Un pasaje notado, cinco variables humanas: Análisis de la tradición de performance del *Bambuco Sotareño* (c.1930) de Antonio María Valencia

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBAREA: PERFORMANCE

Susana Castro Gil
Universidade Federal de Minas Gerais/CAPES – susana.castrogi@hotmail.com

Ana Cláudia de Assis
Universidade Federal de Minas Gerais – anaclaudia@ufmg.br

Resumo: Considerando la doble naturaleza de las fuentes de tradición, la teorética y la aural (NORTON, 1966), de grabaciones que constituyen la tradición de performance del *Bambuco Sotareño* del compositor Antonio María Valencia fue analizada una selección con el software SonicVisualizer estudiando específicamente las zonas de acentuación, contrastando la notación propuesta por el compositor y las diferentes versiones de performance. Esto con el objetivo de reflexionar sobre la variabilidad en las respuestas musicales obtenidas aparentemente de un mismo estímulo llegando a la conclusión de que si bien en la performance musical la partitura juega un papel estimulante, esta no es un agente completamente prescriptivo.
Palabras clave: Bambuco Sotareño. Antonio María Valencia. Tradición de performance musical. Análisis espectral aplicado a la performance.

A noted passage, five human variables: Analysis of the performance tradition of cc.5-8 of Bambuco Sotareño (c.1930) by Antonio María Valencia

Abstract: Considering the double nature of the sources of tradition: theoretical and aural (NORTON, 1966), from recordings that constitute the performance tradition of *Bambuco Sotareño* composed by Antonio María Valencia, a selection of four measures was analyzed with the software SonicVisualizer, studying specifically the accentuation parameter, aiming to discuss about the variability of musical responses obtained from apparently the same stimulus -the score- concluding that, while in musical performance the score plays a stimulating role, it is not completely a prescriptive agent.
Keywords: Bambuco Sotareño. Antonio María Valencia. Performance tradition. Spectral analysis applied to music performance.

Consideraciones iniciales

Dentro de la lógica occidental, uno de los paradigmas fuertemente arraigados en la práctica de la música-arte es la idea del proceso creativo como resultado del trabajo de un único individuo cuyas ideas emergen de su propia capacidad creadora inherente (COOK, 2018). Bajo esta óptica, en el proceso de formulación de la performance se ha dado prioridad a la interlocución entre el performer y el compositor, aunque sea frecuente traspasar la frontera entre la vida y la muerte (como acontece cuando el compositor está muerto). De este modo, la partitura, siendo el legado tangible del compositor –según la óptica compositor-céntrica de la modernidad (DOMENICI, 2012; ZAMITH, 2011)-, podría ser considerada como un canal

privilegiado de interlocución con el compositor, o por lo menos con las supuestas intenciones de este. Como consecuencia de la preponderancia de la partitura, se ha tendido a asumir que la obra musical es de hecho la partitura (SMALL, 1998) y que el texto musical engloba la música. No obstante, este trabajo pretende principalmente reflexionar sobre como a partir de un mismo texto musical (estímulo) que evidencia claramente las inquietudes del compositor, la performance se muestra como una práctica que desafía la acepción totalizante conferida a la partitura. Para esto, fueron analizadas las grabaciones que conforman la tradición de performance[1] del *Bambuco Sotareño* del compositor colombiano Antonio María Valencia.

Es importante reconocer que, si bien, frecuentemente la tradición performativa es cimentada en el deseo de entender la obra desde el contexto del compositor y a partir del trazado de una genealogía de la performance, esta no es un agente inmóvil e impermeable al pasar del tiempo

> Con el pasar de los años, la información puede irse transformando, sufriendo mudanzas de acuerdo con el sentido estético de determinadas épocas, tal vez no reflejando más el pensamiento original del compositor sino el de ciertos intérpretes que se destacaron con aquellas obras (REIS; BIAGGI, 2018, p. 301)

De este modo, la tradición, mucho más que un linaje histórico de propuestas de performance que transmite únicamente la intención del compositor, dialoga con el gusto predominante y el gusto individual de los performers, configurando una dimensión contemporánea en la que conviven propuestas de diversas cronologías pero que son, en términos globales, aceptadas por una amplia red de interlocutores musicales. Siendo así, la tradición no es solo una cuestión del pasado, sino también del presente. Para Margareth Norton (1966 *In:* REIS; BIAGGI, 2018) hay principalmente dos fuentes de tradición, la teorética y la aural. La primera ofrece un sustento para proponer una performance de una obra y está relacionada con el estudio de lo tangible: la partitura, el contexto socio-histórico del compositor y su producción intelectual. La segunda fuente está vinculada principalmente a las propuestas de performance de músicos que convivieron con el compositor, que contaron con su aprobación y su consecuente linaje musical, es decir sus discípulos.

