

# Entre ideologías y corrientes artísticas: nacionalismo indigenista, regionalismo y primitivismo en la sinfonía *Las Pampas de Nasca* de Miguel Oblitas Bustamante, un análisis estético-musical

## *Between ideologies and artistic currents: indigenous nationalism, regionalism and primitivism in the symphony Las Pampas de Nasca by Miguel Oblitas Bustamante, an aesthetic-musical analysis*

Marco Agustín Baltazar<sup>1</sup>

### Resumen

El presente trabajo profundiza sobre la sinfonía *Las Pampas de Nasca* de Miguel Oblitas Bustamante, analizada desde los aspectos formal, melódico, armónico y tímbrico. Se brindará un análisis general de la obra y se abordará en detalle su tercer movimiento. La importancia de este trabajo radica en la necesidad de revalorar, desde la musicología, las manifestaciones sinfónicas que expresan una identidad regional y dialogan con otras corrientes. En la contextualización, se reflexionará sobre las tendencias estéticas e ideológicas presentes, distinguiendo principalmente al nacionalismo y primitivismo. Éstas, observadas en el cuerpo de la investigación mediante el análisis musical de las técnicas de composición, nos revelan la búsqueda de originalidad de un compositor coherente con sus principios ideológicos.

**Palabras clave:** nacionalismo; indigenismo; regionalismo; primitivismo; música Nasca; música peruana.

### Abstract

This paper takes a closer look at Miguel Oblitas Bustamante's symphony *Las Pampas de Nasca*, analyzing it from a formal, melodic, harmonic, and timbral perspective. It provides a general analysis of the work and takes a detailed look at its third movement. The importance of this work lies in the need to reevaluate, from a musicological perspective, symphonic expressions that convey regional identity and engage in dialogue with other trends. In the contextualization, the aesthetic and ideological trends present will be reflected upon, distinguishing mainly nationalism and primitivism. These, observed in the body of the research through the musical analysis of compositional techniques, reveal the search for originality by a composer consistent with his ideological principles.

**Keywords:** nationalism; indigenism; regionalism; primitivism; Nasca music; Peruvian music.

<sup>1</sup>Licenciado en Música.  
Universidad Nacional de Música, Perú  
marcoagustinbaltazarlaguna@yahoo.es  
<https://orcid.org/0000-0002-1939-4340>

Arbitrada por pares ciegos

Recibido: 29/05/2025

Revisado: 20/08/2025

Aceptado: 15/10/2025

Autor de correspondencia:  
marcoagustinbaltazarlaguna@yahoo.es

**Cómo citar:** Baltazar, M.A.. (2025). Entre ideologías y corrientes artísticas: nacionalismo indigenista, regionalismo y primitivismo en la sinfonía *Las Pampas de Nasca* de Miguel Oblitas Bustamante, un análisis estético-musical. *Rodolfo Holzmann*, 4(2), 29-57. <https://doi.org/10.65296/rrh.4.2.35>

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons  
Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)



## Introducción

Esta investigación es fruto de la transcripción de la sinfonía *Las Pampas de Nasca*, que realicé junto a su compositor, Miguel Oblitas Bustamante. Esta empresa, iniciada en 2023 y culminada en 2025, consistió en melografiar los manuscritos originales del primer, tercer y cuarto movimiento; y transcribir el segundo, mediante audiciones. En este camino, fui descubriendo una forma de sinfonismo poco explorada en las investigaciones sobre música académica peruana. Esta obra - tanto primitivista, regionalista, indigenista, como postromántica - encierra rasgos musicales heterogéneos que le imprimen un aire de originalidad y frescura en estos tiempos de postmodernidad artística.

Es así, que surgió en mí la necesidad de profundizar sobre las técnicas de composición en esta sinfonía y cómo éstas revelaban las corrientes estéticas y posiciones ideológicas del compositor. Es, la sinfonía *Las Pampas de Nasca*, una expresión genuina y sincera de su creador; la materialización sonora de los principios ideológicos que han guiado su vida y su quehacer artístico.

Esta sinfonía, compuesta en 1984, cumple hoy su aniversario número 41. Aprovechando esta ocasión y contemplando la generosa oportunidad brindada por el comité editorial de la revista *Rodolfo Holzmann* de la flamante Universidad Nacional de Música Daniel Alomía Robles de Huánuco, decidí escribir este trabajo. A este escrito se unen, mi genuino aprecio hacia el compositor y el amor compartido hacia la música peruana.

Con esta investigación, espero contribuir al conocimiento del repertorio sinfónico nacional, por parte de los directores de orquesta, motivando así la interpretación de esta sinfonía; enriquecer el campo de la investigación sobre la música orquestal peruana y sus tendencias estéticas; y brindar información a compositores sobre técnicas compositivas que pueden responder a inquietudes ideológicas afines.

Es pues, la sinfonía *Las Pampas de Nasca*, una de las obras orquestales más ambiciosas (incluye coro, orquesta, banda militar, conjunto de instrumentos nativos y recitador) de nuestro repertorio, que, por la singularidad de sus características musicales aquí estudiadas, merece una urgente interpretación integral.

## I. Entre ideologías y movimientos artísticos

### 1.1. El nacionalismo, indigenismo, regionalismo y primitivismo

El nacionalismo es una ideología cuya máxima es la lealtad y devoción hacia una nación, por encima de los intereses individuales o grupales (Kohn, 2025). Se trata pues, de una corriente ideológica que moldeó la vida pública, política, cultural y artística de las naciones y de sus individuos. En el ámbito musical, se centró en la construcción de una identidad cultural (Fusco, 2023) a través sus elementos. Es este, precisamente, el caso de Miguel Oblitas Bustamante (*Nasca*, 1964).

Al ser una postura ideológica, el nacionalismo se manifestó en “diferentes movimientos artísticos (como el criollismo, indigenismo, negritud), estéticas (romanticismo, impresionismo, modernismo), técnicas de composición (tonalidad, atonalidad, politonalidad) y temáticas (histórica, arqueológica, social, regional)” (Tello,

1. Según Richard Taruskin (2001, traducción propia) el primitivismo se fundamentó en “la creencia de que las cualidades de las culturas tecnológicamente atrasadas o cronológicamente primitivas eran superiores a las de la civilización contemporánea ... porque se acercaban más a la verdad”.

2019, p. 2).

En el Perú, se desarrolló en mayor medida el nacionalismo indigenista. Esta corriente enfatizó al hombre “indígena y su cultura como elementos de la identidad nacional, incorporándolos como ciudadanos plenos y propiciando su desarrollo y asimilación” (Aznar, 2022, p.1). Musicalmente se caracterizó principalmente por “la valorización de la escala pentafónica ..., el uso de motivos folklóricos y ritmos indígenas” (Pinilla, 1985/2007, p. 153).

Paralelamente a este proyecto de construcción de identidad nacional en el Perú del siglo XX, surgieron los regionalismos. Esta corriente priorizó las raíces locales y regionales, más que nacionales (Petrozzi, 2024, p. 71). En esta vertiente floreció el indigenismo musical cusqueño, que priorizó la “incorporación de elementos tradicionales” cusqueños (Vargas Balina, 2019, p. 2) para generar una identidad regional. Uno de sus máximos representantes fue Armando Guevara Ochoa (1926-2013). Oblitas Bustamante, al ser su discípulo, asimiló su visión de la música y encontró en el regionalismo un punto medular en la expresión de su identidad musical.

