



**Rafael Leonardo Junchaya Rojas
(Lima, 1965)**



Compositor, director de orquesta e investigador peruano. Es hijo del médico y compositor Rafael Junchaya Gómez. Comenzó su educación musical a los siete años, aprendiendo piano. Dos años más tarde se matriculó en el Conservatorio Nacional de Música del Perú para estudiar violín. Al finalizar sus estudios secundarios, ingresó a la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Ingeniería, pero regresó al Conservatorio en 1988 para especializarse en composición. Fue discípulo de Enrique Iturriaga y Celso Garrido-Lecca y se graduó en el 2005 con una segunda especialidad en la enseñanza de la composición.

El estilo musical de Alejandro Núñez Allauca

Musical style of Alejandro Núñez Allauca

Rafael Leonardo Junchaya Rojas

—> **Investigador Independiente** <—

rjunchaya@gmail.com

ORCID: 0000-0003-0109-518X

Resumen

La información sobre los compositores peruanos de la segunda mitad del siglo XX en adelante es escasa. Este artículo busca llenar ese vacío abordando el estilo musical de Alejandro Núñez Allauca, compositor moqueguano que emigró definitivamente del Perú y vive en Europa desde hace 35 años. El análisis de su producción muestra solidez técnica, gran variedad de géneros, así como fuertes vinculaciones con el mundo andino y la religión católica. No es posible afirmar que Núñez Allauca sea un compositor neoindigenista, como a veces se le tilda, sino que es claramente un compositor posmoderno.

Palabras clave

Perú; Alejandro Núñez Allauca; neoindigenismo; posmodernismo

Abstract

Knowledge about Peruvian composers from the second half of the 20th century is scarce. This text aims to fulfill this gap by providing an insight into Alejandro Núñez Allauca's musical style. Núñez Allauca is a composer born in Moquegua that emigrated from Peru 35 years ago and lives permanently in Europe. The analysis of his production shows a solid technical management, a variety of musical genres and strong links to Andean world and Catholic religion. It is not possible to state that Núñez Allauca is a neoindigenist composer, as he is sometimes referred to, but rather a postmodern composer.



Esta obra está bajo Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)

Keywords

Peru; Alejandro Núñez Allauca; neoindigenism; postmodernism

Introducción

En la historia de la música peruana de arte, el período colonial, así como la música de la primera mitad del siglo XX, son los que se han abordado con mayor extensión. No causa sorpresa esta situación, dados los materiales y las fuentes existentes sobre dichos períodos, pero no se observa igual detalle de investigación con el que va desde inicios del siglo XIX hasta el siglo XX, es decir, el final de la Colonia y el comienzo del período republicano. Esto se puede explicar, en parte, por la escasez de fuentes, pero ésta es una carencia que se comienza a subsanar. Tampoco se observa gran acuciosidad en la investigación musical de la etapa que se inicia en la década de 1970 y llega hasta nuestros días, a pesar de su cercanía temporal y la amplia posibilidad de acceder a fuentes documentales, tanto escritas como sonoras, incluso de primera mano. Se puede argumentar una falta de distancia objetiva para enfrentar el análisis del período musical más reciente, pero ya han transcurrido cinco décadas de un notorio silencio sobre la música y los músicos de los años 70, lo que otorga una mejor perspectiva para indagar sobre la producción musical que coincide con el inicio del gobierno militar del General Velasco, entorno social y político no poco importante para el desarrollo posterior de la actividad artística y musical en el país.

Enrique Pinilla propone, tanto en su "Informe sobre la música en el Perú" (1980) como luego en "La música del siglo XX" (2007), publicada originalmente en 1985, una periodización de dicho siglo por generaciones de compositores, que no es más que una división en décadas, tomando en cuenta el momento en el que cada compositor inicia su actividad musical. Así, por ejemplo, la generación del 50 está conformada por los compositores que comienzan a presentar obras públicamente durante dicha década, con independencia del estilo musical de cada uno. Esta generación de compositores es, quizá, la más conocida, estudiada, publicada e interpretada de todas las del siglo XX, tal vez en gran medida por ser la generación que introdujo las estéticas modernas en el país y porque es la primera generación de compositores formados localmente (aunque la mayoría luego complementara sus estudios en el extranjero). Los cambios políticos y sociales que se dan en el mundo desde los años 60 y que, definitivamente, impactaron en el Perú y contribuyeron a producir cambios propios, también afectaron la producción musical del período, incluso el número de compositores nuevos que se formaron a partir de esos años, muchos de los cuales dejaron la actividad composicional o emigraron del país, llegando a ser casi desconocidos para el público y la historia cultural. El enorme silencio sobre la actividad musical desde los años 60 es un problema que recién empieza a ser

abordado paso a paso, apoyado en la distancia temporal y el deseo de conocer una realidad que es esquivada para muchos. Como muestra de este interés por las músicas olvidadas del siglo pasado, la tesis doctoral de Clara Petrozzi (2009), *La música orquestal peruana de 1945 a 2005*, no sólo hace un recorrido por las obras y los compositores del período estudiado, sino que presenta y discute los contextos sociales, culturales y políticos que rodearon la producción musical durante esos años, a la vez que discute las nociones de identidad como elemento característico de cada compositor.

