

PABLO SOROZÁBAL ET LA MUSIQUE CHORALE

Le compositeur Pablo Sorozábal Mariezcurrena (San Sebastián, 1897–Madrid, 1988) fut sans conteste l'une des figures les plus marquantes et charismatiques de la musique basque de son temps. Bien qu'il soit surtout connu pour sa remarquable contribution à la musique de théâtre (notamment la zarzuela et l'opérette, mais aussi l'opéra et le ballet), il convient de souligner que son talent s'est exprimé sous de multiples facettes, non seulement comme compositeur, mais aussi comme chef d'orchestre, interprète et promoteur musical. Ainsi, tandis que sa première opérette, *Katiuska* (1931), a donné son nom à une chanson populaire, sa participation musicale au film ovationné *Marcelino, pan y vino* (Ladislao Vajda, 1954) a permis à une mélodie du répertoire basque d'être traduite et chantée jusqu'au Japon; sans oublier le symbolique zortziko *Maite*.

De manière générale, son œuvre symphonique, de chambre et chorale constitue une riche expression du nationalisme musical qui prévalait au début du XXe siècle. Elle s'inscrit dans le cadre de la «renaissance» culturelle basque de l'époque. En effet, comme l'écrivait la musicologue María Nagore, l'essor de la carrière musicale de Sorozábal doit être salué comme «un fruit fécond de l'infrastructure musicale de Saint-Sébastien au début du XXe siècle»¹. Sans antécédents musicaux familiaux ni moyens financiers («ma mère était paysanne, mon père travaillait comme tailleur de pierre du lever au coucher du soleil», proclamait-il fièrement²), il n'aurait pu avoir de formation musicale sans les cours gratuits dispensés par la «Société économique des Amis du Pays»³ à l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Sébastien, dans un premier temps, et sans les bourses de sa ville natale et du Conseil provincial de Guipuzcoa dans les années vingt. De plus, son entrée précoce dans l'Orfeón Donostiarra (institution fondée l'année même de sa naissance), son engagement auprès du prestigieux orchestre du Gran Casino de San Sebastián ainsi que sa participation active à la vie sociale et culturelle foisonnante de sa ville (se produisant dans des cinémas, des cafés, des théâtres et des cabarets de toutes sortes) ont constitué le socle et le point de départ de sa brillante carrière.

Ce lien profond avec ses racines et le contexte socioculturel de sa région transparaît particulièrement dans les œuvres chorales du compositeur, auxquelles nous consacrons cette édition critique. Au-delà des thèmes basques omniprésents dans la plupart de ces œuvres, il convient de souligner que leur création et leur diffusion furent directement liées à diverses institutions chorales du Pays basque, le déjà cité Orfeón Donostiarra jusqu'au Concours International de chant choral de Tolosa, bien plus tardif mais tout aussi historique. Cependant, la cohérence artistique et la solidité de cet héritage, développé et remanié pendant plus d'un demi-siècle, tiennent avant tout à la personnalité singulière de Sorozábal. Il sut réagir et s'adapter avec maîtrise aux changements et contraintes culturelles changeantes de son environnement, comme nous le verrons dans cet essai.

¹ Nagore Ferrer, María: «La realidad musical vasca en el período de Entreguerras» dans Javier Suárez-Pajares (éd.), *Música española entre dos guerras, 1914-1945*. Grenade: Archives Manuel de Falla, 2002, p.149.

² Sorozábal, Pablo: «Pablo Sorozábal», notes de pochette de l'album *Adiós a la bohemia* (LP), Saint-Sébastien: Columbia, 1968, SCE 937.

³ Refondation de la Société royale basque des Amis du Pays, dont elle porte encore le nom d'origine.

Racines, canon et hétérodoxie

Dans ses mémoires sagaces, Sorozábal raconte que sa naissance, le 18 septembre 1897, coïncida avec le son retentissant d'un clairon annonçant le début d'une *sokamuturra* traditionnelle, une fête de rue dont les jours étaient comptés à Saint-Sébastien⁴. Cette course populaire de vachettes ou de taureaux attachés à des cordes, sera interdite par les autorités municipales cinq ans plus tard en raison du désordre et du danger qu'elle représentait pour le public. Cela provoqua d'importantes protestations et des émeutes. Par contre, en 1903 on assista à l'inauguration des splendides arènes de Chofre dans le quartier de Gros, plus grandes que toutes celles qui existaient auparavant dans la ville. Là, l'on pouvait apprécier dans de bien meilleures conditions les corridas, les festivités qui, tout au long du XIXe siècle, étaient organisées, réglementées et érigées en «fête nationale» espagnole. Parallèlement, c'est précisément durant cette période qu'un nouveau passe-temps d'origine britannique, le football (dont le premier «championnat d'Espagne» eut également lieu en 1903), commença à s'implanter à Saint-Sébastien. Cela aboutit, en 1909, à la création de l'équipe qui deviendrait la Real Sociedad. Sorozábal, d'ailleurs, appartenait à la première génération pratiquant ce sport dès son enfance: l'auteur lui-même confessait son enthousiasme d'enfant pour ce sport. Il déplorera plus tard son influence hégémonique sur la culture populaire.

Ces anecdotes, en apparence anodines, illustrent le processus d'ouverture et de métamorphose que connaît la station balnéaire cosmopolite, ville natale du compositeur, parallèlement à la modernisation industrielle d'une grande partie du Pays basque. Face à la menace d'une centralisation étatique croissante et à l'inéluctable mondialisation des coutumes, le nationalisme basque naissant et les courants nationalistes basques plus conservateurs s'efforcèrent de défendre les particularités et les traditions locales. Dans le domaine musical, l'une des réalisations les plus marquantes de ce mouvement fut la compilation des immenses recueils de chants populaires de Resurrección María de Azkue et du Père Donostia, récompensés par les conseils provinciaux basque et navarrais en 1915 et publiés dans les années 1920. Cependant, ces efforts de conservation se traduisirent par une sélection et une mystification du folklore. Fondés sur des préjugés idéologiques, ils contribuèrent ainsi à l'altération de l'écosystème culturel basque, comme ce fut d'ailleurs le cas dans des campagnes similaires menées dans d'autres régions du monde. Comme l'observait il y a des années, Carl Dahlhaus, «l'image du "peuple" cultivée par les collectionneurs bourgeois [de "chants populaires"] ne reflétait pas la réalité des classes ouvrières mais plutôt idéal nostalgique, utopique et fantasmagorique⁵».

Cette manipulation savante du folklore et de la langue basques pouvait même menacer leur vitalité, comme en témoigne la traditionnelle fête de Santo Tomás à Saint-Sébastien en 1916. Pour la première fois, les représentations théâtrales habituelles de cette fête furent supervisées par une Chaire municipale de la langue basque nouvellement créée. Son purisme suscita une vive controverse. Pour le journal républicain *La Voz de Guipúzcoa*, le langage sophistiqué promu par cette institution paraissait «Nouveau... car trop traditionnel et ancien⁶», et incompréhensible même pour les habitants bascophones de Saint-Sébastien: «la majorité du public quitta [le Teatro Principal] sans comprendre la moitié de ce qu'il avait entendu⁷». En revanche, le journal nationaliste *Euzkadi* salua le travail éducatif de la Chaire, qu'il qualifia d'«agréables rencontres culturelles». Il exprima son «rejet» au style vulgaire et populaire des interventions spontanées des bertsolaris (poètes basques improvisateurs) locaux, qui ravissaient le public en guise de final festif. On le voit, l'intelligentsia nationaliste basque estimait que

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

⁵ Dahlhaus, Carl: *Realism in Nineteenth-Century Music*, Mary Whittal (trad.). Cambridge: Cambridge University Press, 1985, p. 111 (ma traduction).

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.

même les traditions les plus authentiques et populaires devaient être raffinées, quitte à décevoir les attentes de leur public.

