



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Escuela de Artes Musicales y Sonoras

Proyecto de investigación con componente performático

Cuatro estudios para guitarra eléctrica aplicando los recursos técnico-musicales característicos de los guitarristas

John Petrucci y B.B. King

Para obtener el título de:

Licenciado en Artes Musicales y Sonoras

Autor:

Ronald Eduardo Ruíz Hermida

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2022

Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación del trabajo de titulación

Yo, **Ronald Eduardo Ruíz Hermida**, declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en Música. Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo al art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.

Firma del estudiante

***CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.-** De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

David Andrés Villarreal Montenegro
Tutor del Proyecto Investigativo

Andrey Mijail Astaiza Vallejo
Miembros del tribunal de defensa

Santiago Cárdenas van Wien
Miembros del tribunal de defensa

Dedicatoria:

Le dedico este trabajo a mi madre por ser la
persona a quien más amo y de
quien más he recibido apoyo moral
desde el inicio de mis estudios
hasta ahora y a todos los músicos
que tienen el interés de seguir
abriendo expandiendo su
conocimiento y tratan así de
mejorar sus habilidades técnicas y
compositivas.

Agradecimientos:

En primer lugar, quiero agradecer a Dios por permitirme llegar hasta este momento de mi carrera profesional, sin duda alguna agradezco a mi madre, ya que ella ha sido quien ha cuidado de mí en todo momento, con sus consejos, amor, siendo un soporte en mi vida.

Agradezco también a mi maestro David Villarreal, por aceptar ser mi tutor, y dedicar mucho de su tiempo para alcanzar el objetivo general de este proyecto, y además a su disposición y entrega a la enseñanza de la guitarra, ya que con él nunca dejé de aprender cosas nuevas, desde el inicio de mi carrera universitaria hasta este momento. Quiero agradecer también a mi novia Vanessa Valverde ya que sus palabras de ánimo y apoyo nunca hicieron falta durante todo el proceso. Finalmente estoy y estaré eternamente agradecido con la Universidad de las artes por abrirme las puertas de sus aulas y tener el honor de terminar mis estudios musicales en esta institución, de la cual me llevo mucho aprendizaje, experiencias y amigos para toda la vida.

Resumen:

Este trabajo se divide en tres partes. La primera parte es un estudio bibliográfico sobre el recurso pedagógico del estudio¹, un tipo de composición musical que tenía la finalidad de que un instrumentista o vocalista y mejorar un aspecto específico de la técnica, un acercamiento a los conceptos sobre cultura y aculturación y una breve descripción de los géneros que se usarán en la producción de los estudios: pasillo, blues y albazo. La segunda parte es el estudio, clasificación y los siguientes recursos técnicos de interpretación guitarra eléctrica por parte de BB King y Jhon Petrucci: el uso de *alternate* y *string skipping*, *bendings*, etc.; recursos estilísticos como: secuencias en escalas, arpeggios e intervalos de quintas entre otros. Y la tercera parte es la composición y descripción de 4 estudios a manera de solo basados en los análisis musicales de King y Petrucci.

Palabras clave: BB King, Petrucci, arreglo, Jazz, Blues, Pasillo, Albazo, Estudios Musicales

¹Del francés *étude*

Abstract:

This work is divided into three parts. The first part is a bibliographic study on the pedagogical resource of study 1 , a type of musical composition whose purpose was that an instrumentalist or vocalist improves a specific aspect of the technique, an approach to the concepts of culture and acculturation, and a brief description of the genres that will be used in the production of the studios: 'corridor', 'blues', and 'albazo'. The second part is about the study, classification, and the following technical resources for guitar performance by BB King and Jhon Petrucci: the use of alternate and string skipping, bends, etc.; stylistic resources such as sequences in scales, arpeggios, and intervals of fifths among others. Finally, the third part is about the composition and description of 4 studies to the way of soloing based on the musical analysis of King and Petrucci

Keywords: BB King, Petrucci, Solo, Jazz, Blues, Pasillo, Albazo, Study

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	1
1. CAPÍTULO I: PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	4
Objetivo general.....	4
Objetivos específicos.....	4
Formulación del problema.....	4
Justificación del proyecto.....	5
2. CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO	6
2.1 Antecedentes teóricos	6
2.2 Étude o estudio	6
2.3 Origen del Blues	9
2.4 Sobre la estructura del Jazz	10
2.5 Géneros musicales mestizos y su tradición cultural	12
2.6 El pasillo.....	15
2.7 El Albazo.....	16
3. CAPÍTULO III: METODOLOGÍA	17
3.1 Análisis de datos	18
3.1.1 John Petrucci	18
3.1.2 Never enough	18
3.1.2 Under a Glass Moon.....	21
3.1.3 Breaking all illusions	24
3.1.4 Inocence Faded	27
3.1.5 B.B. King	31
3.1.6 Please love me –Live at the regal.....	32
3.1.7 My own Fault –My Kind of Blues	35
3.1.8 Every Day I Have The Blues – Cook County Jail.....	37
3.1.9 The Thrill is gone – Completely Well	39
3.1.10 The Thrill is Gone – Live in Cook County Jail.....	41
3.2 B.B. Box	44
3.3 Estudio No. #1	44
3.4 Estudio No. #2	46
3.5 Estudio No. #3	49
3.6 Estudio No. #4	51

3.7 Presentación Artística.....	53
4. CAPÍTULO: CONCLUSIONES.....	55
REFERENCIAS	56
ANEXOS	58

ÍNDICE DE FIGURAS

2.1 Ritmo y armonía de Jazz	11
2.3 Down Beat y Up Beat.....	11
2.4 «Satin Doll»	
3.1 «Never Enough» Interludio	18
3.2«Never Enough». (Minuto 4:15)	19
3.3 «Never Enough».....	19
3.4. «Never Enough». (minuto 4:41)	20
3.5 «Under a Glass Moon»	21
3.6. «Under a Glass Moon»	21
3.7«Under a Glass Moon»	21
3.8. «Under a Glass Moon» minute 5:00.....	22
3.9. «Under a Glass Moon»	22
3.10. «Under a Glass Moon» minuto (5:14).....	22
3.11«Under a Glass Moon» Swaeep picking	23
3.12 «Under a Glass Moon» minuto 5:21	23
3.13«Under a Glass Moon» minuto 5:27	24
3.14. «Breaking all illusions» minuto 6:11.....	24
3.15 «Breaking all illusions» minuto 6:15.....	25
3.16 «Breaking all illusions» Sweep picking y pull off	25
3.17. «Another Day» minuto 3:02	26
3.18 «Another day (solo)» escalas rápidas.....	26
3.19 «Another Day» minuto 3:17	26
3.20 «Another Day» minuto 3:24	27
3.21«Another Day» Slides, Hammer on y Pull off	27
3.22. «Inocence Faded» 4:16	27
3.23. «Inocence Faded» 4:29	28
3.24. «Inocence Faded» Minuto 4:45	28
3.25. «Inocence Faded» Minuto 5:02	29
3.26. «Inocence Faded» minuto 5:04	29
3.27. «Inocence Faded» minuto 5:10	29
3.28 . «Inocence Faded» Picking skip	30
3.29. «Inocence Faded» minuto 5:19	30
3.30. «Inocence Faded» minuto 5:25	30
3.31. «Please love me» - live at the regal.....	32

3.32. «Please love me» - live at the regal minuto 0:07	32
3.33. «Please love me» - live at the regal 0:15.....	32
3.34. «Please love me» - live at the regal minuto 0:17	33
3.35.«Please love me» - live at the regal minuto 0:22	33
3.36 «Please love me» - live at the regal minuto 0:15	33
3.37 «Please love me» - live at the regal minuto 0:33	34
3.38«Please love me» - live at the regal minuto 1:28	34
3.39 «Please love me» - live at the regal minuto 2:17	34
3.40. «My own Fault» Intro	35
3.41. «My own Fault» minuto 1:38.....	35
3.42. «My own Fault» minuto 1:42.....	36
3.43. «My own Fault» minuto 1:55.....	36
3.44. «My own Fault» variaciación fraseo final	36
3.45. «Every Day I Have The Blues – Cook County Jail».....	37
3.46. «Every Day I Have The Blues – Cook County Jail» Slides.....	37
3.47. «Every Day I Have The Blues – Cook County Jail» Bending	38
3.48. «Every Day I Have The Blues – Cook County Jail» silencio.....	38
3.49. «Every Day I Have The Blues – Cook County Jail» vibrato	38
3.50 . «Every Day I Have The Blues – Cook County Jail» Bending de tono y medio	39
3.51. «Every Day I Have The Blues – Cook County Jail» Silencios de corchea	39
3.52. «The Thrill is gone – Completely Well» Intro	40
3.53. «The Thrill is gone – Completely Well» bendings de semitonos	40
3.54. «The Thrill is gone – Completely Well» Pull off y bending.....	40
3.55. «The Thrill is gone – Completely Well» minuto 1:52.....	41
3.56. «The Thrill is gone – Completely Well» Vibrato	41
3.57. «The Thrill is Gone – Live in Cook County Jail» intro	41
3.58. «The Thrill is Gone – Live in Cook County Jail».....	42
3.59. «The Thrill is Gone – Live in Cook County Jail» slides	42
3.60. «The Thrill is Gone – Live in Cook County Jail» hammer on	42
3.61. «The Thrill is Gone – Live in Cook County Jail».....	43
3.62. «The Thrill is Gone – Live in Cook County Jail» 12 compases.....	43
3.63. «The Thrill is Gone – Live in Cook County Jail» apagados de cuerda	43
3.64. «Estudio No. #1» glissandos.....	45
3.65. «Estudio No. #1» Slides	45
3.66. «Estudio No. #1» Slides y Sweep picking.....	45
3.67. «Estudio No. #1» Bending.....	46
3.68. «Estudio No. #1» escala pentatónica usando 4 notas.....	46
3.69. «Estudio No. #2» Slides de «Please me love».....	47
3.70. «Estudio No. #2» Bendings de bicordios.....	48
3.71. «Estudio No. #2» bicordios en contratiempo	48
3.72. «Estudio No. #2» bendings de «Please me love»	49
3.73. «Estudio No. #3» sweep picking de «Never Enough».....	49

3.74. «Estudio No. #3» secuencias pentatónicas de «Under a glass moon» e «Inocence Faded»	50
--	-----------

ÍNDICE DE ANEXOS

Anexo proceso de proyecto 1. Ensayo y grabación del bajo	58
Anexo proceso de proyecto 2. Ensayo y grabación del Estudio No. 3.....	58
Anexo proceso de proyecto 3. Ensayo y grabación del Estudio No. 1, 2 y 4.....	59
Anexo proceso de proyecto 4. Trancipción del solo en Please Love me de B.B. King	59
Anexo proceso de proyecto 5. Trancipción del solo en Please Love me de B.B. King	59
Anexo proceso de proyecto 6. Trancipción del intro en Please Love me de B.B. King	59
Anexo proceso de proyecto 7. Trancipción del solo en My Own Fault de B.B. King..	59
Anexo proceso de proyecto 8. Trancipción del intro en My Own Fault de B.B. King.	59
Anexo proceso de proyecto 9. Trancipción del solo en Every Day I Have the Blues (Live in Cook County Jail) de B.B. King	59
Anexo proceso de proyecto 10. Trancipción del solo en Every Day I Have the Blues (Live in Cook County Jail) de B.B. King	59
Anexo proceso de proyecto 11. Trancipción del intro en Every Day I Have the Blues (Live in Cook County Jail) de B.B. King	59
Anexo proceso de proyecto 12. Trancipción del intro en The Thrill is Gone (versión del álbum <i>Completely Well</i>) de B.B. King	59
Anexo proceso de proyecto 13. Trancipción del solo en The Thrill is Gone (versión en vivo en Cook County Jail) de B.B. King	59
Anexo proceso de proyecto 14. Trancipción del solo en The Thrill is Gone (versión en vivo en Cook County Jail) de B.B. King	59
Anexo proceso de proyecto 15. Trancipción del solo en The Thrill is Gone (versión en vivo en Cook County Jail) de B.B. King	59
Anexo proceso de proyecto 16. Trancipción del intro en The Thrill is Gone (versión en vivo en Cook County Jail) de B.B. King	59

Anexo proceso de proyecto 17. Transcripción del solo en Never Enough (versión del álbum Octavarium) de Dream Theater	59
Anexo proceso de proyecto 18. Transcripción del solo en Never Enough (versión del álbum Octavarium) de Dream Theater	59
Anexo proceso de proyecto 19. Transcripción del solo en Never Enough (versión del álbum Octavarium) de Dream Theater	59
Anexo proceso de proyecto 20. Transcripción del pre-solo en Innocence faded (versión del álbum Awake) de Dream Theater.....	59
Anexo proceso de proyecto 21. Transcripción del solo en Under a Glass Moon (versión del álbum Images and Words) de Dream Theater	59
Anexo proceso de proyecto 22. Transcripción del solo en Under a Glass Moon (versión del álbum Images and Words) de Dream Theater	59
Anexo proceso de proyecto 23. Transcripción del solo en Under a Glass Moon (versión del álbum Images and Words) de Dream Theater	59
Anexo proceso de proyecto 24. Transcripción del solo en Breaking All Illusions (versión del álbum A Dramatic Turn of Events) de Dream Theater	59
Anexo proceso de proyecto 25. Transcripción del solo en Breaking All Illusions (versión del álbum A Dramatic Turn of Events) de Dream Theater	59
Anexo proceso de proyecto 26. Transcripción del solo en Breaking All Illusions (versión del álbum A Dramatic Turn of Events) de Dream Theater	59
Anexo proceso de proyecto 27. Transcripción del solo en Breaking All Illusions (versión del álbum A Dramatic Turn of Events) de Dream Theater	59
Anexo proceso de proyecto 28. Transcripción del solo en Breaking All Illusions (versión del álbum A Dramatic Turn of Events) de Dream Theater	59
Anexo proceso de proyecto 29. Transcripción del solo en Another Day (versión del álbum Images and Words) de Dream Theater	59

INTRODUCCIÓN

Esta investigación se enmarca dentro del área de la pedagogía, ya que el resultado de la misma se basa en el análisis de recursos técnico musicales extraídos de transcripciones a solos de guitarra de los músicos B.B. King y John Petrucci obteniendo como producto final 4 estudios para guitarra eléctrica, los cuales serán escritos usando la armonía de composiciones de Blues, Jazz perteneciente al contexto musical estadounidense; usando también el pasillo y albazo dentro del contexto musical ecuatoriano, que servirá como material de estudio e investigación para nuevos guitarristas dentro del ámbito académico. El interés en abarcar estos temas responde a la necesidad de poder aplicar los tópicos que se consideran dentro del programa de estudios para guitarra eléctrica en la carrera de Artes musicales y sonoras de la Universidad de las artes, ya que si bien es cierto, el contenido es muy enriquecedor con respecto a la parte técnica, pero no se profundiza en cómo aplicar estos recursos aprendidos tales como; vibrato, *bending*, *legato*, *sweep picking*, *alternate picking*, en ritmos tradicionales ecuatorianos, ya que el enfoque está mayormente en ritmos y géneros desarrollados que no pertenecen a nuestra cultura musical ecuatoriana. Se considera para esta investigación los recursos de B.B. King ya que su trabajo melódico sobre la escala pentatónica genera un gran interés para quien escucha y transcribe su música, por otra parte, se considera de Petrucci su alto nivel técnico y virtuosismo, satisfaciendo así la necesidad de desarrollar dichas cualidades de quienes estudian la guitarra eléctrica. Por lo tanto, el siguiente trabajo está mediado por el contexto cultural musical ecuatoriano y especialmente con géneros como el pasillo, el albazo, técnicas armónicas, melódicas compositivas y recursos propiamente interpretativos del blues y metal progresivo.

