

De los cancioneros al folclore digital. Aproximación a cien años de evolución de las músicas de tradición oral.

BÀRBARA DURÁN BORDOY

2023. *Cuadernos de Etnomusicología* Nº18(1)

Palabras clave:	<i>Sound group, ethnic group, cancionero, archivos digitales, tradición oral.</i>
Keywords:	<i>Sound group, ethnic group, songbooks, digital archives, folk tales & folk songs</i>

Cita recomendada:

Durán Bordoy, Bàrbara. 2023. “De los cancioneros al folclore digital. Aproximación a cien años de evolución de las músicas de tradición oral”. *Cuadernos de Etnomusicología* Nº18(1). <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/etno/. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es> ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/etno/. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

DE LOS CANCIONEROS AL FOLCLORE DIGITAL, APROXIMACIÓN A CIENTO AÑOS DE EVOLUCIÓN DE LAS MÚSICAS DE TRADICIÓN ORAL¹

Bàrbara Duran Bordoy
(Universitat Autònoma de Barcelona)

Resumen

En 2022 se cumple el centenario del inicio de la Obra del Cançoner Popular de Catalunya (OCPC). El material que recogieron es extraordinario y muestra los firmes vínculos lingüísticos y culturales entre los Países Catalanes. La pregunta es si queda algo, hoy, de las recolecciones de los cancioneros de principios del siglo XX. Una primera aproximación al uso del material etnopoético y etnomusicológico en la actualidad sugiere su desaparición, pero el cómo se transmite hoy conduce a clasificar las variantes de canciones e historias en: variantes auténticas, metavariantes auténticas y metavariantes transcritas; y finalmente las variantes de autor. Cabe analizar también la aportación de los nuevos archivos de folclore digital. Este artículo se acerca a la evolución de los estudios sobre un grupo étnico, *ethnic group* —realizados por la OCPC y otros— hacia los de *sound group* (Magrini 2003), término que define a todos aquellos que comparten el amor por la misma música. Hoy, la música tradicional incorpora la electrónica y se inspira también en grabaciones del pasado.

Palabras clave: *Sound group*, *ethnic group*, cancionero, archivos digitales, tradición oral.

Abstract

2022 is the 100th anniversary of the Obra del Cançoner Popular de Catalunya (OCPC). The traditional music and stories collected by the OCPC is extraordinary and shows the common culture between the Catalan Countries. Nowadays, the question is if traditional songs and stories collected in the Songbooks collected at the beginning of the XX century are still present. A first approach suggests that the daily use of folk music and poetry has lost much of their presence, but how

¹ Traducción del artículo “De l’Obra del Cançoner Popular de Catalunya al folklore digital” publicado en la revista *Llengua, Societat i Comunicació*, no. 20 (2022), pp. 87-94. Disponible en: <https://revistes.ub.edu/index.php/LSC/article/view/38825>

traditional material is transmitted today leads to the classification of folk songs & stories variants proposed in this article: authentic, authentic metavariants and transcribed metavariants; and finally, variants of an author. It must be analysed, as well, the contributions of the Digital Folklore Archives. This article analyses the evolution from the studies of an *ethnic group* —similar to the ones carried out by the OCPC and other researchers— towards the studies of a *sound group* (Magrini 2003). This term defines all those who share a love for the same music. Contemporary traditional music incorporates electronics and inspiration from recordings of the past.

Keywords: *Sound group, ethnic group, songbooks, digital archives, folk tales & folk songs.*

Cien años de la Obra del Cançoner Popular de Catalunya

Era el 24 de agosto de 1924 cuando Catalina Pastor, conocida con el apodo de Barbera, cogió del brazo a Baltasar Samper, “misionero” de la Obra del Cancionero Popular de Catalunya y le condujo a un extremo de un huerto en Maria de la Salut (Mallorca). Allí, una noche –le contó– el conde Arnau apareció a la señora del lugar rodeado de un fuego abrasador. Samper le preguntó quién era esa señora, y Catalina Pastor contestó:

