



GuitarJan.com

EENVOUD IN COMPLEXE GITAARTHEORIE



DE BLUES BIJBEL

DEEL 1

Een uitgave van **GuitarJan.com** © 2024

Inhoudsopgave

Inhoudsopgave	1
Voorwoord	4
De geschiedenis van de bluesmuziek	4
De gitaar in de bluesmuziek	4
De blues wordt gemeengoed	6
Verschijningsvormen van de vroege blues	7
De naoorlogse bluesmuziek	8
De invloed op de rockmuziek	10
Blues in de 21ste eeuw	12
50 invloedrijke bluesgitaristen	13
De verschillende bluesstijlen	15
Akoestische blues	15
Delta blues	15
Piedmont blues (East Coast blues)	15
Chicago blues (Urban blues)	16
Texas blues	16
Country blues (Folk blues)	18
Memphis blues	19
Slide blues	20
Jazz blues	21
Blues-rock	21
British blues	22
Jump blues	23
Om te beginnen	24
Gitaren	24
De nieuwe gitaar	24
Als je de gitaar eenmaal hebt	26
Speelpositie	26
Gitaarsnaren kiezen	27
Een plectrum kiezen	29
Fingerpicks kiezen	30
Gitaarversterkers	31
Effectpedalen	33
Muziektheoretische concepten	35
Informatie op de website	35
De drie basisdiagrammen	36

Akkoordenschema's	36
Toonladderschema's	37
Tabulatuur	37
Speciale effecten in tabulatuur noteren	40
Toonsoort en maatsoort	41
Basis bluesritmes	42
Ritmische blues riff variaties	44
Het Vibrato effect	48
Het basisprincipe van Turn Arounds	49
Een uitbreiding van het Turn Around concept	51
Extra oefenmateriaal Blues Turn Arounds	58
Blues Riffs	62
Riffs en akkoorden combineren	68
Alternatieve Bluesriff patronen	71
Blues leadgitaarspel	74
Het geheim van de improvisatietechniek	74
Essentiële pentatonische oefeningen	77
Klassieke blues riffs in iedere shape	82
Leadgitaar over de I-IV-V akkoordprogressie	88
De eenvoudige methode	92
De gemiddelde methode	96
De geavanceerde methode	97
De Blues toonladder	98
Voorbij de pentatonische en blues toonladder	100
Toonladders in majeur	102
De pentatonische majeur toonladders	106
Expressie in het gitaarspel	112
Hammer-on	114
Pull-off	115
Bends	116
Slide	117
Vibrato	118
Muting	121
Double stops	123
Tapping	124
Upstroke Pull-Off	128
Extra oefenmateriaal muzikale articulaties	128
Tot slot	136

Appendices	137
App. I: Blues stijlen voor akoestisch gitaarspel	137
App. II: Texas Blues voorbeelden	153
App. III: Basis licks voor ritme fills en solo's	167
App. IV: De Voodoo Blues toonladder	179
Geraadpleegde literatuur	181

Voorwoord

Bluesmuziek revisited

De website GuitarJan.com[©] bestaat sinds 2018, en de muziektheorie in de begindagen concentreerde zich vooral rondom blues- en rockmuziek. Met name de blues, als grondlegger van zo ongeveer alle andere muziekvormen, stond in het middelpunt van de belangstelling. Je ziet dat terug in de E-boeken module van de website, waar in de jaren 2018 tot en met 2022 titels zijn gepubliceerd als:

- Lick Library: Blues Licks & Solo's
- Blues Masterclasses: Solo's & Licks
- Power Chords in de Blues
- C.A.G.E.D. Concept: Blues solo's & C.A.G.E.D.,

en daarnaast nog een aantal E-boeken met het "Signature Style" concept, en heel veel muziektheoretische E-boeken, die ook voor de bluesmuziek belangrijk zijn.

We willen met het "**Blues Bijbel**" concept weer terugkeren naar de oorsprong van de website, nadat we jarenlang theorie over alle andere muziekvormen hebben gepubliceerd, denk aan Rock, Jazz, Funk, Progressive Rock, en klassieke muziek. In de delen "**Blues Bijbel**" die we zullen publiceren, staan zowel muziektheoretische concepten als tabulaturen centraal. Daarmee proberen we elk mogelijk element van de oerprincipes van de bluesmuziek af te dekken. We hopen dat je aan deze reeks heel veel plezier beleeft.

Voor wie is dit boek bedoeld?

We gaan ervan uit dat als je dit boek leest, je gek bent op muziek, je muziek en alles over dit onderwerp ontzettend graag wilt begrijpen, en een intensievere studie naar bluesmuziek wilt maken, maar vooral ... heel veel wil leren door heel veel te oefenen en te spelen. We wensen je heel veel plezier met dit E-boek, en voor aanbevelingen en/of op- en aanmerkingen kun je ons natuurlijk altijd bereiken onder info@guitarjan.com.

De geschiedenis van de bluesmuziek

De gitaar in de bluesmuziek

De geschiedenis van de blues gitaar is vrijwel synoniem met de moderne geschiedenis van de gitaar zelf. Het begint in de vroegere jaren 1900, waarbij blues gitaristen het fundament hebben gelegd van zo ongeveer iedere muzikale stijl die vanaf die tijd het licht zag. Jazz gitaristen, country gitaristen, en natuurlijk niet te vergeten de rock gitaristen, zij allen zijn schatplichtig aan de originele blues pioniers van de vroege 20^{ste} eeuw. Het zijn kleurrijke karakters als Robert Johnson, Blind Lemon Jefferson en Son House, die niet alleen het muzikale genre blues, maar ook de gitaar zelf, in het middelpunt van de publieke belangstelling en affectie brachten.

In de vroege dagen van de opnametechniek verkochten bluesgerelateerde platen vaak miljoenen albums, en bluesartiesten waren wijd en tijd bekend bij het publiek.



Robert Johnson



Blind Lemon Jefferson



Son House

Naast de vaak trieste en melancholische teksten en stemgebruik van de bluesartiesten, waren het ook de stuwende ritmes en het kenmerkende “gejank” van het bluesgitaarspel, dat de harten van het publiek, en toekomstig muzikanten, in haar greep had. De rauwe emotie en het waanzinnig knappe gitaarspel dat dag in dag uit op alle radiozenders te horen was, inspireerde talloze muzikanten in de dop, en de verkoopcijfers van gitaren waren ongehoord voor die tijd. Het is natuurlijk pas decennia later, na de Beatles hysterie en de vroege rock 'n roll, dat de gitaar 's werelds meest populaire instrument werd, maar vergeet niet dat de trend is begonnen met de blues. Het was daarnaast ook erg prettig dat gitaren vanaf die tijd niet al te duur waren (wat vaak te merken was aan de magere kwaliteit), en een uitstekend begeleidingsinstrument waren voor de zangers.

De vroege (amateur) blues zangers hadden ontzettend veel inspiratie om teksten te schrijven en erover te zingen. Lange dagen vol slavernij, zwetend op de katoenvelden van Mississippi, Arkansas en de delta regio van de zuidelijke staten in de USA, waren zeer zeker een inspiratiebron voor de emoties die de harde werkers ondervonden, en bluesmuziek was ongetwijfeld een uitlaatklep om de gevoelens met anderen te delen. Voor veel van de vroeger bluesmusici begon hun muzikale pad als een tijdverdrijf in de weekenden om hun beroerde bestaan te ontvluchten, en proberen een iets betere maatschappelijke status te verkrijgen dan hun mede plantagewerkers. De bonus was dan dat ze af en toe een dollar of twee verdienden met hun optredens, wat weer in drank en sigaretten werd omgezet in de plaatselijke kroegen.

In die tijd was extreme armoede de norm van veel Afro-Amerikanen die bluesmuziek als hun levensstijl omarmden. Hun bestaan was gecentreerd op een belabberd inkomen dat ze verdienden op de katoenplantages en het omploegen van grond, zwetend achter een ezel die de ploeg trok, op de akkers. Hoewel de slavernij was afgeschaft en men wat meer vrijheid had dan hun voorvaderen, werden de Afro-Amerikanen nog steeds op grote schaal uitgebuit door de landeigenaren. Ze kregen weliswaar wat betaald, maar de landeigenaren zorgden er wel voor dat het loon bijzonder karig was, zodat alle profijt van de arbeid naar diezelfde landeigenaren ging. Gelukkig was er de blues- en gospelmuziek die in figuurlijke zin de uitgebuite werkers als het ware een gevoel van vrijheid gaven, welke vrijheid later realiteit werd toen er met gitaarspelen en zingen meer geld verdienen kon worden dan het werken voor de “grote witte man”.

De blues wordt gemeengoed

In het prille begin van de blues was het vooral muziek die lokaal werd gespeeld en beleefd, en meestal (en vooral!) in de zwarte gemeenschap. De blues werd algemener geaccepteerd toen een aantal muziek progressieve denkers de blues “ontdekten”. Een van de centrale figuren in deze stap voorwaarts was W.C. Handy (1873-1958), de in Alabama geboren professionele musicus die nu algemeen wordt beschouwd als de “vader van de blues”. Handy was een cornet (of cornet-à-pistons) speler, was al bekend als componist, en een voltijd rondreizende musicus die, zoals het gerucht gaat, deze weg was ingeslagen door een ontmoeting met een anoniem gebleven persoon in een treinstation in Tutwiler, Mississippi. Deze persoon bleek een begenadigd slide-gitarist te zijn. Een gitaar slide is een cilindervormige holle pijp die je - in plaats van je vingers - over de snaren van een elektrische of akoestische gitaar laat glijden voor een heel expressieve klank. Dankzij de slide word je namelijk niet beperkt tot de vaste afstanden tussen de frets van de gitaar. In plaats daarvan kun je vloeiend van de ene naar de andere toon schuiven, bijzondere vibrato's maken of nét iets boven of onder een bepaalde toon gaan zitten.

Handy begreep direct de gigantische expressiviteit van het gebruik van een slide, en hierdoor ontstond de zogeheten Delta Blues. Deltablues is een muziekstroming uit het zuiden van de USA. De benaming "Deltablues" - ook wel: Mississippi blues - verwijst naar de Mississippi Delta, een gebied in de staat Mississippi (niet te verwarren met de Mississippi River Delta). Deze regio is vooral bekend om zijn katoenvelden. Hart van de Deltabluesscene is Clarksdale, Mississippi. Hier zou zich het kruispunt bevinden waar Robert Johnson zijn ziel aan de duivel zou hebben verkocht om een betere gitarist te worden (“The Crossroads”).

Handy begon al snel bluesthema's in zijn eigen composities te verwerken, wat resulteerde in vroege hits als Memphis Blues (1909), St. Louis Blues (1914), en Beale Street Blues (1916). Door het grote succes van onder andere deze muziekstukken kwam het bluesgenre al snel onder de aandacht van het brede publiek, en de blues werd een van de dominante muziekstromingen van het moderne tijdperk. Al snel kwam er een grote opname-industrie op gang, zoals dat gaat, men had het grote geld geroken. Enkele van deze opnamestudio's waren zogeheten “Pay-to-Play operations”, ook wel “starter studio's” genaamd. Dit waren studio's waar musici auditie konden doen, en proberen een opname-deal binnen te slepen.

Een van deze studio's werd door Henry “H.C.” Speir (1895-1972) geleid, een winkeleigenaar op Farish Steet in Jackson, Mississippi. Jackson was de grootste stad in de Delta, en hoewel Speir een witte man was, was zijn winkel in een zwarte wijk gevestigd. Daardoor had hij een goed oor ontwikkeld voor de muziek die in zijn omgeving gebruikelijk was. Gedurende de jaren 20 van de vorige eeuw, toen bluesmuziek steeds meer een gemeengoed werd, had Speir een grote hoeveelheid blues albums vanuit zijn winkel verkocht. In 1926 was hij zakenrelaties aangegaan met verschillende grammofonplatenmerken, en al snel werd Speir bekend als een expert op het gebied van het ontdekken van

nieuw bluestalent. Al snel besloot hij om ook in zijn winkel een zogeheten “metal disc machine” te plaatsen, zodat hij demo’s kon opnemen van lokaal talent, wat bij voldoende kwaliteit weer werd doorgeschoven naar de grammofoonplatenmaatschappijen. Speir was eigenhandig verantwoordelijk voor het lanceren van de carrières van vele, zo niet de meeste, Delta blues musici, waaronder Charlie Patton, Son House, Robert Johnson en Johnny Shines.

Speir speelde niet alleen een grote rol in de ontwikkeling van de bluesmuziek, maar deed hetzelfde voor country en gospel. Speir is halverwege de jaren 30 gestopt als talentontdekker, waarschijnlijk net nadat hij Robert Johnson in San Antonio en Dallas liet opnemen. Een brand in het begin van de jaren veertig verwoeste zijn winkel. Speir is postuum gehuldigd in de “Blues Hall of Fame” in 2005.



Henry "H.C." Speir

Verschijningsvormen van de vroege blues

Zeker dankzij Speir is de klassieke Delta Blues (typisch gespeeld door een individueel musicus, dus niet in een band), bijzonder populair geworden in de late jaren 20 tot en met de jaren 40 van de vorige eeuw. Enkele van de eerste Delta Blues opnamen die veel aandacht kregen waren die van Ishman Bracey en Tommy Johnson, door het platenlabel Victor opgenomen in 1938. Door de successen die een aantal platenlabels met Delta Bluesmuziek hadden, begonnen steeds meer belangrijke platenmaatschappijen talent te zoeken, en opnames te maken.

Rond dezelfde tijd dat de Delta Blues musici, met hun typische speelstijl, veel bekendheid kregen, waren er veel musici buiten de vruchtbare muzikale gronden van Mississippi en Arkansas, die ook naam begonnen te maken. Sommige gitaristen hadden echter al hun “eigen” bluesstijl ontwikkeld, zoals Blind Willie Nelson en Blind Lemon Jefferson. De bijzonder invloedrijke Big Bill Broonzy, oorspronkelijk uit Arkansas, verhuisde in 1920 naar Chicago, en in de vroege jaren 30 naar New York. De Piedmont regio, langs de zuidelijke Atlantische kust (van Virginia door Carolina, naar Georgia), kende ook veel bekende en belangrijke blues artiesten.

Specifiek deze musici hadden een eigen versie van de Delta Blues, vermengd met de klanken van de in die tijd veelal door vrouwen geleide bands. “Piedmont” of “East Coast Blues” artiesten als Reverend Gary Davis, Blind Willie McTell, Blind Blake, Blind Boy Fuller,

Barbecue Bob, Brownie McGhee en Etta Baker, hadden ongelooflijk veel succes en maakten naam met hun eigen hitsongs.



Etta Baker



Reverend Gary Davis



Blind Boy Fuller

Zoveel artiesten waren blind of bijna blind, wat in één woord is terug te voeren tot ondervoeding. In de gebieden waar blues werd geboren, de Mississippi-Delta en West-Texas, waren zwarte mensen bijna universeel werkers op het land, niet ver verwijderd van de manier waarop ze vroeger als slaaf werden behandeld. De zwarten leefden van een heel klein voedselrantsoen. Ze leefden bijna volledig van granen en maïs, kregen als kind vaak niet genoeg vitamine A binnen en werden daarom blind. Zoals je je misschien kunt voorstellen, betekende het feit dat je als blinde, zwarte 12-jarige in het diepe zuiden tijdens het dieptepunt van rassenrelaties vrijwel geen mogelijkheden had om gewoon in leven te blijven. Prediken, gospelzang en daarna de blues waren zo ongeveer de enige manier om de situatie te overleven.

In tegenstelling tot Delta Blues gitaarspel, dat meestal gebaseerd is op een stuwend *shuffle* ritme, vaak met slide gitaar, leenden de Piedmont bluesgitaristen veel muziek uit de *ragtime*, salonmuziek uit de 19^{de} eeuw, een banjo techniek die *frailing* wordt genoemd. De gejaagde Piedmont ritmes, afgewisseld met een constant wzigende baslijn die je niet in de Delta Blues terugvindt, werkte prima als dansmuziek. De Piedmont stijl was op haar hoogtepunt tussen 1920 en 1940 met muzieknummers als Blind Boy Fuller's "Step it up and go", waarvan meer dan een half miljoen platen werden verkocht.

De naoorlogse bluesmuziek

De Delta en Piedmont Blues samen inspireerden talloze andere musici. Door de tijd begonnen deze zogeheten akoestische of country blues stijlen zich verder te ontwikkelen. Veel verandering werd veroorzaakt door de zogeheten Great Migration, een trend die begonnen is rond 1910, en haar hoogtepunt bereikte toen de 2^{de} wereldoorlog uitbrak, waarbij meer dan zeven miljoen Afro-Amerikanen de plantages in het zuiden verlieten, en naar de grote steden in het noorden van de Verenigde Staten trokken. Veel zwarte mensen verhuisden naar Detroit en Chicago, waar er meer dan genoeg banen in de industrie waren, zeker in de oorlogstijd. Deze verandering bracht een andere verandering op gang in de bluesmuziek, met name in het ontstaan van nieuwe stijlen.

Gitaristen als John Lee Hooker, die erom bekend staat een compleet muziknummer uit één akkoord te laten bestaan, en McKinley Morganfield, beter bekend als Muddy Waters (wiens mentor Son House was), lanceerden hun carrière in de tweede wereldoorlog, en hadden, nadat de oorlog was afgelopen, de ene hit na de andere.



Chuck Berry



John Lee Hooker



Muddy Waters

Hoewel de naoorlogse blues nog met één voet in de Delta Blues stond, kwam de gejaagdheid en het voortstuwende gevoel van het stadsleven ook al in de muziek terecht. En een gitarist als Muddy Waters nam niet alleen op als sologitarist, maar zorgde er uiteindelijk ook voor dat hij een formidabele band achter zich had staan. De akoestische blues veranderde langzaam maar zeker in elektrische blues. Deze klank paste prima bij de nieuwe levensstijl van de bevolking, die van het wat meer ontspannen landleven naar het jachtige stadsleven bewoog. Toen de radio's eenmaal begonnen met het uitzenden van elektrische blues, was er geen houden meer aan.

De achterblijvers kregen van de mensen die wél naar een van de grote steden waren getrokken, te horen wat een stad allemaal te bieden had, en meer en meer mensen verlieten de plantages, net zoals meer en meer musici naar de grote stad verhuisden. Gedurende deze migratiegolf kwamen de meest invloedrijke en getalenteerde bluesmusici in steden als Chicago, Detroit en Memphis terecht. Gedurende de jaren 50 van de vorige eeuw waren er twee broers in Chicago, Phil en Leonard Ctyz (die later door het leven gingen als Chess), pakten een groot gedeelte van de bluesmarkt met hun platenlabel. Chess Records was al snel een firma die een ongelooflijke hoeveelheid gitaargedreven hits uitstootte, door musici die we nu als legendarisch beschouwen: Howlin' Wolf, Muddy Waters, Chuck Berry, en vele anderen. Ongeveer rond dezelfde tijd werd Baele Street in de binnenstad van Memphis, Tennessee, een broeiplaats van bluesmusici. Zelfs heden ten dage vind je in deze straat nog de ene na de andere bluesbar, waar van 's morgens vroeg tot 's avonds laat bluesmuziek wordt gespeeld.

In de beginjaren 50 was een van de ingezetenen in Memphis de Delta Slide gitarist Bukka White, die overdag op iedere mogelijke straathoek speelde, om een paar dollarcenten van voorbijgangers te ontvangen. Niet lang naderhand besloot zijn jongere neef Riley om van het platteland naar de stad Memphis te verhuizen, om het ook eens in de lokale bluesscene te proberen. En hij werd een van de grootste bluesgitaristen ooit.



B.B. King

Riley B. King's bijnaam was de "Beale Street Blues Boy", vandaar de artiestennaam "B.B.". Zijn in 1952 opgenomen hit "Three O'Clock Blues", origineel opgenomen door Lowell Fulson in 1946, lanceerde de opnamecarrière van B.B. King, die tot ver in de 20^{ste} eeuw duurde. In de naoorlogse dagen waren het musici als B.B. King die hun naam en faam waarmaakten door veel in radioprogramma's op te treden voor radiostations als WDIA, 1070 AM,

vanuit Memphis, of KFFA, 1360 AM, vanuit Helena, Arkansas. De signalen van deze radiostations gingen to ver voorbij het Delta gebied, wat de naam van musici als B.B. King, Sonny Boy Williamson II (Rice Miller), Robert Lockwood Jr., Pinetop Perkins, Robert Nighthawk, en vele anderen, tot ongekende hoogten opstuwde. Daarnaast waren er vele anderen die (nog) niet zo bekend waren destijds, als Jimmy Rogers, Muddy Waters, Hound Dog Taylor en Little Walter, die altijd rondom de radiostudio's hingen, en daardoor af en toe ook mochten optreden. Een lokale jongeman, genaamd Elvis Presley, was opgegroeid met deze radioprogramma's, en werd daardoor ook stevig beïnvloedt.

Meestal waren de uitzendingen 15 tot 30 minuten met wat live optredens, het draaien van grammofonplaten, en het heel vaak noemen van de namen van de sponsors, die de programma's mogelijk maakten. De legendarische live rock show King Biscuit Flower Hour was bijvoorbeeld beïnvloed door de radioshow King Biscuit Time. Zonder dit legendarische meelbedrijf zouden vele bluesmusici nooit zo snel de status hebben bereikt die ze inmiddels hadden.

De invloed op de rockmuziek

Aan de andere kant van de oceaan, in het Verenigd Koninkrijk, werden de bluesplaten die uit Amerika kwamen, met name van het platenlabel Chess, gretig gekocht. De tieners van die tijd, die later grote gitaarhelden werden en al die platen kochten, waren Eric Clapton, Keith Richards, George Harrison, Jimmy Page, Jeff Beck, Peter green en talloze anderen. Iedereen probeerde de *riffs* en *licks* van de grote Chicago bluesgitaristen uit Amerika na te spelen. Hetzelfde gebeurde ook in Amerika, waar jonge gitaristen als Jimi Hendrix, Billy Gibbons (ZZ Top), Johnny Winter, Michael Bloomfield, Duane Allman, Bonnie Raitt en Stevie Ray Vaughan, de eerste schreden op weg naar de absolute top gingen zetten.

Op weg naar hun muzikale volwassenheid in het midden van de jaren 60 en 70, begonnen deze gitaristen vernieuwde en veel stevigere versies van oude blues klassiekers te spelen, met deels compleet nieuwe *riffs* en motieven, waardoor Rock 'n Roll als muziekstroming al snel voet aan de grond kreeg. Een Muddy Water's muzieknummer als "The Blues had a Baby and the named it Rock and Roll" is hier een prachtig voorbeeld van.

Het belang van blues muziek en blues *roots* vind je tientallen jaren later terug in de Clapton generatie als deze rocksterren telkens weer terugkeren naar de blues, de oorsprong van hun muziek. En zolang de blues sterren van weleer nog in leven, en vaak op hoge leeftijd waren, zijn het artiesten als Eric Clapton en de Rolling Stones die de oude garde weer op het podium riepen als ondersteuning voor hun eigen concerttours. Zo maakte een compleet nieuw publiek kennis met Muddy Waters of Freddie King.

Hoewel de elektrische Blues na de tweede wereldoorlog absoluut de overhand had, en dit zelfs het geval was tot ver in de zeventiger jaren, had ook de akoestische blues een gigantische opleving. De Amerikaanse en Europese *Folk* muziek revival in de vijftiger en zestiger jaren gaf veel akoestische bluessterren van weleer, een nieuw podium. Vooroorlogse muzikanten als Huddie William "Leadbelly" Ledbetter, Son House en Josh White, bereikten ineens weer een sterrenstatus. Deze hernieuwde interesse in *Folk* muziek begon eigenlijk als een soort politieke beweging, aangevoerd door Amerika's protestzanger nummer één, Woody Guthrie. Europese promotors als Horst Lippman en Fritz Rau organiseerden een groot aantal Amerikaanse Folk-Blues festivals die in de jaren zestig overal in Europa plaatsvonden. Gedurende deze Europese festivals zagen we voor het eerst ook de opkomende muzikanten, die later allemaal wereldsterren waren, denk daarbij aan Mick Jagger, Eric Clapton, Steve Winwood en Eric Burdon. De zanger van Led Zeppelin, Robert Plant, die deze festivals als piepjong muzikant bezocht, beweert ook dat hij volledig geïnspireerd en beïnvloed werd door wat er zich tijdens deze festivals afspeelde.



Woody Guthrie



Eric Clapton



Steve Winwood

Veel van de bluesmusici die een "tweede" carrière kregen, zoals Son House, waren eigenlijk al lang geleden gestopt met musiceren. De meesten hadden een dagelijkse baan, soms met een religieus tintje, en enkelen hadden de bluesmuziek geheel afgezworen, vaak geen en weer geslingerd tussen hun geloofsovertuiging en hun liefde voor de "muziek van

de duivel”, zoals de blues vroeger vaak werd aangeduid. Met name Son House heeft lang gearzeld om zijn muzikale carrière weer op te pakken, maar was al snel gegrepen door de enthousiaste ontvangst tijdens concerten, en dat van een voornamelijk blank publiek.

Blues in de 21^{ste} eeuw

Bluesmuziek had zeker zijn ups en downs in de laatste decennia van de twintigste eeuw. De stijl sprong af en toe naar de voorgrond en kreeg bijzonder veel aandacht (denk aan Stevie Ray Vaughan die zijn rootsy rock-blues aan miljoenen introduceerde via MTV uitzendingen), voordat de blues weer in relatieve vergetelheid raakte achter de popmuziek van die tijd. Af en toe verscheen er een album, zoals Eric Clapton's release uit 1994 “From The Cradle”, dat opnieuw de verkoop en hernieuwde interesse in een groot deel van het bluesgenre stimuleerde, de verbeelding van nieuwe generaties spelers aanwakkerde, of oudere spelers die de blues misschien achter zich hebben gelaten eraan herinneren wat een prachtige, vitale, zelfs relevante stijl de muziek blijft.

Vandaag de dag is het bluesgitaarspel springlevend zen zijn er tienduizenden gitaarspelers die elk op de een of andere manier verschillende bluesgitaarstijlen ten gehore brengen.

Er zijn de traditionalisten, zoals John Hammond, Corey Harris, Eric Bibb en Keb' Mo', die model staan voor de akoestische *fingerstyle* grootheden van het vooroorlogse Delta-tijdperk. Spelers als Charlie Batty (Little Charlie Sr The Nightcats), Ronnie Baker Brooks (zoon van blueslegende Lonnie Brooks uit de jaren 50) of George Thorogood blazen de vroege elektrische blues van de Chicago-blues variëteit nieuw leven in, en die natuurlijk ook nog steeds wordt gespeeld door legendes als Buddy Guy, Lonnie Brooks en Wolf/Waters sideman Hubert Sumlin.



Kenny Wayne Shepherd

Joe Bonamassa

Jonny Lang

Ook de evolutie van de stijl gaat door: bluesmuziek wordt nieuw leven ingeblazen door vooruitstrevende gitaristen als Derek Trucks, Robert Cray, Robben Ford en Scott Henderson, die de blues vaak transformeren tot een vurige jazz-fusion mix. En het op blues gebaseerde gitaarspel wordt natuurlijk voor altijd actueel gehouden door rocksterren van jong (Kenny Wayne Shepherd, Jonny Lang, Joe Bonamassa) tot oud (The Allman Brothers, Johnny Winter, The Rolling Stones, ZZ Top) die ofwel bluesnummers coveren, of bluesstijlen op hun eigen, soms unieke manier opnieuw creëren.

Van de vroegste dagen van de Delta-blues, via de elektrische blues uit het midden van de eeuw, en tot de huidige tijd van rockers, blues traditionalisten, blues-jazzvirtuozen en zelfs mainstream countryartiesten, is het geluid en de stijl van het bluesgitaarspel niet alleen springlevend, maar alom present en evolueren voortdurend. Ook in de 20^{ste} en 21^{ste} eeuw zijn bluesgitaristen en bluesstijlen de onderliggende, constante factor voor bijna alle populaire muziekstijlen.

50 invloedrijke bluesgitaristen

Het is frustrerend om de lijst te beperken tot 50 van de topspelers - er zijn zoveel anderen die vermelding verdienen en die aantoonbaar de lijst van de "Top 50 meest invloedrijke bluesgitaristen aller tijden" hadden kunnen maken. Wie moet je opnemen? Wie moet je weglaten? Als zodanig kan deze lijst niet noodzakelijkerwijs worden beschouwd als de definitieve "Top 50", maar eerder als een behoorlijk gedegen lijst van kandidaten, die meerdere genres van bluesgitaarspel bestrijken. Tegen de tijd dat je jezelf vertrouwd hebt gemaakt met de muziek van zelfs maar een handvol van deze artiesten, zul je ongetwijfeld vergelijkbare artiesten ontdekken die hier niet worden genoemd en die op je privé lijstje zouden kunnen staan. Geniet van de muzikale reis als je aan de slag gaat met deze lijst van 50 belangrijke bluesgitaristen.

Gitarist		Stijlen
Robert Johnson	1911-1938	Delta blues, akoestische blues
Big Bill Broonzy	1893-1958	Country blues, akoestische blues, folk blues
Son House	1902-1988	Delta blues, akoestische blues, slide blues
Charlie Patton	1887-1934	Delta blues, akoestische blues
Blind Lemon Jefferson	1897-1929	Delta blues, akoestische blues, Texas blues, slide blues
Huddie "Leadbelly" Ledbetter	1896-1972	Delta blues, akoestische blues
Mississippi Fred McDowell	1902-1972	Delta blues, slide blues, akoestische blues, Piedmont blues
Rev. Gary Davis	1896-1972	Slide blues, akoestische blues, Piedmont blues
Barbecue Bob Hicks	1902-1931	East Coast blues, slide blues, Piedmont blues
Skip James	1902-1969	Delta blues, country blues
Michael Bloomfield	1943-1981	Chicago blues, slide blues, elektrische blues
Willie Dixon	1915-1992	Chicago blues, elektrische blues
Buddy Guy	1936-	Chicago blues, elektrische blues
John Lee Hooker	1917-2001	Akoestische blues, elektrische blues
Sam "Lightnin'" Hopkins	1912-1982	Akoestische blues, elektrische blues, Texas blues

Elmore James	1918-1963	Slide blues, elektrische blues
Albert King	1923-1992	Chicago blues, elektrische blues
B.B. King	1925-2015	Chicago blues, elektrische blues
Freddie King	1934-1976	Chicago blues, elektrische blues
Albert Collins	1932-1993	Chicago blues, elektrische blues, Texas blues
Muddy Waters	1915-1983	Chicago blues, elektrische blues
T-Bone Walker	1910-1975	Elektrische blues, jump blues, jazz blues
Otis Rush	1935-2018	Chicago blues, elektrische blues
Brownie McGhee	1915-1996	Akoestische blues, folk blues, Piedmont blues
Jimmy Reed	1925-1976	Elektrische blues
Hubert Sumlin	1931-2011	Chicago blues, elektrische blues
Luther Allison	1939-1997	Chicago blues, elektrische blues
Frank "Son" Seals	1942-2004	Chicago blues, elektrische blues
Lonnie Brooks	1933-2017	Chicago blues, elektrische blues, swamp blues
Eric Clapton	1945-	Elektrische blues, akoestische blues, blues-rock, British blues
Jimi Hendrix	1942-1970	Blues-rock, elektrische blues
Robert Cray	1953-	Elektrische blues, soul blues
Stevie Ray Vaughan	1954-1990	Blues-rock, elektrische blues
Jimmie Vaughan	1951-	Blues-rock, elektrische blues, Texas blues
Taj Mahal	1942-	Akoestische blues, elektrische blues
Bonnie Raitt	1949-	Elektrische blues, akoestische blues, blues-rock, Slide blues
Kenny Wayne Shepherd	1977-	Blues-rock, elektrische blues
Duane Allman	1946-1971	Blues-rock, elektrische blues, slide blues
Derek Trucks	1979-	Blues-rock, elektrische blues, slide blues
George Thorogood	1950-	Blues-rock, elektrische blues, slide blues
Robben Ford	1951-	Blues-rock, elektrische blues, jazz blues
Johnny Winter	1944-2014	Blues-rock, elektrische blues, slide blues, akoestische blues
Keb' Mo'	1951-	Elektrische blues, Delta blues, akoestische blues
John Hammond, Jr.	1942-	Delta blues, akoestische blues, slide blues
John Mayall	1933-	Elektrische blues, British blues
Chuck Berry	1926-2017	Elektrische blues, Chicago blues, blues-rock
Duke Robillard	1948-	Elektrische blues, Chicago blues
Bo Diddley	1928-2008	Elektrische blues, Chicago blues, blues-rock
Little Charlie Baty	1953-2020	Elektrische blues, Chicago blues, blues-rock, jazz blues, jump blues
Billy Gibbons	1949-	Blues-rock, elektrische blues

De verschillende bluesstijlen

Akoestische blues

De geschiedenis van akoestische blues gaat terug tot het einde van de 18^{de} eeuw en het begin van de 19^{de} eeuw, toen Afro-Amerikaanse muzikanten in het zuiden van de Verenigde Staten elementen van traditionele Afrikaanse muziek, Europese volksmuziek en Amerikaanse gospelmuziek begonnen te mixen in hun eigen unieke muziekstijl.

Akoestische blues is ontstaan in de landelijke gebieden van het zuiden van de Verenigde Staten, waar Afro-Amerikaanse muzikanten optraden op feesten, juke-joints en op straathoeken.

Vandaag de dag is akoestische blues nog steeds een belangrijk muziekgenre, waarbij veel hedendaagse muzikanten zich blijvend laten inspireren door de rijke geschiedenis en het unieke geluid van dit bluesgenre. Akoestische blues wordt gekenmerkt door zijn rauwe en emotionele geluid, vaak met teksten over persoonlijke worstelingen en ontberingen. Er wordt meestal gebruik gemaakt van een eenvoudig akkoordenschema en een vast ritme, waarbij de melodie en tekst centraal staan.

Delta blues

Deltablues is een muziekstroming uit het zuiden van de Verenigde Staten. De benaming "Deltablues" - ook wel: Mississippi blues - verwijst naar de Mississippi Delta, een gebied in de staat Mississippi (niet te verwarren met de Mississippi River Delta). Deze regio is vooral bekend door zijn katoenvelden. Hart van de Deltabluesscene is Clarksdale, Mississippi. Hier zou zich het kruispunt bevinden waar Robert Johnson zijn ziel aan de duivel zou hebben verkocht om een betere gitarist te worden ("The Crossroads"). Door de jaren werd het kruispunt van Highway 49 en Highway 61 bestempeld als "the Crossroad" door de talloze muzikanten op weg van het Zuiden naar Memphis, Chicago of New York om daar naam en faam te maken.

In de Delta ligt ook het plaatsje Tutwiler, waar W.C. Handy een man hoorde spelen op een gitaar, die de akkoorden vormde met een mes op de hals van de gitaar in plaats van de klassieke manier (slide guitar). Hij vond dit "de vreemdste muziek die hij ooit gehoord had". Later was W.C. Handy de eerste "officiële" bluescomponist, en wordt dan ook beschouwd als de ontdekker van de blues.

De Delta-stijl wordt gekenmerkt door een sterke ritmische puls, het gebruikmaken van slides met open stemmingen en met de duim gespeelde basnoten.

Piedmont blues (East Coast blues)

Piedmont blues (ook wel bekend als East Coast of Southeastern blues) verwijst voornamelijk naar een gitaarstijl, die wordt gekenmerkt fingerpicking-spel waarbij een regelmatig, afwisselend ritmisch patroon van de bassnaren (met de duim gespeeld) een gesyncopeerde melodie ondersteunt, waarbij de hoge snaren met de wijsvinger worden

geplukt, soms ook met de andere vingers erbij. Het resultaat is qua klank vergelijkbaar met ragtime- of stride pianostijlen.

Bluesonderzoeker Peter B. Lowry bedacht de term en gaf mede-eer aan collega-folklorist Bruce Bastin. De Piedmont-stijl onderscheidt zich van andere stijlen, met name de Mississippi Delta-blues, door zijn op ragtime gebaseerde ritmes.

De Piedmont blues is vernoemd naar het Piedmont plateau, aan de oostkust van de Verenigde Staten van ongeveer Richmond, Virginia tot aan Atlanta, Georgia. Piedmont bluesmuzikanten komen uit dit gebied, maar ook uit Maryland, Delaware, West Virginia, Pennsylvania en het noorden van Florida, het westen van South Carolina, het centrum van North Carolina, het oosten van Tennessee, Kentucky en Alabama - later de noordoostelijke steden zoals Boston, Newark, New Jersey en New York.

Chicago blues (Urban blues)

Chicago blues is een vorm van bluesmuziek die zich ontwikkelde in Chicago, Illinois. Het is gebaseerd op eerdere bluesidiomen, zoals Delta-blues, maar wordt uitgevoerd in een meer op het stedelijke leven gerichte, jachtige stijl. Chicago blues ontwikkelde zich samen met de Grote Migratie van Afro-Amerikanen van de eerste helft van de twintigste eeuw (zie hiervoor). De belangrijkste kenmerken die Chicago blues onderscheiden van de eerdere tradities, zoals Delta blues, is het prominente gebruik van geëlektrificeerde instrumenten, met name de elektrische gitaar, en vooral het gebruik van elektronische effecten zoals distortion en overdrive.

Muddy Waters, een muzikale collega van Delta-bluesmuzikanten Son House en Robert Johnson, migreerde in 1943 naar Chicago en sloot zich aan bij de in Chicago gevestigde Big Bill Broonzy, waar ze een kenmerkende stijl van bluesmuziek ontwikkelden. Samen met artiesten als Willie Dixon, Howlin' Wolf en John Lee Hooker, bereikte Chicago blues een internationaal publiek tegen het einde van de jaren 1950 en vroege jaren 1960, wat niet alleen een directe invloed had op de ontwikkeling van vroege rock-'n-rollmuzikanten zoals Chuck Berry en Bo Diddley, maar ook over de Atlantische Oceaan reikte om zowel Britse blues, als vroege hardrockacts zoals Led Zeppelin, Rolling Stones en Eric Clapton te beïnvloeden. Prominente platenlabels zoals Vee-Jay Records en Chess Records hielpen de stijl te promoten en te verspreiden. Het Chicago Blues Festival wordt sinds 1984, op de sterfdag van Muddy Waters, jaarlijks gehouden als een middel om de Chicago blues te behouden en te promoten.