En algún momento, a inicios del siglo XXI, el compositor Celso Garrido Lecca, en una conversación, acuñó la frase “música oculta” refiriéndose a su música y a la de los músicos peruanos contemporáneos que, aunque existe, no se conoce porque no se interpreta. Si esto sucede con compositores que se encuentran en el país, es fácil imaginar que aún más oculta se encuentra la música de quienes ya no estamos en el Perú. A manera de contribución para librar de la oscuridad a compositores actuales y llenar, además, ese vacío de información sobre las generaciones de la segunda mitad del siglo pasado en adelante, se presenta aquí una mirada al estilo musical del compositor moqueguano Alejandro Núñez Allauca (1943), quien habiéndose establecido definitivamente fuera del país en 1987 (año de su traslado a Italia), ha pasado a ser uno de los músicos nacionales “ocultos” para la mayoría de peruanos.

Este texto se organiza discutiendo, en primer lugar, algunos aspectos teóricos que serán pertinentes para determinar el estilo del compositor tratado. Se revisa, a continuación, diferentes obras suyas en busca de elementos característicos que ayuden a establecer una línea o líneas creativas longitudinales. Finalmente, se concluye con la caracterización del estilo del autor y una discusión de temas pendientes para trabajos futuros.

2. Aspectos teóricos

2.1. El problema de las categorizaciones en música

Se ha hecho mención, líneas arriba, a la “música de arte”, lo que amerita una breve discusión sobre categorías musicales. Todas las formas o intentos de clasificar la música, en todas las culturas y épocas, se topan con problemas de definición por cuanto es casi imposible encontrar especies o géneros musicales “puros” que quepan en compartimentos estancos sin comunicación o contaminación con otros, lo cual hace difícil llegar a definiciones absolutamente claras e inequívocas de tipologías musicales. Por ejemplo, Carlos Vega (1997) determina una clasificación empírica de la música en tres categorías: superior, popular y ligera, la que considera inadecuada y propone una adicional: *mesomúsica*, la

que define en función de sus contextos sociales, culturales y económicos. Pero el problema se mantiene porque muchas músicas que Vega consideraría “cultas” en la actualidad, en oposición a la *mesomúsica*, presentan características que atribuye a esta última, como su uso en espectáculos, además de que mantiene una valoración estratificada donde lo superior es la “música culta”. El término “música de arte” (que es una forma políticamente más correcta que “música culta”) hace referencia a músicas que son compuestas con una predominante intención estética y generalmente interpretadas por músicos con entrenamiento específico en formas de producción sonora determinadas (como una orquesta sinfónica o un cantante de ópera, por ejemplo) y muchas veces dirigida a públicos con gustos particulares para este tipo de música. También, los creadores de “música de arte” suelen ser profesionales que han estudiado los aspectos teóricos y de producción de esta forma de música. Pero no es una categoría impermeable, ya que mucha de ella está también compuesta para conjuntos musicales que se pueden considerar populares y dirigidas a públicos de muy diversos gustos, así como que no siempre el principal objetivo de la creación de esta música sea un fin estético, sino simplemente comercial.

En el presente texto, se entiende que la música compuesta por Alejandro Núñez Allauca, compositor no sólo de tradición popular sino además formado técnicamente en un conservatorio, es música de arte (en oposición a *mesomúsica* o música tradicional), independientemente de las relaciones económicas o sociales que hubieran motivado la composición de sus obras.

2.2. Modernidad y posmodernidad

Uno de los aspectos comunes que hemos enfrentado los alumnos de composición en Lima desde que la generación del 50 tomó las riendas de la formación de nuevos compositores, es la posición frente a las ideas musicales modernas, a los estilos derivados de la música de Stravinski, Bartók, la Escuela de Viena y todo aquello que proviniera de los cursos de verano de Darmstadt. En algunos casos, cuando el alumno ya tenía una cierta relación con la música moderna, no había mayor impacto en el estilo, pero si el alumno no había tenido contacto con dicha música y, sobre todo, si provenía de una tradición musical popular, el impacto solía ser bastante grande. En algunos casos, el alumno aprendía a crear un estilo propio combinando su propia experiencia con el nuevo conocimiento. En otros casos, se dedicaba de lleno a los nuevos lenguajes, unas veces olvidando su propia tradición, otras veces como fase temporal de

experimentaciones o tal vez a regañadientes, obligado por su maestro. En todo caso, la segunda mitad del siglo XX vio a los alumnos de composición creando música en estilos modernos.

