

RECORRIDOS POR
LA MÚSICA DE CÁMARA

6 años de
MÚSICA

TEMPORADA NACIONAL DE CONCIERTOS
Banco de la República 2026



OCTÁVIO DELUCHI

(Brasil)
guitarra

Foto: Thais Andressa / Drew Bordeaux · PULEP: ZYG703, UDF387, SAM894, 0DV231

Lunes 10 de agosto
de 2026 · 7:00 p.m.

San Andrés, Centro Cultural del
Banco de la República

Miércoles 12 de agosto
de 2026 · 7:30 p.m.

Bogotá, Sala de Conciertos de la
Biblioteca Luis Ángel Arango

Jueves 13 de agosto
de 2026 · 6:30 p.m.

Valledupar, Biblioteca Rafael
Carrillo Luquez

Viernes 14 de agosto
de 2026 · 7:00 p.m.

Riohacha, Catedral Nuestra
señora de los Remedios

PROGRAMA

Eterna Saudade (s. f.) DILERMANDO REIS (1916-1977)

Conversa de Baiana (s. f.)

Tocata em ritmo de Samba No. 1 (1954) RADAMÉS GNATALLI (1906-1988)

Bate-Coxa (1992) MARCO PEREIRA (n. 1950)

Frevo (s. f.)

*Largo/Cantabile de la Sonata –
Homenagem a Ponce* (2020) VICENTE PASCHOAL (n. 1979)
Dedicada a Octávio Deluchi

Préludios Nos. 1 & 2 (1940) HEITOR VILLA-LOBOS (1887-1959)

Verano porteño (1965) ÁSTOR PIAZZOLLA (1921-1992)
Originales para quinteto de tango
Arreglo para guitarra de Sergio Assad

Lua Branca (1912) FRANCISCA EDWIGES NEVES ‘CHIQUINHA’
Ô Abre-Alas! (1904) GONZAGA (1847-1935)

Atraente (1877)

Balada (1901)

Serenata (1915)

Gaúcho (Corta-jaca) (1895)

ACERCA DEL ARTISTA



Octávio Deluchi es oriundo de la histórica región brasileña de Minas Gerais. Reconocido como un intérprete creativo y dinámico, atrajo la atención internacional con su debut como solista en el Carnegie Hall a los veinticuatro años. La prensa lo ha descrito como «uno de los mayores talentos de la guitarra brasileña en la actualidad» [O Tempo] y como «uno de los solistas más activos y brillantes de su generación» [Acervo Digital do Violão Brasileiro]. Cuenta con más de quince premios en concursos nacionales e internacionales, entre ellos el IBLA Grand Prize, el Concurso de Violão Souza Lima, el Concurso de Violão de Charlottesville y el Concurso Nacional de Violão Musicalis, entre otros.

Ha estrenado obras de compositores como Sergio Assad, Vicente Paschoal, João Luiz, Luis Carlos Barbieri, Terrence Shepherd, Megan Deslinger y Mary Simmons. Deluchi ha compartido escenario con un amplio rango de artistas como el percusionista Eduardo Leandro, el clavecinista Arthur Haas, Emmanuele Baldini, Andre Bachur, Matthew Torpe, São Paulo Chamber Soloists, René Izquierdo, Celil Refik Kaya, William Neres, Weiting Sun, Gabriele Leite, Rodrigo Frade, Haruna Furukawa, Rosana Diniz, Pedro Gadelha y Guido Campos, entre otros. Estas colaboraciones han tenido lugar en escenarios como el Dizzy's Club at Lincoln Center, Composers Now, el Carnegie Hall, la Americas Society/Council of the Americas, BNDES y la Odeon Guitar Series.

Durante la temporada pasada, Deluchi se presentó en Nueva York, Baltimore, Río de Janeiro y Santiago de Chile. Entre los momentos más destacados figuran su participación en la serie Nuestros Sonidos del Carnegie Hall, el estreno con orquesta del concierto para guitarra MadrigAfro, de João Luiz, en el Festival de Música de Prados, y un recital solista en la serie AV-Río de Río de Janeiro. A propósito de su programa *Borogodó*, Humberto Amorim escribió: «Deluchi ofreció exactamente lo que el título prometía: matices interpretativos, timbres cautivadores y variados, vitalidad rítmica y sonora, virtuosismo y un toque de encanto juguetón, todo bajo un dominio absoluto de cada dimensión». Sus grabaciones ponen de relieve su sensibilidad artística y su versatilidad a través de un repertorio amplio, que abarca desde obras del siglo XIX, hasta colaboraciones con compositores emergentes.

