

UNA EXPERIENCIA CONSOLIDADA DE TRANSFERENCIA DE CONOCIMIENTO: EL CASO DE LAS *KRREGADES DE ROMANÇOS* O CÓMO LLEVAR AL ESCENARIO VIEJAS CANCIONES CON AIRES NUEVOS

DRA. MONTSERRAT CANELA GRAU
Universitat Rovira i Virgili, España

RESUMEN

La puesta en escena de la música de tradición oral en el siglo XXI se puede realizar desde múltiples acercamientos con lo que, inevitablemente, se logran diferentes objetivos. Cualquier manifestación cultural plantea, de entrada, mover emociones, crear ambientes y agrandar a la par que culturizar, es por ello que, en un concierto basado en música de tradición oral, las propuestas en escenario acostumbra a ser variadas y todas válidas, de manera que cada grupo actúa según lo que quiere mostrar y conseguir con su planteamiento estético: modernizar, transgredir, conservar, reproducir, divulgar... Hoy en día se suceden en escenario desde las propuestas más innovadoras, que fusionan la música de tradición oral con las músicas urbanas, efectos visuales y estéticas futuristas, a las más conservadoras, que reproducen fielmente aquellas músicas de los cancioneros y se interpretan en escenario conjuntamente con la indumentaria de antaño. De esta manera, cada manifestación cultural atrae a un tipo u otro de público, en función de sus propios gustos estéticos.

En el caso del grupo *Krregades de Romanços*, su principal apuesta es la divulgación de canciones y romances de tradición oral publicadas en cancioneros de referencia y que no han sido popularizadas, es decir, aquellas que tanto el público en general como el especializado desconoce. El grupo realiza una labor musical desde la vertiente interpretativa y también desde la musicológica que cada vez es más apreciada, después de diez años ya de recorrido.

PALABRAS CLAVE

Transferencia de conocimiento, Música de tradición oral, Interpretación musical, Musicología, Estética musical.

INTRODUCCIÓN

El grupo de música de tradición oral *Krregades de Romanços* nació en 2010 en la comarca de El Segrià en la provincia de Lleida (Cataluña). Su nombre, que significa “cargadas de romances”, identifica la tipología cancionística mayoritaria del repertorio del grupo: las baladas o canciones lírico-narrativas, llamadas también en Catalunya: *romanços*.

Aunque en un principio el grupo nació con la idea de cantar música de tradición oral de todo el Mediterráneo, ya a partir de 2012 el objetivo prioritario pasó a ser la difusión de la música de tradición oral recogida en las comarcas de la provincia de Lleida. A partir de entonces, el grupo se especializó en rescatar viejas melodías de antiguos cancioneros y trasladarlas o bien al escenario, o bien a talleres formativos en escuelas, universidades y sectores especializados en temáticas relacionadas con la cultura popular y tradicional⁵³⁷. Desde ese momento, pues, los conciertos pasaron a tener un doble matiz, por un lado, un acto de audición y disfrute, y por el otro, un acto de divulgación musical del patrimonio inmaterial musical de esa área geográfica. Mientras tanto, en los talleres especializados se generaban sinergias entre las miembros del grupo y el auditorio: un público conocedor o interesado en las costumbres y tradiciones populares, personas versadas en la canción de tradición oral y/o profesorado de música.

Los motivos por los cuales se efectuó este cambio de repertorio vinieron dados por la observación directa de diversos fenómenos: 1) El repertorio de música de tradición oral que todavía se canta en la actualidad, se repite tanto en los centros educativos como en los grupos que incluyen este tipo de repertorio en sus conciertos; 2) Generalmente no se conoce el origen de esas canciones de tradición oral que todavía se cantan; 3) No se reconoce como zona de identidad cultural gran parte de las comarcas de la provincia de Lleida; 4) No existe un grupo de música

⁵³⁷ La irrupción del grupo en el panorama artístico se hizo patente después de quedar finalistas en el concurso *Sons de la Mediterrànea* (de la *Fira de Manresa. Cultura Popular i Músiques del món*), en 2012. De hecho, entraron a formar parte del muy reducido número de grupos de polifonía vocal femeninos que focalizaban su atención exclusivamente en la música de tradición oral (Bertran, 2014).

tradicional o colectivo cultural que divulgue específicamente la música de tradición oral recolectada en dichas comarcas.

