

PABLO SOROZÁBAL Y LA MÚSICA CORAL

El compositor Pablo Sorozábal Mariezcurrena (Donostia, 1897-Madrid, 1988) fue, sin duda, una de las figuras más insignes y carismáticas de la música vasca de su tiempo. A pesar de ser recordado principalmente por su exitosa contribución al terreno de la música teatral (zarzuela y opereta, sobre todo, pero también ópera y ballet), es justo reconocer que su talento brilló con singular fortuna en muy diversas facetas, no sólo como creador, sino también como director, intérprete y promotor musical. Así, si su primera opereta, *Katiuska* (1931), acabó dando nombre a un popular calzado, su contribución sonora a la aplaudida película *Marcelino, pan y vino* (Ladislao Vajda, 1954) logró que una melodía del cancionero vasco llegara a ser traducida y cantada hasta en Japón; por no hablar de la categoría emblemática que ha alcanzado su zortziko *Maite*.

En términos generales, su producción sinfónica, camerística y coral supone una valiosa expresión del nacionalismo musical imperante en las primeras décadas del siglo pasado, y cabe ser encuadrada dentro del denominado “renacimiento” cultural vasco del momento. En efecto, tal y como escribió la musicóloga María Nagore, el despegue de la carrera musical de Sorozábal debe ser celebrado como “un fruto fecundo de la infraestructura musical de San Sebastián en los primeros años del siglo XX”¹. Sin antecedentes musicales familiares ni medios económicos (“mi madre era campesina, mi padre trabajaba como cantero de sol a sol”, reivindicaría el autor con indisimulado orgullo de clase²), su formación musical hubiera resultado inconcebible de no haber existido las clases gratuitas que la “Sociedad Económica de Amigos del País”³ patrocinaba en la Academia de Bellas Artes donostiarra, primero, y las becas de estudio que, ya en los años veinte, le dispensaron el Ayuntamiento de su ciudad natal y la Diputación guipuzcoana. No sólo eso: su temprano ingreso en el Orfeón Donostiarra (institución fundada el mismo año de su nacimiento), su contratación en la prestigiosa orquesta del Gran Casino de San Sebastián y su activa participación en la animada vida lúdico-social de su ciudad (actuando en cines, cafés, teatros y cabarets de toda índole) sirvieron de sustrato y punto de partida de su fulgurante trayectoria.

Esta vinculación con las raíces y la coyuntura socio-cultural de su territorio se hace especialmente patente en la obra coral del compositor, a la que dedicamos esta edición crítica. Al margen de la evidente temática vasca de la mayor parte de este repertorio, hay que destacar que su creación y difusión guardó una directa relación con diversas instituciones corales del País Vasco, desde el mencionado Orfeón Donostiarra hasta el mucho más tardío, pero igualmente histórico, Certamen Coral Internacional de Tolosa. Ahora bien, la coherencia y solidez artísticas de este legado, elaborado y revisado a lo largo de un lapso de más de medio siglo, responde antes de todo a la singular personalidad de Sorozábal, quien reaccionó a los cambiantes estímulos y condicionantes culturales de su entorno con integridad e impecable maestría, como vamos a comprobar en el presente ensayo.

¹ Nagore Ferrer, María: “La realidad musical vasca en el período de Entreguerras”, en Javier Suárez-Pajares (ed.) *Música española entre dos guerras, 1914-1945*. Granada: Archivo Manuel de Falla, 2002, p. 149.

² Sorozábal, Pablo: “Pablo Sorozábal”, notas al álbum *Adiós a la bohemia* (LP), San Sebastián: Columbia, 1968, SCE 937.

³ Refundación de la ilustrada Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, cuyo nombre originario ostenta en la actualidad.

Raíces, canon y heterodoxia

Refiere Sorozábal, en sus jugosas memorias, que su propio nacimiento, el 18 de septiembre de 1897, fue coincidentemente señalado por el resonante toque de clarín que anunciaba el comienzo de una tradicional *sokamuturra*, festejo callejero que tenía los días contados en San Sebastián⁴. Se trataba de un popular encierro de vaquillas o toros ensogados que, por los desórdenes y peligrosidad ciudadana que se le imputaban, sería prohibido por la autoridad municipal tan sólo cinco años más tarde, lo que desembocó en importantes quejas y disturbios. En cambio, en 1903 se inauguró la espléndida plaza de toros del Chofre, en el barrio de Gros, más amplia que las anteriormente existentes en la ciudad. Allí se podía disfrutar con mayor control y decoro de unos festejos taurinos que, a lo largo del siglo XIX, habían sido convenientemente ordenados, reglamentados y consagrados como “fiesta nacional” española. Por otro lado, es justamente en esa época cuando un novedoso entretenimiento de origen británico, el fútbol (cuyo primer “Campeonato de España” se disputaría también en 1903), comenzó a tomar arraigo en San Sebastián, hasta la constitución, en 1909, del equipo de la actual Real Sociedad. Sorozábal, de hecho, perteneció a la primera generación que se recreó jugándolo desde la niñez: el propio autor confesó su entusiasmo infantil por este deporte, cuya influencia hegemónica sobre la cultura de masas acabaría deplorando al cabo de los años.

Sirvan estas anécdotas de apariencia lúdica para constatar el efervescente proceso de apertura y transformación que, como capital cosmopolita de veraneo, estaba experimentando la ciudad natal del compositor, en paralelo a la modernización industrial de buena parte del País Vasco. Reaccionando a la amenaza de una creciente centralización estatal y a la imparable globalización de las costumbres, tanto el recién fundado nacionalismo vasco como los sectores vasquistas más conservadores pugnaban por defender la idiosincrasia y la tradición vernáculas. En el terreno musical, quizás el logro más trascendente de esta corriente fuera la recopilación de los monumentales cancioneros populares de Resurrección M^a de Azkue y el Padre Donostia, premiados por las diputaciones vascas y navarra en 1915, y publicados ya en los años veinte. Sin embargo, estos esfuerzos conservacionistas implicaron una criba y mixtificación del folklore basada en sesgos ideológicos, de modo que también contribuyeron a alterar el ecosistema cultural vasco, como ocurrió en todas las campañas análogas que se estaban llevando a cabo en otras regiones del mundo. Tal y como observó hace años Carl Dahlhaus, “la imagen del ‘pueblo’ cultivada por los recopiladores [de ‘canción popular’] de clase media tenía menos que ver con la realidad de las clases trabajadoras que con un ideal nostálgico pero utópico y fantasmagórico”⁵.

Esta manipulación erudita del folklore y de la lengua vascos podía incluso amenazar su propia vitalidad, según quedó de manifiesto en la tradicional celebración de la feria de Santo Tomás llevada a cabo en San Sebastián en 1916. Por primera vez, las habituales representaciones teatrales escenificadas en dicha festividad fueron supervisadas por una Cátedra Municipal de Declamación Euskara recién constituida, cuyo purismo fue objeto de fuerte controversia. Para el diario republicano *La Voz de Guipúzcoa*, el sofisticado lenguaje promovido por dicha institución resultaba “nuevo... de puro tradicional y viejo”⁶, e incomprensible incluso para los donostiarros vascoparlantes: “la masa del público sale [del Teatro Principal] sin entender la mitad de lo que ha oído”⁷. En cambio, el nacionalista *Euzkadi* aplaudía la labor educativa de la Cátedra en lo que definía como “agradables reuniones culturales”, al tiempo que expresaba su “repugnancia” por la vulgaridad callejera de las espontáneas intervenciones de *bertsolaris* locales, que regocijaron a la concurrencia como fin de fiesta. Como se ve, la intelectualidad del

⁴ Sorozábal, Pablo: *Mi vida y mi obra*. Madrid: Alianza, 2019, p. 29.

⁵ Dahlhaus, Carl: *Realism in Nineteenth-Century Music*, Mary Whittall (trad.). Cambridge: Cambridge University Press, 1985, p. 111 (traducción propia).

⁶ “El día de ayer: Santo Tomás”, *La Voz de Guipúzcoa*, 22-I-1916, p. 1.

⁷ “Nuevo... de puro viejo: recuerdos de la lengua vascongada”, *La Voz de Guipúzcoa*, 4-I-1917, p. 1.

nacionalismo vasco consideraba que incluso las tradiciones más genuinas y populares debían ser depuradas, aun a riesgo de defraudar las expectativas de su público natural.