En 2024, Deluchi lanzó la plataforma SERTÃO Americas, dedicada a promover y propiciar nuevos diálogos sobre arte, cultura y música, ampliando las maneras de pensar y experimentar estos campos. Actualmente, la iniciativa ofrece programas artísticos y educativos en Brasil. Además de este proyecto, Octávio colabora con AssoVio Vertentes, se desempeña como director de la Mostra de Violão da Lira Ceciliana y es uno de los coordinadores de BCGC – Brazilian Classical Guitar Community, junto a otros artistas comprometidos con el fortalecimiento de la música brasileña. Desde 2018 participa como docente, artista residente y solista invitado en el Festival de Música de Prados, reafirmando su papel como agente activo en el desarrollo musical y cultural de la región.

Entre las figuras más importantes en su formación artística se encuentran Guilherme Vincens, João Luiz, Robert Trent, Paulo Martelli, Fábio Zanon, Vladimir Agostini e Ian Guest. Obtuvo sus títulos en la Universidade Federal de São João del-Rei de Brasil, en Radford University (Virginia, Estados Unidos) y en Stony Brook University (Nueva York, Estados Unidos). Octávio cuenta con el respaldo de dos marcas de reconocimiento internacional: Augustine Strings y CrossRock Cases.

CONOZCA MÁS ACERCA DE OCTÁVIO DELUCHI



@octaviodeluchi



@odeluchi



www.octaviodeluchi.com

CENCERROS, MULTIVERSOS Y CUERDAS REBELDES

Por Daniela Peña Jaramillo

«No es más que un cencerro, tan fácil de tañer, especialmente en lo rasgado». Con esto, Sebastián de Covarrubias insultaba a uno de los instrumentos más taquilleros de toda la historia. En 1611, el capellán del rey Felipe II de España —Covarrubias—, parecía molesto pues el ascenso en la popularidad del instrumento atentaba contra las ‘buenas maneras’; era de fácil acceso y podía ser interpretado por ‘cualquiera’, ya que no había «moço de caballo que no fuera músico de guitarra». Sí, la guitarra. Tan vulgar y chabacana que era toda una afrenta al establishment musical. Pero, mientras este consultor del Santo Oficio de la Inquisición —de nuevo, Covarrubias, se escandalizaba, Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos pintaba, a kilómetros de distancia, en Santa Fe, ángeles que ya no tocaban laúdes, sino guitarras; que dejaban de lado la armonía de los cánones griegos, para representar la música que la gente de a pie hacía en iglesias, fiestas y altares.

Sí, la guitarra. Polémica, fluida y nómada. Habitante de muchos mundos y hablante de muchas lenguas. Era pequeña, portátil, y parece que hubiera adoptado el refrán «a donde fueres, haz lo que vieres» como una brújula, convirtiendo sus viajes en multiversos que le permitieron sonar en banquetes imperiales, salones neogranadinos, malecones caribeños, fandangos, calles, cantinas, salas de concierto y carnavales, sin temor a la ‘polimilitancia’. En Latinoamérica hemos tenido una historia de amor —más bien de poliamor— con la guitarra y, aunque no han faltado los villanos, se ha mostrado vencedora; adaptándose a los contextos más disímiles y probado que es mucho más que un cencerro —el de Covarrubias; no el de la salsa, que es otra historia— y que ha sabido ser red y nido de amistades inesperadas que crearon nuevas formas de hacer, escuchar y habitar la música.

El guitarrista Octávio Deluchi construyó un programa en el que cinco compositores y una compositora brasileños —y uno argentino—, se unen para mostrar a la guitarra como un instrumento bisagra entre lugares aparentemente opuestos, que ha forjado identidades compartidas, y logrado difuminar las

fronteras impuestas; que se ha rebelado en contra del ‘deber ser’ del pasado y ha optado siempre por el ‘¿qué tal si...?’ de posibles futuros sonoros.

