

# Balthasar de Beaujoyeulx's *Balet Comique de la Reine*



Feriel Moualhi (3139735)  
Prof. dr. H. A. Hendrix: Eindproject Renaissance Studies  
Master Renaissance Studies  
Juli 2008  
Universiteit van Utrecht

Tot stand gekomen ter ere van de bruiloft van Anne, Duc de Joyeuse, met Marguerite de Vaudemont, vormde de *Balet Comique de la Reine* het klapstuk van de dagen durende festiviteiten die georganiseerd werden om deze blijde verbintenis te vieren. Een innige vriendschap tussen de Franse koning Henri III en de Joyeuse was reden om in 1581 een huwelijk te arrangeren tussen de favoriet van de koning en de zus van de koningin, waarbij kosten noch moeite werden gespaard om er een gebeurtenis van te maken die waardig zou zijn aan de pracht en praal die de 16<sup>e</sup> eeuwse Franse hoffeesten gewoon waren uit te stralen. De *magnificences* van de Joyeuse bruiloft overstegen de verwachtingen. Niet alleen waren de kostuums rijkelijker dan ooit versierd en de festiviteiten van een nog spectaculairdere aard dan men gewend was, ook technische hoogstandjes en veel vernieuwende elementen deden hun intrede en wisten de gasten te overweldigen.

Het Huis Valois stond in de 16<sup>e</sup> eeuw inderdaad bekend om haar artistieke extravagantie. Het beconcurrerde vanaf 1515, met de troonsbestijging van de eerste Valois-Angoulême koning François I<sup>er</sup>, andere vorstenhuizen en ontpopte zich in de loop van de 16<sup>e</sup> eeuw zelfs tot het meest verfijnde hof van Europa. Van ceremoniën als koninklijke kroningen tot festivals waar men kon genieten van en deelnemen aan toernooien, banketten en waterspektakels, de hoffeesten van Catherine de Médicis, *la reine mère*, die overigens het brein was achter de enscenering van deze grootse evenementen, getuigden van de nauwe band die destijds bestond tussen het hofleven en de kunsten. Met de opvoering van de *Balet Comique* bereikt de ontwikkeling van het hoffeest haar climax, hetgeen leidt tot het ontstaan van een nieuw genre, de *ballet de cour*, een festivalvorm die ongekend populair zou blijken en de voorloper van de opera zou zijn.<sup>1</sup>

Ik zal me in wat volgt richten op dit tegen het einde van de 16<sup>e</sup> eeuw uitgevoerde ballet van Balthasar de Beaujoyeulx en zal, aan de hand van drie verschillende paragrafen, aantonen dat het een bijzondere plaats inneemt binnen de Franse festivaltraditie. Mijn aandacht zal in de eerste paragraaf uitgaan naar het referentiekader van de artiesten die aan het hof van Catherine werkzaam waren en dus verantwoordelijk waren voor de totstandkoming van dergelijke festiviteiten. Door de *Balet Comique* tegen een achtergrond te plaatsen, zal ik kunnen laten zien waaruit deze productie ontstond en aantonen waarin ze vernieuwend was. De directe uitwerking die de theorieën van de leden van de *Académie de Poésie et de Musique* hebben gehad op de 16<sup>e</sup> eeuwse kunsten en de invloed die ze hebben gehad op de *Balet Comique de la Reine*, brengen mij ertoe mijn tweede paragraaf te wijden aan haar oprichting en de doelen die men binnen deze academie nastreefden. Afsluitend zal ik de *Balet Comique* analyseren door me bezig te houden met zaken als de verwikkeling, het thema en de onderliggende boodschappen die met de uitvoering van dit ballet werden uitgedragen.

---

<sup>1</sup> Yates 1975: 82 (*The Valois Tapestries*) & de Caso 1958: 27.

## De aanloop tot Beaujoyeux's *Balet Comique de la Reine*

Hoe verhouden de *magnificences* van de Joyeuse bruiloft, en in het bijzonder de *Balet Comique de la Reine*, zich tot de Franse festivaltraditie? Om deze vraag te kunnen beantwoorden en om ons een beter beeld te kunnen vormen van de plaats die de festiviteiten van 1581 binnen deze traditie innemen, is het belangrijk allereerst te kijken naar wat er aan voorafging en dus een aantal van de hoffeesten die mid-16<sup>e</sup> eeuw plaatsvonden wat uitgebreider te behandelen. Omdat de hoffeesten georganiseerd tijdens de *Grand Tour de France* (1564-1566) niet alleen goed illustreren welke festivalvormen gangbaar en welke thema's en onderwerpen populair waren, maar ook de aanzienlijke rol die propaganda speelde tijdens dit soort evenementen openbaart, wil ik me in deze paragraaf richten op de twee belangrijkste evenementen van deze *Grand Tour* die respectievelijk plaatsvonden in Fontainebleau (1564) en in Bayonne (1565). Anderzijds zijn de festiviteiten gehouden in 1573 ter gelegenheid van het bezoek van de Poolse ambassadeurs aan Parijs en ter ere van de Poolse troonsbestijging van Henri d'Anjou,<sup>2</sup> een voorbode van de *ballet de cour* en kunnen ze, aangezien de *Balet Comique de la Reine* de rode draad van dit essay zal vormen, niet over het hoofd worden gezien.

De festiviteiten van de Joyeuse bruiloft vormen het hoogtepunt van een serie evenementen die in de loop van de 16<sup>e</sup> eeuw aan het Franse hof waren 'ontwikkeld' en verfijnd.<sup>3</sup> Zoals Roy Strong aangeeft kenden de *magnificences* van de 16<sup>e</sup> eeuw twee typen schouwspelen. De eerste vorm was geënt op ridderlijke tradities uit de Middeleeuwen.<sup>4</sup> Toernooien, steekspelen en duels waren dan ook zeer populaire onderdelen van de festivals in het renaissancistische Frankrijk. Verschillende spelen uitgevoerd in Fontainebleau en Bayonne laten dit duidelijk zien. Zo vinden in Fontainebleau diverse schijngevechten, te voet of te paard, plaats tussen groepen ridders, bevrijden ze gevangen genomen dames uit torens en vallen ze betoverde kastelen aan. Het toernooi echter vormt het vaste onderdeel van de hoffeesten onder Catherine de Médicis, zoals blijkt uit het overgeleverde *livret* van Bayonne waarin twee grote toernooien uitgebreid worden beschreven. Het eerste was het *Tournoi des Nations*, waarbij ridders van het hof zich verkleedden in kostuums die verschillende naties representeerden. Hofleden gingen tijdens het tweede, met aan het hoofd van de twee groepen de personificaties van Liefde en Vrede, met elkaar in gevecht om te bepalen welke deugd superieur was.<sup>5</sup> Deze zogenaamde *joûte-mascarade*, een toernooi vergezeld van een (in de beginperiode klein) allegorisch drama,<sup>6</sup> is een versmelting

---

<sup>2</sup> Henri d'Anjou verwerft pas in 1574, na het onverwachte overlijden van zijn broer Charles IX, de titel Henri III, koning van Frankrijk.

<sup>3</sup> Yates 1975: 150 (*Astraea*).

<sup>4</sup> Strong 1973: 132.

<sup>5</sup> Hoogvliet 2003: 120-123.

<sup>6</sup> Yates 1973: 253.

van het eerste type schouwspelen met het tweede nog te behandelen type en zal, zoals uit onderstaande zal blijken, de aanzet vormen tot nieuwe festivalvormen.

