

ORFEÓN TERRA A NOSA

O Orfeón Terra a Nosa foi fundado en 1966 por Manuel Feijóo OFM (1926-92), quen ocupou a dirección ata 1984, sucedido por Miro Moreira (1984-2021) e Mateo Iglesias (2021-23), tendo na actualidade a Luís Martínez como responsable artístico.

En 1992 recibiu o Premio da Crítica Galega en recoñecemento á súa rigorosa carreira musical. En 1994 o Concello de Santiago de Compostela outorgoulle a Medalla de Prata ao Mérito Artístico. Entre os galardóns obtidos destacan os primeiros premios de polifonía (1974, 1980) no Festival de Torrevieja.

O Orfeón colabora na interpretación do repertorio sinfónico coral e ópera con orquestras como a Xoven Orquestra de Galicia, Orquesta Sinfónica de Galicia, Real Filharmonía de Galicia, Orquesta Sinfónica de Castilla y León, Collegium Musicum Prague, Orquesta Sinfónica de Brno, Le Baroque Nomade, Orquesta Clásica de Vigo... entre outras, baixo a batuta de mestres da talla de Alberto Zedda, Edmon Colomer, Víctor Pablo Pérez, Paul Daniel, Antoni Ros Marbá, Massimo Spadano, William Lacey, Jacques Kantorow, Maximino Zumalave, Joam Trillo, Oliver Von Dohnanyi, Lorenzo Ramos, Jesús López Cobos, Kemal Kahn, Jean Cristophe Frisch ou Michel Piquemal.

Ademais de ter actuado por toda a Península Ibérica, presentouse en festivais internacionais en Francia, Alemaña, Inglaterra, Italia, Holanda, Bélxica, Portugal, O Vaticano, Polonia, Arxentina, Chile, Uruguai, Colombia, Venezuela e Estados Unidos (New York, e Washington). Realizou numerosas gravacións, entre as que destacan Música tradicional galega (CBS), Misa solemne Unus Deus e Requiem de Melchor López (BOA) ou a participación na integral de Joaquín Rodrigo (EMI Classics).

O Orfeón, no seu empeño de difundir e poñer en valor a música galega, protagonizou moitas recuperacións e estreos: Misa ao Apóstolo Santiago, Te Deum, Magnificat e Misa de Requiem (Juan Montes), Channanea (Joam Trillo), Stabat Mater (Buono Chiodi), e composicións diversas de José de Vaquedano, Santiago Tafall, Ramón Palacio, Millán Picouto, Marcos Mato ou Paulino Pereiro. Coa RFG participou nas estreos absolutas de Tempos Velados (2016) de Abe Rábade, a ópera A Amnesia de Clio (2019) de Fernando Buíde, e da Misa en honor ao Apóstolo Santiago (2022) de Marco Frisina, dirixida polo propio autor.

En novembro de 2025 presentou a 1ª gravación de la integral dos Motetes de Marcial del Adalid (1826-1881), como preámbulo da celebración do bicentenario do nacemento do autor coruñés.

LUÍS MARTÍNEZ (director)

Nacido en Vigo, ocupa a dirección artística do Orfeón Terra a Nosa desde outubro de 2023. Estudou Piano e Linguaxe Musical nos conservatorios de Santiago e Vigo. É Mestre especialista en Educación Musical e Licenciado en Pedagogía pola USC. Asistiu a aulas de perfeccionamento en diferentes ámbitos da análise e interpretación musical con mestres da talla de Miro Moreira, Dominique Velard, Owen Reese, Peter Philips, Pier Paolo Scattolin, Artur Carneiro, Constantin Alex, Bernd Valentin, Tu Shi Chiao, J. López Calo ou Carmen Cruz. É fundador e director de Vox Stellae. Colabora con agrupacións como Capela Compostelana, Capela Antiga, Capilla de Extravagantes, Grupo Siglo XX ou Hércules Brass.