Texas blues

Texas blues is, zoals de naam al aangeeft, bluesmuziek uit Texas. Deze regionale stijl werd in haar oorspronkelijke vorm gekenmerkt door jazz- en swinginvloeden. Latere voorbeelden liggen vaak dicht bij bluesrock en Southern rock.

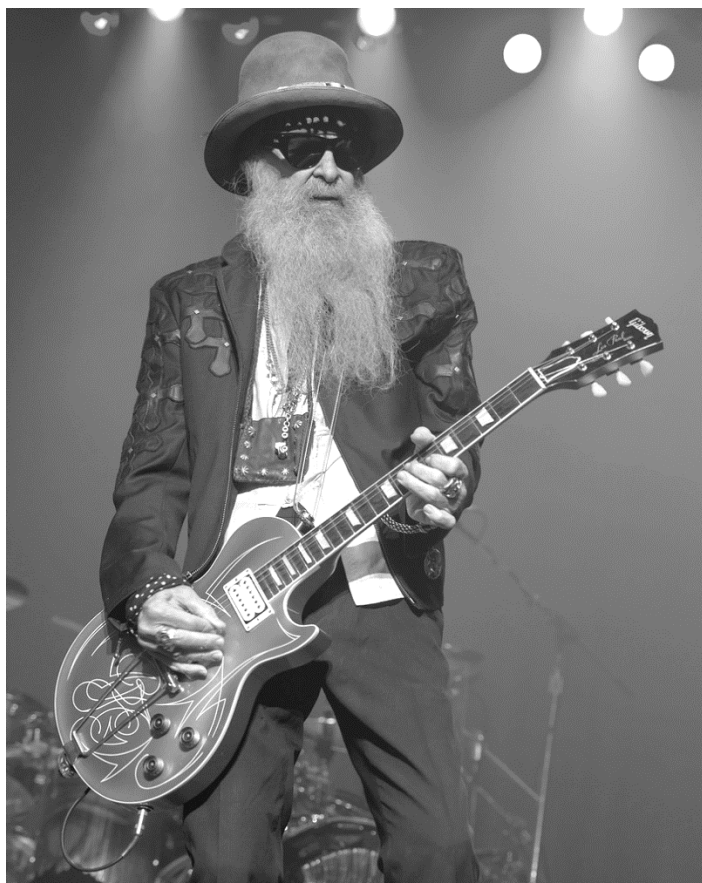
Stevie Ray Vaughan was aan het einde van de 20^{ste} eeuw de meest prominente figuur in de Texaanse elektrische blues. Texas blues begon te verschijnen in de vroege jaren 1900

onder Afro-Amerikanen die in olievelden, ranches en houthakkerskampen werkten. In de jaren 1920 innoveerde Blind Lemon Jefferson de stijl door jazzachtige improvisatie en eensnarige begeleiding op een gitaar te gebruiken; De invloed van Jefferson definieerde de uiteindelijke speelstijl, en inspireerde latere artiesten. Tijdens de Grote Depressie in de jaren 1930 verhuisden veel bluesmuzikanten naar steden als Galveston, San Antonio, Houston en Dallas. Het was uit deze stedelijke centra dat een nieuwe golf van populaire artiesten verscheen, waaronder slidegitarist en gospelzanger Blind Willie Johnson. Latere bluesmusici als Lightnin' Hopkins, Lil' Son Jackson en T-Bone Walker werden beïnvloed door deze ontwikkelingen. De enige twee opnamesessies van Robert Johnson vonden beide plaats in Texas, hoewel hij uit Mississippi kwam.



T-Bone Walker

T-Bone Walker verhuisde naar Los Angeles om zijn meest invloedrijke werk op te nemen in de jaren 1940. Zijn door swing beïnvloede achtergrond- en leadgitaargeluid werd een invloedrijk onderdeel van de elektrische blues. B.B. King zei ooit dat T-Bone Walker hem het meest heeft beïnvloed: "[T. Bone Walker die] me echt tot het spelen van de blues bekeerde. Ik kan T-Bone vandaag nog steeds in mijn hoofd horen, van die eerste plaat die ik hoorde, 'Stormy Monday'. Hij was de eerste elektrische gitarist die ik op plaat hoorde. Hij zorgde ervoor dat ik wist dat ik gewoon een elektrische gitaar moest gaan halen."



Billy Gibbons (ZZ Top)

In de late jaren 1960 en vroege jaren 1970 begon de Texas Blues-scene te bloeien, beïnvloed door countrymuziek en bluesrock, vooral in de clubs rondom Austin. De diverse stijlelementen van de Texas blues bevat vaak instrumenten zoals keyboards en blazers met de nadruk op gitaarsolo's. De meest prominente musici die in dit tijdperk opkwamen, waren de broers Johnny en Edgar Winter, die traditionele en zuidelijke stijlen combineerden. In de jaren 70 vormde Jimmie Vaughan The Fabulous Thunderbirds en in de jaren 1980 brak zijn broer Stevie Ray Vaughan door naar wereldwijd succes met zijn virtuoze gitaarspel, net als Billy Gibbons van ZZ Top, met hun mix van Texas Blues en Southern rock.

Country blues (Folk blues)

Country blues (ook wel folk blues, rural blues, backwoods blues of downhome blues genoemd) is een van de vroegste vormen van bluesmuziek. Deze voornamelijk uit solozang met akoestische fingerstyle gitaarbegeleiding bestaande stroming, ontwikkelde zich in het begin van de 20^{ste} eeuw op het platteland van het zuiden van de Verenigde Staten. Het staat vooral in contrast met de Urban blues-stijl (Chicago blues), vooral in het vooroorlogse tijdperk.

Artiesten als Blind Lemon Jefferson (Texas), Charley Patton (Mississippi), Blind Willie McTell (Georgia) behoorden tot de eersten die bluesnummers opnamen in de jaren 1920. Countryblues liep parallel aan urban blues, die meer populair was in steden.

Historicus Elijah Wald constateert veel overeenkomsten tussen blues, bluegrass en country & western stijlen, allemaal geworteld in het Amerikaanse zuiden. Platenlabels in de jaren 1920 en 1930 scheidden muzikanten zorgvuldig en definieerden stijlen voor raciaal gerichte doelgroepen.

In de loop van de tijd evolueerden de landelijke zwarte en landelijke blanke muziek naar verschillende stijlen, met artiesten als Bobby Bland, Ray Charles en Willie Nelson. Folklorist Alan Lomax was een van de eersten die de term gebruikte en paste het toe op een veldopname die hij in 1941 maakte van Muddy Waters op de Stovall Plantation, Mississippi. In 1959 schreef muzikahistoricus Samuel Charters *The Country Blues*, een invloedrijk wetenschappelijk werk over dit onderwerp. Hij produceerde ook een album,

getiteld "The Country Blues", met vroege opnames van Jefferson, McTell, Sleepy John Estes, Bukka White en Robert Johnson.

De werken van Charters hielpen om deze toen bijna vergeten muziekstijl te introduceren in de Amerikaanse volksmuziekrevival van de late jaren 1950 en 1960. De op akoestische stijlelementen gerichte beweging gaf ook aanleiding tot terminologie als "folk blues" en "acoustic blues", vooral toegepast op uitvoeringen en opnames die rond deze periode werden gemaakt. Country blues is als muziekterm ook gebruikt om regionale akoestische stijlen te beschrijven, zoals Delta-blues, Piedmont-blues of de vroege Chicago-, Texas- en

Memphis blues

De Memphis-blues is een bluesmuziek stijl die van de jaren 1910 tot de jaren 1930 werd gecreëerd door muzikanten in de omgeving van Memphis, zoals Frank Stokes, Sleepy John Estes, Furry Lewis en Memphis Minnie. De stijl was populair in vaudeville- en andere shows en werd geassocieerd met Beale Street, het belangrijkste uitgaansgebied in Memphis. W.C. Handy, de "vader van de blues", publiceerde het nummer "The Memphis Blues" in 1909 en dit was de eerste blues die werd opgeschreven. De teksten in Memphis blues geven vooral uitdrukking aan depressieve en droevige menselijke stemmingen en relaties.



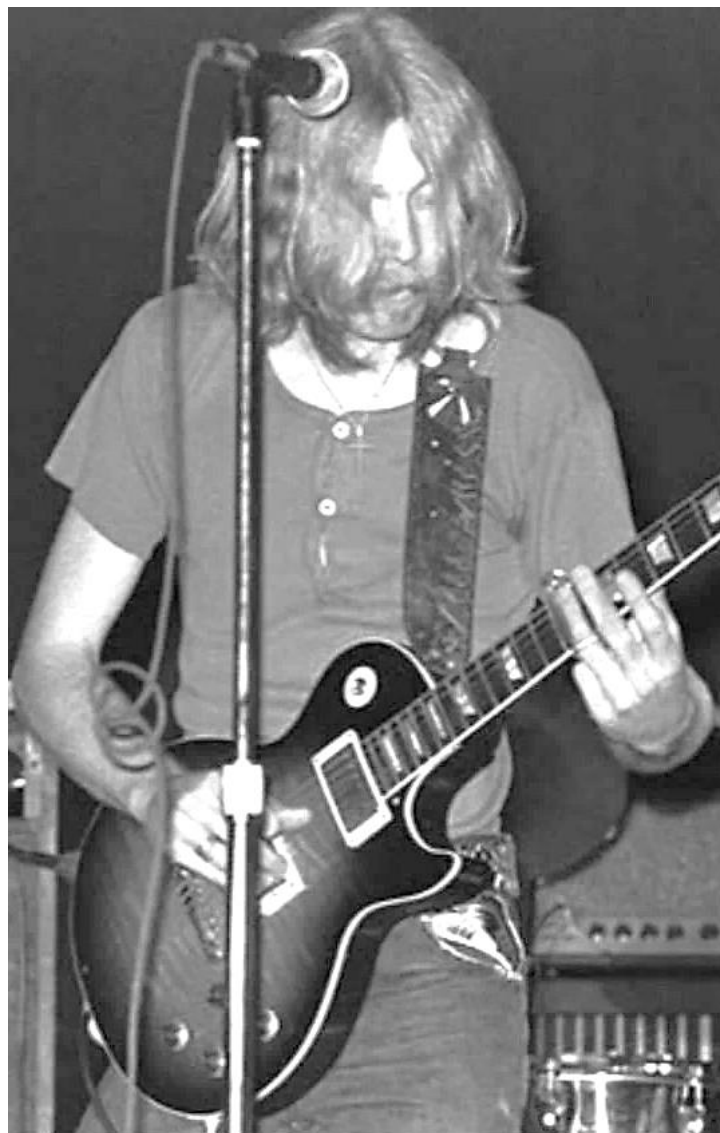
Ike en Tina Turner

Naast op gitaar gebaseerde blues waren jugbands, zoals Gus Cannon's Jug Stompers en de Memphis Jug Band, zeer populaire beoefenaars van het Memphis-blues genre. De jugbandstijl legde de nadruk op de dansbare, gesyncopeerde ritmes van de vroege jazz, gemengd met een reeks andere folkstijlen. Het wordt gespeeld op eenvoudige, soms zelfgemaakte, instrumenten zoals mondharmonica's, violen, mandolines, banjo's en gitaren, ondersteund door wasborden, kazoo, guimbarde en kannen waarin werd geblazen om de bastonen te produceren. De guimbarde is een instrument met één toonhoogte, maar de speler kan melodieën en boventonen maken door de vorm van zijn mond en de luchtstroom te veranderen. De kazoo bestaat uit een metalen of plastic pijpje met een papieren membraan in de wand. Door met de kazoo in de mond een toon te zingen, gaat het membraantje trillen en wordt het geluid vervormd. De kazoo behoort aan de brede kant bespeeld te worden voor het beste resultaat.

Na de Tweede Wereldoorlog, toen Afro-Amerikanen de Mississippi-delta en andere verarmde gebieden in het zuiden verlieten voor stedelijke gebieden, trokken veel

muzikanten naar de bluesscene in Memphis, waardoor het klassieke Memphis-bluesgeluid veranderde. Muzikanten als Howlin' Wolf, Willie Nix, Ike Turner en B.B. King traden op in Beale Street en in West Memphis, en namen enkele van de klassieke elektrische blues-, rhythm-and-blues- en rock-'n-roll-platen op voor labels zoals Sam Phillips's Sun Records. Sun nam Howlin' Wolf op (voordat hij naar Chicago verhuisde), Willie Nix, Ike Turner, B.B. King en anderen. Elektrische Memphis-blues kenmerkte zich door explosief, vervormd elektrisch gitaarwerk, stevige percussie en felle, declamatorische zang. Muzikanten die met Sun Records werden geassocieerd, waren onder meer Joe Hill, Louis, Willie Johnson en Pat Hare.

Slide blues



Duane Allman

Slidegitaar is een gitaartechniek die vaak wordt gebruikt in bluesmuziek. Het gaat om het bespelen van een gitaar terwijl je een hard voorwerp (een slide, “schuif”) tegen de snaren houdt, waardoor de mogelijkheid ontstaat voor glissando-effecten en diepe vibrato's die kenmerken van de menselijke zangstem weerspiegelen. Het gaat meestal om het bespelen van de gitaar in de traditionele positie (plat tegen het lichaam) met behulp van een slide die over een van de vingers van de gitarist is geschoven. De slide kan een metalen of glazen buis zijn, zoals de hals van een fles, wat aanleiding geeft tot de term “bottleneck” gitaar om deze speelstijl te beschrijven. De snaren worden meestal getokkeld (niet aangeslagen) terwijl de slide over de snaren wordt bewogen om de toonhoogte te veranderen. De gitaar kan op de schoot van de speler worden geplaatst en worden bespeeld met een slide-stang in de handen (lapsteelgitaar).

Het maken van muziek met een slide is terug te voeren op Afrikaanse snaarinstrumenten en ook op de oorsprong van de steelgitaar in Hawaï. Aan het begin van de twintigste eeuw populariseerden bluesmuzikanten in de Mississippi-delta de bottleneck slide-gitaarstijl, waarbij de eerste opname van slide-gitaar door Sylvester Weaver in 1923 werd gemaakt. Sinds de jaren 30 hebben artiesten als Robert Johnson, Robert Nighthawk, Earl Hooker, Elmore James en Muddy Waters slidegitaar populair gemaakt in elektrische blues en latere slidegitaristen in rockmuziek beïnvloed, waaronder The Rolling Stones, George Harrison,

Duane Allman en Ry Cooder. Pioniers op het gebied van slide-gitaar zijn onder meer Oscar "Buddy" Woods, "Black Ace" Turner en Freddie Roulette.

Jazz blues

Als een specifieke stilistische term verwijst Jazz Blues naar bluesmuziek die meer geavanceerde harmonieën en/of ritmes gebruikt, en die breekt met traditionele, rechttoe rechtaan bluespatronen. Blues en jazz zijn in de eerste plaats geworteld in dezelfde Afro-Amerikaanse muzikale tradities, en ze hebben altijd een soort kruisbestuiving met zichzelf gehad, waardoor een absolute scheidslijn vaak ontbrak. De in de bluesmuziek normaliter gebruikte pentatonische toonladder, wordt voor jazz blues met de zogeheten "blue notes" verrijkt. Blue notes zijn uitbreidingen op de normale vijftonige-toonladder die door hun kleurklank ook wel blues toonladders worden genoemd.

Blues-rock

Bluesrock is een fusionsgenre tussen blues- en rockmuziek waarbij gebruik wordt gemaakt van de akkoorden, toonladders en instrumentale improvisatietechnieken vanuit de bluesmuziek. De instrumentatie bestaat meestal uit elektrische gitaar, elektrische basgitaar en drums, soms met keyboards en mondharmonica. Vanaf het begin tot het midden van de jaren 60 heeft bluesrock verschillende stilistische verschuivingen ondergaan, en inspireerde beïnvloedde onderweg de hardrock, Southern rock en vroege heavy metal genre.

Bluesrock begon met rockmuzikanten in het Verenigd Koninkrijk en de Verenigde Staten die Amerikaanse bluesnummers uitvoerden. Ze recreëerden meestal elektrische Chicago-bluesnummers, zoals die van Willie Dixon, Muddy Waters en Jimmy Reed, in snellere tempo's en met een agressiever geluid, dat algemeen gebruikelijk is in rockmuziek. In het Verenigd Koninkrijk werd de stijl gepopulariseerd door groepen als de Rolling Stones, de Yardbirds en de Animals, die verschillende bluesnummers in de hitlijsten brachten. In de VS behoorden Lonnie Mack, de Paul Butterfield Blues Band en Canned Heat tot de eerste exponenten.

Sommige van deze bands speelden ook lange, emotionele improvisaties zoals die toen gemeengoed waren in de jazzmuziek. Aan het eind van de jaren 60 en het begin van de jaren 70 werd de stijl meer hardrock-georiënteerd. In de VS vertegenwoordigden Johnny Winter, de vroege Allman Brothers Band en ZZ Top een hardrocktrend, samen met Led Zeppelin, Ten Years After, Savoy Brown en Foghat in het Verenigd Koninkrijk.

In de jaren 80 beïnvloedden meer traditionele bluesstijlen de bluesrock, die doorgaat tot in de jaren 2000, meer gericht op de oorspronkelijke rock-bluesmuziek. Samen met hardrock werden bluesrocknummers de kern van de muziek die werd gespeeld op album-georiënteerde rockradio-stations in de Verenigde Staten, en later het klassieke rockformaat dat daar in de jaren 80 gemeengoed werd.



Led Zeppelin

Blues-rock wordt gekenmerkt door bluesy improvisatie, uitgebreide boogiejams die meestal gericht zijn op elektrische gitaarsolo's, en vaak een zwaarder, riff-georiënteerd geluid en gevoel dan je in bijvoorbeeld de typische blues in Chicago-stijl terug vindt. Blues-rock wordt ook vaak in een snel tempo gespeeld, waarin het zich bijvoorbeeld onderscheidt van de blues.

Bluesrocknummers volgen vaak typische bluesstructuren, zoals twelvetje blues, waarbij de I-IV-V-akkoordprogressie wordt gebruikt, hoewel er uitzonderingen zijn. Sommige muzieknummers hebben een afwijkende volgorde. De Allman Brothers Band's versie van "Stormy Monday", die akkoordvervangingen gebruikt die niet in de vertolking van Bobby "Blue" Bland uit 1961 voorkomen, voegt ook nog eens een solosectie toe waar het ritme moeiteloos verschuift naar een uptempo 6/8-maat jazzy gevoel. De toonsoort is meestal majeur, maar kan ook mineur zijn, zoals in "Black Magic Woman" (Peter Green, en later Carlos Santana).

British blues

Britse blues is een muziekvorm die is afgeleid van de Amerikaanse blues, en die is ontstaan in de late jaren 50 en zijn hoogtepunt in populariteit bereikte in de jaren 60. Deze in Groot-Brittannië ontwikkelde bluesstijl werd gedomineerd door elektrisch gitaarwerk en

maakte internationale sterren van verschillende gebruikers van dit genre, waaronder de Rolling Stones, de Animals, de Yardbirds, Eric Clapton, Fleetwood Mac en Led Zeppelin.

Amerikaanse blues werd vanaf de jaren 30 bekend in Groot-Brittannië door grammofoonplaten die werden geïmporteerd of meegenomen, met name door Afro-Amerikaanse GI's (legertroepen) die in de Tweede Wereldoorlog en de Koude Oorlog in het Verenigd Koninkrijk waren gestationeerd, en koopvaardij zeelieden die havens als Londen, Liverpool, Newcastle upon Tyne en Belfast bezochten. Bluesmuziek was relatief goed bekend bij Britse jazzmuzikanten en fans, vooral in het werk van figuren als zangeressen Ma Rainey en Bessie Smith en de door blues beïnvloede boogiewoogie van Jelly Roll Morton en Fats Waller. Vanaf 1955 begonnen de grote Britse platenlabels HMV en EMI, de laatste, met name via hun dochteronderneming Decca Records, Amerikaanse jazz- en in toenemende mate bluesplaten te distribueren naar wat toen een opkomende Britse markt was.

Velen kwamen voor het eerst in aanraking met blues door de skiffle-rage in de tweede helft van de jaren 50, met name de nummers van Lead Belly, gecoverd door muzikanten als Lonnie Donegan. Toen skiffle in de late jaren 50 begon af te nemen en de Britse rock-'n-roll de hitlijsten begon te domineren, gingen een aantal skiffle-muzikanten over op het spelen van pure bluesmuziek.

Jump blues

Jump blues is een uptempo gemengde stijl van blues, jazz en boogiewoogie, meestal gespeeld door kleine groepen en met blazersinstrumenten. Het was populair in de jaren 40 en was een voorloper van rhythm and blues en rock-'n-roll. De waardering voor jump blues kreeg een nieuwe impuls in de jaren 90 als onderdeel van de swing revival. Jump blues is voortgekomen uit de muziek van bigbands zoals die van Lionel Hampton en Lucky Millinder in de vroege jaren 40, die muzikanten voortbrachten als Louis Jordan, Jack McVea, Earl Bostic en Arnett Cobb. Jordan was de meest populaire van de jump blues sterren; andere artiesten die het genre speelden zijn onder meer Roy Brown, Amos Milburn en Joe Liggins, evenals saxofonisten Jack McVea, Big Jay McNeely en Bull Moose Jackson. Hits waren onder meer singles als Jordan's "Saturday Night Fish Fry", Roy Brown's "Good Rockin' Tonight" en Big Jay McNeely's "Deacon's Hop".



Louis Jordan

Om te beginnen

Voordat we ingaan op de specifieke kenmerken van het bluesgitaarspel - ongeacht welk type blues je onder de knie wilt krijgen - behandelt dit gedeelte van onze “bijbel” enkele nuttige basisprincipes met betrekking tot je *gear*, de instrumenten en apparatuur. In dit gedeelte vind je suggesties over het type gitaar waarmee je zou kunnen beginnen, of je staand of zittend moet oefenen, hoe je het juiste plectrum kiest en algemene informatie over apparatuur, inclusief versterkers, effecten en meer.

Gitaren

Veel beginnende gitaarstudenten vragen zich af waarmee het beste te beginnen: akoestisch of elektrisch. Het definitieve antwoord is ... Dat hangt ervan af. Het hangt af van de muziekstijl die je uiteindelijk wilt spelen. Als je de stijlen van Robert Johnson of Keb' Mo' wilt leren, is een akoestische gitaar waarschijnlijk de juiste keuze. Als je meer geïnteresseerd bent in het spelen in de stijl van Buddy Guy of Eric Clapton, verdient een elektrische gitaar de voorkeur.

Maar hoe dan ook, als gitarist moet je weten dat akoestische en elektrische gitaren vrijwel dezelfde instrumenten zijn, en dat je als gitarist op de lange termijn waarschijnlijk zowel een akoestische als een elektrische gitaar (of meer dan één van beide) zult bezitten. Hoewel het lijkt alsof de meeste mensen ervoor kiezen om op akoestische gitaar te beginnen, blijken elektrische gitaren vaak gemakkelijker te zijn voor totale beginners om mee te beginnen.

Een belangrijke reden waarom elektrische gitaren soms gemakkelijker zijn om te bespelen, is omdat elektrische gitaren vaak een dunnere of "lichtere" snaar gebruiken, die gemakkelijker op de toets (de gitaarhals) kan worden gedrukt.

De nieuwe gitaar

Als je nog ergens ongeveer € 75.000 hebt liggen om te besteden aan een vintage Gibson Les Paul uit 1957, ga ervoor. Maar tegenwoordig kun je een fatsoenlijke startersgitaar krijgen in een prijsklasse van rond € 250, en soms zelfs nog minder. Veel muziekwinkels bieden ook “startpakketten” aan met een goedkope elektrische gitaar, plus een kleine versterker en de snoeren om aan te sluiten. Dit is een geweldige manier om met het maken van muziek te beginnen.

Een waarschuwing: je moet weten dat gitaristen vaak last krijgen van GAS, wat staat voor Gear Acquisition Syndrome. Met andere woorden, als je eenmaal begint aan je reis van gitaarspelen - met name elektrisch gitaar - zul je waarschijnlijk nieuwe gadgets en accessoires willen kopen die bij je elektrische gitaar en versterker passen. Het is een leuke, maar potentieel dure propositie. Mijn advies is om er gewoon voor te gaan, en geniet van deze ontdekkingsreis.

We zeggen vaak tegen gitaarstudenten dat ze aan de slag moeten gaan met een goedkoper instrument en dan moeten upgraden, nadat er vooruitgang is geboekt. Dit



geeft je de tijd om gitaarstudiewerk te doen en de tijd om vertrouwd te raken met een verscheidenheid aan gitaren voordat je genoeg neemt met een bepaald model. Waarbij heel vele gitaristen meerdere modellen en types prefereren, zeker als ze meer dan één genre spelen. Veel gitaristen merken dat ze na verloop van tijd minstens één van de verschillende klassieke gitaarmodellen willen bezitten, meestal een Gibson Les Paul, Fender Stratocaster en een Telecaster, een soort hollowbody elektrisch/akoestische gitaar. Er zijn tegenwoordig ook veel andere geweldige gitaarfabrikanten die populaire gitaren maken, en een PRS (Paul Reed Smith), Guild, Gretsch, Rickenbacker, Ibanez of een ander merk en model gitaar kan uiteindelijk ook op je verlanglijstje terechtkomen. Alleen al het leren kennen en onderzoeken van al deze verschillende gitaren - en de versterkers en effecten die je er uiteindelijk bij vindt passen - maakt deel uit van het plezier.

Kijk eens naar de gitaarmodellen van je favoriete artiesten, en doe wat onderzoek voordat je naar een muzikwinkel gaat om een paar gitaren uit te proberen. Een goede vuistregel voor het kopen van een gitaar is: als het goed voelt, is het goed. Maar als je een gitaar in een winkel koopt, hoe cool of mooi hij er ook uitziet, als het niet goed en comfortabel voelt om te spelen, is het waarschijnlijk niet de gitaar voor jou. Houd er ook rekening mee dat hetzelfde model of type gitaar verschillende halsvormen kan hebben, of dat er een verschil kan zijn in de manier waarop twee verder identieke gitaarmodellen voor jou aanvoelen. Ga op je instinct en je gevoel af en koop niet alleen een gitaar op basis van uiterlijk.

Dit is de reden waarom je eigenlijk zoveel mogelijk gitaren moet bespelen voordat je tot een aankoop overgaat. Om deze reden raad ik ook niet aan om online gitaren te kopen voor iemand die nog niet zo'n ervaren speler is, tenzij die online aankoop zo goedkoop is dat het niet uitmaakt of het minder dan de perfecte gitaar blijkt te zijn. Wij van GuitarJan.com hebben perfect goede gitaren online gekocht zonder ze te bespelen, vaak voor minder dan € 200,--. Toch raden wij de meeste gitaristen aan om aankopen bij echte muzikwinkels te doen, waar je daadwerkelijk de gitaar kunt bespelen, voordat je op het punt staat geld uit te geven. En wees niet verlegen over je speelsvaardigheid in de muzikwinkel. Als je daar geld moet uitgeven, zorg er dan voor dat je een paar minuten op

elke gitaar speelt en alle verschillende gitaartechnieken uitprobeert die je kent, en wel op elk instrument dat je in handen hebt.

Als je de gitaar eenmaal hebt

Oké, je hebt de gitaar in huis. Wat nu? Het is erg handig om een oefenruimte in te richten, een comfortabele plek waar je je gitaar op een standaard kunt laten staan, klaar om in een oogwenk te spelen (of wanneer je door inspiratie gegrepen wordt). Je hebt veel meer kans om de gitaar op te pakken en te spelen als hij zichtbaar is, in plaats van opgesloten in een koffer, onder je bed of in je kast.

Je oefenruimte moet een comfortabele stoel bevatten (zonder armen), of een gitaarstoel, een soort barkruk, een muziekstandaard om muziekboeken op te zetten, en natuurlijk je gitaar en versterker. Ook essentieel is, dat je backingtracks en voorbeeldtracks kunt afspelen, dus een CD-speler, een MP3 speler, een computer, een stereo-installatie of iets dergelijks. Tegenwoordig vinden veel spelers dat oefenen achter hun computer veel voordelen biedt, waaronder toegang tot muziek gerelateerde software, internet, de mogelijkheid om een instructie-dvd, cd, cd-rom in te pluggen of om je mp3-speler aan te sluiten om mee te jammen. Houd rekening met deze opties bij het inrichten van je oefenplek. Je hebt ook een elektronische tuner nodig (stemapparaat), of je download daarvoor een app op je smartphone.



Fender speelkruk (Guitar Stool)

Het is ook goed om te weten dat gitaren de voorkeur geven aan een comfortabele temperatuur en luchtvochtigheid, net als mensen. Houd je gitaar zoveel mogelijk op kamertemperatuur en uit de buurt van warmte- of koude bronnen, inclusief zonnige of tochtige ramen en ventilatieopeningen voor verwarming en airconditioning. Laat je gitaar nooit achter in de koude of warme garage of auto, anders kan het instrument beschadigd raken, en je krijgt in ieder geval stemproblemen met je snaren. Mogelijk moet je zelfs een luchtbevochtiger of luchtontvochtiger gebruiken, afhankelijk van de omstandigheden in je huis/oefenruimte.

Speelpositie

De meeste gitaarspelers oefenen liever zittend, zeker als ze alleen spelen en oefenen. Zorg er dan voor dat de body van de gitaar comfortabel op je rechterdij rust als je rechtshandig bent, of op je linkerdij als je linkshandig bent. Je dijbeen moet evenwijdig aan de vloer staan, zodat de gitaar niet wegglijdt als je speelt. Gebruik indien nodig een soort voetsteun. De gitaar vasthouden moet echt zonder gedoe kunnen. Ervaar je een probleem in zittende positie, los het dan op, zodat je je kunt concentreren op het gitaarspel, en niet op het vasthouden van de gitaar.



Mogelijke zithoudingen en stand van de gitaar

Probeer de gitaarhals ook grotendeels evenwijdig aan de vloer te houden, of licht naar boven gekanteld. Hoe je de gitaar ook vasthoudt, je wilt niet dat je pols met je fret-hand (de linkerhand waarmee je noten speelt) in een ongemakkelijke positie zit. Als je pols te veel gebogen is, probeer dan de positie van de gitaarhals te veranderen. Ook mag de elleboog van je fret- of speelhand niet strak tegen je lichaam worden gedrukt, maar moet deze in plaats daarvan een beetje van je lichaam afstaan. Pas indien nodig je speelpositie aan om dit zo goed mogelijk te doen.

Als je in een band speelt, kan het zijn dat je staand repeteert. De keuze om te staan of te zitten is uiteindelijk aan jou, net als de manier om je gitaar te dragen als je staat. Niemand kan je vertellen hoe je een gitaarband het beste kunt afstellen - hoe hoog of hoe laag je een gitaar staand moet dragen, is een strikt persoonlijk gevoel en persoonlijke beslissing. Om de juiste hoogte en afstelling van een gitaarband te vinden, zijn er gitaristen die de bovenrand van de body van de gitaar ter hoogte van de broekriem of broekband houden, en de gitaar dan net zo lang naar boven en beneden bewegen, totdat het comfortabel voelt.

Gitaarsnaren kiezen

Net als je voorkeur voor een bepaalde speelpositie, is de voorkeur van een gitarist voor een bepaald merk, stijl of maat gitaarsnaren meestal een persoonlijke beslissing. Met ervaring, en na verloop van tijd, zul je de verschillen gaan begrijpen en jezelf een eigen mening over deze zaken vormen.

Over het algemeen moet je een set snaren aanschaffen die voor jou prettig voelt, niet wat een andere gitaarspeler, of de advertentie van een fabrikant met een cool uitziende rockster of sexy model, je vertelt te doen. Er zijn tientallen snaarfabrikanten en de meeste

kopen hun grondstoffen (staalraad, enz.) bij dezelfde fabriek. Je hoeft geen fortuin uit te geven aan gitaarsnaren om een setje snaren van goede kwaliteit te krijgen.



De Ernie Ball "Slinky" gitaarsnaren-familie

Voor wat het geluid betreft, klinken de verschillende snaarmerken allemaal vrij gelijkwaardig aan elkaar, behalve voor de meest kieskeurige luisteraar. Als beginnende gitarist moet je je geen zorgen maken over het merk, maar je in plaats daarvan concentreren op de snaardikte. De vuistregel bij gitaarsnaren is: hoe dikker de snaar, hoe beter de klank (en hoe meer volume). Dunnere snaren zijn echter veel gemakkelijker te bespelen. Je kunt in de loop van de tijd vanzelf overschakelen naar zwaardere snaren, naarmate je spel geavanceerder wordt, en je kracht en uithoudingsvermogen in je vingers opbouwt. Het is absoluut geen pretje om op zware snaren te spelen als je er niet aan gewend bent. Als je telkens moet vechten tegen onaangenaam stijve en zware snaren, bederft dit je oefen- en speelplezier. Schakel dan over op een lichter setje snaren, zodat je lol in je hobby blijft houden.

Gloednieuwe akoestische gitaren worden meestal geleverd met een setje lichte akoestische gitaarsnaren, die meestal variëren van .012 (12 duizendsten van een inch) of .013 op de dunste snaar (de hoge E-snaar), tot ongeveer .052 voor de dikste snaar (de lage E-snaar). Akoestische gitaren worden ook geleverd met een "omwonden" derde (G) snaar. "Omwonden" snaren hebben een speciale metaalsoort rondom de kern van de snaar, zodat deze gemakkelijker te *benden* (buigen) is. Bij met name op blues gebaseerd

leadgitaarspel moet de derde snaar (G-snaar) vaak worden gebogen (*bending* is een techniek die we in dit E-boek zullen behandelen).

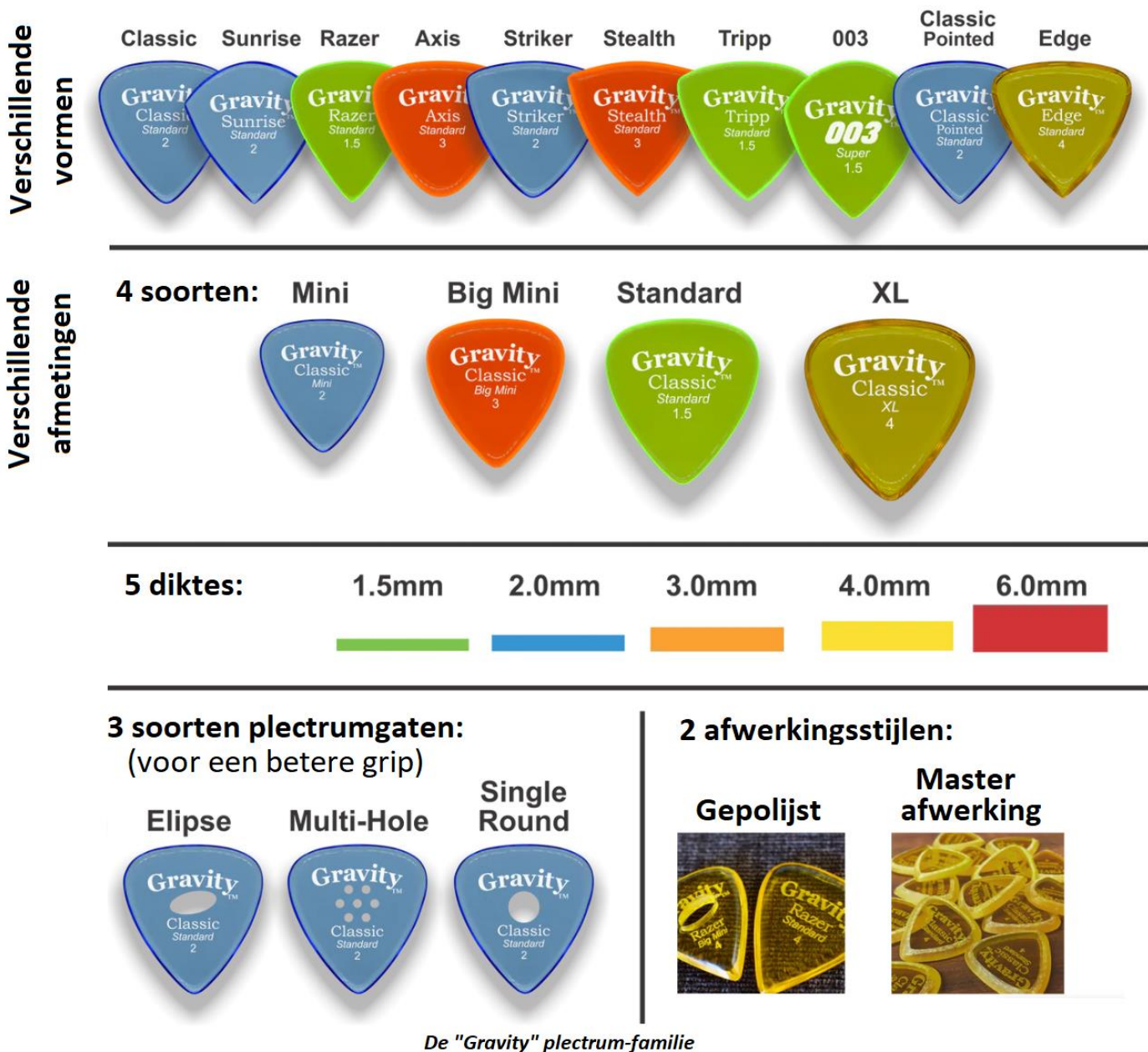
Een gloednieuwe elektrische gitaar is meestal bespannen met een set lichte snaren, die meestal variëren van .009 tot .042, soms .046 op de dikste snaar. Ook worden sets elektrische gitaarsnaren meestal geleverd met een onomwonden derde snaar, waardoor het veel gemakkelijker wordt om te *benden*. Natuurlijk is het gemakkelijker om op deze lichtere elektrische snaren te spelen (voor de meeste spelers, en zeker voor beginners), dan op gewone akoestische gitaarsnaren.

