

Lo kantak: nanas, entre pervivencia y olvido

Elorri Arcocha Mendinueta

Universidad Pública de Navarra

elorriarcocha@gmail.com

Palabras clave: canciones de cuna, Azkue, Aita Donostia, improvisación, etnomusicología.

Resumen: A pesar del interés suscitado por las canciones de cuna en muchos compositores del área culta, dentro de las colecciones de música popular las canciones de cuna vienen confinadas a menudo entre el repertorio infantil, sin que se les dedique un espacio específico. Una de las causas principales de esta confusión puede ser la propia indefinición formal de este género, tanto en el material musical empleado como en los textos. Partiendo del análisis de los cancioneros vascos de Azkue y Donostia, se presentan las características básicas de las canciones de cuna recogidas en estas colecciones y se exponen los resultados de un trabajo de campo que anticipa el grado de presencia de este repertorio en la actualidad.

Introducción

La recopilación de música tradicional se hizo sistemática en toda Europa a partir del siglo XIX. Antes de la invención del fonógrafo (1876), los cancioneros se consideraban como el único medio seguro para garantizar la preservación y difusión de la música de tradición oral, además de constituir un apoyo imprescindible para su estudio analítico. Pero incluso durante las primeras décadas del siglo XX, cuando antropólogos y folkloristas norteamericanos o europeos, como Bela Bartók y Zoltán Kodály, solo por citar los más conocidos en nuestro continente, utilizaban ya el fonógrafo como instrumento irrenunciable para la realización de sus trabajos de campo, en España la transcripción de melodías populares *in situ* seguía siendo el medio preferido, si no exclusivo, adoptado por la mayoría de los estudiosos del patrimonio musical popular.

Ankulegi 21, 2017, 93-101

Fecha de recepción: 03-12-2016 / Fecha de aceptación: 28-11-2017

ISSN: 1138-347-X © Ankulegi, 2017

Se contabilizan un total de 504 cancioneros españoles publicados en un período que abarca dos siglos, aproximadamente desde 1800 hasta el año 2000: 38 de ellos están dedicados al folclore de la Comunidad Autónoma del País Vasco y 12 a la Comunidad Foral de Navarra¹. Hasta la fecha se han publicado solo dos colecciones que incluyen, además de las dos provincias mencionadas, el País Vasco francés²: el *Cancionero vasco*, de Aita Donostia ([1922] 1994), y el *Cancionero popular vasco* ([1918-1921] 1990), de Resurrección María de Azkue. La música que recogen es la que se cantaba y bailaba en los primeros años del siglo XX en las zonas rurales de estas tres regiones. La especial atención que prestan tanto Donostia como Azkue hacia el repertorio en lengua vasca se debe, en parte, a intereses lingüísticos; pero su interés principal está ligado a la búsqueda de la “autenticidad”, de la “genuina” música folklórica vasca, adoptando, de esta manera, una “postura etnicista” (Sánchez, 2003: 88).

No vamos a detenernos aquí a analizar el contexto en el que estas dos colecciones de cantos fueron creadas. Sin embargo, es oportuno señalar la importancia que estas obras

han tenido a lo largo del siglo XX y siguen teniendo hoy en día para la cultura popular de Euskal Herria. Ambos folkloristas se adelantaron a su época desde el punto de vista metodológico, ya que realizaron ellos mismos tanto el trabajo de campo como el trabajo de laboratorio; recordamos que la recogida de los datos musicales no necesariamente era tarea del estudioso, que normalmente se limitaba a su análisis.

En cuanto al material musical y textual, indican los casos en que una misma composición pudiera haber sido utilizada en diferentes situaciones, así como los casos en los que la melodía o el texto de una canción hubieran sido traspasados a otra. En las transcripciones incluyeron los textos en euskera, en castellano y las distintas versiones o variantes de cada canción, además de aclaraciones de tipo fonético y lingüístico en los textos en euskera, debido a que muchos están en variantes regionales de este idioma.

Por otra parte, identificaron a los informantes, el lugar de nacimiento de cada uno y la fecha y la localidad de recopilación de las canciones. La relevancia de los informantes en este caso radica en que no fueron seleccionados al azar, sino que se escogió a aquellas personas que pudieran guardar y transmitir, de la manera más “fiel” posible, el conocimiento popular. Este es uno de los principios fundamentales sobre los que se basarían las posteriores realizaciones de trabajos de campo, pero que hasta entonces no estaba tan claramente definido, salvo en la metodología de las investigaciones sobre la música balcánica adoptada por Bartók y Kodály.

