

PABLO SOROZABAL ETA KORURAKO MUSIKA

Pablo Soroazabal Mariezcurrena musikagilea (Donostia, 1897-Madril, 1988), zalantzarik gabe, bere garaiko euskal musikaren figura nabarmenetako eta karismatikoenetakoa izan zen. Batez ere antzerki-musikaren arloari egindako ekarpen arrakastatsuagatik gogoratua bada ere (bereziki zarzuela eta opereta, baina baita opera eta balleta ere), bidezkoa da aitortzea bere talentuak aberastasun berezi batez distiratu zuela hainbat alderditan, ez bakarrik sortzaile gisa, baita zuzendari, interprete eta musika-sustatzaile gisa ere. Hala, *Katuska* (1931) bere lehenengo operetak, azkenean, oinetako ospetsu bati izena eman zion, eta *Marcelino, pan y vino* (Ladislao Vajda, 1954) pelikula txalotuari egindako soinu-ekarpenak euskal kantutegiko melodia bat Japonian ere itzuli eta kantatzea lortu zuen; eta zer esanik ez *Maite* bere zortzikoak lortu duen kategoria ospetsuaz.

Oro har, bere produkzio sinfonikoa, nahiz kameristikoa eta korala, joan den mendeko lehen hamarkadetan nagusitu zen abertzaletasun musikaren adierazpen baliotsua da, eta garai hartako euskal kulturaren "berpizkundearen" barruan sar daiteke. Izan ere, María Nagore musikologoak idatzi zuen bezala, Soroazabalen ibilbide musikaren abiatzea "XX. mendeko lehen urteetako Donostiako musika-azpiegituraren fruitu emankor"¹ gisa ospatu behar da. Familia-aurrekari musikalik eta baliabide ekonomikorik gabe ("gure ama nekazaria zen, gure aitak hargin gisa lan egiten zuen egunsentitik gauera arte", aldarrikatuko zuen egileak disimulatu gabeko klase-harrotasunarekin²), bere musika-prestakuntza ulertezina izango zen "Euskalherriaren Lagunen Elkarteko Ekonomikoak"³ Donostiako Arte Ederretako Akademian babesten zituen doako eskolak eta 20ko hamarkadan bere jaioterriko Udalak eta Gipuzkoako Aldundiak eman zizkioten ikasketa-bekak egon izan ez balira. Ez hori bakarrik: Donostiako Orfeoian (jaio zen urte berean sortutako erakundea) goiz sartu izana, Donostiako Kasino Handiko orkestra ospetsuan kontratatua egon izana eta hiriko bizitza ludiko-sozialean aktiboki parte hartu izana (mota guztietako zinemetan, kafetegietan, antzokietan eta kabaretetan jardunez) haren ibilbide egokiaren oinarri eta abiapuntu izan ziren.

Bere lurraldeko sustraiekiko eta egoera soziokulturalarekiko lotura hori bereziki nabarmena da musikagilearen korurako lana jasotzen duen edizio kritiko honetan. Errepertorio horren zatirik handienaren euskal gai nabaria alde batera utzita, azpimarratzekoa da haren sorkuntzak eta hedapenak zuzeneko harremana izan zuela Euskal Autonomia Erkidegoko hainbat abesbatza-erakunderekin, aipatutako Donostiako Orfeoitik hasi eta Tolosako Nazioarteko Abesbatza Lehiaketa askoz ere berantiaragora arte. Hala ere, ondare horren koherentzia eta sendotasun artistikoak, mende erdi baino gehiago landu eta berrikusiak, Soroazabalen nortasun bereziari erantzuten dio lehenik eta behin. Soroazabalek bere inguruko estimulu eta baldintzatzaile kultural aldakorrei osotasun eta maisutasun osoz erantzun zien, saiakera honetan ikusiko dugun bezala.

¹ Nagore Ferrer, María: "La realidad musical vasca en el periodo de Entreguerras", in Javier Suárez-Pajares (arg.) Espainiako musika bi gerren artean, 1914-1945. Granada: Manuel de Falla artxiboa, 2002, 149. or.

² Soroazabal, Pablo: "Pablo Soroazabal", Adiós a la bohemia albumaren oharra (LP), Donostia: Columbia, 1968, SCE 937.

³ Real Sociedad Bascongada de Amigos del País ilustratuaren birsorkuntza, gaur egun jatorrizko izena duena.

Sustraiak, kanona eta heterodoxia

Sorozabalek bere memoria mamitsuetan dioenez, 1897ko irailaren 18a bere jaioteguna Donostian azkenetan zegoen *sokamuturra* kale-ikuskizun tradizionalaren hasiera iragartzen zuen klarinezko toke erresonantearekin batera etorri zen⁴. Sokaz lotutako bigantxen edo zezenen entzierro ospetsu bat zen, eta udal-agintaritzak bost urte geroago debekatu zuen egozten zitzaizkien istiluak eta herritarrenganako arriskugarritasuna zirela eta, horrek kexa eta istilu garrantzitsuak eragin zituelarik. Aitzitik, 1903an Chofre zezen-plaza bikaina inauguratu zen, Gros auzoan, hirian lehen zeudenak baino handiagoa. Han, kontrol eta begirune handiagoz goza zitezkeen zezen-festak, XIX. mendean zehar Espainiako "jai nazional" gisa behar bezala ordenatu, arautu eta finkatu zirenak. Bestalde, garai hartan, hain zuzen ere, britainiar jatorriko entretenimendu berri bat, futbola (haren lehen "Espainiako Txapelketa" ere 1903an jokatu zen), Donostian errotzen hasi zen, harik eta 1909an egungo Real Sociedad taldea eratu zen arte. Sorozabal haurtzarotik jolasean aritu zen lehen belaunaldikoa izan zen: egileak berak aitortu zuen haurtzaroan kirol horrekiko izandako gogo bizia; halere, masa-kulturan izandako eragin hegemonikoa deitoratu egingo zuen urteen buruan.

Itxura ludikoko anekdota horiek baliagarriak izan daitezke Euskal Herriaren zati handi baten industria modernizatzearekin batera musikagilearen jaioterria, udako hiriburu kosmopolita gisa, irekiera eta eraldaketa prozesu eferbeszente bat bizitzen ari zela egiaztatzeko. Estatuaren gero eta zentralizazio handiagoaren mehatxuari eta ohituren globalizazio geldiezinari erantzunez, bai euskal abertzaletasun sortu berria, bai euskal sektore kontserbadoreenak ere, herri-idiosinkrasia eta tradizioak defendatzeko borrokan ari ziren. Musikaren arloan, korrante horren lorpen garrantzitsuena Resurrección M^a de Azkuek eta Aita Donostiak egin zuten kanta herrikoien bilduma izan zen agian. Abesti horiek euskal aldundiek eta Nafarroako gobernuak saritu zituzten 1915ean, eta hogeigarren hamarkadan argitaratu zituzten. Hala ere, kontserbazio-ahalegin horiek joera ideologikoetan oinarrituta folkloreaken bahetzea eta misto bihurtzea ekarri zuten, eta, beraz, euskal kultura-ekosistema aldatzen ere lagundu zuten, munduko beste eskualde batzuetan egiten ari ziren antzeko kanpaina guztietan gertatu zen bezala. Carl Dahlhausek duela urte batzuk ikusi zuen bezala, erdi-mailako klaseko biltzaileek ["abesti herrikoiak"] landutako "herriaren irudiak" zerikusi gutxiago zuen langile-klaseen errealitatearekin ideal nostalgiko baina utopiko eta fantasmagoriko batekin baino".⁵

Euskal folkloreaken eta hizkuntzaren manipulazio eruditua horrek arriskuan jar zezakeen bere bizitasuna, 1916an Donostian ospatu zen San Tomas azokan agerian geratu zenez. Lehenengo aldiz, Euskara Deklamazioko Udal Katedra eratu berri batek gainbegiratu zituen jaialdi horretan antzezitutako ohiko antzezpenak, eta eztabaida handia piztu zuen katedra horren purismoak. *La Voz de Guipúzcoa* egunkari errepublikarraren ustez, erakunde horrek sustatutako hizkera sofistikatu zen "berria... tradizional hutsetik eta zaharretik"⁶, eta ulertezina donostiar euskaldunentzat ere: "publikoaren gehiengoak entzun duenaren erdia ulertu gabe ateratzen da [Antzoki Zaharretik]"⁷. *Euzkadi* nazionalistak, aldiz, Katedraren hezkuntza-lana txalotu zuen, "kultura-bilera atseginak" zirela zioelarik, eta, aldi berean, bere "nazka" adierazi zuen festa-amaiera gisa jendea poztu zuten bertako bertsolarien bat-bateko emanaldien kale-arrunkeriagatik. Ikusten denez, euskal abertzaletasunaren intelektueltasunak uste zuen tradizio jator eta herrikoienak ere garbitu egin behar zirela, haien publiko naturalaren itxaropenei iruzur egiteko arriskua egon arren.

⁴ Sorozábal, Pablo: *Mi vida y mi obra*. Madril: Alianza, 2019, 29. or.

⁵ Dahlhaus, Carl: *Realism in Nineteenth-Century Music*, Mary Whittall (trad.). Cambridge: Cambridge University Press, 1985, 111. or. (itzulpen propioa).

⁶ "El día de ayer: Santo Tomás", *La Voz de Guipúzcoa*, 1916-I-22, 1. or.

⁷ "Nuevo... de puro viejo: recoreros de la lengua vascongada", *La Voz de Guipúzcoa*, 4-I-1917, 1. or.

