



---

## PROPUESTAS METODOLÓGICAS PARA EL ESTUDIO DE UN MOVIMIENTO DE REVIVAL MUSICAL

Author(s): Susana Moreno Fernández

Source: *Revista de Musicología*, Vol. 28, No. 1, Actas del VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Junio 2005), pp. 625-638

Published by: Sociedad Española de Musicología (SEDEM)

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/20798092>

Accessed: 11-02-2024 19:24 +00:00

### REFERENCES

Linked references are available on JSTOR for this article:

[https://www.jstor.org/stable/20798092?seq=1&cid=pdf-reference#references\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/20798092?seq=1&cid=pdf-reference#references_tab_contents)

You may need to log in to JSTOR to access the linked references.

---

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact [support@jstor.org](mailto:support@jstor.org).

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



JSTOR

*Sociedad Española de Musicología (SEDEM)* is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Revista de Musicología*

# PROPUESTAS METODOLÓGICAS PARA EL ESTUDIO DE UN MOVIMIENTO DE REVIVAL MUSICAL

*Revista de Musicología*, XXVIII, 1 (2005)

Susana MORENO FERNÁNDEZ

*Resumen: El presente artículo ofrece una síntesis reflexiva acerca de las propuestas metodológicas de tipo antropológico-musical que adoptamos en nuestro proyecto de investigación de tesis doctoral para estudiar el movimiento de revival que ha experimentado la práctica musical del rabel en la región de Cantabria durante la última década. En la introducción explicamos el concepto de revival utilizado y presentamos los interrogantes de los que partimos en nuestro estudio. En los sucesivos apartados se desarrollan las estrategias metodológicas seguidas para despejar tales interrogantes. En primer lugar, la principal de ellas: el análisis comparativo entre la práctica del rabel rural tradicional –hoy en receso– y la nueva práctica urbana revivida. A continuación exponemos los diversos principios metodológicos, relacionados con la interacción entre el investigador y la comunidad que conforma su objeto de estudio, que se han puesto en práctica en el trabajo de campo con el que hemos documentado dichas manifestaciones musicales del rabel en Cantabria. Finalmente realizamos algunas apreciaciones sobre la aplicación de dichas estrategias metodológicas en trabajos de investigación etnomusicales como éste.*

## METHODOLOGICAL PROPOSALS FOR THE STUDY OF A MOVEMENT FOR MUSICAL REVIVAL

*Abstract:* This present article offers a rational synthesis of the methodological proposals of a musical-anthropological nature that we adopted during our investigation project for our doctoral thesis in order to analyze the revival movement undergone by the “rebeck” in the Region of Cantabria during the last decade. In the introduction we explain the concept of revival we adhered to and we present the interrogations on which we based our study. The methodological strategies we followed in order to answer those questions are developed in each section of the

study. In the first place, the most important of them all: the comparative analysis between the playing of the traditional rural rebeck which is in decline today, and the new revived urban practices. Following that, we explain the different methodological principles, related to the interplay between the investigator and the community which is subject to his analysis, that were employed during the fieldwork where we were able to document the rebeck's musical manifestations in Cantabria. Finally, certain references are made to the application of the said methodological strategies in ethno-musical investigative work such this one.

## 1. Introducción

Tal y como lo define Owe Ronström<sup>1</sup>, un *revival* es un fenómeno socio-cultural que desarrolla conscientemente una comunidad determinada y supone «un proceso de tradicionalización<sup>2</sup> [de determinadas prácticas musicales] llevado a cabo en el presente para crear lazos simbólicos con el pasado por razones del futuro»<sup>3</sup>. En todo *revival* subyacen ciertas motivaciones e intereses políticos, ideológicos, económicos, culturales o identitarios, de modo que «las tradiciones son revividas como expresiones simbólicas... de aquello por lo que sus promotores están luchando»<sup>4</sup>. Al mismo tiempo, este tipo de fenómenos implican una serie de cambios que pueden afectar a la morfología, los usos, las funciones y los significados de la práctica musical que se revive.

