

Vortrag vor dem Mediävistenkring VU Amsterdam im Februar 2003

## **Het *dies ire* als symbool van dood en oordeel**

Ulrike Hascher-Burger

De eschatologie, de wetenschap van het einde der tijden, is naar opvatting van de Noorse godsdienstwetenschapper Sigurd Hjelde een van de belangrijkste onderwerpen van het christelijke geloof überhaupt. Zoals de 20<sup>e</sup> eeuwse theoloog Karl Barth zei: het christelijk geloof moet één en al eschatologie zijn.

De eschatologie kent een lange geschiedenis, te beginnen bij de apokalyps van johannes, die het einde der tijden tot in detail beschrijft en in de middeleeuwen de belangrijkste bron vormde voor de beeldvorming omtrent het Laatste Oordeel, tot in de twintigste eeuw, waar de eschatologie opnieuw in het centrum van de theologische belangstelling kwam te staan.

Een hoogtepunt van eschatologische verwachting is in de late middeleeuwen vast te stellen. Dat uit zich niet alleen in literaire teksten, in de beeldhouwkunst, in schilderijen en in prenten, maar ook in geestelijke liederen uit die tijd. Uit kringen van de Moderne Devotie is bijvoorbeeld een liedboek overgeleverd met alleen maar liederen bij het einde der tijden, 25 stuks bij elkaar.

In de middeleeuwen is het einde der tijden eng verbonden met de persoonlijke dood en daardoor met het aardse leven van de mens. Het oordeel aan het einde der tijden is naar middeleeuws begrip alleen een herhaling van het persoonlijke oordeel aan het einde van het persoonlijke leven. Christus als rechter aan het einde der tijden zal het oordeel van God aan het einde van het leven immers niet veranderen. Daardoor is het persoonlijke leven van beslissend belang voor het oordeel aan het einde der tijden. Het hele complex van persoonlijk oordeel en Laatste Oordeel wordt in middeleeuwse bronnen omschreven met de term “novissima”, een term die teruggaat op het apocryphe boek Jesus Sirach. In de late middeleeuwen zijn vier “novissima” gebruikelijk: in oplopende volgorde: dood, oordeel, hemel en hel. Over deze aspecten werden traktaten geschreven (zoals het “cordiale de quattuor novissimis” van Gerardus van Vliederhoven (ca. 1495)) en liederen gedicht (zoals het reeds genoemde liedboek, dat eveneens getiteld is *de quattuor novissimis*). Daarmee werd, zoals mijn echtgenoot Christoph Burger aan de hand van verschillende geschriften voor leken uit de late middeleeuwen heeft duidelijk gemaakt, vaak een catechetisch doel nagestreefd.

Bedoeling was, om de mensen via preek en meditatie over de afgrijpselijke aspecten van het oordeel tot omkeer een verandering van hun aardse leven te motiveren.

De middeleeuwse vrees voor het persoonlijke oordeel en in de verlenging hiervan voor het Laatste Oordeel vormt ook de achtergrond voor het ontstaan van een geestelijk lied dat zijn sporen heeft achtergelaten in liturgie en concert tot in de twintigste eeuw: namelijk het *dies ire*.

De sequens *dies ire* ontstond waarschijnlijk aan het einde van de 13<sup>e</sup> eeuw in Italië, daarop duidt tenminste de vroegste handschriftelijke overlevering. De oudste bronnen voor de sequens zijn doorgaans franciscaans, een reden, om het ontstaan van de hele sequens in franciscaanse omgeving te plaatsen. De mogelijke achtergrond vormt de beweging van de spirituali, die onder de invloed van Joachim de Fiore en zijn voorspelling van het wereldeinde in 1260 het einde der wereld verkondigden.

De sequens werd lang toegeschreven aan Thomas de Celano, een franciscaan uit Italië die onder andere bekend is door zijn biographie van Franciscus van Assisi. In de loop van haar geschiedenis werd de sequens echter aan ongeveer 80 auteurs toegeschreven en kan tot vandaag niet met zekerheid aan een person worden toegeschreven.

