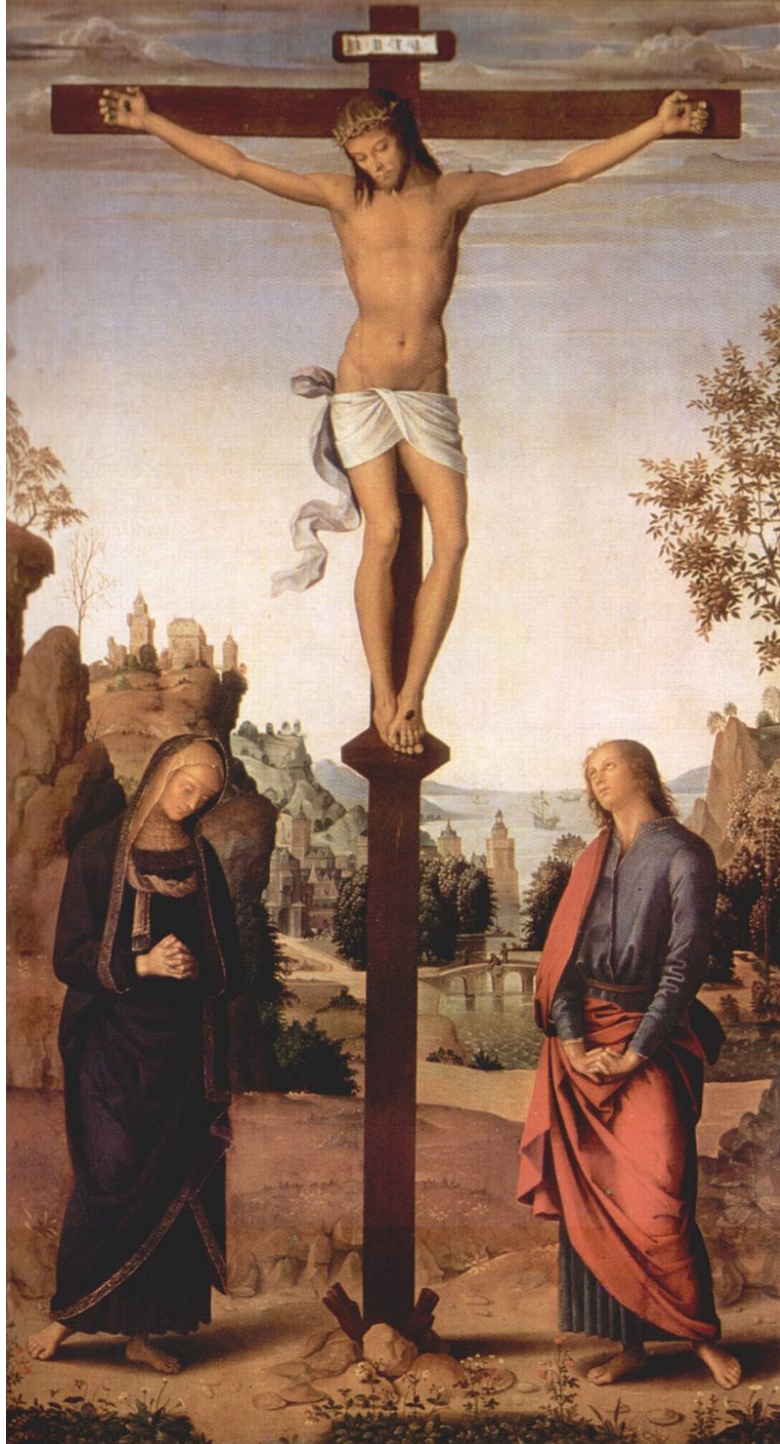


# STABAT MATER



*Peter Van de Ven*

Een reflectie over het

# STABAT MATER

Een transculturele vertelling

Peter Van de Ven  
Augustus 2016

*Daar stond ze dan, de moeder,  
diep bedroefd en met behuilde wangen,  
bij het kruis waar haar zoon aan hing.*

*Medelijdend en vol smart,  
alsof een zwaard  
haar lijdend hart doorboorde.*

*Ach, hoe droevig en aangegrepen  
was zij, gezegende moeder  
van haar uitverkoren kind.*

*En ze klaagde, en ze rouwde, en ze beefde  
bij het zien van de gruwelijke straf  
die haar glorieuze zoon had ondergaan.*

*Wie is de mens die niet zou wenen  
bij het zien van zulk verdriet  
als dat van Christus' moeder?*

*Wie zou niet kunnen huilen  
bij het aanschouwen  
van deze moeder met haar zoon?*

*Wanneer ze ervoer hoe die heeft geleden,  
voor het kwaad dat mensen deden,  
door de slagen van een zweep.*

*En zag, hoe wie zij het leven gaf,  
eenzaam stierf, wanneer zijn geest  
van zijn lichaam afscheid nam.*

## Situering

Het Stabat Mater<sup>iii</sup> omvat twee delen. Het eerste, hierboven in een eigen vertaling<sup>1</sup>, beoogt het stimuleren tot empathie, tot mede-voelen met de diep bedroefde moeder bij de kruisiging van Jesus.

In het tweede deel bevinden zich op zijn beurt twee verschillende thema's. Allereerst vraagt de biddende gelovige aan Maria om haar lijden alsook het lijden van Jesus zelf te kunnen ervaren, en om hem zo te begeleiden in een vroom en verdienstelijk leven. De gelovige vraagt steun aan Maria, steun om niet af te dwalen van het gewenste pad naar Verlossing. Alleen zou hij het niet kunnen waarmaken. Daarna vraagt de gelovige aan de Barmhartige Moeder, om, als zijn tijd gekomen is, het gevreesde strenge oordeel van Christus te milderden zodat hij zou kunnen toetreden tot het Aards Paradijs.

Het Stabat Mater heeft een enorme verspreiding gekend, ook muzikaal. Verschillende componisten hebben er hun beste of betere muziek voor geschreven. Binnen deze talrijke Stabat Mater composities is die van Giovanni Pergolesi bijzonder, verbluffend en aangrijpend. Meer dan andere muzikale vertolkingen gaat het werk over mededogen: empathie, begrip (voor de existentiële hulpeloosheid van de mens) en mildheid. In deze tekst zal ik me tot de bespreking van die versie beperken.

Het ontstaan van het Stabat Mater is intrinsiek verbonden met de verschuivingen in het religieuze denken tijdens de late Middeleeuwen. In de rooms-katholieke ervaring legde men na 1200 een steeds sterkere nadruk op het lijden van Jesus, in tegenstelling tot de vroegere ervaring van Jesus als *Koning van de Kerkgemeenschap*<sup>2</sup>. In die zin is het Stabat Mater een expressie van eerder recente ontwikkelingen in het rooms-katholieke denken.

## Een Franciscaanse oorsprong

De schrijver van de tekst van het Stabat Mater is niet met zekerheid bekend. Waarschijnlijk gaat het om de dertiende-eeuwse Franciscaanse leken-broeder, Jacopone da Todi (1230-1306).

Het (mogelijke) auteurschap van Jacopone da Todi is bijzonder betekenisvol voor deze studie. Het hoofddoel van de Franciscaanse spiritualiteit is immers de vernieuwing van de bestaande Kerk. Zulks kan alleen als men daartegenover kritisch staat. In tegenstelling tot de protestante reformisten, verwierp Franciscus van Assisi de Kerk niet, maar zijn orde bleef en blijft ijveren voor aanpassingen aan de bestaande traditie - die volgens anderen toch als onfeilbaar wordt beschouwd. Hierin zit al een eerste element van spanning ten aanzien van de officiële doctrine.

Maar Jacopone da Todi zelf stond bijzonder kritisch tegenover de toenmalige paus, die hem om die reden excommuniceerde. Vandaag nog is dit conflict tussen

---

<sup>1</sup> Volledige Nederlandse vertalingen vindt u op "The Ultimate Stabat Mater Site": <http://www.stabatmater.info>

<sup>2</sup> "From the eleventh or twelfth century onwards in the West devotion to Christ becomes devotion to his human suffering" in "Religion and the Body", Sarah Coakley, blz 121 ev. Cambridge University Press 1997

Jacopone en de Kerk onopgelost, aangezien de aanbidding van hem tot op heden niet kerkelijk is goedgekeurd. Volgens Jacopone was de Kerk corrupt, en was zij vooral onvoldoende geïnteresseerd in het lot van de armen.



Anna, Maria en Kind door Leonardo Da Vinci

Binnen de Franciscaanse spiritualiteit bekleedt de Mariologie een prominente plaats. Het dogma van de *Onbevleete Ontvangenis* van Maria (niet te verwarren de met haar *Permanente Maagdelijkheid* of *Maagdelijke Geboorte* van Jesus) is afkomstig van Johannes Duns Scotus. De idee is hier dat Maria, vanaf haar ontstaan als bevruchte eikel in de baarmoeder van Anna, onbevlekt was, dwz vrij van erfzonde. Op die manier was zij, volledig zuiver, voorbestemd om *Moeder van God* te worden, aldus de Franciscaanse leer.

Aangezien in het katholicisme Maria ook als de personificatie van de Kerk zelf wordt gezien, is de onbevlektheid, de zuiverheid van Maria, ook een dogma over de (na te streven) zuiverheid van de Kerk zelf. De Franciscaanse Mariologie is dus onverbrekkelijk verbonden met de Franciscaanse ambitie om de Kerk van binnenuit te vernieuwen.

## De "Mater Dolorosa"



Mater Dolorosa door Dieric Bouts

De zeven smarten van Maria, als tegenpool van haar zeven vreugden, worden samengevat in het concept *Mater Dolorosa*. Ze omvatten de profetie van Simeon, de vlucht naar Egypte, het zoekraken van Jesus in de Tempel, Maria's ontmoeting met hem op de Calvarieberg, Maria staande aan het kruis, de kruisafname en tot slot de begrafenis van Jesus.

Deze smarten bekleden een bijzondere plaats in het rooms-katholieke en in het Grieks-orthodoxe Christendom. In het katholicisme is 15 september de liturgische feestdag van de *Mater Dolorosa*, alsook Goede Vrijdag in sommige landen. De Mater Dolorosa is één van de krachtigste symbolen van de Katholieke Kerk<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Voor een uitgebreide toelichting over het concept *Mater Dolorosa*, zie bv het boek "Mother of God, A History of the Virgin Mary" van Miri Rubin, Pinguin Books 2010, blz 243-255.



In de plastische kunst wordt deze Maria verbeeld als *Stabat Mater*, *Mater Dolorosa* en *Pietà*. Het lijkt me dat het begrip *Mater Dolorosa* niet kan gescheiden worden van Maria als *Barmhartige Moeder* of *Moeder van Barmhartigheid*.

We kunnen nu onze aandacht richten op de inhoud van het originele *Stabat Mater*.

*Moeder van Barmhartigheid*  
door Piero della Francesca

### De tekst: heterodox of orthodox ?

Het *Stabat Mater* van Jacopone da Todi, evenals de Franciscaanse visie op Maria, kan de aanleiding zijn tot nogal wat theologisch debat.

Zo is een gebed tot Maria met een concrete wens binnen het katholicisme niet orthodox. De gelovige kan er wel tot Maria bidden met de vraag of zij op haar beurt voor hem zou willen bidden bij Jesus, dwz hij kan bidden om bemiddeling. Een rechtstreekse gunst die verleend wordt door Maria zelf, zou echter aan Jesus' almacht afbreuk doen, vindt men. Nochtans vraagt in het *Stabat Mater* de gelovige wel degelijk een gunst, namelijk bescherming en begeleiding. De Maria van het *Stabat Mater* is een complementaire Maria die de hardheid van Jesus verzacht, die de gelovige gevoeliger en vromer maakt, en aldus beter voorbereidt op het Laatste Oordeel.