Tentsio kultural horien erdian, oso adierazgarria da Pablo Sorozabalen aita bera inguruko tabernetan bertso inprobisatuak abesten zituzten bertsolari xumeetako bat izatea. "Asteasu" eta "Porthale" ezizenekin ezaguna, José María Sorozabalek bere estrofetako bat argitaratu zuen *Euskal-Erria* aldizkarian, Pedro Mari Otaño olerkari mitikoari omenaldia egiteko, haren "anaia" izpiritual zela aldarrikatuz⁸. "Gogoan dut bere euskarak musika soinuua zuela hitz egiten zuenean", ekarri zuen gogora musikagileak; eta, hain zuzen ere, Bernardo Atxaga idazleak jaso duen ahozko tradizioaren arabera, Larraulgo Portale baserrian, Asteasu ondoan, finkatutako Sorozabalen arbasoek "*txoriek baino hobeto egiten diate txistu*"⁹. Hortaz, landa-jatorriko tradizio hori izan zen gure musikariak zuzenean oinordetzan hartu zuena, kultura-eragile instituzionalen bitartekaritzarik gabe. Ildo horretan, landa-jatorriaren eta proletarioaren aldarrikapen esplizituak kontzienteki urruntzea zekarren jatorri burgeseko edo goi-burgeseko (Guridi, Usandizaga, Isasi) musikagile garaikide gehienetatik, eta, batez ere, erlijiosoetatik (Azkue, Donostia edo Otaño). Ikusiko dugun bezala, Azkueren eta Donostiaren kantutegiak bere sorkuntzan oso presente egon baziren ere, musikariak baztertu egiten zuen gazteen euskal musika-zirkuluetan nagusi zen bi sexuetako klerikalismoaren eragina: "euskal musikaren konpositoreak, gehienak behintzat, apaizak eta fraideak ziren, eta haien lanak, tristeak, oso motel jotzen eta abesten ziren".¹⁰

Egia esan, tradizioaren defendatzaileek euskaldunen natura eta *ethoa* idealizatzek euskal musikaren identitate-leku komun gisa izaera baketsua eta halako oreka apal-apal bat euskal musikaren identitate-leku komun gisa hartzera eraman zuten. "Atsegintasun eta lasaitasun handia", "hiltzea eta soiltasuna" eta "malenkonía gozoa" ziren Aita Donostiak euskal musika herrikoia izendatzeko erabili zituen epitetoak 1917an¹¹. 1910ean, Ignacio Zubialde kritikari bilbotarrak (Juan Carlos de Gortazarren ezizena) honako hau adierazi zuen: "doinu baskongadoen bildumagileek, publikoaren sentimentaltasuna gorai patuz, lehentasuna eman diete amets tristeei, zoritxarrez eskasak ez diren alaiak eta burrunbatuak mespretxatuz"¹². Bada, hurrengo urteetan, Pablo Sorozabal musikagilea, bere izaera heterodoxo plebeio, laiko eta anti burgesarekin, eredu "ilaun, sentimental, erromantiko"¹³ horren inposizio kanonikoaren aurka borrokatu zen. Korurako musikaren alorra bere lehen ekintza-eremu maiteenetako gisa hartuta, bere sormen-paleta izaera askoz ere handiagoko erregistroetara hedatuko du, bai eta oinarri esentzialistetatik urrun dauden era askotako sonoritateetara ere. "Horri zor zaio – zioen bere grabazio koral baten propagandak –, euskal folkloreaken gai malenkoniatsuez gain, beste ñabardura batzuk ere sortu izana, hala nola umore satirikoa edo bakikoa, indar, grazia eta benetakotasuna"¹⁴. Musikagilearen beraren hitzetan esanda:

Nire euskal musika guztian, saiatu naiz beti egoten santukeria guzti horretatik, batzuetan gure musikariak tentatzen dituen bateria horretatik, oso urrun; herriko eta herriarentzako musika egiten saiatu izan naiz, ardoaz, maitasunaz, tristuraz, isekaz, samurtasunaz mozkortuta abesten den hori: hitz batean, Bizitzaz mozkortuta.¹⁵

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

⁹ Atxaga, Bernardo: "Portale", <https://basterokulturgunea.blogspot.com/2011/05/musikaren-garrantzia-la-importancia-de.html>; Domínguez, Íñigo: "Bernardo Atxaga", *Jot DownSmart*, 35 (2018ko iraila), <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 abestuak ziran", Gereño, Xabier: "Pablo Sorozábal, euskal musikalaria", *Zeruko Argia*, 112 (1965), 8. or.

¹¹ Donostia, José Antonio de: *De música popular vasca* (Bilboko Filarmónica aretoan irakurritako hitzaldiak), ed. facsímil. Bilbao: Minima (Ikeder), 2004, 21. or.

¹² Zubialde, Ignacio [Gortazar, Juan Carlos de]: "La ópera vasca", *Por tales mundos*, 186 (1910eko uztaila), 57. or.

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

¹⁴ Pablo Sorozábalen Coros vascos albumari buruzko oharra, 1. liburukia, [Madril]: Hispavox [1957], HH 1615.

¹⁵ Sorozábal, Pablo: Gernikako alumerako oharra, Donostia: Columbia, 1968, SCE 924.

Hastapenak

Egia esan, Sorozabal gaztearen sentsibilitatea *Belle Époque* garaian Donostiak hartzen zituen aire mundutar eta kosmopolitez gainezka agertzen da bere ibilbidearen hastepetan. Aipatutako San Tomas jaia eta egun gutxira, 1917ko urtarrilaren 9an, egileak "opus 1" gisa sinatu zuen pianorako *one-step* alaia, *The Odoro*, aire jazzistiko aitzindarikoa eta aurreko atalean aipatutako edozein kezka etnografiko edo identitarioetatik erabat at dagoena. Azalean, egileak berak tintaz zirriboratu zuen garaiko antiheroi zinematografikoaren antzeko figura baten erretratua, Charlot: gutxi gorabehera garai hartan, musikagileak *Café del Norte* zeneko zinema-saioak girotzen zituen pianoan, eta Donostiako lehen kabaretean, *Maxim 's* dotorean alegia, biolina jotzen hasi zen. Kasino Handia eskusiboan estreinatu zuen hari-orkestrarako *Rêverie* dotorea, *Laukotea Fa M-ean op. 3* bere obraren zati izango zena. Eta Alemaniara iritsi zenean, 1920an, *Dos Lieder op. 2* argitaratu zuen, olerki frantsesei buruzkoa, ahotsa eta pianorako, argi eta kutsu inpresionista garbia duena. Esku artean zuen, halaber, orkestrarako *Capricho Español* bat, Rimski-Korsakoven lana eta Errusiako eskolaren orkestra-kolorea (urte haietan oso ospatua) imitatzen dituela dirudiena; eta, bitxia bada ere, Maurice Ravelek 1928ko ballet ospetsuan monumentu bihurtuko zuen bolero-erritmo bera erabiltzen zuena.

Euskal sonoritate batzuk –edo, gutxienez, pastoral lausoak– *Laukotea Fa*-n dagoeneko agertzen badira ere, (horrek musikagileari Alemanian izan zuen bere lehen ikasketa-beka ekarri zion), Leipziger iritsi zenetik hasi zen Sorozabal gai hori zabaltzen, erabaki osoz. Bere memorietan, musikariak iradoki zuen gai horrek abantaila bat zuela: bere ikasketak finantzatzen zituzten tokiko agintariak laudatu egiten zituela, baina horrek ez zuen eragotzi soinu abertzale horretan murgiltzeko izan zuen gogo pertsonala aitortzea. Baliteke, halaber, jaioterritik urruntzeak sustraien nolabaiteko herrimina eragitea. Eragin erabakigarria izan zen Aita Donostiaren *Euskal Eres-Sorta* argitaratzea (1921) eta, batez ere, urtebete beranduago gertatu zen Azkueren *Cancionero Popular Vascoren* lehen entrega (nahiz eta hamaika liburukien inprimaketa 1925era arte ez zen amaitu). Lehenago, 1920. urtearen inguruan, musikariak Emeterio Arreseren euskal olerki bati buruz abesti bat idatzia zuen dagoeneko, *III 'ta gero, beti lurpean*. Deklamazio frantsestu esperimental samarra eta eszeptizismo agnostikozko funtsa zuen (agian, horrek argitzen du zergatik ez zen editatu); baina 1922. urtearen inguruan –beti Leipzigeretik– ekin zion Sorozabalek zuzenean kantutegi horietatik eratorritako melodia folklorikoetan inspiratutako musika koral eta instrumentala idazteari.

Arriskutsua da hamarkada horretan abesbatzarako idatzitako konposizio asko datatzea; izan ere, *Arroxa lilia* (1923) eta *Baserritarra* (1926) baino ez dira ageri datatuta jatorrizko lehenengo autografoetan. 1924ko erdialderako, G. Zumuarregui kazetariak (Gregorio Múgica) bazekien beste hiru konposizio zeudela (orduan argitaratu gabeak) *a cappella* korurako: *Bentara noa*, *Buba ñiña*, eta *Nahi zuya yin*; azken hori koru bikoitzerako¹⁶. Etapa goiztiar horretakoa da, halaber, *Nere maite pollita* konposizioa, berehala ikusiko dugun bezala 1924ko irailean estreinatu zena. Era berean, hamarkada hasierakoa da *Kuku bat badut* korua, haren interpretazioa 1927a baino lehen ezin izan bada dokumentatu ere. Kontuan hartuta, gainera, gai hori jasotzen duen Azkueren *Cancionero*ko zazpigarren liburukiak 1924ra arte ez zuela argirik ikusi, litekeena da pieza hori lehen aipatutakoen ondorengoa izatea.

