

**UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO  
INSTITUTO DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA**

**Comparación armónica de *Stella by Starlight* entre la versión original de la película *The Uninvited* (1944) y la versión arreglada por Oscar Peterson en *Blues Étude* (1966)**

**María Belén Vivero Castro  
Diego Celi, M.A., Director del trabajo**

**Trabajo de titulación presentado como requisito  
para la obtención del título de Licenciada en Música Contemporánea**

**Quito, diciembre de 2012**

Comparación armónica de *Stella by Starlight* entre la versión original de la película *The Uninvited* (1944) y la versión arreglada por Oscar Peterson en *Blues Étude* (1966)

por

MARÍA BELÉN VIVERO CASTRO

TRABAJO DE TITULACIÓN APROBADO POR:

---

Diego Celi, M.A., Director de Proyecto

---

Miguel Gallardo, B.M., Miembro del Comité

---

Jorge Balladares, B.A., Miembro del Comité

---

Teresa Brauer, B.M., Miembro del Comité

---

Esteban Molina, D.M.A., Decano

## **Agradecimientos**

Quiero expresar mi gratitud espacialmente a mis queridos padres, que han estado conmigo para vencer tantos obstáculos en la vida y por su apoyo incondicional desde el inicio del camino. Gracias por el entorno musical que me ofrecieron desde niña. A mi mamá, quien con todo su amor me enseñó a cantar mis primeras canciones, y a mi papá, quien con su afición a la música, me animó y enseñó a tocar las primeras piezas en el piano. A ambos les agradezco su Fe, su enorme esfuerzo y sacrificio para siempre apoyarme al máximo en mi vocación. A mi hermana, le agradezco por su amistad y su apoyo en esta etapa a través de su trabajo tan creativo, detallista y lleno de cariño.

A Alek, por ayudarme a visionar el completo sentido de mi carrera, por creer en mí, por enseñarme a no tener barreras cuando se trata de pensar en logros, y motivarme a siempre desarrollar al máximo mis capacidades.

Agradezco a la Universidad San Francisco, a Esteban Molina, por darme la oportunidad de estudiar en el IMC, y también a Miguel Gallardo, por su ayuda incondicional y su voluntad de compartir sus conocimientos conmigo, motivándome a crecer como pianista, con su ejemplo de esfuerzo como músico. A Daniel Mancero expreso mi gratitud, ya que con su inmensa creatividad me enseñó el camino y me guió en los primeros pasos en este Instituto. A Javier Vaquero y Paulina Von Peter, agradezco por su colaboración académica y su disposición al guiarme en el ámbito musical. A Diego Celi, por su acertado consejo en un momento importante para vencer una lesión. A todos mis profesores del Instituto de Música Contemporánea, por su entrega y dedicación a nosotros los alumnos. A María Sol, por guía en la escritura académica para este trabajo. Y finalmente, pero no menos importante, doy gracias a Dios.

## Resumen

Varios de los estándares que se interpretan en la actualidad en el mundo del *jazz* tienen su origen en antiguas películas y musicales reconocidos. Así es el caso de *Stella by Starlight* que fue compuesta por Victor Young y presentada en 1944 en la película *The Uninvited*. Esta balada tuvo gran éxito, pasó a ser parte del repertorio del *jazz* como uno de los estándares más populares y fue interpretada en numerosas ocasiones por los mejores exponentes de este género. Existe una interpretación en particular que Oscar Peterson presentó en su álbum *Blues Étude* en 1966, la cual ha sido tomada para análisis y comparación en la presente investigación. Para comenzar, este trabajo realiza un análisis armónico sobre la versión que aparece en la película de 1944 y después sobre el arreglo de Peterson, para así resaltar las características que diferencian a una versión de otra. Previo al análisis se explica el distinto contexto y enfoque de cada una y finalmente se indican los elementos que utiliza Peterson para darle más contraste, densidad, complejidad y movimiento al arreglo. Por nombrar algunos ejemplos de los elementos mencionados, se destaca el uso de sustituciones tritonales, disminuidos auxiliares, modulación, superestructuras, entre otros.

## Tabla de contenidos

Hoja de aprobación.....	ii
Agradecimientos.....	iii
Resumen.....	iv
Tabla de contenidos.....	v
Lista de figuras.....	vi
Introducción.....	1
Capítulo 1: Versión Original de <i>Stella by Starlight</i> (1944).....	2
Contexto para el surgimiento de esta balada.....	2
Análisis armónico.....	3
Capítulo 2: <i>Stella by Starlight</i> arreglada por Oscar Peterson (1966).....	8
Referencias sobre Peterson y su estilo.....	8
Análisis armónico de este arreglo.....	9
Capítulo 3: Conclusiones de la comparación.....	16
Referencias.....	20

## Lista de figuras

Figura 1. Armonía original.....	3
Figura 2. Felts: resolución típica de acorde disminuido.....	4
Figura 3. Acorde disminuido, compás seis.....	4
Figura 4. Peterson, primera parte.....	9
Figura 5. Peterson, segunda parte.....	10
Figura 6. Peterson, tercera parte.....	13
Figura 7. Peterson, cuarta parte.....	14
Figura 8. Stella, The Real Book.....	17