Si bien los estilos modernos han dominado gran parte del siglo pasado, desde mediados de 1960 han aparecido estilos en reacción al modernismo que, en varios casos, han sido agrupados como "posmodernismo". Jonathan Kramer (1996) afirma que el posmodernismo es un concepto difícil de definir de forma rigurosa, proponiendo en cambio una serie de "actitudes posmodernas" que los compositores siguen de forma total o parcial. Entre las actitudes que este autor enumera están: 1) no es un rechazo ni una continuación del modernismo sino que posee aspectos de ambos, 2) es de alguna manera irónico, 3) no respeta límites entre sonoridades y procedimientos del pasado y del presente, 4) busca romper las barreras entre estilos serios y ligeros, 5) muestra desdén por el valor de la unidad estructural, 6) no acepta distinción entre valores elitistas y populistas, 7) evita formas totalizadoras (no permite que una pieza sea tonal o serial o dentro de un molde formal específico), 8) utiliza citas y referencias a música de diversas culturas y tradiciones, 9) abraza las contradicciones, 10) incluye fragmentaciones y contradicciones, 11) abraza el pluralismo y el eclecticismo (Kramer, 1996, pp. 21-22). Esta relación de características del posmodernismo musical resulta relevante para la evaluación de la estética de un compositor de la segunda mitad del siglo XX, formado en las ideas modernas propias de la primera mitad del siglo.

2.3. Neindigenismo y música andina

Durante el siglo XX, aparece en el Perú y en América Latina, una corriente artística que buscaba poner en valor elementos culturales autóctonos locales (previos a la invasión europea), integrándolas a diferentes expresiones artísticas. Esta corriente se conoce como "indigenismo". El indigenismo musical en el Perú, a decir de Pinilla (2007, p. 131), nace juntamente con corrientes similares en literatura y pintura, bajo la influencia de los escritos de José Carlos Mariátegui, en particular "El proceso de la literatura", uno de sus *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1918), a través de la valorización de la escala pentatónica.

En literatura, Cornejo Polar (1984, p. 549) cita a Tomás Escajadillo como autor de una periodización del indigenismo: indianismo, indigenismo ortodoxo y neoindigenismo. Cornejo Polar considera que el neoindigenismo se hace vigente desde la década de 1950 caracterizado por cuatro factores:

a) el empleo del realismo mágico, b) la intensificación del lirismo, c) la ampliación, complejización y perfeccionamiento del arsenal técnico, y d) el crecimiento del espacio de representación en consonancia con las transformaciones reales de la problemática indígena. En música, no se ha realizado una discusión profunda sobre lo que se entiende por “indigenismo musical” y mucho menos por “neoindigenismo”, estilo al que, por ejemplo, Manuel Carranza afirma pertenecer (Carranza Cueto, 2021) y que ha sido atribuido también a Núñez Allauca.¹ Esta es una tarea de suma importancia para el análisis de la música del siglo XX, pero que se mantiene pendiente.

La gran mayoría de compositores que han utilizado material folclórico en sus composiciones han hecho uso de música andina, sea a través de citas, préstamos, variaciones o material para desarrollar ideas propias, pero sobre todo mediante la invención de “sonoridades andinas” abstractas creadas a través del uso de la escala pentafónica. A lo largo del siglo XX se ha establecido la narrativa de que la música incaica (y por ende, la andina primigenia) era pentafónica, pero no existe evidencia unívoca para tal afirmación, sino que se ha creado una “historia fantástica”, tal como la denomina Julio Mendivil (2012), bajo intenciones políticas.² El uso de la pentafonía remite a un universo folclórico ancestral, pero que no parece ser real sino imaginario, un ejemplo de posverdad, una verdad “falsa” refrendada por la repetición y la costumbre. Sin embargo, aun siendo falsa es a la vez real, porque la referencia ha permitido y continúa permitiendo la comunicación de la idea de lo andino en la música.

El uso más común de la escala pentafónica dentro de contextos musicales tonales es mediante la alternancia de los modos menor y su relativa mayor, aprovechando la falta de semitonos, pero estos se hacen necesarios al momento de establecer una tónica. Esta yuxtaposición es posible si las escalas pentafónicas se consideran escalas heptafónicas incompletas, careciendo de los grados que formarían semitonos. La facilidad para adscribir las escalas pentafónicas a las tonalidades (y modalidades) europeas quizá facilitó la hibridación de las melodías prehispánicas con la música traída por el invasor, de tal suerte que en la música andina contemporánea la tonalidad es norma, y aprovecha la dualidad mayor-menor tal vez como elemento sincrético con la cosmología andina. La

1. Al menos así se lo describe en la entrada de Wikipedia en castellano: https://es.wikipedia.org/wiki/Alejandro_N%C3%BA%C3%B1ez_Allauca

