



ESCUELA DE MÚSICA

RULLER ON TRIO: ESTUDIO DE LA SONORIDAD DE JESSE VAN
RULLER EN EL DISCO LIVE AT MURPHY' S LAW (2006) MEDIANTE UN
ANÁLISIS DE LAS MELODÍAS Y LOS RECURSOS ESTILÍSTICOS
PROPIOS DEL GÉNERO, EN BASE A DOS TEMAS DEL MISMO

AUTOR

Luis Ricardo Gavela Choez

AÑO

2021



ESCUELA DE MÚSICA

Ruller on trio: Estudio de la sonoridad de Jesse Van Ruller en el disco Live At Murphy's Law (2006) mediante un análisis de las melodías y los recursos estilísticos propios del género, en base a dos temas del mismo.

Trabajo de Titulación presentado en conformidad con los requisitos establecidos para optar por el título de Licenciada en Música con especialización en Performance.

PROFESTO GUÍA

Carlos Manuel Iturralde Muirragui

AUTOR

Luis Ricardo Gavela Choez

AÑO

2021

DECLARACIÓN PROFESOR GUÍA

"Declaro haber dirigido el trabajo, Ruller on trio: Estudio de la sonoridad de Jesse Van Ruller en el disco Live At Murphy's Law (2006) mediante un análisis de las melodías y los recursos estilísticos propios del género, en base a dos temas del mismo, a través de reuniones periódicas con el estudiante Luis Ricardo Gavela, en el semestre 2021-10, orientando sus conocimientos y competencias para un eficiente desarrollo del tema escogido y dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".



Carlos Manuel Iturralde Muirragui

C.I:



DECLARACIÓN PROFESOR CORRECTOR

"Declaro haber revisado este trabajo, Ruller on trio: Estudio de la sonoridad de Jesse Van Ruller en el disco Live At Murphy's Law (2006) mediante un análisis de las melodías y los recursos estilísticos propios del género, en base a dos temas del mismo, Luis Ricardo Gavela Choez, en el semestre 2021-10 dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".

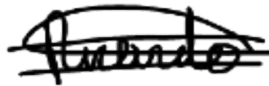


Raimon Rovira Tibau

C.I: 

DECLARACIÓN DE AUTORÍA DEL ESTUDIANTE

“Declaro que este trabajo es original, de mi autoría, que se han citado las fuentes correspondientes y que en su ejecución se respetaron las disposiciones legales que protegen los derechos de autor vigentes.”



Luis Ricardo Gavela Choez
C.I: 1722485016

AGRADECIMIENTOS

A toda mi familia y a las personas que estuvieron presentes en toda mi carrera universitaria.

DEDICATORIA

Dedicado a mi madre, mi mayor
motivación.

RESUMEN

Live At Murphy's Law es un álbum lanzado en el año 2004 por el guitarrista Jesse Van Ruller, un icono representativo en la escena musical del *jazz* contemporáneo. El disco representa una propuesta en el formato trio, específicamente en la guitarra trio, a través de recursos melódicos y armónicos que permiten un método interpretativo del formato. Por esta razón, el proyecto explicado a continuación buscara estudiar a profundidad características musicales interpretativas usadas en dos temas del álbum.

La línea de investigación es performance y el objetivo es el análisis y transcripción de dos temas del álbum en concreto. Con el fin de desarrollar nuevos recursos musicales para la interpretación en el formato trio, por ello se estudiara la forma interpretativa horizontal y vertical de Jesse Van Ruller en el formato Guitarra trio. Recopilando información fundamental de Sandu e Isfahan, que son los dos temas establecidos para el estudio del presente trabajo, con el objetivo de crear un mejor entendimiento de este formato.

ABSTRACT

Live At Murphy's Law an album released in 2004 by guitarist Jesse Van Ruller, a representative icon of the contemporary jazz scene. The album represents a proposal in the trio format, specifically in the guitar trio format, through harmonic melodic resources that allow an interpretive method of the format. For this reason, the project explained below will seek to study in depth interpretive musical characteristics used in this album, specifically in two songs of it.

The line of research is performance and the objective is the analysis and transcription of two specific songs from the album. In order to develop new musical resources for interpretation in the trio format, the horizontal and vertical interpretative form of Jesse Van Ruller in the Guitar trio format in jazz will be studied. Collecting fundamental information from Sandu and Isfahan, which are the two themes established for the study of this work, with the aim of creating a better understanding of this format.

INDICE

Introducción.....	1
Objetivos	2
1 Capítulo 1: sujeto de estudio.....	3
1.1 Biografía de Jesse Van Ruller	3
1.2 Live At Murphy's Law.....	4
2 Capítulo 2: Contexto Musical del <i>Jazz</i> Trio.....	5
2.1 El origen del Jazz	5
2.2 Jazz Trio	7
2.3 Guitarra en el Jazz.....	9
3 Capítulo 3: Elementos característicos del <i>jazz</i>	10
3.1 Elementos Rítmicos.....	10
3.2 Fraseo	12
3.2.1 Articulación	13
3.2.2 Dinámicas.....	13
3.3 Métrica.....	14
4 Capítulo 4: Elementos verticales y horizontales de la guitarra en el formato trio	14
4.1 Elementos horizontales (melódicos).....	15
4.2 Elementos horizontales (armónicos)	15
4.2.1 Drops.....	17
4.2.1.1 Drop 2	17
4.2.1.2 Drop 3	18

5	Capítulo 5: análisis horizontal y vertical de dos melodías (heads) y dos solos del álbum	19
5.1	Isfahan.....	19
5.2	Solo de guitarra en el tema Isfahan.....	24
5.2.1	Primer coro.....	24
5.2.2	Segundo Coro	26
5.2.3	Tercer Coro	27
5.3	Sandu	28
5.3.1	Primer coro.....	30
5.3.2	Segundo Coro	31
5.3.3	Tercer Coro	32
6.	Conclusiones y recomendaciones	33
6.1	Conclusiones.....	33
6.2	recomendaciones	34
	Referencias	35
	ANEXOS	37

Introducción

El presente trabajo, tiene como finalidad el estudio y la sonoridad Jesse Van Ruller en el disco "Live At Murphy's Law" enfocado en su performance en la guitarra en el formato *jazz* trio, mediante el análisis y transcripción de dos temas. Que, son representativos del disco. Donde se buscara también, la comprensión de técnicas y su manera tocar vertical y horizontal en dicho formato. Para así, facilitar un mejor entendimiento del estilo y un mejor maneja de líneas melódicas sincronizadas con acordes.

Donde también, se mostrara un énfasis en el formato *Jazz* trio, en el cual, la guitarra es el instrumento que realiza la labor melódico. El presente trabajo mostrará herramientas para comprender dicho estilo, mediante la investigación de elementos como: rítmicos y armónicos enfocados en la guitarra como formato trio.

Objetivos

Objetivo principal

Ruller on trio: Estudio de la sonoridad de Jesse Van Ruller en el disco Live At Murphy's Law (2006) mediante un análisis de las melodías y los recursos estilísticos propios del género, en base a dos temas del mismo.

Objetivo específicos

- **Primer Objetivo específico:** analizar el estilo interpretativo de Jesse Van Ruller en el formato trio, para una mejor comprensión estilística de la guitarra en el formato *jazz* trio.
- **Segundo objetivo específico:** Analizar la interpretación horizontal y vertical de las melodías principales del disco, para la demostración de la efectividad interpretativa en este formato.
- **Tercer objetivo específico:** Aplicar la efectividad interpretativa en dos temas del género *jazz* en formato trio y la interpretación de una de las transcripciones para la presentación en un concierto final.

1 Capítulo 1: sujeto de estudio

1.1 Biografía de Jesse Van Ruller

Jesse Van Ruller, guitarrista que inició su carrera desde los siete años. Su carrera en el medio musical tuvo comienzo en el año 1990, inicio su estudios en el conservatorio Hiversum (Holanda). Terminando sus estudios en el año 1995, recibiendo así, honores por su desempeño académico, en ese mismo año ganó el premio al mejor guitarrista en la competencia “Thelonious Monk International Guitar Competition”. Convirtiéndose así, en el primer guitarrista europeo en ganar el prestigioso galardón. En el cual incluía grandes nombres entre los jurados tales como: John Scofield, Pat Metheny, Jim Hall y Pat Martino (Alternatilla, 2016, p.1).