Het heeft dan ook geduurd tot de contrareformatie vooraleer dit *Stabat Mater* in de liturgie aanvaard werd. Het Vaticaan stelde haar eigen versie op van de tekst, met hier en daar correcties op het origineel. Eén van de meest opvallende daarvan is het *Da per Matrem te venire* uit strofe 19, welke niet voorkomt in het origineel, de *Analecta-versie* die eveneens gebruikt werd door Pergolesi. Aangezien de Vaticaanse leer inhoudt dat de gelovige De Kerk nodig heeft om tot God te komen, en aangezien Maria als *Moeder van God* ook de personificatie is van De Kerk, wou het Vaticaan waarschijnlijk daarop extra de nadruk leggen.

De plaats van Maria in het katholicisme is er steeds één van *te veel* of *te weinig*. Een bepaalde hoeveelheid *Maria* is nodig omdat ze het verschijnsel *Katholieke Kerk* belichaamt. Maar een te sterke rol voor Maria in de katholieke leer zou leiden tot een aantasting van de almacht van God als Drie-eenheid. Binnen die drie-eenheid is voor Maria geen plaats: de Moeder van God is ondergeschikt aan haar Zoon. Aldus is in de schoot van de Katholieke Kerk een strijd ontstaan tussen minimalisme en maximalisme ten aanzien van de plaats van Maria in de doctrine.

Het uiterste van minimalisme wordt buiten de katholieke leer ingenomen door de protestante visie op Maria: daarin is zij gewoon de moeder van Jesus, al wat meer

is, noemen ze *Mariolatrie*. De meest maximalistische positie wordt vertegenwoordigd door wie de invoering van een 5<sup>de</sup> dogma wensen - onder meer de Franciscanese spiritualiteit - waarin men Maria *Co-Redemptrix*, *Mediatrix* en *Advocate* noemt. In deze visie werd Maria niet willoos gekozen door God om Jesus te dragen en te baren, integendeel: de Heilige Geest deed aan haar slechts een voorstel, welk zij met een vrij en actief "Ja" beantwoordde, en dus begint de Verlossing bij Maria, niet bij Jesus. Vandaar de term "Co-Redemptrix".

Omdat het Vaticaan op dit ogenblik streeft naar een *Eenheid der Christenen* om het secularisme te bestrijden, welke het dus als een Kwaad ziet, zoekt het oecumenische toenadering tot onder meer het protestantisme. Daarin is een actieve Maria-figuur zoals gezegd volledig taboe, en zo is de Co-Redemptrix benadering in het Vaticaan niet welkom. Tijdens de Katholieke Reformatie (of Contrareformatie) wou de Heilige Stoel zich integendeel juist profileren tegen het protestantisme. Het huidige Magisterium beschouwt Maria als louter *Co-Mediatrix*, als een *poort* van God. Om verder elke suggestie van een mogelijke actieve en onafhankelijke rol te vermijden, is de Barmhartigheid van Maria niet langer haar Barmhartigheid, maar die van God die langs haar doorgegeven wordt. Het huidige *Jubeljaar* draagt niet ontoevallig de slogan "Barmhartig als *De Heer*".

Binnen de feministische theologie leidt op een parallelle wijze de ontmannelijking van God naar de ontvrouwelijking van Maria, samen oplossend in een soort gender-neutraliteit, met een nadruk op Maria als *trouwe gelovige*, een voorbeeld voor vrouwen en mannen, een dienstmaagd binnen Jesus' reddende project.

Het *Stabat Mater* bevat nochtans in strofe 18 ondubbelzinnig *Per te, Virgo, sim defensus* (Moge ik door jou, Maagd, beschermd zijn) in die iudicii (op de dag van het Laatste Oordeel), een expressie van de vroegere visie waarin Maria slechts tweede was na God, en de belichaming van mededogen en barmhartigheid. Toen dit geschreven werd echter, was het Laatste Oordeel *De Dag van de Wraak* (Dies Irae). Is het oorspronkelijke *Stabat Mater* een vorm van heterodox katholicisme? Sommigen zullen argumenteren dat er niet zoiets bestaat als "heterodox katholicisme": katholicisme is orthodox of het is niet, naar hun mening dan tenminste. Voor deze mensen is de term heterodox katholicisme een oxymoron.

Uit deze bedenkingen blijkt hoe zeer de Mariologie essentieel is voor de katholieke leer. Het belang ervan gaat echter verder dan discussies tussen kerkverantwoordelijken. Maria is immers tevens een rolmodel voor elke gelovige, in het bijzonder voor de gelovige vrouw, en zo toont het Magisterium langs zijn invulling van Maria's beeld wat zij van de katholieke gemeenschap verwacht in het dagelijks leven. Het onderwerp van de Mariologie gaat verder dan louter theologie, het gaat er om hoe iemand in het leven staat, om zijn of haar levensstijl. Elke theologie, hoe abstract ook, beoogt de realisering van een maatschappijvisie.

Zoals hier omschreven, is één van de belangrijkste thema's daarbij de positionering van Maria tegenover Jesus. Hoe onafhankelijk is Maria? Welk zijn de mogelijkheden voor een feministische Mariologie?

## Maria: Moeder, Godin, Goddelijke Moeder of "Moeder van God" ?

Om een geschiedkundig verhaal op te stellen over het leven van Maria en van Jesus ontbreekt het aan concreet en tastbaar feitenmateriaal. Niettemin lijkt een louter menselijk verhaal principieel mogelijk, alleen al omdat we mogen aannemen dat ze beiden werkelijk bestaan hebben, en dus ook een leven hebben gehad dat verteld kan worden.

De historische gegevens zijn vaag en weinig talrijk. Men kan juridische verslagen lezen over Romeinse soldaten die, na de verkrachting van een Joods meisje, als straf naar de Germaanse grens van het Romeinse Rijk werden gestuurd. Er is het graf in het Indische Kasjmir, dat van Jesus zou kunnen zijn, die naar deze streek vluchtte na ontwaking uit een diepe coma of schijndood. Er bestonden, op dezelfde route, vroeg-christelijke kerken in India, waarschijnlijk opgericht door de apostel Thomas. Zulke een menselijk verhaal zou zelfs niet anti-christelijk zijn, aangezien de vroege joods-christenen Jesus zagen als een wijs man, niet als een God.

Vandaag leest men echter over een nieuwe, andere "historische Maria"<sup>4</sup>, een hagiografie die vertelt over *Miriam van Nazareth*, een Joods plattelands meisje uit een klein dorp, arm maar standvastig in haar geloof. Deze "Maria" moet als rolmodel dienen voor alle arme vrouwen ter wereld, kordaat strijdend tegen onrecht. Om deze Maria mogelijk te maken, willen voorstanders ervan de Maria-vertekening van de andere en voorgaande bestaande invullingen zuiveren, omdat die niet conform zijn met dit beeld van Maria als arm, onderdrukt boerenmeisje met een tienerzwangerschap. Een punt van overeenkomst met het Magisterium kunnen ze daarin zeker hebben, namelijk in hun strijd tegen de voorstelling van Maria als (transcendente) vrouwelijke Godheid, ipv (immanente) goddelijke vrouwelijkheid.



De verbeelding van Maria kan echter niet los gekoppeld worden van een Godinnen-spiritualiteit, die men kan vinden in vele, zo niet in alle culturen. Ik denk aan de cultus van Guan Yin, de vrouwelijke Boeddha, die veel gelijkenis met de Maria-verering vertoont. Guan Yin is *Godin van Mededogen*, Maria is *Moeder of Maagd van Barmhartigheid*. Zij is degene die de hulpkreten van

de mensen hoort en hen helpt in tijden van nood, beschermgodin van de zeelui, net als de *Maria Stella Maris*. Die laatste Maria Stella Maris, doet dan weer erg denken aan de andere beschermgodin van zeelui, Isis, algemeen aanvaard als de oorsprong van de afbeelding van Maria als *Madonna met Kind*.

<sup>4</sup> Zie Robert P. Maloney: "The Historical Mary" - America Magazine 2005

Elizabeth A. Johnson: Mary of Nazareth, Friend of God and Prophet - America Magazine 2000

Het moederschap van Maria stelde een tweede probleem. Vandaag wordt gesproken over spiritueel moederschap", in de vijfde eeuw draaide de discussie erover of ze een mens of een God had gebaard. Nestorius visie van Jesus, als mens geboren en daarna gegroeid tot goddelijkheid, werd afgewezen door zijn collega's tijdens het concilie van Efeze. Hij vertrok naar het Oosten, zijn volgelingen bereikten zelfs China. Ze integreerden in de Chinese samenleving, en als doctrine van "*De Lotus en het Kruis*", werden er reeds christelijke, dwz Nestoriaanse pagoda's gebouwd in Chinese metropolen. Dit Chinese, alsook het reeds vernoemde Indische Christendom, werd eeuwen later onderdrukt door de Europese kolonisten. Voor hen gold alleen Maria als *Moeder van God*, Mater Dei, de officiële katholieke leer die in de negentiende eeuw omgezet werd in de nu bekende dogma's.

Vooraleer te komen tot de bespreking van ons hoofdonderwerp, het Stabat Mater van Pergolesi, ontbreekt nog een laatste vergelijking, die met het Chinese Confucianisme.

### **Evenwicht, menselijkheid en rechtschapenheid in het Confucianisme**

Als filosofische stroming is Confucianisme bijzonder divers en complex, te omvangrijk voor deze studie. Hier wou ik even stil staan bij enkele kerngedachten van de drie belangrijkste filosofen uit die traditie, nl. Confucius zelf, Mencius en Zhu Xi<sup>5</sup>.

*Ren*, menselijkheid bekleedt een centrale plaats in Confucius' denken. In de *Analecten*, wordt *Ren* omschreven als "*Wees trouw aan jezelf en gevoelig voor anderen*"; als "*Doe niet aan een ander wat je niet wil dat die jou aandoet*"; "*Overwin jezelf en keer terug naar hoffelijkheid*", verder toegelicht als: "*Kijk niet naar het kwade, luister niet naar het kwade, spreek geen kwaad en doe geen kwaad*". Een zekere spanning of tegenstelling tussen zichzelf zijn en aandacht voor de relatie met andere mensen is in deze definities steeds aanwezig, hier ligt *de Yin en de Yang* in het denken van Confucius.

Wat het betekent *zichzelf te zijn*, werd verder uitgewerkt door zijn kleinzoon en in het bijzonder door Mencius. Oprecht leven zien ze als leven volgens de menselijke natuur, die door Mencius uitdrukkelijk als moreel goed wordt omschreven. Wanneer een koning aan Mencius vroeg welke meerwaarde zijn onderricht voor hem kon betekenen, antwoordde hij: "*Waarom vraagt u naar meerwaarde? Waarom vraagt u niet naar Menselijkheid en Rechtschapenheid ?*". Hier vindt men dezelfde idee van evenwicht in tegenstelling, onverbreeklijk verbonden met menselijkheid.

