

# *International Council for Traditional Music*

STUDY GROUP FOR MUSICAL ICONOGRAPHY

8th Meeting

**Sedano (Burgos)**  
15 May 1996 - 19 May 1996

*Music and Dance in Images of Popular and Courtly  
Feasts: Southern Europe, 1500-1750*



## **Abstracts**

**Leopold-Franzens-Universität**

**Institut für Musikwissenschaft**

**Innsbruck**

**Universidad de Valladolid**

**Facultad de Filosofía y Letras**

**Sección Musicología**

## Organizational Committee

Prof. Dr. Maria Antonia Virgili  
Musicologia, Facultad de Filosofia etc.  
University of Valladolid  
Pza. De la Universidad, s/n.  
E-47002 VALLADOLID  
España

Tel.: +34 / 83 / 423000 Ext. 4014  
Fax: +34 / 83 / 423007  
E-Mail: Antonia Virgili mus@cpd.uva.es

Prof. Dr. Tilman Seebass  
Institut für Musikwissenschaft  
Leopold-Franzens-Universität  
Karl-Schönherr-Str. 3  
A-6020 INNSBRUCK  
Österreich/Austria

Tel.: +43 / 512 / 507-4311  
Fax: +43 / 512 / 507-2992  
E-Mail: musikwissenschaft@uibk.ac.at

*Los cortejos con músicos del arte hispano como expresión de la fiesta barroca.*

Maria Rosario Álvarez Martínez

Aunque el arte hispano del Barroco está en gran medida al servicio de la fé y del dogma, existen pinturas, dibujos y grabados que nos ofrecen aspectos significativos de las fiestas de la época, donde se patentizan costumbres y usos peculiares del pueblo español. En ellas, tanto si se trataba de fiestas religiosas como profanas, las comitivas y cortejos constituían uno de los elementos fundamentales de las celebraciones. En las procesiones, en especial en la del Corpus Christi, y en todos aquellos desfiles que se organizaban con motivo de nacimientos reales, ascensiones al trono, entradas en ciudades, entierros de monarcas o altos dignatarios, etc., la presencia de la música era obligada, y los artistas casi siempre la tienen en cuenta.

Pretendemos en este estudio, pues, ofrecer una panorámica de los diversos tipos de cortejo que recoge el arte barroco hispano para ver el diferente papel que jugaba la música en sus variadas manifestaciones, desde su participación en los “carros alegóricos” o en la “máscara” hasta su función heráldica en el recibimiento de reyes, pasando por las más populares de la “tarasca”.

Además, la confrontación de las imágenes con las descripciones o “relaciones” que hacen los cronistas de estos acontecimientos nos dará la medida del realismo de las representaciones musicales en esta pintura conmemorativa.

## *Iconografía Musical en América Latina. Siglos XVI-XVIII*

Egberto Bermudez

El arte latinoamericano del período colonial presenta un importante acopio de fuentes iconográficas musicales de gran riqueza en su información, especialmente en lo que se refiere a los instrumentos musicales. Al ser fuentes concebidas y utilizadas dentro de la esfera religiosa nos suministran una valiosa fuente complementaria a la hoy conocida riqueza documental de los archivos musicales de nuestro continente. En lo que se refiere a Colombia (antiguo Nuevo Reino de Granada y Nueva Granada), las fuentes de la pintura y la escultura colonial contienen importantes documentos relacionados con el uso y construcción de los instrumentos musicales de dicho período.

Además de ser fuentes primarias para la reconstrucción de la historia musical de nuestros países, los documentos musicales latinoamericanos se han convertido en una importante fuente de información sobre los contextos musicales y sobre el uso y técnicas de construcción de los instrumentos musicales de España y América durante los siglos XVI y XVII. Algunas de ellas, como ocurre con los contados instrumentos musicales existentes de la misma época, son únicos y en esa condición se convierten en vitales para el mejor conocimiento la historia cultural y musical común de España y sus antiguas colonias fuera de Europa.

### Bibliografía

- Egberto Bermudez: *La música en el arte colonial de Colombia*, Bogotá: Fundación de Música/Música Americana, 1995.  
Salvador Moreno: *La imagen de la música en México*, México: Artes de México, 1960.  
Robert Stevenson: *Renaissance and Baroque Musical sources in the Americas*, Washington: Pan American Union/General Secretariat, 1970.

*La musica cortesana española imaginada por dos pintores franceses: C. Van Loo y M.A. Houasse*

Christina Bordas

Desde que Curt Sachs publicó en su *History of Musical Instruments* (1940) una reproducción del cuadro de Carle van Loo "Le Concert" (Leningrado, Museo Ermitage) con el título "Concert at the Spanish Court" y atribuido a Jacob van Loo, este cuadro ha dado lugar a una gran variedad de especulaciones sobre la escena musical representada. En los últimos años, especialmente desde la celebración del centenario de D. Scarlatti en 1985, se ha venido confundiendo a Carle con su tío Louis Michel van Loo, pintor en la corte española de Felipe V entre 1737 y 1752. En consecuencia varios autores han opinado que la representación responde a una escena real de la corte en la que aparece la reina María Bárbara de Braganza tocando en un clave flamenco/francés à ravelement.

Es difícil saber en qué momento se añadió la referencia a la corte española al cuadro de Carle, pues su primer biógrafo Dandré Bardon (*Vie de Carle van Loo*, Paris, 1765) no menciona este título en el catálogo de sus obras. En dicho cuadro aparece un caballero vestido de negro con el "Toisón de Oro", lo que sirvió probablemente para que C. Sachs (1940) y A.P. Mirimonde le atribuyeran este título. Precisamente a través de los trabajos de Mirimonde ("La musique Orientale dans les oeuvres de l'école française du XVIIIe siècle", *La Revue du Louvre et les Musées de France*, xix, 4-5 /1969), p.231-246; *L'iconographie musicale sous les rois Bourbons*, Paris, 1975-77, vol 2) hemos podido observar que la escena responde a una composición de fantasía, copiada de otro cuadro de Carle titulado "Le Grand Turc donnant un concert à sa maîtresse". Las informaciones obtenidas hasta ahora sobre el cuadro "Le Concert" de Carle van Loo, demuestran que la escena no se corresponde con la realidad de la corte española y que los argumentos utilizados por diversos autores carecen de fundamento para esta atribución.

Otro autor francés, Michel-Ange Houasse, establecido en la corte española de Felipe V (ca. 1715-1730), hizo una serie de cuadros por encargo real sobre temas cotidianos. Entre ellos hay uno (ca. 1720) que representa una escena musical cortesana en la que participan una clavecinista y un violoncello, en primer término, acompañando flauta, violín y voz femenina. Estos cuadros no se corresponden con escenas reales, según los especialistas en la obra española de reales, según los especialistas en la obra española de Houasse, y por nuestra parte tampoco hemos encontrado paralelismos con los personajes representados. Es probable que de nuevo estemos ante una escena ficticia pintada con gran realismo, como en cuadro de Carle van Loo.

