

**به مناسبت سال جهانی موزار و دویست و پنجاهمین سال تولد او**  
**۱۷۵۶-۲۰۰۶**

**به پیشگاه خداوند**

**رکوییم موزار در ر مینور (ک) ۶۲۶ (۱۷۹۱)**

**MOZART**

**K. V. NO. 626**

**REQUIEM**

**بهمن مه آبادی**

با این که مرگ به موزار اجازه نداد تا تمامی اثر تاریخی خود را بسراید، اما وی در همان مقدار تصنیف شده، نیت پاک و خالص خود را در ارتباط با خدا و جهان هستی به نمایش گذاشت. او در این اثر چنان از نبوغ و الهامات خود سخن گفت که آخرین سروده‌اش به جاودانه‌ترین شاهکار موسیقی مذهبی جهان تبدیل شد و مانیفست اعتقاد ژرف و عمیق موسیقیدان شوریده سر را به همراه ترسی آمیخته به احترام از مرگ و پایان زندگی ترسیم کرد. شعف و شادی برای دنیایی مافوق و مسلم که انسان در آن از محدودیت دنیوی زمین و زمینیان آزاد است و بدین سان رکوییم نامیر بودن خود را به عنوان ثمره تلاش نابغه‌ای بی‌همتا بعد از دویست و اندی سال به بشریت نشان داد.



رکوئیم، یک مس<sup>۱</sup> برای مردگان محسوب می‌شود که فرمی مربوط به دوران کلاسیک است و به شکل کرال تهیه می‌گردد. موزار سفارش رکوئیم را برای خود، آزاردهنده و اندوهبار تلقی می‌کرد و در کشمکش افکار درونی خود آن را سوگنامه خود می‌دانست.

«مرگ را می‌بینیم که مرا به سوی خود فرا می‌خواند و در این میان، اصرار من و ناشکیبایی مطالبه‌کننده اثر نیز به ترس و هراسم می‌افزاید. با این همه من به نزدیک شدن پایان واقفم و آن را به ناچار می‌پذیرم. اما این، قبل از آنی است که 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 این همه، 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، از سوی شبی بی‌نام و نشان شبیه به پدرش همچنان آزارش می‌داد. از خود پرسید که: «آیا این روح لئوپولد است یا دعوتی برای مرگ؟!» و آن گاه به گریه افتاد! به شدت گریست و در آن حال ناخودآگاه قسمت‌های مختلف اثر را در ذهن خود شنید مصمم شد تا رکوئیم را از تبدیل شدن به موسیقی عزا رهایی دهد و آن را برای خدای خود بنویسد.

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

استنباط موزار از گام ر مینور برای رکوئیم تلقی فوق‌العاده‌ای بود. حالت‌های حس پیش از وقوع، تصور پیشامدی ناگوار، گویش تراژیک و بیان حرمان گونه آن، همچنان که در دون ژوان<sup>۲</sup> برای سرآغاز تیره و غم‌آلود اوورتور و ظهور تندیس فرمانروا در انجامین بخش اپرا پیش‌بینی کرده بود، این جا نیز، باید به کار گرفته می‌شد. بی‌شک رکوئیم به حالت‌های تیره و تار نیازمند بود. موزار سنگینی و اندوه خاصی را در

<sup>1</sup> Mess

<sup>2</sup> Don Giovanni

**Requiem**

*Adagio*

The image shows a page of a musical score for a Requiem, marked 'Adagio'. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. From top to bottom, the staves are: Corni di Bassetto in F, Fagotti, Trombe in D, Timpani in D.A., Violino I, Violino II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, and Violoncello Basso ed Organo. The Violoncello part is marked 'SOLO' and 'tasto solo'. The tempo is 'Adagio'.

