



Marco Sadiel Cuentas Peralta (Lima, 1973)



Sadiel Cuentas es bachiller en composición por la Universidad Nacional de Música del Perú y magíster en gestión cultural por la Universidad de Piura. Ha escrito múltiples obras de cámara, sinfónicas, escénicas y electrónicas, entre las cuales destacan *Cadenza*, *Introducción*, *Allegro* (Mención Honrosa en el Concurso de Composición Orquestal del Conservatorio Nacional de Música, 2006) y *Vía de la Croce* (Mención honrosa en el concurso de Composición Coral de la Asociación Peruano-China y el Conservatorio Nacional de Música, 2007). Su ópera de cámara *Post Mortem*, con libreto de Maritza Núñez, se estrenó en diciembre de 2012. Su musical *El vigilante enmascarado*, con libreto de Maritza Núñez, se presentó en octubre del 2013. Su *Concierto para violín y orquesta* lo estrenó la Orquesta Sinfónica Nacional, dirigida por Pablo Sabat, con Carlos Johnson como solista, en febrero del 2014 en el Gran Teatro Nacional. El Ministerio de Cultura del Perú le comisionó en 2015 *Tinkuy*, primer cancionero multilingüe del Perú, basado en cantos tradicionales peruanos. También le encargó *Cuatro cantos amazónicos* el año 2017, obra estrenada por el Coro Nacional de Niños y la Orquesta Sinfónica Nacional. El mismo Ministerio le comisionó en el año 2018 la obra *Cuatro cantos andinos* para el Coro Nacional de Niños que también estrenó su *Misa Quechua* en agosto del 2022. Ha sido docente en la Universidad Científica del Sur y la Pontificia Universidad Católica del Perú. Actualmente enseña en la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas y trabaja en el Ministerio de Educación del Perú. Cayambis Music Press ha publicado sus obras.

La música de Alejandro Núñez Allauca

The music of Alejandro Núñez Allauca

Marco Sadiel Cuentas Peralta

Ministerio de Educación

mcuentas@minedu.gob.pe

ORCID: 0009-0007-6855-3620



Resumen

Este artículo explora la influencia y contribución del compositor peruano Alejandro Núñez Allauca a la música contemporánea de su país durante la segunda mitad del siglo xx. Fue un músico de la generación de los 60 y 70, inició su carrera como acordeonista antes de estudiar violoncello y composición, explorando una amplia gama de estilos, desde música tonal con elementos del folclore andino hasta técnicas de música electrónica y concreta.

Se analizan brevemente tres de sus obras: *Gravitación Humana* (1970), que combina sonidos electrónicos y música concreta; *Moto ornamentale e perpetuo* (1970), una pieza para piano que refleja su experiencia como solista de acordeón; y *Sonrisa de Jesús* (1999), una obra con temática religiosa que incorpora ritmos y escalas de la música andina.

A pesar de su talento y versatilidad, Núñez Allauca no ha recibido el reconocimiento adecuado en el Perú, su música es raramente interpretada y sus partituras no suelen ser usadas en la formación de músicos. Se sugiere que esto puede deberse a diversos factores históricos, sociales y culturales, y se ofrecen argumentos que sustentan la importancia del legado de Núñez Allauca para la cultura peruana contemporánea.

Palabras clave

Alejandro Núñez Allauca; compositores peruanos; música electrónica; música concreta; música andina; música tonal



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

Abstract

This article explores the influence and contribution of Peruvian composer Alejandro Núñez Allauca to his country's contemporary music during the second half of the 20th century. Núñez Allauca, a musician from the 60s and 70s generation, began his career as an accordionist before studying cello and composition, exploring a wide range of styles, from tonal music with Andean folklore elements to electronic and concrete music.

Three of his works are briefly analyzed: *Gravitación Humana* (1970), which combines electronic sounds and concrete music; *Moto ornamentale e perpetuo* (1970), a piano piece that reflects his experience as an accordion soloist; and *Sonrisa de Jesús* (1999), a work with a religious theme that incorporates rhythms and scales of Andean music.