Homenaxe a MARCIAL DEL ADALID

11 abril 2026

20:00h na igrexa de San Jorge (rúa Pío XII, 19 da Coruña)



MOTETES MARCIAL DEL ADALID (1826-1881)

3 motetes Op. 20

Tantum ergo
Aver verum
O salutaris

3 motetes Op. 21

Ave María
Salve Regina
Ave Maris Stella

6 motetes a solo

O Jesu o Fili*
Ave María**
Ecce Panis***
O salutaris**
Santa María*
Agnus Dei***

6 motetes a 4 voces

O salutaris
Agnus Dei
Ave María
Ave verum
Tantum ergo
Salve Regina

ORFEÓN TERRA A NOSA

Juan Manuel Varela (órgano)

*Aida López, **Aida Cruz (sopranos)

***David Ferreiro (tenor)

Dirección: Luís Martínez



Concello da Coruña



Instituto de Estudios Coruñeses
José Cornide

CONMEMORACIÓN DO BICENTENARIO DO NACEMENTO DE MARCIAL DEL ADALID. OS MOTETES . A PARROQUIA DE SAN JORGE

Consideracións previas

A forma de vida dos tempos actuais está moi alonxada da dos nosos devanceiros, sendo precisamente un dos elementos que máis teñen mudado o da espiritualidade relixiosa, espiritualidade que en tempos de Adalid se vivía con intensidade. E, xa no século XX, a partir do concilio Vaticano II, os ritos da Igrexa mudaron drasticamente incluída a música que os acompañaba. Os ritos, ca súa música asociada, que viviu Adalid, a inmensa maioría de católicos actuais, por razón de idade, descoñéceos. Polo tanto, é de importancia crucial facer o esforzo necesario para poder entender a música relixiosa do pasado en xeral e a de Adalid en particular.

Na súa primeira etapa, Adalid escribe unhas *Méodies* Op. 20 sobre textos de Lamartine, para canto e piano, que nos mostran un sentimento relixioso romántico de corte panteísta. De seguido escribe unha *Salve Regina Mater*, para canto e piano máis canónica, igual que o son *Los toques de la oración* Op. 5, para soprano, coro e orquestra. Da súa segunda etapa temos un *Ave Maria* para mezzo-soprano con acompañamento de piano ou órgano. Así mesmo existen momentos relixiosos na súa produción de teatro lírico como son a Plegaria de Eufemia de *Pedro Madruga*, a Preghiera de Bianca de *Ines e Bianca* e o Coro de monxes desta última. Adalid atende tamén ao xénero funerario escribindo unha *Marcha fúnebre*, para piano a catro mans á memoria de O'Donell. Na terceira etapa, escribe unha *Marcha fúnebre* á memoria de Pio IX, para orquestra e deixa inéditas outras dúas, tamén para orquesra: unha *Marche funèbre*, sen destinatario específico, e finalmente unha *Marche Funèbre "La Mort du Christ"*, verdadeiro exercicio de espiritualidade relixiosa. Por último, no seu derradeiro álbum autógrafo de cancións, adica lugares de respecto á música de indole relixiosa. Ábrese este álbum cunha *Ave Maria*, nunha posición central aparece unha nova *Ave Maria* e pecha o álbum un *Ecce Panis*.

Adalid, feligrés da parroquia de San Jorge

A parroquia de San Jorge é unha das máis antigas da Coruña. Sen que se saiba con exactitude a súa orixe, si é sabido que no século XIV xa funcionaba como tal. Desta parroquia de San Jorge eran feligreses os ascendentes paternos e maternos de Marcial del Adalid. Está mesmo documentado que seu pai contribuíu economicamente nalgunha ocasión (1815) aos necesarios arranxos do templo. Tamén está documentado o matrimonio dos pais de Marcial del Adalid en 1818 e o bautizo do compositor o 25 de agosto de 1826. Nacemento do que este ano, 2026, se conmemora o bicentenario.

O templo parroquial de San Jorge no que Adalid foi bautizado non é o templo actual. Aquele era un templo gótico que contaba cun órgano do que non se conserva descrición. O templo gótico foi demolido totalmente en 1838 para edificar no seu solar o Teatro Principal –hoxe Rosalía Castro– inaugurado a finais de 1840. Por ese motivo a igrexa parroquial de San Jorge trasládase en 1837 ao templo que ocupa a día de hoxe.

O actual templo parroquial de San Jorge, magnífico exemplo do barroco, ten una coñecida historia: foi construído polos Xesuítas que o rematan en 1766. Apenas tiveron tempo a darlle uso xa que un ano despois decrétese a súa expulsión. Posteriormente, en 1771, os Agustinos son autorizados a ocupalo ata o desaloxo ao que se ven obrigados a consecuencia das desamortizacións dos gobernos de Toreno e Mendizábal (1835). Dende 1837 é, como acabo de indicar, templo parroquial de San Jorge.

O órgano deste templo actual foi construído por Lope Alberdi en 1922. É un instrumento magnífico aínda que, a día de hoxe, non pasa polo seu mellor momento. De estilo francés, conta con expresión, o que o fai idóneo para o acompañamento dos Motetes adalidiáns. Descoñecemos se este órgano estivo precedido neste templo por algún outro.