Het *dies ire* is een sequens voor de dodenmis en werd, zo laten de vroege bronnen zien, van begin af aan voor de liturgie van de dodenmis gebruikt. De anonieme auteur maakte gebruik van twee teksten die al eerder waren ontstaan: een liturgisch gezang, het responsorie *Libera me* en een eveneens anonieme tekst *dies ire* die waarschijnlijk dienst deed als devoot rijmgebed. Althans is van dit gedicht geen muziek overgeleverd. Dit rijmgebed is in een Zuidfranse bron uit benedictijnse kringen uit de 12<sup>e</sup> eeuw overgeleverd en naar mening van de musicoloog Kees Vellekoop mogelijk ook daar ontstaan.

De sequens laat een paar belangrijke verschillen met dit rijmgebed zien: strofe 6 werd omgeschreven en strofe 11 ingelast, waardoor het persoonlijke oordeel in de sequens sterker wordt benadrukt dan in het oudere rijmgebed. Ook de laatste drie strofen zijn nieuw. Zij vallen op door hun andere vorm: zij omvatten maar twee regels i.p.v. drie en zijn ook muzikaal anders geconstrueerd als de voorafgaande strofen. Deze strofen hadden, zo neemt Kees Vellekoop aan, de functie, de sequens in de liturgie te verankeren. Zoals u kunt zien, verschuift hier het accent in de tekst van een strikt persoonlijke formulering naar een meer algemene tot aan de kerkelijke voorbede *dona eis requiem* toe, waardoor de link naar de mis is gelegd. Strofe 18 en 19 zijn muzikaal en literair nagenoeg letterlijk overgenomen uit het responsorie *Libera me*. Ook strofe 20 is gemaakt uit materiaal uit de dodenmis.

De auteur van de sequens nam dus het rijmgebed als basis voor zijn creatie, vulde die aan met twee strofen uit het responsorie *Libera me* en strofe 11, bewerkte strofe 6 ingrijpend en ook verder nog het een en ander. Al in al stelde Vellekoop in de sequens een benadrukking van het persoonlijke oordeel vast, wat ook overeenkomt met de specifieke eschatologische verwachting aan het einde van de middeleeuwen zoals ik die in het begin heb geschetst.

De sequens *Dies ire* is opgebouwd uit vier delen:

- str. 1-6 verwoordt de verschrikkingen van het laatste oordeel, dat heel middeleeuws ook tegelijk een persoonlijk oordeel is. Voor de receptie van de sequens in latere tijden is strofe 3 belangrijk: *Tuba mirum sparget sonum*, waar expliciet de bazuin aangesproken wordt, die de volstrekking van het Laatste Oordeel aankondigt. Het is de enige keer in de hele sequens dat sprake is van de bazuin. Zij speelt in de tekst en in de gregoriaanse melodie geen centrale rol.

- str. 7-11 beschrijven de reactie van de angstige, verschrikte mens. 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.

Met strofe 17 eindigt het rijmgebed, op het woord *finis*. In de sequens volgen nog de drie strofen 18-20, die voorbeden voor de overlededen verwoorden en de inkadering in de liturgie bewerkstelligen. Hun toon – vooral in str. 20 – is – en dat is een typisch kenmerk voor liturgische teksten algemeen - meer algemeen gehouden en niet op een persoonlijke beleving gebaseerd.

De werking van het *dies ire* berust vooral op de spanningsboog tussen het Laatste Oordeel en de barmhartigheid, uit de vier “novissima” het oordeel en de hemel. De hel wordt expliciet maar een keer aangesproken in strofe 16, de verbinding met de persoonlijke dood komt dankzij de liturgische inbedding en daar vooral in de laatste strofe tot stand.

Qua vorm is de sequens *dies ire* opgebouwd uit 17 strofen à 3 regels en drie strofen à twee regels. De muzikale opbouw komt met de formele overeen. Voor een sequens typisch is de opbouw in dubbele strofen: telkens twee strofen achter elkaar worden op dezelfde melodie gezongen: AA, BB, CC. Dit schema wordt in de 17 strofen drie keer herhaald:

A: 1/2 7/8 13/14

B: 3/4 9/10 15/16

C: 5/6 11/12 17

Omdat er een oneven aantal strofen is, ontbreekt na strofe 17 de herhaling. In sommige Duitstalige bronnen uit de 15<sup>e</sup> eeuw is daarom nog een extra strofe ingelast voor het evenwicht.