En nuestro proyecto de investigación de tesis doctoral<sup>5</sup> nos interesamos por el *revival* registrado en la práctica tradicional del rabel<sup>6</sup> en Can-

---

1. Este investigador es uno de los mayores especialistas en materia de *revivals* musicales.

2. El autor entiende por tal «un acto de observar, categorizar y clasificar [una práctica tradicional], que conduce a la objetificación y a la reificación. Separamos un trozo del siempre cambiante flujo vital y lo hacemos estático para conservarlo como un objeto para su apreciación, para su estudio y como un modelo para la acción». RONSTRÖM, Owe. «*Revival Reconsidered*». En: *The World of Music*, 38, 3 (1996), p. 11. Además, para él tradición y tradicionalización vienen a ser términos equivalentes, en tanto que «las tradiciones [...] son siempre construidas, creadas o fijadas» (RONSTRÖM, Owe. «*Revival reconsidered*», p. 8).

3. Ronström, Owe. «*Revival reconsidered*», p. 5.

4. *Ibidem*, p. 6.

5. El título de dicho proyecto es *Aproximación a un estudio del cambio musical. Procesos registrados en las prácticas tradicionales del rabel en Cantabria*.

6. El rabel es un instrumento cordófono frotado con arco semejante al violín con una, dos o tres cuerdas que se ha utilizado tradicionalmente en ámbitos rurales de diversas regiones españolas hasta al menos los años 1960s para acompañar al canto de canciones, romances y piezas de

tabria durante la última década. Ese fenómeno ha sido posible gracias a que a finales de los 1980s unos pocos entusiastas comenzaron a rescatar desde el medio urbano la práctica rural del rabel cultivada tradicionalmente en los valles montañosos de Campoó y Polaciones del sur de la región. Dicha práctica, presente en la zona al menos durante el último siglo y medio, estaba entonces en receso. A lo largo de los 1990s el interés por este instrumento fue aumentando y su práctica goza de una notable difusión en Cantabria en nuestros días tanto geográfica como socio-culturalmente. Se manifiesta así en múltiples focos que recorren prácticamente toda la región desde el sur hasta el norte, y es hoy cultivada entre clases sociales diversas más allá de su anterior uso tradicional entre ganaderos en el medio rural.

Los principales interrogantes que nos planteamos en nuestra investigación acerca de dicho fenómeno son, por un lado ¿en qué medida ha cambiado en sus diferentes aspectos musicales y contextuales la práctica revivida del rabel con respecto a la anterior? Por otro lado, puesto que ha tenido lugar en medio de un movimiento global de revalorización de la música tradicional cántabra, nos cuestionamos ¿cuáles son las claves para comprender el modo en que ha sido operado este *revival* en tal contexto? Detrás de esta pregunta se halla otra, definida en la propuesta metodológica de Timothy Rice<sup>7</sup>, que es: «¿cómo construye la gente históricamente, mantiene socialmente y crea y experimenta individualmente la música?»<sup>8</sup>

Buscando respuestas a tales interrogantes hemos desarrollado un marco teórico y metodológico acorde con los principios de la antropología de la música, en la línea de estudios previos desarrollados sobre pro-

---

baile. En Cantabria su uso rural pervivió hasta los 1980s y se mantiene en casos aislados aún en nuestros días.

7. Recordemos que Rice propone este modelo para el estudio antropológico de la música como revisión del que recoge Alan P. MERRIAM en *The Anthropology of music*. Evanston Northwestern University Press, 1964. Éste último considera preferente el estudio de los procesos sociales que originan los productos musicales.

8. RICE, Timothy. «Towards the remodelling of Ethnomusicology». En: *Ethnomusicology*, 3, 31 (1987), p. 473. Asimilamos su propuesta puesto que en nuestra opinión todo proceso de tradicionalización implicado en el *revival* supone una construcción histórica de una tradición musical, así como su establecimiento y mantenimiento social por parte de sus intérpretes y/o promotores, quienes experimentan individualmente la tradición y contribuyen a definir los cauces que seguirá una vez revivida.

cesos de cambio musical<sup>9</sup>, *revivals* y folklorismos<sup>10</sup>. A partir de esa base, las principales estrategias que hemos aplicado en nuestra investigación son las que presentamos en los siguientes apartados.

## 2. Comparación entre la práctica tradicional y la práctica revivida

Nuestro criterio metodológico fundamental ha sido comparar la información referente a las prácticas musicales del rabel antes y después del *revival* con el fin de analizar sus posibles transformaciones. A la hora de aplicar esta estrategia (básica en toda investigación sobre un cambio musical) nos hemos inspirado en lo que Thomas Turino denomina «etnografía musical comparativa»<sup>11</sup> y «etnomusicología comparativa»<sup>12</sup>.