Zag Mencius de (goede) menselijke natuur als te ontwikkelen en te voeden kiemen, Zhu Xi zag er een van de Hemel ontvangen substantie in, in meerdere of mindere mate belemmerd door verlangens afkomstig van het lichaam. Bij geboorte ligt de menselijke natuur als een parel in de modder van een beek, door zelf-cultivering kan men die parel zuiveren en zijn intrinsieke glans geven. Deze (Hemelse) menselijke natuur is de bron van positieve gevoelens. De gevoelens afkomstig uit het lichaam zijn niet noodzakelijk negatief, maar kunnen het worden als ze uit evenwicht raken, door een "te veel" of een "te kort". Negatieve gevoelens zijn de

---

<sup>5</sup> Ook gespeld: "Chu Hsi"



modder die kleeft aan de parel, zelf-cultivering is daardoor noodzakelijk een vorm van lichaamswerk, zelfs als ze ook "boekenstudie" vergt. Vooral Zhu Xi legde de nadruk op het noodzakelijke evenwicht. Hij vond in oude geschriften een "formule van 16 karakters", die luidt:

*De Weg van de Hemel is subtiel. De Weg van de mens is wispelturig. Wees standvastig en onderscheidend. Hou vast aan het Evenwicht.*

De kolonisten die China bezochten, brachten in Europa verslag uit van hun ervaringen aldaar. De Duitse filosoof en wiskundige G.W. Leibniz bewonderde de Chinese cultuur bijzonder. Al dan niet onder die invloed ontstonden in het Westen filosofieën die sterke gelijkenissen vertoonden met sommige van deze aspecten, zoals een positieve visie op de menselijke natuur en de idee dat moreel bewustzijn voorkomt uit onze gevoelens, en niet uit ons rationeel denken.

Een belangrijk vertegenwoordiger van die denkrichting was Francis Hutcheson, die erg populair was en invloedrijk was. Hij verdedigde de stelling dat elk mens een aangeboren zin voor mededogen, schoonheid en harmonie heeft. Aan de basis van het morele was voor hem, net als voor Zhu Xi, een instinctmatig voelen, aanvullend geïnformeerd door het denken.

De aanvang van de 18<sup>de</sup> eeuw was het prille begin van de Rococo, waarvan Chinoiserie een belangrijk element uitmaakte: thee, behangpapier, Chinees porselein, Chinese meubels, of tuinen. Door de criticasters daarvan werden ze omschreven als overdreven vrouwelijk en onvoldoende rationeel.

De filosofie van Hutcheson noemt men *moreel sentimentalisme*, een filosofische stroming die nu hernieuwde belangstelling geniet<sup>6</sup>. In de tijd van Pergolesi was ze misschien niet toonaangevend, maar wel nadrukkelijk aanwezig. De Chinese inspiratie had zeer zeker ook niet verborgen dat de Franciscaanse missionarissen in Guan Yin een Maria-figuur herkenden.

Nu, met deze achtergrondinformatie, kunnen we verder naar de studie van het "Stabat Mater" van Pergolesi.



*Chinoiserie door François Boucher*

<sup>6</sup> Zie Michael Slotte: "Moral Sentimentalism"

## Het controversiële "Stabat Mater" van Pergolesi



De voorouders van Giovanni Battista Draghi woonden in de Italiaanse stad Pergola, waarom zijn tijdgenoten hem "Pergolesi" noemden. Hij speelde orgel en viool, maar vooral zijn uitzonderlijk talent als componist maakte hem bekend. Pergolesi was in de eerste plaats vernieuwend op het gebied van opera - getuige het twee jaar durende conflict in het Parijs van 1850, lang na zijn dood, een jarenlange ruzie tussen de liefhebbers van de Italiaanse stijl en die van de Franse stijl. "*La serva Padrone*", een entr'acte uit één van Pergolesi's komische opera's, was onder meer de inzet van deze artistieke ruzie.

Zwaar ziek door tuberculose trok Pergolesi zich in 1736 terug in een Franciscaans klooster te Pozuoli. Een religieuze orde uit Napels had in die periode bij hem een *Stabat Mater* besteld om het vorige van Alessandro Scarlatti te vervangen. In die Orde werd jaarlijks op Goede Vrijdag een *Stabat Mater* uitgevoerd ter ere van Maria, maar het publiek vond dat van Scarlatti verouderd.

Het *Stabat Mater* als thema was echter voor Pergolesi niet nieuw. In voorgaande jaren had hij er reeds een gemaakt in de toonaard la-klein. Het uiteindelijke "*Stabat Mater*" staat in do-klein. Waar la-klein helder, edel en treurig klinkt, is do-klein eerder duister. Pergolesi was zelf stervende toen hij het bestelde *Stabat Mater* componeerde, een gegeven dat niet los gezien kan worden van de vorm en de inhoud die het werk uiteindelijk kreeg. Hij stierf op 16 maart 1776, 26 jaar oud.

De meest bekende uitvoering van Pergolesi's "*Stabat Mater*" is ongetwijfeld de Archiv Produktion uit 1972, door de Solisti dell'Orchestra Scarlatti Napoli, onder directie van Ettore Gracis, met Mirella Freni als sopraan en Teresa Berganza als mezzosopraan. Het is een uitvoering van wereldniveau, als het ware dé referentie.

Niettemin gaat mijn persoonlijke voorkeur uit naar een vertolking die voorgesteld werd op een concert-avond in Parijs op 23 juni 2009, tijdens het jaarlijkse Festival de Saint Denis. Het werk werd toen uitgevoerd door Les Talens Lyriques, onder leiding van Christophe Rousset, met Sabina Puértolas als sopraan en de Canadese Vivica Genaux als mezzosopraan<sup>7</sup>. Deze solisten hebben dan misschien niet het vocale wereldniveau van de Archiv Produktion, maar deze versie is bijzonder oprecht, doorleefd, aangrijpend, dynamisch sterk en contrastrijk, met een smaakvol gebruik van rusten: waar de Freni-Berganza versie bijna 43 minuten lang is, duurt die van Les Talens Lyriques slechts 35 minuten, pauzes tussen de delen inbegrepen. Al bij al geeft dit een volledig ander, en vooral bijzonder geslaagd, emotioneel kleurenpalet.

<sup>7</sup> Zie: <https://www.youtube.com/watch?v=1SfZJQ7cXV4>

Naar deze opname - die u op Youtube vindt - zal ik hier in deze tekst verder verwijzen. Ik heb tevens een tijdsaanduiding per fragment aangegeven, zodat u het gemakkelijk kan terugvinden in deze Youtube-clip.

Het "Stabat Mater" van Pergolesi's is een bijzonder creatieve verwerking van het oorspronkelijke Franciscaanse gedicht. Zo herschikte hij de inhoud van 20 strofen naar 12 delen, genoemd naar de eerste woorden van het deel. Die delen werden gegroepeerd als 2 maal 6, twee even lange helften<sup>iii</sup>. In het originele gedicht is de verhouding van die onderverdeling 8 op 20.

Niet dat Pergolesi zelfs maar één woord schraptte. Om de bovenstaande herschikking mogelijk te maken, gebruikte hij een herhalings-articulatie. Een strofe die hij wou benadrukken, herhaalde hij meerdere malen, andere werden gewoon na elkaar gezet. Een deel bestaande uit vier strofen, kan dus dezelfde strofe vier maal herhalen, of, daarentegen vier verschillende op elkaar volgende strofen na elkaar bevatten, zonder daarom korter of langer te duren. Ook woorden worden hernomen of juist niet herhaald, waardoor de compositie een specifieke inhoudelijke interpretatie van de oorspronkelijke tekst omvat.

**Stabat Mater**  
*Stabat mater dolorosa* G.B. Pergolesi  
Soprano/Alto

**Nº1 Grave**



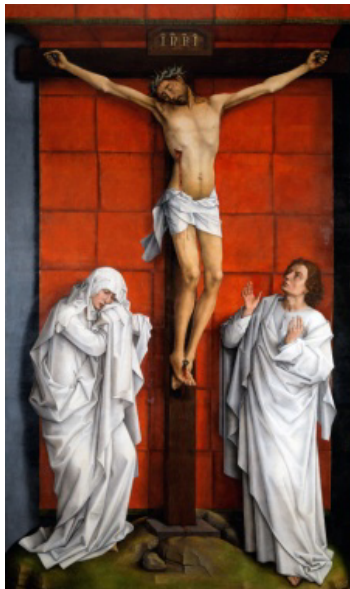
Tot slot bevat de compositie een contrast van tekst en melodie, die aan het geheel een tweede, aan Pergolesi eigen, emotionele inhoud geeft. Ook hierbij worden woorden en letters sterk of zacht, lang of kort weergegeven. Elk deel heeft zijn specifieke toonaard, al zijn de toonaarden afgeleid van do-klein. De melodie brengt op die manier haar eigen boodschap, wat het werk van Pergolesi meer maakt dan een louter muzikale toonzetting van een bestaand gedicht: het vertolkt een eigen theologische visie.

Deze persoonlijke invalshoek op het thema van het Stabat Mater had zijn voor- en tegenstanders. Door de tijd is het werk deze tegenstellingen ver overschreden, en heeft het een soort universele aantrekkingskracht gekregen.

In het vervolg van deze studie wil ik eerst de specifieke verwerking van het "Stabat Mater" geschreven door Pergolesi concreet bekijken.

De eerste helft van de compositie start met het deel (<https://www.youtube.com/watch?v=1SfZJQ7cXV4> 0:00) waaraan het werk zijn titel ontleent, *Stabat Mater Dolorosa*.

De genoemde articulatie-techniek van Pergolesi wordt er onmiddellijk duidelijk. De strofe - van oorsprong: "*Stabat Mater dolorosa* (de bedroefde moeder stond) *iuxta crucem lacrimosa* (huilend naast het kruis) *dum pendebat Filius* (waar haar/de zoon aan hing)" - wordt in de handen van Pergolesi...



*Stabat Mater* door Rogier van der Weyden

*Stabat Mater, stabat mater,  
Dolorosa  
iuxta crucem lacrimosa  
iuxta crucem lacrimosa  
Dum pendebat Filius  
Dum pendebat Filius*

*Stabat Mater, stabat mater dolorosa  
iuxta crucem, iuxta crucem  
Lacrimosa  
Dum pendebat  
Dum pendebat Filius  
Dolorosa  
Lacrimosa*

*Dum pendebat Filius*

Met deze kundige articulatie maakt Pergolesi op uitmuntende wijze duidelijk wat voor hem hier belangrijk is: Maria stond, diep bedroefd, naast het kruis, waar haar zoon aan hing. Elk van deze elementen wordt herhaald: *iuxta crucem* (naast het kruis), *dolorosa* (bedroefd), *lacrimosa* (huilend), en, wanneer de melodie lijkt te hernemen na een korte pauze, *dum pendebat Filius* (waar haar zoon aan hing). De hoofdletter van "Filius" herinnert aan de dubbele betekenis van Jesus voor Maria, nl. haar zoon, maar ook, althans vanuit christelijke perspectief, "De Zoon", maar de algemene droefheid in de melodie en lijkt de nadruk te leggen op de eerste lezing van het woord.

Bij de start van dit deel werkt hij *dolorosa* sterk uit, om daarna de oorzaak van de droefheid 5 maal te herhalen: de hiervoor vermelde *dum pendebat Filius*. Pergolesi bouwt de nadruk op deze zinsnede wondermooi op: van gewoon vermeldend - en prachtig samenvloeiend met de melodie van het orgel - naar zachtjes maar onvolledig "dum pendebat", vervolgens naar dramatisch volledig, mét de hiervoor weggelaten *Filius*, om er uiteindelijk, als samenvatting, het deel mee te besluiten.

Pergolesi's bedoeling is duidelijk: als luisteraar voel je niet alleen mee met het lijden van Maria, maar zelfs met de droefheid van de vertellende toeschouwer van het verhaal. En daarmee is ook de sleutel tot zijn interpretatie, de rode draad van dit verhaal, aangegeven, nl. het stimuleren van empathie met het lijden van de medemens.