El pasillo y el albazo son géneros que usan los instrumentos de cuerda, guitarra o requinto en Ecuador, de una forma particular. Por ejemplo, la característica más importante del pasillo son los diversos bajeados y en el albazo son los rasgueos y apagados su gran peculiaridad. La modernización en el siglo XIX junto con la creación y desarrollo de la república en Ecuador trajo consigo un cambio, no tan radical, pero sí fundacional en la cultura ecuatoriana. Era necesaria la fundación de la idea de nación, de hecho, un género musical ecuatoriano fue nombrado aire típico porque muchas veces los géneros musicales mestizos eran conocidos como “aires nacionales”. Los géneros mestizos se vuelven únicos por el intercambio cultural europeo y de tradiciones musicales andinas precolombinas.

Riley Ben King nació en 1925 en una familia de esclavos que trabajaba en los famosos campos de algodón de una subregión conocida como Misisipi delta. Desde niño, el que después fuera conocido como Blues Boy King, trabajaba en largas jornadas donde comenzó a escuchar los cantos de los adultos, esclavos igual, desde diferentes partes, como el sonido envolvente que dan los audífonos en la actualidad² y lo que daría lugar al *call and response*. A lo largo de su vida crearía uno de los legados más importantes en la historia de la música contemporánea junto a su Gibson E355 la cual fue nombrada «Lucille» por una reyerta en un lugar donde estaba tocando y que ocasionó un incendio y del cual salvó a su guitarra³. Por otra parte, Jhon Petrucci es parte de los guitarristas virtuosos, donde podríamos poner en el mismo «*hall*» a instrumentistas como Joe Satriani o Yngwie J. Malmsteen o Steve Vai.

² Sadurni, J.M. «BB King, el rey del blues» 14 de septiembre del 2021. tomado de National Geographic el 22 de junio del 2022: https://historia.nationalgeographic.com.es/a/b-b-king-rey-blues_17185 «Siempre había alguien que iniciaba una canción y otra persona, desde el otro extremo del campo, respondía con otra melodía. Así nació una forma muy particular de blues, el llamado "call and response" (llamada y respuesta)»

³ Sadurni, J.M. «BB King, el rey del blues».

El estudio musical fue un tipo de composición que por su utilidad bien podría ser usado en cualquier género musical. Este tipo de composición tuvo una gran acogida como elemento pedagógico en el piano con grandes autores como Ignaz Mozcheles o Joseph Francois Fetis. Estos autores hicieron un gran aporte a la formación musical en el piano como piezas musicales únicas.

Un primer acercamiento a este tema, fue posible cuando se realizó una adaptación en metal progresivo de la canción fatalidad en el año 2015⁴. La música tradicional ecuatoriana a la cual se hace referencia en este trabajo no puede ser tomada como un «fósil» del siglo XX (donde tuvieron su época de mayor apogeo). Los músicos profesionales contemporáneos pueden tener formación musical desde la música formal o por géneros como el blues, jazz o las derivaciones del rock, por lo tanto, su forma de entender, interpretar o crear arreglos no podría ser la misma. Esto quiere decir que todavía hay mucho más que decir desde los lenguajes musicales; y esta idea es una de las vías más importantes a tener en cuenta para creación la de arreglos, adaptación o creación de géneros como el pasillo y el albazo como bien lo propuso este trabajo en la composición de estudios para guitarra eléctrica. Actualmente se puede conocer un poco de la historia de la guitarra y demás instrumentos musicales en el museo Pedro Pablo Traversari en la Casa de la Cultura de Quito donde se encuentran las primeras guitarras eléctricas fabricadas de diversos lutieres que también forman parte de la dinámica cultural de este instrumento en el país.

⁴ Patente. «Fatalidad». 6 de junio del 2015. Video tomado de youtube el 21/6/2022. https://www.youtube.com/watch?v=aPZKID_YIMY

1. CAPÍTULO I: PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Objetivo general.

Realizar 4 estudios musicales a partir de las técnicas compositivas de Petrucci y BB King sobre la armonía de composiciones de Jazz, Blues y música tradicional ecuatoriana.

Objetivos específicos.

- Transcribir cinco solos de guitarra de John Petrucci y cinco solos de guitarra de B.B. King, a fin de determinar el lenguaje musical característico de cada uno de ellos.
- Analizar los recursos musicales y sonoros característicos de John Petrucci y B.B. King, a partir de las transcripciones de las obras seleccionadas.
- Realizar un estudio bibliográfico sobre los compositores J. Petrucci y B.B. King y los géneros Jazz, Blues, Pasillo y Albazo
- Componer cuatro estudios para guitarra eléctrica tomando como base los recursos compositivos de John Petrucci y B.B. King.

Formulación del problema

La globalización cultural ha hecho posible que la música de cada país se difunda por todo el mundo. Gracias a esto, hoy es posible conocer mucho más sobre cultura musical en general, y sobre ciertas tradiciones globales que han influenciado de manera directa a nuestra cultura local. Según Kottak, «la cultura son todas aquellas costumbres y tradiciones pertenecientes a un determinado grupo de personas»⁵. Dichas costumbres, con el paso del tiempo —y en hilo con el desarrollo de los nuevos medios tecnológicos y la globalización—, se han fusionado de manera arbitraria entre sí, esto es hibridación cultural, algo muy común dentro de la historia de la música y que toma un papel importante en el desarrollo del presente trabajo.

⁵ Conrad, Kottak. Introducción a la antropología cultural. España: S.A. mcgraw-hill / interamericana de España, 2019

Por otra parte, un estudio es un recurso que siempre tiene un objetivo específico, desarrollar una técnica práctica de un instrumento. Esto no quiere decir que las piezas musicales consideradas como estudios tengan estructuras rígidas o que no sean agradables de escuchar. El desarrollo de la tecnología y su cambio en la música moderna generó un gran cambio en la música desde la introducción de la guitarra eléctrica, la cual se integró a géneros musicales que estaban surgiendo en la primera mitad del siglo XX. Una de las grandes preguntas que hicieron surgir a esta investigación fue, ¿cómo podría llevarse a cabo?, ¿hasta qué punto las técnicas de B.B. King y John Petrucci se pueden adaptar a géneros como el jazz, pasillo o albazo?

Justificación del proyecto

Los estudios técnico musicales son aportes didácticos importantes para la práctica y el desarrollo de técnicas digitación, coordinación, velocidad, entre otras cosas. El caso planteado son estudios como una demostración de la cultura sincrética en la que se encuentra la música en la actualidad. Es por esta razón que los estudios musicales resultan ser de gran ayuda para entender no sólo a un guitarrista en particular, sino también géneros musicales desde el ritmo, melodía, etc.

Esta investigación y creación musical, a pesar de los populares géneros en cuestión, nace a partir del análisis musical de las composiciones de John Petrucci y B.B. King aplicadas a la guitarra mediante ritmos tradicionales ecuatorianos. Además de presentar los resultados de esta investigación, se presentarán cuatro composiciones que mostrarán, en la práctica, cómo aplicar recursos técnicos de guitarra eléctrica sobre géneros musicales ecuatorianos y estadounidenses como el jazz y el blues.

2. CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO

2.1 Antecedentes teóricos

Se realizó un análisis sobre los estilos que se usarán en los cuatro estudios realizados. Describiendo a cada uno de los géneros podemos mencionar que el metal progresivo, siendo uno de los derivados del *rock*, tiene como característica el virtuosismo y aporta muchos recursos técnicos indistintamente del instrumento en el cuál uno se desenvuelva. Por otra parte, el blues provee a quien escucha y transcribe este género muchos recursos melódicos. A lo largo de la historia se han llevado a cabo una gran cantidad de mezclas culturales que han dado pie a lo que ahora conocemos como música moderna.

Una de las referencias más cercanas a los estudios presentados en este proyecto, es la tesis realizada por José Luis Cumbicos⁶ en la que se presentan y desarrollan técnicas de guitarras como: *alternate picking*, *sweep picking*, *economy picking*, *tapping*, *legato*, vibrato y *bending*. Lo interesante de estas composiciones musicales es que son precisamente estudios musicales para guitarra eléctrica. Lo diferente de este antecedente artístico es que se basa en diferentes guitarristas virtuosos y compositores para guitarra por cada recurso antes mencionado. La parte metodológica sirvió de gran ayuda porque explica detalladamente los cambios característicos de guitarristas como Petrucci y otros virtuosos de metal progresivo, que sobre todo surge a finales de los años 80 y principio de los 90.

2.2 Étude o estudio

El estudio cómo género musical de composición interpretativo/didáctico, a pesar de ser un recurso musical que data desde el romanticismo de principios del siglo XIX, tiene la ventaja de poder realizarse sobre cualquier otro género. Hay que tener en cuenta que si bien el estudio nació como piezas musicales los estudios propuestos en este trabajo son estudios a manera de solo, es decir está enfocado en el momento en que se destaca la guitarra eléctrica entre los demás instrumentos de las canciones. Con la finalidad de generar recursos para el estudio de la guitarra eléctrica bajo el contexto musical

⁶ José Luis Cumbicos. *Composición y ejecución de cinco estudios para guitarra eléctrica basados en un análisis a profundidad sobre las técnicas: alternate picking, sweep picking, economy picking, tapping, legato, bendings y vibrato*. Guayaquil: Universidad de las Artes, 2021.

ecuatoriano, los estudios presentados aplican lo que se aprendió a partir del metal progresivo y blues, pero proponen realizar una suerte de contenido divergente. Francoise-Joseph Fetis e Ignaz Moscheles son los que realizan un trabajo colaborativo y planificado enfocados en la pedagogía por primera vez: «For his first *Méthode*, devoted to instruction in piano, his plan was to enlist the aid of a top-flight collaborator distinguisheh as pianist, pedagogue, and composer. Ignaz Moscheles»⁷. Y fueron los dos que se encargaron de realizar la tarea de recopilar y crear piezas en colaboración con otros pianistas como Liszt, Chopin y Mendelssohn.

El estudio podría considerarse cómo recurso musical, que por su función didáctica pero aplicable a cualquier instrumento y técnicas musicales interpretativas lo vuelve un recurso creativo eclético. Históricamente el estudio está ligado a la primera parte del romanticismo alemán, luego de la ilustración. Hay que recordar que la ilustración tuvo como uno de sus principios a la educación como herramienta universal para conseguir un progreso infinito. También es necesario tener en cuenta que el oficio de docente era muy común para los grandes músicos durante casi toda la historia moderna y contemporánea de la música, algo que sería impensable para una estrella de la música actual. Esto hizo que los compositores de piano del romanticismo se fijaran en el Estudio como un recurso utilitario y didáctico de composición, también tenía una función de simple goce musical.

Elaine Brody y Jan Larue hacen un análisis de historia musical en donde hablan de la influencia de grandes compositores austro-alemanes:

«Schumann observó que gran parte de la temprana literatura para clavecín incluía trabajos didácticos, los estudios pianísticos de la primera década del siglo XIX desde el *Clavierbüng* de Bach[...]»⁸

Hay que recordar que J. S. Bach es también el autor del clave bien temperado, folleto que sirve para la afinación de instrumentos musicales y voz. Este texto fue compilado durante su vida por Bach, pero se publicó a partir 1801, justo cuando se desarrollaba el romanticismo en el centro de Europa. Fue a partir de estas publicaciones de *études* desde principios del siglo XIX que Schumann realizó su ensayo sobre toda la

⁷ Elaine Brody & Jan Larue. *Tres Nouvelles Études*. Oxford: The Musical Quarterly, Vol. 72, No. 1 (1986). pp. 1-15. Pg. 8-9

⁸ Elaine Brody & Jan Larue. *Tres Nouvelles Études*. Oxford: The Musical Quarterly, Vol. 72, No. 1 (1986). pp. 1-15

literatura escrita para el piano de forma didáctica y además estableció una revista de música para recopilar las obras que se creaban durante la década de los 30 y 40⁹.

Por otra parte, este género fue evolucionando con el paso del tiempo sin olvidar su función primordial, la práctica de una ejecución técnica en cualquier instrumento. Casi dos siglos después el género *étude* se usa predominantemente como piezas didácticas. «[...]la connotación que se registra hoy del término estudio frente a ejercicio obedece a la diferenciación entre “piezas con ambición o inspiración artística” y “piezas de practica puramente mecánicas”»¹⁰. Esto se ve reflejado en la gran cantidad de estudios para guitarra formados solo como una especie de folletín o bien un libro con partituras. El estudio es una articulación técnica del lenguaje musical.

El estudio como género técnico musical es parte de la acumulación cultural a lo largo de las sociedades occidentales y occidentalizadas. La apropiación en el arte se efectúa igual de orgánico que la apropiación cultural por parte del individuo. Por esta razón es preciso aclarar el enfoque de esta investigación.

En libro *Blues you can use*¹¹ Jhon Ganapes plantea la siguiente forma de explicar didácticamente solos de guitarra en blues:

⁹ Elaine Brody & Jan Larue. *Tres Nouvelles Études*.

¹⁰ Daniel Chacón Berna. Estudios técnicos para la guitarra eléctrica basados en golpes de La música llanera. Bogotá: Universidad de Cundinamarca, 2017. Pg. 10

¹¹ Ganapes, John. *Blues you can use – A complete guide to learning blues guitar*. Hal Leonard Corporation, 1995

The following diagram shows the I⁷, IV⁷, V⁷ chords in moveable form:

These chords can be played up and down the neck, but they stay the same in relationship to each other. Notice the arrow on the left side of the diagrams. It is always pointing to the same fret.