Según el primer concepto, hemos contrastado las actividades musicales de varios grupos de personas de diversas edades y procedencias, quienes detentan diferentes prácticas y conceptos dentro de la tradición musical del rabel. Éstos son respectivamente las jóvenes generaciones urbanas –promotores y protagonistas del *revival*–, y los *antiguos* intérpretes de procedencia rural.

De forma muy similar, hemos aplicado la «etnomusicología comparativa» en el sentido de que hemos cotejado fenómenos musicales similares

---

9. Entre ellos los trabajos de BLACKING, John. «Some Problems of Theory and Method in the Study of Musical Change». En: *Yearbook of the International Folk Music Council*, 9 (1977), pp. 1-26; BLACKING, John. «Identifying Processes of Musical Change». En: *The World of Music*, 28, 1 (1986), pp. 3-12; NETTL, Bruno. *Eight Urban Musical Cultures. Tradition and Change*. London-Urbana-Chicago: The University of Illinois Press, 1978; NETTL, Bruno. *The Study of Ethnomusicology. Twenty nine Issues and Concepts*. Urbana Chicago London: University of Illinois Press, 1983; SHELEMAY, Kay K. (ed.). *Musical processes, resources and technologies*. The Garland Library of Readings in Ethnomusicology, 6, New York & London: Garland Publishing, 1990 y VVAA. *Mechanisms of Change. World of music*, 27, 1 (1986).

10. Principalmente BAUMANN, Max Peter. «Folk Music Revival: Concepts Between Regression and Emancipation». En: *The World of Music*, 38, 3 (1996), pp. 71-86; GOERTZEN, Chris. *Fiddling for Norway. Revival and Identity*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1997; KAI LEDANG, Ola. «Revival and Innovation: The Case of the Norwegian Seljefloyte». En: *Yearbook for Traditional Music*, 18 (1986), pp. 145-156; MARTÍ I PÉREZ, Josep. *El Folklorismo. Uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel, 1993; RONSTRÖM, Owe. «Revival Reconsidered», pp. 5-18 y ROSENBERG, Neil V. (ed.). *Transforming Tradition. Folk Music Revivals Examined*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1993.

11. TURINO, Thomas. *Moving Away From Silence. Music of the Peruvian Altiplano and the Experience of Urban Migration*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1993, p. 5.

12. TURINO. *Moving Away From Silence...*, p. 9. Ambos conceptos van íntimamente unidos y a nuestro modo de ver podrían unificarse bajo la denominación del segundo.

entre diversos grupos humanos en el nivel local, referidos a aspectos tales como la enseñanza, las técnicas interpretativas y modos de *performance*, los ensayos, el repertorio, el estilo y la estética musical, las ocasiones y los conceptos relacionados con la música del rabel.

Al efectuar ese estudio comparativo hemos detectado ciertos tópicos asociados a la práctica rural tradicional del rabel en Cantabria. En ella este instrumento era considerado «rudimentario», «rústico» o «pastoril», y su repertorio estaba asociado a los cantos picarescos, vulgares o groseros, como los siguientes:

#### *Repertorio tradicional*

Un fraile compró una polla  
y la metió en el convento  
y toda la noche estuvo  
polla fuera, polla dentro

Debajo del delantal  
tienes un tintero negro  
déjame mojar la pluma  
que soy escribano nuevo

Sin embargo, en la práctica revivida muchos promotores del rabel reaccionan frente a dichos tópicos deseosos de revalorizar y actualizar estas manifestaciones musicales que hoy tienen un fuerte componente identitario. Por ello han modificado, entre otros aspectos, su repertorio. En él han introducido temáticas diversas como los que presentamos a continuación:

#### *Repertorio nuevo*

1. Que suceso más aciago  
ha ocurrido este invierno  
se ha visto acrecentado  
por los fallos del gobierno  
  
No sé si ha sido descuido  
o lo han hecho con malicia

lo que sé es que se han cargado  
a la costa de Galicia

2. Montan en una patera  
les viene empujando el hambre  
No hay temporal que les frene  
ni muralla que les pare

3. El día de nochevieja  
langostinos y patés  
y ahora nos vemos jodidos  
pa llegar a fin de mes

Como puede observarse, en el repertorio nuevo se incluyen temas de actualidad social y política española, como el hundimiento del petrolero *Prestige* en las costas gallegas en el año 2002 (n. 1) o la entrada de inmigrantes marroquíes por las costas del sur de España (n. 2). El tercer ejemplo, mientras, representa temáticas más desenfadadas y jocosas de la vida cotidiana actual que también se encuentran en el repertorio hoy vigente.