Bestalde, musikagileak *Suite Vasca* bat sortu zuen 1923an *a cappella* korurako, motibo originalekin (baina folklorikoak), Emeterio Arresen olerkiei buruzkoak. Hala ere, azkenean, lana triptiko sinfoniko-koral gisa idatzia eta aurkeztua izan zen, hori asmo estetikoan adierazpen ausarta gisa interpreta daitekeelarik: izaera satirikoko amodiozko abesti baten ondoren (*Kathalin*) eta sehaska-kanta gozo

¹⁶ Zumuarregui, G. de [Múgica, Gregorio]: "Notas de cultura vasca: Música. Pablo Sorozábal ", *El Pueblo Vasco* (Donostia), 1924-VII-29, 6. or.

baten ondoren (*Kunkun*), badirudi bere *Sorgin-dantzako* frenesi dionisikoak antzeko gaia duen Musorgskiren *San Joan gaua Pelado mendian* poema sinfonikoarekin edo Ravelen *Daphnis et Chloé*-ren azken *bacchanale*arekin lehiatu nahi duela. Behin baino berriro adierazitako Arrese tolosar-ibartarrarekin izandako lankidetza bera (harekiko adiskidetasuna mendi erdi baino gehiago beroago *Lili pollit bat* (1978) abesbatzarako bere azken konposizioaren dedikazioan aldarrikatuko zuelarik) esanguratsua da bere testuinguruan, garai hartan antikerikal eta ezkertiar gisa deklaraturako luma euskaldun urrietako bat baitzen.

Are askeagoak eta askoz ere ezagunagoak ziren *Gabiltzan kalez-kale* (garai hartako programa askotan *Kalez-kale* gisa aipatzen da; Donostiako *Ollagorra* elkarte gastronomiko ospetsuari eskainia) eta *Bigarren kalez-kalez*, txistuaz lagunduta koru mistorako idatziak 1925ean eta 1926an, hurrenez hurren. Biek *biribilketa*-erritmo bera edo "euskal martxa" partekatzen dute hainbat melodia herrikoiren manipulaziotik abiatuta, eta aire zabaleko kontzertuak eta emanaldiak amaitzeko eskaini ohi zituzten jotak ordeztarren Donostiako Orfeoiak "euskal" izaerako errepertorioa eta aldi berean bizia eta saltarina edukitzeko asmoz sortu ziren¹⁷. Ildo beretik, baina landuago kokatu behar da Azkuek jasotako doinu homonimoari buruzko aipatu *Baserritarra* (1926). Doinu horren bertsio bat dago *a cappella* korurako (argitaratu gabea), eta beste bat, behin betikoa, txistuez lagundutakoa.

Hamarkadan zehar konposizio ia guztiak arrakastaz estreinatzen joan ziren Donostian, musikaria udan itzultzen zenean; arrakasta ziurtatua eta Donostiako Orfeoiaren nahiz Donostiako bizitza musikaleko hainbat kideren lankidetza eskuzabala izan zuten beti. Izar-agerraldi horietako lehena Victoria Eugenia antzokian gertatu zen, 1924ko irailaren 9an, "Gran Concierto Sorozábal" kontzertuan. Orduan, musikariak *Arroxa lilia*, *Nere maite pollita*, *Suite Vasca*, *Capricho español* eta *Dos Lieder* koruak estreinatu zituen. Adierazgarria da José M^a Agesta "*Lushe-Mendi*" kritikariak txalotu egin zuela egileak azken obretan *Dos Lieder*-en "harmonizazio-era modernoa" alde batera utzi izana, itxura tradizionalagoko euskaldun izaerakoen alde¹⁸. Hala eta guztiz ere, musikariak kalkulaturako anbiguotasun jarrera zuen garai hartan bere molde alaien -aukera ikonoklastekin-, eta publiko handiari atsegin emateko bokazioaren artean. Hala islatu zuen Leopoldo Basa kazetariak Argentinako *La Nación* egunkarirako erreportaje batean:

Klasizismoan mantentzen direnetakoa bada ere [Sorozabal], ez du uste modernisten trikimailuak eta heziera arbuigarriak direnik, eta horrek suposatzen du egun batean Mesías musikal bat sortuko dela, horren alde ona jasotzen jakingo duena, alde batera utziko duena inpotentziatik duena, eta klasikoak ahaztu gabe, obra handia egingo duena¹⁹.

Nolanahi ere, formulak emaitza bikainak eman zizkion egileari, harro egon zitekeelarik "bere herrian profeta" izateaz. Horren erakusgarri dira bigarren "Gran Concierto Sorozábal" (1925eko abuztuaren 30a) kontzertuaren ostean jasotako prentsaren laudorioak *Variaciones sinfónicas sobre un canto popular vasco* obraren estreinaldia zela eta; aurreko urtean bezala, Beethovenen *9. Sinfonia* txalotuarekin batera programatua eta Donostiako Orfeoiak interpretatua musikagilea beraren zuzendaritzapean:

Sorozabal gizon zintzoa da, bohemioa konposizioan, eta artista zintzo guztiek bezala bere arima suharrarenak baino agindu gehiagorik onartzen ez duena. Atzo ezagutzera eman zigun *Siete Variaciones* bere konposizio berrian, hori baino ez da ikusten: zintzotasuna, galaiki adierazia, eta horregatik jakin zuen ulertzen publiko osoak. Poeta bat da, prosifikatzaile dadaista izan gabe; filosofo bat da, bere inkongruentziagatik espekulazio harrigarrietan murgildu gabe. Horregatik, atzo, bere musika berria entzun zuten guztiek ulertu egin zuten, eta txalotu egin

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

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

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

zuten hasieratik hasi den gizon gazte hori, adierazteagatik, haren eta entzuten diotenen arteko komunikazio estua ezartzeagatik, esaldiak bihurritu gabe, euskaldun baten sinpletasunarekin, bere inspirazioa eta ondo erabilitako teknika nahikoa baititu.²⁰

Sorozabalek bertan lortutako ospe azkarra hobeto ulertzen da 1924.ean Primo de Riveraren diktadurak joko debekatu ondoren hiriko kasinoak eta haietako orkestrak ixtea ekarri zuen Donostiako musika-bizitzaren berrantolaketa larriaren testuinguruan. Hala, hurrengo urteetan Donostiako Orkestra Sinfoniko hasiberri bat eratu zen, Sorozabalen lana ezagutarazten lagundu zuena, bai sortzaile gisa, bai zuzendari gisa. Bestalde, 1927ko irailean, Udal Kultur eta Turismo Ekintzetxe sortu berriak hiriko udako bizitzaren gainbehera animatu zuen, lehen "Euskal Astea" antolatuz. Bertan, gure egileak ere parte-hartze nabarmena izan zuen, eta "euskal musika herrikoiaren" errezitaldiak zuzendu zituen Konstituzio Plazan eta "Teatro del Príncipe" Antzokian. Bigarrenean, Donostiako Orfeoia eta Orkestrak *Gernikako arbolaren* moldaketa pertsonal bat estreinatu zuten. Madrilen zuzendari gisa aurkeztu ondoren, ekitaldi horien amaieran omenaldi handi bat jaso zuen 1928ko otsailaren 13an, kontzertu batekin. Kontzertu horretan, Donostiako orkestra Sinfonikoak, Donostiako Orfeoia eta txistularien Bandak egilearen ia katalogo osoa interpretatu zuten, *Kuku bat badut*, *Nahi zuya yin*, *Arroxa lilia*, *Baserritarra*, *Kalez-kale* eta *Suite Vasca* barne²¹. Horietako batzuk laster grabatu zituzten Donostiako Orfeoia Odeónarako (*Arroxa lilia* eta *Kalez-kale*; *Kuku bat badut* eta *Baserritarra*), eta Azkoitiako Orfeoia eta Txistularien Udal Bandak Regalerako (*Kalez-kale*); horrek pieza horien arrakasta berresten du.²²

Ikusi, ikusten denez, Sorozabalek Donostiako Orfoiarekin zuen harremana ez zen eten 1920ko hamarkadan. 1929ko udan, musikariak bere zuzendari Secundino Esnaolarekin eta Bilboko Koral Elkarteko zuzendari Jesús Guridirekin batera jardun zuen Madrilen zehar egindako bira batean eta bi erakundeetako kideek osatutako Euskal Orfoi baten zuzendari gisa Sevillako Erakusketa Iberoamerikarrean²³. Izan ere, Esnaola zendu zenean, 1930ean, Sorozabalek hartu zuen Donostiako Orfoiko zuzendariaren bitarteko kargua, eta hildako maisuari omenaldi sentitua eskaini zion 1930eko otsailaren 26an. Emanaldi hartan, besteak beste, Sorozabalen *Siete Lieder* obra estreinatu zen, Orfoiko bakarlariak interpretatuak. Sorozabalek, gainera, urte horretan bertan bere alargunaren alde abesbatzarako Esnaolaren lanaren edizioa berrikusi zuen²⁴; eta, baterako azken emanaldian, koru bera zuzendu zuen berriro apirilaren 24an, egitarau anitz batekin: bere *Nere maite pollita*, *Baserritarra* eta *Bigarren kalez-kale* eta, gainera, Esnaolaren *Eusko Bakuba*. Horrek guztiak Orfoiaren ohorezko zuzendari izendapena ekarri zion, hartatik laster urrunduko zen arren.²⁵

Donostian Sorozabalen koru-sorkuntzak berehalako arrakasta bazuen ere, ez dirudi erreperitorio hori zirkulu donostiarrez kanpoko taldeen artean ibili zenik, gutxienez 1932an Bilboko Koral Elkarateak eta Bilboko Orkestra Sinfonikoak *Suite Vasca* Bizkaiko hiriburuan interpretatu zuten arte. Aldiz, *Mendian* eta *Txistulariak* bi orkestra-apunteak –Donostiako Sinfonikoak 1926an estreinatu zituenak²⁶– Madrilgo Orkestra Sinfonikoaren atriletara igo ziren 1927an, eta, Enrique Fernández Arbósen babespean, *Deux*

²⁰ Orfeo [Casares, David]: "El concierto del Domingo: Pablo Sorozábal berretsi zuen iazko irudipen bikaina", La Voz de Guipúzcoa, 1925-I-10, 6. or.

