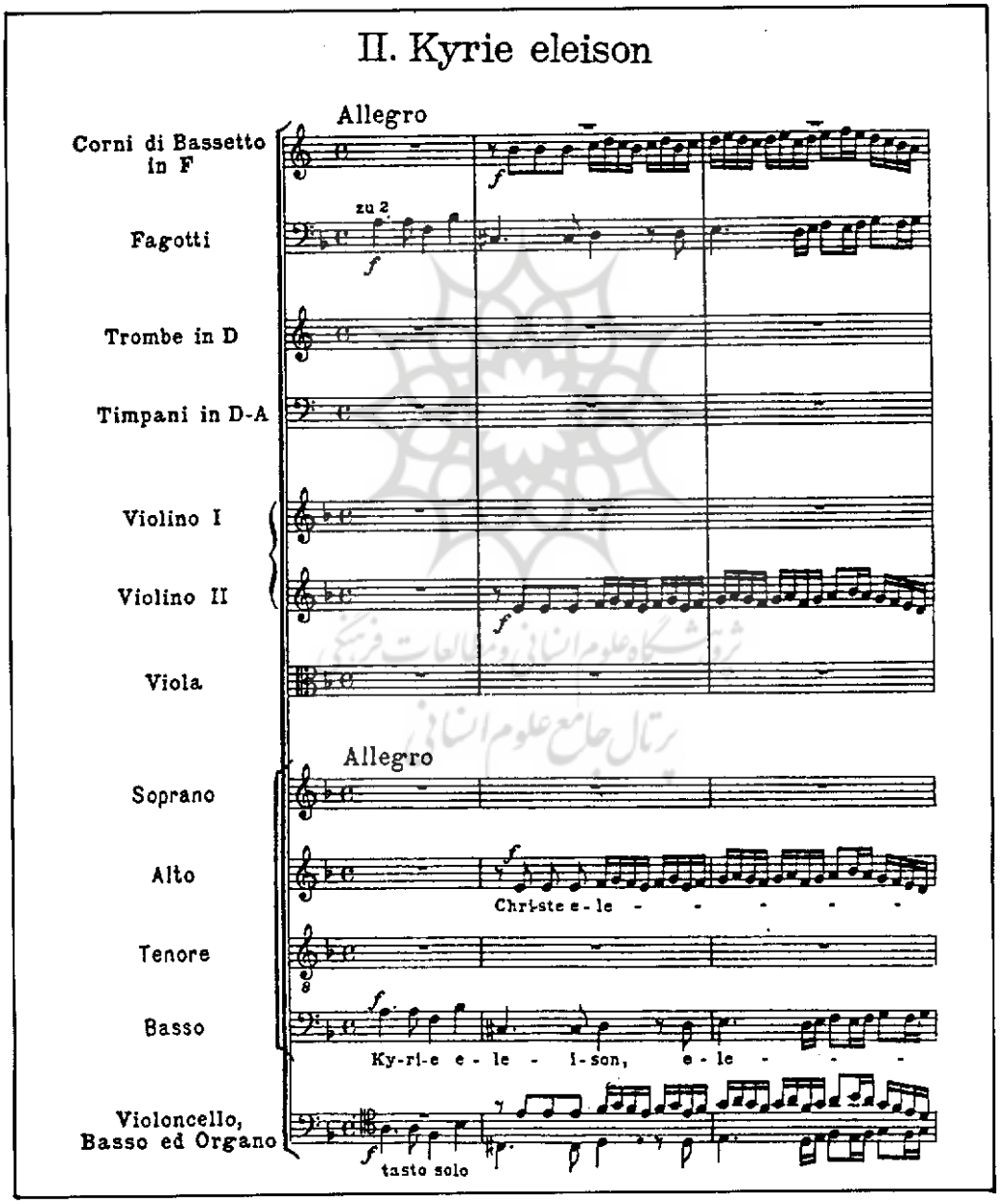
کرده و گاه منجر به پیدایی افسانه‌هایی غریب در حول و حوش شخصیت مصنف شده است. اما نامه مورخه ۱۸ ام فوریه ۱۸۰۰ که از طرف سوسمائر برای ناشر این اثر ارسال شده، نشان می‌دهد که همسر موزار رکوئیم را برای اتمام به او سپرده و سوسمائر قسمت‌های سانکتوس[۴]، بنه‌دیکتوس[۵] و آگنوس‌دای[۶] را شخصاً سروده است. البته صحت این اظهار قدری مشکوک به‌نظر می‌رسد. زیرا از شواهد چنین برمی‌آید که استعداد و توانایی موسیقی سوسمائر در حدی متوسط بوده و این موضوع، شرکت و دخالت او را دچار



تردید می‌کند. با این‌همه سوسمائر تمام جزئیات بخش‌ها و ارکستراسیون را ظاهراً بر طبق خواسته موزار اجرا کرده و چهار مومان به آن افزوده است. ولی ما نمی‌دانیم که اگر خود موزار آن را به پایان می‌برد، به چه شکلی درمی‌آمد.

مقدمه اثر یا انتروتیوس[۷] همانند مناجات آغازین مس کلیسای رومن کاتولیک اجرا می‌شود که احساسات متفاوتی را القا می‌کند.

تم آرام و محزون قسمت دوم «کی‌ریه»[۸] یا «ای خداوند» به شکل یک فوگ دوتایی ارائه شده و حالت



استغاثه‌ای را داراست که در آن لحن اعتراض نمایان است.

قسمت سوم «سکوئنز»[9] دارای شش بخش است که «دایز آیری»[10] اولین موومان آن به‌شمار می‌رود. بخش موسوم به روز خشم یا دایز آیری کانون و مرکز سومین قسمت در گام رمینور، از جنبه مختلفی مهم به‌نظر می‌رسد. اصولاً سکوئنز همانند سرودی تصنیف‌شده است که پس از قرائت کتاب مقدس در کلیسای رومن کاتولیک اجرا می‌گردد. قطعه دراماتیک روز خشم بر اساس متنی متعلق به قرن سیزدهم ساخته شده است. این متن به‌روشنی روز قیامت و داوری نهایی را نشان می‌دهد. کشمکش و هیجان عظیمی به‌وسیله گام رمینور در طوفان و یورش ویولن‌ها و حالت مجزا و مشخص الگوهای نمونه (کشیده ـ کشیده ـ کوتاه ـ کوتاه) به‌چشم می‌خورد. سرآغاز فراز، سختی و شدت واژه خشم و غضب را جلوه‌گر می‌سازد.

بیشترین قسمت روز خشم دارای طرحی هموفونیک است که صدای خوانندگان در میان ریتم همزمان و با هم به گوش می‌رسد. آنگاه در ادامه، موزار یک تعویض را در طرح خود برای بالابردن و مطرح‌کردن کشمکش و هیجان وارد می‌کند. ایده ویبراتو و تحریر در صدای باس کُر در اونیسون با ارکستر، جهت نشان‌دادن لرزیدن و ترس، آنگاه که می‌سرایند: (چقدر عظیم خواهد بود لرزش) کاری بس موفق است که پاسخ و عکس‌العمل آن به‌وسیله سه صدای انسانی زیرتر (سوپرانو ـ آلتو ـ تنور) در روی آکوردهای روز خشم و غضب عینیت می‌یابد.

بی‌شک هیچ‌کس جز موزار از عهده نوشتن و پرداختن این اثر شگفت برنمی‌آمده است. اما طعم و بوی باروک و بازتابی از تحسین و اقدام ویژه موزار برای هندل، کسی که اوراتوریوی مسیح او شاهکار ارکستراسیون و مفهوم موسیقیایی همه دورانهاست، در رکوئیم به‌چشم می‌خورد. استیل رکوئیم بیشتر اپرای فلوت سحرآمیز او را به یاد می‌آورد. که سوای هندل نفوذ و اعتبار باخ را نیز نمایان می‌کند.