Estos cambios registrados en el repertorio de rabel y en su significado, al igual que en otros aspectos que explicaremos en esta exposición, evidencian que toda práctica musical es históricamente construida (primer parámetro de la propuesta de Rice) por quienes la cultivan, difunden y estudian. Igualmente, que en cada momento histórico aquella puede adquirir diferentes connotaciones. Tal vez esto ocurra especialmente en movimientos de tipo *revival* como el que aquí estudiamos.

Junto a lo antedicho, queremos observar que la información necesaria para realizar este estudio comparativo la hemos obtenido, por un lado, mediante la búsqueda bibliográfica y documental sobre la materia. Por otro lado, puesto que la documentación escrita sobre la práctica del rabel en Cantabria no es muy abundante, nos hemos basado en buena medida en el análisis de la información recogida *in situ* por medio del trabajo de campo que hemos desarrollado en dicha región durante los últimos cinco años para documentar las prácticas del rabel en su contexto socio-cultural correspondiente.

### 3. El trabajo de campo. Estrategias aplicadas

#### 3.1. Documentación, observación y participación

En nuestras sucesivas estancias en la zona hemos realizado cuarenta y dos entrevistas a informantes de diversas procedencias, edades (comprendidas entre los trece y los ochenta y cinco años) y tendencias. En ellas empleamos el diálogo informal con el entrevistado guiándonos por un modelo de cuestionario que elaboramos para esta investigación (*Vid.* Apéndice 1).

Por otra parte, hemos documentado diferentes eventos musicales tanto en los valles en los que se desarrolló tradicionalmente la práctica rural del rabel como en las zonas urbanas hacia las que se ha difundido esta práctica durante el *revival*. Hemos reunido así fuentes muy diversas de tipo sonoro (música en vivo y música grabada), oral (los intérpretes, promotores y seguidores de estas prácticas), escrito (textos publicados en artículos de periódicos, revistas, libros, programas y carteles, etc.) o audio-visual (fotografías, ilustraciones y grabaciones videográficas de los diferentes eventos). De éstas últimas destacamos las más de cien horas de grabación en vídeo recogidas en nuestro trabajo de campo, de las cuales incluimos una muestra en el Apéndice 2.

Para ello hemos contado con la ayuda de varios colaboradores pertenecientes a las actuales asociaciones de rabelistas, escuelas de rabel, así como de intérpretes e investigadores de este instrumento con quienes hemos mantenido continuos diálogos y encuentros.

En nuestro proceso de documentación de estas prácticas en el campo hemos empleado fundamentalmente el principio antropológico de investigación denominado «observación participante». De ese modo hemos intercambiado experiencias y conocimientos con los rabelistas en eventos tales como conciertos, festivales y certámenes de rabel. Todo ello a través de un proceso de investigación continuo en el que los sucesivos regresos al campo nos han permitido recolectar nueva información sobre las prácticas revividas y sobre los procesos de cambio que han experimentado<sup>13</sup>.

---

13. Como hemos podido constatar dichos cambios afectan a los tipos de rabeles utilizados; las técnicas y estilos interpretativos; el repertorio vigente; las ocasiones, usos, funciones y significados que se asignan a estas prácticas; los modos en que se enseñan y transmiten y al perfil de los propios rabelistas.

### 3.2. Aprendizaje y práctica musical de la tradición estudiada

En nuestra puesta en práctica de la observación participante en el campo, nos hemos iniciado en la ejecución del rabel y hemos participado como intérpretes en algunos de los eventos públicos aludidos en los que hoy se manifiesta su práctica. Esta estrategia de aprendizaje y cultivo de la manifestación musical que se estudia descansa en nuestro caso sobre en el concepto de «bi-musicalidad» de Mantle Hood<sup>14</sup>; y son muchos los autores que destacan su utilidad como herramienta de investigación etnomusical<sup>15</sup>. Eso si, nosotros la aplicamos para estudiar una música que pertenece a nuestro contexto socio-cultural<sup>16</sup>, y no a otras culturas ajenas.