2. Para profundizar sobre por qué la música incaica no es necesariamente pentafónica, se recomienda la lectura del artículo citado de Julio Mendivil y de su libro *Cuentos Fabulosos. La invención de la música incaica y el nacimiento de la música andina como objeto etnomusicológico* (Instituto de Etnomusicología de la PUCP, 2018). También se recomienda la revisión del artículo «Visión pentatónica de la música incaica» de Castro Sotil (2022).

simplicidad con que las melodías pentafónicas se pueden fundir con las armonías europeas se puede apreciar, aunque en tono risueño, en el “Concerto grosso alla rustica” de Les Luthiers, parte de su primer disco *Sonamos, pese a todo* (1971), donde un *concertino* de quena, charango y bombo legüero se opone a un *ripieno* de cuerdas y continuo en una composición en estilo barroco. Es de resaltar que las armonías propias de este estilo circulan casi exclusivamente entre la tónica, la dominante y la subdominante, sin modulaciones siquiera a tonos cercanos. Esta característica se observa también en alguna música andina popularizada por grabaciones como el del villancico *Navidad en el Perú* (Escuela Nacional de Música y Danzas Folklóricas [ENMDF], 1966). Este estilo armónico tonal sencillo ya se puede inferir incluso desde los ejemplos recopilados en el código Martínez de Compañón de 1701, como, *verbigratia*, la *Cachuita de la montaña* “el vuen querer”.

En todo caso, la escala pentafónica (y su interconexión con la música tonal) no es el único elemento que puede hacer referencia sonora al mundo andino, sino también lo son los géneros musicales, la organología, las formas de producción de sonido y música, amén de la coreografía y los textos. Hay muchas obras que, sin usar pentafonía, remiten hacia la identificación con el mundo del Ande, incluso a partir del solo título.

3. El compositor y su música

Para abordar la obra de un compositor conviene también conocer los detalles de su vida que puedan haber contribuido a dar forma a su producción. La presentación de una biografía minuciosa de Alejandro Núñez Allauca es información que se puede encontrar en otras fuentes,³ pero para el fin de analizar algunas de sus obras es importante tener en cuenta algunos detalles. El compositor nació en Moquegua y se trasladó a Lima siendo adolescente, lo que sugiere que tuvo un contacto desde pequeño con músicas populares más que con otros géneros. El compositor es también un laureado intérprete del acordeón a teclado, instrumento que comenzó a tocar desde temprana edad, llegando incluso a grabar un par de discos. Además del acordeón, el compositor es organista y violonchelista, lo que acredita una cercanía con los instrumentos de teclado y de cuerda.

Al revisar el catálogo de composiciones de Alejandro Núñez Allauca⁴ llama la atención el gran número de obras compuestas para conjuntos diversos, desde piezas para instrumento solo hasta obras sinfónico-corales. No pocas de las

3. Como por ejemplo, la que proporciona Bruno Rossi en el catálogo de las obras del compositor (Núñez Allauca, 1999). Otra fuente biográfica es la página web en su casa editorial (Pizzicato Verlag Helvetia, 2009).

4. El catálogo más completo publicado a la fecha, mencionado antes, es, lamentablemente, del siglo pasado.

obras del catálogo cuentan, además, con versiones distintas, algunas son transcripciones directas (como el caso de la *Sonata Trígono d'aria*, originalmente para clarinete y piano, pero también en versión para viola y piano), pero otras son arreglos o adaptaciones, (como *Sonrisa de Jesús*, obra para tenor solista, coro y orquesta, que también aparece como una versión reducida para voz y piano). Esta primera mirada rápida por el catálogo del compositor muestra tres elementos presentes, al menos partiendo de los títulos de las obras: la presencia del mundo andino, un fervor cristiano y un apego por la tradición clásica occidental. Lo primero se observa en obras como el ballet *Huatyacuri*, el *Concierto a Machu Picchu*, la *Misa andina*, la canción *La fiesta de la Candelaria*. El fervor religioso se reconoce tanto por obras como la *Misa andina*, *Sonrisa de Jesús*, las canciones *Madre di Dio*, *Fiesta de la Candelaria*, por el hecho (anotado en la partitura de *Sonrisa de Jesús*) de que el estreno tuvo lugar en la Ciudad del Vaticano, así como por la dedicatoria de la *Misa andina* al papa Wojtyła. La vinculación con la tradición clásica occidental se observa por la composición de obras atonales modernistas, incluso con el planteamiento de un sistema propio que denomina “estilo ornamental”, y por el uso de géneros tradicionales como sonata, sonatina, concierto, tocata y fuga.

Un aspecto indudablemente característico de la obra de Núñez Allauca es la variedad de los lenguajes que utiliza. Esta variedad abarca desde la tonalidad más simple, aquella de los compositores preclásicos, hasta la atonalidad modernista, recorriendo todo el espectro entre ambos extremos. Esta diversidad, además, hace difícil que se le enmarque en un solo estilo, por lo que encasillarlo como compositor indigenista o neoindigenista no es correcto, a pesar de que parte de su producción utilice elementos que lo vinculen a la música tradicional, ya que el corpus completo es muy variado.