¹ Datos extraídos de Rey (2001: 98). Rey contabiliza once cancioneros en Navarra, que en realidad carecen de un estudio de suficiente amplitud territorial y, además, los pocos ejemplos musicales que existen están recogidos en métodos de txistu, gaita o en colecciones sobre danzas e indumentarias populares. El decimosegundo cancionero es el publicado en 2013 por Txema Hidalgo, *Nafar Aire Zaharretan* (En los viejos aires navarros), que contiene aproximadamente 1.500 canciones en euskera recogidas en Navarra desde el siglo XV hasta la Guerra Civil española. La mayoría de las canciones han sido extraídas, según el propio autor, de los cancioneros de Azkue y Donostia.

² A partir de ahora designaremos estos tres territorios como Euskal Herria, para señalar el sustrato cultural común entre ellos.

Los estudios sobre las canciones de cuna en España

En España solo podemos encontrar unas pocas obras que hagan referencia exclusiva a la canción de cuna, si bien la mayoría de los trabajos dedicados a la canción popular tratan en mayor o menor medida este tema.

Marius Schneider (1948) realiza un análisis metódico de los tipos de nanas, como se las conoce también a las canciones de cuna, desde una perspectiva típica de los estudios de la musicología comparada. La preocupación por encontrar las raíces primitivas de las melodías que recoge y el intento de definir cuáles son las más antiguas es propia de esta rama de la musicología general, posteriormente transformada en etnomusicología, y deben ser consideradas con actitud crítica. Si contamos que uno de los factores que más enriquece, a la vez que complica, el estudio de la música de tradición oral es la “migración”, y posterior “adaptación”, de melodías de una región a otra, de un repertorio a otro, etiquetarlas en unos cuantos prototipos y separar las que aparentemente son importadas significa reducir y empobrecer la propia dinámica de la oralidad. Además, la mayoría de las veces resulta imposible determinar cuál canción es “original” y cuál “variante”, o en qué repertorio se comenzó a utilizar antes una determinada melodía.

Por otra parte, los textos analizados se centran casi exclusivamente en los aspectos psicológicos de este repertorio, aunque también existen trabajos con enfoques más centrados en los aspectos musicales, como el de Maria Àngels Subirats (1992). Otros, como el de Amada Elsa López (1984), abordan la cuestión de la simbología implícita en los textos de este repertorio.

Dentro de los trabajos de carácter divulgativo encontramos los de Paloma Sainz (1969), donde se presentan textos de canciones de cuna de las diferentes provincias españolas e incluye sus transcripciones musicales; y Josep Gibert (1948), que distingue entre *non-nons* y canciones de cuna propiamente dichas³.

En varios de los cancioneros tradicionales⁴ que se centran en regiones concretas en la Península se han llevado a cabo clasificaciones sistemáticas de las melodías contenidas, entre las cuales se incluyen las de cuna. No hemos encontrado, sin embargo, bibliografía que trate específicamente sobre la canción de cuna en Euskal Herria, salvo dos escritos de Aita Donostia: “Berceuse basque” (1926)⁵ y “La canço de la mare vasca” (1935). Ambos escritos tienen un contenido similar: exaltan “el amor de la madre vasca por su hijo” y describen algunas características musicales.

³ Las *non-nons* son melodías onomatopéyicas que sirven para hacer dormir al niño. Las canciones de cuna, en cambio, tienen un texto más completo, formado por cuartetos en las que se pueden intercalar onomatopeyas.

⁴ Maria Àngels Subirats (1992: 67-133), en el análisis que realiza sobre los diferentes cancioneros españoles, destaca en concreto los siguientes: *Cançons populars menorquines*, de Francesc Camps i Mercadal; *Lírica popular de la alta Extremadura*, de Manuel García Matos; *Cancionero popular de La Rioja*, de Bonifacio Gil García; *Cancionero de folklore zamorano*, de Miguel Manzano Alonso; *Colección de cantos populares burgaleses*, de A. J. Martínez Palacios; *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*, de Eduardo Martínez Torner; y *Cancionero de la provincia de Huesca*, de Juan José de Mur Bernard.

⁵ El texto de “Berceuse basque” se reproduce completo en la edición del *Cancionero vasco* de Aita Donostia por Jorge de Riezu bajo el título *Canciones de cuna*.