²¹ Orfeo [Casares, David]: "El concierto de ayer: el maestro Sorozábal fue dignamente homenajeado", La Voz de Guipúzcoa, 15-II-1928, 4. or.

²² Landaberea, Jaione: "Discografía", in Pablo Sorozábal, <https://www.eresbil.eus/sites/sorozabal/es/discos-surco-ancho/>; "Recuerdo que quedan grabados: discografía", hemen: <https://www.orfeondonostiarra.org/es/el-orfeon/discografia/>.

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

²⁴ *Donostiako* Orfoia: memoria artistikoa, 1897-1929. Donostia: Primitiva Casa Baroja, [1954], 165. or.

²⁵ Ohore hori 1943an ezeztatu zuten, aldez aurretik liskar epistolar pribaturen bat izan ondoren, Donostiako Orfoiaren presidentek Sorozabali bidalitako gutunaren arabera. Gutun hori 1943ko urtarrilaren 25ean sinatu zen (Pablo Sorozabalen artxibo familiarra).

²⁶ Pablo Sorozábalen artxibo pertsonalean gordetako kontzertu-programen arabera, *Mendian* 1926ko abuztuaren 8an programatu zen Victoria Eugenia antzokian, eta, *Txistulariak* elkaratearekin batera, hil horretako 29an.

Esquisses Basques gisa argitaratu zituen Max Eschig argitaletxe paristar ospetsuak 1930ean; *Variaciones Sinfónicas* obrak, berriz, Madrilen eta Bilbon aurkeztu ziren 1928an. Hala ere, Eresoinka formazio ospetsuak Gerra Zibilean eskaini zituen Europako ikuskizunen erreperatorioan bere bi *Kalez-kale* obrak sartu izanak agerian utzi zuen abesbatzarako konposizio batzuek izandako ospea, ikusleengan arrakasta izugarria izan baitzuten.²⁷

Antzerki-etapa

Jakina denez, bere jaioterrian izan zuen izen handiko etapa horren ondoren, Sorozabalek ospe nazionala lortu zuen antzerki lirikora joz bere ibilbidean egindako era bateko aldaketari esker. Sobietar giroko *Katiuska* bere operetaren arrakastak (Bartzelona, 1931) eta Enriqueta Serrano aktore eta abeslari famatuarekin harremanetan hasi eta ezkontzeak (1933an) indar guztiak alor horretara bideratzea ekarri zuen. Hala ere, horri buruzko lehen saiakera euskal opera bat izan zen, *Urtzi-Jaun* (1922), Pio Barojaren *Jaun de Alzateren* Legendan oinarritua, musikariak berak egokitutako eta Arresek euskarara itzultitako libreto batekin²⁸. 1927an hasitako proiektu hori ez zen inoiz gauzatu, baina litekeena da musikagileak garai hartako korurako lan batzuk aprobeztatzeko asmoa izatea. Hala dirudi eskuizkribuetako batzuetan arkatzez erantsitako oharrek ikusita, esaterako *Baserritarrak* obran adierazitako "obraren hasiera, erasotuz", edo *Nere maite pollitaren* kasuan, "2. Ekitaldia dantza hasiera".

Logikoa denez, Sorozabalek abesbatzarako esku-hartze ugari sartu zituen ekoizpen liriko berrietan, ohiko antzerki-generoen konbentzioak nortasun eta sen dramaturgiko izugarriarekin jarraituz. Javier Suárez-Pajares musikologoak azpimarratu duen bezala, *Katiuska* bere *opera primaren* lehen eszenan, harrigarria da ahalik eta adierazpen-bide gutxienak erabiliz musikariak jarrera kontrastatzaileetan hiru pertsonaia-talde elkartzeko duen gaitasuna²⁹. Hala ere, pasarte horietako gehienak ezin dira korurako benetako pieza autonomotzat hartu haiek sortzea txertatzen diren egoera eszenikoen eskakizunen mende baitago. Bestalde, Sorozabalek oso ondo ezagutzen zuen garai hartako antzerki-koruen prekarietate kuantitatibo eta kualitatiboa, ezin baitziren alderatu Donostiako Orfeoiaeren moduko koru handi batekin; haien idazkera, beraz, guztiz bat dator muga horiekin. Ondorioz, ohikoa da ahots bakarreko edo oinarritzko joko polifoniko bateko esku-hartzeak aurkitzea, nahiz eta egileak kontrapuntuaren teknika eta kontzertu-estiloa ezin hobeto erabili. Salbuespen garrantzitsuenen artean, nabarmentzekoak dira *La Rosario o la rambla de fin de siglo* (1939) obrako sardana, *Don Manolito* (1943) saineteko "¡Viva Madrid!" "entsalada" madrildar famatua, *Los burladores* (1948) zarzuelaren bigarren ekitaldia irekitzen duen gizon-korua, edo *Entre Sevilla y Trianako* (1950) itsas-habanera (3. zk.), hura ere ahots baxuentzat. Izan ere, egileak berak azken bi antzerki-tituluetan, *Las de Caín* (1958) eta *Juan José* opera (1969) korua kentzea erabaki zuen, arazoak eta ekoizpen-kostuak aurrezteko asmo aitortuarekin.³⁰

Hala ere, edizio honetan, Sorozabalek antzerki-corpus honetan sartu zuen *a cappella* koru bakarra berreskuratu dugu; orrialde berezi bat, musikagileak bereziki estimatu zuena. Lehen Mundu Gerra amaitu ondoren Genevan erbesteratutako errusiarren kantu gisa sartu zuen Sorozabalek abesbatza-zenbaki hori *No me olvides* (1935) bere operetaren hirugarren ekitaldian. Mili Balakirev-ek 1866an bildu eta "Chaliaplin baxuak eta Serge Jaforr-en Kosakoen koru ospetsuak 1920ko hamarkadaz geroztik

²⁷ Arana Martijka, José Antonio: Eresoinka: euskal enbaxada kulturala. Vitoria-Gasteiz: Eusko Jaurlaritzaren Argitalpen-Zerbitzu Nagusia = Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 1986, 129., 144. eta 178-184. or.

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

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

³⁰ Cfr. Lerena, Mario: Pablo Sorozábalen antzerki musikala: musika, testuingurua eta esanahia. Bilbao: Universidad del País Vasco – Euskal Herriko Unibertsitatea, 2018.

zabaldutako “Volgako zirgadoreen kantu” ezagunari oihartzun egiten zion, eta bitxia bada ere, Manuel de Fallak pianorako moldatu zuen 1922an *Canto de los bateleros del Volga* gisa. Askoz geroago, Sorozabalek numero hau vodka-ri egindako kantu gisa birziklatu zuen *¡Brindis!* (1951) bere aldizkariaren barruan Federico Romeroren eta Guillermo Fernández-Shawren jatorrizko letraren ordean Luis Fernández de Sevillaren eta Luis Tejedorren testu berri bat sartuz, eta haien ahots-egitura apur bat berridatiz. Gai herrikoia bera *Katiuskako* partituraren hainbat pasartetan ere sumatzen denez, litekeena da musika hori gure egunera iritsi ez den opereta horren aurretiazko bertsioen batetik etortzea. Horrela egiaztatu zuen Marcos Redondo baritonoak bere memorietan, baina ez da baztertzekoa, ezta ere, urteen buruan *Katiuska* eta *No olvides* berak estreinatutako bi tutuluak nahastea.

Oso tasunean harribitxi musikal bat den *Katiuskaren* partituran, ahots bakarrezko koru errusiar bat dago, benetan zoragarria. Izan ere, zarzuela honen antzezpenetan kamerinoa uzten nuen beti hura entzuteko.

Oro har, Sorozabal bastidore artean ikusten nuen, publikoaren erantzunaren zain, txalo gutxi egiten zutelarik.

- Ez dut ulertzen – esaten nion nik –, ez dut ulertzen ikusleek gogo handiagoz ez txalotzea hain gauza zoragarria. Sinestezina da.

- Ziur nago beste gauza bat izango litzatekeela – erantzuten zidan maisuak – korua nik zuzendu ahal izango banu. [...]

Eta begira nondik, gau batean, obra hasi baino lehen, atentzioa eman zidan kosakoz jantzitako tipo batek, oso gaizki makillatuta gainera, korukoa ez zen pertsona batek hain zuzen. Harridura izugarria izan nuen aurpegi hura ezagutu nuenean, zurrustaz beteta, Sorozabal maisua bera zen. [...]