In *Cuius Animam Gementem* (<https://www.youtube.com/watch?v=1SfZJQ7cXV4> 4:30)



herinnert Pergolesi er aan dat de Maria die de toeschouwer ziet staan, wel degelijk een *Mater Dolorosa* is. Hij legt de nadruk op de zeven smarten van Maria, in beelden en schilderijen dikwijls voorgesteld als zeven zwaarden die haar hart doorboren. *Pertransivit Gladius* (een zwaard doorboorde) wordt niet minder dan 10 maal herhaald, telkens in een andere muzikale formule, met uitdrukking van bijzonder diverse emoties, van zacht innig tot dramatisch schrijnend. Ook bijzonder is het *andante amoroso* als tempo-aanduiding: dit is de enige van de 12 delen waar Pergolesi een karakteraanduiding toevoegt, en *amoroso* verwijst er waarschijnlijk naar dat de lijdende Maria ook de liefhebbende, genadevolle Moeder is.

*Quam Tristis et Afflicta* (<https://www.youtube.com/watch?v=1SfZJQ7cXV4> 6:30) en *Quae Moerebat et Dolebat* (<https://www.youtube.com/watch?v=1SfZJQ7cXV4> 8:20) vervolledigen het beeld van de lijdende Maria.

Net als *Cuius Animam Gementem* en *Eia Mater* (uit de tweede helft), is *Quis est Homo ?* (<https://www.youtube.com/watch?v=1SfZJQ7cXV4> 10:40) gezet in do-klein, de hoofdtoonard van de compositie. Zouden we kunnen denken dat Pergolesi deze drie delen als kern van het geheel zag?

Pergolesi heeft in dit vijfde deel drie strofen samengenomen, waarvan de eerste twee in scherp contrast staan met de derde. Die eerste twee brengen samen een bijzonder existentiële vraag: *Quis est homo qui non fleret,.... Quis non posset contristari...* (Wie is de mens die niet zou huilen,... . Wie zou niet kunnen meevoelen...). De eerste vraag wordt gezongen door de sopraan, de tweede door de mezzo, om dan beide vragen samen te herhalen in een duet, ook hier in een prachtig samenspel met het orgel.

*Les Talens Lyriques, Vivica Genaux (mezzo) en Sabine Puertolas (sopraan)*



Uiteindelijk blijft Pergolesi hangen op de de indringende onzekerheid: *Quis, Quis?...* . Om dan in een bijzonder dramatisch contrast te benadrukken waar de oorzaak ligt van Maria's verdriet: *Pro peccatis suae gentis* (Omwille van de zonden van zijn soort) *vidit Iesum in tormentis* (zag ze Jesus in grote pijnen) , *et flagellis subditum* (door de slagen van een zweep).

Pergolesi's tekst van dit deel wordt aldus:

*Quis est homo qui non fleret,  
Christi Matrem si videret  
In tanto supplicio?*

*Quis non posset contristari,  
Piam Matrem contemplari  
Dolentem cum Filio?*

*Quis est homo qui non fleret/ Quis non posset contristari,  
Christi Matrem si videret / Piam Matrem contemplari*

*In tanto supplicio?*

*Dolentem cum Filio?*

**Quis, Quis ?**

*Pro peccatis suae gentis  
Vidit Iesum in tormentis,  
Et flagellis subditum  
Vidit Iesum  
In tormentis, et flagellis subditum.  
Et flagellis subditum.*

Deze "Wie ?" bekleedt in het geheel een centrale plaats. "Wie is de mens die niet zou huilen?" kan men lezen als een retorische vraag, als de mededeling "Er bestaat geen mens die niet zou huilen bij het aanschouwen van zulk leed."

Men kan echter ook andere lezingen maken van deze vraag. Men kan bedenken dat er wel degelijk mensen zijn die ongevoelig blijven ten aanzien van zulke situaties, of die ongevoelig zijn voor de "Blijde Boodschap" die er binnen het Christendom mee verbonden is. Onvoldoende meevoelen zou zo synoniem kunnen zijn met *onvoldoende gelovig*, en daardoor met *verloren* voor het Aards Paradijs. Nog meer prangend kan dit bewustzijn worden, als iemand bedenkt dat het principiële onmogelijk is voor een mens de nodige vroomheid te ontwikkelen, en juist daarom is de hulp van Maria nodig bij het Laatste Oordeel.

Zonder deze diepe onzekerheid over het eigen voldoen of tekort schieten, kan men de rest van het Stabat Mater niet begrijpen, vandaar de voortreffelijke keuze van Pergolesi om die vraag af te zonderen en te benadrukken. Maar zelfs zonder de blik op het hiernamaals blijft: is men nog menselijk, leeft men nog, als men zijn empathische vermogens verloren heeft ?

De eerste helft besluit met **Vidit Suum Dulcem Natum** (<https://www.youtube.com/watch?v=1SfZJQ7cXV4> 13:50), somber, net als het begin in fa-klein, welk de kruisdood van Jesus vertelt. Hier is geen vreugde, alleen verdriet, hier is een mens die sterft.

*Eia Mater , Fons Amoris* (<https://www.youtube.com/watch?v=1SfZJQ7cXV4> 16:40) is zowel voor Pergolesi als in de oorspronkelijke tekst, het begin van de tweede helft. Daarin verschuift de aandacht van het leed van Maria naar de gelovige die tot haar bidt. Het *Eia Mater* is, zoals reeds vermeld, één van de drie centrale stukken waarvoor Pergolesi do-klein als toonaard koos, de hoofdtoonaard van het stuk. Het is een prachtig gebed dat zijn culturele context ver overstijgt.

Beginnen we met de tekst van dit stuk. *Eia Mater* (zijn moeder, dwz de moeder van de in de vorige strofe gestorven Jesus) *Fons Amoris* (Bron van Liefde, of Bron van De Liefde) *me sentire vim doloris* (ik wens de kracht van je pijnen - je smart- te voelen). *Fac, ut tecum lugeam* ( Maak dat ik met jou kan rouwen)

*Madonna met Kind, door Sandro Botticelli*



Toen ik dit las, waren er verschillende vergelijkingen die me voor de geest kwamen. De omschrijving van Maria als *Fons Amoris*, Bron van Liefde, is in de eerste plaats een evocatie van Maria als meedogende Moedergodin, troostende en verzorgende Moeder van God, de beschermende Stella Maris, tot wie men zich richt in tijden van nood, in dit geval voor hulp bij Het Laatste Oordeel.

Maar Maria als *Fons Amoris* roept ook een vergelijking op met de definitie die Zhu Xi gaf aan het concept "menselijkheid". Zhu Xi omschreef die als "*De substantie van liefde en het karakter van Hemel en Aarde*". In zijn tijd was er nogal wat discussie over de onderlinge verhouding van liefde als gevoel en menselijkheid als begrip. Zhu Xi stelde dat het nodig is beide te onderscheiden. Voor hem was

menselijkheid geen gevoel, maar de oorsprong van het gevoel "liefde", de substantie ervan, de bron. Zoals aan een appelboom appels groeien, zo brengt menselijkheid liefde voort.

De idee is heel gelijkaardig, met dit verschil dat voor Zhu Xi, niet zo zeer "De Mens", maar elk mens een potentiële *Bron van Liefde* is, omdat menselijkheid als substantie volgens hem behoort tot de universele menselijke natuur, in ieder mens aanwezig. Anderzijds is die menselijke natuur volgens Zhu Xi afkomstig van De Hemel, en wordt van katholieke gelovigen verwacht te leven *in navolging van Maria* of van Jesus. Deze gedachten zijn duidelijk niet hetzelfde, maar ze zijn wel gelijkaardig.

Een tweede punt dat sterk mijn aandacht trok was de combinatie van of tegenstelling tussen *Fons Amoris* en *vim doloris*. Net zoals hierboven al vermeld, lijkt het alsof beide onverbrekkelijk verbonden zijn. De smart van Maria is de pijn bij het aanschouwen van het lijden van Jesus, welk een bewijs is van de gevoeligheid die nodig is om *Bron van Liefde* te worden. Ook hier is een vergelijking mogelijk met de filosofie van Zhu Xi. Ongevoeligheid is voor hem

synoniem voor *dood*, niet fysiek dood, maar dood als mens. Leven is voelen, en men zou kunnen zeggen dat in de mate iemand ongevoelig of onverschillig is, hij ook "dood" is. Deze noodzakelijke gevoeligheid is voor Zhu Xi de basis voor een bewustzijn van een algemene menselijke verbondenheid. Ook hier zijn de gedachten gelijkend maar tegelijk verschillend.

Het voorgaande, de aanschouwing van Maria en de wens tot gevoeligheid, komt samen in de zin *Fac, ut tecum lugeam*, (Maak dat ik met jou kan rouwen). Pergolesi benadrukt die zin in het bijzonder, zoals blijkt uit zijn uiteindelijke verwerking van de strofe:

Eia Mater, fons amoris, fons amoris  
Me sentire vim doloris, vim doloris  
Fac, ut tecum lugeam, lugeam

Eia Mater, fons amoris, fons amoris  
Me sentire vim doloris  
Fac - ut - te - cum - lu - ge - am  
Fac, ut tecum lugeam

Ei - a Mater,  
Fons amoris  
Me sentire  
Vim doloris  
Vim doloris

Fac - ut - te - cum - lu - ge - am  
Fac, ut tecum lugeam  
Lugeam

Hiermee is dan ook reeds de essentie weergegeven van de twee volgende delen *Fac, ut Ardeat cor Meum* (<https://www.youtube.com/watch?v=1SfZJQ7cXV4> 18:45) en *Sancta Mater, Istud Agas* (<https://www.youtube.com/watch?v=1SfZJQ7cXV4> 20:35).

Inderdaad, in het bijzonder dynamische tweestemmige *Fac ut ardeat*, een fugita, hoort men bij zowel sopraan als mezzo het *Fac Ut*, (Maak dat...) uit de vorige strofe er ver bovenuit. De stemmen groeien naar elkaar toe tot één begrip. *Fac ut ardeat* is een gevarieerde melodie op één strofe, in tegenstelling tot het daarop volgende *Sancta Mater*, waarin Pergolesi vijf verschillende strofen verbindt in één terugkerende melodie. Het is een ware ode aan Maria, een wondermooie lofzang die eindigt met een nadruk op het thema waar het telkens opnieuw om gaat: *Fac ut tecum plangere* (Maak dat ik met jou kan klagen).

In hoeverre het *Stabat Mater* van Pergolesi een compositie is van contrasten, blijkt ook nu met de intrede van *Fac ut Portem Christi Mortem* (<https://www.youtube.com/watch?v=1SfZJQ7cXV4> 25:00), die bijzonder zwaar en ernstig klinkt. In deze twee strofen raakt de luisteraar aan een volgend empathisch niveau. Immers, als luisteraar voelen we mee met de toeschouwer van het tafereel, als toeschouwer met de droefheid van Maria, Maria is gepijnigd door het zien van haar



gegeselde en gekruisigde zoon. Hier gaat het meevoelen echter nog een stap verder, het gaat rechtstreeks over het ervaren van het lijden van Jesus zelf, waarvoor de gelovige bidt ontvankelijk te zijn: *Fac me plagis vulnerari* (Maak dat ik mag open staan voor zijn lijden). Pergolesi gebruikte hier een afwijkende zin, en verkoos *Passionis fac consortem* boven *Passionis eius sortem*, waarbij *fac consortem* nogmaals wijst op de wens tot mede-ervaren, tot gezelschap zijn.