Esta música recopilada hace casi un centenar de años, se presenta tanto al público en general como al especializado de manera contextualizada y didáctica. El grupo interpreta las viejas melodías *a capella* y al unísono o con armonizaciones realizadas por ellas mismas y que ayudan a entender la trama de la canción o romance. Algunas de ellas se presentan al público acompañadas de instrumentos que pertenecen al mundo de la música tradicional catalana o que han sido adoptados por ella hace ya generaciones: acordeón diatónico, violín e instrumentos de percusión de mano como panderos cuadrados, panderos redondos, panderetas, almireces, etc.

El grupo nació en una comarca que pertenece a la zona geográfica conocida como el Pla de Lleida. En realidad, esa zona geográfica es una subcomarca de El Segrià, de límites imprecisos, centrada en la ciudad de Lleida, y que se conoce con ese nombre desde aproximadamente finales del siglo XIX. Aunque más o menos acotada geográficamente, lo cierto es que a nivel de identidad cultural los límites son aun más vagos y la conciencia colectiva de dicha identidad es muy reciente. Es por esa razón que, en otro orden de cosas, son escasos los estudios y publicaciones alrededor de la música de tradición oral que se interpreta y/o que se recolectó en su momento en dicha subcomarca y también en otras muchas de la provincia, a excepción de las comarcas del Pirineo, que siempre han gozado de mejor salud turística y musical⁵³⁸. Esta falta de publicaciones al respecto se da tanto en aquellos estudios que fijan su atención en la interpretación, como aquellos que se basan en aspectos más musicológicos y/o de género. A modo de ejemplo, en 1995, Massot escribía acerca de la música de tradición oral de dichas comarcas refiriéndose únicamente a la recuperación de la *gralla* (aerófono cónico de lengüeta

⁵³⁸ Véase, por ejemplo, el ejemplo de las comarcas del *Pallars Sobirà* y del *Pallars Jussà*, las cuáles han sido, durante décadas, visitadas por folkloristas y musicólogos/as para la recolección de música de tradición oral, y en consecuencia gozan ya de literatura especializada al respecto (Crivillé y Vilar, 1991, pp. 37-40).

doble) y las carencias interpretativas de los pocos grupos que la hacían sonar (pp. 14-15). Todavía en 1998, Jan Grau escribía:

Mientras que las zonas pirenaicas conservan un patrimonio histórico que es un punto importante de atracción turística, otras áreas, como las del Pla, de más fácil acceso y que dependen, en buena parte, de la ciudad de Lleida, tienen a menudo verdaderos problemas para proyectarse y reafirmar una identidad propia⁵³⁹ (Citado en Fontova et al., 2007, p. 9).

La realidad es que a partir de a partir de la segunda mitad de los años noventa del pasado siglo (bastante tarde, si se compara con otras zonas de la geografía catalana, que empezaron justo a principios de la década de los 80 la revitalización de sus fiestas patronales después de la dictadura franquista), la concepción de las fiestas populares y tradicionales en el Pla de Lleida empieza a cambiar: se replantean y regeneran muchos actos centrales de las fiestas patronales y se elaboran programas con criterios de amplia perspectiva (Fontova, R., 2007, p. 16). Y a partir del cambio de siglo, los estudios y publicaciones especializadas exclusivamente en música de tradición oral empiezan poco a poco a florecer. Entre ellos, los dedicados a los usos del pandero cuadrado, —ligado a las cofradías del *Roser*—, y también aquellos que ayudan a ver la luz a repertorios de canciones olvidadas en viejas buhardillas o que hacen un recorrido por las digitalizaciones de la *Obra del Cançoner Popular de Catalunya* en las comarcas del Pla de Lleida⁵⁴⁰.