Dans ce contexte de tensions culturelles, il convient de relever que le propre père de Pablo Sorozábal faisait partie de ces humbles *bertsolaris* qui chantaient des vers improvisés dans les auberges alentour. Connu et surnommé «Asteasu» et «Porthale», José María Sorozábal publia même l'une de ses tirades dans la revue *Euskal-Erria*, en hommage au légendaire poète Pedro Mari Otaño, qu'il considérait comme un «frère» spirituel⁸. «Je me souviens que son basque résonnait comme une musique quand il parlait», évoquait le compositeur. De fait, l'écrivain Bernardo Atxaga a même pu recueillir la tradition orale selon laquelle les ancêtres de Sorozábal, qui vivaient à la ferme Portale à Larraul, près d'Asteasu, «sifflaient mieux que les oiseaux» (*txoriek baino hobeto egiten diate txistu*⁹). C'est donc cette tradition rurale que notre musicien a héritée directement, sans l'intermédiaire d'institutions culturelles. En fait, la revendication de ses origines paysannes et prolétariennes représentait une prise de distance consciente avec la majorité des compositeurs contemporains d'origine bourgeoise ou de la haute bourgeoisie (Guridi, Usandizaga, Isasi) et, surtout, avec les religieux (Azkue, Donostia ou Otaño). Bien que, comme nous le verrons, les recueils de chansons d'Azkue et de Donostia aient fortement influencé son œuvre, le musicien rejetait en réalité l'influence du cléricalisme bien-pensant qui prévalait dans les cercles musicaux basques de sa jeunesse. D'après lui, la plupart «des compositeurs de musique basque, étaient des prêtres et des moines. Leurs œuvres, empreintes de tristesse, étaient jouées et chantées très lentement¹⁰».

Il est certain que l'idéalisation de la nature et de l'*ethos* du peuple basque par les défenseurs de la tradition avait sublimé une identité basque d'un caractère pacifique et d'un certain équilibre apollinien. «Placidité et quiétude», «modération et sobriété», «douce mélancolie». C'est ainsi que le père Donostia qualifiait la musique folklorique basque en 1917¹¹. Dès 1910, le critique Ignacio Zubialde de Bilbao (pseudonyme de Juan Carlos de Gortázar) déplorait que «les collectionneurs de mélodies basques, pour flatter la sentimentalité du public, préféraient les airs mélancoliques, aux airs joyeux et entraînants qui, heureusement, ne manquaient pas¹²». Or, dans les années qui suivirent, le compositeur Pablo Sorozábal, au tempérament anticonformiste, populaire, laïque et antibourgeois, allait se rebeller contre l'imposition canonique de ce modèle «langoureux, sentimental et romantique¹³». Prenant la musique chorale comme l'un de ses premiers et plus chers domaines d'expression, il allait étendre sa palette créative vers des registres plus enthousiastes et des sonorités très variées, loin de toute conception existentielle. «C'est grâce à lui», affirmait la promotion d'un de ses enregistrements de chœurs, «qu'en plus des thèmes mélancoliques si caractéristiques du folklore basque, de nouvelles nuances, tout aussi singulières, teintées d'humour satirique ou bachique, plein de vigueur, de grâce et d'authenticité ont émergé.»¹⁴ Le compositeur déclarait lui-même :

«Dans toute ma musique basque, j'ai toujours cherché à me tenir à mille lieues de toute hypocrisie, de cette piété qui tente parfois nos musiciens; j'ai cherché à faire une musique véritablement du peuple et

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 (septembre-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* (conférences données à la Salle Philharmonique de Bilbao), éd. en fac-similé. Bilbao: Minima (Ikeder), 2004, p. 21

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

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

¹⁴ Notes de l'album *Coros vascos de Pablo Sorozábal*, vol. 1, [Madrid]: Hispavox [1957], HH 1615.

pour le peuple, une musique où l'on chante ivre de vin, d'amour, de tristesse, de moquerie, de tendresse: ivre, en un mot, de Vie.¹⁵»

Les débuts

À vrai dire, la sensibilité du jeune Sorozábal, au début de sa carrière, semble imprégnée de l'atmosphère mondaine et cosmopolite qui régnait à Saint-Sébastien durant la *Belle Époque*. Quelques jours seulement après la fête de la Saint-Thomas, le 9 janvier 1917, le compositeur écrit une *one step*, une première oeuvre légère pour piano, *The Odoro*, d'une grande gaieté, aux accents jazz novateurs et sans aucun lien avec les questions ethnographiques ou identitaires abordées précédemment. Sur la couverture, il esquissa à l'encre le portrait d'un personnage évoquant l'anti-héros du cinéma de l'époque, Charlie Chaplin. À cette même période, il accompagnait au piano les projections de films au Café del Norte et commençait à jouer du violon au *Maxim's*, le premier cabaret de Saint-Sébastien. Au prestigieux Gran Casino, il créa également une *Rêverie* pour orchestre à cordes, qu'il intégrera plus tard dans son *Cuarteto en Fa M, op. 3*. Plus tard, à son arrivée en Allemagne en 1920, il publia *Dos Lieder, op. 2*, œuvres pour voix et piano sur des poèmes français, clairement influencées par l'impressionnisme. Il travailla également sur un *Capricho español* pour orchestre qui, à sa manière, semblait imiter l'œuvre de Rimski-Korsakov et la couleur orchestrale de l'école russe (très prisée à cette époque); et qui, curieusement, exploitait le même rythme que le Boléro immortalisé plus tard par Maurice Ravel dans son célèbre ballet en 1928.

Bien que certaines sonorités basques – ou du moins vaguement pastorales – apparaissent déjà dans le *Cuarteto en Fa*, qui lui valut sa première bourse pour étudier en Allemagne, c'est après son arrivée à Leipzig qu'il commence à développer pleinement cette veine. Dans ses mémoires, le musicien laisse entendre que ce thème avait l'avantage de flatter les autorités locales qui finançaient ses études, ce qui n'enlève rien à l'enthousiasme personnel avec lequel il s'immergeait dans ce nationalisme sonore. Il est également probable que son éloignement de sa terre natale ait nourri une certaine nostalgie de ses racines. Un élément déclencheur décisif fut sans doute la publication du recueil de chansons *Euskal Eres-Sorta* du Père Donostia (1921) et, surtout, la première épreuve du *Cancionero Popular Vasco* (Recueil de chansons populaires basques) d'Azkue, un an plus tard (bien que l'impression de ses onze volumes ne fût achevée qu'en 1925). Auparavant, vers 1920, le musicien avait déjà composé une chanson sur un poème basque d'Emeterio Arrese, *Ill'ta gero, beti lurpean*, avec un récit quelque peu expérimental, influencé par la musique française, et un scepticisme agnostique sous-jacent (ce qui explique peut-être pourquoi elle est restée inédite) ; mais c'est vers 1922 – toujours depuis Leipzig – que Sorozábal commence à composer de la musique chorale et instrumentale directement inspirée des mélodies folkloriques des recueils de chansons susmentionnés.

Il est difficile de dater précisément les compositions chorales écrites durant cette décennie, car seules *Arroxa lilia* (1923) et *Baserritarra* (1926) sont datées dans ses premiers manuscrits originaux. Dès le milieu de l'année 1924, le journaliste G. Zumuarregui (Gregorio Múgica) avait connaissance de trois autres compositions (alors inédites) pour chœur a cappella: *Bentara noa*, *Buba ñiña* et *Nahi zuya yin*, cette dernière pour double chœur¹⁶. La composition *Nere maite pollita*, créée en septembre 1924, appartient également à cette période, comme nous le verrons plus loin. L'œuvre chorale *Kuku bat badut* a aussi été datée du début de la décennie, bien que nous n'ayons pas pu documenter son interprétation

¹⁵ Sorozábal, Pablo: Notes sur l'album *Guernica*, Saint-Sébastien: 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.

avant 1927. De plus, étant donné que le septième tome du *Cancionero d'Azkue*, contenant cette pièce, ne fut publié qu'en 1924, il est probable que l'œuvre fût postérieure à celles déjà mentionnées.