Dat dit eerste type schouwspelen herhaaldelijk werd ingezet is makkelijk te verklaren wanneer we wat meer weten over de politieke situatie in Frankrijk. Catherine de Médicis organiseerde de *Grand Tour de France* niet alleen om haar zoon Charles IX, de nieuwe koning van Frankrijk, aan het volk te tonen, ook had ze andere, meer propagandistische motieven. Ze wilde, daar de daadwerkelijke macht van het land in haar handen lag, met eigen ogen aanschouwen hoe zorgwekkend de situatie in haar door godsdienstoorlogen verscheurde Frankrijk was.<sup>7</sup> De festiviteiten die plaats hadden in de steden die ze aandeden, waren bedoeld om beide strijdende partijen, de katholieken en de hugenoten, dichter tot elkaar te brengen ondanks de steeds weer oploeiende vijandelijkheden tussen beiden. Ze wilde hen samen laten deelnemen aan de georganiseerde toernooien, waarmee ze ze in feite gebruikt als symbolisch, maar onschuldig strijdtoneel.<sup>8</sup> Ze dienden een belangrijk doel en wel de verwezenlijking van de politiek die Catherine in Frankrijk voerde en waar ze later om bekend zou komen te staan, te weten haar *politique de tolérance*. Propaganda is dus onomstotelijk één van de voornaamste oogmerken van de 16<sup>e</sup> eeuwse hoffeesten.

Ondanks dat men de Middeleeuwse festivaltraditie in de Renaissance, onder invloed van het humanisme, wil hervormen, keren bepaalde Middeleeuwse waarden en vormen veelvuldig terug. Het toernooi vormt zoals gezegd een mooi voorbeeld daar het veel doorgang vond tijdens Renaissancefestivals. Men deed op deze wijze ridderlijke waarden herleven. Het navolgen van deze waarden stond aan het hof namelijk hoog aangeschreven, zoals Castiglione's 'Il Libro del Cortegiano' goed laat zien.<sup>9</sup> Het is echter van belang zich te realiseren dat hoewel deze waarden inderdaad werden overgenomen vanuit de Middeleeuwse riddertraditie, ze wel degelijk aanpassing vereisten aan de hervormde samenleving die zo kenmerkend is voor de Renaissance. De gedragscodes werden afgestemd op de nieuwe idealen die de aristocratie diende na te streven.<sup>10</sup> Er werd van de hoveling verwacht dat hij zich cultiveerde aangezien dat nu juist maakte dat hij zich van de lagere klassen kon onderscheiden. Niet alleen moest hij zich de kunst van het hanteren der wapenen eigen maken, een vaardigheid die nu juist werd getraind tijdens toernooien en steekspelen, ook moest hij, en dit in tegenstelling tot de Middeleeuwse ridder, weten hoe zich te presenteren, hoe te spreken in het openbaar en moest hij bovenal bekwaam zijn op het gebied van 'hoge' kunsten als muziek, dans en poëzie.

Dit brengt mij bij de tweede vorm schouwspelen die zich, zoals Strong beschrijft, ontwikkelde onder leiding van Catherine en een uitbreiding zou zijn van het eerder besproken type. Het woord 'hybride' is tekenend voor zijn totstandkoming: zang, muziek, dans, triomfwagens en waterfestijnen werden

---

<sup>7</sup> Mitchell 1979: 186.

<sup>8</sup> Yates 1975: 54 (*The Valois Tapestries*) & Hoogvliet 2003: 121.

<sup>9</sup> Strong 1984: 42-43.

<sup>10</sup> Ibid., p. 11-12.

samengevoegd om één groot spektakel te creëren.<sup>11</sup> De traditionele toernooien en spelen waren tijdens de *magnificences* van de *Grand Tour de France* nog steeds erg geliefd, zoals ik heb laten zien, maar er werden andere elementen aan toegevoegd. Naast de uitvoering van dergelijke spelen werd nu van ieder hoflid, geheel volgens de nieuwe waarden waarover een hoveling moest beschikken, verwacht dat hij verzen zong, poëzie declameerde, muziek maakte en danste. Op deze wijze werd de sportieve factor van het geheel min of meer naar de achtergrond verdreven en werden exercities in muziek, poëzie en dans nu een zeer belangrijk onderdeel van de hoffeesten. Deze kleine, maar op zichzelf staande *mascarades*, groeiden steeds groter, ontpopten zich tot ware spektakels en leidden uiteindelijk tot het ontstaan van de *ballet de cour*.<sup>12</sup>

Wanneer we de uitvoering van dit tweede type schouwspelen verder bestuderen, is er wat betreft de onderwerpskeuze één kenmerk dat meteen in het oog springt. De antieke mythologie vormt namelijk een waardevolle bron van inspiratie wanneer het gaat om de invulling van de maskerades. De onvoorwaardelijke aandacht die men er gedurende de Renaissance voor heeft en de allegorische zeggingskracht die zij bezitten, maken dat mythologische personages en verhalen zich uitstekend lenen voor de hoffeesten. Fontainebleau is hiervan een prachtig voorbeeld. Tijdens één van de feestelijkheden verschijnt Neptunus ten tonele. Op een praalwagen gezeten en met zijn drietand in de hand, vaart hij één van de kanalen op die het *château de Fontainebleau* omringen. Tijdens het banket dat volgt, verschijnen Juno, Pallas Athena en Venus. De aanwezigheid van deze goden uit de Oudheid zorgt niet alleen voor vermaak, maar dient een hoger doel. De koning der wateren is namelijk gekomen om symbolisch het stokje over te dragen aan de nieuwe koning, Charles IX. Hij geeft hem daarmee dus de heerschappij over zijn uitgestrekte rijk waardoor Charles IX de machtigste der koningen wordt. De drie godinnen komen hem vervolgens tijdens het diner de 'instrumenten' overhandigen die hij nodig zal hebben om zijn rijk te kunnen besturen: Juno de kroon die zijn goddelijke status ondersteunt, Pallas Athena de wapenen en de wijsheden die onontbeerlijk zullen blijken en Venus de gratie bij zijn volk geliefd te zijn en trouwe onderdanen te hebben.<sup>13</sup> Ook hier wordt dus pure propaganda gevoerd.

De monarch als middelpunt van de belangstelling is een vaststaand gegeven van 16<sup>e</sup> eeuwse Franse hoffeesten. Het in een goed daglicht stellen van de vorst en zijn hof vormt één van de belangrijkste redenen om deze grandioze feesten te houden. Niet alleen wordt hij er gerepresenteerd als de personificatie van alle deugden, om loyaliteit van de adel aan de troon te waarborgen, ook wordt hij neergezet als strijder tegen het kwaad en vooral als bringer van vrede. Hij moest zich zien te profileren als degene die de (religieuze) problemen die Frankrijk op dat moment kende zou

---

<sup>11</sup> Strong 1973: 132.

<sup>12</sup> Yates 1975: 149 (*Astraea*).

