

Lezing VU-Podium 2005 (tentoonstelling over het kwaad)

Het *dies ire* als symbool van dood en oordeel

Ulrike Hascher-Burger

Wie vandaag de dag op een internet zoekmachine de woorden ‘dies ire’ intikt, komt een breed scala aan websites tegen die van dit gezang op enigerlei wijze gebruik maken. En dat zijn maar voor een klein deel sites over klassieke muziek of over middeleeuwse literatuur, die het *dies ire* als liturgisch gezang tot onderwerp hebben. De meeste sites maken vooral gebruik van duistere associaties, die dit lied kennelijk oproept. Het verbaast daarom niet dat *dies ire* niet alleen de naam van rond twintig gothic-music en metal-music bands is, maar bij voorbeeld ook de titel van een duister computerspelletje, het adres van een elektronisch tarot-kaartenspel en de naam van een Franse serie van horror-stripverhalen.

Het *dies ire* is in onze dagen geworden tot een symbool bij uitstek van de dood, het lot, het verschrikkelijke, het kwaad. Een opvallende ontwikkeling voor een middeleeuws gezang, een ontwikkeling, die de auteur zo niet voor ogen zal hebben gestaan. Toch kwam die symboliek niet uit de lucht vallen. Zij is in mijn ogen het logische resultaat van een eeuwenlange ontwikkeling die ik vandaag - althans voor een deel - probeer na te trekken.

Het einde der tijden en het Laatste Oordeel horen in het christendom bij elkaar en speelden van begin af aan een centrale rol in de geloofsbeleving van zijn aanhangers. Uitgangspunt zijn verschillende berichten uit het Nieuwe Testament, waaronder waarschuwingen van de evangelisten Johannes en Mattheus. Het meest tot de verbeelding sprak echter de Apokalyps van Johannes, het laatste bijbelboek dat een visioen van het einde der tijden tot in detail beschrijft en in de middeleeuwen de belangrijkste bron vormde voor de beeldvorming omtrent het Laatste Oordeel.

Het Laaste Oordeel werd als de ultieme bedreiging van de menselijke staat ervaren, met als meest verschrikkelijke mogelijkheid de eeuwige verdoemenis van de ziel, de overlevering aan het absolute kwaad, aan de hel. Maar ook met aan de andere kant een overweldigende hoop op vrede, liefde en overvloed, de beloften van een leven in het hemelse paradijs.

De vraag of de mens aan het einde der tijden tot de uitverkorenen mag behoren die in de hemel worden opgenomen, of dankzij de zware last van zijn zonden is verdoemd tot eeuwig durende helse straffen, heeft in de geschiedenis van het christendom te alle tijden een rol gespeeld.

Volgens middeleeuwse opvatting is het einde der tijden nauw verbonden met de individuele dood en daardoor met het aardse leven van de mens. Het aardse leven was van beslissend belang voor het oordeel aan het einde der tijden. Over de diverse aspecten van het levenseinde werden traktaten geschreven en liederen gedicht. Daarmee werd vaak een katechetisch doel nagestreefd. Bedoeling was, om de mensen via preken, liederen en meditatie over de afgrijpselijke aspecten van het Laatste Oordeel tot omkeer een verandering van hun aardse leven te motiveren.

De middeleeuwse vrees voor het Laatste Oordeel vormt ook de achtergrond voor het ontstaan van een geestelijk lied dat zijn sporen heeft achtergelaten in liturgie, literatuur en concert tot in de 21^e eeuw: namelijk het *dies ire*.

Het liturgische *dies ire* ontstond waarschijnlijk aan het einde van de 13^e eeuw in Italië. Daarop duidt althans de vroegste handschriftelijke overlevering. De oudste bronnen zijn doorgaans franciscaans, een reden, om het ontstaan van dit lied in een franciscaanse omgeving te plaatsen. De mogelijke achtergrond vormt de beweging van de franciscaanse *spirituali*, aanhangers van de Italiaanse kloosterhervormer en theoloog Joachim de Fiore die het wereldeinde voor het jaar 1260 had voorspeld.

Wie dit lied heeft geschreven kon tot nu toe niet worden achterhaald. In de loop van tijd werd het aan ongeveer 80 verschillende auteurs toegeschreven, waarvan geen een bewezen is.