For example, in the key of A, on the I⁷ diagram the arrow points to the 5th fret, where the root of the I chord is found on the 6th string. In the IV⁷ diagram, the arrow still points to the 5th fret where the root of the IV chord is found on the 5th string. And, on the V⁷ diagram, the arrow still points to the 5th fret, but the root of the V chord is found two frets up (7th fret) on the 5th string. The fingering for the V⁷ chord is the same as for the IV⁷ chord.

To find where to play these chords in any key, look for the note on the 6th string which has the same name as the key. That is the root of the I chord. For example, in the key of C, C is at the 8th fret on the 6th string. That's where the arrow in the diagram would point.

Practice playing the moveable I⁷, IV⁷ and V⁷ chords given above, from F (1st fret) to E (at the 12th fret). Practice them the same way you did the I, IV, V open chords in Lesson 1: all possible combinations of I to IV, I to V, IV to V, etc.

At this point, you are ready to learn the most basic blues progression: the "12-bar" progression. It is as follows:

Notice the time signature at the beginning of the progression. The top number (4) means that there are four beats per *measure*. In the chord progression above, the beats are indicated by slashes (/).

A *measure* or *bar* is the basic unit or group of beats of a tune, for example, a measure of four beats is counted as:

1-2-3-4 | 1-2-3-4 | 1-2-3-4 | etc.

That's what we mean by 12-bar: 12 groups of four beats.

The last two bars of the progression make up what is called the "turnaround." It simply "turns the tune around," back to the top.

11

2.2.1 Explicacion de recursos por compases según Jhon Ganapes en el libro *Blues you can use*

Se presenta un estudio a manera de solo y luego explica cuales recursos usa por cada compás. Y luego de esta explicación muestra una progresión de acordes que se pueden ejecutar de manera libre los recursos que muestra con anterioridad.

2.3 Origen del Blues

El origen del blues como género musical contemporáneo tiene sus inicios a orillas del río Misisipi, sur de Estados Unidos. Donde los esclavos negros llegaban de las costas africanas hacia el golfo de México donde tienen acceso al mar varios estados del sur de Estados Unidos, donde esto fue clave para el desarrollo agrícola y económico americano.

Los antecedentes del blues son las canciones de los campos de cultivo, canciones de trabajo, cantos espirituales y *jump-ups*. Éstas se cantaban en las

plantaciones mientras se araba o se recogía el algodón. Las canciones de trabajo eran en grupo estructuradas que se cantaban también.¹²

Pero el blues no se adaptó a la modernidad como cualquier otro género musical. El blues nace en un contexto pujado por el sincretismo entre el estado nación y las condiciones sociales y culturales de una minoría que vivía en guetos y de alguna manera, esclavizada. Es por esto que se dice, el inicio del blues como música para trabajar.

«Sus danzas y sus músicas aludían a la relación con lo sobrenatural y con la dureza de la vida, en versos largos, muy poéticos y libres, que entonaban hombres conocidos como *griots*.»¹³ «*Griots*» es un término que se usa en común entre las tribus de la costa centro y centro norte occidental en África. Y aunque guardando diferencias léxicas o fonéticas entre otras tribus, el «*griot*» es un arquetipo sociocultural dentro de las tribus mencionadas muy importante porque lleva el hilo narrativo de la canción, además de que curiosamente, suele estar acompañado de un instrumento, como los grandes cantantes e instrumentistas durante el inicio del blues en las primeras dos décadas del siglo XX¹⁴.

En algunos casos de reificación¹⁵ cultural los grupos sociales que migraron en esclavitud tuvieron que crear nuevos instrumentos (como la marimba en el chocó colombiano o en la costa norte de Ecuador) o reemplazar los suyos por otros occidentales, como la guitarra y el piano. En realidad, el blues nace como parte de la subcultura, ya que se establece como una expresión cultural diversa porque los esclavos que llegaban a puerto eran de distintas tribus.

2.4 Sobre la estructura del Jazz

¹² Eric Starr. *Manual para tocar el piano rock y blues*. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2009. Pg. 9

¹³ Daniel Chacón Berna. *Estudios técnicos para la guitarra eléctrica basados en golpes de La música llanera*. Bogotá: Universidad de Cundinamarca, 2017. Pg. 13

¹⁴ Íbidem. Los instrumentos que usan los griots son: *sabar* y el *tama* en instrumentos de percusión, *kora mandinga* entre los instrumentos de cuerda y el *xalam* y el balafón, una especie de marimba si vale la comparación.

¹⁵

El jazz tiene muchas características musicales que al escucharlas nos brindan una experiencia sonora muy particular y característica, el presente estudio se centrará en dos de ellas: el ritmo y la armonía. (véase figura 2.3.1)



2.3.1 Ritmo del Jazz

Con respecto al ritmo, podemos mencionar las famosas corcheas con *swing* que se diferencian de las corcheas rectas. La diferencia entre ellas radica en el *down beat* y el *up beat*, ya que mientras la mayoría de música popular y académica las corcheas son figuras binarias, en el jazz se leen como si fuera un tresillo de corcheas, en donde las 2 primeras notas están ligadas o como el ejemplo de la figura se reemplazan directamente las 2 primeras corcheas, por una negra, generando una sonoridad retardada. Tal y como se muestra en la siguiente figura.



2.3.2 Armonía del Jazz

Con respecto a la armonía, se usa mayormente acordes de séptima, mismos que son resultado de la superposición de 3 intervalos de terceras sobre la escala mayor, menor armónica, y principalmente la escala menor melódica, escalas de las cuales se desprenden muchos recursos de composición e improvisación en este contexto musical como: tensiones, mezcla de intervalos, pares de triadas, aproximaciones diatónicas y cromáticas, recursos que generan al oyente gran amplitud al espectro sonoro y generando mayores posibilidades al momento de componer o interpretar.

349
-DUKE ELLINGTON

SATIN DOLL

(MED.)

FINE

2.3.3 «Satin Doll»

El jazz puede presentarse con muchas formas distintas en el jazz como AB, rhythm changes, ABAC, entre muchas más, pero nos vamos a centrar en la forma A A' B A' que es la forma en la que se ejecutarán los estudios musicales. El analizar la forma del tema que tenemos en la imagen podemos notar que es simétrica, ya que la cantidad de compases para cada parte es la misma, sin tomar la casilla 1 y casilla 2, tanto en la parte A, B. Y en la última parte A' es como tocar la parte A de la segunda casilla.

2.5 Géneros musicales mestizos y su tradición cultural

Conrad Kottak es un antropólogo que se dedicó a investigar las dimensiones de las culturas y sus relaciones en un mundo globalizado. Kottak hace una clasificación de los ámbitos culturales en donde existe una cultura nacional, internacional y subculturas. Claro está que existen capas como matices y diferentes situaciones donde estos niveles de la cultura están mezclándose, un ejemplo es la música moderna, una evolución de cientos de años. Un ejemplo de esto serían los estudios compuestos a partir de esta investigación, porque se usa una temática de composición de tradición austro-alemán y enmarcado en el tiempo del romanticismo europeo durante la primera mitad del siglo

XIX y géneros musicales tradicionales como el pasillo, albazo (que son nacionales), blues y jazz (internacionales). Kottak se expresa de la siguiente manera al hablar de la cultura como algo que forma parte de un préstamo constante:

Estos programas son absorbidos por las personas a través de la enculturación de tradiciones particulares. La gente hace suyo gradualmente un sistema previamente establecido de significados y de símbolos que utilizan para definir su mundo, expresar sus sentimientos y hacer juicios.¹⁶

Se entiende entonces que la cultura está en constante intercambio, y ésta se adapta a nuevos significados que acepta como propios. De esta manera se puede recalcar que la cultura no es algo que permanece fijo, dado que las personas siempre la modifican. Para poner en contexto esta idea se puede tomar como ejemplo la condición de identidad latinoamericana, la cual es una constante reafirmación cultural. Mario Godoy lo deja ver el problema de la música ecuatoriana antes de consolidación de los géneros musicales ecuatorianos en libro *Historia de la música del Ecuador*:

«A partir de nombres muy genéricos: "aires nacionales, "tonos", "yaravíes", paulatinamente fueron proliferando para referirse a lo que actualmente entendemos por géneros musicales[...]»¹⁷

Dado que a partir de la colonia y lo que siguió siendo Latinoamérica desde ese entonces hasta hoy está lleno de aculturación que, durante las primeras modernidades en las repúblicas recién nacientes del siglo XIX, construyeron gran parte de la identidad nacional desde el arte y la literatura. Cómo bien lo indica Mabel Moraña los procesos son inspirados en paradigmas ya existentes.

Durante el siglo XIX, los procesos de formación nacional estuvieron guiados por las necesidades de cada espacio cultural y por las posibilidades reales de ir desarrollando ideas que, inspiradas en paradigmas ya existentes, mantuvieran un margen abierto que permitiera acomodar la peculiaridad americana. Desde entonces, la tensión

¹⁶ Kottak, Conrad Phillip. "Capítulo 2: La Cultura" en Antropología Cultural. Espejo para la Humanidad. Madrid: McGraw-hill, 2000. pg. 1. Versión PDF:

<https://diversidadlocal.files.wordpress.com/2012/09/kottak-que-es-cultura.pdf>

¹⁷ Mario Godoy. "Géneros y repertorios musicales mestizos" en *Historia de la música del Ecuador*. Quito: PUCE, 2012. Pg. 191 Versión PDF:

<https://archive.org/details/HistoriaDeLaMsicaDelEcuadorMarioGodoy>

entre particularismo y universalismo marcó los proyectos elaborados por la élite criolla.¹⁸

Creo que es claro donde podríamos ubicar culturalmente a géneros como el pasillo y el albazo, como música nacional mientras que el blues y el jazz no nace del mestizaje cultural como en Latinoamérica. Otro rasgo característico del blues es que tiene de base ritmos africanos mientras que el pasillo es una mezcla de dos géneros bailables de salón europeo y variaciones regionales¹⁹. El pasillo se popularizó entre la población mestiza durante la primera mitad del siglo XX, al igual que otros ritmos y géneros frutos de apropiaciones culturales entre las culturas andinas y la española.

Definitivamente uno de los rasgos más elementales de la música moderna es la apropiación de cualquier género o una adaptación de cualquier género musical, es muy común en géneros populares actualmente. O un artista tocando varios géneros en un mismo álbum. Pero una de las mezclas o fusiones más repensadas para los latinoamericanos es el problema de la apropiación de los propios ritmos populares que se formaron durante parte del siglo XIX y XX con ritmos internacionales o que nacieron como patrones culturales fuera del territorio nacional, como el blues o el rock.

Pablo Rodríguez, gestor cultural y periodista quiteño, vinculado a la escena del rock en su ciudad, hace un acercamiento a la síntesis cultural por medio de la música nacional en su texto «Encuentro de ritmos tradicionales con distorsiones del mundo» en el cual describe lo siguiente: «Nos ubicamos en el centro, en una posición que nos aleja de nuestra identidad originaria, para exponernos a la búsqueda de otras formas y definir nuestra identidad.»²⁰

La propuesta de Rodríguez es una revisión histórica de algunas bandas ecuatorianas que han hecho rock agregando rasgos culturales indígenas. Normalmente los artistas latinoamericanos y ecuatorianos son formados ya sea como autodidactas o aprendices en institutos de educación formal musical, en ritmos occidentales; entonces cuando ocurre un amalgamamiento de géneros musicales convencionales como el pasillo o

¹⁸ Mabel Moraña. “Introducción” en *Sujeto, Decolonización, Transmodernidad: Debates Filosóficos Latinoamericanos*. Madrid: Editorial Vervuert, 2018. Pg. 12 Versión PDF de ProQuest Ebook Central, <http://ebookcentral.proquest.com/lib/uartes-ebooks/detail.action?docID=6273081>.

¹⁹ Mario Godoy. “Géneros y repertorios musicales mestizos” en *Historia de la música del Ecuador*. Quito: PUCE, 2012 Versión PDF: <https://archive.org/details/HistoriaDeLaMsicaDelEcuadorMarioGodoy>

²⁰ Pablo Rodríguez “Encuentro de ritmos tradicionales con distorsiones del mundo” en *Traversari No. #2*. Quito, septiembre 2015.

el albazo con el rock y el blues, se genera una fusión musical, que tiene como base la apropiación cultural que como ya hemos dicho antes, es base la dinámica cultural. Y es esta apropiación la que sigue reformando la cultura como el arte continuamente.

2.6 El pasillo

El pasillo es uno de los géneros populares del Ecuador que se fortalecieron mucho entre las composiciones de artistas que bien provenían de la academia o de escuelas o grupos de música en los barrios de las ciudades principales del país. Una de las características más importantes del pasillo es la interculturalidad en la que se recrea el género, es precisamente lo que trataba de hacer el estado moderno para crear la identidad nacional sobre objetos y prácticas culturales. Mario Godoy, investigador etnomusicólogo ecuatoriano dice sobre la mezcla cultural

El pasillo es el ejemplo de un proceso de innovación, donde el préstamo cultural produce un crisol, que es la síntesis de la conjunción del *waltz*, el bolero español, con el yaraví andino y otros elementos de la idiosincrasia regional.²¹

Otra gran arista importante para el desarrollo del pasillo como uno de los géneros nacional populares de Ecuador fue la llegada de la tecnología del vinilo, la invención de la radio para su reproducción, pero su desarrollo no hubiese sido el mismo sin la llegada del liberalismo y con ello la secularización de la cultura ecuatoriana año tras año a principios del siglo XX. Pero sin duda que la gran característica del pasillo es ser interpretado con las diferencias sociales de cada las regiones entre Venezuela, parte de centro américa hasta Ecuador, haciendo, que cambien formas, ritmo y tempo según el contexto e incluso hasta los instrumentos. De hecho “Esposa” canción que sirve de base para la creación de un estudio presentado en este trabajo es un pasillo costeño creado escrito por Carlos Rubira Infante e interpretado en conjunto con Julio Jaramillo.