***Infammatus et Accensus*** (<https://www.youtube.com/watch?v=1SfZJQ7cXV4> 28:30) is het voorlaatste deel van het "Stabat Mater". Het bevat strofe 18 en 19 van de tekst, en valt letterlijk uit het geheel. In dit deel weet de gelovige zich in het vooruitzicht van Het Laatste Oordeel beschermd door Maria (*Per te Virgo sim defensus in die iudicii*), met het oog op de toetrede tot het Paradijs. Pergolesi koos echter niet voor het *Da per Matrem te venire ad palmam victoriae* (Dat ik door de moeder mag komen tot de zegepalm) maar wel voor *Fac me cruce custodiri* (Laat het kruis mij beschermen), waardoor de blik wegglijdt van het Aards Paradijs naar de noodzakelijke bescherming door het kruis, weze het door tussenkomst van Maria.

Voor dit *Inflammatus* koos Pergolesi een in het kader van het werk uitzonderlijke toonaard, Sib-Groot, een kwint hoger dan de van do-klein afgeleide Mib-Groot. Deze in deze context uitzonderlijke toonaard benadrukt het uitzonderlijk karakter dat Pergolesi er aan geeft. Het *Inflammatus* klinkt gezien de context verbazend opgewekt, in een expliciet *majeur* en geen *mineur*, in de stijl van *alles is geregeld*, *alles is in orde*, maar de vreugde lijkt eerder schijn, en daarmee bijna ironiserend.

De compositie besluit met het twaalfde deel, ***Quando Corpus Morietur*** (<https://www.youtube.com/watch?v=1SfZJQ7cXV4> 30:30; einde 35:15), waarin de gelovige vooruitblijkt op zijn eigen dood, ipv die van Jesus. De sfeer ervan is uitgesproken droevig, nostalgisch, serene en ijl, ondanks de geopperde *Blijde Boodschap* van het Glorierijk Gods. Voor Pergolesi, die zelf stervende was, blijft de dood een droeve zaak, ongeacht de belofte van een Aards Paradijs, een invulling die hem door meer orthodoxe katholieken bijzonder kwalijk werd genomen. De tekst van de strofe wordt meermaals herhaald - dit laatste deel is zelfs bijna dubbel zo lang als de andere - maar zonder vermelding van de "Amen". De melodie lijkt zich zelfs zo zachtjes neer te leggen, om dan plots weer dynamisch, en zo uitbundig te hernemen in een veelvuldige herhaling van een krachtig *Amen* dat het sarcastisch lijkt.

Uit dit overzicht blijkt de uitgesproken menselijke betekenis die Pergolesi aan de tekst gaf, een menselijkheid waar ik graag nog even bij stil sta.

In het *Stabat Mater* is een tegenstelling aanwezig tussen het mededogen van Maria enerzijds, en de hardheid van Jesus bij het Laatste Oordeel anderzijds. Jesus als rechter is duidelijk aanwezig, zoals in de beschrijving van de Sixtijnse Kapel door Michelangelo, of zoals in de tekst van het "Dies Irae", indrukwekkend op toon gezet door G. Verdi<sup>8</sup>. Tegen die hardheid brengt Maria mildheid, waardoor een evenwichtig oordeel ontstaat. "Mercy and Justice" is hier geen opsomming van elkaar aanvullende deugden maar een evenwicht van tegenstellingen. De muziek van Pergolesi toont dit door bijzonder sterke contrasten.

---

<sup>8</sup> Zie bv: <https://www.youtube.com/watch?v=cHw4GER-MiE>



*Laatste Oordeel door Michelangelo*

Pergolesi wil de luisteraar stimuleren tot een betere, meer genadevolle levenswandel, een doel dat hij wil bereiken door het stimuleren van de ervaring van empathie. Het beoogde deugdzaam gedrag vindt zijn wortels in die gevoelens, het is dus een expressie van het moreel sentimentalisme dat in zijn tijd ook in de filosofie aandacht genoot. Die deugdzaamheid wordt belichaamd door Maria, en zo is Pergolesi's werk op een manier ook een expressie van feminisme. Het verbaast daarom helemaal niet dat Duitse tegenstanders van Pergolesi zijn "*Stabat Mater*" verwijfd vonden en onvoldoende vroom, in tegenstelling tot het glorieuze van Joseph Haydn. Dat Pergolesi verbleef in een Franciscans klooster terwijl hij dit schreef op het einde van zijn leven, is in dit verband ook niet zonder betekenis.

Zou men de oorspronkelijke tekst zelf het symbolische noemen, dan omvat de gevoelswereld die Pergolesi er aan verbindt misschien het semiotische. Tussen beide zit enige spanning, maar uiteindelijk is het juist de gevoelswereld, het semiotische, die het karakter van stuk bepaalt. Die laatste betekenis kan men ervaren als "on-orthodox", tot zelfs "heretisch", waardoor het werk controversieel wordt. Een belangrijke vraag hierbij heeft betrekking op het doel en de omvang van de empathie. Zijn die uiteindelijk louter op Jesus en op de Katholieke Kerk gericht, of, worden die laatste integendeel slechts als vertrekpunt gezien om de empathie over te dragen naar elk mens, ongeacht afkomst of overtuiging?

Het is juist deze extensie van empathie naar het universeel menselijke die centraal staat in de filosofie van Mencius. Hij beschouwde de menselijkheid die geleerd en gecultiveerd wordt in het kerngezin waartoe een kind behoort, als de kiem van mededogen die daarna overgedragen wordt op de mensheid. Zo zou men de met deze aanblik van het *Stabat Mater* opgewekte empathie niet als een doel maar als een start kunnen omschrijven<sup>9</sup>. Deze sprong waarbij men het eigene overstijgt naar het algemeen menselijke noemt de Confucianistische academica Julia Ching een ***ethiek van zelf-transcendering***.

---

<sup>9</sup> Het gevaar van de omgekeerde weg is goed omschreven in het geciteerde werk van Miri Rubin, waarin ze vermeldt hoe de aandacht voor het lijden van Maria, als de aanschouwing van dat van Jesus, verschoof naar een aandacht voor de vermeende oorzaak ervan, nl. "De Joden", en zo een basis vormde voor anti-semitisme. Men kan die oorzaak ook zien als zelf gekozen of als voorbestemd, maar in het *Stabat Mater* is er geen "door", alleen een "voor": *Pro peccatis suae gentis*.

Tot de grote bewonderaars van Pergolesi behoorde Joseph Eybler, een persoonlijke vriend van Wolfgang Amadeus Mozart. Omwille van de grote gelijkenissen brengt onze studie ons nu bij het werk van deze geniale "bijna tijdgenoot" van Pergolesi.

## Mozart's Idomeneo

Zonder opdracht of vooruitzicht op betaling en dus volledig op eigen initiatief begon Mozart in 1779 als jonge twintiger aan de compositie van een opera die we vandaag kennen als "Zaide". Het verhaal is gesitueerd in een Turkse setting die later zou terugkomen met een eerder komische inslag in "Die Entführung aus dem Serail". Maakt men echter abstractie van deze Turkse context, lijkt het mij correcter "Zaide" te zien als voorloper van "Idomeneo".



"Zaide" is genoemd naar het verhaal van een jonge vrouw, Zaide, die uit liefde voor een jonge (christelijke) slaaf de avances van de Sultan afwijst. De affectie van Zaide voor de slaaf is prachtig weergegeven in de bekende tedere aria "Ruhe Sanft"<sup>10</sup>, waarin ze tegen haar slapende minnaar in niet mis te verstane termen fluistert:

Mojca Erdmann als Zaïde in de aria "Ruhe Sanft"

"Slaap zacht, mijn schat (...) moge al je wellustige dromen eindelijk werkelijkheid worden".

Het koppel vlucht, maar wordt opnieuw gevangen, waarna de Sultan meedogenloos hun executie beveelt. Op dit punt in het verhaal heeft Mozart zijn werk aan de opera afgebroken, om het nooit nog te hernemen. De vraag is: "Waarom?".

De reden van dit stopzetten van een toch zelf gekozen en opgestart project, ligt naar mijn mening bij het feit dat Mozart in "Zaide" vastgelopen was in een probleem, dat uiteindelijk zijn oplossing vond in het verhaal van "Idomeneo". Aangezien het daar opgelost was, hoefde hij "Zaide" niet meer te hernemen.

Over welk probleem spreken we dan? Het gaat om het ontmantelen van een schijnbaar onstuitbare tragische dynamiek, over het ombuigen van het tragische naar het creatieve en het harmonische. In "Idomeneo" belichaamt Ilia, de heldin van het verhaal, deze ontmanteling van de aanwezige potentiële tragiek.

Het is inderdaad geen overdrijving Ilia te zien als centrale figuur in "Idomeneo, Re di Creta". Mozart begint de opera niet met gebruikelijke orkestrale introductie, maar valt "met de deur in huis", en start het verhaal onmiddellijk met een recitatief-en-aria van Ilia: "Quanto avran fine ormai... .Padre, germani, addio!"<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Zie: <https://www.youtube.com/watch?v=spS4v6guHHc>

<sup>11</sup> Zie: <https://www.youtube.com/watch?v=fFXHyHggPik>

De problematiek die aan de basis ligt van het verhaal, wordt zo onmiddellijk duidelijk omschreven. De Griekse vloot is op terugreis van Troje naar Kreta in een zware storm terechtgekomen. Ilia wordt als schipbreukelinge gered door Idamante, de zoon van Idomeneo en vervangend bewindvoerder. Van de koning zelf, Idomeneo, is er nog geen nieuws. Uit het zeewater gehaald door Idamante, wordt Ilia onmiddellijk verliefd op haar redder, maar ze voelt zich daar bijzonder ongelukkig om. In het recitatief zingt ze:

*"Oh God, welk een conflict van strijdige emoties heb je opgewekt in mijn hart: haat en liefde! Ik ben wraak verplicht aan hij die mij het leven gaf, en dankbaarheid aan hij die het herstelde... ."*

Ze beklagt zich over haar droevig lot:

*"Hoeveel van jullie zijn er rondom mij, meedogenloze folteraars? Kom, ruk me maar aan stukken: wraak, jaloezie, haat... en liefde, verscheur dit ongelukkige hart!"*

Om dan te komen tot de aria:

*"Vader, broers, vaarwel! Jullie zijn er niet meer, ik heb jullie verloren. Griekenland, jij bent daar de schuld van, en moet ik nu een Griek aanbidden? Ik weet dat ik schuldig ben als ik mijn eigen soort misken. Maar dat gelaat, oh Goden! Ik kan mezelf er niet toe brengen het te haten!"*



*Ekaterina Siurina als Ilja in de aria "Padre, germani addio"*

Deze zinsnede *"Ik kan me niet tot haat brengen"*, doet onmiddellijk denken aan die andere opera van Mozart, *"Die Zauberflöte"*, waarin de Sarastro, de Tempelverantwoordelijke, zingt:

*"In deze Heilige Hal kent men geen wraak. (...) Wie zich niet verblijdt in die leer, is het niet waard om een mens te zijn"*.

De situering van de hoofdproblematiek verschuift vervolgens van Ilia naar Idamante. Hij is ook onmiddellijk verliefd geworden, op Ilia, en wil tegenover haar zijn liefde uiten. Zij wijst hem echter terecht: *"Ben je vergeten wie onze vaders waren?"*, waarop Idamante in zijn "antwoord-aria" zingt:

*"Het is niet mijn schuld, en jij veroordeelt mij, mijn idool, omdat ik je aanbid. De schuld ligt bij jullie, O tirannieke goden, en ik sterf in ontredde omwille van een misdaad die niet de mijne is."*<sup>12</sup>

Na de emotionele tweestrijd van Ilia, is Idamante's stelling *"De goden zijn tirannen"*, de tweede plaatsing van het basisgegeven van het libretto. Het verdere verloop van de opera is naar mijn mening niets meer dan de oplossing van de hierboven omschreven probleemstelling bij het begin van het verhaal.