En medio de estas tensiones culturales, resulta sumamente revelador el hecho de que el propio padre de Pablo Sorozábal fuese uno de aquellos humildes *bertsolaris* que cantaban versos improvisados en tabernas de su entorno. Conocido con los apodos de “Asteasu” y “Porthale”, José María Sorozábal llegó a publicar una de sus estrofas en la revista *Euskal-Erria*, como homenaje al mítico poeta Pedro Mari Otaño, de quien se proclamaba “hermano” espiritual⁸. “Recuerdo que su vascuence sonaba a música cuando hablaba”, evocó el compositor; y, en efecto, el escritor Bernardo Atxaga aún ha podido recoger la tradición oral según la cual los antepasados de Sorozábal, afincados en el caserío Portale de Larraul, junto a Asteasu, “silbaban mejor que los pájaros” (“*txoriek baino hobeto egiten diate txistu*”)⁹. Es, por tanto, esta tradición de origen rural la que nuestro músico heredó por vía directa, sin intermediación de agentes culturales institucionales. En este sentido, la reivindicación explícita de sus orígenes rústicos y proletarios suponía un distanciamiento consciente frente a la mayoría de compositores coetáneos de origen burgués o alto-burgués (Guridi, Usandizaga, Isasi) y, sobre todo, de profesión religiosa (Azkue, Donostia u Otaño). Pese a que, como veremos, los cancioneros de Azkue y Donostia estuvieron muy presentes en su propia creación, lo cierto es que el músico rechazaba la influencia del clericalismo biempensante que imperaba en los círculos musicales vascos de su juventud: en su opinión, “los compositores de música vasca, al menos la mayoría, eran curas y frailes, y sus obras, tristes, se tocaban y cantaban muy despacio”¹⁰.

Ciertamente, la idealización de la naturaleza y el *ethos* del pueblo euskaldún por parte de los defensores de la tradición había llevado a asumir el carácter apacible y cierto equilibrio apolíneo como lugares comunes identitarios de la música vasca. “Placidez y tranquilidad grande”, “morigeración y sobriedad”, “dulce melancolía”, eran los epítetos con los que caracterizaba el Padre Donostia la música popular vasca en 1917¹¹. Ya en 1910 el crítico bilbaíno Ignacio Zubialde (pseudónimo de Juan Carlos de Gortázar) había lamentado que “los coleccionistas de melodías [vascongadas], halagando el sentimentalismo del público, han dado cabida de preferencia a los aires tristes, desdeñando los alegres y regocijados que por fortuna no escasean”¹². Pues bien, en los años venideros el compositor Pablo Sorozábal, con su heterodoxo temperamento plebeyo, laico y antiburgués, se rebelaría contra la imposición canónica de este modelo “lánguido, sentimental, romántico”¹³. Tomando el terreno de la música coral como uno de sus primeros y más queridos campos de acción, extendería su paleta creativa a registros de carácter mucho más exaltados, y a sonoridades de muy diverso cariz, alejadas de presupuestos esencialistas. “A él se debe –afirmaba la propaganda de una de sus grabaciones corales– que, además de los temas melancólicos, tan característicos del folklore vasco, hayan surgido nuevos matices no menos característicos, como los del humor satírico o báquico, pleno de brío, gracia y autenticidad”¹⁴. En palabras del propio compositor:

En toda mi música vasca, he procurado estar siempre a mil leguas de toda santurronería, de esa beatería que a veces tienta a nuestros músicos; he procurado hacer una música

⁸ “Gure anai Otaño-ri”, *Euskal-Erria: Revista Vascongada*, 63 (1910), pp. 79-80.

⁹ Atxaga, Bernardo: “Portale”, <https://basterokulturgunea.blogspot.com/2011/05/musikaren-garrantzia-la-importancia-de.html>; Domínguez, Íñigo: “Bernardo Atxaga”, *Jot Down Smart*, 35 (septiembre-2018), <https://www.jotdown.es/2019/01/bernardo-atxaga-que-gran-cosa-es-pensar-que-libertad-la-cabeza-se-puede-mover-por-un-espacio-infinito/>

¹⁰ “*euskal musika idazleak, geyenak beintzat, abade eta prailleak ziran eta euren lanak, itunak, astiro-astiro jo ta abestuek ziran*”, Gereño, Xabier: “Pablo Sorozábal, euskal musikalaria”, *Zeruko Argia*, 112 (1965), p. 8.

¹¹ Donostia, José Antonio de: *De música popular vasca* (conferencias leídas en la sala de la Filarmónica de Bilbao), ed. facsímil. Bilbao: Minima (Ikeder), 2004, p. 21

¹² Zubialde, Ignacio [Gortázar, Juan Carlos de]: “La ópera vasca”, *Por esos mundos*, 186 (julio-1910), p. 57.

¹³ Sorozábal, P.: *Mi vida...*, p. 121.

¹⁴ Notas al álbum *Coros vascos de Pablo Sorozábal vol. 1*, [Madrid]: Hispavox [1957], HH 1615.

verdaderamente del pueblo y para el pueblo, en la que se canta borracho de vino, de amor, de tristeza, de burla, de ternura: borracho, en una palabra, de Vida¹⁵.

Los inicios

A decir verdad, la sensibilidad del joven Sorozábal aparece al comienzo de su trayectoria saturada de los aires mundanos y cosmopolitas que San Sebastián rezumaba durante la *Belle Époque*. Muy pocos días después de la referida fiesta de Santo Tomás, el 9 de enero de 1917, el autor rubricaba como “opus 1” un desenfadado *one-step* para piano, *The Odoro*, de pionero aire jazzístico y ajeno por completo a cualquiera de las inquietudes etnográficas o identitarias comentadas en el apartado anterior. En su portada, el propio autor esbozó a tinta el retrato de una figura semejante al antihéroe cinematográfico del momento, Charlot: más o menos por aquella época, el compositor amenizaba al piano las sesiones cinematográficas del Café del Norte, y comenzaría a tocar el violín en el primer cabaret donostiarra, el elegante *Maxim’s*. En el exclusivo Gran Casino estrenó también una refinada *Rêverie* para orquesta de cuerda, que acabaría integrando en su *Cuarteto en Fa M op. 3*. Y, a su llegada a Alemania, en 1920, publicó *Dos Lieder op. 2* sobre poemas franceses, para voz y piano, de clara filiación impresionista. Entre manos tenía también un *Capricho español* para orquesta que, a su manera, parece emular la obra de Rimski-Korsakov y el colorismo orquestal de la escuela rusa (muy celebrada durante aquellos años); y que, curiosamente, explotaba el mismo ritmo de bolero que Maurice Ravel monumentalizaría en su celeberrimo ballet de 1928.

Si bien algunas sonoridades vasquistas –o, cuando menos, vagamente pastorales– ya asoman en el *Cuarteto en Fa*, que le valió al compositor su primera beca de estudios en Alemania, es a partir de su llegada a Leipzig cuando Sorozábal empezó a desplegar esta vena con total decisión. En sus memorias, el músico insinuó que esta temática tenía la ventaja de halagar a las autoridades locales que financiaban sus estudios, lo cual no impide reconocer el entusiasmo personal con el que se sumergió en este nacionalismo sonoro. Es posible también que el alejamiento de su tierra natal propiciara cierta nostalgia de sus raíces. Un acicate decisivo debió de ser la publicación del cancionero *Euskal Eres-Sorta*, del Padre Donostia (1921) y, sobre todo, de la primera entrega del *Cancionero Popular Vasco* de Azkue, un año más tarde (aunque la impresión de sus once tomos no finalizaría hasta 1925). Anteriormente, hacia 1920, el músico ya había escrito una canción sobre un poema en euskera de Emeterio Arrese, *Ill’ta gero, beti lurpean*, con una declamación afrancesada un tanto experimental y un fondo de escepticismo agnóstico (lo que, quizás, explique que permaneciera inédita); pero es hacia 1922 –siempre desde Leipzig– cuando Sorozábal emprendió la composición de música coral e instrumental directamente inspiradas en melodías folklóricas, procedentes de los citados cancioneros.

Resulta arriesgado datar muchas de las composiciones corales escritas durante esa década, puesto que sólo *Arroxa lilia* (1923) y *Baserritarra* (1926), aparecen datados en sus primeros autógrafos originales. Para mediados de 1924, el periodista G. Zumuarregui (Gregorio Múgica) ya conocía la existencia de otras tres composiciones (entonces inéditas) para coro *a cappella*: *Bentara noa*, *Buba ñiña*, y *Nahi zuya yin*; ésta última, para doble coro¹⁶. A esta etapa temprana corresponde también la composición de *Nere maite pollita*, que se estrenaría en septiembre de 1924, como enseguida veremos. Se ha fechado también a principios de la década el coro *Kuku bat badut*, si bien no hemos podido documentar su interpretación antes de 1927. Teniendo en cuenta, además, que el tomo séptimo del *Cancionero* de

¹⁵ Sorozábal, Pablo: Notas al álbum *Guernica*, San Sebastián: Columbia, 1968, SCE 924.