²¹ Mario Godoy. *Historia de la música del Ecuador*. Pg 210

2.7 El Albazo

El albazo es uno de los géneros populares típicos de la región andina, es una evolución o bifurcación del yaraví, pero con un uso específico, el festivo, Mario Godoy lo describe de esta manera:

La rítmica de base del albazo, es una derivación del yaraví, pero en otro tempo (más ligero, y alegre). La palabra "albazo", tiene relación con la "alborada", es una música popular preferentemente interpretada en las madrugadas, por las bandas de pueblo, en las fiestas populares, romerías, al rayar el alba, para anunciar la fiesta, al igual que la "despertá" española, su función es "despertar a un pueblo".²²

El albazo se trata de un género que llena de algarabía al público, si bien funcionaba como una serenata diurna, servía para bailar. Este género se entiende como una derivación del yaraví porque tiene la misma composición rítmica de 6/8²³, pero que mucho más rápida. Es necesario entender que estos géneros musicales tenían en un principio un carácter sumamente ligado a lo cultural y religioso, pero a con el paso de la secularización y la llegada de la modernidad las letras pudieron ser escritas por desamor como «Avecilla» o «Dolencias». Al ser un género musical que surge durante la colonia y fruto del sincretismo cultural los albazos son tocados en repertorios musicales en fiestas religiosas como el Domingo de Ramos en Licán, Chimborazo; en fiestas de San José en San José de las Minas o por fiestas de San Jerónimo en Píntag, Pichincha.²⁴ Estos repertorios musicales suelen ser acompañados con aires típicos o tonadas, ritmos musicales que suelen confundirse con el albazo.

²² Mario Godoy. *Historia de la música del Ecuador*. Pg. 205

²³ El Albazo es de ritmo binario con un compás compuesto de 6/8. También se estructura bajo la fórmula tripartita A-B-C, con un estribillo que antecede a cada una de las partes.

²⁴ José Pereira Valarezo. *La fiesta popular tradicional Ecuador*. Quito: Fondo editorial Ministerio de Cultura, s.,f. Pg. 61. Versión PDF: <https://biblio.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/52993.pdf>

3. CAPÍTULO III: METODOLOGÍA

El proceso metodológico de este proyecto usa una metodología mixta. Comenzamos este proceso escuchando y analizando las obras de los guitarristas que vamos a trabajar, con respecto a Petrucci, el primer paso a seguir fue el escogimiento de 5 temas basados en su discografía, teniendo en cuenta el nivel técnico de Petrucci y mis posibilidades como guitarrista se realizó un análisis descriptivo de los discos: *Images and words*, *Awake*, *A dramatic turn of events* y *Octavarium*, en donde se identificaron auditivamente recursos técnico musicales más característicos y de mayor demanda de virtuosismo.

Por otra parte, con B.B. King, considerando que sus recursos mayormente son melódicos e interpretativos, el proceso de selección de los 5 temas de su discografía se basó en el análisis de su performance en estudio y en vivo, por tal motivo se eligieron los discos en vivo *Cook county Jail* y *Live at the regal*, así como los discos de estudio *My kind of blues*, *Completely well*.

Luego de esto la investigación se enfocó en el método cuantitativo debido a que se recopilan y especifican datos como técnicas específicas durante los solos por medio de transcripciones.

Para extraer los recursos característicos en la interpretación de Petrucci se transcribieron solos de guitarra, se practicaron a distintas velocidades, y se analizaron de manera descriptiva cada uno de ellos.

Para la obtención de la información con B.B. King, se utilizó el método cuantitativo y comparativo, ya que en primera instancia se transcribió y practicó los solos, para así, de esta manera, recopilar los datos técnicos musicales de los temas, además buscando encontrar coyunturas técnicas al momento de transcribir un mismo tema en 2 discos distintos, versión en estudio y versión en vivo, para así, de esta manera poder extraer identificar los recursos de improvisación que, por lo general, ocurren mayormente en presentaciones en vivo. En el caso de B.B. King también se transcribieron y practicaron a distintas velocidades además de los solos, la introducción de cada uno de los temas elegidos.

A continuación, la investigación tomó de referencia el método cualitativo al definir y escoger las canciones con la armonía y ritmo apropiado en los que puedan ser ejecutadas los recursos técnicos obtenidos del proceso anterior. Por otra parte, también se tomó el método prueba y error al componer los estudios musicales a manera de solo,

porque se utilizaron diferentes tipos de géneros y por ende armonías distintas, entonces fue necesario ir probando qué notas, acordes, melodías o técnicas guitarrísticas encajarían mejor en cada canción que se escogió.

Por medio de un análisis armónico y rítmicos se eligieron las siguientes canciones, sobre las cuales se tomará la armonía para construir los estudios a manera de solo; las canciones que escogimos son el pasillo «Esposa», el albazo «Avecilla», el blues «Blues in the closet» y el standard de jazz «Autumm Leaves», temas se interpretarán de la siguiente manera: Exposición de la melodía; interpretación del estudio a manera de solo y re exposición de la melodía a modo de finalización del tema.

3.1 Análisis de datos

3.1.1 John Petrucci

Al revisar material discográfico de John Petrucci y analizar material video gráfico, es evidente que graba sus solos muy diferentes a como los ejecuta en vivo, es lo que sucede con el tema «Never enough» en las presentaciones que hay disponibles en internet, que es en donde se lo puede ver tocando en distintas posiciones el mismo solo. Uno de los aspectos más importantes al escuchar en primera instancia a Petrucci es que siempre mantiene la dinámica de la vitela alternada generando una mayor claridad en su sonido y a su vez un *groove* muy estable.

3.1.2 Never enough

Never Enough - Interludio

Dream Theater - Octavarium

Transc: Ronald Ruiz

Standard tuning
Moderate ♩ = 128

3.1 «Never Enough» Interludio

Tomando el inicio del Interludio del tema «Never enough», nos encontramos con el uso de la técnica de la vitela alternada, este elemento muy importante dentro del repertorio técnico de Petrucci. El uso de la vitela alternada se mantendrá durante toda la

primera parte y será una de las principales características que tendrán todos los estudios sobre Petrucci.

3.2 «Never Enough». (Minuto 4:15)

La siguiente sección del interludio nos presenta una secuencia de arpeggios, las cuales podemos analizar de la siguiente manera: en el 1er compás tenemos un arpeggio del acorde Fa sus2 ejecutada en semicorcheas, usando la técnica de *Pull off* para ligar ciertas notas que están intervalos de 2das y de 3eras. El segundo compás inicia exactamente igual que el primero, pero finaliza con 2 tiempos en arpeggios con 2 seisillos.

3.3 «Never Enough»

En el tercer compás nos encontramos con arpeggios usando salto de cuerda, o *skipping string*, manteniendo la misma dinámica en el movimiento de la vitela de los 2 anteriores compases, y finalmente en el 4to compás empieza similar al compás anterior con la diferencia de que concluye la frase con 2 tiempos de arpeggios en seisillos. Esta digitación es la más común y es la que realiza en la mayoría de sus presentaciones en

vivo²⁵. Es importante destacar el movimiento que realiza la vitela, ya que en las notas que suenan por medio del *Pull off* no se escribe la indicación de cuál es el movimiento que corresponde, más bien se escribe en el siguiente tiempo como si se hubiese escrito la indicación que correspondía anteriormente. De esta manera mantenemos el *Groove*.

En la siguiente figura me gustaría hacer una leve comparación con la anterior imagen, ya que como había mencionado, Petrucci suele tocar las mismas notas, pero en diferente posición o técnica, y en este caso la diferencia la podemos notar, con la figura anterior, que en el segundo compás los 2 últimos seisillos tienen una digitación distinta que podría ser, bajo el criterio de cada músico más sencillo o complejo que el anterior ya presentado. En el compás 3 nos fijamos que se ejecuta en un sector distinto al de la imagen anterior, pero manteniendo el mismo patrón de alternado de vitela y finalmente cambia completamente la digitación de los 2 últimos seisillos. Esta digitación es ejecutada por John Petrucci en esta presentación en vivo donde presenta una variación de la versión en estudio²⁶.

The image shows a musical score for guitar. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (Bb). It contains two measures of music, starting at measure 31 and ending at measure 32. The first measure (31) contains a sequence of sixteenth notes: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5. The second measure (32) contains a sequence of sixteenth notes: G5, F5, E5, D5, C5, Bb4, A4, G4. Above the notes are brackets labeled '6', indicating sixteenth-note groups. Below the notes is a rhythmic pattern: a square followed by a vertical line, repeated eight times. The bottom part of the image shows a fretboard diagram with three strings (T, A, B) and fret numbers: 12-13-15-12-13-15, 13-15-16-13-15-16, 14-15-17-14-15-17, 13-15-17-13-15-17, 14-15-17, 13-15-17, 14-17-18-17-14, 17-15-13, 17-15-14, 16-15. A 'Simile' marking is placed above the second measure of the music.

3.4. «Never Enough». (minuto 4:41)

En la parte final (minuto 4:41) de este interludio podemos notar un recurso rítmico que lo hemos observado y analizado desde el inicio y es el uso de los seisillos en arpegios, en esta ocasión se ocupa el mismo recurso rítmico sobre una escala. En el primer compás Petrucci ejecuta grupos de 3 notas en seisillos y en el siguiente compás desarrolla la escala de manera ascendente y descendente.

²⁵Dream Theater. Never enough. Versión tomada de YouTube el 1 de junio del 2020: <https://www.youtube.com/watch?v=fP71hXavUX0>

²⁶ Dream Theater. Never enough. Versión tomada de YouTube el 1 de junio del 2020: https://www.youtube.com/watch?v=RFwk6CmnQDo&ab_channel=DTFOREVER

3.1.2 Under a Glass Moon

16 12-16-12 16-12 13-9 13-9 11-7 11-7 0 <5> <4> <3.2>

3.5 «Under a Glass Moon»

Este fragmento del solo tomado en el minuto 4:42 se puede observar en el primer compás que vemos en la imagen un arpeggio de Mi maj7 usando 2 notas por cuerda, y a continuación en el segundo compás encontramos un detalle muy importante con respecto a los armónicos naturales, y es que podemos encontrar terceras mayores si tocamos un traste hacia atrás luego del primer armónico ejecutado, como en el ejemplo que se muestra en la imagen. También el armónico natural del traste 4to es la tercera mayor del armónico que resulta del 5to traste.

5 7 5 0 7 9 7 0 12 (12) 9

3.6. «Under a Glass Moon»

En el minuto 4:45 se aprecia una pequeña frase dentro secuencia de figuras irregulares haciendo uso de cuerdas al aire, la cual termina con un *bending* y vibrato.

9-11-12 11-9 12-10-9 11-9-8 11-9-8 11-9-7 11-9-7 9-11 11 12-12 12 12 11-11 11-11

3.7«Under a Glass Moon»

En el minuto 4:49 podemos notar que hay una escala descendente manteniendo la dinámica de la vitela alternada respetando las notas que están en ligaduras y en el siguiente compás resuelve haciendo intervalos de quinta y octava.

3.8. «Under a Glass Moon» minute 5:00

En este compás tenemos el uso de *sweep picking* seguido de corcheas en octavas en ascendente y descendente, tal como en el ejemplo anterior y posterior a esto un intervalo de intervalo de quinta.

3.9. «Under a Glass Moon»

La idea de ejecutar intervalos de quinta u octava es otra característica en el lenguaje técnico musical de Petrucci, en este caso vemos un patrón repetitivo de quintas con el uso de *slides* ascendentes o descendentes.

3.10. «Under a Glass Moon» minuto (5:14)

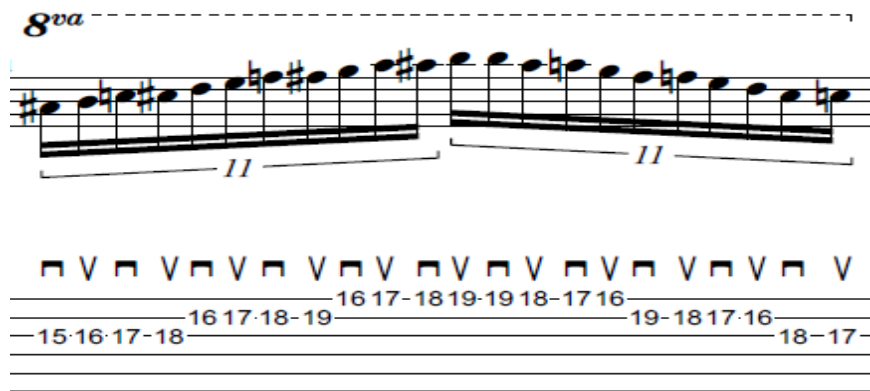
En el minuto 5:14 notamos que en el solo se usan figuraciones mucho más complejas que las anteriores, manteniendo el *sweep picking* y añadiendo *Hammer On* y *Pull Off*.

3.11 «Under a Glass Moon» Sweep picking

Si analizamos detenidamente esta frase es similar a la estudiada anteriormente, pero se usa septillos, y en detalles técnicos nos encontramos que es la unión de *Sweep Picking*, *Hammer On* y *Pull Off* dando una sensación de velocidad y amplios intervalos entre notas.

3.12 «Under a Glass Moon» minuto 5:21

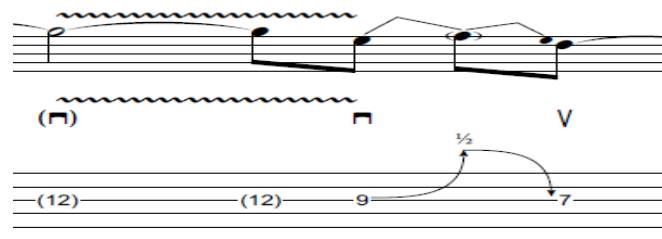
En el minuto 5:21, parte del solo podemos observar como una secuencia de arpeggios durante 2 compases y finalizando con un lick, realizada de manera descendente, teniendo en cuenta las ligaduras para que la púa alternada no se vea afectada. Lo necesario de hacer este tipo de figuraciones, se recomienda la guía de la persona correcta.



3.13 «Under a Glass Moon» minuto 5:27

Podemos observar en el minuto 5:27 una escala de semitonos con el uso de la técnica de la vitela alternada, justamente al final del tema, así como en el tema analizado anteriormente “never enough”, y podemos tener en cuenta este recurso como algo característico antes de finalizar sus solos.

3.1.3 Breaking all illusions



3.14. «Breaking all illusions» minuto 6:11

En el minuto 6:11 se aprecia el uso de los *bendings* en la mayoría del tiempo de la sección, el cual consiste en estirar la cuerda hacia arriba hasta obtener el intervalo, que en este tema específicamente, es el semitono.

Musical notation for slide exercises. The top staff shows a melodic line with notes on the 8th fret and a 'sl.' (slide) marking. The bottom staff shows fret numbers: 7, 8-10, (10), 12-13, and 13, with 'V' and 'sl.' markings above them.

3.15 «Breaking all illusions» minuto 6:15

En el minuto 6:15 se empieza a utilizar abundantemente los *slides*, o “notas de gracia” como recurso melódico durante su interpretación, este caso y en lo que queda del tema los aplica sobre una misma cuerda.