Strofe 18-20 hebben geen sequens-opbouw meer. Hun liturgische melodie loopt door en is net als de tekst afkomstig uit het responsorie *Libera me*.

We luisteren nu naar een stuk van de gregoriaanse versie van het *Dies ire*: de strofen 1 t/m 6, zodat we een indruk hebben van de gregoriaanse melodie. Dat is dus één doorgang van de melodieën A, B en C. Strofe 7 begint vervolgens weer met melodie A

Hoewel de sequens al in de vroegste bronnen deel uitmaakt van de dodenmis, was zij toch niet verplicht: er zijn ook missales zonder *dies ire* overgeleverd. En het werd blijkbaar ook nog steeds buiten de liturgie gebruikt. Kort geleden werd een klein liederenbundel gepubliceerd uit het Klooster Gaesdonk dat bij het Kapittel van Windesheim behoorde. In een reeks van negen liederen voor advent staat daar ook het *dies ire*. Naar de buitenliturgische overlevering van het *dies ire* is na mijn kennis nog bijna geen onderzoek gedaan en het zou zeker de moeite waard zijn om daar de ogen een beetje open te houden.

Voor de dodenliturgie verplicht gesteld werd het *Dies ire* met de invoering van het gedrukte *Missale Romanum* in 1570 in het gevolg van het Concilie van Trente. Dit Concilie heeft kaalslag gepleegd onder de vele tropen en sequensen die in de loop van de middeleeuwen op vele plaatsen aan de mis werden toegevoegd. Alleen vier sequensen bleven over, daaronder het *dies irae*. De Latijnse versie werd nu verplicht gesteld voor alle dodenmissen en werd gezongen tot het Tweede Vaticaanse concilie in 1972, dat het Latijn als liturgische taal voor parochiekerken heeft afgeschaft en het *dies irae* niet langer verplicht stelde tijdens de dodenmis.

Naast de Latijnse versie voor de rooms-katholieke liturgie zijn ook talrijke vertalingen in de volkstaal overgeleverd, ook binnen protestantse kringen. Een moderne vertaling van Jan van Biezen op de gregoriaanse melodie staat als lied 278 in het protestantse liedboek voor de kerken, een adaptatie uit Duitse lutherse kringen met een andere melodie staat als lied 279 in hetzelfde liedboek.

Maar de sequens heeft nog bredere kringen getrokken in de vorm van meerstemmige bewerkingen sinds de 16<sup>e</sup> eeuw. Eerst als meerstemmige misbewerkingen, vanaf de 19<sup>e</sup> eeuw ook in buitenliturgische context. Hoe moeten wij ons het grote succes van het *Dies ire* ook na

de middeleeuwen verklaren? Ik zou op dat moment geen ander liturgisch middeleeuws gezang weten dat een vergelijkbare geschiedenis buiten de rooms-katholieke liturgie kent. Een reden is zeker de vaak als geniaal omschreven tekst, die veel vertalingen tevergeefs hebben getracht enigszins te evenaren. Een andere reden is misschien ook de situatie van verplicht gezang in de menselijke grenssituatie, die de dood voorstelt: Bij ieder sterfgeval klinkt immers het *dies ire*.

Een aanwijzing voor dat succes is misschien een *dies ire*-compositie van Antonio Lotti († 1740), die juist de woorden *rex tremendae majestatis* en *flammis acribus addictis* met intense orkestbegeleiding onderstreept: niet de hoop, maar de dreigende verdoemenis zijn hier benadrukt.

De huivering die van de dreigingen uitgaat, samen met het indringende karakter van de gregoriaanse melodie en de rol van de bazuin bij het Laatste Oordeel lijkt mij een mogelijke reden voor de buitengewone overleveringsgeschiedenis van deze middeleeuwse sequens. In zekere zin is zij daardoor vanaf de 18<sup>e</sup> eeuw tot een huiveringwekkend symbool geworden van dood en oordeel.