Cabe precisar que no todos los regionalismos son indigenistas; es decir, un regionalismo musical puede tomar elementos particulares de una localidad, que no están considerados dentro del imaginario indigenista. En este sentido, Tello y Miranda (2011) aseveran que el indigenismo dejó de “lado a las vertientes criolla, negra o selvática del panorama cultural y étnico peruano” (p. 162). El caso de esta sinfonía es distintivo, puesto que está impregnada tanto de un sentir indigenista como de un regionalismo Nasqueño. Es mediante determinadas técnicas compositivas, que este compositor expresa su filiación a estos movimientos.

Otra corriente relacionada y presente en esta obra es el primitivismo. Éste puede ser entendido como el retorno artístico a “un imaginario histórico, anterior a la modernidad, que evocaba una naturaleza humana 'auténtica' no corrompida por la civilización” (Botstein, 2023) y se manifestó en la música a través del “descubrimiento” del folklore (Taruskin, 2001)<sup>1</sup>, el uso de escalas distintas a los modos tradicionales, manejo simple de la armonía (en contraste a las reglas escolásticas de la tradición), empleo de ritmos alusivos a civilizaciones antiguas no occidentales o de métricas no ortodoxas, y la inclusión de instrumentos nativos de culturas antiguas. En el caso de la música académica tenemos relevantes ejemplos de Igor Stravinsky, Béla Bartók y Carlos Chávez.

En el siguiente fragmento, perteneciente al *Juego del rapto*, tercer número de la *Consagración de la primavera* de Igor Stravinsky, encontramos constantes cambios de indicadores de compás; característica también presente en la sinfonía *Las pampas de Nasca* de Oblitas Bustamante.

### Figura 1

Cambios de indicadores de compás, en el *Juego del rapto*, de la *Consagración de la primavera* de Igor Stravinsky y la *Danza Nasca*, tercer movimiento de la sinfonía *Las Pampas de Nasca* de Miguel Oblitas. Fuente: realización propia

Fuente: realización propia.

En el ejemplo que sigue, escrito por Béla Bartók, destaca el uso de la escala pentatónica para dotar a la música de una identidad distintiva. Caso similar al del compositor estudiado en este trabajo.

### Figura 2

Empleo de la escala pentatónica en la pieza número 29 del álbum para piano *Para niños* de Béla Bartók y en la *Danza Nasca*, tercer movimiento de la sinfonía *Las Pampas de Nasca* de Miguel Oblitas

Fuente: realización propia.

En el caso de Carlos Chávez destaca la obra *Xochipilli* (1940), que incluye tres instrumentos de percusión de la cultura Mexicana: el teponaxtle, el *huéhuetl* – ambos tambores – y el *omichicahuaztli*, que es un raspador de hueso.



### Figura 3

Comparación de las plantillas instrumentales de *Xochipilli* de Carlos Chávez y de *Danza Nasca*, tercer movimiento de la sinfonía *Las Pampas de Nasca* de Miguel Oblitas

**XOCHIPILLI**  
AN IMAGINED AZTEC MUSIC  
For four Wind Instruments and Percussions

*Allegro animato*  $\text{♩} = 100$

Piccolo  
Flute  
E♭ Clarinet  
Trombone

PERCUSSION

1. (Marimba, small Rasping Stick or small Güiro)
2. (Marimba, small Hawkbells)
3. (Bongoes, small Clay Rattles)
4. (Tenor Drum, snares released Soft Rattles)
5. (Medium Tinpani, any high pitch; large Clay Rattles; medium Hawkbells)
6. (Bass Drum, large Rasping Stick or large Güiro)

Sinfonía Las Pampas de Nasca  
III.  
Danza Nasca

$\text{♩} = 100$  A

Quenas  
Phuellas  
Antaras  
Flauta de pan  
Huáncar  
Flautín  
Flautas 1 y 2  
Oboes 1 y 2  
Clarinetes 1 y 2 en Sib  
Fagots 1 y 2

Fuente: realización propia.

En la música académica peruana destacan Luis Pacheco de Céspedes, que en su ballet para orquesta *Lobos de mar* incluye vasijas silbadoras de la cultura Moche, y Édgar Valcárcel que, en su obra *Zorro, zorrito* (1991), incorpora una tropa de sikuris a la orquesta sinfónica.

Es entre estas corrientes que situamos a Miguel Oblitas Bustamante, compositor que bebió de ellas y plasmó su visión del arte en su sinfonía *Las Pampas de Nasca*.

## 1.2. El estilo musical de Miguel Oblitas

Miguel Oblitas Bustamante descubrió tempranamente su vocación musical al lado de su madre y abuelos<sup>2</sup> (M. Oblitas, comunicación personal, 17 de agosto de 2025) e inició su formación con los profesores Alfonso Asmat Vega en Trujillo y el compositor Gerardo Landa en Nasca. En sus estudios profesionales, las clases de composición recibidas por Armando Guevara Ochoa fueron fundamentales, puesto que mediante él conoció el indigenismo cusqueño. Esto, aunado a los conocimientos en musicología, recibidos de Américo Valencia Chacón (1946-2019), encauzó su interés por los instrumentos nativos de su región y los vestigios musicales de la cultura Nasca. Sus estudios en dirección de orquesta, de la mano de José Carlos Santos (1931-2016), cerraron su sólida formación.

### Figura 4

Miguel Oblitas Bustamante



Fuente: realización propia.

2. Su madre se llamó Rosario Bustamante Cruces. Sus abuelos de lado paterno y materno fueron guitarristas. Ellos influenciaron en su temprana vida musical.

Su producción como compositor (véase el anexo N°2) puede ser dividida en dos: música de carácter nacional y no-nacional. El primer grupo está integrado por cuatro sinfonías, dos conciertos, dos rapsodias, dos cantatas, música de cámara para distintas conformaciones y piezas para piano. A este corpus lo unen vínculos temáticos, históricos, antropológicos, regionales, más que técnicas de composición en común. El segundo está compuesto por marchas, himnos, piezas para piano de corte popular, canciones populares, veinte marchas fúnebres y procesionales (escritas para distintos formatos como banda militar, cuarteto de cuerdas, orquesta de cuerdas, piano, banda de cornetas y tambores, conjunto de instrumentos nativos y órgano) y obras corales. El caso de sus marchas fúnebres y procesionales es muy interesante porque, pese a ser interpretadas en contextos solemnes y religiosos, expresan una identidad regional iqueña con el pueblo o santo para el que fueron dedicadas. En todos estos casos, Oblitas Bustamante siempre abrazó la tonalidad, cultivando la armonía funcional en algunas canciones, el microtonalismo (como se estudiará en este trabajo), el uso de escalas sintéticas en otras obras y el desarrollo de materiales melódicos, armónicos, rítmicos nacionales. Su producción además presenta rasgos posrománticos, mediante la búsqueda hacia las grandes formas (sinfonías, conciertos, cuartetos de cuerda, etc.), la instrumentación de grandes proporciones y el retorno del carácter romántico en los aspectos melódicos y armónicos. Ello se manifiesta en sus piezas para piano, voz y piano, marchas, himnos escolares y marchas procesionales para banda.