Het *dies ire* zoals het de meeste mensen bekend zal zijn, is een sequens voor de dodenmis en werd van begin af aan voor de dodenliturgie gebruikt. Deze versie is echter niet de enige en vooral niet de oudste, vermoedelijk echter de enige die in de liturgie werd gezongen. De anonieme auteur maakte gebruik van twee teksten die al eerder waren ontstaan. Eén tekst is eveneens een liturgisch gezang, namelijk het responsorie *Libera me*, dat het materiaal voor de drie slotstrofen leverde. Voor de overige strofen maakte de auteur gebruik van een eveneens anonieme tekst *dies ire*, mogelijk een devoot rijmgebed. Dit rijmgebed is in een Zuidfranse bron uit benedictijnse kringen uit de 12^e eeuw overgeleverd en mogelijk ook daar ontstaan.

De sequens *Dies ire* is opgebouwd uit vier delen (kijkt u hiervoor naar het **handout, tweede en derde kolom**):

- in str. 1-6 worden de verschrikkingen van het laatste oordeel verwoord.
- in str. 7-11 wordt vervolgens de reactie van de angstige, verschrikte mens beschreven. Hij is wanhopig en belijdt zijn schuld.

• Daarna komt een kentering: In str. 12-17 spreekt de mens zijn hoop uit om toch gered te worden. De angst maakt plaats voor hoop.

Daarna volgen er nog de drie strofen, 18-20, voorbeden voor de overledenen die de koppeling aan de liturgie bewerkstelligen. Hun toon is – en dat is een typisch kenmerk voor liturgische teksten algemeen - meer algemeen gehouden en niet zoals de voorafgaande strofen in de ik-vorm geschreven.

De intrigerende werking van het *dies ire* berust voor een groot deel op de inhoudelijke balans, de spanningsboog die zich uitstrekt vanuit het Laatste Oordeel (6 strofen), via de wanhoop van de angstige mens (5 strofen) tot de hoop op barmhartigheid (weer 6 strofen), waarmee het gedicht eindigt.

Typisch voor een sequens is de muzikale opbouw uit dubbele strofen. Telkens twee strofen worden achter elkaar op dezelfde melodie gezongen. Daarbij wordt gebruik gemaakt van drie verschillende melodiën die in de eerste 17 strofen drie keer worden herhaald.

De strofen 18-20 hebben geen sequens-opbouw. Hun liturgische melodie loopt door en is net als hun tekst gebaseerd op enkele delen van het responsorie *Libera me*.

We luisteren nu naar de gregoriaanse versie van het *Dies ire* **muziekvoorbeeld track 1**.

De eerste bewerking al van het *dies ire*, de bewerking van het oude rijmgebed tot liturgische sequens, laat een aantal veranderingen zien, die niet alleen op de inbedding in een liturgisch kontekst doelen, maar ook een zekere dramatisering van de tekst tot gevolg hebben.

Voorbeelden zijn strofe 6 en strofe 11. De tekst van strofe 6 werd aangepast, strofe 11 is compleet nieuw: **handout eerste kolom**.

In het rijmgebed is in strofe 6 sprake van zonden, die nu nog verborgen zijn maar dan openbaar worden gemaakt en gestraft zullen worden: *Dan zal openbaar gemaakt en gestraft worden welk kwaad nu gezien wordt of in het hart verborgen is*.

De sequens gaat een stuk verder: i.p.v. de passieve en vrij algemene formulering “dan zal openbaar gemaakt worden” noemt zij de actieve rol van de rechter die de zonden openbaar zal maken: *Dan zal de rechter zijn plaats innemen en alles dat verborgen is zal openbaar worden, niets zal zonder straf blijven*. Door het actieve optreden van de persoon van de rechter wordt de dreiging van het Oordeel versterkt.

Ook de nieuw gecreëerde strofe 11 gaat over de rechtvaardige rechter die tegelijk het meest gevreesd wordt, beslist hij toch over redding of verdoemenis. Door de herhaaldelijke verwijzing naar de rechter ondergaat het oorspronkelijke rijmgebed dus een zekere dramatisering.

De verspreiding van het *dies ire* nam in de loop van de eeuwen zijn weg vanuit het zuiden naar het noorden. In de Lage landen komen we het gezang niet eerder tegen dan in de 15^e eeuw, en dan wel in buitenliturgische bronnen. In liturgische boeken uit deze streken is heeft het *dies ire* nog tot in de 16^e eeuw geen plaats. Hier werd tijdens de dodenmis vaak de sequens *audi tellus* gezongen, eveneens een gezang op de verschrikkingen van het Laatste Oordeel, ook al is het vandaag veel minder bekend dan het *dies ire*. Met de invoering van het gedrukte *Missale Romanum* in 1570 in het gevolg van het Concilie van Trente, werd het *Dies ire* verplicht gesteld voor de dodenliturgie, ook in de Lage Landen. Het werd gezongen tot het Tweede Vaticaans concilie in 1972, dat het Latijn als liturgische taal voor parochiekerken heeft afgeschaft en het *dies irae* tijdens de dodenmis niet langer verplicht heeft gesteld.