صدای تیره و مه‌آلود ارکستر سراغ داشت. او در سرود همواره غمناک هورن‌ها آنگاه که به صداهای بم محدود می‌شدند، در اصوات پائین کلارینت‌ها- باسون‌ها- ترمپت‌ها و ترمبون‌ها، بدانسان 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- زهی‌ها و ارگ - به‌همراه حالت گرگ و میش صبحگاهی سازهای بادی چوبی همچون فلوت و ابوا- استنباط یک نابغه بود. او این همه را در معنویت جاودانه رکوئیم فرو می‌ریخت و در راه آن هستی و جان خود را می‌نهاد. اثرش شامل موومان‌هایی برای کر و سولیست‌ها و البته ترکیبی از هر دو بود. این اثر در استیلی گسترده و کامل بر روی فیگورهای باروک از نقطه نظر آواز و آنسامبل قرارداداشت. کلمهٔ 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 به وسیلهٔ دوست و شاگردش فرانتس زاور زوسمایر<sup>۳</sup> و بر طبق توصیه‌های موزار، مطابق با شیوه و سبک او تکمیل گردیده است. اما از آن روز تا به حال، هالهٔ ویژه‌ای رکوئیم را دربر گرفته که قبل از این در مورد دیگر آثار

<sup>3</sup> Franz Xaver Süssmayr

تاریخی موسیقی سابقه 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 ۱۸ام فوریه ۱۸۰۰ که از طرف زوسمایر برای ناشر این اثر ارسال شده، نشان می‌دهد که همسر موزار، رکوئیم را برای اتمام به او سپرده و زوسمایر قسمت‌های سانکتوس<sup>۴</sup>، به‌نهدیکتوس<sup>۵</sup> و آگنوس دای<sup>۶</sup> را شخصاً سروده است. البته صحت این ادعا قدری مشکوک به نظر می‌رسد. زیرا از شواهد چنین برمی‌آید که استعداد و توانایی موسیقی زوسمایر، در حدی متوسط بوده و این موضوع، شرکت و دخالت او را دچار تردید می‌کند. با این همه، زوسمایر تمام جزئیات بخش‌ها و ارکستراسیون را ظاهراً بر طبق خواسته موزار اجرا کرده و چهار موومان به آن افزوده است. ولی ما نمی‌دانیم که اگر خود موزار آن را به پایان می‌برد، به چه شکلی درمی‌آمد.

مقدمه اثر یا انتروتیوس<sup>۷</sup> همانند مناجات آغازین مس کلیسای رومن کاتولیک اجرا می‌شود که احساسات متفاوتی را القا می‌کند.

تم آرام و محزون قسمت دوم کی‌ریه<sup>۸</sup> یا «ای خداوند» به شکل یک فوگ دوتایی ارائه شده و حالت استغاثه‌ای را داراست که در آن لحن اعتراض نمایان است.

قسمت سوم سکونز<sup>۹</sup> دارای شش بخش است که «داییز آیری»<sup>۱۰</sup> اولین موومان آن به‌شمار می‌رود. بخش موسوم به روز خشم یا داییز آیری، کانون و مرکز سومین قسمت در گام ر مینور، از جنبهٔ مختلفی مهم به نظر می‌رسد. اصولاً سکونز همانند سرودی تصنیف شده است که پس از قرائت کتاب مقدس در کلیسای رومن کاتولیک اجرا می‌گردد. قطعهٔ دراماتیک روز خشم، بر اساس متنی متعلق به قرن سیزدهم ساخته شده است. این متن به روشنی روز قیامت و داوری نهایی را نشان می‌دهد. کشمکش و هیجان عظیمی به وسیلهٔ گام ر مینور در طوفان و یورش ویلن‌ها و حالت مجزا و مشخص الگوهای نمونه (کشیده- کشیده- کوتاه- کوتاه) به چشم می‌خورد. سرآغاز فراز، سختی و شدت واژهٔ خشم و غضب را جلوه‌گر می‌سازد.