Wees niet bang om een set lichte elektrische gitaarsnaren op je akoestische gitaar te zetten om het spelen op die gitaar gemakkelijker en leuker te maken. Nogmaals, naarmate je kracht en uithoudingsvermogen toenemen, kun je uiteindelijk terugkeren naar gewone akoestische snaren, of niet. Gitarist Lurrie Bell, zoon van Carey Bell, een bluesharmonica-grootheid uit de jaren 50, bracht ooit een vader-en-zoon-album uit met ongelooflijk virtuoos akoestisch leadgitaarspel. Larie vertelde later in een interview, dat hij het hele album had opgenomen met een akoestische gitaar bespannen met lichte elektrische snaren. Als hij het kan, kan jij het dus ook. Natuurlijk moet je geen metalen gitaarsnaren van welke aard dan ook (akoestisch of elektrisch) op een nyloonsnarige "klassieke" gitaar zetten. Dit kan de brug van de gitaar doen scheuren, de hals vervormen en het instrument volledig vernieuwen.

Een plectrum kiezen

De keuze van een speler voor een bepaald type plectrum (we zullen vanaf hier het Engelse woord *pick* gebruiken, omdat dat gebruikelijk is), is een persoonlijke aangelegenheid. Picks zijn er in alle soorten, maten, diktes, kleuren, ontwerpen en materialen. Als onervaren speler moet je verschillende picks uitproberen voordat je een bepaald merk of ontwerp kiest. Picks zijn vrijwel altijd gemaakt van celluloid (een soort plastic), en veel gitaristen gebruiken picks van dit standaard materiaal. Celluloid picks hebben echter de neiging vaak te scheuren. Er zijn andere materialen, zoals vinyl, die worden gebruikt om plectrums te maken die nooit scheuren, hoewel ze uiteindelijk verslijten. Er zijn ook exotische plectrums verkrijgbaar, gemaakt van materialen zoals vilt, bot, metaal of steen.

Er zijn veel discussies over de vraag of een dikkere of dunnere pick beter is. Nogmaals, het is een kwestie van persoonlijke ervaring. Het kan echter zijn dat dunne picks goed werken voor bijvoorbeeld eenvoudig tokkelen, zoals je zou kunnen doen op een akoestische gitaar als je in de eerste plaats een ritmegitarist bent. Leadgitaristen kunnen merken dat een dikkere en hardere pick beter werkt, vooral als je (hele) snelle passages wilt spelen. Je kunt zelfs op maat ontworpen picks laten bedrukken met je naam of artwork erop, maar misschien wil je daar even mee wachten tot je voor een massa hysterische fans in de blues-arena staat, en je picks in het publiek kunt gooien.



Fingerpicks kiezen

Als je favoriete gitaarstijl neigt naar de Delta-blues, wil je misschien een comfortabele set fingerpicks gaan gebruiken. Dit zijn picks (plectrums) die over je vingertoppen passen, als een soort verlengstuk van je vingernagels. Nogmaals, net als gewone picks (ook wel *flat picks* of platte plectrums genoemd), zijn er fingerpicks in alle soorten, maten, ontwerpen en materialen. Je zult een verscheidenheid aan soorten en types moeten uitproberen voordat je precies weet welke set het beste voor jou werkt en aanvoelt. Fingerpicks hebben zeker wat tijd nodig om aan te wennen, maar ze geven je spel een heldere en agressieve toon, je met alleen je vingertoppen niet kunt bereiken. Ze sparen ook je vingernagels voor slijtages en scheuren.

Sommige spelers, met name country-gitaar tokkelaars, gebruiken alleen een duimplectrum (*thumb pick*), en spelen voor de rest met hun vingertoppen. Resonator (steel-body) gitaristen hebben de neiging om fingerpicks op hun duim en eerste twee of drie vingers te gebruiken. Nogmaals, al deze keuzes zijn een kwestie van persoonlijke ervaring en het

gevoel dat je er zelf bij hebt. Probeer een verscheidenheid aan fingerpicks uit, en let niet alleen op speelcomfort, maar ook de klank, wanneer je de klank bij verschillende modellen beluistert. Je zult merken dat metalen fingerpicks een meer heldere toon hebben dan vinyl fingerpicks. De keuze is uiteraard aan jou.

Gitaarversterkers

Nadat er een droomgitaar is gevonden, begint een elektrische gitarist meteen te fantaseren over versterkers. Na verloop van tijd zul je misschien ontdekken dat, hoewel je duizenden euro's kunt uitgeven aan een "boutique" of "custom made" gitaarversterker, je misschien de voorkeur geeft aan de geluiden die je uit een kleine oefenversterker kunt halen. Menig beroemde opname werd gemaakt met de kleinste en goedkoopste gitaarversterkers. Jimmy Page van Led Zeppelin nam de meest fantastische ge blues- en rocknummers op de eerste twee albums van zijn band op met iets meer dan een Fender Princeton-versterker van 10 watt, wél behoorlijk overstuurd (qua volume over de top) in een kamer met veel galm.

De aankoop van een gitaarversterker heeft waarschijnlijk meer te maken met budget dan met iets anders, maar wees gerust, er zijn in alle mogelijke prijsklassen heel veel opties beschikbaar. De versterker die bij een goedkoop gitaar starterspakket wordt geleverd is vaak perfect geschikt voor jarenlang plezier. Voeg daar nog wat basiseffectpedalen aan toe (daarover straks meer), en je hebt misschien wel dé versterker die je ooit nodig zult hebben.

Er zijn echter een paar klassiekers, en daar zou je op zijn minst een beetje van moeten weten. De eerder genoemde Fender Princeton is een geweldige kleine versterker. Fender Twin-versterkers, samen met de Bassman- en Showman-modellen van dat bedrijf, zijn al decennialang favoriet onder gitaristen. Dit zijn voorbeelden van "combo"-versterkers, waarbij de luidsprekers en elektronica in één component zijn opgenomen. De meeste versterkerfabrikanten maken combo-versterkers. Marshall, Vox, Mesa Boogie en Peavey maken allemaal populaire lijnen van combo-versterkers.

Voor live concerten zul je vaak wat groters willen gebruiken, je kunt dan kiezen voor een aparte luidsprekerkast en een versterker (*amp head*). Een klassiek voorbeeld van deze



Marshall "stack" met een 2266 amp head, een 425A gebogen cab, en een 425B rechte cab.

combinatie van kop en luidsprekerkast is de Marshall “*stack*” of “*half stack*” die ooit de voorkeur genoot van Jimi Hendrix en Eric Clapton (in de periode dat Clapton in de band Cream speelde). Je hebt echter niet zoveel wattage of zoveel luidsprekers nodig, tenzij je in zeer grote clubs of auditoria speelt.



BOSS-WAZA Amp head 75 (digitaal)

“Nieuw-oud? Wat is dat in hemelsnaam?” horen we je vragen. Met nieuw-oud bedoelen we versterkers die gloednieuw zijn gebouwd, met als basis de specificaties van een bepaald model oude (we noemen ze *vintage*) versterkers, of versterkers die zijn gebouwd met behulp van nieuwe technologie, zoals digitaal, om het geluid van vintage versterkers na te bootsen. Een belangrijk element van versterkers die zijn gebouwd volgens vintage specificaties,

is het al dan niet gebruiken van oude vacuümbuizen om klank en vermogen te genereren. Veel gitaarspelers zijn van mening dat buizenversterkers, in tegenstelling tot *solid-state* transistors, of digitaal) een rijkere klank hebben dan versterkers die zonder buizen zijn gebouwd. Van de late jaren '60 tot het begin van de jaren '90, stapten versterkerfabrikanten af van buizen. Later zijn de buizenversterkers weer in de gunst van publiek en gitaarspelers teruggekeerd.

Dan zijn er nog versterkerpuristen die zeggen dat ze het verschil kunnen horen tussen een versterker waarvan de bekabeling ambachtelijk, dus met de “hand is bedraad”, en versterkers die zijn gebouwd met behulp van moderne productietechnieken. Handbedrade versterkers worden, zoals de naam al doet vermoeden, volledig met de hand gebouwd - zoals werd gedaan in de Gouden Eeuw van de klassieke gitaarversterkers, bijvoorbeeld de Fender Bassman-versterker uit 1959. Veel van de gewilde *vintage* versterkers zijn met de hand bedrade versterkers, dus voordat versterkerfabrikanten moderne assemblagelijnen, en later geautomatiseerde productietechnieken begonnen te gebruiken.

Als je een van deze puristen bent, kun je in de versterkermarkt nog steeds kleine versterkerfabrikanten vinden die versterkers bouwen volgens de originele ontwerpen, waarbij zoveel mogelijk van de originele onderdelen (of onderdelen die volgens dezelfde specificaties zijn gemaakt) worden gebruikt. Versterkerbouwers zoals Victoria, Matchless of Tone King hebben zich in de loop der jaren gespecialiseerd in deze nieuwe-oude versterkers.

De andere nieuw-oude versterkers die we hebben genoemd, hebben betrekking op digitale versterkers die moderne technologie gebruiken om de geluiden van vintage versterkers te “modelleren” (na te bootsen). Deze digitale modelleringsversterkers, zoals ze worden genoemd (zoals een Fender CyberTwin, Roland Micro-Cube of een BOSS), produceren verbazingwekkend authentieke tonen, en zijn de moeite van het beluisteren

waard. Een ander voordeel van digitale modelleringsversterkers is dat ze, naast een overvloed aan klassieke versterker geluiden, meestal een ongelooflijk brede selectie aan effecten bevatten. Dit is ook iets om in je aankoopoverwegingen mee te nemen voordat je een versterker, of effectpedalen, of andere soortgelijke apparaten aan wilt schaffen.



IK Multimedia Amplitude 5, voorbeelden van versterker- en effectpedalen modellering

Een derde optie die je hebt, is dat je kunt overwegen een relatief goedkope (analoge of digitale) gitaarversterker te kopen, die je via modellering-software aanstuurt. Als je een analoge versterker hebt, zul je een apart schakelkastje (digitaal-analoog converter) nodig hebben, om de computer waarop de modellering software draait, met de analoge versterker te laten functioneren. Met een digitale versterker is het bijna plug-and-play, je verbindt de computer met een USB kabel aan de gitaarversterker, en je kunt naar hartenlust duizenden verschillende versterkermodellen naar je eigen gitaarversterker sturen. Een geweldig versterker-modellering programma, met daarnaast honderden effectpedalen en cabs die je kunt toevoegen, is het programma "Amplitude" van IK Software. Het is een prijzig programma, maar je krijgt werkelijk honderden verschillende versterktypen, pedalen en cabs (kasten met luidsprekers erin) ter beschikking. En dat alles met een natuurgetrouw resultaat.

Effectpedalen



Enkele pedalen uit de "BOSS-WAZACRAFT" pedalen-familie

De meeste elektrische gitaristen zijn uiteindelijk niet meer tevreden met een relatief eenvoudig gitaargeluid, en willen andere klankopties verkennen. Uiteindelijk zullen ze effectpedalen willen aanschaffen om de klanken die uit hun basisversterker komen te

veranderen, naast het simpelweg draaien aan de knoppen op de versterker zelf, waarmee je natuurlijk ook al klankeffecten kunt creëren. Dit kan een verslavende en dure gewoonte worden (GAS), maar het is en blijft leuk en leerzaam om deze apparaten uit te proberen in een gitaarwinkel. Voor de toonjunkie, zoals veel gitaristen wel eens worden genoemd (met name de pedaalmaniakken), zijn er signaalveranderende apparaten in elke smaak, en voor elk budget. De meeste spelers beginnen met een *overdrive*- of *distortion*pedaal en gaan dan verder met een *chorus*, *reverb* of *delay* apparaat. Daarnaast wordt er vaak gekozen voor een *wah-wah*-pedaal (denk aan de openingsnoten in “Voodoo Child” van Jimi Hendrix), een *roto-vibe* (denk aan het wervelende geluid in veel Stevie Ray Vaughan-nummers), of een *tremolo* (de sprankelende klank die je in sommige bluesnummers hoort).



Harley Benton DNAfx GIT Pro multiprocessor-pedaal

Je hebt ook zogeheten multiprocessor-pedalen, waarin de complete modellering van honderden versterkers, cabs en pedalen ter beschikking staan. Dit is de fysieke verschijningsvorm van programma's als Amplitube, die we

hierboven hebben beschreven. In dit geval heb je geen software nodig (hoewel dat wél kan), maar regel je de gewenste klanken op het pedaal zelf. De Harley Benton die we hier hebben afgebeeld kost niet meer dan € 260, en geeft je de beschikking over meer dan 50, deels *vintage*, versterkerklanken, meer dan 30 cabs (luidsprekerkasten), en meer dan 60 pedaal effecten.

De website van GuitarJan.com bevat nog veel meer informatie over blues en gitaargear, allemaal prima aanvullingen, en deels zelfs een theoretische verdieping, van de theorie die we tot nu toe in dit E-boek hebben behandeld. Je zou eens kunnen kijken naar de modules:

- **Gitaar & gear | Gitaar en gitaar-effecten**
- **Gitaar & gear | BOSS-KATANA gear**
- **Basgitaar | Algemene info**

Muziektheoretische concepten

Informatie op de website

Gitaristen worden geconfronteerd met een verscheidenheid aan soms verwarrende muzikale (akkoorden)diagrammen, schema's en grafische weergaven.

In dit deel van Blues Guitar Bijbel Handbook leggen we kort de basisprincipes uit van het ontcijferen van deze handige diagrammen, waarmee je een solide basis voor jezelf creëert voor je toekomstige gitaarstudie. Het oude gezegde is niet voor niets "kennis is macht". Hoe meer je weet over het gitaarspel, en over muziektheoretische concepten in het algemeen, des te beter je wordt. Veel gitaristen schrikken terug voor muzikale basisconcepten die eigenlijk niet zo moeilijk zijn. Wees niet een van die luie spelers, je beperkt jezelf gewoon veel te veel. Als je dit boek leest, weet je dat je beter en slimmer bent dan dat. Bovendien zijn de meeste muzikale concepten niet zo complex als vele (beginnende) gitaristen denken.

Er is een basis set aan vaardigheden die je jezelf moet bijbrengen, en je zult merken dat je waarschijnlijk in staat bent om veel van deze essentiële concepten bijna net zo snel te begrijpen en toe te passen, als dat je ze leert. Je spel zal continu verbeteren door het leren en toepassen van deze ideeën en vuistregels. Op het meest basale niveau omvatten de essentiële vaardigheden die we bespreken het kweken van begrip met betrekking tot de verschillende diagrammen die worden gebruikt om gitaar te leren, inclusief hals- of "blok"-diagrammen, en tabulatuur. Je moet ook leren tellen zodat je "in de maat speelt", en je moet begrijpen hoe de verschillende soorten muzieknoten en maatsoorten in elkaar steken. En je zou op zijn minst wat algemene muziektheorie moeten leren, en wat proberen te begrijpen van toonladder- en akkoordentheorie.

In deze Blues bijbel besteden we aan al deze concepten slechts beperkt aandacht, omdat je via de website GuitarJan.com[©] al deze theoretische muziekconcepten al haarfijn uitgelegd krijgt. Van belang zijn de modules:

- **Muziektheorie | Basis muziektheorie**
- **Muziektheorie | Toonladders**
- **Muziektheorie | Akkoorden | Akkoordentheorie**
- **Muziektheorie | Akkoorden | Akkoordendiagrammen**
- **Muziektheorie | Tabulatuur lezen en begrijpen**
- **Muziektheorie | Harmonieleer**
- **Muziektheorie | Strumming (slagritmes)**
- **Muziekgenres | Blues (basistheorie)**
- **Muziekgenres | Blues (LICKZ app)**

Mocht je deze modules nog niet hebben bestudeerd, dan is het zinvol om deze Blues Bijbel terzijde te leggen, en in bovengenoemde volgorde de inhoud van de website te bestuderen. Daarmee heb je de meest belangrijke muziektheoretische concepten

bestudeerd, die nu en in de toekomst van onschatbare waarde voor je gitaarspel zullen zijn. Daarnaast is er nog (veel) meer aanvullende informatie op de website van

GuitarJan.com® te vinden in de module **Programma's & downloads | E-boeken**.

Belangrijke ondersteunende E-boeken zijn:

- **C.A.G.E.D. concept: Solo's spelen in het C.A.G.E.D. systeem**
- **C.A.G.E.D. concept: Bluesolo's spelen in het C.A.G.E.D. systeem**
- **Pentatonische toonladders en akkoorden**
- **Toonladder-theorie: Kerktoonladders**
- **Shapes structuren: Cheat sheets voor de gitaar**
- **Muziektheorie compleet** (complete inhoud van de muziektheoretische modules)

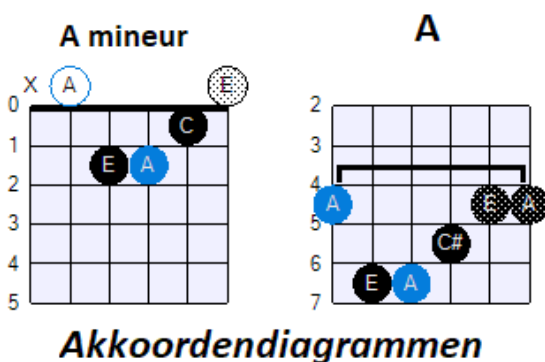
Alle theorie die op de website en in de E-boeken wordt behandeld is zo ongeveer gelijk aan 3 tot 5 jaren wekelijkse gitaarles. Je zult ook wel begrijpen dat als we al deze muziektheorie in deze Blues Bijbel willen opnemen, dit E-boek ver over de duizend pagina's zal gaan. Het is dus maar goed dat je alle noodzakelijke informatie op de website kunt terugvinden 😊. Een paar van de concepten die we hierboven in de website modules en E-boeken bijzonder uitgebreid behandelen, stippen we in onze Blues Bijbel in deze sectie nog even kort aan.

De drie basisdiagrammen

Er zijn eigenlijk maar drie vormen van (grafische) diagrammen waar gitaristen zich mee bezig moeten houden, akkoorddiagrammen, toonladderdiagrammen, en gitaartabulatuur (of kortweg "tab"). Misschien ben je al bekend met een of met alle diagrammen, we laten ze nog een keer de revue passeren.

Akkoordenschema's

Dit zijn diagrammen die als het ware de vingerzetting op je gitaarhals weergeven, met de snaren, de fretten, en meestal stippen of cijfers die aangeven waar je je vingers moet plaatsen. Wanneer getallen in plaats van stippen worden getoond, zijn deze getallen er om precies aan te geven welke vinger waar hoort. Blijf waar mogelijk dicht bij deze vingerzettingssuggesties, maar als een andere vingerzetting gewoon beter voor je werkt, ga ervoor. In sommige gevallen heeft een exacte vingerzetting een heel bepaald doel; andere keren kan het worden gebruikt als een voorgestelde vingerzetting. Als het echt belangrijk is om een bepaalde vingerzetting te gebruiken, zullen we dat in dit E-boek aangeven.

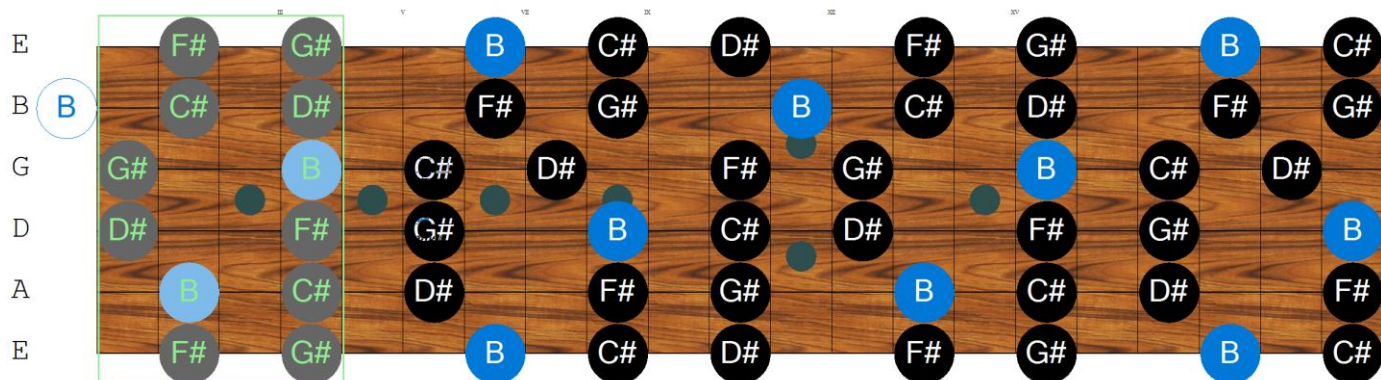


De lage E-snaar (de dikke snaar) staat aan de linkerkant en de hoge E-snaar (de dunne snaar) staat aan de rechterkant. Een "o" boven het diagram geeft aan dat de snaar open gespeeld moet worden. Een "x" boven het diagram geeft aan dat de snaar niet mag worden gespeeld. Een horizontale lijn of boogje tussen twee of meer punten geeft aan dat die noten allemaal met één vinger gespeeld moeten worden,

dat noemen we een barréakkoord. Meestal zal dit de eerste vinger zijn, maar niet altijd. Een getal aan de linkerkant van het diagram geeft een fretnummer weer.

Toonladderschema's

Voor een toonladderdiagram wordt een horizontaal hals diagram gebruikt, wat wel enige samenhang vertoont met tabulatuur, wat we verderop kort aanstippen. In het geval een toonladderdiagram staat de lage E-snaar onderaan het diagram, en de hoge E-snaar bovenaan. De zwarte stippen geven aan waar je je vingers moet plaatsen. De witte stippen geven aan dat de snaar "open" wordt gespeeld, wat wil zeggen dat je de snaar wel aanslaat, maar daarbij geen vinger of vingers positioneert.



B pentatonische majeur toonladder

Hierboven zie je de B pentatonische majeur toonladder, die overigens net als de akkoordendiagrammen hiervoor, gegenereerd is in het Guitarator programma, een handig en bijzonder goedkoop programma, dat echter ontzettend krachtige en veelzijdige mogelijkheden biedt om akkoorden op te zoeken, zelf te ontwerpen, en ieder mogelijke toonladder kan worden opgevraagd. Je vindt het uitgebreide pakket op <https://www.guitarator.com/>. In de module **Programma's & downloads | Stand-alone applicaties** op de website GuitarJan.com® vind je een gratis versie van dit programma dat je zo kunt downloaden, dat heet **The Chorderator v.07**. Dit is een beperkte versie van de betaalversie, zoals je hierboven ziet.

Tabulatuur

Het volgende diagrammen dat de gitarist nodig heeft, is de tabulatuur (kortweg tab). Dat is een vereenvoudigde weergave van bladmuziek. Tabulatuur maakt een veel snellere start van het lezen van een muziekstuk nodig, maar kent zijn beperkingen.

Standaard stemming
♩ = 90

Tabulatuur B Majeur pentatonische toonladder

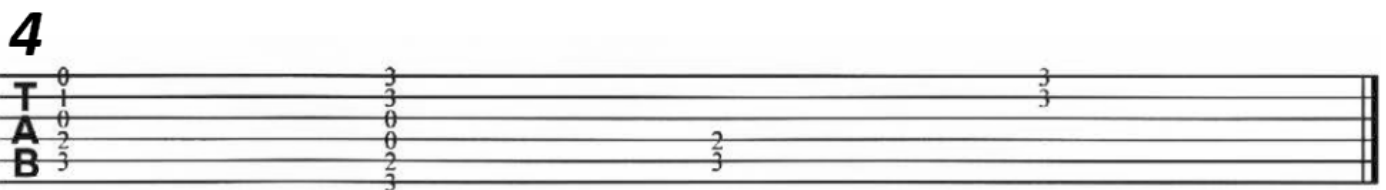
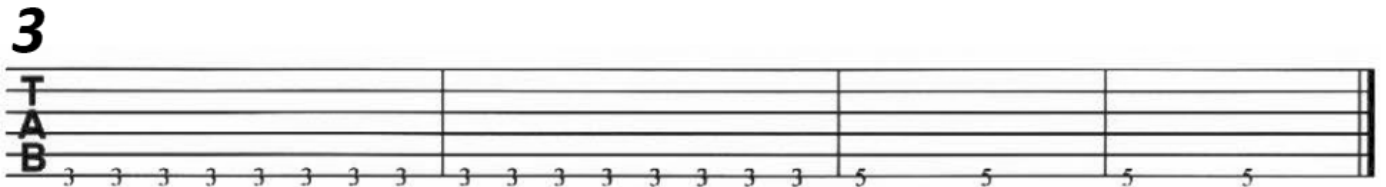
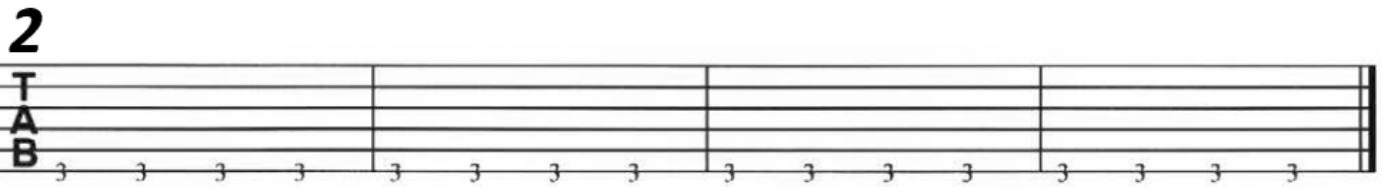
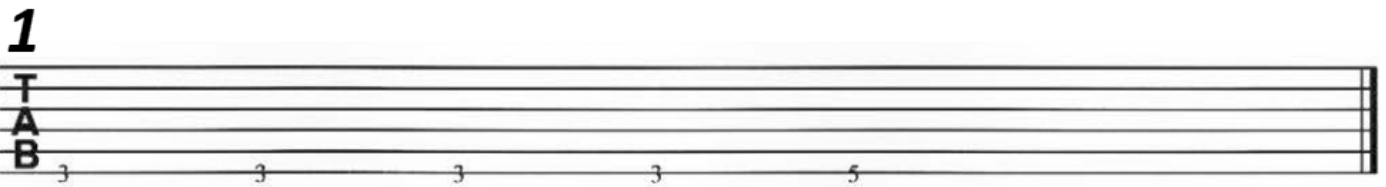
Gitaar tabs zijn tegenwoordig erg populair, en terecht. Het is de snelste en gemakkelijkste manier voor gitaristen om te begrijpen waar en wanneer ze hun vingers op de toets moeten plaatsen. Tabulatuur bestaat eigenlijk al honderden jaren en wordt gebruikt voor de meeste snaarinstrumenten, niet alleen voor gitaar en bas. Programma's als "Guitar Pro", dat we voor de website GuitarJan.com[©] gebruiken, geeft zowel bladmuziek notatie als tabulatuur notatie weer, zoals je in de afbeelding hiervoor ziet. Waarom is dat belangrijk?

Tabulatuur heeft zo zijn beperkingen: in tegenstelling tot de standaard bladmuzieknotatie bevat de meeste tabulatuur geen ritmische informatie. Het laat je weliswaar zien op welke snaren en frets je je vingers moet plaatsen, en in welke volgorde, maar het geeft je geen enkele indicatie met betrekking tot het ritme en de dynamiek van de gitaarpartij die je speelt. Bij het gebruik van tabulatuur moet je een redelijk goed idee hebben van het ritme van het muzieknummer, anders heb je pech gehad. Met andere woorden, je moet het muzieknummer hebben gehoord voordat je de tabulatuur gebruikt, anders kun je het ritme niet goed voor elkaar krijgen. Dit zou niet het geval zijn als je bladmuziek zou kunnen lezen. Ook vereist het lezen van zeer gedetailleerde tabulatuur voor een gecompliceerde gitaarpartij bijna net zoveel vaardigheid als het lezen van dezelfde partij op bladmuziek, behalve dat de tabulatuur dan nog steeds niet de ritmische informatie levert.

Op de lange termijn zouden de meeste muzikanten beter af zijn met het leren lezen van bladmuziek. Het kost tijd en moeite om dit op een op hoog niveau te doen, maar heb je het eenmaal onder de knie, dan kun je elk muziekstuk spelen, of je het wel of niet ooit hebt gehoord. Probeer beetje bij beetje bladmuziek te leren lezen en wees niet bang om te beginnen met de meest elementaire lees oefeningen, zoals je die vaak vindt in een gitaarinstructieboek voor beginners.

Toch is tabulatuur bijzonder nuttig om te kennen, met enkele voordelen die bladmuziek niet bevat. Er zijn bijvoorbeeld veel situaties waarin je, zelfs met de vaardigheid om bladmuziek te lezen, misschien de bijbehorende tabulatuur wilt raadplegen om precies te zien waar op de hals een specifieke gitaarpartij moet worden gespeeld. Met gitaarspel zijn er bijna altijd veel verschillende posities op de gitaarhals mogelijk om dezelfde noot of riff te spelen, en de tabulatuur kan dat soms duidelijker en gemakkelijker aangeven dan bladmuziek. Daarnaast is tabulatuur nauw verwant aan de toonladderdiagrammen (zie vorige pagina), met de lage E-snaar onderaan. Een toonladderdiagram laat weliswaar zien waar je speelvingers gepositioneerd moeten worden, maar dit is een statisch gegeven, want je ziet niet wanneer je de volgende noot moet spelen. Alleen als je heel erg goed kunt improviseren in je gitaarspel, is het gebruik van uitsluitend toonladderdiagrammen wel handig.

Tabulatuur daarentegen laat je, naast de positionering (welke snaar, welke frets), ook zien wanneer de noot gespeeld moet worden, omdat je tabulatuur op dezelfde manier leest (van links naar rechts) van links naar rechts, net zoals bij bladmuziek. Je speelt de noten dus in volgorde, beginnend bij links en doorlopend naar rechts.



Met behulp van de vier voorbeelden hierboven leggen we wat bijzonderheden over de tabulatuur notatie uit.

Voorbeeld 1 laat zien hoe het “van links naar rechts” principe werkt. Je speelt de derde fret vier keer op de lage E-snaar, en daarna één keer de vijfde fret op de lage E-snaar (de zesde snaar).

Voorbeeld 2 maakt duidelijk dat, net als bij bladmuzieknotatie, professioneel geproduceerde tabulatuur maatstrepen bevat, waarmee een muzieknummer in maten wordt verdeeld. Wees je ervan bewust zijn dat veel gratis internettabulaturen, meestal gemaakt door ongetrainde transcribenten, vaak geen maatstrepen bevatten, of het muzieknummer niet in de juiste maten opsplitst. In een typische blues-, rock- of popsong zijn er vier tellen per maat (met 4/4 maat als voorbeeld), dus een stuk tabulatuur in 4/4 maat, met een eenvoudige kwartnoot (crotchet) beat gespeeld voor vier maten gedeeld door maatstrepen, ziet eruit als in voorbeeld 2.

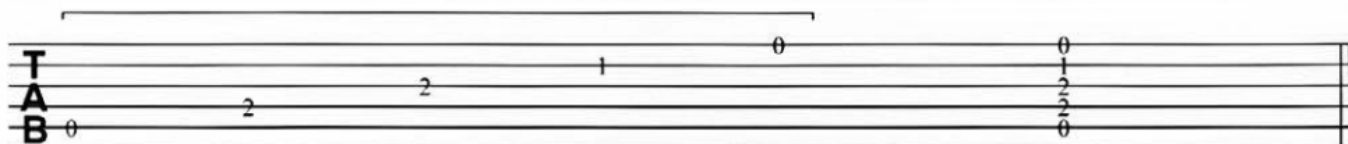
Als de nummers van de vingerposities in een stuk tabulatuur dicht bij elkaar liggen, betekent dit dat die noten snel na elkaar moeten worden gespeeld, terwijl tabulatuur met noten met veel ruimte ertussen aangeeft dat die noten langer worden aangehouden, of dat er een rustmoment zit tussen een aantal noten. In het derde voorbeeld bevatten de eerste twee maten noten die dicht bij elkaar in de maat worden gespeeld (in dit geval zijn de noten achtste-noten/kwarten), gevolgd door twee maten noten met meer ruimte ertussen (in dit geval halve noten).

In tabulatuur worden akkoorden (drie of meer noten die tegelijkertijd worden gespeeld) of intervallen (twee noten die tegelijkertijd worden gespeeld) aangegeven door positienummers die op elkaar zijn gestapeld. Als je positienummers boven elkaar ziet, moet je alle aangegeven posities en snaren ingedrukt houden en ze tegelijkertijd aanslaan. Zie daarvoor voorbeeld 4.

Dan zijn er nog wat trucjes, en wat speciale symbolen die in tabulatuurschrift worden gebruikt.

5

Deze noten zijn hetzelfde als dit akkoord



6

halve stap bend (1 fret) hele stap bend (2 frets) 1½ stap bend (3 frets) micro-toon bend Voorafgaande bend

Bend en loslaten Bend en loslaten met aangehouden noot Bend met twee posities tegelijkertijd Hammer-On Pull-Off Triller Vibrato

In voorbeeld 5 laten we een truc zien die je tijdens het lezen van een tab kunt gebruiken. Wanneer je een deel van een tabulatuur probeert te spelen waarbij telkens één noot op aangrenzende snaren wordt gepositioneerd, en de ene noot na de andere noot wordt gespeeld, analyseer dan de hele groep noten om te zien of het daadwerkelijk allemaal noten zijn die bij een bepaalde akkoordvorm horen. In voorbeeld 5 blijken alle noten tot het A mineur akkoord te behoren. In plaats van bij iedere noot die je moet spelen een nieuwe vingerpositie te kiezen, zou je ook in één keer het A mineur akkoord kunnen plaatsen, en dan stuk voor stuk de noten aanslaan. Je hoeft dan niet meer telkens je vingers te verplaatsen.

Speciale effecten in tabulatuur noteren

Het gitaarspel bevat heel veel effecten die uitgevoerd kunnen worden, in het Engels *articulations*. Denk daarbij onder andere aan bends, slides, hammer-ons, pull-offs en vibrato. Al deze effecten Deze hebben in de tabulatuur hun eigen speciale symbolen. Voorbeeld 6 hiervoor laat zien hoe enkele van de meest voorkomende effecten in een professionele tabulatuur worden verwerkt.

Toonsoort en maatsoort

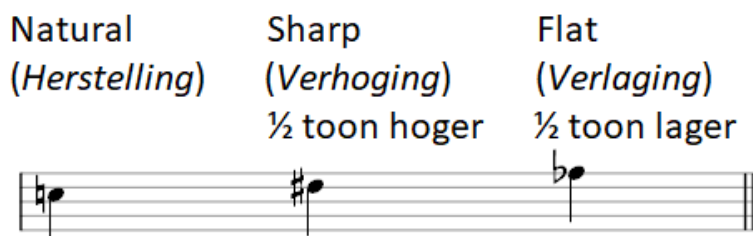


Aan het begin van elk muziekstuk wordt de toonsoort aangeduid, naast de G sleutel waarmee de eerste maat wordt geopend. De toonsoort geeft aan welke noten in die specifieke toonsoort verhoogd of verlaagd zijn. In het voorbeeld hiernaast zie je dat er drie kruizen (*sharps*) zijn genoteerd. Dat betekent dat

hier sprake is van de toonsoort A majeur, waarbij de f, c en g noten worden verhoogd, dus een halve stap hoger worden gespeeld dan in de standaard C majeur toonsoort, die geen kruizen (*sharps*) of mollen (*flats*) kent.

De A majeur toonladder bevat dus de verhoogde noten fis (f#), cis (c#) en gis (g#). Als er een noot moet worden gespeeld die niet in overeenstemming is met de toonsoort van het

muziekstuk, dan duiden we dat aan door de noot een herstellingsteken (*natural*), een kruis (*sharp*), of een mol (*flat*) te geven. Deze aanduiding blijft dan van kracht voor de rest van die maat, waarna de noot in een volgende maat terugkeert naar de toonhoogte die wordt aangegeven door de toonsoort. Hoe die tekens er precies uit zien, zie je in de afbeelding hierboven.



Naast welke muzikale toonsoort moet worden gespeeld, bevat blad/tabulatuurmuziek vaak nog meer essentiële informatie. Misschien wel de belangrijkste informatie heeft met het ritme van het muziekstuk te maken. Elk muziekstuk heeft een maatsoort, die duidt hoe de maten geteld moeten worden. De meest voorkomende maatsoort is 4/4, maar 3/4, 6/8 en 12/8 komen ook vaak voor, vooral in bluesmuziek. In de meeste muziekstukken blijft de maatsoort die aan het begin van het lied wordt aangegeven, het hele muziekstuk hetzelfde.

Kijk nog eens naar de eerste maat van een muziekstuk, dat we hierboven hebben laten zien. Je ziet de aanduiding 4/4 op de bladmuziekbalk. Het bovenste getal geeft aan hoeveel tellen er in een maat zitten, in dit geval vier tellen. Het onderste getal geeft aan wat voor soort noot één tel krijgt, in dit geval de kwartnoot. Wat betekent dat nu allemaal? Allereerst merken we op dat we eenvoudige breuken gebruiken. Elk van deze breuken vertelt ons hoe we elke maat in het muziekstuk moeten verdelen. De bovenste helft van de breuk vertelt ons hoeveel tellen er in elke maat zitten. Dus in 4/4 maat gaan we tot vier tellen in elke maat. In een 3/4 maat tellen we tot drie. In een 6/8 maat tellen we tot zes, en natuurlijk tellen we in een 12/8 maat 12 gelijke delen uit.

De onderste helft van de breuk vertelt ons welk type noot één tel krijgt, bijvoorbeeld een kwartnoot (in 3/4 of 4/4 maat) of een achtste noot (in 6/8 of 12/8 maat). De gebruikelijke ritmische waarden die je moet kennen, zijn onder meer hele noten, halve noten, kwartnoten, achtste noten en 16^{de} noten (op z'n Engels: whole notes, semibreves, minims, crotchets, quavers, en semiquavers). Hele noten krijgen vier tellen. Halve noten krijgen er

twee. Kwartnoten krijgen één tel. Er zijn twee achtste noten nodig om gelijk te zijn aan één kwartnoot, dus je kunt zeggen dat achtste noten elk een halve tel krijgen (in 3/4 of 4/4 maat). Er zijn vier 16^{de} noten nodig om een ritmische waarde van één kwartnoot te bereiken.