Tot nu toe zijn uit de Lage landen vóór 1570 drie bronnen met een *dies ire* bekend: twee Middelnederlandse vertalingen en één Latijnse bron. Geen van de drie is met muziek overgeleverd, de vertalingen zijn zo geformuleerd dat het zingen althans op de bekende gregorische melodie onmogelijk zou zijn.

Alle drie teksten zijn gebaseerd op de liturgische sequens *dies ire*. Terwijl de Latijnse tekst en één van de middelnederlandse vertalingen vrij dicht bij het origineel blijven, wijkt de tweede vertaler op verschillende punten behoorlijk ervan af en geeft hij zijn eigen invulling. Daarin laat hij op een subtiele manier weer een dramatisering van de inhoud zien. In tegenstelling tot de Latijnse sequens zijn de 15^e eeuwse Middelnederlandse vertalingen echter prozateksten, zonder rijm en versaccent. Deze afwijking biedt de kans tot een vrijere vertaling met een grotere mate van eigen interpretatie. Juist dit schijnt de vertaler dan ook op het oog te hebben gehad. **zie handout vierde kolom.**

Vrije vertalingen zijn vooral op twee plaatsen te constateren, namelijk in het eerste gedeelte, dat over het Laatste Oordeel gaat, en in het derde deel, dat de persoonlijke hoop betreft. Het middenpart, dat de wanhoop beschrijft, blijft verrassend dicht bij het origineel. Dit gedeelte is ook in de Latijnse tekst vrij dramatisch, kennelijk hoefde daar minder aan worden gesleuteld.

De bewerkingen van de strofen 1-6 doelden vooral op een sterker persoonlijk accent tegenover de meer algemene bewoordingen van het Latijnse origineel. Waar de Latijnse tekst in strofe 2 bij voorbeeld zegt dat *de rechter zal komen om alles nauwgezet te wegen*, wordt dat in de vertaling toegespitst: *wanneer die richter sal coemen ordelen alle dat wi hebben gedaen*. Ook in strofe 3 wordt een persoonlijk element ingevoerd: i.p.v. *en allen voor de rechterstoel bijeen dwingen* verwekt de bazuin *vrouwen ende mannen, dan sullen den quaden oer sunden rouwen*. Ook uit de keuze voor enkele afzonderlijke woorden wordt een grimmige

persoonlijke sfeer zichtbaar: i.p.v. *tremor, beven*, staat er in strofe 2 *groeter vresen*, en in strofe 4 is i.p.v. *om voor de rechter rekenschap af te leggen* gekozen voor *ende sien den richter als een vuer barnen* (=branden).

Soortgelijke afwijkingen zien we ook in het derde deel, het meest opvallend bij strofe 14, die volledig nieuw is geschreven. Hier staat: *Alle die heren van desen lande en moegen my niet vryen vanden brant der hellen, mer heer, allene dyn rechter hand*. Weer een extra benadrukking van extremen. Of in strofe 17, die oorspronkelijk eindigt op *neemt u mijn einde in uw zorg*. Hier heeft de vertaler *wanneer myn ziele mit bitterheit verscheidet* van gemaakt.

Met deze vertaling is dus een belangrijke stap gezet voor een ontwikkeling, die in de daarop volgende eeuwen bepalend is geweest voor het succes van het *dies ire* en waarin het dramatische potentieel van deze sequens op verschillende manieren werd uitgebuit voor zowel literaire als ook muzikale doeleinden.

Een drietal elementen speelde daarbij telkens weer een rol, namelijk de huiveringwekkende dreigingen van de tekst, samen met het indringende karakter van de al dan niet gregoriaanse melodie en - tot slot - het beeld van de bazuin bij het Laatste Oordeel. Samen vormen zij een belangrijke voorwaarde voor de buitengewone overleveringsgeschiedenis van dit middeleeuwse lied dat vanaf de 18^e eeuw ook buiten de dodenliturgie tot een huiveringwekkend symbool is geworden van dood en oordeel.