4. El estilo de las obras de Alejandro Núñez Allauca

Para encontrar los hilos que conduzcan a determinar el estilo de la música del compositor, se analizan algunas de sus obras compuestas desde 1966 hasta fines del siglo, espacio en el que ha desarrollado el mayor número de obras. Estos análisis no encaran todos los aspectos de las composiciones, tarea que demandaría un espacio muchísimo mayor que el que se tiene en este texto. Es sólo un análisis en busca de los elementos más sobresalientes y característicos de cada obra a la luz de ciertos presupuestos esbozados en las secciones anteriores: la vinculación del autor con la corriente posmoderna, el uso de materiales que lo vinculen a la música andina, la presencia de temáticas específicas en su obra y aspectos técnicos de composición que fueran recurrentes. Por este motivo, no todas las obras se analizan desde la misma óptica, sino que ésta varía en función de aquello que sea más destacable o pertinente para los fines del presente estudio.

Para cada obra analizada se ofrece un vínculo a grabaciones existentes en YouTube. Gran parte de la música de cámara de Núñez Allauca está publicada por su editorial Pizzicato Verlag Helvetia.⁵

Koribeni (1966).⁶ Es una obra para piano cuyo nombre hace referencia a la comunidad nativa homónima, del grupo machiguenga, que habita en la zona Rupa Rupa de la región de Cusco, y al río de la comunidad. De esta pieza para piano nació una suite para orquesta que fue estrenada por la Orquesta Sinfónica Nacional en 1979,⁷ y posteriormente, una versión para guitarra en 1988⁸ y una versión ampliada de esta última (con mayor uso de técnicas extendidas) en 2003⁹. La versión para piano analizada aquí corresponde a la publicada oficialmente. El manuscrito original difiere de la versión impresa en que es armónicamente más simple, pero igual evidencia una armonización basada en la escala pentafónica (Fig. 1).

Figura 1

Koribeni



Nota. Primera línea del MS.

Koribeni es una obra no tonal, pero diatónica. En términos de Rudolph Reti (1965) se trata de una composición pantonal, utilizando tanto elementos de tonalidad como politonales o poliacórdicos. La pieza está organizada en torno a dos ideas melódicas, en esencia pentafónicas, pero con notas ajenas a la escala (que establecen el entorno politonal), las cuales se alternan, entremezclan y combinan sobre un *ostinato*. La Fig. 2 muestra el inicio de la obra y el comienzo de la primera idea melódica, sección en *la* menor con presencia de sonoridades ajenas a la escala que pertenecen a una escala pentatónica a distancia de tercera menor inferior (o segunda aumentada, *sol* bemo).

5. <https://www.pizzicato.ch/>

6. https://youtu.be/L9YIL2sn_d4

7. <https://youtu.be/KYtbr9f1q9E>

8. <https://youtu.be/YNnywb3IPoQ>

9. <https://youtu.be/KhLkYoIMouc>

Figura 2

Koribeni

The musical score for 'Koribeni' is presented in two systems. The first system consists of two staves: a bass staff on the left and a treble staff on the right. The bass staff begins with a series of eighth notes (F, G, A, B, C, D, E, F) and then moves to a series of quarter notes (G, A, B, C, D, E, F, G). The treble staff starts with a whole note chord (F, G, A, B, C, D, E, F) and then moves to a series of quarter notes (G, A, B, C, D, E, F, G). The second system also consists of two staves. The bass staff continues with quarter notes (G, A, B, C, D, E, F, G) and then moves to a series of quarter notes (F, G, A, B, C, D, E, F). The treble staff continues with quarter notes (G, A, B, C, D, E, F, G) and then moves to a series of quarter notes (F, G, A, B, C, D, E, F).

Nota. Inicio y primera idea melódica.

La parte central introduce la segunda idea melódica, igualmente pentafónica, que inicia en *sol* menor, pero se colorea con terceras mayores descendentes que cambian la pentafonía inicial (Fig. 3).

Figura 3

Koribeni

The musical score for 'Koribeni' is presented in three systems. The first system consists of two staves: a treble staff on the left and a bass staff on the right. The treble staff begins with a series of quarter notes (G, A, B, C, D, E, F, G) and then moves to a series of quarter notes (F, G, A, B, C, D, E, F). The bass staff begins with a series of quarter notes (F, G, A, B, C, D, E, F) and then moves to a series of quarter notes (G, A, B, C, D, E, F, G). The second system also consists of two staves. The treble staff continues with quarter notes (G, A, B, C, D, E, F, G) and then moves to a series of quarter notes (F, G, A, B, C, D, E, F). The bass staff continues with quarter notes (G, A, B, C, D, E, F, G) and then moves to a series of quarter notes (F, G, A, B, C, D, E, F). The third system also consists of two staves. The treble staff begins with a series of quarter notes (F, G, A, B, C, D, E, F) and then moves to a series of quarter notes (G, A, B, C, D, E, F, G). The bass staff begins with a series of quarter notes (G, A, B, C, D, E, F, G) and then moves to a series of quarter notes (F, G, A, B, C, D, E, F).