Ondertussen is ook Idomeneo veilig thuis gekomen, ook hij heeft de storm doorstaan. Maar om die veilige terugkeer te bekomen, heeft hij aan Neptunus beloofd om de eerste te offeren die hij, eenmaal aan wal op Kreta, zou tegen komen. Wanneer hij voet zet op het strand, ontmoet hij zijn zoon Idamante.

Idomeneo staat nu voor een dilemma: als hij zoon niet offert, offert hij zijn volk aan Neptunus' wraak. Wil hij zijn volk sparen, moet hij Idamante offeren. Naar het einde van de opera haalt het plichtsgevoel het op de levensdrang, zowel bij de vader als bij de zoon. Idamante heeft er een hele klus aan zijn vader te overtuigen om het offer te voltrekken, en moedigt Idomeneo aan: *"Geef nu de slag die ons beiden van onze kwelling verlost"*. Maar Idomeneo protesteert:

*"Ach, de Natuur houdt me tegen om het te doen, en komt ertegen in opstand"*.

Idamante houdt echter vol: *"Waarom treuzel je nog? Kijk, ik ben klaar: voer het offer uit, vervul je belofte."*

Vader en zoon zeggen elkaar vaarwel, en Idomeneo heft de bijl, klaar om toe te slaan.

Mocht het verhaal zich in deze lijn voltrekken, zou er niets bijzonders zijn aan *"Idomeneo"* als opera. *"Idomeneo"* zou dan een zoveelste religieus gesitueerde tragedie zijn, zelfs ietwat ordinair. Hier juist liep Mozart vast in *"Zaide"*, bij de onvermijdelijkheid van de tragische dynamiek, en had hij het componeren ervan mogelijk daarom stop gezet. Maar in tegenstelling tot *"Zaide"*, wordt in *"Idomeneo"* die schijnbaar onafwendbare dynamiek doorbroken, en wel door de tussenkomst van Ilia.

---

<sup>12</sup> "Sterven voor de misdaden van anderen" is uiteraard een basisgegeven uit het Christendom.

Ilia zorgt niet mis te verstaan voor een ware omwenteling in het plot. Wanneer Idomeneo op het punt staat met de bijl te slaan, komt Ilia de offerzaal binnen, houdt de arm van Idomeneo tegen, en zegt:

*"Stop Sire, wat bent u aan het doen?"*

Waarop Idomeneo antwoordt, opnieuw in twijfel en verwijzend naar zijn burgerlijke plicht:

*"Ik moet het slachtoffer doden dat ik aan Neptunus heb beloofd."*

Waarop Ilia de tragische dynamiek ontmantelt:

*"Idamante is onschuldig. Hij is jouw zoon en de hoop van het Rijk. De goden zijn geen tirannen: jullie zijn allemaal valse interpreten van de goddelijke wil."*

Bijna op het einde van het stuk, brengt Ilia zo met deze zin het antwoord op de stelling die helemaal aan het begin ervan was gesteld door Idamante. Het tijdsverloop betekent voor haar transformatie en emotionele verheldering. Ze is nu in staat om te doen wat ze in het begin nog niet kon: haar nieuwe thuis omarmen, en vooral, haar liefde voor Idamante betuigen, zo sterk zelfs, dat ze bereid is zijn plaats in te nemen als offer.

De tussenkomst van Ilia veroorzaakt een volledige chaos waar er tevoren een blinde koppigheid bestond. Niemand weet het nog. Idamante en Ilia staan elkaar te verdringen om geofferd te worden, de radeloosheid is alom.

Op dit moment van ultieme ontreddeering weerklinkt de stem van Neptunus, die de uitkomst aanreikt: het offer moet voltrokken worden, maar niet als doodslag. Idomeneo moet aftreden ten gunste van een nieuw koninklijk paar: Idamante en Ilia worden de nieuwe vorsten.

Bijzonder belangrijk hierbij is dat één monarch wordt vervangen, niet door een andere, "betere" monarch, maar door een koninklijk paar, man en vrouw, bovendien bestaande uit de erfgenamen van de vroegere strijdende partijen, Griekenland en Troje. De uiteindelijke boodschap is er een van vrede, verzoening en depolarisering.

Volgens de Australische dramaturg Antony Ernst, begrijpen Idamante en Ilia dat leiderschap in de eerste plaats om eenheid en verantwoordelijkheid gaat. De opera's van Mozart hebben met elkaar verbonden thema's als vergevingsgezindheid, integriteit, zelfkennis, wijsheid, meededogen, en, hier dus, verantwoordelijkheidszin. Mozart was een man met een agenda, schrijft hij, tastbaar omdat het de meest verlichte, menselijke en positieve der agenda's was.

Opmerkelijk is dat Mozarts thema's sterk doen denken aan die van het Confucianisme.

De menselijke natuur is bijvoorbeeld prominent aanwezig, en op een positieve wijze. Voor Idomeneo is zijn zoon offeren tegen de Natuur. In *"Die Zauberflöte"* dreigt de Koningin van de Nacht ermee de natuurlijke moeder-dochter banden te verbreken als Pamina, haar dochter, Zarastro niet zou doden. Zarastro, op zijn beurt, verwijst in zijn antwoordaria naar vergevingsgezindheid als noodzakelijk menselijke eigenschap.

Gender stond voor Mozart voorop. De werkelijkheid kon voor hem niet als uitsluitend mannelijk of vrouwelijk worden gezien. Zowel in *"Idomeneo"* als in *"Die Zauberflöte"* vormt een Verlicht Koningspaar het alternatief voor de strijd tussen tegenpolen (tussen Kreta en Troje in *"Idomeneo"*, tussen de Vrijmetselarij en de Katholieke Kerk in *"Die Zauberflöte"*). *"Idomeneo"* is geen overwinning van Kreta op Troje, noch van het "Het Nieuwe" op het "Het Oude", maar daarentegen de oplossing van een vooraf bestaand conflict in een vredelievende werkelijkheid. Op dezelfde manier is *"Die Zauberflöte"* geen verhaal van een overwinning van de Vrijmetselarij -en nog minder van het Atheïsme- op de Katholieke Kerk, maar evenzeer de oplossing van de tegenstelling tussen beide in het bestuur door het koningspaar Tamino en Pamina.

Mozart zocht ongetwijfeld rechtvaardigheid en vergevingsgezindheid als oplossing voor conflict, maar voor hem waren er ook grenzen aan de vergevingsgezindheid. In *"Don Giovanni"* wordt uiteindelijk de immorele titelrol verdoemd. De Koningin van de Nacht in *"Die Zauberflöte"* verdwijnt in het niets na haar laatste poging tot staatsgreep. Wie haar wegbliksemt, is niet duidelijk, noch waarom, maar we zouden kunnen lezen dat de Katholieke Kerk voor Mozart aanvaardbaar was zo lang ze de seculiere staat respecteert.

Dat er tussen genade en rechtvaardigheid een soort evenwicht nodig is, was ook Shakespeares mening in *"The Merchant of Venice"*. In de bekende tekst *"The Quality of Mercy"* laat hij Portia zeggen: *"Mercy seasons justice"*<sup>13</sup>. Beide zijn nodig voor een evenwichtig oordeel: genade en rechtvaardigheid.

Akiko Suwanai in de sonate voor viool en piano K. 454



Voor zijn tijd toch heel bijzonder, was feminisme eveneens een basiskenmerk van het werk van Mozart. Zo schreef hij de prachtige, verfijnde sonate voor viool en piano K. 454<sup>14</sup> voor een vrouwelijke violiste. De heldinnen bekleden een centrale plaats in Mozart's opera's, en voor hen schreef bij de mooiste aria's.

Net als dat van Pergolesi was Mozart's werk feministisch, een element dat niet los gezien kan

<sup>13</sup> Zie: [https://www.youtube.com/watch?v=wmmBT\\_4dml0](https://www.youtube.com/watch?v=wmmBT_4dml0)

<sup>14</sup> Hier met Akiko Suwanai: <https://www.youtube.com/watch?v=am1WVY3wVWQ>

worden van een ander gemeenschappelijk kenmerk van beide componisten, en welk tevens een basisgegeven is van het Confucianisme, nl. *moreel sentimentalisme*.

Zoals reeds gezegd staat het zoeken naar harmonie door de oplossing van conflict bij Mozart centraal, een proces dat zich vertaalt in het verhelderen van de interne emotionele tegenstelling tussen positieve en negatieve gevoelens. Mozart's positieve figuren worden gemotiveerd door positieve gevoelens, de negatieve figuren door negatieve: Elettra in "*Idomeneo*" door blinde ambitie en jaloezie, de Koningin van de Nacht in "*Die Zauberflöte*" door wraak en radeloosheid. Net als voor Pergolesi, net als voor Mencius, zijn voor Mozart positieve gevoelens de bron van onze moraliteit, en daarmee ook van onze menselijkheid. Mozart was dus zeker geen "hard-core" Verlichtingsrationalist in de stijl van Immanuel Kant of Voltaire.

Kortom, Mozart was een componist met een eigen, uitdrukkelijk menselijke boodschap. Daarom is het des te meer te betreuren dat er vandaag vele operaregisseurs al regisserend een eigen agenda plakken bovenop die van het oorspronkelijke verhaal. Het basisthema wordt zo bedolven onder vreemd interpretatief puin. Des te erger wordt het wanneer die secundaire agenda volledig strijdig is met de bron. De regie is dan een koekoeksei, die de authentieke boodschap verdringt en vernietigt.

In het geval van "*Idomeneo*" bestaan er zo twee uitersten: bij de ene - van Ursel en Karl-Ernst Herrmann op het Salzburg Festival van 2006, mogelijk onder invloed van de Nieuwe Evangelisering - wandelt er te pas en ten onpas een "Neptunus-Christus" figuur over de scene, en werd Ilija's centrale tussenkomst quasi volledig weggecensureerd; bij de andere - van Hans Neuenfels ook uit 2006, mogelijk onder invloed van het "Nieuwe Atheïsme" - illustreren de afgehakte hoofden van Jesus, Mohammed, Boeddha, en uiteraard Neptunus, de slogan "*religie is vergif*".



"Nieuw Atheïsme" en "Nieuwe Evangelisering" zijn jammerlijk genoeg slechts twee voorbeelden binnen de meer algemene opkomst van talrijke "Nieuwe Onverdraagzaamheden" in onze samenleving, de ene al schrijnender dan de andere. Wat hierbij aan de orde is, is niet de religie of de levensbeschouwing op zich, maar de onverdraagzaamheid waarmee ze beoefend wordt.

Zo komen we bij ons volgende en laatste thema: de "Maria die de knopen ontwart".



## De "Maria die knopen ontwart"

Het verhaal gaat dat een 17<sup>de</sup> eeuws Duits adellijk koppel, verstrikt in echtelijke blokkeringen, tot Maria bad om een oplossing te vinden voor zijn problemen, met positief resultaat. Uit dankbaarheid liet de familie later een schilderij maken, de "Maria die de knopen ontwart".



Het schilderwerk toont Maria, die knopen uit een touw haalt, terwijl ze staat op een wassende maan. Boven haar hoofd vliegt een witte duif, als symbool van de Heilige Geest, met haar voet staat ze op een slang. Op zich zou dit slechts één van vele expressies zijn van de algemene Maria-verering, ware het niet dat het schilderij ontdekt werd en bewonderd wordt door de huidige paus Franciscus. Hij maakte het als het ware tot een symbool van zijn beleid. De aanbidding van de "Maria die de knopen ontwart", is ondertussen sterk groeiend, vooral in Zuid-Amerika.