Ha grabado varios discos con su nombre y actuado en varios formatos como trio y cuarteto. Con músicos como Karel Boehlee, Frans Van Geest y Martijn Vink. Su trabajo habitual con otras bandas como “The *jazz* Orchestra of the Concertgebouw”, “Michiel Borstlap Group”, “The Piet Noordijk Quintet”, y actuaciones en formato dúo con el guitarrista Maarten van der Grinten, lo hacen destacar como uno de los mejores guitarristas y músicos de su tiempo. También ha compartido escenario y estudio con músicos de prestigio y gran renombre en la escena mundial como Tom Harrell, George Duke, Christian McBride, Mike Stern, Kenny Washington Herman y Larry Goldings (Alternatilla, 2016, p.2).

Van Ruller presenta una forma impactante de tocar, con sonidos limpios, lucidos, tonos nítidos, un fraseo fluido y congruente que desprende imaginación mediante sus frases, donde su estilo muestra una clara influencia de la tradición con toques interpretativos de *jazz* moderno. Esto lo demuestra en sus hábiles maneras de componer música. Cuenta con tres discos como solista editados por la discográfica “Universal” en Japón. Donde, su tercer disco *Catch*, incluye la participación de Roy Hargrove en tres temas. El disco está nominado al premio Edison Award, que es considerado el “Grammy” en Holanda (Alternatilla, 2016, p.3).

Tabla 1.

1.2 Live At Murphy's Law

Tabla 1. Lista de temas del álbum.

Isfahan	8:39
Along Came Betty	7:51
The End Of A Love Affair	8:37
Detour Ahead	7:26
Get Out Of Town	8:04
Nobody Else But Me	8:00
Goodbye	9:21
Sandu	4:38

Live At Murphy's Law con una duración de 61'15", es un álbum grabado en el 2004 y lanzado al aire el 2005 por la discográfica "Múnich Records". En este álbum Van Ruller experimenta a fondo la guitarra en el formato trio en ocho temas de renombre y conocidos en el mundo musical del *jazz*. Donde aplica técnicas complejas de *comping* y solos en base a la guitarra en trio. Este disco fue grabado con Frans van der Hoeven en el contrabajo y Marjn Vink en la batería (eastwindimport, 2015, p.4).

2 Capítulo 2: Contexto Musical del Jazz Trio

2.1 El origen del Jazz

El origen del jazz se remonta hacia finales del siglo XIX, en el Río Mississippi, en Nueva Orleans. En donde habitaban esclavos de África, el Caribe, del sur del país y criollos libres o conocidos también como mestizos, y fue precisamente esa mezcla de culturas musicales lo que originó una nueva forma de arte. Canciones y danzas, el ragtime y su piano característico, bandas ambulantes, son las fuentes más arraigadas al origen del jazz (LaFaroJazzInstitute, 2011, p.1).

Después de la guerra civil que terminó en 1865, las conocidas bandas de metales prosperaron hasta convertirse en el entretenimiento principal de la época, hasta 1880 el ragtime, un ritmo alegre y sincopado, cuyo beat contribuyó al origen del jazz, supliría esa popularidad, en especial por composiciones del músico Scott Joplin, y el blues, género musical que es originario de las canciones porteñas de los trabajadores en el delta del Mississippi (LaFaroJazzInstitute, 2011, p.2).

Ante estos cambios, empezaron a surgir músicos innovadores, entre ellos el trompetista Buddy Bolden, que fue considerado el primer jazzista en implementar el acento distintivo en el cuarto tiempo del , el ritmo que hoy se considera característico de Nueva Orleans, lo que en su momento marcó el inicio de una nueva era musical debido a la implementación de este fraseo (LaFaroJazzInstitute, 2011, p.3).

En 1917, un grupo llamado "The Original Dixieland Jazz Band", que estaba conformado por músicos blancos, grabó dos sencillos para el sello Columbia, "Darktown Strutter's Ball" e "Indiana". La música de estos discos se consideró revolucionaria para la época, por este factor no se publicó. Sin embargo, dos meses después "The Original Dixieland Jazz Band" grabaría para el sello

“Victor” los discos: “Livery Stable Blues” y “The Original Dixieland One Step”, con temas que tuvieron gran éxito. Esto causó que, otros grupos se unieran a este movimiento y comenzaran a grabar sus temas. Así, el jazz aumento su popularidad (Barahona, 2008, p.3).

Pasarían varios años antes de que se escuchara una grabación realizada por músicos afroamericanos. En esa época solo se escuchaban opiniones afirmando que los blancos habían inventado el jazz. Más tarde, surgiría una corriente contraria, que apoyaría la idea de que el jazz era una música implementada por los afroamericanos y, que solo ellos tenían el conocimiento, sentimiento y el talento necesario para tocarla (Barahona, 2008, p.3).

La movilización del pueblo afroamericano proveniente del sur de los estados unidos, buscando mejores condiciones económicas, también tuvo una contribución a que los músicos tuvieran esa necesidad de salir de Nueva Orleans y dirigirse a otras ciudades del norte y oeste. Dado esto, a principios de los años veinte, Chicago se convirtió en el centro del jazz, cuando Lou Armstrong se unió a la banda de Fletcher Henderson en Nueva York, en 1924 (Barahona, 2008, p.5).

Los solos dramáticos y muy explosivos de Armstrong, en la banda de Henderson, fue una inmensa influencia, al incorporar la forma del fraseo en sus solos, implementando así, nuevos caminos en la improvisación. Con esto se afirma que Louis Armstrong es el principal responsable, en la manera de interpretar sus improvisaciones, colectivamente. Con lo cual, esto fue la base para crear el Swing (Barahona, 2008, p.7).

En los años veinte. Armstrong, empieza a influir en las orquestas de baile. Y, hasta las orquestas más populares y comerciales, comenzaron a incorporar pequeñas improvisaciones y secciones rítmicas sincopadas. Louis Armstrong, con sus espectaculares grabaciones y sus “Hot Five” y “Hot Seven”, inspiro a muchos músicos a crecer, y al mismo tiempo, se popularizo el “Scat” que era un estilo de improvisación vocal, y una manera relajada de frasear vocalmente canciones. Lo cual influencio a Bing Crosby y a otros futuros cantantes (Barahona, 2008, p.6).

En la segunda mitad de la década, las orquestas que contaban con un mayor número de músicos, se hicieron muy populares en el ambiente del jazz. Y el estilo de improvisación colectiva fue la que distinguió, del “Dixieland” que estaba pasado de moda. Otro efecto de la depresión fue el desplazamiento del Dixieland casi por más de diez años. El público en general no quería el estilo desenfrenado de los años veinte y por algunos años prefirió las baladas y la música enfocada al baile (Barahona, 2008, p.7).

Benny Goodman en 1935 repentinamente llegó a la fama, una nueva generación demostró que lo que más le interesaba era hacer cualquier tipo de cosa que ignorara su depresión y pasarlo bien bailando con orquestas que tocaban swing. Del año 1935 al año 1946, se dio a conocer la era de las “Big Bands”, en donde, estas dominaron los rankings de la música popular de la época, en el cual, en esta misma época, el jazz toma parte importante de la música popular (Barahona, 2008, p.7).

2.2 Jazz Trio

Un formato que consta de un grupo de tres músicos. Esta formación nació tras la necesidad de un cambio hacia las bandas grandes o “Big bands” del momento que dominaban la escena de la década de 1930 en Estados Unidos. Pianistas de gran talento, que no conseguían o podían demostrar toda su habilidad dentro de un arreglo preconcebido, pasaron a realizar y frecuentar los famosos Jam Sessions (Jazz After Midnight), que trataba de encuentros de músicos en bares y clubes después de las presentaciones pagadas (fritzdobbert, 2017, p.3).