## Introducción

Hoy en día muchos *lead sheets* de estándares circulan por las manos de los músicos en el mundo del *jazz*. Dichas partituras pueden ser interpretadas en numerosas maneras: distintos formatos, arreglos, armonizaciones, etc. Estas variaciones se dan por la individualidad del músico involucrado en las interpretaciones y también por las distintas corrientes en los períodos musicales desarrollados dentro de este género. Estos cambios hacen que el oído del músico esté en muchos casos, abierto a escuchar y experimentar situaciones interpretativas diversas sin condicionamientos. A pesar de ser esta una consecuencia positiva del repetido ejercicio de interpretar obras en formas diferentes, es necesario que el músico siempre tome conciencia: ¿De qué maneras ha sido modificado armónicamente un arreglo en particular de su versión original? Por esta razón, este trabajo propone hacer una comparación armónica específica entre la versión original de un *standard* y un arreglo posterior del mismo (además de otros elementos generales), utilizando como medio el conocido *standard*, *Stella by Starlight*. Primeramente, se analizará el contexto y la estructura armónica de su versión original, la cual fue compuesta e interpretada por Victor Young y su orquesta en 1944 (Ulvr, 2012). Después, se analizarán los aspectos generales y la estructura armónica de la versión grabada y arreglada por el pianista Oscar Peterson durante la era del *bebop*. Finalmente, se expondrán las conclusiones de la comparación entre ambas versiones.

## Capítulo 1: Versión original de *Stella by Starlight* (1944)

### Contexto para el surgimiento de esta balada

Esta balada fue presentada por primera vez en el filme *The Uninvited* en 1944. Como indica Davis (1999), este año se ubica dentro de la llamada “Época de Oro de Hollywood” que surgió entre 1930 y 1950. Durante dicho período, se producían cerca de 500 películas por año y así numerosas oportunidades llegaron a los músicos de ese entonces para componer bandas sonoras. Muchos de estos músicos venían del extranjero con la influencia de los más recientes compositores románticos de aquella época: Brahms, Wagner, Verdi, entre otros; para luego convertirse en compositores de bandas sonoras (Davis). Esta circunstancia única, marcó las características de la música de las películas de los años 40: motivos sencillos presentados con una amplia y lujosa orquestación, dinámicas que van desde pianísimo hasta fortísimo en poco tiempo, vibratos intensos, tempos variables y menos exactos (Davis). Victor Young, violinista, arreglista y compositor de *Stella by Starlight*, no fue la excepción a lo que sucedía con los compositores de Hollywood en esa época. Como explica Ulvr (2012), con su vasta experiencia y formación en música académica, pronto se dirigió a California donde tuvo oportunidad de pasar al ámbito de la música popular. En una entrevista, su sobrina cuenta que “...al comienzo, Victor pensaba que era indigno escribir o tocar música popular. Después de todo, tuvo formación clásica. Su crecimiento musical consistió en dejarse encantar por esta forma de arte...” (Fromberg, 2006). Entre muchas otras películas de éxito a las que Young puso música, se encuentra *The Uninvited*, que fue la primera historia de drama que involucraba influencias de espíritus y presencias



## COMPARACIÓN: *STELLA BY STARLIGHT* EN 1944 Y 1966

sobrenaturales (Snelson, 2011). A pesar del misterio, también existe romance en la historia y es así como aparece la canción a ser analizada en este trabajo.

### Análisis armónico

Se puede notar que *Stella by Starlight* aparece en la película con una introducción épica de orquesta de cuerdas y percusión. Poco a poco decrece y el arpa da paso al piano para que comience la melodía. El piano toca la melodía en dos octavas y los violines llegan en la parte B con un *crescendo* suntuoso. Los acordes del tema se disponen de esta manera en la tonalidad de D Mayor:

**Stella by Starlight**

Score Victor Young, 1944

The musical score for "Stella by Starlight" is presented in a single system with four staves of music. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 4/4. The score includes the following chord symbols and measure numbers:

- Measure 1:  $A^{b\circ 7}$
- Measure 2:  $A7$
- Measure 3:  $A-7$
- Measure 4:  $D7$
- Measure 5:  $G\text{maj}7$
- Measure 6:  $C7(\#11)$
- Measure 7:  $D\text{maj}7$
- Measure 8:  $B7$
- Measure 9:  $F\#-7$
- Measure 10:  $A^{b\circ 7}$
- Measure 11:  $A\text{maj}7$
- Measure 12:  $A^{b\circ 7}$
- Measure 13:  $G^{\circ 7}$
- Measure 14:  $F\#7$
- Measure 15:  $B7(\#5)$
- Measure 16:  $E-7$
- Measure 17:  $C7(\#11)$
- Measure 18:  $D\text{maj}7$
- Measure 19:  $A^{b\circ 7}$
- Measure 20:  $F\#-7b5$
- Measure 21:  $B7$
- Measure 22:  $E-7(b5)$
- Measure 23:  $A7(b9)$
- Measure 24:  $D\text{maj}7$

Figura 1. Armonía original.