Musical notation for sweep picking and pull off. The top staff shows a melodic line with a 'Sweep' marking and an '8va' (octave) marking. The bottom staff shows fret numbers: (12), 14, 12, 13, 15-12, 13, and 14, with 'V', 'P', and 'V' markings above them.

3.16 «Breaking all illusions» Sweep picking y pull off

Ahora podemos notar que se ejecuta un arpeggio en semi corcheas utilizando un recurso que ya hemos identificado en otras canciones y es el *sweep picking*, empezando con vitela hacia abajo notas ligadas en *pull off* y a continuación, las notas que restan del arpeggio con vitela ascendente.

Another Day (Solo)

Dream Theater - Images and Words

Tranc: Ronald Ruiz

Standard tuning
♩ = 69

3.17 «Another Day» minuto 3:02

El solo arranca en el minuto 3:02 y tal como ya lo hemos visto en transcripciones anteriores, podemos encontrar el uso muy frecuente del *bending* en intervalo de semitono durante el primer compás, para luego, en el siguiente compás cambiar a tono entero.

3.18 «Another day (solo)» escalas rápidas

Analizando el final de esta frase, nos encontramos con un recurso que también aparece en «Never enough» y consiste en ejecutar escalas a velocidades altas y agrupadas en 3 notas por cuerda en figuración de seisillos.

3.19 «Another Day» minuto 3:17

En el minuto 3:17 nos encontramos con una frase de 2 compases usando *bindings* de tono completo y un *bending* de 3era menor que se encuentra en el segundo compás de la imagen, el cual está acompañado con vibratos de la cuerda.

3.20 «Another Day» minuto 3:24

En el minuto 3:24 del tema se aprecia una frase muy interesante sobre la escala pentatónica creando un patrón de 5 notas de manera consecutiva y con la misma intencionalidad rítmica.

3.21 «Another Day» Slides, Hammer on y Pull off

La última frase de este solo contiene una secuencia de intervalos de 5tas, aplicando el recurso de *slides* sobre la misma cuerda y finalmente una frase de notas ligadas sobre la misma cuerda usando *Hammer on*, *Pull off* y *Slide* para cambiar el sector de la guitarra.

3.1.4 Inocence Faded

Standard tuning
♩ = 120

3.22. «Inocence Faded» 4:16

En el minuto 4:16 el final del tema empieza con un recurso muy interesante y es el de la nota pedal. Como se puede apreciar vemos que esta nota ya mencionada, en la canción, se toca la 6ta cuerda en *palm mute*, mientras se van orquestando acordes en la sección de las cuerdas agudas logran una sonoridad un tanto modal.

3.23. «Inocence Faded» 4:29

En este compás nos encontramos con un recurso bastante identificado en los demás de los solos. En el minuto 4:29 se toca una frase con *slides* sobre la misma cuerda, y esto se puede observar desde la segunda corchea de la imagen mostrada y para ya casi finalizar, hace un armónico artificial.

3.24. «Inocence Faded» Minuto 4:45

En esta última sección, podemos notar que existe un juego entre dos cuerdas aplicando el recurso de cuerdas al aire combinado con aplicación quintas, con tendencia a ser descendente.

3.25. «Innocence Faded» Minuto 5:02

Un recurso notable dentro de los recursos de este solo son las aproximaciones cromáticas, que se usan para enriquecer el espectro sonoro de las notas del acorde ya que resuelve en ellas.

3.26. «Innocence Faded» minuto 5:04

En la siguiente figura podemos analizar una frase en escala pentatónica, la cual está siendo ejecutada con vitela alternada, y de una forma muy similar a la que se ejecuta en el tema “Another day”, en secuencia de grupo de 5 notas. (Minuto 5:04)

3.27. «Innocence Faded» minuto 5:10

En esta pequeña frase se puede notar nuevamente el uso de las quintas sobre las mismas dos cuerdas, aplicando el *slide* y al final una nota larga con vibrato. (Minuto 5:10)

3.28 . «Inocence Faded» Picking skip

A continuación, podemos ver que se está ejecutando un arpeggio de Re sus4, seguido del acorde de Re7. Es importante destacar que en los primeros grupos de semicorcheas primer que se están ejecutando bajo la técnica de *Picking skip*.

3.29. «Inocence Faded» minuto 5:19

Esta frase guarda una estrecha similitud con el inicio del solo de la canción, ya que, de igual manera, usa como recurso los intervalos de 5ta y las cuerdas al aire, además de los *slides* y *pull off*. (Minuto 5:19)

3.30. «Inocence Faded» minuto 5:25

Finalmente, el solo del tema termina con una sección de arpegios que conservan una estructura ascendente y descendente, de la misma manera se conserva el movimiento de vitela para cada nota tono del arpegio. Minuto (5:25)

En el análisis de los recursos de Petrucci se encontró muchísima información técnica guitarrística, de las cuales cabe mencionar principalmente el uso de vitela alternada en escalas y arpegios, el salto de cuerda en ejecución de arpegios, notas pedales diatónicas, *sweep picking*, frases con cuerda al aire en intervalos de 5tas. También se encuentran entre los recursos melódicos: secuencias de 3, 5 o 6 notas en escalas pentatónicas y arpegios, los cuales serán aplicados dentro de los 2 estudios sobre los temas asignados para la aplicación de dichos recursos.

3.1.5 B.B. King

Es uno de los guitarristas más significativos del blues, con un estilo propio debido a los recursos técnicos, melódicos y su trabajo con las escalas que usa en toda su discografía, tanto en estudio como en vivo. Un detalle que se puede mencionar con antelación es que B.B. King tiene al parecer un gran gusto por la improvisación, ya que se logró identificar que al comparar una versión en vivo con una versión en estudio de un mismo tema se tocan melodías distintas en introducción o solos.

De B.B. King, se transcribieron la introducción y el solo de los temas “Every day I have the blues” del álbum en vivo *Cook county Jail*, “Please love me” del álbum *Live at the regal* (en vivo), “My own fault” del álbum *My kind of blues* (estudio), y del tema “The thrill is gone” se transcribirán —a modo de comparación— dos versiones de los álbumes *Completely well* (estudio) y *Cook county Jail* (en vivo), esto con la finalidad de determinar cuáles son las diferencias entre su versión de estudio —como aparece en el primer álbum— y su versión en vivo —como aparece en el segundo—. Esto, a su vez, permitirá separar los elementos armónicos y melódicos, así como los recursos técnicos de las obras.

3.1.6 Please love me –Live at the regal

3.31. «Please love me» - live at the regal

En la introducción de este tema podemos darnos cuenta de detalles que se hacen presente casi en todo su lenguaje guitarrístico que es el uso y combinación de las triadas y frases melódicas.

3.32. «Please love me» - live at the regal minuto 0:07

En esta frase observamos como las notas muertas (escritas con x en la partitura) parte de la ejecución de King seguido de un arpeggio del acorde en el cual se reemplaza la raíz del acorde por la 9na en la segunda corchea. (Minuto 0:07)

3.33. «Please love me» - live at the regal 0:15

En esta frase podemos visualizar características rítmicas dentro de los recursos de King el cual es empezar la frase con un silencio de corchea, dando esta sensación de

respiro a la frase, además del uso de tresillos de semicorchea. (Minuto 0:15)

3.34. «Please love me» - live at the regal minuto 0:17

Tal como se lo mencionaba al inicio de los análisis, podemos darnos cuenta del uso de los bicordios por 3eras combinados con ideas melódicas, además del uso de los silencios tal como se observa en la frase anteriormente analizada.

3.35 «Please love me» - live at the regal minuto 0:22

Este ejemplo de finalización de frase nos muestra uno de los recursos talvez más característicos de B.B. King y es el uso del vibrato en notas largas, seguido de un silencio o respiro pensando como si fuese un viento quien ejecutase esta frase.

3.36 «Please love me» - live at the regal minuto 0:15

Esta frase que realiza en la parte final de la introducción es completamente igual a una que realizó en el segundo 0:15 y ahora la vuelve a repetir, dando la idea del uso de frases que se puedan repetir siempre y cuando sea el mismo acorde, pero en otra parte del tema.

3.37 «Please love me» - live at the regal minuto 0:33

Al iniciar el solo podemos ver como lo hace con apenas una sola nota seguido de silencios, creando una dinámica melódica responsorial con el compás 2 y 3 los cuales usan el mismo recurso que en el minuto 0:15 y bicordios. Además de esto podemos ver en el compás 3 el uso de bendings de $\frac{1}{4}$ de tono muy usados en su interpretación.

(Minuto 1:28)

3.38 «Please love me» - live at the regal minuto 1:28

Un recurso muy notorio en King es el crear frases completas con 1 pequeño motivo melódico, que en este caso usa la misma melódica con pequeñas variaciones durante toda una vuelta de solo. En la figura se muestran los primeros 4 compases de toda la forma (Minuto 1:45)

3.39 «Please love me» - live at the regal minuto 2:17

Un ejemplo más dentro del mismo tema de la idea de repetir frases la encontramos por 3era vez al finalizar el solo.

3.1.7 My own Fault –My Kind of Blues

My Own Fault (Intro)
My Kind of Blues - B.B. King

Transc: Ronald R...

Standard tuning
♩ = 80
♩ = ♯ (♭)

3.40. «My own Fault» Intro

En esta transcripción podemos observar elementos propios de B.B. King tales como; al inicio del segundo compás con silencio de corchea para empezar la frase, así como también en mitades de frases, que como se había dicho antes, da la sensación responsorial entre frase y frase. Un detalle nuevo que es el uso de cromatismos en las corcheas del tiempo 2 como recurso melódico.

Durante la interpretación de esta sección se ejecutan frases en semicorcheas lo que hasta ahora dentro del análisis es novedoso y destacable. Al finalizar la sección del intro nos encontramos con el uso de bicordios en 3ras.

G7

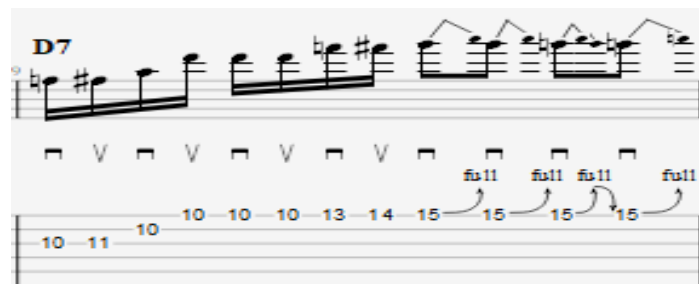
3.41. «My own Fault» minuto 1:38

Empezando a analizar podemos visualizar que toma recursos utilizados en la introducción que en este caso son cromatismos en semicorcheas. (Minuto 1:38)



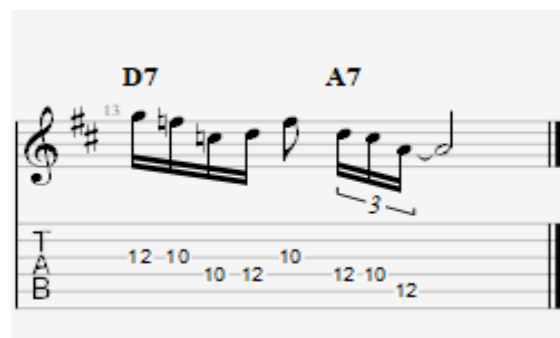
3.42. «My own Fault» minuto 1:42

En este compás vemos nuevamente como la frase inicia con silencio de corchea con la diferencia de que la primera nota es atacada con un *bending* seguido de frases con semitonos (Minuto 1:42)



3.43. «My own Fault» minuto 1:55

En este compás se vuelve a ejecutar las frases cromáticas con semicorcheas, añadiendo *bendings* en los 2 últimos tiempos (Minuto 1:55)



3.44. «My own Fault» variación fraseo final

Al finalizar el solo repite la frase que hace al finalizar la introducción con solo una pequeña variación en la nota del inicio.

3.1.8 Every Day I Have The Blues – Cook County Jail

Standard tuning
 ♩ = 204
 (♩ = ♩♩)
 B♭7

jz.guit.

10 11 12 | (10) (11) (12)

Detailed description: This image shows a musical score for guitar. It includes a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 4/4 time signature. The tempo is marked as ♩ = 204. A rhythmic pattern is shown as (♩ = ♩♩). The chord is Bb7. The notation shows a melodic line starting with a rest, followed by a quarter note, and then a dotted quarter note. The guitar part below shows fret numbers 10, 11, and 12, with a final measure containing (10), (11), and (12) in parentheses, indicating a slide or bend.

3.45. «Every Day I Have The Blues – Cook County Jail»

Al iniciar la introducción del tema vemos algo parecido a lo que ocurre en la introducción del tema «Please Love Me» que es iniciar con triadas ligadas con previo silencio para dar la sensación sincopada al siguiente compás.

Detailed description: This image shows a musical score for guitar. It includes a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 4/4 time signature. The notation shows a melodic line starting with a rest, followed by a quarter note, and then a dotted quarter note. The guitar part below shows fret numbers 11/12, 12, 11, 13, and (13). A slide is indicated by a curved arrow from the 13th fret to the (13)th fret, labeled 'fall!'.

3.46. «Every Day I Have The Blues – Cook County Jail» Slides

En la siguiente frase se utilizan como recurso melódico el uso de *slide* y *bending* de 1 tono ligado a una nota larga.

The image shows a musical score for an F7 chord. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a 4/4 time signature. The chord is F7. The notation includes a 7th fret, a triplet of eighth notes, and a bending instruction 'b11' with a release 'V'. The bottom staff is a guitar tablature with fret numbers 13 and 11, and a circled '12'.

3.47. «Every Day I Have The Blues – Cook County Jail» Bending

En este compás vemos que se crea un pequeño motivo con uso de *bending* de 1 tono con *release*.

The image shows a musical score for an Eb7 chord. The top staff is in treble clef with a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab) and a 4/4 time signature. The chord is Eb7. The notation includes a 10th fret, a 7th fret, and a vibrato instruction 'v'. The bottom staff is a guitar tablature with fret numbers 12 and 11.

3.48. «Every Day I Have The Blues – Cook County Jail» silencio

Un recurso también característico de B.B. King es en ocasiones pocas notas dentro de un compás, dando mayor importancia al silencio.

The image shows a musical score for a Bb7 chord. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a 4/4 time signature. The chord is Bb7. The notation includes a 7th fret, a vibrato instruction 'v', and a 'pizz.' (pizzicato) instruction. The bottom staff is a guitar tablature with fret number 11.