Nota. Segunda idea melódica.

Macchu[sic]Picchu, preludio y danza (1969).¹⁰ Esta obra fue originalmente compuesta para acordeón y figura en el primer disco grabado por el autor. Es una fantasía o *toccata* basada en melodías pentafónicas. Lo que resulta particularmente interesante en la primera versión para acordeón es el uso de la ornamentación en el acompañamiento, principalmente trinos y trémolos, que sin duda fueron la inspiración para el llamado “período ornamental” del autor que coincidiera con sus años en el Conservatorio Nacional de Música y los inmediatamente siguientes. Con posterioridad, Núñez Allauca convierte la pieza para acordeón en una obra para orquesta.¹¹

La primera parte, *Preludio*, presenta una melodía pentafónica con un acompañamiento en trémolos (Fig. 4). La armonización es también pentafónica, pues, a pesar de que la melodía parte de la nota *la*₄, llega a un *la* dos octavas más arriba y descansa sobre *mi*, el acompañamiento está básicamente en *sol*. Esta pentafonía exclusiva se convierte en tonalidad menor en la cadencia final, que introduce la sensible *sol* sostenido y hace cadencia sobre *la* menor. Es posible entender la melodía dividida en un antecedente en *do* mayor y un consecuente que termina en *la* menor, aunque sólo esta última armonía está explícitamente indicada.

Figura 4

Macchu Picchu



Nota. Melodía del preludio.

La segunda parte, *Danza*, introduce otra melodía pentafónica que guarda también la relación antecedente-consecuente y muestra una relación armónica similar a la melodía del *Preludio* (Fig. 5). La obra termina en una cadencia sobre *la* menor, confirmando la tonalidad de la obra.

Figura 5

Macchu Picchu



Nota. Melodía de la danza.

10. <https://youtu.be/07eer3GNkms>

11. https://youtu.be/a0hHsNzt_ss

Moto ornamentale e perpetuo op. 1 (1970).¹² Esta composición para piano, dedicada a Gerardo Gandini, escrita tras su estancia en el Instituto *Torcuato di Tella* de Buenos Aires, muestra el interés del autor por un lenguaje moderno, y en particular su deseo de crear un estilo basado en la ornamentación, al que denominó precisamente “estilo ornamental”. La obra es atonal, con utilización del total cromático no como serie, sino como conjuntos cromáticos descendentes. Lo más característico de la composición es el uso de trinos, grupetos y mordentes de variado tipo, los cuales están catalogados en la primera página de la partitura. La Fig. 6 muestra el primer sistema de la pieza, donde se observa la escala cromática descendente y las ornamentaciones que caracterizan la composición.

Figura 6

Moto ornamentale e perpetuo

Nota. Inicio.

Esta obra es parte de un grupo de composiciones donde el autor explora un lenguaje basado en la ornamentación, como es el caso del cuarteto para cuerdas *Tremolo e ornamentale op. 4* y *Ornamenti op. 3*, para tres flautas y piano.

Huatyacuri (1983).¹³ Ballet en seis escenas, el único de la producción de Núñez Allauca, está compuesto en base a melodías pentafónicas o con estructuración pentafónica casi exclusivamente. La armonización es sencilla, principalmente tonal, pero también utiliza las notas de la pentafonía para crear en algunos momentos acordes agregados. La orquestación contiene secciones particularmente notables, como la de la cuarta escena, instrumentada principalmente para metales, lo que

12. <https://youtu.be/9GE44jX8I8Y>

13. <https://youtu.be/z6DX49UjoKE>

Sonrisa de Jesús (1995). Cantata para voz solista, coro mixto y orquesta, fue compuesta a solicitud del tenor Luis Alva y tuvo su estreno en el concierto de Navidad de 1995 en Ciudad del Vaticano. El texto pertenece a Francisco Estrello. Existe también en versión para voz y piano,¹⁷ la que aquí se comenta. Posee forma de canción ternaria, está en la tonalidad de *mi* menor y se inicia con una melodía pentafónica, la que está presente en toda la obra, tanto en la voz como en el acompañamiento, y acepta algunas variaciones (Fig. 9). La parte central, que cambia a un ritmo más vivo, presenta una variación de la melodía pentafónica inicial, en modo mayor y con modulaciones (Fig. 10).

Figura 9

Sonrisa de Jesús



Sonata del Trígono d'aria (1997).¹⁹ Esta es una composición en re menor para clarinete y piano que existe también en versión con viola. Dividida en tres partes, el primer movimiento presenta un estilo mendelssohniano por sus armonizaciones, uso de las melodías, del contrapunto y de los acordes. El segundo y tercer movimientos, en cambio, recuerdan al estilo de Piazzolla, aunque el final es nuevamente romántico. Esta obra es un ejemplo de composición en donde no se utiliza ninguna referencia a la música andina ni melodías pentafónicas.