¹⁶ Zumuarregui, G. de [Múgica, Gregorio]: “Notas de cultura vasca: Música. Pablo Sorozábal”, *El Pueblo Vasco* (San Sebastián), 29-VII-1924, p. 6.

Azkue en el que se incluye dicho tema no vio la luz hasta 1924, es probable que la pieza sea algo posterior a las anteriormente mencionadas.

Por otro lado, el compositor concibió en 1923 una *Suite Vasca* para coro *a cappella* con motivos originales (aunque de carácter folklórico) y sobre poemas de Emeterio Arrese. Sin embargo, la obra fue finalmente escrita y presentada como tríptico sinfónico-coral, en lo que puede interpretarse como audaz declaración de intenciones estéticas: tras una canción amorosa de corte satírico (*Kathalin*) y una dulce canción de cuna (*Kunkun*), el frenesí dionisiaco de su *Sorgin-dantza* ("Danza de brujas") parece querer rivalizar con el del poema sinfónico de Musorgski *La noche de San Juan en el Monte Pelado*, de temática similar, o incluso con la *bacchanale* final de *Daphnis et Chloé*, de Ravel. La propia colaboración, reiterada ya, con el tolosarra-ibartarra Arrese (cuya amistad invocaría más de medio siglo más tarde en la dedicatoria de su última composición coral, *Lili pollit bat* (1978)) resulta significativa en su contexto, pues se trataba de una de las escasas plumas euskaldunas del momento declaradamente anticlericales y de izquierdas.

Aún más desenfadas, y mucho más populistas, eran los pasacalles *Gabiltzan kalez-kale* (mencionado simplemente como *Kalez-kale* en muchos programas de la época y dedicado a la popular sociedad gastronómica Ollagorria de San Sebastián) y *Bigarren kalez-kalez*, escritos para coro mixto y acompañamiento de txistus en 1925 y 1926, respectivamente. Ambos comparten el mismo ritmo de *biribilketa* o "marcha vasca" a partir de la manipulación de diversas melodías populares, y nacieron con la intención de que el Orfeón Donostiarra contase con un repertorio con carácter "vasco" pero, al mismo tiempo, vivaz y saltarín, de forma que pudiera reemplazar a las habituales jotas que solían rematar sus conciertos y actuaciones al aire libre¹⁷. En la misma línea, aunque más elaborada, cabe situar el mencionado *Baserritarra* (1926), sobre la melodía homónima recogida por Azkue, del que existe una versión para coro *a cappella* (inédita) y otra, definitiva, con acompañamiento de txistus.

Casi todas estas composiciones fueron estrenándose de forma exitosa a lo largo de la década en San Sebastián, durante los retornos estivales del músico; contando siempre con un éxito asegurado y la colaboración desinteresada del Orfeón Donostiarra y distintos miembros de la vida musical donostiarra. La primera de estas apariciones estelares se produjo en un "Gran Concierto Sorozábal" celebrado el 9 de septiembre de 1924 en el Teatro Victoria Eugenia. En aquella ocasión, el músico estrenó los coros *Arroxa lilia*, *Nere maite pollita* la *Suite Vasca*, además del *Capricho español* y los *Dos Lieder*. Significativamente el crítico José M^a Agesta, "*Lushe-Mendi*", aplaudió en aquella ocasión que el autor hubiera abandonado en sus últimas obras la "manera de armonización modernísima" de los *Dos Lieder*, en favor de un vasquismo de apariencia más tradicional¹⁸. Aun así, el músico mantenía en esta época una actitud de calculada ambigüedad entre sus ademanes joviales, con pujos iconoclastas, y su vocación por agradar al gran público. Así lo reflejaba el periodista Leopoldo Basa en un reportaje para el diario argentino *La Nación*:

Aunque sea él [Sorozábal] de los que se mantienen en el clasicismo, no cree que los trucos y amaneramiento de los modernistas sean cosa despreciable y supone que un buen día surgirá un Mesías musical que sabrá recoger lo bueno de esto, que echará a un lado lo que tiene de impotencia y, sin olvidar a los clásicos, hará obra grande¹⁹.

La fórmula, en cualquier caso, proporcionaría excelentes resultados a su autor, que podía presumir de ser "profeta en su tierra". Sirvan como botón de muestras los elogios de la prensa tras el segundo "Gran Concierto Sorozábal" (30 de agosto 1925) a propósito del estreno de sus *Variaciones sinfónicas sobre un*

¹⁷ Sorozábal, P.: *Mi vida...*, p. 122; Gereño, X.: *Op. cit.*

¹⁸ Lushe-Mendi [Acosta, José M^a]: "En el Victoria Eugenia: el éxito del joven maestro Sorozábal", *El Pueblo Vasco* (San Sebastián), 10-IX-1924, p. 2.

¹⁹ Leopoldo Basa: "La música del País Vasco", *La Nación*, 2-XI-1924.

canto popular vasco; programado, como el año anterior, junto a una aplaudidísima 9ª Sinfonía de Beethoven que el propio compositor dirigió al Orfeón Donostiarra:

Sorozábal es un hombre honrado, sincero, un bohemio en la composición, que no admite más dictados que los de su alma vibrante, como la de todo artista honrado. En su nueva composición, en las *Siete Variaciones* que ayer nos dio a conocer, no se ve más que eso: sinceridad, una sinceridad galanamente expresada, que por ello mismo supo comprender todo el público. Es un poeta sin ser prosificador dadaísta; es un filósofo sin entregarse a especulaciones desconcertantes por su incongruencia. Por eso anteayer todos los que escucharon su música nueva la comprendieron, y aplaudieron a ese hombre joven que ha empezado por el principio, por expresar, por establecer una íntima comunicación entre él y quienes le escuchen, sin retorcimientos de frases, con la sencillez de un vasco, a quien le bastan su inspiración y una técnica bien empleada²⁰.

El rápido predicamento local alcanzado por Sorozábal se comprende mejor en el contexto de severa reordenación de la vida musical donostiarra que acarreó la clausura de los casinos de la ciudad –con sus respectivas orquestas– tras la prohibición del juego por parte de la dictadura de Primo de Rivera, en 1924. Así, en los años siguientes se constituyó una incipiente Orquesta Sinfónica de San Sebastián, que contribuyó a la proyección del trabajo de Sorozábal tanto en su faceta de creador como de director. Por su parte, en septiembre de 1927 el recién fundado Centro de Atracción y Turismo municipal animaría la decaída vida estival de la ciudad con una primera “Semana Vasca”, en la que también nuestro autor tuvo una participación destacada, dirigiendo sendos recitales de “música popular vasca” en la Plaza de la Constitución y el Teatro del Príncipe. En el segundo de ellos, el Orfeón Donostiarra y la Orquesta estrenaron un personal arreglo del *Gernikako arbola*. Tras su presentación como director en Madrid, estas actividades culminarían en un gran homenaje tributado el 13 de febrero de 1928 con un concierto en el que la Sinfónica donostiarra, el Orfeón y la Banda de txistularis interpretaron casi todo el catálogo del autor, incluidos los coros *Kuku bat badut*, *Nahi zuya yin*, *Arroxa lilia*, *Baserritarra*, *Kalez-kale* y la *Suite vasca*²¹. Algunos de ellos pronto serían grabados por el Orfeón Donostiarra para Odeón (*Arroxa lilia* y *Kalez-kale*; *Kuku bat badut* y *Baserritarra*), y por el Orfeón Azcoitiano y la Banda Municipal de Txistularis para Regal (*Kalez-kale*); lo que confirma el éxito de estas piezas²².

Como se ve, la relación de Sorozábal con el Orfeón Donostiarra no dejó de estrecharse a lo largo de la década de 1920. En el verano de 1929, el músico acompañó a su director, Secundino Esnaola, y al de la Sociedad Coral de Bilbao, Jesús Guridi, en una gira por Madrid y la Exposición Iberoamericana de Sevilla que lo puso al frente de un “Orfeón Vasco” integrado por los miembros de ambas instituciones²³. De hecho, a la muerte de Esnaola, en 1930, Sorozábal asumió el cargo interino de director del Orfeón Donostiarra, al que dirigió en un sentido homenaje al maestro fallecido, que incluyó el estreno de los *Siete Lieder* de Sorozábal interpretados por solistas de la formación, el 26 de febrero de 1930. Sorozábal, además, revisó la edición de la obra coral de Esnaola auspiciada ese mismo año en beneficio de su viuda²⁴; y, en una última actuación conjunta, volvió a dirigir a la misma agrupación el 24 de abril con un programa muy variado que incluyó sus *Nere maite pollita*, *Baserritarra* y *Bigarren kalez-kale*, además de

²⁰ Orfeo [Casares, David]: “El concierto del Domingo: Pablo Sorozábal confirmó la excelente impresión que produjo el año pasado”, *La Voz de Guipúzcoa*, 10-I-1925, p. 6.