La armonía comienza con un  $A^b$  disminuido. Tal como explica Felts (2002), este funciona igual que un  $X7(b9)$  que en este caso es  $E7b9$ , porque ambos forman

## COMPARACIÓN: STELLA BY STARLIGHT EN 1944 Y 1966

el mismo acorde, salvo que tienen distinta raíz. En el segundo compás se resuelve deceptivamente a A7, el cuál puede ser interpretado como un V7, es decir, un dominante primario que resuelve de forma indirecta. Dicha resolución nos lleva a una cadencia de II-7/V7 del IV grado. Este V7 es un V7/IV, es decir, un dominante secundario como indica Ulanowsky (1988), que resuelve a un IVmaj7 en el compás cuatro. Cabe notar que desde esta parte del tema, existe más movimiento armónico debido a que hay dos acordes por compás. Después del IVmaj7 aparece un dominante de función especial: bVII7 que resuelve al Imaj7. Esta viene a ser la más común de las resoluciones de un bVII7, ya que es un acorde tónico (Ulanowsky). En el segundo acorde del quinto compás, se encuentra el dominante secundario V7/III que va a resolver en el siguiente con un III-7. Acto seguido, se encuentra un acorde disminuido ascendente (Abdim7) que resuelve cromáticamente por línea de bajo a un Vmaj7. Dicho patrón es muy parecido al que analiza Felts y lo describe como “clásico” (2002, pp.13):

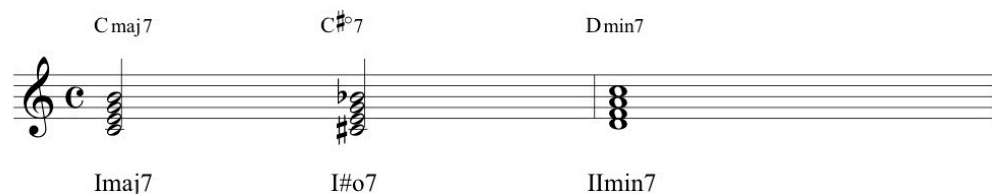


Figura 2. Felts (2002): resolución típica de acorde disminuido.



Figura 3. Acorde disminuido compás seis a siete.

## COMPARACIÓN: *STELLA BY STARLIGHT* EN 1944 Y 1966

Como se puede observar en la figura 3, el primer tritono que se forma de  $Abdim7$  es  $Ab$  y  $D$ . El segundo tritono está entre  $Cb$  y  $F$ . Nótese que el primer tritono resuelve de forma cromática por movimiento contrario a  $A$  (raíz del siguiente acorde y  $C\#$ , tercera de dicho acorde). La única diferencia con el patrón que expone Felts (2002) en la figura 2, es que el acorde de resolución es menor. En el caso que expone Young, el acorde de resolución ( $Amaj7=Vmaj7$ ) se deriva del modo lidio, por tanto existe intercambio modal (Ulanowsky, 1988), dado que el acorde diatónico sería  $A7$  ( $V7$  primario). Justamente Ulanowsky (1988, pp.40) indica que “el  $Vmaj7$  de intercambio modal es difícil de establecer porque en contexto tiende a sonar como un acorde  $I$ , es decir, tónico”. Es por esta razón, que al momento de escuchar el desarrollo armónico de *Stella by Starlight* hasta este punto, el oído puede confundirse y sentir que la verdadera tónica es  $Amaj7$ , cuando en realidad es  $Dmaj7$ , que se escuchó previamente en el compás quinto. El segundo acorde en el séptimo compás es nuevamente  $Abdim7$  y aparece como acorde de paso al siguiente:  $Gdim7$ . Este último funciona como un disminuido descendente ( $bII$ ) porque la raíz resuelve por medio tono al siguiente acorde: de  $Gdim7$  a  $F\#7$ . El  $F\#7$  en el compás 8, es un dominante secundario contiguo, que resuelve por intervalo de cuarta ascendente hacia  $B7$  y es ahí dónde comienza la parte B del tema.

El primer acorde de la parte B, es  $B7$  aumentado, otro dominante secundario ( $V7/II$ ) como indica Ulanowsky. Cabe señalar que ahí es donde esta balada llega a la parte más intensa dinámica y armónicamente, porque el acorde aumentado tiene una tensión implícita que aumenta la expectativa de resolución del oído. Esta resolución se da directamente a  $E-7$  ( $III-7$ ) y se mantiene por un compás el ritmo armónico en esta sección. Después se retoma el  $bVII7$  y vuelve a hacer la misma resolución típica de dominante en función especial al  $Imaj7$ . En el compás 13,

## COMPARACIÓN: *STELLA BY STARLIGHT* EN 1944 Y 1966

vuelve a la sección A con una variación, por eso retoma el primer acorde de la canción, Abdim7. No obstante, esta vez resuelve hacia otro acorde. En el compás 14, ocurre lo que explica Ulanowsky (1988, pp.38): “el III-7b5 (F#-7b5) es un acorde de intercambio modal, pero en general es más utilizado como relativo II-7 del V7/II”. Por tanto, F-#7b5 junto al siguiente B7 (V7/II), forma un II-7b5/V relativo del II (E-7) y es una cadencia menor. En el compás 15, hay un II-V de intercambio modal, que proviene de la tonalidad paralela menor (D menor en este caso) y luego resuelve a D mayor, es decir, al acorde tónico.