---

<sup>4</sup> Sanctus

<sup>5</sup> Benedictus

<sup>6</sup> Agnus Dei

<sup>7</sup> Introitus

<sup>8</sup> Kyrie

<sup>9</sup> Sequenz

<sup>10</sup> Dies irae

### Allegro assai

di es i rae di es i rae

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

بی‌شک هیچ‌کس جز موزار از عهده نوشتن و پرداختن این اثر شگفت بر نمی‌آمده است. اما طعم و بوی باروک و بازتابی از تحسین و احترام ویژه موزار برای هندل، کسی که اوراتوریوی مسیح او شاهکار ارکستراسیون و مفهوم موسیقی همه دوران‌هاست، در رکوئیم به چشم می‌خورد. استیل رکوئیم بیشتر یادآور اپرای فلوت سحرآمیز اوست که سوای هندل، نفوذ و اعتبار باخ را نیز نمایان می‌کند.

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

روز خشم، ای روز هولناک

Dies irae, dies illa

زمین در حال سوزاندن کذب:

Solvat seculum in favilla:

همانند مژده داوود و سی بل

## Teste David cum Sibylla

مختصری از ارکستر تنها:

(به طول یک‌ونیم میزان، از نیمه دوم میزان هشتم تا پایان میزان نهم)  
کر: (به طول نه میزان و یک ضرب، از ابتدای میزان دهم تا اولین ضرب میزان نوزدهم)

چقدر عظیم خواهد بود لرزش

Quantus tremor est futurus

زمانی که عدالت گستر می آید

Quando iudex est venturus

کسی که عقابش همه گیر است!

Cuncta stricte discussurus!

.....

«توبامیرم»<sup>۱۱</sup> نام چهارمین موومان و دومین بخش «سکوئنز» در رکوییم موزار است که تداعی کننده صوراسرافیل می باشد. این بخش با آوای غم آلود ترمبون آغاز می شود و در همان لحظات اولیه با آواز باس درهم می آمیزد. لطافت و زیبایی بی حد «توبامیرم» انسان را از خود بی خود می کند. با آن که گاه ارکستر نیز به کمک ترمبون می شتابد و همراهی جالبی را ارائه می دهد اما این موومان گستره هنرآفرینی ترمبون و سولیست‌های خبره‌ای است که به نوبت نقش آفرینی می کنند. لحن شادی بخش و مطمئن سوپرانو آدمی را به اتکای لطف و بخشش پروردگار دعوت می کند.

آکورد آغازین موومان پنجم و سومین بخش «سکوئنز» با نقش پر قدرت ارکستر و به دنبال آن ورود کر در حالی که کلمه «رکس» را تکرار می کند، شروع قسمت موسوم به «رکس ترمندا»<sup>۱۲</sup> یا «شاه پر جلال» را نشان می دهد. حالت روحانی درخواست رهایی و رحمت در آن به خوبی نمایان است. آواز جمعی کر در حالی که به گرمی و لطافت به پیش می رود، یکباره با کاهش شدت و سرعت به نوعی «دیمینوندو» در «سونور» و ریتم دست می یابد و با یک جریان آرام، به سوی خاموشی می شتابد. استغاثه و تقاضای بخشش از خداوند منان در کمال آرامش به پایان می رسد.

<sup>11</sup> Tuba mirum

<sup>12</sup> Rex tremendae



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»<sup>۱۳</sup> یا «به یاد آر» در تغییر و تبدیل جهش‌های اکتاو بین صداهاى زیر و بم بسیار قابل توجه است.

«کن فوتاتیس»<sup>۱۴</sup> یا «پریشان و سردرگم» با حالتی کوبنده آغاز می‌گردد. گروه کر با تکرار کلمه «کن فوتاتیس» و دیگر واژه‌های متن برای لحظه‌ای به گونه‌ی نجوا ماندی پناه برده و پس از آن دوباره به شکل قبلی موسیقی بازگشت می‌کند. این عمل برای بار دیگر نیز تکرار می‌شود. نوع موسیقی نشان دهنده‌ی وضع سردرگم نفرین شدگان و سرنوشت شوم آنان است. در ادامه‌ی این موومان نجوای خوانندگان کر به‌عنوان نمادی از طلب کمک و مغفرت ارائه شده است. موومان هفتم رکویم و پنجمین بخش «سکوئنز» در حالی

<sup>13</sup> Ricordare

<sup>14</sup> confutatis





قسمت چهارم رکوئیم به فرم «افرتوری‌یم»<sup>۱۶</sup> تصنیف شده است. افرتوری‌یم 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 پلن شان<sup>۱۷</sup> است که از اجتماع چند ملودی با تکست‌های لاتین و در ترکیبی پولیفونیک ارائه می‌گردد.