<sup>13</sup> Graham & McAllister Johnson 1979: 152-158.

oplossen om zo te laten zien dat hij wel degelijk de touwtjes in handen en de zaken onder controle had. Twee belangrijke accenten werden dus gelegd: enerzijds op vrede in het rijkdom, anderzijds op de grootsheid van de monarch en zijn hof. We hebben gezien dat vrede onderdeel was van Catherine's gevoerde politiek en dat ze via de hoffeesten probeerde deze te bewerkstelligen. Het eerder genoemde *Tournoi des Nations* laat heel goed zien hoe men probeerde de grootsheid van de koning over te brengen op de toeschouwer: de kostuums die verschillende naties representeerden moesten de boodschap uitdragen dat nationaliteiten van over de hele wereld hun eer waren komen bewijzen aan Charles IX. De hele wereld was dus naar Bayonne gekomen om deze grote nieuwe wereldheerser te vieren.<sup>14</sup> We zullen later zien dat dit laatste aspect volledig uitgebuit zal worden in de *Balet Comique de la Reine*.

Laten we de *Ballet des Polonais*, dat werd opgevoerd voor de Poolse ambassadeurs die naar Parijs waren gekomen om de kroon van hun land aan Henri III aan te bieden, eens van dichterbij bekijken. Dit ballet, ook wel *Ballet des Provinces de France* genoemd, is volgens velen het eerste choreografisch ballet in de geschiedenis van de Europese dans. Gehouden in de tuinen van de *Tuileries*, begon het ballet destijds met het binnenrijden van een wagen in de vorm van een rots, waarop 16 dames van het hof gezeten waren, inclusief Catherine's dochter Marguerite de Valois. Verkleed als de muzen van Apollo en muziekinstrumenten vasthoudend, representeerden ze de 16 provinciën van Frankrijk. Er werden verzen van Ronsard gereciteerd waarna de vrouwen afdaalden en de choreografie dansten die, naar men zegt, een uur duurde en diepe indruk maakte op de toeschouwers: men had in het verleden nog nooit zoiets moois gezien.<sup>15</sup>

De *Ballet des Provinces de France* was op touw gezet door niemand minder dan Catherine de Médicis zelf, die volgens Yates de bedenker was van de *ballet de cour*. Hoewel vele artiesten een bijdrage leverden aan de totstandkoming ervan, was het Catherine die de dames aan haar hof stimuleerde deze balletten uit te voeren en het was Catherine die een flinke vinger in de pap had wanneer het ging om de encenering ervan.<sup>16</sup> Yates benadrukt dat dit specifieke ballet altijd is bestudeerd als een voorloper van de *ballet de cour*, hetgeen terecht is wanneer we in beschouwing nemen dat alle eerder besproken maskerades zo karakteristiek voor de festivals van Catherine evolueren in deze nieuwe vorm.<sup>17</sup> Het was, zoals Silin zo mooi formuleert, "the crystallized product of pre-existing forms".<sup>18</sup>

Prunières wijst er dan ook op dat de elementen waaruit de *Ballet des Polonais* is opgebouwd ons niets nieuws brengen vergeleken bij eerdere hoffeesten: balletfiguren, wagens in bijzondere vormen en verzen gezongen door nimfen waren

---

<sup>14</sup> Hoogvliet 2003: 112.

<sup>15</sup> Yates 1975: 67-68 (*The Valois Tapestries*) & Strong 1973: 151-153.

<sup>16</sup> Yates 1975: 68 (*The Valois Tapestries*).

<sup>17</sup> Ibid.

<sup>18</sup> Silin 1940: 175.

allemaal gebruikelijke ingrediënten van Franse *magnificences*.<sup>19</sup> Het feit dat ze voor het eerst een min of meer coherent geheel vormden en dat de meeste aandacht uitging naar de danscomponent maakte dit ballet bijzonder.<sup>20</sup> In zijn 'Ballet de Cour en France avant Benserade et Lully' echter, maakt hij een belangrijk onderscheid tussen de *ballet de cour*, die volgens hem pas met de uitvoering van de *Balet Comique* zijn intrede doet in Frankrijk, en de zegetocht die de figuurlijke dans ten tijde van de *Ballet des Polonais* maakt in Frankrijk. Ondanks dat het laatstgenoemde ballet wel degelijk gezien kan worden als de voorloper van de *ballet de cour*, moet men toch één essentieel verschil met de *Balet Comique de la Reine* onder ogen zien: Beaujoyeux's productie is het eerste ballet met een echte theatrale intentie, dat wil zeggen het eerste ballet waar men een plot in herkent en waarbij de diverse elementen, zang, dans, pantomime en declamatie bijdragen aan het dramatische verloop van het stuk en een coherent geheel vormen in plaats van losse onderdelen te zijn die onafhankelijk van elkaar werden ingezet, zoals het geval was bij de *Ballet des Provinces de France*.<sup>21</sup>

Omdat er in bovenstaande enkel gesproken is over de Franse rol in het geheel, wil ik graag, gezien de invloed die het gehad heeft op het Franse festivaltoneel, enkele zinnen wijden aan het Italiaanse erfgoed. Twee specifieke vormen die van groot belang zijn geweest bij het ontstaan van de *ballet de cour* waaien in de 16<sup>e</sup> eeuw over naar Frankrijk: de *moreschi* en de *brandi*. Silin geeft er een goede beschrijving van:

[...] one finds in Italy, early in the sixteenth century, descriptions of *moreschi* and *brandi* which, though they are not yet called *balletti*, resemble the ballet in that they are rhythmic dances executed by costumed personages following predetermined dance patterns, with pantomime correlated with the music. (Silin 1940: 173)

We vinden hier dus diverse elementen, dans, pantomime en muziek, die tezamen, als een geheel, worden uitgevoerd. Deze dansen werden in Italië opgevoerd als lyrische of choreografische *intermedi* van pastorales<sup>22</sup> en veroveren definitief hun plaats binnen de Franse hoffesttraditie wanneer ze door Italiaanse artiesten, aangetrokken aan het hof van François I<sup>er</sup>, worden gebruikt tijdens de hoffesten van deze Renaissance mecenas. Wanneer Franse hofcomponisten en -dichters zich ermee gaan bemoeien, is er een begin gemaakt aan de Franse *mascarade*, die, zoals ik hierboven heb geprobeerd te beschrijven, uitmondt in de *ballet de cour*.<sup>23</sup>

---

<sup>19</sup> Prunières 1970: 56.

<sup>20</sup> Strong 1973: 153.

<sup>21</sup> Prunières 1970: 57 & Silin 1940: 176.

<sup>22</sup> Prunières 1970: 82.

<sup>23</sup> Silin 1940: 172-174.

## De aantrekkingskracht van de oude Grieken

De ideeën en theorieën van Jean-Antoine de Baïf's *Académie de Musique et de Poésie* zijn in de 16<sup>e</sup> eeuw gezaghebbend gebleken. De festiviteiten van 1581 luidden een nieuw tijdperk in wanneer we het hebben over de invloed die de kunsten van de antieken hebben gehad op de 'moderne' kunsten en dus onomstotelijk ook op de hoffeesten.<sup>24</sup> Vooral de muziek van de oude Grieken oefende, gezien haar eigenschap de luisteraar te kunnen ontroeren, een grote aantrekkingskracht uit op dichters en componisten uit de 16<sup>e</sup> eeuw. De experimenten van de leden van de *Académie* waren er dan ook op gericht om hun gedurende de Middeleeuwen verloren gegane muzikale theorieën nieuw leven in te blazen. Hoewel de bevindingen van hun experimenten in Bayonne al enige weerklank vinden, krijgen ze 11 jaar na de oprichting van de academie pas echt vorm in de festiviteiten van de Joyeuse bruiloft. Ik acht het dan ook essentieel, eer over te gaan op de uitwerking van de *Balet Comique de la Reine*, stil te staan bij de doelen die men voor ogen heeft gehad met de stichting van een dergelijk instituut.