La sinfonía *Las Pampas de Nasca*, eje de esta investigación, está enmarcada en el primer grupo de esta clasificación. Ésta, mediante el uso de instrumentos nativos<sup>3</sup>, armonías y ritmos primitivos, y elementos retóricos y metafóricos, apunta a expresar una identidad nacional indígena, regional nasqueña y evocar, mediante el primitivismo, a la cultura ancestral Nasca.

## II. La Sinfonía *Las Pampas de Nasca*

La sinfonía *Las Pampas de Nasca* (Miguel Oblitas, comunicación personal, 17 de agosto de 2025), dedicada a la investigadora María Reiche Neumann<sup>4</sup>, rememora los logros matemáticos, astronómicos, arquitectónicos y tecnológicos de la civilización Nasca, bajo una perspectiva musical, donde el creador participa en ella en mediante el uso del piano. Está dividida en cuatro movimientos de carácter programático:

- **Líneas y Geoglifos:** simboliza los trazos del calendario astronómico agrario de las Pampas de Nasca. Está escrita bajo la forma de una chacona.
- **Acueductos:** es una alegoría a los acueductos<sup>5</sup> Nasca. Tiene una forma binaria extendida (A, B, A, B).
- **Danza Nasca:** recrea una imaginaria danza ancestral con instrumentos nativos. Sigue una forma rondó tratada con libertades.
- **Ritual en Cahuachi – Himno a Nasca:** es una conjunción de los movimientos anteriores, más un himno dedicado a esta ciudad. Sigue la forma A, B, C, D y A' (para más detalles, véase el anexo N°3).

Esta obra expresa una identidad regionalista mediante el uso de elementos melódicos, armónicos, rítmicos y tímbricos. El aspecto instrumental resulta muy interesante, ya que incluye instrumentos tradicionales peruanos dentro de la orquesta sinfónica.

La instrumentación detallada de la versión original es: una flauta piccolo, dos

3. Los instrumentos nativos utilizados son las queñas, pífías (antiguas flautas del Perú prehispánico), quepas (antiguas trompetas precolombinas), wankarus (instrumento de percusión tradicional compuesto por una membrana de cuero animal) y antaras (instrumento musical aerófono, compuesto de tubos alineados de mayor a menor tamaño. En el caso de la cultura Nasca, fue elaborada con cerámica, y los sonidos que produce no corresponden al sistema temperado occidental).

4. María Reiche Neumann (1903-1998). Astrónoma y matemática germano-peruana que investigó las líneas y geoglifos de las Pampas de Nasca.

5. Son los puquios, canales de agua filtrante del subsuelo.

flautas, dos oboes, un corno inglés, dos clarinetes, clarinete bajo, dos fagots, un contrafagot, cuatro cornos (alternan con tubas Wagner en el cuarto movimiento), tres trompetas, tres trombones, dos tuba, timbales; platillos, redoblante, gong, campanas tubulares, piano, violines primeros y segundos, violas, violoncellos y contrabajos; dieciséis antaras, cuatro pññas, cuatro quenas, cuatro quepas, cuatro wankarus, coro mixto, recitador y banda militar (un saxofón soprano, dos saxofones altos, dos saxofones tenores, un saxofón barítono, tres trompetas, tres trombones, dos eufonios, tuba, bombo, platillos y redoblantes). Debido a las grandes dimensiones de este contingente y a su duración prolongada (cuarenta minutos), está enmarcada en la tradición del sinfonismo postromántico, pero de expresión genuinamente regional. Por otro lado, existe una versión – que no será abordada en este trabajo – con la instrumentación reducida: sin banda militar y sin instrumentos nativos.

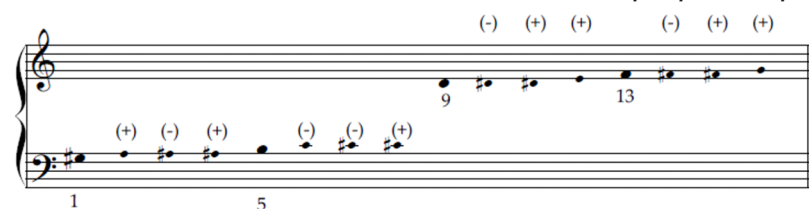
## 2.1. Elementos constitutivos fundamentales de la sinfonía

La obra está llena de elementos metafóricos y retóricos que simbolizan aspectos de esta cultura y operan bajo una concepción regionalista de la música peruana. Los elementos principales que unifican toda la sinfonía son los siguientes:

- 1). **El acorde de séptima disminuida:** presente en la música occidental y en las antaras Nasca que, según el autor de esta sinfonía, utilizan un sistema de 16 sonidos (Oblitas, 2019, p. 14). Este elemento, rasgo identitario de la obra con esta cultura, aparece en los cuatro movimientos.

**Figura 5**

*Sistema de 16 sonidos en las antaras Nasca, propuesto por Miguel Oblitas*



\*Los valores de + y - indican si el sonido resulta ligeramente más agudo o grave que en el sistema temperado occidental de 12 sonidos.

Fuente: Miguel Oblitas (p. 16).

Según el sistema propuesto por el compositor, los sonidos 1, 5, 9 y 13 coinciden con los de una escala occidental temperada de 12 sonidos. Estas notas, *sol#*, *si*, *re* y *fa*; forman un acorde de séptima disminuida. Esta entidad armónica aparecerá en toda la sinfonía como elemento unificador.

**Figura 6**

*Acorde de séptima disminuida utilizado en la sinfonía Las Pampas de Nasca de Miguel Oblitas*



Fuente: realización propia.

**Figura 7**

*Comparación de usos del acorde de séptima disminuida, en la sección de las cuerdas, en la sinfonía Las Pampas de Nasca de Miguel Oblitas*

1er movimiento (compás 9)      2do movimiento (compás 1)      3er movimiento (compás 14)      4to movimiento (compás 2)

*Fuente:* realización propia.

Es importante resaltar que, en la mayoría de casos, este acorde es utilizado en primera inversión, formando un intervalo de sexta mayor en relación al bajo. Esta unidad armónica es para el compositor (comunicación personal, 8 de octubre de 2025) un elemento inconfundible de la música Nasca y, por tanto, un vehículo de su expresión regionalista.

**2) Escalas microtonales:** presentes en el tercer y cuarto movimiento, mediante el empleo de antaras. Representan la unión de la cultura ancestral Nasca con la occidental, dentro del formato sinfónico. Para la interpretación de estos pasajes, se tienen que afinar las antaras en el sistema de frecuencias sistematizado por Oblitas (véase el anexo N°1).

El uso de estas escalas resulta en pasajes plenamente interesantes y de sonoridad fresca, dado que se combinan y/o enfrentan al sistema de afinación temperada de la orquesta.