²¹ Orfeo [Casares, David]: “El concierto de ayer: el maestro Sorozábal fue dignamente homenajeado”, *La Voz de Guipúzcoa*, 14-II-1928, p. 4.

²² Landaberea, Jaione: “Discografía”, en *Pablo Sorozábal*, <https://www.eresbil.eus/sites/sorozabal/es/discos-surco-ancho/>; “Recuerdos que quedan grabados: discografía”, en <https://www.orfeondonostiarra.org/es/el-orfeon/discografia/>.

²³ Pelay Orozco, Miguel: *Orfeón Donostiarra: su historia – bere kondaira (1897-1978)*. Donostia/San Sebastián: Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián - Donostiako Aurrezki Kutxa, 1980, pp. 109-111.

²⁴ *Orfeón Donostiarra: memoria artística, 1897-1929*. San Sebastián: Primitiva Casa Baroja, [1954], p. 165.

Eusko Bakuba, de Esnaola. Todo esto le valió el nombramiento como director honorario del Orfeón, pese a su inminente alejamiento del mismo²⁵.

En contraste con el éxito inmediato de la creación coral de Sorozábal en San Sebastián, no parece que este repertorio circulara entre formaciones ajenas a los círculos donostiarros, al menos hasta que, ya en 1932, la Sociedad Coral de Bilbao y la Orquesta Sinfónica de Bilbao interpretaron la *Suite Vasca* en la capital vizcaína. En cambio, los dos apuntes orquestales *Mendian* y *Txistulariak* —que la Sinfónica de San Sebastián había estrenado en 1926²⁶— subirían a los atriles de la Orquesta Sinfónica de Madrid en 1927 y, bajo los auspicios de Enrique Fernández Arbós, llegarían a ser publicadas como *Deux Esquisses Basques* por la prestigiosa editorial parisina Max Eschig en 1930; mientras que las *Variaciones sinfónicas* fueron presentadas en Madrid y Bilbao en 1928. Aun así, la popularidad alcanzada por algunas de sus composiciones corales se evidencia en el hecho de que la célebre formación Eresoinka incluyera sus dos *kalez-kale* en el repertorio de sus espectáculos europeos durante la Guerra Civil, con clamoroso éxito de público²⁷.

La etapa teatral

Como es sabido, tras esta etapa de predicamento ascendente en su localidad natal, Sorozábal alcanzaría el estatus de celebridad nacional gracias a un viraje radical de su carrera hacia el teatro lírico. Fue el éxito de su opereta de ambiente soviético *Katiuska* (Barcelona, 1931), unido a su noviazgo y boda (en 1933) con la exitosa actriz y cantante Enriqueta Serrano lo que le determinó a volcar todas sus energías en este terreno. No obstante, su primera tentativa al respecto había consistido en una ópera vasca, *Urtzi-Jaun*, basada en *La leyenda de Jaun de Alzate* (1922), de Pío Baroja, sobre un libreto adaptado por el propio músico y traducido al euskera por Arrese²⁸. Este proyecto, iniciado en 1927, nunca llegaría a materializarse, pero es probable que el compositor planeara aprovechar en él algunas de sus composiciones corales de la época. Así lo sugieren las anotaciones añadidas a lápiz en algunos de sus manuscritos, como la indicación “principio de obra, atacando” de *Baserritarrak*, o “Acto 2º principio danza”, en el caso de *Nere maite pollita*.

Como es lógico, Sorozábal incluyó multitud de intervenciones corales en sus nuevas producciones líricas, siguiendo con enorme personalidad e instinto dramático las convenciones de los géneros teatrales al uso. Como ha subrayado el musicólogo Javier Suárez-Pajares, ya en la primera escena de su *opera prima*, *Katiuska*, sorprende la habilidad del músico para combinar tres grupos de personajes en actitudes contrastantes con la mayor economía de medios expresivos²⁹. Con todo, la mayoría de estos pasajes no pueden considerarse verdaderas piezas autónomas para coro, puesto que, en virtud de esa misma adaptación al medio teatral, su concepción aparece subordinada a las exigencias de las distintas situaciones escénicas en las que se insertan. Por otro lado, Sorozábal tenía plena consciencia de la precariedad cuantitativa y cualitativa de los coros teatrales de la época, cuyos efectivos no podían compararse a los de una masa coral como la del Orfeón Donostiarra; y su escritura resulta

²⁵ Este honor sería revocado en 1943 tras alguna previa disputa epistolar privada, según carta a Sorozábal de la Presidencia del Orfeón Donostiarra, firmada el 25-I-1943 (archivo familiar de Pablo Sorozábal).

²⁶ Según los programas de concierto conservados en el archivo personal de Pablo Sorozábal, *Mendian* fue programada en el Teatro Victoria Eugenia el 8 de agosto de 1926 y, ya junto a *Txistulariak*, el día 29 de ese mismo mes.

²⁷ Arana Martija, José Antonio: *Eresoinka: embajada cultural vasca*. Vitoria-Gasteiz: Eusko Jaurilaritzaren Argitalpen-Zerbitzu Nagusia = Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 1986, pp. 129, 144 y 178-184.

²⁸ Lerena, Mario: “De mi querido pueblo”: vasquidad y vasquismo de la producción musical de Pablo Sorozábal (1897-1988”, *Musiker*, 18 (2011), p. 474-475.

²⁹ Suárez-Pajares, Javier: “Pablo Sorozábal en la lírica española de los primeros años 30”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 4 (1997), p. 117.

perfectamente consecuente con aquellas limitaciones. No es infrecuente, por tanto, encontrar intervenciones del coro en unísono o con un juego polifónico elemental, pese al perfecto manejo de la técnica contrapuntística y del estilo concertante por parte del autor. Como excepciones de mayor entidad, cabe destacar la sardana de *La Rosario o la rambla de fin de siglo* (1939), la famosa “ensalada” madrileña “¡Viva Madrid!”, del sainete *Don Manolito* (1943), el coro masculino que abre el segundo acto de la zarzuela *Los burladores* (1948), o la habanera marinera (nº 3) de *Entre Sevilla y Triana* (1950), también para voces graves. De hecho, el propio autor decidió suprimir el elemento coral de sus dos últimos títulos teatrales, *Las de Caín* (1958) y la ópera *Juan José* (1969), con la intención declarada de ahorrar complicaciones y costes de producción³⁰.

Aun así, en la presente edición hemos recuperado el único coro *a cappella* que Sorozábal incluyó en este corpus teatral; una página singular por la que el compositor demostró un especial aprecio. Sorozábal introdujo este número coral en el tercer acto de su opereta *No me olvides* (1935) como un canto de expatriados rusos en Ginebra, tras el fin de la Primera Guerra Mundial; con un eco del conocido *Canto de los sirgadores del Volga*, recopilado por Mili Balakirev en 1866, difundido por el bajo Chaliaplin a comienzos de siglo y por el célebre Coro de Cosacos del Don de Serge Jaroff desde la década de 1920 y, curiosamente, arreglado para piano por Manuel de Falla en 1922, como *Canto de los bateleros del Volga*. Mucho más tarde, Sorozábal reciclaría este número como un canto al vodka, dentro de su revista *¡Brindis!* (1951), sustituyendo la letra original de Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw por un nuevo texto de Luis Fernández de Sevilla y Luis Tejedor, y reescribiendo ligeramente su estructura vocal. Dado que el mismo tema popular se insinúa también en diversos pasajes de la partitura de *Katiuska*, es probable que, en realidad, esta música procediese de alguna versión preliminar de dicha opereta que no ha llegado hasta nuestros días. Así lo confirmó el barítono Marcos Redondo en sus memorias, si bien tampoco es descartable que, al cabo de los años, confundiese *Katiuska* con *No me olvides*, dos títulos que él mismo había estrenado.

En la partitura de *Katiuska*, que en conjunto es una joya musical, hay un coro ruso a voces solas que es una verdadera maravilla. Tanto es así, que en las representaciones de esta zarzuela yo siempre abandonaba mi camerino para escucharlo.

Por lo general, veía a Sorozábal entre bastidores, esperando la reacción del público, que aplaudía poco.