Después comenzaron a presentarse acompañados de bajo y batería en pequeños clubes. El formato agrado tanto al público y a los músicos que se estableció como uno de los más tradicionales de la historia de la música. Uno de los pioneros en este tipo de formato fue el pianista Nat King Cole, que en 1937 presentó un trio formado por piano, bajo y guitarra. Esta misma formación fue utilizada por Art Tatum, Lennie Tristano, Vince Guaraldi y Oscar Peterson, en la llamada fase pre-bebop de la historia del jazz. Todos ellos, posteriormente, reemplazaron la guitarra por la batería (fritzdobbert, 2017, p.3).

Este formato se consolidó al delegar al piano la conducción melódico-armónica, mientras que el bajo y la batería se encargan de imprimir el ritmo y dar sustento a las improvisaciones, lo que constituyó una nueva y característica sonoridad. En la década siguiente, Bud Powell, Thelonious Monk y Erroll Garner, entre otros, reprodujeron el modelo y popularizaron el formato, abriendo el camino para el surgimiento de importantes tríos como los de George Shearing, Ahmad Jamal, Horace Silver, Paul Bley y McCoy Tyner (fritzdobbert, 2017, p.4).

También conocido como *jazz* trío, la formación piano-bajo-batería, generalmente, tiene el pianista como líder y utiliza su nombre, a pesar de que la unidad estilística del conjunto es fundamental para el éxito del grupo y muchos bajistas y bateristas se han destacado en esa formación. El arte del trío piano-bajo-batería, pasó a ser más interactivo y mucho más exigente en materia de armonía y dinámica a principios de la década de 1960, a partir de la concepción del Bill Evans Trio (Scott LaFaro en el bajo y Paul Motian en la batería) (fritzdobbert, 2017, p.4).

Famosos ejemplos son el Vince Guaraldi Trio, con Fred Marshall y Jerry Granelli; Brad Mehldau Trio con Larry Grenadier en el bajo y Jeff Ballard en la batería; y Keith Jarrett Trio con el bajista Gary Peacock y el baterista Jack DeJohnette. Herbie Hancock, Michel Petrucciani, Tommy Flanagan, Chick Corea y muchos otros también se rindieron a la ya, tradicional formación de *jazz* trio (fritzdobbert, 2017, p.5).

En el momento en que crea una base sólida para acompañar otros instrumentos o canto, la bossa nova y la samba *jazz* fueron territorios fecundos para los tríos en Brasil. Aprovechando la libertad que el formato trio da al músico, al mismo tiempo que crea una base sólida para acompañamiento de otros instrumentos o canto, El más famoso de ellos, el Zimbo Trio, es el más longevo conjunto instrumental brasileño. En el año 1964, el grupo mantuvo la misma formación a lo largo de casi cuatro décadas de actuación, formando por Amilton Godoy (piano), Luiz Chaves (contrabajo) y Rubens Barsotti (batería) en 1964 (fritzdobbert, 2017, p.5).

2.3 Guitarra en el Jazz

De entre las muchas revoluciones culturales del siglo 20, las de mayor trascendencia para el mundo musical fueron relacionadas con el desarrollo de la electrónica. Esto generó una gama de novedosos “artilugios musicales” que, fueron destinados desde el ocio, hasta una sublime creación artística. Producto de estos cambios surgió la guitarra eléctrica, instrumento que se convirtió en el ícono más representativo del siglo 20 (MartinezGarcia, 2014, p.2).

La guitarra en el *jazz* está jalonada por el autodidactismo y la experimentación, causa de esto su aprendizaje presenta multitud de aspectos, un profundo y a veces insalvable foso donde lo heterogéneo de las propuestas hace muy difícil la homologación de criterios pedagógicos (MartinezGarcia, 2014, p.4).

Durante el periodo de Chicago, el *jazz* se encontraba en una de sus primeras transformaciones, experimentando cambios en la instrumentación, agregando instrumentos de cuerda en las nuevas agrupaciones. Uno de los estilos que llevarían al *jazz* a una nueva etapa, surgieron en la era de Chicago denominándola el *swing* (Crawford, 2002, pp.1).

En la nueva era del *jazz*, el *swing* marcaría el cambio. Con esto se formarían orquestas llamadas “Big Band”, bandas que se destacaban por su fuerza, volumen y potencia musical, al interpretar este estilo de música, debido al exponencial crecimiento de integrantes en este tipo de bandas. No era sorprendente, que el sonido de la guitarra sea sutil y casi imperceptible, debido al formato, esto, inclusive utilizando micrófonos como ayuda (Crawford, 2002, pp.6).

El electricista y emprendedor, Leo Fender, fue quien provocó el equilibrio instrumental en este formato, creando el primer “Pick-Up” electrónico, que era capaz de traducir vibraciones de las cuerdas de la guitarra, a una señal amplificable, esto era muy poco usado por los guitarristas de la época, esta nueva tecnología que estaba también usada por la compañía de guitarras “Gibson”. El dueño era un guitarrista de una de las bandas de *swing*, influyendo

así, a que, otros guitarristas siguieran este ejemplo, siendo uno de ellos, el reconocido músico y guitarrista Charlie Christian (Crawford, 2002, pp.6).

Charlie Christian que al no ser el primero en usar esta nueva tecnología musical, fue conocido como el que encontró la manera correcta de manejar lo que se denominó guitarra eléctrica, gracias a esto, se dio a conocer como el primer músico en darle a la guitarra una existencia única en el *jazz* (Crawford, 2002, pp.6).

3 Capítulo 3: Elementos característicos del *jazz*

En este capítulo se explorará los conceptos teóricos acerca de elementos rítmicos y melódicos característicos del *jazz*, para facilitar el seguimiento en el capítulo cuatro, donde se hablará más afondo sobre elementos que engloban la guitarra en el formato trio.

3.1 Elementos Rítmicos

El *jazz*, es un derivado musical de la singularidad, que se divide en dos fuentes. La democratización de valores rítmicos, que se derivan de las características musicales africanas. El swing representa el pulso rítmico constante, pero en el *jazz* presenta dos características: un modo específico de acentuación con el que se ejecutan los sonidos y una continuidad que impulsa hacia adelante y que une entre si lo sonidos individuales. Esto hace que la horizontalidad y la verticalidad en la música debido al swing, queden perfectamente equilibradas (Berlanga, 2016, pp. 4).

La democratización en los valores rítmicos, se refiere a que en el *jazz* los tiempos débiles, son llevados al nivel de los tiempos fuertes. El músico de *jazz* mantiene una sonoridad total en cada sonido ejecutado. En el *jazz*, estas características se encuentran arraigadas, en antecedentes de pueblos afroamericanos. Un estilo de improvisación musical. Realizando constantemente poli ritmos y no siguiendo conceptos de combinación rítmicas

que encajen entre sí. Más bien, es un base de organización polimétrica más compleja (Berlanga, 2016, pp. 8).

La adquisición de un perfil rítmico muy característico en el *jazz*, se puede considerar como uno de los elementos más diferenciadores. Esto dio por resultado, que la mayoría de la música occidental de haya construido en la acentuación de los tiempo 1º y 3º en un de cuatro cuartos (cuatro pulsos rítmicos) pero en el *jazz* se tiene acentuar el 2º y 4º (Sondames, 2014, pp.7).



Figura 1. Acentuación rítmica en el tiempo 1º y 3º



Figura 2. Acentuación rítmica en el tiempo 2º y 4º

Siendo una división no exacta. El *Swing* junto al uso de sincopas (son las notas desplazadas) y a la acentuación de tiempo dos y cuatro, generando así, una especie de sensación de movimiento que atrapa al oyente, conocida como “Feeling” y que puede ser comparada con el “flow” en el *Hip-Hop* (Sondames, 2014, pp.10).

En el *jazz*, es esencial que el músico sepa como los tonos se entrelazan con un sentido al cual es llamado “impulso rítmico”. Según David Liebman, este impulso rítmico tiene dos maneras de ser ejecutado, ya sea interpretado de una manera agresiva o con un sentido más relajado. Una manera de describir este sentimiento es usando la palabra “Groove”.