D'autre part, en 1923, le compositeur conçut une Suite basque pour chœur *a cappella*, aux motifs originaux (bien que folkloriques) et inspirée de poèmes d'Emeterio Arrese. Cependant, l'œuvre fut finalement écrite et présentée comme un triptyque symphonico-choral, ce qui peut être interprété comme une audacieuse intention esthétique : après une chanson d'amour satirique (*Kathalin*) et une douce berceuse (*Kunkun*). La frénésie dionysiaque de sa *Sorgin-dantza* («Danse des sorcières») semble rivaliser avec celle du poème symphonique de Moussorgski, Une nuit sur le mont Chauve, avec son thème similaire, voire avec la *bacchanale* finale de Daphnis et Chloé de Ravel. La collaboration renouvelée avec Arrese, originaire de Tolosa et d'Ibarra (dont il évoquera l'amitié plus d'un demi-siècle plus tard dans sa dédicace de sa dernière composition chorale, *Lili pollit bat* (1978)), revêt une importance particulière dans son contexte. Arrese était l'un des rares écrivains basques de l'époque à afficher ouvertement son anticléricalisme et ses convictions de gauche.

Plus légères encore, et bien plus populaires, étaient les marches *Gabiltzan kalez-kale* (appelées *Kalez-kale* dans de nombreux programmes de l'époque et dédiées à la société gastronomique connue Ollagorria de Saint-Sébastien) et *Bigarren kalez-kalez*, écrites pour chœur mixte et txistus, respectivement en 1925 et 1926. Ces deux pièces partagent le même rythme de *biribilketa*, ou «marche basque», créées par la combinaison de diverses mélodies folkloriques. Ces œuvres furent conçues dans le but d'offrir à l'Orfeón Donostiarra un répertoire de caractère basque, mais aussi plein de vivacité et d'énergie, pour remplacer les jotas habituelles qui clôturaient généralement leurs concerts et représentations en plein air¹⁷. Dans le même esprit, mais plus élaborée, figure *Baserritarra* (1926), mentionnée précédemment, basée sur la mélodie du même nom recueillie par Azkue. Il existe une version inédite pour chœur *a cappella* et une autre définitive avec txistus.

Presque toutes ces compositions eurent du succès à Saint-Sébastien au cours de la décennie, lors des séjours estivaux des musiciens, grâce à la collaboration désintéressée de l'Orfeón Donostiarra et de divers membres de la communauté musicale de Saint-Sébastien. La première de ces prestations remarquables eut lieu lors d'un «Grand Concert Sorozábal» le 9 septembre 1924 au Théâtre Victoria Eugenia. À cette occasion, le musicien créa les chœurs *Arroxa lilia*, *Nere maite pollita* et la *Suite Vasca*, ainsi que le *Capricho español* et les *Dos Lieders*. Fait significatif, le critique José María Agesta, de «*Lushe-Mendi*», salua le fait que le compositeur ait abandonné, dans ses œuvres ultérieures, le style d'harmonisation très moderne des *Dos Lieders*, au profit d'un style basque d'apparence plus traditionnelle¹⁸. Pour autant, le musicien conserva durant cette période une attitude d'ambiguïté calculée entre ses gestes jovioux, à tendance iconoclastes, et son désir de plaire au grand public. Ce point de vue fut révélé par le journaliste Leopoldo Basa dans un article du quotidien argentin *La Nación*:

«Bien que [Sorozábal] soit de ceux qui s'inscrivent dans la tradition classique, il ne croit pas que les **actuces** et le maniérisme des modernistes soient à mépriser. Il suppose qu'un jour un Messie musical émergera, qui saura en tirer le meilleur, écartant le non essentiel et qui, sans oublier les classiques, créera une œuvre majeure¹⁹.»

Cette formule, en tout cas, allait donner d'excellents résultats à son auteur, qui pouvait se targuer d'être un «prophète dans son pays». Les éloges parus dans la presse après le second «Grand Concert de Sorozábal» (30 août 1925) pour ses *Variaciones sinfónicas sobre un canto popular vasco* en sont 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.

parfait exemple. Au programme, comme l'année précédente, une interprétation très applaudie de la *Neuvième Symphonie de Beethoven*, dirigé par lui avec le chœur Orfeón Donostiarra:

Sorozábal est un homme honnête et sincère, un bohème dans ses compositions, qui n'accepte d'autres diktats que ceux de son âme vibrante, à l'instar de tout vrai artiste. Dans sa nouvelle composition, les *Siete Variaciones* qu'il a dévoilées hier, rien d'autre ne transparaît: la sincérité, une sincérité exprimée avec grâce, que le public tout entier a immédiatement perçue. Il est poète sans être un prosateur dadaïste; philosophe sans s'adonner à des spéculations déconcertantes par leur incongruité. C'est pourquoi, Avant-hier, tous ceux qui ont entendu sa nouvelle musique l'ont comprise et ont applaudi ce jeune homme qui, dès le départ, s'exprime avec authenticité, instaure une communication intime avec son public, sans phrases alambiquées, avec la simplicité d'un Basque, pour qui l'inspiration et une technique maîtrisée suffisent²⁰.

L'ascension fulgurante de Sorozábal sur la scène locale s'explique par la profonde réorganisation de la vie musicale de Saint-Sébastien, conséquence de la fermeture des casinos – et de leurs orchestres respectifs – après l'interdiction des jeux de hasard décrétée par la dictature de Primo de Rivera en 1924. Ainsi, dans les années qui suivirent, le jeune Orchestre symphonique de Saint-Sébastien fut créé et permit d'apprécier l'œuvre de Sorozábal, en tant que compositeur et chef d'orchestre. Parallèlement, en 1927, le tout récent Centre municipal d'attraction et de tourisme redynamisa la scène estivale de la ville avec sa première «Semaine basque», à laquelle Sorozábal joua un rôle de premier plan en dirigeant des récitals de musique folklorique basque sur la Plaza de la Constitución et au Teatro del Príncipe. Dans ce dernier, le chœur Orfeón Donostiarra et l'orchestre créèrent un arrangement personnel de *Gernikako Arbola*. Après ses débuts comme chef d'orchestre à Madrid, le point culminant de ses activités fut le grand hommage le 13 février 1928, au cours d'un concert avec l'Orchestre symphonique de San Sebastián, l'Orfeón et la banda de Txistulari où fut interprétée la quasi-totalité du catalogue du compositeur, notamment les pièces chorales *Kuku bat badut*, *Nahi zuya yin*, *Arroxa lilia*, *Baserritarra*, *Kalez-kale* et la *Suite Vasca*²¹. Certaines de ces œuvres furent rapidement enregistrées par l'Orfeón Donostiarra pour Odeón (*Arroxa lilia* et *Kalez-kale*; *Kuku bat badut* et *Baserritarra*), et par l'Orfeón Azcoitiano et la banda municipale Txistulari pour Regal (*Kalez-kale*), confirmant ainsi leur succès²².

Comme on peut le constater, la relation de Sorozábal avec l'Orfeón Donostiarra continua de se renforcer tout au long des années 1920. Durant l'été 1929, le musicien accompagna le directeur de l'Orfeón Donostiarra, Secundino Esnaola, et celui de la Société Chorale de Bilbao, Jesús Guridi, lors d'une tournée à Madrid et à l'Exposition ibéro-américaine de Séville. Il se retrouva alors à la tête d'un «Chœur Basque» composé de membres des deux institutions²³. À la mort d'Esnaola en 1930, Sorozábal assura l'intérim à la direction de l'Orfeón Donostiarra, qu'il dirigea lors d'un vibrant hommage du maître disparu. Cet hommage comprenait la création de ses *Siete Lieder*, interprétés par des solistes de l'ensemble, le 26 février 1930. Sorozábal révisa également l'édition des œuvres chorales d'Esnaola, publiée la même année au profit de sa veuve²⁴. Et, lors d'un dernier concert commun, il le dirigea à Nouveau le 24 avril, proposant un programme varié comprenant ses propres œuvres *Nere maite pollita*, *Baserritarra* et

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.