Despite his talent and versatility, Núñez Allauca has not received adequate recognition in Peru, his music rarely performed and his scores are not commonly used in musicians' training. It is suggested that this may be due to various historical, social, and cultural factors, and arguments are offered to support the importance of Núñez Allauca's legacy for contemporary Peruvian culture.

Keywords

Alejandro Núñez Allauca; Peruvian Composers; electronic music; concrete music; Andean music; tonal music

Introducción

En la historia de la música contemporánea peruana, la segunda mitad del siglo XX es fundamental. Si bien esta parte de la historia ha sido principalmente relacionada con el trabajo de la llamada Generación del 50, que representa la irrupción de la estética modernista en la música académica de nuestro país, el aporte de las generaciones posteriores es igualmente significativo. Es probable que la incesante crisis política y económica del Perú sea uno de los factores que haya impedido, en su momento, valorar apropiadamente el trabajo de las generaciones posteriores a la del 50. En el presente, gracias a la distancia histórica y a un innegable momento de expansión de la música contemporánea, es posible ofrecer nuevos aportes a la construcción de la historia de nuestra música y nuestros compositores.

Alejandro Núñez Allauca (Moquegua, 1943) es un compositor que, cronológicamente, pertenece a la generación de los 60 y 70, junto a otros creadores como Walter Casas Napán, Teófilo Álvarez y Aurelio Tello (aunque

estéticamente esté más cerca de Rafael Junchaya Gómez, Óscar Cubillas y Adolfo Polack).

Se inicia en la música como acordeonista, desde niño, y realiza sus primeras composiciones para el acordeón cuando era adolescente. Ingresó al Conservatorio Nacional de Música a estudiar violonchelo en 1961, y estudió composición con Andrés Sas. Al egresar del Conservatorio en 1965 se dedicó a estudiar, por cuenta propia, las corrientes musicales del siglo xx. En 1969 ganó una beca para estudiar en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato di Tella en Argentina, gracias a dos obras fruto de sus estudios independientes de la música contemporánea. A partir de 1972 se desempeñó como compositor y como concertista de acordeón, desarrollando actividades en Estados Unidos y Perú. Desde 1987 radica en Europa (primero en Italia y luego en Suiza), desarrollando una amplia producción como compositor.

Las primeras obras de Nuñez Allauca, como por ejemplo *El Alba* (1965) y la suite orquestal *Koribeni* (1967) son tonales, y usan elementos extraídos del folclore andino. Obras posteriores, producto de la etapa (1965-1966) en que Nuñez Allauca estudia la música del siglo xx, incluyen elementos aleatorios, notación gráfica y empleo de cinta magnética. Las obras producidas durante su estadía en el CLAEM (1969 - 1971) hacen uso de las técnicas de la música electrónica y concreta (*Gravitación Humana*, 1970) o abordan una estética cercana a la de las vanguardias europeas de los años 60 y 70, prescindiendo de la melodía como hilo conductor (*Moto ornamentale e perpetuo*, 1970). A partir de los años 80, Nuñez Allauca retoma las características de su primera etapa como compositor: la tonalidad como organización armónica y el uso de elementos extraídos del folclore andino.