En nuestra investigación pretendemos explorar sobre la diferente visión que dos pintores franceses contemporáneos tuvieron sobre una imaginaria escena de música de cámara en la corte española.

## *Zur Musik des Roßballetts.*

Werner Braun

“Man hat auch hout zu Tage Roß Ballets nach Trompeten und Pauken”. Mit dieser lakonischen Auskunft im umfangreichsten deutschen Lexikon der Barockzeit (1733), die sich zu Unrecht auf Michael Praetorius (1619) beruft, türmen sich Fragen auf: Warum so knapp? Wer ist “man”? Was bedeutet “heut zu Tage”? Warum und wie brauchte man Pferde zum Tanzen? Und gab es dazu wirklich nur Musik von Trompeten und Pauken? Wie war sie angelegt? Ein großes Kapitel europäischer Hofkultur tut sich auf, das - wie Nolen Watanabe-O’Kolly gezeigt hat - politisch fundiert ist und den alten Turniergedanken fortschreibt. Die Überlegungen zielen auf Umriss einer Gattungsgeschichte (die in den Wiener Veranstaltungen vom 4./14. Januar 1667 ihren Mittelpunkt hat), auf eine Bedeutungsgeschichte (Kraft, Harmonie, Pegasus), vor allem aber auf eine musikalische Typologie. Und diese wiederum kommt nicht aus ohne Berücksichtigung einiger choreographischer Grundlagen im Kontext der Kunstreiterei.

Lynn Matluck Brooks

That dance played a central role in Spanish civic, courtly, theatrical, and religious life during the Golden Age is well documented. What did that dancing look like? What can we learn of its steps, spatial design, and style of performance? Investigation of dance reconstruction for works produced in seventeenth-century Spain proceeds from several sources. Primary among these are the few extant dance texts of the period, offering verbal description of movement, names of dance steps and dance types, and information on behavior, aesthetics, and style. These sources include Juan de Esquivel Navarro's *Discursos sobre el arte del dançado* (Seville: 1642), Juan Antonio Jaque's *Libro de danzar de don Baltasar de Rojas Pantoja* (Toledo, c. 1680), several documents among the Papeles de Barbieri in the Biblioteca Nacional, and the *Reglas de danzar*, (late sixteenth, early seventeenth, century?) of the Archivo de la Real Academia de la Historia. Alas, these sources -- unlike contemporary Italian dancing manuals -- include almost no visual material, although their words offer a wealth of instruction and advice.

Support for the information gleaned from these sources can be gathered from related texts. These include contemporary fencing manuals, such as those by Hierónimo de Carança (1582) and Luís Pacheco de Narváes (1625), discussing a related movement art. The numerous accounts of festivities and of courtly life, theatrical texts referring to dancing, and theological tracts condemning or -- in a few cases -- advocating dance further extend the corpus of written information on the subject of dance, dancing, and reconstruction. While these sources are weighted toward courtly manifestations of movement, they by no means exclude the popular forms, and they offer considerable information with which to approach an understanding and embodiment of the movement and style of the period. Again, as with the dance texts cited above, these sources offer few visual representations.

Can study of Spanish visual art of the period, primarily painting, fill the void left in the written sources for depiction of movement, gesture, stance, and style? Despite the primacy of religious subject matter of the art of this period in Spain, a surprising amount of information can, indeed, be gleaned about contemporary movement through careful study of a wide range of iconographic sources. Works by artists of greater and lesser renown are investigated in this study, including Bartolomé Esteban Murillo, Diego de Velázquez, Francisco de Zurbarán, and José Antolínez, Claudio Coello, Francisco Herrera *el Mozo*, Juan Bautista Maino, José Moreno, Pedro Nuñez de Villavicencio, Antonio Palomino, Antonio de Pereda, Jusepe de Ribera, and Juan de Valdés Leal, supplemented by illustrations from anonymous artists and designers. Numerous depictions of people in a variety of poses and actions allow the researcher to develop a sense of the criteria and aesthetic applied in this age to determine movement appropriate to various classes of people.

The methodology used for investigation of these visual sources is Laban Movement Analysis (LMA), a systematic schema developed by Rudolf Laban (1879-1958) and his followers. As a Certified Movement Analyst, I have studied, taught, and applied this system to research in a variety of fields. Its clear delineation of movement categories, themes, and qualities, its articulated vocabulary, and its widely used notation allow to clarify and highlight movement infor-

mation in an objective, organized way. While LMA is typically applied to movement observation of live or filmed subjects, one of its major proponents, Irmgard Bartenieff, used it extensively in analysis of photography and drawing, providing a model that can be followed in similar studies. Having worked with LMA in analysis of style and choreography based on Esquivel's *Discursos*, I propose here extending that study to the contemporary visual representations of movement and stance alluded to above. A key issue investigated in this presentation will be the parallel or divergent styles and themes revealed in the movement when verbal and visual depictions are compared.

The presentation will first look at depictions of the body, stance, gesture, and movement in Spanish art of this period in general, focussing on popular and aristocratic classifications, but also addressing particular theatrical manifestations. Then, turning to illustrations specifically of dancing, using these same classifications, the body attitude and movement style will be compared, contrasted, and in some cases, confirmed. Constant reference to the verbal evidence about movement and dance will be made in order to evaluate the relationship of verbal and visual sources. A look at the theatricalization of later seventeenth-century depictions of the body will suggest a predisposition of Spanish taste for the baroque in movement which, in the eighteenth century, would invade Iberia from France.



*“Viva Bacco”: Bacchus and Music in Roman Baroque Feastings.*

Franca Trinchieri Camiz

Printed pamphlets, diaries and chronicles of 17th century Rome provide ample and detailed information as to the many occasions for public and private feasting: solemn canonizations of saints, papal elections, religious processions, carnival festivities, celebrations of royal births in Europe, arrivals in the city of foreign ambassadors or dignitaries, aristocratic tournaments with choreographed jousts which concluded with massive display of fireworks. In some instances, we also have engravings, often designed by important artists, which provide visual evidence of these events and these include particulars regarding both music and dance.

Festivals of the period, like stage performances, had very elaborate apparati meant to provoke wonder and excitement in the beholder by means of complex allegorical allusions derived from mythology. Triumphal carts or floats carried elaborately costumed gods, goddesses, sheperds, nymphs from Mount Olympus, Mount Parnassus or Arcadia; but they also contained concealed musicians. They were intended to amaze invited guests and to impress them with a political message of power, wealth, and social status.