***Bambuco Sotareño*: Contexto y notación musical**

El bambuco es una práctica musical tradicional de la región andina colombiana posiblemente surgida del mestizaje africano, español e indígena (SANTAMARÍA, 2007; MIÑANA, 1987). La obra para piano solo *Bambuco Sotareño*, compuesta por Antonio María Valencia (1902-1952), está inspirada en el bambuco-canción *El Sotareño* (1928) de Francisco Diago. En esta, Valencia conservó el tratamiento formal de Diago, pero en contraste con la

escritura métrica de 3/4 en *El Sotareño*, la notación del *Bambuco Sotareño* es heterométrica[2], alternando acíclicamente las fórmulas métricas mixtas de 10/16, 11/16, 12/16 y 13/6, considerando la semicorchea como unidad de tiempo. Este tipo de notación rítmica difiere ampliamente con la notación del bambuco que frecuentemente está en métrica de 3/4 o 6/8[3]. La notación heterométrica en el *Bambuco Sotareño* puede vincularse a la propuesta de notación publicada por el etnomusicólogo Daniel Zamudio en el I Congreso Nacional de Música en Colombia realizado en 1940 (CASTRO GIL; ASSIS, 2018). El resultado esperado con este tipo de escritura es la creación de acentuaciones irregulares que se asemejan a las acentuaciones irregulares de los conjuntos populares ya que el uso de fórmulas métricas irregulares incide directamente en la creación de zonas de acentuación diferenciadas.

Bambuco Sotareño: Tradición de performance

Una vez que se ha identificado la heterometría como una particularidad en la notación del *Bambuco Sotareño* con relación a la notación tradicional del bambuco revelando un especial interés del compositor en este sentido; se pretende explorar cómo ha sido el desarrollo de las propuestas de performance que hacen parte de la tradición de la performance, específicamente en el abordaje a las acentuaciones ya que este es uno de los aspectos más llamativos del *Bambuco Sotareño*. Para esto se recurrió a la utilización del Software libre de procesamiento de audio SonicVisualizer (CANNAM; LANDONE; SANDLER, 2010). Considerando que la ejecución de las acentuaciones implica una aplicación de una mayor potencia energética sobre la nota acentuada, conlleva a un aumento en la intensidad del sonido. Para visualizar las variaciones de la potencia fue utilizado el Plugin VAMP: *MzPowerCurve*[4] en su output *Smoothed power* que mide la potencia de la señal de audio generando un gráfico de líneas, donde la potencia es medida en dB.

Pese a haber sido compuesto hace casi un siglo, el *Bambuco Sotareño* no cuenta con muchos registros fonográficos disponibles, así como la gran mayoría de la obra de Antonio María Valencia, por lo que las opciones para elegir las grabaciones a ser analizadas estuvieron supeditadas a una evidente escasez de material. Fueron seleccionadas cinco versiones diferentes, excluyendo grabaciones en piano eléctrico. Por practicidad, cada vez que se haga referencia a cada una de las grabaciones se hará por la sigla del nombre del performer y el año de la grabación. La primera grabación (LCF1987)[5] se trata de la versión del *Bambuco Sotareño* en performance del pianista y compositor Luis Carlos Figueroa (1923-), quien fue alumno de piano del compositor Antonio María Valencia. La segunda grabación analizada (BU2002)[6] es de la pianista colombiana con amplia carrera internacional Blanca Uribe (1940-). La tercera

versión (MC2013)[7] es la performance de la pianista colombiana Madreselva Castro, pianista de la orquesta filarmónica de Bogotá. La cuarta grabación (NS2013)[8] de la pianista y compositora Natalia Sánchez Montealegre (1990-). Por último, estas cuatro grabaciones serán también contrastadas con mi propia grabación de la performance de esta obra en 2018 -Susana Castro (1992-)- (SC2018)[9].

Para este trabajo fue seleccionado el análisis del fragmento del *Bambuco Sotareño:* cc. 5-8 dada la presencia de fórmulas métricas poco convencionales; en este fragmento aparece el fenómeno heterométrico sucesivo, en donde se alternan formulas métricas de acentuación irregular (10/16) y regular (12/16) para momentos cadenciales, dando el mismo uso sugerido por Zamudio en 1940 (ver CASTRO GIL; ASSIS, 2018). Con estos ejemplos se procuró entender cómo cada pianista abordó las acentuaciones irregulares con el fin de contemplar como uno estimulado por el mismo texto (la partitura) responde conforme a interacciones individuales entre la práctica tradicional del instrumento y sus elecciones fundamentadas en el conocimiento de la obra y en su identidad como performer.