En el siguiente ejemplo, las antaras microtonales - junto con las quenás - dialogan con las flautas, oboes y clarinetes. Esto, a los oídos tradicionales puede causar extrañeza, puesto que se trata – según el planteamiento de esta sinfonía - de la unión entre el mundo occidental y Nasca.

## Figura 8

*Dialogo entre los instrumentos nativos y la sección maderas de la orquesta, entre los compases 73 y 78 del tercer movimiento de la sinfonía Las Pampas de Nasca de Miguel Oblitas*

73 150 B

Queñas

Pihuñas

Antaras

Antaras

Fl.

Ob.

Cl.

Fuente: realización propia.

El siguiente pasaje resultaría aún más chocante para un oyente acostumbrado al sistema de afinación temperada, puesto que la orquesta sinfónica junto al conjunto de antaras interpreta el mismo pasaje.

## Figura 9

*Conjunto de antaras y la sección maderas de la orquesta tocando simultáneamente, entre los compases 83 y 89 del tercer movimiento de la sinfonía Las Pampas de Nasca de Miguel Oblitas*

83 15 D

Antaras

Antaras

Wankar

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Fuente: realización propia.



En este pasaje, las antaras ejecutan las mismas notas que las flautas, oboes, clarinetes (menos el do central) y fagotes. Esto produce una gran disonancia y la sensación de sonar “desafinado”. Este choque cultural constituye uno de los objetivos de la obra.

**3) Figuraciones rítmicas veloces en forma de trinos o trémolos:** para el compositor, constituyen una metáfora musical del agua transcurriendo por los acueductos Nasca (comunicación personal, 8 de octubre de 2025).

### Figura 10

*Uso de trinos en el piano (compás 33 del segundo movimiento); trémolos en la quena, en el compás 65 del tercero; y trinos en el flautín, en el primer compás del cuarto movimiento; en la sinfonía Las Pampas de Nasca de Miguel Oblitas*

The figure displays three musical excerpts. The first excerpt shows a piano part with a trino (rapid oscillation between notes) marked *pp* and *mf*. The second excerpt shows a quena and pihuas part with trémolos (rapid tremolos) marked *mf* and *f*. The third excerpt shows a flautín and flauta I y II part with trinos marked *fff*. The tempo is indicated as  $\text{♩} = 100$ .

Fuente: realización propia.

**4) Racimos de notas (clúster):** para Oblitas Bustamante (comunicación personal, 8 de octubre de 2025) representan a los músicos Nasca tocando simultáneamente, cada clan familiar en una escala distinta. Aparecen en los últimos tres movimientos.

### Figura 11

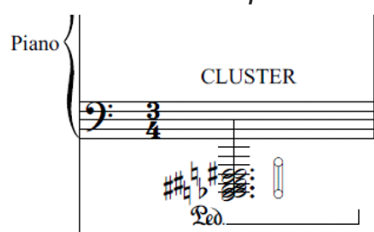
*Uso del clúster en forma de glissando, en la parte de piano del compás 57 del segundo movimiento de la sinfonía Las Pampas de Nasca de Miguel Oblitas*

The figure shows a piano part with a cluster glissando (a rapid slide through a cluster of notes) marked *gliss.* The tempo is indicated as  $\text{♩} = 100$ .

Fuente: realización propia.

## Figura 12

*Uso del clúster en la parte de piano, en el primer compás del tercer movimiento de la sinfonía Las Pampas de Nasca de Miguel Oblitas*

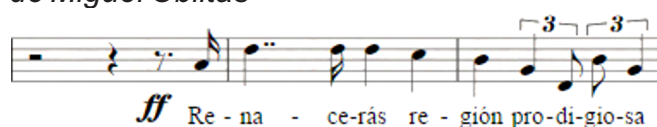


Fuente: realización propia.

Estos elementos, junto a una cita del Himno de Nasca - compuesto también por Miguel Oblitas - expresan una atmósfera primitivista (al incluir rítmicas y armonías sencillas e instrumentos nativos) de identificación regional.

## Figura 13

*Cita al Himno de Nasca, en el cuarto movimiento de la sinfonía Las Pampas de Nasca de Miguel Oblitas*



Fuente: realización propia.

Para reflexionar, sobre el carácter primitivista, regionalista e indigenista de esta obra, se analizará su tercer movimiento.

### 2.1. Análisis del tercer movimiento - Danza Nasca

Fue compuesta en 1991 y agregada ese año a esta sinfonía. Participan la orquesta sinfónica, el piano, las percusiones y los instrumentos nativos como antaras, pññas, quenás y wankarus. La banda militar es usada exclusivamente en el cuarto movimiento.

Este movimiento, escrito en gran parte bajo un primitivismo musical pentáfono, es el de mayor alcance "nacional" de la sinfonía, pues utiliza elementos armónicos, melódicos y rítmicos asociados tanto al indigenismo peruano como a la cultura Nasca. El nexo con esta civilización se da en su contenido armónico, melódico y en la inclusión de instrumentos nativos Nasca, como las antaras.

#### 2.1.1. Análisis formal

Fue compuesta en 1991 y agregada ese año a esta sinfonía. Está escrita en forma de un Rondó libre:

**ABACDABEBCDFDGH A**

**Tabla 1**

*Análisis formal del tercer movimiento de la sinfonía Las Pampas de Nasca de Miguel Oblitas*

| <b>Análisis formal del tercer movimiento de la Sinfonía <i>Las Pampas de Nasca</i></b> |                    |
|--|--------------------|
| Secciones  | Número de compases |
| <b>A</b>   | 1-9                |
| <b>B</b>   | 10-23              |
| <b>A</b>   | 24-32              |
| <b>C</b>   | 33-36              |
| <b>D</b>   | 37-48              |
| <b>A</b>   | 49-56              |
| <b>B</b>   | 57-63              |
| <b>E</b>   | 64-75              |
| <b>B</b>   | 76-80              |
| <b>C</b>   | 81-83              |
| <b>D</b>   | 84-96              |
| <b>F</b>   | 97-102             |
| <b>D</b>   | 103-112            |
| <b>G</b>   | 113-130            |
| <b>H</b>   | 131-143            |
| <b>A</b>   | 144-152            |

*Fuente:* realización propia.

Estas secciones presentan un carácter contrastante entre ellas, excepto en las relaciones de C con D y de G con H.

La forma de este Rondó es especial, debido a que toma diferentes secciones a repetir. Está esquematizada de la siguiente manera:

- Primer esquema, donde A es el punto de retorno: **ABACDA**
- Segundo esquema, que retorna a la sección B: **BEBC**
- Tercer esquema, que repite la sección D: **DFDGH**
- Retorno final a la sección A, que cierra la forma cíclica del movimiento.

En ellas se intercalan momentos de fuerte carácter rítmico y cantáble. Además, que el material armónico y melódico varía según la sección analizada.

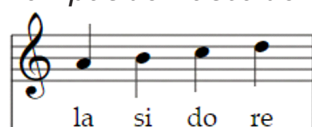
### 2.2.2. Análisis melódico

En el ámbito melódico, este movimiento emplea los siguientes tipos de escalas:

- **Escala de cuatro notas (tetrafonía):** al igual que en ciertos casos de música tradicional peruana, esta obra utiliza esta escala. En ella, las notas *la*, *do* y *re* tienen papeles principales, mientras el *si* funciona como nota de paso.