کُر: ($\frac{4}{4}$ طول هفت و نیم میزان)

روز خشم، ای روز هولناک
Dies irae, dies illa

زمین در حال سوزاندن کذب:
Solvet Seculum in Favilla:

همانند مژده داود و سی‌بل
Teste David cum Sibylla

مختصری از ارکستر تنها:
(به‌طول یک و نیم میزان، از
نیمه دوم میزان هشتم تا پایان
میزان نهم)

کُر: (به طول نُه میزان و یک ضرب،
از ابتدای میزان دهم تا
اولین ضرب میزان نوزدهم)

چقدر عظیم خواهد بود لرزش
Quantus tremor est futurus

زمانی که عدالت‌گستر می‌آید
Quando judex est venturus

کسی که عِقابش همه‌گیر است!
Cuncta stricte discussurus!

ارکستر تنها: (به‌طول سه ضرب
باقی‌مانده قبلی و دو میزان،
از ضرب دوم میزان نوزدهم تا
پایان میزان بیست و یکم)
کُر: (به‌طول هفت میزان و نیم،
از ابتدای میزان بیست و دوم
تا نیمه اول میزان بیست و نهم)

روز خشم، ای روز هولناک
Dies irae, dies illa
زمین در حال سوزاندن کذب:
Solvet seculum in favilla
همانند مژده داود و سی‌بل
Teste David cum sibylla

مختصری از ارکستر تنها: (به طول
یک میزان و نیم، از نیمه دوم
میزان بیست و نهم تا پایان میزان سی‌ام)
کُر: (به طول نُه و نیم میزان،
از ابتدای میزان سی و یکم
تا پایان نیمه اول میزان چهلم)

چقدر عظیم خواهد بود لرزش
Quantus tremor est futurus
زمانی که عدالت‌گستر می‌آید
Quando judex est venturus
کسی که عِقابش همه‌گیر است!
Cuncta stricte discussurus!
چقدر عظیم خواهد بود لرزش
Quantus tremor est futurus

پاس‌های لرزان: (از نیمه دوم
میزان چهلم تا نیمه اول
میزان چهل و دوم)
پاسخ به وسیله صداهای زیرتر:
(از نیمه دوم میزان چهل و دوم
تا نیمه اول میزان چهل و چهارم).

تکرار فیگور با تغییرات جزعی

روز خشم، ای روز هولناک
Dies irae, dies illa
چقدر عظیم خواهد بود لرزش
Quantus tremor est futurus

جواب پاس‌ها به وسیله تمام کُر با
فیگور لرزان: (از نیمه دوم میزان
پنجاه تا نیمه اول میزان پنجاه و شش)

چقدر عظیم خواهد بود لرزش
Quantus tremor est futurus
زمانی که عدالت‌گستر می‌آید
Quanto judex est venturus
کسی که عِقابش همه‌گیر است!
Cuncta Stricte discussurus!
کسی که عِقابش همه‌گیر است!
Cuncta stricte discussurus!

تمویض فراز سنکوپ
بین صدای انسانی زیر و بم:
(در میزان‌های پنجاه و هفت سوپرانو،
آلتو، و پنجاه و هشت تورویاس)
آشفتگی و اضطراب ارکستر و پایان:
(از ضرب دوم میزان شصت و پنج
تا آخر این قسمت)

III. Sequenz

1. Dies irae

C.di B. (F)
Fag.
Tr. (D)
Timp.
Vl.
Vla.
S.
A.
T.
B.
Vc., B. ed O.
il - la sol-vet sae-clum in fa - vil - la, te - ste
il - la sol-vet sae-clum in fa - vil - la, te-ste
il - la sol-vet sae-clum in fa - vil - la, te-ste
il - la sol-vet sae-clum in fa - vil - la, te-ste
6 6 6 2
5

3
C.di B. (F)
Fag.
Tr. (D)
Timp.
Vl.
Vla.
S.
A.
T.
B.
Vc., B. ed O.
Da - vid cum Sy - bil - la.
Da - vid cum Sy - bil - la.
Da - vid cum Sy - bil - la.
Da - vid cum Sy - bil - la.
tasto solo

10
4
C. di B. (F)
Fag.
Tr. (D)
Timp.
Vl.
Vla.
S.
Quan - - tus tre-mor est fu - tu - rus, quan - - do
A.
Quan - - tus tre-mor est fu - tu - rus quan - - do
T.
Quan - - tus, quan - tus tre - mor est fu - tu. - rus,
B.
Quan - - tus tre-mor est fu - tu - rus, quan - - do
(TUTTI)
Vc., B. ed O.

5
Cdi B. (F)
Fag.
Tr. (D)
Timp.
Vl.
Vla.
S.
ju - dex est ven - tu - rus cun - cta stri - cte
A.
ju - dex est ven - tu - rus cun - cta stri - - cte
T.
quan - do ju - dex est ven - tu - rus, cun - cta stri - cte, stri-cte
B.
ju - dex est ven - tu - rus cun - cta stri - cte
Vc., B. ed O.

Cl. di B. (F)
Fag.
zu 2
Tr. (D)
Timp.
Vl.
Vla.
S.
dis - cus - su - - rus.
A.
dis - cus - su - - rus. .
T.
dis - cus - su - - rus.
B.
dis - cus - su - - rus.
SOLO
Vc., B. ed O.

di B.
(F)
Fag.
zu 2
Tr.
(D)
Timp.
Vl.
Vla.
S.
Di - es i - rae, di es il - la solvet
A.
Di - es i - rae, di es il - la solvet
T.
Di - es i - rae, di - es il - la sol
B.
Di - es i - rae, di - es il - la solvet
TUTTI
Vc., B.
ed O.

8
C. di B. (F)
zu 2
Fag.
Tr. (D)
Timp.
Vl.
Vla.
S.
sae-clum in fa - vil - la, te - ste Da - vid cum Sy - bil - la.
A.
sae-clum in fa - vil - la, te-ste Da - vid cum Sy - bil - la.
T.
sae-clum in fa - vil - la, te-ste Da - vid cum Sy - bil - la.
B.
sae-clum in fa - vil - la, te-ste Da - vid cum Sy - bil - la.
Vc., B ed O.