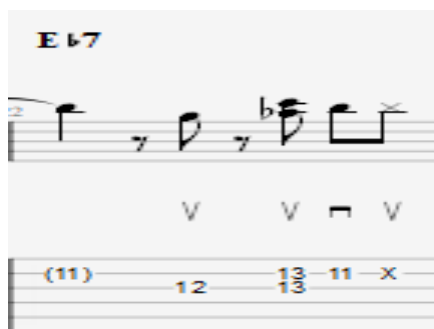
3.49. «Every Day I Have The Blues – Cook County Jail» vibrato

Nuevamente se encuentra un elemento del tema «Please Love Me» que es en este caso el uso de una sola nota, pero con la diferencia es que esta nota se ejecuta con vibrato.



3.50 . «Every Day I Have The Blues – Cook County Jail» Bending de tono y medio

En los siguientes 2 compases podemos observar recursos melódicos tales como; el uso de poca información melódica, siendo el silencio lo que le da sentido a aquellas 2 notas y el uso de *bendings* de tono y medio durante ese compás.



3.51. «Every Day I Have The Blues – Cook County Jail» Silencios de corchea

Esta frase está compuesta por silencios de corchea combinadas con notas en bicordios de terceras y una vez más observamos en la última corchea con nota muerta representada por la “x”.

3.1.9 The Thrill is gone – Completely Well

Para analizar los recursos técnico musicales de este tema se eligió una versión en estudio y otra en estudio para comparar las diferencias que existe entre la ambas interpretaciones. La versión que se analizará corresponde a la versión de estudio.

The Thrill is Gone (Intro)
Completely Well - B.B. King

Transe: Ronald Ruiz

Standard tuning
♩ = 88

3.52. «The Thrill is gone – Completely Well» Intro

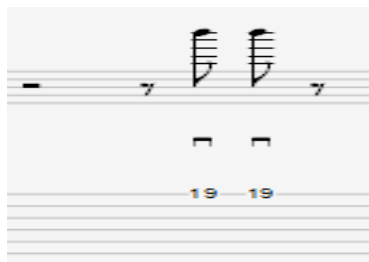
Durante todo el intro podemos escuchar y observar por medio de la partitura el uso constante del vibrato y bendings en 1/4 de tono que da la sensación sonora de frases cromáticas. A diferencia de los temas anteriores, esta versión ocupa los bicordios solo al final de la introducción.

3.53. «The Thrill is gone – Completely Well» bendings de semitonos

En esta frase el recurso más notable son los *bendings* de semitono y finalización *bending* de tono completo. (Minuto 1:43)

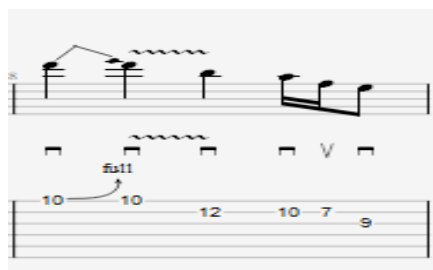
3.54. «The Thrill is gone – Completely Well» Pull off y bending

Es destacable también el uso de *Pull off* luego de *bendings* en el lenguaje guitarrístico de King, además de que se pueda observar una vez más como en el solo de «Please Love» me en el minuto 1:28. (Minuto 1:46)



3.55. «The Thrill is gone – Completely Well» minuto 1:52

En el solo podemos notar el uso de 2 notas agudas que resaltan mucho dentro del resto de la melodía ya que están luego de una gran pausa. (1:52)



3.56. «The Thrill is gone – Completely Well» Vibrato

En esta frase que inicia con *bending* se ocupa el vibrato justo al momento de caer en la nota inicial. (Minuto 1:54)

3.1.10 The Thrill is Gone – Live in Cook County Jail

Esta versión que se analizará es una de las versiones del tema analizado anteriormente en versión estudio.



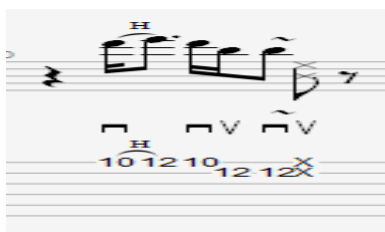
3.57. «The Thrill is Gone – Live in Cook County Jail» intro

Es evidente en los primeros 4 compases que la interpretación y las melodías cambian totalmente cuando King toca en vivo. Al inicio de esta versión se deja bastantes espacios de silencios.



3.58. «The Thrill is Gone – Live in Cook County Jail»

En esta versión podemos también ver la ejecución de notas muy agudas precedidas de *slide*. (Minuto 0:19)



3.59. «The Thrill is Gone – Live in Cook County Jail» slides

En esta versión en vivo se hace uso de las notas muertas, además de adornos con *hammer on*. (Minuto 0:24)



3.60. «The Thrill is Gone – Live in Cook County Jail» hammer on

La versión en vivo de este tema también tiene la característica de que se usan arpeggios como recurso melódico, ya que podemos ver las notas de un acorde Bm en los 2 últimos tiempos. (Minuto 0:28)

The Thrill Is Gone (Live) - Solo
Cook County Jail - B.B. King

Transc: Ronald Ruiz

Standard tuning
♩ = 95

3.61. «The Thrill is Gone – Live in Cook County Jail»

Al transcribir el inicio de solo podemos observar que se usa un motivo repetitivo parecido al que se ejecuta en los 2 últimos compases del a introducción, dándonos el recurso nuevamente de tomar frases antes ya tocadas para formar nuevos pasajes.

3.62. «The Thrill is Gone – Live in Cook County Jail» 12 compases

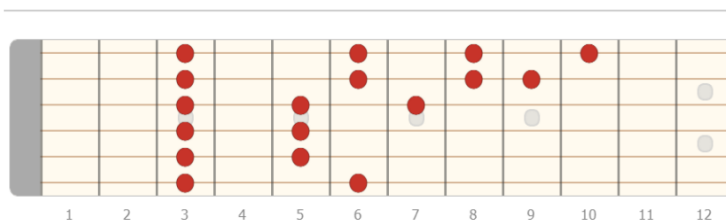
Algo que llama mucho la atención de esta versión es sin duda el uso y desarrollo de motivos rítmicos y melódicos, y en esta sección podemos escuchar y observar que se ejecuta una frase durante los 3 primeros compases y al 4to compás se propone una idea distinta, la cual se va desarrollando durante casi toda la forma de 12 compases. (Minuto 3:13)

3.63. «The Thrill is Gone – Live in Cook County Jail» apagados de cuerda

Al finalizar el solo se plantea un nuevo motivo rítmico pero esta vez ejecutada con apagados de cuerda que durante la interpretación se juega mucho con la velocidad y la dinámica hasta llegar al fin del tema.

3.2 B.B. Box

A continuación, se muestran las notas que más usa BB King en conciertos y versiones de canciones en estudio. Esta parte de la guitarra mostrada en los trastes denota las combinaciones de digitaciones más usadas por B.B. King, de hecho popularmente se conoce como B.B. Box.²⁷



3.64 B.B. Box

3.3 Estudio No. #1

Para este estudio se tomó los recursos técnico musicales de Petrucci. Los 4 primeros compases fueron escritos mezclando arpeggios, ocupando digitaciones similares a los que se observaron en el tema *never enough* seguido de arpeggios de 2 notas por cuerda del tema *under a glass moon* y finalizando con desplazamiento de intervalos de quinta sobre 2 cuerdas aplicando glissandos tal como Petrucci los aplica en el tema de *under a glass moon and another day*.

Standard tuning
♩ = 110

Am7 D7(b5) Gmaj7 C

od.guit.

T 12-14 14-12-13-12 12-14 16-13 13-17-13 13-13 12-8 11-7 9-5 9-5 3-5 5-3 5-5

A 12-14 14-12-13-12 12-14 16-13 13-17-13 13-13 12-8 11-7 9-5 9-5 3-5 5-3 5-5

B 12-14 14-12-13-12 12-14 16-13 13-17-13 13-13 12-8 11-7 9-5 9-5 3-5 5-3 5-5

²⁷ King, Riley. BB King Teaches How to Solo Over a Blues Progression! Animated Fretboard Guitar Lesson (fretLIVE). Tomado el: 26 de Julio del 2022 a las 13:22 de Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=bhYXolbCrr0&t=53s&ab_channel=PowMusic

3.65. «Estudio No. #1» glissandos

Del compás 9 al 16 se utilizaron también tomando como referencia las digitaciones que se obtuvieron en la transcripción del tema *innocence faded* que consisten en arpeggios saltando una cuerda usando como recurso el *slide* para conectar una posición con otra del compás 15 y 16.

The musical score for measures 9-16 of 'Estudio No. #1' is presented in two systems. The first system covers measures 9-12, and the second system covers measures 13-16. The key signature is one sharp (F#). The first system is in the key of F#m7(b5), the second in B7(b9), and the third in Em7. The score includes a treble clef staff with notes and a guitar tablature staff below it. Fingerings are indicated by numbers 1-4 on the strings. Slide markings (sl.) are used to connect positions between measures. The tablature shows various fret numbers and string numbers (T, A, B).

3.646. «Estudio No. #1» Slides

En los compases 17 y 18 se utilizó arpeggios con *slide* sobre 2 cuerdas en la cual una de las 2 cuerdas queda como nota pedal, recurso que fue tomado del tema *under a glass moon*, seguido de 2 compases (19 y 20) con pequeños *sweep picking* a 3 cuerdas tomados de referencia del solo de la canción *Breaking all illusions*.

The musical score for measures 17-20 of 'Estudio No. #1' is presented in two systems. The first system covers measures 17-18, and the second system covers measures 19-20. The key signature is one sharp (F#). The first system is in the key of F#m7(b5), and the second in Em7. The score includes a treble clef staff with notes and a guitar tablature staff below it. Slide markings (sl.) and sweep picking markings (P) are used. The tablature shows various fret numbers and string numbers (T, A, B).

3.67. «Estudio No. #1» Slides y Sweep picking

Del compás 21 al 24 se escribió una frase basada en intervalos de 2da con cuerda al aire como nota pedal finalizada con *bendings* que llegan a las notas del acorde, tal como sucede en el solo de *under a glass moon*.

Musical score for guitar, measures 21-24. The score shows a melodic line in the treble clef with fingering and slurs, and a corresponding tablature in the bass clef. Chords are indicated above the staff: Am7 (measures 21-22), D7(b5) (measures 22-23), Gmaj7 (measure 23), and Cmaj7 (measure 24). The tablature includes fingerings (H, P, P) and slurs, with some notes marked as 'full' or '1/2'.

3.68. «Estudio No. #1» Bending

En los compases 25 y 26 se ejecutan arpeggios de F#m7b5 seguido de B7 (b9) usando las 2 posibles digitaciones expuestas a modo de comparación en el análisis del tema *never enough*, seguidamente de frases con escala pentatónica usando 4 notas sobre 2 cuerdas tal como se pudo observar en las transcripciones de los temas *another day* y *under a glass moon*. Y, finalmente, los últimos 4 compases se tomaron de referencia a la velocidad y virtuosismo en la que se ejecutan las escalas con la que finalizan los solos en *never enough* y *under a glass moon*.

Musical score for guitar, measures 25-32. The score shows a melodic line in the treble clef with fingering and slurs, and a corresponding tablature in the bass clef. Chords are indicated above the staff: F#m7(b5) (measures 25-26), B7(b9) (measures 26-27), Em7 (measures 27-28), D#7 (measure 28), Dm7 (measures 29-30), and C#7 (measures 30-32). The tablature includes fingerings (P, sl, P, P) and slurs, with some notes marked as 'P' or 'P'.

3.69. «Estudio No. #1» escala pentatónica usando 4 notas

3.4 Estudio No. #2

Pare este estudio se consideraron los recursos técnico musicales de B.B. King y se los aplicó de la siguiente manera.

Del compás 1 al compás 8 se utilizaron recursos melódicos tales como desarrollo melódico y melodía responsorial basado en el tema «Please love me», el cual consiste en iniciar la frase con una nota a tiempo seguida de silencio, para luego responder con una frase en el siguiente compás, pero en contratiempo, uso del recurso de la nota aguda seguida de un *slide*, además de arpeggios del acorde en la cual se desarrolla el tema, aplicado en el compás 7.

Blues in the Closet

Estudio #2

Transc: Ronald Ruiz

Standard tuning
♩ = 120
(♩ = ♪♩)

G7

3.70. «Estudio No. #2» Slides de «Please me love»

Para finalizar la primera vuelta del solo en los compases 9 y 10 tenemos una ruptura del motivo inicial usando frases con bendings a $\frac{3}{4}$ de tono que podemos apreciar en todas las transcripciones realizadas de King, y en los 2 ultimo tenemos la aplicación de bicordios en el compás 11 seguidas de silencio en el compás, y para culminar se usa una frase con bicordios en trecillos basado en la introducción del tema Plesase love me.

Al iniciar la segunda vuelta de solo se ocupa luna frase extraída del tema «Thrill is gone» en versión en vivo, que consiste en frases usando solo 2 cuerdas aplicando *bendings* mediante el desarrollo incluido el uso de manera arbitraria de bicordios y así como en el compás 5 se aplica el mismo recuso de la nota aguda seguida de *slide* en el compás 17.

3.651. «Estudio No. #2» Bendings de bicordios

El compás 22 y 23 ocupan frases usando notas del acorde de la tonalidad del tema usando aproximaciones diatónicas de 1 tono usado en todos los temas transcritos seguidos de bicordios en contratiempo.

3.72. «Estudio No. #2» bicordios en contratiempo

La última vuelta de solo está basada en el desarrollo melódico con una frase de 3 notas, aplicando *bendings* de manera alternada que se observa en el solo de «Please love me» y que coincidentemente comparte notas de la melodía original del tema.

3.73. «Estudio No. #2» bends de «Please me love»

3.5 Estudio No. #3

Para este estudio se consideraron los recursos técnico musicales de Petrucci y se los aplicó de la siguiente manera.

En el compás 1 se utilizó el recurso de las frases mezcladas con cuerdas al aire, a continuación, se aplica un arpeggio a cuatro cuerdas tomando de referencia la digitación que Petrucci ocupa en el tema «Never Enough» al finalizar la primera parte del solo transcrito. Desde el compás 3 al compás 6 se crea una frase tomando como referencia el recurso que se encuentra en el solo de «Innocence Faded» que consiste en enlazar intervalos de quintas o cuartas usando *slides* para resolver en arpeggios saltando una cuerda tomada del mismo tema mencionado anteriormente, desde el compás 7 al 10.