The image displays three musical staves illustrating rhythmic subdivisions in 4/4 time. The first staff, labeled 'Hele noot', shows a single whole note. The second staff, labeled 'Halve noten', shows two half notes. The third staff, labeled 'Kwartnoten', shows four quarter notes. The fourth staff, labeled 'Achtste noten', shows eight eighth notes. The fifth staff, labeled 'Zestiende noten', shows sixteen sixteenth notes. Each staff is written in treble clef with a 4/4 time signature.

Voortbordurend op deze logica, en met 4/4 als maatsoort, is er één hele noot nodig om een maat te voltooien (wat betekent dat dat de enige noot zou zijn die we in die maat spelen). Er zijn twee halve noten nodig zijn om diezelfde maat van 4/4 maat te voltooien. We kunnen ook een maat van 4/4 maat aanvullen met vier kwartnoten, acht achtste noten, 16 16^{de} noten, of een combinatie daarvan.

Een heel uitgebreide theoretische beschrijving van het toonsoort en maatsoortconcept in muziek vind je op de website van GuitarJan.com[©], te weten in de modules:

- **Muziektheorie | Basis muziektheorie**
- **Muziektheorie | Toonladders**
- **Muziektheorie | Tabulatuur lezen en begrijpen**

en in het E-boek: **Muziektheorie compleet**.

Basis bluesritmes



Christone "Kingfish" Ingram

De blues kent als basis drie verschillende ritmepatronen te weten *straight feel*, *shuffle feel* en *twelve/eight feel*. We gebruiken hier de Engelstalige termen, omdat je die in zowel de literatuur, partituren als het internet, altijd tegenkomt. Bluesmuziek kent natuurlijk net zoveel speciale ritmepatronen als rockmuziek of funkmuziek, maar de basis ligt altijd bij de hiervoor genoemde ritmes. Als je deze drie ritmepatronen beheerst, dan

kun je al een aardig stukje slagritmegitaar in de blues spelen. Alle grote bluesgitaristen zijn hiermee begonnen, van Sean Chambers tot Christone "Kingfish" Ingram.

Straight feel ritmepatroon

Het *straight feel* ritmepatroon heeft een stabiele en gelijkmatige klankkwaliteit. Meestal wordt de achtste noot als uitgangspunt gebruikt, en in ritmisch opzicht liggen alle noten in een maat even ver van elkaar verwijderd. Iedere noot heeft dus dezelfde tel in één maat. Een handigheidje is om met je voet(en) ritmisch de grond aan te tikken met iedere slag die je op een achtste noot maakt. Geef een slag als je voet naar beneden gaat, en wederom een slag als je voet naar boven gaat. Blijf dit herhalen om goed in het ritme van de achtste noten te blijven.



The image shows a musical staff in 4/4 time with a treble clef. It contains a sequence of eight eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4. Below the staff, the counting is given as 'Tel: 1 & 2 & 3 & 4 & etc.' and the foot tapping is represented by eight downward-pointing arrows, one for each note.

Shuffle feel ritmepatroon

De *shuffle feel* is vrijwel gelijk aan het *straight feel* ritmepatroon, behalve ten aanzien van de plaats van de tweede noot in iedere set van achtste noten. De achtste noot zoals je die in het *straight feel* patroon zag, is iets naar rechts opgeschoven en ligt dicht tegen de volgende noot aan. In plaats van een evenredig ritme klinken de noten als lang/kort/lang/kort etc. Vaak zie je in partituren dat de noten als normale achtste noten zijn genoteerd, maar staat er boven in de partituur, dat je moet “spelen met een *shuffle feel*”. Dit wordt vooral gedaan om de muzieknootatie zo simpel mogelijk te houden.

speel met een *shuffle feel*



The image shows a musical staff in 4/4 time with a treble clef. It contains a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4. The second note (A4) is shifted to the right, closer to the third note (B4). Below the staff, the counting is given as 'Tel: 1 & 2 & 3 & 4 & etc.' and the foot tapping is represented by five downward-pointing arrows, one for each group of notes.

Twelve/Eight feel ritmepatroon

Het 12/8^{ste} ritmepatroon wordt aangegeven door de maatsoort aan het begin van een nummer. Je ziet dat in onderstaande afbeelding. Het 12/8^{ste} ritmepatroon heeft 12 tellen per maat iedere achtste noot is één tel. De noten worden meestal gegroepeerd in groepjes van drie, en worden geijkwaardig, dus zonder accenten, aangeslagen. Het lijkt net of de noten als een triool (*triplet*) gepseeld moeten worden, maar dat is niet zo. Als je échte triolen speelt, dan wordt de eerste noot van iedere groepje van drie noten geaccentueerd aangeslagen (een beetje harder dan de andere noten gespeeld). Bij een 12/8^{ste} blues is dat niet het geval.

Tel: 1 & 2 & 3 & 4 & 5 & 6 & 7 & 8 & 9 & 10 & 11 & 12 &
 Voet: ♮ ♮ ♮ ♮ ♮ ♮ ♮ ♮ ♮ ♮ ♮ ♮

Ritmische blues riff variaties

We leggen eerst de term *riff* uit. Een riff is een ritmisch basispatroon. Het begrip komt uit het Engels. In klassieke muziek wordt de term *ostinato* gebruikt. De onderstaande ritmepatronen zijn allerlei variaties op de zojuist behandelde basis bluesritmes. Probeer alle ritmes te spelen met een *straight feel* en een *shuffle feel*. Dan merk je vanzelf hoe je in de bluesmuziek een ritmepatroon gevarieerd kunt spelen.

Straight feel

G7

C9(no5)

G7

The following musical notation shows two examples of blues riffs in G major with a straight feel. Each example consists of a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 12-measure sequence of chords. Below each staff is a corresponding TAB line. The first riff starts with a G7 chord and the second with a C9(no5) chord. The TAB lines use numbers 3 and 4 to indicate fret positions and 'X' for muted strings.

D9(no5) **C9(no5)**

9 10

TAB

G7 **C9(no5)** **G7** **D9(no5)**

11 12 13

TAB

Straight feel

(♩ = ♪♩)

A **D** **A**

1 2 3 4

TAB

D **A**

5 6 7 8

TAB

E **D** **A** **F7 E7** **5x**

9 10 11 12

TAB

Shuffle feel

G5 **G5**

1 2 3

TAB

4 **C5** **C5** **C5** **C5**

5 6

7 **G5** **D5** **C5**

8 9

10 **Am** **C5** **G5** **G5** **C#5** **D5**

11 12

13 **G5** **A** **D**

14 15

16 **A** **A**

17

18 **D** **D** **A**

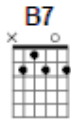
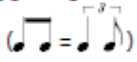
19 20

21 **A** **E** 22

23 **D** **A** **D** 24

25 **A** **E** 26

Shuffle feel



1 **B7** 2 3 4

5 6 7 8

9 10 11 12

variatie

The musical score is titled "variatie" and is written for guitar. It consists of four systems of music. Each system has a treble clef staff with notes and a guitar tablature staff below it. The tablature uses numbers 0-4 for frets and letters T and B for strings. Measure numbers 13-16, 17-21, 22-25, and 26-32 are indicated. The score includes various musical notations such as slurs, triplets, and repeat signs.

Het Vibrato effect

Het zangerige effect dat je in je gitaarspel kunt inbrengen als je een noot lang aanhoudt (*sustain*), bereik je door de vibrato techniek toe te passen. Luister maar eens naar B.B. King, Gary Moore of David Gilmour. Het effect ontstaat doordat je, door met je vinger de noot op de gitaarhals (eigenlijk de fretpositie op de snaar) lichtjes heen en weer te bewegen, telkens tussen een hele kleine verhoging en een hele kleine verlaging van de noot heen en weer beweegt. Dit brengt emotie en gevoel in de noot. De techniek voor het vibrato spel ontstaat vooral uit je pols. Een beetje net als bij een bend van een snaar, ontstaat nu het gewenste vibrato effect door heel lichtjes de snaar naar boven en naar beneden te bewegen, en dit doe je dan heel snel achter elkaar.

Een voorbeeld: zet je derde vinger op de tweede snaar (B-snaar), op de achtste fret. Plaats je eerste en tweede vinger op dezelfde snaar, direct tegen de derde vinger aan. Zo lijkt het net alsof alle drie de vingers aan elkaar zijn geplakt. Sla de noot aan, en gebruik dan de drie vingers om de snaar heel snel achter elkaar iets omhoog te bewegen, direct weer terug naar de oorspronkelijke positie, en blijf dit herhalen zolang je het vibrato effect ten gehore wilt brengen. De beweging komt uit de pols, niet uit de vingers die de snaar omhoog en weer terug duwen. Deze buiging (*bend*) moet minder dan een halve stap zijn.

Een halve stap is gelijk aan de noot die één fret hoger wordt geplaatst. Je kunt dit vibrato type toevoegen aan een (grote) *bend*, dat geeft een prachtig effect.

Enkele tips voor je vibrato spel:

- De vibrato actie komt uit je pols, niet uit je vingers.
- Positioneer eventueel je duim over de hals, zodat je meer kracht uit je pols kunt laten komen.
- Plaats het deel van je wijsvinger (de eerste vinger) waar deze vinger aan je handpalm zit, onder tegen de gitaarhals aan om het draaien van je pols gemakkelijker te maken.
- En het meest belangrijke: het vibrato effect moet je met gevoel uitvoeren, om een mooi effect in je gitaarspel te brengen. Dit kun je onder controle krijgen door te oefenen met een langzaam vibrato.

Een andere vorm van vibrato is die welke klassieke gitaristen toepassen, waar de noot op de snaar wordt aangeslagen en het vibrato effect tot stand komt door een links/rechts/links/rechts beweging met je vinger te maken. Hierbij verwijder je je duim van de gitaarhals, zodat het enige contactpunt met de hals bestaat uit de vingertop van de vinger waarmee je de heen-en-weer-gaande beweging maakt. Deze vibrato komt wat minder energiek over dan de hiervoor beschreven *bending vibrato*, maar geeft zeker ook een subtiel gevoel aan je gitaarspel.

Het basisprincipe van Turn arounds

Een *turn around* is een klein muzikaal stukje dat meestal gespeeld wordt in de laatste twee maten van een blues, bijvoorbeeld in de maten elf en twaalf van een 12-bar blues. Het is een mooi sluitstuk van bijvoorbeeld een gitaarsolo, en brengt de luisteraar weer terug naar maat 1 van het muzieknummer. Alle grote bluesgitaristen gebruiken op de een of andere manier het *turn around* idee. De hoofdregel van de *turn around* is:

Begin de *turn around* op het I akkoord, en sluit af op het V akkoord.

Als je niet weet wat we hiermee bedoelen, raadpleeg dan:

- **Muziektheorie | Basis muziektheorie**
- **Muziektheorie | Toonladders**
- **Muziektheorie | Akkoordentheorie**

en het E-boek: **Muziektheorie compleet**.

The image shows a musical example of a turn around. The top staff is a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 12/8 time signature. The melody starts on the root note A (9th fret) and moves chromatically down to E (5th fret). The bottom staff shows the corresponding fretboard with fingerings: 9-9-8-8-7-7 for the first measure and 5-6-7 for the second measure. Chord symbols A7 and E7 are placed above the staff.

We geven je een aantal eenvoudige *turn around* concepten en ideeën, allemaal in de toonladder van A majeur. Een van de meest populaire *turn arounds* zie je hiernaast. Zoals de meeste

turn arounds begint deze door de grondtoon (*root note*) van het I akkoord (A7) aan te slaan, gevolgd door een chromatische frase naar het V akkoord (E7).

Deze variatie heeft een dalende chromatische structuur over het I akkoord (A7), en eindigt op het V akkoord (E7). Dit is een *turn around* die je typisch in een shuffle of 12/8^{ste} telling tegenkomt.

Dit *turn around* concept gebruikt een gelijkblijvende grondtoon afgewisseld met een dalende bas frase. Dit is een typische Robert Johnson *turn around*, te spelen in een shuffle of over een 12/8^{ste} telling.

Her lijkt wel alsof je Eric Clapton hoort spelen over dit dalende septiem (7th) akkoord. Dit is een mooie *turn around* in een 12/8^{ste} ritme, of in een shuffle.

Een mooie *turn around* die van een paar dalende frasen gebruik maakt. Ook hier is dit weer een *turn around* die prachtig in een shuffle of 12/8^{ste} ritme past.

Een eenvoudige, chromatisch stijgende frase die begint op de grondtoon (5^{de} fret op de lage E-snaar), en dan naar het V akkoord beweegt.

(Alle voorbeelden ontleend aan het boek "Essential Blues Guitar" van Dave Celentano – 1998)

Met de voorbeelden hierboven zijn de basisconcepten van een *turn around* beschreven. We duiken nu wat dieper in de *turn around* concepten.

Een uitbreiding van het Turn around concept

We besteden veel aandacht aan *turn around* structuren omdat deze in je blues spel vaak de kers op de taart zijn. In zijn simpelste vorm is de blues gebaseerd op de pentatonische toonladder en de blues stijl moet het daarom meer hebben van expressie en creativiteit dan van ingewikkelde akkoordenschema's of exotische toonladders. Het zal je inmiddels wel duidelijk dat het verschil tussen een gemiddelde bluesgitarist en de professional vooral zit in de details, en daarbij dus ook *turn arounds*, voor intro's, einde en de broodnodige variaties in je spel. We hebben hiervoor vooral *turn arounds* beschreven die als slotstuk van een muzikale frase dienen, we bespreken nu *turn arounds* die zowel als intro en als einde gebruikt kunnen worden. We verdelen daarvoor het *turn around* concept in drie verschillende varianten.

Variant 1

Dit type *turn around* wordt gebruikt als intro, of als bindmiddel tussen twee schema's. In zijn meest eenvoudige vorm gaat deze *turn around* van het **I** naar het **V** akkoord. Dat hebben we zojuist behandeld. De spanning die in deze *turn arounds* ontstaat, lost aan het begin van de volgende muzikale frase op, zodra weer het **I** akkoord wordt gespeeld. Deze variant wordt meestal over de laatste twee maten van het bluesschema gespeeld, en brengt de gitarist terug naar het begin.

Variant 2

Deze variant wordt meestal gebruikt als einde van een frase en begint op het **I** akkoord. Er komt een krachtig en duidelijk einde aan het muziekstuk. De lengte van deze *turn around* is meestal ook weer twee maten.

Beide varianten 1 en 2 kunnen harmonisch zijn (slaggitaar), of melodisch (sologitaar) zijn. Het is belangrijk dat je beide beheerst omdat je alleen kunt weten welke melodie je moet spelen als je begrijpt hoe de onderliggende akkoordprogressie is. Moderne bluesgitaristen kennen allerlei verschillende manieren om harmonisch en melodische *turn arounds* te spelen. Sommige *turn arounds* zijn geleend van de jazz, waar ze minstens zo belangrijk zijn als in de blues, alleen zijn jazz *turn arounds* harmonisch vaak een stuk complexer en veel geavanceerder.

Variant 3

Er is nog een derde variant, die de "*lange turn around*" wordt genoemd. Deze variant is vaak vier maten lang en kan ook prima als intro worden gebruikt. Er zijn twee harmonische variaties. In de toonladder van C zien die er uit als hiernaast in de afbeelding. De eerste variatie (**A**) is een zogeheten statische *turn around* op het **I** akkoord van het schema. Je hoort dit bijvoorbeeld in *Sweet Home Chicago* van de Blues Brothers, of het geweldige *Pride And Joy* van Stevie Ry Vaughan.



A: |C ///| ///| ///| ///|
B: |G ///| F ///| C ///| G ///|

variaties. In de toonladder van C zien die er uit als hiernaast in de afbeelding. De eerste variatie (**A**) is een zogeheten statische *turn around* op het **I** akkoord van

het schema. Je hoort dit bijvoorbeeld in *Sweet Home Chicago* van de Blues Brothers, of het geweldige *Pride And Joy* van Stevie Ry Vaughan.

De tweede variatie (**B**) begint op het V akkoord van de toonsoort en is verder exact gelijk aan de laatste vier maten van het bluesschema (**V - IV - I - V**). Je hoort deze variant bijvoorbeeld in *I'm Torn Down* van Freddie King of Eric Clapton.

Het is belangrijk dat we onze bandleden duidelijk maken wat we willen bereiken als we een *turn around* spelen. Komt er nog een rondje solo of geef je het einde van een muziekstuk aan? Ook je publiek wil graag weten wat er staat te gebeuren en bovendien luisteren ze het liefst naar solisten die klinken of ze precies weten wat ze aan het doen zijn. We hopen dat bij de *turn arounds* hieronder een aantal *licks* zitten die je wilt gaan gebruiken in je blues band of tijdens jam sessies. Leer elke *lick* die je bevalt in de aangegeven toonsoort en transposeer het daarna naar alle andere toonsoorten, vernader het ritme, verander sommige noten, kortom: maak er j ouw lick van.

Voorbeelden voor slaggitaar

Voorbeeld 1

Example 1 shows a guitar lick in A minor pentatonic position. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a tempo of 120. The lick is divided into three sections: 1. A (A7), A/C# (A7/C#), D (D7), B7 (B7). 2. 1 A (A7), F9 (F9), E9 (E9). 3. 2 A (A7), Bb6/9 (Bb6/9), Ab6/9 (Ab6/9). The fretboard diagram shows the notes on the strings: E (7), B (5), G (7), D (4), A (5), E (7).

In de *turn around* van bovenstaand voorbeeld wordt een baslijn geharmoniseerd. Het eerste slot vertegenwoordigt een variant 1 *turn around* (het muziknummer gaat nog door), en het tweede slot is een variant 2 type, het einde van het muziekstuk. Dit voorbeeld beweegt zich rond de bekende vingerzetting van A mineur pentatonisch in de vijfde positie, dus deze hele *lick* is gemakkelijk te transponeren. De *lick* eindigt op twee 6/9 akkoorden maar je kunt dit vervangen door een dominant 7 akkoord in te zetten.

Voorbeeld 2

Example 2 shows a guitar lick in C major pentatonic position. The notation includes a treble clef, a key signature of no sharps or flats, and a tempo of 120. The lick is divided into three sections: 1. C (C7). 2. 1 G7 (G7). 3. 2 G (G7), D:9 (D9), C9 (C9). The fretboard diagram shows the notes on the strings: E (10), B (10), G (8), D (8), A (7), E (6).

Bovenstaand de "andere" baslijn die je bassisten regelmatig hoort spelen. Het eerste en tweede einde werken net als in voorbeeld 1. Dit voorbeeld beperkt zich niet tot één

positie, maar als je het een paar keer hebt gespeeld, merk je dat de afstand tussen de noten eenvoudig te onthouden en te transponeren is.

Voorbeeld 3

Deze *lick* is een combinatie van de vorige twee waarbij de stemmen elk een andere kant opgaan. Deze *lick* werkt altijd, wat de bassist in de band ook speelt. De climax van deze *lick* is het typische rockabilly-loopje aan het eind da ook in de blues wordt gebruikt.

Voorbeeld 4

Speel deze heilige graal van de *Delta Blues turnarounds* met je vingers. Je kunt in plaats van de volle akkoorden in maat 1 ook eens de snaren per stuk proberen (bijvoorbeeld de derde of de vierde snaar, in combinatie met de losse E snaar. Zie je hoeveel mogelijkheden deze turnaround heeft?

Voorbeeld 5

Speel ook dit voorbeeld met je vingers. Het is een turnaround in de stijl van Ray Charles die goed klinkt in andere toonsoorten en heel geschikt is, als je in een duo speelt.

Voorbeeld 6

Nog een voorbeeld om met je vingers te spelen, op elektrische of akoestische gitaar. Deze *lick* kent een paar interessante posities en kan in een duo, maar ook met een volledige band worden gebruikt. Dit soort *turn arounds* werden regelmatig door Muddy Waters gespeeld.

Voorbeeld 7

We pakken er een Stevie Ray Vaughan *turn around* bij. Stevie speelde deze *lick* steevast in medium tempo shuffles in E. Let op de ongebruikelijke akkoorden in het tweede einde.

Voorbeeld 8

En wat dacht je van een *jazzy turnaround*? Speel deze met je vingers zodat je de akkoorden kunt combineren met de baslijn eronder. Focus op de bassen en speel de akkoorden kort, zoals aangegeven. Deze *turn around* is een goede keuze als je in een duo speelt.

Voorbeeld 9

Musical notation for Example 9, featuring a turn around lick. The notation includes a treble clef, a tempo marking of 200, and a key signature of one sharp (F#). The lick is divided into two parts, labeled 1 and 2. Part 1 starts with a G7 chord and ends with a D7 chord. Part 2 starts with an A7 chord and ends with a G chord. The guitar tablature shows the fret positions for each string (E, B, G, D, A, E) and includes a circled '8' indicating an octave shift.

Deze *turn around* wordt het meest geassocieerd met de Memphis stijl en grijpt terug naar de jaren '50. Dat maakt de *lick* zo bijzonder. De akkoorden aan het einde kunnen ook 6/9 akkoorden zijn zoals in voorbeeld 1. Mik op een staccato-klank voor de *lick* en laat alleen de slotakkoorden doorklinken.

Voorbeeld 10

Musical notation for Example 10, featuring a turn around lick. The notation includes a treble clef, a tempo marking of 120, and a key signature of one sharp (F#). The lick is divided into two parts, labeled 1 and 2. Part 1 starts with a G chord and ends with a C chord. Part 2 starts with a G7 chord and ends with a C6/9 chord. The guitar tablature shows the fret positions for each string (E, B, G, D, A, E).

Dit is de laatste *turn around* voor slaggitaar en is gebaseerd op een variant 3 (de lange *turn around*). Je vindt er diverse ideeën in terug die we eerder tegenkwamen.

Voorbeelden voor solgitaar

Voorbeeld 1

Musical notation for Example 1, featuring a turn around lick. The notation includes a treble clef, a tempo marking of 120, and a key signature of one sharp (F#). The lick is divided into two parts, labeled 1 and 2. Part 1 starts with a G chord and ends with a D chord. Part 2 starts with a D chord and ends with a D chord. The guitar tablature shows the fret positions for each string (E, B, G, D, A, E) and includes a circled '8' indicating an octave shift.

Deze *turn around* (variant 1) wordt door heel veel blueslegendes gebruikt, zoals Robben Ford en Muddy Waters. De *lick* bestaat uit een mix van mineur- en majeurpentatonisch in de bekende positie.

Voorbeeld 2

Musical notation for Voorbeeld 2. It consists of two staves: a treble clef staff and a guitar staff. The tempo is marked as 100 and the time signature is common time (C). The key signature has one flat (F major/D minor), but the piece is in G major (C7). The first staff shows a melody with triplets and a flat sign. The guitar staff shows the corresponding fretting: 8-10-8, 11-8-8, 10-8-8, and 10-9-8 (7).

Dit is één van de meest traditionele *blueslicks* die er zijn en wordt vaak als slot gebruikt (variant 2). Buddy Guy, Freddie King en Otis Rush hebben deze *lick* allemaal gespeeld.

Voorbeeld 3

Musical notation for Voorbeeld 3. It consists of two staves: a treble clef staff and a guitar staff. The tempo is marked as 100. The key signature has two sharps (F# major/C# minor). The first staff shows a melody with triplets. The guitar staff shows the corresponding fretting: 6-5-7, 5-5-5, 5-5-5, 5-5-5, 5-5-5, 7-5-5, 7-5-5, 7-5-5, 7-5-7.

In dit voorbeeld zie je hoe de blues onlosmakelijk is verbonden met klassieke rock ‘n’ rollers als Chuck Berry.

Voorbeeld 4

Musical notation for Voorbeeld 4. It consists of two staves: a treble clef staff and a guitar staff. The tempo is marked as 140. The key signature has two sharps (F# major/C# minor). The first staff shows a melody with triplets and a flat sign. The guitar staff shows the corresponding fretting: 10-10-10, 10-10, 8-10, 10-12, 8-10-8, 10, 13-11, 12-11-10-12, 9-10, 10-10.

Voorbeeld 5

Musical notation for Voorbeeld 5. It consists of two staves: a treble clef staff and a guitar staff. The tempo is marked as 70. The key signature has two sharps (F# major/C# minor). The first staff shows a melody with triplets and a flat sign. The guitar staff shows the corresponding fretting: X, X, 7-9, 8-10, (11), (10), 8-10, 9-8, 9-10, 9-8, 9-10, 6-8.

Deze *lick* toont een heel andere kant van de blues. Het is meer een *West-Coast-turn around* en komt terug in het spel van Larry Carlton en Robben Ford. Speel deze *lick* accuraat en let op de details. Pas dan klinkt het goed. Dit is turn around à la variant 2.

Voorbeeld 6

Dit is een *lick* in de stijl van bluesrocklegende Gary Moore. Het is een simpele, agressieve *lick* die je overal kunt gebruiken. Laat de opgedrukte (*bended*) noten zingen en geef de eltaatse noot een agressief vibrato mee. Dit is een variant 1 *lick*.

Voorbeeld 7

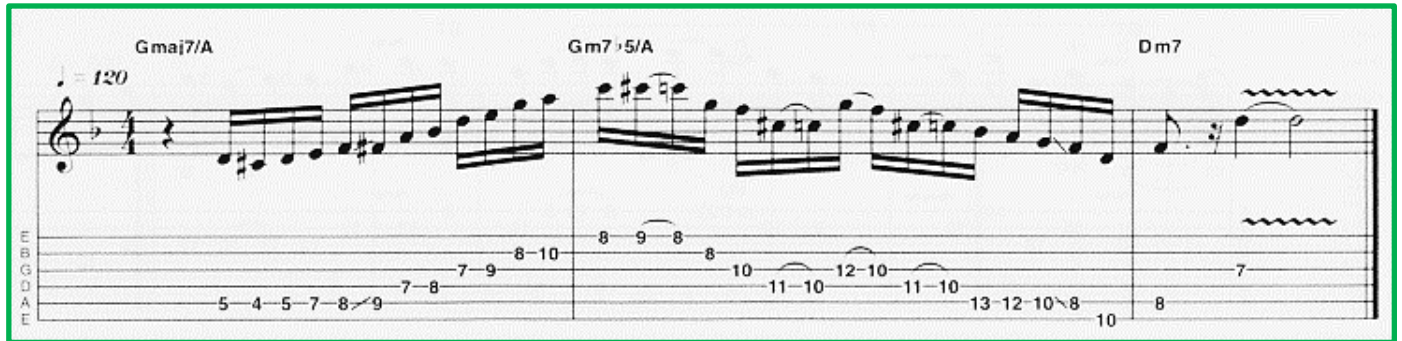
Zowel Eric Clapton als Stevie Ray Vaughan hebben deze *lick* vaak gespeeld. Dit is een variant 3 *lick* en volgt de akkoorden in de begeleiding, én kan goed als intro worden gebruikt.

Voorbeeld 8

Deze variant 1 *lick* is van Eric Clapton uit zijn Cream periode. Gebruik de brughumbucker op je gitaar, met de toonregeling helemaal dicht. Het klinkt nog authentiekter als je een

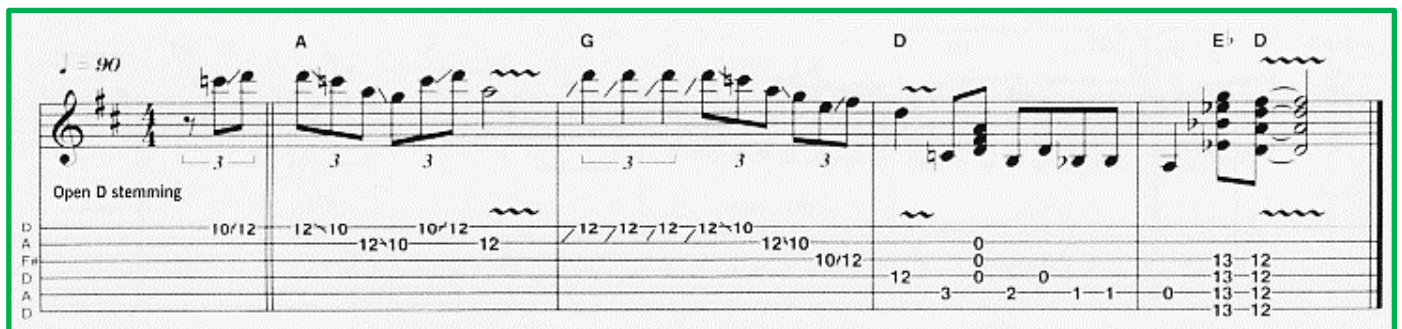
fuzz pedaal en een lange nagam gebruikt. Speel de opgedrukte (*bended*) noten zo expressief mogelijk. Ook hier geldt weer dat de schoonheid in de details zit.

Voorbeeld 9



Dit is een moderne manier om een *turn around* in mineur te spelen. Roben Ford combineert traditionele *blueslicks* graag met jazzy ideeën. Gebruik de ronde kant van je plectrum (*pick*) en ga voor een legato klank. Let ook op de dynamiek van iedere noot. Speel met een lichte aanslag, maar sla de noten met een *hammer-on* of *pull-off* stevig aan. Zo krijg je de juiste accenten in deze variant 1 *lick*.

Voorbeeld 10



Deze *lick* speel je met een *slide* in open D stemming (D A D F# A D), maar kan op dezelfde manier worden gespeeld in een open E stemming. Het is combinatie van *licks* tussen Duane Allman en Eric Clapton. Plaats de *slide* licht op de snaren en overdrijf het vibrato niet. Deze *lick* is toepasbaar als een variant 2 of variant 3.

(Alle voorbeelden ontleend aan auteur Dario Cortese in "Guitar Techniques" – september 2008)

Extra oefenmateriaal Blues Turn Arounds

Als laatste geven we je nog een aantal voorbeelden/oefeningen van *turn arounds* in de toonsoort E majeur. Als tempo kun je een slow shuffle nemen, waarbij ♩ = 85.

(♩ = ♪♯)

E7 **A7** **E7** **B7**

1

TAB

0 0 2 2 2 0 | 0 3 2 2 2 0 | 0 0 2 2 2 0 | 2 2 2 2 2 0

E **E7** **A** **Am** **E** **C7** **B7**

4

TAB

0 0 2 2 2 0 | 0 3 2 2 2 0 | 0 2 2 2 2 0 | 0 2 2 2 2 0 | 0 3 2 2 2 0 | 2 2 2 2 2 0 | 2 2 2 2 2 0

G **G7** **Go7** **F#o7** **G7** **Eb7** **D7**

7

TAB

3 4 4 3 5 7 | 7 6 7 5 5 7 | 5 5 5 5 5 5 | 5 4 4 5 5 4 | 7 6 7 5 5 7 | 5 5 5 5 5 5 | 5 4 5 5 5 5

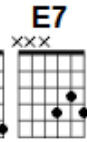
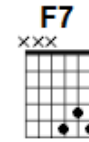
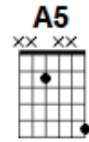
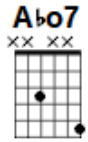
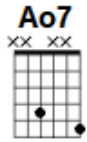
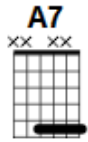
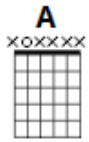
G **G/B** **C** **C#o** **G/D** **Eb7** **D7**

10

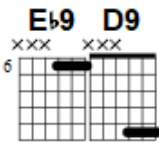
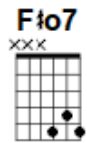
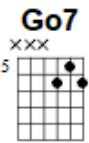
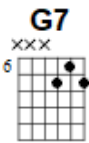
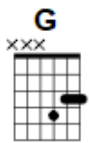
TAB

3 3 5 5 5 5 | 5 5 5 5 5 5 | 5 5 5 5 5 5 | 5 5 5 5 5 5 | 5 5 5 5 5 5 | 5 5 5 5 5 5 | 5 5 5 5 5 5

w/ pick and fingers -----



Musical notation for measures 13-15. Measure 13 starts with a treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a 4/4 time signature. The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5. The bass line consists of quarter notes: G2, A2, B2, C3. Measure 14 continues the melody with quarter notes: D5, E5, F#5, G5. The bass line consists of quarter notes: D2, E2, F#2, G2. Measure 15 features a whole note chord G4-A4-B4-C5-D5-E5-F#5-G5. The bass line consists of quarter notes: G2, A2, B2, C3. The TAB below shows the fretting for each note.



Musical notation for measures 16-18. Measure 16 starts with a treble clef, key signature of three sharps, and a 4/4 time signature. The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5. The bass line consists of quarter notes: G2, A2, B2, C3. Measure 17 continues the melody with quarter notes: D5, E5, F#5, G5. The bass line consists of quarter notes: D2, E2, F#2, G2. Measure 18 features a whole note chord G4-A4-B4-C5-D5-E5-F#5-G5. The bass line consists of quarter notes: G2, A2, B2, C3. The TAB below shows the fretting for each note.

(. . = . .)

Musical notation for measures 1-3. Measure 1 starts with a treble clef, key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5. The bass line consists of quarter notes: G2, A2, B2, C3. Measure 2 continues the melody with quarter notes: D5, E5, F#5, G5. The bass line consists of quarter notes: D2, E2, F#2, G2. Measure 3 features a whole note chord G4-A4-B4-C5-D5-E5-F#5-G5. The bass line consists of quarter notes: G2, A2, B2, C3. The TAB below shows the fretting for each note.

Musical notation for measures 4-7. Measure 4 starts with a treble clef, key signature of one sharp, and a 4/4 time signature. The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5. The bass line consists of quarter notes: G2, A2, B2, C3. Measure 5 continues the melody with quarter notes: D5, E5, F#5, G5. The bass line consists of quarter notes: D2, E2, F#2, G2. Measure 6 features a whole note chord G4-A4-B4-C5-D5-E5-F#5-G5. The bass line consists of quarter notes: G2, A2, B2, C3. Measure 7 continues the melody with quarter notes: G4, A4, B4, C5. The bass line consists of quarter notes: G2, A2, B2, C3. The TAB below shows the fretting for each note.

Musical notation for measures 8-11. Measure 8 starts with a treble clef, key signature of one sharp, and a 4/4 time signature. The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5. The bass line consists of quarter notes: G2, A2, B2, C3. Measure 9 continues the melody with quarter notes: D5, E5, F#5, G5. The bass line consists of quarter notes: D2, E2, F#2, G2. Measure 10 features a whole note chord G4-A4-B4-C5-D5-E5-F#5-G5. The bass line consists of quarter notes: G2, A2, B2, C3. Measure 11 continues the melody with quarter notes: G4, A4, B4, C5. The bass line consists of quarter notes: G2, A2, B2, C3. The TAB below shows the fretting for each note.

4

TAB: 11 11 11 11 0 0 11 0 0 7 9 7 5 4

5

TAB: 4 4 4 0 0 2 2 0 0 1 2 2 2 2

6

TAB: 2 1 0 3 4 0 0 0 0 0 0 0 0

7

TAB: 0 1 2 0 2 2 0 2 0 1 2 0 2 2

8

TAB: 6 7 7 6 6 5 5 5 4 2 2 0 2 2

9

TAB: 7 6 7 5 5 8 8 9 9 7 9 7 7 7

10

TAB: 0 0 4 4 4 0 0 0 1 1 1 2 0 4 5 6 7 7 7

Blues Riffs

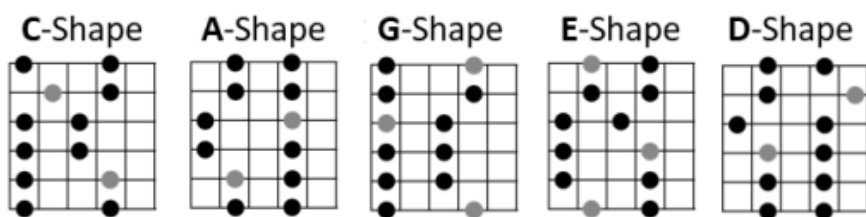


Richie Kotzen, bekend om zijn magnifieke riffs

We hebben uitgebreid stilgestaan bij de turn around concepten die je in bluesmuziek kunt toepassen, we behandelen nu de *riffs* in de bluesmuziek. Een *riff* is een serie noten of akkoorden die samen een herkenbare melodie vormen. Een *riff* kan de basis zijn voor een song, steeds weer worden herhaald, of juist slechts heel spaarzaam worden gebruikt. Een goede *riff* blijft in je hoofd zitten, is onmiddellijk herkenbaar en brengt je gelijk in de juiste stemming. We bekijken hoe *single-note riffs*

(gebaseerd op pentatonische toonladder patronen), worden gebruikt als ritmepartijen, vaak als nabootsing of aanvulling op het basgitaarspel. Deze *riffs*, die soms gecombineerd worden met akkoorden, zijn de bouwstenen van veel klassieke bluesnummers.

Blues ritmegitaarspel vereist vaak dat de gitarist enkele noten of *riffs* speelt in plaats van akkoorden. Vaak bootsen de gitaristen de partij van de basgitarist na, of van de toetsenist die met de linkerhand op zijn keyboards speelt. Op andere momenten spelen de gitarist en bassist of toetsenist complementaire muzikale thema's die niet identiek zijn. Ook zijn er tal van bluesnummers waarin de gitarist afwisselt tussen een *single note ritmeriff* en een of meer akkoorden. In deze sectie laten we de basispatronen zien die worden gebruikt om gewone bluesritme *riffs* te spelen, en daarna illustreren we dat met een aantal voorbeelden.

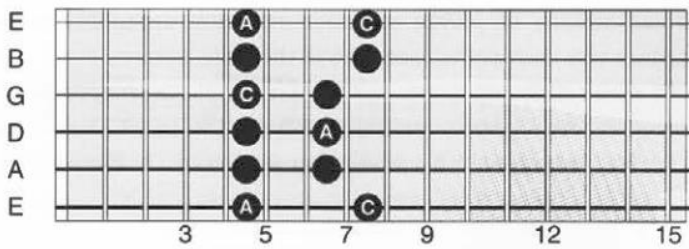


De meest voorkomende *riffs* zijn ontleend aan de pentatonische toonladderpatronen, dezelfde patronen die je gebruikt om bluesleadgitaarspel te spelen.