- Ikusiko duzu – esan zuen –, ikusiko duzu ea abesbatza txalotzen den.

Bakoitzak bere postua hartu zuen, baita Sorozabalek ere, eta publikoak ez zuen ezagutu. Eta korua hasi zen, orfeoi diziplinatu bikaina izango balitz bezala. Amaitzean, eta gezurra dirudien arren, publikoak ez zuen txalo gutxi egin, ohi bezala, baizik eta ez zuen txalorik egin. Isiltasuna aretoan...

Atzo, gaur eta bihar, ikusleak horrelakoak izango dira.³¹

Nolanahi ere, anekdotak berretsi egiten du musikagilearen orrialde horrekiko estimua, agerian uzten baitu musika eta kultura eslaviarrek une hartako European sortzen zuten lilura; bereziki, abangoardiako abertzaletasun musikalaren eredia bilatzen zutenen artean. Sorozabal bezalako donostiarr baten kasuan, Diaghilev-en *Ballets Russes*ek hirian eskainitako emanaldien eragina gehitu behar zaio, baita Iparraldeko euskal kostaldean errusiar erbesteratuen kolonia handi bat finkatu izana (bereziki Biarritzen, bertan, Stravinsky beraren koinatu batek errusiar kabaret ospetsu bat eduki baitzuen, “Bar Basque” izenekoa). Zain eslavofilo hori antzerki-mundutik kanpoko beste koru batean ere ageri da, *¡Ay, nere kabiya!* koruan hain zuzen, Maitea koruko ahots zurientzat idatzia (1946ko urtarrilaren 20an estreinatu zuten, San Sebastian egunean, Donostiako Antzoki Zaharrean³²). Maisuak 1961ean eta 1975ean errebisatu zuen.

Beste bi orrialde koral aipagarriak lotura estua dute Sorozabalen ekoizpen eszenikoarekin, nahiz ez datozen zuzenean handik. Lehenengoa *¡Ay, tierra vasca!* abestia da, Fernando Artolak *Euskalerrria* gisa itzulitako Sorozabal beraren letrarekin. Musikagileak, 1955 eta 1978 bitartean *a capella* bertsioak egin zituen, pianoaz eta talde sinfonikoaz lagunduta interpretatzeko. Bere melodia “Mi tierra vasca” baritonorako erromantza-aren ia berdina da, *La Rosario* (1939) sainete katalanean, Federico Romeroren eta Guillermo Fernández-Shawren letrarekin, Marcos Redondo luzitu zedin erabili zuena. Bestalde, *Ya s’ha muerto el burro* korua Dámaso Ledesmanen *Cancionero salmantino* kantu beretik dator, Sorozabalek *Sol en la cumbre* (1934) zarzuelaren tartean jada garatutakoa eta *Variaciones sobre un tema*

³¹ Redondo, Marcos: Marcos Redondo: un hombre que se va... Bartzelona: Planeta, 1973, 198-199 or.

³² Los Santos Uhíde, Miguel: “Actividad musical donostiarra (1936/1950)”, in Cosas mías [webgunea], <https://miguellossantosuhide.com/actividad-musical-san-sebastian-donostiarra-quincena-cultura-1936-1950.html> (azken bisita 20-VII-2026).

castellano izenarekin ere zabaldu zena. Ahotserako moldaketa hori Bascarrabal-en (Avila) sinatua 1971n, "Coral Polifónica Sorozábal" nolabaiteko abesbatzak estreinatu zuen Soinuaren Valladolideko II. Nazioarteko Bienalean. Bertan, musikagilea omendu zuten beste zarzuelista eta aurrerari ospetsu batekin, Federico Moreno Torrobarekin³³. Geroago, 1982an, Fonogramerako grabatu zuen Coral Vallisoletan, Carlos Barrasaren zuzendaritzapean, *Castellana* diskoan.³⁴

Azkenik, konpositoreak bere antzerki-jarduerarekin batera egindako musika zinematografikoko hiru lan bakarretatik bi aipatu behar ditugu. Alderdi horrek oso leku marjinala bete zuen Sorozabalen ibilbidean, baina garrantzi handikoa izan zen, batez ere ahotserako bi piezen arrakastari esker: "Maite" zortzikoa, desagertutako *Jai-Alai* filmekoa (Ricardo Rodríguez Quintana, 1940), eta "Canción de Marcelino", *Marcelino Pan y Vino* filmekoa (Ladislao Vajda, 1954). Lehenengoa, Romero eta Fernández-Shaw libretisten jatorrizko letrarekin, Bilboko Los Bocheros ahots-taldeak (hari eskaini zion lehen partitura editatua), eta, batez ere, Los Xey donostiarrak egin zuten ezagun. Hala ere, egileak hainbat egokitzapen egin zituen, *Euskalerraren* kantata sinfoniko-koral biki bihurtu arte, *Maite, eguzki eder* izenburuarekin eta Nemesio Etxanizen euskarazko testuarekin. "Canción de Marcelino" abestiari dagokionean, bere oinarritzko euskal melodia folklorikoak (filmaren girotzeak ez du justifikatzen) paralelismo argia ezartzen du 1920ko hamarkadan idatzitako euskal koruekin, nahiz eta gaztelaniazko letraren umorismoak oso izaera berezia ematen dion.

Berrikuspena eta heldutasuna

Sorozabalen bokazio lirikoak 1930eko hamarkadatik aurrera bere ibilbidearen norabidea markatu bazuen ere, eta bere egunak amaitu arte konstante izan bazen ere, zarzuela eta antzeko generoetako enpresen geroz eta gainbehera areagoak bere jarduerak dibertsifikatzera bultzatu zuen mendearen erdialdetik. Orduan itzuli zen musikagilea euskal musikaren esparrura eta koru-sorkuntzara. Musikagileak loturak zituen oraindik Donostiako bizitza kulturalarekin, baina Gerra Zibilaren ondoren, Orfeoiaekin izandako harremanak gaiztotu egin ziren ezinbestean, musikagileak jasandako arazketa-prozesu neketsuaren ondorioz, Orfeoia jarrera ofizialistegia zuela uste baitzuen. Aldiz, lankidetzaren emankorra hasi zuen bi ahots-talde gazterekin, gizonezkoa eta emakumezkoa: Easo abesbatza, Orfeoitik bertatik bereizia 1940an disidentzia politikoengatik, eta, aipatu dugun bezala, Maitea korua, María Teresa Hernández Usabiaga Orfeoiko bakarlari ere izan zenak sortua eta publiko donostiarrari aurkeztua 1945eko uztailaren 16an, Karmengo Amaren jaiegunean.³⁵

Debut ofiziala egin eta hilabete eskasera, 1945eko abuztuaren 17an³⁶ Donostiako "Príncipe" Antzokian egindako "Homenaje a Pablo Sorozábal" omenaldian hartu zuen parte Maitea koruak. Halere, bi erakundeek eta musikagilearen arteko lehen lankidetzaren Sorozabalek Madrilgo Orkestra Filarmonikoaren zuzendaritza titularra bere gain hartu eta hilabete gutxira gauzatu zen. Lanpostu hori 1945eko azarotik 1952an eskandaluzko dimisioa eman zuen arte bete zuen³⁷. Izan ere, 1946ko Aste Santuaren hasieran, maisuak bi abesbatzak gonbidatu zituen bere orkestrarekin batera Madrilgo "Teatro-Cine"an goizeko kontzertu banatan jardutera. Lehenengoan, apirilaren 7an, Pergolesiren *Stabat Mater*, Debussyren

³³ "Homenaje a la música española en Valladolid", *Abc*, 2-III-1975, 74. or.

³⁴ "Pablo Sorozábal", *El País*, 14-V-1982.k melodia horrekiko duen interesa (eta etengabeko birziklatze musikalerako duen trebetasuna) melodiaren azken egokitzapenean islatzen da: *Variaciones para quinteto de viento* (1988).

³⁵ Izan ere, sopranoak Beethovenen 9. Sinfoniako bakarlari gisa abestu zuen, Sorozabalen herrialdearen azpian, zuzendari gisa Donostian egindako lehen aurkezpenetan (1924 eta 1925).

³⁶ Los Santos Uhide, Miguel: "Actividad musical donostiarra (1936/1950)", in *Cosas mías* [orria], <https://miguellossantosuhide.com/actividad-musical-san-sebastian-donostiarra-quincena-cultura-1936-1950.html> (azken bisita 2026ko azaroaren 20an).

³⁷ Konpositoreak uko egin zion talde horren buru izateari, agintari frankistek debekatu egin zutenean Dimitri Sostakóvich-en «Leningrado» izeneko 7. sinfonia Espainiako hiriburuan estreinatzea.

ahots zurietarako *La Demoiselle élue* eta Mendelssohnen *Udako gau bateko ametsa* interpretatu zituzten³⁸. Hurrengo egunean, egitarauan *Suite vasca* obraren estreinaldia Madrilén sartu zen, *Arroxa lilia*, *Gabiltzan kalez-kale* eta, bitxia bada ere, Serge Jaroff-en *Los bateleros del Volga* moldaketarekin³⁹. Ziurrenik, topaketa horretan sortu zen talde horientzako erreperitorio berria idazteko konpromisoa.