Bigarren kalez-kale, ainsi que *Eusko Bakuba* d'Esnaola. Ces prestations lui valurent le titre de directeur honoraire de l'Orfeón, malgré son départ imminent²⁵.

Contrairement au succès immédiat des œuvres chorales de Sorozábal à Saint-Sébastien, ce répertoire ne semble pas avoir circulé au-delà des cercles de la capitale, du moins jusqu'en 1932, date à laquelle la Société chorale de Bilbao et l'Orchestre symphonique de Bilbao interprétèrent la *Suite basque* dans la capitale de la Biscaye. En revanche, les deux esquisses orchestrales *Mendian* et *Txistulariak*, créées par l'Orchestre symphonique de Saint-Sébastien en 1926²⁶, furent interprétées par l'Orchestre symphonique de Madrid en 1927 et, sous l'égide d'Enrique Fernández Arbós, publiées sous le titre *Deux Esquisses Basques* par le prestigieux éditeur parisien Max Eschig en 1930. Les *Variaciones sinfónicas* furent présentées à Madrid et à Bilbao en 1928. La popularité de certaines de ses compositions chorales est attestée par le fait que le célèbre ensemble Eresoinka intégra ses deux pièces pour kalez-kale à son répertoire lors de ses concerts européens pendant la guerre civile espagnole. Ce fut un grand succès public²⁷.

La période théâtrale

Comme chacun sait, après cette période de popularité croissante dans sa ville natale, Sorozábal acquit une renommée nationale grâce à un tournant radical dans sa carrière, l'opéra. C'est le succès de son opérette à thème soviétique *Katiuska* (Barcelone, 1931), ainsi que ses fiançailles et son mariage (en 1933) avec la célèbre actrice et chanteuse Enriqueta Serrano, qui le conduirent à se consacrer pleinement à ce domaine. Sa première tentative fut un opéra basque, *Urtzi-Jaun*, inspiré de *La leyenda de Jaun de Alzate* (1922) de Pío Baroja, avec un livret adapté par le compositeur lui-même et traduit en basque par Arrese²⁸. Ce projet, commencé en 1927, ne fut jamais achevé, mais il est probable que le compositeur ait envisagé d'y intégrer certaines de ses compositions chorales de cette période. Des annotations ajoutées au crayon dans certains de ses manuscrits le suggèrent, comme l'indication "debut de l'œuvre, attaque" de *Baserritarrak*, ou «Acte 2, debut de danse» dans le cas de *Nere maite pollita*.

Naturellement, Sorozábal intégra de nombreux passages choraux dans ses nouvelles œuvres lyriques, en suivant avec une grande personnalité et un instinct dramaturgique les conventions des genres théâtraux en vogue. Comme l'a souligné le musicologue Javier Suárez-Pajares, l'habileté du compositeur à combiner trois groupes de personnages aux attitudes contrastées avec une extrême économie de moyens expressifs²⁹ est frappante, dès la première scène de son premier opéra, *Katiuska*. Néanmoins, la plupart de ces passages ne peuvent être considérés comme de véritables pièces chorales indépendantes, car, du fait même de cette adaptation au milieu théâtral, leur conception semble subordonnée aux exigences des différentes situations scéniques dans lesquelles ils s'insèrent. De plus, Sorozábal était pleinement conscient des limites quantitatives et qualitatives des chœurs de théâtre de son époque, dont les effectifs étaient sans commune mesure avec ceux d'un ensemble choral tel que l'Orfeón Donostiarra. Son écriture est parfaitement adaptée à ces contraintes. Il n'est donc pas rare de

²⁵ Cet honneur a été révoqué en 1943 après une correspondance privée préalable, selon une lettre à Sorozábal de la présidence de l'Orfeón Donostiarra, datée du 25 janvier 1943 (archives familiales de Pablo Sorozábal).

²⁶ Selon les programmes de concerts conservés dans les archives personnelles de Pablo Sorozábal, *Mendian* fut programmé au Théâtre Victoria Eugenia le 8 août 1926 et, avec *Txistulariak*, le 29 du même mois.

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.

trouver des interventions chorales à l'unisson ou avec une polyphonie rudimentaire, malgré la parfaite maîtrise par le compositeur de la technique contrapuntique et du style concertant. Parmi les exceptions notables, citons la sardane de *La Rosario o la rambla de fin de siglo* (1939), la célèbre «salade madrilène» «¡Viva Madrid!» de la farce en un acte *Don Manolito* (1943), le chœur d'hommes qui ouvre le deuxième acte de la zarzuela *Los burladores* (1948) et l'habanera marinera (n° 3) d'Entre Sevilla y Triana (1950), également pour voix de basse. De fait, le compositeur lui-même a décidé de supprimer l'élément choral de ses deux dernières pièces, *Las de Caín* (1958) et l'opéra *Juan José* (1969), dans le but avoué de réduire les complications et les coûts de production³⁰.

Néanmoins, cette édition nous a permis de retrouver le seul chœur a cappella que Sorozábal ait inclus dans ce corpus théâtral; une pièce singulière pour laquelle le compositeur avait une affection particulière. Sorozábal a introduit ce passage choral au troisième acte de son opérette *No me olvides* (1935) telle une chanson d'expatriés russes à Genève, après la fin de la Première Guerre mondiale; en écho du célèbre *Chant des bateliers de la Volga*, recueilli par Mili Balakirev en 1866. Il fut interprété au début du siècle par la basse Chaliapline et le célèbre Chœur cosaque du Don de Serge Jaroff à partir des années 1920, et, curieusement, arrangé pour piano par Manuel de Falla en 1922 sous le titre *Chant des bateliers de la Volga*. Bien plus tard, Sorozábal réutilisera ce morceau comme une chanson à la vodka, dans sa revue *¡Brindis!* (1951), remplaçant les paroles originales de Federico Romero et Guillermo Fernández-Shaw par un Nouveau texte de Luis Fernández de Sevilla et Luis Tejedor, et en remaniant légèrement la structure vocale. Le même thème populaire étant également évoqué dans divers passages de la partition de *Katiuska*, il est probable que cette musique provenait d'une première version de cette opérette, aujourd'hui disparue. Le baryton Marcos Redondo le confirme dans ses mémoires, même s'il est possible qu'au fil des ans, il ait confondu *Katiuska* avec *No me olvides* (Ne m'oublie pas), deux œuvres qu'il avait lui-même créées.

Dans la partition de *Katiuska*, véritable joyau musical, se trouve un chœur russe pour voix solistes d'une beauté exceptionnelle. À tel point que, lors des représentations de cette zarzuela, je quittais toujours ma loge pour l'écouter.

Généralement, je voyais Sorozábal en coulisses, attendant la réaction du public, plutôt rare.

«Je ne comprends pas», lui dis-je, «je ne comprends pas pourquoi ce chef-d'œuvre n'est pas applaudi avec plus d'enthousiasme. C'est incroyable!»

«Je vous garantis que ce serait une autre histoire», répondit le maestro, «si je pouvais diriger le chœur.» [...]

Et figurez-vous qu'un soir, avant le début du spectacle, un homme déguisé en cosaque attira mon attention – très mal maquillé, soit dit en passant – quelqu'un qui, plus est, n'avait rien à faire dans le chœur. Je fus stupéfait de reconnaître le maître Sorozábal en personne, visage barbouillé. [...]