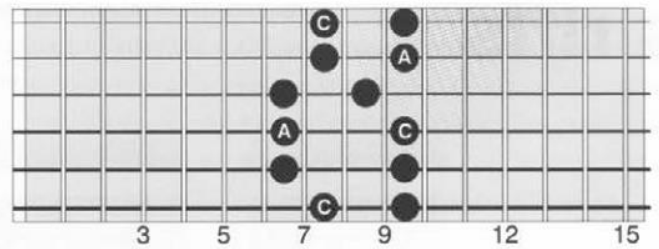
Het kan niet genoeg gezegd worden: beheers de pentatonische toonladderpatronen, en je bent goed op weg om het bluesgitaarspel prima onder de knie te krijgen. Er zijn vijf pentatonische toonladderpatronen die je moet leren, en er zijn er twee waarin de meeste *bluesriffs* worden gespeeld. Onderstaande diagrammen laten deze twee pentatonische toonladderpatronen zien, in de (relatieve) toonsoorten A mineur en C majeur. Als je precies wilt weten hoe de toonladderpatronen (of *shapes*) zoals je hierboven ziet tot stand komen, bestuur dan de C.A.G.E.D. theorie op de website.

Onderstaande diagrammen laten het mineur en majeur toonladderpatroon zien, de posities waarop deze starten op de gitaarhals, en je ziet het blues toonladderpatroon.

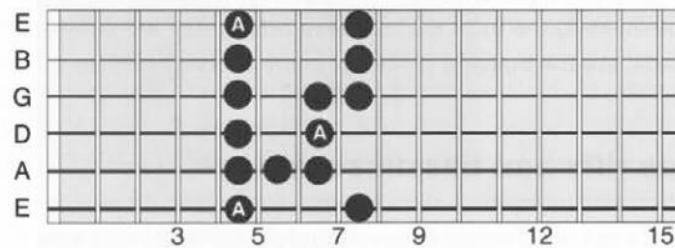
A mineur toonladderpatroon
(gebaseerd op de G-Shape)



C majeur toonladderpatroon
(gebaseerd op de E-Shape)



Blues majeur/mineur
toonladderpatroon



Al deze *shapes* zijn verschuifbaar, wat betekent dat je ze op en neer over de gitaarhals kunt schuiven om ze in verschillende toonsoorten te gebruiken. Net zoals je met barré akkoorden doet.

Hoewel er vijf pentatonische toonladderpatronen zijn die je kunt combineren om de gehele gitaarhals in één toonsoort te kunnen gebruiken, is er één patroon (*shape*) dat op grotere schaal wordt gebruikt dan de rest, zowel in ritme- als leadgitaarspel. We noemen dit patroon voor het gemak het "belangrijkste" pentatonische patroon. Veel bluesnummers zijn gebaseerd op ritmeriffs die rechtstreeks uit dit patroon komen, of de bijpassende bluestoonladder. Zorg dat je dit patroon blindelings kunt spelen, en het spelen van op riffs gebaseerde nummers zoals Sonny Boy Williamson's "Good Morning Little Schoolgirl" of Albert King's "Born Under a Bad Sign" zal je gemakkelijk afgaan.

Mineur toonladders

Veel mensen die de pentatonische theorie niet helemaal begrijpen, denken dat dit patroon een mineur pentatonisch toonladderpatroon is. Je kunt het patroon (de *shape*) echter zowel in een mineur als een majeur muziekstuk toepassen. Dat is afhankelijk van de noot die je in de *shape* gebruikt als grondnoot (*root note*), als start- en eindpunt. Als je de muziektheorie bestudeert, dan weet je dat elke mineur toonladder aan een majeur toonladder is gerelateerd, omdat ze dezelfde noten delen.

Je ziet op de vorige pagina een standaard bluesritme *riff* waarbij het “belangrijkste” pentatonische patroon is gebruikt. Constateer dat je de *riff* slechts speelt over de onderste drie snaren. Speel deze *riff* in shuffle stijl. Je begrijpt wel dat op deze manier talloze variaties zijn te bedenken. Onderstaand vind je er twee:

The image shows two musical examples of a blues riff in 4/4 time. Each example consists of a standard musical staff and a guitar tablature staff below it. The first example shows a riff on frets 5, 5, 7, 7, 5, 5, 7, 7. The second example shows a riff on frets 5, 7, 5, 7, 5, 7, 5, 5, 8, 5.

Je kunt zo bijna eindeloos doorgaan, en allemaal rechtstreeks ontleend aan het hoofdpatroon van de “belangrijkste” pentatonische toonladder. Meestal spelen we in een op *riffs* gebaseerd nummer dezelfde *riff* over de **I**, **IV** en **V**-akkoorden. Een manier waarop we dit kunnen bereiken is door simpelweg het patroon (de *shape*) telkens naar de juiste fret voor elk akkoord te schuiven. In dit voorbeeld, geschreven in A, spelen we op de vijfde fret voor het **I** akkoord" (**A**), dan op de tiende fret voor het **IV** akkoord (**D**), en op de twaalfde fret voor het **V** akkoord (**E**).

The image shows a musical example of the same riff shape transposed to three different fret positions: A (I) on fret 5, D (IV) on fret 10, and E (V) on fret 12. The tablature shows fret numbers 5, 5, 7, 7, 5, 5, 7, 7 for A; 10, 10, 12, 12, 10, 10, 12, 12 for D; and 12, 12, 14, 14, 12, 12, 14, 14 for E.

Soms is het echter zinvoller om onze hand op één plek op de gitaarhals te houden, in plaats van zoveel frets op en neer te schuiven. Om exact dezelfde *riff* te spelen zonder continu over de gitaarhals te moeten schuiven, kunnen we dit patroon spelen vanaf de zesde snaar voor het **I**-akkoord, en dan het patroon gewoon over één snaar naar beneden verplaatsen. Het **IV** en **V** akkoord beginnen dan op de vijfde snaar. Op deze manier hoeven we onze hand nooit meer dan twee frets van onze startpositie te verplaatsen. In de

toonsoort A wordt bijvoorbeeld onze D-riff gespeeld op de vijfde fret van de vijfde snaar, en onze E-riff op de zevende fret op de vijfde snaar. Dat ziet er dan zó uit:

Majeur toonladders

In de voorbeelden hiervoor hebben we gebruik gemaakt van het mineur toonladderpatroon (*G-shape*). Niet alle bluesmuziek is echter afhankelijk van een op mineur gebaseerde *riff*. Veel bluesnummers zijn in een majeur toonaard geschreven. Een van de meest gebruikelijke manieren om een van deze majeur, op *riffs* gebaseerde bluesnummers te spelen, is door het "tweede" pentatonische toonladderpatroon te gebruiken dat we hebben besproken, namelijk de

E-shape. Dit is het favoriete toonladderpatroon dat leadgitaristen gebruiken als ze spelen in de zogeheten "B.B.'s Box". De *E-shape* (vanaf de zevende positie op de gitaarhals) wordt "B.B.'s Box" genoemd omdat B.B. King (en elke andere

grote bluesgitarist die ooit heeft geleefd) dit patroon uitgebreid gebruiken in hun solo's. "B.B.'s Box" bestaat vooral uit een *riff* dat op de hoogste drie snaren wordt gespeeld.

* = B.B.'s Box

Voor het ritmegitaarwerk waar we ons op concentreren, hebben we niet die hoge snaarnoten nodig die B.B. King zo prachtig gebruikt in zijn solo's. In plaats daarvan houden we het bij de drie lage snaren, net zoals we deden in het hoofdpatroon (de A mineur toonladder of *G-shape*) van de pentatoniek. In dit voorbeeld, in de toonsoort C majeur, plaatsen we onze tweede vinger op de achtste fret van de zesde snaar om deze zeer bekende majeur bluesriff te spelen:

Ook dit patroon kunnen op en neer schuiven over de gitaarhals, waarbij we de grondtoon voor elk van onze *riffs* op de zesde snaar vinden. In deze specifieke toonsoort eindigen we met een aantal open snaren op ons **IV**-akkoord (F, de eerste fret), en vinden we het **V**-akkoord (G) op de derde fret.

C (I) F (IV) G (V)

T A B
 8 8 7 7 10 10 7 7 | 1 1 0 0 3 3 0 0 | 3 3 2 2 0 0 2 2

Maar net zoals we bij de mineur pentatonische blues *riffs* hebben geleerd, is het vaak beter om het patroon en onze grondtonen gewoon over één snaar te verplaatsen, om het heen en weer springen over de gitaarhals te minimaliseren. Hier gaan we gewoon naar de achtste fret, de vijfde snaar voor onze **IV**-akkoord (F) *riff*, en dan de tiende fret, vijfde snaar voor de **V**-akkoord (G) *riff*.

C (I) F (IV) G (V)

T A B
 8 8 7 7 10 10 7 7 | 8 8 7 7 10 10 7 7 | 10 10 9 9 12 12 9 9

In heel veel bluesnummers wordt deze *riff* gevarieerder gespeeld door een verminderde septiem (*flat seventh*) aan ieder akkoord toe te voegen. Hieronder zie je een gebruikelijke variatie op de majeur gebaseerde pentatonische *riff*.

C C7

T A B
 8 8 7 7 10 10 7 7 | 8 8 7 7 10 10 7 7

Een complete 12-bar blues, waarin we het septiem (7th) akkoord gebruiken om van het ene naar het andere akkoord te gaan, ziet er als volgt uit:

Wanneer we het pentatonische *E-shape* patroon gebruiken om op majeure gebaseerde bluesriffs te spelen (zoals hierboven), zijn de eerste twee noten in de *riff* de grondtoon en de grote terts van de toonladder. Dit is wat de majeure klankkleur aan de *riff* geeft. Er is nog een andere veelgebruikte methode om bluesriffs in majeure te spelen, een waarbij we beginnen met dezelfde grondtoon in de *E-shape*, en omhoog schuiven naar de *D-shape* om de *riff* af te maken.

Riff-patroon in de E-Shape

Riff-patroon in de D-Shape

De noten die we spelen in deze versie van de majeure bluesriff zijn dezelfde als die we speelden in de riffs op basis van het tweede pentatonische patroon (*E-shape*), zoals hierboven weergegeven. In het volgende voorbeeld echter, in plaats van je vingers naar de vijfde snaar te verplaatsen voor de tweede noot in het patroon, voeren we een snelle *slide*

uit om diezelfde noot op de zesde snaar te spelen. Dit zal je bekend in de oren klinken. Vroege rockartiesten zoals Carl Perkins en Elvis Presley ("Hound Dog") namen nummers op met dit effect, en het is ook een hoofdbestanddeel in de *riffs* van veel bluesnummers. In onderstaand voorbeeld maak je een *slide* naar de E op de twaalfde fret (positie) van je gitaarhals.

C

T
A
B

8 8 12 12 10 10 12 12

En net zoals we in de vorige voorbeelden de bluesriffs konden spelen door naar een andere snaar te gaan om de I – IV – V akkoordprogressie af te maken, kunnen we hetzelfde doen met deze alternatieve majeur bluesriff. Ook in het onderstaande voorbeeld pas je *slides* toe, om naar de derde noot (de grote terts) te gaan.

C (I) F (IV) G (V)

T
A
B

8 8 12 12 10 10 12 12 8 8 12 12 10 10 12 12 10 10 14 14 12 12 14 14

Riffs en akkoorden combineren

We kunnen deze bluesriffs combineren met akkoorden, of stukjes uit een akkoord, om de *riff* naar een hoger niveau te tillen. De mogelijkheden hiertoe zijn eindeloos. We zullen een paar voorbeelden laten zien die dit concept illustreren. Als je dit eenmaal onder de knie hebt, kun je je fantasie, en je vingers, de vrije loop laten.

In het onderstaande voorbeeld gebruiken we de *G-shape* voor de majeur pentatonische riff, met enkele eenvoudige septiem akkoordklanken. Let even goed op de specifieke akkoorden in de laatste maat van deze *12-bar* blues.

A A7 A A7

T
A
B

5 5 7 7 5 5 7 7 5 5 2 2 0 0 2 2 5 5 6 6 5 5 5 5

D D7 A A7
 E D A A7 E♭7 E7

Je kunt bovenstaande bluesriff nog een *jazzy* tintje meegeven. Merk op dat we de riff compleet vervangen met een **IV** akkoord in de tiende maat.

A B9 B^b9 A9 A B9 B^b9 A9
 D D7 G D7 A B9 B^b9 A9

Chords: E, D7 G D7, A, F9 E9

Fretting patterns (Bass clef):
 Measure 1: 14 14 12 12, 14 14
 Measure 2: 10/11, 9/10, 12, 12 10/11, 12 9/10
 Measure 3: 7 7 5 5, 7 7
 Measure 4: 8 7, 8 7, 7 6, 8 7

Bovenstaand voorbeeld is in de G-shape, dus in principe in een mineur pentatonische toonladder. Eenzelfde mix van *riffs* en akkoorden kan natuurlijk net zo goed in de E-shape, de majeur pentatonische toonladder. In onderstaand voorbeeld spelen we een *riff* op de lage fretten, met open snaren, voor het IV akkoord (F), en combineren dat met een hoger gepositioneerd F9 akkoord. Ook hier zijn er weer eindeloos veel variatiemomenten te bedenken. De 12-bar blues hieronder is in A majeur.

Chords: C, C9 D9 C9, C, C9 D9 C9, F, F9 E9 F9, C, C9 D9 C9, G, G7 G7 F7, C, C9 D9

Fretting patterns (Bass clef):
 Measure 1: 8 8, 7 7 10 10, 7 7
 Measure 2: 8 9 8, 7 8 7, 8 9 8, 7 8 7
 Measure 3: 8 8, 7 7 10 10, 7 7
 Measure 4: 8 9 8, 7 8 7, 8 9 8, 7 8 7
 Measure 5: 1 1, 0 0 3 3, 0 0
 Measure 6: 8 7 8, 8 8 7, 8 8 7, 8 8 7
 Measure 7: 8 8, 7 7 10 10, 7 7
 Measure 8: 8 9 8, 7 8 7, 8 9 8, 7 8 7
 Measure 9: 10 10, 9 9 12 12, 9 9
 Measure 10: 10 9 8, 10 9 8
 Measure 11: 8 8, 7 7 10 10, 7 7
 Measure 12: 8 8 9 9, 8 8 7 7, 8 8 9 9, 8 8 7 7

Een dergelijke combinatie van *riffs* en akkoorden werkt ook prima met *slides*.

The image shows three systems of guitar tablature and notation. Each system consists of a treble clef staff with notes and rests, and a six-line TAB staff with fret numbers and bar lines. The first system has chords C and C7. The second system has chords F, F7, C, and C7. The third system has chords G, F, C, and C7.

Alternatieve Bluesriff patronen

Er zijn een handvol andere bluesritmefiguren die elke bluespeler gewoon moet kennen, en die niet precies in de hierboven getoonde akkoord- en pentatonische patronen vallen. Sommige alternatieve bluesriffs bevinden zich op de grens tussen *riff* en akkoord, andere gebruiken alternatieve patronen, die je in de voorafgaande theorie nog niet bent tegen gekomen. Een van de meest elementaire van deze alternatieve bluesritmepatronen is een eenvoudige basgitaarriff van vier noten die vaak wordt gekopieerd door de gitarist. Dit uptempo bluesritme vormt de basis voor menig blues klassieker en duikt standaard op bij blues jams over de hele wereld. In dit voorbeeld, in G, ligt onze grondtoon op de tiende fret van de vijfde snaar.

The image shows a single system of guitar tablature and notation for an alternative blues riff in G major. It features a treble clef staff with notes and rests, and a six-line TAB staff with fret numbers 10, 10, 10, 10, 8, 8, 9, 9.

Om dit patroon in het IV en V akkoord te spelen kun je gebruikmaken van *slides* over de gitaarhals, waarbij de grondtoon (*root note*) op de vijfde snaar blijft.

The image shows three systems of guitar tablature for a riff in G major. Each system consists of a treble clef staff with a melodic line and a bass staff with a tablature line. The first system is for a G chord, the second for C and G chords, and the third for D, C, and G chords. The tablature uses numbers 1-10 to indicate fret positions and includes slurs for slides. The melodic line is in 4/4 time and features a repeating eighth-note pattern.

Het volgende voorbeeld komt direct uit de school van John Lee Hooker, dus eenvoudig, eenvoudig, eenvoudig. Uiteindelijk is deze *riff* vanuit de blues zelfs in de *rockabilly* muziek belandt.

The image shows a single system of guitar tablature for a riff in E major. The treble clef staff shows a melodic line in 4/4 time, and the bass staff shows a simple bass line with a double bar line at the end. The tablature uses numbers 0-3 to indicate fret positions.

Dit patroon is ook weer prima te gebruiken in een I – IV – V akkoordprogressie. Onderstaand voorbeeld is een complete *boogie* in de stijl van John Lee Hooker.

Dan is er nog een zogeheten *walk-up riff*, ook essentieel om te leren. In deze *riff* ga je stapsgewijs van het **I** naar het **IV** akkoord, wat veel gitaristen doen door synchroon met de bassist of de toetsenist te spelen.

De studie van bluesritmegitaar kan net zo lonend en inspirerend zijn als bijvoorbeeld leadgitaarspel, wat we hierna behandelen. Bluesritme spelen is niet zomaar iets wat je “even” doet, het is net zo gecompliceerd als leadgitaar spelen. De ritmevoorbeelden die in dit deel van het boek zijn besproken, zijn echt het topje van de ijsberg. Toegewijde bluesgitaristen blijven een leven lang nieuwe trucs leren, en het duurt soms lang om een echte blues-ritmemeester te worden.

Daag jezelf uit om verder te gaan dan de simpele *riffs* of akkoorden die je tot nu toe hebt gespeeld en echt creatief te worden met je slaggitaar vaardigheden. Blijf zoeken naar nieuwe, op *riffs* gebaseerde patronen, akkoorden die je nog niet kent, wees inventief, en je bluesgitaarspel zal een geheel nieuwe betekenis krijgen.

Blues leadgitaarspel

Blues leadgitaarspel varieert van eenvoudige, *sustained* (doorklinkende) enkele noten tot explosieve, trapsgewijs gespeelde versnipperde toonladderpatronen, en alles daartussen in. Wat je favoriete aanpak ook is, in deze sectie van onze “Blues Bijbel” helpen we je meer begrip te krijgen over essentiële patronen op de gitaarhals, enkele basistoonladder concepten, een paar adembenemende trucs en de basis van solide blues improvisatie.

Ongeacht je huidige vaardigheden op gitaar, willen we je verzekeren dat er geen reden is om je gestrest, ontmoedigd of beschaamd te voelen over wat je nog niet weet, of wat je nog niet kunt. Het beheersen van een muziekinstrument, of het verwerven van het vermogen om vrij te improviseren op een muziekinstrument, kost tijd en op zijn minst een zekere mate van toewijding (zoals oefenen, oefenen, oefenen). Maar gelukkig kun je met bluesmuziek vaak al de meest elementaire muzikale frasen spelen, en klinken alsof je een levenslange professional bent.

Veel van de vroege bluesgitaargrootheden waren op geen enkele manier geschoold in muziek. Ze pakten gewoon het instrument op en oefenden. Ze hadden vrienden en mentoren die hen hier en daar een paar dingen lieten zien, net zoals wij doen, en wat jij leert door simpelweg door dit boek te bladeren. Als ze genoeg tijd in oefening staken, kregen ze de gewenste resultaten. Sommigen gingen veel verder dan anderen. Hoever je gaat met je spel is een persoonlijke keuze.

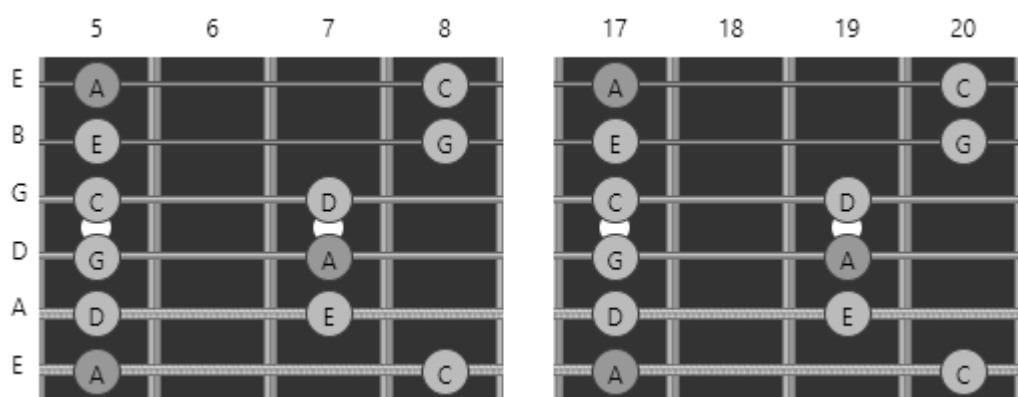
Maar de blues is in de kern een volksmuzieksoort, toegankelijk en relatief gemakkelijk te leren. Neem de tijd om iedere *lick*, iedere *riff*, ieder patroon (*shape*) te bestuderen. Weet dat continue herhalen de sleutel tot succes is, en vergeet niet je oren te gebruiken. Luister naar de muziek van de gitaristen die je hoog in het vaandel draagt, en vooral: luister naar jezelf. Ongetwijfeld zul je af en toe gefrustreerd raken. Als je dat doet, leg dan de gitaar neer en loop een blokje om als dat nodig is. Of beter nog, luister naar of kijk naar een aantal inspirerende muzikale uitvoeringen, grijp dan weer je gitaar en probeer die lastige gitaarpartij keer op keer te herhalen totdat je het onder de knie hebt.

Het geheim van de improvisatietechniek

De definitie van het woord improvisatie is “optreden in een opwelling, zonder voorafgaande voorbereiding”. Leadgitaar spelen, met name improviseren, is echt heel leuk, en met de tips en trucs in dit hoofdstuk geven we mogelijkheden een goede start met blues improvisatie te maken. Er is één geheim voor, en dat is dat je, net als elke bluesgitarist voor jou, je de improvisatie van anderen leert kopiëren voordat je zelf de improvisatie onder de knie kunt krijgen.

Robert Johnson deed het. Zo ook B.B. King. Hetzelfde geldt voor Eric Clapton en Stevie Ray Vaughan en Jimi Hendrix. Ze kopieerden allemaal de licks van degenen die hen voorgingen zo nauwkeurig mogelijk, totdat ze in staat waren om hun eigen ongelooflijke improvisatie kunsten aan het publiek te laten horen. Voor het grootste deel leerden alle bluesgitaargrootheden een paar eenvoudige, klassieke bluesleadgitaarlijnen, en vervolgens mixten en matchten ze die licks in een andere volgorde van nummer tot nummer, om hun volgende solo, en hun volgende, te creëren.

Of ze het nu weten of niet, leadgitaristen gebruiken toonladders voor alles wat ze doen. Het spreekt voor zich dat je beter speelt en sneller leert, als je de toonladders vooruit en achteruit kent. Gelukkig kom je al heel erg ver als je een paar essentiële patronen (*shapes*) kent. Je pakt ze in een paar minuten op en onthoudt ze binnen een week of twee. Daarna geniet je een leven lang van gitaarplezier. De belangrijkste toonladderpatronen in de blues zijn de pentatonische toonladderpatronen. Een pentatonische toonladder ontleent zijn naam aan het Griekse woord “penta”, wat vijf betekent. De toonladder wordt zo genoemd omdat er vijf verschillende noten in één octaaf van de pentatonische toonladder zitten, waardoor het een heel gemakkelijke toonladder is om de vingerposities te onthouden. Dit pentatonische toonladderpatroon (deze *shape*) ken je al:



Dit is de *G-shape*, die we voorheen hebben gebruikt om de mineur pentatonische toonladder te spelen. Een goede blues leadgitarist gebruikt deze *shape* bijzonder vaak,

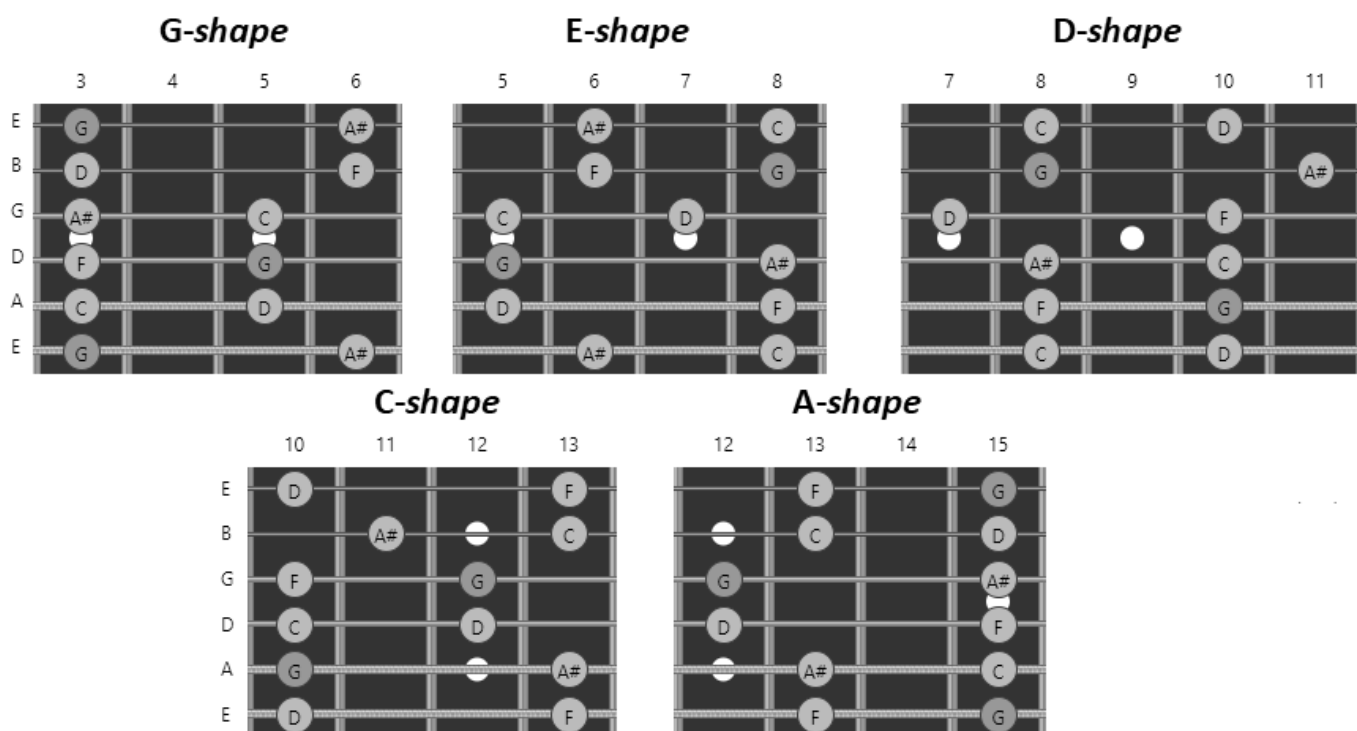
waarbij het natuurlijk een beetje saai wordt om de *shape* alleen maar vanaf de 5^{de} positie te spelen. Je kunt natuurlijk de hele *shape* doorschuiven naar de 17^{de} fret, dan speel je automatisch de *shape* één octaaf hoger.

Maar hoe zit het met alle gitaarhalsposities (frets) daartussen in? Die laten we niet verloren gaan, omdat ze vol zitten met geweldige blues licks! Daarnaast zitten ze allemaal vol met andere pentatonische toonladderpatronen die werken in combinatie met onze “hoofd” pentatonische *G-shape*. In feite zijn er in elke toonsoort vijf pentatonische toonladderpatronen die de gehele gitaarhals afdekken.

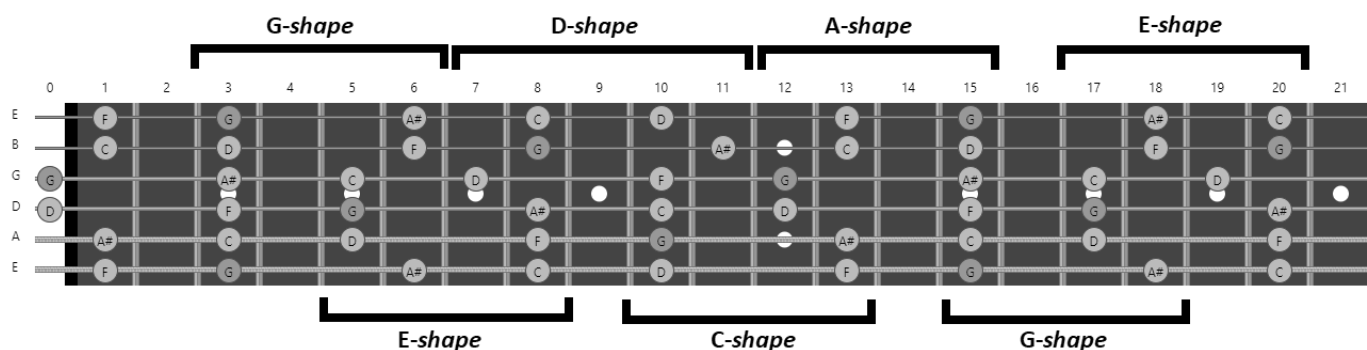
Vijf noten in de pentatonische toonladder, vijf verschillende pentatonische patronen, dat is de logica achter alle pentatonische *shapes*. Elk van de vijf verschillende pentatonische toonladderpatronen begint op een andere noot uit de pentatonische toonladder. Let op de beginnoten in de vijf patronen die hierboven zijn getoond: A op de vijfde fret, C op de achtste fret, D op de tiende fret, E op de 12^{de} fret en G op de 15^{de} fret. Deze noten, A, C, D, E en G, zijn dezelfde noten die in de eerste plaats de A-mineur pentatonische toonladder

vormen. En deze zelfde vijf noten worden keer op keer herhaald over de snaren en op en neer over de gitaarhals, binnen de vijf pentatonische toonladderpatronen, in die toonsoort van A-mineur. Als we een andere toonsoort zouden kiezen, zouden de vijf nootnamen (en de frets waarop we elk patroon beginnen) veranderen, maar de vingerzettingen zouden precies hetzelfde blijven. Ze schuiven gewoon op en neer over de hals van de gitaar, waarbij ze zowel hun vorm als hun positionering ten opzichte van elkaar behouden. De systematiek hierachter wordt ook wel het *C.A.G.E.D.* systeem genoemd, naar de noten die in de A mineur pentatonische toonladder voorkomen (zie hierboven).

Leer deze vijf patronen in één toonsoort te spelen, en je weet hoe je ze in elke toonsoort moet spelen. Om dat te bewijzen, zie onderstaand de *shapes* die in een G mineur pentatonische toonladder achter elkaar op de gitaarhals gespeeld kunnen worden.



Als je goed oplet, zie je ook dat de *shapes* als het ware in elkaar overlopen. Daardoor ontstaan er nooit hiaten in je solo, je gaat moeiteloos van de ene *shape* over in de andere. Op de gitaarhals ziet de G mineur pentatonische toonladder, met de bovengenoemde *shapes*, er als volgt uit:



Je ziet aan de afbeelding op de vorige pagina dat de vijf patronen (*shapes*) als het ware op één lijn liggen. Elk van deze vijf pentatonische toonladderpatronen bevat bepaalde klassieke bluesgitaarlicks die elke bluesgitarist zou moeten kennen. En in veel gevallen kunnen diezelfde *licks* niet comfortabel in een ander patroon worden gespeeld. Je kunt dus stellen dat iedere shape zijn eigen unieke *licks* heeft.

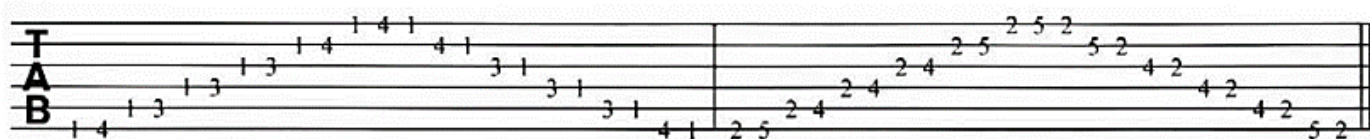
Dit is de reden waarom je elk individueel patroon uit je hoofd moet leren, de vingerzettingen en posities van de noten moet onthouden, en jezelf uiteindelijk comfortabel voelen met het improviseren en spelen van de klassieke blues *licks* die in elk individueel patroon te vinden zijn. Voordat we enkele klassieke *licks* uit deze patronen laten zien, geven we je een paar eenvoudige oefeningen die je op elk patroon kunt toepassen om je te helpen ze onder de knie te krijgen. Uiteindelijk wil je de vijf *shapes* samenvoegen zoals je op de vorige pagina hebt gezien, samen met de *licks* die het beste bij een *shape* passen.

Wil je dit allemaal goed doen, moeten deze vijf patronen precies in dezelfde positie ten opzichte van elkaar blijven. In het eerder getoonde voorbeeld in A mineur begint het belangrijkste pentatonische patroon op de vijfde fret van de zesde snaar, de noot A. Het tweede patroon begint op de achtste fret van de zesde snaar, de noot C, enzovoort. Het leren koppelen van deze vijf pentatonische patronen ten opzichte van elkaar is een essentiële vaardigheid voor elke leadgitarist. Laten we eens een aantal manieren bekijken om te oefenen met het bewegen tussen de patronen, en het hele zaakje dan in je spiergeheugen vergrendelen.

Als je dat eenmaal kunt, kun je de hele reeks van vijf patronen op of neer bewegen op de gitaarhals om van toonsoort te veranderen, of de solo over een ander akkoord te spelen. We kunnen zelfs dezelfde vijf pentatonische toonladderpatronen gebruiken om in majeuretoonarden te spelen, want het is natuurlijk heel onwaarschijnlijk dat je elk muziknummer dat je kent in de toonsoort A mineur zult spelen. We zullen ook uitleggen hoe je deze vijf pentatonische toonladderpatronen gebruikt om te soleren in de toonsoort E-mineur, of G-majeur, of B \flat majeure, of welke toonsoort dan ook.

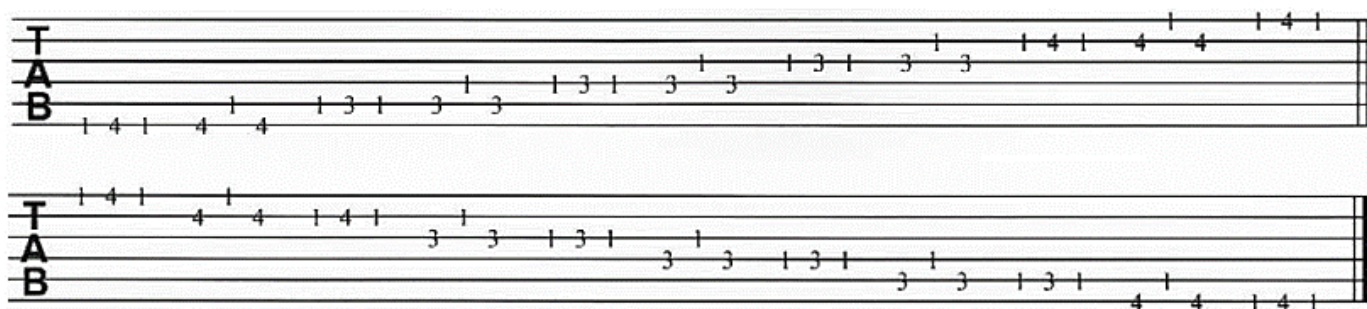
Essentiële pentatonische oefeningen

Het beheersen van elke individuele pentatonische *shape* is de eerste belangrijke stap. Je kunt hiermee beginnen door eerst elk toonladderpatroon van de laagste noot naar de hoogste noot te spelen, en weer terug. Maak het niet ingewikkeld, speel gewoon de noten in volgorde van de toonladder en dan weer terug naar het begin. Je moet dit met elk patroon doen, en dat doe je door dat patroon op elke fret te spelen, waarbij je één fret tegelijk omhoog schuift totdat je de hele toets met dat ene patroon hebt bedekt. Doe het dan nog een keer met het volgende pentatonische patroon.

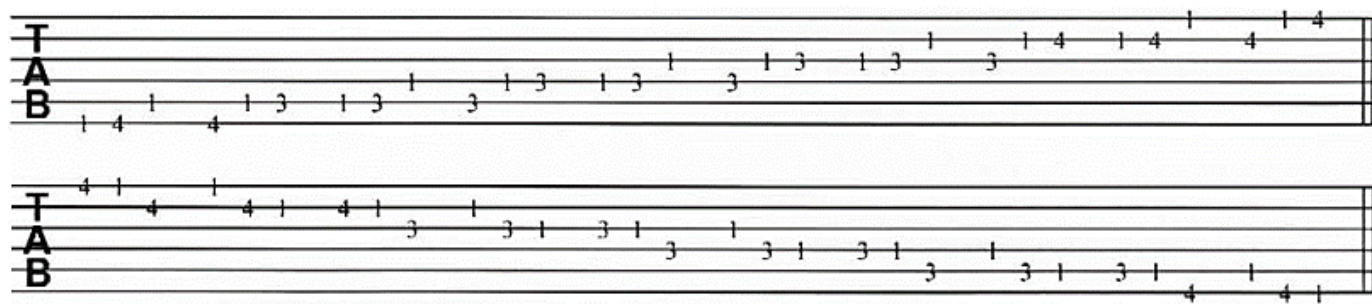


Je hoeft deze eerste oefening met alle vijf pentatonische toonladderpatronen niet onder de knie te krijgen voordat je met de volgende oefening begint. De kans is groot dat je het belangrijkste pentatonische patroon al jaren speelt, en er al vloeiend mee overweg kunt, maar nog niet zozeer bekend met de andere *shapes*. Als dat het geval is, blijf dan bij oefening 1 voor het tweede en derde patroon (en het vierde en vijfde), en ga aan de slag met oefening 2 met het belangrijkste pentatonische toonladderpatroon. Werk jezelf geleidelijk door alle oefeningen met elk van de patronen heen. Nogmaals, dit lijkt misschien een berg semi-muzikaal huiswerk, zeker, het is leuker om te jammen, maar deze inspanningen zullen hun vruchten afwerpen voor een leven lang puur plezier, waardoor je op en neer kunt schuiven over de gitaarhals in elke toonsoort, op elk nummer, soleren en improviseren alsof je het in je slaap zou kunnen doen. Geloof ons, het is echt leuk om de je gitaarhals op deze manier onder de knie te krijgen.