Karakteristiek voor de *Balet Comique de la Reine* is, zoals we hebben gezien, de versmelting van traditionele componenten gewoon aan Europese hoffeesten en nieuwe impulsen die voornamelijk worden gegeven door de *Académie de Poésie et de Musique*.<sup>25</sup> De wil zowel de poëzie als de muziek van de antieken te doen herleven, mondde in het jaar 1570, onder invloed van het humanisme en onder leiding van de dichter Jean-Antoine de Baïf en de componist Thibault de Courville, uit in de oprichting van deze academie, waar men de eenheid van beide kunsten wilde realiseren zoals dat in de Oudheid het geval was geweest. Mid-16<sup>e</sup> eeuw deelden grote Franse dichters als Pierre de Ronsard en Joachim du Bellay al de mening dat muziek "la sœur puisnée de la poésie" was en dat beiden complementair waren.<sup>26</sup> De oprichter van de *Pléiade* had hiermee, samen met de schrijver van het invloedrijke werk 'Défence et illustration de la langue française', een kleine (muzikale) revolutie teweeggebracht: ze brachten de twee kunsten dichtertot elkaar met het positieve gevolg dat dichters en componisten vanaf nu gingen samenwerken in plaats van onafhankelijk van elkaar te werken zoals dat in de eeuwen daarvoor het geval was geweest. Men ging muziek en lyriek op elkaar afstemmen. De leden van de *Académie* zouden dit, twee decennia later, verder uitwerken door de muzikale theorieën van de antieken, waaronder hun metrische notatie, op dichtkunst en composities toe te passen.

Waarin lag de aantrekkingskracht van de muziek uit de Oudheid? De muziek van de gedurende de Renaissance geliefde en veelvuldig nagevolgde antieken, werd veronderstelt persuasieve krachten te bezitten en werd zodoende beschouwt als de

---

<sup>24</sup> Silin 1940: 175.

<sup>25</sup> Paquot 1932: 10.

<sup>26</sup> Prunières 1970: 58-59.



ideale kunstvorm om de toeschouwer te overtuigen van verborgen boodschappen die zich tijdens hoffeesten aan de toeschouwer openbaarden. Zoals gezegd speelde propaganda een sleutelrol tijdens evenementen aan het hof en de *musique mesurée à l'antique*, het resultaat van de jarenlange inspanningen van de leden van de *Académie*, moest er dus voor zorgen dat de luisteraar in zijn greep werd gehouden en dat de gemaakte allusies geloofd werden. Men was ervan overtuigd dat de eenheid tussen tekst en muziek bepaalde emoties in de luisteraar kon losmaken zoals blijkt uit een verhaal verteld door de schrijver Artus Thomas, geciteerd in Yates' 'French Academies of the Sixteenth Century' en betrekking hebbend op liederen gezongen tijdens de festiviteiten gehouden in 1581:

I have sometimes heard it said of the Sieur Claudin Le Jeune that he composed in parts an air which was sung at the magnificent fêtes which took place on the occasion of the marriage of the late Duc de Joyeuse [...] and that when this air was rehearsed at a private concert it caused a gentleman who was present to put his hand to his arms, loudly swearing the while that he could not refrain himself from fighting someone, and that when they began to sing another air in the Sub-Phrygian mode he grew tranquil as before. I have had this since confirmed by some of those who were present on that occasion. Such is the force and the power over the mind of the modulation and the movement of voices joined together.

(Yates 1973: 59)

De humanisten baseerden zich op verhandelingen van grote filosofen die in het verleden gesproken hadden over de effecten die de muziek van de klassieken teweeg konden brengen. Volgens Plato bijvoorbeeld bezat muziek psychologische krachten en hij ging zelfs zo ver liederen "spreuken voor de ziel" te noemen.<sup>27</sup> Verder deden talloze verhalen de ronde die de juistheid van de theorieën over deze vermeende overredende krachten, bevestigden: zo hadden de akkoorden die Timotheus ooit speelde voor Alexander de Grote hem geprikkeld om naar zijn wapens te grijpen, maar door zijn stuk te moduleren wist de musicus Alexander weer tot kalmte te bedaren.<sup>28</sup> Ook Apollo had met zijn lier menig muzikliefhebber weten te betoveren. De harmonie tussen muziek en tekst kon voor het propagandistisch gerichte Franse hof weleens een heel machtig middel blijken om te 'indoctrineren'.

Deze 'effecten' werden tot stand gebracht door de composities af te stemmen op de verzen van de dichters. Hoewel de weinig overgeleverde muzikale manuscripten uit de Oudheid moeilijk te ontcijferen waren en men de procedés uit de Antieke Oudheid dus voornamelijk aan de hand van klassieke bronnen waar melding werd gemaakt van de muziek moest zien te reconstrueren, wisten ze binnen

---

<sup>27</sup> Yates 1973: 37.

<sup>28</sup> Ibid., p. 38.

de academie hun doelen te verwezenlijken. De leden gingen uit van het volgende: componisten dienden in het vervolg, bij het op muziek zetten van verzen, rekening te houden met de prosodie en de syntaxis van de zinnen. De te componeren melodie moest dus aangepast worden aan het ritme van het vers,<sup>29</sup> waarmee de compositie in dienst kwam te staan van de tekst.

Dit betekende dat de componist minder bewegingsvrijheid bezat dan voorheen. Uiteraard werd de keuze betreffende harmonieën en melodische lijnen bij hem gelaten. De metrische waarden van het vers echter lagen vast en daar diende hij zich naar te conformeren, wat mij brengt bij de *vers et musique mesurés à l'antique*. Griekse metra werden namelijk toegepast op de Franse verzen waarbij de muziek het ritme diende te volgen van het door de dichter gekozen metrum. Lange syllaben werden op lange noten gezet en korte syllaben op korte noten. Op deze wijze werd de muziek geheel afgestemd op het metrische vers en liepen beiden volkomen gelijk met elkaar op. Juist in deze techniek echter schuilt een probleem waar de Baïf al snel tegenaan liep: tegengesteld aan de antieke talen hanteerde de Franse volkstaal een kwantitatief in plaats van een kwalitatief systeem, hetgeen inhoudt dat Franse woorden in beklemtoonde en onbeklemtoonde syllaben werden opgedeeld en niet in korte en lange syllaben zoals bij de Grieken. De Baïf besloot hier niet zijn hoofd over te breken en beschouwde beklemtoonde als lange lettergrepen en onbeklemtoonde als korte, waarmee de kwantitatieve verhoudingen van de Griekse metra uiteraard enigszins verloren gingen.<sup>30</sup> Dankzij de creatieve geesten van de leden van de academie werden deze oneffenheden verholpen en werd zodoende een mooi resultaat verkregen. Inderdaad, de experimenten van componisten als Claude Le Jeune en Jacques Mauduit leidden uiteindelijk, zonder daar in eerste instantie zelf erg in te hebben, tot een nieuwe muziekvorm, die weliswaar geënt was op de theorieën van de antieken, maar die zich er in de loop der jaren van wist te onderscheiden en zeer innovatief bleek te zijn.