Muchos estilos pusieron énfasis en el Groove, como el pop del siglo 20. Esto es una consecuencia directa de la música utilizada para el baile del siglo XV, ya sea la mazurka o la música utilizada en ceremonias africanas. El modo de sentir esto en el lenguaje rítmico de un músico de *jazz*, es evidente cuando se mantiene la división de estas ocho notas (Liebman D., s.f).

Estas ocho notas son la denominación principal de tiempo en el *jazz*. Esto no quiere decir que estas ocho notas se deban tocar siempre, es algo implícito, es una base en el ritmo del *jazz*, similar a lo que ocurre con la clave en la música afrocubana, aunque no se diga está ahí. Estas notas también pueden ser tresillos con una espacio entre la primera y tercera parte de la división (Liebman D., s.f).



Figura 3. Representación de corchea con swing

El término “time feel” se refiere a como estos ritmos son tocados para determinar un ambiente o una sensación en la música. A diferencia de la armonía y la melodía, sin importar el tipo de música que sea tocada (*jazz* o música brasileña) se puede describir los ritmos con términos técnicos, para determinar el esta sensación llamada swing (Lienman D., s.f).

3.2 Fraseo

Esta expresión es usada muy comúnmente como una forma general de describir como se tocan los ritmos, según Liebman es una palabra demasiado general. Así que, para comprender los que es una sensación rítmica y para entender que significa “fraseo” podemos dividir esto en detalles como: articulación y dinámicas (Lienman D., s.f).

3.2.1 Articulación

Articulación significa la forma en que se ataca una nota. Los términos “staccato” y “legato” son usados para describir dos formas de ataque hacia la nota, de difícil a suave. En el *jazz* es esta área central de la articulación donde es crucial para definir este tipo de sensación. Otra forma de conceptualizar la articulación es los grados de intensidad con la que se ataca una nota desde ligera, dura, suave o agresiva. Se podría decir que la mayoría de articulaciones usadas en el *jazz* usan staccato y legato (Lienman D., s.f).



Figura 4. Ejemplos de articulación.

3.2.2 Dinámicas

El uso de un acento se traduce en una nota más fuerte que a su vez significa que lo tocado antes y después parece más suave. La nota articulada más suave rítmicamente del *jazz* se denomina tono fantasma. Este carácter ascendente y descendente de la dinámica es extremadamente importante para la sensación rítmica general, es un área donde se puede discernir claramente

la individualidad. En el *jazz*, las articulaciones como los acentos son espontáneas, por lo tanto, están abiertos a variabilidad (Lienman D., s.f).



Figura 5. Ejemplo de dinámicas

3.3 Métrica

Al establecer un pulso o beat también se puede establecer grupos de beats y repetir en patrones tal como contar uno, dos, tres, cuatro y repetir la sección. A esto se le llama métrica. En el *jazz* y otros géneros musicales lo más común es usar grupos binarios, patrones de dos o cuatro por cada. También existen los grupos ternarios, algunas composiciones en el *jazz* están determinadas por esta métrica, realizando un patrón de tres *beats* por compás. Uno de los primeros ejemplos en cuanto a composición y adaptación de estas métricas, es Dave Brubeck, con su composición "Take Five". En lo cual, el patrón es determinado por el pulso de cinco beat por compás (Lienman D., s.f).

4 Capítulo 4: Elementos verticales y horizontales de la guitarra en el formato trio

En este capítulo, se definirá el concepto de vertical y horizontal en la guitarra *jazz* trio, para un mejor enfoque en el capítulo siguiente, donde se explicará más a fondo el estilo interpretativo en este formato.

4.1 Elementos horizontales (melódicos)

Según Scott DeVeaux y Gary Giddins, todos los solistas en el *jazz* tienen su propia forma de comunicación melódica. Las frases melódicas pueden ser largas o cortas, por ejemplo, Miles Davis suele usar frases más cortas y concisas, rodeadas de silencios para que la sección rítmica pueda responder. Comparado con Charlie Parker que usualmente utiliza frases largas e intensas (Deveaux S. y Giddins G., 2009).

Algunas frases melódicas son simples y básicas, parte común de la tradición en el *jazz*. Conocido como "lick", que es básicamente el cimiento para la improvisación. En el *jazz*, los músicos aprenden licks al transcribir a los solistas más experimentados. Así es como funciona la improvisación, muy comparada con el habla. Por ejemplo, Charlie Parker usaba los mismos licks una y otra vez en diferentes temas, como una forma asimilada de un lenguaje (Deveaux S. y Giddins G., 2009).

Otra manera de improvisación o de lenguaje en el *jazz*, es crear un motivo pequeño y desarrollarlo. Al inicio del solo de John Coltrane en "Acknowledgement" que juega con un simple motivo de tres notas, haciendo variaciones hacia arriba y después retrocediendo un paso (Deveaux S. y Giddins G., 2009).

Finalmente, el riff es una manera de repetir un fragmento de una melodía, en el tema "So What" el bajo interpreta una frase que es respondido por dos notas en el piano, que es apenas suficiente para contar como un pensamiento musical, luego los vientos continúan con la repetición. Cuando una melodía se repite con insistencia se le conoce como "ostinato" a veces en el fondo, a veces como melodía principal (Deveaux S. y Giddins G., 2009).

4.2 Elementos horizontales (armónicos)

La armonía, se refiere al sonido simultáneo de los tonos, esto es comparable a la mezcla de colores en la pintura. Combina rojo y amarillo y obtienes un naranja, si se juntas o se combinan 3 notas, se obtiene un acorde y un sonido

nuevo. Sin embargo, a diferencia de la pintura, cada nota en el acorde sigue siendo distinta y audible (Deveaux S. y Giddins G., 2009).

El acorde básico, que combina tres notas, se le conoce como tríada (raíz, tercer y quinta). En el *jazz* básicamente se puede usar libremente la armonía solo con tres notas, pero esas notas pueden extenderse como desee el músico, a esto se le conoce como voces: los pianistas y guitarristas de *jazz* tienen su forma especial de usar acordes. Se pueden colocar tonos adicionales, por ejemplo, C, E, G, A y D. Estas nuevas armonías más elaboradas son conocidas como acordes extendidos (Deveaux S. y Giddins G., 2009).

En el *jazz* se toca sobre una progresión armónica, que es una serie de acordes colocados en una secuencia rítmica, este movimiento de acorde a acorde transmite una idea de avanzar. Esto es conocido como un sentido de movimiento hacia adelante: acordes disonantes que resuelven a acordes consonantes, esto proporciona un impulso rítmico subyacente de una progresión armónica (Deveaux S. y Giddins G., 2009).

En el *jazz*, las canciones son cadenas enteras de acordes. En "A Sailboat in the Moonlight" los primeros acordes son: G C B7 E7 A7 D7 G. El final de este tipo de progresión de acordes, se denomina cadencia. Cuando termina en una nota que no resuelve o su sonido no concluye se le denomina media cadencia, que es conocida en el *jazz* como una forma de descanso temporal y cuando se da por terminado una secuencia se le conoce como, cadencia completa (Deveaux S. y Giddins G., 2009).

Otro elemento armónico en el *jazz* son, las sustituciones armónicas. Que es remplazar acordes con otros, esto hace que los acordes o cadencias sean más complejas, o eliminar y simplificar una progresión. Esto es algo que a menudo se hace espontáneamente o puede realizarse como parte de un arreglo musical. Una manera de realizar esto es usando la escala cromática, realizando una armonía más compleja (Deveaux S. y Giddins G., 2009).

4.2.1 Drops

La palabra “Drop” significa caer, esto significa, que se debe desplazar la segunda nota más aguda a una octava descendente. Por ejemplo, Do maj7 se encuentra en la segunda inversión natural, Sol (5), Si (7), Do(R) y Mi (3). Si se considera el Mi como la nota más aguda, Do corresponde a la segunda nota más aguda del acorde, dado esto es donde se puede utilizar la posición de Drop 2 (Restucha T. 2013, p.1).

4.2.1.1 Drop 2

Los acordes en drop 2, al ser acordes con séptima, se presentan en 5 tipos fundamentales: Séptima mayor, séptima dominante, séptima menor, séptima semidisminuida y séptima disminuida. Al igual que cualquier otro acorde este se puede invertir, la fórmula es que siempre la tercera y la séptima siempre van juntas así como la Root (nota fundamental) y la quinta (Restucha T. 2013, p.3).