Bambuco Sotareño: cc. 5-8

El pasaje comprendido entre los cc.5-8 del *Bambuco Sotareño* consta de un tema de dos compases distribuido en compases con variación heterométrica sucesiva 10/16 – 12/16. Cada inicio del tema comienza en tiempo débil del compás contando con un silencio de anacrusa en el compás 5 y un Do5 anacrúsico en el compás 7 que marca el fin del gesto melódico precedente. Valencia utiliza el recurso de agrupamiento de figuras rítmicas para describir la distribución de los acentos y, en consecuencia, los momentos de polirritmia propia del bambuco. Como es de esperarse, la distribución notada de los acentos en los compases 10/16 es irregular alternando células de 3 y 2 unidades mínimas, siendo utilizada la formula métrica de 12/16 para el momento cadencial (ver Figura 1).

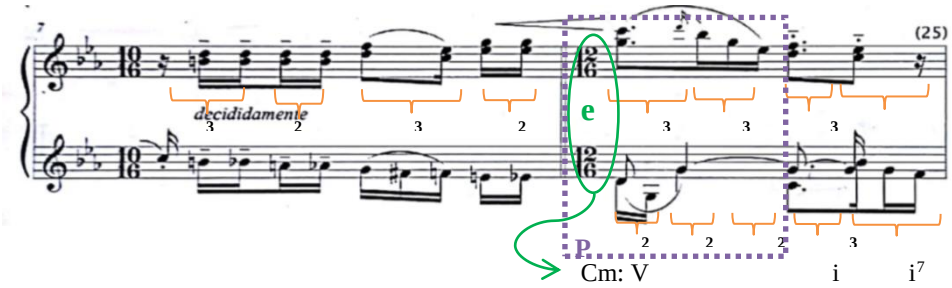

Figura 1: Adaptado de: VALENCIA, A. M. *Bambuco Sotareño* cc. 7-8. Agrupamiento de figuras para denotar zonas acentuales **e:** Utilización de formula métrica regular en gesto cadencial. **P:** polimetría.

La conjunción de la alternancia entre distribuciones irregulares y regulares en la acentuación y de un tema anacrúsico, son elementos encarados de diferente manera en las

grabaciones analizadas. Por motivos de falta de espacio, los gráficos de las grabaciones y la partitura de segmento seleccionado pueden ser vistos en detalle en: figura anexa 1 (LCF1987), figura anexa 2 (BU2002), figura anexa 3 (MC2013), figura anexa 4 (NS2013) y figura anexa 5 (SC2018) de los anexos al final de este documento.

Partiendo del análisis de estas grabaciones se hace evidente cómo el tratamiento acentual del gesto inicial de cuatro semicorcheas repitiendo notas no es homogeneo. Por un lado en las grabaciones BU2002 y NS2013 el inicio es claramente ascendente, tomando los cuatro primeros ataques como un grupo, mientras que en las versiones de LCF1987, MC2013 y SC2018 este grupo de cuatro ataques es dividido en dos, en el caso de LCF1987 aparece un gesto de "terrazas" ascendentes; en el caso de MC2013 los dos gestos son contrastantes en su intención dinámica: comienza ascendente y termina descendente; en SC2018 la propuesta es hacer dos gestos con clara acentuación en el comienzo de la célula. Este mismo gesto melódico se repite en el compás 7 con un resultado diferente: En LC1987 parece operar un cambio en la distribución de los acentos conllevando a la fragmentación desigual de este grupo inicialmente presentado como dos zonas de acentuación de dos unidades mínimas cada una, en el compás 7, la última semicorchea del grupo inicial de cuatro pasa a hacer parte acentuada del siguiente grupo; en BU2002, opera una fragmentación del grupo inicialmente concebido como un grupo de cuatro semicorcheas, proponiendo que las dos últimas hagan parte de la zona de acentuación siguiente que incluye la continuación de la melodía; en el mismo punto, MC2013 muestra una intención de presentar una zona acentual de cuatro unidades mínimas con dinámica ascendente, semejante a la manera de BU2002 y NS2013 en el compás 5; NS2013 mantiene su agrupamiento en zona de acentuación de cuatro unidades proponiendo un cambio en la intención dinámica, de un gesto ascendente en el compás 5 pasa a tocar de manera más homogénea. En la grabación SC2018 el patrón de división en dos se conserva, así como la intención de acentuación en la primera unidad mínima del grupo.