More specifically, however, I would like to focus on the presence of the god Bacchus as a significant *leitmotiv* pervading not only aristocratic festivals but also more popular feasting. An iconographic tradition, in wall decorations of villas and palaces as well as in paintings and engravings of the 16th and 17th century, attests to the association of Bacchus with rejoicing with wine, love, and music. Not surprisingly, wedding festivities (as for instance, those in honor of Duke Cosimo de' Medici and Eleonora of Toledo in 1539, at the court of Savoy in 1608, or in honor of Taddeo Barberini and Anna Colonna in 1628) included Bacchic revels with singers, musicians and dancers. These kind of events bring to mind a painting by Pietro P. Paolini in Dallas, Texas.

A singer dressed as Bacchus, accompanied by musicians dressed as bacchantes and sheperds, was carried by a splendid ship during a joust sponsored by the Barberini in Rome's Piazza Navona (1534). This festivity is documented by a painting by Andrea Sacchi as well as by engravings. Other prints provide further visual evidence to the role of Bacchus in aristocratic entertainment and music making.

Interestingly, the power of the god Bacchus was also invoked to inspire creativity in the “low life” tavern revels of a group of northern artists working in Rome who were named the Bentvueghels. These feasts are depicted in drawings, prints but also in a curious painting by Roeland van Laer (of the Museo di Roma). This picture shows not only the musicians who accompanied the artists drinking bout but also the musical notations - shown as wall graffiti - of songs in honor of the god of wine. One of these is a canon, a contrapuntal musical joke that highlights, with all the other elements of the picture, the intent of the picture to allude, through irony and satire, to “high life” culture.

*L'Absence des représentations de ménétriers dans l'iconographie des fêtes officielles et populaires à Toulouse.*

Luc Charles-Dominique

En France, comme en Europe occidentale, l'animation musicale des fêtes populaires, privées et publiques, des fêtes officielles, politiques, et même des fêtes religieuses dans leur partie processionnelle, est principalement du ressort des ménétriers durant tout l'Ancien Régime.

Apparue vers la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, la notion même de *ménétrier* (de *minister*: serviteur) s'inscrit dans un projet politique. C'est en effet à un moment où l'on assiste à une multiplication des contre-pouvoirs à la féodalité (constitution des premiers gouvernements urbains, des premiers groupes sociaux organisés) et à une imbrication plus profonde entre pouvoir temporel et spirituel (la monarchie devient de droit divin) que le besoin d'une forte représentation emblématique se fait sentir et que l'offre est faite désormais aux musiciens jusque-là errants de s'établir durablement au service des principaux pouvoirs, de les représenter en toute circonstance publique et officielle. C'est l'époque où, de jongleurs, les instrumentistes deviennent ménétriers.

Dès lors -- et l'étude systématique des sources écrites le fait apparaître nettement --, il n'y a pas de fête de cour, de réception d'hôtes de marque, d'entrée royale ou de grands personnages dans les villes, de fête dynastique, militaire, commémorative, sans la présence de ménétriers. Cependant, ces musiciens ne sont pas tous membres de personnels des cours et des grands personnages de la société d'Ancien Régime. Il existe en effet de nombreux ménétriers indépendants dont le statut professionnel leur ouvre les portes du corporatisme. Ces ménétriers indépendants interviennent plutôt dans un cadre plus anonyme, plus populaire, plus communautaire et social (fêtes familiales ou privées, fêtes corporatives, fêtes de groupes sociaux, de jeunesse, fêtes de quartiers, de villes, animation de jeux traditionnels, bals populaires...). Dans un cas comme dans l'autre, qu'il s'agisse de ménétriers "de cour" (ou en tout cas au service des élites) comme de ménétriers indépendants, l'étude de l'iconographie devrait permettre -- comme le permet celle des sources écrites -- de vérifier la fonction sociale de ces musiciens. Or, à Toulouse comme dans une grande partie de la France méridionale, il n'en est rien.

Toulouse possède une vie ménétrière active, avec la création d'une corporation en 1492. Dès le XV<sup>e</sup> siècle, et jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, les consuls toulousains, les Capitouls, possèdent une musique ménétrière à leur service, la Couble des Hautbois, constituée uniquement de ménétriers hautboïstes dont le nombre va croissant au fil des siècles pour atteindre le chiffre définitif de six vers 1660. Ces Capitouls, qui proviennent presque tous de la bourgeoisie (en particulier du négoce et du commerce du pastel), se voient attribuer par leur fonction la noblesse à vie et de surcroît héréditaire. Au XVII<sup>e</sup> siècle, ils vont se constituer, à l'image de la cour royale (mais avec moins de moyens, bien sûr), une véritable cour comprenant, entre autres et outre les ménétriers de la Couble, un certain nombre d'artistes dont des décorateurs et un peintre officiel. Ce dernier a pour fonction principale de peindre les principaux événements marquants de l'histoire officielle toulousaine et d'illustrer une fois par an les *Annales Manuscrites de la Ville*, chronique municipale sur de nombreuses décennies, ouvrage rare d'historiographie communale, véritable mémoire officielle de Toulouse... C'est à ce peintre peintre officiel que l'on doit les très rares représentations de fêtes publiques, œuvres d'un grand intérêt documentaire car réellement contemporaines. Cependant, la consultation de ces *Annales* est, de ce point de vue, décevante: ce sont surtout les portraits des huit Capitouls, renouvelés tous les ans, qui sont représentés. Très peu d'événements marquants -- entrées, grandes processions, grandes fêtes officielles pour la naissance d'un dauphin, le mariage d'un roi, etc. -- y sont représentés.

On ne peut que s'interroger sur ce manque de représentations de fêtes publiques. Alors que les archives attestent une véritable profusion festive avec une participation ménétrière systématique, l'iconographie toulousaine ne nous livre que cinq peintures de fêtes officielles de 1631 à 1805 et une peinture de proces-

sion religieuse au XVIIIe siècle... Certes, une partie du patrimoine iconographique d'Ancien Régime a disparu à la Révolution de 1789: certaines pages des *Annales* ont été arrachées ou brûlées à cette époque. Mais ces quelques destructions n'expliquent pas à elles seules cette absence iconographique. Quant à la fête populaire, elle est totalement absente de l'iconographie toulousaine et plus largement méridionale avant le XIXe siècle. D'autre part, l'étude des quelques documents iconographiques relatifs à la fête officielle toulousaine marginalisent fortement la présence ménétrière. Seul un tableau daté de 1700 et peint par Jean II Michel, peintre officiel de l'Hôtel de Ville, a représenté la Couble des Hautbois des Capitouls... ce qui est peu lorsque l'on sait que cette formation ménétrière intervenait publiquement au moins une cinquantaine de fois par an, ne serait-ce que dans le cadre du cérémonial consulaire. Il n'est d'ailleurs pas inintéressant de constater que c'est surtout le rituel processionnel qui fournit le cadre d'une iconographie ménétrière, en France, sous l'Ancien Régime. Bien sûr, les ménétriers étaient les musiciens de toutes les processions, mais leur pratique était beaucoup plus large, et si ce n'était le clivage profane/religieux, on pourrait dire universelle.