قسمت اول افرتوری‌یم یا موومان نهم رکوئیم «دومینه جه‌زو»<sup>۱۸</sup> نام دارد. «تقدیم به خداوند» فوگ عظیم و قابل توجهی است که در آن نقش کر در تمام طول اثر بسیار مهم و اساسی است. در «دومینه جه‌زو» کر و ارکستر در جایی که سرعت و شدت در آن به چشم می‌خورد، سرآغاز موومان را اعلام می‌دارند. در این موومان آواز بسیار زیبای آلتو و تنور با عظمت و شکوه خاصی به گوش می‌رسد. موسیقی روان و در حال حرکت با شنواندن، لحظاتی از صدای ارگ به جلو می‌رود. این قسمت به‌عنوان کنتراست و تقابل با هوستیاس<sup>۱۹</sup> تهیه گردیده که ارکستراسیون همهٔ این بخش‌ها به وسیلهٔ زوسمایر تکمیل شده است.

«دومینه جه‌زو» عرصهٔ گستردهٔ هنرنمایی سولیست‌های ارکستر و خوانندگان کر و تک سرایان آن است. بخشی با عظمت، پرهیجان و با تحرک و جاری که با نام خداوند بزرگ متبرک شده است.

«هوستیاس» با موسیقی و کر آغاز می‌گردد. موومانی سنگین که مفهوم دعا و ثنا را القا می‌کند. جان‌هایی شیفته که اینک سر به دعا برداشته‌اند و به آرامی پیش 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 این همه، گویی یکباره همه چیز در هم می‌شکند و موسیقی قسمت پیشین به گوش می‌رسد. بار دیگر رقص سماوی تقدیم به خداوند و یک بار دیگر آرامش و سپاس به خاطر مهربانی و بخشندگی او و باز هم صدایی همچون صدای ارگ 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 به شمار می‌رود. زوسمایر، با توجه به طرح‌های موزار و طبق وصایای او آن را ارائه کرده است. البته اثبات این فرضیه مشکل به نظر می‌رسد. با این حال در یک نگاه می‌توان حدس زد که اولین آکورد سانکتوس از آن خود موزار می‌باشد ولی ارکستراسیون از این امر مستثنی است. «پله‌نی سانت»<sup>۲۰</sup> در این قسمت درست بر اساس طرح‌های موزار

<sup>16</sup> offertorium

<sup>17</sup> plain chant

<sup>18</sup> Domine jesu

<sup>19</sup> Hostias

<sup>20</sup> Pleni sunt

ارائه گردیده و تقریباً به شکلی غیر حرفه‌ای به وسیلهٔ زوسمایر تنظیم شده است. در این بخش نوای وداع به گوش 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 سه بار بلند و مشخص در آغازین لحظات تکرار می‌شود. تنزیهٔ پروردگار و طلب رستگاری، از لحن این قسمت نمایان است. دومین موومان «سانکتوس» - «به‌نه‌دیکتوس» به تعبیری توسعهٔ آشکار خط باخ و نفوذ او در روح و جان موزار است. ارکستراسیون بخش اول این قسمت را به زوسمایر نسبت می‌دهند. در حالی که احتمالاً بخش‌های وکال و فیگور باس در طول میزان‌های بیست و هشتم تا پنجاه متعلق به او هستند. زوسمایر 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 آگرو در «اوسان‌نا»<sup>21</sup> 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 مسلم به چشم می‌خورد. این موومان که در اصل دوازدهمین قسمت محسوب می‌شود با نوای موسیقی آغاز می‌گردد. بخش آغازین، ابتدا مانند مارش باشکوهی به نظر می‌رسد که با ورود سلوی آلتو و پس آنگاه سوپرانو هویتی تازه می‌یابد. شخصیت روحانی آن با ظهور تنور در کر کامل‌تر به نظر می‌رسد، گویی همه چیز در اینجا دلپذیر است. «به‌نه‌دیکتوس» سرود نیایش زکریا، پدر یحیی عمیددهنده، از دیگر دعا‌های موجود در نماز شب است. تبرک به مفهوم سمبلی از برکت و شفا مطرح می‌شود. معنایی که فقط در موسیقی موزار می‌تواند تجلی یابد.