- No lo entiendo –le decía yo–, no comprendo que esta preciosidad no sea aplaudida por el público con mayor entusiasmo. Es increíble.

- Te garantizo que otra cosa sería –me contestaba el maestro– si pudiera dirigir yo el coro. [...]

Y mire usted por dónde, cierta noche, antes de dar comienzo la obra, me llamó la atención un tipo vestido de cosaco, por cierto, muy mal maquillado, una persona en suma que no pertenecía al coro. Mi sorpresa fue enorme al reconocer en aquel rostro, lleno de churretes, al propio maestro Sorozábal. [...]

- Ya verás –dijo–, ya verás si se aplaude el coro.

Ocupaba cada cual su puesto, incluso Sorozábal, a quien el público no reconoció. Y empezó el coro, que sonaba como si fuera un magnífico orfeón disciplinado. Al terminar, y aunque parezca mentira, el público no aplaudió poco, como de costumbre, sino que no dio ni una mala palmada. Silencio en la sala...

Ayer, hoy y mañana, el público será así³¹.

En cualquier caso, la anécdota corrobora el aprecio del compositor por esta página, que evidencia la fascinación que la música y la cultura eslavas suscitaban en la Europa del momento; muy particularmente, entre quienes buscaban un modelo de nacionalismo musical de vanguardia. En el caso concreto de un donostiarra como Sorozábal, hay que sumar el impacto de las actuaciones de los *Ballets*

³⁰ Cfr. Lerena, Mario: *El teatro musical de Pablo Sorozábal: música, contexto y significado*. Bilbao: Universidad del País Vasco – Euskal Herriko Unibertsitatea, 2018.

³¹ Redondo, Marcos: *Marcos Redondo: un hombre que se va...* Barcelona: Planeta, 1973, pp. 198-199.

Russes de Diaghilev en la ciudad al hecho de que en la vecina costa vasco-francesa se asentara una nutrida colonia de exiliados rusos (especialmente, en la cercana localidad de Biarritz, donde el cuñado del mismísimo Stravinsky regentó un célebre cabaret ruso, el Bar Basque). Esta vena eslavófila aparece también en otro coro ajeno al mundo teatral, *¡Ay, nere kabiya!*, escrito para las voces blancas del Coro Maitea (que lo estrenaron el 20 de enero de 1946, festividad de San Sebastián, en el Teatro Principal donostiarra³²), y que el maestro revisaría en 1961 y en 1975.

Otras dos destacadas páginas corales guardan una estrecha relación con la producción escénica de Sorozábal, aunque no proceden directamente de ella. La primera es la canción *¡Ay, tierra vasca!*, con letra del propio Sorozábal traducida por Fernando Artola como *Euskalerria*, y de la que el compositor realizó versiones *a cappella*, con acompañamiento pianístico y sinfónico, entre 1955 y 1978. Su melodía es casi idéntica a la de la romanza de barítono “Mi tierra vasca”, incluida para lucimiento de Marcos Redondo en el sainete catalán *La Rosario* (1939), con letra de Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw. Por su parte, el coro *Ya s’ha muerto el burro* procede del mismo tema del *Cancionero salmantino* de Dámaso Ledesma que Sorozábal ya había desarrollado en el intermedio de su zarzuela castellana *Sol en la cumbre*, de 1934, difundido también como *Variaciones sobre un tema castellano*. Este arreglo vocal, firmado en Bascarrabal (Ávila) en 1971, fue estrenado por cierta “Coral Polifónica Sorozábal” en la IIª Bienal Internacional del Sonido de Valladolid, donde el compositor fue homenajeado junto a otro ilustre zarzuelista y rival, Federico Moreno Torroba³³. Más tarde, en 1982, sería grabado para Fonogram por la Coral Vallisoletana, bajo la dirección de Carlos Barrasa, en su disco *Castellana*³⁴.

Por fin, debemos mencionar dos de los tres únicos trabajos de música cinematográfica realizados por el compositor en paralelo a su actividad teatral. Si bien esta faceta ocupó un lugar muy marginal en la carrera de Sorozábal, su trascendencia pública resultó enorme gracias, principalmente, al éxito de sendas piezas vocales: el zortziko “Maite”, de la desaparecida película *Jai-Alai* (Ricardo Rodríguez Quintana, 1940), y la “Canción de Marcelino”, de *Marcelino Pan y Vino* (Ladislao Vajda, 1954). El primero, con letra original de los libretistas Romero y Fernández-Shaw, fue popularizado por el grupo vocal bilbaíno Los Bocheros (a quien aparece dedicada la primera partitura editada) y, sobre todo, por el donostiarra Los Xey; no obstante, el autor realizó innumerables adaptaciones del mismo hasta convertirlo en una cantata sinfónico-coral gemela de *Euskalerria*, con el título *Maite, eguzki eder*, y texto en euskera de Nemesio Etxaniz. En cuanto a la “Canción de Marcelino”, su melodía folklórica vasca de base (no justificada por la ambientación de la película) establece un claro paralelismo con los coros vascos escritos en la década de 1920, por más que el humorismo de su letra en castellano le imprima un carácter muy singular.

Revisión y madurez

Si bien la vocación lírica de Sorozábal marcó el rumbo de su carrera a partir de la década de 1930 y se convirtió en una constante hasta el fin de sus días, el progresivo declive empresarial de la zarzuela y sus géneros afines le impulsó a diversificar sus actividades desde mediados de siglo. Fue entonces cuando el compositor volvió sus ojos al campo de la música vasca y a la creación coral. El compositor aún mantenía lazos con la vida cultural donostiarra, pero sus relaciones con el Orfeón se habían enrarecido de forma

³² Información recogida en Los Santos Uhide, Miguel: “Actividad musical donostiarra (1936/1950)”, en *Cosas mías* [página web], <https://miguellossantosuhide.com/actividad-musical-san-sebastian-donostiarra-quincena-cultura-1936-1950.html> (última visita 20-VII-2026).

³³ “Homenaje a la música española en Valladolid”, *Abc*, 2-III-1975, p. 74.

³⁴ “Pablo Sorozábal”, *El País*, 14-V-1982. El interés del autor por dicha melodía (y su habilidad para el continuo reciclaje musical) se refleja en una última adaptación de la misma en su última composición, las *Variaciones para quinteto de viento* (1988).

irremediable tras la Guerra Civil, a raíz del penoso proceso de depuración sufrido por el compositor y lo que él consideraba una actitud excesivamente oficialista por parte de dicha institución. En cambio, comenzó una fructífera colaboración con dos jóvenes agrupaciones vocales, masculina y femenina: el Coro Easo, escindido del propio Orfeón en 1940 por disidencias políticas, y, según ya hemos mencionado, el Coro Maitea, fundado por quien también había sido solista del mismo Orfeón, María Teresa Hernández Usabiaga, y presentado al público donostiarra el 16 de julio de 1945, festividad del Carmen³⁵.

Tan solo un mes después de su debut oficial, la Coral Maitea tomó parte destacada en un “Homenaje a Pablo Sorozábal” celebrado en el Teatro Príncipe de San Sebastián, el 17 de agosto de 1945³⁶. Sin embargo, la primera colaboración conjunta entre las dos entidades y el compositor se materializaría a los pocos meses de asumir Sorozábal la dirección titular de la Orquesta Filarmónica de Madrid, puesto que ocupó desde noviembre de 1945 hasta su escandalosa dimisión en 1952³⁷. En efecto, al comienzo de la Semana Santa de 1946, el maestro invitó a ambos coros a actuar junto a su orquesta en el Teatro-Cine de Madrid, en sendos conciertos matinales. En el primero de ellos, el 7 de abril, interpretaron el *Stabat Mater* de Pergolesi, *La Demoiselle élue*, para voces blancas, de Debussy, y *El sueño de una noche de verano* de Mendelssohn³⁸. Al día siguiente el programa incluyó el estreno madrileño de la *Suite vasca*, junto a *Arroxa lilia*, *Gabiltzan kalez-kale* y, curiosamente, *Los bateleros del Volga*, en arreglo de Serge Jaroff³⁹. Es probablemente en este encuentro cuando surgió el compromiso de escribir nuevo repertorio para estas formaciones.