Era su esposa. La Virgen María se le había aparecido y le había dado un hato de seda para devanar. Siempre que apareciera el conde, ella tenía que ponerse a devanar y debía responder: “mi conde Arnau” y “¡Ay, Dios, ayudadnos!”. Y tenía que estar alerta a no equivocarse, porque, si erraba, el hilo se habría roto y el conde se la podría haber llevado, así, al infierno. Ella nunca se equivocó, y cuando decía: «¡Ay, Dios, ayudadnos» el conde daba tres pasos atrás. Siempre que se le aparecía, ella se ponía a devanar deprisa (Samper, C-23: 109-113)

Ésta es una de las muchas narraciones contadas en el seno de los materiales de la *Obra del Cançoner Popular de Catalunya* (OCPC)². Y aunque parezca un

² Esta magna obra de investigación musical fue posible gracias a la donación de Concepció Rabell i Cibils para el cultivo de la cultura catalana. El 1921 Rafel Patxot propuso a Lluís Millet que el Orfeó Català se hiciese cargo de la dirección de la Obra del Cançoner, propuesta que fue aceptada. El proyecto global contemplaba la recogida, estudio y publicación de las canciones del territorio catalán, e inició sus actividades desde el 1922 al 1936/39, cuando estalló la Guerra Civil. Aunque algunas misiones siguieron a título personal, como las realizadas por Palmira Jacqueti a Setcases, Manyanet i Anglès i Vall d’Aran.

cuento mágico, informaciones preciosas se cuelan en este fragmento copiado por Samper. Para los lectores novatos, tiene un aura de relato misterioso, de fórmulas mágicas usadas para alejar el mal. Para los lectores académicos, la historia relacionada con el conde Arnau y la canción narrativa que recoge Baltasar Samper, cantada a dúo por dos mujeres, abren todo un campo de interrogantes. El Conde Arnau, icono literario catalán, aparece en un remoto pueblecito mallorquín en el verano de 1924. Solamente los firmes eslabones culturales que unen los diferentes pueblos de los territorios catalanes pueden explicar la pervivencia de una canción narrativa protagonizada por un conde mítico, en los inicios del siglo xx, en un territorio aislado como son las Islas Baleares. Esta canción tiene muchas variantes y también ha sido objeto de diversas creaciones literarias. Las variantes mallorquinas identifican al Conde Arnau como el Comte Mal, apodo que la tradición isleña dio al segundo conde de Formiguera, Ramon Safortesa (1627-1694), y que asimila la leyenda y canción del conde Arnau, sustituyendo «mon comte Arnau» por «mon comte Mal». Esta glocalización ejemplifica la profunda asimilación de tradiciones comunes entre los pueblos de habla catalana y que muestran los factores cohesionadores de su cultura que permitieron, en el pasado, un uso vivo de la lengua y la pervivencia de todo un patrimonio etnopoético y etnomusical compartido (Oriol y Carazo 2002)³.

Como bien es conocido, la OCPC promovió misiones de investigación en diferentes lugares de los territorios catalanes, desde 1922 hasta 1936; el espíritu luchador de una investigadora como Palmira Jacquetti las prolongó hasta después de la Guerra Civil; y la inmensa parte del repertorio recogido ha quedado enterrado en los archivos, prácticamente olvidado por la sociedad del tercer milenio. La recuperación de este tesoro musical y lingüístico —gracias a la labor de Josep Massot i Muntaner— se convierte ahora mismo en una fuente inabastable para documentar las íntimas relaciones, conectadas a través de los siglos, de la cultura catalana. La cosecha de la OCPC fue extraordinariamente rica y, aparte de la música, sus aportaciones permiten estudiar no sólo

³ Carpeta C-23 del fondo OCPC, consultada en la Dirección General de Asociacionismo Cultural y Acción Cultural de la Generalitat de Catalunya. Por otra parte, se conservan la selección de *Materials* (publicados por la PAMSA), 21 volúmenes editados por Josep Massot i Muntaner además de *Caçadors de Cançons* (2021), un libro que conmemora el centenario del inicio de las investigaciones de la *Obra del Cançoner Popular de Catalunya*.

estructuras lingüísticas y un rico vocabulario, sino también aspectos sociológicos y antropológicos; las historias y vivencias que aportan los informantes; además del repertorio interpretado en un contexto social que documenta actividades domésticas, industriales, económicas y las relativas a distintos oficios; todo un tesoro de canciones perdido para siempre. En todo caso, esta magna obra nos sirve para catalogar los grupos de informantes entrevistados en un marco mas amplio, el que aquí se definirá como *ethnic group*, formado por aquellos que comparten cultura, lengua, manifestaciones culturales y antropológicas. Todo lo que fue, estrictamente, estudiado por los misioneros de la OCPC.