Salones, serenatas y bajezas sonoras

Los instrumentos que nunca estuvieron en la mira de las élites o de la iglesia, fueron los instrumentos de teclado como el clavecín, el órgano y el pianoforte; el ancestro más cercano del piano que conocemos actualmente. Durante el siglo XIX, tocar piano —e incluso, guitarra— era parte de la educación doméstica y de las ‘buenas maneras’, tanto en Europa como en sus colonias. **Francisca Edwiges Neves Gonzaga**, conocida como Chiquinha Gonzaga conoció fue parte de ese mundo: recibió una formación acorde con las expectativas de la alta sociedad de Río de Janeiro. Sin embargo, las vicitudes de una vida al margen de lo que se esperaba de una mujer de finales de 1800, la llevó a desarrollar una carrera musical —primera afrenta—, no como pianista doméstica, sino como alguien que se empapó del mundo del ‘buen ver’ y el ‘buen oír’, pero lo tradujo en clave de las rodas de choro, los teatros, el carnaval y la música nocturna cariocas.

Como parte de una vida que nunca respondió a los cánones, Chiquinha compuso mucha música para piano y para teatro; fue la primera mujer en escribir y publicar una opereta que fue representada y la primera en fungir como directora de una orquesta. Dentro de las piezas que Octávio Deluchi transcribió para la guitarra se encuentra *Atraente*, compuesta en 1877, que surgió durante una roda de choro en casa de Henrique Alves de Mesquita y, por tanto, antes de convertirse en partitura, fue música creada en conjunto. Su historia es una ventana a una de las dinámicas en muchas músicas latinoamericanas: polcas, vales, mazurcas y cuadrillas que viajaron por puertos, casas, plazas y teatros, y se encontraron con ritmos de orígenes africanos e indígenas con sus propias corporalidades. Por su parte, la marcha *Ô abre-alas*, fue la primera marchinha de carnaval de la historia. Chiquinha Gonzaga siempre supo entender los gustos populares, así que su música da cuenta de su tránsito entre estos dos mundos, escandalizando y encantando en igual medida a la élite, y posicionándola como una de las compositoras más queridas, editadas e interpretadas, tanto en vida, como de manera póstuma.

Sin embargo, una de las músicas más polémicas en su catálogo es *Gaúcho [Corta-Jaca]*, una obra con un valor simbólico inédito. Se trata de una *maxixe*, un género rural que pertenecía a las clases populares brasileras y se solía hacer en las calles o en lugares de bohemia y fiesta. Gonzaga no se amilanaba ante las miradas inquisidoras del Partenón musical carioca y, aunque muchos la despreciaron, hubo

personajes que le siguieron la cuerda, entre ellas, la primera dama Nair de Teffé, quien decidió interpretar la pieza, en guitarra, en un banquete de diputados, en el Palacio de Catete (es decir, el Palacio Presidencial). Los reclamos no se hicieron esperar, y una crónica en el periódico del día siguiente sentenciaba que esa danza no pertenecía al Palacio, pues era la más baja y la más grosera de todas las danzas salvajes; hermana gemela del batuque, el cateretê y el samba. Cuatro siglos después de Covarrubias, la guitarra seguía atravesando puertas que algunos preferían mantener cerradas.

Partituras de oído

La partitura, como la escritura misma, es solo una parte. Detrás de ella, lo que su creador maginó, escuchó, deseó. Detrás de ella, sus recuerdos y las memorias colectivas que tampoco se fijaron en papel. Detrás de la partitura, la oralidad, la corporalidad, la respiración, la coreografía invisible que hace que alguien escribiera que «la guitarra es el instrumento de la pasión. Necesita del pecho para hablar... Hay que acercarlo, pero acercarlo con suavidad y amor, como si fuese la amada, para que diga lo que sentimos»¹

En cualquier forma de escritura hay oralidad, y en ese intersticio también ha habitado la guitarra. *La Sonata. Homenagem a Ponce*, la escribió **Vicente Paschoal** para Octávio Deluchi; él la revisó y la estrenó. También la digitó, es decir que realizó un mapa en el diapasón, de cómo se deberían mover los dedos, de manera exacta. Escribió, para cada nota, cuál de todos los dedos era el más propicio: índice, medio, anular, pulgar, meñique. Volcó en ella todo lo que había escuchado en la calle, en la radio, en la escuela; todo lo que conocía de Paschoal y de Manuel María Ponce y, con el simple acto de escribir un número o una letra, conjugó oralidades y escrituras a través de la guitarra.