Misa andina (1998).²⁰ Es una obra de grandes proporciones escrita para solistas, órgano, coro y orquesta, y dedicada al papa Karol Wojtyła (Juan Pablo II). La obra está estructurada según el Ordinario de la Misa católica (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus y Agnus Dei*) en veinticuatro partes. El lenguaje utilizado en esta obra es tonal romántico, con una casi exclusiva utilización del modo menor y con movimientos armónicos restringidos al cambio de modo a la tonalidad relativa mayor y a las regiones armónicas cercanas. La mayoría de las secciones de esta misa contiene melodías pentafónicas como temas iniciales o principales, los cuales están tratados de forma tonal. El casi exclusivo empleo de tonalidades menores facilita la presencia de las escalas pentafónicas, sobre todo del modo que comienza con salto de tercera menor (por ejemplo, *la, do, re, mi, sol*). Muestras de estas melodías pentafónicas se aprecian en la Fig. 14 (cuerdas graves al inicio del *Gratias* en *sol menor*) y en la Fig. 15 (inicio orquestal en *la menor*, pero con estructura pentafónica y cambio modal).

Figura 14

Misa Andina



Nota. Inicio del *Gratias*, cuerdas.

Figura 15

Misa Andina



Nota. Inicio del *Qui tollis*.

19. <https://youtu.be/tAAbTUos8h0>

20. <https://youtu.be/VApQEgXCoRk>

Además del uso de la pentafonía, otro gesto que vincula a esta misa con la música andina es la referencia tangencial a géneros como la muliza (*Laudamus te*), el yaraví (*Et incarnatus est*) o la marinera andina (*Pleni sunt coeli*). Estas referencias se limitan a gestos rítmicos o interpretativos de los géneros correspondientes que sugieren la vinculación y acercan la composición al concepto de lo andino. No obstante, la *Misa andina* es una composición eminentemente tonal, con gestos propios del estilo romántico verdiano, limitada a modulaciones cercanas, pero con uso constante de la secuencia melódica y armónica, elemento frecuente en la música europea desde el siglo XVIII.

Concierto Machu Picchu para flauta y orquesta (1999). Este concierto fue compuesto a pedido del flautista César Vivanco (Carranza Cueto, 2021) y existe en versión para violín y orquesta.²¹ En esta obra también se hace uso de melodías pentafónicas dentro de una armonización tonal. Es de destacar que la orquestación (conjunto de cuerdas) muestra un estilo preclásico, sin modulaciones lejanas, que facilita la vinculación con estilos populares andinos.

Adicionalmente a las obras revisadas en esta sección, es preciso mencionar algunas cuyo estilo difiere del más general del compositor, pero que son importantes para conocer su personalidad creativa. Una de ellas es el *Omaggio a Piazzolla* (1994),²² concierto para piano y orquesta (también para acordeón y orquesta), que se caracteriza por el uso extensivo de gestos y melodías propios de las composiciones de Astor Piazzolla, característicos en piezas como *Adiós Nonino*, *Oblivion* o *Tangazo*. Este concierto no muestra ninguna vinculación con la música andina ni utiliza melodía pentafónica alguna. La *Toccata e fuga su tema indígena* es una composición para piano que, como el nombre lo dice, utiliza una melodía «indígena» (pentafónica) como tema de la *toccata* y luego la *fuga*.²³ En esta pieza es de resaltar el uso de géneros tradicionales de la música occidental, sobre todo de la fuga. Y finalmente, los *Tres paisajes peruanos* para guitarra (1997) conformados por un vals,²⁴ un “interludio andino” y una marinera,²⁵ evidencian un interés por la música peruana más allá de lo meramente andino.

5. Conclusiones y recomendaciones

Antes de concluir, vale la pena recordar que cierta terminología que se ha venido utilizando dentro de las referencias a la historia de la música peruana necesita una discusión y determinación mucho más específicas. Un establecimiento claro de lo que significan “indigenismo” y “neoindigenismo” musicales es importante por

21. Primer movimiento: <https://youtu.be/6eHsw0dJhTY>

22. <https://youtu.be/weoyiLHIKBg>

23. <https://youtu.be/HEe7UdEv5Hc>

24. <https://youtu.be/fHVko0Ufo90>

25. <https://youtu.be/neFars3RqOE>

cuanto no hay un uso consistente con relación a la literatura y la sociología, por ejemplo, y porque su definición precaria es además vaga y cuestionable. En esa definición que Pinilla ofrece del indigenismo musical se ve otro aspecto que vale la pena ser revisado con detalle: el de considerar a la pentafonía como elemento característico de la música incaica y por extensión, andina. Ha sido lugar común para muchos compositores peruanos el uso de esas cinco notas como elemento de vinculación con lo autóctono, pero sería conveniente repensar hasta qué punto esa relación es sostenible o justificable, si está basada en ideas erróneas, malinterpretadas o forzadas a existir por motivos políticos.