En definitiva, *Krregades de Romanços* empezó su andadura en un momento de interés creciente por la música de tradición oral en esa área geográfica, siendo conscientes que estaban llenando un vacío existente en el campo de la canción y fijándose unos objetivos claros a largo plazo.

OBJETIVOS

Rövenstrunck (1979, prefacio) anota que el que quiera volver a los orígenes tiene que nadar contracorriente, y que para tal empresa se necesita

⁵³⁹ Traducción al castellano propia.

⁵⁴⁰ Véase los artículos en la revista *Shikar* de Jordi Cebolla (2014), Esther G. Llop (2015) y Montserrat Canela (2019).

valor individual en unos tiempos en los que nada se teme tanto como dejar escapar el progreso. Esas palabras, pronunciadas ya en la segunda mitad del siglo XX y que parecen sacadas de otros tiempos, van como anillo al dedo para, precisamente, entender el valor del trabajo de este grupo en un momento en el que casi todo es efímero, en el que los acontecimientos se suceden muy deprisa, en el que las metas hay que cumplirlas muy rápidamente y en el que la paciencia y el lento quehacer parecen cosa del pasado. El hecho de nadar a contracorriente se hace patente en el momento en que el grupo se plantea el trabajo minucioso tanto de búsqueda de materiales como de transmisión y transferencia de conocimiento. Para ello, los objetivos que el grupo se marcó casi desde un principio se desarrollan, sin prisa, pero sin pausa, a sabiendas de que es ésta una carrera de fondo en la que los resultados no van a ser, para nada, inmediatos.

Entre dichos objetivos, destacan los siguientes: 1) Buscar repertorios de tradición oral de las comarcas de la provincia de Lleida no escuchados, y darlos a conocer en espacios docentes y en conciertos divulgativos; 2) Contextualizar el momento en que se recolectaron las músicas que se presentan al público; 3) Adecuar las propuestas musicales a la estética —o una de las estéticas— musicales del siglo XXI; 4) Ampliar el repertorio de música de tradición oral que la colectividad conoce.

Todo ello sin dejar de lado las más importantes metas: A) Divertirse cantando; B) Hacer disfrutar al público; C) Conseguir un vínculo con éste a través del canto común en cada concierto: la conexión con los espectadores es vital para que la música fluya y las emociones afloren. En ese sentido, es esencial hacer participar al público a medida que el concierto avanza, hacer cantar en los estribillos de las canciones y mantener el contacto en todo momento. En definitiva, tener siempre presente que la música era y debe seguir siendo, un hecho social colectivo:

No se puede comprender el hecho musical fuera de la sociedad. Si lo hacemos hoy es porqué una tradición elitista dominante ha hecho de la música un objeto y la ha separado del resto del mundo. Efectivamente, en la actualidad hablamos de música dentro de un contexto en el cual el desarrollo técnico ha provocado una verdadera exclusión social de este

viejo y magnífico ritual sonoro. Ahora, una minoría escogida se dedica a exhibir el discurso que dice que hace falta una aptitud excepcional para hacer música. En consecuencia, gran parte de la población es como un oyente pasivo a quien se le ha convencido de que no está dotado musicalmente⁵⁴¹ (Castellví, 2018, p. 31).

El grupo es consciente de que la música tradicional en Cataluña tiene una relativa relevancia social y aunque no pretende cambiar ese fenómeno, sí quiere, en la medida de sus posibilidades aportar su granito de arena en la difusión de la misma. De esta manera, reivindica el patrimonio musical inmaterial de la provincia de Lleida que ya nadie canta y que ningún otro grupo interpreta. Para ello, actúan delante de grandes colectividades o bien en espacios íntimos con poca capacidad de público y dan a conocer ese repertorio desde el pueblo más pequeño, a la ciudad más grande de la provincia y también fuera de ella.



Figura 1: Krregades de Romanços en 2020
Fuente. Lila Alberich

⁵⁴¹ Traducción al castellano propia.

METODOLOGÍA

El grupo escoge sus propuestas musicales básicamente de los repertorios que se encuentran en las dos grandes obras de referencia en el territorio de habla catalana: la *Obra del Cançoner Popular de Catalunya* (1922-1936) y la colección *A peu pels camins del cançoner* (1967-actualidad), del folklorista Artur Blasco.