---

<sup>21</sup> Osanna

Requiem, K. 626 (Mozart)

Andante. (♩ = 60)

Solo

«به‌نده‌دیکتوس» را می‌توان یک «کانتوس فیرموس» نامید. این فرم، ملودی معینی را از منابع مذهبی و گاه غیرمذهبی 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 پلیده‌های 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.

پس از لحظه‌ای سکوت، ششمین قسمت یا در اصل سیزدهمین موومان رکوئیم آغاز می‌گردد. «آگنوس دای» یا «بره خداوند» در ستایش عیسی مسیح سروده می‌شود. موسیقی با عظمت و پرمعنای این بخش به همراهی با کر می‌شتابد. واژه «آگنوس دای» به گوش می‌رسد. به دنبال آن برای بار دیگر فضای روحانی بر موسیقی سایه می‌افکند. زمزمه‌های کر به آوازی پرشکوه مبدل می‌گردد و درخواست عاجزانه لطف، رستگاری، عزت و قرب به گوش می‌رسد. دریای موج موسیقی، تلاطم آوازهای مقدس و واژه «آگنوس دای» پنداری آدمی را جهت سیر در ملکوت رهنمون می‌شوند. سپس لحظه سکوت فرا می‌رسد و لاجرم صدایی اهورایی نغمه سر می‌دهد، «بره خداوند، که برای ما قربانی شدی» و آنگاه موسیقی به جریان می‌افتد. آگنوس دای و اینجاست که ناتوانی کلام جلوه می‌کند. ستایش او را با کدامین زبان می‌توان گفت؟ و موسیقی، این رهاترین هنرها در سپاس و ستایش او تا آن جا که در زمین تیره و تاریک جایی هست قدم می‌گذارد. آگنوس دای!

در این موومان آخرین نت سه ضربی یا به طور دقیق میزان پنجاه و یکم مردد به نظر می‌رسد و مربوط کردن آن به طرز تلقی موزار از کدا اشتباه است. زیرا وی در خاتمه دادن‌های ماهرانه، ابتدا دولوپمان موضوعات اثر خود را به پایان برده و آنگاه در یک وضعیت متعالی به نوشتن آخرین نت‌های موسیقی دست می‌زده است.

آخرین قسمت رکوئیم «کومونیو»<sup>۲۲</sup> بخش پایانی این اثر بزرگ است. زوسمایر بر طبق نظریه موزار، فوگ قسمت دوم رکوئیم را، با تغییراتی در تکست به‌عنوان موومان انجامین تکرار می‌کند. این عمل در هر حال تنها راه چاره در مطابقت با اندیشه‌های موزار به نظر می‌رسد. «لوکس ائترنا»<sup>۲۳</sup> یا «نور جاوید» رپریزی از فوگ «کی‌ریه» است که، ساختمان عظیم و باشکوه رکوئیم را تکمیل می‌کند. این کار پروسعت و بزرگی، طرح مناسب و با قدرت آهنگساز را در ارتباط با فرم مناسب در تعبیر و تفاسیر رکوئیم اثبات می‌کند.