Bij oefening 2 spelen we het patroon (de *shapes*) in groepjes van drie noten. Begin langzaam totdat je het goed hebt, en verhoog dan eerst geleidelijk het tempo. we noemen deze oefening “één omhoog, één terug”, omdat je begint op de eerste noot van de toonladder, één noot omhoog speelt, en weer terugkeert naar de beginnoot om de groep te voltooien. Begin dan bij de tweede noot van de toonladder en speel er één, vanaf daar weer één, enzovoort, totdat je de hele toonladder hebt gehad.



In oefening 3 spelen we ook groepen van drie noten, maar deze keer drie verschillende noten. Deze oefening kun je de “twee omhoog, één terug” oefening noemen, omdat je op een bepaalde noot begint en die noot speelt samen met de volgende twee noten (dus drie in totaal). Dan ga je een noot terug en begint dan aan de volgende groep van drie. Twee omhoog, één terug.



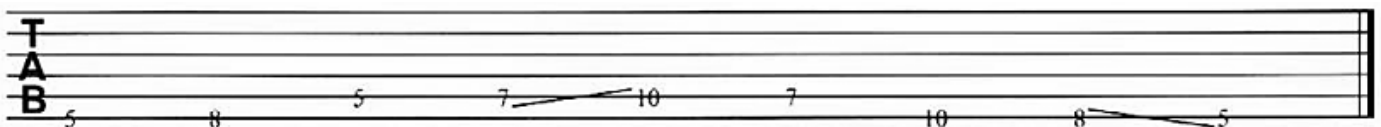
Hier is een leuk alternatief voor de afdaling die je bij oefening 3 maakt, en dit alternatief klinkt echt muzikaal! Probeer pull-offs te gebruiken bij het afdalen van de hoogste noten

naar de laagste noten op oefening 3, en je speelt eigenlijk een echte leadgitaarriff die door talloze blues- en rockgitaristen op menig klassieke opname wordt gebruikt.

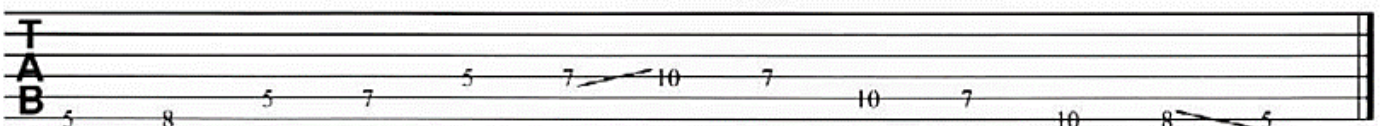
We kunnen oneindig doorgaan met oefeningen die een variatie van één van bovenstaande oefeningen is. Probeer vier noten tegelijk te spelen. Gebruik vier noten, inclusief je startnoot, en ga er drie omhoog, en één terug. Probeer er drie omhoog, twee terug. Probeer sequenties van vijf noten, sequenties van zes noten. Wat je ook bedenkt, het zal je helpen de patronen perfect onder de knie te krijgen. Het herhalen van oefeningen zoals deze met elk toonladderpatroon dat je ooit leert, zal die patronen niet alleen volledig in je hersenen en je spiergeheugen opnemen, ze zullen je ook een onschatbare dosis gehoortraining geven, die je zal helpen bij het leren van solo's van je favoriete gitaarhelden. De oefeningen zijn tegelijkertijd ook vingeroefeningen die de vingers van je speelhand veel wendbaarder, flexibeler, sneller en nauwkeuriger maken, en je bouwt kracht en uithoudingsvermogen op.

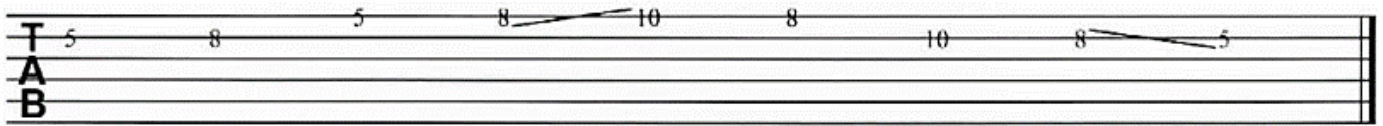
Wacht, er is nog meer. Naast alle voordelen die hierboven zijn beschreven, zullen deze oefeningen ervoor zorgen dat je speelhand en slagritmehand gesynchroniseerd functioneren tot het punt waarop je zelden meer de verkeerde snaar zult aanslaan.

Nu volgen een paar oefeningen om de vijf pentatonische *shapes* bij elkaar te krijgen, zodat je moeiteloos over de hals heen en weer schuift, waarbij je klassieke *licks* uit elk van de vijf pentatonische toonladderpatronen integreert terwijl je op de gitaarhals bezig bent. Met onderstaande oefening spelen we alleen de vier laagste noten van het belangrijkste pentatonische patroon (we gebruiken alleen de noten op de zesde en vijfde snaar) en glijden (*slide*) dan omhoog naar het tweede pentatonische toonladderpatroon. Op dat punt gaan we weer terug naar de beginnoot van het hoofdpatroon van de *shape*. Met deze oefening leer je om in het ene patroon te beginnen, omhoog te schuiven naar het volgende patroon op de hals, dan terug te glijden (*sliding*) naar je startpatroon, net zoals je vaak zult doen bij solo's.



Het is erg handig om de “beginpunten” (*root notes*) van verschillende *shapes* en akkoorden op de zesde snaar, en vaak op de vijfde snaar, blindelings te kunnen vinden. De volgende oefeningen helpen je daarbij. Het is ook handig om, als je door de vijf pentatonische *shapes* heen beweegt, de beginpunten voor elk patroon op de eerste en tweede snaar te vinden en te gebruiken. Vaak speel je bij het soleren en improviseren alleen op de hogere snaren. In de oefeningen zie je beide systemen terugkomen.

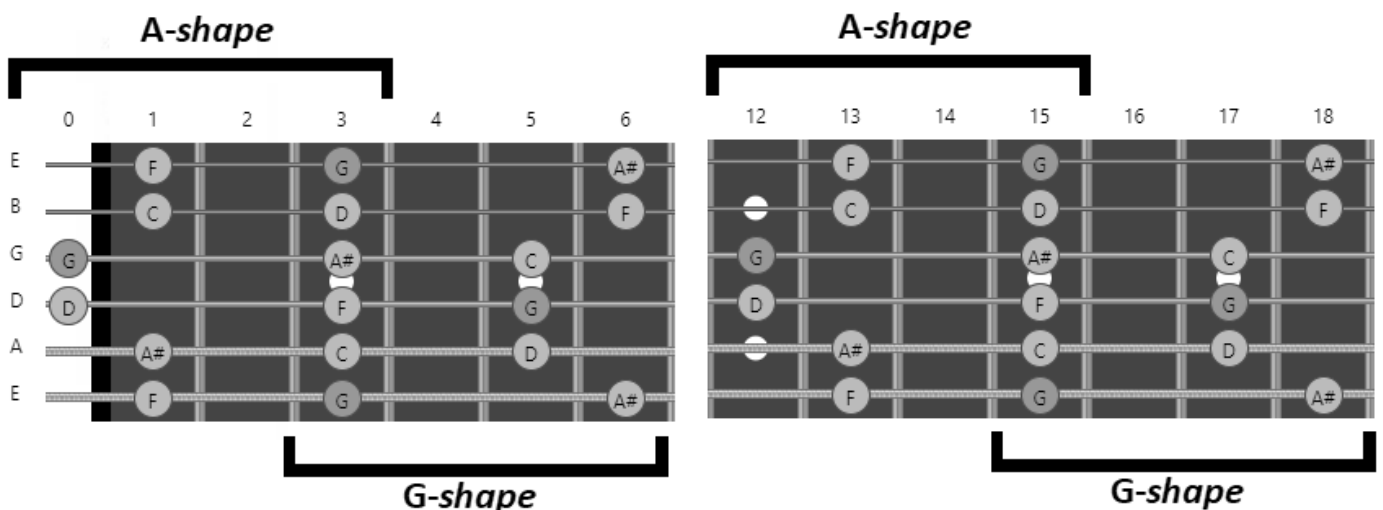




De vorige oefeningen, waarin je hebt geoefend met *slides* tussen twee aangrenzende *shapes*, leren je om in de toekomst snel en zonder fouten over de gitaarhals heen en weer te schuiven. Herhaal deze oefeningen door alle *shapes* met elkaar te combineren. Ook hier kunnen we nog een stap verder gaan. Als je in de toekomst echt vloeiend wilt spelen probeer dan om *shapes* over te slaan, dus ga direct van een G *shape* naar een D *shape*, of een C *shape* naar een E *shape*. Hoe meer herhaling je in deze oefeningen stopt, des te beter zullen je solo's klinken.

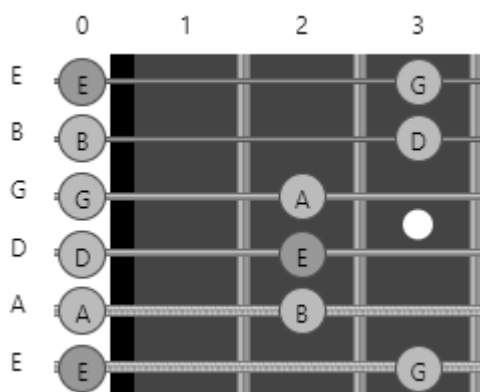
Als je eenmaal tijd in deze oefeningen hebt gestoken en het schuiven tussen toonladderpatronen onder de knie hebt, zal de afstand van het ene patroon naar het andere als een soort automatisme in je spiergeheugen worden opgenomen. Je zult merken dat je niet meer naar je frethand (speelhand) hoeft te kijken waar je precies op de gitaarhals bent geïmagineerd. Gitaarspelen wordt pas echt inspirerend als je eenmaal op dit punt bent aangekomen.

Als je goed kijkt naar de afbeelding van de gitaarhals hiervoor, waarop alle *shapes* (toonladderpatronen) staan, zie je dat de gitaarhals zichzelf als het ware na de 12^{de} fret (toets) herhaalt. Logisch, 12 frets is één octaaf, dus vanaf de 12^{de} fret ga je in het volgende octaaf spelen. Je ziet dat de G-*shape* gespeeld wordt op de 3^{de} fret, en weer opnieuw gespeeld kan worden vanaf de 15^{de} fret.



Laten we nog eens kijken naar het pentatonische patroon bij de 15^{de} fret, de G-*shape*. Kijk naar het patroon er vlak voor, dat is de A-*shape* die begint bij de 12^{de} fret. Als je vanuit de 15^{de} fret 12 posities terug de hals op gaat (dat is een octaaf), dan zie je dat de G-*shape* ook kan beginnen op de 3^{de} fret. Je kunt zelfs de A-*shape* nog daarvoor plaatsen, door de G en de D-snaar als open snaren in de *shape* te integreren.

Je ziet dat de *shapes* (toonladderpatronen) zich op de gitaarhals herhalen, en altijd in de dezelfde volgorde. In sommige toonsoorten, zoals C of D, is het pentatonische hoofdpatroon (de *G-shape*) gehoormatig alleen echt comfortabel te spelen op slechts één positie op de gitaarhals, bij deze toonsoorten is het octaveren van *shapes* niet altijd mogelijk.



In de toonsoort A-mineur kun je bijvoorbeeld alle *shapes* weer wél gemakkelijk in het octaaf spelen. En er zijn nog meer mogelijkheden. Stevie Ray Vaughan is een blues-speler die vaak soleerde met de open snaarpositie van de E-mineur pentatonische toonladder, en dat ziet er uit als hiernaast. Daarbij begint de *G-shape* met open snaren. Als je eenmaal de vijf *shapes* uit je hoofd hebt geleerd, en weet hoe ze als het ware in elkaar passen op de gitaarhals, kun je zonder veel moeite de *shapes* op en

neer over de hals schuiven, in welke toonsoort dan ook. Om je te ondersteunen geven we onderstaand een tabel met de startpositie voor iedere pentatonische *shape*, in alle 12 (Westerse) toonsoorten die we kennen.

Hals posities voor de 5 pentatonische <i>shapes</i> in alle toonsoorten					
Toonsoort	<i>G-shape</i> * (patroon 1)	<i>E-shape</i> ** (patroon 2)	<i>D-shape</i> (patroon 3)	<i>C-shape</i> (patroon 4)	<i>A-shape</i> (patroon 5)
A	5	8	10	12 (of open)	3 of 15
A#/B♭	6	9	11	1 of 13	4 of 16
B	7	10	12	2 of 14	5 of 17
C	8	11	1 of 13	3 of 15	6
C#/D♭	9	12	2 of 14	4 of 16	7
D	10	1 of 13	3 of 15	5 of 17	8
D#/E♭	11	2 of 14	4 of 16	6	9
E	12 of open	2 of 15	5 of 17	7	10
F	1 of 13	4 of 16	6	8	11
F#/G♭	2 of 14	5 of 17	7	9	12
G	3 of 15	6	8	10	1 of 13
G#/A♭	4 of 16	7	9	11	2 of 14
A	5 of 17	8	10	12	3 of 15

* Het belangrijkste toonladderpatroon

** De "B.B.'s Box" pentatonische *shape*

Je ziet dat we naast de omschrijving *shape* ook de omschrijving patroon gebruiken. Dat komt omdat sommige musici of gitaarleraren liever een numeriek systeem gebruiken om de toonladderpatronen aan te duiden. Je komt ook nog wel de term *box 1*, *box 2*, etc. tegen.

Klassieke blues riffs in iedere shape

Nu dat je snapt hoe de vijf pentatonische toonladderpatronen (*shapes*) in elkaar steken, geven we je een aantal klassieke blues *riffs/licks*, die je in iedere *shape* kunt tegenkomen. Sommige van deze lead guitar *riffs* kunnen in meer dan een *shape* worden gebruikt, sommigen echter klinken alleen maar mooi in één *shape*.

Standaard stemming

♩ = 80

(♩ = ♩) All-round pentatonic lick - Lick 1

Lick 2

Lick 3

B.B. King Style Lick - Lick 4

Lick 5

Musical notation for Lick 5, measures 17-20. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The notation includes a treble clef and a guitar TAB below. Measure 17 contains notes 12, 10, 12, 9 with a half note (1/2) above the 10 and 9. Measure 18 contains notes 11, 9, 11, 12, 12, 9, 11, 9 with a triplet of 11-9-11 and a half note (1/2) above the 12. Measure 19 contains notes 11, 9, 11, 12, 12, 9, 11, 9 with a triplet of 11-9-11 and a half note (1/2) above the 12. Measure 20 contains notes 11, 9, 11 with a triplet of 11-9-11.

Lick 6

Musical notation for Lick 6, measures 21-24. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The notation includes a treble clef and a guitar TAB below. Measure 21 contains notes 9, 11, 9, 11, 9, 11, 9, 11 with slurs and a triplet of 9-11-9. Measure 22 contains notes 9, 11, 9, 11, 9, 11, 9, 11 with slurs and a triplet of 9-11-9. Measure 23 contains notes 9, 11, 9, 11, 9, 11, 9, 11 with slurs and a triplet of 9-11-9. Measure 24 contains notes 9, 11, 9, 11, 9, 11, 9, 11 with slurs and a triplet of 9-11-9.

Sliding Lick - Lick 7

Musical notation for Sliding Lick - Lick 7, measures 25-28. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The notation includes a treble clef and a guitar TAB below. Measure 25 contains notes 10, 12 with a slur and a half note (1/2) above the 12. Measure 26 contains notes 12, 10, 12, 10, 12, 10, 12, 10 with slurs and a triplet of 12-10-12. Measure 27 contains notes 12, 10, 12, 10, 12, 10, 12, 10 with slurs and a triplet of 12-10-12. Measure 28 contains notes 12, 10, 12, 10, 12, 10, 12, 10 with slurs and a triplet of 12-10-12.

Lick 8

Musical notation for Lick 8, measures 29-32. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The notation includes a treble clef and a guitar TAB below. Measure 29 contains notes 12, 15 with a slur and a half note (1/2) above the 15. Measure 30 contains notes 10, 12, 12, 10, 12, 10, 12, 10 with slurs and a triplet of 10-12-10. Measure 31 contains notes 10, 12, 12, 10, 12, 10, 12, 10 with slurs and a triplet of 10-12-10. Measure 32 contains notes 12, 10, 12 with a triplet of 12-10-12.

Lick 9

Musical notation for Lick 9, measures 33-36. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The notation includes a treble clef and a guitar TAB below. Measure 33 contains notes 10, 10, 10, 12 with slurs and a triplet of 10-10-10. Measure 34 contains notes 10, 12, 10, 12, 12, 10, 12, 10 with slurs and a triplet of 10-12-10. Measure 35 contains notes 10, 12, 10, 12, 12, 10, 12, 10 with slurs and a triplet of 10-12-10. Measure 36 contains notes 12, 10, 12 with a triplet of 12-10-12.

Hendrix Style Lick - Lick 10

Measures 37-40. Treble clef, key signature of three sharps. Tablature shows fret numbers: 0, 5, 5, 0, 5, 5, 3, 5, (5), 0, 5, 5, 0, 3, 4, 5, 2, (2). Techniques include triplets and bends.

Lick 11

Measures 41-44. Treble clef, key signature of three sharps. Tablature shows fret numbers: 0, 5, 5, 0, 5, 5, 3, 5, 3, 5, 5, 3, 5, 3, 5, (5). Techniques include triplets, bends, and a fast release.

Lick 12

Measures 45-48. Treble clef, key signature of three sharps. Tablature shows fret numbers: 0, 5, 5, 0, 5, 5, 3, 4, (4), 0, 5, 5, 0, 5, 5, 3, 5, 3, 5, 3, 5, (5), (5). Techniques include triplets, bends, and a fast release.

Lick 13

Measures 49-52. Treble clef, key signature of three sharps. Tablature shows fret numbers: 12, 14, 14, 14, 12, 14, (14), (14), 14, 12, 14, 12, 14, 12, 14, (14). Techniques include triplets, bends, and a fast release.

Lick 14

Measures 53-56. Treble clef, key signature of three sharps. Tablature shows fret numbers: 12, 14, 12, 14, 12, 14, (14), (14), 12, 14, 12, 14, (14), 14, 12, 14, (14). Techniques include triplets, bends, and a fast release.

Lick 15

Power to the minor! - Lick 16

Lick 17

Lick 18

Major Penting! - Lick 19

Lick 20
g^{va}

Musical notation for Lick 20, measures 77-80. The treble clef staff shows notes with accidentals and dynamics (P, H). The guitar tablature shows fret numbers (12, 14, 15) and techniques like triplets and slurs. A dotted line indicates a continuation of the lick.

Lick 21
g^{va}

Musical notation for Lick 21, measures 81-84. The treble clef staff shows notes with accidentals and dynamics (H). The guitar tablature shows fret numbers (13, 12, 15) and techniques like triplets and slurs. A dotted line indicates a continuation of the lick.

Chuck Berry Lick - Lick 22
g^{va}

Musical notation for Chuck Berry Lick - Lick 22, measures 85-88. The treble clef staff shows notes with accidentals and dynamics (sl., H). The guitar tablature shows fret numbers (11, 12, 14) and techniques like slurs and triplets. A dotted line indicates a continuation of the lick.

Lick 23
g^{va}

Musical notation for Lick 23, measures 89-92. The treble clef staff shows notes with accidentals and dynamics (sl., H). The guitar tablature shows fret numbers (11, 12, 15) and techniques like slurs and triplets. A dotted line indicates a continuation of the lick.

Lick 24
g^{va}

Musical notation for Lick 24, measures 93-96. The treble clef staff shows notes with accidentals and dynamics (sl., H). The guitar tablature shows fret numbers (11, 12, 15) and techniques like slurs and triplets. A dotted line indicates a continuation of the lick.

Lick 25

8va

Musical notation for Lick 25, measures 97-100. The notation includes a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a common time signature. The melody features triplets and slurs. The guitar tablature below shows fret numbers (15, 14, 12, 15, 12, 15, 12, 12, 12, 15, 15, 12, 14, 12, 14) and techniques such as triplets (3), slurs, and dynamics (P, full). The measure numbers 97, 98, 99, and 100 are indicated.

Lick 26

8va

Musical notation for Lick 26, measures 101-104. The notation includes a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a common time signature. The melody features triplets and slurs. The guitar tablature below shows fret numbers (15, 14, 12, 15, 12, 15, 17, 15, 15, 12, 15, 12, 14, 12, 14, 12, 14) and techniques such as triplets (3), slurs (sl), and dynamics (P). The measure numbers 101, 102, 103, and 104 are indicated.

Lick 27

8va

Musical notation for Lick 27, measures 105-108. The notation includes a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a common time signature. The melody features triplets and slurs. The guitar tablature below shows fret numbers (15, 15, 15, 12, 15, 15, 12, 15, 12, 15, 17, 17, 17) and techniques such as triplets (3), slurs (sl), and dynamics (P, full). The measure numbers 105, 106, 107, and 108 are indicated.

SRV Style Lick - Lick 28

Musical notation for SRV Style Lick - Lick 28, measures 109-112. The notation includes a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a common time signature. The melody features triplets and slurs. The guitar tablature below shows fret numbers (2, 0, 0, 0, 3, 0, 0, 2, 2, 0, 2, 0, 2, 2) and techniques such as triplets (3), slurs, and dynamics (P). The measure numbers 109, 110, 111, and 112 are indicated.

Lick 29

Musical notation for Lick 29, measures 113-116. The notation includes a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a common time signature. The melody features triplets and slurs. The guitar tablature below shows fret numbers (2, 0, 0, 0, 3, 0, 3, 5, 3, 0, 3, 0, 2, 0, 2, 2) and techniques such as triplets (3), slurs (sl), and dynamics (P). The measure numbers 113, 114, 115, and 116 are indicated.

Lick 30

'Cherry Picking' (combining licks) - Lick 10

Lick 5

Lick 27

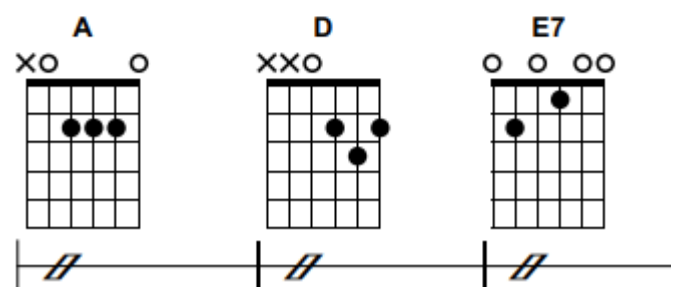
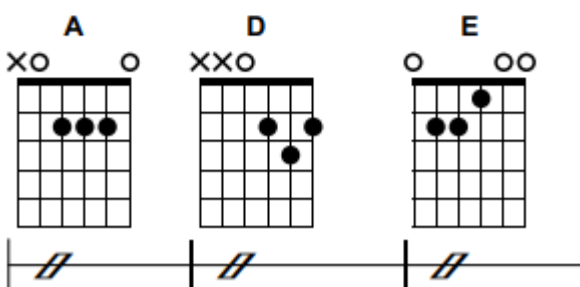
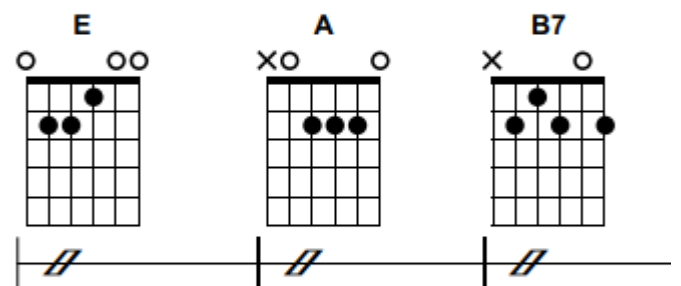
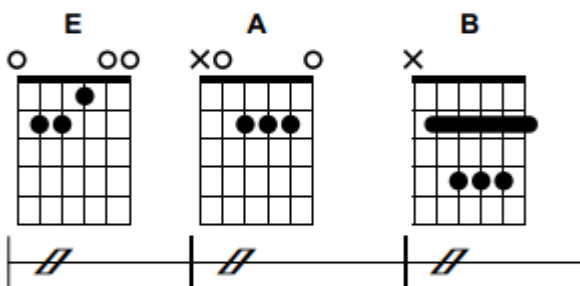
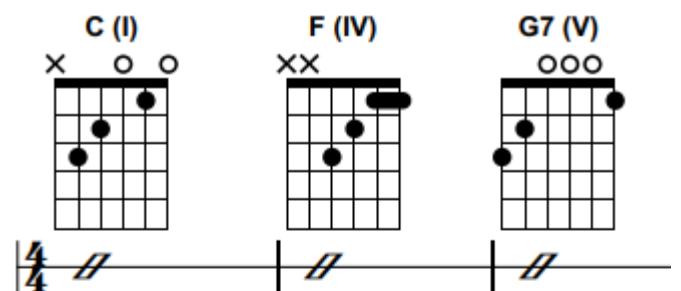
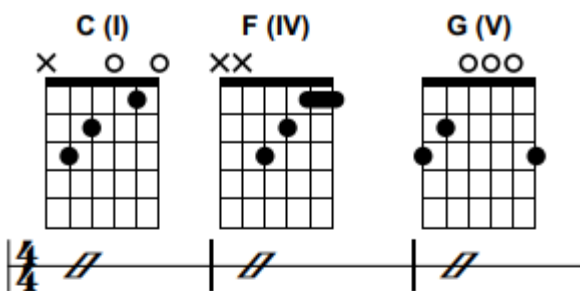
Leadgitaar over de I-IV-V akkoordprogressie

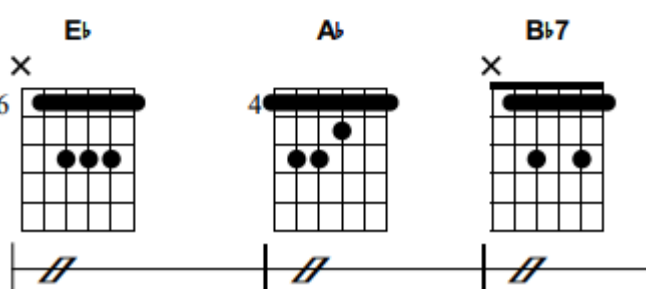
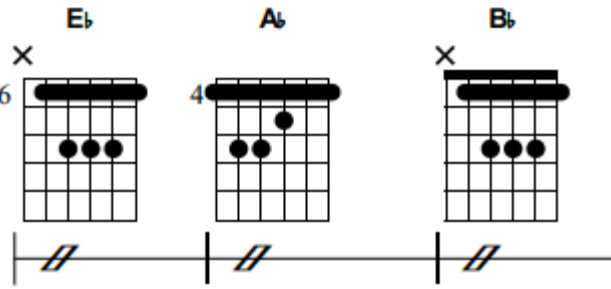
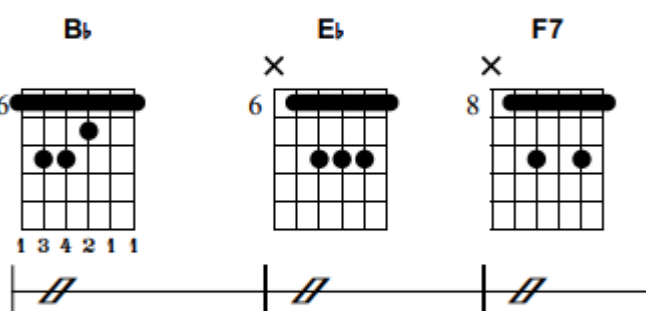
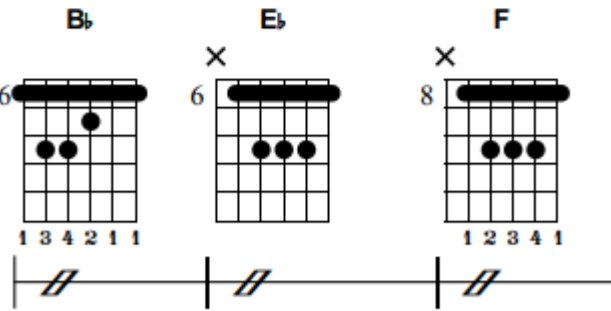
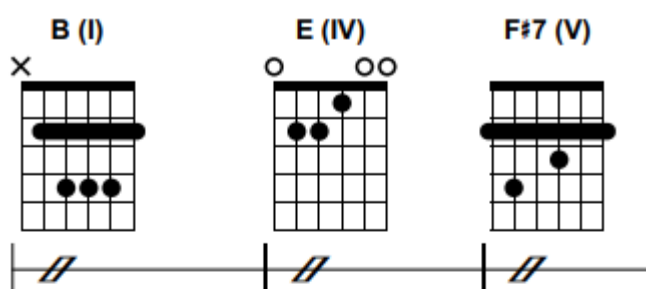
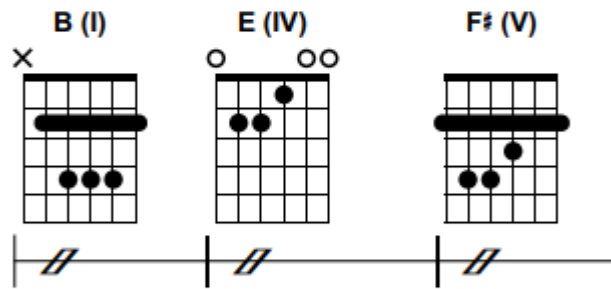
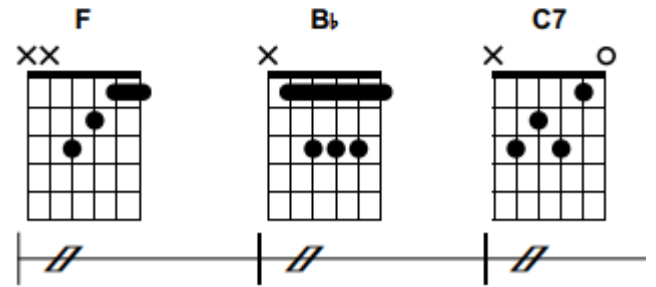
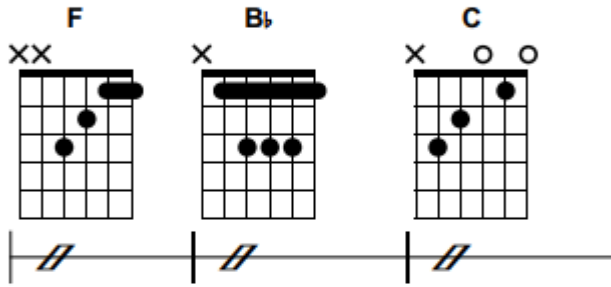
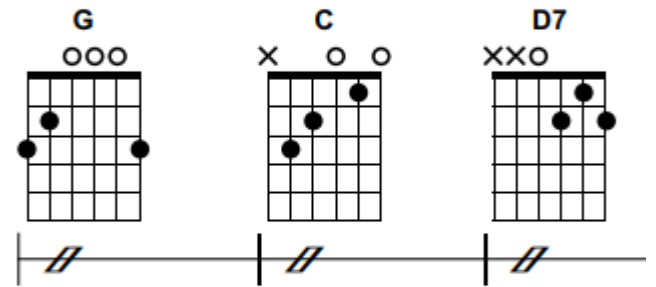
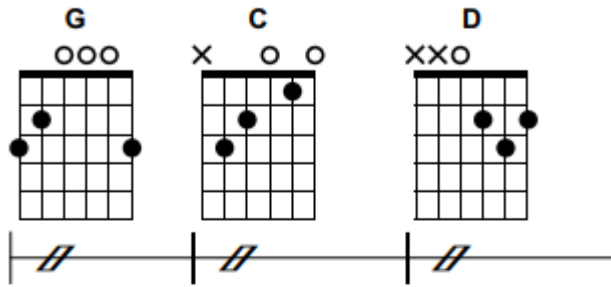
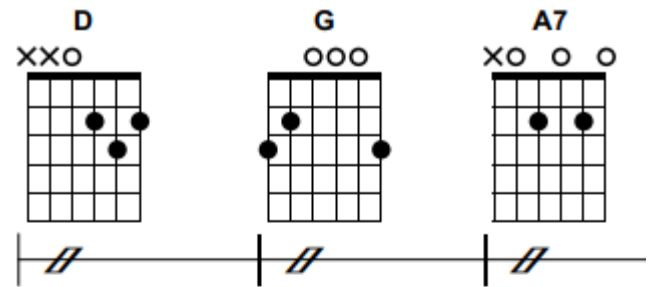
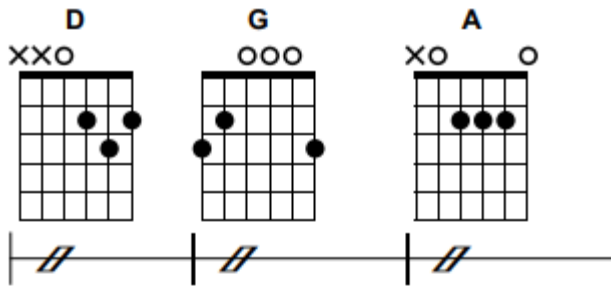
Je hebt op onze website GuitarJan.com alle mogelijke theorie over akkoordprogressies, met name in de bluesmuziek, kunnen bestuderen. Zo'n beetje de standaard akkoordprogressie in de basis blues is de I-IV-V progressie, zoals we hiervoor al eerder hebben besproken. We beginnen met een korte herhaling van dit akkoordprogressie thema, waarbij we voor iedere toonsoort de akkoorden in onderstaande tabellen hebben verwerkt.

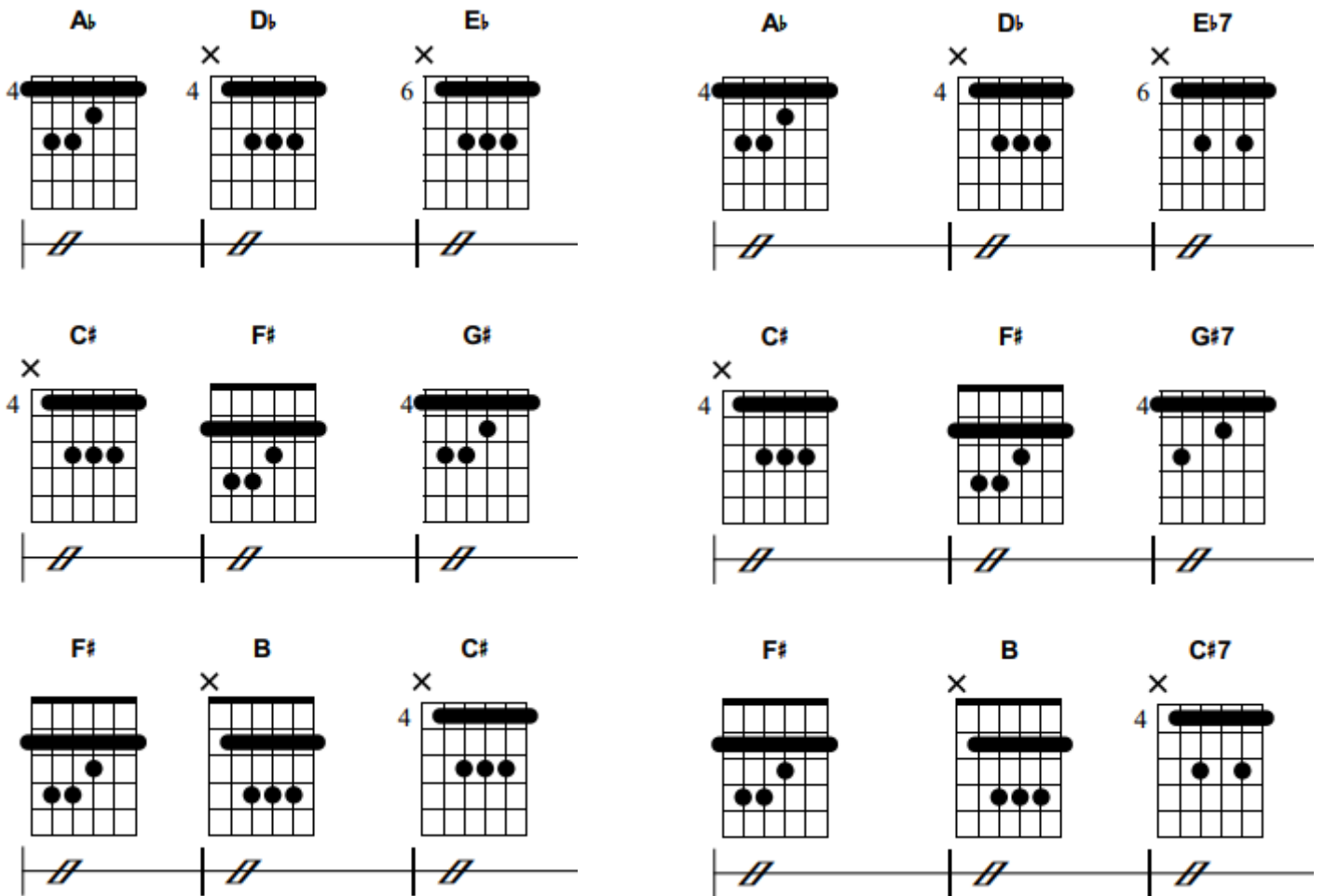
I – IV V akkoordprogressie ● standaard ●			
Toonsoort	I	IV	V
C	C	F	G
E	E	A	B
A	A	D	E
D	D	G	A
G	G	C	D
F	F	B \flat	C
B	B	E	F \sharp
B \flat	B \flat	E \flat	F
E \flat	E \flat	A \flat	B \flat
A \flat	A \flat	D \flat	E \flat
D \flat	D \flat	G \flat	A \flat
G \flat	G \flat	C \flat	D \flat
C \sharp	C \sharp	F \sharp	G \sharp
D \sharp	D \sharp	G \sharp	A \sharp
F \sharp	F \sharp	B	C \sharp
G \sharp	G \sharp	C \sharp	D \sharp
A \sharp	A \sharp	D \sharp	F

I – IV V akkoordprogressie ● dominant 7 als V akkoord ●			
Toonsoort	I	IV	V
C	C	F	G7
E	E	A	B7
A	A	D	E7
D	D	G	A7
G	G	C	D7
F	F	B \flat	C7
B	B	E	F \sharp 7
B \flat	B \flat	E \flat	F7
E \flat	E \flat	A \flat	B \flat 7
A \flat	A \flat	D \flat	E \flat 7
D \flat	D \flat	G \flat	A \flat 7
G \flat	G \flat	C \flat	D \flat 7
C \sharp	C \sharp	F \sharp	G \sharp 7
D \sharp	D \sharp	G \sharp	A \sharp 7
F \sharp	F \sharp	B	C \sharp 7
G \sharp	G \sharp	C \sharp	D \sharp 7
A \sharp	A \sharp	D \sharp	F7

In standaard akkoorddiagrammen zien deze progressies er als volgt uit:







Je kunt de I - IV - V7 progressie ook met zogeheten “verwisselingen” gebruiken, waarbij de progressies geen gewone majeure en dominante 7 akkoorden mag bevatten. De akkoorden in de standaard progressies kunnen op veel manieren worden vervangen. Enkele voorbeelden hiervan:

- C - Fmaj7 - G9
- E - Amaj7 - B7
- Amaj7 - Dmaj9 - E13
- D - Dsus4 - C - F
- G - Csus4 - D7

Naast het systeem van “verwisselingen” kennen we ook de “vervangingen”. Daarbij substitueren (vervangen) we een akkoord helemaal. De IV kan bijvoorbeeld worden vervangen door ii en de I kan worden vervangen door vi, die in beide gevallen de relatieve mineur in de toonladder zijn. Ook hiervan weer een paar voorbeelden:

- C - Dm - G
- G - Am - D
- Am - F - G

Als I wordt vervangen door vi, wordt dat normaal gesproken niet gedaan aan het einde van een couplet of een refrein. Een ander idee voor alternatieve I – IV -V progressies is het inbrengen van zogeheten “overgangsakkorden”, zoals:

C - Am - F - G
G - Em - C - D

Daarnaast kunnen andere opties zoals bijvoorbeeld baslijnen (*slash chords*) worden toegevoegd:

C - C/E - F - G
G - G/B - C - D

Je kunt ook nog bedenken om de standaard akkoordprogressie uit te breiden door met de gebruikelijke akkoordprogressie te variëren, denk bijvoorbeeld aan een akkoordprogressie als I – IV – I – V, waarbij eerst wordt teruggekeerd naar het I akkoord, voordat het muziknummer verder gaat met het V akkoord.