De symboliek van deze uitbeelding van Maria is echter niet zonder problematische aspecten. Mensen die zich in moeilijkheden bevinden, richten zich tot haar om "de knoop" uit hun leven te halen. Vraag is dan wat men moet verstaan onder zulk een "knoop". Tweede element is de slang. Het

beeld verwijst naar een profetie uit de Genesis, waarin voorspeld wordt dat Maria, als "Anti-Eva", met haar hiel de kop van de slang zou verbrijzelen, anders gezegd: deze Maria vernietigt "Het Kwaad". Vraag is hier eveneens wat men moet verstaan onder "Het Kwaad". Deze Maria wordt door sommigen ook de "Ster van de Nieuwe-Evangelisering" genoemd, wat aan de twee voornoemde problematische punten een actueel belang geeft.

Het schilderij zelf dateert uit de 18de eeuw, en is dus nog relatief jong, maar de invulling Maria als "Anti-Eva" is afkomstig van de kerkvader Irenaeus, de gedreven bestrijder van ketterij uit de tweede eeuw (reeds !). Hij, samen met zijn Romeinse opvolgers, legde de basis voor het typisch katholiek erotisch negativisme<sup>15</sup>, alsook voor de historische onverdraagzaamheid van de Katholieke Kerk, zoals o.m. geformuleerd in de vierde eeuw in het "Edict van Thessalonica"<sup>16</sup>. Het betreft een

<sup>15</sup> Uit Lucas 8:21 en andere bijbelfragmenten blijkt duidelijk dat Jesus de biologische familie ondergeschikt maakte aan zijn "Nieuwe Familie", dwz zijn geloofsgemeenschap van volgelingen, later de kerkgemeenschap. De voortplanting binnen de natuurlijke familie wordt zo een instrument van evangelisering. Seksuele handeling die niet op voortplanting zijn gericht, worden daarom "Kwaad" genoemd, omdat ze niet in functie staan van het vergroten van de maatschappelijke inpakt van de Kerk. Zelfs zijn moeder, Maria, is voor hem alleen aanvaardbaar in de mate dat ze een volgeling is van zijn leer, louter als moeder wordt ze door hem verworpen.

<sup>16</sup> "Alle volkeren, waarover wij een mild en gematigd bewind voeren, zullen zich, zo is onze wil, tot de religie bekeren, die de goddelijke apostel Petrus aan de Romeinen overgeleverd heeft, zoals

onverdraagzaamheid die vandaag opnieuw opleeft o.m. in het "Evangelicaal Katholicisme" dat "De Verlorenen" wil herintegreren in de Kerk en haar maatschappelijke macht wil herstellen. De Kerk van na Vaticanum II verschilt slechts van de daaraan voorafgaande qua strategie, maar niet in essentie.

De "Maria die de knopen ontwart" roept geen mild beeld op van Maria als inspiratie van mededogen, maar eerder dat van een actieve, militante strijdster tegen *Het Kwaad*. Het lijkt wel een rolmodel voor lekenactivisme binnen de Kerk, een soort "Warrior Mary". Zulke interpretatie zou wel eens een nefaste vertaling kunnen zijn van het concept *Co-Redemptrix*. Voor Franciscus is niet Maria barmhartig, maar "De Heer", van wie Maria nog slechts een medewerkster is.

In deze voorstelling is Maria niet langer de eerste der Heiligen, de *Tweede enkel na God*, maar ze is nu louter de *dienstmaagd van de Heer*. Als rolmodel voor elke gelovige uit de katholieke gemeenschap wordt ze een oproep tot maatschappelijk activisme. Om dit sociaal aanvaardbaar te maken vertalen sommigen *Maagdelijkheid* niet als een concrete realiteit, maar als een levensstijl waarin men geen partner nodig heeft - in het bijzonder geen man. Mensen worden op die manier gestimuleerd tot een genderloos engelenbestaan: ook die zijn geslachtsloos.

De Katholieke Kerk die rancuneus haar vroegere theocratische macht wil herwinnen, de invoering van de godsdienstvrijheid na de Franse revolutie ook vandaag onverminderd een "ramp" noemt en die streeft naar een globale katholieke staatsgodsdienst<sup>17</sup>, het doet denken aan de reeds vermelde opera van Mozart "*Die Zauberflöte*".

Net als bij de bovenstaande knopen ontwarrende Maria, begint die met een scene waarin een slang gedood wordt door de hofdames van de *Koningin van de Nacht*, een naam die leest als een parafrasering van *Koningin van Het Universum*, één van de belangrijkste titels van Maria. De Koningin kent geen scrupules om wie aan haar invloed is ontsnapt, opnieuw binnen haar machtsfeer te brengen.

---

*het door hem ingevoerde geloof zich tot op de huidige dag manifesteert en waartoe de Opperpriester Damasus zich duidelijk bekent zoals ook bisschop Petrus van Alexandrië, een man van apostolische heiligheid; dat wil zeggen dat wij volgens de apostolische uitleg en de evangelische leer in één godheid geloven van de vader, de zoon en de heilige geest in gelijke majesteit en heilige drievoudigheid. Slechts diegenen die deze wet volgen zullen zich naar ons gebod katholieke christenen mogen noemen; de overigen, die wij waarlijk dwaas en waanzinnig verklaren hebben de schande van een dwaalleer te dragen; ook mogen zij hun vergaderruimten niet als kerken betitelen. Ten slotte zal hen in de eerste plaats de goddelijke vergelding, maar ook ons strafrecht, dat ons door het hemelse oordeel in handen gegeven is, achterhalen."*

\*Zie ook deze scene uit de film "Agora", gesitueerd in dezelfde tijd:

<https://www.youtube.com/watch?v=p1EmxOUewo4>

<sup>17</sup> In welke mate het concept "staatsgodsdienst" oorzaak is van maatschappelijk conflict, blijkt bv uit de slogan van Karel V "*Eius regio, cuius religio*" (De godsdienst van een streek is de godsdienst van de Heerser) die in Europa aan de basis lag van verscheurende godsdienstoorlogen. Een niet-Europees voorbeeld is de burgeroorlog op Sri Lanka, waar het boeddhisme staatsgodsdienst was, zoals beschreven in de autobiografie "*Island of a thousand mirrors*" van Nayomi Munaweera (Sint Martin's Press 2014)



Maria als Koningin van de Nacht in "Die zauberflote" door de Opera National de Paris - 2001 <sup>(18)</sup>

De Vrijmetselarij, belichaamd door Grootmeester Sarastro, biedt echter ook geen oplossing voor het conflict. Die oplossing komt er echter wel, zoals reeds vroeger vermeld, met de intrede van het nieuwe koningspaar, Tamino en Pamina.

Maar zelfs na die intrede doet de *Koningin van de Nacht* nog een laatste poging tot staatsgreep, een vroege verwijzing uit Mozart's 18 de eeuw, naar het feit dat de Katholieke Kerk, continu strevend naar suprematie, "Het Andere" en "Het Kwade" niet goed kan onderscheiden, of ze zelfs als synoniemen beschouwt ?



<sup>18</sup> Zie <https://www.youtube.com/watch?v=MDntVoCeNJo> vanaf 18:40

Niettemin bevat het beleid van Franciscus intrigerende elementen, en belichaamt hij een soort maximale mildheid die men van de Katholieke Kerk kan verwachten. Zo sprak hij reeds meermaals de stelling uit dat iedereen, dus ook atheïsten en mensen die "in zonde" leven, "gered" kunnen worden, op voorwaarde dat ze hun individueel geweten volgen. Om te evangeliseren, promoot hij een "Cultuur van Ontmoeting"<sup>19</sup>.

Franciscus' uitspraak is bijzonder boeiend omdat ze suggereert dat alle mensen, ongeacht hun cultuur, en dus door geboorte, een geweten hebben dat hen in Het Aards Paradijs kan brengen. Mocht dit inderdaad de mening zijn van Franciscus, dan zou zulks hem dichter brengen bij de filosofieën van Mencius en van Zhu Xi, die gebaseerd zijn op het bestaan van een universele, goede, menselijke natuur. "Gered" is nog niet hetzelfde als "Heilig", dat blijft een voorrecht van vrome gelovigen, maar dat zulke uitspraken de haren ten berge doen rijzen bij meer conservatieve, orthodoxe katholieken, hoeft niet te verbazen. Ik ben oprecht benieuwd naar de theologische fundering die Franciscus hiervoor wenst te geven, alsook om te zien hoe die zich verhoudt tot wat men toch beschouwt als de "onveranderlijke waarheid" van de Kerk.



Het katholieke Magisterium en het secularisme, het blijft onophoudelijk een lastige verhouding<sup>20</sup>. Ook vandaag keert het zich uitdrukkelijk tegen Religieuze Tolerantie, omdat het die een minderwaardig begrip vindt. Het Magisterium verkiest "godsdienstvrijheid", omdat zulks als concept positiever ingevuld zou zijn. Maar het Magisterium vergist zich, en redeneert in deze weinig oprecht: wanneer het spreekt over godsdienstvrijheid, bedoelt het vrijheid van het fenomeen

<sup>19</sup> Zie Thomas J. Eggleston "What Pope Francis Means By a Culture of Encounter" - Publications of Casa Juan Diego 2015

<sup>20</sup> Zie John L. Allen: "Benedict's ongoing battle against secularism" - National Catholic Reporter 2009

"godsdienst"<sup>21</sup>, waarvan het katholicisme de enige, waarachtige invulling zou zijn<sup>22</sup>. Het Magisterium vergeet dat godsdienstvrijheid een noodzakelijk meervoud omhelst, als "godsdienst(en)vrijheid". Secularisme is daarom ook helemaal niet anti-religieus<sup>23</sup>, integendeel: het beschermt de vrijheid van alle godsdiensten, dus ook die van het katholicisme, maar, daar gaat het om, niet alleen van het katholicisme, ook van de andere<sup>24</sup>.

In een nog recent interview vraagt Franciscus' voorganger Benedictus, zich af waarom God een wereld met meerdere godsdiensten heeft geschapen<sup>25</sup>. Hij begrijpt dat niet. Hij denkt dat God de wereld nu nog behoudt omwille van de aanwezigheid erin van Christenen. Even in deze logica tredend: misschien was het om mensen verdraagzaamheid te leren?

Religies, net als talen, verbinden en verdelen. Onder deze culturele verschillen bevindt zich echter, zo treffelijk weergegeven in de muziek van Pergolesi en van Mozart, een laag van algemene, universele menselijkheid. Het cultiveren van die universele laag, kan een basis vormen, niet voor een *Cultuur van Ontmoeting* om te evangeliseren, maar voor een *Cultuur van Religieuze Tolerantie* om te harmoniseren. Daarmee wil ik tot het besluit van deze korte studie komen.

### **Terugblik: naar een Cultuur van Religieuze Tolerantie**

Naar mijn voelen kan de *Mater Dolorosa*, zoals in deze studie omschreven als de belichaming van mededogen, empathie, eerbied en oprechtheid, voor zowel katholieken als niet-katholieken, één van de belangrijke inspiratiebronnen - tussen andere - zijn van een *Cultuur van Religieuze Tolerantie*.

Twee belangrijke opmerkingen zijn in dit kader nodig. De eerste gaat over het gevaar van lekenactivisme als bron van onverdraagzaamheid. Het steeds intensiever stimuleren tot maatschappelijk activisme door gewone burgers, "leken", tegen een gepercipieerd "Kwaad", is een zorgwekkende evolutie die zich voltrekt in vele levensbeschouwingen en religies, katholiek of niet, atheïstisch of niet, met de IS-terroriste als meest schrijnend voorbeeld. Wat is een IS-militant(e) anders dan een expressie van een extreme vorm van lekenactivisme? Lekenactivisme zie ik als

---

<sup>21</sup> Zie Dignitatis Humanae: "*Religious freedom, in turn, which men demand as necessary to fulfill their duty to worship God, has to do with immunity from coercion in civil society. Therefore it leaves untouched traditional Catholic doctrine on the moral duty of men and societies toward the true religion and toward the one Church of Christ*".