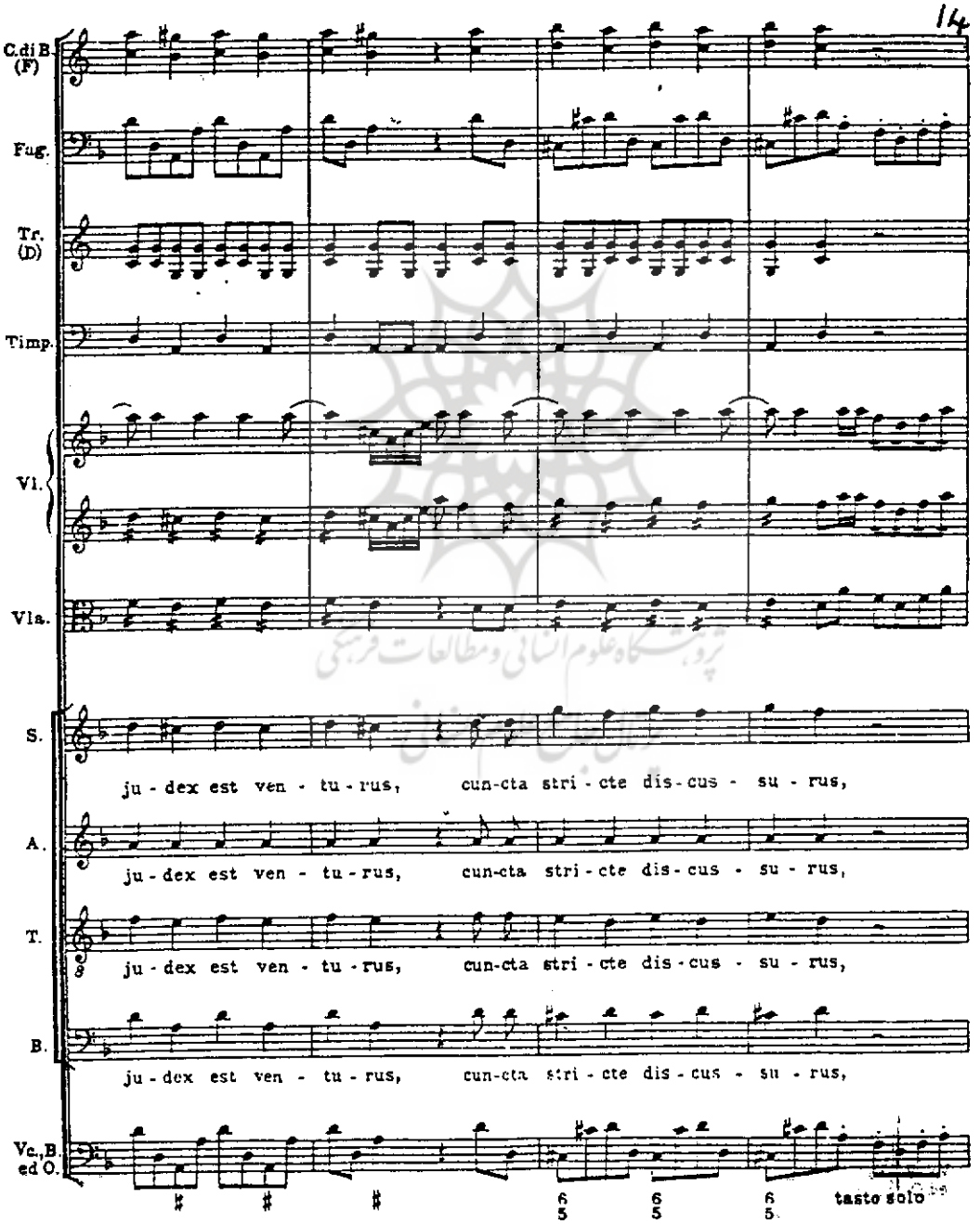
30
9
zu 2
Quan - - tus tre - mor est fu - tu - rus,
Quan - - tus tre - mor est fu - tu - rus,
Quan - - tus tre - mor est fu - tu - rus,
quan - - do ju - dex est ven - tu - rus, cun - cta
quan - - do ju - dex est ven - tu - rus, cun - cta
quan - - do ju - dex est ven - tu - rus, cun - cta

40
10
C.di B. (F)
Fag.
zu 2
Tr. (D)
Timp.
Vl.
Vla.
S.
stri - - cte dis - - cus - - - su - rus.
A.
stri - - cte dis - - cus - - - su - rus.
T.
stri - - cte dis - - cus - - - su - rus.
B.
stri - - cte dis - - cus - - - su - rus. Quan-tus
Vc., B. ed O.
tasto solo

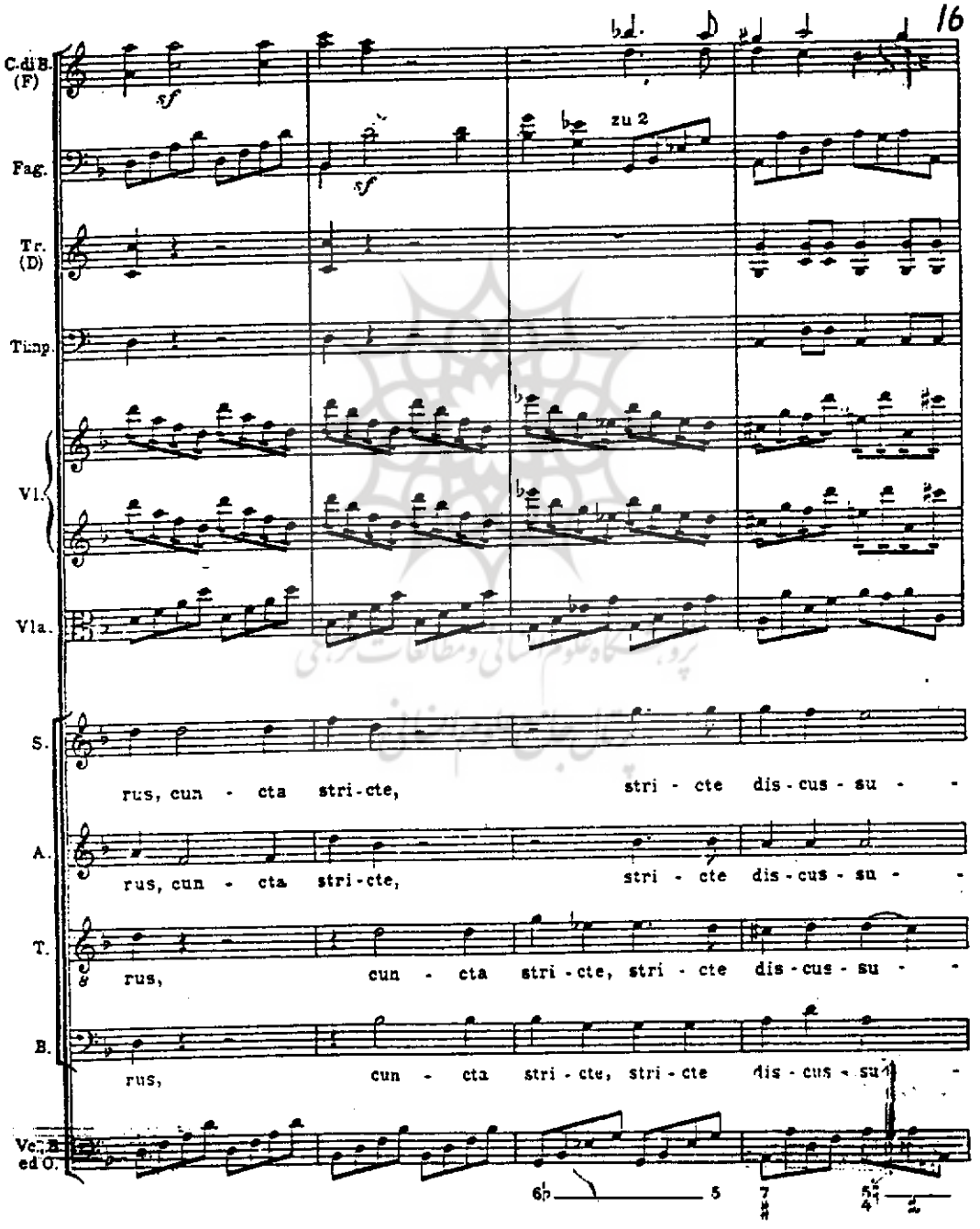
C.di B. (P)
Fag.
Tr. (D)
Timp.
Vl.
Vla.
S.
Di - es i - rae, di - es il - la,
A.
Di - es i - rae, di - es il - la,
T.
Di - es i - rae, di - es il - la,
B.
tre - mor est fu - tu - rus,
quàn-tus
Vcelli.
Bassi
Vc., B. ed O.
tasto solo

C.di B. F
Fag.
Tr. D
Timp.
Vl.
Vla.
S.
di - es i - rae, di - es il - la,
A.
di - es i - rae di - es il - la,
T.
di - es i - rae, di - es il - la,
B.
tre - mor est fu - tu-rus,
quan-tus
Vc., B. de O.
Vcelli
Bassi
tasto solo

50
13
C.di B. (F)
Fag.
zu 2
Hr. (D)
Timp.
Vl.
Vla.
S.
quan - tus tre - mor est fu - tu - rus, quando
A.
quan - tus tre - mor est fu - tu - rus, quando
T.
quan - tus tre - mor est fu - tu - rus, quando
B.
tre - mor est fu - tu - rus, quan - tus tre - mor est fu - tu - rus, quando
Vc. B. ed O.