En el entorno de los compositores peruanos de la segunda mitad del siglo xx, el estilo tonal de Nuñez Allauca podía resultar desconcertante. Compositores como Celso Garrido-Lecca, Édgar Valcárcel, Enrique Iturriaga asumen como una tarea de su generación una suerte de “puesta al día” estilística (Petrozzi, 2009), que suponía realizar una suerte de síntesis entre las técnicas modernistas y vanguardistas desarrolladas en Europa y elementos del folclore peruano. Desde esa perspectiva, el regreso de Nuñez Allauca a un estilo tonal y andino podía ser visto como un retroceso que se agrava si se considera la influencia de Rodolfo Holzman en la llamada Generación del 50. Holzmán (1949) fue crítico con la música andina, y fue crítico también con las escuelas de composición del Cuzco y Arequipa de principios del siglo xx, por considerar que sus trabajos fueron sólo ensayos preliminares y no composiciones con valor cultural propio. El camino seguido por Nuñez Allauca en su retorno a la tonalidad no es, sin embargo, un camino solitario. En la Generación del 50 el trabajo de Armando Guevara Ochoa exhibe características similares. Y en el siglo XXI, compositores como Manuel

Carranza y Daniel Cueto han abrazado una estética similar, y estos esfuerzos tienen también mucho en común con las escuelas cusqueña y arequipeña de inicios del siglo XX. Tenemos entonces en el Perú varias generaciones de compositores que presentan una estética con rasgos comunes, afirmados en la tonalidad y el uso de elementos del folclore andino. Superado el sectarismo del siglo XX, podemos reconocer y cultivar el aporte de este conjunto de compositores a la cultura peruana.

La obra de Alejandro Núñez Allauca, claramente insertada en la tradición de compositores peruanos a los que se ha hecho referencia, es amplia y diversa. Se presenta a continuación un breve análisis de tres de sus obras para ilustrar sus aportes y su camino como compositor.

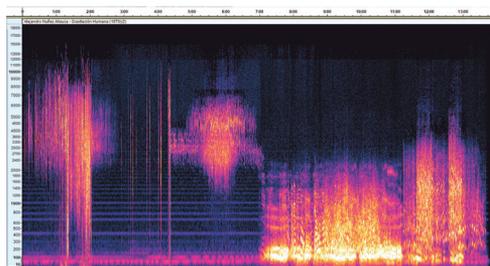
Gravitación Humana, 1970

La música electrónica en la década de los 70 no se producía por medios digitales, sino analógicos. Un laboratorio de música electrónica de los 70 contaba con equipos que permitían generar sonidos, y que hacían posible registrarlos e incluso manipularlos posteriormente. Éstos se pueden dividir en dos categorías: los que producen sonidos por medio de circuitos electrónicos, y los que graban sonidos en cintas magnetofónicas y permiten su manipulación al modificar la velocidad de reproducción. Los primeros pertenecen al terreno de la música electrónica, mientras que los segundos se relacionan con la llamada música concreta.

La estructura de *Gravitación Humana* está definida alrededor de las dos categorías mencionadas. Durante la primera mitad de la obra se usan sonidos generados electrónicamente, y en la segunda mitad, sólo sonidos de música concreta. De manera adicional, la primera parte de la obra se desarrolla en un registro de frecuencias agudas y medias, mientras que la segunda lo hace principalmente en un registro de frecuencias graves.

Figura 1

Espectrograma de Gravitación Humana.



Nota. En la primera mitad de la obra tienen mayor presencia las frecuencias medias y agudas, mientras que en la segunda mitad predominan las frecuencias graves.

Una característica común de estas dos grandes secciones (que presentan también subdivisiones estructurales) es que el material musical es relativamente homogéneo, pero a su vez está en constante cambio. En la primera sección, por ejemplo, se ha recurrido sobre todo a un oscilador que produce sonidos en frecuencias determinadas de manera aleatoria. Los sonidos son muy breves, de tal suerte que la mente no tiende a escucharlos en forma individualizada, sino agrupada, como lo que sucede cuando percibimos la lluvia como un conjunto, y no individualmente cada una de las gotas. En cuanto los sonidos producidos por el oscilador se mantienen dentro de un rango de frecuencias determinado, se escuchan los sonidos casi como si sonaran todas las alturas simultáneamente (como en un *cluster* cromático), pero el proceso aleatorio de generación de alturas provoca que haya, dentro del conjunto percibido, una constante variación.