La investigación: objetivos y planificación

El estudio realizado se enmarca dentro de una perspectiva etnomusicológica y es el comienzo de una investigación más amplia en torno a las transformaciones que, a causa de los *mass media*, ha sufrido en las últimas décadas la música folklórica en cuanto a sus usos sociales. La elección de un repertorio tan específico se debe a que las canciones de cuna son una de las pocas manifestaciones del repertorio tradicional que se ha mantenido con vigencia a lo largo de los tiempos. Esto puede deberse, en parte, a que, aunque la comunicación en principio es unidireccional —de la persona que canta al niño—, constituye la primera vía de aprendizaje de su entorno para el niño y la íntima conexión que se produce entre ambos agentes es única en este repertorio y no se halla en ningún otro contexto comunicativo musical (Subirats, 1992: 33).

Como una primera aproximación, el trabajo pretende ante todo describir el proceso y la estructura de la investigación que se comenzó atendiendo a dos objetivos fundamentales. Por una parte, se analizaron las canciones de cuna en euskera recogidas en los dos principales cancioneros vascos⁶, el de Resurrección María de Azkue y el de Aita Donostia, con el fin de determinar unas características musicales más precisas con respecto a aquellas que normalmente vienen asociadas a este tipo de repertorio.

Una vez analizadas las canciones se llevó a cabo la fase previa a un trabajo de campo,

es decir, una pequeña investigación sobre la presencia y el estado de la canción de cuna en un área geográfica reducida: el pueblo navarro de Arbizu. Aunque el estudio tiene la proyección de extenderse al valle de Sakana, la elección de la localidad de Arbizu para llevar a cabo este primer ensayo respondía, por un lado, a criterios objetivos y a razones de naturaleza práctica. Se trata de un pequeño centro suficientemente representativo de una realidad socioeconómica que a lo largo de este último siglo ha sufrido unos procesos de cambio sustanciales: ha pasado de una economía fundamentalmente agrícola a una economía de tipo industrial. Además, como arbizuarra⁷, el conocimiento directo de este pueblo y del euskera —hablado por la mayoría de la población de esta zona— por parte de la investigadora facilitó el acceso y la comunicación con las informantes. Los resultados obtenidos servirán como punto de partida y referencia para un estudio de campo posterior, en tanto que reflejan los cambios sufridos por el repertorio cunero, no solo en su contenido musical y textual, sino también, y quizás esto sea lo más interesante, en su propio empleo dentro de la sociedad.

CARACTERÍSTICAS DE LAS CANCIONES DE CUNA RECOGIDAS POR AZKUE Y DONOSTIA

Seaska kantak (canciones de cuna) y *lo kantak* (canciones para dormir) son los dos términos empleados en euskera para identificar las nanas.

La temática de las *lo kantak* es muy variada, incluso dentro de la misma canción. Muchas veces se improvisa o se canta de forma espontánea, por lo que no es de extrañar que se encuentren estrofas inconexas (cada estrofa

⁶ Casi la totalidad de las canciones de cuna recogidas por Azkue y Donostia están en euskera, excepto tres recogidas por Azkue en Trucios (Bizkaia), que están en castellano y que el sacerdote tradujo al euskera.

⁷ Gentilicio relativo a los naturales de Arbizu.

trata un tema distinto), frases aparentemente sin sentido, letras prestadas de otras canciones o melodías compuestas prácticamente de onomatopeyas.

Aun así, es posible identificar tres temáticas predominantes. La primera de ellas es la incitación al sueño. La madre invita a su hijo a que se duerma, bien ofreciéndole alguna recompensa posterior, generalmente dulces, o bien insistiéndole para que le entre el sueño. En esta categoría se pueden incluir las canciones que invocan a santos, al Señor o que incluso personifican “el sueño” como “Santa Loa”:

Santa loa Santa loa,
Gure aurrari emazu loa:
Gaubean gau guziko,
Egunez ordu biko⁸.

(Traducción de Azkue:)
Santa Loa (sueño), Santa Loa,
dad sueño a nuestro niño:
de noche, la noche entera,
de día, por dos horas.

Siguen en abundancia los textos en los que la madre expresa el amor que siente por su hijo, resaltando a veces lo mucho que vale con metáforas. Dentro de este grupo se ha identificado una curiosa, que, queriendo mostrar la valía del pequeño, llega a hacer un comentario racista sobre los gitanos. En cualquier caso, es un ejemplo aislado, según lo que se ha podido comprobar.

Dingulun dangun petrala
Goazen Alira yaitara.
Yoan den urtean goseak eta
Aurten arera zertara?

⁸ “Santa Loa”, número 179 del *Cancionero popular vasco*, de Azkue.