De doelen van de *Académie* echter waren tweeledig: dans vormde, zoals allicht verwacht gezien de aard van de *Balet Comique de la Reine*, de tweede belangrijke component die veranderingen onderging onder invloed van het humanistische gedachtegoed. Dans werd namelijk gezien als de kunst die de grootste expressieve waarden bezat. Door haar te combineren met de *vers et musique mesurés à l'antique*, zou ze, zo dachten de Baïf en consorten, tot grootse effecten in staat zijn en nog meer zeggingskracht krijgen.<sup>31</sup> De *ballet mesuré* werkte volgens dezelfde principes als de *musique mesurée*: zoals de metra van de verzen werden aangepast aan de muziek zo werden ook de danspassen er precies op afgestemd door ervan uit te gaan dat elke danspas net zo lang moest duren als de overeenkomende gezongen noot.<sup>32</sup>

---

<sup>29</sup> Prunières 1970: 62-63.

<sup>30</sup> Yates 1973: 52-54.

<sup>31</sup> McGowan 1963: 17.

<sup>32</sup> Prunières 1970: 65.

In een poging het antieke theater nieuw leven in te blazen, smolt men de vier grote kunsten, te weten muziek, poëzie, dans en schilderkunst, samen en paste men er de *vers, musique et danse mesurés à l'antique* op toe. De *Balet Comique de la Reine* was de eerste representatie van een ballet waarbij een perfecte harmonie tussen de verschillende elementen werd bereikt. Alleen door ze te laten fuseren, door ze een evenredige rol te laten spelen, zouden de beoogde effecten namelijk hun volledige uitwerking kunnen hebben op de toeschouwer. Horatius' uitspraak "ut pictura poesis" had in het verleden poëzie al gelijkgesteld aan schilderkunst. Dans en muziek werden hier in de 16<sup>e</sup> eeuw aan toegevoegd aangezien ze volgens de humanisten allen hetzelfde beoogden, namelijk de nabootsing van de natuur, van het universum en van de mens, en ze zich enkel van elkaar onderscheiden door een andere verschijningsvorm aan te nemen. Zodoende was de *ballet de cour* een kunstvorm die in staat was alles weer te geven en welke boodschap dan ook uit te dragen en was dus vanzelfsprekend zeer aantrekkelijk voor het Franse vorstenhuis, niet alleen vanwege de autoriteit die een kunstvorm gebaseerd op klassieke theorieën met zich meebracht, maar uiteraard ook vanwege ideeën die men via een dergelijke productie aan de toeschouwer kon opleggen.<sup>33</sup>

### *Le Ballet Comique de la Reine*

We hebben in bovenstaande gezien dat de *Balet Comique de la Reine* het resultaat was van festivalvormen die zich in de loop der jaren steeds verder ontwikkelden en nieuwe ideeën die in de tweede helft van de 16<sup>e</sup> eeuw vaste vorm kregen. Ik zal mijn laatste paragraaf dan ook richten aan dit prototype van de *ballet de cour* en zal laten zien dat dit ballet niet enkel vanwege de noviteiten waarvan het getuigt zeer interessant is om te analyseren, maar ook vanwege de politieke implicaties die het stuk met zich meedraagt. Ik zal achtereenvolgens komen te spreken over de totstandkoming, over het plot, over de aard van de opgevoerde dansen en uiteraard over de propagandistische elementen die het stuk verbergt

De *Balet Comique de la Reine* werd bij wijze van huwelijkscadeau door Louise de Lorraine gepresenteerd aan de bruid en de bruidegom. Ze wilde hen een bijzondere afsluiting van de dagenlang durende festiviteiten meegeven, hetgeen uitmondde in een 5 uur durende en zeer vernieuwende productie. De *Balet Comique* moest waardig zijn aan de grootsheid van de koning, maar moest zich vooral ook weten te onderscheiden van de maskerades die haar schoonmoeder al jarenlang succesvol wist te ensceneren. Ironisch genoeg was het dan ook Catherine's levenswerk dat uiting vond in een evenement gepresenteerd door haar schoondochter.<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> McGowan 1963: 11-22.

<sup>34</sup> Strong 1973: 157.

Voor de keuze van de artiesten die het werk moesten realiseren, was Louise de Lorraine aangewezen op de kleine groep 'onbelangrijke' kunstenaars die niet was belast met de voorbereidingen van de andere festiviteiten die tot stand kwamen onder leiding van Catherine de Médicis. Zoals al vanaf het begin van de 16<sup>e</sup> eeuw onder François I<sup>er</sup> het geval was geweest, werden ook aan het hof van Catherine de Médicis grote namen aangetrokken om de nauwe band tussen het hofleven en de kunsten een extra dimensie mee te geven. Voor de Joyeuse bruiloft hadden namen als Pierre de Ronsard, Jean-Antoine de Baïf en Claude Le Jeune gewerkt, maar ook Antoine Caron, een zeer bekend gezicht aan het hof van Catherine en Germain Pilon, een belangrijk beeldhouwer en architect, waren wederom van de partij. Omdat deze artiesten allen zeer druk waren met de voorbereidingen voor de andere maskerades,<sup>35</sup> wendde Louise de Lorraine zich tot Baldassare Beljoioso, die 50 jaar eerder Italië had verlaten om aan Catherine's hof te komen werken en zijn naam destijds had veranderd in het Franse Balthasar de Beaujoyeux.<sup>36</sup> Hij was de choreograaf en de bedenker van het plot en zou het geheel regisseren, maar hij riep de hulp in van La Chesnaye, dichter van de koningin, om de teksten te schrijven, van Salmon, *maître de musique de la Chambre du Roi*, om de uitvoering van de muziek te superviseren, van Jacques Patin, schilder van de koning, om de decors te verzorgen en van Beaulieu, die goede contacten onderhield met Courville, de mede-oprichter van de *Académie de Poésie et de Musique*, om de muziek te schrijven.<sup>37</sup> Al deze artiesten zouden samenwerken om ervoor te zorgen dat "aucune fantaisie individuelle ne vint compromettre l'équilibre et l'unité de l'oeuvre".<sup>38</sup>

Ook de titel van het ballet verdient enige aandacht. Bovenstaande verklaart het tweede gedeelte ervan: het was immers de koningin die ertoe opdracht gaf. De term *ballet comique* echter was nieuw. Met de totstandkoming van dit ballet wilde Beaujoyeux niet alleen de eenheid tussen de verschillende kunsten waarborgen, ook wilde hij de goede afloop ervan aankondigen. Daartoe diende het adjectief 'comique'. Het verbergt echter nog een andere, belangrijker eigenschap. Zoals we hebben gezien in de eerste paragraaf maakte het theatrale aspect dit ballet vernieuwend. Beaujoyeux wilde inderdaad het ballet 'dramatiseren' door deze 'komische' component er aan toe te voegen. Beide termen moesten, gezien het belang van eenheid, een gelijkwaardig onderdeel van de titel zijn. Hij kon dus niet, zoals hij zelf zegt "tout attribuer au Ballet, sans faire tort à la Comédie, distinctement representee pars ses scènes et actes: ny à la Comédie sans prejudicier au Ballet, qui honore, esgaye et remplit d'harmonieux recits le beau sens de la Comédie".<sup>39</sup> Ze vulden elkaar, net als muziek en poëzie, aan en waren als een verfrissende wind die door de 16<sup>e</sup> eeuwse festivalwereld waaide.

---

<sup>35</sup> Prunières 1970: 86.

<sup>36</sup> De Caso 1958: 28.