Alors que l'iconographie musicale, en France, est très importante depuis le Moyen-Age jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, alors que la musique ménétrière est présente dans tout un ensemble de circonstances, alors que les élites sociales l'identifient longtemps à leur image, force est de constater tout d'abord l'absence d'une iconographie relative à la pratique sociale, communautaire, fonctionnelle de la musique, et d'autre part, lorsque cette iconographie existe, la marginalisation de la musique ménétrière.

Cette constatation ne peut qu'amener des interrogations.

Ce refus de peindre une pratique musicale fonctionnelle est-il à interpréter comme une incompatibilité esthétique entre "l'art libéral" de la peinture et "l'art mécanique" que représente la production musicale ménétrière? D'autre part, la marginalisation iconographique de la musique ménétrière est-elle à rapprocher de la marginalisation sociale, esthétique, musicale qui frappe cette communauté instrumentale à partir du XVIIIe siècle en France? Enfin, lorsque l'on pense à l'abondance de l'iconographie musicale ménétrière dans les Flandres et les pays germaniques, n'est-il pas pertinent d'assimiler l'absence d'iconographie ménétrière française à une nouvelle orientation qui se dessine dans la seconde moitié du XVIe, mais surtout au XVIIIe siècle avec une acuité toute particulière en France, et qui est celle d'un académisme culturel, esthétique, d'une nouvelle orthodoxie que le renforcement politique de la centralisation contribuera à répandre et à imposer?

#### Orientation Bibliographique Sommaire:

- Luc Charles-Dominique: *800 ans de musique populaire à Toulouse*, Toulouse, Conservatoire Occitan, 1984, 110 pages.
- *La Corporation des ménétriers de Toulouse*, Diplôme de l'EHESS, Toulouse, 1986, 525 pages.
  - "La Couble des Hautbois des Capitouls de Toulouse. Rôle emblématique, fonction sociale et histoire d'un orchestre communal de musique ménétrière", *Musique et vie musicale dans le Midi de la France*. Actes du Colloque de Villecroze (présidé par François Lesure), du 5 au 7 octobre 1994. A paraître, Paris, Klincksieck, 1996.
  - *Les Ménétriers français sous l'Ancien Régime*, Paris, Klincksieck, 1994, 335 pages.
- Robert Mesuret: "Les peintres décorateurs de Toulouse aux XVe et XVIe siècles", *Mémoires de l'Académie des Sciences et Belles Lettres de Toulouse*, 13ème série, t. VIII, Toulouse, Imprimerie toulousaine, 1957, pp. 145-156.
- Ernest Roschach: *Histoire graphique de l'ancienne province de Languedoc*, Toulouse, Privat, 1904, *Histoire Générale du Languedoc*, t. XVI.

*Musica e Integracion de las artes en el espacio conmemorativo academico del antiguo regimen.*

Fernando Rodriguez de la Flor

El análisis pretende la apertura de un tercer espacio festivo singular por encima de los dos que se postulan como los más importantes -- lo popular y lo cortesano -- . En efecto, un ámbito de importancia no bien evaluada se perfila en el campo de las instituciones del Antiguo Régimen. Me refiero al espacio docente académico; al ámbito de las universidades españolas del Antiguo Régimen y al universo de instituciones de saber que le está asociado. Se trata, obviamente, de un campo entregado a una actividad simbólica de máxima entidad, por cuanto es desde él desde donde se suministra al Estado de sus elites de funcionariado, pero también a sus ideólogos y a quienes colaboran en la construcción del delicado entramado conceptual de la sociedad monárquico-confesional.

El análisis atiende a establecer una primera tipología de lo festivo-conmemorativo que en el seno de ese vasto dominio social evocado se establece y encuentra su lugar natural. Son, lógicamente, innumerables las ocasiones festivas y conmemorativas con que las instituciones académicas buscan un reforzamiento específico -vía simbólica- de su papel realmente vertebrador de la dirección y sentido que adopta toda una sociedad. En consecuencia, en estos actos florecerá con auténtica fuerza un dispositivo artístico encargado de evidenciar la energía simbólica y la cohesión que posee y que le concede la institución comitente y proyectista de los grandes aparatos festivos. La música de modo manifiesto, forma parte del sentido de la praxis académico festiva y el análisis recalará en los modos en cómo ésta se manifiesta en el seno de los complejos aparatos demostrativos, en lo que en primera instancia podríamos llamar "alta edad moderna".

Es mi tesis que lo específicamente musical en estas conmemoraciones académicas crece con el paso del tiempo, y encuentra su reforzamiento en el peculiar florecimiento musical que la llegada de los Borbones supone en toda España. El análisis, en consecuencia, recaerá en una década emblemática -1720- en donde se producen en todas las ciudades universitarias españolas festejos que suponen una mayor complejidad y, al final, una mayor integración y conceptualización de las formas musicales en su integración con las fórmulas de exaltación festiva, cosa que quedará patentemente revelada con la representación de óperas académicas concebidas por el Colegio de la Compañía de Jesús en Salamanca para ser representadas en el seno mismo -como climax verdadero de lo festivo- del festejo callejero.

*Fiesta barroca y espectáculo político en la España de los austrias menores: La música en la iconografía del poder.*

Jose Carlos Enriquez

No abstract available at the time of printing.

*Fest und Musik in den narrativen Texten von Miguel de Cervantes (Novelas ejemplares, Don Quijote)*

Christopher F. Laferl

In diesem Beitrag geht es um das Verhältnis zwischen Literatur und Fest/Musik, genauer um die Darstellung von Musik und Fest in literarischen Texten; dabei handelt es sich also um eine Fragestellung, die dem in jüngerer Zeit als "Verbal Music" bezeichneten Forschungsgebiet zuzurechnen ist.

Es soll untersucht werden, wie in drei ausgewählten *Novelas ejemplares* (*La gitaniilla*, *La ilustre fregona* und *El celoso extremeño*) und im *Quijote* Musik und Fest vermittelt werden. Die Texte geben nur indirekt Aufschluß über die Musik oder den Tanz der Zeit, da sie der Natur der Gattung entsprechend der Wortebene verhaftet bleiben. Die vielen eingelegten Lieder geben aber Antwort auf die Frage, worüber im volkstümlichen Rahmen gesungen wurde -- oder besser, welche Worte ein Dichter Sängern und Sängerinnen bei "Volks"-Festen in den Mund legen konnte, ohne unglaubwürdig zu erscheinen. Des weiteren geben sie Auskunft über die Teilnehmer und den Ablauf der Feste sowie über die Wirkung der Musik und des Tanzes auf die Zuhörer und Zuseher.