Por medio de nuestra participación musical cada vez mayor en las manifestaciones de esta práctica en los últimos años nos hemos integrado en la comunidad de rabelistas cántabros. Esto nos ha servido para conocer múltiples rasgos musicales, interpretativos y conceptuales de la misma, algunos de los cuales mencionaremos más adelante. Todo ello ha resultado especialmente útil a la hora de estudiar el repertorio de rabel, parte del cual hemos transcrito y analizado con el fin de determinar sus principales características y transformaciones musicales y literarias.

### 3.3. Combinación de las perspectivas etic y emic

Para comprender el modo en que se ha llevado a cabo el proceso de *revival* que nos ocupa, a la hora de documentarlo y analizarlo hemos tra-

---

14. HOOD, Mantle. «The challenge of “bi-musicality”». En: *Ethnomusicology*, 4, 2 (1960), pp. 55-59. En esencia el concepto de bi-musicalidad «implica que una de las mejores maneras de penetrar en la música de otra cultura consiste en estudiarla intensivamente desde dentro y hacerse intérprete de la misma». BOILÉS, Charles – NATTIEZ, Jean-Jaques. «Petite histoire critique de l’Ethnomusicologie». En: *Musique en Jeu*, 28 (1977), p. 31. Cit. en CÁMARA, Enrique. *Etnomusicología*. Colección Música Hispana. Textos. Manuales. Madrid: ICCMU, 2003, p. 148.

15. Entre ellos destacaremos el siguiente artículo: BAILY, John. «Learning to Perform as a Research Technique in Ethnomusicology». En: *British Journal of Ethnomusicology*, 10, 2 (2001), pp. 85-98. Aunque hemos seguido los consejos metodológicos de estos autores, somos conscientes de que otros muchos musicólogos, investigadores, estudiosos del folclore o aficionados han optado por hacerse intérpretes también de la música que estudian como un procedimiento metodológico básico para comprenderla de forma ajena a ese concepto de bi-musicalidad.

16. Nuestra posición como investigadores es algo controvertida, ya que somos *insider* (miembro del grupo cultural estudiado; con los condicionantes que eso conlleva), pues Cantabria es nuestra región de origen. Pero a la vez somos *outsider* (observador externo) con respecto a las prácticas elegidas como objeto de estudio, con las que nos hemos tenido que familiarizar como investigadores.

tado de establecer en todo momento una dialéctica entre las perspectivas *etic* y *emic*. Es decir, entre nuestra perspectiva y la de los propios agentes y actores de dicho movimiento<sup>17</sup>, quienes hacen posible la conservación social (segundo parámetro de la propuesta de Rice) de la práctica del rabel revivida en nuestros días. Para ello, en nuestro estudio «los individuos han sido el punto central al que dirigir nuestra atención [... puesto que] los cambios son siempre el resultado de la interacción humana»<sup>18</sup>

Por las mismas razones hemos prestado atención al modo en que los rabelistas crean y experimentan individualmente esta música (tercer parámetro de Rice)<sup>19</sup>. Con ello hemos comprendido, por una parte, cómo algunos de los intérpretes actuales han contribuido de forma especial a la transición desde la práctica tradicional a la revivida, transformando la tradición anterior rural heredada para construir la actual. De ahí que los denominemos *rabelistas de transición*. Entre ellos destacaremos a Chema Puente en Santander (foco norte), Pedro Madrid (†) y Esteban Bolado en Torrelavega (foco central) y Tomás Macho en Reinosa (foco sur) quienes actúan desde las escuelas de folclore y asociaciones de rabelistas de cada una de esas ciudades. Por otra parte, este tipo de análisis nos ha ayudado a trazar las diversas motivaciones (principalmente ideológicas, económicas y lúdicas)<sup>20</sup> que subyacen en este movimiento; así como las visio-

---

17. Nos han servido de orientación para ello los trabajos de varios autores que han tratado la relación problemática entre las perspectiva *etic* y *emic* en el estudio de un fenómeno musical, por ejemplo ÁLVAREZ-PEREYRE, Frank – SIMHA, Aron. «Ethnomusicology and the *Emic/Etic* Issue». En: *The World of Music*, 35, 1 (1993), pp. 6-33.

18. BASCOM, William. «The main problems of stability and change in tradition». En: *Journal of the International Folk Music Council*, 11 (1959), p.11.

19. Este tipo de análisis es factible en nuestro caso puesto que la comunidad intérpretes y seguidores del rabel es más bien reducida y abarcable. Además hemos aprovechado que es relativamente fácil documentar las actividades de los rabelistas actuales, las cuales tienen lugar en público, a diferencia de las de la práctica tradicional desarrolladas en el ámbito privado.