La *Obra del Cançoner Popular de Catalunya* arrancó su andadura en 1922 y tenía como objetivo principal la elaboración de un ambicioso y definitivo *Cançoner Popular Català* (Cancionero Popular Catalán). Para conseguir dicho objetivo se pretendía recopilar un gran corpus de canciones de tradición oral cantadas por todas las tierras de habla catalana, incluyendo las que ya estaban recogidas —publicadas o no—, como aquellas que se conseguirían a través del trabajo de campo (las famosas *missions de recerca*). Este ambicioso proyecto quedó truncado en pleno apogeo, al estallar la guerra civil española, y aunque los materiales recopilados se dispersaron durante el conflicto bélico, afortunadamente se conservan hoy en día unos 200.000 documentos (Vilar, 2017), gran parte de ellos ya digitalizados y al alcance del público⁵⁴². Además, existe una selección de esos materiales, publicada en veintiún volúmenes⁵⁴³, que ofrecen una muestra de lo que esconde toda la colección de documentos conservada. Según Oriol (2014), la *Obra del Cançoner Popular* abre grandes posibilidades para las investigaciones de todo tipo, mayoritariamente centradas en la canción de tradición oral, pero no exclusivamente: desde estudios relacionados con tipologías cancionísticas hasta estudios de repertorios concretos recopilados en municipios y comarcas, pasando por trabajos sobre otros géneros del folklore o de tipos

⁵⁴² La Biblioteca de Catalunya, en Barcelona, y la Generalitat de Catalunya tienen una copia digitalizada de casi la totalidad de los documentos de la OCPC, cuyos originales se conservan en el Monasterio de Montserrat, bajo la supervisión del padre Josep Massot i Muntaner.

⁵⁴³ Diversos autores, *Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials*, vols. I-III. Barcelona: Fundació Concepció Rabell i Cibils, 1926-1929; Josep Massot, *Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials*, vols. IV-XXI, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Monserrat, 1933-2011.

etnográfico e histórico (p. 27). Se trata sin duda, de la obra magna de la recopilación de canción de tradición oral en lengua catalana.

El folklorista Artur Blasco i Giné (Barcelona, 1933) es un músico, investigador y divulgador del folklore catalán. Aventurero desde muy joven, se topó por primera vez en Groenlandia con el instrumento musical que le iba a cambiar la vida: el acordeón diatónico. En la década de 1960 del pasado siglo, su trabajo lo llevó al pirineo catalán, dónde emprendió su labor de recuperación del folklore en su vertiente más étnica. Empezó la recolección de música de tradición oral en 1967, que ha ido publicando en la colección *A peu pels camins del cançoner*, que consta hasta este momento de diez volúmenes editados. Existe también el fondo videográfico de 80 grabaciones realizadas por él mismo durante el trabajo de campo. Aunque relativamente moderno, este fondo musical es un elemento imprescindible para conocer el patrimonio sonoro de las comarcas del pirineo catalán. Asimismo, hay que señalar también que el nombre de este incansable folklorista va unido tanto al acordeón diatónico —del que ha hecho escuela en el Pirineo catalán—, como al del *rabec* o *rabequet* —cordófono de dos o tres cuerdas, que se construía, antiguamente, con una calabaza como caja de resonancia, complementada con una tapa armónica de piel de oveja o cabra—, y que se tocaba en las comarcas pirenaicas (Blasco, 2005).

Con todo, el grupo no bebe únicamente de estas dos grandes colecciones, sino que se sirve también de aquellas recolecciones que, aunque más modestas en envergadura, son también significativas y rigurosas en su edición. Habitualmente se trata de cancioneros que aúnan el esfuerzo recolector de un párroco a principios del siglo XX —hecho más que común en la Catalunya del novecientos—. A modo de ejemplo, los materiales recolectados por Miquel Rué i Rubió, Isidoro Iglesias Beà y Josep Güell i Guillamet; o bien pequeños cancioneros significativos e incluso canciones de tradición oral aun por editar, escondidas en fondos musicales y/o antiguas grabaciones.