Natürlich lassen sich nicht auf jeden der genannten Texte alle angeführten Perspektiven anwenden, in ihrer Gesamtheit liefern sie aber genügend Material, um ein aussagekräftiges Bild zu zeichnen. So finden sich in der *Gitaniilla* und der *Ilustre fregona* viele Szenen, in denen spontan gefeiert und gesungen wird; diesem alltäglichen Tanzen und Singen steht das "vorbereitete Fest" der Hochzeit des reichen Bauern Camacho gegenüber, die im zweiten Teil (cap. XX/XXI) des *Quijote* dargestellt wird. Im *Celoso extremeño* schließlich werden die Wirkung der Musik und die erotische Ausstrahlung des Sängers hervorgehoben.

Anhand dieser Texte und Textausschnitte und unter den eingangs genannten Perspektiven werden zwei Ziele verfolgt:

1. die Erforschung der Darstellungsmöglichkeiten von Musik und Fest in literarischen Texten; d.h. die Probleme der "Übersetzung" eines künstlerischen Mediums in ein anderes; und
2. die (Re-)Konstruktion von historischer "populär" Festkultur im Spanien des Siglo de Oro. Handelt es sich bei dem ersten Punkt um ein im engeren Sinne literaturwissenschaftliches Anliegen, so steht in Punkt 2 das historische Interesse im Vordergrund. Es geht also in diesem Beitrag sowohl um die Art der Darstellung als auch um den dargestellten Gegenstand selbst.

## *Danzas Circulares: La Danza Prima*

Elena Le Barbier

A pesar de las muchas prohibiciones que desde antaño se han manifestado contra los bailes y danzas, es imposible desarraigar algo tan propio del pueblo como estas manifestaciones.

Una de las danzas más antiguas es sin lugar a dudas la de estructura circular, hay testimonios muy antiguos de danzas de este tipo y aún hoy día se bailan en muchos lugares de toda nuestra geografía.

Descendiente de este tipo de danzas populares es la llamada Danza Prima, que merece un estudio específico por su antigüedad y por las diversas teorías sobre su origen: litúrgico-cristiano, guerrero, festivo o ritual. Esta manifestación popular, que cerraba casi todas las fiestas, es propia de la región de Asturias, caracterizada por sus numerosos bailes populares y danzas, como el Pericote, el Corri-Corri, la Araña, el Careado, la Gerigonsa, la Giraldilla, la Magdalena, el Perlindango, el Saltón, el Xiringüelo y un largo etcétera.

Dado que entre los asturianos hubo un gran número de emigrantes, la danza prima también se ejecutaba en otros lugares, donde todavía hoy se conservan algunos vestigios.

Según testimonios históricos e iconográficos antiguos había dos tipos de danzas, la de los hombres y la de las mujeres. Los hombres danzaban en círculo al son de romances; un solista cantaba el romance y el coro de danzantes intervenía cada cuatro versos octosílabos con un estribillo de dos versos en el que había siempre alguna referencia a la Virgen a Santiago o a San Pedro, y cuya rima asonante coincidía con la del romance. Las danzas femeninas diferían de éstas porque se cantaba una serie de coplas, a menudo satíricas, de cuatro versos, muchas veces improvisadas, entre las que se intercalaba el romance: ¡Ay! un galán de esta villa, del siglo XIV o XV. Por tanto, esta danza es igualmente importante para mantener vivo el espíritu romancístico tradicional.

Posteriormente, hay algún testimonio iconográfico de que esta danza se podía bailar en tres círculos, formados, de fuera hacia dentro por el de hombres, el de mujeres y el de niñas, con un total sentido de proteccionismo familiar.

*Asociaciones simbólicas en instrumentos musicales en la fiesta Barroca española.*

Sagrario López Poza

No abstract available at the time of printing.



## *Danzas del salón francés del XVIII en la Cuba del siglo XX*

Victoria Eli Rodríguez

Como parte de los procesos de transculturación ocurridos durante la etapa colonial americana aún superviven en Cuba formas de comportamiento del salón francés del siglo XVIII expresadas peculiarmente en el medio cubano por la población africana y su descendencia llegada al país tras la Revolución de Haití, en 1790. La tumba francesa es una manifestación de canto y baile que denota en su coreografía y en los textos cantados en creole francés la influencia del salón, mientras que la estructura tímbrico-rítmica del acompañamiento instrumental es de indudable oriundez africana. Estas expresiones festivas se conservan en la provincias más orientales del territorio cubano, Santiago de Cuba y Guantánamo. Por intermedio de las investigaciones musicológicas ha sido posible su estudio, grabación in situ y recogida de testimonios gráficos que permiten el análisis de su realización musical y coreográfica.

*“Charivari, rough music, y cencerrada. Imágenes de una antimúsica popular.”*

Carmen Rodríguez Suso

El charivari o cencerrada es un acto social que manifiesta el orden familiar, vecinal y comunitario en reprobación de las conductas alejadas de los valores sociales tradicionales. Se trata de un ritual punitivo propio del Antiguo Régimen, que la colectividad anónima realiza contra ciertos actos privados amenazadores de la estabilidad y la convivencia.

Las cencerradas, como las fiestas, se configuran según una serie de actos conscientemente establecidos, con su protocolo y su ordenación, en los que la música ocupa un lugar muy importante. La iconografía ha recogido muchas muestras de celebraciones chariváricas con sus manifestaciones musicales, aunque ni los títulos de las obras ni los catálogos modernos recogen esta denominación.

Mi intervención no pretende aportar nuevas imágenes de la parte musical de estas cencerradas, sino proponer un marco conceptual para comprender la intervención de la música en ellas, con ayuda de la documentación literaria y la historiografía actual sobre el tema.

*Parnaß - Helikon - Olymp. Der Musenberg im höfischen Fest. Zur Darstellung der Musik in den Florentiner Renaissancefesten.*

Andrea Sommer-Mathis

Man möchte meinen, daß dieses Thema von Kunst-, Theater- und Musikhistorikern schon erschöpfend behandelt worden sei, doch ist trotz einer mittlerweile fast unüberschaubar gewordenen Fülle von Literatur zum höfischen Fest noch eine Reihe von Fragen unbeantwortet geblieben. Die Feste der Medici im Florenz des 16. Jahrhunderts und im speziellen die Hochzeitsfeierlichkeiten von 1589, die im Mittelpunkt des Vortrags stehen werden, haben zwar aufgrund des in reichem Maße erhaltenen Text- und Bildmaterials immer wieder zu größeren und kleineren Studien Anlaß gegeben, eine Spezialuntersuchung zu den musikikonographischen Aspekten der Bilder vom Parnaß und den Musen steht aber noch aus.