De manera análoga, cuando la obra ingresa a su segunda mitad y hace uso de las técnicas de la música concreta, escuchamos un sonido muy grave, probablemente producido por una disminución importante de la velocidad de la cinta en que se grabó el sonido original. Dado que en el mundo natural los parámetros que dan forma al sonido no ocurren de manera homogénea, es decir, por ejemplo, los sonidos no mantienen una misma frecuencia o una misma amplitud constantemente, aquellos producidos en esta segunda parte presentan también una constante variabilidad, aunque, en este caso, dicha variación no sea producida por un proceso aleatorio generado electrónicamente, sino por la propia naturaleza del decaimiento acústico.

Moto ornamentale e perpetuo, 1970

Esta obra para piano solo parece haberse beneficiado de la experiencia de Nuñez Allauca como solista virtuoso del acordeón. La obra, por lo menos conceptualmente, está basada en la profusa ornamentación de diversas notas musicales. A la audición, sin embargo, las notas sobre las que se aplican los adornos no son audibles, con lo que la obra se convierte en una rápida sucesión de notas donde no son las líneas melódicas ni la armonía los parámetros que otorgan una dirección al discurso musical, sino la textura. En este caso, la palabra *textura* no se refiere al resultado global de una polifonía, sino a la impresión sonora causada por la rápida sucesión de notas, que se producen en diversos registros del instrumento.

Las veloces sucesiones de conjuntos de notas son articuladas por silencios, que se convierten en el principal parámetro estructurador. Los espacios creados por los silencios permiten dividir la obra en frases, y las relaciones entre frases producen los momentos de tensión y distensión al interior de la pieza. Por ejemplo, en el principio se propone una frase inicial y las frases posteriores crecen en extensión, lo cual aporta tensión pues contradice las expectativas del oyente, que espera frases de una extensión similar.

Figura 2

Indicaciones sobre la notación de diversos adornos usados en la partitura

Alejandro Núñez Allauca

MOTO ORNAMENTALE E PERPETUO
OP. 1
(PIANO)

Tabla ornamental:

Signar que usa dos sonidos primarios que se ejecutan casi simultáneamente.
Signa por el lapso si dos pases ornamentales se ejecutan simultáneamente.

efecto:

Nota. Manuscrito del compositor.

Cada frase aborda los registros del piano de una manera distinta, lo que otorga variedad y tensión a la obra. De esta forma, los silencios entre las frases no solamente ayudan a estructurar la pieza, sino que se convierten también en espacios de respiración, que contribuyen al manejo de la tensión al interior de la pieza.

Figura 3

Inicio "Moto Ornamentale e Perpetuo"

a Gerardo Gandini

Moto Ornamentale e Perpetuo

a Alejandro Núñez Allauca

Piano

$\text{♩} = 126 \text{ M.M. } 8^{\text{va}} - - - - 7$

Nota. Se nota la ausencia de barras de compás y la agrupación en frases expresadas por la unión de las plicas, así como la dedicatoria al compositor y pianista argentino Gerardo Gandini.

El tratamiento de los registros hace que el timbre sea el aspecto más característico en ella. Hacia el final, en una suerte de coda, la obra cambia su planteamiento, y se hace uso de técnicas extendidas en el piano. Concretamente, se introduce una de las manos en la caja y se reduce la vibración de las cuerdas, cambiando notoriamente el sonido del instrumento. El timbre, que ha sido un parámetro fundamental en la obra a través de la exploración de los registros del piano, es explotado de forma distinta, introduciendo una innovación en el discurso de la composición.