Hala eta guztiz ere, 1952ra arte, musikagileak korurako suite bana eskaini zion talde horietako bakoitzari, *Chantons mes chers amis* eta *Neskatxena*, gizonen korurako eta ahots zurietarako hurrenez hurren. Horietan argi dago bere gaztaroko euskal inspiraziora itzultzea, zenbaki guztiak Azkueren eta Donostiaren kantutegietatik ateratako gaietan oinarritzen baitira. Musikagileak M^a Teresa Hernándezi adierazi zionez, "kosta egin zitzaidan idazten hastea, hogeita bost urte baino gehiago baitira ez nuela ezer euskaldunak idazten, baina konposatzean gaztetu egin naiz eta oso barrutik sentitu dut"⁴⁰. Salbuespen bakar gisa, *Chantons mes chers amis* triptikoaren mugimendu zentrala jatorriz Frantziako kanta herrikoi batean oinarritzen zen, "Jardin d'amour" izenekoan, nahiz eta lau urte geroago "Urzo luma" abestiak ordezkatu zuen behin betiko. *Neskatxenari* dagokionean, badakigu 1953ko udaberrian egindako kontzertu-bira zabal batean aurkeztu zuela Maitea abesbatzak, Zaragozan hasi eta Tarragonan, Bartzelonan, Palma Mallorcakoan, Valentzian, Sevillan eta Marokoko iparraldean (Tetuán eta Tanger, non Sorozabalen obra emozioz jaso baitzen) aritu ondoren Ceutaraino iritsi zena⁴¹. Conchi Laya Sorozábal abesbatzako kide eta musikagilearen iloba izan zen bakarlaria.

1956an, Sorozabalek sakonki berraztertu zituen bi partiturak, korurako gainerako bere lanekin batera, erreperitorio hori berreskuratzeko eta zabaltzeko asmo handiko proiektu bati ekinaz. Material berri horiekin (erabat berridatziak kasu batzuetan), musikagileak Easo Abesbatza eta Maitea korua zuzendu zituen berriro 1957 aldera, oraingo honetan Hispavox diskoetxe sortu berriaren grabazio-estudioetan bere katalogo koral osoa erregistratzeko. Emaizta "Cuatro canciones de Pablo Sorozábal" single batean gauzatu zen, orkestraren laguntzarekin (*Maite*; *Marcelino, pan y vino*; *¡Ay, tierra vasca!* eta *La Rosarioren* "Sardana"); LP batean, *Variaciones sinfónicas* eta *Dos apuntes vascos* artean zegoen *Suite Vasca* jasotzen zuena (Madrilgo "Orquesta de Conciertos de Madrid" orkestrak interpretatua); eta "Coros vascos" korurako euskal-musikaren bilduma batean (LP batean edo lau singletan), honako pieza hauekin:

- Arrosa [sic] lilia.
- Buba ñiña.
- Nere maite pollita.
- Kuku bat badut.
- Bentara noa.
- Nahi zuya yin.
- *Chantons mes chersamis*
- *Neskatxena*
- *Baserritarra* (Donostiako txistularien bandarekin).
- *Kalez-kale*
- *Bigarren kalez-kale*.

Oso ezagunak ez diren edo dagoeneko ahaztuta dauden lanak grabatzeko egitarau zehatz hori pentsaezina izango litzateke egilearen antzerki-arrakasta nagusiak, askoz ere komertzialagoak, diskoetxeak berak aldi berean argitaratu izan ez balitu. Erreperitorioa, gainera, Donostiako publikoari

³⁸ *Abc*, 25-IV-1946, 27. or.

³⁹ Fernández-Cid, Antonio: "Kontzertu de los Coros Easo y Maitea con la Orquesta Filarmónica", prentsa-ebakina. ERESBIL Musikaren Euskal Artxiboa (Erreterria), Maitea Abesbatza Funtza, A2/M-001.

⁴⁰ Sorozábalek M^a Teresa Hernándezi bidalitako gutuna, Madril, 1952-IV-15. ERESBIL Musikaren Euskal Artxiboa (Erreterria), Maitea Abesbatza Funtza, A2/K-010 (Pérez-Arregui Fort, Ignacio: *El Coro Maitea*: erdi mende artean, Donostia-San Sebastián: Kutxa Fundazioa, 1995).

⁴¹ "Maitea Abesbatzaren Historia", Euskal Musikaren Artxiboa ERESBIL, Maitea Abesbatza Funtza A2/0-41.

aurkeztu zitzaion zuzenean 1957ko azaroaren 24an eta abenduaren 1ean, Donostiako Kontserbatorioko Orkestraz lagunduta, ahots-talde horiekin batera⁴². Are apartekoagoa da 1960an "euskal koru" haien partiturak Warnerren jabetzakoa den Witmark & Sons argitaletxe ospetsuak New Yorken kontu handiz argitaratu izana *The Basque Choral Songs of Pablo Sorozábal* izenburu generikoarekin. Edizioak testuen ingeleserako itzulpenak jasotzen zituen, Jean Reynolds Davis konpositoreak sinatuak. Ziurrenik aurrekoa bezain zorrotza izan ez zen berriro egindako berrikuspenaren ondoren Sorozabalek berak bere partiturei gaztelaniazko itzulpenak gehitzeko hartutako lanetik abiatutakoak. Lan horren arabera, musikagilea inprentako letretan koru horien musika eta letraren egile gisa agertu zen ("*music and original lyrics*"). Bestalde, *Kalez-kale* eta *Baserritarra* obren txisturako zatien ordeaz, bi flauta eta piccolo bat sartu ziren.

1963an, Sorozabalek pieza berdinen sorta zabal bat grabatu zuen berriro —oraingoa *Canciones vascas de Pablo Sorozábal* bezala—, Beasaingo Loinaz abesbatza zuzenduz, berriro ere Maitea koruarekin elkarlanean, bakarlari gisa Carlos Munguía tenorea eta Ana M^a Higuera sopranoa aritu zirelarik⁴³. Serie honetako 45 b/min-ko bost liburukiek, Columbia zigiluak hurrengo urtean argitaratutakoek, Secundino Esnaolak 1961ean sinatutako ahots zurietarako *Zuregatik* eta *Loa Loa* moldaketak ere barne hartzen zituzten; *Maite* ospetsuarekin eta 1963 urte horretan bertan Loinaz abesbatzari eta Juan Miguel Irizar bere zuzendariari eskainitako eta *a capella* interpretatzeko koru mistorako *¡Ay, tierra vasca!* beste konponketa berriarekin batera. Aurretik, Donostiako Udal Kultur eta Turismo Ekintzetxeak antolatutako "II Festival Coral de Guipúzcoa" jaialdian parte hartu zuen maisuak (Beasain, 1962ko ekainaren 8a); ziklo bereko lehen edizioko beste bi emanaldi zuzendu eta urte betera, bigarrenean Maitea koruak parte hartu zuelarik.⁴⁴

Jarduera horiek guztiek musikagileak bere sorkuntza sustatzeko orduan zuen kudeaketa-gaitasuna erakusten dute. Normala denez, Euskal Herrian harrera ona izan zuen bere ibilbideko iraultza euskaldun berriak, erregimen frankistaren aurkako aktibismo politiko eta kultural gero eta handiagoko garai batean. Izan ere, mendearen lehen hamarkadetako euskal "errenazimenduko" esperientzien eta mendearen bigarren erdiko errebindikazio-mugimendu berrien arteko belaunaldi-arteak nolabaiteko zubitzat har daiteke Sorozabal. Horri dagokionez, 1965eko martxoan Bilboko Euskal Zortzikoteen 3. Lehiaketan eman zitzaion Urrezko Domina zela eta Xabier Gareñok musikagileari eskainitako hitzak esanguratsuak dira:

Sorozabali eta gainerako euskal musikariei etengabe gauza berriak, baina gureak, idazteko eskatzen diegu. Azken urteotan gutxi idatzi da gure gaiei buruz. Gaur egungo gazte berriek euskal musika berriak behar dituzte, eta zuek, musikariek, sortu egin behar dituzue, sustraiak galdu gabe.⁴⁵

Erregu horri zuzenean erantzungo balitzaio bezala, Sorozabalek, hurrengo urtean, bi ahots eta gitarrarako bere *Ocho canciones vascas* konposatu zuen. Abesti horiek jatorrian Conchi eta Pepi Laya musikagilearen ilobek *Cuatro canciones vascas* disko banatan grabatu zituzten Ignacio Ubiria gitarristarekin batera. Bere forma- eta adierazpen-sinpletasun gorenean, eta Iparragirre "bardoaren" lanari keinu eginaz, pieza horiek agerian uzten dute urte haietako protesta-abestiaren espiritu *neo-folk*-a, Euskal Herrian "euskal kantagintza berria" deitutakoaren inguruan gauzatuarekiko inoiz deklaratu gabeko lotura ukazina. Nahikoa da gogoratzea Michel Labeguérik 1961ean eta 1963an argitaratu

⁴² *Ibid.*

⁴³ Grabazio horien testigantza jaso da hemen: Unanua, Juantxo; "La coral Loinaz del maestro Sorozábal", *El Diario Vasco*, 2014-VI-15, <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), 309-310 or.

⁴⁵ "[E]skatuzten dautzagu, bai Sorozábal eta bai beste beste musikalariei, idatzi dagiela gelditu barik gauza berriak, 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.)

zituela *Lau kantaren* bi diskoak, gitarraz lagunduta, eta 1966an bertan *Ez dok amairu* talde historikoa ezagutaraztera eman zela. Edizio honetan, egileak berak ziklo eder honi buruz egin zuen bertsio korala, argitaratu gabea, jasotzen da. Pieza horietako bat, *Kuku*, 1983an Tolosako Abesbatza Lehiaketan nahitaezko obra gisa aukeratu zuten, baina *a cappella* interpretatuta: hala ere, aldaera horri dagokion eskuizkribua ez dator bat musikagilearen grafiarekin⁴⁶, eta, beraz, ezin daiteke ziurtatu berak erabaki edo onartu zuenik gitarraren laguntza kentzea.