Figura 6. Ejemplo de Drop 2

Tabla 2. Inversiones en Drop 2

Estado fundamental	1-5-7-3
--------------------	---------

Primera inversión	3-7-1-5
Segunda inversión	5-1-3-7
Tercera inversión	7-3-5-1

4.2.1.2 Drop 3

Los acordes Drop3 son muy utilizados por la mayoría de los guitarristas en el género musical *jazz*. Se caracterizan por que queda una cuerda libre entre el bajo del acorde y el resto de notas que la componen. Para obtener un acorde drop 3 se desplaza la tercera nota del acorde al bajo (Bechara, 2017. p.p3).

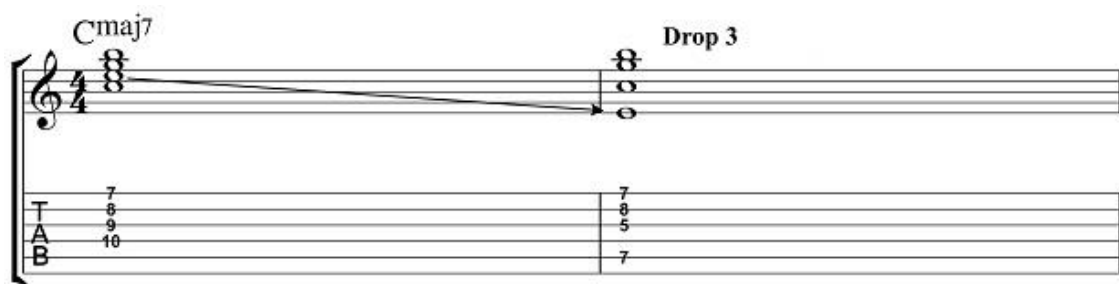


Figura 7. Ejemplo de Drop 3

Tabla 3. Inversiones en Drop 3

Acorde original	1-7-3-5
Primera inversión	3-1-5-7
Segunda inversión	5-3-7-1

Tercera inversión	7-5-1-3
-------------------	---------

5 Capítulo 5: análisis horizontal y vertical de dos melodías (heads) y dos solos del álbum

En este capítulo se expondrá el proceso de análisis en la melodía del tema Isfahan y el análisis de la melodía y una coro del solo en Sandu del álbum: “Live at morphys law”, mediante ejemplos y partituras, que explicarán como Jesse van ruller interpreta estos temas en un formato trio. Los temas escogidos son:

1. Isfahan
2. Sandu

5.1 Isfahan

Isfahan es un tema del álbum “The Far East Suite” escrito por Duke Ellington and Billy Strayhorn, grabado en el año 1967 por la productora “BlueBird Records”, la cual fue considerada como la última gran colaboración entre Ellington y Strayhorn. Es un médium swing de forma AB y consta de 32 compases. (Allmusic, 2019, p.1).

En estos primeros dos compases del tema Isfahan, se puede notar como Jesse Van Ruller utiliza recursos muy habituales en un formato trio. Por ejemplo, en el primer compás, al terminar la última nota de la primera frase de la melodía, que es un Do (la séptima mayor del acorde Dbmaj7) coloca *un Shell voicing* (R 3 7) de Dbmaj7.

Figure 8 shows a musical score in 4/4 time with a key signature of three flats. The first staff contains measures 1-3. Measure 1 has a triplet of eighth notes (G4, F4, E4). Measure 2 has a triplet of eighth notes (D4, C4, B3). Measure 3 has a triplet of eighth notes (B3, A3, G3). The second staff contains measures 4-6. Measure 4 has a triplet of eighth notes (F3, E3, D3). Measure 5 has a triplet of eighth notes (C3, B2, A2). Measure 6 has a triplet of eighth notes (G2, F2, E2). Chord labels are placed above the staves: Dbmaj7 above measure 2, Bbmaj7 above measure 3, and Bb7(#5) above measure 3. A fourth measure label Eb9 is placed above the first measure of the second staff.

Figura 8. Fragmento de transcripción de Jesse Van Ruller sobre *Isfaham*.

En los siguientes dos compases, Ruller utiliza la nota final de la siguiente frase de la melodía, que finaliza en la nota La, para conectar con el acorde Bbmaj7 (Bb,D,F,A) y Bb7 con quinta aumentada (Bb,D,F#,Ab) pero utiliza el acorde en la tercera inversión en *Drop 2* (7 3 5 R), en el siguiente compás utiliza una tríada en tercera inversión de Re mayor (7 R 3) que termina la frase de la melodía, para concluir con un *Shell voicing* de G7b5 (R 5 7) que resuelve en la melodía.

Figure 9 is identical to Figure 8 but includes blue boxes highlighting specific chord voicings. The first box highlights the Bbmaj7 and Bb7(#5) chords in measure 3 of the first staff. The second box highlights the Eb9 chord in measure 4 and the Bbmaj7 chord in measure 5 of the second staff.

Figura 9. Fragmento de transcripción de Jesse Van Ruller sobre *Isfahan*.

En los siguientes compases se repite el mismo motivo pero en Amaj7, Van Ruller utiliza los mismos recursos en los motivos de la melodía que se repiten en otra tonalidad, hasta que llega el Dbmaj9 que utiliza un acorde de Fa menor (R 3b 5 7b) que termina en un *cluster* (Db, C) y resuelve en una escala (Bb, Ab, Gb, F, Eb, Db).

Figura 10. Fragmento de transcripción de Jesse Van Ruller sobre *Isfahan*.

En la imagen inferior, podemos notar como se repite el recurso del *Drop 2* en posición natural (R 5 7 3) en el acorde Am7b5 y en el motivo de la melodía que termina en la nota Do, que resuelve en una tríada en tercera inversión de Amb5 (C, Eb, A), para después utilizar un acorde de Em7b5 en primera inversión en *Drop 2* (3 7 R 5) en el espacio que la melodía otorga para resolver a la siguiente nota que es Re.

Figura.11 Fragmento de transcripción de Jesse Van Ruller sobre *Isfahan*.

En el acorde Fmaj7, que en la melodía original solo es la nota Do, Van Ruller agrega una bajada por las notas del arpeggio de Fmaj7 e igual para el acorde de Emaj7 y el Ebmaj7, usando tríadas como un *chord melody* en el espacio entre la melodía y los acordes para que la tríada de Fa menor, resuelva a la primera nota de la melodía de la sección B del tema.

Figura 12. Fragmento de transcripción de Jesse Van Ruller sobre *Isfahan*.

En la sección “B”, el motivo de la melodía es el mismo que el de la sección “A” es el arpegió tocado en tresillo de Dbmaj7 (C, Ab, F, Db) utilizando el mismo

arreglo ya mencionado, lo mismo sucede en el tresillo de Amaj7 (Ab, E, C#, A). En el compás número veintitrés, cuando la armonía del tema da el Db7, en el arreglo de Ruller, toca el acorde en posición natural en *Drop 2* (R 5 7 3) y en el plano horizontal toca una oncena sostenida (G), con un pequeño arreglo tocando tres notas cromáticas que resuelven a la siguiente frase de la melodía (D, Eb, E).

Figura 13. Fragmento de transcripción de Jesse Van Ruller sobre *Isfahan*.

Para terminar este “Head” o melodía principal. El primer compás Ruller comienza tocando la melodía, pero agrega un *Drop 2* en posición natural, para el acorde de Fmaj7 y Gbmaj7, luego utiliza un acorde de C7alterado para resolver al F7 y hacer un arreglo de tresillo sobre el acorde de Bb7, para luego volver hacer el motivo que resuelve al Eb13, un arreglo tocando los acordes de Bbmaj7 y Bb7 para resolver al Dbmaj7, terminando el head con un frase que inicia el solo en la forma del tema.