Se puede concluir que este tema, a pesar de ser de melodía sencilla, presenta algunas características que lo definen claramente. Primeramente, muestra más resoluciones deceptivas que directas. Las cadencias únicamente resuelven al acorde que se espera en dos ocasiones: desde el compás tres al compás cuatro y desde el nueve al diez. Luego, Young utiliza varios “acordes disminuidos que son comunes en los estándares musicales de comienzo hasta mediados del siglo XX.” (Felts, 2002, pp.12). Otro aspecto importante es que la tonalidad no se siente clara sino hasta ocho compases después del comienzo, debido a que se utiliza intercambio modal, incluyendo el confuso Vmaj7 que indica Ulanowsky (1988). Además, se encuentran dos cambios de métrica en los compases quinto y séptimo, de 4/4 a 3/4.

Finalmente, la melodía utiliza dos veces la nota característica pero “evitada” del acorde. Varios autores de libros de *jazz*, por ejemplo, Levine (1989), explican que el fa (do movable) en un modo jónico, es una nota que se prefiere evitar debido a que forma un intervalo de segunda menor con la tercera del acorde. Justamente sucede esto en el quinto y séptimo compás: si se toca el primer tiempo de la melodía conjuntamente con su respectivo acorde, se escucha claramente la disonancia del

## COMPARACIÓN: *STELLA BY STARLIGHT* EN 1944 Y 1966

intervalo de segunda menor mencionada, que en esta situación es realmente de una novena menor. Otra razón, como indica Levine, es que este *fa* casi siempre tiende a resolver descendiendo a la tercera (*mi*) y al sonar ambas notas al mismo tiempo se produce una fuerte disonancia. De igual manera en melodía, *fa*, al ser una nota considerada como tensa, se la utiliza como nota de paso (en tiempo débil) hacia otra que sea distensa (en tiempo fuerte). Paradójicamente, esta nota “evitada” es la que nos permite distinguir a un modo de otro y por eso se la llama “característica”. A pesar de que se produce esta tensión entre melodía y acorde, con *fa* en tiempo fuerte, Young la utiliza de tal forma que no se siente incómodo para el oído. Probablemente es porque que la ubica en el primer tiempo del compás (el más fuerte de los cuatro), pero en el segundo tiempo desciende a la tercera del acorde. Al identificar esta resolución melódica, el oído posiblemente ya no se queda en previa disonancia escuchada, de tal manera que la sensación de tensión pronto se dispersa.

## Capítulo 2: *Stella by Starlight* arreglada por Oscar Peterson (1966)

### Referencias sobre Peterson y su estilo

A mediados de los años 40, Charlie Parker, Dizzy Gillespie y otros nuevos virtuosos músicos revolucionaron la forma de tocar el *jazz*. Esta época de innovación se conoce como la era del *bebop*. “Las melodías del *bebop* eran rápidas y confusas, antes que medidas y coherentes como había sido hasta ese entonces” (Battes, 2012, pp.355). Dicho estilo experimentaba con todo tipo de métricas sin limitaciones. Además, requería de mucha atención y agilidad entre bajo y batería, que son los instrumentos encargados de empujar el pulso (Battes, 2012). En el año 1945, cuando este “nuevo” *jazz* había llegado a su máximo esplendor, Oscar Peterson tenía 20 años. Sin embargo, Peterson, a diferencia de otros pianistas de su edad, no estaba obsesionado con el *bebop*. Su intuición musical sobre el *jazz* iba más allá de esta nueva corriente (Battes). Desde que él tenía doce años, inconscientemente había entrenado su virtuosismo y versatilidad, teniendo siempre como meta ser un pianista completo. Por esta razón, utilizaba el vocabulario musical de ese entonces, pero lo hacía innovando la ejecución del *jazz* en el piano con un estilo muy auténtico. Lo común en los pianistas de ese entonces era enfatizar la mano derecha al acompañarse con uno o dos acordes por compás con la mano izquierda. A diferencia de esto, “(...) Peterson era un pianista de dos manos, tocaba acordes amplios, llenos, armónicamente enriquecidos e improvisaba con ambas manos” (Battes, 2012, pp.92).

“Peterson, escribía arreglos para prácticamente todo el repertorio de su trío. Otros tríos lo hacían más sencillamente. Por ejemplo, comenzaban tocando la melodía, después el pianista tomaba un solo, luego los otros tocaban solos cortos y tocaban de nuevo la melodía para terminar; pero el trío de Oscar Peterson no. Los

## COMPARACIÓN: STELLA BY STARLIGHT EN 1944 Y 1966

temas tenían más variaciones en las estructuras, la interacción entre los tres instrumentos era mucho más compleja y detallada (...)" (Battes, 2012, pp.1053).

Son estas las características que resaltan particularmente en el arreglo de *Stella by Starlight*, como se observará en el análisis a continuación.

### Análisis armónico de este arreglo

El análisis se distribuirá según la forma del estándar. Se iniciará con la parte A y sus ocho primeros compases.

SCORE SWING

STELLA BY STARLIGHT

V. YOUNG  
O. PETERSON

PIANO

ACOUSTIC BASS

DRUM SET

PNO.

A.B.