Sorozabalek euskal inspirazioko hainbat lanetan jardun zuen bere *Ocho canciones* abestiekin ia aldi berean. 1927ko *Gernikako Arbolaren* bertsio sinfoniko-korala berridazteaz gain, *Irugarren kalez-kale* ospetsuaren txistua, tronpa eta perkusiorako instrumentazio bat egin zuen –*Marcha de Deva*, eta *Gernika* "hileta-martxaren" lehen bertsioa egin zituen. Azken hori, lehenik eta behin, txistu, tronpa eta perkusiorako sortu zen; geroago, orkestratu egin zen, eta, azkenean, trantsizio politikoaren hastapenetan (1976), koru eta orkestrarako «eusko kantata» bihurtu zen, Nemesio Etxanizek *ex profeso* sortutako letrarekin. Bere azken egunetan, musikagileak pozik entzun ahal izan zuen Euskadiko Orkestra Sinfoniko gaztearen eta Erretereriako Andra Mari abesbatzaren eskutik, baina behin betiko bertsioa koru, txistu, tronpa, tronpeta, danbor eta tinbalen multzo handi batekin Foru hiribilduaren zorigaitzoko bonbardaketaren berrogeita hamargarren urteurrena oroitzuz aire zabalean estreinatzeko saiakerak zapuztuta ikusi zituen.⁴⁷

Aparteko aipamena merezi du 1978an Tolosako Nazioarteko X. Abesbatza Lehiaketan pregoilari gisa parte hartzeak. Bere jatorrira itzultze hunkigarri batean, musikagileak Azkueren kantutegiko *Lili pollit* bat gaiaren korurako moldaketa egin zuen “Tolosako Abesbatza Lehiaketaren antolatzaileei eta Isaac López-Mendizabal, Emeterio Arrese eta Ramón Aldasoro nire lagun tolosar maiteen oroimenez”. Gainera, 1983an, Sorozabalek *Tres canciones nostálgicas* suite bat antolatu zuen. Bertan, Iparragirreraren *Ara nun diranen* moldaketa pertsonal bat eta abesbatza misto eta orkestra edo pianorako *Euskalerría* eta *Maite* obrak bildu zituen. Triptiko berria da, argitaragabea, lehenengoz hemen bildu duguna, 1986an argitaratutako bere memorien jatorrizko edizioan Sorozabalek berak proposatu zuen katalogazioari jarraituz⁴⁸. Garai berean, ziur aski, eta antzeko estiloan, *Ume eder bat* abesti donostiarraren zirriborro bat amaitu gabe utzi zuen. Atzera begirako oroitzapen horiekin, amaiera eman zion mende erdian koru-munduari eskainitako sorkuntza-dedikazio bizi eta luzeari.

Estilo-ezaugarriak

Instrumentuetarako nahiz ahotserako bere idazkeran, oro har, are eta baliabide gutxienekin ahalik eta adierazkortasun handiena bilatzeagatik da nabarmena Sorozabalen estiloa. Ildo horretan, kritikaren artean bere lehen abesbatza- eta orkestra-konposizioen entzunaldi publikoak eragin zituen balorazio berberak zabal genitzake bere sorkuntza osora: «bere ezaugarriak musikaren soiltasuna eta dotorezia dira»⁴⁹, «esaldiak bihurritu gabe», «euskaldun baten xumetasunarekin»⁵⁰. Egileak berak helduaroan aldarrikatu zuen hunkiberatasun handiko poetika hori:

⁴⁶ Gordetako kopia bakarra (Musikaren Euskal Artxiboa ERESBIL (Erretereria), E/SOR-05/B13) Joaquín Pildain Araolaza musikari tolosarrak sinatu zuen 1981ean, Tolosako Abesbatza Lehiaketako ohiko kolaboratzaileak.

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

⁴⁸ Sorozábal, P. *Mi vida y mi obra*. Madril: Banco Exterior Fundazioa, 1986, 356. or. 1987ko urtarrilaren 7an, Euskadiko Orkestra Sinfonikoak pieza horietako biren (*Euskalerría* eta *Maite*) orkestra-bertsioa ezagutarazi zuen Bilboko Campos Elíseos antzokian, aipatutako Gernika kantatarekin batera.

⁴⁹ B. Mol: "Sorozábal kontzertua: euskal musikari handi baten garaipen izugarria", *La Voz de Guipúzcoa*, 1924/11/10

⁵⁰ Orfeo [Casares, David]: "El concierto del Domingo: Pablo Sorozábal berretsi zuen iazko irudipen bikaina", *La Voz de Guipúzcoa*, 1925-I-10, 6. or.

Niretzat, arteak giza-berorik ez badu, ez da artea. Gero ulertzen ez den zerbait esateko hiztegi berria sortu behar duen abangoardia hori ez dut ulertzen. Niretzat hitzak, adierazpideak, gutxienekoa dira, garrantzitsuena ideiak, sentimenduak dira, eta argi eta erraz islatzen badira, hobeto.⁵¹

Zalantzarik gabe, gerra-arteko Alemaniako "Objektibotasun Berria"rekin harreman zuzena izateak (gerra-arteko jarrera ideologikoetatik abiatuta, talde proletarioentzako arte berri baten alde egiten zuen, zuzenekoa, erabilgarria eta hermetismo akademikoen edo abangoardiako hermetismoen aurkakoa) bere ideal estetikoak eratzen lagundu zuen; bere ibilbidearen amaieran "herriko musikari" gisa aldarrikatzeraino. Eslaviar musikarekiko interesa, mirespena eta Shostakóvichekin⁵² izandako zeharkako harremanak ikusita, "errealismo sozialistaren" doktrina antiformalistarekiko nolabaiteko kidetasunari buruz ere espekulatu liteke. Nolanahi ere, esanguratsua da "herrikoa" "proletario, ez folkloriko"⁵³ gisa ulertzeko bere modu pertsonala, *Juan José* hil osteko bere operari buruz zehaztuko zuenaren arabera; balorazio horrek bere garaian nagusi ziren postulatu akademikoekin kontrastatzen zuen.

Koru-eremuan, premisa horiek idazkera melodiko beti silabikoan gauzatu ziren, ia beti folkloreak inspiratua, muturreko tesiturarik gabe (erdiko koru-mailara egokituak) eta harmonia batez ere diatoniko eta funtzionalarekin, disonantzia eta tentsio modulatzailerik gabe. Imitazio kanonikoaren efektuak bereizgarriak dira, eta agerian uzten dute musikagileak kontrapuntuarekiko zuen gustua. Harro zegoen teknika hori Alemanian Stephan Krehl-ekin (Labor argitaletxeak 1930ean Espainian argitaratutako kontrapuntu eta fuga tratatuen egilea) eta Friedrich Koch-ekin (Berlingo *Hochschule für Musik*-eko irakaslea) sakon ikasi izanaz. Antzerki lirikoarekiko (eta, agian, korurako musika errusiar edo eslaviarraren eredu batzuekiko) interesaren isla gisa, deigarria da ahots bakarlariak zaintzea, askotan abesbatzako gainerako kideen ahots-akonpainamendu baten gainean nabarmentzen baitira.

Itxurazko konposizio-erraztasun hori lan arduratsu eta batere ohikoaren emaitza da, sofistikazio- eta maisutasun-xehetasun ugariarekin. Izan ere, deigarria da musikagileak behin eta berriz erreperitorio hori berrikustea. Prozesu horretan, konposizioa pixkanaka sinplifikatzeko eta alarde birtuosistikoak kentzeko joera antzematen da (adibidez, ahots-lerroak murriztuz), betiere adierazpen finago eta eraginkorrago baten bila.

Arte sorozabaliarraren adibide paradigmatico bat *Maite* zortzikokoan aurkitzen dugu: orrialde labur bat, modu bitar sinplean, lehen atala modu minorrean duela, eta bigarrena erlatibo maiorrean, oinarritzko akorde triadikoen gainean. Oinarritzko material hori elementu puntual oso deigarriek aberasten dute: alde batetik, lehen atala ireki eta ixten duen tonu osoen eskalak ikusmina sortuz entzulearengan; bestetik, bigarren atalean, bi akorde zazpidun bakarren dosifikazio diskretuak: lehenengoak, laugarren graduaren gainean, oroitzapen modalen efektu plagala sortzen du, modu minorrean jotuz; bigarrenak, «dominantearen dominante» gisa, abestiaren adierazpeneko klimaxa argitzen du modu nabarmenean, justu azken kadentziaren aurretik. Azkenik, konposizioa ixten duen seigarrena gehitutako tonika-akordearekin bat etortzeak gaur egungo sofistikazioari buruzko ezusteko ohar bat gehitzen du.