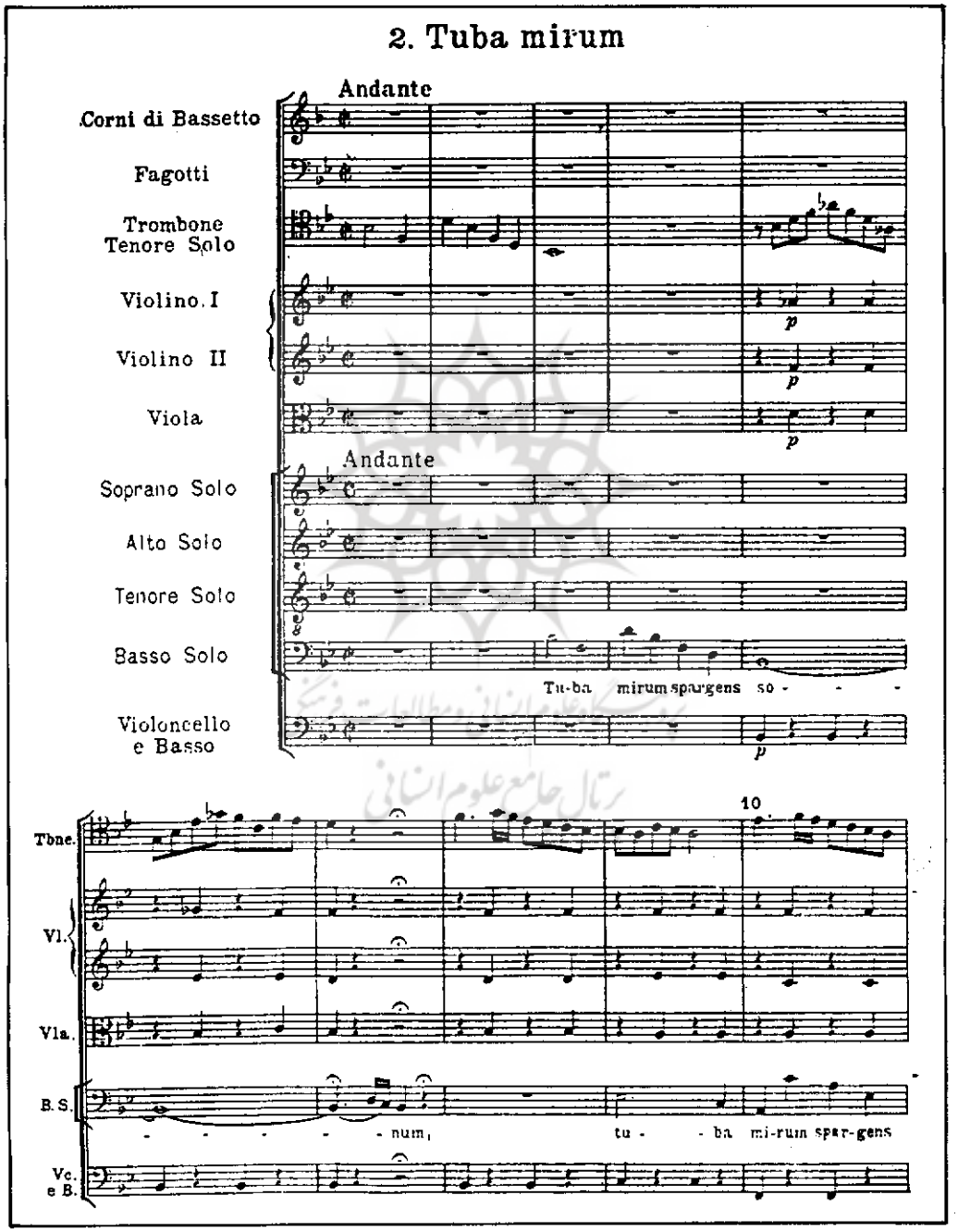

C.di B. (F)
Fag.
Tr. (D)
Timp.
Vl.
Vla.
S.
ju - dex est ven - tu - rus, cun-cta stri - cte dis - cus - su - rus,
A.
ju - dex est ven - tu - rus, cun-cta stri - cte dis - cus - su - rus,
T.
ju - dex est ven - tu - rus, cun-cta stri - cte dis - cus - su - rus,
B.
ju - dex est ven - tu - rus, cun-cta stri - cte dis - cus - su - rus,
Vc.,B. ed O.
tasto solo

60
15
C.di B. (F)
Fag.
zu 2
Tr. (D)
Timp.
Vl.
Vla.
S.
A.
T.
B.
Vc. ed Cb.
cun - cta stri - cte, stri - cte dis - cus - su -
cun - cta stri - cte, stri - cte dis - cus - su -
cun - cta stri - cte, stri - cte dis - cus - su -
cun - cta stri - cte, stri - cte dis - cus - su -
5 6 7 7 4 3


16
C. di B. (F)
Fag.
zu 2
Tr. (D)
Timp.
Vl.
Vla.
S.
rus, cun - cta stri - cte, stri - cte dis - cus - su -
A.
rus, cun - cta stri - cte, stri - cte dis - cus - su -
T.
rus, cun - cta stri - cte, stri - cte dis - cus - su -
B.
rus, cun - cta stri - cte, stri - cte dis - cus - su -
Vc., B. ed C.

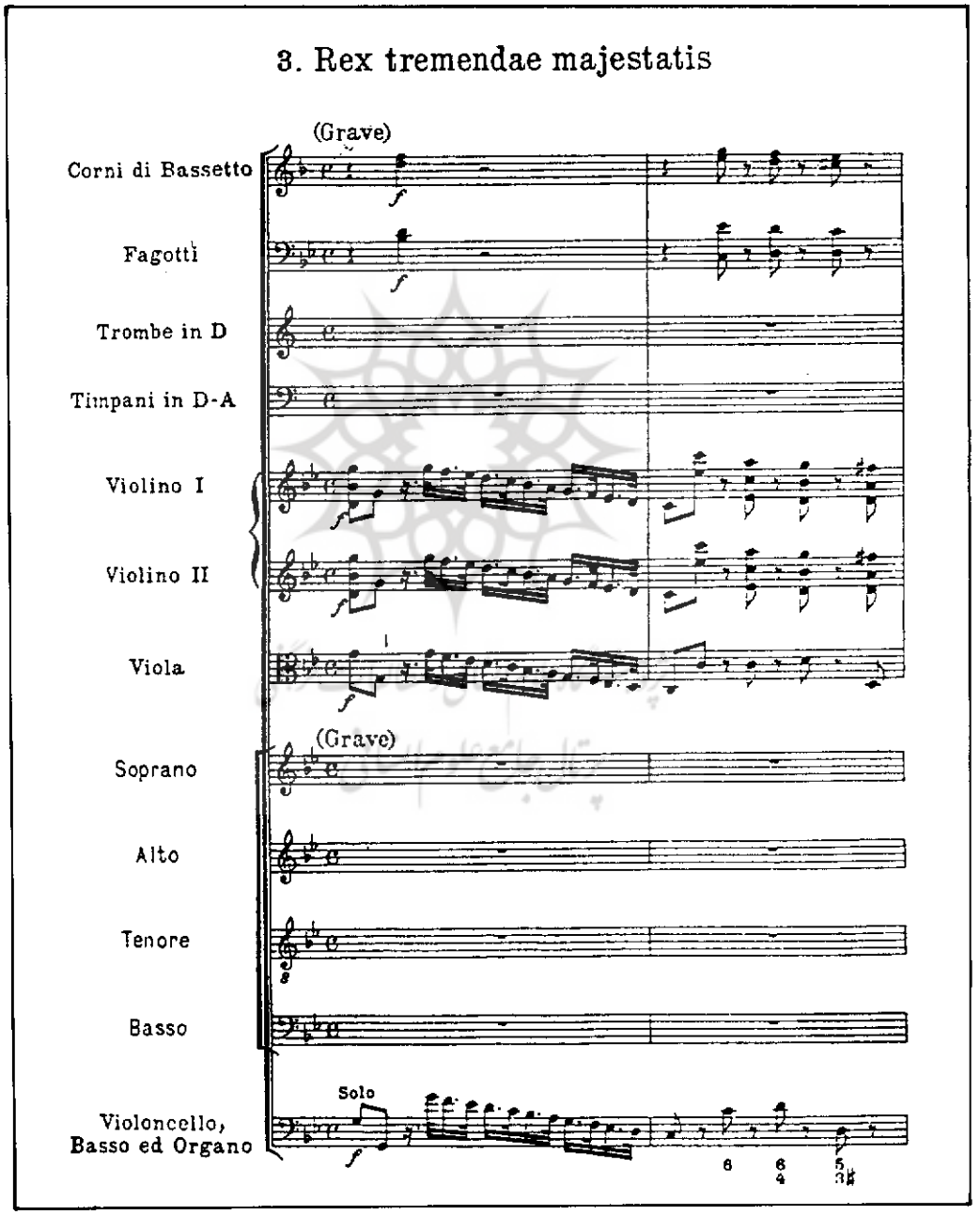
17
C. di B. (F)
Fag.
Tr. (D)
Timp.
Vl.
Vla.
S.
tus.
A.
tus.
T.
tus.
B.
tus.
SOLO
Vc. B. ed O.