Dat wil ik nu aan de hand van een drietal voorbeelden demonstreren: het Requiem van Wolfgang Amadeus Mozart (1791), een scène uit de tragedie Faust I van Johann Wolfgang von Goethe (1808) en de *symphonie fantastique* voor orkest van Hector Berlioz (1830).

Sinds de 17^e eeuw werd in meerstemmige requiem-composities de gregoriaanse melodie van het *dies ire* niet meer gebruikt. Daardoor was het sinds deze tijd mogelijk om niet alleen via de tekst, maar ook via de muziek uitdrukking te geven aan de dramatiek van de inhoud.

Het Requiem is de laatste compositie van Mozart, die hij bovendien maar ten dele heeft kunnen voltooien voordat hij onder mysterieuze omstandigheden binnen drie dagen overleed. De compositie werd uiteindelijk voltooid door zijn leerling Franz Xaver Süssmayr. Mozart blijkt overleden te zijn tijdens zijn werk aan het *dies ire*, een feit dat zeker bijdroeg aan de legendevorming omtrend dat gezang. Hij schreef zelf alleen een paar schetsen zoals een bazuin-solo voor de derde strofe (*Tuba mirum*), een stuk van *Rex tremendae maiestatis* (strofe 8) en delen van *Lacrimosa dies illa* (strofe 18), de rest is van Süssmayr.

Het *dies ire* neemt in het Requiem een centrale plaats in: Hoewel het maar één van al in al acht delen is, beslaat het meer dan een derde van de uitvoeringstijd van de gehele

compositie. Daarin is het Requiem van Mozart geen uitzondering, ook andere componisten stellen het *dies ire* in hun Requiem-composities centraal. Bovendien is het *dies ire* het meest dramatische gedeelte, dat de tegenstelling tussen de dreiging en de wanhoop van het Oordeel aan de ene kant, en de hoop op verlossing aan de andere kant ook muzikaal uitbeeldt.

Een belangrijke rol speelt de bazuin, en niet alleen bij strofe drie, waar ze in de tekst wordt genoemd en daarom in de muziek een solo heeft. Ook in andere strofen is de bazuin het middel bij uitstek om de dreiging van dood en oordeel te onderstrepen.

Heel andere klanken zijn te horen waar in de tekst sprake is van hoop: zachte strijkers en ijle sopranen staan voor de wankele hoop, harde orkestklanken, bazuin en energiek mannenzang staan voor het dreigende oordeel. Bijzonder goed te hoeren is dit bij strofe 16: *Confutatis maledictis*. Deze strofe verduidelijkt de beslissende situatie aan het einde der tijden: óf gered worden met de *benedicti* óf tenonder gaan met de *maledicti*. In deze strofe, de op één na laatste in het oorspronkelijke rijmgebed wordt de cruciale situatie van de mens nog eens kort samengevat, voordat het gebed met een smeekbede sluit.

luisteren: **voorbeeld: Mozart track 2**

Een bekend literair voorbeeld uit de vroege 19^e eeuw laat zien dat niet alleen het *dies ire* zelf een dramatische ontwikkeling kende, maar dat met behulp van deze sequens ook in een literair kontekst een situatie van wanhoop en uitzichtloosheid gecreëerd kon worden. Ik heb het over de tragedie Faust I van Johann Wolfgang von Goethe, voor het eerst verschenen in 1808.

Deze tragedie beschrijft een aloud topos, namelijk de strijd tussen God en de duivel Mephisto om de mens Faust. Mephisto probeert Faust aan zijn kant te krijgen door het oudbekende middel van de sexuele verleiding. Faust voelt zich aangetrokken tot het jonge meisje Margarethe en verleidt haar. Hij geeft haar zogenaamd een slaapmiddel voor haar moeder, waaraan deze echter overlijdt. In een scène in de kathedraal is de lezer getuige van een zielenmis voor de overleden moeder. Margarethe is aanwezig en worstelt met haar immense schuldgevoelens. Op de achtergrond wordt – passend bij een zielenmis - het *dies ire* gezongen. Goethe heeft uit de gehele sequens drie de situatie van Margarethe typerende strofen gekozen: geen hoopvolle teksten, maar uitingen die wijzen op wanhoop: de dag des toorns in strofe 1, de strenge maar rechtvaardige rechter voor wie niets verborgen blijft (strofe 6) en de verloren zondaar die niet weet aan wie hij steun zou kunnen vragen (strofe 7). Voor Margarethe lijkt dus geen hoop te zijn, zij weet dat zij is veroemd en valt flauw .