D. S.

Chords: E MIN<sup>7</sup>, A7b5(b9), C MIN<sup>7</sup>, B<sup>7</sup>, E MIN<sup>7</sup>, A<sup>7</sup>, C MIN<sup>7</sup>, B<sup>7</sup>, F MIN<sup>7</sup>/B<sup>b</sup>, E<sup>7</sup>, E<sup>b</sup> MAJ<sup>7</sup>, A<sup>b</sup>(13), F MIN<sup>7</sup>/B<sup>b</sup>, E<sup>7</sup>, E<sup>b</sup> MAJ<sup>7</sup>, A<sup>b</sup>(13)

BRUSHES

Figura 4. Peterson, primera parte.<sup>1</sup>

El arreglo de Peterson está en tonalidad de Bb Mayor. El ritmo armónico de la primera parte, es en promedio de un acorde por compás. El primer acorde es un E-7b5, que puede ser interpretado como un #IV-7b5, proveniente del modo lidio. Sin

<sup>1</sup> Transcripción de piano por Edstrom (2005).

## COMPARACIÓN: STELLA BY STARLIGHT EN 1944 Y 1966

embargo, como Ulanowsky (1988) explica, es más sencillo verlo como un relativo II/V7 del III-7 (en este caso D-7). El acorde del tercer compás corresponde a un II-7, que está en cadencia con sustitución tritonal en el dominante (Ulanowsky). Es decir, en vez de ser un II-7/V7, es un II-7 - subV7/I, una cadencia deceptiva debido a que continúa después hacia un F-7, que también está en cadencia con un sustituto tritonal (E7), en vez del dominante (Bb7). Esta cadencia resuelve directamente al IVmaj7 en el compás siete. Véase la siguiente figura (5) para entender la dirección del acorde en el compás ocho:

The image displays a musical score for the piece "Stella by Starlight". It is divided into two systems. The first system covers measures 9 to 12, and the second system covers measures 13 to 16. Each system includes three staves: Piano (Pno.), Alto Saxophone (A.B.), and Double Bass (D.S.). Above the piano staff, chord symbols are provided for each measure. The key signature is two flats (Bb and Eb). The score includes dynamic markings such as *mp* (mezzo-piano) and *f* (forte). Measure numbers 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, and 16 are indicated at the bottom of the piano staff. The title "STELLA BY STARLIGHT" is centered above the first system.

Chord symbols for the first system (measures 9-12):  
9: E<sup>b</sup>/G B<sup>b</sup>MAJ7/F C<sup>9</sup>/E B<sup>b</sup>/D D<sup>MIN</sup>7 C<sup>MIN</sup>7 A<sup>MIN</sup>7 D<sup>9</sup> A<sup>b</sup>MIN D<sup>b</sup>/A<sup>b</sup>  
10: A<sup>b</sup>MIN7 D<sup>b</sup>9(#11)

Chord symbols for the second system (measures 13-16):  
13: A<sup>b</sup>/B<sup>b</sup> E<sup>b</sup>/B<sup>b</sup> F<sup>MIN</sup>/B<sup>b</sup> E<sup>b</sup>/B<sup>b</sup> E/B<sup>b</sup> B<sup>b</sup>7(9)  
14: C7#9(#11)

Figura 5. Peterson, segunda parte.

Ab7 (bVII7) es un dominante de función especial como explica Ulanowsky (1988), que resuelve casi siempre a un acorde tónico. En el compás nueve y diez la armonía sucede de forma más vertical que horizontal (Kostka, 2006, pp.46), como la presenta Peterson en los compases previos. Se puede deducir esto, debido a que



## COMPARACIÓN: *STELLA BY STARLIGHT* EN 1944 Y 1966

los acordes que se forman en dichos compases, parecen ser producto de una armonización vertical de la melodía, tomando como base el movimiento descendente por intervalos de segunda en la línea de bajo. Es decir, se armonizó la melodía, y se la convirtió en la voz soprano de cada *voicing* sin alterarla y para la voz del bajo, se utilizaron notas que a su vez forman parte de acordes expuestos en distintas inversiones. Como resultado, se obtienen las voces internas de los acordes (notas que rellenan los acordes), que probablemente sucedieron más como consecuencia de la lógica antes mencionada, que como acordes exactos que Peterson hubiera escrito previamente a conectarlos con la melodía o la línea de bajo. Se conjetura esto, además, porque si se analiza horizontalmente la armonía en el compás nueve y diez, no se encuentra una funcionalidad tan consecuente entre los acordes. De esta manera, Peterson logró que se distinga de forma clara la melodía pero a la vez que se escuche un ritmo armónico de cuatro diferentes acordes por compás (un acorde por cada negra de la melodía). Este es un buen ejemplo de lo que Batters (2012) describía como los “acordes llenos y enriquecidos armónicamente” característicos de Peterson.

En la segunda mitad del décimo compás se encuentra  $II-7/V7$  que no resuelve, sino que se mueve hacia otro  $II-7/V7$ , que ha modulado en el compás once. Sin embargo, todavía no hay ningún centro tonal claro hacia dónde hubiera podido modular, sólo se siente un constante ritmo armónico que tiene una dirección aún desconocida. Así, durante el compás once y doce se repite el  $Ab-7/Db7$  y esto sugiere que es una cadencia que funciona como pivote para modular a  $Gb$  Mayor. No obstante, en el siguiente compás se observa a la armonía ir hacia otro lugar inesperado: una serie de acordes con pedal en  $Bb$ , utilizando superestructuras.