En cuanto a los criterios para la selección de repertorio, se tienen en cuenta los siguientes cuatro elementos: 1) En cuanto a la música: la pieza debe ser melódicamente atractiva según el gusto estético del grupo; debe

tener un ámbito adecuado para las posibilidades vocales de cada componente y su sonoridad debe reflejar el contenido del texto que lo acompaña, intentado no cantar melodías con textos de recambio; 2) En cuanto a la temática: se buscan canciones cuyo eje central sea la mujer, es decir, romances y canciones en las que ella sea la protagonista, o bien, canciones que son o eran habitualmente cantadas por mujeres —como las canciones de cuna, las canciones de pandero o las canciones para iniciar el baile—; 3) En cuanto a los y las informantes: se busca quiénes fueron y cuándo y dónde interpretaron la canción para los recopiladores; se calcula el año en el que nacieron y se buscan referencias sobre ellos y ellas en los diarios de campo escritos por los recopiladores. También se indaga sobre el contexto en que se realizó la recopilación de cada canción; 4) En cuanto a la funcionalidad: cada canción respondía antiguamente a una funcionalidad concreta, que podía estar vigente en el momento de su recopilación o no. El grupo intenta tener un abanico lo más amplio posible a ese respecto.

De las canciones y romances que se proponen en escenario se buscan los referentes anteriores a esas publicaciones y se estudian las concomitancias con la versión que se presenta al público. Después se armonizan y/o instrumentan con el fin de realizar una *riproposta*⁵⁴⁴ atractiva para el público del siglo XXI. Esta adecuación estética se ha llamado también “cultura popular de segunda mano”, es decir, productos folklóricos que proceden de una tradición concreta pero que han sufrido un proceso de transformación para adaptarse a los gustos y necesidades de un público de sensibilidad predominantemente urbana (Martí, 1996, p. 20). Según este autor, es sobre todo a partir de la toma de conciencia de la pérdida de la cultura popular y de su deseo de recuperarla, cuando el folklorismo (interés que tiene la sociedad actual por la denominada cultura “popular” o “tradicional”), se manifiesta de manera plena.

⁵⁴⁴ Según Vicent Torrent, la *riproposta* equivale a “reelaboración” e indica una acción respecto al público: una nueva propuesta musical (Torrent, 1990).

Asumiendo pues ese ejercicio de *riproposta*, folklorismo o refolklorización⁵⁴⁵, y dado que las canciones y romances están, obviamente, descontextualizadas y ya no cumplen con su función primigenia, el grupo intenta hacer un ejercicio de actualización del repertorio. En sentido, y en aras de que los materiales sean un producto atractivo para el colectivo que lo escucha, el grupo propone: 1) Cantar con una voz lo más natural posible, evitando impostaciones y alternar el unísono con la polifonía; 2) Turnar las interpretaciones *a capella* con otras que se acompañen de instrumentos de percusión de mano, violín o acordeón diatónico; 3) Cantar, siempre que se pueda, en espacios reducidos y sin sonorizar; 4) Hacer una contextualización de cada canción antes de su interpretación, es decir: de qué colección procede, cuándo fue recogida y dónde, qué función tenía y en qué contexto era cantada; 5) Explicar brevemente el argumento o historia que se esconde en cada canción y romance.

Además de los conciertos divulgativos, el grupo imparte talleres para estudiantes, profesorado y especialistas en música de tradición oral. Estos talleres se centran en diferentes ámbitos: 1) Talleres de repertorio; 2) Talleres de pandero cuadrado; 3) Talleres de voz y armonización.



Figura 2: Actuación en Taüll en 2019
Fuente. Jordi Cebolla

⁵⁴⁵ Miguel Manzano definió el término “refolklorizar” como el acto de recuperar, reavivar, reanimar y revitalizar tradiciones, costumbres y ritos que llevan implícita la música y que están extinguidos o a punto de desaparecer (Manzano, 2011).