«Vous verrez», dit-il, «vous verrez si le chœur sera applaudi.»

Chacun prit sa place, même Sorozábal, que le public ne reconnut pas. Et le chœur commença, sonnant comme un chœur magnifique et discipliné. À la fin de la représentation, et croyez-le ou non, le public ne se contenta pas d'applaudir légèrement, comme à l'accoutumée, mais resta de marbre. Un silence de mort régnait dans la salle...

Hier, aujourd'hui et demain, le public sera ainsi³¹.

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.

Quoi qu'il en soit, cette anecdote confirme l'appréciation du compositeur pour cette page, témoignant de la fascination que la musique et la culture slaves suscitaient en Europe à l'époque, notamment chez ceux qui recherchaient un modèle de nationalisme musical d'avant-garde. Dans le cas particulier d'un natif de Saint-Sébastien comme Sorozábal, il faut ajouter l'influence des représentations des *Ballets russes* de Diaghilev dans sa ville natale du fait qu'une importante colonie d'exilés russes s'était installée sur la côte basque française voisine (en particulier dans la ville de Biarritz, où le beau-frère de Stravinsky dirigeait un célèbre cabaret russe, le Bar Basque). Cette veine slavophile se retrouve également dans un autre chœur sans lien avec le monde théâtral, *¡Ay, nere kabiya!*, écrit pour les voix d'enfants du Chœur Maitea (qui le créa le 20 janvier 1946, jour de la Saint-Sébastien, au Teatro Principal de Saint-Sébastien³²), et que le maestro remaniera en 1961 et 1975.

Deux autres œuvres chorales remarquables sont étroitement liées aux mises en scène de Sorozábal, sans toutefois en être issues directement. La première est la chanson *¡Ay, tierra vasca!*, dont les paroles sont de Sorozábal lui-même, traduites par Fernando Artola telle *Euskalerría*, et dont le compositeur a réalisé des versions *a cappella*, pour piano et orchestre symphonique entre 1955 et 1978. Sa mélodie est presque identique à celle de la romance pour baryton «Mi tierra vasca», incluse pour mettre en valeur Marcos Redondo dans la farce catalane *La Rosario* (1939), sur des paroles de Federico Romero et Guillermo Fernández-Shaw. Quant au refrain *Ya s'ha muerto el burro*, il reprend le même thème du *Cancionero salmantino* de Dámaso Ledesma que Sorozábal avait déjà développé dans l'interlude de sa zarzuela castillane *Sol en la cumbre* (1934), également connue sous le titre *Variaciones sobre un tema castellano*. Cet arrangement vocal, composé à Bascarrabal (Ávila) en 1971, fut créé par le Chœur polyphonique Sorozábal lors de la 2e Biennale internationale du son de Valladolid, où le compositeur fut honoré aux côtés d'un autre illustre compositeur de zarzuelas, son rival, Federico Moreno Torroba³³. Plus tard, en 1982, il fut enregistré pour Fonogram par le Chœur de Valladolid, sous la direction d' Carlos Barrasa, dans le disque *Castellana*³⁴.

Enfin, il convient de mentionner deux des trois seules musiques de film que le compositeur a créées parallèlement à son activité théâtrale. Bien que cette facette ait occupé une place très marginale dans la carrière de Sorozábal, son impact public fut, énorme grâce notamment au succès de deux pièces vocales: le zortziko «Maite», tiré du film aujourd'hui perdu *Jai-Alai* (Ricardo Rodríguez Quintana, 1940), et la «Canción de Marcelino», extraite de *Marcelino Pan y Vino* (Ladislao Vajda, 1954). La première, sur des paroles originales des librettistes Romero et Fernández-Shaw, fut popularisée par le groupe vocal bilbaïen Los Bocheros (à qui la première partition publiée est dédiée) et, surtout, par le groupe de Saint-Sébastien Los Xey. Cependant, le compositeur en fit d'innombrables adaptations jusqu'à la transformer en une cantate symphonico-chorale, jumelle de *Euskalerría*, intitulée *Maite, eguzki eder*, sur un texte basque de Nemesio Etxaniz. Concernant «La Chanson de Marcelino», sa mélodie folklorique basque sous-jacente (non justifiée par le contexte du film) établit un parallèle évident avec les chants choraux basques des années 1920, même si l'humour de ses paroles en espagnol lui confère un caractère tout à fait unique.

Révision et maturité

Si la vocation lyrique de Sorozábal a marqué le cours de sa carrière à partir des années 1930 et est restée une constante jusqu'à la fin de sa vie, le déclin progressif de la zarzuela et des genres apparentés l'a amené à diversifier ses activités à partir du milieu du siècle. C'est alors que le compositeur s'est de nouveau tourné vers la musique basque et la composition chorale. Il a conservé des liens avec la vie culturelle de Saint-Sébastien, mais ses relations avec l'Orfeón se sont irrémédiablement détériorées

³² Informations recueillies auprès de 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).

après la guerre civile, en raison de la purge douloureuse qu'il a subie et de ce qu'il considérait comme une attitude excessive de la part de l'institution. Il entama alors une collaboration fructueuse avec deux jeunes ensembles vocaux, l'un masculin et l'autre féminin: le Coro Easo, qui s'était séparé de l'Orfeón en 1940 pour divergences politiques, et, comme mentionné précédemment, le Coro Maitea, fondé par María Teresa Hernández Usabiaga, ancienne soliste de l'Orfeón. Il fut présenté au public de Saint-Sébastien le 16 juillet 1945, jour de la fête de Notre-Dame du Mont-Carmel³⁵.

Un mois seulement après ses débuts officiels, le Chœur Maitea joua un rôle de premier plan lors d'un «Hommage à Pablo Sorozábal» donné au Teatro Príncipe de Saint-Sébastien le 17 août 1945³⁶. Cependant, la première collaboration entre les deux chœurs et le compositeur se concrétisa quelques mois après la prise de fonction de Sorozábal à la tête de l'Orchestre philharmonique de Madrid, poste qu'il occupa de novembre 1945 jusqu'à sa démission controversée en 1952³⁷. En effet, au début de la Semaine sainte de 1946, le maestro invita les deux chœurs à se produire avec son orchestre au Teatro-Cine de Madrid lors de deux concerts en matinée. Le premier, le 7 avril, interpréta le *Stabat Mater* de Pergolèse, *La Demoiselle élue* pour voix d'enfants de Debussy et *Le Songe d'une nuit d'été de Mendelssohn*³⁸. Le lendemain, le programme comprenait la première madrilène de la *Suite basque*, ainsi que *Arroxa Lilia*, *Gabiltzan kalez-kale* et, plus étonnant, *Los bateleros del Volga*, arrangé par Serge Jaroff³⁹. C'est sûrement lors de cette rencontre que naquit l'engagement d'écrire un nouveau répertoire pour ces ensembles.

Cependant, ce n'est qu'en 1952 que le compositeur dédia des suites chorales à chacun de ces groupes: *Chantons mes chers amis* et *Neskatzena*, respectivement pour chœur d'hommes et voix d'enfants. Le retour à l'inspiration basque de sa jeunesse est manifeste dans ces œuvres, car toutes les pièces sont basées sur des thèmes des recueils de chansons d'Azkue et de Donostia. Comme le compositeur le confie à María Teresa Hernández: «Il m'a été difficile de commencer à les écrire car cela faisait plus de vingt-cinq ans que je n'avais rien composé en basque, mais en les composant, je me suis senti rajeunir et profondément ému⁴⁰.» À la seule exception près, le mouvement central du triptyque *Chantons mes chers amis* était initialement basé sur une chanson folklorique française, «Jardin d'amour», bien qu'il sera remplacé quatre ans plus tard par la chanson définitive «Urzo luma». Concernant *Neskatzena*, nous savons que le Chœur de Maitea l'a présenté lors d'une vaste tournée de concerts au printemps 1953, qui a débuté à Saragosse et s'est poursuivie par Tarragone, Barcelone, Palma de Majorque, Valence, Séville et le nord du Maroc (Tétouan et Tanger, où l'œuvre de Sorozábal a été accueillie avec un grand enthousiasme), jusqu'à Ceuta⁴¹. Conchi Laya Sorozábal, membre du chœur et nièce du compositeur, y chantait en soliste.