**Figura 14**

*Escala de cuatro sonidos, usada en la sección A del tercer movimiento de la sinfonía Las Pampas de Nasca de Miguel Oblitas*



*Fuente:* realización propia.

### Figura 15

*Aplicación de la escala de cuatro sonidos, en la sección A del tercer movimiento de la sinfonía Las Pampas de Nasca de Miguel Oblitas*



Fuente: realización propia.

El uso de esta escala, es un claro síntoma de expresión nacional por parte del compositor. Escalas tetrafónicas de distintas conformaciones han sido encontradas en las regiones de Ayacucho, Apurímac y Junín por Rodolfo Holzmann (Holzmann, 1968, p. 19). Este es el primer caso, en este movimiento de la sinfonía, donde el compositor apunta más al indigenismo que a un exclusivo regionalismo nasqueño.

- Escala de cinco notas (pentafonía): es una de las herramientas más fuertes del compositor para evocar un sentir indigenista. Dada la relación histórica de la escala pentatónica con el imaginario nacional peruano, estas cinco notas funcionan como vehículo identitario nacional en este movimiento. En él, Oblitas usa la escala pentatónica menor de la (la, do, re, mi, sol) en las secciones B, E y F. En cambio, utiliza otra escala de cinco sonidos (la, si, do, re, sol) en la sección D.

En la sección B, se observa un uso ornamental de las notas del segundo y tercer tiempo de estos cuatro compases. Esto es semejante a ciertos ornamentos (apoyaturas) del canto tradicional de ciertas regiones del Perú. En este ejemplo, se ve la similitud ornamental con un canto tradicional de Apurímac.

### Figura 16

*Uso de la escala pentatónica menor de la, en la sección B del tercer movimiento de la sinfonía Las Pampas de Nasca de Miguel Oblitas*



Fuente: realización ppia.

### Figura 17

*Uso de ornamentaciones en Paqcha Minka (Apurímac), similares a las de la sección B del tercer movimiento de la sinfonía Las Pampas de Nasca de Miguel Oblitas*



Fuente: Rodolfo Holzmann (Holzmann, 1966, p. 18) y elaboración propia.

De esta forma, Oblitas reviste su obra de un color indigenista, basándose en fuentes tradicionales del folklore peruano.

En la otra escala pentátona (*la, si, do, re, sol*), la nota *si* funciona como nota de paso entre el *la* y el *do*.

### Figura 18

*Uso de escala de cinco sonidos en la sección D del tercer movimiento de la sinfonía Las Pampas de Nasca de Miguel Oblitas*



Fuente: realización propia.

Escala de seis sonidos: está compuesta por las notas *la, do, re, mi, fa, sol*. Se trata pues, de una escala pentatónica menor con una nota añadida (para generar tensión en la frase musical) ente el *mi* y el *sol*. Es utilizada en la sección E de esta obra.

### Figura 19

*Uso de escala de seis sonidos, entre la viola, flauta y clarinete, en la sección E del tercer movimiento de la sinfonía Las Pampas de Nasca de Miguel Oblitas*

Fuente: realización propia.

### Figura 20

*Melodía construida sobre el arpeggio de fa# disminuido 7 en la sección G del tercer movimiento de la sinfonía Las Pampas de Nasca de Miguel Oblitas*

Fuente: realización propia.



## Figura 21

Uso de la escala cromática, partiendo de la nota *la*, en la sección H del tercer movimiento de la sinfonía *Las Pampas de Nasca* de Miguel Oblitas



Fuente: realización propia.

La utilización de estas escalas genera una riqueza melódica que manifiesta una tendencia tanto nacionalista (al emplear escalas de cuatro a seis notas) como regionalista (al utilizar el acorde de séptima disminuida).

### 2.2.3. Análisis armónico

#### 2.2.3.1. El primitivismo armónico

- **El uso de cuartas, quintas y octavas**

Oblitas Bustamante, en clara adhesión al primitivismo musical, emplea verticalmente intervalos de cuarta, quinta y octava justa superpuestos, sugiriendo el uso de acordes sin tercera (*la, mi, la; do, sol, do; re, la, re*). Asimismo, estas entidades armónicas se conducen de forma paralela, negando los principios de la armonía escolástica.

## Figura 22

Primitivismo armónico, en los primeros compases del tercer movimiento de la sinfonía *Las Pampas de Nasca* de Miguel Oblitas

Fuente: realización propia.

**Figura 23**

Conducción paralela de la armonía en la sección D del tercer movimiento de la sinfonía *Las Pampas de Nasca* de Miguel Oblitas

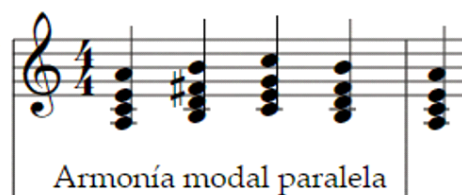


Fuente: realización propia.

Estos paralelismos producen la sensación de una armonía modal (modo dórico de la y el uso del acorde de *si menor*) y la escucha de una doble escala (*la menor* y *mi menor* simultáneamente).

**Figura 24**

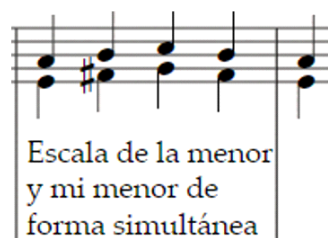
Armonía del modo dórico en las secciones C y D del tercer movimiento de la sinfonía *Las Pampas de Nasca* de Miguel Oblitas



Fuente: realización propia.

**Figura 25**

Escala menor superpuestas en las secciones C y D del tercer movimiento de la sinfonía *Las Pampas de Nasca* de Miguel Oblitas

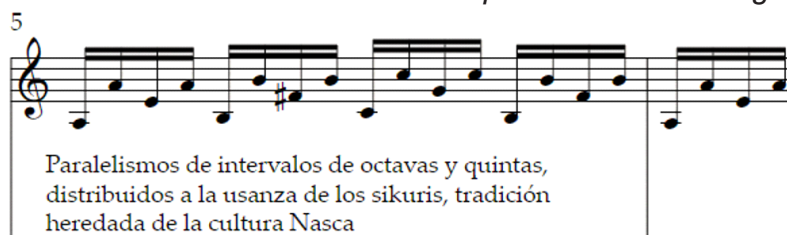


Fuente: realización propia.

Esta conducción paralela de la armonía no sólo se da verticalmente, sino que se presenta en triadas de forma horizontal, a la usanza de los sikuris, tradición heredada de la cultura Nasca (Miguel Oblitas, comunicación personal, 17 de agosto de 2025).

## Figura 26

Conducción paralela de la armonía, en acordes rotos de la sección C del tercer movimiento de la sinfonía *Las Pampas de Nasca* de Miguel Oblitas



Fuente: realización propia.