Por su parte, Heitor Villa-Lobos pasó la década de 1920 en Francia y se empapó del lenguaje armónico que allí se estaba cultivando. Decidió, como ya estaban haciendo varios compositores franceses, incorporar esta forma de sonar a su percepción de la música popular de Brasil. Varias de sus composiciones dejan entrever los modismos de la música urbana y rural del país. Sus *Préludios No. 1* y *No. 2* los escribió veinte años después y cada uno habla de elementos se han debido a la oralidad: la música nordestina, el sertanejo brasileño, el lamento

1 ...o violão é o instrumento da paixão. Precisa de peito para falar... É preciso encostá-lo, mas encostá-lo com macieza e amor, como se fosse a amada, a noiva, para que diga o que sentimos... (Fragmento de O triste fim de Policarpo Quaresma, de Lima Barreto, publicado en 1915)

rural cantado por un acordeón, y el *malandro* carioca, un personaje que vive en las periferias de la ciudad y utiliza la música y el baile como forma de supervivencia. **Marco Pereira** (n. 1950), por su parte, es profesor, musicólogo, guitarrista y compositor de formación clásica y en sus años de estudiante realizó un trabajo académico precisamente acerca de la obra de Villa-Lobos. Es reconocido, además, por haber participado en grabaciones con íconos de la música popular brasileira como Tom Jobim, Edu Lobo, Milton Nascimento, Gal Costa, Zélia Duncan y Paulinho da Viola, entre muchos otros. *Bate-coxa* es un baião y el *Frevo* se refiere a una danza de Pernambuco, ambos de carácter festivo y ambos géneros del nordeste del país. Los dos son un eco de estos diálogos que Pereira ha entablado entre la rítmica, los gestos y los acentos de algunos géneros brasileiros, su experiencia como investigador y su relación con la guitarra.

Un Barroco carioca

El samba es un género de una complejidad inmensa, pues no se trata únicamente de un ritmo musical que acompaña al carnaval. Tampoco tiene que ver con la imagen hollywoodense que se ha implantado y mucho menos se reduce al estereotipo de garota tropical que ha vendido la industria cinematográfica. El samba relata la historia del Brasil; es diversa como su origen; conflictúa e interpela opuestos. Canta en portugués y en las lenguas africanas que llegaron durante el periodo de colonización; es lento y rápido. El samba es danza y canción; habla de *saudade* —un concepto difícil de traducir que habla de nostalgia, añoranza, tristeza—, de júbilo, le ruega a los santos y narra historias de esclavización, resistencia y búsqueda de la libertad; es danza contenida y también corporalidad; es despojo de las cadenas del pasado, y memoria.

Por su parte, la palabra *toccata* empezó a circular en Europa entre finales del siglo XVI y el XVII. Es un género que surgió en Europa durante el siglo XVII y, aunque parezca lejano, también representa libertad, claro está, bajo unos preceptos muy distintos al del samba. En ella, compositores e intérpretes se despojaban de todas las cadenas de la formalidad para desplegar su virtuosismo poético e interpretativo con el único fin de expresar los diversos afectos del alma, en un solo instrumento.

Radamés Gnattali unió ambos tipos de libertad en la *Toccata em ritmo de samba*. En ella plantea un encuentro imaginario entre dos géneros que nunca se encontraron en el pasado, pero que representan lo mismo, desde ángulos y contextos contrastantes: libertad, confrontación y resistencia a las estructuras impuestas. Lo que en algún momento habría sonado en clavicordios, órganos,

violas y laúdes, aterrizó en el *morro* —una zona urbana marginal de Río de Janeiro— y marchó, con guitarra, cavaquinho y pandeiro, hasta llegar a las calles de un carnaval, claro está, despojado de estereotipos, y se convirtió en un multiverso que podríamos llamar Barroco carioca.

La radio, un café y esquinas que cantan

Los cafés, los estudios de la radio, los teatros y las esquinas, siempre han sido lugares para la música, que después ha llegado a las salas de concierto. **Dilermando Reis** perteneció a todos estos espacios y transitó por todos estos universos: dio clases de guitarra en tiendas de instrumentos, acompañó intérpretes aficionados en la radio, tocó en conjuntos regionales y construyó una carrera como solista y compositor. Su música es muestra fehaciente de estas conversaciones y sus grabaciones en la radio se podrían pensar también como una huella de ese camino de memorias, sonidos e imágenes que el compositor recorrió.