Binbilin bolon
Gure aur hau,
Balio ditu beste lau
Eta jito kumeak amalau⁹.

(Traducción de Azkue:)
Dingulun dangun petrala
vamos por fiestas de Alli.
El año pasado (estuvisteis) de hambre.
¿Y por qué allá este año?
Binbilin bolon,
este nuestro niño
vale por cuatro otros,
y de crías de gitanos catorce.

También hay textos que se pueden englobar dentro de la etiqueta de “economía familiar”, ya que hablan de problemas para dar de comer al niño, de arcas vacías y falta de dinero. Una concretamente es muy llamativa, ya que no solo el padre está en la taberna derrochando el presupuesto familiar, sino que incluso la hija y la madre, que normalmente en las canciones tradicionales son retratadas realizando las labores domésticas, se ven involucradas:

Aurtxo txikia negarrez dago.
Ama emaiozu titia.
Aita gaiztoa tabernan dago
Pikaro jokalaria.
Aita-semeak tabernan eta
Ama-alabak jokoan,
Ostera bere izango dira
Atorrak zarrak kakoan¹⁰.

(Traducción de Azkue:)
El niño está llorando.
Madre, dadle de mamar.
El padre está en la taberna,

⁹ “Dingulun dangun”, número 164 del *Cancionero popular vasco*, de Azkue.

¹⁰ “Aurtxo txikia”, número 156 del *Cancionero popular vasco*, de Azkue.

pícaro jugador.

Padre e hijo en la taberna,
madre e hija en el juego,
no faltarán
camisas viejas en el colgador.

Josep Crivillé i Bargalló (1983: 310-311) distingue dos tipos diferentes de expresión en la canción popular española: canciones que reúnen las características de poseer ritmo libre y ser heterométricas, con abundancia de melismas y ornamentos; y canciones que se corresponden con el tipo europeo generalizado: son generalmente diatónicas con predominio de los tonos mayores y menores, la relación entre música y texto es fundamentalmente silábica y la estructura musical simétrica.

A este último grupo pertenecen, en su mayoría, las *lo kantak*, destacando en número las que se organizan en torno al modo mayor. Muchas de estas melodías presentan solamente cuatro o cinco notas: en el primer caso pueden clasificarse como tetratónicas, sin que esto resulte contradictorio. Sin embargo, las que contienen cinco notas no pueden ser clasificadas como pentatónicas, debido a que, en realidad, no muestran la organización melódica típica de estas estructuras. Curiosamente, el ámbito melódico suele ser muy amplio, predominando el de séptima.

PLANIFICACIÓN PREVIA AL TRABAJO DE CAMPO

El presupuesto base del que se partió fue que hoy en día sigue vigente la práctica de cantar canciones de cuna a los niños para que se duerman. Amada Elsa López (1989: 633) realizó, según ella misma indica, una encuesta a mujeres, de la que sacó la siguiente conclusión: "la mayoría de las mujeres cantan a

los niños para dormirlos, repitiendo letras y música heredadas por tradición oral".

Fue necesario plantear dos preguntas que englobaran los objetivos propuestos y dirigieran la actividad desarrollada en el trabajo de campo. Por una parte, ¿qué cambios musicales y temáticos se han producido o qué pervive en la actualidad de las canciones recogidas por Azkue y Donostia? Por otra, en caso de verificar que las melodías contenidas en los cancioneros de ambos folkloristas habían desaparecido totalmente, ¿qué tipo de canciones se cantan hoy en día a los niños?

La investigación se estructuró en torno a un cuestionario previamente elaborado, seleccionando una serie de preguntas sobre la base de los objetivos expuestos anteriormente y que incluía los datos necesarios para la identificación de la procedencia del material recogido, a través de su grabación sonora en formato digital. Por otro lado, se elaboraron dos tipos de fichas normalizadas: una para presentar los datos relativos al material musical recogido para proceder al análisis posterior y otra para catalogar y clasificar las canciones de cuna recogidas en los cancioneros de Azkue y Donostia. La primera ficha, además de recoger datos relativos a su procedencia y cuestiones técnicas sobre la música y el texto, establece una serie de preguntas que pueden proporcionar pistas sobre la evolución de la función social de las canciones:

- a. En caso de que una misma canción sea cantada por distintas personas, ¿existen diferencias notables entre las versiones?
- b. ¿En qué entorno han aprendido los informantes a cantar la canción?
- c. ¿Conocen la procedencia de la música y el texto?
- d. ¿Emplean los informantes la canción en más de una situación de su vida cotidiana?