### • Uso de un reducido número de acordes:

Este movimiento presenta tres progresiones armónicas, constituidas por tres acordes cada una. La primera es integrada por los acordes de *la menor*, *do mayor* y *re mayor*. Esta progresión evoca el modo dórico.

## Figura 27

Progresión de tres acordes, entre los compases 49 y 52 del tercer movimiento de la sinfonía *Las Pampas de Nasca* de Miguel Oblitas

A  $\text{♩} = 66$

Fuente: realización propia.

La segunda está compuesta por los acordes de *la menor*, *do mayor* (al que se arriba mediante movimientos paralelos) y *fa# disminuido 7*.

## Figura 28

Segunda progresión de tres acordes, en la sección B del tercer movimiento de la sinfonía *Las Pampas de Nasca* de Miguel Oblitas

pizz.

Fuente: realización propia.

Esta progresión resulta interesante por el uso del I y III grado, en clara alusión a la bifocalidad tonal de la música andina, que puede establecerse tanto en el modo menor (*la menor*) y mayor (*do mayor*). Asimismo, la progresión presenta el acorde de séptima disminuida, en clara alusión a las antaras Nasca. En esta frase, este acorde tiene una función de tensión, creando una especie de semicadencia.

La tercera progresión, analizada en las figuras 19 y 20, está compuesta por los acordes de *la menor*, *si menor* y *do mayor*.

Este sencillo uso de las progresiones armónicas es parte del primitivismo nacional de Miguel Oblitas en esta sinfonía y le otorgan un sonido fresco a la obra.

### 2.2.3.2. El acorde de quinta y séptima disminuida

Este acorde - que es el más repetido en toda la sinfonía y constituye su elemento unificador - es empleado en este movimiento de forma vertical, horizontal y sin notas de paso.

#### Figura 29

*Uso de la triada de la disminuido de forma horizontal en los compases 61 y 62, en la parte de flauta del tercer movimiento de la sinfonía Las Pampas de Nasca de Miguel Oblitas*



Fuente: realización propia.

#### Figura 30

*Uso del acorde de fa# disminuido 7 entre los compases 113 y 115, en la parte de piano del tercer movimiento de la sinfonía Las Pampas de Nasca de Miguel Oblitas*



Fuente: realización propia.

Como ya se había mencionado en el numeral 2.1, este acorde representa, para el compositor, a la cultura ancestral Nasca. Es de esta manera que Oblitas conjuga su visión regionalista (al aludir a las antaras Nasca) e indigenista (al aplicar la bifocalidad menor y mayor, presente en música tradicional del país) en este movimiento y en toda su sinfonía.

### 2.2.4. Análisis rítmico

Esta pieza combina pasajes de vigor rítmico, con momentos de rítmica calmada, casi estática. Es mediante el ritmo que Oblitas consigue el contraste entre secciones.

## Primitivismo rítmico en Danza Nasca

La sección A de este movimiento, escrita en compás compuesto, posee gran fuerza rítmica. El reducido uso melódico y el paralelismo de quintas y octavas, producen que el oyente se concentre en el ritmo de la danza.

Este ritmo evoca una danza ancestral Nasca ficticia (Miguel Oblitas, comunicación personal, 17 de agosto de 2025). Su indicador de compás y formas de repiques en la percusión están asociados a la música ceremonial asiática (India y Japón, por ejemplo). Esta es una manifestación de un primitivismo ficticio ideado por Oblitas, puesto que no conocemos cómo la cultura Nasca utilizaba la rítmica.

### Figura 31

*Ritmo de danza, en los primeros compases del tercer movimiento de la sinfonía Las Pampas de Nasca de Miguel Oblitas*



Fuente: realización propia.

El segundo caso proviene de la sección B. La rítmica es veloz y saltarina, producto de la figura de semicorchea y corchea con puntillo. Se trata de una danza imaginaria que puede dirigirse en compás de un tiempo, donde cada uno es importante. Esta pulsación constante es la forma en cómo Oblitas evoca un primitivismo indígena.

### Figura 32

*Rítmica de la sección B del tercer movimiento de la sinfonía Las Pampas de Nasca de Miguel Oblitas*

Musical notation for Figure 32. It shows four staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fag.). The time signature is 4/4. A box labeled 'B' with a tempo marking of quarter note = 132 is at the top. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and quarter notes, marked with dynamics like 'f' and 'mf'.

Fuente: realización propia.

El tercer caso se encuentra en las secciones C y D. La rítmica claramente hace alusión al género folklórico del huayno. No constituye una cita rítmica textual a algún huayno, sino que se trata de un nacionalismo subjetivo (Suárez, 1972, p. 9) donde Oblitas ha asimilado el folklore peruano y lo transforma dentro de su propio lenguaje.



**Figura 33**

*Rítmica de huayno en la sección D del tercer movimiento de la sinfonía Las Pampas de Nasca de Miguel Oblitas*

The musical score for Figure 33 consists of four staves. The top two staves are for Horns 1 & 2 in F and Horns 3 & 4 in F, both in treble clef. The third staff is for Trumpets 1 & 2 in F, also in treble clef. The bottom staff is for Trombones 3 and Tuba in F, in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 2/4. The music begins with a rest for the first two measures, followed by a series of eighth and sixteenth notes, marked with a forte (f) dynamic.

Fuente: realización propia.

**Estatismo rítmico, un elemento contrastante**

Para generar contraste y por tanto dar forma a la obra, el compositor escribe pasajes donde la rítmica está prácticamente estática en su textura.

En el ejemplo siguiente tanto la rítmica como la armonía están casi completamente estáticas (el cambio sólo ocurre en el último compás).

**Figura 34**

*Rítmica prácticamente estática al inicio de la sección B del tercer movimiento de la sinfonía Las Pampas de Nasca de Miguel Oblitas*

The musical score for Figure 34 consists of five staves. The first four staves are in treble clef and the fifth is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 2/4. The music is characterized by a static rhythmic pattern of whole notes, marked with a forte (f) dynamic. The pattern is repeated across the first four measures, with a slight change in the fifth measure.

Fuente: realización propia.

**Otros usos rítmicos**

La sección C de la pieza presenta la técnica del trenzado de los sikuris (véase la figura 22); creando, junto a las percusiones, un tejido rítmico bastante atractivo.

### Figura 35

Tejido rítmico de los primeros tres compases de la sección C del tercer movimiento de la sinfonía *Las Pampas de Nasca* de Miguel Oblitas

Fuente: realización propia.

Por otro lado, las secciones F, G y H presentan una escritura rítmica similar a las tocatas para teclado de los maestros clásicos europeos. Rítmica e instrumentalmente, son las secciones de mayor acercamiento a la tradición centroeuropea.

### 2.2.5. Análisis instrumental

La instrumentación es de grandes proporciones (véase el inicio del capítulo II). Esto evidencia las pretensiones post románticas del compositor, tanto en duración como en amplitud sonora de la sinfonía.

Este movimiento no utiliza el coro ni la banda militar; sin embargo, presenta disposiciones cargadas y momentos donde la orquesta toca a gran volumen. El siguiente ejemplo presenta uno de ellos.