Esposa
Estudio #3

Transc: Ronald Ruiz

Standard tuning
♩ = 100

3.7466. «Estudio No. #3» sweep picking de «Never Enough»

En los compases 11 y 12 se ocupa la digitación del *sweep picking* utilizado en el tema *never enough*, con la diferencia de que en el compás 11 se ocupan rítmicas y

ornamentaciones muy usadas en la interpretación de melodías en el pasillo. Se continúa nuevamente aplicando el recurso de arpeggios saltando una cuerda desde el compás 13 hasta el 16, de igual manera aplicando ornamentaciones características de melodías en el pasillo, finalizando la primera parte del tema usando secuencias de 4 notas en la escala de Gm tal como se lo pudo analizar al final de la transcripción realizada del tema *never enough*.

The image shows a musical score for guitar. It consists of two systems of music. The first system covers measures 13 to 15. Measure 13 has a D7 chord, measure 14 has a C chord, and measure 15 has a G chord. The second system covers measures 16 to 18. Measure 16 has an Am chord, measure 17 has a D7 chord, and measure 18 has a Gm chord. The score includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a bass staff with fret numbers for each string (T, A, B). There are also some markings like 'H P' and 'H P' above the notes.

3.75. «Estudio No. #3» secuencias pentatónicas de «Under a glass moon» e «Inocence Faded»

En la parte B se aplica las secuencias de pentatónicas, adaptada a la necesidad técnica que demandaba el estudio con respecto al virtuosismo, pero basada en las frases de pentatónicas encontradas en los temas «Under a glass moon» e «Inocence faded». A continuación, por motivo de darle el toque pasillero, se utilizó el recurso del tremolo que se puede apreciar en la introducción original del tema.

Luego de esto se aplicó la escala frigia dominante con la duración de 2 compases en semicorchea, la cual es usada muchísimo en los pasillos. Sobre el acorde de Gm que está a continuación de la frase lidia dominante, se ocupa el recurso del arpeggio con 2 notas sobre cada cuerda, con una pequeña variación, ya que se realizó un cambio de sector en la guitarra, para inmediatamente empezar con una frase basada en el uso de cuerdas al aire tomado del tema «Under a glass moon».

Para finalizar se toma a consideración la ejecución del recurso de virtuosísimo sobre una escala analizado en el tema «Never enough», que termina en un acorde en triada, aspecto muy característico del pasillo.

3.6 Estudio No. #4

Para este estudio se consideraron los recursos técnico-musicales de B.B. King y se los aplicó de la siguiente manera en la armonía de la canción «Avecilla».

Del compás 1 al 6 se usa el recurso del desarrollo melódico de la mano con largos silencios como lo podemos ver en las transcripciones realizadas de las 2 versiones del tema «Thrill is gone, Every day» y «Please Love me», que consiste en una pequeña idea musical que se va desarrollando hasta que sufre tantos cambios que es necesario cambiar el discurso, tal como ocurre a partir del compás 7.

Avecilla
Estudio #4

Trasc: Ronald Ruiz

Standard tuning
♩ = 190

original

3.76 «Estudio No. #4» Desarrollo melódico a partir de silencios

Inmediatamente la idea melódica que ocurre a partir del compás 8 hasta el 14 es el desarrollo del motivo que se propone desde el compás 7 en adelante, la cual se basa en una adaptación del recurso usado en el solo del tema en vivo de The thrill is gone que consiste en la repetición de una frase melódica en casi toda una sección.

Am

3.77 «Estudio No. #4» Repetición de una frase melódica

En la parte final de la primera sección se usa como recurso transicional un *bending* en el compás 15 para a continuación, desde el compás 16 al 23, se ejecutan frases con *bendings* en 2 cuerdas combinadas con notas agudas con *slides* descendentes precedidas de silencio para dar mayor énfasis a las mismas. Además, se hace una pequeña alusión a la siguiente sección de solos en la que se ocuparían frases combinadas con silencios.

1/3

3.78 «Estudio No. #4» Bendings y notas con Slides

La segunda sección de este estudio está basada también en el análisis del solo en vivo de The Thrill is Gone justo en la parte final en la que durante toda la forma hace apagados de cuerda, lo que en el estudio creado se basa en la rítmica del compás 7 al 11 de la primera vuelta de los solos.

A partir del compás 27 la idea melódica cambia y se vuelven a usar frases con 2 cuerdas y *bendings* hasta el compás 34 en donde se mantiene la idea del uso de frases melódicas, pero con la incorporación de bicordios en 3ras.

3.79 «Estudio No. #4» I incorporacion de Bicordiosen terceras

En la última parte de la sección que inicia finalizando el compás 40 se retoma la idea melódica del compás del 7 al 11, la cual inicialmente se ejecuta de la misma manera que en los compases anteriores pero que en el desarrollo se va convirtiendo en frases combinadas con apagados de cuerda, desde el compás 41 hasta el 51 que termina con una figura de escala pentatónica, esto haciendo referencia al recurso que usa B.B. King de reutilizar frases antes ya tocadas dentro del mismo solo.

2/3

3.80 «Estudio No. #4» Apagados de cuerda

3.7 Presentación Artística

Para la presentación se ocuparon 2 formatos los cuales fueron de 1 banda conformada por guitarra eléctrica, piano, bajo y batería y un dúo de guitarra clásica y guitarra eléctrica. Inicialmente se tocará el estudio con la ayuda de una grabación que se realizó en el estudio de paradox, seguidamente se los pone en contexto de los 2 formatos ya

mencionados, en los que primero se hace la presentación de la melodía, luego la ejecución de los estudios a manera de solo, haciendo pequeñas variaciones para que se ajuste al criterio de improvisación, y para finalizar se ejecuta nuevamente la melodía del tema a manera de salida; esta estructura sirvió para articular los cuatro estudios a manera de solo.

Los temas se definieron, ensayaron y grabaron en el instituto de educación musical Paradox, grabación con la cual se hizo posible la composición de los estudios inicialmente, ya que se generaron a partir de las grabaciones en el estudio. Para los ensayos previo a la presentación artística se tomará en cuenta las versiones grabadas en un principio, igualmente, los mismos músicos que acompañaron en los ensayos y las grabaciones también estarán tocando en el momento de la presentación artística.

4. CAPÍTULO: CONCLUSIONES

Conclusiones

En este trabajo se logró escribir 4 estudios musicales a partir de las técnicas compositivas de Petrucci y BB King sobre la armonía de composiciones de Jazz, Blues y música tradicional ecuatoriana.

La construcción de los solos fue compleja debido al único uso de los recursos técnico-musicales de King y Petrucci sobre ritmos o géneros musicales muy alejados al contexto del cual fueron extraídos, y ponerlos en ritmos tradicionales ecuatorianos, por tal motivo se tomó en consideración el siguiente criterio.

La transcripción y ejecución de los temas elegidos por cada guitarrista fue muy útil para una mejor comprensión técnica del uso de la vitela alternada manteniendo el pulso, con respecto a los bendings un entrenamiento a la memoria muscular que permite usar la fuerza necesaria para cada intervalo que se ejecute, consiguiendo la afinación exacta para cada uno.

Recomendaciones

Durante el proceso, junto al tutor de esta investigación, se consideró pertinente hacer una mezcla de los recursos usados en cada ritmo al momento de la creación, cuidando el hecho de no dejar de sonar al estilo de King o Petrucci, y esto fue posible debido a que se tomaron pequeños extractos tanto como de la melodía de introducción o melodías que acompañen de manera responsorial en el tema original. Por lo que si se desea realizar un trabajo similar es necesario guardar la sonoridad del ritmo en el que se incorporen estos recursos guitarrísticos

REFERENCIAS

- Conrad, Kottak. *Introducción a la antropología cultural*. España: S.A. mcgraw-hill / interamericana de España, 2019
- Daniel Chacón Berna⁵¹. Estudios técnicos para la guitarra eléctrica basados en golpes de la música llanera. Bogotá: Universidad de Cundinamarca, 2017
- Dream Theater. Never enough. Versión tomada de YouTube el 1 de junio del 2020: <https://www.youtube.com/watch?v=fP71hXavUX0>
- Elaine Brody & Jan Larue. *Tres Nouvelles Études*. Oxford: The Musical Quarterly, Volume LXXII. 1986.
- Eric Starr. Manual para tocar el piano rock y blues. Barcelona: Ediciones Robinbook,
- José Luis Cumbicos. *Composición y ejecución de cinco estudios para guitarra eléctrica basados en un análisis a profundidad sobre las técnicas: alternate picking, sweep picking, economy picking, tapping, legato, bendings y vibrato*. Guayaquil: Universidad de las Artes, 2021.
- Ganapes, John. Blues you can use – A complete guide to learning blues guitar. Hall Leonard Corporation, 1995
- King, Riley. BB King Teaches How to Solo Over a Blues Progression! Animated Fretboard Guitar Lesson (fretLIVE). Tomado el: 26 de Julio del 2022 a las 13:22 de Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=bhYXolbCrr0&t=53s&ab_channel=PowMusic
- Kottak, Conrad Phillip. *Antropología Cultural*. Espejo para la Humanidad. Madrid: McGraw-hill, 2000. Versión PDF: <https://diversidadlocal.files.wordpress.com/2012/09/kottak-que-es-cultura.pdf>
- Mario Godoy. *Historia de la música del Ecuador*. Quito: PUCE, 2012 Versión PDF: <https://archive.org/details/HistoriaDeLaMsicaDelEcuadorMarioGodoy>
- Moraña, Mabel. “Introducción” en Sujeto, Decolonización, Transmodernidad: Debates Filosóficos Latinoamericanos. Madrid: Editorial Vervuert, 2018. Versión PDF de ProQuest Ebook Central, <http://ebookcentral.proquest.com/lib/uartes-ebooks/detail.action?docID=6273081>.

Patente. «Fatalidad». 6 de junio del 2015. Video tomado de youtube el 21/6/2022.

https://www.youtube.com/watch?v=aPZKID_YIMY

Rodríguez, Pablo. “Encuentro de ritmos tradicionales con distorsiones del mundo” en *Traversari No. #2*. Quito, septiembre 2015.

Sadurni, J.M. «BB King, el rey del blues» 14 de septiembre del 2021. tomado de National Geographic el 22 de junio del 2022:

https://historia.nationalgeographic.com.es/a/b-b-king-rey-blues_17185

Valarezo, José. La fiesta popular tradicional Ecuador. Quito: Fondo editorial Ministerio de Cultura, s.,f. Versión PDF:

<https://biblio.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/52993.pdf>

ANEXOS



Anexo proceso de proyecto 1. Ensayo y grabación del bajo



Anexo proceso de proyecto 2. Ensayo y grabación del
Estudio No. 3



Anexo proceso de proyecto 1. Ensayo y grabación del Estudio No. 1, 2 y 4

Please Love Me (Solo)

Live at the Regal - B.B. King

Transc: Ronald Ruiz

Standard tuning
♩ = 164
(♩ = ♩♩)

E^b

out.guit.

A^b7 **E^b**

B^b7 **A^b7** **E^b7** **B^b7**

E^b

Anexo proceso de proyecto 4. Transcripción del solo en Please Love me de B.B. King

A \flat 7 **E \flat**
8^{va}

B \flat 7 **A \flat 7** **E \flat** **B \flat 7**
8^{va}

E \flat **8^{va}**

A \flat 7 **E \flat**

B \flat 7 **A \flat 7** **E \flat** **B \flat 7**

Anexo proceso de proyecto 5. Transcripción del solo en Please Love me de B.B. King

Please Love Me (Intro)

Live at the Regal - B.B. King

Transc: Ronald Ruiz

Standard tuning
♩ = 132

(♩ = ♯♩)

E♭

♩ = 164

od.guit.

Chord changes: **E♭**, **A♭7**, **B♭7**, **E♭**, **A♭7**, **E♭**, **B♭7**.

Dynamic markings: *full*, *1/4*.

Tempo markings: ♩ = 132, ♩ = 164.

Accents: *st* (strong), *st* (strong).

Anexo proceso de proyecto 6. Transcripción del intro en Please Love me de B.B. King

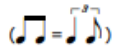
My own Fault (Solo)

My kind of blues - B.B. King

Transe: Ronald Ruiz

Standard tuning

♩ = 80



1. **D7** **G7**

10 10 10 10 14 15 14 15 15 13 14 15 16

4. **D7** **G7**

16 15 13 15 15 14 15 15 13 15 13 15 12 13 10 10 10

7. **D7** **A7** **D7**

10 12 12 10 13 (13) 10 12 10 12 10 12 10 12 10 11 10 10 10 13 14 15 15 15 15

10. **A7** **G7** **D7** **A7**

15 10 15 15 15 15 13 14 15 14 15 14 15 14 15 13 13 13 10 12 10 12 10 12 10

13. **D7** **A7**

12 10 10 12 12 10 12

Anexo proceso de proyecto 7. Transcripción del solo en My Own Fault de B.B. King

My Own Fault (Intro)

My Kind of Blues - B.B. King

Transc: Ronald R...

Standard tuning

♩ = 80



1 2 3

D7 **G7**

jz. guit.

D7 **A7**

4 5

Anexo proceso de proyecto 8. Transcripción del intro en My Own Fault de B.B. King

Every Day I Have the Blues (Solo)

Live in Cook County Jail - B.B. King

Tranc: Ronald Ruiz

Standard tuning
♩ = 204
(♩ = ♪ ♪)

1 2 3 4

5 6 7 8

9 10 11 12

13 14 15 16

jr. guit.

Anexo proceso de proyecto 9. Transcripción del solo en Every Day I Have the Blues (Live in Cook County Jail) de B.B. King

Anexo proceso de proyecto 10. Transcripción del solo en Every Day I Have the Blues (Live in Cook County Jail) de B.B. King

Every Day I Have the Blues (Intro)

Live in Cook County Jail - B.B. King

Transc: Ronald Ruiz

Standard tuning
♩ = 204
(♩ = ♪ ♪)

Anexo proceso de proyecto 11. Transcripción del intro en Every Day I Have the Blues (Live in Cook County Jail) de B.B. King

The Thrill is Gone (Intro)

Completely Well - B.B. King

Transc: Ronald Ruiz

Standard tuning

$\text{♩} = 88$

jz. guit.

1 2 3 4

5 6 7 8

9 10 11 12

Anexo proceso de proyecto 12. Transcripción del intro en The Thrill is Gone (versión del álbum *Completely Well*) de B.B. King

The Thrill Is Gone (Live) - Solo

Cook County Jail - B.B. King

Transc: Ronald Ruiz

Standard tuning
♩ = 95

od. guit.