Baliabide horiek antzeko beste konposizio bateko baliabideekin alderatzen baditugu (*Maitechu mia* zortzikoa, Francisco Alonsok 1928an konposatua), haren aurrekoak hizkuntza harmoniko itxuraz aberatsagoa erabiltzen zuela ikusiko dugu, akorde zazpidun sekundarioetan ugaria, baina ez hain pertsonala, aretoko musikaren konbentzioekin bat zetorrena. Sorozabalek, aldiz, adierazpen-soiltasun

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

⁵² 1968an, Madrilen "Leningrado" sinfonia estreinatzen saiatu eta urte batzuetara (ikus 17. oharra), Sorozábalek bere suite Victorianaren partitura bat iritsi zuen Sostakóvichek, eta sobietar musikariaren gutun adeitsu eta goraipagarri bat jaso zuen bueltan, argazki batekin batera.

⁵³ *Ibid.*, 352. or.

handiagoaren alde egiten du, baina sonoritate berritzaileak sartuz oso modu neurtuan, edozein entzulek asimilatze moduan.

Bestalde, deigarria da Sorozabalek bere abestien letren soinuari eta musikari balioa ematean jartzen duen arreta, batzuetan jatorrizko testuak manipulatzeko baititu haien berezitasun fonikoak, dialektalak eta afektiboak nabarmentzeko, esaterako *Nere maite pollitan* edo *Ya s'ha muerto el burro* obran. Euskararen kasuan, konpositoreak kontu handiz idazten ditu "ll", "y", "s" (/f/) "(tt)" edo "ñ" soinu kontsonantikoak. Soinu horiek, askotan, ñabardura maitekorra gehitzen diete abiapuntuko testuei, graziaz eta lagunarteko kolorez kargatzen baitituzte. Deigarria da, halaber, *Baserritarraren* efektu onomatopeikoak eta *Ya s'ha muerto el burron* silaba-zatiketa ludikoak idazteko jartzen den arreta, ez baita inoiz berdina errepikatzen. «Kontuz ibili letrara egokitzeko, nahiz eta esaten den: la, la, la... – aholkatzen zuen musikariak *Neskatxenari* buruz –, oso desberdina baita «la» edo «lai» esatea, edo «la, la» edo «la, lai...», edo «la, ra...». Azken zenbakiaren amaieran bezala, tiru, tiru, lai... jarri dut, eta gero fortean: chiru, chiru, lai ".⁵⁴

Hizkuntza-jolasekiko bere gustuaren beste adibide bat hainbat hizkuntza nahasten dituzten kantu herrikoiak aukeratzean aurkitzen dugu: latina, gaztelania, euskara eta frantsesa *Kanta Berrin*, eta baita elizako greziera ere *Kuku bat baduten*. Horrela, agerian geratzen da folklorearen ikusmolde aurreiritzirik gabekoa eta esentzialismoetatik kanpokoak, eta hori berretsi egiten da ez bakarrik euskal kantu gehienak, aukera egokia izan zenean, kontu handiz gaztelaniara itzultzeko hartutako erabakiagatik, bai eta *Ya s'ha muerto el burron*. Gaztela-leoneko kantutegiaren letra idiosinkratiko horren euskarazko bertsioagatik ere. Horrela, Sorozabalek beti eusten dio kantu tradizionalak eguneratzeko asmoari, "hemen" eta "orain" musika ospetsu eta ireki batean, hutsala baino bitxiagoa den bokazioarekin.

Edizio-irizpide orokorrak

Edizio honek Sorozabalen *a cappella* korurako jatorrizko obra integrala jasotzen du corpus nagusi gisa. Errepertorio hori, funtsean, 1923 eta 1952 artean konposatutako "euskal koruek" osatzen dute. 1956-57an berrikusi ziren, 1958an grabatu ziren eta Witmark & Sons-ek 1960an editatu zituen. Horrez gain, berantiarrenak ere badaude: *Ai, nere kabiya!*, *Ya s'ha muerto el burro* eta *Lili pollit bat*; *Maite* eta *¡Ay, tierra vasca!* – *Euskalerraren a cappella* bertsioak; "El vodka" koru eslaboa, azken aldiz berrikusia, *¡Brindis!* aldizkari eszenikoan sartzeko (1951), eta egilearen konposizio erlijioso bakarra, *Fabordón* (1943), orain arte argitaratu gabekoa.

Titulu horiei korurako jatorrizko lanak gehitu zaizkie, pianoa edo gitarra lagun dutela, ganbara-talde ertain batek interpretatzeko moduan. Ospetsuak eta ezagunak izateagatik, txistu eta danbolinaren laguntzaz interpretatzeko hiru koru ere gehitu dira (*Gabiltzan kalez-kale*, *Bigarren kalez-kale* eta *Baserritarra*). Horiek ere bere garaian Witmarken edizioan sartu ziren. Era berean, "Marcelinoren kanta"ren moldaketa bitxi bat berreskuratu dugu, ahots baxu eta pianoarentzat. Aitzitik, uko egin zaio orkestrarekin interpretatzeko antzerki-katalogoko korurako zenbakiak sartzeari, bai eta izaera sinfoniko-koral argia duten konposizioak sartzeari ere: *Suite vasca* (Instituto Complutense de Ciencias Musicales erakundeak argitaratua 2012an) eta *Gernika*; izan ere, piano hutsarekin aurkezteak bere estilo eta espiritu espresiboa faltsutuko bailuke.

⁵⁴ Sorozabalek M^a Teresa Hernándezi bidalitako gutuna, Madril, 1952-IV-15. ERESBIL Musikaren Euskal Artxiboa (Errenteria), Maitea Abesbatza Funtza, A2/K-010 (Pérez-Arregui Fort, Ignacio: El Coro Maitea: erdi mende artean, Donostia-San Sebastián: Kutxa Fundazioa, 1995).

Gure edizioko iturri guztiak Sorozabal familiaren familia-artxiboan gordeta daude (Miraflores de la Sierra, Madril), baina iturri horietako askoren kopia bat ERESBIL Musikaren Euskal Artxiboan dago (Erreterria, Gipuzkoa). Musikagilearen oinordekoen –Pablo eta Teresa Sorozábal Gómez– adeitasunari esker, dagoen materialaren kolazio zehatza egin da. Abesbatzarako lehenengo konposizioen kasuan, 1920ko hamarkadako eskuizkribuak gorde dira (ez beti autografoak) (1952, *Neskatxenaren* eta *Chantons mes chers amisen* kasuan), baita berrikusitako autografoen bi multzo ordenatu ere, bata 1956-57an (berehala diskoan grabatzeko) eta bestea, geroxeago, ziurrenik Amerikan laster argitaratzeko. Hala ere, desadostasun batzuk badaude gure edizio kritikoa oinarritzen duten eskuizkribuen eta musikagilearekin zerikusirik ez duten Witmark-ek bere garaian aplikatutako notazio- eta esaldi-irizpideen artean. Era berean, *Ai, nere kabiaren* (1961 eta 1975) eta, batez ere, *Maite* eta *¡Ay, tierra vasca! - Euskalerraren* (*work in progress* moduko baten itxurarekin, urte askotan zehar luzatua eta une bakoitzeko zirkunstantzietara moldagarria) bertsio autografo desberdinak kontserbatzen dira.

Printzipio orokor gisa, maisuak egindako azken berrikuspenak errespetatu dira, eta konposizio bakoitzaren "behin betiko" testutzat hartu dira. Dena den, zenbait aldaera eta aurretiazko bertsio ere sartu da, zalantzarik gabe duten interesa kontuan hartuta: adibidez, *Nahi zuya yin?* Koru bikoitzerako jatorrizko bertsio bikaina eta txisturik gabeko *Baserritarraren* bertsioa. Halaber, *Chantons, mes chers amisen* "Au jardin d'amour" zenbakia berreskuratu da, azken bertsioan baztertu zena; hori izanik musikagilearen testu osoa frantsesez duen orrialde bakarra. Izaera ospetsua duenez, *Ay, Tierra vasca! – Euskalerrria* eta, batez ere, *Maiteren* musika musikagileak egokitutako formazio guztietarako bertsioak sartzen saiatu gara. Nolanahi ere, pieza beraren bertsioak fikzioz bateratzea saihestu da, musikagileak bere ibilbideko une bakoitzean egin zituen idazketa-aldaerak errespetatuz.

Abesbatzen testu literarioei dagokienean, gaur egungo irakurketa eta ulermena errazte aldera, ortografia euskara batuaren arauen arabera normalizatu da (musikagilearen garaian oraindik existitzen ez zirenak), betiere zuzenketa horiek hitzen ahoskerari eragiten ez badiote eta euskalkien berezitasunak aldatzen ez badituzte. Ez da eguneratu *Euskalerrriaren* izenburua, oso grafia idiosinkratikoa eta zola eztaba daezinekotzat jo delako. Musikagilearen euskarazko idazketaren berezitasunetako bat "s" letra azentuduna erabiliz // fonemaren irudikapena da. Ez da inola ere nahastu behar gure ohiko "s" gorraekin (/s/). Gaur egungo euskarazko erabilera arruntari jarraituz, "x" gisa transkribatu dugu kasu guztietan. Halaber, euskarazko jatorrizko testuak gaztelaniara itzuli ditugu (eta *Ya s'ha muerto el burroren* euskarazko itzulpena), egilearen sorkuntza-lanaren zatitza hartuta. Witmark argitalpenaren ingelesezko itzulpenak, berriz, baztertu egin dira, interpretatutako piezen herri-hizkuntza errespetatzeko egungo joerari jarraiki.

Mario Larena

Amaia Garmendia, itzulpena

PABLO SOROZABAL: Korurako Lanak liburuaren sarrerako testua

Editado por Euskal Herriko Abesbatzen Elkarte 2026

www.eae.eus/ekintzak/edizioak