«توبامیرم»[11] نام چهارمین موومان و دومین بخش «سکوئنز» در رکوئیم موزار است. این قسمت تداعی‌کننده صور اسرافیل است. این بخش با آوای غم‌آلود ترمبون آغاز می‌شود و در همان لحظات اولیه با آواز باس درهم می‌آمیزد. لطافت و زیبایی بی‌حد «توبامیرم» انسان را از خود بیخود می‌کند. با آنکه گه‌گاه



ارکستر نیز به کمک ترمبون می‌شتابد و همراهی جالبی را ارائه می‌دهد اما این موومان گسترده، هنرآفرینی ترمبون و سولیست‌های خبره‌ای است که به نوبت نقش‌آفرینی می‌کنند. لحن شادی‌بخش و مطمئن سوپرانو آدمی را به اتکای به لطف و بخشش پروردگار دعوت می‌کند.

آکورد آغازین موومان پنجم و سومین بخش «سکوئنز» با نقش پرقدرت ارکستر و به دنبال آن ورود کُر



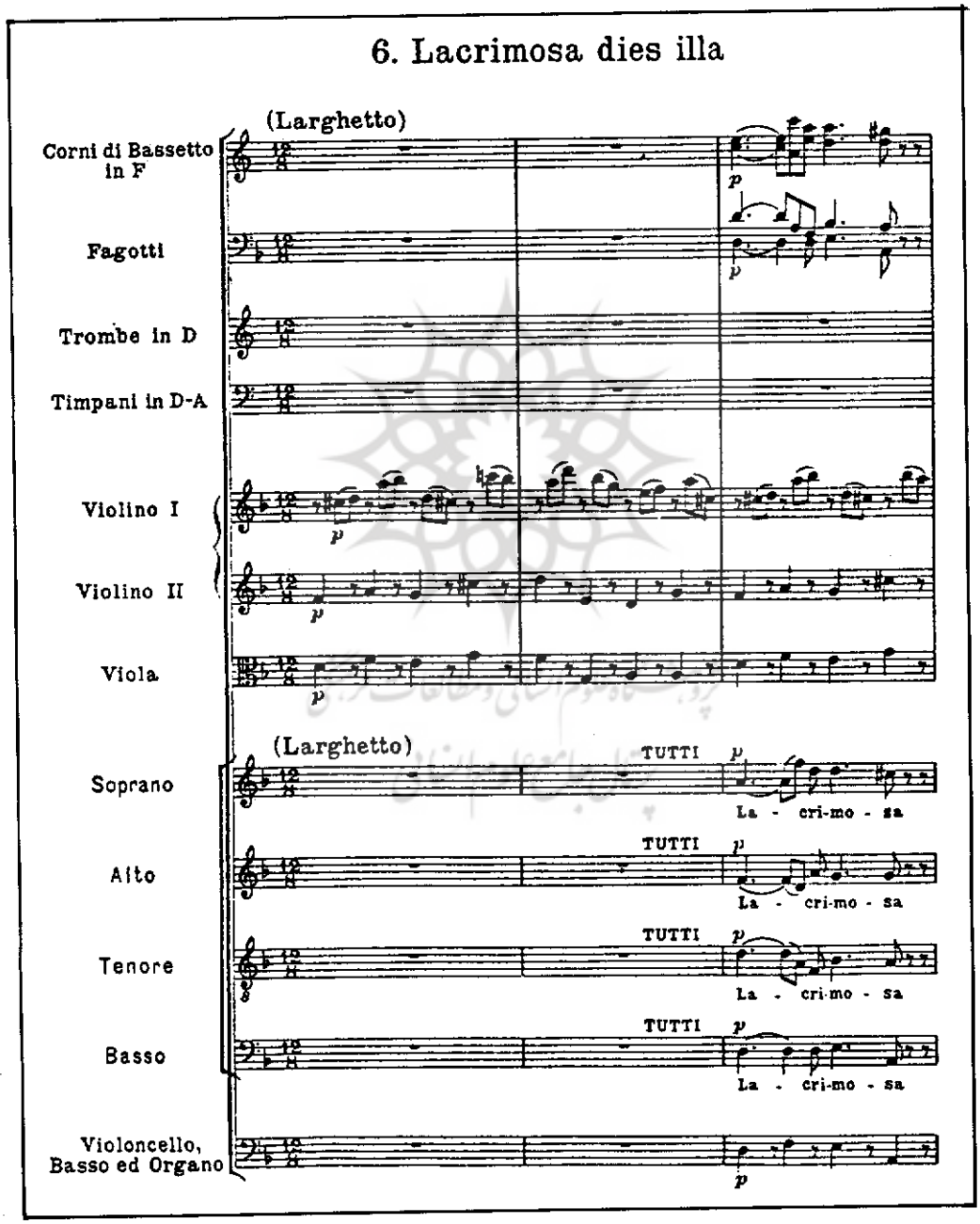
در حالی که کلمه «رکس» را تکرار می‌کند، شروع قسمت موسوم به «رکس تِرمِندا»[۱۲] یا «شاه پرجلال» را نشان می‌دهد. حالت روحانی درخواست رهایی و رحمت در آن به‌خوبی نمایان است. آواز جمعی کُر در حالی که به گرمی و لطافت به‌پیش می‌رود، یکباره با کاهش شدت و سرعت به نوعی «دیمینوندو» در «سونور» و تحرک ریتمیک دست می‌یابد و با یک جریان آرام، به‌سوی خاموشی می‌شتابد. استغاثه و تقاضای بخشش از

خداوند منّان در کمال آرامش به پایان می‌رسد.

موومان ششم (چهارمین بخش «سکوئنز») همچون قسمت آرام یک سمفونی آغاز می‌گردد و چون رودی جاری به نوای دو سولیست زن و مرد (آلتو و باس) می‌پیوندد. «ریکوردار»[۱۳] یا «به یاد آر» در تغییر و تبدیل جهش‌های اکتاو بین صداهای زیر و بم بسیار قابل توجه است.

«کُن فوتاتیس»[۱۴] یا «پریشان و سردرگم» با حالتی

کـوبنده آغـاز مـی‌گردد. گـروه کُـر بـا تکـرار کـلمه «کُن فوتاتیس» و دیگـر واژه‌هـای مـتن بـرای لحـظه‌ای به‌گونه نجوامانندی پناه برده و پس از آن دوباره به شکل قبلی موسیقی بازگشت می‌کند. این عمل برای بار دیگر نیز تکـرار مـی‌شود. نـوع مـوسیقی نشـان‌دهنده وضـع سردرگم نفرین‌شدگان و سرنوشت شـوم آنـان است. در ادامه این موومان نجوای خوانندگان کُر بعنوان نمادی از طلب کمک و مغفرت ارائه شده است. موومـان هـفتم



رکوئیم و پنجمین بخش «سکوئنز» در حالی که همراهی بریده‌بریده ارکستر (به شکل یک سکوت و سه نت دولاچنگ) کُر را به جلو می‌راند و به پایان می‌رسد.

