

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 Baltazar¹

Resumen

El presente trabajo profundiza sobre la sinfonía *Las Pampas de Nasca* de Miguel Oblitas Bustamante, analizada desde los aspectos formal, melódico, armónico y timbrico. 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.

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)¹, 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 Mexica: 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

The figure shows two musical score snippets side-by-side. On the left, under the title 'XOCHIPILLI AN IMAGINED AZTEC MUSIC For four Wind instruments and Percussions', is a staff for Piccolo, Flute, E♭ Clarinet, and Trombone. It includes a section for PERCUSSION with six numbered entries: 1. Marimba, small Raspings Stick or small Güiroj; 2. (Marimba, small Howlebells); 3. (Bongos, small Clay Rattles); 4. (Tenor Drum, squares released Soft Rattles); 5. (Medium Timpani, any high pitch; large Clay Rattles; medium Hawkbells); 6. (Bass Drum, large Raspings Stick or large Güiro). The tempo is Allegro animato at 100 BPM. On the right, under the title 'Sinfonía Las Pampas de Nasca III. Danza Nasca', is a staff for various instruments: Quenas, Píhuilas, Antaras, Flauta de pan, Huáncar, Flautín, Flautas 1 y 2, Oboes 1 y 2, Clarinetes 1 y 2 en Sib, and Fagots 1 y 2. The tempo is also Allegro animato at 100 BPM. Both snippets include measures 1 through 4.

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 abuelos² (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 influyeron 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 nativos³, 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 Neumann⁴, 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 acueductos⁵ 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 quenas, pfluñas (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 pucuios, 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 pfluñas, 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.

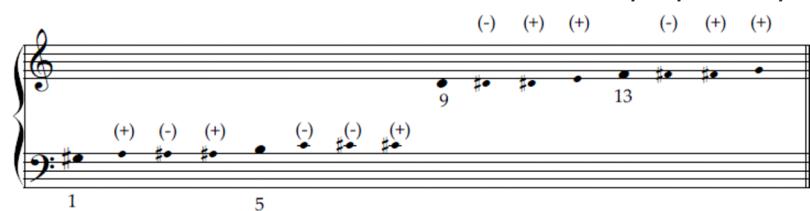
2.1. Elementos constitutivos fundamentales de la sinfonía

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

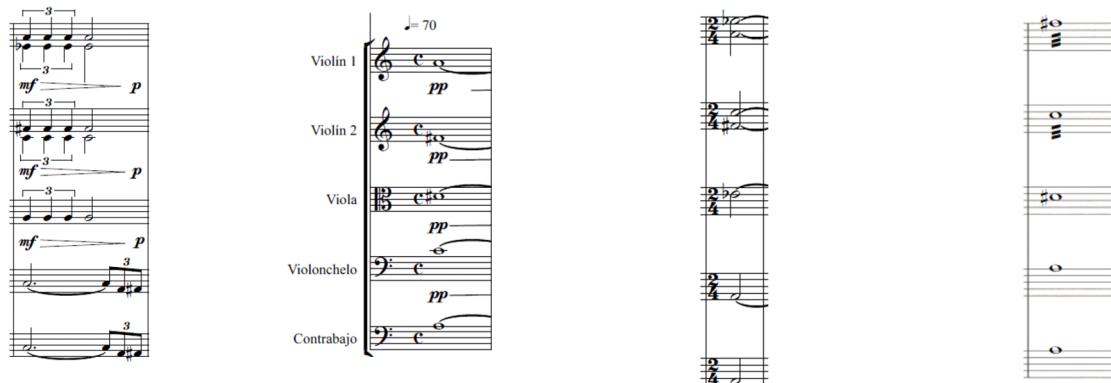
Acorde de séptima disminuida utilizado en la sinfonía *Las Pampas de Nasca* de Miguel Oblitas



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 quenas - 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

The musical score shows two staves of native instruments (Quenas, Pifuias, Antaras) and four staves of woodwind instruments (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon). The score is divided into two sections: section A (measures 73-77) and section B (measures 78-80). In section A, the native instruments play sustained notes while the woodwinds provide harmonic support. In section B, the woodwinds play rhythmic patterns, and the native instruments play sustained notes. Measure 78 is marked with dynamic ff.

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

The musical score shows two staves of native instruments (Antaras) and five staves of woodwind instruments (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Bassoon). The score is divided into two sections: section A (measures 83-87) and section B (measures 88-90). Both the native instruments and the woodwinds play eighth-note patterns simultaneously. Measures 83 and 88 are marked with ff, and measures 85 and 89 are marked with f.

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 musical score consists of three staves. The top staff is for the piano, indicated by a treble clef and a bass clef. It starts with a dynamic of *pp* and changes to *mf*. The middle staff is for the Quenas, indicated by a bass clef. It starts with a dynamic *f*. The bottom staff is for the Flautín, indicated by a soprano clef. Both the Quenas and Flautín staves have a tempo of $\text{quarter note} = 100$.

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

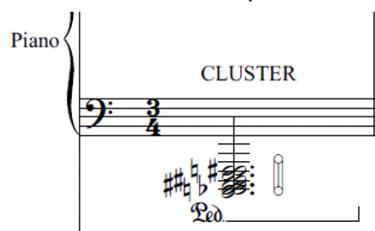
Uso del clúster en forma de glissando, en la parte de piano del compás 57 del segundo movimiento de la sinfonía Las Pampas de Nasca de Miguel Oblitas

The musical score shows a single piano staff with a treble clef and a bass clef. Above the staff, there is a glissando symbol with the number 57, indicating a rapid movement across the keys.