La diversidad de propuestas de acentuación en este fragmento es más fácilmente evidenciable cuando los agrupamientos encontrados en cada una de las grabaciones son organizados y yuxtapuestos (ver Figura 2).

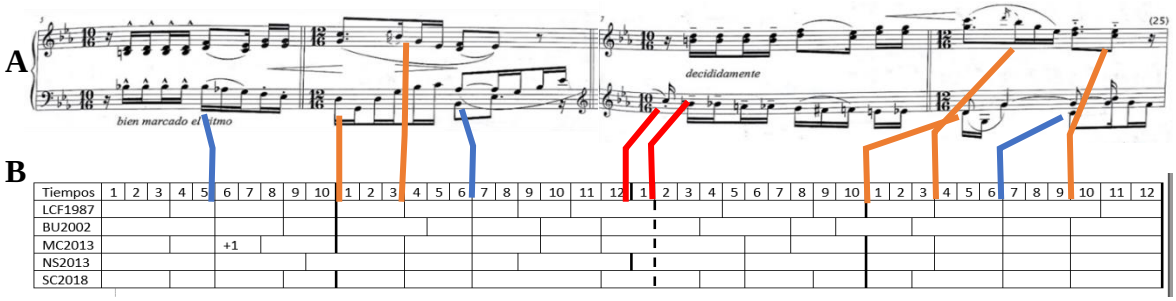

Figura 2: A: de VALENCIA, A. M. *Bambuco Sotareño* cc. 5-9. **B:** Yuxtaposición de esquemas de agrupación acentual en grabaciones de VALENCIA, A. M. *Bambuco Sotareño* cc. 5-9. En el eje Y se identifican por su nombre cada una de las grabaciones, en el eje X se encuentra la división de los compases por tiempos, considerando la semicorchea como unidad mínima divisora. División en partes iguales del compás con formula métrica regular. Desplazamiento del acento del primer tiempo en el compás 7 para compensar anacrusa del compás 5. Tendencia a priorizar la acentuación ternaria en momentos de notación polirrítmica.

Pese a haber encontrado divergencias en el tratamiento de los acentos en este fragmento, hay un elemento en común en todas las grabaciones que llama la atención, y es el desplazamiento del acento del primer tiempo del compás 7. Siguiendo la lógica de seguir la acentuación notada por el compositor, en este primer tiempo, el Do5 aparece sistemáticamente poco acentuado, en algunos casos como en las grabaciones BU2002 y MC2013 más evidente que en otros. Esto obedece a múltiples factores que son mediados en la performance además de la lectura rigurosa de la partitura. La frase que comienza en el compás 5 está escrita en 23 unidades mínimas (semicorcheas) con un comienzo anacrúsico que parece ser compensado naturalmente con la adición del primer tiempo del compás 7. En este caso, no parece ser que la notación musical sea la que rige las decisiones de los performers, en este caso entra en juego la tradición de performance de la música occidental en general, no la tradición de performance de esta obra en particular, considerando que es ampliamente empleado dentro de la tradición de la música arte occidental la compensación de las anacrusas en el final de un segmento. En este caso, esta compensación se da en pequeña escala y desafía la lógica del primer tiempo fuerte por compás. Vale la pena también resaltar que otro elemento de cohesión, si bien parcial, es la predominancia del agrupamiento acentual ternario en momentos de poliritmia.

El anterior análisis de grabaciones de performances del *Bambuco Sotareño* pretendía mostrar como las inquietudes del compositor (notación) con relación a su contexto (bambuco como música regional colombiana) derivaron en una partitura que incita también una multiplicidad de respuestas condicionadas por las numerosas interacciones que cada performer puede trazar en el acto de la performance.

> La imagen particular de una obra ha sido formada históricamente con base en asumir que las obras musicales -al menos desde el performer y desde el punto de vista del performer- son entidades estables que han sido logradas por el compositor, que pueden ser aprehendidas en 'una única ocasión', que están encapsuladas en la partitura, que están comúnmente sancionadas por comunidades específicas de personas y cuyo potencial infinito de reproducciones es reconocible como 'el mismo de nuevo' (ASSIS, 2018, p. 190)

Sin embargo, la multiplicidad de abordajes de los performers frente a un mismo fragmento confirma que si bien la partitura es un objeto tangible que incita a la performance no es un territorio riguroso con una única posibilidad de lectura. Como lo señala Assis en la cita anterior, la obra no es una 'entidad estable'; ni es aprehendida en una 'única ocasión', puesto

que cada performance es una nueva experiencia de la obra; ni está 'encapsulada en la partitura' puesto que, si bien la partitura podría ser la misma, los performers y cada performer hace de la obra una experiencia diferente. Esta experiencia diferente aquí ejemplificada no se construye como una jerarquización fundamentada en conceptos como fidelidad a la obra o performance auténtica. Este tipo de jerarquizaciones no son solamente contraproducentes, pues niegan el papel creativo del performer y el carácter contingencial del proceso musical, sino que también no llevan a ningún lugar.