En 1956, Sorozábal révisite profondément les deux partitions ainsi que le reste de ses œuvres chorales, lançant ainsi un ambitieux projet de redécouverte et de promotion de ce répertoire. Avec ces nouveaux

³⁵ La soprano, en fait, avait déjà chanté en tant que soliste dans la Neuvième symphonie de Beethoven sous la direction de Sorozábal, lors de ses premières prestations en tant que chef d'orchestre à Saint-Sébastien (1924 et 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> (Dernière visite 20-VII-2026).

³⁷ Le compositeur a démissionné de son poste à la tête de ladite formation lorsque les autorités franquistes ont interdit la création annoncée de la Symphonie n° 7 « Leningrad » de Dmitri Chostakovitch dans la capitale espagnole.

³⁸ *Abc*, 25-IV-1946, p. 27.

³⁹ Fernández-Cid, Antonio: "Concierto de los Coros Easo y Maitea con la Orquesta Filarmónica", coupure de presse Archives Basques de la Musique ERESBIL (Errenteria), Collection Coro Maitea, A2 / M-001.

⁴⁰ Lettre de Sorozábal à M^{re} Teresa Hernández, Madrid, 15-IV-1952. Archives de Musique Basque ERESBIL (Errenteria), Collection du Chœur de Maitea, A2 / K-010 (Cité dans Pérez-Arregui Fort, Ignacio: *El Coro Maitea: medio siglo de arte*, Donostia-San Sebastián: Fundación Kutxa, 1995).

⁴¹ "Historia del Coro Maitea", Archives Basques de la Musique ERESBIL, Collection du Chœur de Maitea A2 / 0-41.

matériaux (parfois profondément remaniés), le compositeur dirigera les chœurs Easo et Maitea vers 1957, cette fois pour enregistrer l'intégralité de son catalogue choral dans les studios du tout récent label Hispavox. Il en sortira un single intitulé «Quatre Chansons de Pablo Sorozábal» avec accompagnement orchestral (*Maite; Marcelino, pan y vino; ¡Ay, tierra vasca!* et la «Sardane» de *La Rosario*); un 33 tours comprenant la *Suite vasca* entre les *Variciones sinfónicas* et les Deux Esquisses basques (interprétée par l'orchestre de concert de Madrid); et enfin une compilation de «Coros vascos» (sur un 33 tours ou quatre singles), avec les pièces suivantes:

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

Ce programme d'enregistrement exhaustif d'œuvres peu connues ou oubliées aurait été impossible s'il n'avait été mené en parallèle avec la parution, chez le même label, des grands succès théâtraux de l'auteur, qui rencontrèrent un succès commercial bien plus important. Le répertoire fut également présenté en concert au public de Saint-Sébastien les 24 novembre et 1er décembre 1957, avec l'Orchestre du Conservatoire de Saint-Sébastien accompagnant les mêmes ensembles vocaux⁴². Plus extraordinaire encore est le fait qu'en 1960, les partitions de toutes ces «pièces chorales basques» furent soigneusement publiées à New York par le célèbre éditeur Witmark & Sons, propriété de Warner, sous le titre générique *Basque Choral Songs of Pablo Sorozábal*. L'édition comprenait une traduction anglaise des textes, signée par le compositeur Jean Reynolds Davis, vraisemblablement d'après la traduction espagnole que Sorozábal avait lui-même prise la peine d'ajouter à ses partitions, lesquelles avaient fait l'objet d'une nouvelle retouche générale, moins importante que la précédente. Grâce à ce travail, le compositeur était officiellement reconnu comme l'auteur de la musique et des paroles ("*music and original lyrics*") de ces pièces chorales. De plus, les parties de txistu dans *Kalez-kale* et *Baserritarra* furent remplacées par des parties pour deux flûtes et un piccolo.

En 1963, Sorozábal réenregistra une large sélection de ces mêmes pièces – désormais intitulées *Canciones vascas de Pablo Sorozábal* (Chansons basques de Pablo Sorozábal). Il dirigea cette fois le Chœur Loinaz de Beasain en collaboration, une fois de plus, avec le Chœur Maitea, avec les solistes le ténor Carlos Munguía et la soprano Ana María Higuera⁴³. Les cinq volumes 45 tours de cette série, sortis l'année suivante par le label Columbia, comprenaient également des arrangements pour voix égales de *Zuregatik* et *Loa, loa* de Secundino Esnaola, enregistrés en 1961. Avec le déjà célèbre *Maite* et un nouvel arrangement de *¡Ay, tierra vasca!* Cette œuvre composée pour chœur mixte *a cappella*, fut expressément dédiée au Chœur Loinaz et à son directeur, Juan Miguel Irizar, en 1963. Auparavant, le maestro avait collaboré avec cet ensemble lors du 2e Festival Choral de Gipuzkoa, organisé par le Centre Touristique et d'Attractions de Saint-Sébastien (Beasain, 8 juin 1962), un an après avoir dirigé deux

⁴² Ibid.

⁴³ Les preuves de ces enregistrements ont été recueillies à 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>

autres récitals lors de la première édition de ce même festival, avec la participation du Chœur de Maitea au second⁴⁴.

Toutes ces activités témoignent du talent de compositeur pour la promotion de son œuvre. Naturellement, ce nouveau tournant basque dans sa carrière fut bien accueilli au Pays basque, à une époque de montée de l'activisme politique et culturel contre le régime franquiste. De fait, Sorozábal peut être considéré comme une sorte de pont intergénérationnel entre les expériences de la «renaissance» basque des premières décennies du siècle et les mouvements de protestation émergents de la seconde moitié du siècle. À cet égard, les mots que Xabier Gereño adressa au compositeur lors de la remise de la médaille d'or honorifique au 3e Concours de chœurs basques de Bilbao, en mars 1965, sont révélateurs:

«Nous demandons à Sorozábal et aux autres musiciens basques de composer sans relâche, mais des œuvres qui nous soient propres. Ces dernières années, peu de choses ont été écrites sur nos thèmes. La jeunesse d'aujourd'hui a besoin d'une musique basque nouvelle, et vous, les musiciens, devez la créer, sans renier vos racines.⁴⁵»

Comme en réponse à cette exhortation, Sorozábal composa l'année suivante ses *Ocho canciones vascas* pour deux voix et accompagnement de guitare, initialement enregistrés sur deux albums de *Cuatro canciones vascas* par ses nièces, Conchi et Pepi Laya, avec le guitariste Ignacio Ubiría. Par leur extrême simplicité formelle et expressive, et par leurs allusions explicites à l'œuvre du «barde» Iparragirre, ces pièces révèlent un lien indéniable (bien que jamais revendiqué) avec l'esprit *néo-folk* des chants de protestation de cette époque, qui, au Pays basque, se cristallisera autour de la nouvelle chanson basque. Il suffit de rappeler que Michel Labeguérie avait publié ses deux albums de *Lau kanta*, également avec accompagnement de guitare, en 1961 et 1963; et que, la même année, en 1966, le groupe historique *Ez dok amairu* faisait ses débuts. Cette édition inclut la version chorale inédite de ce magnifique cycle, arrangée par le compositeur lui-même. L'une de ces pièces, *Kuku*, fut choisie comme œuvre imposée pour le Concours Choral de Tolosa en 1983, bien qu'interprétée *a cappella*. Cependant, le manuscrit de cette variante ne porte pas l'écriture du compositeur⁴⁶; il est donc impossible de confirmer qu'il ait décidé, ou même autorisé, la suppression de l'accompagnement de guitare.