Xodó da Baiana —que podría traducirse como ‘El consentido’ de la bahiana— es un ejemplo de ello, pues Reis la grabó en 1950 y la publicó al año siguiente. Cuando un compositor o una compositora graban su propia música, el registro sonoro es mucho más que un manifiesto de sus intenciones interpretativas; es casi como la estela de una fotografía en movimiento que une pasado, presente y futuro en una misma imagen: una semilla de sonidos pretéritos, su cosecha, y lo que queda para que otros la recojan. La expansión de la radio y de la industria fonográfica permitió que los multiversos que Reis creó en la guitarra, puedan llegar hasta nosotros y continuar su viaje.

En París, Nadia Boulanger le hizo entender a Ástor Piazzolla que su música no podía, ni debía, parecerse a la de nadie más. Ahora lo sabemos, pues su sonido no ‘tiene pierde’. Claro, tampoco se puede decir que no suene a nada más: suena a tango, a barrio, a jazz, a contrapunto. En ella confluyen todas las personalidades sonoras de Piazzolla. El *Verano porteño*, que ahora hace parte de las *Estaciones porteñas*, inicialmente no fue suite, sino que hizo parte de una obra de teatro llamada *Melenita de oro*, cuya historia desarrolla en las calles, los burdeles y las esquinas prohibidas de Buenos Aires.

¿Cencerro... al fin?

¿Tuvo algo de razón Covarrubias? La guitarra bien puede ser un cencerro. Puede rasguearse con facilidad, acompañar una voz o un baile, así como habitar modestamente una casa, y pasar de mano en mano, sin inmutarse. Lo que no

alcanzó a prever fue que lo que él vio como volatilidad, carencia de solemnidad y debilidad por las oralidades sonoras, serían sus mayores atractivos. Gracias a esto, la guitarra atravesó salones, calles, radios, carnavales y salas de concierto; aprendió a hablar con vales, choros, sambas, tangos, *toccatas* y músicas que, aunque aun no tenían nombre, eran el inicio de un viaje que se convertiría en estos multiversos sonoros que hoy llegan a nosotros.

La guitarra ha sido rebelde y nunca ha aceptado quedarse en un solo lugar. No se conformó con los buenos modales y siempre ha entrado y salido a su antojo, incluso a donde no ha sido invitada. Cuatro siglos después de lo que quiso ser un insulto, el cencerro de Covarrubias sigue sonando...

RED CULTURAL DEL BANCO DE LA REPÚBLICA

SUBGERENTE CULTURAL

Juliana Restrepo Tirado

DIRECTORA DE LA UNIDAD GESTIÓN DE LA RED CULTURAL

Sandra Milena Concha Roldán

EQUIPO DE PRODUCCIÓN Y LOGÍSTICA

CENTRO CULTURAL DE SAN ANDRÉS

Irma Raquel Bermúdez Davis **Gerente**

Mitchell Andrés Steele **Logística**

EQUIPO DE PRODUCCIÓN Y LOGÍSTICA

CENTRO CULTURAL DE VALLEDUPAR

Nolvis Ospino Miranda **Gerente (e)**

EQUIPO DE PRODUCCIÓN Y LOGÍSTICA

CENTRO CULTURAL DE RIOHACHA

Esteban Mauricio Narváez Polo **Gerente**

Jesika Leonor Toncel Mendoza **Logística**

JEFE ASESORA DE LA SECCIÓN DE MÚSICA

Claudia Del Valle Muñoz

EQUIPO ADMINISTRATIVO Y DE PRODUCCIÓN SECCIÓN DE MÚSICA

Catalina Gómez Valencia **Programación**

María Angélica Bejarano **Procesos de mediación y producción general**

Daniela Peña Jaramillo **Procesos editoriales**

Ana Beatriz Sayago Díaz **Producción técnica y logística Sala de Conciertos**

Ricardo Jorge Duarte de Sousa **Derechos de autor y logística**

Andrea Calderón **Producción y logística**

Gerardo Rodríguez y Felix Carrillo Romero **Procesos administrativos**

CONSULTE

nuestra programación completa en:
www.banrepcultural.org/actividad-musical



SÍGANOS EN:



Banrepcultural



banrepcultural



Banrepcultural

#ConciertosBR



TEMPORADA NACIONAL DE CONCIERTOS
Banco de la República 2026

Los conciertos en Valledupar y Riohacha se realizan con el apoyo de