Consideraciones finales

Con este estudio no se está queriendo apuntar para dar preferencia a una opción de performance, puesto que hablar en estos términos sería asumir que existe una performance definitiva y por lo tanto correcta, conllevando a asumir una verdad en la obra reproduciendo las expectativas de la performance *Werktreue.* De hecho, tal como lo afirma Luca Chiantore,

> la interpretación "correcta" no existe. Existe, como mucho, interpretaciones "convincentes", interpretaciones que llegan a ofrecer al público respuestas creíbles a los interrogantes que contiene la partitura […] la "verdad" de la música reside en su capacidad para contemplar las opciones más diversas (CHIANTORE, 2001, p. 573)

Con los dos fragmentos estudiados se pudo notar cómo a pesar de contar con una fuente de tradición *aural*, usando la terminología de Margareth Norton, casi "genealógica" -grabación LCF1987-, una fuente de tradición de mayor impacto -grabación BU2002- y contar con una fuente de tradición *teorética* -fundamentada en el entendimiento de los cuestionamientos del compositor sobre la notación del bambuco-, estos no son derroteros fijos que determinen exclusivamente las propuestas de performance, de ahí que surge la diversidad y la "verdad" en el sentido plural apuntado por Chiantore.

El repertorio con poca difusión, como es el caso del *Bambuco Sotareño* y repertorio más reciente de los siglos XX y XXI, no cuenta con una amplia tradición performativa establecida y son los performers en su quehacer actual los que van sentando una tradición, sin embargo, debe ser resaltado que esta tradición no inamovible, es fluctuante. De este modo, considerar la tradición de performance como agente que incita el diálogo en el proceso del acto performativo es asumir la dimensión oral o aural de la obra, desafiando abiertamente el carácter textocéntrico (CHIANTORE, 2017) y oculocéntrico (COOK, 2013) de la lógica occidental para la cual es la partitura es la fuente del saber musical.

Referencias

ASSIS, Paulo de. *Logic of Experimentation: Rethinking Music Performance through Artistic Research. [S.l.]*: Leuven University Press, 2018.

CANNAM, Chris.; LANDONE, Christian.; SANDLER, Mark. Sonic Visualiser: An Open Source Application for Viewing, Analysing, and Annotating Music Audio Files. *Proceedings of the ACM Multimedia 2010 International Conference*, p. 1467--1468, 2010.
CASTRO GIL, Susana; ASSIS, Ana Cláudia De. A escrita heterométrica no Bambuco Sotareño de Antonio María Valencia. In: BORÉM, Fausto; CASTRO, Luciana Monteiro De (Org.). Diálogos Musicais na Pós-Graduação: Práticas de Performance N.3. Belo Horizonte: Selo Minas de Som, 2018. p. 273–300.
CHIANTORE, Luca. *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 2001.
CHIANTORE, Luca. Undisciplining music: Artistic research and historiographic activism. *Ímpar: Online journal for artistic research in music*, v. 1, n. 2, p. 3–21, 2017.
COOK, Nicholas. *Music as Creative Practice*. Oxford: Oxford University Press, 2018.
COOK, Nicholas, *Beyond the Score: Music as Performance.* Oxford University Press, 2013.
DOMENICI, Catarina. His master's voice: a voz do poder e o poder da voz. *Revista do Conservatório de Música da UFPel Pelotas*, n. 5, p. 65–97, 2012.
MIÑANA, Carlos. Rítmica del Bambuco en Popayán. *A Contratiempo*. v.1fasc.1 p.46-55, 2007.
REIS, Adonhiran; BIAGGI, Emerson de. Tradição e performance: algumas breves reflexões. *VI congresso ABRAPEM*, Natal: 2018. p. 299–305.
SANTAMARÍA, Carolina. El Bambuco, los saberes mestizos y la academia: Un análisis histórico de la persistencia de la colonialidad en los estudios musicales latinoamericanos. *Latin American Music Review*. v.28 fasc.1 p.1 – 23, 2007.
VALENCIA, Antonio María.; GOMEZ, Mario. *Chirimía y Bambuco Sotareño*. Medellín: EAFIT, 2017. Partitura
ZAMITH, Alexandre. Por uma visão de música como performance. *Opus*, v. 17, n. 2, p. 63–76, 2011.