Con todo, no fue hasta 1952 que el compositor dedicó a cada una de estas agrupaciones sendas suites corales, *Chantons mes chers amis* y *Neskatxena*, para coro de hombres y voces blancas, respectivamente. Resulta evidente en ellas el retorno a la inspiración vasca de su juventud, ya que todos sus números se inspiran en temas extraídos de los cancioneros de Azkue y Donostia. Según expresó el compositor a M^a Teresa Hernández, “me costó ponerme a escribirlos pues hace ya más de veinticinco años que no escribía nada vasco, pero al componerlos he rejuvenecido y he sentido muy hondo”⁴⁰. Como única excepción, el movimiento central del tríptico *Chantons mes chers amis* se basaba originalmente en una canción popular francesa, “Jardin d’amour”, aunque fue sustituido cuatro años más tarde por el definitivo “Urzo luma”. En lo que respecta a *Neskatxena*, sabemos que el Coro Maitea la presentó en una amplia gira de conciertos desarrollada en la primavera de 1953, que arrancó en Zaragoza y prosiguió por Tarragona, Barcelona, Palma de Mallorca, Valencia, Sevilla y el norte de Marruecos (Tetuán y Tánger, donde la obra de Sorozábal fue recibida con emoción), hasta Ceuta⁴¹. Cantaba como solista Conchi Laya Sorozábal, miembro del coro y sobrina del compositor.

En 1956 Sorozábal revisó en profundidad ambas partituras junto con el resto de su producción coral, dando inicio a un ambicioso proyecto de recuperación y difusión de este repertorio. Con estos nuevos materiales (drásticamente reescritos, en algunos casos), el compositor volvería a dirigir a los coros Easo

³⁵ La soprano, de hecho, ya había cantado como solista de la *9ª Sinfonía* de Beethoven bajo la batuta de Sorozábal en sus primeras presentaciones donostiarras como director (1924 y 1925).

³⁶ Los Santos Uhide, Miguel: “Actividad musical donostiarra (1936/1950)”, en *Cosas mías* [página web], <https://miguellossantosuhide.com/actividad-musical-san-sebastian-donostiarra-quincena-cultura-1936-1950.html> (última visita 20-VII-2026).

³⁷ El compositor renunció a su cargo al frente de dicha formación cuando las autoridades franquistas prohibieron su anunciado estreno de la *Sinfonía nº 7 “Leningrado”* de Dimitri Sostakóvich en la capital española.

³⁸ *Abc*, 25-IV-1946, p. 27.

³⁹ Fernández-Cid, Antonio: “Concierto de los Coros Easo y Maitea con la Orquesta Filarmónica”, recorte de prensa. Archivo Vasco de la Música ERESBIL (Errenteria), Fondo Coro Maitea, A2 / M-001.

⁴⁰ Carta de Sorozábal a M^a Teresa Hernández, Madrid, 15-IV-1952. Archivo Vasco de la Música ERESBIL (Errenteria), Fondo Coro Maitea, A2 / K-010 (Citado en Pérez-Arregui Fort, Ignacio: *El Coro Maitea: medio siglo de arte*, Donostia-San Sebastián: Fundación Kutxa, 1995).

⁴¹ “Historia del Coro Maitea”, Archivo de la Música Vasca ERESBIL, Fondo Coro Maitea A2 / O-41.

y Maitea hacia 1957, esta vez para registrar el conjunto de su catálogo coral en los estudios de grabación del recién fundado sello discográfico Hispavox. El resultado se materializó en un disco sencillo de “Cuatro canciones de Pablo Sorozábal” con acompañamiento orquestal (*Maite; Marcelino, pan y vino; ¡Ay, tierra vasca!* y la “Sardana” de *La Rosario*); un LP que incluía la *Suite vasca* entre las *Variaciones sinfónicas* y los *Dos apuntes vascos* (interpretados por la “Orquesta de Conciertos de Madrid”); y una recopilación de “Coros vascos” (en un LP o cuatro discos sencillos), con las siguientes piezas:

- *Arrosa* [sic] *lilia*.
- *Buba ñiña*.
- *Nere maite pollita*.
- *Kuku bat badut*.
- *Bentara noa*.
- *Nahi zuya yin*.
- *Chantons mes chers amis*
- *Neskatxena*
- *Baserritarra* (con la Banda de Txistularis de San Sebastián).
- *Kalez-kale*
- *Bigarren kalez-kale*.

Este exhaustivo programa de grabación de obras poco conocidas o ya olvidadas habría resultado inconcebible de no haberse realizado de forma paralela a la publicación, por la misma discográfica, de los principales éxitos teatrales del autor, mucho más comerciales. El repertorio, además, fue presentado en directo al público donostiarra los días 24 de noviembre y 1 de diciembre de 1957, con la Orquesta del Conservatorio de San Sebastián acompañando a las mismas formaciones vocales⁴². Aún más extraordinario resulta el hecho de que en 1960 las partituras de todos aquellos “coros vascos” fueran cuidadosamente editados en Nueva York por la reputada editorial Witmark & Sons, propiedad de la Warner, con el título genérico de *Basque Choral Songs of Pablo Sorozábal*. La edición incluía una traducción de los textos al inglés, firmada por la compositora Jean Reynolds Davis, muy probablemente realizada a partir de la traducción al castellano que el propio Sorozábal se había tomado la molestia de añadir a sus partituras, sometidas de nuevo a una revisión general, menos drástica que la anterior. En virtud de este trabajo, el compositor figuraba en letras de imprenta como autor de la música y la letra (“*music and original lyrics*”) de estos coros. Por otro lado, las partes de txistu de los *Kalez-kale* y *Baserritarra* fueron sustituidas por intervenciones de dos flautas y flautín.

En 1963 Sorozábal volvió a grabar una amplia selección de las mismas piezas —etiquetadas ahora como *Canciones vascas de Pablo Sorozábal*—, esta vez dirigiendo a la Coral Loinaz de Beasain en colaboración, de nuevo, con el Coro Maitea, y contando como solistas con el tenor Carlos Munguía y la soprano Ana M^a Higueras⁴³. Los cinco volúmenes de 45 r.p.m. de esta serie, publicados al año siguiente por el sello Columbia, incluían también sendos arreglos para voces blancas de *Zuregatik* y *Loa, loa*, de Secundino Esnaola, firmados en 1961; junto con el ya célebre *Maite* y un nuevo arreglo de *¡Ay, tierra vasca!* para coro mixto *a cappella*, expresamente dedicado a la Coral Loinaz y a su director Juan Miguel Irizar ese mismo año de 1963. Anteriormente, el maestro había colaborado con esta formación en el 2º Festival Coral de Guipúzcoa organizado por el Centro de Atracción y Turismo donostiarra (Beasain, 8 de junio de 1962); un año después de dirigir otros dos recitales de la primera edición del mismo ciclo, con participación del Coro Maitea en el segundo de ellos⁴⁴.

⁴² *Ibid.*

⁴³ Se ha recogido testimonio de estas grabaciones en Unanua, Juantxo; “La coral Loinaz del maestro Sorozábal”, *El Diario Vasco*, 15-VI-2014, <https://www.diariovasco.com/tolosa-goierri/201406/15/coral-loinaz-maestro-sorozabal-20140615000757-v.html>

⁴⁴ Leñena Mendizábal, Pello: “Conversaciones con Imanol Olaizola”, *Musiker*, 16 (2008), pp. 309-310.

Todas estas actividades confirman la habilidad gestora del compositor a la hora de promocionar su creación. Como es lógico, el nuevo giro vasquista de su carrera fue bien acogido en Euskal Herria, en una época de creciente activismo político y cultural contra el régimen franquista. De hecho, puede considerarse a Sorozábal como una suerte de puente intergeneracional entre las experiencias del “renacimiento” vasco de las primeras décadas del siglo y los emergentes movimientos reivindicativos de la segunda mitad del siglo. A este respecto, resultan reveladoras las palabras que Xabier Gereño dedicó al compositor a propósito de la Medalla de Oro honorífica que se le concedió en el 3.º Concurso de Ochotes Vascos de Bilbao, en marzo de 1965:

A Sorozábal y al resto de músicos vascos les pedimos que escriban sin pausa cosas nuevas, pero nuestras. En los últimos años se ha escrito poco sobre nuestros temas. La nueva juventud de hoy necesita nuevas músicas vascas, y vosotros, los músicos, debéis crearlas, sin perder la raíz vasca.⁴⁵

Como si de una respuesta directa a esta exhortación se tratara, Sorozábal compuso al año siguiente sus *Ocho canciones vascas* para dos voces y acompañamiento de guitarra, grabadas originalmente en sendos discos de *Cuatro canciones vascas* por las sobrinas del compositor, Conchi y Pepi Laya, junto al guitarrista Ignacio Ubiría. En su extrema simplicidad formal y expresiva, y con sus guiños explícitos a la obra del “bardo” Iparragirre, estas piezas evidencian una innegable filiación (nunca declarada) con el espíritu *neo-folk* de la canción protesta de aquellos años, que en el País Vasco cristalizaría en torno a la denominada “nueva canción vasca”. Baste recordar que Michel Labeguérie había publicado sus dos discos de *Lau kanta*, también con acompañamiento de guitarra, en 1961 y 1963; y que el mismo año de 1966 se había dado a conocer el histórico grupo *Ez dok amairu*. En la presente edición se recoge la versión coral, inédita, que el propio autor realizó de este bellísimo ciclo. Una de estas piezas, *Kuku*, llegaría a ser elegida como obra obligada del Certamen Coral de Tolosa de 1982, aunque interpretada *a cappella*: no obstante, el manuscrito correspondiente a esta variante no responde a la grafía del compositor⁴⁶, por lo que no puede asegurarse que fuese él quien decidiese ni siquiera autorizara la supresión de su acompañamiento guitarrístico.