Es en el 2022 cuando se cumplen cien años del inicio de las investigaciones de la OCPC; el inicio de las primeras gestiones para empezar el proyecto fueron a finales de 1921, y el 6 de enero de 1922 se constituyó el Consejo consultivo, presidido por Rafael Patxot. Los “misioneros” tenían unas directrices muy claras, que no dejan de sorprender por su rigor; se pedía copiar las canciones enteras y de manera fiel, anotando los matices además de la localidad, edad, sexo de los informantes y el contexto propio de cada canción. El cuestionamiento de las transcripciones musicales en el seno de la etnomusicología es un hecho, y en este sentido hay que prestar atención a las aportaciones de Jordi Reig Bravo en “La música tradicional valenciana. Un lenguaje particular” (2010), que argumenta que las transcripciones de músicas tradicionales y folclóricas realizadas durante gran parte del siglo pasado contienen a menudo verdaderas traiciones a la realidad sonora que intentan transcribir y que se han descubierto gracias a grabaciones posteriores⁴.

Pero son precisamente las transcripciones hechas por los misioneros de la OCPC las que permiten ahora recuperar historias, canciones y sus diversas variantes, una muestra de la riqueza de la lengua catalana en el primer tercio del siglo XX. En este caso, cabe valorar que las transcripciones han permitido salvar el contenido de las grabaciones hechas en cilindros de cera, que parece se han perdido siempre. Y este hecho es extrapolable a muchos otros lugares de la

⁴ Se usan aquí conceptos siempre discutidos en el seno de la etnomusicología, como *popular*, *tradición oral* o *transcripción*. Son empleados aquí desde una perspectiva general y flexible en relación a su uso y contexto, aún siendo conscientes de todos los matices que pueden aplicarse desde la perspectiva académica.

geografía española, a cancioneros que pasan desapercibidos pero que contienen transcripciones que pueden ayudar a recuperar un patrimonio olvidado.

En las transcripciones de la OCPC aparece el lenguaje como una dificultad en la investigación; en relación a dos aspectos distintos: el lenguaje de conversación conservado y el que aparece en las canciones. El conocimiento del lenguaje se impone como una condición ineludible en este tipo de trabajos, porque de lo contrario, al hacer las transcripciones, es muy fácil resolver equivocadamente casos dudosos. Algunas veces se hace imposible interpretar algunas frases que, moldeadas dentro de unos versos, no ofrecen una traducción correcta de la conversación a quien no tenga el oído acostumbrado (Casas-Homs y Samper 1996: 311). En este sentido, las transcripciones musicales publicadas en cancioneros pueden contener adaptaciones que cabe considerar, como apuntaba Reig Bravo (op. cit.).

Música y lengua. La tradición oral en la escuela

El surgimiento del cine y *varietés*, los cuplés y “danzas más o menos americanas” son factores que los misioneros de la OCPC ya detectaron como interferencias en el mundo de las canciones de tradición oral, especialmente en la transformación del contexto social donde se cantaban en las primeras décadas del siglo XX (Samper 2014: 294). Y casi cien años después, cabe preguntarse: ¿existe la música de tradición oral, todavía hoy, en el mundo digital? ¿Están interesados los oyentes actuales en la música de tradición oral? ¿Puede que la desaparición de la transmisión oral ayude a dañar más lenguas minorizadas como la catalana, vasca, gallega u otras fuera del estado español?

En cualquier caso, es necesario reflexionar sobre los mecanismos que pueden ayudar a una buena salud lingüística. Hacer música es divertido, y cantar en una lengua minorizada siempre ha sido una herramienta extraordinaria para su conservación. La escuela actual navega perdida entre diversas reformas educativas, pandemias y, sobre todo, dentro de una multiculturalidad que necesita atención. Pero parece que no contempla, de forma sistematizada, el

uso de material etnopoético y etnomusicológico como herramienta de trabajo cotidiano.