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, pufañas, quenas 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:

ABACDABEBCDFDGHA

Tabla 1

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

Ánalisis formal del tercer movimiento de la Sinfonía *Las Pampas de Nasca*

Secciones	Número de compases
A	1-9
B	10-23
A	24-32
C	33-36
D	37-48
A	49-56
B	57-63
E	64-75
B	76-80
C	81-83
D	84-96
F	97-102
D	103-112
G	113-130
H	131-143
A	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: **A B A C D A**
- Segundo esquema, que retorna a la sección B: **B E B C**
- Tercer esquema, que repite la sección D: **D F D G H**
- Retorno final a la sección A, que cierra la forma cíclica del movimiento.

En ellas se intercalan momentos de fuerte carácter rítmico y cantábil. 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

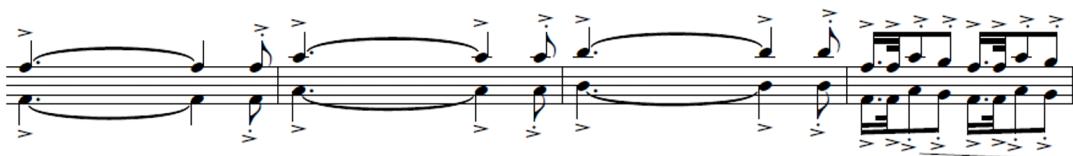
Escala de cuatro sonidos, usada en la sección A del tercer movimiento de la sinfonía Las Pampas de Nasca de Miguel Oblitas



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 pentáfona (*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) entre 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 arpegio 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

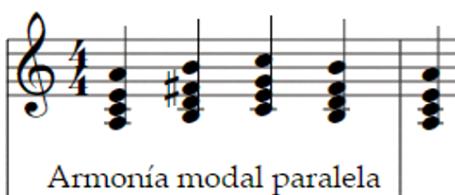


Fuente: realización propia.

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

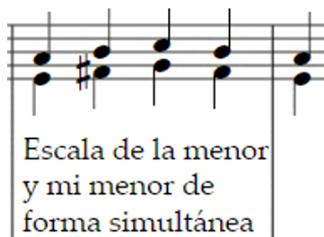
Armonía del modo dórico en las secciones C y D del tercer movimiento de la sinfonía Las Pampas de Nasca de Miguel Oblitas



Fuente: realización propia.

Figura 25

Escalas menores 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

5

Paralelismos de intervalos de octavas y quintas, distribuidos a la usanza de los sikuris, tradición heredada de la cultura Nasca

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 = 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

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

A musical score excerpt for woodwind instruments. The section is labeled 'B' and has a tempo of 132 BPM. The instrumentation includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fag.). The score shows complex rhythmic patterns with many sixteenth-note figures. Dynamics include f (fortissimo) and mf (mezzo-forte). Measure numbers 10 and 11 are indicated at the beginning of the section.

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 consists of four staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one sharp. The time signature is 2/4. The first three staves (Cornos 1 y 2 en Fa, Cornos 3 y 4 en Fa, and Tpt. 1 y 2) play eighth-note patterns. The fourth staff (Tbn. 3. y Tuba) plays sustained notes.

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 consists of five staves. The first four staves have small dots indicating pitch, while the fifth staff shows actual note heads. The music is static, with no changes in pitch or rhythm across the staves.

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 a complex arrangement of instruments in a 12-measure section. The instrumentation includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fagot 1 y 2), Trombones 1 and 2 (Tbn. 1 y 2), Trombones 3 and Tuba (Tbn. 3. y Tuba), Timpani (Timb.), Redoubt (Redob.), Tambourine (Bmb.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Cello (Vcl.), and Double Bass (Cb.). The score shows intricate patterns of eighth and sixteenth notes across the staves, with specific markings like 'Fagot 1 y 2' appearing in the bassoon section. The piano part is present in the lower right corner of each system.

Fuente: realización propia.

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

Figura 38

Duplicaciones de los intervalos 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

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

The figure shows a musical score excerpt from the third movement of 'Las Pampas de Nasca'. It consists of two staves, both labeled 'Antaras'. The top staff begins with a dynamic 'f' and has a box labeled 'C' above it. Both staves feature sixteenth-note patterns that mimic the weaving technique of sikuris. The music is in common time, with a key signature of one sharp.

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 pasado⁶ (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 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 frescura, 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..

Conflictos 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 trifonía a la heptafonía 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 Jovic. 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, orquesta sinfónica, banda militar e instrumentos nativos
Sinfonía <i>Inkaika</i>	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 Nasca de Miguel Oblitas Bustamante

Forma musical del cuarto movimiento de la sinfonía <i>Las Pampas de Nasca</i> de Miguel Oblitas Bustamante		
A	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	La oración a Nasca	Es un recitado con acompañamiento de timbales.
C	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.
D	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.
A'	Cahuachi	Se reexponen el motivo armónico de la chacona y las partes solistas de los instrumentos de viento.