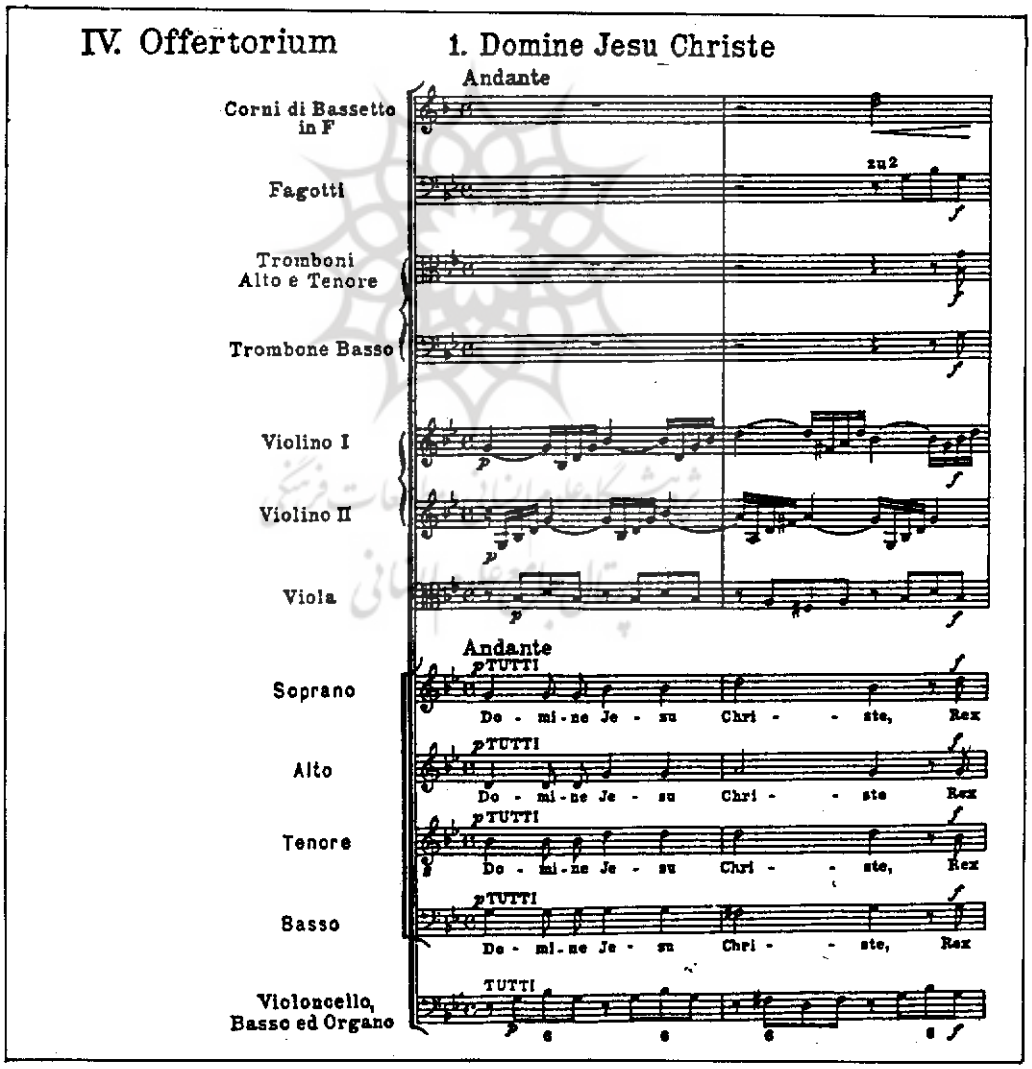
«لاکری‌موزا»[۱۵] (آخرین بخش سکوئنز) با حالتی مملو از حسرت و اندوه آغاز می‌شود. سؤال و جواب‌های زهی به طرزی باشکوه و زیبا پرداخته شده است. ورود آواز جمعی، به حالت دم و بازدم‌گونه ارکستر شکل دیگری می‌دهد. صدای «اشک‌ریزان» لاکری‌موزا فضا را مملو از معنویت پرهیجان‌ترین قسمت رکوئیم می‌کند.

غبار مرگ

تنها راه آزادی و آرامش مطلق!

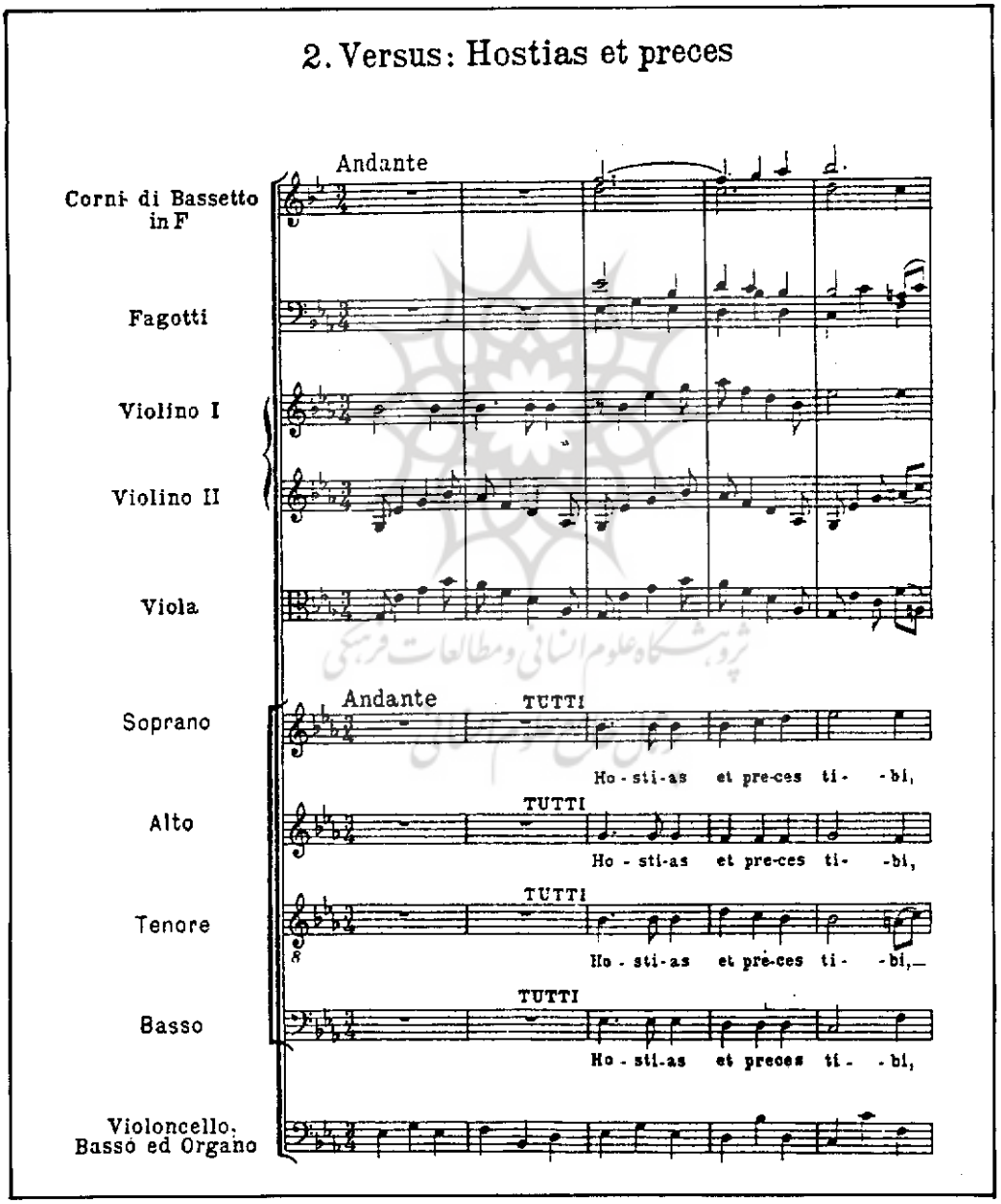
طنین واژگان انجامین این موومان در طلب آسودگی، همچون حسرت و آرزویی ناگفته است. ضربه‌های تیمپانی در این موومان شکوه بی‌پایان ابدیّت را به‌نمایش درمی‌آورد و مفهوم حقیقی آرامش و آسایش را القا می‌کند. لاکری موزا!