Casi al mismo tiempo que en sus *Ocho canciones*, Sorozábal trabajó en diversas obras de inspiración vasca. Además de reescribir su versión sinfónico-coral del *Gernikako arbola* de 1927, realizó una instrumentación para txistu, trompas y percusión de su célebre *Irugarren kalez-kale – Marcha de Deva*, y realizó la primera versión de su “marcha fúnebre” *Gernika*. Esta última fue primeramente concebida para la misma formación de txistus, trompas y percusión; más tarde, fue orquestada y, por fin, en los albores de la transición política (1976), convertida en “eusko kantata” para coro y orquesta, con una letra creada ex profeso por Nemesio Etxaniz. En sus últimos días, el compositor tuvo la satisfacción de escuchar esta obra a la joven Orquesta Sinfónica de Euskadi y la Coral Andra Mari de Errenteria, pero vio frustrados sus intentos de que su versión definitiva fuese estrenada al aire libre por una ingente congregación de elementos corales, txistus, trompas, trompetas, tambores y timbales en conmemoración del quincuagésimo aniversario del infausto bombardeo de la villa foral⁴⁷.

Mención aparte merece su presencia como pregonero en el X. Certamen Coral Internacional de Tolosa, de 1978. En un emotivo retorno a sus propios orígenes, el compositor realizó para la ocasión un arreglo coral de un tema del cancionero de Azkue, *Lili pollit bat*, dedicado “a los organizadores del Certamen Coral de Tolosa y a la memoria de mis queridos amigos tolosarras Isaac López Mendizábal, Emeterio

⁴⁵ “[E]skatutzen dautzagu, bai Sorozábal eta bai beste euskal musikalariai, idatzi dagiela gelditu barik gauza barriak, baña gureak. Urte azken onetan gitxi idatzi da gure gayen gañean. Gaurko gaztedi berriak euskal soñu berriak bear dau, eta sustrai galdu barik, zuek, musikariak, sortu bear dozue” (Gereño. Xabier: *Op. cit.*)

⁴⁶ “La única copia conservada (Archivo Vasco de la Música ERESBIL (Errenteria), E/SOR-05/B-13) aparece firmada por el músico tolosarra Joaquín Pildain Araolaza en 1981, habitual colaborador del Certamen Coral de Tolosa.

⁴⁷ Agirretxe, Sebastián: “Breve recuerdo, emocionado, a Sorozábal”, *El Diario Vasco*, 3-I-1989, p. 53.

Arrese y Ramón Aldasoro". Además, en 1983 Sorozábal organizó una suite de *Tres canciones nostálgicas* en las que reunió un personal arreglo de *Ara nun diran*, de Iparragirre, junto con *Euskalerrria* y *Maite*, para coro mixto y acompañamiento de orquesta o piano. Se trata de un tríptico inédito que reunimos aquí por vez primera, siguiendo la catalogación que el propio Sorozábal propuso en la edición original de sus memorias, publicadas en 1986⁴⁸. Por la misma época, probablemente, y en un estilo similar, dejó inconcluso un borrador de la canción donostiarra *Ume eder bat*. Con tales evocaciones retrospectivas ponía broche final a su intensa y dilatada dedicación creativa al mundo coral, sostenida durante medio siglo.

Rasgos de estilo

Tanto en su escritura instrumental como vocal, el estilo de Sorozábal destaca, en líneas generales, por una búsqueda de la máxima expresividad con la mayor economía de medios. En este sentido, podríamos extender al conjunto de su creación las mismas valoraciones que suscitó entre la crítica la audición pública de sus primeras composiciones corales y orquestales: "sus características son la sobriedad y la elegancia musicales"⁴⁹, "sin retorcimiento de frases", "con la sencillez de un vasco"⁵⁰. El propio autor reivindicaría en su madurez esta poética de austera emotividad:

Para mí si el arte no tiene calor humano, no es arte. Esa vanguardia que necesita crear nuevo vocabulario para decir algo que luego no se entiende, no la comprendo. Para mí las palabras, los medios de expresión, son lo de menos, lo que importa son las ideas, los sentimientos, y si se plasman con claridad y sencillez, mejor que mejor⁵¹.

Sin duda, su contacto directo con la "Nueva Objetividad" germánica de entreguerras (que, desde posiciones ideológicas de izquierdas, propugnaba un nuevo arte para las masas proletarias, directo, utilitario, y contrario a hermetismos académicos o de vanguardia) contribuiría a conformar sus ideales estéticos; hasta reivindicarse, al final de su carrera, como "un músico del pueblo". Visto su interés por la música eslava, y su admiración y contactos indirectos con Shostakóvich⁵², cabría incluso especular también acerca de cierta afinidad con la doctrina anti-formalista del "realismo socialista". En cualquier caso, es significativa su personal concepción de lo "popular" como "proletario, no folclórico"⁵³, según puntualizaría a propósito de su ópera póstuma *Juan José*; una valoración que contrastaba con los postulados académicos predominantes en su tiempo.

En el terreno coral, estas premisas se sustanciaron en una escritura melódica siempre silábica, casi siempre de inspiración folclórica, sin tesituras extremas (adecuadas al nivel coral medio) y sobre una armonía eminentemente diatónica y funcional, con escasas disonancias y tensiones moduladoras. Sí son característicos los efectos de imitación canónica, que evidencian el gusto del compositor por el contrapunto; técnica que se enorgullecía de haber estudiado a fondo en Alemania con Stephan Krehl (autor de sendos tratados de Contrapunto y Fuga editados en España en 1930 por la editorial Labor) y

⁴⁸ Sorozábal, P. *Mi vida y mi obra*. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1986, p. 356. El 7 de enero de 1987 la Orquesta Sinfónica de Euskadi dio a conocer la versión orquestal de dos de estas piezas, *Euskalerrria* y *Maite* en el Teatro de los Campos Elíseos de Bilbao, junto a la mencionada cantata *Gernika*.

⁴⁹ B. Mol: "El concierto Sorozábal: triunfo enorme de un gran músico vasco", *La Voz de Guipúzcoa*, 10-IX-1924, p. 12.

⁵⁰ Orfeo [Casares, David]: "El concierto del Domingo: Pablo Sorozábal confirmó la excelente impresión que produjo el año pasado", *La Voz de Guipúzcoa*, 10-I-1925, p. 6.

⁵¹ Sorozábal, P.: *Mi vida...*, p. 115.

⁵² En 1968, años después de su fallido intento de estrenar en Madrid la *Sinfonía "Leningrado"* (v. nota 17), Sorozábal haría llegar a Sostakóvich una partitura de su propia suite *Victoriana*, recibiendo de vuelta una cordial y elogiosa carta del músico soviético, junto con una fotografía dedicada.

⁵³ *Ibid.*, p. 352.

Friedrich Koch, profesor de la *Hochschule für Musik* de Berlín. Como posible reflejo de su interés por el teatro lírico (y, quizás, por algunos modelos de la música coral rusa o eslava) también llama la atención su cuidado de las voces solistas, que a menudo se destacan sobre un fondo de acompañamiento vocal del resto del coro.

Esta aparente sencillez compositiva es el fruto de una elaboración cuidadosa y nada rutinaria, con abundantes detalles de sofisticación y maestría. De hecho, es llamativa la reiterada revisión de este repertorio por parte del compositor. En este proceso se detecta una tendencia a simplificar progresivamente la composición y despojarla de alardes virtuosísticos (por ejemplo, mediante la reducción de líneas vocales), siempre en busca de una expresión más depurada y eficaz.