Sin embargo, hay que subrayar que precisamente en los territorios de habla catalana siempre ha habido una tendencia a cantar repertorio tradicional dentro de los sistemas de enseñanza musical. El método Ireneu Segarra constituye una buena muestra, así como otras propuestas pedagógicas que inciden en el uso de la canción tradicional como base de aprendizaje musical y lingüístico. Pero ahora mismo, una mirada general parece indicar que el uso de material que proviene del cancionero popular tradicional dentro de la enseñanza musical ha perdido fuerza.

Una encuesta realizada a alumnos del bachillerato de Artes Escénicas y Música en febrero de 2022⁵ muestra que la música de tradición oral todavía mantiene, sin embargo, cierta consideración entre los jóvenes, ya que un 45,5 % declara estar muy interesado. Un 100% cree que la función de la música de tradición oral es la de recordarnos a qué pueblo o identidad cultural pertenecemos.

La encuesta realizada sobre esta muestra generacional permite valorar que, todavía hoy en día, la relación entre identidad cultural y la música de tradición oral es bien firme y conocida por esta joven generación, que ha crecido en todo un repertorio en el que *Disney Channel* tiene un papel importante. Es en la presencia de las lenguas minorizadas en los medios de difusión audiovisuales donde debe ponerse, claramente, el punto de reflexión y de lucha. Los resultados despliegan un 18,2% de los jóvenes entrevistados que no tiene ninguna relación con la música de tradición oral; pero también muestra que la otra proporción del 81,8% sí declara tener algún tipo de vínculo.

Una de las respuestas al enunciado de «Intenta definir que es para ti la música de tradición oral» fue: «Para mí la música tradicional es una especie de sello que cada uno lleva impreso, pero también es conocimiento, ya que la música hoy en día está disponible en muchas plataformas digitales de uso mundial y mediante

⁵ Realizada a 22 alumnos (16 a 18 años) del Instituto Mossèn Alcover de Manacor. El lugar de procedencia de los alumnos eran las comarcas del levante mallorquín: Manacor, Felanitx, Capdepera y Artà. La muestra tiene, únicamente, un valor cualitativo. Los alumnos proceden de familias de diferentes países: Extremadura, Cuba, Venezuela, Argentina y las Islas Baleares. Son alumnos que tienen, en todo caso, predilección por el estudio de la música y las artes escénicas, y cursan el bachillerato de esta especialidad.

éstas se pueden conocer otras culturas». Y, efectivamente, la presencia de las lenguas minorizadas en las plataformas digitales significa la posibilidad de conectar el sello que cada uno de sus hablantes lleva impreso, a la vez que permite hacerlo confluir con otras culturas en todo el mundo. Y este estudiante subraya, sin darse cuenta, la necesidad vital de poder utilizar oficialmente diversas lenguas en los medios digitales y audiovisuales; una reivindicación que no debería ser considerada fuera de lugar.

Las plataformas digitales multiplican, por tanto, la posibilidad de difusión y conexión: una difusión, que, en cualquier caso, era necesaria también en las vías de transmisión oral consideradas tradicionales.

Clasificación de las variantes de material etnomusicológico y etnopoético. Los archivos digitales

Se propone aquí la clasificación de las variantes del material etnomusical (Duran 2018: 127-142) que parten de las aportaciones de Jaume Guiscafrè (2017: 118-123) en relación a la clasificación de las variantes de historias de tradición oral, o material etnopoético:

- Variantes auténticas. Son recogidas directamente de informantes que las han recibido, a su vez, por transmisión oral. Es un intercambio en tiempo real, una situación de performance que es aprehendida por el recolector u oyentes y también deben considerarse los diversos marcos de interpretación; no sólo los estrictamente contemplados por estudios académicos, sino también recitales, conciertos, conferencias y otros encuentros culturales de características diversas.
- Metavariantes. Siguiendo a Guiscafrè, una metavariante es la variante recogida en un soporte fijado de manera permanente. Duran introduce la distinción entre metavariantes auténticas y metavariantes transcritas. Las primeras son las que han sido grabadas de informantes que interpretan las variantes auténticas descritas en el apartado anterior, y, por tanto, constituyen un modelo que puede ser reconstruido de forma íntegra en cuanto a detalles vocales, instrumentales, de interpretación. Comparten características de la interpretación viva y en directo de las variantes auténticas, lo cual se pone de

manifiesto en las grabaciones audiovisuales. Las variantes transcritas son las partituras, aquellas que, como cita Jordi Reig (op. cit.) pueden ser discutidas en el marco de la etnomusicología; son las realizadas por un transcriptor. Precisamente, las que aportan archivos como el de la Obra del Cançoner Popular de Catalunya o bien otras colecciones muy conocidas como las de García Matos o el Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC (FMT) ya digitalizado (dos ejemplos entre muchos otros).