À la même époque que ses *Ocho canciones*, Sorozábal travailla sur plusieurs œuvres d'inspiration basque. Outre la réécriture de sa version symphonico-chorale de *Gernikako arbola* de 1927, il créa une instrumentation pour txistu (flûte basque), cors et percussions de sa célèbre *Irugarren kalez-kale* – *Marche de Deva*, et composa la première version de sa «marche funèbre» *Gernika*. Cette dernière fut initialement conçue pour le même ensemble de txistu, cors et percussions. Plus tard, elle fut orchestrée et, finalement, à l'aube de la transition politique (1976), transformée en «euskokantata» pour chœur et orchestre, avec des paroles écrites spécialement pour elle par Nemesio Etxaniz. Dans ses derniers jours, le compositeur eut la satisfaction d'entendre cette œuvre interprétée par le jeune Orchestre National Basque et le Chœur Andra Mari d'Errenteria. Cependant, ses tentatives de faire jouer sa version définitive en plein air par un grand ensemble de chorales, de txistus (flûtes basques), de cors, de

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

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

⁴⁶ La seule copie conservée porte la signature du musicien de Tolosa Joaquín Pildain Araolaza (datée de 1981) qui était un collaborateur régulier du Concours Choral de Tolosa. (Archives Basques de la Musique, ERESBIL) E/SOR-05/B-13).

trompettes, de tambours et de timbales, en commémoration du cinquantième anniversaire du tragique bombardement de la ville, furent vaines⁴⁷.

Il convient de souligner sa présence en tant que crieur public lors du 10e Concours International de Chorale de Tolosa en 1978. Dans un émouvant retour à ses racines, le compositeur créa pour l'occasion un arrangement choral d'une chanson du recueil d'Azkue, *Lili pollit bat*, dédié «aux organisateurs du Concours de Chorale de Tolosa et à la mémoire de mes chers amis de Tolosa, Isaac López Mendizábal, Emeterio Arrese et Ramón Aldasoro». En outre, en 1983, Sorozábal composa une suite de *Tres canciones nostálgicas*, comprenant un arrangement personnel de *Ara nun diran* d'Iparragirre, ainsi que de *Euskalerrria* et de *Maite*, pour chœur mixte et accompagnement orchestral ou piano. Ce triptyque inédit est présenté ici pour la première fois, selon le catalogue proposé par Sorozábal lui-même dans l'édition originale de ses mémoires, parue en 1986⁴⁸. À peu près à la même époque, et dans un style similaire, il laissa inachevée une ébauche du chant de San Sebastián, *Ume eder bat*. Avec ces évocations rétrospectives, il mit un terme à son intense et vaste engagement créatif envers le monde choral, qui dura un demi-siècle.

Caractéristiques stylistiques

Dans son écriture instrumentale comme vocale, le style de Sorozábal se caractérise généralement par une recherche d'une expressivité maximale avec une grande économie de moyens. En ce sens, on pourrait étendre à l'ensemble de son œuvre les mêmes appréciations critiques formulées à l'occasion de l'exécution publique de ses premières compositions chorales et orchestrales : «leurs caractéristiques sont la sobriété et l'élégance musicales⁴⁹», «sans phrasé alambiqué», «avec la simplicité d'un basque⁵⁰». Le compositeur lui-même défendra plus tard cette poétique de l'émotion austère :

«Pour moi, si l'art manque de chaleur humaine, ce n'est pas de l'art. Je ne comprends pas ce mouvement d'avant-garde qui ressent le besoin de créer un nouveau vocabulaire pour dire quelque chose qui est ensuite mal compris. Pour moi, les mots, les moyens d'expression, sont secondaires ; ce qui compte, ce sont les idées, les sentiments, et s'ils sont exprimés avec clarté et simplicité, tant mieux⁵¹.»

Sans aucun doute, son contact direct avec la «Nouvelle Objectivité» allemande de l'entre-deux-guerres (qui, depuis des positions idéologiques de gauche, prônait un art nouveau pour les masses prolétariennes – direct, utile et opposé à l'hermétisme académique ou d'avant-garde) a contribué à façonner ses idéaux esthétiques. Au point qu'à la fin de sa carrière, il se définit «musicien du peuple». Compte tenu de son intérêt pour la musique slave, de son admiration pour Chostakovitch⁵² et de ses contacts indirects avec ce dernier, on pourrait même supposer une certaine affinité avec la doctrine anti-formaliste du «réalisme socialiste». Quoi qu'il en soit, sa conception personnelle du «populaire»

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

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, des années après l'échec de sa tentative de création de la Symphonie «Leningrad» à Madrid (voir note 17), Sorozábal envoya à Chostakovitch la partition de sa propre suite *Victoriana* et reçut en retour une lettre cordiale et élogieuse du compositeur soviétique, accompagnée d'une photographie dédiée.

comme «prolétarien, et non folklorique»⁵³ est significative, comme il le précisera à propos de son opéra posthume Juan José; une appréciation qui contrastait fortement avec les postulats académiques dominants de son époque.

Dans le domaine choral, ces débuts se sont concrétisés par une écriture mélodique syllabique constante, presque toujours d'inspiration folklorique, sans tessitures extrêmes (adaptées au niveau choral moyen), et fondée sur une harmonie éminemment diatonique et fonctionnelle, avec peu de dissonances et de tensions modulantes. Les effets d'imitation canonique sont caractéristiques, témoignant du goût du compositeur pour le contrepoint. Une technique qu'il était fier d'avoir étudiée en profondeur en Allemagne auprès de Stephan Krehl (auteur de deux traités sur le contrepoint et la fugue, publiés en Espagne en 1930 par Labor) et de Friedrich Koch, professeur à la *Hochschule für Musik* de Berlin. Possible reflet de son intérêt pour le théâtre lyrique (et peut-être aussi pour certains modèles de musique chorale russe ou slave), et de son attention portée aux voix solistes est également remarquable, celles-ci se détachant souvent nettement sur l'accompagnement vocal du reste du chœur.

Cette apparente simplicité compositionnelle est le fruit d'un travail minutieux et attentif, riche en détails d'une grande sophistication et d'une maîtrise exceptionnelle. De fait, les nombreuses révisions de ce répertoire par le compositeur sont frappantes. Ce processus révèle une tendance à simplifier progressivement la composition et à la dépouiller de toute virtuosité (par exemple, en réduisant les lignes vocales), toujours dans la recherche d'une expression plus raffinée et plus efficace.

Un exemple paradigmatique du talent de Sorozabal se trouve dans son zortziko Maite: une courte pièce de forme binaire simple, avec une première section en mode mineur et la seconde dans le relatif majeur, basée sur des accords triadiques élémentaires. Ce matériau de base est enrichi d'éléments spécifiques saisissants : d'une part, la gamme par tons entiers qui ouvre et clôt la première section, créant une anticipation chez l'auditeur ; d'autre part, l'utilisation discrète de seulement deux accords de septième dans la seconde section : le premier, sur le quarte, crée un effet plagal rappelant la musique modale, jouant avec le mode mineur ; le second, en tant que « dominante de la dominante », illumine avec brio le point culminant expressif du morceau, juste avant la cadence finale. Enfin, l'accord de tonique avec une sixte ajoutée qui clôt la composition ajoute une note inattendue de sophistication contemporaine.

Si l'on compare ces ressources avec celles d'une autre composition similaire (le zortziko Maitechu mía, composé par Francisco Alonso en 1928), on constate que son prédécesseur combinait un langage harmonique d'apparence plus riche, abondant en accords de septième secondaire, mais d'une manière moins personnelle, conforme aux conventions de la musique de salon. À l'inverse, Sorozábal privilégie une plus grande retenue expressive, tout en introduisant des sonorités novatrices avec une grande finesse, les rendant accessibles à tous.