RESULTADOS

Los resultados que se generan de las buenas prácticas tanto en escenario como con el público especializado son:

- Un ejercicio de transmisión de conocimiento que se gesta en cada concierto.
- Un ejercicio de transferencia de conocimiento que viene generado por las sesiones prácticas en talleres especializados.
- La creación de *feedbacks* entre los diferentes públicos y las componentes del grupo, ya sea a través de canciones que el público recuerda y facilita al grupo, como por intercambio de repertorios escritos.
- Una conexión auténtica con el público, debido a la interacción entre éste y las miembros del grupo.

En este punto, se hace preciso recordar la diferencia entre transmitir y transferir conocimiento. Hay que tener en cuenta que, según Pasquali⁵⁴⁶, cuando se pretende transmitir, el emisor debe preocuparse de que el receptor comprenda lo que se pretende decir, de manera que es preciso efectuar una decodificación del mensaje en función del receptor. Siendo pues el concierto el marco donde se transmite el conocimiento, se hará necesario hacer una observación inicial del auditorio antes de cantar, adaptar el lenguaje, escoger el repertorio, determinar la duración de la contextualización previa a cada canción y romance, etc. Por otro lado, cuando se pretende transferir, el principal objetivo ha de ser lograr que los conocimientos puedan ser utilizados por el receptor e incorporados a sus propios procesos (Castro et al., 2008, p. 629). Un buen ejemplo de ello son las ya comentadas sesiones de formación que el grupo ofrece a través de los talleres de repertorio, pandero o voz. Los conocimientos transferidos pasan pues, del grupo al auditorio para que éste los integre en sus prácticas habituales. Otro ejemplo de transferencia de conocimiento son las grabaciones. En 2020 y para celebrar su décimo aniversario, el grupo ha realizado dos proyectos muy diferentes entre sí:

⁵⁴⁶ Pasquali, citado por Castro et al. (2008, p. 629).

- La grabación de un repertorio en formato USB, llamado INFANTÍLIA, que contiene canciones infantiles de tradición oral populares o no —o sea, conocidas por el gran público o no—, que va destinado a todos los centros de educación infantil de la provincia de Lleida. En este proyecto se ha implicado tanto la diputación y el ayuntamiento de Lleida como la consejería de cultura de la Generalitat de Catalunya. El USB contiene las canciones grabadas al unísono con acompañamiento de piano, el karaoke, la partitura, la información sobre la recogida de esa canción en concreto: quién la efectuó y donde, quienes fueron los o las informantes, de qué colección o cancionero se ha extraído, etc., así como una breve propuesta didáctica. Además de las canciones infantiles que son conocidas por todo el mundo, el grupo ha incluido canciones infantiles recopiladas en el Pla de Lleida con el objetivo de que sean cantadas por maestras y familias. Con ello, están convencidas que ampliarán el abanico musical de canción infantil de tradición oral, además de llenar un vacío existente en relación al dialecto de la lengua catalana utilizada en esa área geográfica. A ese efecto, cabe recordar que en la mayoría de grabaciones de música infantil en Cataluña, se utiliza otro dialecto con el que las familias de la provincia de Lleida no se identifican. De esa manera, el grupo contribuye en la preservación de las hablas propias del territorio.

La grabación se ha efectuado conjuntamente con el compositor y pianista David Pradas, que ha aportado su sensibilidad en las armonizaciones para piano. El compositor ha trabajado desde un primer momento codo con codo con el grupo para poder darle a cada canción un acompañamiento diferente. El objetivo de este trabajo colaborativo es ayudar a las maestras de infantil en el proceso de enseñanza-aprendizaje de la música con los más pequeños.

El repertorio de dicho USB consta de: A) Canciones eliminativas; B) Canciones mágicas; C) Canciones de oficios; C) Canciones de cuna.

- Por otra parte, la grabación del primer CD del grupo llamado KR 3.0, que recoge aquellas piezas que les son más queridas, que aportan diferentes propuestas musicales y un buen abanico de repertorio: romances, canciones de pandero, canciones de cuna, coplas de ronda y canciones picarescas.