<sup>37</sup> McGowan 1963: 43.

<sup>38</sup> Prunières 1970: 88-89.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 83-84.

Laten we kijken naar het plot van de *Balet Comique de la Reine*, dat gecentreerd is rondom de godin Circe en een allegorische strijd weergeeft tussen goed en kwaad. We kennen de tovenares Circe uit Homerus' 'Odysee' waarin ze Odysseus' bemanning door middel van magische dranken in haar greep weet te houden en in beesten doet veranderen. Ze staat in deze productie dan ook symbool voor de kwade krachten die in onze wereld de harmonie verstoren en voor zonden als wellust en hebzucht waartoe mannen zich, ontdaan van elke vorm van rede, voelen aangetrokken.<sup>40</sup> Deze verstoorde harmonie dient hersteld te worden en dat gebeurt in de *Balet Comique* door de hulp in te roepen van niet alleen de goden maar ook van Rede, gepersonifieerd in niemand minder dan de koning Henri III. De *Balet Comique* representeert dus een moreel debat tussen Deugd en Ondeugd. De uiteindelijke overwinning op Circe staat symbool voor de overdracht van de macht van deze kwade tovenares aan de koninklijke familie.<sup>41</sup>

De *Balet Comique de la Reine* is opgebouwd uit twee delen. In de proloog komt een man die heeft weten te ontsnappen aan Circe het toneel opgerend en vraagt om hulp van de koning. Daarmee zet hij de toon van het eerste deel van het stuk, waarin verschillende mythologische figuren allemaal proberen de kwade Circe uit te schakelen. De watergoden vormen de eerste groep die zullen proberen dit doel te bereiken. Ze komen in een wagen in de vorm van een fontein, getrokken door zeepaarden, de zaal binnenrijden. Op deze wagen zaten Louise de Lorraine en haar hofdames verkleed als waternimfen. Ze werden vergezeld door Beaulieu en zijn vrouw verkleed als Glaucus en Thetis, respectievelijk zee-god en waternimf. Hofleden waren dus een belangrijk onderdeel van het ballet, een typische eigenschap van de *ballet de cour*, die onder Louis XIV, Zonnekoning, naar een hoger plan getild zou worden aangezien hij in de 17<sup>e</sup> eeuwse balletten de sterdanser zou zijn. De sirenen zongen liederen in de *musique mesurée*, waaronder een lied waarin Louise geprezen werd en Circe vervloekt. Vervolgens daalden de hofdames neer en dansten een geometrisch ballet op muziek van violen. Ik zal hier later uitgebreid op terugkomen. De festiviteiten werden ruw verstoord door de komst van Circe die de dansers en muzikanten in steen veranderde. Mercurius, boodschapper van de goden, zou vervolgens afdalen om ze met een speciaal kruid weer tot leven te wekken. Het eerste deel eindigt er echter in dat Circe ze nogmaals in steen doet veranderen en hen bespot omdat ze geloven in de goede krachten van Deugd. Hoe kan de mens toch zo naïef zijn? Ze worden allen als slaven afgevoerd hetgeen de overwinning van Ondeugd representeert.<sup>42</sup>

In het tweede gedeelte is het de beurt aan saters die een lied ter ere van de koning zingen en aan druïden die, gezeten op een wagen in de vorm van een eikenboom, Pan, god der herders, vragen de slaven te bevrijden. De laatste entree

---

<sup>40</sup> Strong 1973: 159.

<sup>41</sup> Knecht 1998: 240.

<sup>42</sup> Strong 1973: 159-160.

luit de *Grand Ballet* in: omdat de koning de deugden Voorzichtigheid, Rechtvaardigheid, Gematigdheid en Moed bezit zou hij, tegengesteld aan alle figuren die de revue waren gepasseerd, Circe wel weten te verslaan. De personificaties van de vier kardinale deugden roepen de goden aan. Minerva zou, in naam van de koning, proberen de wereld te bevrijden van deze tovenares en roept de hulp van haar vader, de oppergod Jupiter, in. Na een enorme donderklap, daalt deze machtige god uit de Oudheid neer op het toneel en weet Circe te overmeesteren, waarna de mannen worden bevrijd. Jupiter is, aangeroepen door hemelse muziek, de Franse monarchie komen beschermen tegen de kwade geesten van oorlog<sup>43</sup>. Circe staat dus niet alleen voor de passies en de ondeugden, ook is ze de personificatie van de godsdienstoorlogen die de vrede in Frankrijk al decennia lang verstoren.<sup>44</sup>

Hoewel de verwickeling, met haar mythologische elementen, misschien niet zo origineel was, het project voor de zaal en het decor was dat zeker wel. Het was zeer innovatief en droeg bij aan de bijzondere ervaring die het bijwonen van de *Ballet Comique de la Reine* toentertijd geweest moet zijn. De grote zaal van het *Hôtel de Bourbon* was voor de gelegenheid omgebouwd tot theater met een centraal toneel dat omringd werd door zowel decorstukken als galerijen waarop het publiek gezeten was. Alle vier de kanten van de zaal speelden in deze productie een even grote rol: achterin de zaal bevond zich de tuin van Circe waar prachtige fruitbomen stonden en die verdeeld was in verschillende *allées* waar lavendel en rozemarijn groeide. Aan de linkerhand was de *voûte dorée* gevestigd, vanwaar de verschillende entrees plaatshadden. Hier bevonden zich de zangers en de muzikanten. Deze overwelving was een representatie van de hemelse wereld en de muziek die er werd gemaakt was dan ook een weerspiegeling van de hemelse harmonie, geheel volgens Pythagoras' systeem van getalsverhoudingen. De liederen gezongen in de *vers et musique mesurés à l'antique* moesten de Franse monarchie weten te bevrijden uit de klauwen van Circe, die de wereld der natuur bedreigde.<sup>45</sup> De met goud bedekte *voûte* moest de belangrijke plaats die muziek innam in deze productie accentueren. Het woud en de grot van Pan, de god der herders, bevonden zich aan de rechterzijde en representeerden de natuur in al haar schoonheid. De koning, met aan weerszijden zijn moeder en de bruidegom gezeten, had plaatsgenomen op de vierde tribune, recht tegenover de tuin van Circe. De koning maakte als het ware onderdeel uit van het decor aangezien hij het middelpunt van het ballet vormde. Hij werd immers meerdere malen aangeroepen om de wereld te verlossen van het kwaad. De toeschouwers zaten gedeeltelijk achter hem, als in een amfitheater, en gedeeltelijk op galerijen die zich boven de decorstukken aan de linker en de rechterzijde van de zaal bevonden.<sup>46</sup> Niet alleen de tuin van Circe, de *voûte dorée* en het woud van Pan waren mooie staaltjes knutselwerk, ook bijvoorbeeld de wolken waar o.a. Jupiter en

---

<sup>43</sup> Knecht 1998: 241 & Strong 1973: 161.

<sup>44</sup> Strong 1973: 164.

<sup>45</sup> Yates 1975: 86 (*The Valois Tapestries*) & Yates 1975: 166 (*Astraea*).

<sup>46</sup> De Caso 1958: 30 & Yates 1975: 165-166 (*Astraea*).

Mercurius op kwamen afdalen, waren een ware lust voor het oog en, zeker in die tijd, technisch zeer vernuftig. Het was Beaujoyeux, met de hulp van Jacques Patin, gelukt om ook schilderkunst te betrekken bij de eenheid die de vier kunsten gerepresenteerd in de *Balet Comique* moesten vormen.