قسمت چهارم رکوئیم به فورم «اُفِرتوری‌یُم»[۱۶]



تصنیف شده است. اُفرتوری‌یُم بخشی از قطعات مس در کلیسای رومن کاتولیک می‌باشد که به دعای پدر روحانی به هنگام تقدیس نان و شراب مربوط می‌شود. این به شکل نوعی پلن‌شان[۱۷] است که از اجتماع چند ملودی با تکستهای لاتین و در ترکیبی پولیفونیک ارائه می‌گردد.

قسمت اول اُفرتوری‌یُم یا موومان نهم رکوئیم «دومینه جه‌زو»[۱۸] نام دارد. «تقدیم به خداوند» فوگ عظیم و قابل توجهی است که در آن نقش کُر در تمام طول اثر بسیار مهم و اساسی است. در «دومینه‌جه‌زو»



کُر و ارکستر در جایی که سرعت و شدت در آن به‌چشم می‌خورد، سرآغاز موومان را اعلام می‌دارند. در این موومان آواز بسیار زیبای آلتو و تنور عظمت و شکوهی خاص به زیبایی اثر می‌افزایند. موسیقی روان و در حال حرکت با شنواندن، گاهی صدای اُرگ به جلو می‌رود. این قسمت بعنوان کنتراست و تقابل با هوستیاس[19] تهیه گردیده که ارکستراسیون همه این بخش‌ها به‌وسیله سوسمائر تکمیل شده است.

«دومینه جه‌زو» عرصه گسترده هنرنمایی سولیست‌های ارکستر و خوانندگان کُر و تک‌سُرایان آن است. بخشی با عظمت، پرهیجان و با تحرک و جاری که با نام خداوند بزرگ متبرک شده است.

«هوستیاس» با موسیقی و کُر آغاز می‌گردد. موومانی سنگین که مفهوم دعا و ثنا را القا می‌کند. جان‌هایی شیفته که اینک سر به دعا برداشته‌اند و به آرامی به‌پیش می‌روند. هوستیاس آخرین قسمتی است که موزار شخصاً تصنیف کرده و در آن آرامش روحی عمیق خود را در آخرین لحظات زندگی به ودیعه نهاده است. با این‌همه گویی یکباره همه چیز درهم می‌شکند و موسیقی قسمت پیشین به گوش می‌رسد. بار دیگر رقص سماوی تقدیم به خداوند و یک‌بار دیگر آرامش و سپاس به‌خاطر مهربانی و بخشندگی او و باز هم صدایی همچون صدای اُرگ که به مفهوم تقدس و پاکی است، طنین‌انداز می‌شود. پایان این بخش مه‌آلود و غم‌انگیز است.

«سانکتوس» پنجمین قسمت رکوئیم و یازدهمین موومان این اثر به‌شمار می‌رود. سوسمائر با توجه به طرح‌های موزار و طبق وصایای او آن را ارائه کرده است. البته اثبات این فرضیه مشکل به‌نظر می‌رسد. با این‌حال در یک نگاه می‌توان حدس زد که اولین آکورد سانکتوس از آنِ خود موزار می‌باشد ولی ارکستراسیون از این امر مستثنی است. «پله‌نی سانت»[20] در این قسمت درست بر اساس طرح‌های موزار ارائه گردیده و تقریباً به شکلی غیرحرفه‌ای به وسیله سوسمائر تنظیم شده است. در این بخش نوای وداع به‌گوش می‌رسد. واژه «قدوس» اشاره‌ای به تکرار این کلمه در طول نماز شب است. «قدوس» را سه مرتبه با صدای بلند در هنگام خواندن نماز تکرار می‌کنند. «سانکتوس» در این بخش نیز سه‌بار بلند و مشخص در آغازین لحظات تکرار می‌شود. تنزیه پروردگار و طلب رستگاری، از لحن این قسمت نمایان است.

دومین موومان «سانکتوس» ـ «به‌نه‌دیکتوس» به تعبیری توسعه آشکار خط باخ و نفوذ او در روح و جان موزار است. ارکستراسیون بخش اول این قسمت را به سوسمائر نسبت می‌دهند. در حالی که احتمالاً بخش‌های وکال و فیگور باس در طول میزان‌های بیست و هشتم تا پنجاه متعلق به او هستند. سوسمائر بخش میانی، شامل میزان‌های نوزده تا بیست و هفتم را نیز همانند میزان‌های پنجاه تا پنجاه و چهار به این موومان افزوده است که از حالت خاص آنها پیداست. از پی‌آمدن قسمت آلگرو در «اوسانا»[21] در مطابقت با «سانکتوس» و درست از جایی که میزان‌های چهارتایی جای خود را به سه‌تایی‌ها واگذار می‌کنند، یا دقیق‌تر شاید از میزان پانزدهم آن تقلید شده است. در این کپی نیز ناپختگی مسلّم به چشم می‌خورد. این موومان که در اصل دوازدهمین قسمت محسوب می‌شود با نوای موسیقی آغاز می‌گردد. بخش آغازین ابتدا مانند مارش باشکوهی به‌نظر می‌رسد که با ورود سلوی آلتو و پس‌آنگاه سوپرانو هویّتی تازه می‌یابد. شخصیت روحانی آن با ظهور تنور در کُر کامل‌تر به‌نظر می‌رسد. گویی همه چیز در اینجا دلپذیر است. «به‌نه دیکتوس» سرود نیایش زکریا، پدر یحیی تعمیددهنده، از دیگر دعاهای موجود در نماز شب است. تبرّک به مفهوم سمبلی از برکت و شفا مطرح می‌شود. معنایی که فقط در موسیقی موزار می‌تواند تجلی یابد.

«به‌نه دیکتوس» را می‌توان یک «کانتوس فیرموس»

نامید. این فرم، ملودی معینی را از منابع مذهبی و گاه عالی برمی‌گزیند و در شکلی کنتراپوانتیک ارائه می‌کند. همسرایی سوپرانو، آلتو و تنور به همراه موسیقی مطبوع این بخش انسان را در حال و هوایی روحانی سیر می‌دهد و به یاری رشته‌های آواز مقدس، رهایی از زمین و پلیدی‌های آن را فراهم می‌سازد. عبارات فانفار مانند ارکستر و مکالمه زهی و بادی آن‌گاه که گویی بر سبقت و سرعت موسیقی افزوده می‌شود بسیار متعالی است. این

دینامیسم به آخرین نت‌های موسیقی پایان می‌دهد.

بعد از لحظه‌ای سکوت ششمین قسمت یا در اصل سیزدهمین موومان رکوئیم آغاز می‌گردد. «آگنوس‌دای» یا «برّه خداوند» در ستایش عیسی مسیح سروده می‌شود. موسیقی باعظمت و پرمعنای این بخش به همراهی با کُر می‌شتابد. واژهٔ «آگنوس‌دای» به گوش می‌رسد. به‌دنبال آن برای بار دیگر فضای روحانی بر موسیقی سایه می‌افکند. زمزمه‌های کُر به آوازی پرشکوه

مبدّل می‌گردد و درخواست عاجزانه لطف، رستگاری، عزّت و قرب به گوش می‌رسد. دریای موّاج موسیقی، تلاطم آوازهای مقدس و واژه «آگنوس‌دای» پنداری آدمی را جهت سیر در ملکوت رهنمون می‌شوند. سپس لحظه سکوت فرامی‌رسد و لاجرم صدایی اهورایی نغمه سر می‌دهد، «بره خداوند، که برای ما قربانی شدی» و آنگاه موسیقی به جریان می‌افتد. آگنوس‌دای و اینجاست که ناتوانی کلام جلوه مکند. ستایش او را با کدامین زبان توان گفت؟ و موسیقی این رهاترین هنرها در سپاس و ستایش او تا آن‌جا که در زمین تیره و تار

جایی هست قدم می‌گذارد. آگنوس‌دای!