- Variantes de autor. Son las variantes que se han desarrollado a partir de la composición artística y absolutamente personal de diversos creadores. Son las recreaciones, reinterpretaciones y recontextualizaciones individuales del material etnomusical y etnopoético.

Y es en esta clasificación donde podemos ubicar las diferentes aproximaciones a la música de tradición oral que se desarrollan actualmente. Por un lado, los archivos digitales permiten tener bancos de grabaciones históricas de excepcional calidad, y, en este sentido, cabe destacar los fondos de Library of Congress⁶, British Library⁷ o también el archivo sonoro de Alan Lomax⁸; ambos acercan al oyente a paisajes sonoros de grupos humanos de un amplio espectro geográfico. En la Library of Congress, por poner un ejemplo, se pueden recuperar unas “Fromajadas” cantadas en Florida por los descendientes de menorquines emigrados allí; el Deixem lo dol menorquín —repertorio de Pascua— que fue cantado hasta la década de los años cincuenta en Saint Augustine (USA). Estos archivos se convierten, ahora mismo, en una fuente para recuperar palabras y músicas perdidas; son las metavariantes auténticas mencionadas anteriormente, algunas ya catalogadas y clasificadas en bases de datos internacionales

Este folclore online ofrece, precisamente, el lugar donde encontrar las muestras de los antepasados cantando canciones desaparecidas. Las grabaciones se convierten ahora en la herramienta de recuperación de un patrimonio ya olvidado y son el eslabón que conectará las futuras generaciones de cantores con las pasadas.

⁶ Library of Congress: <https://www.loc.gov/>

⁷ The British Library Sounds Website: <https://sounds.bl.uk/>

⁸ The Lomax Digital Archive: <https://archive.culturalequity.org>

De la tradición oral del *ethnic group* a la música electrónica con raíces folk del *sound group*

¿Y qué sucede ahora mismo, en la contemporaneidad? Ahora surge la hibridación, como en muchas músicas del mundo actual. Desde propuestas más cercanas a las interpretaciones tradicionales, con una galaxia de grupos folclóricos que contactan con informantes “autorizados” para así copiar lo “auténtico”⁹ aparecen ahora mismo síntesis de música electrónica y folclore, con intérpretes como Rodrigo Cuevas, Tanxugueiras, Marala, Tarta Relena,¹⁰ Aina Palmer¹¹ o Joana Gomila. Es en estos trabajos donde se puede vislumbrar una nueva dimensión de las músicas de tradición oral; porque por primera vez se puede escuchar a una generación que se ha alimentado de ella pero que al mismo tiempo digiere, transforma y revierte toda esta herencia oral recibida o aprendida a lo que es su propia realidad musical: las posibilidades de grabar voces, de manipularlas, de cantarlas en nuevos contextos de interpretación y también, de alguna manera, reubicarlas dentro de la contemporaneidad. Desde las variantes auténticas que algunos de ellos han podido recoger de primera mano¹², se trabajan y difunden las metavariantes auténticas fijadas en las grabaciones; y surgen así lo que más abunda en la actualidad: las variantes de autor. Las recreaciones que cada uno de estos intérpretes reelabora.

Los críticos no son ajenos, y siguen con ojo clínico las nuevas propuestas; así, Jordi Bianciotto, en el artículo «¿Es el folclore el nuevo pop?» (2022), enumera las aportaciones de C. Tangana, Vetusta Morla o Amaia, que basan parte de sus nuevas producciones en la recreación de voces e instrumentos de raíz popular. Rosalía, inspirada por el flamenco y las polifonías religiosas, o bien Rodrigo Cuevas¹³, se atreven en una *mise en scène* que centrifuga todo un patrimonio; pero todos reencuentran, de alguna manera, ese sello único y personal —que

⁹ Dos de los elementos que constituyen factores de la corrientes del *music revival* estudiado por la etnomusicología contemporánea y que son descritos por Bithell & Hill (2003).