Sonrisa de Jesús, 1999

Sonrisa de Jesús es una obra para solista, coro y orquesta estrenada el 15 de diciembre de 1999 por el Coro y Orquesta de la Academia Nacional de Santa Cecilia, con Luis Alva como solista. La partitura ha sido publicada por la editorial Pizzicato. Es una composición con temática religiosa, con texto de Francisco Estrella. El texto dice:

Sonrisa de Jesús sonrisa buena,
 Sonrisa de claror de madrugada,
 Sonrisa encantadora por serena
 Sonrisa de ternuras traspasada.
 Sonrisa dulce como miel de rosas,
 Sonrisa alegre de mañana riente
 Sonrisa que en las almas y en las cosas,
 Va dejando una huella transparente.
 Sonrisa de Jesús que abre caminos,
 Y nos deja prendido siempre un sueño,
 Sonrisa de perfiles peregrinos,
 Que nos deja el misterio de un ensueño
 Sonrisa de Jesús como de niño,
 Sonrisa donde cabe todo el cielo.

Se trata de una obra tonal, representativa del estilo que desarrolla Nuñez Allauca durante su última etapa como compositor. Organizada en un solo movimiento, está dividida en dos secciones, una lenta y una rápida. La sección lenta tiene un carácter *recitativo*, mientras la sección rápida es una danza. El canto y las melodías desplegadas en la orquesta y el coro utilizan principalmente escalas pentatónicas, con diseños melódicos característicos de la música andina. En la sección rápida se usan en la orquesta ritmos característicos del acompañamiento instrumental del huayno, y la melodía utiliza también patrones típicos de la música andina. La armonía, en líneas generales, es también cercana a esta música, sobre todo en las secciones en las que se presentan ideas musicales, pero muestra rasgos cercanos al impresionismo en momentos

clave de la obra. El compositor hace uso de la armonía como un recurso para generar tensión y novedad en el discurso musical, al emplear acordes sin una función tonal convencional, aprovechando su color armónico, y apelando a la suspensión de la tonalidad por medio de escalas cromáticas. Los recursos armónicos mencionados son utilizados de manera equilibrada, sin abusar de ellos, en equilibrio con regiones de menor actividad armónica, que además representan la serenidad que propone el texto.

La orquestación es también sobria; los instrumentos suelen tocar en un registro cómodo, salvo en los momentos en los que se utilizan registros extremos para provocar tensión o exuberancia, en conjunción con las técnicas armónicas mencionadas. El uso del registro vocal es también efectivo, utilizando la voz como un vehículo más para producir tensión o serenidad en los momentos escogidos por el compositor. Las coloraturas, por ejemplo, aparecen sólo al final de la obra, cuando se alcanza una suerte de breve éxtasis. Se trata, en resumen, de una obra escrita con solvencia, con un manejo apropiado de diversos recursos en el ámbito melódico, armónico, rítmico y tímbrico.

Sobre el aporte de Núñez Allauca a la cultura peruana

Si bien el breve análisis de *Gravitación Humana*, *Moto ornamentale e perpetuo* y *Sonrisa de Jesús* es insuficiente para caracterizar en su totalidad el aporte de Núñez Allauca a la cultura peruana, el acercamiento realizado sí permite establecer que nos encontramos ante un compositor plenamente competente, capaz de expresarse con una solvencia técnica que le permitió afrontar con éxito el reto de producir composiciones desde propuestas estéticas diversas y complejas. *Gravitación Humana* evidencia un buen manejo de las técnicas fundamentales de la música electrónica y concreta en los años 70, *Moto ornamentale e perpetuo* muestra también un dominio de la propuesta estética de las vanguardias europeas durante la década del 70, contraria al uso de la melodía como principal elemento conductor. *Sonrisa de Jesús* revela un conocimiento de los parámetros fundamentales de la música instrumental convencional. Las tres obras mencionadas, además, son producto de un dominio de la narración musical, de la capacidad de crear un relato sonoro que involucra al oyente a través de la gestión del interés y el grado de tensión o distensión. Núñez Allauca ha sido además un compositor muy prolífico, por lo cual no puede dejar de llamar la atención que su música no haya sido interpretada por las instituciones musicales e intérpretes de nuestro país, y que sus partituras tampoco sean usadas con mayor frecuencia en la formación de instrumentistas en las escuelas de música de nuestro país.