Figure 14 shows a musical score for a guitar solo in 4/4 time. The score is written in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor). The chords used are Gbmaj7, C7alt, F7, Bb7, Eb13, Ebmaj7, Bb7, Dbmaj7, and Ab7. The melody consists of eighth and quarter notes, with triplets indicated by a '3' and a bracket. The score is divided into four staves, with measures 1-4 on the first staff, 5-6 on the second, 7-8 on the third, and 9-10 on the fourth.

Figura 14. Fragmento de transcripción de Jesse Van Ruller sobre Isfahan

5.2 Solo de guitarra en el tema Isfahan

5.2.1 Primer coro

En los primeros ocho compases del solo de Jesse van ruller en Isfahan comienza usando recurso melódicos en base a los acordes del tema, llegando al número seis, donde utiliza un acorde Eb9 (Ab, Db, G) continuado en el siete, donde utiliza dos acordes, como un recurso de acompañamiento propio de la guitarra en el formato trio, para luego utilizar un frase que resuelve en el compás nueve.

Figure 15 shows a musical score for a guitar solo in 4/4 time. The score is written in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor). The chords used are Dbmaj7, Bbmaj7, Bb+7, and Eb9. The melody consists of eighth and quarter notes, with triplets indicated by a '3' and a bracket. The score is divided into two staves, with measures 1-4 on the first staff and 5-8 on the second. The Eb9 chord is highlighted with a blue box in the second staff.

Figura 15. Fragmento de transcripción de Jesse Van Ruller sobre Isfahan.

Luego, Van ruller continua el solo con frases utilizando tresillos y corcheas, propias del estilo, hasta llegar al compás once, donde utiliza recursos del formato trio, utilizando acordes para acompañarse y generar un descanso en las líneas melódicas, en el compás número once utiliza un acorde de Gm7b5 en forma de *Drop* (F, Bb, Db) en el siguiente compás, una frase resuelve hasta el acorde Am7b5.



Figura 16. Fragmento de transcripción de Jesse Van Ruller sobre Isfahan.

El solo continua, donde Van Ruller explota con frases en tresillos sobre los próximos compases hasta llegar al compás numero veinticuatro, donde utiliza muchos recursos de “*chord melody*” y técnicas de guitarra en el formato trio. Utilizando acordes provenientes de los “*chord tones*” del acorde Dmaj711 que resuelven al acorde del compás veinticuatro que es un Gbmaj7.

The image shows two staves of music. The top staff is in 4/4 time, key of G minor. It features a melodic line with triplets and is annotated with the chords Ab+7 and Dbmaj7. The bottom staff continues the melodic line with triplets and is annotated with the chord Gbmaj7. The notation includes various chord symbols and rhythmic markings like triplets.

Figura 17. Fragmento de transcripción de Jesse Van Ruller sobre Isfahan.

El primer coro acaba con una frase en semicorchea, dando comienzo a la segunda vuelta del solo de guitarra, donde Ruller será más climático y menos melódico, demostrando técnica y versatilidad a la hora de improvisar, mostrando mucho lenguaje en estos dos compases de Dbmaj7.



Figura 18. Fragmento de transcripción de Jesse Van Ruller sobre *Isfahan*

5.2.2 Segundo Coro

El segundo coro empieza en el compás treinta y seis, donde utiliza una variación de la melodía hasta llegar al siguiente compás, donde empieza a utilizar más recursos de la guitarra en el formato trio. Acordes como: Bbmaj7, Bb+7 y Eb, usando también *clusters* y acordes de paso para resolver al acorde Amaj7 y comenzar con líneas melódicas en tresillos.

Figura 19. Fragmento de transcripción de Jesse Van Ruller sobre *Isfahan*.

Después, el solo se va desarrollando sin la implementación de acordes o *clusters*, hasta llegar al compás número cincuenta y seis, donde es el comienzo de la parte B de la forma de *Isfahan*, en el cual utiliza el mismo sistema y

aplicación de acordes como al principio del segundo coro, para realzar una técnica y un estilo en la guitarra en este formato, muy propio del músico.

The image shows two staves of musical notation in 4/4 time. The first staff starts with a D♭maj7 chord, followed by a triplet of eighth notes. It then continues with a B♭maj7 chord, which is highlighted with a blue box, and ends with a B♭+7 chord. The second staff begins with an Eb9 chord, followed by a series of eighth notes, some of which are grouped in triplets.

Figura 20. Fragmento de transcripción de Jesse Van Ruller sobre *Isfahan*.

El solo continúa con semicorcheas, dando así, el clímax de la improvisación del tema. Dejando atrás lo melódico y usando recursos escalares de velocidad y mucho lenguaje del género. Llegando al compás sesenta y cinco, donde para finalizar el coro, implementa acordes con motivos en tresillos, que dan el inicio del último coro, donde la velocidad tomara parte importante en la improvisación y donde el uso de acordes, solo se verán como un descanso.

The image shows a single staff of musical notation in 4/4 time. It begins with an Eb9 chord, followed by a series of eighth notes. The notation then moves to an Ab7b9 chord, and finally to an Ab+7 chord, which is followed by a triplet of eighth notes.

Figura 21. Fragmento de transcripción de Jesse Van Ruller sobre *Isfahan*.

5.2.3 Tercer Coro

En el coro final, que es el tercero. Da inicio con el motivo del final, usando frases rápidas y largas, hasta llegar al compás número setenta y seis, donde

usa acordes para generar un sentimiento de pausa hacia las frases en semicorcheas, usando *drops* y añadiendo acordes de paso, para la resolución hacia Am7b5.



Figura 22. Fragmento de transcripción de Jesse Van Ruller sobre *Isfahan*.

Luego de esto, el solo se desarrolla en semicorcheas, siendo el clímax de todo su solo, para finalizar, en los últimos compases, interpreta la melodía para dar inicio a su improvisación, aumentando acordes resolutorios. Utilizando la primera nota de la melodía para usar en distintos acordes, hasta finalizarlo en el acorde Dmaj7.



Figura 23. Fragmento de transcripción de Jesse Van Ruller sobre *Sandu*

5.3 Sandu

Sandu es un blues compuesto por el trompetista Clifford Brown en el año de 1955 junto a Max Roach. Sandu dura 4:48, al ser un blues consta de doce compases.

En los primeros seis compases del *head* de Sandu, Ruller utiliza recursos muy guitarrísticos provenientes del blues, para luego añadir *clusters* que resuelven a las notas de la melodía, por ejemplo, el primer compás utiliza un aproximación con *clusters* (Gb,A y G,Bb) que resuelve a la nota Mi bemol, para después

continuar con la melodía interpretando un recurso muy usado en este arreglo que son tresillos compuestos, como una manera de agregar y darle el *swing* que el tema necesita, sin aun agregar acordes en la melodía, puesto que es un blues .

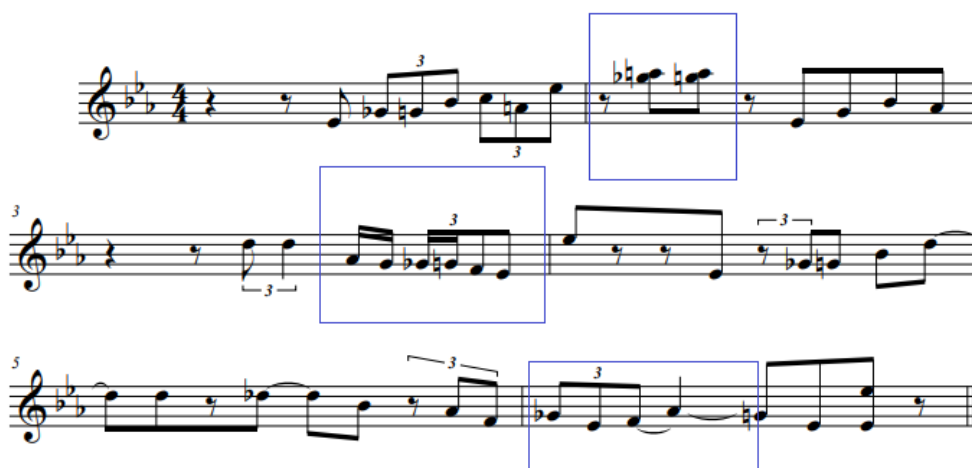


Figura 24. Fragmento de transcripción de Jesse Van Ruller sobre Sandu.