¹⁰ Tarta Relena: <https://tartarelena.bandcamp.com/>;
<https://www.youtube.com/watch?v=IGhxW5LX8-c>

¹¹ Aina Palmer. Tema: <https://www.youtube.com/watch?v=39XPKI6GjeM>

¹² La cantante mallorquina Joana Gomila admite que en sus primeros trabajos tuvo muy presente la recuperación de cintas de *cassette* que había grabado con la voz y canciones de su abuela.

¹³ Rodrigo Cuevas: <https://rodrigocuevas.sexy/bio/>;
<https://www.youtube.com/watch?v=QIJSPScnoh>
<https://www.youtube.com/watch?v=OinLUMrjHQo>.

recuerdan los comentarios recogidos en la encuesta a adolescentes— y que los conecta con lo que ya han aprendido y lo que quieren proyectar. Y no es tanto lo que apunta Francesc Viladiu en el citado artículo de Bianciotto, «se han perdido los complejos y los prejuicios; ya no da vergüenza trabajar con materiales tradicionales», sino más bien la incorporación de un bagaje étnico, muy personal, en toda una producción que asimila también, de forma natural, los elementos de la música electrónica que han conformado su propia “tradición oral” desde la infancia: *loopers* y amplificadores, micrófonos y amplificadores.

El trabajo de estos jóvenes autores es, en cualquier caso, una manera muy efectiva de reconectar matrices esenciales que nutren el lenguaje actual y que pueden hacer crecer las lenguas minorizadas hacia el uso contemporáneo. Si se añade una buena política musical en la escuela —utilizar el material etnopoético y etnomusicológico como una de las bases fundamentales del aprendizaje social— se dispone de potentes herramientas para poder continuar con la expresión propia y rica de cada pueblo. Y es en los espacios compartidos donde se debe prestar atención, es en el patio de la escuela donde se deben poner en práctica las canciones y juegos de palmeo, se deben celebrar las festividades y se deben contar historias vehiculadas desde las lenguas habladas en el marco escolar. Hay que cuidar sobre todo los momentos de compartir los juegos cantados y el espacio comunal de la fiesta.

Si alguien duda todavía de la presencia viva del folclore tradicional, entendido desde una perspectiva amplia, basta con ver la eclosión de las llamadas *neofiestas* en Mallorca (Pich 2019). El uso de referencias a la tradición rural —la fiesta de ses *Clovelles* en Petra, el *Embala't* de Sencelles o las *Garroves*¹⁴ de Llucmajor— conjuntamente con el uso de elementos litúrgicos, etnopoéticos y de las nuevas tradiciones musicales —como es el ejemplo de la fiesta del Muc en Sineu¹⁵, Mallorca, creada ya hace más de veinte años— no hacen sino confirmar que los artefactos que conforman la tradición oral desde siempre siguen bien vivos entre la juventud. Y no sólo en lugares como las Islas o pueblos pequeños;

¹⁴ La traducción aproximada, por orden, sería *fiesta de las cáscaras*, *fiesta del embalaje* (se refiere a las balas de paja o heno) y *fiesta de las algarrobas*.

¹⁵ Vídeo Sineu celebra la Festa del Muc: <https://www.youtube.com/watch?v=bl09K4ONMuY>.

el rotundo éxito de fiestas como el Sant Antoni del barrio barcelonés de Gràcia lo convierte en una fiesta que ya es patrimonio único de ese espacio urbano.

En cualquier caso, uno de los factores comunes de la evolución de las músicas de tradición oral es, en estos momentos, la incorporación de las herramientas digitales y electrónicas en su elaboración. Y también, el uso de las metavariantes auténticas –las grabaciones del pasado– como base primera para la elaboración de nuevos trabajos: las variantes de autor. Tampoco debe pasar desapercibido el papel de los agentes culturales locales que trabajan en la difusión y presencia de música, canción y poesía de raíz popular. Es en esos pequeños ateneos, asociaciones y escuelas de música tradicional donde muchos de los creadores actuales encontraron uno de sus primeros espacios de experimentación con el material popular.