Notas

[1] Por tradición de performance se está dando a entender el conjunto de las diversas propuestas de performance de una obra o un estilo en particular, muchas veces asociando esta tradición con el legado directo del compositor a partir de la transmisión de conocimientos orales no pasibles de ser notados en la partitura.

[2] Según SIMHA, la heterometría es un cambio de fórmula métrica horizontalmente, es decir, en la monodia. Puede alternar fórmulas métricas simples, compuestas y/o mixtas, de forma cíclica o no. (ver: *African polyphony and polyrhythm: musical structure and methodology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991). Otros autores pueden llamar a este evento horizontal de "métrica combinada" (ver FRIDMAN, A. Conversas com a música não ocidental: da composição do século XX para a formação do musico da atualidade. *DAPesquisa-Revista do centro de artes da UDES*. v.8, p.355-371, 2011.).

[3] El bambuco se caracteriza por el uso de la quilatera de seis tiempos, común a otros ritmos latinoamericanos, que puede ser escrita tanto en 3/4 y en 6/8. La dificultad mayor en la escritura de este ritmo en particular está en el hecho de haber una coexistencia de dos sistemas de acentuación, no bastando entonces la alternancia entre las dos métricas. Esta coexistencia ocurre entre los instrumentos de los conjuntos tradicionales e intenta ser representada dentro de formaciones típicamente urbanas o en el piano solo. En los conjuntos tradicionales, generalmente el plano melódico funciona en 6/8 y ocasionalmente en 3/4, siendo el plano percusivo variable, algunos instrumentos tienen acentos en 3/4, otros a 6/8 e incluso otros idiófonos pueden presentar acentos en la métrica de 2/4. Para entender más sobre los desafíos en la notación del bambuco ver MIÑANA, 1987. Para saber más sobre la escritura heterométrica en el *Bambuco Sotareño* de Valencia, ver CASTRO GIL; ASSIS, 2018.

[4] Descripción del Plugin en: < http://www.mazurka.org.uk/software/sv/plugin/MzPowerCurve/ > código fuente en: <http://sv.mazurka.org.uk/MzPowerCurve/src/MzPowerCurve.cpp.html>

[5] Disponible para audición en: < https://soundcloud.com/user-984713109/bambuco-sotareno-lcf1987/s-z9s1P?in=user-984713109/sets/bambuco-sotareno/s-yv1o8>. El audio fue extraído del documental *Antonio María Valencia: Música en Cámara* del director Luis Ospina estrenado en 1987.

[6] Disponible para audición en: < https://soundcloud.com/user-984713109/bambuco-sotareno-bu2002/s-jcH2J?in=user-984713109/sets/bambuco-sotareno/s-yv1o8>. Esta versión fue grabada en 2002 en el CD *Antonio María Valencia: Obras de cámara y obras para piano* con apoyo del Banco de la República – Colombia.

[7] Disponible en: < https://www.youtube.com/watch?v=m_l1CszHTCY >. Grabada el 26 de agosto de 2013 en la Sala del Centro Cultural Gabriel Betancourt Mejía, durante el VIII festival de piano de la Universidad Pedagógica Nacional – Colombia.

[8] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=YLt9KKUcoDk&t=113s>. Grabada en la Sala Beethoven de Cali en agosto de 2013 – Colombia.

[9] Disponible para audición en: <https://soundcloud.com/user-984713109/bambuco-sotareno-sc2018/s-NyPmI?in=user-984713109/sets/bambuco-sotareno/s-yv1o8>

Anexos

El tipo de línea y los colores utilizados en las figuras producidas a partir del análisis de las grabaciones está esquematizado de la siguiente manera:
---------- Línea azul (continua o punteada): ataque de notas
---------- Línea roja (continua o punteada): ataque de notas con acentuaciones no concordantes con la acentuación notada
---------- Línea rosa (continua o punteada): presencia o ausencia de ataques con relación a la partitura
_____ Línea verde continua: indicación de direccionalidad dinámica del gesto musical
[] [] []Cuadros rojos: delimitación de zonas de acentuación
123 números rojos: asociados a los cuadros rojos, indican el número de unidades mínimas en cada zona de acentuación