Luego en los próximos seis compases de la melodía vemos que sigue repitiendo este patrón rítmico de tresillos, luego agrega acordes en lugares donde la melodía hace silencio, usando en el octavo compás un acorde D7alt que resuelve al Sol sostenido de la melodía, para después usar un arreglo de sextas en las notas Gb, F, Eb, C y Bb. Para terminar con la melodía con una frase muy caracteriza del blues.

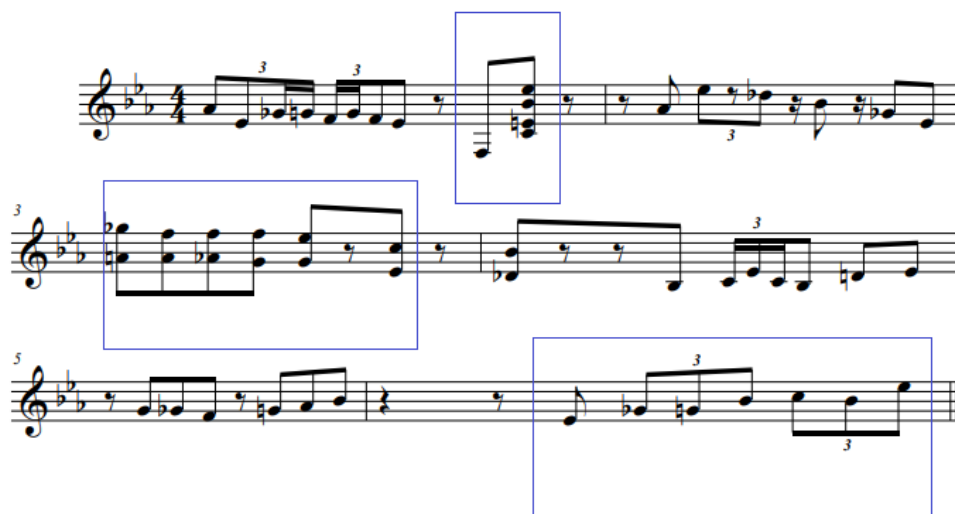


Figura 25. Fragmento de transcripción de Jesse Van Ruller sobre Sandu

5.3.1 Primer coro

Para los primeros cuatro compases de la improvisación, Van Ruller utiliza un motivo en el arpegio de Ab7 y termina la idea del primer motivo agregando acordes, para luego desarrollar el motivo hasta llegar al acorde de Eb7, en el cual utiliza un acorde de resolución para seguir con el motivo en la escala pentatónica blues de Ab7.



Figura 26. Fragmento de transcripción de Jesse Van Ruller sobre Sandu.

En los siguientes compases de la improvisación, utiliza mucho el recurso de los motivos y su desarrollo, haciendo frases cortas que el oyente pueda interpretar con facilidad, tomando en cuenta muchos recursos y formas de la improvisación en este estilo y Desarrollando el solo y aumentando acordes cuando las melodías dictan el silencio. En el compás veintidós, donde usa nuevamente motivos y líneas melódicas en acordes, para resolver al acorde de Eb7



Figura 27. Fragmento de transcripción de Jesse Van Ruller sobre Sandu.

5.3.2 Segundo Coro

Para el inicio de este segundo coro, Van Ruller desarrolla el solo utilizando acordes y *clusters*, para definir este inicio de la segunda vuelta del tema, utilizando frases y acordes provenientes del blues, en los acordes Eb7 y Ab7, hasta terminar con tresillos y avanzar hasta el próximo acorde.

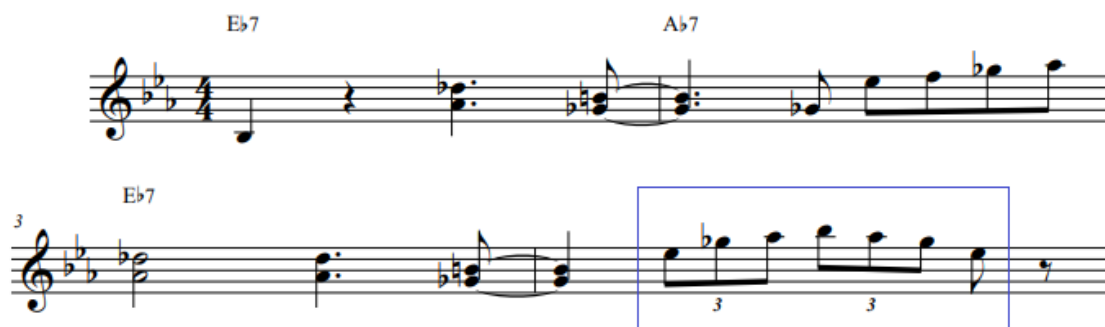


Figura 28. Fragmento de transcripción de Jesse Van Ruller sobre Sandu.

En el compás treinta, se puede notar el uso de acordes, jugando con el recurso del *chord melody* en el acorde $A\flat 7$. Donde avanza hasta una frase con tresillos, hasta el acorde $E\flat 7$. Donde resuelve con acordes de la escala, hasta llegar a la cadencia (II – V – I), donde el último acorde es un *Calt* que resuelve al $Fm 7$.



Figura 29. Fragmento de transcripción de Jesse Van Ruller sobre Sandu.

5.3.3 Tercer Coro

Al inicio de este coro, el solo comienza con una improvisación de acordes, un recurso muy usado en la guitarra en el formato trio, usando aproximaciones y tríadas de la escala. Usa figuras como tresillos hasta llegar al cuarto grado del acorde, que en este caso es $A\flat 7$, donde empleara frases rápidas a la par de líneas muy rítmicas, hasta llegar el punto final del tema.

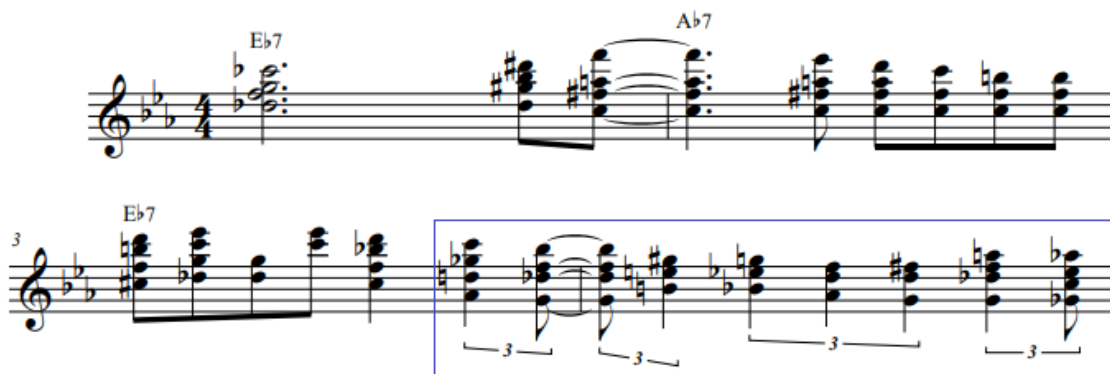


Figura 30. Fragmento de transcripción de Jesse Van Ruller sobre Sandu.

El solo se desarrolló con frases rítmicas hasta el compás cuarenta y seis, donde para finalizar la improvisación, se basa solo en acordes, con triadas derivadas del blues y acordes que delinear la escala alterada, para denotar el final del blues, terminando con un acorde en posición *drop 2* de Eb7, dando paso al acompañamiento y al solo de bajo, terminando así, su improvisación.

The image shows two staves of musical notation in 4/4 time. The top staff begins with an Eb7 chord. A blue box highlights a sequence of chords and notes, including an Ab7 chord. The bottom staff continues the sequence, with a blue box highlighting a section containing triplets. The notation includes various chord symbols and rhythmic markings.

Figura 31. Fragmento de transcripción de Jesse Van Ruller sobre Sandu.