Un ejemplo paradigmático del arte sorozabaliano lo encontramos en su zortziko *Maite*: una página breve de forma binaria simple, con una primera sección en modo menor y la segunda en el relativo mayor, sobre acordes triádicos elementales. Este material básico aparece enriquecida por elementos puntuales muy llamativos: por un lado, la escala de tonos enteros que abre y cierra la primera sección, creando expectación en el oyente; por otro, la discreta dosificación de dos únicos acordes de séptima en la segunda sección: el primero, sobre el cuarto grado, crea un efecto plagal de reminiscencias modales, jugando con el modo menor; el segundo, como “dominante de la dominante” ilumina de forma sobresaliente el clímax expresivo de la canción, justo antes de la cadencia final. Por último, el acorde de tónica con sexta añadida que cierra la composición añade una inesperada nota de sofisticación contemporánea. Si comparamos estos recursos con los de otra composición análoga (el zortziko *Maitechu mía*, compuesto por Francisco Alonso en 1928), vemos que su predecesor conjugaba un lenguaje armónico aparentemente más rico, abundante en acordes de séptima secundaria, pero de un modo menos personal, acorde con las convenciones de la música de salón. En cambio, Sorozábal se decanta por una mayor sobriedad expresiva, aunque introduciendo sonoridades innovadoras de forma muy ponderada, asimilable por cualquier oyente.

Por otro lado, es llamativo el cuidado de Sorozábal a la hora de explotar el valor sonoro y musical de las letras de sus cantos, manipulando, en ocasiones los textos originales para remarcar sus peculiaridades fónicas, dialectales y aun afectivas, como en *Nere maite pollita*, o en *Ya s’ha muerto el burro*. En el caso del euskera, el compositor anota cuidadosamente los sonidos consonánticos “ll”, “y”, “š” (/j/), “t” (tt) o “ñ”, que a menudo añaden un matiz cariñoso a los textos de partida, cargándolos de gracia y color coloquiales. Son, asimismo llamativos el cuidado con que se anotan los distintos efectos onomatopéyicos de *Baserritarra* y los del silabeo lúdico de *Ya s’ha muerto el burro*, que nunca se repite de forma idéntica. “Tengan cuidado de ajustarse a la letra aun cuando se dice: la, la, la... —exhortaba el músico a propósito de *Neskatxena*— pues es muy distinto decir la, que lai... O la, la, que la, lai... o la, ra... Como al final del último número, que pongo tiru, tiru, lai... y luego en el fuerte: chiru, chiru, lai”⁵⁴.

Otra muestra de su gusto por los juegos idiomáticos la encontramos en la elección de cantos populares que entremezclan distintas lenguas: latín, castellano, euskera y francés en *Kanta berri*, e incluso el griego eclesiástico en *Kuku bat badut*. Se evidencia así una concepción del folklore desprejuiciada y ajena a esencialismos, que es corroborada por su decisión de traducir cuidadosamente no sólo la mayor parte de sus cantos vascos al castellano, cuando la ocasión fue propicia, sino también de versionar en euskera una letra tan idiosincrática del cancionero castellano-leonés como *Ya s’ha muerto el burro*. Con ello, Sorozábal permanece siempre fiel a su propósito de actualizar los cantos tradicionales en una música de popularidad renovada y fronteras abiertas, para el “aquí” y “ahora”, con una vocación más jovial que purista.

⁵⁴ Carta de Sorozábal a M^a Teresa Hernández, Madrid, 15-IV-1952. Archivo Vasco de la Música ERESBIL (Errenteria), Fondo Coro Maitea, A2 / K-010 (Citado en Pérez-Arregui Fort, Ignacio: *El Coro Maitea: medio siglo de arte*, Donostia-San Sebastián: Fundación Kutxa, 1995).

Criterios generales de edición

La presente edición toma como corpus central la obra integral original para coro *a cappella* de Sorozábal. Este repertorio está básicamente formado por los “coros vascos” compuestos entre 1923 y 1952, revisados en 1956-57, grabados en 1958 y editados por Witmark & Sons en 1960. A ello hay que sumar los más tardíos *Ai, nere kabiya!*, *Ya s’ha muerto el burro* y *Lili pollit bat*; las versiones *a cappella* de *Maite* y *¡Ay, tierra vasca! – Euskalerrria*; el coro eslavo “El vodka”, revisado por última vez para su inclusión en la revista escénica *¡Brindis!* (1951), y la única composición religiosa del autor, *Fabordón* (1943), inédita hasta la fecha.

A estos títulos se han añadido las obras originales para coro con acompañamiento de piano o de guitarra, interpretables por una formación media, “de cámara”. Por su popularidad y carácter emblemático, también se han añadido sus tres coros con acompañamiento de txistu y tamboril (*Gabiltzan kalez-kale*, *Bigarren kalez-kale* y *Baserritarra*), que también fueron incluidos en su día en la edición de Witmark. Igualmente, hemos rescatado un curioso arreglo de la “Canción de Marcelino” para voces graves y acompañamiento de piano. En cambio, se ha renunciado a incluir los números corales con acompañamiento orquestal de su catálogo teatral, así como sus composiciones de claro carácter sinfónico-coral: la *Suite vasca* (editada por el Instituto Complutense de Ciencias Musicales en 2012) y *Gernika*, ya que su presentación con acompañamiento meramente pianístico supondría una falsificación de su estilo y espíritu expresivo.

Todas las fuentes de nuestra edición se conservan en el archivo familiar de la familia Sorozábal en Miraflores de la Sierra (Madrid), si bien existe copia de muchas de ellas en el Archivo Vasco de la Música, ERESBIL (Erreterria, Gipuzkoa). Gracias a la amabilidad de los herederos del compositor –Pablo y Teresa Sorozábal Gómez– se ha procedido a realizar una minuciosa colación de los materiales existentes. En el caso de sus primeras composiciones corales, se han conservado manuscritos (no siempre autógrafos) correspondientes a la década de 1920 (1952, en el caso de *Neskatxena* y *Chantons mes chers amis*), más dos conjuntos ordenados de autógrafos revisados, uno en 1956-57 (para su inmediata grabación en disco) y el otro, muy poco posterior, elaborado con toda probabilidad para su inminente edición americana. Existen, no obstante, algunas divergencias entre los manuscritos en que basamos nuestra edición crítica y los criterios de notación y fraseo aplicados en su día por Witmark, ajenos al compositor. Asimismo, se conservan distintas versiones autógrafas de *Ai, nere kabiya* (1961 y 1975) y, sobre todo, de *Maite* y *¡Ay, tierra vasca! – Euskalerrria* (con la apariencia casi de una suerte de *work in progress* dilatado a lo largo de muchos años, y adaptable a las circunstancias de cada momento).

Como principio general, se han respetado las últimas revisiones realizadas por el maestro, considerándolas como textos “definitivos” de cada composición. Aun así, se han incluido también algunas variantes y versiones preliminares, atendiendo a su indudable interés: es el caso de la excepcional versión original para doble coro de *Nahi zuya yin?*, y de la versión sin txistus de *Baserritarra*. Se ha rescatado, asimismo, el número “Au jardin d’amour” de *Chantons, mes chers amis*, desechado en la versión final; siendo esta la única página con texto íntegro en francés del compositor. Dado su carácter emblemático, se ha procurado incluir versiones para todas las formaciones a las que adaptó el compositor la música de *¡Ay, tierra vasca! – Euskalerrria* y, sobre todo, *Maite*. Se ha evitado, en todo caso, uniformizar de forma ficticia las diferentes versiones de una misma pieza, respetando las variantes de escritura que el compositor concibió en cada momento de su trayectoria.

En lo que respecta al texto literario de los coros, con el fin de facilitar su lectura y comprensión actual se ha normalizado su ortografía de acuerdo a las normas del euskera *batua* (inexistentes aún en la época del compositor); siempre y cuando dichas correcciones no afecten a la pronunciación de las palabras, ni alteren posibles peculiaridades dialectales. No se ha actualizado el título de *Euskalerrria* por considerarse una grafía muy idiosincrática y de indudable solera. Una particularidad de la escritura en euskera del

compositor es la representación del fonema /j/ por medio de la letra acentuada “*ś*”, que en ningún caso debiera confundirse con nuestra habitual *s* sorda (/s/), y que, siguiendo el uso común en el euskera actual, hemos transcrito como “*x*” en todos los casos. Asimismo, hemos conservado las traducciones al castellano de los textos originales al euskera (y la traducción euskérica de *Ya s’ha muerto el burro*), considerándolas parte del trabajo creativo de su autor. En cambio, se han desechado las traducciones inglesas de la edición de Witmark, atendiendo a la tendencia actual de respetar la lengua vernácula de las piezas interpretadas.

Mario Lerena

Texto de presentación del libro **PABLO SOROZABAL: Obras Corales**
editado por la Confederación de Coros del País Vasco 2026
www.eae.eus/actividades/ediciones