Par ailleurs, le soin apporté par Sorozábal à l'exploitation de la valeur sonore et musicale de ses textes est remarquable. Il manipule parfois les textes originaux pour en souligner les particularités phonétiques, dialectales, voire émotionnelles, comme dans *Nere maite pollita* ou *Ya s'ha muerto el burro*. Dans le cas du basque, le compositeur note avec soin les sons consonantiques «ll», «y», «ś» (/j/), «t̃» (tt) et «ñ», qui ajoutent souvent une touche affectueuse aux textes sources, leur conférant un charme et une couleur familiers. Il convient également de souligner le soin apporté à la notation des divers effets onomatopéiques de *Baserritarra* et à la syllabation ludique de *Ya s'ha muerto el burro*, qui n'est jamais répétée à l'identique. «Faites attention à bien s'en tenir à la lettre, même en disant: la, la, la...», a insisté le musicien à propos de *Neskatxena*, «car il y a une grande différence entre dire la et lai...

⁵³ Ibid., p. 352.

ou la, la et la, lai... ou la, ra... Comme à la fin du dernier morceau, où j'écris tiru, tiru, lai... et puis dans la partie forte: chiru, chiru, lai.»⁵⁴

Un autre exemple de son goût pour le jeu linguistique se trouve dans son choix de chants folkloriques mêlant différentes langues: latin, espagnol, basque et français dans *Kanta berri*, et même grec ecclésiastique dans *Kuku bat badut*. Ceci révèle une conception ouverte et sans préjugés du folklore, affranchie de tout essentialisme, ce que confirme sa décision de traduire avec soin non seulement la plupart de ses chants basques en espagnol. Lorsque l'occasion s'est présentée, mais aussi de traduire en basque des paroles aussi singulières du répertoire castillan-léonais que *Ya s'ha muerto el burro*. Ce faisant, Sorozábal reste fidèle à son objectif de moderniser les chants traditionnels grâce à une musique d'une popularité renouvelée et au monde ouverte, pour «ici et maintenant», avec une vocation plus joviale que puriste.

Critères généraux d'édition

Cette édition se concentre sur l'intégralité des œuvres originales pour chœur a cappella de Sorozábal. Ce répertoire est principalement composé des «chœurs basques» écrits entre 1923 et 1952, révisés en 1956-1957, enregistrés en 1958 et publiés par Witmark & Sons en 1960. Il comprend également les œuvres plus tardives *Ai, nere kabiya!*, *Ya s'ha muerto el burro* et *Lili pollit bat*; les versions *a cappella* de *Maite* et *iAy, tierra vasca! – Euskalerrria*; le chœur slave «El vodka», dont la dernière version a été effectuée pour la revue *iBrindis!* (1951); et la seule composition religieuse du compositeur, *Fabordón* (1943), inédite jusqu'alors.

À ces titres s'ajoutent les œuvres originales pour chœur avec accompagnement de piano ou de guitare, adaptées à un ensemble de chambre de taille moyenne. En raison de leur popularité et de leur caractère emblématique, trois pièces chorales avec accompagnement de txistu et de tambourin (*Gabiltzan kalez-kale*, *Bigarren kalez-kale* et *Baserritarra*), déjà présentes dans l'édition Witmark, ont été ajoutées. De même, nous avons retrouvé un arrangement original de la «Canción de Marcelino» pour voix d'hommes et piano. En revanche, nous avons choisi de ne pas inclure les pièces chorales avec accompagnement orchestral de son catalogue théâtral, ni ses compositions à caractère symphonico-choral affirmé: la *Suite basque* (publiée par l'Institut Complutense des sciences musicales en 2012) et *Gernika*, car les présenter avec un accompagnement de piano seul en trahirait le style et l'esprit expressif.

Toutes les sources de notre édition sont conservées dans les archives de la famille Sorozábal à Miraflores de la Sierra (Madrid), bien que des copies de nombre d'entre elles existent aux Archives Basques de la Musique, ERESBIL (Errenteria, Guipuscoa). Grâce à la bienveillance des héritiers du compositeur, Pablo et Teresa Sorozábal Gómez, un travail de compilation méticuleux des documents existants a été entrepris. Concernant ses premières compositions chorales, des manuscrits (pas toujours de sa main) des années 1920 ont été conservés (1952 pour *Neskatxena* et *Chantons mes chers amis*), ainsi que deux ensembles d'autographes classés et révisés, l'un de 1956-1957 (pour son enregistrement immédiat) et l'autre, très peu de temps après, probablement préparé pour son édition américaine imminente. Il existe cependant quelques divergences entre les manuscrits sur lesquels nous avons fondé notre édition critique et les critères de notation et de phrasé appliqués à l'époque par Witmark, qui n'étaient pas ceux du compositeur. De même, plusieurs versions autographes de *Ai, nere kabiya* (1961 et 1975) et, surtout, de *Maite* et de *iAy, tierra vasca!-Euskalerrria* (qui semble être une œuvre en cours d'élaboration, développée sur plusieurs années et adaptable aux circonstances de chaque instant) ont

⁵⁴ Lettre de Sorozábal à M^{re} Teresa Hernández, Madrid, 15-IV-1952. Archives Basques de la Musique ERESBIL (Errenteria), Collection du Chœur Maitea A2 / K-010 (Citado en Pérez-Arregui Fort, Ignacio: *El Coro Maitea: medio siglo de arte*, Donostia-San Sebastián: Fundación Kutxa, 1995).

été conservées. En règle générale, les versions finales du compositeur ont été respectées, considérées comme les textes «définitifs» de chaque composition. Néanmoins, certaines variantes et versions préliminaires ont également été incluses, compte tenu de leur intérêt indéniable: c'est le cas de l'exceptionnelle version originale pour double chœur de *Nahi zuya yin?*, et de la version sans txistus de *Baserritarra*. Le numéro «Au jardin d'amour» de *Chantons, mes chers amis*, écarté dans la version finale, a également été retrouvé; il s'agit de la seule page contenant le texte complet en français du compositeur. Compte tenu de son caractère emblématique, des versions ont été incluses pour tous les ensembles pour lesquels le compositeur a adapté la musique de *¡Ay, tierra vasca! – Euskalerrria* et, surtout, *Maite*. Tout a été mis en œuvre pour éviter d'uniformiser artificiellement les différentes versions d'une même œuvre, en respectant les variations de notation que le compositeur a conçues à chaque étape de sa carrière.

Concernant les paroles des pièces chorales, afin d'en faciliter la lecture et la compréhension aujourd'hui, leur orthographe a été normalisée selon les règles du basque unifié (Euskera Batua, qui n'existait pas encore à l'époque du compositeur), à condition que ces corrections n'affectent pas la prononciation des mots ni les particularités dialectales. Le titre Euskalerrria n'a pas été actualisé, car il est considéré comme une orthographe très singulière, ancrée dans une tradition incontestable. Une particularité de la notation basque du compositeur est la représentation du phonème /j/ par la lettre accentuée «*ś*», à ne surtout pas confondre avec notre s sourd (/s/), que nous avons transcrite, conformément à l'usage courant en basque contemporain, par un «x» dans tous les cas. De même, nous avons conservé les traductions espagnoles des textes basques originaux (et la traduction basque de *Ya s'ha muerto el burro*), les considérant comme faisant partie intégrante de l'œuvre de l'auteur. En revanche, les traductions anglaises de l'édition Witmark ont été écartées, conformément à la tendance actuelle qui consiste à respecter la langue vernaculaire des œuvres interprétées.

Mario Lerena

Réné Zugarramurdi, traduction

Texte introductoire pour l'édition **PABLO SOROZABAL: OEUVRES CHORALES**

édité par la Confédération des Choeurs du Pays basque

www.eae.eus/activites/editions