Zoals is gebleken, werden boodschappen 'verborgen' in het plot van de *Balet Comique* niet rechtstreeks aan de orde gebracht, maar werden ze verkapt in allegorieën en aan de hand van muziek, zang, dans en iconografie aan de toeschouwer openbaart. We kunnen ons dus afvragen in hoeverre de toeschouwer deze boodschappen kon onderscheiden en of hij ze kon begrijpen. Logischerwijs zouden enkel de toeschouwers die humanistisch onderricht hadden genoten in staat zijn mythologische personages te herkennen, emblemen te ontcijferen en Platonische theorieën te kennen en zodoende begrijpen wat de achterliggende gedachte was achter het gebruik van bepaalde beelden en het maken van bepaalde toespelingen.<sup>47</sup> Margaret McGowan geeft in haar 'L'Art du Ballet de Cour en France 1581-1643' aan dat men wat betreft de complexiteit van de allegorie geen beperkingen handhaafde, maar dat er wel verschillende interpretatieniveaus te onderscheiden waren om iedereen tevreden te kunnen stellen, ongeacht de intellectuele capaciteit van een ieder.<sup>48</sup> Afhankelijk van de kennis die men bezat, kon de allegorie van de *Balet Comique* volgens Elizabeth Cooper op verschillende manieren geïnterpreteerd worden, waarvan ik er hier drie zal behandelen: de kosmisch, de morele en de politieke.<sup>49</sup> Er was dus voor ieder wat wils.

De mensen met kennis van de kosmische principes, zoals verkondigd door autoriteiten als Pythagoras en Plato, zouden in de dans die zo karakteristiek was voor de *Balet Comique de la Reine* hoogstwaarschijnlijk een representatie van de hemelse orde op aarde zien.<sup>50</sup> Deze zogenaamde *danse géométrique* of *horizontale* bestond er in geometrische figuren als driehoeken, cirkels en vierkanten te maken. De dansers tekenden dus als het ware een meetkundige voorstelling op de theatervloer die voor de toeschouwer uit de 16<sup>e</sup> eeuw een bepaalde symbolische waarde bezat. Dit wetende, begrijpen we beter waarom het zo essentieel was de toeschouwers hoog in de zaal te plaatsen: de figuren konden alleen worden onderscheiden wanneer ze van bovenaf gezien werden.<sup>51</sup> Deze dans was gebaseerd op concepten van de school van Pythagoras. Het universum was, zo stelde men, perfect en volgens mathematische principes geschapen door God en dus gingen, in een poging een hemelse harmonie op aarde te creëren, maat en proportie in de kunsten van de 16<sup>e</sup> eeuw een belangrijke rol spelen.

De dansen die Beaujoyeux vormgaf in zijn ballet moesten een weerspiegeling zijn van de dans die de sterren en de planeten maakten. Dans was dus "a terrestrial

---

<sup>47</sup> <http://depts.washington.edu/uwdance/dance344reading/bctextp1.htm>, geraadpleegd op 4 juli 2008.

<sup>48</sup> McGowan 1963: 25.

<sup>49</sup> <http://depts.washington.edu/uwdance/dance344reading/bctextp1.htm>, geraadpleegd op 4 juli 2008.

<sup>50</sup> <http://depts.washington.edu/uwdance/dance344reading/bctextp2.htm>, geraadpleegd op 4 juli 2008.

<sup>51</sup> McGowan 1963: 36.

manifestation of a celestial phenomenon"<sup>52</sup>. De mens, door god geschapen als microkosmos, bereikte een staat van perfectie door 'geproportioneerde' kunsten als dans en muziek uit te voeren. Dans werd in de 16<sup>e</sup> eeuw dan ook gezien als een intellectuele ervaring. Voor de danser omdat hij zichzelf 'hernieuwde',<sup>53</sup> voor de toeschouwer omdat hij de verschillende lagen die ingebed waren in de dans moest zien te ontcijferen.

Volgens Plato was dans een onontbeerlijk onderdeel van de zedelijke educatie, aangezien het de eigenschappen van deugd in zich droeg.<sup>54</sup> Het publiek zou in de dansende nimfen, watergoden en saters dus ook de personificaties van de deugden kunnen zien. Deze morele interpretatie was, zoals Cooper aangeeft, een stuk makkelijker te onderscheiden dan de eerste en droeg de boodschap uit dat wanneer de mens Rede trouw is, er harmonie zal heersen in zijn leven. De onderbrekingen van de dansen door Circe zouden in dit licht dus gezien kunnen worden als waarschuwing naar het publiek toe: de consequenties van gedrag waarbij het verstand niet wordt gebruikt zijn groot en de mens dient zijn wispelturige aard dan ook in de hand te houden door zijn ziel te laten leiden door Rede en Deugd.<sup>55</sup>

De derde en meest gangbare interpretatie was de politieke. Toeschouwers waren het in de 16<sup>e</sup> eeuw gewoon om politieke boodschappen te ontleiden uit het grote aanbod van spektakels: het verenigen van het nuttige met het aangename vond tijdens de hoffeesten die onder de Valois dynastie georganiseerd werden veel doorgang. Horatius' *dulce et utile* is de uitspraak bij uitstek die de kern van de Franse hoffeesten weergeeft. Niet alleen dienden ze ter vermaak van de aanwezige gasten, ook moesten ze, zoals gezegd, de grootsheid en de macht van het desbetreffende hof uitdragen en het publiek zelfs weten te overtuigen van standpunten inzake beleidskwesties. Dit deed men niet alleen door bepaalde boodschappen te verweven in teksten en liederen, maar ook door de toeschouwer actief deel te laten nemen aan de festiviteiten, zoals we hebben gezien bij de festivals van Catherine de Médicis in Fontainebleau en Bayonne. In het geval van de *Balet Comique* gebeurde dit door na afloop van het ballet een groot bal te houden waarbij de dansers de toeschouwers uitnodigden mee te dansen. Op deze wijze werden ze betrokken bij de ideologische thema's van de *Balet Comique*.<sup>56</sup> Met zekerheid kunnen we stellen dat geen enkel evenement in die tijd exempt was van propaganda.

Hoe de verheerlijking van het hof van Valois plaatsvond aan de hand van het mythologische verhaal van Circe hebben we gezien, zo ook hoe de koning verondersteld werd de enige persoon te zijn die de problemen in zijn land het hoofd kon bieden. Echter, de politieke situatie in Frankrijk onder Henri III is van een andere aard dan die onder zijn broer, Charles IX. De hoffeesten droegen toentertijd een

---

<sup>52</sup> Strong 1973: 140.

<sup>53</sup> Ibid.

<sup>54</sup> <http://depts.washington.edu/uwdance/dance344reading/bctextp1.htm>, geraadpleegd op 4 juli 2008.

<sup>55</sup> <http://depts.washington.edu/uwdance/dance344reading/bctextp2.htm>, geraadpleegd op 4 juli 2008.