<sup>22</sup> Dignitatis Humanae: "*First, the council professes its belief that God Himself has made known to mankind the way in which men are to serve Him, and thus be saved in Christ and come to blessedness. We believe that this one true religion subsists in the Catholic and Apostolic Church, to which the Lord Jesus committed the duty of spreading it abroad among all men.*" Dit is een uitdrukkelijk exclusivistisch standpunt.

<sup>23</sup> Secularisme is het tegendeel van bestaande doctrinaire vormen van atheïsme, die de vernietiging willen van het fenomeen "religie". Het is belangrijk te noteren dat er weinig tot geen verschil bestaat tussen de houding van "Nieuwe Atheïsten" en die van bekeerde IS-militanten die vinden dat iedereen hen moet volgen in hun anti-christelijke levenswandel. Wie louter "anti" is, heeft niets van zichzelf en leeft met een innerlijk vacuüm.

<sup>24</sup> Of, soms geformuleerd: secularisme is niet gekant tegen religie, maar tegen religieuze privileges en tegen misbruik van de godsdienstvrijheid.

<sup>25</sup> Zie: Andrew Brown in The Guardian: "*If a former pope says non-Catholics go to heaven, why be Catholic ?*"

een permanente bron van maatschappelijk conflict, en daarom lijkt het me nodig een duidelijk onderscheid te maken tussen ideologisch gemotiveerd activisme enerzijds, sociaal engagement en zelf-cultivering als basis van maatschappelijke harmonie anderzijds.

Het tweede punt betreft het tekort schieten van een legalistische benadering van levensbeschouwelijke thema's. Een adequate wetgeving in verband met godsdienst(en)vrijheid is noodzakelijk, maar tevens volkomen onvoldoende als die niet gesteund wordt door een *Cultuur van Religieuze Tolerantie*. Men zou kunnen zeggen dat de realisering van het tweede, het eerste (bijna) overbodig maakt.

Waar we hier naar zoeken zijn dus mogelijke beginselen van een *Cultuur van Religieuze Tolerantie*, gezien als complementair gegeven aan een legale godsdienst(en)vrijheid.

Een comparatief - en dus pluralistisch - perspectief lijkt me een geschikt uitgangspunt. Het lijkt me nodig verschillen te kunnen erkennen en herkennen, respectvol omschrijvend zonder oordelen, daarbij het bestaansrecht van het andere principieel aanvaardend, informerend in plaats van bekerend.

Vervolgens lijkt het me essentieel om empathisch te reageren tegenover het andere en waar het kan te appreciëren, door *Zelf-transcendering* de andere als mens te ontmoeten. In zijn boek "Moral Sentimentalism" noemde Michael Slote empathie "het cement van het Moreel Universum". Wederkerigheid, is eveneens een noodzakelijk element. In aanvulling hierbij is het interessant te zoeken naar mogelijkheden tot interreligieuze samenwerking op pragmatisch vlak met het oog op de humanisering van de samenleving, in het algemeen, en in het bijzonder in confrontatie met de steeds verder gaande dehumanisering ten gevolge van de Vierde Industriële Revolutie.

Grenzen stellen, duidelijk afbakenen waar de godsdienstvrijheid eindigt en waar misbruik begint, en een kordate verwerping van radicalisering, zijn echter evenzeer noodzakelijk en essentieel, om het belangrijke evenwicht tussen menselijkheid en rechtvaardigheid te bewaren.

Men kan best geen slachtoffer worden van de eigen wil tot verdraagzaamheid, maar niettemin lijkt me religieuze tolerantie het betere antwoord op religieus geweld, beter dan het religieus tegen-geweld dat men zo dikwijls ziet bij activisten. De slogan "*Intolerant tegen intolerantie*", valt eveneens onder de noemer "tegen-geweld": het enige waar zulk religieus of levensbeschouwelijk tegen-geweld kan naar leiden, is naar meer geweld, naar meer conflict.

Een *Cultuur van Religieuze Tolerantie* is een onmisbare hoeksteen voor vredescultuur. Humanisme, goed begrepen feminisme - dwz duidelijk onderscheiden van feminisme als fraai verpakt egoïsme - en pacifisme, zijn onverbrekelijk met elkaar verbonden. Het streven naar een meer menselijke, vrouwvriendelijke en vredelievende samenleving, is onmogelijk zonder verdraagzaamheid.

Als laatste vergelijking, en om te eindigen, wou ik nog de aandacht richten op het werk van de Joods-Jemeense zangeres Noa, die samen met de christelijk-Palestijnse Mira Awad reeds meermaals een waar pacifistisch statement bracht. Ik denk daarbij aan hun gemeenschappelijk debuut "We can work in out"<sup>26</sup>, "There must be another way"<sup>27</sup>, "Will you dance with me"<sup>28</sup>, "A word"<sup>29</sup>, en nog veel meer. Hun samenwerking is een ware getuigenis van de vredeswil van het positief ingestelde deel van de bevolking in het Midden-Oosten.



Noa zelf maakte de clip "We"<sup>30</sup> waarin ze de noodzaak van een gepast evenwicht tussen **Wij** en **Mij** binnen een ideologie en binnen de samenleving centraal stelt:

*We're born, we're crying, we fall, we're trying, we're little, we're laughing, we're lonely sometimes.*

*We grow, we're open, we're lost, we're hoping, we're careful, we're calling, we're leaving behind.*

*You say we need to work together, with love and care for everyone.*

*Without the fighting and the anger, you say the world could be as one...*

*But every time that you say we, do you think about me?*

*'cause every time that you say we, I hope you think about me.*

*We're strong, we're chosen, we're scared, we're frozen, we're hardened , we're hopeful, we're holding at bay.*

*We take, we're giving, we shake, we're living, we're lovers, we're sinners, we're running away.*

*And if we fail to make a difference, and if our hope is almost gone.*

*Despite the fighting and the anger, you say the world could be as one...*

*But every time that you say we, do you think about me?*

*'cause every time that you say we, I hope you think about me.*

*And every time that you say we, do you think about me?*

*'cause every time that you say we, I hope you think about me.*

---

<sup>26</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=lFwRyaTvnYg>

<sup>27</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=Nz3qcoSYTEQ>

<sup>28</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=CZl832zl0j4>

<sup>29</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=LwiDYB0eyRo>

<sup>30</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=Jx4wdXBhU\\_E](https://www.youtube.com/watch?v=Jx4wdXBhU_E)

## Bibliografie

**Julia Ching**

*Confucianism and Christianity, a comparative study* - Kodansha International 1977  
*The Religious Thought of Chu Hsi* - Oxford University Press 2000

**Edward Y.J. Chung**

*Self-Transcendence as Ultimate Reality in Interreligious Dialogue: A Neo-Confucian Perspective* - SAGE Publications Studies in Religion 40(2) 2011 blz 152-176

**Sally Cunneen**

*In Search of Mary, the woman and the symbol* - Ballantine Books 1996

**Mary C. Gray**

*Reclaiming Mary: a Task for Feminist Theology* - Way 29/4 1989 blz 334-340

**Gary Kahn**

*Idomeneo* - Oneworld Classics Ltd 2010

**John A. Ross Mackenzie**

*The Theme of Eve and Mary in the Early Christian church* - Way Sup. 1975 blz 46-57

**Mark Miravalle**

*Mary Co-redemptrix and the Fifth Marian Dogma* - Amsterdam Conference 2008

**Marianne Moyaert**

*Een kritische analyse van de Theologie van de Godsdiensten in het licht van de Interreligieuze Dialoog* - Pellenberg K.U.Leuven

**Jaroslav Pelikan**

*Mary Through the Centuries* - Yale University Press 1996

**Maria Reis-Habito**

*The Bodhisattva Guanyin and the Virgin Mary* - Buddhist-Christian Studies Vol. 13 1993 blz 61-69 - University of Hawai'i Press

**Michael Slote**

*Moral Sentimentalism* - Oxford University Press 2010

**Richard Will**

*Pergolesi's Stabat Mater and the Politics of Feminine Virtue* - Oxford University Press 2005



---

<sup>i</sup> **Schilderij op het titelblad:** "*Stabat Mater*" door Pietro Perugino

<sup>ii</sup> **De Latijnse tekst:**

1. Stabat Mater dolorosa  
luxta crucem lacrimosa  
Dum pendebat Filius

2. Cuius animam gementem  
Contristatam et dolentem  
Pertransivit gladius

3. O quam tristis et afflicta  
Fuit illa benedicta  
Mater unigeniti!

4. Quae moerebat et dolebat,  
Et tremebat cum videbat  
Nati poenas incliti

5. Quis est homo qui non fleret,  
Christi Matrem si videret  
In tanto supplicio?

6. Quis non posset contristari,  
Piam Matrem contemplari  
Dolentem cum Filio?

7. Pro peccatis suae gentis  
Vidit Iesum in tormentis,  
Et flagellis subditum.

8. Vidit suum dulcem natum  
Moriendo desolatum  
Dum emisit spiritum

9. Eia Mater, fons amoris  
Me sentire vim doloris  
Fac, ut tecum lugeam

10. Fac, ut ardeat cor meum  
In amando Christum Deum  
Ut sibi complaceam

11. Sancta Mater, istud agas,  
Crucifixi fige plagas  
Cordi meo valide.

12. Tui nati vulnerati,  
Tam dignati pro me pati,  
Poenas mecum divide.

13. Fac me vere tecum flere,  
Crucifixo condolere,  
Donec ego vixero.

---

14. Iuxta crucem tecum stare,  
Te libenter sociare  
In planctu desidero

15. Virgo virginum praeclara,  
Mihi iam non sis amara  
Fac me tecum plangere

16. Fac, ut portem Christi mortem  
Passionis eius sortem,  
Et plagas recolare.

17. Fac me plagis vulnerari,  
Cruce hac inebriari,  
Ob amorem Filii

18. Inflammatus et accensus  
Per Te, Virgo, sim defensus  
In die iudicii.

19. Christe, cum sit hinc exire,  
Da per Matrem me venire  
Ad palmam victoriae

20. Quando corpus morietur,  
Fac, ut animae donetur  
Paradisi gloria. Amen.

### iii **Overzicht**

#### *Eerste deel:*

1. Stabat Mater Dolorosa	fa-klein	Grave	strofe 1
2. Cuius Animam Gementem	do-klein	Andante amoroso	strofe 2
3. O Quam Tristis et Afflicta	sol-klein	Larghetto	strofe 3
4. Quae Morebat et Dolebat	Mib-Groot	Allegro	strofe 4
5. Quis est Homo	do-klein	Largo-Allegro	strofe 5 strofe 6 strofe 7
6. Vidit Suum Dulcem Natum	fa-klein	Tempo giusto	strofe 8

#### *Tweede deel:*

7. Eia Mater Fons Amoris	do-klein	Andantino	strofe 9
8. Fac, ut Ardeat cor Meum	sol-klein	Allegro	strofe 10
9. Sancta Mater, Istud Agas	Mib-Groot	Temp giusto	strofe 11 strofe 12 strofe 13 strofe 14 strofe 15
10. Fac ut Portem Christi Mortem	sol-klein	Largo	strofe 16 strofe 17
11. Inflammatus et Accensus	Sib-Groot	Allegro ma non troppo	strofe 18 strofe 19
12. Quando Corpus Morietur Amen	fa-klein	Largo assai Presto assai	strofe 20