### Figura 36

Comparación entre el compás 12 de la *Tocata y Fuga en re menor* de Bach y la sección F del tercer movimiento de la sinfonía *Las Pampas de Nasca* de Miguel Oblitas

Fuente: realización propia.

**Figura 37**

Disposiciones cerradas y entrelazadas entre los instrumentos, en los compases 91, 92, 94 y 95 del tercer movimiento de la sinfonía *Las Pampas de Nasca* de Miguel Oblitas

12

The musical score displays measures 90 through 95. The woodwind section (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) and the string section (Violins I and II, Viola, Violoncello, Double Bass) are highly active, playing complex, interlocking rhythmic patterns. The brass section (Horns, Trumpets, Trombones) provides a steady, rhythmic accompaniment. The percussion section (Timpani, Snare Drum, Bass Drum) adds to the rhythmic complexity. The piano part is mostly silent, with a few notes in measure 95.

Fuente: realización propia.

Cerca del final de la obra sucede un caso distinto, donde los acordes no están cargados, sino que los intervallos de cuarta, quinta y octava justa se duplican a toda orquesta, produciendo una gran sonoridad.

### Figura 38

*Duplicaciones de los intervallos de cuarta, quinta y octava justa en los últimos compases del tercer movimiento de la sinfonía Las Pampas de Nasca de Miguel Oblitas*

22

Fuente: realización propia.

Un caso particular, rara vez visto en la música orquestal peruana, ocurre cuando los instrumentos nativos tocan simultáneamente a los instrumentos de la orquesta. Estas antaras – que por sugerencia del compositor deberían ser 16 – están afinadas de acuerdo al sistema de 16 sonidos propuesto. Por tanto, la triada de la menor Nasca, se diferencia totalmente a la triada de la menor de los instrumentos sinfónicos. El acorde que interpretan las antaras suena en el mismo registro de las flautas, oboes, clarinetes, fagots, cornos trompetas, violines y violas. Esto produce un choque microtonal intencional, novedoso en la música sinfónica nacional.

### Figura 39

*Superposición de las antaras Nasca y los instrumentos sinfónicos, en la sección D del tercer movimiento de la sinfonía Las Pampas de Nasca de Miguel Oblitas*

The musical score for Figure 39 illustrates the superposition of Nasca antaras and symphonic instruments in section D of the third movement of 'Las Pampas de Nasca' by Miguel Oblitas. The score is divided into two systems. The first system includes staves for Antaras (83), Wankar, Fl., Ob., Cl., Fag., Cornos 1 y 2 en Fa, Cornos 3 y 4 en Fa, Tpt. 1 y 2, Tbn. 3. y Tuba, Timb., Redob., and Bmb. The second system includes staves for Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The section is marked with a 'D' in a box and a measure number '15'. The Antaras part is marked with a forte (ff) dynamic, while the other instruments are marked with a forte (f) dynamic. The score shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, creating a dense texture.

Fuente: realización propia.



## Imitación al uso de los sikuris

El compositor, en esta sinfonía, asimiló la técnica del trenzado de los sikuris; reescribiéndola rítmicamente para las antaras.

### Figura 40

*Tejido generado por las antaras Nasca, en la sección C del tercer movimiento de la sinfonía Las Pampas de Nasca de Miguel Oblitas*



Fuente: realización propia.

## El piano a modo de tocata

Las secciones F, G y H presentan una escritura pianística a modo de tocata. Este virtuoso uso del piano como instrumento solista representa al compositor dialogando con los Nasca del pasado<sup>6</sup> (Miguel Oblitas, comunicación personal, 17 de agosto de 2025). Es la sección de mayor acercamiento a la tradición occidental clásica (véase la figura 32).

Es de esta manera, que el compositor consigue - mediante la instrumentación - un sentir primitivista (al duplicar cuartas, quintas y octavas a toda orquesta), nacional (al asimilar tejidos como de los sikuris) y regional (al escribir para instrumentos nativos y sinfónicos al mismo tiempo). Ellos están conjugados con pasajes de gran sonoridad y disposiciones cargadas, propias del post romanticismo europeo.

## Conclusiones

Miguel Oblitas Bustamante fundamenta su visión de la música a través de las siguientes ideologías y movimientos artísticos: el nacionalismo, sistema ideológico que prioriza a la nación para la construcción de una identidad común y que ha guiado su producción y vida artística; el indigenismo, que centra al hombre indígena como elemento de identidad nacional; el regionalismo, corriente que suscribió mediante el énfasis en elementos musicales característicos de su región Nasca; y el primitivismo, movimiento con el que rememoró la cultura ancestral nasqueña. Fruto de estos conceptos es la sinfonía *Las Pampas de Nasca*.

La producción compositiva de Oblitas puede ser dividida en obras de carácter nacional y religioso. Dentro de ellas ha cultivado, además de las corrientes mencionadas, el postromanticismo y técnicas de composición como el microtonalismo, politonalismo y uso de escalas sintéticas.

La sinfonía *Las Pampas de Nasca* es una muestra de un nacionalismo subjetivo

6. Estos diálogos entre el piano y la orquesta son una constante en toda la sinfonía.

de Miguel Oblitas, donde él ha asimilado el folklore peruano y lo transforma dentro de su propio lenguaje. De igual forma, ha construido un imaginario personal sobre la música ancestral Nasca, que plasma en esta composición.

Los elementos unificadores de esta sinfonía son el acorde de séptima disminuida, las escalas microtonales, figuraciones rítmicas veloces y racimos de notas (clúster). Todos ellos, transmisores del regionalismo nasqueño. Asimismo, el primer, tercer y cuarto movimiento tienen en común el uso de la escala pentáfona que, en esta sinfonía, expresa un nacionalismo indígena. Todo esto - junto al primitivismo melódico, rítmico, armónico y a la inclusión de instrumentos nativos – engendra una obra de carácter nacional indigenista, regionalista y primitivista.

El tercer movimiento es el mejor ejemplo del alcance conceptual de esta sinfonía. Está escrito en forma de danza, como muchos movimientos sinfónicos que preceden al movimiento final. Este es un rasgo de carácter postromántico; también lo es su amplia instrumentación y sonoro uso de la orquesta. Estas características se unen a las anteriormente comentadas, mediante el uso de la melodía, armonía, ritmo e instrumentación.

El análisis melódico de esta danza nos arroja el empleo de escalas que manifiestan una tendencia indigenista (al emplear escalas de cuatro a seis notas usadas en la música tradicional peruana), regionalista (al construir melodías sobre el acorde de séptima disminuida, identificado como el acorde Nasca, según el autor) y primitivista (al incluir pasajes de gran sencillez).

El análisis armónico de esta obra nos manifiesta una tendencia primitivista (reducido uso de acordes, conducción de voces no ortodoxa y uso de acordes sin tercera), indigenista (al emplear la bifocalidad tonal mayor y menor, presente en la música tradicional peruana) y regionalista (al armonizar pasajes con el acorde de séptima disminuida).

El análisis rítmico de este movimiento nos revela una tendencia primitivista (al usar ritmos heredados por culturas antiguas del Asia) y constantes cambios de indicador de compás para recrear un imaginario ancestral Nasca.

