

Arbeitsblatt 17: Upper Structures

In der Harmonik Strawinskys, Bartóks und anderer Komponisten vergleichbarer Stilistik finden sich Klangbildungen, die gerne als „bitonal“ gekennzeichnet werden. Ein bekanntes Beispiel ist die Fes/Es⁷ Mischung aus dem *Sacre*. Überzeugend sind solche Klangaggregate, weil zwei satztechnisch feste Gestalten – tonale Drei- oder Vierklänge – in eine spannungsreiche Beziehung zueinander treten. Doch hört man hier tatsächlich eine Bitonalität? Ein verwandtes Prinzip gibt es auch im Jazz. Hier heißen solche Klangmischungen *Upper Structures*, sind aber Bestandteile einer einzigen Akkordskala, was gegen eine echte Bitonalität spricht. Die Kombination zweier Durakkorde im Abstand einer kleinen Terz finden wir im V-Akkorden mit #9 und großer 13, z. B. als G⁷ kombiniert mit E-dur:



Der Einsatz von Upper Structures (im Kern nichts weiter als ein Arrangier- bzw. Voicingtrick) kommt meist im Zusammenhang mit alterierten Dominanten in Frage. Die Bezeichnung rührt zum Einen daher, dass sie im Arrangement stets Akkordstrukturen oberhalb eines Unterstimmen-Basisklanges (zumeist aus Grundton, Terz und Septime eines V⁷ bestehend) sind, zum Anderen, weil die alterierten Dominanttöne aus dem oberen Bereich der Akkordterzschichtung stammen, also dort, wo die Tensions beheimatet sind. Im Falle des G^{7(b9)} liegt unten der Basisklang G⁷ mit den essentiellen Tönen Grundton, Terz und Septime. Oben bringt der E-Dur-Akkord die zwei Tensions, nämlich die b9 gis (eigentlich as) und die 13 (e) sowie die Akkordterz.

- Upper Structures bestehen aus einem Dur- oder Mollakkord, der zu einem meist dominantischen Unterstimmen-Basisklang aus Grundton, Terz und Septime hinzutritt.
- Bezeichnet wird diese Konstruktion nach derjenigen Stufe, auf welcher der Grundton des Upper Structure-Klanges in Relation zum Grundton des Basisakkordes steht.

Im Falle eines G^{7(b9)} hat man es also mit einer Upper Structure VI zu tun, denn der Grundton des E-Dur-Akkordes steht auf der 6 der (nicht alterierten) G-Skala. Meist handelt es sich bei Upper Structures um um alterierte Dominanten. In gewissen Fällen ist es auch möglich, II- oder I-Akkorde nach dem Upper Structure - Prinzip zu arrangieren.

Upper Structures systematisch betrachtet

Am Beispiel der HTGT-Skala lässt sich exemplarisch studieren, wie man Upper Structures finden kann.

Wenn die Kombination G7 und E-Dur für die verminderte Skala taugt (Halbton-Ganzton über G), dann müssten ebenso die übrigen Durakkorde desjenigen Kleinterzzirkels, auf

dem E-Dur liegt, passen, denn in der verminderten Skala (HTGT) wiederholt sich alles im Abstand kleiner Terzen. Welche Durakkorde sind das?

- G-Dur selbst, was Basisklang ausscheidet,
- B $\flat$ -Dur, die Upper Structure $\flat$ III,
- D $\flat$ -Dur, die Upper Structure $\flat$ V,
- und E-dur als Upper-Strucrture VI.

Und tatsächlich erweisen sich diese Klänge allesamt als Bestandteile von HTGT über G:



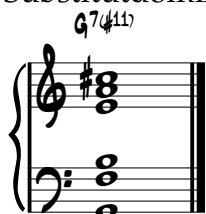
Jeder dieser drei Akkorde besitzt ein oder zwei charakteristische Elemente der alterierten Dominante $G^{7(\flat 9)}$:

- Upper Structure $\flat$ III (hier: B $\flat$ -Dur über G^7) passt zu Dominanten mit $\sharp 9$ (dem Ton B $\flat$ über G^7), hier also zu $G^{7(\sharp 9)}$,
- Upper Structure $\flat$ V (hier: D $\flat$ -Dur über G^7) passt zu Dominanten mit $\sharp 11$ (alias D $\flat$ über G^7) und $\flat 9$ (A $\flat$ bzw. G $\sharp$), hier also zu $G^{7(\flat 9 \sharp 9)}$, - Upper Structure VI (hier: E-Dur über G^7) passt zu Dominanten mit $\flat 9$ (A $\flat$ bzw. G $\sharp$), hier also zu $G^{7(\flat 9)}$.

Eine weitere wichtige Dominantskala neben HTGT ist die alterierte Skala. Sie unterscheidet sich von HTGT durch das Fehlen der reinen Quinte und durch die tiefalterierte Sexte. Einer unserer drei Upper Structure - Akkorde passt gleichmaßen zu HTGT und zu Alteriert, nämlich derjenige mit tiefalterierter Quinte. Das ist der D $\flat$ -Akkord über G^7 , als Upper Structure $\flat$ V. Wenn wir diesen Klang einen Ganzton aufwärts verschieben, erhalten wir die Upper Structure $\flat$ VI. Auch diese ist Bestandteil der alterierten Skala und enthält neben der $\flat 13$ auch wieder die $\sharp 9$. Hier die beiden möglichen Upper Structures über G^{7alt} :



Auch die lydische Form der Schlussstonika lässt sich als Upper Structure darstellen, nämlich mit dem Durakkord einen Ganzton über der Tonika, also der Upper Structure II. Dies lässt sich auf die lydische Form der Dominante übertragen, welche insbesondere als sub-V, als Substitutdominante also zum Einsatz kommt.



Die zugrundeliegende Skala ist bekanntlich Mixo $\sharp 11$:



Damit haben wir nun eine ansehnliche Reihe von Upper Structures, die allesamt Durakkorde einer bestimmten diatonischen oder alterierten Stufe über einem G7-Basisklang sind:

$G7(\#11)$ $G7(\#9)$ $G7(b9\#11)$ $G7(\#9b13)$ $G7(b9)$
 MIXO #11 HTQT HTQT/ALTERIERT ALTERIERT HTQT
 US II US bIII US bV US bVI US VI

Auch einige Mollakkorde eignen sich als Upper Structures:

$G7(b9)$ $G7(b9b13)$ $G7(\#9\#11)$ $G7(b9\#11)$
 HTQT ALTERIERT/HMS HTQT/ALTERIERT HTQT
 US I MOLL US bII US bIII US #IV

Der erste ist leicht zu memorieren: Spiele bei #9-Akkorden rechts die *Mollfassung des Grundklanges*. Der letzte in der Aufzählung, der #IV Moll bringt (was die Anzahl der neuen Töne gegenüber dem Basisklang angeht) am meisten Zugewinn und ist auch recht gut zu finden: man greife den *Mollakkord in Tritonusentfernung*.

Der praktische Nutzen dieser Überlegungen besteht für Arrangeure in der Erkenntnis, dass solche Oberstrukturen stets gut klingende Voicings erzeugen werden. Die terzgeschichteten Dur- oder Mollakkorde schmeicheln dem Ohr. Wer für eine Bigband arrangieren möchte, kann folgendermaßen vorgehen: In den tiefen Instrumenten liegt der Basisklang; die Oberstruktur wird den hohen Instrumenten (z. B. den Trompeten) zugewiesen. Pianisten können sich für das zweihändige Akkordspiel (etwa bei der Begleitung eines Solisten) solche Anordnungen ebenfalls einprägen, vielleicht anhand von Eselsbrücken wie: „Wenn eine alterierte Dominante gefordert ist, greife ich rechts den Durdreiklang eine große Terz unterhalb des Akkordgrundtones“ und so weiter. Weil in einer Combo dem Bass ein eigener Part zufällt, würde der Pianist links nur den Tritonus zwischen Dominantterz und -septime greifen.

Aufgabe 1: Analyse

Bestimmen Sie die folgenden Upper Structures. Warum fehlt in einigen Klängen in der linken Hand einer der Basistöne?

Aufgabe 2: Upper Structures spielen

Spielen Sie am Klaviern einen oder falls möglich mehrere Upper Structures über dem angegebenen Dominantseptakkord: $B\flat^7(\sharp 9)$, $A\flat^7_{alt}$, $D\flat^7(\sharp 9\sharp 11)$, $C^7(\sharp 11)$, $D^7(b9)$, $E^7(b9\flat 13)$, $E\flat^7(b9\sharp 11)$, $A\flat^7(\sharp 11)$, $D\flat^7(b9)$

Aufgabe 3: Misty

Erarbeiten Sie eine Begleitung oder einen Klaviersatz zu *Misty*.

MISTY

ERROL GARNER

The musical score for "Misty" is written in 4/4 time and B-flat major. It consists of six staves of music. The chords and melodic lines are as follows:

- Staff 1: $B\flat^7$, $E\flat MAJ^7$, $B\flat-7$, $E\flat^7$, $A\flat MAJ^7$, $A\flat-7$, $D\flat^7$. Includes triplets.
- Staff 2: $E\flat MAJ^7$, $C-7$, $F-7$, $B\flat^7$, $E\flat^7$, $C-7$, $F-7$, $B\flat^7$. Includes triplets.
- Staff 3: $E\flat^6$, $B\flat-7$, $E\flat^7$. Includes triplets.
- Staff 4: $A\flat MAJ^7$, $A-7$, D^7 , $C-7$, F^7 . Includes triplets.
- Staff 5: $B\flat^7$, $F-7$, $B\flat^7$, $E\flat MAJ^7$, $B\flat-7$, $E\flat^7$, $A\flat MAJ^7$. Includes triplets.
- Staff 6: $A\flat-7$, $D\flat^7$, $E\flat MAJ^7$, $C-7$, $F-7$, $B\flat^7$, $E\flat^6$, $F-7$, $B\flat^7$. Includes triplets.