An den besonders gut dokumentierten Florentiner Hochzeitsfesten des Jahres 1589 für Großherzog Ferdinand von Medici und Christina von Lothringen läßt sich nicht nur der "typische" Ablauf höfischer Festveranstaltungen der italienischen Renaissance beispielhaft demonstrieren, sondern auch deren politisch-repräsentative Bedeutung sowie der soziokulturelle Hintergrund des Mäzenatentums der Medici.

Den Höhepunkt der Festivitäten bildeten zweifellos die Intermedien zu der Aufführung der Komödie "La Pellegrina" im neuen Theater in den Uffizien. Das Gesamtkonzept dazu hatte Graf Giovanni Bardi geliefert, die Texte stammten großteils von Ottavio Rinuccini und G.B. Strozzi, die Musik u.a. von Giulio Caccini, Jacopo Peri und Emilio de' Cavalieri -- somit von Künstlern, die nur wenige Jahre später bei der Entstehung der Oper die entscheidende Rolle spielen sollten. Schon Aby Warburg hat überzeugend dargelegt, daß die sechs Intermedien über die Macht der Musik keineswegs im Widerspruch zur Reformbewegung der Mitglieder der Florentiner Camerata standen. Welche Bedeutung der Darstellung der traditionell mit der Musik assoziierten mythologischen Figuren Apollos und der Musen dabei zukam, wird Gegenstand der Analyse sein.

Als Quellen dafür stehen einerseits die zahlreichen gedruckten Festbeschreibungen und andererseits zum Teil noch nicht ausgewertetes Archivmaterial zur Verfügung, vor allem aber die Szenenentwürfe von Bernardo Buontalenti und die danach angefertigten Kupferstiche. Gerade von der in diesem thematischen Zusammenhang besonders interessierenden Parnaß-Landschaft, dem Bühnenbild zum zweiten Intermedium (Wettstreit der Musen und Pieriden), liegen zwei widersprüchliche Darstellungen vor, die näher zu untersuchen sein werden; daran knüpfen sich auch Fragen nach der Realisierbarkeit der Dekorationen und nach der damaligen Theaterpraxis im allgemeinen. Ausgehend von dem Musenberg Buontalenti und den Florentiner Festen von 1589 werden frühere und spätere Parnaß-Darstellungen im Rahmen höfischer Feste zum Vergleich herangezogen werden.

Barbara Sparti

I have taken the liberty of pushing back the period in question 30 to 50 years inasmuch as the period 1450-1490 is, in Italy, the richest for dance in terms of visual representations, of chronicles reporting on dance events, and of treatises containing dance theory, choreographies, and dance music. Much of this has been documented in the Catalogue of the Exhibition *Mesura et Arte del Danzare: Guglielmo Ebreo da Pesaro e la Danza nelle corti italiane del XV secolo*, and in the Proceedings of the Conference, both held in Pesaro in 1987.

The most common depictions of courtly, bourgeois, or allegorical dance in late fifteenth and early sixteenth-century Italy are found on *cassoni* (wedding chests). There are some frescoes, a few miniatures, and engravings (often depicting a *saltarello*). Images of social dancing decrease markedly in 16th- and 17th-century Italy. It is worth mentioning at this point that, with the exception of what is probably the *saltarello* -- where one of the man's legs is lifted as if he were hopping, and where he or his partner seem to be turning under their arms --, depictions of couples presumably dancing to, for example, the sound of "*pifferi e tromboni*", could, instead, be ladies and gentlemen simply promenading.

With this word of warning, I proceed to the descriptions of four images which, with one exception, explicitly indicate dancing, either through the accompanying text or the position of the legs of the figures. The first depiction is from an addition to a Neapolitan chronicle of which there are fourteen manuscript versions and three printed editions. The copy in the Pierpont Morgan Library in New York is the only one with the 60-folio addition which describes events in Naples under the Aragonese, particularly between 1481-1498, and includes 117 colored pen drawings -- realistic half- or full-page illustrations of events described in the text. In the words of a former curator of the Morgan Library, "these fully illustrated eye-witness accounts are of the greatest historical and artistic importance and interest". On folio 92 there is a drawing of two couples dancing, to the accompaniment of three shawms, at the wedding of Marco Coppola and the Duke of Amalfi's daughter (1486). The text confirms the image of them dancing in the Sala Grande of the Castel Nuovo in the presence of King Ferrante, Queen Juana, and the Duchess of Calabria, Ippolita Sforza. (The chronicle later reports the trial of Marco Coppola's father, accused of conspiracy, and shows father and son just before the execution). The text, and probably the original illustrations, were the work of a certain Ferraiolo, a man, according to one scholar, "of the people" and possibly a goldsmith. (The text of the Aragonese addition, itself a copy of an unknown original, is in one hand, while three other hands are responsible for the drawings.)

The second image of dancing I wish to present appears as the frontespiece of a rustic comedy in verse called *Scatizza*, written by Pierantonio dello Stricca, first published in Siena in 1544, and now in the Vatican Library. Five village lads--including Scatizza--attend the traditional county "*fiesta di primavera*" in the village *piazza*, dancing with as many lasses as they can (possibly inviting ladies from the audience). The dance is the "martorella", a popular dance in 16th-century Tuscany, possibly in the round, which is here performed to the verse of a strambotto. At the end, presents are given to the ladies. The illustration is a simple woodcut depicting a couple attired in 15th-century bourgeois garb, dancing indoors to the accompaniment of

a bagpipe (*piva*), a rustic instrument. The woodcut is rudimentary, belonging to the “popular” (as opposed to “classic”) tradition and may, by this date, be an example of the degeneration of the technique (Kristeller, *Early Florentine Woodcuts*). It is worth comparing this illustration with another anonymous woodcut from the early sixteenth century which adorns a Venetian book about prostitutes! The women’s clothes are similar, the men’s instead differ; the setting is out of doors, and the couple is doing a much livelier dance -- quite possibly a *piva*. Despite these differences, one wonders if there might not be an earlier source from which both printers borrowed. (See other 16th-century woodcut title-pages depicting round dances.)