Voor verdere informatie over akkoordprogressies verwijzen we naar onze website GuitarJan.com.

De eenvoudige methode

De *licks* en *riffs* die je tot nu toe hebt gezien, werken uitstekend over het I-akkoord, of het A-akkoord zoals we dat in de meeste van de bovenstaande voorbeelden hebben gebruikt. Maar blues gitaarsolo's vereisen dat we ook over de IV- en V-akkoorden de solo kunnen vervolgen. Er zijn drie basismethoden die we zullen laten zien: eenvoudig, gemiddeld en meer geavanceerd. Laten we ze stap voor stap doornemen.

De eenvoudige methode van soleren houdt in dat je in één positie op de gitaarhals blijft, bijvoorbeeld in het belangrijkste pentatonische toonladderpatroon (*G-shape*) en de noten vindt die precies over elk akkoord klinken. De leadgitarist vindt de juiste noten door de akkoordtonen te gebruiken, de noten waaruit het akkoord bestaat. Over het A-akkoord kunnen we bijvoorbeeld een A (de grondtoon van het A-akkoord), een C (de mineur of kleine terts van het A-akkoord) of een E (de kwint van het A-akkoord) spelen. Een *riff* in de standaard pentatonische *shape* over het I akkoord in A mineur kan eruit zien als onderstaand:

The image shows a musical score for a guitar riff. It consists of a treble clef, a 4/4 time signature, and a guitar staff. Above the staff, the notes are labeled with their corresponding chords: A C E, A E E, A C C, C A, A E C. The guitar staff shows the following fret numbers: 7 5 7 7, 5 8 5 7, 8 5 8 8 8 5, 5 8 5 7 7 5.

Het IV-akkoord, in dit geval D, bestaat uit de noten D, F en A voor D mineur, of D, F# en A voor D majeur. In onze belangrijkste *shape* in de toonsoort A hebben we geen F of een F#, maar wel de noten D en A. Door een riff te spelen die zich op die noten concentreert, kunnen we een geschikte *lick* spelen over het D- of IV-akkoord in a-mineur.

En nu nog het V-akkoord, E, dat bestaat uit de noten E, G en B voor E-mineur, of E, G# en B voor E-majeur. Nogmaals, we hebben niet al die noten in de pentatonische A toonladder. We hebben wel een E en een G, dus laten we ons daarop weer concentreren.

Als je dit allemaal samenvoegt in een 12-bar blues patroon, krijg je zoiets als onderstaand:

Natuurlijk klinkt dit nog niet als een Joe Bonamassa of Billy Gibbons solo, maar je speelt in ieder geval de juiste noten over elk akkoord in de progressie, inclusief de IV en V-akkoorden

Het klinkt misschien niet als veel, maar we hebben in ieder geval de juiste noten gespeeld over elk akkoord in de progressie, inclusief de IV en V-akkoorden (D en E), ook al spelen we een A-mineur toonladder. We bereiken dit door ons op het juiste moment te concentreren op de akkoordtonen voor het IV en V-akkoord die te vinden zijn in de toonladder.

Deze eenvoudige methode van improviseren over een I-IV-V akkoordenschema kan in elke toonsoort worden gebruikt. Schuif gewoon de *shape* van de pentatonische toonladder op zijn plaats. Als je bijvoorbeeld als I akkoord een C hebt, dan schuif je van de het I akkoord A (5^{de} positie op de 6^{de}, de lage-E snaar), naar de 8^{ste} positie op de lage E-snaar, waar de C begint. En daar herhaal je de pentatonische shape weer, zij het dan in de C (mineur of majeur) toonladder.

Door de grondtonen of akkoordtonen voor de I-, IV- en V-akkoorden in elk van de vijf pentatonische toonladderpatronen (*shapes*) te achterhalen, kun je dit proces ook op en neer herhalen over de gehele gitaarhals, in welke toonladder dan ook, wat op zich natuurlijk al een geweldige oefening is. Werk *shape* voor *shape* af en leer eenvoudige *licks* te spelen met de juiste akkoordtonen voor het I, IV en het V-akkoord in elk toonladderpatroon. Een eenvoudige solo die de A, D- en E-akkoordtonen in de *E shape* gebruikt ("B.B.'s Box"), kan er bijvoorbeeld als volgt uitzien:

D (IV) A D D A D D D A (I) A C E E A A A A E

E (V) E G G E G E D (IV) D D E A (I) A C C E E A A

Als laatste geven we je nog alle shapes met daarin aangegeven de noten uit het I, IV en V akkoord, wederom in A mineur.

G-shape

E-Shape

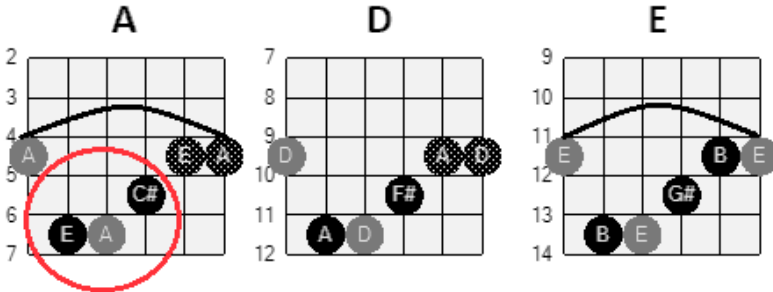
D-shape

C-shape

A-shape

De gemiddelde methode

De tweede, en iets meer gecompliceerde methode om een solo over een I – IV - V progressie te spelen zou je kunnen omschrijven als een techniek die je het “volgen van de akkoorden” zou kunnen noemen. In dit geval verplaatsen we de G-shape (het belangrijkste pentatonische toonladderpatroon), op en neer over de gitaarhals naar de posities waar het E-vormige barré akkoord terecht zou komen voor elk van onze primaire akkoorden.



In de toonsoort A plaatsen we het belangrijkste pentatonische patroon op de 5^{de} fret voor A, de 10^{de} fret voor D en de 12^{de} fret voor E, fust zoals we zouden doen met de barréakkoorden. Laten we als oefening dezelfde riff over elk akkoord spelen, waarbij we

gewoon de frets met de akkoorden verwisselen. Je ziet hierboven het A, D en E-barré akkoord, volgens het barré-E patroon. Als oefening kun je dezelfde *riff* over ieder akkoord spelen, door simpelweg je vingerpositie op de hals aan te pakken.

Dit is een techniek die vaak wordt gebruikt door mensen als B.B. King, Stevie Ray Vaughan en talloze andere blues grootheden. Dezelfde methode om een identieke of bijna identieke *riff* op en neer over de toets te schuiven om over de I, IV en V-akkoorden te spelen, kun je doen met licks uit welke pentatonische *shape* dan ook. Hier is een voorbeeld van *licks* die worden gespeeld in de “B.B.’s Box”-sectie van de E-*shape*:

Ook hier volg je weer de akkoorden met een identiek pentatonisch patroon.

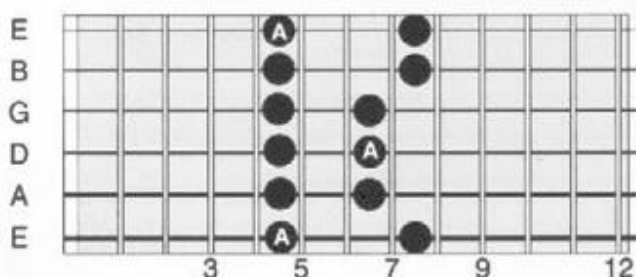
De geavanceerde methode

Een meer geavanceerde manier om solo's over de 1 – IV - V-akkoordprogressie te spelen, is de *shape* wijzigen voor elk akkoord waarover je een deel van de solo speelt. Maar meer dan alleen het veranderen van de *shapes*, gaan we eigenlijk de toonsoort voor elk akkoord veranderen, zij het tijdelijk, en alleen tijdens dat akkoord. Dat is eigenlijk precies hetzelfde als dat we in de vorige oefeningen deden, waarbij we de identieke *riffs* op en neer over de gitaarhals hebben gespeeld, om de I, IV en V-akkoorden af te dekken. Bij deze methode blijven we dicht bij ons startpunt van de solo, door verschillende *shapes* vanaf ongeveer dezelfde positie te gebruiken, waardoor het aantal verplaatsingsbewegingen over de gitaarhals beperkter blijft.

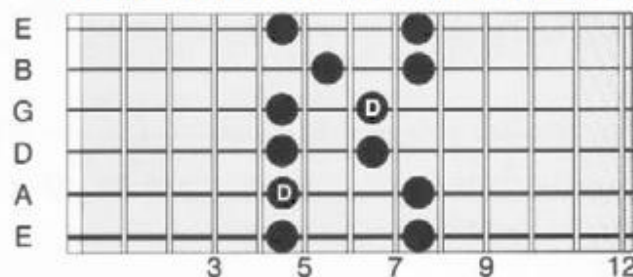
Dit is eigenlijk een meer gebruikelijke manier om over akkoordwisselingen te soleren dan de *slide*-techniek die we tot nu toe hebben gebruikt en best handig is, maar snel tot verveling leidt. Gelukkig is de geavanceerde methode niet zo moeilijk als het klinkt, maar het vereist wel een behoorlijk gedegen kennis van de pentatonische toonladderpatronen (de *shapes*), en een goed begrip van hoe je elk van die *shapes* in verschillende toonsoorten kunt spelen.

In dit voorbeeld gebruiken we de bekende *G-shape* bij de vijfde fret over het I-akkoord (A-mineur). Als we overschakelen naar het IV-akkoord (D-mineur), gebruiken we de *C-shape* op de vijfde fret. Dit zou ons eigenlijk in de toonsoort D-mineur brengen, maar dat is slechts tijdelijk, want als we bij het V-akkoord (E-mineur) komen, nemen we diezelfde *C-shape* schuiven die twee frets omhoog, naar de zevende fret. Daardoor spelen we in wezen in de E mineur toonladder, maar zoals gezegd, dit is slechts tijdelijk. We gebruiken onderstaande *shapes* en posities:

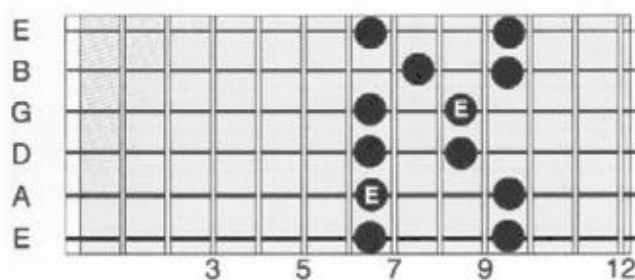
G-Shape voor het I akkoord



C-shape voor het IV akkoord



C-shape voor het V akkoord



Op de volgende pagina vind je een eenvoudige solo in A mineur, met D mineur en E mineur akkoorden en *lead licks*.

A (I) - G-Shape

Musical notation for A (I) - G-Shape. The notation shows a four-measure phrase in 4/4 time. The top staff is a treble clef with a melody of eighth notes. The bottom staff is a guitar fretboard with strings T, A, and B labeled. Fingerings are indicated by numbers 1-5 and arrows. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in the first measure.

D (IV) - C-Shape

A (I) - G-Shape

Musical notation for D (IV) - C-Shape and A (I) - G-Shape. The notation shows a four-measure phrase in 4/4 time. The top staff is a treble clef with a melody of eighth notes. The bottom staff is a guitar fretboard with strings T, A, and B labeled. Fingerings are indicated by numbers 1-5 and arrows. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in the first measure.

E (V) - C-Shape

D (IV) - C-Shape

A (I) - G-Shape

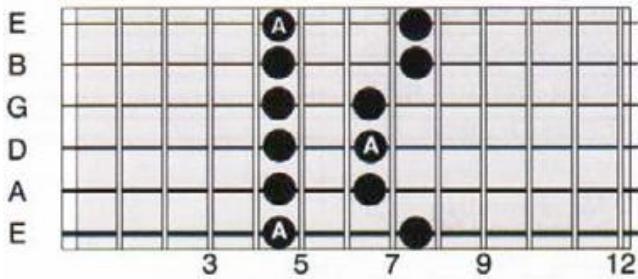
Musical notation for E (V) - C-Shape, D (IV) - C-Shape, and A (I) - G-Shape. The notation shows a four-measure phrase in 4/4 time. The top staff is a treble clef with a melody of eighth notes. The bottom staff is a guitar fretboard with strings T, A, and B labeled. Fingerings are indicated by numbers 1-5 and arrows. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in the first measure.

Nogmaals, oefen met het gebruik van alle vijf verschillende pentatonische *shapes* om bij elk akkoord het passende solodeel te schrijven. Neem de tijd om alle combinaties uit te proberen, je zult dan snel merken hoeveel professioneler je solospel dan klinkt.

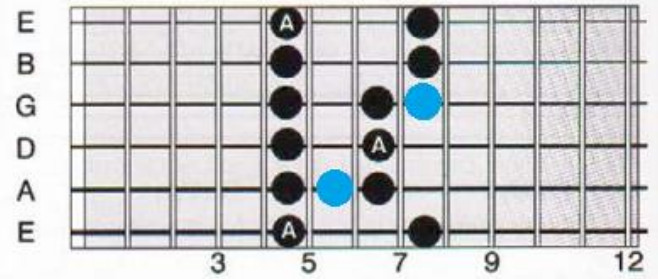
De Blues toonladder

We hebben het punt bereikt om de beroemde blues toonladder toe te voegen aan ons arsenaal aan blues tools. De blues toonladder is vrijwel identiek aan de pentatonische toonladder, met de toevoeging van één extra noot per octaaf, waardoor het een toonladder van zes noten wordt. De noot die we aan de pentatonische toonladder zullen toevoegen, wordt de verminderde kwint (*flat fifth*) of "blauwe" noot (*blue note*) genoemd, en valt precies tussen de vierde en vijfde toonladderstap van de mineurtoonladder. Hoewel we deze *blue note* in ieder van de C A G E D *shapes* kunnen gebruiken, gebruiken de meeste gitaristen de *blue note* vooral in de G-*shape*, de belangrijkste pentatonische *shape*. Om te laten zien hoe we het zouden kunnen gebruiken, samen met de techniek van het veranderen naar de C-*shape* voor onze IV en V-akkoorden, vergelijken we de basis G en C-toonladder *shapes* met hun verwante blues toonladders, en dat ziet er als volgt uit:

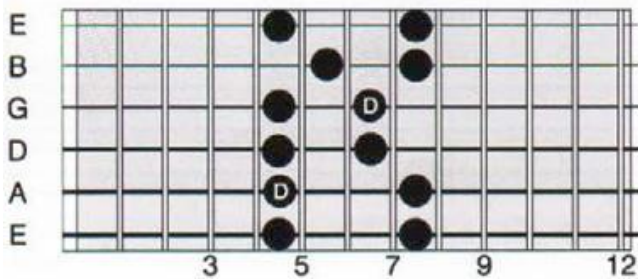
A pentatonische shape



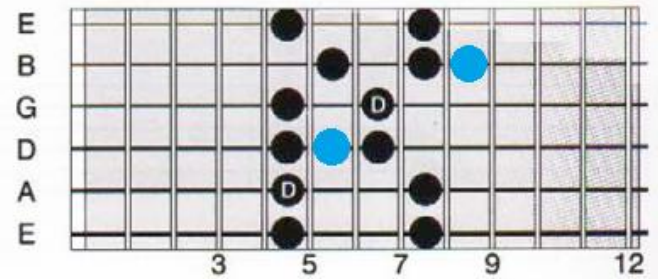
A pentatonische blues-shape



C pentatonische shape



C pentatonische blues-shape



We introduceren een blues solo in a-mineur waarin we de blues toonladder gebruiken over onze IV en V-akkoorden, en de *blue note* wordt toegevoegd aan de G-shape voor het I akkoord, en de C-shape voor de IV en V akkoorden.

A (I) - G-bluesshape

D (IV) - C bluesshape

A (I) - G-bluesshape

E (V) - C bluesshape D (IV) - C bluesshape A (I) - G-bluesshape

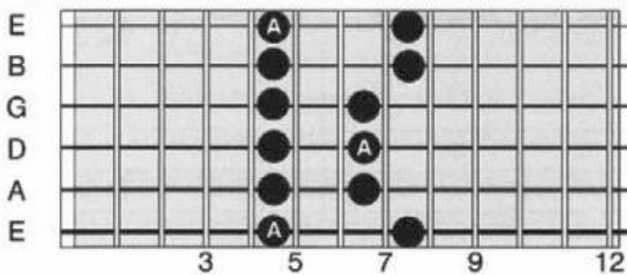
Vorbij de pentatonische en blues toonladder

We kunnen het soloconcept nog fraaier (en daardoor wat complexer) maken, door het toevoegen van noten buiten het pentatonische patroon (anders dan de *blue note*). Om dit te kunnen zul je moeten begrijpen dat pentatonische toonladders en blues toonladders niet de enige toonladders zijn die gitaristen uiteindelijk zouden moeten leren.

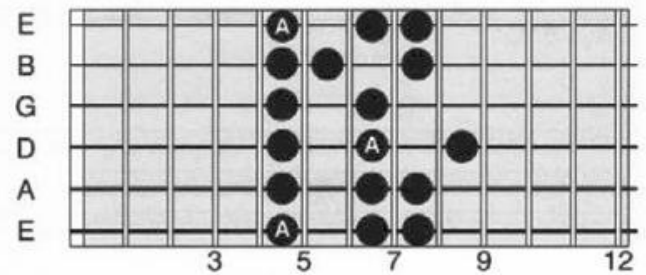
De volgende stap in onze theorie omvat toonladderpatronen die zeven noten per octaaf bevatten, de zogenaamde "diatonische" toonladders. Dit zijn eigenlijk gewoon onze basis "do-re-mi" majeure- en mineurtoonladders. Aangezien er zeven noten per octaaf zijn in een diatonische toonladder, ligt het voor de hand dat we zeven verschillende toonladderpatronen (*shapes*) kunnen bedenken, één beginnend op elke noot van de toonladder, net zoals we dit voorheen met de vijftonige pentatonische toonladder hebben gedaan, waaruit toen 5 *shapes* voortkwamen.

Als je de vijf pentatonische *shapes* al uit je hoofd hebt geleerd, heb je het meeste werk van het leren van je diatonische *shapes* al gedaan, omdat deze in ieder geval alle pentatonische noten bevatten. In feite vormen de pentatonische toonladderpatronen (*shapes*) het raamwerk van vijf van de zeven diatonische toonladderpatronen (*shapes*). Vergelijk de vijf pentatonische *shapes* met hun corresponderende diatonische *shapes*:

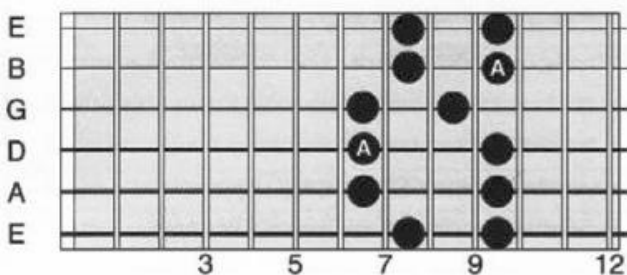
Pentatonisch (G-shape)



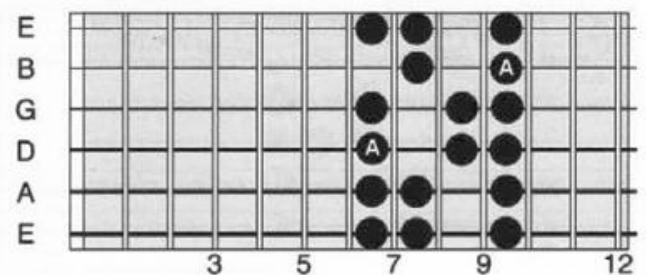
Diatonisch



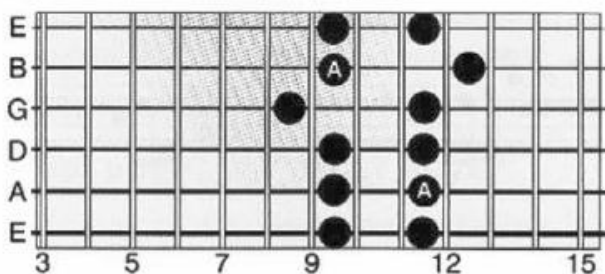
Pentatonisch (E-shape)



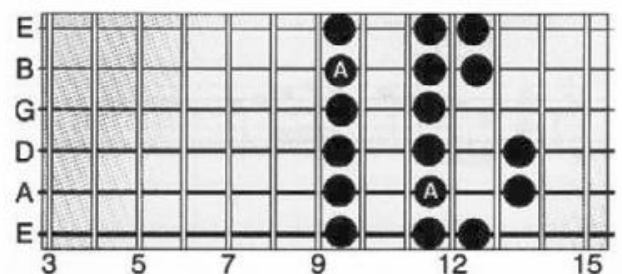
Diatonisch



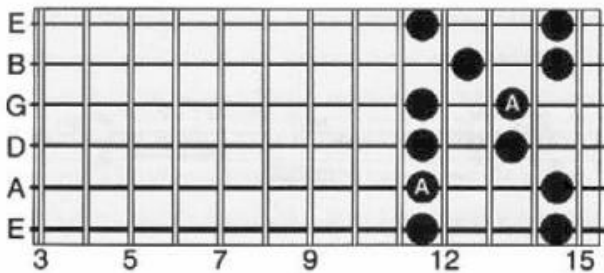
Pentatonisch (D-shape)



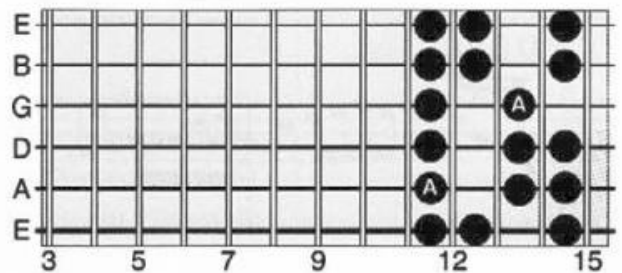
Diatonisch



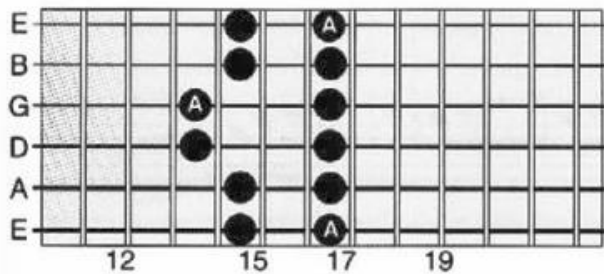
Pentatonisch (C-shape)



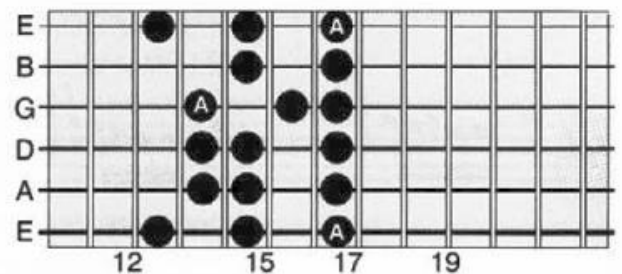
Diatonisch



Pentatonisch (A-shape)



Diatonisch



We kijken nog eens naar de A-mineur blues solo die we zojuist hebben gebruikt. Deze keer gebruiken we *G-Shape* op de vijfde fret, én de *A-bluesshape* op de vijfde fret, én A mineur diatonische *shape*, tevens op de vijfde fret. Je zult zien dat deze *shapes* allemaal uitwisselbaar zijn voor het I akkoord. Als we naar het IV-akkoord gaan, de D-mineur, gebruiken we daar ook alle drie de toonladdervarianten: de C-shape, in de varianten pentatonisch, *blue note* en diatonisch. Hetzelfde geldt voor het V akkoord. In feite zal een echt gevorderde solist precies weten hoe hij zijn solo's opbouwt met behulp van alle toonladderpatronen (*shapes*).

A (I)

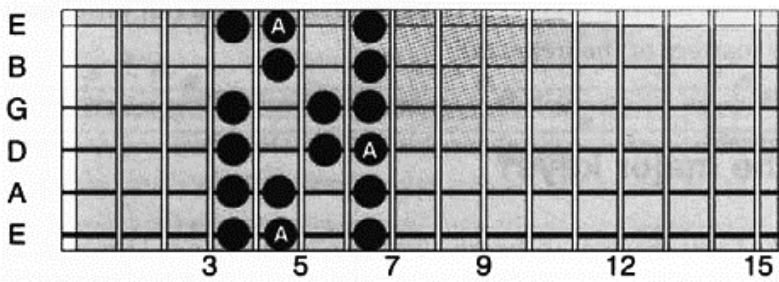
D (IV) A (I)

Toonladders in majeur

Alle stappen die we tot nu toe hebben doorlopen, hadden betrekking op mineur toonladders, voornamelijk als voorbeeld de A mineur. Hoewel de term “blues” op zichzelf al beelden oproept van wanhoop en ellende, waarvoor mineur toonladders perfect zijn, is de meeste blues eigenlijk geen mineur blues. Het is je misschien opgevallen hoe neerslachtig en melancholiek een mineur blues akkoordprogressie klinkt (zoals in de akkoorden Am, Dm en Em). Wil je iedereen uit de zaal jagen, als je live voor publiek speelt? Dat gaat je zeker lukken als je hele repertoire in mineur toonsoorten is geschreven. Je moet niet vergeten dat de meeste bluesmuziek best opgewekt en dansbaar is, dat was al zo in de *juke-joints* in de Delta, tot in elke blues club vandaag de dag. Het was altijd (en is nog steeds) is in de eerste plaats een muziekfeestje, bedoeld om mensen te helpen de problemen en de sleur van hun dagelijks leven achter zich te laten, en van hun neerslachtige stemming af te komen.

Als het gaat om de klank van een mineurtoonsoort versus een majeuretoonsoort, is er één overheersende basis emotie: mineur is verdrietig, majeur is het tegengestelde. Als zodanig moet de leadgitarist weten hoe hij moet soleren over akkoordenschema's die voornamelijk majeur van aard zijn. En we moeten zeggen “voornamelijk majeur van aard” omdat de majeur blues niet echt majeur is, of gespeeld kan worden met een trukendoos vol vingerposities waardoor het een majeur toonladder wordt. Zo'n “gemaakte en niet echte” majeur toonladder, bijvoorbeeld in de toonsoort A, ziet er als volgt uit, waarbij een grote septiem (*major 7th*) wordt gebruikt:

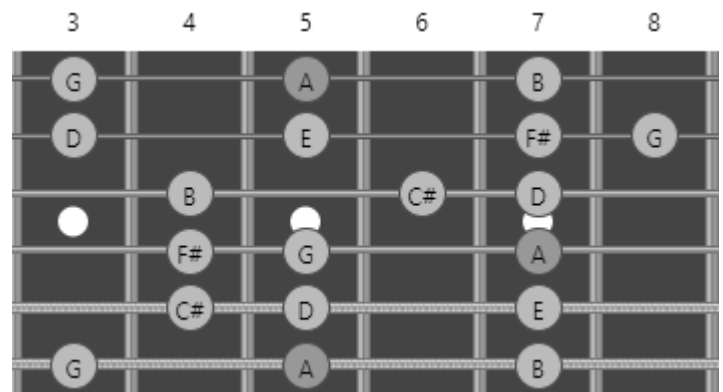
A majeur toonladder



Deze majeur *shape* bevat een grote tert (major third) in plaats van een kleine tert (minor third), dus een C# in plaats van een C, en een grote septiem (major 7th), in dit geval een G#, een halve toon onder de grondtoon (root note) van de toonladder. De grote tert heeft een

mooie klank in de bluesmuziek, maar de grote septiem klinkt gewoonweg beroerd. De grote septiem kun je het beste bewaren voor aangename rock- of country *ballads*, of voor complexe jazz muziek.

In bluesmuziek wordt helemaal geen grote septiem gebruikt. Het is alsof die noot eenvoudigweg niet bestaat. In plaats daarvan vervangen we die noot door iets dat een mineur of dominant septiem wordt genoemd, een hele stap (twee frets op de gitaarhals) onder de grondtoon (root note) van de toonladder. In de toonsoort A zou dat de noot G zijn. Als we die ene noot gewoon veranderen van majeur naar verminderde septiem, krijgen we een toonladderpatroon dat uit ziet zoals hiernaast. Door de septiem een halve stap te verlagen, verandert de A-majeurtoonladder in de A-Mixolydische modus.



De speciale naam voor noten die als hierboven worden gegroepeerd heet de Mixolydische toonladder.

De meeste bluesmuziek, en veel van de op blues gebaseerde rockmuziek, wordt gespeeld in wat we de Mixolydische modus noemen, wat in de eerste plaats een majeurmodus is omdat het een grote tert heeft. Blues gespeeld met een grote tert in plaats van een kleine tert klinkt als blues, maar ongeacht of we een majeur- of mineurtoonladder patroon gebruiken, bluesmuziek gebruikt uitsluitend de verminderde septiem. En dat is dus de Mixolydische modus.

We hebben op de website GuitarJan.com een aparte module over kerktoonladders, waartoe de Mixolydische modus behoort, zie **Muziektheorie | Toonladders**, gevolgd door **Kerktoonladders**. Er staat ook een uitgebreid E-boek over kerktoonladders op de website.

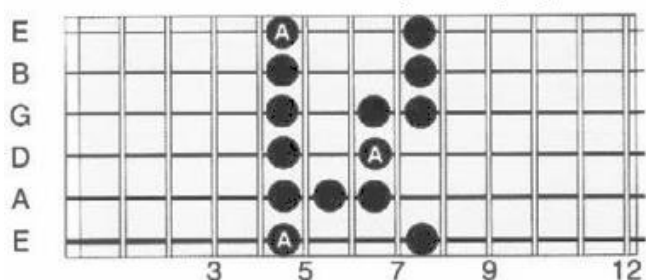
We kunnen een heel boek vol informatie schrijven over de modi (soorten kerktoonladders) en het gebruik ervan, waarvan de Mixolydische toonladder slechts een van de zeven is.

In de context van de bluesmuziek echter kunnen we het wat eenvoudiger houden. We gaan je niet eens belasten met alle kerktoonladderpatronen of zelfs maar een groot deel van de muziektheorie over de Mixolydische modus. In plaats daarvan laten we je een paar

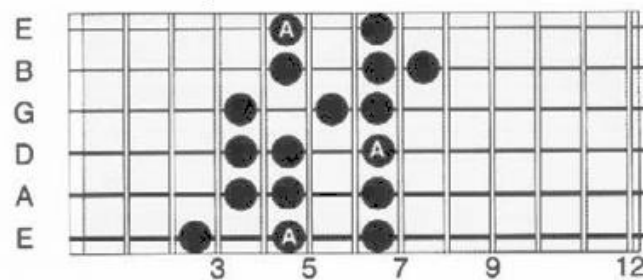
eenvoudige methoden zien om de toonladderpatronen die we al onder de knie hebben aan te passen (namelijk de pentatonische toonladders), en deze te veranderen in de voor de bluesmuziek bijzonder belangrijke Mixolydische modus of, eigenlijk, een hybride model van die modus en de basis blues/pentatonische toonladder die we de “Mixo-Blues toonladder” zullen noemen.

Het eenvoudigste om tot deze Mixo-Blues toonladder te komen is te beginnen met de *G-shape* uit de pentatonische muziekleer. Dat komt er zo uit te zien:

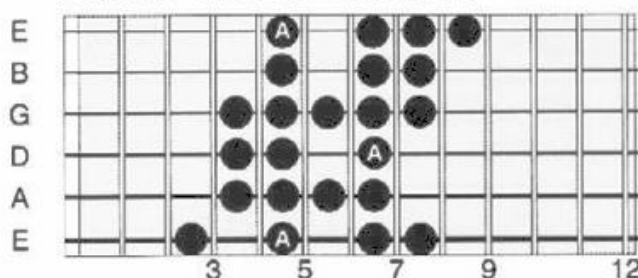
A blues toonladder (G-shape)



A Mixolydische toonladder



A Mixo-Blues toonladder



Merk op dat we in deze hybride toonladder de volgende noten hebben:

- Grondtoon (A)
- Secunde of None (B)
- Kleine tert (C op de achtste fret op de zesde snaar, op de vijfde fret op de derde snaar en op de achtste fret op de eerste snaar)
- Grote tert (C# op de vierde fret op de vijfde snaar en bij de zesde fret op de derde snaar)
- Reine Kwart (D)
- Verminderde Kwint (Eb)
- Reine Kwint (E)
- Grote Sext (F#)
- Kleine septiem (G)

Met behulp van deze in principe op majeur en mineur gestoelde mix, kom je al snel tot een aantal echt klassieke blues licks, zoals hieronder, over een Mixo-Blues A-akkoord:

Er zijn enkele losjes gedefinieerde regels met betrekking tot hoe we de tertsen behandelen in deze hybride toonladder, en in het blues spel. Dit soort toonladders, die prima werken over een *jump blues*-ritme, gebruiken vaak de kleine terts wanneer een *lick* omhoog in de toonladder gaat, of een snelle *hammer-on* van de kleine terts naar de grote terts, zoals in de eerste frase hierboven.

We eindigen een muzikale frase ook vaak op de grote terts, die we ofwel kunnen bereiken vanuit de fret erboven, zoals je kunt zien in de tweede frase hierboven, of opnieuw vanuit de kleine terts. We spelen deze tertsen echter niet in omgekeerde volgorde, van de grote terts naar de kleine terts. In een majeur blues setting kun je de grote terts of direct spelen, of snel laten volgen na de kleine terts.

De grote sext (6^{th}) en de verminderde septiem (7^{th}) zijn ook belangrijke noten in het majeur blues spel, en de none (9^{th}) kan ook leuk zijn om mee te experimenteren. Let op het gebruik van de sext, de verminderde septiem en de none, die vaak een *bend* krijgt tot aan de noot (klank) van de grote terts, zie het voorbeeld hieronder, dat in een Chuck Berry stijl is geschreven.

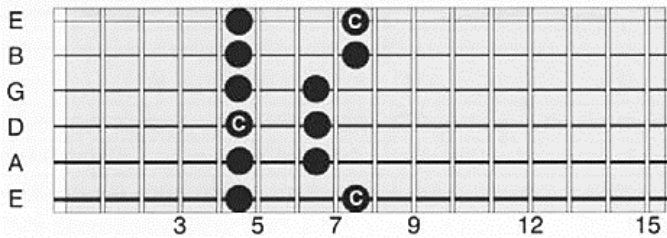
Al deze *licks* kunnen we in een I – IV – V akkoordprogressie verwerken. We gebruiken de “volg de akkoorden”-techniek die we eerder hebben besproken, zodat je je helemaal kunt concentreren op het spelen van identieke Mixo-Blues *licks*, waarbij je één *shape* gebruikt.

Best mooi klinkende *licks*, nietwaar? Het gebruik van deze Mixo-blues hybride toonladders is de sleutel tot het spelen van echt geavanceerde blues leadgitaar. We kunnen ook enkele klassieke Mixo-blueslicks vinden in twee andere patronen dan die, welke we net vanuit de *G-shape* hebben bedacht. Maar eerst zullen we een andere essentiële vaardigheid moeten leren: die van het gebruik van de pentatonische patronen in een majeur toonladdersamenstelling.