EL REPROPI
 Tradicional catalana
 Recollida a: Biosca (Segarra), el 1923
 Informant: Josep Pavia, 65 anys
 Font: MASSOT I MUNTANER, Josep. *Materials de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya*, vol. II. Barcelona: Fundació Concepció Rabell i Cibils, Vda. Romaguera, 1928, pàg. 137-138

Este CD, concebido como un producto local, ha tenido la colaboración de artistas de Lleida para la elaboración de su *packaging*, se ha grabado también en la provincia e incluye, como no podía ser de otra manera, un libro con la letra y la contextualización de cada canción. A modo de ejemplo:

Dentro de los objetivos iniciales del grupo no existía el de dejar sus propuestas musicales grabadas, a pesar de ello, con el paso del tiempo, se creyó adecuada la edición de un CD. Así, ese conocimiento que el grupo atesora, acumulado tras diez años de investigación y puesta en escena, se transfiere fácilmente y el receptor puede incorporarlo en su propio bagaje personal y profesional.



Figura 3: INFANTÍLIA y KR 3.0
 Fuente. Propia

Otro ejercicio para la creación de transferencia de conocimiento ha sido la reestructuración de su web, que ha pasado de ser meramente informativa con referencias a los miembros del grupo, agenda de conciertos, galería de fotografías y contacto, a incorporar dos nuevas pestañas que ayudan a desarrollar los objetivos del grupo en referencia a la transferencia de conocimiento:

1. La pestaña FUENTES, de la que penden tres bloques: A) El relacionado con la *Obra del Cançoner Popular de Catalunya*; B) El relacionado con Artur Blasco y la colección *A peu pels camins del cançoner*; C) El relacionado con otros cancioneros de los que han extraído melodías de tradición oral.
2. La pestaña CANCIONES, en la que se puede encontrar tanto el audio de una veintena de canciones cantadas al unísono, como sus textos correspondientes además de la consabida contextualización de cada una de ellas.

Con todo ello, el grupo pretende llegar a los máximos oyentes posibles, con la intención, también, de que las características de los destinatarios de la transferencia sean de diversa índole: público en general, discográficas, medios de comunicación, aficionados a la cultura popular y tradicional, especialistas en canción de tradición oral, investigadores en etnomusicología, programadores, profesorado, etc.

CONCLUSIONES

El proceso de dar a conocer el repertorio recopilado años atrás en un determinado territorio a los habitantes del mismo, genera una empatía y una conexión muy especial que se observa desde las primeras canciones en escenario. El grupo pretende dar a conocer al público las canciones que antaño se cantaban y que, por muchas razones yacen dormidas en cancioneros. Canciones que pertenecen a la tradición oral pero que no han sido popularizadas y que, en consecuencia, no se conocen. Canciones que han perdido su funcionalidad pero que sirven, en pleno siglo XXI, para conocer antiguos oficios, costumbres y maneras de actuar de antaño.

Su propuesta estética y musical en escenario representa un punto medio entre lo más innovador y lo más arcaico; se trata de una propuesta de máximos, que intenta ser apta para todo tipo de público adulto y que tiene cabida entre todas las opciones existentes. Y en referencia a ese público y a sabiendas, como se ha mencionado anteriormente, de que los objetivos marcados son a largo plazo, el grupo se conforma en conseguir provocar una reflexión sobre aquello que ya no se canta y también sobre aquello que se canta. Si esa reflexión se consigue, señal de que la transmisión se ha dado. Si esa reflexión va más allá de lo meramente sensorial, el proceso de transferencia se pone en marcha. En cuanto al trabajo previo a conciertos y talleres, en 2015, Manzano anotaba que aquellos que emprendieran cualquier tarea en el campo de la música popular de tradición oral debían, entre otras cosas, “estudiar los datos, para clarificar el pasado y momento presente” y “estar siempre dispuestos a revisar las opiniones que se han formado” (p. 25). No hay duda de que el grupo lleva a cabo ambas afirmaciones, a la par de que es consciente de sus puntos fuertes y de sus debilidades.