My last two images, about which almost nothing has been written, are in 15th-century Hebrew manuscripts from Mantua/Ferrara. The first, from the *Mishna Tora* of Maimonides, is located in the Vatican Library and represents two holidays -- Sukot and Purim, the latter illustrated by two elegantly dressed couples dancing to the accompaniment of a pipe and tabor player masqueraded as a buffoon. The second image, now in the Israel Museum in Jerusalem, is part of a miscellany known as the Rothschild MS, and shows a group of three couples who *seem* to be dancing to the music of a lute. Rather than the rich, courtly garb of the Purim dancers, or that of the better known 1435 Jewish-Mantuan wedding scene (also in the Vatican), these couples -- like other personages depicted in the same manuscript--are quite simply dressed, indicating, according to one scholar, “a wave of austerity which in the 1470s seems to have influenced the dress of Jews who followed Ferrara fashions”. Furthermore, the women’s hair is covered with a white coif, wimple or veil, in the characteristic manner of married Jewish women. While both the Jewish owner and Jewish scribe of the 1435 codex (written in italic Hebrew script) are known, the two other miniatures (from the same area of northern Italy, but later in date -- c.1450, c.1470) are anonymous and written in an Ashkenazi Hebrew script. They could be the work of Jewish or Christian artists, commissioned for the libraries of humanists of either religion. All three images, which show men and women dancing together and not in separate lines or circles as was Jewish custom, have in common the total lack of a style or treatment distinguishable from the non-Hebrew illuminations of the same period.

Thus, these four images furnish new insights into dancing in different regions of 15th/16th-century Italy, among different social strata, on and for different occasions, and with different musical accompaniment.

*La música y la danza en las Entradas Reales celebradas en la Corte de los Austrias durante el siglo XVII.*

Teresa Zapata Fernández de la Hoz

Durante el siglo XVII, la Corte de los Austrias fue escenario de tres magníficas Entradas Reales: la de Mariana de Austria, segunda mujer de Felipe IV, en 1649; la de María Luisa de Orleans, primera mujer de Carlos II, en 1690. En todas ellas, la nueva reina, a caballo y acompañada de una numerosa y vistosa comitiva, atravesó la ciudad desde el Palacio de Buen Retiro, donde se alojó a su llegada a la Corte, hasta el Palacio Real, siguiendo un recorrido fijado de antemano en las Etiquetas de Palacio. A lo largo de este trayecto se levantaron diferentes arquitecturas efímeras de gran altura -galerías de arcos, arcos de triunfo, Montes Parnasos, montículos, templetos, pirámides, etc.-, en las que se imitaba el mármol, los jaspes de colores, el oro, la plata, adornadas con cuadros, estatuas, jeroglíficos, inscripciones, etc.. Además de estas decoraciones, las fachadas de iglesias y conventos, las casas de los nobles, los edificios oficiales se cubrieron con tapices, reposterías, cuadros, jeroglíficos y flores; las bocacalles que se abrían a las del recorrido se cerraron con tablados adornados con tapices, alfombras, flores y plantas. Es decir, todo el espacio en el que la fiesta se iba a desarrollar se transformaba durante unas horas en un inmenso escenario teatral, fantástico, sorprendente, ilusorio, que ocultaba su verdadero aspecto, dentro del efectismo y la teatralidad del Barroco, en el que la Reina y su comitiva iban a ser sus principales actores. Toda una compleja escenografía encaminada a provocar el asombro, la sorpresa, la admiración de cuantos la contemplaban y con el ello el reconocimiento del infinito poder de la monarquía.

Para conseguir estos fines, esta fiesta va a utilizar todos los medios a su alcance: arquitectura, pintura, escultura, alegoría, poesía, luz, música, teatro y danza, elementos que, bajo la experta dirección de un Superintendente o Protector de la fiesta, se van a integrar en favor de una unidad estética.

Aunque de estos elementos va a predominar lo visual, no cabe duda de que si una de las finalidades de esta fiesta era la de sorprender, conmover, impresionar y entretener, la música ocupó un lugar importante. Por desgracia, no son demasiados los datos que sobre este aspecto nos proporcionan tanto las publicaciones de la época como los documentos, sin embargo, reuniéndolos todos, podemos establecer que estuvo presente a lo largo de todo el recorrido, desempeñando en algunos de los tramos del mismo un papel proeminente. Estas composiciones musicales se encargaban a los directores de las compañías de teatro contratadas oficialmente para actuar en la Corte, tanto en los corrales de comedias como en el Coliseo del Buen Retiro y en el Salón Dorado del Alcazar, quienes las componían sobre los textos poéticos que les eran facilitados, textos encargados a su vez a los mejores poetas y dramaturgos de la corte en ese momento, autores también de los versos, motes y letras que acompañaban a los cuadros, estatuas y jeroglíficos que adornaban arcos y demás decoraciones efímeras. Conocemos los nombres de algunos de estos poetas, algunos de estos textos, así como los nombres de los directores de las compañías de teatro, cuyos músicos y cantantes eran los que interpretaban las piezas musicales, lo que tal vez pueda facilitar la localización de las partituras.

Importante fue también el papel desempeñado por las danzas que, en un número bastante considerable, estuvieron también presentes a lo largo de todo el recorrido. Estas danzas era el agasajo que los gremios de la villa y los pueblos de los alrededores ofrecían a la nueva reina, danzas que se representaban en los tablados levantados en las bocacalles. Sobre las mismas se

conservan también algunos documentos en los que se indican sus nombres, la situación exacta del tablado en el que se bailaron, así como el gremio o pueblo que las ofrecían.

Prof. Maria Rosario ÁLVAREZ  
MARTINEZ  
Universidad de La Laguna  
Facultad de Geografía e Historia  
E-Santa Cruz de Tenerife  
Spanien

Señor  
Egberto BERMUDEZ  
P.O.Box 91489  
Bogota 8  
Colombia

Señora  
Christina BORDAS IBANEZ  
Investigacion Organologia e Iconograf  
C/Costanilla de Santiago, 2-3D  
E-28013 Madrid  
Spanien

Prof.Dr. Werner BRAUN  
Musikwiss. Institut der Univ.  
Am Stadtwald, Campus, Haus 11  
D-66041 Saarbrücken  
Deutschland

Dr. Lynn BROOKS  
Dance Research Journal  
Franklin & Marshall College  
Lancaster PA 17604-3003  
USA

Prof. Franca CAMIZ  
Viale Angelico, 97  
I-00195 Roma  
Italien

Monsieur  
Luc CHARLES-DOMINIQUE  
Conservatoire occitan  
1, rue Jacques Darré-BP 3011  
F-31024 Toulouse Cedex  
Frankreich

Prof. Fernando Rodriguez DE LA FLOR  
Universidad de Salamanca  
C/ San Pablo, 26-28, 5E  
E-37001 Salamanca  
Spanien

Señor  
Jose Carlos ENRIQUEZ  
C/ Heros II, 5  
E-48009 Bilbao  
Spanien

Mag.  
Christopher F. LAFERL  
Institut für Romanistik  
Schwarzspanierstraße 4  
A-1090 Wien

Dr. Elena LE BARBIER  
Universidad de Valladolid  
Seccion Musicologia  
Pza. de la Universidad, s/n.  
E-47002 Valladolid  
Spanien