1 2 3 4

5 6 7 8

9 10 11 12

13 14 15 16

17 18 19 20

Anexo proceso de proyecto 13. Transcripción del solo en The Thrill is Gone (versión en vivo en Cook County Jail) de B.B. King

Anexo proceso de proyecto 14. Transcripción del solo en The Thrill is Gone (versión en vivo en Cook County Jail) de B.B. King

45 46 47 48

7 7-9-9 X X X X-X X X X X X-X X-X X-X X-X

49 50 51 52

X X X X-0 X X X X-0 X X X X-0 X X X X-0

X X X 7-9 X X X 7-9 X X X 7-9 X X X 7-9

53 54 55 56

X X X X-0 X X X X-0 X X X X-0 X X X X-0

X X X 7-9 X X X 7-9 X X X 7-9 X X X 7-9

57 58 59 60

X X X X-0 X X X X-0 X X X X-0 X X X X-0

X X X 7-9 X X X 7-9 X X X 7-9 X X X 7-9

61 62 63 64

X X X X-0 X X X X-0 X X X X-0 X X X X-0

X X X 7-9 X X X 7-9 X X X 7-9 X X X 7-9

65 66 67

X X X X-0 X X X X-0 X X X X-0 X X X X-0

X X X 7-9 X X X 7-9 X X X 7-9 X X X 7-9

10-7-10-7 10-7-10-7 9-7-9-7 9-7-9-7 9-7-9-7 9-7-9-7 9

Anexo proceso de proyecto 15. Transcripción del solo en The Thrill is Gone (versión en vivo en Cook County Jail) de B.B. King

The Thrill Is Gone (Live) - Intro

Cook County Jail - B.B. King

Transc: Ronald Ruiz

Standard tuning

♩ = 95

od. guit.

The musical score is divided into four systems. Each system consists of a treble clef staff with musical notation and a guitar tablature staff below it. The tablature staff is labeled with 'T', 'A', and 'B' for the top, middle, and bottom strings respectively. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'full', 'P', and 'H'. The tablature shows fret numbers for strings T, A, and B.

System 1: Treble clef staff with notes 1, 2, 3, 4. Tablature: T (8, 12, 10, (12), 12, 10, 12, 12), A (), B ().

System 2: Treble clef staff with notes 5, 6, 7, 8. Tablature: T (12-12=10-12, 12-10-10, 12-12, 10-12-10, 12-12-10, 12-10-12-10, 10-11-12, (12), 19), A (), B (13).

System 3: Treble clef staff with notes 9, 10, 11, 12. Tablature: T (10-7-7, 10-7-7, 10-12-10, 12-12-X, 10-12-1210, 1210, 12, 12, 12-10, 12-(12)-(X), 10-7, 7-9-7, 7-9-7), A (7-9-7, 9), B (9).

System 4: Treble clef staff with notes 13. Tablature: T (7, 9), A (7, 9-7), B (9-(9)).

Anexo proceso de proyecto 16. Transcripción del intro en The Thrill is Gone (versión en vivo en Cook County Jail) de B.B. King

Never Enough - Interludio

Dream Theater - Octavarium

Transc: Ronald Ruiz

Standard tuning

Moderate ♩ = 128

dist. guit.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Anexo proceso de proyecto 17. Transcripción del solo en Never Enough (versión del álbum Octavarium) de Dream Theater

Measures 13 and 14 of the guitar solo. The treble clef staff shows a melodic line in B-flat major with a key signature of two flats. The bass clef staff shows the fretboard positions for the T (treble) and B (bass) strings. Measure 13 fret numbers: T (13-13-16-16-13-13), B (15-15-18-18-15-15). Measure 14 fret numbers: T (13-13-16-16-13-13), B (15-15-18-18-15-15).

Measures 15 and 16 of the guitar solo. Measure 15 fret numbers: T (15-15-19-19-15-15), B (17-17-20-20-17-17). Measure 16 fret numbers: T (14-14), B (17-17-15-15-19-19).

Measures 17 and 18 of the guitar solo. Measure 17 fret numbers: T (10-8-9-8-10), B (13-9-10-12-10-13). Measure 18 fret numbers: T (13-8-9-13-9), B (10-13-10-10-15-10-11). Includes sixteenth-note triplets in both measures.

Measures 19 and 20 of the guitar solo. Measure 19 fret numbers: T (11-13-11-14-11-11), B (11-15-15-11-15-15-11). Measure 20 fret numbers: T (11-13-11-15-10-14-11-13-9-11), B (11-15-15-11-15-11-13-11-10-11).

Measures 21 and 22 of the guitar solo. Measure 21 fret numbers: T (13-14-13-18-14-15-17-15-18-15), B (15-15-15-15-15-15-15-15-15-15). Measure 22 fret numbers: T (18-13-14-18-14-15-18-15-15-20-15), B (13-15-15-15-15-15-15-15-15-16).

Anexo proceso de proyecto 18. Transcripción del solo en Never Enough (versión del álbum Octavarium) de Dream Theater

Measures 23-24 of the guitar solo. Measure 23 features a melodic line with accents (H) and slurs (P) over a sequence of notes, and a bass line with fret numbers (11-14, 12-15, 15-12, 12, 15, 15-12, 15-12) and slurs (P). Measure 24 continues the melodic pattern with accents (H) and slurs (P), and a bass line with fret numbers (11-14, 12-15, 15-12, 14, 15, 14, 12, 13, 12-15, 12-8, 9, 10, 10, 8) and slurs (P).

Measures 25-26 of the guitar solo. Measure 25 has a melodic line with slurs (P) and a bass line with fret numbers (8-10, 8-9, 8, 10, 13-9, 10, 12-10, 13-10, 10) and slurs (P). Measure 26 continues with slurs (P) and a bass line with fret numbers (8-10, 8-9, 8, 10, 16-13, 13-18-13, 13-17-13, 13-10, 10) and slurs (P).

Measures 27-28 of the guitar solo. Measure 27 features a melodic line with slurs (P) and a bass line with fret numbers (9-12, 10-13-10, 12-9, 10-13-10, 12, 10, 12) and slurs (P). Measure 28 continues with slurs (P) and a bass line with fret numbers (10-9-12, 10-13-10, 12-9, 12-15, 13-16, 16-13, 15-12, 14) and slurs (P).

Measures 29-30 of the guitar solo. Measure 29 has a melodic line with slurs (P) and a bass line with fret numbers (13-15, 13-14-13, 15, 15, 15-17-15, 15, 18-15, 13) and slurs (P). Measure 30 continues with slurs (P) and a bass line with fret numbers (13-15, 13-14-13, 15, 15, 13-18-13, 9, 11, 10, 11, 13, 9) and slurs (P).

Measures 31-32 of the guitar solo. Measure 31 features a melodic line with slurs (P) and a bass line with fret numbers (12-13-15-12-13-15, 13-15, 16, 13-15-16, 14-15-17-14-15-17, 13-15, 17-13-15-17) and slurs (P). Measure 32 continues with slurs (P) and a bass line with fret numbers (14-15-17, 9-11, 14, 17-18-17-14, 11-9, 2, 17, 17-15-14, 15) and slurs (P).

Anexo proceso de proyecto 19. Trancipción del solo en Never Enough (versión del álbum Octavarium) de Dream Theater

Innocence Faded (Pre Solo)

Dream Theater - Awake

Transe: Ronald Ruiz

Standard tuning
♩ = 120

dist. guit.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30

♩ = 112

Anexo proceso de proyecto 20. Transcripción del pre-solo en Innocence faded (versión del álbum Awake) de Dream Theater

Under A Glass Moon (Solo)

Dream Theater - Images and Words

Transc: Ronald Ruiz

Standard tuning

♩ = 146

od.guit.

12-12 12-12 12-12 12 12 7-7 7-7 9-9 9-9 5-5 4-4 5-4 6-4 6<18> (6)-4 6-4 6-4 6<18>

16 12-16-12 16-12 13-9 13-9 11-7 11-7 0-<5>-<4> <3.2> 5 7-5-0 7-9-7-0-12 (12)-9

11-(11) (11)(11)-9 11-9 11-9-8 (8) 12 9-11-12 11-9 12-10-9 11-9-8 11-9-8 11-9-7 11-9-7 9 11 9-X-X-9

9 9 11-9 9-10-9-7 9 11 9 12 9 12-9 12 12-11-9 11-9-11-13-9 9 9-X-9

Anexo proceso de proyecto 21. Transcripción del solo en Under a Glass Moon (versión del álbum Images and Words) de Dream Theater

Anexo proceso de proyecto 22. Transcripción del solo en Under a Glass Moon (versión del álbum Images and Words) de Dream Theater

Musical notation for measures 25-28. The top staff is a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The bottom staff shows guitar fret positions for strings T, A, and B. Measure 25: Treble clef has a series of eighth notes with a slur. Fingering: -1, -1, -1, -1, -1. Dynamics: H P, H P, H P, H P. Fret positions: 11-14-11-(11) 14-11-14-11-14-11. Measure 26: Treble clef has eighth notes with a slur. Dynamics: P. Fret positions: 12-11, 13, 12-14-11, 13. Measure 27: Treble clef has eighth notes with a slur. Dynamics: P. Fret positions: 11-12-11, 14-11, 16-12. Measure 28: Treble clef has eighth notes with a slur. Dynamics: P. Fret positions: 18-14, 16, 19-16, 17, 19=(19). A 'full' dynamic marking is present at the end of the measure.

Musical notation for measures 29-31. The top staff is a treble clef with a key signature of two sharps. Measure 29: Treble clef has a triplet of eighth notes with a slur. Dynamics: P. Fret positions: 19, 16, 18. Measure 30: Treble clef has eighth notes with a slur. Dynamics: P. Fret positions: 16, 16, 18. Measure 31: Treble clef has a series of eighth notes with a slur. Dynamics: P. Fret positions: 16-17-18-19, 16-17-18-19, 16-17-18-19, 18-17-16, 18-17. A '8va' marking is present above the staff.

Musical notation for measures 32-34. The top staff is a treble clef with a key signature of two sharps. Measure 32: Treble clef has a series of eighth notes with a slur. Dynamics: P. Fret positions: 16-15-18-17-16-15, 18-17-16-14, 18-17-16-14, 18-17-16-14-13-12-11-10. Measure 33: Treble clef has a series of eighth notes with a slur. Dynamics: P. Fret positions: 9, (9), (9), (9). Measure 34: Treble clef has a series of eighth notes with a slur. Dynamics: P. Fret positions: 9, (9), (9), (9).

Musical notation for measures 35-36. The top staff is a treble clef with a key signature of two sharps. Measure 35: Treble clef has a series of eighth notes with a slur. Dynamics: P. Fret positions: <4>. Measure 36: Treble clef has a series of eighth notes with a slur. Dynamics: P. Fret positions: (<4>).

Anexo proceso de proyecto 23. Transcripción del solo en Under a Glass Moon (versión del álbum Images and Words) de Dream Theater

Breaking All Illusions (Solo)

Dream Theater - A Dramatic Turn of Events

Transc: Ronald Ruiz

Standard tuning

$\text{♩} = 150$

rall $\text{♩} = 110$

1 2 3

dist. guit.

Guitar Solo

$\text{♩} = 130$

4 5 6

7 8 9

10 11 12

13 14 15

Anexo proceso de proyecto 24. Transcripción del solo en Breaking All Illusions (versión del álbum A Dramatic Turn of Events) de Dream Theater

8va

13 14 15

T
A
B

16 17 18

T
A
B

19 20 21

T
A
B

Electric Guitar (muted)

22 23 24 25

T
A
B

26 27 28 29

T
A
B

Anexo proceso de proyecto 25. Transcripción del solo en Breaking All Illusions (versión del álbum A Dramatic Turn of Events) de Dream Theater

30 31 32 33 34

let ring -----4

T
A
B

35 36 37 38 39

let ring -----4

Distortion Guitar *sl.*

T
A
B

40 41 42 43

sl.

T
A
B

44 45 46

P sl. *sl.* *H*

T
A
B

47 48 49

sl. *H P*

T
A
B

Anexo proceso de proyecto 26. Transcripción del solo en Breaking All Illusions (versión del álbum A Dramatic Turn of Events) de Dream Theater

Anexo proceso de proyecto 27. Trancipción del solo en Breaking All Illusions (versión del álbum A Dramatic Turn of Events) de Dream Theater

8^{va} ----- 8^{va} -----

76 77 78 79 80 81

full H P st sf H

T 15-13-12-13 12 15-14 14 (14)-(14)-12 14 15 17-(17)-13-15 (15)-(15) 17 15 (15)-15 12 14-12 (12) 12 14 15 13-18

A

B

8^{va} -----

82 83 84 85

st sf sf mf

T 17(17)120-20 (20) 24 24-22-20 20-22-20-18 17 18 20 17 18 17 5 15 15 (18) 13 7 13 8-13 5 17-18 15 15 17-15 15-14 15 17-17 13 17 13 4 4 15 15 15 17 5 14

A

B

8^{va} ----- 8^{va} -----

86 87 88 89

full sf sf mf

T 15-17-18-20 20-18 20 (20) 18-17-15 17 15 (15) 13 12 13 15 12 12 12-10-9

A

B 12

8^{va} -----

♩ = 150

90 91 92 93 94

st sf sf mf

T (12) 8 10-8 7-7 8 10-8 8 10 10 12 9 10 9 10 12 10 12 10 11 11 13 11 11 13 11 11 13 11 11 13 15 12 13 15 15 17 20 22 (22) (22) (22) (22)

A

B 10

95 96 97 98

st sf mf

T 7 7 8 3 3 5 5 5

A

B

Anexo proceso de proyecto 28. Transcripción del solo en Breaking All Illusions (versión del álbum A Dramatic Turn of Events) de Dream Theater

Another Day (Solo)

Dream Theater - Images and Words

Trance: Ronald Ruiz

Standard tuning

$\text{♩} = 69$

Measures 1-3 of the guitar solo. The notation includes a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a 4/4 time signature. The guitar part features a series of eighth notes with various articulations such as *p* (piano), *full*, and *H* (harmonic). The fretboard diagram below shows the corresponding fret numbers for the Treble (T), Middle (A), and Bass (B) strings.

Measures 4-5 of the guitar solo. The notation continues with eighth notes and includes articulations like *p*, *full*, and *H*. The fretboard diagram shows the progression of fret numbers across the strings.

Measures 6-7 of the guitar solo. The notation features a series of eighth notes with articulations such as *full* and *1 1/2*. The fretboard diagram shows the fret numbers for the strings.

Measures 8-9 of the guitar solo. The notation includes eighth notes with articulations like *p*, *H*, and *st* (sustained). The fretboard diagram shows the fret numbers for the strings.

Measures 10-11 of the guitar solo. The notation features a series of eighth notes with articulations such as *st*, *H*, and *P*. The fretboard diagram shows the fret numbers for the strings.

Anexo proceso de proyecto 29. Transcripción del solo en Another Day (versión del álbum Images and Words) de Dream Theater