Margarita Viso Soto, Instituto «José Cornide de Estudos Coruñeses.

3 Motetes á voces solas ó con acompañamiento de Organo Ob. 20-Ob. 21

Estas dúas coleccións deben tratarse cunxuntamente xa que probablemente foron concibidas como unha sola colección de 6 que, finalmente, decidira separar en dúas conforme á súa advocación. Así a primeira, *Ob. 20*, son himnos eucarísticos e contén:1)

- 1) *Tantum ergo*, 2) *Ave Verum*, 3) *O Salutaris*. e a segunda, *Ob. 21*, oración marianas, contendo: 1) *Ave María*, 2) *Salve Regina*, 3) *Ave Maris Stella*.

Estas dúas últimas coleccións de 3 *Motetes* cada unha teñen en común unha destacable característica que os fai diferentes á colección anterior: están concibidas “a voces solas o con acompañamiento”. É importante suñar este aspecto. A primeira opción do compositor é “a voces solas”, é dicir, severidade clásica absoluta. Aínda así concede “o con acompañamiento”, consciente da practicidade do acompañamiento. Este detalle, común ao *Ob. 20* e o *Ob. 21* de estaren escritos “a voces solas o con acompañamiento”, condiciona a escritura. Aquí a función do acompañamiento é unicamente a de dobrar as voces co fin de soste a afinación. O grado de contención musical é extremo. E é o que me leva a pensar que estas dúas coleccións de 3 *Motetes* puideron ter sido concebidas como unha sola de 6, que finalmente decidira desglosar en dúas en función das advocacións. E este feito é tamén o que me leva a pensar que estas dúas series de 3 *Motetes* son as últimas en seren escritas, consonte a unha evolución hacia unha meirande austeridade na expresión musical.

Hai que suñar a escritura estritamente homofónica nestas dúas coleccións nas que utiliza exclusivamente a harmonía e a dinámica como recursos expresivos, precindindo deliberadamente de calquera elemento ornamental e mesmo do “acompañamiento sonoro” do que falaba Goizueta. O obxectivo é conseguir facer sentir a mensaxe espiritual dos textos polos procedimentos dun estilo totalmente expurgado de artificios mundanos.

Motetes

En xeral, nas décadas centrais do século XIX dase un crecente rexeitamento á música de corte operístico que todo o invadira, incluída a música que se escoitaba nos templos. Pola contra aparece o interese pola música do pasado, feito inédito ata ese momento na historia de música. Este interese plásmase en diversos aspectos, un deles é a valoración dos polifonistas clásicos. Por exemplo, en España, Hilarión Eslava abordará, entre 1852 e 1860, a publicación dos 7 volumes da súa monumental *Lira Sacro-Hispánica*, antoloxía de música relixiosa dos séculos XV e XVI.

Esta reacción contra o habitual nos templos da época, vai ter plasmación práctica na obra de moitos compositores. Así, afamados autores do extranxeiro adican o seu traballo ao eido da música relixiosa por propia evolución espiritual. É o caso de Liszt, quen, despois dunha vida mundana de virtuoso famosísimo, tivo unha evolución espiritual que o levou a recibir as ordes menores en 1865. Liszt escribiu varios motetes entre 1865 e 1871 a voces mixtas con acompañamiento de órgano. É tamén notable o caso de Gounod, de quen era coñecida a súa fonda fe católica, e quen escribiu moitos motetes para voces mixtas con acompañamiento de piano ou órgano. Aínda permanece no repertorio a súa célebre *Ave Maria*, obra que Adalid coñecía pois está na súa biblioteca.

Os motetes destes dous autores están lonxe de todos os excesos ornamentais propios do canto teatral e, ao mesmo tempo, fuxen voluntariamente dos entramados contrapuntísticos dos grandes polifonistas do renacemento e do barroco. O resultado son composicións de factura breve, en estilo homofónico, que permiten a fácil comprensión do texto, cun acompañamiento de piano, ou órgano ad libitum, con función de soporte tonal case exclusivamente.

En España dáse tamén un fenómeno semellante entre os compositores. Fenómeno que Adalid coñece perfectamente. Na súa biblioteca existen exemplos: do propio Eslava, de Baltar, de Mariano Vázquez, de Juan Guelbenzu e de Cabarrús. Todas as pezas destes autores participan das características de escritura antes mencionadas, e é tamén común o uso do piano ou órgano como acompañamiento, excepto nos motetes de Eslava que son a capella.