Resultados obtenidos

Se entrevistó a once mujeres en una franja de edad de entre los 30 y los 40 años, con niños de edades comprendidas entre los cero y los cuatro años, sobre un total de 66 mujeres que, con estas características, residían en la localidad de Arbizu en el momento del desarrollo de la investigación, en el año 2014. Se trata de una muestra que se aproxima al 17% de la totalidad del grupo considerado. La franja de edad específica en las madres representaba en aquel momento el grupo con el índice más alto de natalidad en Arbizu. Además, se trata de una muestra de la población que ha estado en contacto directo con los cambios generados por las nuevas tecnologías en un entorno tradicional como lo ha sido la localidad objeto de estudio y que, por lo tanto, ofrece una visión clara, aunque parcial, del grado de desaparición o vigencia en la actualidad de las *lo kantak* recogidas por Donostia y Azkue.

No se puede decir que la tradición de cantar, o al menos tararear, melodías a los niños para que duerman se ha perdido: todas las informantes afirmaron adormecer a sus hijos siguiendo esta práctica. Sin embargo, solo una fue capaz de cantar una canción de cuna aprendida por tradición oral; esta canción¹¹ fue recogida y transcrita por Donostia en Arbizu. Ambas versiones, la de la informante y la de Donostia, presentaban pocas variaciones musicales y el texto era el mismo. La informante comunicó que la canción se la había enseñado su tía; cuando se le pidió a la tía que la cantara fue posible comprobar que, curiosamente, existían notables diferencias musicales entre una y otra versión. La misma informante cantó dos canciones más, una de las cuales es

el famoso “Wiegenlied: Guten Abend, gute nacht” (Canción de cuna: buenas tardes, buenas noches), de Johannes Brahms, y la otra, “Lua lua txuntxulun verde”, aprendida en la ikastola, y que tiene musicalmente gran semejanza con otra canción de cuna grabada por Alan Lomax en Ondarroa (Bizkaia), “Aitita dala Tutulumendi”¹². La diferencia más destacable entre ambas, aparte del texto, es que la informante de Arbizu amplía la canción con un fragmento musicalmente muy elaborado.

El resto de las mujeres también afirmaron conocer y cantar melodías aprendidas en el colegio, algunas de las cuales pueden ser antiguas canciones de cuna y melodías de cantautores actuales, como Benito Lertxundi o Xabier Lete, que en más de una ocasión han utilizado material folklórico musical vasco para sus obras.

Si bien parece excesivo afirmar que las melodías tradicionales recogidas por Azkue y Donostia se han perdido, existe la prueba de que las pocas canciones de cuna de antaño que todavía hoy perduran se aprenden, más que por tradición oral, en un entorno escolar y que, posiblemente, se desconozca la función que estas melodías tuvieron cuando fueron recogidas por los dos folkloristas. Está claro que la propia práctica de cantar para hacer dormir a los pequeños tiene aún vigencia, pero el repertorio utilizado para este fin y la forma de aprenderlo ha cambiado por completo. Se puede afirmar que en la actualidad cualquier melodía medianamente tranquila, independientemente de su procedencia cultural (una canción de música ligera o folk, por ejemplo), puede cumplir con el objetivo de inducir el sueño, siempre y cuando esté

¹¹ Concretamente, la canción era “Bonbolontena” (Donostia, *Cancionero vasco*, tomo VI, número 337).

¹² La versión de Lomax se puede escuchar en el archivo musical que recoge su legado: <http://www.culturalequity.org/> (última consulta: noviembre de 2016).

cantada, de manera directa, por una persona afectivamente relacionada con el niño y convertirse así en una canción de cuna.

Conclusiones

Por su propia naturaleza, la canción de cuna conlleva un alto grado de componente improvisatorio, lo que hace que se mezclen textos de diferente procedencia, según vengan a la memoria en el momento del arrullo, o se inventen las letras, recurriéndose en muchas ocasiones a las onomatopeyas. Resulta llamativo el hecho de que en Euskal Herria haya tan pocos ejemplos de canciones que mencionen personajes de miedo, apenas cuatro canciones de un total de 149, tan frecuentes en otros lugares de la geografía peninsular.

En general, las canciones de cuna analizadas encajan en la descripción proporcionada por Josep Crivillé i Bargalló (1983: 310-311) al referirse a los dos tipos diferentes de expresión dialectal de la canción española: “son parte de la fórmula común de la canción tradicional del Oeste europeo”. Sería interesante profundizar más en las características musicales y literarias de este repertorio, de manera que puedan llegar a establecerse comparaciones y determinar con qué regiones peninsulares tienen mayor o menor similitud las canciones de cuna en euskera.