20. Las ideológicas se refieren al valor que ha adquirido este instrumento como símbolo de la identidad cántabra en los últimos años. Las lúdicas y económicas van asociadas a la actividad que desarrollan las nuevas generaciones de intérpretes en conciertos, festivales, encuentros, certámenes de rabel, charlas, etc. (Cfr. de nuevo Apéndice 2), organizados desde las diferentes escuelas y asociaciones de rabel, así como desde ciertas entidades locales, principalmente los ayuntamientos municipales. Esta multiplicidad de significados e intenciones es un rasgo propio de los fenómenos de *revival*. Tal y como explica Ronström «el *revival* puede ser descrito como un recipiente de significados..., polivalente, polisémico, y susceptible de ser cargado con diferentes tipos de significados y funciones simultáneamente» (RONSTRÖM, Owe. «*Revival* reconsidered», p. 18).

nes opuestas («tradicionalistas» e «innovadoras») que manifiestan los intérpretes actuales acerca de la tradición del rabel en Cantabria<sup>21</sup>.

Esas diferentes visiones de la tradición revivida se reflejan en el modo en que los intérpretes actuales entienden y usan esta música con respecto a la práctica rural anterior. Por ejemplo, a diferencia de las anteriores interpretaciones en el ámbito doméstico, en las actuales ocasiones de *performances* públicas sobre los escenarios los rabelistas más innovadores alteran con frecuencia la estructura de las piezas del repertorio tradicional<sup>22</sup> y desarrollan incluso «popurrís» mezclando varias de ellas. También interpretan instrumentalmente piezas antes asociadas a un texto cantado, o introducen nuevas piezas instrumentales ajenas a la tradición local. Esto es algo que no aceptan los intérpretes *antiguos*, quienes insisten en que el rabel siempre ha servido para acompañar a la voz.

Podríamos mencionar igualmente ciertas modificaciones en la estética musical del rabel, por ejemplo en su timbre. Hoy los rabelistas buscan instrumentos con un sonido más perfeccionado, más semejante al del violín, sobre todo los más innovadores. Además, determinados rasgos interpretativos se han perdido, como el «aire» (gracia, soltura y espontaneidad en el modo de tocar). En su lugar hoy se valora una interpretación más virtuosística. Otras veces se trata de reproducir fielmente la sonoridad y la técnica de ejecución de los tañedores *antiguos* más renombrados, como Paco Sobaler, Adela Gómez, Pedro Madrid o Donato Muñoz. No obstante, cada rabelista ha de desarrollar su propia personalidad interpretativa.

Por otro lado, nos ha aportado valiosa información sobre el modo en que la tradición revivida ha sido construida y establecida en Cantabria el examen de las interacciones individuales que se establecen entre los diferentes rabelistas. Esta estrategia analítica ha sido empleada previamente en estudios similares por autores como el mencionado Thomas Turino y Ola Kai Ledang, en quienes nos hemos inspirado. Turino considera im-

---

21. Dichas tendencias suelen ir asociadas a las ya mencionadas escuelas en las que se transmite actualmente esta práctica revivida, de modo que las más conservadoras son la escuela campurriana (con centro en Reinosa) y la santanderina. Mientras, en la escuela de Torrelavega se opta por modificar en mayor medida la práctica tradicional conocida en la región para adaptarla a las nuevas necesidades estéticas de la sociedad moderna actual. Para ello se acercan a las músicas del movimiento folk y a las *world music*.

22. Este rasgo se manifiesta especialmente en la interpretación de las jotas, cuyo uso se ha dissociado del tradicional que era el baile. Esto tiene repercusiones visibles musicalmente, como la mayor velocidad con que se ejecutan las piezas (que no permite bailar). También el cambio de orden o la omisión de ciertos fragmentos de la estructura original de las mismas.

prescindible atender a «las posiciones individuales de cada sujeto»<sup>23</sup> en la conformación del cambio musical. Ola Kai Ledang analiza «las ideas junto a las acciones en el nivel individual y el flujo de tradición desde un individuo a otro»<sup>24</sup> para determinar el modo en que el cambio ha sido operado.