Het symbolische karakter van één of meerdere aspecten van het *Dies ire* wil ik nu aan de hand van een drietal voorbeelden demonstreren: het Requiem van Wolfgang Amadeus Mozart, de tragedie Faust I van Johann Wolfgang von Goethe en de *symphonie fantastique* voor orkest van Hector Berlioz.

### ***Requiem van Mozart***

Het Requiem is de laatste compositie van Mozart, die hij ook maar ten dele heeft kunnen voltooien voordat hij onder mysterieuze omstandigheden binnen drie dagen overleed. Het mysterie van de tot vandaag onopgehelderde dood van de componist zelf werpt ook een griezelige schaduw op de compositie zelf. Zij werd uiteindelijk voltooid door zijn leerling Franz Xaver Süssmayr. Mozart blijkt overleden te zijn tijdens zijn werk aan het *dies ire*. Van hemzelf stammen alleen een paar skizzen zoals het bazuin-solo voor de derde strofe (*Tuba mirum*), voor *Rex tremendae maiestatis* (strofe 8) en delen van *Lacrimosa dies illa* (strofe 18).

Het *dies ire* neemt in deze compositie een centrale plaats in: Hoewel het maar één deel van acht is, beslaat het meer dan een derde van de uitvoeringstijd van het gehele Requiem. Ook is het het meest dramatische deel, dat de tegenstelling tussen de dreiging en de wanhoop van het einde aan de ene kant en de hoop op Christus en Maria aan de andere kant ook muzikaal verwoord. Daarin is het Requiem van Mozart geen uitzondering, wel het meest

bekende voorbeeld. Ook componisten als Joseph Haydn (1771) en Luigi Cherubini (1816) stellen het *dies ire* in hun requiem-composities centraal.

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

Luisteren: Strophe 3: *Tuba mirum* (track 4)

Heel andere klanken zijn te horen waar in de tekst sprake is van hoop: zachte strijkers en ijle sopranen staan voor de wankele hoop in de vorm van engelenkoren, harde orkestklanken, bazuin en energiek mannenzang staan voor het dreigende oordeel. Bijzonder goed te hoeren is dit bij strofe 16 :*Confutatis maledictis*. Deze strofe spreekt de beslissende situatie na de dood aan: of tenondergaan met de *maledicti* of gered worden met de *benedicti*. In deze op een na laatste strofe uit het rijmgebed wordt de cruciale situatie van de overleden nog eens kort samengevat, voordat het gebed met een smeekbede sluit. Deze beslissende strofe met zijn ultieme tegenstelling is bij Mozart/Süssmayr muzikaal uitgebeeld met behulp van de tegenstelling van bazuin en engelenkoor. Door talrijke herhalingen van deze tegenstelling wordt zij de luisteraar met nadruk ingeprent. Uiteindelijk komt de componist via talrijke modulaties bij de smeekbede van strofe 17: *Lacrimosa*. Dwars door het hele *dies ire* tot het Amen aan het einde is de bazuin te horen als stem van het oordeel.

luisteren: Mozart track 7+ 8

### ***Buitenliturgische dies ire-composities***

Buitenliturgische *dies ire*-composities zijn vanaf de 19<sup>e</sup> eeuw bekend. Zij zijn voor een groot deel te danken aan Johann Wolfgang von Goethe's tragedie Faust I. Deze tragedie beschrijft het gevecht tussen God en Mephisto, de duivel, om de mens Faust. Mephisto probeert Faust aan zijn kant te krijgen door het oudbekende middel van de liefde. Faust valt verliefd op Margarethe die hij probeert te verleiden. Hij geeft haar zogenaamd een slaapmiddel voor haar moeder, waaraan deze echter sterft. In een scène in de Dom 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 zielemis - het *dies ire* gezongen. Goethe heeft voor de situatie van Margarethe beslissende strofen gekozen: geen hoopvolle delen uit het *dies ire*, maar strofen over het oordeel (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, die op dat moment

onder de invloed van Faust en Mephisto staat, is geen hoop, zij weet dat zij is veroemd en valt flauw.