<sup>56</sup> Ibid. & Strong 1973: 140.



boodschap van vrede en reconciliatie uit tussen de katholieken en de protestanten. Verschillende edicten uitgevaardigd onder Catherine de Médicis getuigden van de verdraagzame houding jegens de hugenoten die het hof had aangenomen. 15 jaar na de *Grand Tour de France* echter staat Henri III een zwaardere taak te wachten dan enkel de strijdende partijen dichter tot elkaar te brengen. De groeiende macht van de *Ligue catholique*, onder leiding van de Guises en van de vermogende Lorraine familie, ondermijnt namelijk zijn gezag en dus kan hij er niet langer zijn ogen voor sluiten. Deze beweging allieert zich aan het ultra-katholieke Spanje onder Phillips II, om zo het veel te tolerante Frankrijk onder druk te zetten in de hoop het protestantisme voor eens en voor altijd de kop in te drukken. Henri III kiest, door in 1575 Marguerite de Lorraine te trouwen, voor de katholieken in een poging zijn positie veilig te stellen.<sup>57</sup>

De Lorraine familie was in grote getale aanwezig tijdens de *Balet Comique de la Reine*. Zoals we hebben gezien draagt het ballet een boodschap van vrede uit. Ditmaal echter niet tussen de katholieken en de protestanten, maar tussen het Franse hof en de katholieke fanatiekelingen.<sup>58</sup> Door zijn favoriet, de Duc de Joyeuse, te trouwen met een lid van de Lorraine familie, toont Henri III niet alleen zijn welwillendheid in de hoop de Franse monarchie veilig te stellen, ook wil hij door middel van de festiviteiten die deze bruiloft vergezellen de suprematie van zijn koningshuis tonen om de aanwezigen te imponeren. Henri III moest aan deze opkomende macht, die het Catherine de Médicis overigens, in de jaren dat ze regentes was, al zeer moeilijk hadden gemaakt, de baas weten te blijven. De *splendeur* van de *Balet Comique de la Reine* moest daar aan bij zien te dragen. Beaujoyeux's productie was, naast een zeer amuserend en vernieuwend ballet, dan ook een belangrijk politiek statement.

### Samenvatting

Afsluitend kunnen we stellen dat de *Balet Comique de la Reine* een prachtige aanzet vormde tot het immense succes dat de *ballet de cour* in de 17<sup>e</sup> eeuw zal kennen. Het smolt diverse elementen samen tot een nieuwe festivalvorm: de antieke mythologie was een bekend thema van de *magnificences* van het hof van Valois. Waterspektakels werden in Fontainebleau veelvuldig uitgevoerd en de populariteit van zeegoden en waternimfen was in de tijd groot. Ook de ridders traditie van toernooien en steekspelen vinden we enigszins terug in de *Balet Comique*. Het conflict tussen Deugd en Ondeugd, tussen de kwade krachten van Circe en de goede van de koning, representeert het strijdelement in dit ballet. De triomfwagens in bijzondere vormen, zo typisch voor de Middeleeuwse blijde intochten en hoffeesten, herinneren ons de belangrijke doorwerking die bepaalde elementen uit deze 'donkere tijden' gedurende

---

<sup>57</sup> Yates 1975: 150-151 (*Astraea*)

<sup>58</sup> Ibid.

de Renaissance hebben gekend. De choreografische dansen waren vanuit Italië overgewaaid naar Frankrijk en Balthasar de Beaujoyeux maakte hier dankbaar gebruik van in zijn *Balet Comique*.<sup>59</sup>

Het werk is traditioneel in die zin dat het de wens uitdraagt de vorst in al zijn perfectie te presenteren en ideologieën aan de toeschouwer wil ontvouwen aan de hand van maskerades. De herleefde antieke kunsten vormen, met hun vermeende overredende effecten, de ideale wijze om het publiek tijdens ogenschijnlijk onschuldige feestelijkheden te overtuigen van religieuze, morele of zelfs politieke standpunten. De *vers et musique mesurés* ontpopten zich dan ook tot machtige instrumenten om de toeschouwer te overtuigen van welke boodschap dan ook.

Vernieuwend aan de *Balet Comique de la Reine* was niet alleen de toepassing van nieuwe technieken ontwikkeld aan de *Académie de Musique et de Poésie*, maar ook de aard van het ballet. Voor het eerst vulden de vier grote kunsten elkaar in een perfecte harmonie aan. Ze vormden een eenheid, waarbij dans niet langer in werd gezet als een op zichzelf staande choreografie, maar als het ware de lijm vormde die de verschillende onderdelen bij elkaar hield. Er was continuïteit tussen de gezongen liederen, de instrumentale muziek, de gedanst choreografieën, de gedeclameerde verzen en de mimeopvoeringen. Ze maakten allen onderdeel uit van het plot en droegen hun steentje bij aan de verwikkeling van het verhaal, kort gezegd aan de theatrale intentie van het stuk, hetgeen op haar beurt grensverleggend was: nog niet eerder had een dergelijke productie haar gasten op zo'n bijzondere wijze weten te verleiden.

## Literatuur

### ▪ Boeken:

De Beaujoyeux, B. (1581), *Le Ballet Comique*; A facsimile with an introduction by Margaret M. McGowan, Binghamton, New York: Center for Medieval & Early Renaissance Studies.

De Caso, J., 'Le Ballet Comique de la Reine', in: *L'Oeil*, numéro 41, mai 1958, p. 27-31.

Graham, V. E. & McAllister Johnson, W. (1979), *The Royal Tour of France by Charles IX and Catherine de' Medici. Festivals and Entries 1564-6*, Toronto: University of Toronto Press.

---

<sup>59</sup> Strong 1973: 163-164.

Hoogvliet, M. (2003), 'Princely Culture and Catherine de Médicis', in: *Princes and Princely Culture 1450-1650* (vol. 1), ed. M. Gosman, A. MacDonald, A. Vanderjagt, Leiden / Boston: Brill Academic Publishers, p. 118-130.

Knecht, R. J. (1998), *Catherine de' Medici*, London / New York: Longman.

McGowan, M. M. (1963), *L'Art du Ballet de Cour en France 1581 - 1643*, Paris: Centre National de la Recherche Scientifique.

Mitchell, B. (1979), *Italian Civic Pageantry in the High Renaissance: A Descriptive Bibliography of Triumphal Entries and Selected Other Festivals for State Occasions*, Florence: Leo S. Olschki Editore.

Paquot, M. (1932), *Les étrangers dans les divertissements de la cour, de Beaujoyeulx à Molière (1581-1676); Contribution à l'étude de l'opinion publique et du théâtre en France*, Bruxelles: Vaillant-Carmanne.

Prunières, H. (1970), *Le Ballet de Cour avant Benserade et Lully*, New York: Johnson Reprint.

Strong, R. (1984), *Art and Power. Renaissance Festivals 1450-1650*, Woodbridge: The Boydell Press.

--, (1973), *Splendour at Court. Renaissance Spectacle and the Theater of Power*, Boston: Mifflin.

Silin, C. J. (1940), *Benserade and his ballets de cour*, Baltimore, Maryland: The John Hopkins Press.

Yates, F. A. (1975), *Astraea. The Imperial Theme in the Sixteenth Century*, London and Boston: Routledge & Kegan Paul.

--, (1975), *The Valois Tapestries*, London: Routledge and Kegan Paul.

--, (1973), *The French Academies of the Sixteenth Century*, Nendeln: Kraus.

▪ Internet:

<http://depts.washington.edu/uwdance/dance344reading/bctextp1.htm>; Cooper, E., *Le Balet Comique de la Reine: An Analysis* (Part I).

<http://depts.washington.edu/uwdance/dance344reading/bctextp2.htm>; Cooper, E., *Le Balet Comique de la Reine: An Analysis* (Part II).