Este uso aparentemente indistinto de piano ou órgano habería que matizalo. Está claro que eles pensaban nas características do sonido contínuo do vento que proporciona o órgano, instrumento que empasta, por natureza, moito mellor cas voces cando o que se pretende, como é o caso, é fundir o son das voces co do instrumento de tal maneira que o instrumento pase o máis desapercibido posible.

Pero é posible que os compositores non se estean referindo só ao órgano de tubos senon, e tal vez preferentemente, ao harmonium, tamén chamado órgano expresivo. O harmonium vivía na época un momento de gran apoxeo, utilizábase e era moi demandado, en salóns, aulas de música e templos. O harmonium tiña ademáis dúas ventaxas de índole práctica sobre o órgano de tubos: era máis asequible de precio e ocupaba moito menos espazo. Así que nesta opcionalidade de acompañamento que dan estes compositores penso que se están referindo non só ao piano e ao órgano (de tubos) senon tamén, ao órgano expresivo ou harmonium (de lengüetas).

No caso de Adalid non hai que esquecer que o seu curmán Marcial de Torres Adalid, virtuoso pianista discípulo tamén de Moscheles como o propio Marcial del Adalid y Gurrea, era tamén consumado executante de harmonium, instrumento polo que sentía unha gran paixón. Hai que ter presente que entre ambos Marcial existía non só unha relación de parentesco senon tamén de grande amizade na que a música era esencial.

Ca denominación de *Motetes* Adalid legounos catro coleccións que podemos datar ao redor de 1867, é decir, na súa segunda etapa. En marzo dese ano estréase na madrileña Sociedad de Conciertos un *Ave Maria* para coro con órgano de Adalid. *Ave Maria* que, de seguro, é un dos incluídos nas coleccións de 4 voces mixtas, e que tivo moi boa crítica de Goizueta. Goizueta, na súa crítica, explica primeiro as características que deben ter este tipo de composicións de “una sencillez severa en que para nada entra el relumbron de una frase corta y candente adornada de acompañamiento sonoro”, para obter un resultado de “beatífica tranquilidad” e, a continuación, sulíña como a *Ave Maria* de Adalid posee “todas las buenas condiciones que pudieran desearse en este sentido. Su estructura es perfecta, y la manera con que está tratada la idea dominante, el tema ó motivo no puede ser mas correcto, ni mas sujeta á las reglas del mas severo clasicismo.”

As catro coleccións adalidiáns, aínda que presentadas como catro entes independentes, pódense non obstante considerar conxuntamente dende o punto de vista estilístico e de funcionalidade. Ademáis, con toda seguridade, foron escritas ao longo dun mesmo período de tempo. Aínda así hai leves signos de evolución estilística que permite ordealas cronolóxicamente se as concibimos como unha evolución hacia a austeridade suma do “severo clasicismo”. De ser así, a orde de composición sería a que figura a continuación.

6 Motetes á solo con acompañamiento de Piano u Organo

Inclúe as seguintes composicións:

- 1) *O Jesu, o Fili*, 2) *Ave Maria*, 3) *Ecce Panis*, 4) *O Salutaris*, 5) *Sancta Maria*, 6) *Agnus Dei*.

Trátase de melodías para canto solista con acompañamento de piano ou órgano. O acompañamento é moi discreto pero aínda conserva unha certa independencia como parte instrumental. Por exemplo, escribindo unha introducción ou, cando menos, un compás introductorio.

Adalid, nos seus Motetes, recorre sempre a textos correspondentes a himnos ou oracións de longa tradición católica. Excepto en dúas ocasións: O Jesu, o Fili e o Sancta Maria desta colección onde o texto é unha especie de extracto dunha ladaíña.

6 Motetes á cuatro voces con acompañamiento de Organo ó Piano

As composicións que contén son:

- 1) *O Salutaris*, 2) *Agnus Dei*, 3) *Ave Maria*, 4) *Ave Verum*, 5) *Tantum ergo*, 6) *Salve Regina*.

Aquí o acompañamento case se limita a dobrar as voces, salvo pequenos momentos nos que ocupa os breves silencios das mesmas. As 4 partes vocais, se ben teñen preferentemente un canto homófono, son usadas, por veces e ca función dunha meirande expresividade, en lixeira imitación e mesmo en sonoros unísonos ou octavas. En xeral están moi coidados, na liña da escritura dos de Gounod.