Door simpelweg drie strofen uit het *dies ire* als achtergrond te gebruiken slaagt Goethe er meesterlijk in, de uitzichtloze situatie van de zondares op de voorgrond te schetsen. Hij kiest voor het *dies ire* als symbool voor het onontkombare oordeel aan het einde der dagen dat zwaarder weegt dan welk tijdelijk oordeel ook.

In de 19^e eeuw is een aantal orkestwerken geschreven die eveneens gebruik maken van het symboolgehalte inherent aan het *dies ire*: de *dodendans* van Frans Liszt bij voorbeeld (1849) of de *danse macabre* van Camille Saint-Saëns (1874). Wij kijken nu na een derde orkestbewerking, namelijk de *symfonie fantastique* van de Franse componist Hector Berlioz, geschreven in 1830. In dit opus wordt met puur muzikale middelen, zonder enige tekst, de liefde en de passie van de componist voor een vrouw beschreven. Vijf delen omvat deze compositie, waarvan de twee laatste een opiumdroom uitbeelden: onder invloed van opium droomt de held in deel IV dat hij zijn geliefde vermoord en vervolgens zelf wordt geëxecuteerd. In deel V beleeft hij een heksensabbat die echter wordt onderbroken door indringende bazuinklanken die de gregoriaanse melodie van het *dies ire* spelen. Berlioz maakte gebruik van muzikaal materiaal uit strofe 1 (deze melodie is het meest duidelijk herkenbaar voor de nietsvermoedende luisteraar), uit strofe 3: *Tuba mirum*, de bazuin die het begin van het oordeel aangeeft, en uit strofe 18 (*Lacrimosa*), die ook naar het oordeel verwijst. Net als Goethe, maar met een andere keuze dan deze, heeft Berlioz geen hoopvolle delen uit het *dies ire* gekozen. Ook zijn keuze geeft het dreigende karakter van het *dies ire* als symbool voor dood en oordeel weer. Als muzikale middelen worden gebruikt de dodenklokken (op het klookenspel), de bazuin en de gregoriaanse melodie die toen voor iedereen bekend was uit de dodenliturgie. Ook zonder tekst is de functie duidelijk. Na de executie, het wereldlijke oordeel, wordt de situatie van de ziel bij het Laatste Oordeel geschetst (weergegeven door de melodie van strofe 1 van het *dies ire*), waartoe alle levenden en doden door de bazuin worden opgewekt (strofe 3). Het wanhopige karakter van deze situatie wordt nog eens extra onderstreept door de keuze voor een muzikaal motief uit strofe 18.

Hoewel de heksen zorgeloos om de ziel heen dansen, houdt de dreiging van het Laatste Oordeel haar bezig tot het einde van de symfonie. Steeds weer wordt de heksendans verstoord door dreigende bazuinklanken. Net als Mozart/Süssmayr schiep Berlioz een situatie van muzikale tegenstellingen, die pas in de slotcoda met elkaar worden verzoend.

luisteren **Berlioz: track 3**

Ik vat samen:

Dankzij zijn bekendheid als centraal gezang binnen de dodenliturgie vanaf de 16^e tot in de 20^e eeuw, kon het *dies ire* uitgroeien tot een symbool voor de dood en het laatste oordeel. Deze ontwikkeling is reeds in de 13^e eeuw begonnen toen het eerste model, het 12^e-eeuwse rijmgebed, een dramatiserende bewerking onderging. Een middelnederlandse prozavertaling uit de 15^e eeuw deed hier nog een schepje bovenop.

Vanaf de 19^e eeuw is er echter een accentverschuiving te constateren. Het liturgische *dies ire* verwijst naast de dreiging van het Laatste Oordeel ook duidelijk naar de hoop die christenen in alle tijden konden putten uit de kruisdood van Christus en uit de voorbeden van Maria en alle heiligen. Daarentegen is de symboliek van buitenliturgische *dies ire*-bewerkingen vanaf de 19^e eeuw door selectief tekstgebruik beperkt tot de aspecten van oordeel en wanhoop. De secularisatie van de moderne maatschappij en het tweede vatikaanse concilie die het liturgische gebruik van dit eeuwenoude lied tot een uitzondering hebben gemaakt, hebben ertoe bijgedragen, dat de hoopvolle strofen in vergetelheid zijn geraakt, en het *dies ire* vandaag tot een symbool voor dood, oordeel en wanhoop is geworden.

Ik dank u voor uw aandacht.