## COMPARACIÓN: *STELLA BY STARLIGHT* EN 1944 Y 1966

Ulanowsky (1988, pp.43), menciona que “un alto nivel de tensión y disonancia es aceptable sobre el pedal, debido a que este crea una fuerte sensación de continuidad dentro de una tonalidad”. En el caso del compás trece, no hay un nivel de tensión tan alto, pero los acordes que están encima del pedal (superestructuras), dan una sensación de movimiento muy fuerte a través de la melodía, pues esta, es la voz soprano que dirige a los acordes que están superpuestos sobre el pedal de Bb. Si se analiza cada superposición en dicho compás, se obtiene el primer y segundo acorde, un Bb7sus4. El tercero viene a ser un Bb7<sup>9</sup>, el cuarto es un Eb/Bb o un Bbsus4. Esta es sólo una forma de analizarlo, pero si se escucha este movimiento de cuatro acordes, se siente claramente que ha modulado a la tonalidad Ab Mayor. El primer acorde se siente como tónica luego de escuchar el siguiente, que es un dominante primario, el subsiguiente es un VI-, después regresa al dominante (V) y el último (E) aunque es una tríada, funciona (se comprueba al escuchar) como el acorde de intercambio modal bVI<sup>maj</sup>7, que se deriva del modo frigio (Ulanowsky). El bVI<sup>maj</sup>7 muchas veces es utilizado como sustituto del dominante primario para luego ir a la tónica, ya que crea una sensación diferente de resolución. Así, en el compás trece se siente que al final podría resolver a la tónica, pero no lo hace, se dirige hacia otro dominante secundario (Bb7), que viene a ser un V7/V. Posteriormente, Peterson escribe una línea melódica con alto cromatismo y tensión que resuelve en el V7/VI, para ir a la próxima sección del tema. En la parte B continúa en la tonalidad de Ab y ahí se hace más obvio el centro tonal. El C7 en el compás 16 (figura 5), es el dominante del siguiente F7<sup>#5</sup>, que a su vez es el V7/II y resuelve al II en el compás 19 (véase la figura 6).

## COMPARACIÓN: STELLA BY STARLIGHT EN 1944 Y 1966

STELLA BY STARLIGHT  
B<sup>b</sup>MIN(11)

3

The image shows a musical score for 'Stella by Starlight' in B-flat minor. It consists of three systems of staves. The first system includes a piano (Pno.) part with a treble and bass clef, an A.B. (Alto/Bass) part with a bass clef, and a D.S. (Drum Set) part with a double bar line. The piano part features a treble clef with a key signature of two flats and a time signature of 4/4. Chord markings above the piano part include F<sup>7(b9)</sup> and B<sup>b</sup>MIN(11). The second system continues the piano part with chord markings G<sup>b7</sup>, A<sup>b</sup>DIM, and A<sup>b</sup>/B<sup>b</sup>. The A.B. part has a bass clef and the D.S. part has a double bar line. Measure numbers 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, and 24 are indicated at the bottom of the staves.

*Figura 6. Peterson, tercera parte*

El siguiente acorde es el bVII7, dominante de función especial, que como indica Ulanowsky (1989), siempre que resuelve al I se le llama cadencia subdominante menor. En este caso, se presenta dicha cadencia porque va directamente al I, pero es sorprendente el sonido que resulta, porque es lo<sup>7</sup> y no mayor o menor, como sería común. Sin embargo, en el siguiente compás se convierte en I mayor, por tanto, el disminuido previo funciona solo como un ornamento. Su uso más frecuente es el que se acaba de ver en este arreglo: después de suceder el acorde disminuido, se queda en la misma raíz y vuelve al original, sea mayor o menor. Este patrón tiene un sonido más estático, diferente a los disminuidos ascendentes o descendentes que se analizaron previamente.

A continuación, Peterson escribió una compleja sección melódica en semicorcheas, con dos voces en la mano derecha y una en la izquierda, mientras el

## COMPARACIÓN: STELLA BY STARLIGHT EN 1944 Y 1966

bajista toca una melodía complementaria ascendente en corcheas. Todas son notas naturales, se cancelan todos los bemoles y sostenidos durante el compás 25.

The image displays a musical score for the piece 'Stella by Starlight'. It is divided into two systems. The first system covers measures 23 to 28, and the second system covers measures 29 to 34. The score includes three staves: Piano (PNO.), Alto Saxophone (A.B.), and Double Bass (D.S.). The piano part features complex chord voicings and melodic lines, with dynamic markings like *g<sup>zza</sup>*. The alto saxophone part provides a melodic counterpoint. The double bass part features a steady eighth-note accompaniment in the first system and a chromatic ascending line in the second system. Chord symbols are provided above the piano staff, including D<sup>MIN</sup>(11), G<sup>13</sup>, C<sup>MIN</sup>7(95), G<sup>b13</sup>, F<sup>13</sup>(11), C<sup>MIN</sup>7(95), B<sup>DIM</sup>7, C<sup>MIN</sup>7(95), F<sup>7</sup>, and B<sup>b</sup>DIM<sup>7</sup>. Measure numbers 23, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, and 34 are indicated at the bottom of the staves.