Desde esta perspectiva hemos podido clasificar a los intérpretes en tres generaciones según sus características personales y el papel que han desempeñado en el proceso de *revival*. Es por ello que distinguimos, tal y como nos venimos refiriendo a ellos en nuestra exposición, entre rabelistas *antiguos* (de los valles montañosos de Campoó y Polaciones de donde procede la práctica rural), *nuevas generaciones* (quienes aprendieron la tradición revivida en las escuelas y asociaciones de rabel urbanas mayoritariamente) y *rabelistas de transición* (también urbanos) que son los principales agentes del paso de la tradición rural a la revivida tal y como indicamos.

#### 3.4. Validación emic del trabajo realizado

Considerando que «Las categorías e intenciones de los que hacen la música [...] proveen las primeras claves para descubrir si lo que el observador oye [...] realmente está cambiando»<sup>25</sup>, una vez redactado nuestro Trabajo de Investigación acerca del *revival* y los procesos de cambio registrados en la práctica musical del rabel en Cantabria lo sometimos al juicio *emic* de los propios rabelistas. Seguimos para ello la estrategia del *dialogic editing* de Steven Feld<sup>26</sup>, de modo que pedimos a diez intérpretes y estudiosos del rabel cualificados que revisaran ciertos capítulos seleccionados que les entregamos. De nuestro posterior comentario de los mismos con ellos hemos incorporado interesantes sugerencias y correcciones

---

23. TURINO. *Moving Away From Silence...*, p. 9.

24. KAI LEDANG. «*Revival and Innovation...*», p. 145.

25. BLACKING, John. «Some Problems of Theory and Method in the Study of Musical Change». En: *Yearbook of the International Folk Music Council*, 9 (1977), p. 18.

26. FELD, Steven. *Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1994 (2ª ed.), pp. 240 y ss. Tal y como explica Enrique Cámara esta «es la expresión con que el autor se refiere al proceso de “negociaciones” entablado con los nativos [cuyas prácticas musicales estudia], que conduce a una suerte de dimensión dialógica en la que resuenan múltiples voces y puntos de vista». CÁMARA. *Etnomusicología...*, p. 183.

sobre nuestra interpretación de los procesos estudiados en la redacción de nuestra tesis doctoral.

#### 4. Conclusiones y comentarios

A la luz de la diversidad de conocimientos aquí ejemplificados de forma sintética (por falta de espacio para desarrollarlos más extensamente) que hemos adquirido en nuestra investigación acerca del *revival* del rabel en Cantabria, las estrategias metodológicas mencionadas de las que nos hemos servido han resultado muy eficaces. Seleccionadas desde diferentes aportes e integradas adecuadamente, éstas nos han ayudado a despejar nuestros interrogantes iniciales acerca del modo en que ha sido operado el *revival*, así como de las repercusiones de este fenómeno en la práctica musical a la que atañe.

No obstante, nos hemos encontrado con ciertas limitaciones a la hora de aplicar algunas de esas estrategias. Principalmente porque no disponemos de tan abundante información como desearíamos acerca de la antigua práctica rural del rabel (que se hallaba ya en receso cuando pudo ser documentada) para establecer su análisis comparativo con la práctica revivida. De todos modos, hemos tratado de suplir esas carencias contrastando las diversas fuentes de información directas e indirectas de las que disponemos, referidas a ambas prácticas (tradicional y revivida).

Pese a todo, y para finalizar, consideramos que el uso de este tipo de métodos antropológico-musicales que aplicamos en nuestro trabajo (los cuales otorgan importancia a los procesos y a las acciones de sus agentes) es muy conveniente para quienes efectúen trabajos de investigación [etno]musicales de este carácter. Es decir, para todos aquellos que persigan abordar un estudio comprensivo tanto de la música en sí como de lo que sucede con ella en el contexto en que se manifiesta, en manos de quienes la crean, interpretan, preservan, transforman y disfrutan.

## APÉNDICE 1

El modelo de cuestionario empleado en nuestra investigación consta de los siguientes apartados:

– El primero recoge una serie de datos que nos sirven para confeccionar la ficha de identidad del entrevistado: nombre y apellidos; edad; ocupación habitual o profesión; lugar de origen y de residencia, tiempo de permanencia en cada uno de ellos y relación con las costumbres, tradiciones y música popular tradicional.

– En el segundo se incluyen datos generales sobre la práctica del rabel antes y después de su *revival*. Éstos se refieren a los modos y ocasiones en que se adquiere y transmite dicha práctica; su vigencia y difusión actuales; sus intérpretes (los rabelistas), las relaciones entre ellos; las ocasiones, usos y significados con en que se toca o tocaba el rabel; la presencia visible de modificaciones en su práctica musical; el sistema de promoción de que dispone actualmente y los procesos a los que ha sido sometida.