آنچه که مشخص است، رکوئیم به وسیله مرد مرموزی به موزار سفارش داده شد. آنتون لایت‌گب<sup>۲۴</sup> در اجرای طرح دوستش «کنت فرانتس والزگ»<sup>۲۵</sup> اشراف‌زاده‌ای مال‌دوست، حالتی اسرارآمیز به خود گرفت و به علت علاقه‌اش به ایجاد وحشت در مردم، خود را به‌طور 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 بدین ترتیب خواهد توانست به دو هدف اساسی دست یابد. نخست آن که 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 آن که از نفوذ کنت والزگ در ارتباط با خود سود ببرد. والزگ از ثروتمندان آن دوره محسوب می‌شد که در عمارت خود «پوچبرگ»، دوست و حامی موزار را جای داده بود و از این راه نسبت به اسرار او آگاهی می‌یافت و می‌توانست نیاز مبرم خود را به یک رکوئیم جهت گرامی‌داشت همسر متوفای خویش برآورد کند. لایت‌گب در اجرای این مأموریت موفق به آشفته کردن ذهن موزار و وادار ساختن او به اجرای این طرح شده بود. موزار که در آن ایام از تنگدستی رنج می‌برد، بهترین طعمه برای آن‌ها محسوب می‌شد. والزگ بدین ترتیب قادر می‌شد در مقابل پرداخت مبلغی ناچیز رکوئیم موزار را به دست آورد و آن را به نام خود ثبت کند. ظاهراً وی پس 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 می‌گفت: «من هیچ هستم، هیچ، بدون موسیقی من هیچ هستم!»

<sup>22</sup> Communio

<sup>23</sup> Lux aeterna

<sup>24</sup> Anton leitgeb

<sup>25</sup> Count Franz walsegg

کنستانس همسر موزار با آن که سعی داشت خود را فردی متفکر و درد آشنا نشان دهد اما در اصل زنی سبک سر و بی‌اطلاع بود که کارهای شوهرش را بی‌معنا می‌دانست. او ازدواج خود را با ولفگانگ، یک اشتباه می‌پنداشت و در میان کارها و آثار وی تنها در پی پول و روزمرگی‌های پیش پا افتاده بود. او به دنبال بهانه‌های گوناگون فرصت تحقیر و استهزای موزار را به دلایل ناهمگونی با خاندان عوام خود فراهم می‌یافت و مکرراً این ناهمخوانی را به رخ او می‌کشید و موزار تنها با هنر خود زندگی رنجبار را تحمل می‌کرد. با این همه، مرگ موزار نیز کنستانس را هرگز به خود نیاورد زیرا با مرگ این نابغه بزرگ موسیقی آثار و دست نوشته‌های 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 به نظر می‌رسید. این عمل امکان وجود مجوز یا توصیه‌هایی از موزار را نسبت به آثارش نیز از بین برد. مادر کنستانس بیش از آن که به درک انسان خلاق‌ی 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 زوسمایر در مورد موومان‌هایی که به نام خود ثبت کرده است، مشکوک به نظر می‌رسد. کنستانس از روی نادانی و لجاجت دست نوشته‌های اصلی موزار را به او واگذار کرد و زوسمایر نیز با تغییراتی جزئی از روی آن‌ها دوباره نوشت. گم شدن و یا مفقود بودن قسمتی از نت‌های دست نویس موزار، به علت نالایقی کنستانس و دخالت خانواده‌اش در این ماجرا و زیرکی زوسمایر در استفاده از آنها باعث به وجود آمدن و رشد دو اندیشه در مخالفت با شرکت و دخالت زوسمایر در این طرح شده است و این در شرایطی است که می‌دانیم، موزار پیش از این که 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 و آشفتگی و اضطراب این بار او را بیش از همیشه می‌آزرند. پس پیداست که طرح کلی ساختمان رکوئیم از آن موزار است.

مس‌های رکوئیم در قرن نوزدهم به وسیله آهنگسازان فرانسوی همچون هکتور برلیوز، و گابریل فوره و آهنگساز بزرگ ایتالیایی جوزپه وردی نیز سروده شده‌اند. رکوئیم‌ها، اغلب دارای حالت‌هایی عملی برای به‌کارگیری کر هستند که در گرمی‌داشت آغاز زندگی جاوید به رشته تحریر درمی‌آیند. اما همه این‌ها نهایتاً برای این منظور تصنیف نشده‌اند. زیرا یوهان برامس با تصنیف رکوئیم آلمانی به تاریخ ۱۸۶۸ و بنجامین بریتن با رکوئیم جنگ در ۱۹۶۲ مهر تأییدی بر نظر ما زده‌اند.