El análisis instrumental nos expresa una tendencia primitivista (al duplicar cuartas, quintas y octavas a toda orquesta), nacionalista (al asimilar tejidos como de los sikuris) y regionalista (al presentar instrumentos nativos microtonales y sinfónicos simultáneamente). Todo ello, revestido con pasajes de gran sonoridad y disposiciones orquestales cargadas, propias del post romanticismo europeo.

En conclusión, en esta época postmoderna de las ciencias, humanidades y artes, la sinfonía Las Pampas de Nasca emerge como una obra de notable originalidad y fresca, fruto de técnicas de composición heterogéneas —que abarcan tendencias primitivistas, indigenistas, regionalistas y postrománticas—, las cuales manifiestan la coherencia ideológica del compositor y su búsqueda de identidad. Esta síntesis, demostrada a través del análisis de su tercer movimiento, Danza Nasca, posiciona a esta sinfonía como un potente vehículo identitario que valora y aprecia el aporte de la civilización Nasca.

### Fuente de financiamiento

La investigación fue autofinanciada.

## Contribución de los autores

MAB: Idea de la investigación, análisis conclusiones, redacción del artículo..

## Conflicto de Interés

No existe conflicto de intereses.

## Referencias

- Aznar Fernández-Montesinos, F. (2022). Del indigenismo al indianismo. Los movimientos étnicos en América Latina. In *Panorama geopolítico de los conflictos 2022* (pp. 273-302). Instituto Español de Estudios Estratégicos.
- Botstein, L. (2023, August 23). Modernism. *Grove Music Online*. Retrieved 9 Nov. 2025, from <https://oxfordmusiconline.pucp.elogim.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040625>.
- Holzmann, R. (1968). *De la trifenía a la heptafenía en la música tradicional peruana*. Ed. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima
- Holzmann, R. (Ed.). (1966). *Panorama de la música tradicional del Perú: 53 piezas transcritas de grabaciones tomadas directamente en el lugar, con su letra y glosas* (Vol. 1). Casa Mozart.
- Kohn, H. (2025, October 2). *Nationalism*. Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/topic/nationalism>
- Morales, A. G. F. (2023). Bases del nacionalismo musical en la Argentina. *Antec: Revista Peruana de Investigación Musical*, 7(2), 98-122.
- Pinilla, E. (2007). La música en el siglo XX. En C. Bolaños et al. *La música en el Perú* (p. 153). Fondo Editorial Radio Filarmonía (trabajo original publicado en 1985).
- Oblitas, M. (2019). *La música en la región Ica* (Miguel Oblitas, Asociación Cultural Musical Iqueña, Ed.). Editorial Colecciones Jóvic. Lima
- Suárez Urtubey, P. (1972). *Ginastera en cinco movimientos* (1916-1983). Editorial digital stjx30.
- Taruskin, R. (2001). Nationalism. *Grove Music Online*. Retrieved 9 Nov. 2025, from <https://oxfordmusiconline.pucp.elogim.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000050846>.
- Tello, A. (2019). *El siglo XX: el nacionalismo [Material de clase]*. Universidad Nacional de Música del Perú.
- Vargas Balina, M. E (2019). *Los cuatro grandes del Cusco: análisis estético de un regionalismo musical*. [Tesis de Licenciatura]. Pontificia Universidad Católica del Perú.

## Anexos

### Anexo N° 01. Sistema de 16 sonidos de las antaras Nasca propuesto por Miguel Oblitas Bustamante

| Nombre de la nota musical, en equivalencia al sistema temperado occidental, tomando como referencia la nota <i>la</i> 440 Hz | Frecuencia |
|--|------------|
| Sol#   | 207.651    |
| La (más agudo)   | 216.844    |
| La# (más grave)  | 226.445    |
| La# (más agudo)  | 236.471    |
| Si   | 246.940    |
| Do (más grave)   | 257.873    |
| Do# (más grave)  | 269.290    |
| Do# (más agudo)  | 281.213    |
| Re   | 293.663    |
| Re# (más grave)  | 306.664    |
| Re# (más agudo)  | 320.242    |
| Mi (más agudo)   | 334.420    |
| Fa   | 349.226    |
| Fa# (más grave)  | 364.688    |
| Fa# (más agudo)  | 380.834    |
| Sol (más agudo)  | 397.695    |

### Anexo N° 02. Catálogo de obras de Miguel Oblitas Bustamante (Nasca, 1964)

| Obra                                    | Género                         | Instrumentación   |
|---|--------------------------------|---|
| Sinfonía <i>Las Pampas de Nasca</i>     | Sinfonía                       | Coro, <u>orquesta</u> sinfónica, banda militar e instrumentos nativos |
| Sinfonía <u>Inkaika</u>                 | Sinfonía                       | Orquesta de instrumentos nativos                                      |
| Sinfonía <i>Romántica</i>               | Sinfonía                       | Orquesta sinfónica  |
| Sinfonía <i>Ica</i>                     | Sinfonía                       | Banda militar   |
| Dos conciertos                          | Concierto                      | Solista y orquesta sinfónica  |
| Dos rapsodias                           | Rapsodia                       | Orquesta sinfónica  |
| Dos cantatas                            | Cantata                        | Solistas, coro, instrumentos nativos y orquesta sinfónica             |
| Veinte himnos-marchas                   | Himno-marcha                   | Banda militar   |
| Veinte marchas fúnebres y procesionales | Marcha fúnebre y procesional   | Banda militar   |
| Diez piezas para piano                  | Géneros diversos               | Piano   |
| Ocho canciones                          | Canción                        | Canto y piano/ canto y guitarra                                       |
| Veinte cuartetos                        | Cuarteto                       | Cuarteto para diversas familias instrumentales                        |
| Dos obras corales                       | Canción                        | Coro de niños/ coro mixto   |
| Treinta arreglos orquestales            | Géneros académicos y populares | Diversas conformaciones instrumentales                                |

## Anexo N° 02. Forma musical del cuarto movimiento de la sinfonía *Las Pampas de Nasca* de Miguel Oblitas Bustamante

| Forma musical del cuarto movimiento de la sinfonía <i>Las Pampas de Nasca</i> de Miguel Oblitas Bustamante |                            |  |
|--|----------------------------|--|
| <b>A</b>   | Cahuachi                   | Representa la celebración en el templo. La orquesta presenta, a modo de tutti, el motivo armónico de la chacona del primer movimiento. Es continuado por un periodo donde los instrumentos de viento tienen partes solistas. |
| <b>B</b>   | La oración a Nasca         | Es un recitado con acompañamiento de timbales.   |
| <b>C</b>   | La danza de los ceramistas | Variación rítmica, melódica y armónica de la <i>Danza Nasca</i> del tercer movimiento. Se encuentra en <i>mi menor</i> y participan instrumentos nativos.  |
| <b>D</b>   | Himno a Nasca              | Es un canto de identificación regional. Constituye el climax del movimiento. En esta sección aparecen el coro mixto a cuatro voces y la banda militar.   |
| <b>A'</b>  | Cahuachi                   | Se reexponen el motivo armónico de la chacona y las partes solistas de los instrumentos de viento.   |