A modo de conclusión: ahora la música de tradición oral tiene participantes que pueden ser clasificados más bien como *sound group*, concepto propuesto por Magrini (2003) y no como *ethnic group* (aquellos estudiados por Lomax, García Matos o los misioneros de la OCPC); constituyen un “grupo sonoro”, es decir, un conjunto de personas cercanas o alejadas entre sí físicamente, que permite recuperar una dimensión social dentro de la fragmentada realidad que se viven en el mundo contemporáneo; y observar así el paisaje musical de su “aldea global” desde una perspectiva positiva y útil.

Se abre todo un mundo, con variantes de autor de jóvenes músicos muy formados, porque ciertamente la comunidad de oyentes que generan es más bien la de un *sound group*, el grupo que comparte el amor por el mismo tipo de música. Pero el nuevo lenguaje de la música de tradición oral (la experimentación electrónica, la creación desde las variantes y metavariantes auténticas y el uso de plataformas digitales) hace crecer de manera exponencial la posibilidad de llegar a lugares lejanos, de dar a conocer el bagaje lingüístico y musical en el que cada individuo ha crecido y se convierte, así, en un potente instrumento para ubicar y reubicar identidades en un mundo donde la multiculturalidad es un factor omnipresente. Se convierte, también, en una herramienta de cohesión social en aquellos lugares sometidos a conflictos permanentes, desastres y pobreza endémica.

Referencias bibliográficas

- Bianciotto, Jordi. 2022. “¿Es el folklore el nuevo pop?”. *Diario de Mallorca*, 21 de enero, p. 43.
- Bithell, Caroline; Hill, Juniper. 2014. “An introduction to Music Revival as concept, cultural process, and medium of change”. En *The Oxford Handbook of Music Revival*, ed. Carolline Bithell & Juniper Hill, 3-42. Oxford: Oxford University Press.
- Casas-Homs, Josep M.; Samper, Baltasar. 1996. “Memòria de la missió de recerca de cançons i músiques populars”. En *Materials. Volum VI*, ed. Josep Massot, 291-373. Barcelona: Publicacion de l'Abadia de Montserrat.
- Duran Bordoy, Bàrbara. 2018. “Sa meva és sa bona! Reflexions sobre els treballs de camp en memòria oral”. En *Vigència, transmissió i transformació de les tradicions orals*, coord. M. Magdalena Gelabert Miró; 127-141. Grup d'Estudis Etnopoètics, Institut d'Estudis Catalans. La Vall d'Uixó: Trencatimons Editorial.
- Guiscafrè, Jaume. 2017. *Es jaquet d'en Jordi des Racó*. Institució Pública Antoni Maria Alcover. Manacor.
- Ferrà, Miquel; Samper, Baltasar. 2014. “Memòria de la missió de recerca de cançons i músiques populars”. En *Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials. Vol. III*, ed. Josep Massot i Muntaner, 291-486. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Magrini, Tullia. 2003. “Vilaggio globale e sound group”. En *Il giudizio estetico nell'epoca dei mass media. Musica, cinema, teatro*, ed. Anna R. Adesi, Roberto Agostini, 25-30. Lucca: Libreria Musicale Italiana.
- Massot i Muntaner, Josep. 2021. *Caçadors de cançons*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Oriol i Carazo, Carme. 2002. *Introducció a l'etnopoètica. Teoria i formes del folklore en la cultura catalana*. Universitat Rovira i Virgili. Valls. Cossetània Edicions.
- Pich i Esteve, Marcel. 2019. *Les neofestes a Mallorca*. Palma de Mallorca: Lleonard Muntaner.
- Reig Bravo, Jordi. 2010. “La música tradicional valenciana. Un llenguatge particular”. *Quadrivium*, 1. <https://avamus.org/es/la-musica-tradicional-valenciana-un-llenguatge-particular/> [Consulta: 19 febrer 2022].

Archivos

Fondo Obra del Cançoner Popular de Catalunya, consultado en la Dirección General de Asociacionismo Cultural y Acción Cultural de la Generalitat de Catalunya.