Prof. Sagrario LOPEZ POZA  
Universidad de La Coruna  
Pazos Serantes, 123  
E-El Ferrol (La Coruna)  
Spanien

Dr. Victoria Eli RODRIGUEZ  
Universidad de Valladolid  
Seccion Musicologia  
Pza. de la Universidad, s/n.  
E-47002 Valladolid  
Spanien

Señora  
Carmen RODRIGUEZ SUSO  
C/ Lersundi, 8, 6 A  
E-48009 Bilbao  
Spanien

Prof.Dr. Tilman SEEBASS  
Musikwiss. Institut der Univ.  
Karl-Schönherr-Str. 3  
A-6020 Innsbruck  
Österreich

Dr. Andrea SOMMER-MATHIS  
Österr. Akademie der Wissenschaften  
Sonnenfelsgasse 19  
A-1010 Wien  
Österreich

Signora  
Barbara SPARTI  
via Oslavia, 28  
I-00195 Roma  
Italien

Prof.Dr. Maria Antonia VIRGILI  
Universidad de Valladolid  
Seccion Musicologia  
Pza. de la Universidad, s/n.  
E-47002 Valladolid  
Spanien

Señora  
Maria Teresa ZAPATA  
Avda. Monforte de Lemos, 62-12A  
E-28025 Madrid  
Spanien



## PROGRAMA

JUEVES, 16 de Mayo

10.00- 11.00 Sesión Inaugural

Moderador: Dr. Tilman Seebass

11.00 - 12.00 Dr. Andrea SOMMER-MATHIS. "Parnass-Helikon-Olymp. Der Musenberg in höfischen Fest. Zur Darstellung der Musik in den Florentiner Renaissancefesten".

12.00- 12.30 Descanso

12.30- 13.30 Sra. Barbara SPARTI. "Dancing Couples behind the Scenes: Recently discovered Italian Illustrations, 1450-1550".

13.30-14.30 Dra. Lynn MATLUCK BROOKS. "Iconography of Movement: Clues for Dance Reconstruction from Seventeenth-Century Spain".

14.30- Comida

Moderador: Dra. Louise K. STEIN.

17.00-18.00 Sr. José Carlos ENRIQUEZ. "Fiesta Barroca y Espectáculo Político en la España de los Austrias menores: la música en la iconografía del poder".

18.00-19.00 Christopher G. LAFERL. "Fest und Musik in den narrativen Texten von Miguel de Cervantes (Novelas ejemplares, Don Quijote)".

19.00-19.30 Descanso

Moderador: Dr. Andrea SOMMER- MATHIS

19.30-20.30 Dra. M<sup>a</sup> Teresa ZAPATA FERNANDEZ DE LA HOZ. "La música y la danza en las Entradas Reales celebradas en la Corte de los Austrias durante el siglo XVII".

20.30-21.30 Dr. Werner BRAUN. "Zur Musik des Rossballetts".

22.00 Cena

VIERNES, 17 de Mayo

Moderador: Dra. M<sup>a</sup> Antonia Virgili

10.00-11.00 Prof. Franca T. CAMIZ. " Viva Bacco: Bacchus and Music in Roman Baroque Feastings".

11.00-12.00 Dr. Fernando RODRIGUEZ DE LA FLOR. " Música e integración de las artes en el espacio conmemorativo académico del Antiguo Régimen".

12.00-12.30 Descanso



Moderador: ?

- 12.30-13.30 Dra. Louise K. STEIN. "  
13.30-14.30 Sra. Cristina Bordas. "La música cortesana española imaginada por dos pintores franceses: C. Van Loo y M.A. Houasse".  
14.30- Comida

Tarde Libre. Excursión

SABADO, 18 de Mayo

Moderador: Prof. Franca T. Camiz

10.00-11.00 Prof. Daniel TERCIO. "Apes and Popular Dances: A Study of Two Distinctive Tile-Painting Panels in Lisbon".

11.00-12.00 Sr. Luc CHARLES- DOMINIQUE. " L´ Absence des représentations de ménétriers dans l´ iconographie des fSr. Luc CHARLES- DOMINIQUE. " L´ Absence des représentations de ménétriers dans l´ iconographie des fetes officielles et populaires à Toulouse".

12.00-12.30 Descanso

Moderador: Dr. Antonio BONET CORREA

12.30-13.30 Sr. Egberto BERMUDEZ. "Iconografía Musical en América Latina. Siglos XVI-XVIII".

13.30-14.30 Dra. Victoria ELI RODRIGUEZ. "Danzas del salón francés del XVIII en la Cuba del siglo XX".

14.30 Comida

Moderador: Dra. Victoria ELI RODRIGUEZ

17.00-17.45 Dra. Elena LE BARBIER. "Danzas Circulares: La Danza Prima".

17.45-18.30 Sra. Alicia GONZALEZ DE BUITRAGO. "La Tarasca Barroca Madrileña. Imágenes representativas".

18.30-19.00 Descanso

19.00-20.00 Dra. Carmen RODRIGUEZ SUSO. "Charivari, rough music y cencerrada. Imágenes de una antimúsica popular".

Moderadora: Dra. Elena Le Barbier

20.00-21.30 Comunicaciones libres

22.00 Cena

DOMINGO, 19 de Mayo

10.00 Mesa Redonda. Resumen de la Reunión. Futuras necesidades. Planes.

Clausura





INTERNATIONAL COUNCIL FOR TRADITIONAL MUSIC  
STUDY GROUP FOR MUSICAL ICONOGRAPHY  
VIII ENCUENTRO

La música y la danza en las imágenes de fiestas  
populares y cortesanas en el Sur de Europa.  
1500-1750

15 al 19 de mayo de 1996. Sedano (Burgos, España)

## CAMBIOS AL PROGRAMA

VIERNES 17 DE MAYO

5ª SESION

Moderador

Antonio Alvarez Cañibano

12.30 - 13.00

Carmen Rodríguez Suso

Charivari, rough music, y cencerrada. Imágenes de una antimúsica popular.

13.00 - 13.30

Debate

13.30 - 14.00

Cristina Bordas

La música cortesana española imaginada por dos pintores franceses: C. Van Loo y M. A. Houasse.

14.00 - 14.30

Debate

SABADO 18 DE MAYO

19.00 - 20.30 Visita libre a la Iglesia para asistir a una procesión en la que se traslada la imagen de la Virgen.

Existe la posibilidad de ir andando (20-30 minutos aprox.) o quien lo desee puede acudir en coche previo aviso a la organización.

9ª SESION

Moderador

Franca T. Camiz

20.30 - 21.00

Daniel Tercio

Macacarias e bailes populares: Um estudo de dois paineis de azulejos figurativos portugueses ( Séc. XVII/XVIII).

21.00 - 21.30

Debate