Figura 7. Peterson, cuarta parte

Edstrom (2005), concluye que la armonía en dicho compás es Dmin7, ya que forma un II/V con el siguiente G7, que es mucho más notorio por la raíz y séptima escritas en la mano izquierda. Después, aparece un II/V relativo al II y entre ellos está un subV7 del aquel dominante, el cual le da más movimiento armónico. Hacia el compás 29, la melodía regresa a la tonalidad en la que empezó el arreglo: Bb mayor. Al regresar a la tonalidad anterior aparece un II-7b5/V7 primario, que es tomado de su tonalidad paralela menor, y resuelve por cuarta ascendente a la tónica, pero el acorde es un I<sup>o</sup>7. Después de sonar este último, el bajo toca una línea melódica cromática, el piano la imita inmediatamente y luego el bajo la repite una vez más. La armonía se siente suspendida durante esta parte, no obstante,

## COMPARACIÓN: *STELLA BY STARLIGHT* EN 1944 Y 1966

cuando el patrón del bajo termina en Bb en el compás 33, se siente una completa resolución a pesar de que nunca sonó un acorde Imaj7. Allí culmina el análisis, puesto que después sigue la sección de improvisación.

### Capítulo 3: Conclusiones de la comparación

Antes de sacar conclusiones sobre la comparación armónica, es necesario notar las diferencias en cómo está distribuido el ritmo armónico, la forma de la obra y cómo se enfoca el formato instrumental en cada versión. Primeramente, en la versión de Peterson, tanto la melodía como la armonía están al doble de compases, es decir, por cada compás de la versión de 1944, hay dos en la de 1966. Para esto cabe aclarar que durante la era del *swing* y del *bebop*, *Stella by Starlight* ya se había vuelto parte del repertorio del *jazz*. Así podemos notar que ha sido interpretada en numerosas ocasiones por grandes exponentes, por ejemplo, Ella Fitzgerald, Anita O'Day, Chet Baker, Miles Davis, Bill Evans, entre otros. Por tanto, previo al arreglo de Peterson de 1966, existía ya una versión *jazzista* la cual es diferente a la original. Es obvio que Peterson se basó en esta para escribir su arreglo, debido a que se encuentran varias similitudes entre ambas en cuanto a forma, ritmo armónico, tonalidad y armonía. Por esta razón, no todas las sustituciones armónicas vistas en el capítulo dos son de la autoría de Peterson.

La versión *jazzista* fue publicada décadas después en *The Real Book* junto con otros estándares en forma de *lead sheet*. Así se puede observar como aparece en dicho libro (pp. 408) en la figura ocho.

Una vez hecha esta aclaración se puede continuar con el análisis de la estructura. De aquí en adelante, se dirá versión A para referirse a la balada original y versión B para el arreglo de Peterson. Se puede notar que en la última A de la forma, Peterson agregó dos compases extras (que no existen en la original, ni en la que aparece en *The Real Book*) para terminar su frase de respuesta al bajista y comenzar su improvisación. En dicha versión, la melodía es mucho más adornada y

## COMPARACIÓN: *STELLA BY STARLIGHT* EN 1944 Y 1966

compleja rítmicamente, mientras la original es más sencilla. Mientras en la película es presentada como una balada romántica con una orquesta amplia, *Stella by Starlight* de Peterson se enfoca en el *swing* propio del jazz y de su estilo, con un formato de instrumentos mucho más pequeño. Puede ultimarse en cuanto a la armonía, que la versión B al utilizar más cadencias de II/V, sustituciones tritonales, superestructuras y modulación, tiene un movimiento armónico más complejo que el de la versión A.

**STELLA BY STARLIGHT**

VICTOR YOUNG

The musical score for "Stella by Starlight" is presented in a single system with eight staves of music. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 4/4. The score includes various chord substitutions and progressions, such as E<sup>MIN</sup>7(b5), A<sup>7</sup>(b9), C<sup>MIN</sup>7, F<sup>7</sup>, F<sup>MIN</sup>7, B<sup>b7</sup>, E<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup>, A<sup>b7</sup>, B<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup>, E<sup>MIN</sup>7(b5), A<sup>7</sup>(b9), D<sup>MIN</sup>7, B<sup>b</sup>MIN<sup>7</sup>, E<sup>b7</sup>, F<sup>MAJ</sup>7, E<sup>MIN</sup>7(b5), A<sup>7</sup>, A<sup>MIN</sup>7(b5), D<sup>7</sup>(b9), G<sup>7</sup>(b5), C<sup>MIN</sup>7, A<sup>b7</sup>, B<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup>, E<sup>MIN</sup>7(b5), A<sup>7</sup>(b9), D<sup>MIN</sup>7(b5), G<sup>7</sup>(b9), C<sup>MIN</sup>7(b5), F<sup>7</sup>(b9), and B<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup>. The score is marked with measure numbers 5, 9, 13, 17, 21, 25, and 29.