Una posible explicación es histórica. Como se ha mencionado antes, la posición de Holzmann ante algunos rasgos de la música andina hicieron difícil que

compositores como Núñez Allauca o como Guevara Ochoa tuvieran aceptación entre sus colegas que desconfiaban de una representación “demasiado literal” de la música folclórica, sin ser mediada constantemente por técnicas del modernismo europeo. Si se sigue ese criterio, la música de Núñez Allauca puede resultar demasiado cercana al folclore y lejana a la síntesis estilística que Holzmann proponía como ideal.

Otro motivo puede ser social. La sociedad peruana, con mucha tristeza, es profundamente racista, como lo demuestra de manera constante el tratamiento diferenciado que tienen los hechos ocurridos en provincias respecto de los que suceden en la capital, tanto a nivel estatal como de la sociedad civil y particularmente en la prensa. Entonces, el origen provinciano de Núñez Allauca puede haber sido un impedimento para que se reconociera completamente el valor de su trabajo.

Una tercera razón puede ser cultural. Durante la segunda mitad del siglo XX se practicaba un nivel de sectarismo estético (Born, 1995), y se mantenía una influencia de las ideas mesiánicas de Arnold Schoenberg: había una batalla estética por la conquista del futuro. Desde ese ángulo, el retorno de Núñez Allauca a la tonalidad puede haberlo descalificado ante los ojos de los compositores. Por lo menos, ése ha sido el manifiesto caso de Krzysztof Penderecki, como está documentado con amplitud en diversos medios (Waszak, 2020; Perlmutter, 1986). Núñez Allauca tal vez haya sido un caso local de lo mismo.

Si bien el problema del racismo no ha sido superado todavía en el Perú, sí existe en la actualidad una actitud crítica hacia el sectarismo estético, por lo cual es posible hablar ahora del trabajo de Núñez Allauca en otros términos. Como se ha dicho ya, no sólo estamos ante un compositor ampliamente competente, sino que además su trabajo hace eco de compositores anteriores a él, como Octavio Polar (1856-1916), Luis Duncker Lavalle (1874-1922), Juan de Dios Aguirre (1879-1963), Francisco Gonzales Gamarra (1890-1972), entre otros, contemporáneos suyos como Armando Guevara Ochoa, y compositores jóvenes en la actualidad, como Manuel Carranza y Daniel Cueto. Estamos entonces ante una corriente estética en el Perú que se ha mantenido casi heroicamente, a pesar del menosprecio que en algún momento tuvo por ella el *establishment* académico, y del racismo tan característico del Perú. Ahora, que existen mejores condiciones para la apreciación del trabajo de Núñez Allauca, así como el de otros compositores con propuestas estéticas similares, es oportuno poner el ahínco necesario para que su música se interprete con mayor frecuencia, se grabe con mayor calidad y que sus partituras se utilicen de manera más efectiva en la formación de compositores e instrumentistas a lo largo y ancho de nuestro país.

Referencias

- Born, G. (1995). *Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*. University of California Press.
<https://www.ucpress.edu/book/9780520202160/rationalizing-culture>
- Holzmann, R. (1949). Aporte para la emancipación de la música peruana: ¿Es posible usar la escala pentátona para la composición?. *Revista de estudios musicales*, 1(1), 62-80.
<http://repositorioslatinoamericanos.uchile.cl/handle/2250/3097432>
- Perlmutter, D. (27 de marzo de 1986). Penderecki: Universal themes, enduring music. *Los Angeles Times*.
<https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1986-03-27-ca-1100-story.html>
- 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>
- Waszak, S. (31 de marzo de 2020). Penderecki: A classical avant-gardist loved by Hollywood. *The Jakarta Post*.
<https://www.thejakartapost.com/life/2020/03/30/penderecki-a-classical-avant-gardist-loved-by-hollywood.html>