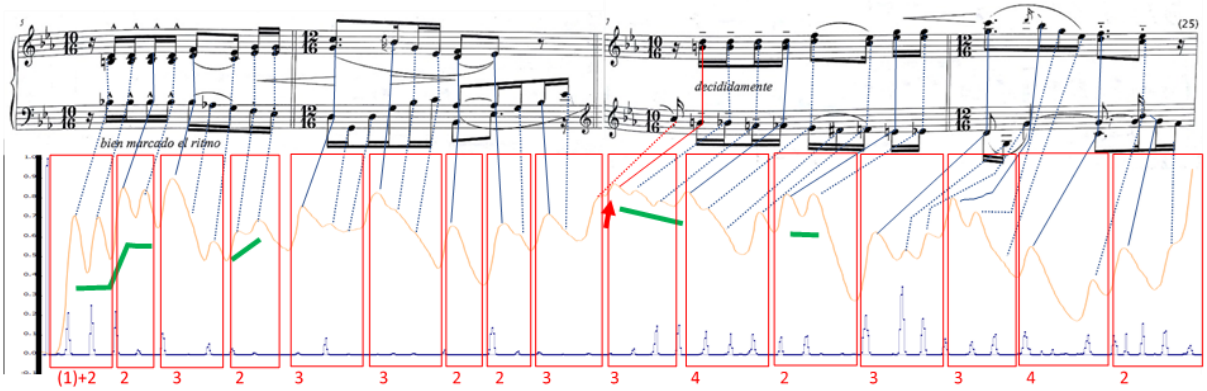

Figura anexa 1: Análisis gráfico de grabación LCF1987. VALENCIA, A.M. *Bambuco Sotareño* cc. 5-8. Disponible para audición: <https://soundcloud.com/user-984713109/bambuco-sotareno-c-5-8-lcf1987/s-Vhz3B?in=user-984713109/sets/bambuco-sotareno/s-yv1o8>

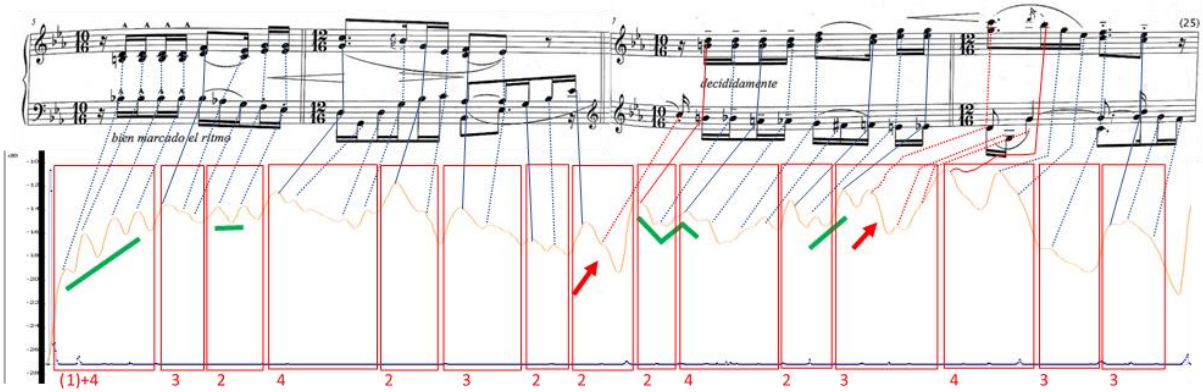

Figura anexa 2: Análisis gráfico de grabación BU2002. VALENCIA, A.M. Bambuco Sotareño cc. 5-8. Disponible para audición: <https://soundcloud.com/user-984713109/bambuco-sotareno-c-5-8-bu2002/s-WV07J?in=user-984713109/sets/bambuco-sotareno/s-yv1o8>

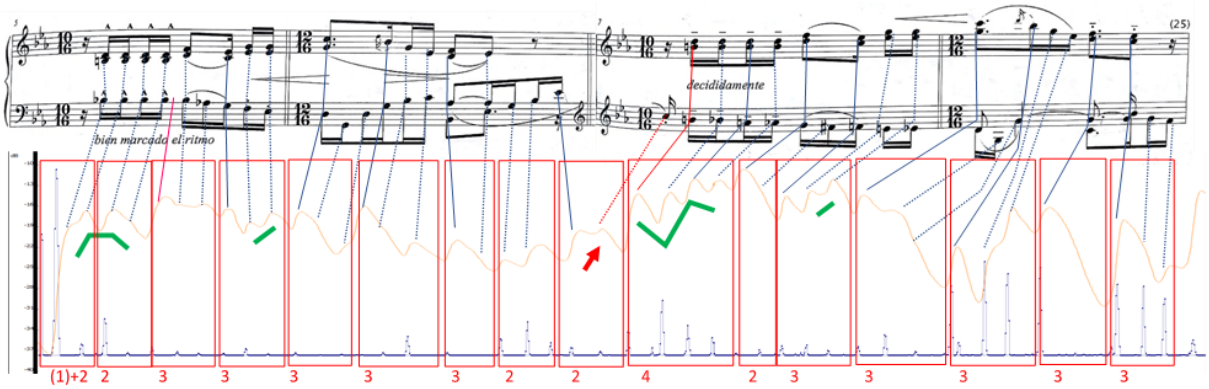

Figura anexa 3: Análisis gráfico de grabación MC2013. VALENCIA, A.M. Bambuco Sotareño cc. 5-8. Disponible para audición: <https://soundcloud.com/user-984713109/bambuco-sotareno-c-5-8-mc2013/s-rLZvw?in=user-984713109/sets/bambuco-sotareno/s-yv1o8>