Pese al carácter parcial de los resultados obtenidos en el trabajo de campo, es indu-

dable que en estas últimas décadas el cambio producido en la sociedad por los *mass media* ha sido significativo, por lo que un gran número de melodías de cuna tradicionales han sido sustituidas por otras canciones, difundidas principalmente a través de programas radiotelevisivos o internet. Incluso en la época en la que Azkue y Donostia compilaban sus respectivos cancioneros, muchas de las canciones provenían de otro tipo de repertorios o eran fruto de la inventiva del momento.

Sin embargo, es interesante observar cómo la práctica en sí de dormir a un niño con música cantada por una persona de su entorno más cercano, contrariamente de lo que ha ocurrido en otras actividades tradicionales en las que también estaba presente la música (cantos de trabajo, cantos de bodas, música de baile, etc.), no ha sido sustituida por la utilización de cantos reproducidos artificialmente. Por tanto, la característica principal de la canción de cuna es su propia naturaleza psicológico-afectiva, que supone, como requisito indispensable, la presencia del contacto físico directo entre la persona que canta y el niño. En estas circunstancias tanto la melodía cantada como los textos adoptados se vuelven casi irrelevantes. Quedará por determinar si las canciones de Benito Lertxundi o Xabier Lete pueden convertirse, en un futuro, en parte integrante del repertorio cunero del territorio analizado en nuestro trabajo.

Bibliografía

- AZKUE, Resurrección María de ([1918-1921] 1990) *Cancionero popular vasco*, Bilbao, Euskaltzaindia.
- CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Josep (1983) “El folklore musical”, in *Historia de la música española*, vol. 7, Madrid, Alianza.
- DONOSTIA, José Antonio de ([1922] 1994) *Cancionero vasco*, Donostia, Eusko Ikaskuntza.
- (1926) “Berceuse basque”, *Gure Herria*.
- (1935) “La canço de la mare vasca”, *Revista del Centre de Cultura de Reus*, 249 (15).
- GIBERT, Josep (1948) *Aplec de non-nons i cançons de bressol*, Barcelona, Bosch.
- HIDALGO, Txema (2013) *Nafar aire zabarretan*, Iruñea, Fundación Euskokultur.
- LÓPEZ, Amada Elsa (1984) “Símbolo y realidad en la canción de cuna”, *Revista Internacional de Sociología*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 51: 629-635.
- REY, Emilio (2001) *Los libros de música tradicional en España*, Madrid, Asociación Española de Documentación Musical (AEDOM).
- SAINZ, Paloma (1969) *Nanas de España*, Barcelona, Nestlé.
- SÁNCHEZ, Karlos (2003) *El cancionero de Azkue desde una perspectiva etnomusicológica*, Donostia, Eusko Ikaskuntza.
- SCHNEIDER, Marius (1948) “Tipología musical y literaria de la canción de cuna en España”, *Anuario Musical*, (3): 3-58.
- SUBIRATS, Maria Àngels (1992) *La canço de bressol: un fenomen etnomusicològic*, Universidad de Barcelona.

Hitz gakoak: lo kantak, Azkue, Aita Donostia, improbisazioa, etnomusikologia.

Laburpena: Musika bildumetan, lo kantak maiz nahasten dira haurrentzako kantekin, nahiz eta konpositoreek sehaska kantetan beti arreta berezia jarri izan duten. Melodien eta testuen zehaztugabetasuna izan daitezke egoera horren arrazoi nagusiak. Artikuluan, Azkueren eta Aita Donostiaren musika bildumetan biltzen diren lo kanten ezaugarriak aurkezten dira; gainera, landa-azterketa baten ondorioak azaltzen dira, gaur egungo gizartean sehaska kanten egoera ezagutu dezagun.

Keywords: Lullabies, Azkue, Aita Donostia, improvisation, ethnomusicology.

Abstract: Despite many composers' interest in lullabies, this musical genre is often mixed up with children's songs in the collections of popular music, and has no specific category. One of the main causes of this confusion may be due to the lack of definition of lullabies, both in music and in texts. Starting from the analysis of the Basque songbooks of Azkue and Aita Donostia, the article describes the characteristics of lullabies collected in these songbooks and outlines the results of fieldwork, anticipating the current situation of this tradition.