– El tercero versa sobre el repertorio interpretado con rabel, en concreto sobre los tipos de cantos asociados a este instrumento, su origen y características generales, su significado, los condicionantes a los que se halla sometido el intérprete para ejecutarlo y la presencia o no de innovaciones en el mismo.

– El cuarto comprende la práctica interpretativa de este instrumento: los modos y estilos interpretativos existentes, las técnicas de ejecución y el ideal sonoro que persiguen sus intérpretes.

– El quinto y último se refiere al instrumento en sí. En él interrogamos al entrevistado sobre la historia del rabel; su denominación; los tipos de rabeles conocidos en la zona; su existencia en otras regiones; los procesos de construcción del rabel, el modo en que se transmiten y las modificaciones que se han introducido en ellos.

## APÉNDICE 2

Presentamos a continuación un muestrario de los tipos de eventos grabados en los que se manifiesta la actual práctica del rabel revivida en Cantabria, los cuales disponemos ordenados cronológicamente. Con él sintetizamos el carácter de los numerosos eventos recogidos, muchos de ellos de forma reiterada, en nuestro trabajo de campo.

Como puede observarse, algunos de ellos responden a actos musicales o culturales relacionados con la música tradicional y folk de la región. Otros son de carácter político (las núms. 9 y 19). Obsérvese que todos ellos son públicos, frente a los eventos musicales privados desarrollados en el ámbito doméstico cotidiano que eran propios en la práctica rural tradicional, la cual sobrevive hoy en manos de muy pocos intérpretes supervivientes. En el siguiente cuadro, las letras (C) y (P) corresponden a Campoo y Polaciones respectivamente, que son los dos valles de tradición rabelística en Cantabria.

	Evento	Localidad	Fecha
1.	XIII Certamen de rabel «Valle de Polaciones»	Pejanda (P)	22-8-1999
2.	Festival «Noche del romancero»	Castañeda	18-12-1999
3.	Fiesta en la tasca «Casa Molleda»	Pejanda (P)	20-2-2000
4.	Primer encuentro de rabelistas de Olea	Olea (Valdeolea)	3 al 5-11-2000
5.	Primer Concierto fin de año de rabel y música popular. Asociación de Rabelistas Capurrianos	Reinosa (C)	29-12-2000
6.	Actuación del grupo de danzas La Picajona	Reinosa (C)	6-2-2001
7.	Actuación del rabelista Alberto Terán en acto cultural	Reinosa (C)	12-6-2001
8.	Actuaciones y exposición de rabeles campurrianos	Reinosa (C)	23-6-2001
9.	XX Aniversario de la Autonomía de Cantabria	Santander	12-2-2002
10.	Presentación del CD del II Encuentro de Rabelistas	Olea (Valdeolea)	15-3-2002
11.	Acto de homenaje al rabelista Donato Muñoz	Mataporquera (C)	7-6-2002
12.	Salida cultural a Urueña. Asociación de Rabelistas Campurrianos	Urueña (Valladolid)	13-7-2002
13.	2 <sup>as</sup> Tardes de rabel en el Café-Bar «El Espolón»	Reinosa (C)	23 a 25-7-2002
14.	Primer día el rabel campurriano	Reinosa (C)	28-7-2002
15.	Concierto del grupo folk «L'Arca de los sueños»	Reinosa (C)	15-9-2002
16.	Actuaciones y exposición de instrumentos musicales	Aguilar de Campoo	3-12-2002
17.	Segunda Gala del Folclore Cántabro	Santander	26-4-2003
18.	Rabelistas en las fiestas de la Peña «Hijar»	Reinosa (C)	13-7-2003
19.	Día de Cantabria. Actuaciones folclóricas	Cabezón de la Sal	8-8-2003
20.	Romería popular de Faro	Santander	12-8-2003
21.	Concierto de rabelistas en el IMSERSO	Reinosa (C)	29-12-2003
22.	Festival Musical de Invierno	Reinosa (C)	18-1-2004
23.	Canto de la Enhorabuena en la boda de un lugareño	Reinosa (C)	19-6-2004
24.	XIII Festival de Música Cántabra «Magosta folk»	Castañeda	28-7-2004
25.	Certamen Folclórico de Música Popular «San Mateo»	Reinosa (C)	27-9-2004