در این موومان آخرین نت سه‌ضربی یا بطور دقیق میزان پنجاه و یکم مردّد به‌نظر می‌رسد. و مربوط‌کردن آن به‌طرز تلقی موزار از کُدا اشتباه است. زیرا وی در پایان‌دادن‌های ماهرانه، ابتدا دولوپمان موضوعات اثر خود را به‌پایان برده و آنگاه در یک وضعیت متعالی به نوشتن آخرین نت‌های موسیقی دست می‌زده است.

آخرین قسمت رکوئیم «کومونیو»[۲۲] بخش پایانی این اثر بزرگ است. سوسمائر بر طبق نظریه موزار فوگ قسمت دوم رکوئیم را با تغییراتی در تِکست بعنوان

مومان انجامین تکرار می‌کند. این عمل در هرحال تنها راه چاره در مطابقت با اندیشه‌های موزار به‌نظر می‌رسد. «لوکس اِئترنا»[۲۴] یا «نور جاوید» رِپریزی از فوگ «کی‌ریه» است که ساختمان عظیم و باشکوه رکوئیم را تکمیل می‌کند. این کار پروسعت و بزرگ طرح مناسب و با قدرت آهنگساز را در ارتباط با فرم مناسبات در تعابیر و تفاسیر رکوئیم اثبات می‌کند.

آنچه که مشخص است رکوئیم به وسیله مرد مرموزی به موزار سفارش داده شد. آنتوان لایت‌گب[۲۴] در اجرای طرح دوستش «کنت فرانتس والزگ»[۲۵] اشراف‌زاده‌ای مال‌دوست، حالتی اسرارآمیز به خود گرفت و به علت علاقه‌اش به ایجاد وحشت در مردم، خود را بطور غیرعادی و با جامه‌ای تیره و خاکستری به موزار نمایان ساخت و چنین وانمود کرد که پیام‌رسانی از دنیای دیگر است. «لایت‌گب» اندیشیده بود که بدین‌ترتیب خواهد توانست به دو هدف اساسی دست یابد. نخست آنکه با ترساندن موزار او را وادار به تصنیف رکوئیم کند و در نتیجه از این طریق به لحن اندوهناک و موقر این نوحه سوگواری و عزا بیافزاید و دیگر آنکه از نفوذ کنت والزگ در ارتباط با خود سود ببرد. والزگ که از ثروتمندان آن دوره محسوب می‌شد، در عمارت خود «پوچبرگ»، دوست و حامی موزار را جای داده بود و از این راه نسبت به اسرار او آگاهی می‌یافت که در نتیجه می‌توانست نیاز مبرم خود را به یک رکوئیم جهت گرامیداشت همسر متوفای خویش برآورد کند. لایت‌گب در اجرای این مأموریت موفق به آشفته‌کردن ذهن موزار و وادارساختن او به اجرای این طرح شده بود. موزار که در آن ایام از تنگدستی رنج می‌برد بهترین طعمه برای آنها محسوب می‌شد.

والزگ بدین‌ترتیب قادر می‌شد در مقابل پرداخت مبلغی ناچیز رکوئیم موزار را به‌دست آورد و آن را به نام خود ثبت کند. ظاهراً او بعد از مرگ موزار و در پی اجرای قرارداد دست به چنین اقدامی می‌زند. اما گذشت زمان خالق اصلی رکوئیم را به جهانیان شناساند و نشان داد او کسی نیست جز همان که بارها و بارها گفت: «من هیچ هستم، هیچ. بدون موسیقی من هیچ هستم!».

کنستانس همسر موزار با آنکه سعی داشت خود را فردی متفکر و دردآشنا نشان دهد در اصل زنی سبک‌سر و بی‌اطلاع بود که کارهای شوهرش را بی‌معنا می‌دانست. او ازدواج خود را با ولفگانگ اشتباه می‌پنداشت و در میان کارها و آثار وی تنها به دنبال پول و روزمره‌گی‌های پیش‌پاافتاده بود. مرگ موزار نیز کنستانس را هرگز به خود نیاورد زیرا با مرگ این نابغهٔ بزرگِ موسیقی آثار و دست‌نوشته‌های او یا مفقود شد و یا در مقابل دریافت مبلغی بسیار اندک به افراد مختلف واگذار گردید. «کنستانس وبر» از این که مقداری کاغذ پاره را به پول تبدیل کند خوشحال به‌نظر می‌رسید. این عمل امکان وجود مجوّز یا توصیه‌هایی از موزار را نسبت به آثارش نیز از بین برد. مادر کنستانس بیش از آن که به‌درک انسانی خلاق چون موزار بکوشد به جنگ افروزی بین این زن و شوهر مشغول بود و آن را برای خود امری لازم و ضروری قلمداد می‌کرد. به این دلیل ادعاهای سوسمائر در مورد مومان‌هایی که به نام خود ثبت کرده است، مشکوک به‌نظر می‌رسد. کنستانس از روی نادانی و لجاجت دست‌نوشته‌های اصلی موزار را به او واگذار کرد و سوسمائر نیز با تغییراتی جزئی از روی آنها دوباره‌نویسی کرد. کم‌شدن و مفقودبودن قسمتی از نت‌های دست‌نویس موزار به علت نالایقی کنستانس و دخالت خانواده‌اش در این ماجرا و زیرکی سوسمائر در استفاده از آنها باعث به‌وجودآمدن و رشد دو اندیشه در مخالفت با شرکت و دخالت سوسمائر در این طرح شده است و این در شرایطی است که می‌دانیم موزار قبل از این‌که موسیقی خود را نت به نت بر روی کاغذ بیاورد آن را بارها و بارها در ذهن خود می‌شنید و طرح مورد نظرش را بنا می‌کرد. در مورد رکوئیم نیز این امر صادق است با این تفاوت که وجود بیماری، شتاب‌زدگی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

و آشـفتگی و اضـطراب این‌بـار او را بـیش از هـمیشه می‌آزردند. پس پیداست که طرح کلّی ساختمان رکوئیم از آنِ موزار است.

مس‌هـای رکـوئیم در قـرن نـوزدهم بـه وسـیله آهنگسازان فرانسوی همچون هکتور بولیوز[۲۶]، و گابریل فوره[۲۷] و آهنگساز بزرگ ایتالیایی جوزپه وردی[۲۸] نیز سروده شده‌اند. رکوئیم‌ها اغلب دارای حالت‌هایی عملی برای به‌کارگیری کُر هستند که در گرامیداشت آغاز زندگی جاوید به رشته تحریر درمی‌آیند. اما هـمه اینهـا نهـایتاً برای این منظور تصنیف نشده‌اند. زیرا یوهان برامس[۲۹] با تصنیف رکوئیم آلمانی[۳۰] به تاریخ ۱۸۶۸ و بنجـامین بریتن با رکوئیم جنگ[۳۱] در ۱۹۶۲ مُهر تاییدی بر نظر ما زده‌اند.

پی‌نوشت‌ها:

1. Requiem in D minor, K. 626. 1791
2. Don Giovanni
3. Franz Xaver Süssmayr
4. Sanctus
5. Benedictus
6. Agnus Dei
7. Introitus
8. Kyrie
9. Sequenz
10. Dies irae
11. Tuba mirum
12. Rex tremendae
13. Recordare
14. Confutatis
15. Lacrymoza
16. offertorium
17. Plain Chant
18. Domine Jesu
19. Hostias
20. pleni sunt
21. osanna
22. communio
23. Lux aeterna
24. Anton Leitgeb
25. Count Franz Walsegg
26. Hector Berlioz
27. Gabriel Faure
28. Giuseppe Verdi
29. Johannes Brahms
30. A German Requiem
31. War Requiem

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی