

Wieland Harms

Guitar Scale Colors

Die Dominant-Methode:

Mit drei Skalen durch die Tonleitern verstehen!

Skalen und ihre Klangfarben sinnvoll einsetzen!



Skalen,
Arrangieren,
Pick und
Capo-Soli
plus
ONLINE
VIDEOS

LESEPROBE
Verwendung nur mit ausdrücklicher
Genehmigung von Alfred Music!





Mein Dank an:

Jörg Heinkel für den tollen Job beim Aufnehmen und Mischen sowie seine schier unendliche Geduld und seinen Perfektionismus.

Peter Wondra für kritische Durchsicht des Manuskriptes, anregende funktionstheoretische Diskussionen und last not least den tollen Basstrack auf der CD!

Joachim Fuchs-Charrier für sein „interaktives“ Schlagzeugspiel.

Roman Länge für aufmerksames Lesen und Mitdenken während des gesamten Entstehungsprozesses.

Ulrich Munz für die germanistische Endkontrolle.

Hanna Harms für die gelungene illustratorische Umsetzung des Buches.

Thomas Petzold für maximalen Einsatz bei Notensatz, Layout, Lektorat und Herstellung.

Und nicht zu vergessen: die vielen Schüler, die mich angeregt und inspiriert haben.

Diskographie

- *String Dancer* – featuring Niels-Henning Ørsted Pedersen & Nippy (PhonoArte/Phono Music, 1993)
- *Hands ‘n’ Minds – Live!* (Van Live Label/Polymedia, 1996)
- *Noche De Luna* (PhonoArte/New Music, 1998)

Buchveröffentlichungen (Auswahl)

- *Basic Guitar Grooves* (Gerig Music, 1994)
- *Guitar Handy* (Gerig Music, 1999)
- *AXerciser* (Gerig Music, 2002)
- *Paganini & Co.* (Gerig Music, 2002)
- *Guitar Player* (Gerig Music, 2007)
- *Christmas Guitar* (Gerig Music, 2007)
- *Unplugged Guitar Collection* (Gerig Music, 2010)

Weitere Infos:

www.wieland-harms.de

www.trio.wieland-harms.de



Alfred Music
LEARN • TEACH • PLAY

© 2010 Alfred Music Publishing GmbH
info@alfredmusic.de
alfredverlag.de | alfredmusic.de

All Rights Reserved.
Printed in Germany.

Covergestaltung: Hanna Harms
Notensatz: Matthias Bielecke | Thomas Petzold
Layout / Lektorat: Thomas Petzold
Gesamtleitung: Thomas Petzold
Art.-Nr.: 20280G (Buch & CD)
ISBN 10: 3-947998-13-9
ISBN 13: 978-3-947998-13-5

CD-Recording, Mixing & Mastering: Jörg Heinkel
Drums: Joachim Fuchs-Charrier
Bass: Peter Wondra
Guitars: Wieland Harms
Video-Recording: Jörg Heinkel & Roman Länge
Video-Editing: Jörg Heinkel

LESEPROBE
Verwendung nur mit ausdrücklicher Genehmigung von Alfred Music!



Vorwort

Gitarristen machen ihre ersten Erfahrungen im Solospiel und in Improvisation meist mit der (Moll-)Pentatonik. Das ist sinnvoll und ein guter Einstieg in das Solospiel in Blues und Rockmusik, da das Tonmaterial auf fünf Töne [*griechisch: penta = fünf*] reduziert ist und das Fehlen von Halbtonschritten die Pentatonik vielseitig verwendbar macht. Früher oder später stellt man aber fest: es gibt noch mehr als Moll- und Dur-Pentatonik, oder die Blues-Skala: *Skalen mit ganz anderen Klangfarben!*

Um solche Skalen soll es in diesem Buch gehen. Ähnlich wie ein Maler bei der Arbeit an einem Bildes verschiedene Farben nutzt, kann ein Musiker verschiedene Skalen in seinem Spiel als Klangfarben einsetzen, deshalb der Buchtitel *Guitar Scale Cookbook*. Dies ist also ein Wegweiser durch die wichtigsten Skalen neben der Pentatonik, die sogenannten *Modi* [*engl.: modes*]. Nicht nur die *sieben Derivate* [*lat.: derivare = ableiten*] der Dur-Tonleiter, die auch als **Kirchentonleitern** bezeichnet werden, werden thematisiert, sondern auch die jeweils *sieben Modi* der **harmonischen** und **melodischen Moll-Tonleiter**. Diese insgesamt **einundzwanzig Skalen** mit den dazugehörigen Akkorden bilden den harmonischen und melodischen Rahmen der Jazz- & Bluesmusik. Und damit auch die musiktheoretische Grundlage dieses Genres, ähnelnd der *Grammatik einer Sprache*. Das grundlegende Anliegen des Buches ist es, diese „Grammatik“ in ein *verständliches, praktikables und logisches Gesamtkonzept* zu überführen, um den Umgang mit den Modi zu erleichtern, gleichzeitig aber auch das Vokabular bereitzustellen, mit dem man dieses Konzept mit Leben füllen kann.

Schon **Albert Einstein** wusste: „Klug ist jene, der Schweres **einfach** sagt“, schränkte aber auch ein: „Mache die Dinge so einfach wie möglich, aber nicht einfacher!“ Das möchte ich in Bezug auf die Modi versuchen. Wenn jeder, der sich schon einmal mit modalen Skalen in der Improvisation beschäftigt hat, kennt das Problem *einundzwanzig Skalen in den verschiedensten Fingersätzen zu lernen und zu memorieren ist eine echte Herausforderung!* Ganz zu schweigen von der Aufgabe, sich noch ein umfangreiches melodisches Vokabular zu jeder Skala anzueignen.

Um das Konzept der Modi einfacher zu machen, habe ich aus jedem Tonleitersystem jeweils eine Skala ausgewählt, für die anderen Modi des ganzen Systems ausgewählt. Die Frage war nun: *Welcher Modus soll stellvertretend für die anderen stehen?* Ich habe mich für die drei *Dominantskalen der V. Stufe* entschieden, da Dominanten der Dreh- und Angelpunkt der Harmonik sind. Das Motto des Buches lautet also: „*Think dominant!*“

Das Konzept einer *Dominantmethode* (*vgl. S. 31*) lässt sich folgendermaßen zusammenfassen:

- Die *Dominantskala der V. Stufe* der drei modalen Skalensysteme sind Referenz und Ausgangspunkt aller weiteren Überlegungen.
- Jede dieser drei Skalen lässt sich über einen *Dominantseptakkord* spielen. Jede färbt diesen jedoch anders ein, obwohl sie sich untereinander kaum unterscheiden. Diese große Übereinstimmung macht es leicht, Licks von einem Modus auf den anderen zu übertragen.
- Die Referenzskalen werden aber auch genutzt, um andere Modi aus der gleichen Skala zu erlernen. In komplexeren Akkordfolgen sind sie damit auch ein Hilfsmittel zur Skalen-Reduktion und dienen so zugleich der Vereinfachung und einem besseren Verständnis.

Mit dieser Methode können nun melodische Ideen vergleichsweise leicht von einem Modus auf den anderen oder sogar von einem Skalensystem auf das andere übertragen werden. Wie dies im Einzelnen funktioniert? Dazu mehr im Laufe des Buches ...



Inhalt

Vorwort 3

TEIL 1: DIE THEORIE HINTER DEN MODI 6

 Warum Skalen? 6

 Die Kirchentonleitern (Kirchentonarten) 7

 Das Dur-/Moll-System 10

 Das funktionsharmonische Prinzip 10

 Das Akkordstufen-Prinzip 11

 Das Harmonisch-Moll-System 12

 Das Melodisch-Moll-System 14

 Die wichtigsten Melodisch-Moll-Modi im Jazz 15

 Die Modi [engl. modes] 18

 Die Quintverwandschaft der Modi 18

 Die Terzverwandschaft der Stufenakkorde und 19

 Die Halbtonverwandschaft der Modi 21

 Akkord- & Skalen-Familien 23

 Transposition 24

 Die Masterpositionen 24

 Umdeutung 26

 Konversion und Skalen-Substitution 27

 Transformation 29

 Der Skalenkreis 30

 Die Dominant-Methode als Mittel zur Produktion 31

 Musikalische Gestaltungsmöglichkeiten mit Skalen 31

 Subdivision von Skalen 31

 Intervalle / „Memphis Scale“ 32

 Bends 33

 Triads 34

 Arpeggien 35

 Tension/Release 35

 Pentatonik 36

 Hexatonik 38

 Blues-Schwaung und Blue Note 39

 Targeting / Chromatic Approach 40

TEIL 2: SCALE COLOURS 43

 Mixolydian Scale Colours 43

 Memphis-Scale-Licks 45

 Bending-Licks 50

 Mixolydian Concepts 52

 Triad-Licks 52

 Arpeggio-Licks 53

 Pentatonik-Licks 56

 Masterlicks 58

 Licks mit Sechzehnteltriolen 60

 Mixo b6 Scale Colours 61

 Memphis-Scale-Licks 63

 Mixo b6 Concepts 67

 Bending-Licks 67

 Licks in Melodisch Moll 67

LESEPROBE
Verwendung nur mit ausdrücklicher Genehmigung von Alfred Music!



Triad-Licks	68
Arpeggio-Licks	70
Pentatonik-Licks	72
Masterlicks	73
Harmonisch Dominant Scale Colours	76
Memphis-Scale-Licks	76
Harmonic Dominant Concepts	78
Bending-Licks	78
Triad-Licks	78
Arpeggio-Licks	79
Tension/Release-Licks	81
Weitere Arpeggio-Licks	82
Pentatonik-Lick	83
Hexatonik-Licks	84
Bebop-Lick	86
Masterlicks	87
Targeting-Licks	88
Scale Connection & Scale Cycles	89
<i>Mixolydian Mastery (Mixolydian Colour Cycle)</i>	90
<i>Melodic Maniac (Mixo b6 Colour Cycle)</i>	95
<i>Harmonic Crisscross (Harmonisch Dominant Colour Cycle)</i>	100
<i>Country Rules</i>	106
<i>Where You're Goin' (With That Guitar in Your Hand)</i>	111
<i>Feel Free (Chord Changes)</i>	124
TEIL 3: CHANGES & MODES (Colour Changes)	125
Funktionsharmonik im Jazz	125
Dur/Moll-Vermischung	127
Modal Interchange	129
Bedeutung der Dominante	129
Akkord-Skalen-Theorie	130
Zwischendominanten und ihre Skalen	131
Zwischensubdominanten und ihre Skalen	132
Dominant- und Subdominantketten	133
Der Neapolitaner	134
Tritonus-Substitute	135
Tonart im weichen Sinne	136
Die vier Dominanzkategorien	137
Modi der Jazz	139
Modifizierte Kirchenmodi (Kirchenmodi) und Kadenzten	139
Blues-Harmonik	140
Tonika-Licks	141
II-V-I-Verbindungen	147
Sunny Licks	156
ANHANG	161
Tipps zum Üben	161
Anmerkungen und Erläuterungen	163
CD-Übersicht	165
Video-Übersicht	166

LIESERPROBE
 Verwendung nur mit ausdrücklicher
 Genehmigung von Alfred Music!



TEIL 1: DIE THEORIE HINTER DEN MODI

Wo kommen die Modi historisch her, welche Bedeutung haben sie heute in Jazz, Rock und Pop? Welche Verwandtschaften gibt es zwischen den verschiedenen Skalen? Was sind Verwandtschaften in diesem Zusammenhang überhaupt und warum sind sie relevant? Was ist die Dominant-Methode und wozu dient sie? Warum verwendet man überhaupt Skalen? Was bringt es, eine Skala in kleinere Bestandteile zu zerlegen oder eine modale Idee an eine andere Skala „anzupassen“? Diese und andere Fragen beantwortet der folgende Teil.

Warum Skalen?

Ist es überhaupt sinnvoll, mit Skalen zu improvisieren? Geht das überhaupt auch anders? Doch, das geht!

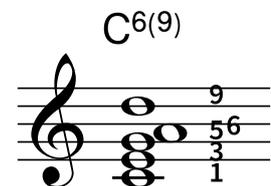
Man muss nicht in Skalen denken, um zu improvisieren. Man kann z.B. auch in *Intervallen* auf den Akkord bezogen improvisieren. *Targeting* (vgl. S. 10) ist schon ein Ansatz.

Warum sollte man dann überhaupt Skalen lernen?

Eine Skala ist letztlich nichts anderes als ein *Modus*, nur erklingen die Töne nicht gleichzeitig, sondern *nacheinander*. Ein einfaches Beispiel: Wenn man die Töne aus der C-Dur-Pentatonik in einem Akkord zusammenfasst, erhält man aus den fünf Tönen (Intervallen) der Skala einen **C⁶⁽⁹⁾-Akkord**.

Pentatonischer Akkord: C⁶⁽⁹⁾

- C = Grundton (1)
- D = große Sekunde (2) – 2. Stufe der C-Dur-Skala: **große None (9)**
- E = große Terz (3)
- G = (reine) Quinte (5), und
- A = große Sexte (6)



Da der Akkord aus den Tönen der Skala umfasst, wird er auch als *pentatonischer Akkord* bezeichnet. Eine Skala ist also eigentlich nichts anderes als ein *horizontales* Abbild eines Akkords (anders als bei der *Akkordzerlegung*, liegen die Töne bei der Skala allerdings in Reihe). Skalentöne sind damit auch der zu einem bestimmten Akkord gehörende *Tonvorrat*. Neben der herkömmlichen *skalaren Spielweise* mit auf- und absteigenden Skalenfragmenten, Sequenzen etc. (also hauptsächlich Sekundintervallen), kann man diesen Tonvorrat auch anders „organisieren“. Eine diatonische Tonleiter (wie die Dur-Tonleiter oder eine Kirchenleiter) kann z.B. in kleinere Einheiten aufgeteilt werden, wie Intervalle, Dreiklänge, Vierklänge, pentatonische Skalen etc.

Jede dieser Möglichkeiten der Aufteilung einer Skala stellt für sich genommen schon ein eigenes *Improvisationskonzept* dar. Hier gibt es viel zu entdecken! Mehr dazu in *Teil 2 ab Seite 43*.



Das Dur-/Moll-System

Das funktionsharmonische Prinzip

Aus den Kirchentonleitern/Kirchentonarten hat sich im Laufe der Zeit das *Dur-/Moll-System* entwickelt. Im Gegensatz zu den Kirchentonleitern ist es ein vorwiegend (*funktions-*)*harmonisch* geprägtes System. Es ist sehr „zentristisch“ ausgelegt und bezieht alle Akkorde auf einen im Mittelpunkt stehenden Dur- oder Moll-Akkord. Dieser wird als *Tonika* bezeichnet und gibt die Tonart vor. Die beiden wichtigsten Akkorde neben der Tonika sind im Dur-/Moll-System die *Subdominante* und die *Dominante*. Beide sind mit der Tonika *quintverwandt*. Die Dominante steht auf der *Quinte* die Subdominante dagegen auf der *Unterquinte*:

Tonika | Subdominante | Dominante in DUR

The diagram shows two staves of music. The top staff displays three chords: Cmaj7 (labeled 'Tonika'), Fmaj7 (labeled 'Subdominante'), and G7 (labeled 'Dominante'). Brackets below the staff indicate the intervals: 'Unterquinte' between C and F, 'DUR-TONIKA' between F and G, and 'Oberquinte' between C and G. The bottom staff shows the same three chords from a different perspective, with Fmaj7 as the starting point.

Tonika | Subdominante | Dominante in MOLL

The diagram shows two staves of music. The top staff displays three chords: Am7 (labeled 'Tonika'), Dm7 (labeled 'Subdominante'), and Em7 (labeled 'Dominante'). Brackets below the staff indicate the intervals: 'Unterquinte' between A and D, 'MOLL-TONIKA' between D and E, and 'Oberquinte' between A and E. The bottom staff shows the same three chords from a different perspective, with Dm7 as the starting point.

Diese drei quintverwandten Akkorde einer Tonart werden als sogenannte *Hauptdreiklänge* oder *Hauptfunktionen* bezeichnet.

Die harmonische Funktion der Hauptdreiklänge

- Tonika (T):** gibt die Tonart vor.
- Subdominante (S):** weitet die Tonart aus und befestigt bzw. bestätigt diese.
- Dominante (D):** strebt zurück zur Tonika.



Das Harmonisch-Moll-System

Da im Natürlich-Moll-System *keine* Dur-Dominante existiert (siehe S. 11), dies aber funktional für eine Dominante erforderlich ist (nur ein Dur-Akkord verfügt über den dominanttypischen Leitton zum Grundton), ist es in Moll-Tonarten erforderlich, die Dominante zu *verduren*. Dazu muss die Terz der Dominante *erhöht* (hochalteriert) werden. In der Tonart A-Moll wird so aus dem g ein gis.

A-Harmonisch-Moll-Tonleiter

E7

Dominante Leitton

Aufgrund der *harmonischen* Änderung wird diese Skala als *harmonische Moll-Tonleiter* bezeichnet. Auch hier können weitere Modi abgeleitet werden. Sie unterscheiden sich von den Kirchentonleitern jeweils nur in *einem* Ton. Die Skala wird jeweils auch in den Namen der Modi deutlich:

Die Modi von Harmonisch Moll

Akkorde

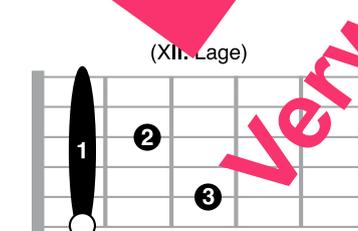
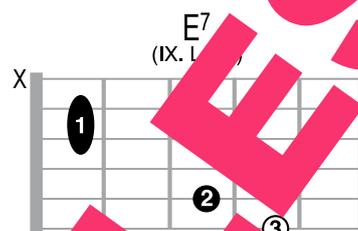
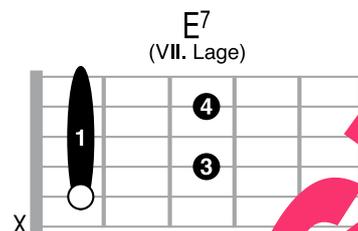
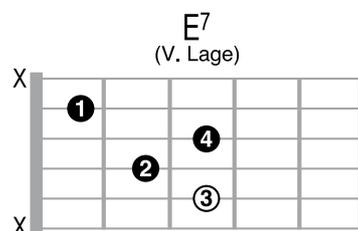
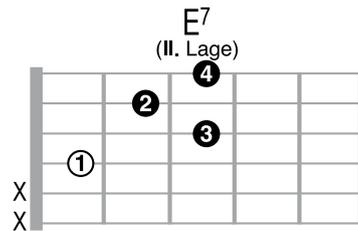
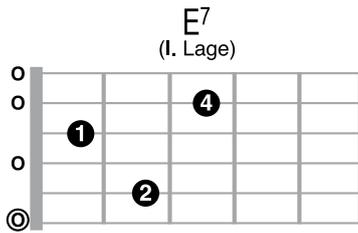
Harmonisch Moll	A B C D E F G# A	Am(maj7)
Lokrisch 6	B D F G# A B	Bm7(b5)
Ionisch #5	D E F G# A B C	Cmaj7(#5)
Dorisch #11	D E F G# A B C D	Dm7
Harmonisch Dominant	F G# A B C D E	E7
Lydisch #9	F G# A B C D E F	Fmaj7
Harmonisch Vermindert	G# A B C D E F G#	G#o7



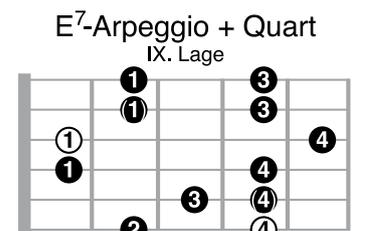


Beispiel: E⁷-Voicings

Lagen der Indischen Pentatonik



Ergänzen wir die Dominantsept-Arpeggien mit der (reinen) Quarte (in den Griffdiagrammen in Klammern stehend), so erhalten wir die – vor allem in Nordindien beheimatete – sogenannte **Indische Pentatonik**.



LESEPROBE
Verwendung nur mit ausdrücklicher Genehmigung von Alfred Music!

Diese Skala ist das Gerüst aller drei Dominant-Modi. Wir erhalten:
Mixolydisch, wenn wir sie um *große Sexte* und *große None* ergänzen,
Harmonisch Dominant, wenn wir sie um *kleine Sexte* und *kleine None* ergänzen,
Mixo b6, wenn wir sie um *kleine Sexte* und *große None* ergänzen.



Konversion und Skalen-Substitution

Konversion bedeutet so viel wie *Umwidmung*. Auf Modi bezogen heißt das, dass melodisches Material, das in einem Modus verwendet bzw. erlernt wurde, identisch auf einen anderen Modus übertragen, also „umgewidmet“ werden kann. Diese Technik ist deshalb so wichtig, weil sie ermöglicht, melodisches Material, das man einmal als Mixolydisch einstudiert hat, dann auch als Lokrisch oder Dorisch weiter zu verwenden. Es ist also beispielsweise möglich, über einen $G\#m^{7(b5)}$ -Akkord die gleichen mixolydischen Licks zu spielen wie über einen E^7 -Akkord. Man muss für einen anderen Akkordtyp nicht unbedingt neue „Licks“ lernen. Es reicht häufig, sich nutzbar zu machen, was man schon hat. Die Tabellen im Kapitel *Akkord- & Skalen-Familien* sind hilfreich, um zu sehen, wie die Verwandtschaftsverhältnisse im Einzelnen aussehen und um sie zu verwenden.

Hier nochmal ein Ausschnitt aus den Übersichten der *Akkorde und Modi der Dominant-Familien* aus dem Kapitel *Akkord- & Skalen-Familien* von Seite 23.

Akkorde und Modi der Dominant-Familien (E^7)

Grundton (E)	Terz ($G\#$)	Quinte (B)	Septime (D)
E^7 	$G\#m^{7(b5)}$ 	Bm^7 	$Dmaj^7(\#11)$
E -Mixolydisch (I. / II. Lage) 			

Bei der *Dominant-Methode* (vgl. S. 1) werden bei allen Akkorden (Ausnahme: Dur- und Moll-Tonika-Akkorde) die verwendeten Skalen auf die drei Dominant-Modi *Mixolydisch*, *Mixo $b6$* und *Harmonisch Dominant* reduziert. Dabei verwenden wir das melodische Material aus unseren Dominant-Licks und widmen es auf andere Akkorde um.

Da der Akkord immer der Ausgangspunkt ist, müssen wir von dort ausgehend die benötigte Dominant-Skala finden. Die Tabelle zeigt, in welchen Intervallabständen die Skalen-Substitute zu finden sind. Das Ziel sollte natürlich sein, irgendwann ohne Tabelle auszukommen.



Der Skalenkreis

Um die Verwandtschaften der Skalen aus dem vorherigen Kapitel grafisch zu veranschaulichen, habe ich die jeweils vier Dominant- und Tonika-Modi einem *Farbkreis* zugeordnet. Phrygisch hat seine Berechtigung in diesem Kreis, schon damit sich dieser schließt, auch wenn es keine „echte“ Dominant-Skala (aufgrund des fehlenden Leittons ist), und wir uns mit dieser Skala daher auch nicht eingehender beschäftigen werden.

Die vier Skalen der oberen Hälfte gehören zur „dominanten Hemisphäre“, die der unteren gehören in den Tonika-Bereich. Die Subdominant-Funktion spielt in diesem *bipolaren System* keine bzw. nur eine untergeordnete Rolle.

In diesem achteiligen Zirkel sind die *acht Modi* so angeordnet, dass sie immer jeweils mit ihren beiden Nachbarskalen *halbttonverwandt* sind (vgl. S. 21). Die Halbtonverwandtschaft lässt sich leicht erkennen:

Dominant-Skalen: Folgt man der Kreisanordnung vom mixolydischen Modus ausgehend *im Uhrzeigersinn*, verringert sich die Anzahl der Kreuz-Vorzeichen um jeweils ein Kreuz, bis sie bei den Tonika-Skalen wieder um jeweils ein Kreuz zunimmt. Phrygisch ist in dieser Anordnung der „Nullpunkt“ ohne Vorzeichen.

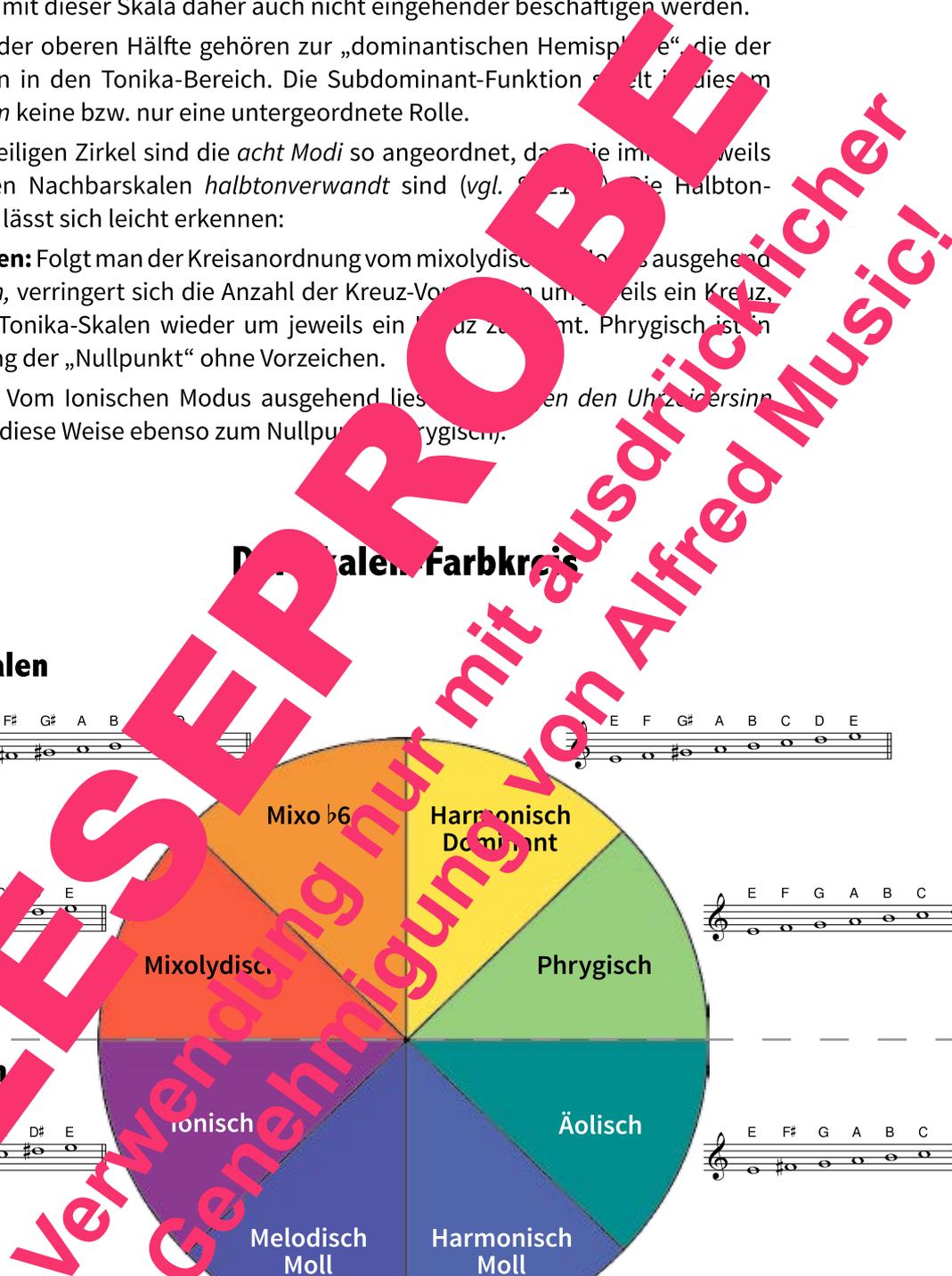
Tonika-Skalen: Vom Ionischen Modus ausgehend liest man *gegen den Uhrzeigersinn* und gelangt auf diese Weise ebenso zum Nullpunkt (Phrygisch).

Die Skalen Farbkreis

Dominant-Skalen



Tonika-Skalen



LESEPROBE
Verwendung nur mit ausdrücklicher Genehmigung von Alfred Music!



Die Dominant-Methode als Mittel der Reduktion

Dem Anliegen dieses Buches entsprechend, die Verwendung von Skalen in ein *verständliches, praktikables und logisches Gesamtkonzept* zu bringen und so den Umgang mit den Modi zu erleichtern, habe ich die **Dominant-Methode** entwickelt. Wir haben uns schon mit verschiedenen Teilaspekten davon beschäftigt. Hier noch einmal die Essenz zusammengefasst:

Dominanten sind die treibende Kraft hinter allen harmonischen Bewegungen. Der Grund für diese „Gestaltungskraft“ der Dominante sind ihre beiden *Leittöne* (vgl. S. 11). Auf diese sollte man daher auch beim Improvisieren immer einen besonderen Wert legen. In allen drei harmonischen Systemen, also dem *Ionischen System* (Kirchentonleiter-System), dem *Harmonisch-Moll-System* und dem *Melodisch-Moll-System*, steht auf der **V. Stufe** eine **Dominant-Skala**. Diese drei *Dominant-Modi* (*Mixolydisch*, *Mixo b6* und *Harmonisch Dominant*) unterscheiden sich jeweils nur in einem Faktor, haben aber jeweils einen ganz eigenen Charakter („Färbung“). Für den Dominant-Akkord stehen damit drei verschiedene Klangfarben zur Verfügung.

Transformation

Aufgrund der Halbtonverwandtschaft der drei Dominant-Modi untereinander, ist eine weitgehende Übereinstimmung (Kongruenz) und Vergleichbarkeit gegeben. Wechseln man die Skala, muss lediglich ein Ton verändert werden. Auf diese Weise lassen sich Licks leicht von einem Modus in einen anderen transformieren.

Konversion und Skalen-Substitution

Bei allen Akkorden (außer Dur- und Moll-Tonika-Funktion) können die drei Dominant-Modi *Mixolydisch*, *Mixo b6* und *Harmonisch Dominant* – ein weder tatsächlich oder – als Substitut verwendet werden. So kann das Spielen über komplexeren Akkordfolgen *vereinfacht* werden. Man benötigt auf diese Weise (Tonika-Akkorde ausgenommen) nur noch **drei Skalen**.

Tonika-Akkorde

Dominant-Licks können sogar *zur Tonika-Akkorde* transformiert werden. Mixolydische Licks beispielsweise können durch *Hochalterieren der Septime* zu Ionisch transformiert und damit auch *Dur-Tonika-Akkorde* kompatibel gemacht werden.

Moll-Tonika-Akkorde können als Moll-Parallele eines Dur-Akkordes verstanden werden. Somit lassen sich auch dort die *Ionischen Licks* (entspricht dann *Äolisch*) verwenden.

Tonika-Licks können aber auch durch Alteration der 7ten und ggf. weiterer Töne von Dur nach Moll bzw. Moll nach Dur transformiert werden. Maneres dazu im *Kapitel Tonika-Licks* (vgl. S. 141 ff.)

Musikalische Gestaltungsmöglichkeiten mit Skalen

Skalen lediglich auf- und abwärts zu spielen, ist nicht besonders musikalisch. Ich würde auch davon abraten, Skalen als Technikübungen zu „missbrauchen“. Welche Konzepte es gibt, Skalen *musikalisch* sinnvoll anzuwenden, und wie man diese in sein Spiel integrieren kann, davon handelt dieses Kapitel. Diese Konzepte werden dann im nachfolgenden Praxisteil wieder aufgegriffen.

Subdivision von Skalen

Alle Skalen können *unterteilt* (*subdividiert*) werden. Dabei geht man am besten systematisch vor. Man kann eine Skala z.B. nach dem *2er-Prinzip* subdividieren. Das bedeutet, dass man sie in verschiedene Intervalle (wie Terzen, Quartan, Quinten oder Sexten) aufteilt. Man kann dies auch nach dem *3er-Prinzip* tun, also die Skala in Dreiklänge aufteilen oder nach dem *4er-Prinzip* in Vierklänge, nach dem *5er-Prinzip* in pentatonische Skalen etc. (vgl. S. 6).

LIESERPROBE
 Verwendung nur mit ausdrücklicher Genehmigung von Alfred Music!



TEIL 2: SCALE COLOURS

In diesem Teil geht es endlich in die *Praxis*. Jede Menge Ideen, Beispiele, Konzepte und natürlich konkrete „Licks“ zu allen drei Dominant-Modi der V. Stufe. Alles auf **CD** zu hören und in **Noten mit Tabulaturen** notiert.

In den *Cycles* (vgl. S. 89 ff.) werden die drei zuvor behandelten Modes im *Intenzirkel* verbunden. Grundlage ist die gängige „*Quintfall-Bridge*“: E⁷, A⁷, D⁷, G⁷ sowie die *Where You're Goin'* die *Quintenzirkel-Kadenz*: C, G, D, A, E wie sie z.B. **Jimi Hendrix** in seinem Klassiker *Hey Joe* verwendet hat (vgl. S. 111/133).

Mixolydian Scale Colours

In diesem Kapitel beschränken wir uns auf die **mixolydische Skala** in E.

Skala E-Mixolydisch (V. Stufe von A-Dur)



Nachstehend alle Stufenakkorde von **E-Mixolydisch** sowie die *Kirchentöne* dazu:

E-Mixolydisch: Modi und Akkorde							
Stufe:	I	II	III	IV	V	VI	VII
Modus:	E-Mixolydisch	F#-Aeolisch	G#-Lokrisch	A-Ionisch	B-Dorisch	C#-Phrygisch	D-Lydisch
Akkord:	E ⁷	F#m ⁷	G#m ^{7(b5)}	A ⁷	Bm ⁷	C#m ⁷	Dmaj ⁷

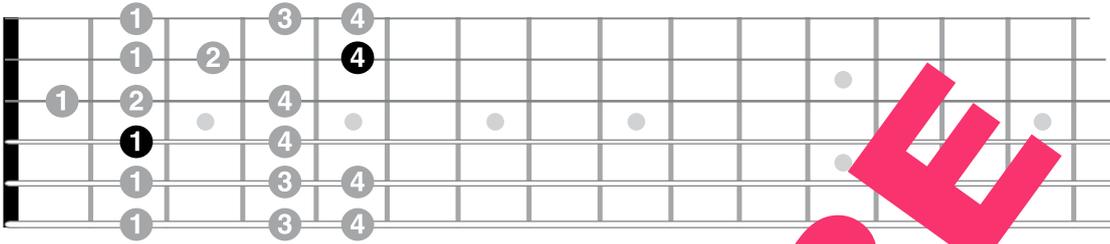
Für die *musikalische Gestaltung* bedienen wir uns hier in **Teil 1** beschriebenen Subdivisions-Prinzipien (vgl. S. 32):

Mögliche Unterteilung (Subdivision) von E-Mixolydisch	
Intervalle:	Terzen, Quartan, Quinten, Sexten (<i>Memphis Scale</i>), diatonische Dezimen, gemischte Intervalle ...
Triaden / Modaldreiklänge:	E-, D-, A-, Bm-, C#m- & F#m-Dreiklänge
Arpeggien (Vierklänge):	E ⁷ -, F#m ⁷ -, G#m ^{7(b5)} -, A ⁷ -, Bm ⁷ -, C#m ⁷ -, Dmaj ⁷ -Vierklänge
Pentatonik:	G-Moll-Pentatonik (E-Dur-Pentatonik) A-Moll-Pentatonik F#-Moll-Pentatonik Indische Pentatonik in E
Hexatonik:	Indische Pentatonik mit zusätzlicher großer None Indische Pentatonik mit zusätzlicher großer Sexte
Heptatonik (Diatonik):	Mixolydisch mit allen leitereigenen Tönen (z.B. <i>Sequenzen</i>)
Oktatonik:	z.B.: <i>Bebop Scale</i> (Mixolydisch mit zusätzlicher großer Septime), Mixolydisch mit zusätzlicher b ⁵ oder b ³ (<i>blue notes</i>)



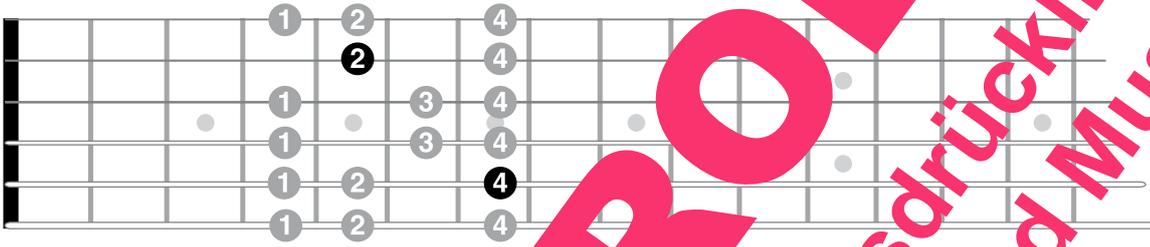
Griffdiagramme

E-Mixolydisch (= A-Dur) – Position 1



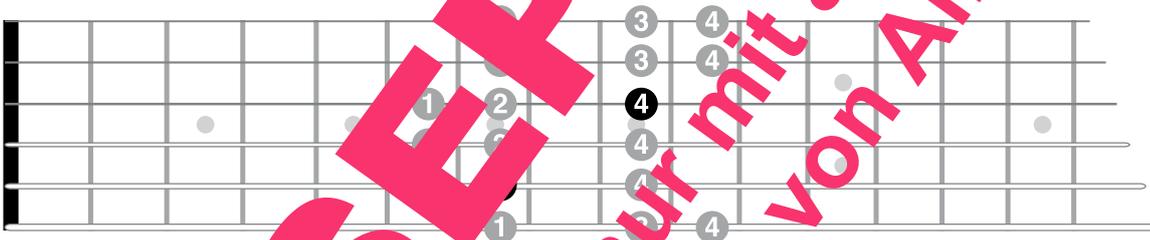
I.

E-Mixolydisch (= A-Dur) – Position 2



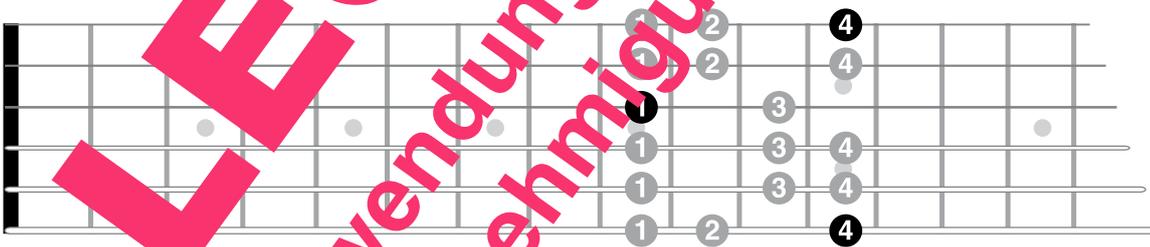
IV.

E-Mixolydisch (= A-Dur) – Position 3



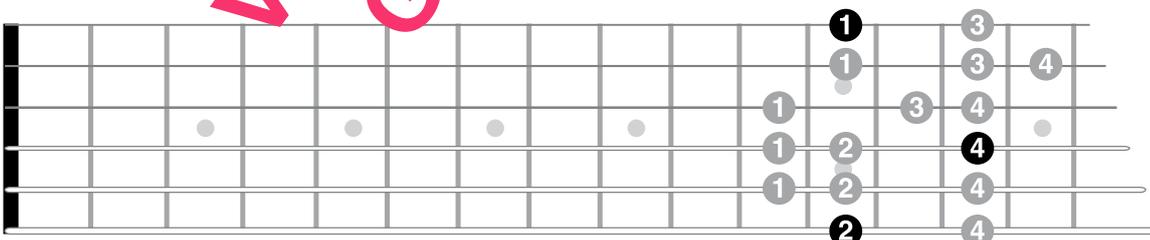
VII.

E-Mixolydisch (= A-Dur) – Position 4



IX.

E-Mixolydisch (= A-Dur) – Position 5



XI.

LESEPROBE
Verwendung nur mit ausdrücklicher Genehmigung von Alfred Music!



Memphis-Scale-Licks

Hier nun die ersten Licks zur E-Mixolydisch-Skala als Memphis Scale, also in diatonische Sexten zerlegt. Es ist hilfreich, sich zu den Sexten die in der jeweiligen Lage liegenden Stufenakkorde zu merken (e und gis = E-Dur, fis und a = F#m, gis und b = G#m etc.). Die Licks können mit Daumen und Zeige- bzw. Mittelfinger gespielt werden oder alternativ mit Pick und Mittelfinger. Erstere Technik verwendet z.B. Mark Knopfler, letztere unzählige Country-Gitarristen wie James Burton, Danny Gatton, Albert Lee oder Brent Mason. Die Technik wird auch als Hybridtechnik bezeichnet, weil sie eine Mischung aus Flatpicking und Fingerstyle ist.

1 2
 Demo Track Jam Track
 Mixolydian
 Memphis Scale
 Licks 1-14



Memphis-Scale-Lick 1

E7
 □ m □ m etc.

• = Staccato

In die Memphis Scale kann man auch Slides integrieren. Im folgenden Beispiel entsteht durch den zusätzlichen Slide eine neue Figur:

Memphis-Scale-Lick 2 (inkl. Slides)

E7
 □ m □ m

↳ 3er-Figur

— = Slide

Das lässt sich weiter ausbauen.

Memphis-Scale-Lick 3 (inkl. Slides)

E7

LESERPROBE
 Verwendung nur mit ausdrücklicher Genehmigung von Alfred Music!



Bending-Licks

Die *Bending-Licks* sind an Ideen angelehnt, die wir schon von den *mixolydischen Bending-Licks* (vgl. S. 50 ff.) her kennen. Achte auf die *kleine Sexte* (b6)!

9	10
Demo Track	Jam Track
Mixo b6 Concepts	
Bending-Licks 1-3	
Licks in MM	
Triad-Licks 1-5	
Arpeggio-Licks 1-7	
Pentatonik-Licks 1-2	
Masterlicks 1-2	

Bending-Lick 1

E Am⁶/E Am⁶⁽⁹⁾/E E Am⁶/E

Bending-Lick 2

E Am⁶/E Am⁶/E Am⁶⁽⁹⁾/E E

Licks in Melodisch Moll

Das erste Lick in A-Melodisch-Moll-Licks kommt ohne Sexte aus. Es könnte daher auch als Harmonisch-Moll-Lick durchgehen. Das Lick lässt sich gleichermaßen gut über die *Tonika* (A-Moll) als auch über die *Dominante* E7 verwenden. Auch in den anderen Melodisch-Moll-Modes wie der *alternierten Skala* oder *Lydisch b7* macht es eine „gute Figur“.

9	10
Demo Track	Jam Track
Mixo b6 Concepts	
Bending-Licks 1-3	
Licks in MM	
Triad-Licks 1-5	
Arpeggio-Licks 1-7	
Pentatonik-Licks 1-2	
Masterlicks 1-2	

A-Melodisch-Moll- oder Harmonisch-Moll-Lick (ohne Sexte)

E Am⁶/E Am⁶⁽⁹⁾/E E

LESERPROBE
 Verwendung nur mit ausdrücklicher
 Genehmigung von Alfred Music!



Mixolydian Mastery

(Mixolydian Colour Cycle)

15 **16**
 Demo Track Jam Track

Musik: Wieland Harms

E7 A7

□ □ □ V

T 4/4
A 4/4
B 4/4

12 11 9-11-12-9-11-8-9-12 11 10-9-12 10-14 12-10 10 9 10-8 8-9

3 D7

T 4/4
A 4/4
B 4/4

10 9 7-9-10-7-9-6-7-10 8-12 10-8 10-11-12-8 10-7 8 7

5 E7 A7

T 4/4
A 4/4
B 4/4

12-10 10 11-12-13 9 11-9 9-7 7 6-7-8-9-6 9-7-11-7 9-7 10

7 D7 G7

T 4/4
A 4/4
B 4/4

10-8 12-9-10-8 9-10-11-7 9-7 7-5 5 4-5-6-7-4 7-5-9-5 7-5 11

LESEPROBE
 Verwendung nur mit ausdrücklicher
 Genehmigung von Alfred Music!



Melodic Maniac

(Mixo $\flat 6$ Colour Cycle)

17 Demo Track
18 Jam Track

Musik: Wieland Harms

TEIL
2

Sheet music for guitar, including a large pink watermark: **LESERPROBE** Verwendung nur mit ausdrücklicher Genehmigung von Alfred Music!

System 1: Chords: E7, A7. Rhythmic notation: V □ V V □ m □ V □ V □ m □ V V □ V m V □ □ V □ V *sim.*

System 2: Measure 3. Chords: D7, G7. Fingering: 8-10-8-7, 10-9, 10-7-8-10-8, 8, 8-10-8, 8, 10-8-7, 11, 8-10-8, 12-8.

System 3: Measure 5. Chords: E7, A7. Fingering: 8-10-8-7-8, 7, 10-12-10-9-10, 10-12-10-9-10, 10-9-12-10-12-10-9, 12-11, 10.

System 4: Measure 7. Chords: D7, G7. Fingering: 6-8-6-5-6, 7-4-5, 5, 8-10-8-7-8, 10-7-8, 7, 8-10-8-7-8, 8-7-10-8-10-8-7, 10-9, 8.



Harmonic Crisscross

(Harmonic Dominant Colour Cycle)

19

20

Demo Track

Jam Track

Musik: Wieland Harms

Sheet music for guitar in 4/4 time, featuring a Harmonic Crisscross pattern. The piece is divided into four systems, each with a treble clef staff and a guitar tablature staff. Chords E7, A7, D7, and G7 are indicated above the staffs.

System 1: Treble clef staff shows a melodic line with chromatic movement. Tablature starts at the 7th fret. Chords E7 and A7 are indicated.

System 2: Treble clef staff continues the melodic line. Tablature starts at the 5th fret. Chords D7 and G7 are indicated.

System 3: Treble clef staff continues the melodic line. Tablature starts at the 9th fret. Chords E7 and A7 are indicated.

System 4: Treble clef staff continues the melodic line. Tablature starts at the 7th fret. Chords D7 and G7 are indicated.

A large pink watermark is overlaid diagonally across the page, reading: **LESEPROBE** Verwendung nur mit ausdrücklicher Genehmigung von Alfred Music!



TEIL 3: CHANGES & MODES (Colouring Changes)

Im *dritten* und letzten Teil geht es darum, wie man die gelernten (Dominant-)Ideen, Konzepte und Licks auch über komplexeren *Jazz-Akkordfolgen* (*Changes*) anwenden kann. Um genau zu wissen, wann welche Skala passt, bedarf es eines gewissen Know-hows. Dieses Know-how liefert uns zum großen Teil die *Funktionslehre*, die Phänomene wie *Zwischendominanten*, *Zwischensubdominanten*, *Leantitaner*, *Tritonus-Substitut* zutreffend beschreiben und erklären kann. Es gibt in der Harmonielehre aber natürlich noch mehr als Funktionslehre, Stichwort z.B. *Modale Harmonik* und *Blues-Harmonik*. Auch diese Themen sind wichtig, wenn man sich nicht nur auf unterschiedlichem „harmonischen Terrain“ bewegen können möchte. In dieser „Tour de Force“ durch die Harmonielehre geht es mit dem *Blues-Lick* (S.141 ff.), *II-V-I-Verbindungen* (S.147 ff.) und *Sunny Licks* (S.156 ff.) dann noch um die Praxis.

Funktionsharmonik im Jazz

Als *Funktionslehre* bezeichnet man den Erklärungsansatz in der Harmoniklehre, bei dem man den einzelnen Akkorden einer Akkordfolge bestimmte *Funktionen* zuschreibt und die Zusammenhänge auf dieser funktionalen Ebene untersucht. Hier sollen Zusammenhänge verdeutlicht werden, die sich nach Spannungsgrad geordnet werden, von keiner (*Tonika*) zu vier Harmonischer Spannung (*Dominante*). Parallelen und Gegenklänge sind nach der Theorie *Vertreter* der Hauptfunktionen, d.h., sie bewegen sich jeweils im selben Spannungsfeld.

Auch die Harmonik des Jazz kann bis auf spezielle Phänomene wie *Blues-Harmonik* oder den *Modalen Jazz* funktions-theoretisch erklären. Man geht dabei von *drei* sogenannten Hauptfunktionen aus, nämlich *Tonika*, *Subdominante* und *Dominante*. Die *Tonika* hat die Funktion, die Tonart vorzugeben. Meist steht sie am Anfang und Ende eines Stückes. Die *Subdominante* hat die Aufgabe, die Tonart zu bestätigen und zu befestigen. Der *Dominante* wiederum nimmt die Aufgabe zu, Spannung zu erzeugen und zur *Tonika* zurückzuführen (hierbei spielt die *Mittöne* eine maßgebliche Rolle, vgl. S. 11). Alle *Stufenakkorde* außer dem halboctavierten Septakkord sind *Nebenfunktionen*. *Kleinverwandtschaften* werden dabei als *Parallelklänge* und *Großterzverwandtschaften* als *Gegenklänge* bezeichnet (vgl. S. 19).

In der Funktionsanalyse ist es üblich, Kürzel dieser Bezeichnungen zu verwenden, hier die wichtigsten:

Abkürzungen der harmonischen Funktionsbezeichnungen *	
T = Tonika	t = Moll-Tonika
S = Subdominante	s = Moll-Subdominante
D = Dominante	d = Moll-Dominante („unechte Dominante“)
G = Gegenklang	g = Moll-Gegenklang
P = Parallelklang	p = Moll-Parallelklang

Bei einem *zusammengesetzten* Kürzel bezeichnet der zweite Buchstabe den tatsächlichen Akkord, der erste Buchstabe dagegen den Akkord, auf den er sich funktionsharmonisch bezieht.

* Auf die Indizierung von Akkordtönen und weiterer Details der klassischen Funktionslehre wurde hier verzichtet.



Modal Interchange (Borrowed Chords)

Als *Modal Interchange* wird das Phänomen bezeichnet, dass sich auch die Stufenakkorde verschiedener, gleichnamiger (= auf dem gleichen Grundton stehend) Modi untereinander austauschen lassen (vgl. S. 37). Das Prinzip ist das Gleiche wie bei der *Dur/Moll-Vermischung*, nur auf die Modi ausgeweitet. Kommt es zu einer Vermischung der Stufenakkorde von mindestens zwei unterschiedlichen Modi, wird dies als *Modal Interchange* bezeichnet. Hier ein Beispiel mit den Stufenakkorden von C-Dur und C-Mixolydisch, die in C-Dur verwendet werden können. Die *hellgrün* markierten Akkorde sind die Akkorde, die in der Tonart C-Dur als „borrowed chords“ verwendet werden können (vgl. dazu auch *Pentatonik* S. 36).

Modal Interchange in C-Dur mit C-Lydisch und C-Mixolydisch							
C-Dur	Cmaj ⁷	Dm ⁷	Em ⁷	Fmaj ⁷	G ⁷	Am ⁷	Dm ^{7(b5)}
C-Lydisch	Cmaj ⁷	D ⁷	Em ⁷	F#m ⁷	Gmaj ⁷	Am ⁷	Bm ⁷
C-Mixolydisch	C ⁷	Dm ⁷	Em ^{7(b5)}	Fm ⁷	Gm ⁷	Am ⁷	Bbmaj ⁷

Bedeutung der Dominante

Die ersten Improvisationserfahrungen von Gitarristen in aller Regel mit der *Moll-Pentatonik*. Aus funktionaler Sicht sind die wichtigsten Akkorde beim Improvisieren aber eher *Dominantseptakkorde*. Dann kommen Moll- und Dur-Akkorde und noch viel später dann alles andere. Warum ist das so?

1. *Dominanten* sind die „Schlüsselstein“ in Akkordfolgen. In Musik mit funktionaler Harmonik kommt dem Dominantseptakkord eine, wenn nicht DIE zentrale Bedeutung zu. Zwar gibt die Tonika die Tonart vor, steht deshalb meist am Anfang und Ende eines Stücks – aber erst die Dominante mit ihrem/ihren Leitton/Leittönen macht die Tonika zu einer Tonika! Die sogenannten *schendominanten* (im weiteren Sinne durchaus noch zur Tonart gehörend) nutzen auch die Fähigkeit, einen anderen Stufenakkord zu einer Art *Nebentonika* aufzuwerten (modulieren gleich) ganz in eine andere Tonart.
2. Im *Blues* und in *bluesverwandter Musik* ist der Dominantseptakkord der mit Abstand häufigste Akkord. Auch in der Tonika/I. Stufe wird er oft häufig mit der *kleinen Septime* versehen. Diese Akkordverwendung wird dann als „statisch“ bezeichnet im Gegensatz zu der „normalen“ dominantischen – nach Auflösung strebenden – Funktion (korrekterweise wäre man besser als *kleiner Dur-Septakkord* zu bezeichnen).
3. Auch in der *funktionalen Musik* (wie arabischer und indischer Musik) sind statische „Dominant“-Klänge häufig. Man denke z.B. an die sogenannte *Indische Pentatonik* (vgl. S. 25), die aus den Tönen eines Dominantsept-Arpeggios mit zusätzlicher Quarte besteht.
4. Wenn man beim *Improvisieren* Akkordprogressionen vereinfachen möchte, kann man bei nicht-alterierten Dominantseptakkorden oft die Dur-Pentatonik der Dominante als „Overall“-Scale verwenden. Ein gutes Beispiel hierfür ist z.B. eine **IIIm⁷-V⁷-Imaj⁷-Verbindung**. Hier ist es möglich, über die gesamte Akkordfolge die Dur-Pentatonik der Dominante zu spielen! Der IIIm⁷-Akkord bekommt so den Charakter eines „Vorhalt-Akkordes“, was er dem Grundsatz nach durchaus ist und im Imaj⁷-Akkord erklingt neben der großen Terz, Quinte und maj7 noch die Sexte und die None als zusätzliche Klangfarbe, was dem Akkord ebenfalls gut „steht“.



Moll-Lick 5 beruht auf einem unserer „Standardmuster“: Akkordton, Untersekte, aufsteigendes Dreiklang-Arpeggio und daran anschließend eine fallende Tonleiterpassage. So könnte man die Idee beschreiben, die aus den *Dominant-Licks* inzwischen hinreichend bekannt sein sollte, hier in **Natürlich Moll (Äolisch)**.

In **Dur** funktioniert das selbstverständlich genauso gut.

Tonika-Lick 5A (Basic Lick in Moll)

Tonika-Lick 5B (Basic Lick in Dur)

Am7

Amaj7

Aus den *Dominant-Licks* bekannt sein dürfte, auch hier muss die Terz erhöht werden, um das Ganze dieses **Targeting-Lick** in **Melodisch bzw. Harmonisch** nach **Dur** zu transformieren. **Moll**.

Tonika-Lick 6A (Targeting-Lick in Moll)

Tonika-Lick 6B (Targeting-Lick in Dur)

Am7

Amaj7

In Moll können ganz zusätzlich alle **drei** Moll-Tonika-Skalen auch gut miteinander gemischt werden. Hier ein **Lick Harmonisch Moll**, im **nächsten Lick** dann kombiniert **Misch**.

Auch so eine Idee lässt sich nach **Dur** transformieren.

Tonika-Lick 7A (Moll-Lick)

Tonika-Lick 7B (Dur-Lick)

Am7

Amaj7

LESERPROBE
 Verwendung nur mit ausdrücklicher
 Genehmigung von Alfred Music!



Online-Video: Übersicht

Auf meinem YouTube-Kanal findest du alle Videos zu diesem Buch. Einfach online youtube.com aufrufen und in der Suche Wieland Harms eingeben oder noch einfacher die hier abgebildeten QR-Codes einscannen und los geht's.



TITEL SPIELDAUER SEITE

1	Mixolydian Scale Colours		
	Mixolydian Memphis Scale (https://www.youtube.com/watch?v=C...nbrRDr08):		
1.1	Memphis-Scale-Lick 1	0:01 - 0:42	45
1.2	Memphis-Scale-Lick 2	0:42 - 1:02	45
1.3	Memphis-Scale-Lick 3	1:02 - 1:23	45
1.4	Memphis-Scale-Lick 5	1:23 - 1:47	46
1.5	Memphis-Scale-Lick 7	1:47 - 2:08	47
1.6	Memphis-Scale-Lick 9	2:08 - 2:34	47
1.7	Memphis-Scale-Lick 10	2:34 - 2:35	48
1.8	Memphis-Scale-Lick 11	2:35 - 3:01	48
1.9	Memphis-Scale-Lick 12	3:01 - 3:23	48
1.10	Memphis-Scale-Lick 13	3:23 - 3:47	49
1.11	Memphis-Scale-Lick 14	3:47 - 4:10	49
2	Mixolydian Bending (https://www.youtube.com/watch?v=kfoBVXsLul):		
2.1	Bending-Lick 1	0:01 - 0:31	50
2.2	Bending-Lick 2	0:31 - 0:55	50
2.3	Bending-Lick 3	0:55 - 1:24	50
3	Mixolydian Concepts (https://www.youtube.com/watch?v=AkQUMyH6AwE):		
3.1	Lead-Lick 1	0:01 - 0:23	52
3.2	Lead-Lick 4	0:23 - 0:45	53
3.3	Arpeggio-Lick 1	0:45 - 1:08	53
3.4	Arpeggio-Lick 6	1:08 - 1:30	55
3.5	Pentatonik-Lick 1 (C#-Moll-Pentatonik)	1:30 - 2:01	56
3.6	Masterlick 2	2:01 - 2:26	59
3.7	Chromatik-Lick 2	2:26 - 2:49	60
4	Mixo b6 Scale Colours (https://www.youtube.com/watch?v=N1VrqXmCIYk):		
	Mixo b6 „Wide Open“-Lick	0:01 - 0:21	69

LESEPROBE
Verwendung nur mit ausdrücklicher Genehmigung von Alfred Music!



Insgesamt 50 Licks in sieben YouTube-Videos

Zwei Versionen: einmal langsam – einmal schnell!

Split Screen für rechte und linke Hand!

Bewegungsabläufe sichtbar machen!

Online-Video 	TITEL	SPIELDAUER	SEITE
5	Harmonic Dominant Scale Colours (https://www.youtube.com/watch?v=rEb8JlmcVAg):		
5.1	Harmonic-Dominant-Memphis-Scale-Lick 6	0:22	77
5.2	Harmonic-Dominant-Memphis-Scale-Lick 7	0:25	77
5.3	Harmonic Dominant Concepts:		
5.4	Diminished-Arpeggio-Lick 3	0:01 – 1:05	80
5.5	Hexatonik-Lick 1 & 2	1:01 – 1:45	84–85
5.6	Legato-Lick (Hexatonic-Scale)	1:46 – 2:15	85
5.7	„Pedal-Point-Lick“	2:16 – 2:35	85
5.8	„J.S.-Bach-Lick“	2:36 – 3:01	86
5.9	„Bebop-Lick“	3:02 – 3:22	86
5.10	„Targeting-Lick 1“	3:23 – 3:51	88
6	Transforming-Licks (https://www.youtube.com/watch?v=XqYV71ON3hf8):		
6.1	Harmonic-Dominant-Lick-Point-Lick	0:01 – 0:19	29
6.2	transformiert zu Mixolydian	0:21 – 0:40	29
6.3	Harmonic-Dominant-Lick-„J.S.-Bach-Lick“	0:41 – 1:06	29
6.4	transformiert zu Mixolydian	1:07 – 1:29	29
6.5	Harmonic-Dominant-Lick-„Bebop-Lick“	1:30 – 1:50	29
6.6	transformiert zu Mixolydian	1:51 – 2:12	29
7	Country Pules (https://www.youtube.com/watch?v=wJxYDyVa98M):		
7.1	Intro/Transition	0:01 – 0:32	106
7.2	Instrumental	0:33 – 1:02	105
7.3	Pre-Chorus	1:03 – 1:35	106–107
7.4	Chorus/Solo	1:36 – 5:55	107–110
7.4	Solo Lick 1	1:36 – 2:02	107
7.5	Solo Lick 2	2:03 – 2:36	107
7.6	Solo Lick 3	2:37 – 3:09	108
7.7	Solo Lick 4	3:10 – 3:42	108
7.8	Solo Lick 5	3:43 – 4:13	108–109
7.9	Solo Lick 6	4:14 – 4:46	109
7.10	Solo Lick 7	4:47 – 5:21	109
7.11	Solo Lick 8	5:22 – 5:54	110
7.12	Ending	5:55 – 6:16	110