6. Conclusiones y recomendaciones

6.1 Conclusiones

La finalidad de este proyecto ha sido analizar dos melodías y un solo tocadas por el guitarrista Jesse Van Ruller, por medio de la transcripción y el análisis. Interpretando su manera de tocar vertical y horizontalmente melodías en el formato *jazz trio*. Mediante todo lo planteado se ha llegado a las siguientes conclusiones.

El formato *trio* debe ser estudiado mediante una base sólida rítmica. Ya que, en este formato se trata de que el instrumento melódico, en este caso la guitarra, pueda lograr un interpretación tanto harmónica como melódica, usando recursos estilísticos de acordes e involucrarlos en las melodías y la improvisación dentro del performance.

El análisis de los temas que se ha expuesto en este trabajo, específicamente del disco "Live At Murphy's Law" ayudan a comprender a fondo como Jesse

Van Ruller genera cambios en la melodía mediante la incorporación de acordes o técnicas basadas en un manejo de los mismos como: Drops, cuartas y octavas. Para lograr un mejor acercamiento al formato "Trio" en el *jazz*.

Finalmente, la transcripción de estas melodías del disco "Live At Murphy's Law" permite al estudiante a desarrollar un lenguaje en esta clase de formatos como el *Jazz Trio*, pero también, ayuda a un mejor desenvolvimiento rítmico y armónico en el performance del músico, mejorando problemas como el manejo del time feel y el conocimiento armónico de un tema.

6.2 recomendaciones

Se recomienda darle tiempo adecuado a la asimilación de los recursos transcritos para un entendimiento profundo de los mismos, para después poder tener un mejor resultado a la hora de transportar dichos recursos a una improvisación individual y obtener un lenguaje propio en el formato guitarra trio.

También se insta a que los recursos transcritos y asimilados sean aplicados en cualquier género musical en este formato, ya que el uso efectivo para interiorizar este lenguaje musical no debe quedar específicamente en el uso del género jazz si no también, en cualquier otro género musical.

Para finalizar, se recomienda ampliar el vocabulario musical, ya que es importante transcribir de manera consciente lo que se toca, se debe intentar descubrir por qué se tocó de esa manera, dado que para este tipo de formatos o técnicas en la guitarra, es imperativo saber dónde estamos ubicados armónicamente en cualquier tema musical, y un análisis inteligente así facilita un mejor entendimiento de lo ya transcrito.

Referencias

Alternatilla. (2016). *Jesse van Ruller*, Recuperado de <http://www.alternatilla.com/jazz2016/artistas/jessen-van-ruller-trio/>

All about jazz. (2013). *Jesse van Ruller*, Recuperado de <https://musicians.allaboutjazz.com/jessevanruller>

All Music. (2015). *Guitar jazz*, Recuperado de: <https://www.allmusic.com/>

Dave Liebman. (2018). *Jazz Rhythm*, Recuperado de: <https://www.mymusicmasterclass.com/premiumvideos/dave-liebman-lesson-jazz-rhythm-masterclass/>

Dirtydogjazz. (2018). *Jazz Elements Of Composition*, recuperado de <http://dirtydogjazz.com/Blog/index.php/jazz-elements-of-composition/> Discogs.

Discogs. (2010). *Jesse Van Ruller – Live At Murphy's Law*, Recuperado de: <https://www.discogs.com/es/Jesse-Van-Ruller-Live-At-Murphys-Law/release/3196970>

Fritz Dobbert. (2017). *Jazz trio*, Recuperado de <http://blog.fritzdobbert.com.br/historias/jazz-trio/>

James Aubrey Crawford. (2002). *Jazz Guitar: The History, The players*, Recuperado de: https://trace.tennessee.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1528&context=utk_chanhonproj&sei-redir=1

Jazzmusica.hypotheses. (2015). *El música músicos estilos*, Recuperado de: <http://jazzmusica.hypotheses.org/los-estilos>

Jazzguitaronline. (2008). *Great Jazz Guitar Solos*, Recuperado de: <https://www.jazzguitar.be/forum/improvisation/46075-great-jazz-guitar-solos.html>

Mundoguitar. (2013). *Anatomia de acordes drop2*, recuperado de http://www.mundoguitar.com/pdf/Leccion_3.9_Todas_posiciones_de_acorde_maj7_drop_2.pdf

MusicNotes. (2019). *An Introduction to Jazz Theory*, Recuperado de: <https://www.musicnotes.com/now/tips/an-introduction-to-jazz-theory/>

Stanley V. Kleppinger. (2003). *On the influence of Jazz Rhythm in the music of Aaron Copland*, Recuperado de: <https://www.jstor.org/stable/3250557?seq=1>

ANEXOS

Sandu

Jesse Van Ruller

Clifford Brown

Medium Swing $\text{♩} = 60$

Chord symbols: Eb7, Ab7, Eb7, Bbm7, Eb7, Ab7, Eb7, C7, Fm7, Bb7, Eb7, C7, Fm7, Bb7, Ab7, Eb7, C7, Fm7, Bb7, Eb7, Bb7, Eb7, C7, Fm7, Bb7, Eb7, Ab7, Eb7, Bm7, Eb7, Ab7.

2

Sandu

Chords: Eb7, Gm7, C7, Fm7, Bb7, Eb7, C7, Fm7, Bb7, Eb7, Ab7, Eb7, Ab7, Eb7, Gm7, C7, Fm7, Bb7, Eb7, C7, Fm7, Bb7, Eb7, Ab7, Eb7, C7, Fm7, Bb7, Eb7, Ab7, Eb7, C7, Fm7, Bb7, Eb7.

Measure numbers: 32, 36, 40, 44, 48, 52, 56, 60.

Triplets: 32, 36, 40, 44, 48, 52, 56, 60.

Score

Isfahan

Duke Ellington

Jesse Van Ruller

$\text{♩} = 60$

Chords: $D^{\flat}maj7$, $B^{\flat}maj7$, $B^{\flat}+7$, $E^{\flat}9$, A $maj7$, $A^{\flat}+7$, D^{\flat} , $Gm7b5$, $C7b9$, $Fm6$, A $m7b5$, $D7b9$, $Gm6$, $Gm7b5$, $C+7b9$, F $maj7$, E $maj7$, $E^{\flat}maj7$, D $maj7$, $D^{\flat}maj7$, $B^{\flat}maj7$, $B^{\flat}+7$, $E^{\flat}9$, $G^{\flat}maj7$, $C+7b9$, $F711$, $B^{\flat}7$, $E^{\flat}9$, $A^{\flat}7b5$, $A^{\flat}+7$, $D^{\flat}maj7$, $D^{\flat}maj7$, $B^{\flat}maj7$, $B^{\flat}+7$, $E^{\flat}9$.

The musical score for 'Isfahan' consists of eight staves of music, each beginning with a measure number. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 2/4. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. A prominent feature is the use of triplets, indicated by a '3' above a bracketed group of notes. The score shows a progression of melodic ideas, with some staves featuring more complex rhythmic patterns and others providing a more steady accompaniment. The final staff concludes with a triplet of eighth notes.

Musical score for 'Isfahan' on page 3, measures 70-102. The score is written in a single system with a treble clef and a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 3/4. The piece features a complex melodic line with frequent triplets and sixteenth-note runs. Measure numbers 70, 74, 78, 82, 86, 90, 94, 98, and 102 are indicated at the beginning of their respective staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks such as slurs and accents.

Musical score for 'Isfahan' in G-flat major (three flats) and 3/4 time. The score consists of four staves of music:

- Staff 1 (Measures 106-110):** Features a melodic line with frequent triplets and some 7th fret bends. Measure 106 starts with a triplet of eighth notes. Measures 107-110 continue with similar rhythmic patterns.
- Staff 2 (Measures 110-114):** Continues the melodic line, ending with a triplet of eighth notes in measure 114.
- Staff 3 (Measures 114-118):** Shows a change in texture with more chords and some triplets. Measure 114 has a triplet of eighth notes. Measure 115 has a triplet of eighth notes. Measure 116 has a triplet of eighth notes. Measure 117 has a triplet of eighth notes. Measure 118 has a triplet of eighth notes.
- Staff 4 (Measures 118-122):** Continues the melodic line with triplets and concludes with a final chord in measure 122.