Por otra parte, y aunque no es este el objeto de estudio de este escrito, no hay que olvidar —sino al contrario, hay que tener en cuenta— la utilización de la música de tradición oral como constructora de identidades. Pujol, en su análisis sobre música, identidad y educación, concluye con la afirmación de que la música, como hecho que facilita la socialización, como arte que facilita la expresión y como lenguaje que proporciona diferentes niveles de comunicación, es un elemento más que nutre la identificación tanto a nivel personal como colectivamente (Pujol, 2016). Sería pues, interesante, relacionar el grado de interacción entre la transmisión y transferencia de conocimiento que generan las buenas prácticas del grupo y el sentimiento de identidad generado. Pero hallar esa correlación forma ya parte de otro estudio.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERTRAN I LUENGO, J. (2014). Sabor d'albergínia. Patrimoni immaterial, identitat i mediterraneïtat. *Diversia*, 6, UPF, 56-103.
- BLASCO GINÉ, A. (2005). El retorn del rabequet. *Caramella*, 13, 83-84.

- CANELA GRAU, M. (2019). Dones i cançons: le missions de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya al Segrià. *Shikar*, 6, 58-65.
- CASTELLVÍ I GIRBAU, J. (2018). *Cantar i fer paper*. Eumo Editorial.
- CASTRO MARTÍNEZ, E., FERNÁNDEZ DE LUCIO, I., PÉREZ MARÍN, M. Y CRIADO BOADO, F. (2008). La transferencia de conocimientos desde las humanidades: posibilidades y características. *Arbor*, 184 (732), 619-636.
- CEBOLLA I MOR, M. (2014). La “Caixa” de Lleida: el fons musical de mossèn Isidoro Iglesias. *Shikar*, 1, 96-101.
- CRIVILLÉ I BARGALLO, J. Y VILAR I HERMS, R. (1991). Música tradicional de la vall d'Àssua i el Batlliu (Pallars Sobirà). *Aixa: Revista del museu etnològic del Montseny*, 4, 35-46.
- FONTOVA CARLES, R. (2007). Festes i cultural popular al Pla de Lleida. *Arts: Revista de Belles Arts de Lleida*, 28, 9-10.
- FONTOVA CARLES, R., PLANA PARÉS, P., QUEROL BUTIA, R., SOLÉ BOSCH, A. (2007). La festa major de Lleida: reflexions al voltant de la seva evolució contemporània. *Arts: Revista de Belles Arts de Lleida*, 28, 11-17.
- GARCIA LLOP, E. (2015). El pandero de les mosses a Ponent. *Shikar*, 2, 129-137.
- MANZANO ALONSO, M. (2011). *Cancionero básico de Castilla y León*. Junta de Castilla y León.
- MANZANO ALONSO, M. (2005). Tareas pendientes para el etnomusicólogo de hoy. En *La palabra cantada*, 1, 13-29. Diputación de Soria.
- MARTÍ I PÉREZ, J. (1996). *El folklorismo. Uso y abuso de la tradición*. Ronsel Editorial.
- MASSOT I MARTÍ, X. (1995). La música tradicional a Ponent, avui. *Arts: Revista de Belles Arts de Lleida*, 10, 56-103.
- ORIOI CARAZO, C. (2014). L'Obra del Cançoner Popular de Catalunya, un gran projecte de país. *Serra d'Or*, 649, 24-27.
- PASQUALI, A. (1979). *Comprender la comunicación*. Editorial Gedisa.
- PUJOL I SUBIRÀ, M.A. (2016). La construcció de la identitat personal i social per mitjà de la música. *Temps d'Educació*, 50, ICE-UB, 131-143.

- RÖVENSTRUNCK, B. (1979). *Singularitats de la Canço Popualr Catalana*.
Publicacions Clivis.
- TORRENT I CENTELLES, V. (1990). *La música popular*. Edicions Alfons el
Magnànim.
- VILAR I HERMS, R. (2017). La recolección de la canción popular en el ámbito
de la lengua catalana. *BLO*, Vol. Extr. 1, 245-272.