Door simpelweg drie strofen uit het *dies ire* als achtergrond van een scène te gebruiken slaagt Goethe erin, de uitzichtloze situatie van de zondaar op de voorgrond te schetsen. Het *dies ire* als symbool voor het onontkoombare oordeel aan het einde van het leven dat zwaarder weegt dan welk tijdelijk oordeel ook.

Goethes tragédie Faust werd in de 19<sup>e</sup> eeuw herhaaldelijk op muziek gezet en daarbinnen natuurlijk ook de drie strofen van het *dies ire*. Toch zal ik op deze composities hier niet nader ingaan.

In de 19<sup>e</sup> eeuw zijn ook een aantal orkestwerken geschreven die gebruik maken van het symboolgehalte inherent aan het *dies ire*: de *dodendans* van Frans Liszt (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 (1830). In dit werk wordt met puur muzikale middelen, dus 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 het opium droomt de held in deel IV dat hij zijn geliefde vermoord en geëxecuteerd wordt. In deel V beleeft hij een heksensabbat dat echter onderbroken wordt door indringende bazuinklanken die de gregoriaanse melodie van het *dies ire* spelen. Gespeeld wordt strofe 1 (deze melodie is het meest duidelijk herkenbaar voor de nietsvermoedende luisteraar), strofe 3: Tuba mirum, de bazuin die het begin van het oordeel aangeeft, en strofe 18 (Lacrimosa), die ook op het oordeel wijst. Net als Goethe, maar met een andere keuze als 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. Gebruikt worden alleen dodenklokken (op het klookenspel), bazuin en de melodie. Ook zonder tekst is de functie duidelijk. Er wordt in de musicologische vakliteratuur weliswaar herhaaldelijk op gewezen, dat het *dies ire* hier geen bedreigende functie zou hebben, maar zelfs een beetje vrolijk zou klinken tussen de snelle beweging van de heksensabbat in. Dat geeft, denk ik, alleen een oppervlakkige indruk weer, die geen rekening houdt met het symbolische karakter van de sequens dat naar mijn idee ook in dit samenhang duidelijk is. Na de executie staat de ziel als moordenaar voor de rechter, die ook over hem het oordeel opent in de vorm van strofe 3, tuba mirum. Dat hij daaraan niet ontkomt laat strofe 18 (lacrimosa) zien.

De ultieme situatie van de ziel, die naar haar berechting door de aardse rechter nu voor de hemelse rechter terechtstaat, wordt hier symbolisch weergegeven door de bazuin en de melodiekeuze. Hoewel de heksen zorgeloos om hem heen dansen, houdt de vraag van het oordeel de ziel bezig tot het einde van de symfonie. Steeds weer verstoren de dreigende bazuinklanken de heksendans. Net als Mozart/Süssmayr schiept Berlioz een situatie van muzikale tegenstellingen. Hier echter niet tussen hemel en hel, maar tussen zorgeloos dansen van de heksen en het dreigende oordeel, tegenstellingen die pas in de slotcoda met elkaar verzoend worden.

luisteren Berlioz: deel V

Voor de achtergrond van de vaste functie van het *dies ire* binnen de dodenliturgie tot in de 20<sup>e</sup> eeuw, kon dit middeleeuws gezang uitgroeien tot een symbool voor de dood en het laatste oordeel. Hoewel echter de liturgische sequens in de middeleeuwen en bij requiembewerkingen naast de dreiging ook duidelijk verwijst naar de hoop die christenen mogen putten uit de kruisdood van Jezus Christus en uit de voorbeden van zijn moeder, is het symbolische karakter van buitenliturgische *dies ire*-bewerkingen in de 19<sup>e</sup> eeuw beperkt tot het oordeel en de wanhoop middeleeuwse tijds. De ‘vier uitersten’, “quattuor novissima” waarmee de mens volgens opvatting tijdens zijn aardse leven rekening moet houden, namelijk dood, oordeel, hemel en hel, zijn teruggebracht naar twee: dood en oordeel. Voor deze twee aspecten werd het *dies ire* tot in de twintigste eeuw als symbool gebruikt.

Ik dank u voor uw aandacht.