Figura 8. *Stella by Starlight*, como aparece en *The Real Book*

## COMPARACIÓN: *STELLA BY STARLIGHT* EN 1944 Y 1966

Felts (2002, pp.1384) explica que “los compositores y arreglistas contemporáneos muestran menos interés por los acordes disminuidos y tienden a rearmonizarlos al desarrollar nuevos arreglos de estándares más antiguos”. De esta forma se observa en la figura ocho, cómo los *jazzistas* ya habían rearmonizado todos los acordes disminuidos propios de la versión A. Como se observó anteriormente, el compás uno de A comienza con A $\flat$ o7 y en la versión B, fue cambiado por un II/V relativo del III-7. Así también, el compás seis de la versión A fue sustituido por otro II/V7 en B, que funciona como transición hacia la modulación que sucede más tarde. Después, el Go7 del compás ocho en A, fue reemplazado por una compleja línea melódica que va a resolver en un V7/VI. Finalmente, en vez del último acorde disminuido en compás 13, hay un II/V relativo en la versión B. En adición, Peterson utiliza el disminuido auxiliar en dos ocasiones: en el compás 23 antes de ir al Imaj7, retrasa la resolución por medio de este acorde y en compás 31 lo hace nuevamente, con la diferencia de que no está escrito un Bbmaj7 después de este, pero auditivamente se siente como si lo estuviera.

En el compás tres y 27, en la versión B, se encuentran sustituciones tritoniales con dominantes subV7 (escritos por Peterson) sobre los II/V que provienen de la previa rearmonización en la que se basó este arreglo. Mientras tanto, en las mismas partes de la versión A no existen los II/V mencionados, por ende tampoco aparece ningún subV7. Asimismo, justo dónde se encuentra el cambio de compás a 3/4 (en dos ocasiones) en la versión A, Peterson utilizó superestructuras para armonizar la melodía. Primero lo hizo sobre una línea de bajo descendente (G, F, E, D) y más tarde sobre un pedal en B $\flat$ . De esta manera, al haber tenido más espacio (tiene el doble de compases) y al haber rearmonizado verticalmente la melodía, la versión B



## COMPARACIÓN: *STELLA BY STARLIGHT* EN 1944 Y 1966

logra un sonido que llama la atención por su constante movimiento y la variedad de colores que ofrece.

Finalmente, moduló un tono hacia abajo y así creó un sonido inesperado, que además es sutil en su transición debido a que no sucede de manera súbita entre una sección y otra, sino que fue preparada unos compases antes de la parte B. La preparación consistió en utilizar II/V como pivote hacia el pedal en Bb en el compás 13, durante el cuál comienza la modulación. Sin embargo, la certeza de resolución hacia Ab, la nueva tónica, es más evidente en el primer compás de la parte B. En adición, sólo seis compases antes del final, de manera inusual regresa a la tonalidad de Bb en la que había comenzado y lo hace utilizando un II-7b5/V7b9 como pivote, que proviene de la tonalidad paralela menor.

Se concluye que al tener un enfoque diferente, tanto la versión A como la B tienen características únicas que los definen. La versión B, se basó en una previa rearmonización que sustituyó todos los acordes disminuidos de la original por varios II/V y que tiene un ritmo armónico diferente, porque la melodía en general continua al mismo paso, pero el pulso está al doble de tiempo para así sentir el tiempo dos y cuatro propio del *swing*. Además de ser más densa armónicamente desde la base, la versión B, presenta elementos del *bebop* y otros ya mencionados propios del estilo de Peterson que lo tornan muy diferente a la balada original y demuestran un alto nivel de complejidad y virtuosismo. Mientras tanto la versión A, entre otros aspectos, revela la gran musicalidad y belleza compositiva de Victor Young y se ubica junto a la lista de sus más aclamadas obras, que lo convirtieron en uno de los mejores compositores de bandas sonoras y temas de películas, además de hacerlo merecedor a un premio Oscar póstumo (Ulvr, 2012).

## Referencias

- Batten, J. (2012). *Oscar Peterson: The Man and His Jazz*. Canada: Tundra Books
- Bracket, C. (Productor), & Allen, L. (Director). (Febrero, 1944). *The Uninvited*. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- Davis, R. (1999). *Complete Guide to Film Scoring*. Boston: Berklee Press.
- Edstrom, (2005). *The Very Best of Oscar Peterson* (pp. 198-200). Milwaukee: Hal Leonard
- Felts, R. (2002). *Reharmonization Techniques*. Boston: Berklee Press.
- Kostka, S. (2006). The Vertical Dimension. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music* (pp.46-55). Pearson Prentice Hall.
- Levine, M. (1989). *The Jazz Piano Book*. California: Sher Music Co.
- Snelson, T. (2011, Febrero). The Ghost in the Machine. *Media History*, 17, 17-32.
- The Real Book*. Vol. 1. 5ta Edición. Milwaukee: Hal Leonard Corporation.
- Ulanowsky, A. (1988). *Harmony 4*. Boston: Berklee College of Music
- Ulv, M. (2012). *Victor Young's Fan Web: The Unofficial Composer's Web Site*. Recuperado de <http://victoryoung.czechian.net>
- Young, V. (1944). Stella by Starlight. (Grabado por Oscar Peterson). En *Blues Étude*. (EP). Chicago, Estados Unidos: Chicago Sound Studios (1966).