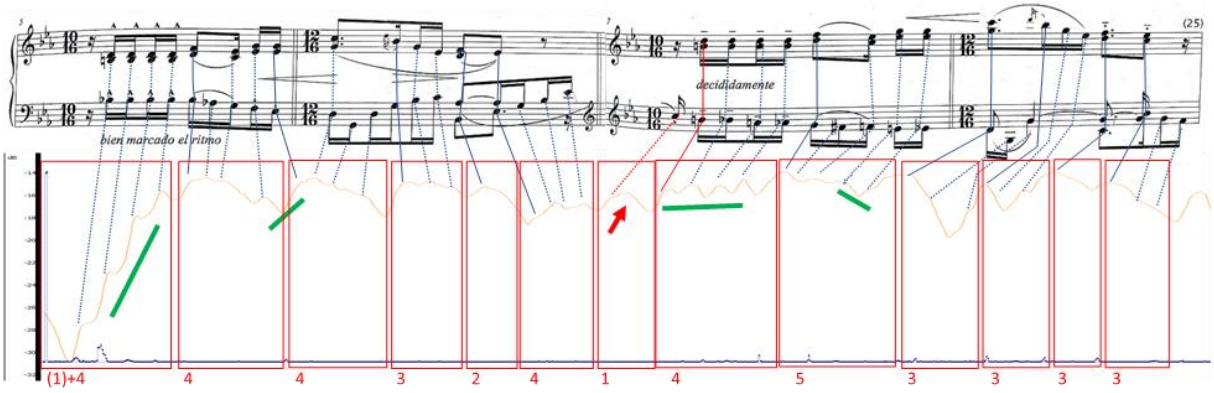

Figura anexa 4: Análisis gráfico de grabación NS2013. VALENCIA, A.M. Bambuco Sotareño cc. 5-8 Disponible para audición: <https://soundcloud.com/user-984713109/bambuco-sotareno-c-5-8-ns2013/s-Jmps8?in=user-984713109/sets/bambuco-sotareno/s-yv1o8>

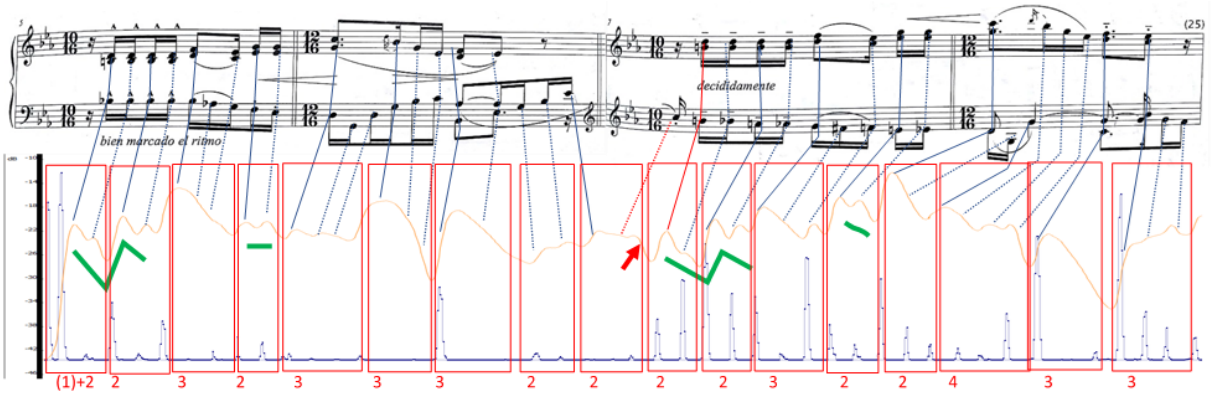

Figura anexa 5: Análisis gráfico de grabación SC2018. VALENCIA, A.M. Bambuco Sotareño cc. 5-9. Disponible para audición: <https://soundcloud.com/user-984713109/bambuco-sotareno-c-5-8-sc2018/s-0KUks?in=user-984713109/sets/bambuco-sotareno/s-yv1o8>