La revisión del catálogo y el análisis de obras de Alejandro Núñez Allauca muestran, en primer término, a un compositor de producción vasta y variada, con una sólida formación técnica en todo aspecto, lo que confirma el establecimiento de su producción dentro de la música de arte. Existe en su catálogo un marcado número de obras que hacen referencia a temas andinos, pero no es el total de su producción, por lo que, aún sin contar con una definición de "indigenismo" o "neoindigenismo" musicales, es imposible aseverar que se trate de un compositor indigenista o neoindigenista. No obstante, sí se puede observar que presta gran atención al tema andino, aunque mayormente se limite al uso de pentafonías en algunas obras o a la referencia melódica y rítmica.

Otro aspecto resaltante en la producción de Núñez Allauca es su vinculación con la religión católica, relación que se manifiesta por las diferentes obras cuyos títulos o temática así lo señalen, aunque no parece existir ninguna relación a nivel acústico, salvo por el eventual uso del órgano (que mediáticamente se encuentra vinculado a la música religiosa católica porque casi sólo en las iglesias hay órganos).

La coexistencia de armonías basadas en la pentafonía con armonías tonales y pantonales sugiere una pertenencia a una visión posmoderna de la composición. Este posmodernismo se subraya y confirma por otras actitudes como la falta de límites entre el pasado y el presente (composiciones neoclásicas como el *Concierto a Machu Picchu* y el concierto *Wiesbaden* o el estilo ornamental), la falta de límite entre lo serio y lo ligero (como en el *Homenaje a Piazzolla*), el rechazo a las formas totalizadoras (al utilizar distintas fuentes y recursos contrastantes en una misma obra), el uso de citas y referencias musicales (sobre todo en las composiciones con tema andino, pero también en el caso del *Homenaje a Piazzolla*), entre otras características. Por estas vinculaciones y por las mencionadas con relación a lo andino y lo católico, es posible asegurar que Alejandro Núñez Allauca es un compositor peruano posmoderno, que bebe de diversas fuentes, produce música diversa, con vinculación a sus referentes principales y de gran calidad técnica.

Referencias

- Carranza, M. (20 de setiembre de 2021). *Alejandro Núñez Allauca, Neo-Indigenismo musical Peruano en la flauta (I)*. The Babel Flute <https://thebabelflute.com/alejandro-nunez-allauca-peruvian-composer>
- Castro, G. H. (2022). Visión pentatónica de la música incaica. Sistematización conceptual del siglo xx. En A. C. Diferente, *Todas las sangres y pensamientos. Memoria I Congreso internacional de Filosofía, Ciencias, Artes y Humanidades* (pp. 181–205). Universidad Nacional Pedro Ruíz Gallo.
- Cornejo, A. (1984). Sobre el «neoindigenismo» y las novelas de Manuel Scorza. *Revista Iberoamericana*, (127), 549–557.
- Escuela Nacional de Música y Danzas Folklóricas [ENMDF]. (1966). *Panorama de la música tradicional del Perú*. Casa Mozart.
- Kramer, J. D. (1996). Postmodern concepts of musical time. *Indiana Theory Review*, 17(2), 21–62.
- Mendivil, J. (2012). Wondrous Stories: el descubrimiento de la pentafonía andina y la invención de la música incaica. *Resonancias*, 16(31), 61–77.
- Núñez Allauca, A. (1999). *Catalogo delle opere*. (B. Rossi, Ed.) Pizzicato Verlag Helvetia.
- Petrozzi, C. (2009). *La música orquestal en el Perú de 1945 a 2005 : Identidades en la diversidad*. [Tesis para optar el grado de doctora, Universidad de Helsinki]. <http://hdl.handle.net/10138/19395>
- Pinilla, E. (1980). Informe sobre la música en el Perú. En *Historia del Perú* (Vol. IX, pp. 363–676). Editorial Juan Mejía Baca.
- Pinilla, E. (2007). La música en el siglo xx. En *La música en el Perú* (2a. ed., pp. 125–213). Fondo Editorial Filarmonía.
- Pizzicato Verlag Helvetia. (2009). *Alejandro Nuñez Allauca. Beschreibung*. https://www.pizzicato.ch/biografie_detail.php?id=89
- Reti, R. (1965). *Tonalidad, atonalidad, pantonalidad. Estudio de algunas tendencias manifestadas en la música del siglo xx*. (J. Homs, Trans.). Ediciones RIALP.
- Vega, C. (1997). Mesomúsica. Un ensayo sobre la música de todos. *Revista Musical Chilena*, 51(188), 75–96. <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-27901997018800004>