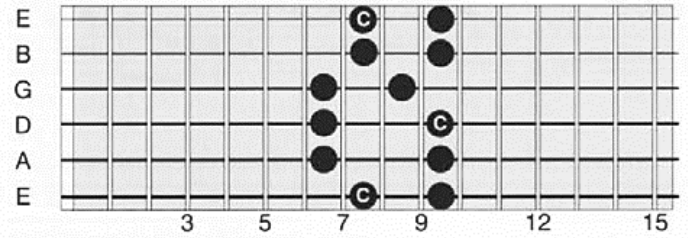
De pentatonische majeur toonladders

Tot nu toe hebben we gekeken naar de vijf pentatonische *shapes* als mineur toonladders. Maar vergeet niet dat elke mineurtoonsoort zijn relatieve majeurtoonsoort heeft, de toonsoort waarmee hij dezelfde noten deelt. In de toonsoort A mineur bijvoorbeeld is de relatieve majeur toonsoort C. Als we willen begrijpen hoe we de pentatonische *shapes* in hun majeur configuratie moeten gebruiken, moeten we in staat zijn om die relatieve majeurenoot te vinden en deze als ons I akkoord te behandelen. Hieronder vind je de vijf pentatonische toonladder-*shapes* met hun relatieve majeur grondtonen gemarkeerd. In dit geval is de grondtoon C:

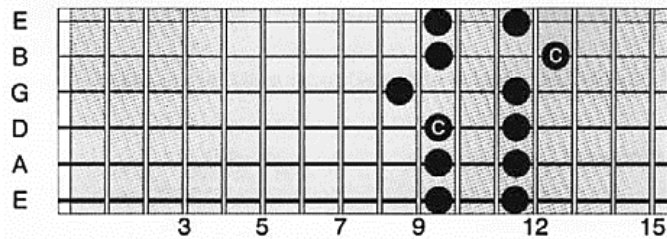
G-shape



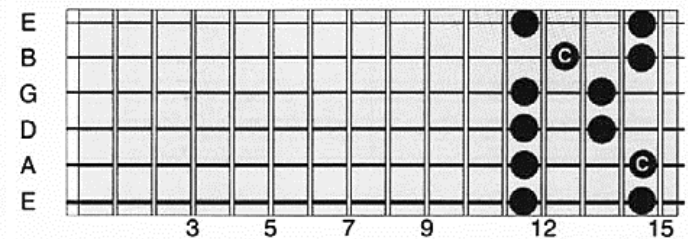
E-shape



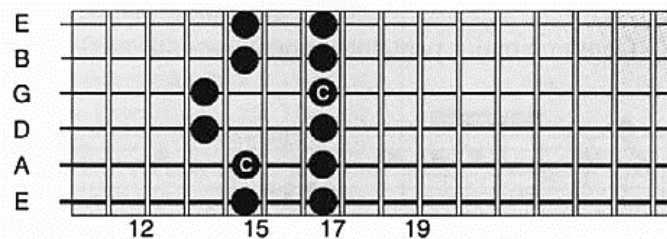
D-shape



C-shape



A-shape



Met die majeur grondtoon als de “thuisbasis” voor onze solo’s, zijn er enkele klassieke majeur blues riffs te maken met al deze patronen. Wat bedoelen we hiermee? Zou je de *G-shape* als pentatonisch mineur gebruiken, dan zou je op de vijfde fret van de zesde snaar met je solo moeten beginnen (daar zit de A). Gebruik je de *G-shape* als pentatonisch majeur, dan is de C vijfde fret van de vierde snaar het startpunt van de solo. In de hierna volgende *licks* voegen we nog wat Mixo-Blues noten toe, waaronder de kleine terts en de verminderde septiem.

Majeur pentatonisch en Mixo-Blues in de G-shape

Majeur pentatonisch en Mixo-Blues in de E-shape

C

T
A
B

8 7 10 8 7 10 9 8 7

8 9 10 7 10

Majeur pentatonisch en Mixo-Blues in de D-shape

C

T
A
B

10 12 10 10

11 12 10 12 10

9 12 10 13 12 13 10 12 13

Majeur pentatonisch en Mixo-Blues in de C-shape

C

T
A
B

13 14 12 14 13 15 14 12

13 12 13 14 15 12 13 15

Majeur pentatonisch en Mixo-Blues in de A-shape

C

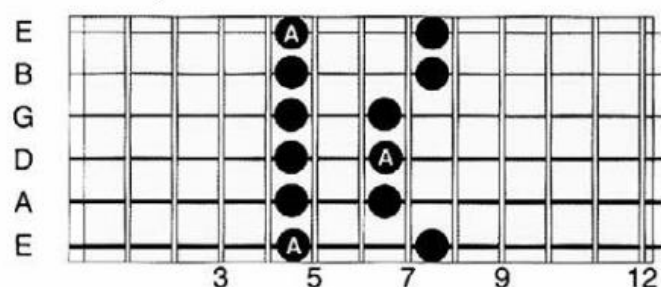
T
A
B

15 14 17 14 15 14 17 14

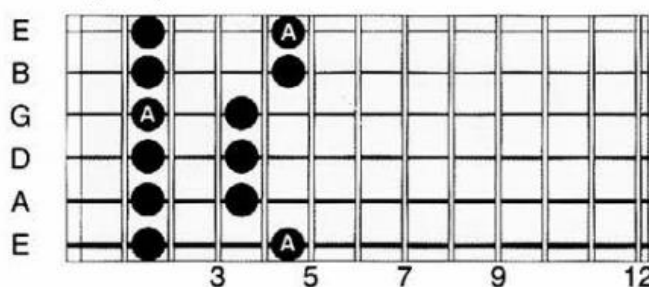
17 14 17 14 14 17 13 14

Een eenvoudige truc die veel gitaristen gebruiken om de majeurtoonsoort te vinden, is om de hoofd pentatonische vorm drie frets naar beneden te verplaatsen en deze vervolgens als majeur te spelen, met de nadruk op de majeur grondtonen in plaats van de mineur grondnoten. Als we de belangrijkste pentatonische versie van A-mineur als uitgangspunt nemen (de *G-shape*), waarbij de mineur grondtoon onze eerste vinger, vijfde fret-beginnoot is, schuif je de *shape* gewoon drie frets naar beneden. De eerste vinger landt nu op de tweede fret (F#), maar je pink staat nu op A, en dat is de grondtoon van de majeur toonladder in A. Als je nu dáár begint te spelen, speel je direct in de A majeur toonladder.

A mineur pentatonische toonladder



A majeur pentatonische toonladder



Een klassieke blues of blues rock solo over het I akkoord in A majeur (met een Mixo-blues snufje erbij) kan er als volgt uitzien:

Om al deze majeur pentatonische of Mixo-blues *riffs* in het spel te brengen over een I-IV-V majeur akkoordenschema, gebruiken we gewoonlijk de “volg de akkoorden” routine, waarin we een majeur pentatonische *shape* over de gitaarhals schuiven om bij een van de akkoorden te landen. Eerder hebben we dat gedaan met behulp van de *G-shape* die we in mineurpositie hebben gespeeld, echter aangepast met onze Mixo-blues noten om het geheel majeur te maken. In het voorbeeld op de volgende pagina gebruiken we de *G-shape*, drie frets naar beneden geschoven, en als een majeur toonladder gespeeld wordt.

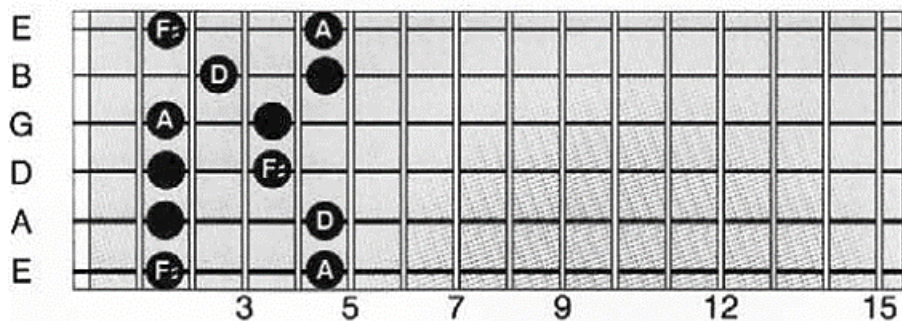
Een andere, misschien meer gebruikelijke, maar wat meer gecompliceerde methode om te soleren over een majeur I – IV – V progressie, en het gebruik van de majeur pentatonische *shapes* (natuurlijk met Mixo-bluesnoten) vereist minder schuifbewegingen over de gitaarhals, maar noodzaakt wel tot het gebruik van verschillende toonladders *shapes* om elk akkoord te dekken. We hebben dit eerder in dit E-boek laten zien, in een mineur toonladder. We kunnen hetzelfde in een majeur pentatonische toonladder doen.

De noten in een A majeur akkoord

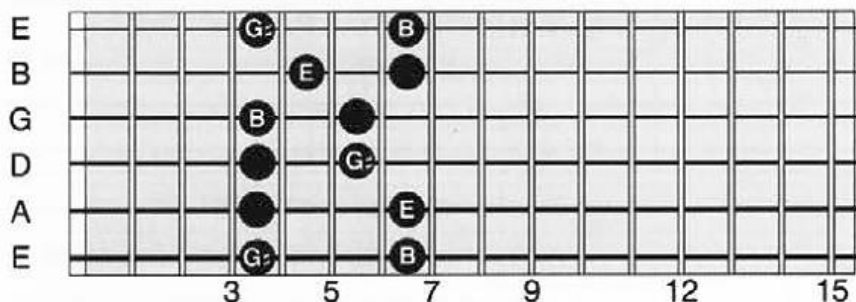
De G-*shape* gebruiken we voor ons I akkoord, waarbij deze drie posities lager op de hals wordt geplaatst (zie hierboven). We gebruiken dit voor ons 1-akkoord, in dit geval A. Het akkoord A bevat de grondtoon (A), de terts (C#) en de kwint (E). Zie hiernaast.

Voor het IV akkoord gebruiken we een andere pentatonische shape, en wel de *C-shape*, dat als majeur wordt gespeeld. Je ziet hieronder dat de majeur grondtoon in de *C-shape* een C# is, precies gelijk aan de tweede noot in het A majeur I akkoord. Het IV akkoord in A majeur is een D majeur. Dit D akkoord bevat de grondtoon D, de terts F#, en de kwint A.

De noten in een D majeur akkoord



De noten in een E majeur akkoord



We schuiven deze *shape* simpelweg twee fretposities op, om het V akkoord, de E, te spelen. Het E akkoord bevat de grondtoon (E), de terst (G) en de kwint (B). Voeg deze majeur pentatonische *shapes* samen, gemengd met een aantal Mixo-bluesnoten, en je krijgt een grote bluessolo zoals het voorbeeld hieronder.

Expressie in het gitaarspel

De speciale technieken die eenvoudige noten omzetten in melodische expressieve frases vol emotie noemen we articulaties. Denk daarbij aan *vibrato*, *hammer-ons*, *pull-offs*, *bending* en nog veel meer. Luister naar B.K. King die een van zijn klassieke solo's speelt en je hoort zijn perfecte *bendings* en *slidings* over de gitaarhals. Dit is waar je melodiefrazen echt tot leven komen, waar het menselijke element in je spel komt, bijna alsof de ziel van de speler door de gitaarsnaren spreekt. Dit is waar C's en D's veranderen in "oohs" en "aahs". Dit is waar je je luisteraar echt grijpt en ze meeneemt in je emoties, je gevoelens, je ellende en je passies. En natuurlijk is er een naam voor dit soort muzikale magiërs, of, in een meer nuchtere manier om ernaar te kijken, voor dit element van gitaarstudie: **articulatie**.

Er zijn in ieder geval zeven belangrijke technieken die alle gitaristen moeten kennen: de *bend*, de *slide*, *vibrato*, *hammer-ons*, *pull-offs*, *muting* en *double stops*. Sommige van deze technieken kunnen verder uitgebreid worden met nog meer vaardigheden. Overweeg om tijd te besteden aan het oefenen van deze technieken totdat je die vaardigheden hebt geperfectioneerd, en dat je de articulaties kunt inzetten zonder bewust na te hoeven denken hoe je die aan de melodische lijn van een muzieknummer toevoegt. Een ervaren leadgitarist hoeft niet na te denken over het toevoegen van bijvoorbeeld *vibrato* aan een noot; het gebeurt meestal gewoon, omdat die speler die techniek al zo vaak heeft gebruikt dat het vanzelfsprekend is geworden.

Mocht je al bekend zijn met al deze technieken, dan geven we je hieronder een zogeheten *Articulate Blues* tabulatuur, waarin we alle mogelijke articulaties in één simpele 12-bar blues hebben samengevat. Een mooie oefening voor je als je al bekend met de technieken en vaardigheden van articulatie. Daarnaast vind je op de website van GuitarJan.com alle mogelijke verdere informatie over deze technieken, veelal met audio en video voorbeelden. Raadpleeg o.a.:

Muziekgenres | Blues (basis theorie)

Muziekgenres | Blues (LICKZ app)

en het E-boek: **Style Files: speelstijlen topgitaristen (2022)**

The image shows a guitar score in E major (three sharps) and 4/4 time. It consists of four systems of music, each with a treble clef staff and a bass clef staff. The score is divided into measures 1-3, 4-6, 7-9, and 10-12. Chord changes are indicated by E7, A7, and B7. Articulation marks include slurs, accents (P), and slurs (sl.). Fingerings are indicated by numbers 1-4. The bass staff shows various techniques like double stops, triplets, and slides.

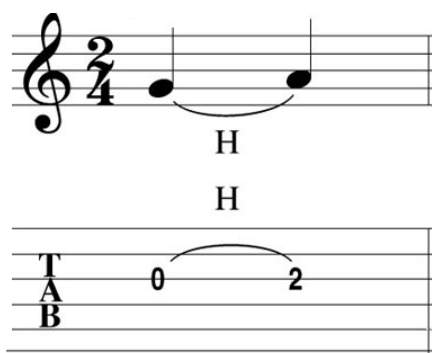
We hebben bij de tabulatuur uitleg al aangegeven op welke manier dat articulaties in tabulatuurschrift worden gebruikt, raadpleeg eventueel die sectie van dit E-boek, als je het niet meer geheel voor ogen staat. We kunnen eindeloos lang schrijven over de manier waarop je de articulatie-effecten in je muziek kunt verwerken en hoe je deze moet uitvoeren, maar hier helpt maar één ding: heel veel luisteren, zoek online naar videovoorbeelden, vraag je gitaarleraar hoe hij articulaties op zijn gitaar uitvoert, en vraag

je muzikale maatjes je hierbij te helpen. We leveren bij dit E-boek een aantal korte videovoorbeelden uit de “Gitaar voor Dummies” serie van de Wiley Brand uitgeverij, waarin je een negental voorbeelden van articulaties ziet en hoort. De videos kun je als ZIP bestand separaat downloaden.

Onderstaand leggen we in het kort een aantal articulatie-effecten uit, maar je kunt maar zoveel op papier doen. Luister naar je favoriete solo's, in welk genre dan ook, zoek online naar instructievideos, want vanaf een stuk papier kun niet leren hoe articulatie in een solo in zijn werk gaat.

Hammer-on

Een *hammer-on* is een techniek voor de linkerhand waarmee je twee opeenvolgende noten kunt spelen door alleen de eerste noot aan te slaan. De *hammer-on* ontleent zijn naam aan de actie van je linkervinger, die werkt als een hamer die op de toets slaat, waardoor de noot van die fret klinkt. Deze techniek zorgt ervoor dat de verbinding tussen de noten vloeiend klinkt - veel vloeiender dan wanneer je gewoon elke noot afzonderlijk kiest.

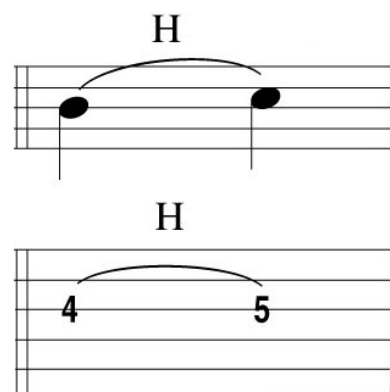


Een open-snaar *hammer-on* (of kortweg *hammer*) is de gemakkelijkste articulatie om te spelen en wordt weergegeven in de afbeelding hiernaast. In tab- (en standaard) notatie duidt de letter H met een boog (een gebogen lijn) op een *hammer*. De boog verbindt het eerste fretnummer, of noot, van de *hammer* met de laatste, en de H verschijnt gecentreerd boven de legatoboog. Als er twee H's over de boog verschijnen, omvat de *hammer* drie noten.

Sla de open G-snaar (de 3^{de} snaar) zoals je normaal doet. Terwijl de open snaar nog steeds klinkt, gebruik je een vinger van je linkerhand (bijvoorbeeld de eerste vinger) om snel en stevig op de tweede fret van dezelfde snaar te slaan.

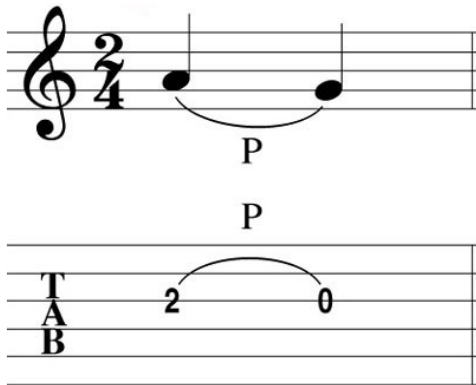
Als je je vinger met voldoende kracht naar beneden brengt, hoor je de nieuwe noot (de A op de tweede fret) klinken. Normaal gesproken slaat je linkerhand geen fret aan, je drukt er alleen maar op. Maar om een hoorbaar geluid te produceren zonder aanslag, moet je behoorlijk hard op de snaar slaan, alsof je vinger een kleine hamer is die op de toets neerkomt.

De afbeelding aan de rechterkant toont een *hammer-on* vanuit een noot op de 3^{de} snaar. Gebruik je eerste vinger om de eerste noot bij de vierde fret aan te slaan. Terwijl die noot nog steeds klinkt, gebruik je je tweede vinger om op de vijfde fret te hameren.



Pull-off

Een *pull-off* is een gitaararticulatie-techniek waarmee je noten soepeler met elkaar kunt verbinden. Het stelt je in staat om twee opeenvolgende dalende noten te spelen door slechts één keer met de rechterhand aan te slaan en, als de eerste noot klinkt, je vinger van die fret te trekken. Als je je vinger van de ene fret trekt, klinkt de volgende lagere (of open) noot op de snaar in plaats van de eerstgespeelde noot.

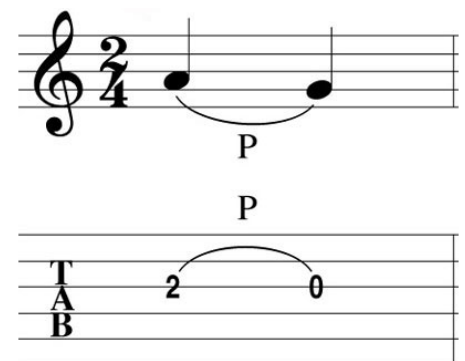


Je kunt een *pull-off* zien als het tegenovergestelde van een *hammer-on*. Een *pull-off* vereist echter ook dat je een lichte zijwaartse trek uitoefent op de snaar waar je de eerste noot hebt aangeslagen, en dan de snaar in een handomdraai van je vinger loslaat terwijl je je vinger van de fret trekt. Druk de 3^{de} snaar bij de tweede fret naar beneden met je eerste of tweede vinger (afhankelijk van wat het meest comfortabel voor je voelt), en sla de noot normaal aan met je rechterhand.

Terwijl de noot nog steeds klinkt, trek je je vinger van de snaar in een zijwaartse beweging (in de richting van de 2^{de} snaar) op een manier die ervoor zorgt dat de open 3^{de} snaar klinkt, bijna alsof je linkervinger de aanslag doet. Als je op snelheid speelt, kun je de snaar niet echt aanslaan als je je vinger weghaalt, je moet dan experimenteren om de linkervingerbeweging te vinden die voor jou het beste werkt.

De tab- (en standaard) notatie geeft een *pull-off* aan door de letter P gecentreerd te tonen over een boog (korte gebogen lijn) die de twee tabnummers (of noten) met elkaar verbindt.

De afbeelding hiernaast toont een *pull-off* met alleen gepositioneerde noten. De cruciale factor bij het spelen van dit soort *pull-offs* is dat je beide *pull-off* noten van tevoren moet positioneren. Deze eis is een van de grote verschillen tussen een *hammer-on* en een *pull-off*. Je moet van tevoren anticiperen op een *pull-off* voordat je deze start.



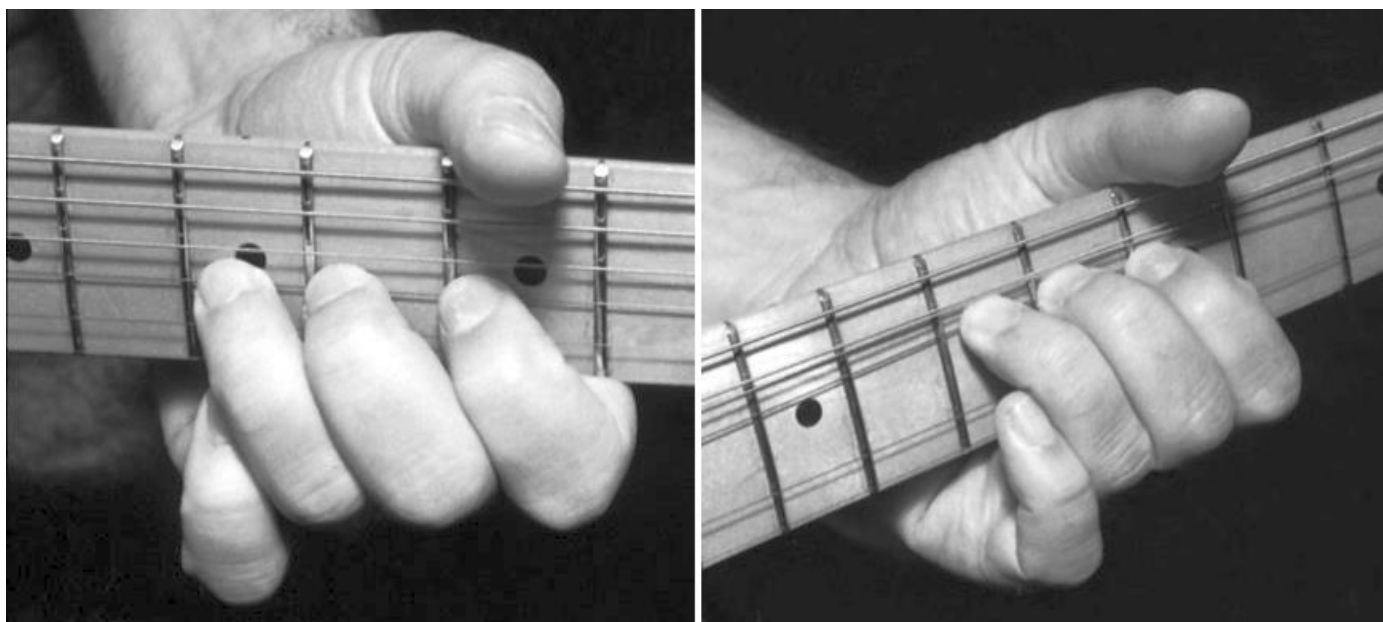
Druk zowel de tweede fret van de 3^{de} snaar met je eerste vinger als de vierde fret van de 3^{de} snaar tegelijkertijd met je derde vinger naar beneden. Sla de 3^{de} snaar aan en, terwijl de vierde fretnoot nog klinkt, trek je je derde vinger van de vierde fret om de noot van de tweede fret te laten klinken, waar je vinger al gepositioneerd is. Probeer te voorkomen dat je per ongeluk de 2^{de} snaar raakt terwijl je wegtrekt. Je kunt ook zien dat als je die tweede fretnoot nog niet indrukt, je uiteindelijk een *pull-off* naar de open snaar maakt, in plaats van naar de tweede fret.

Bends

Meer dan enig ander type gitaararticulatie, is de “snaarbuiging” (beter is het te spreken van een *bend*) wat je gitaar laat zingen of janken, waardoor het instrument bijna stemachtige expressieve mogelijkheden krijgt. *Bending* is niets meer dan het gebruiken van de linkervinger om een snaar uit zijn normale positie op de gitaarhals te duwen of te trekken, waarbij deze over de hals richting de 6^{de} of de 1^{ste} snaar wordt uitgerekt. Terwijl je een snaar buigt, verhoog je de toonhoogte door die snaar uit te rekken.

Bending is meestal voorbehouden aan elektrische gitaren omdat akoestische snaren gewoon te dik zijn. Bij het spelen van elektrische gitaar, waar het buigen van snaren een integrale techniek is, zijn de snaren dunner. De meeste gebruiken stringsets die beginnen met een .009 of .010 millimeter gauge (“negens” en “tienens”, om de volkstaal te gebruiken). Een lichte set akoestische snaren begint met de diameter voor de 1^{ste} snaar op 0,012 millimeter, die over het algemeen door iedereen als niet te *benden* wordt beschouwd, behalve waarschijnlijk door de meest toegewijde masochisten.

Hier is de *bending* methode leest op de 3^{de} snaar, met de derde vinger, wat waarschijnlijk het meest voorkomende type *bending* is. Plaats je derde vinger op de zevende fret, maar ondersteun de derde vinger door de tweede vinger op de zesde fret en de eerste vinger op de vijfde fret tegelijkertijd te plaatsen. Zie de eerste afbeelding.



De eerste en tweede vinger produceren geen geluid, maar voegen kracht toe aan je *bend*. Het is altijd een goed idee om je *bends* te ondersteunen met andere beschikbare vingers.

Sla de 3^{de} snaar aan met je rechterhand. Gebruik na het aanslaan alle drie de vingers tegelijkertijd om de snaar richting de 6^{de} snaar te duwen, waarbij je de toonhoogte een hele stap verhoogt, dus naar de toonhoogte die je normaal krijgt bij de negende fret. Zie daarvoor de tweede afbeelding. Door je hand als het ware in je gitaarhals te duwen terwijl je de *bend* uitvoert, heb je extra hefboomwerking. Ook het gebruik van lichte snaren op je gitaar maakt het buigen gemakkelijker.

Je kunt controleren of je *bend* harmonisch goed klinkt door eerst de noot te spelen die je uiteindelijk zou moeten horen (de doelnoot) als de andere noot gebogen zou worden. Als de *bend* bijvoorbeeld een hele stap (1) aangeeft op de zevende fret van de 3^{de} snaar, speel dan eerst de negende fret op de normale manier, en probeer dan de zevende noot een zodanige *bend* te geven dat deze overeenkomt met de toonhoogte van de negende fret, die je zojuist hebt gehoord.

Zowel de *slide* als het *vibrato* effect hebben we voorheen al behandeld (onder andere bij de bespreking van de *turn arounds*), maar voor de volledigheid pakken we beide articulaties hier nog een keer op.

Slide

Een *slide* is een articulatietechniek waarbij je een noot speelt en vervolgens met je linkervinger langs de snaar naar een andere positie beweegt. Deze techniek stelt je in staat om twee of meer noten soepel en snel met elkaar te verbinden. Het stelt je ook in staat om naadloos van positie op de hals te veranderen.

De naam van deze techniek, *slide*, geeft je een vrij goede aanwijzing over hoe je deze articulatie moet uitvoeren. Je schuift met een linkervinger een snaar omhoog of omlaag, terwijl je er contact mee houdt, om tot een nieuwe noot te komen. Soms verbind je twee noten (je schuift bijvoorbeeld van de zevende positie naar de negende positie), en soms verbind je een noot (op een bepaalde positie) met een onbepaalde toonhoogte (je produceert onbepaalde toonhoogtes door een snaar aan te slaan terwijl je geleidelijk vingerdruk toevoegt of loslaat terwijl je de *slide* uitvoert).

Er zijn verschillende *slide* vormen:

The image displays four numbered examples of slide techniques on guitar, each with a musical staff and a fretboard diagram below it.

- 1**: Musical staff in 2/4 time shows a quarter note on the 7th fret sliding to a quarter note on the 9th fret, marked with *sl.*. The fretboard diagram shows the transition from fret 9 to fret 12.
- 2**: Musical staff shows a quarter note on the 7th fret sliding to a quarter note on the 9th fret, marked with *sl.*. The fretboard diagram shows the transition from fret 9 to fret 12.
- 3**: Musical staff in 2/4 time shows a quarter note on the 7th fret sliding to a quarter rest, marked with *sl.*. The fretboard diagram shows the transition from fret 9 to an open string.
- 4**: Musical staff in 4/4 time shows a dotted quarter note on the 12th fret sliding to a quarter note on the 12th fret, marked with *sl.*. The fretboard diagram shows the transition from fret 12 to fret (12).

Tabblad 1 betreft *slides* die twee noten verbinden met een legato-boog. de afbeelding hiernaast toont een boog (gebogen lijn) samen met de schuine lijn, wat aangeeft dat dit een legato-*slide* is. Dit betekent dat je niet eerst de tweede noot kiest. Speel de eerste noot op de negende positie normaal en houd de noot één tel vast. Bij tel 2, terwijl de snaar nog steeds klinkt, schuif je snel je linkervinger naar de twaalfde positie, waarbij je de hele tijd volledige vingerdruk houdt. Deze actie zorgt ervoor dat de noot op de twaalfde positie te horen is zonder dat je deze aanslaat.

Slides die twee gekozen noten met elkaar verbinden, wat je in tabblad 2 ziet. Je ziet dat een legato-boog ontbreekt, dus je kiest wél de noot op de twaalfde positie. Speel en houd de noot op de negende positie een tel vast en *slide* dan op tel twee, omhoog naar de twaalfde positie, waarbij je je volledige vingerdruk behoudt. Sla de snaar aan als e bij de twaalfde positie bent aanbelandt.

Tabblad 3 laat een onmiddellijk stijgende *slide* zien. Dit is een meestal (zeer) snel uitgevoerde *slide*, die niet “in de maat” wordt gespeeld, maar ertoe dient één enkele noot te articuleren. Het is geen *slide* die je gebruikt om twee verschillende noten met elkaar te verbinden. In het voorbeeld in de volgende figuur schuif je vanuit een paar posities onder de negende positie in. Start de *slide* daartoe vanaf ongeveer drie posities vóór de doelpositie (de zesde positie als de negende positie je doel is), met minimale vingerdruk. Terwijl je vinger omhoog glijdt, verhoog je geleidelijk je vingerdruk, zodat je, als u bij de doelpositie aankomt, volledige druk uitoefent. Sla de snaar aan terwijl je linkervinger in beweging is, ergens tussen de start- en doelposities (dus de zesde en negende positie in ons voorbeeld).

Een onmiddellijk dalende *slide* die meestal optreedt nadat je een noot een tijdje hebt vastgehouden. Het geeft een lange noot een mooi einde. Kies de noot die tabblad 4 op de vorige pagina aangeeft, geeft (in dit geval die op de twaalfde positie) op de normale manier. Nadat je de noot voor de aangegeven duur hebt laten klinken, schuif je je linkervinger langs de snaar naar beneden, waarbij je geleidelijk de vingerdruk laat ontsnappen, om een vervagend effect te veroorzaken. Na een paar posities haal je je vinger helemaal van de snaar.

Vibrato

Denk aan de term *vibrato*, en je kunt je de trillende stem van een zanger of de trillende hand van een violist voorstellen. Op de gitaar is *vibrato* eerder een doorgaande en meestal lichte fluctuatie van toonhoogte, meestal bereikt door een noot snel te *benden* (zie hiervoor) en de noot een heel klein beetje minder druk geven. Een *vibrato* kan warmte, emotie en levendigheid toevoegen aan een aanhoudende noot.

Het beste solomoment om *vibrato* toe te passen is wanneer je een noot lang vasthoudt. Dat is het moment waarop je wat emotie aan het notenbeeld kunt toevoegen. *Vibrato* geeft de noot niet alleen meer warmte, maar het verlengt ook de *sustain*periode (de aanhoudende klankduur) van de noot. Sommige gitaristen, zoals bluesgrootheid B.B. King,

of progrocker David Gilmour, staan bekend om hun expressieve *vibratotechniek*. Zowel de tab als de standaardnotatie tonen een *vibrato* door een golvende lijn bovenaan de notenbalk te plaatsen over de noot waarop je de techniek toepast.

Een *vibrato* kan op verschillende manieren worden gespeeld:

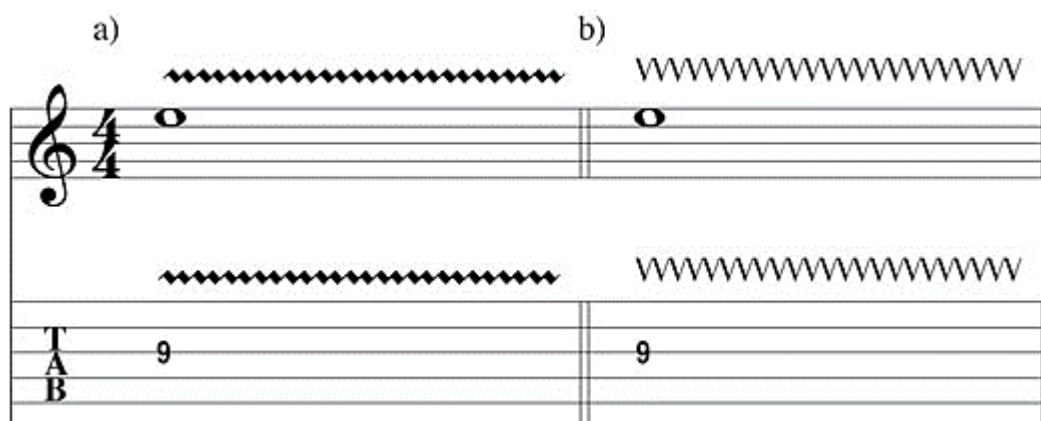
- Je kunt een noot keer op keer lichtjes *benden* en loslaten, waardoor als het ware het “Wah-Wah” effect ontstaat, wat je kunt bereiken door over een “Wah” pedaal te spelen. De linkerhandtechniek voor deze methode is dezelfde als de techniek voor *bending*, beweeg een vinger heen en weer, loodrecht op de snaar, waardoor een fluctuatie van toonhoogte ontstaat. De gemiddelde toonhoogte van dit type *vibrato* is iets hoger dan de ongewijzigde noot.
- Je kunt heel snel met je vinger heen en weer schuiven over de lengte van een snaar, binnen één positie (op één fret). De toonhoogte wordt iets scherper als je naar de topkam beweegt en iets vlakker als je naar de brug toe beweegt. Daardoor is de gemiddelde toonhoogte van het *vibrato* hetzelfde als de ongewijzigde noot. Dit type *vibrato* wordt bijna uitsluitend gebruikt als je een klassieke gitaar met nylon snaren bespeelt.
- Als er een *whammy bar* op je elektrische gitaar is gemonteerd, kun je het pookje met je rechterhand op en neer bewegen, waardoor een fluctuatie in toonhoogte ontstaat. De *whammy bar* geeft je niet alleen meer ritmische flexibiliteit en toonhoogtebereik, maar stelt je ook in staat om een *vibrato* te laten klinken als je open snaren speelt.

Het meest voorkomende type *vibrato* is het *bend-and-release*-type (het eerste type *vibrato* in de lijst hierboven). Om dit type *vibrato* te spelen, ondersteun je je *vibratovinger* met andere beschikbare vingers door ze allemaal tegelijk op de snaar te plaatsen. Je kunt je hele hand bewegen door deze bij de pols te draaien en de vinger vast te houden, of je beweegt alleen je vinger(s). Probeer beide manieren uit, en kijk welke manier het meest comfortabel voelt.

Het kan zijn dat het spelen van een *vibrato* gemakkelijker voor je gaat, als je je linkerhand op de gitaarhals verankert terwijl je speelt. Omklem de hals een beetje tussen de zijkant van je duim en het deel van je handpalm dat zich ongeveer een centimeter onder je wijsvinger bevindt. Deze actie geeft je een betere hefboomwerking en helpt je de gelijkmatigheid van de fluctuatie te beheersen. Er zijn echter ook gitaristen, zoals Eric Clapton, die een *vibrato* speelt met alleen maar zijn *vibratovinger* op de hals, het is maar welke techniek je kiest, en wat je het gemakkelijkste aangaat.

De afbeelding op de volgenden pagina laat een *vibrato* zien op de negende fret van de 3^{de} snaar. Veranker eventueel je hand en maak lichtjes en continu, de *bend-and-release* beweging. Probeer met iedere vinger het *vibrato* te spelen. Probeer het *vibrato* ook uit op verschillende posities en verschillende snaren.

De notatie van een *vibrato* vertelt je nooit hoe snel of langzaam het continu bend-and-release effect moet worden uitgevoerd, dat bepaal je zelf. Maar ongeacht de snelheid, zorg ervoor dat de fluctuaties stabiel en gelijkmatig zijn. De notatie vertelt je echter wel of je het *vibrato* klein moet spelen (dat wil zeggen dat de *bend-and-release* telkens minder dan een halve stap is), of "breed" gespeeld moet worden (*wide vibrato*). Je *bend* is dan ten minste een halve stap, of zelfs meer.



Bij de **a)** tab in de afbeelding hierboven praten over een regelmatig uitgevoerd (*small vibrato*), en de **B)** tab laat een breed (*wide*) vibrato zien, zoals aangegeven door de overdreven golvende lijn in tab 2 (met diepere pieken en dalen). Probeer met elke vinger een breed *vibrato* te spelen. Probeer dit op verschillende posities en verschillende snaren.

Als de noot die je vasthoudt een al van te voren *bended* noot is, creëer dan het *vibrato* door de snaar iets los te laten en dan weer te *benden* (in plaats van te *benden* en los te laten), omdat de noot al *gebend* is als je het *vibrato* start.

Om het spelen van *vibrato's* te oefenen, speel je de tabs in de volgende afbeeldingen, maar voeg je een *vibrato* toe aan de laatste noot van elke maat. Als je wilt, maak je elke *vibrato* af met een kleine *slide-off*.



De "8va" notatie in de bovenstaande tabulatuur betekent dat de noten een octaaf (12 halve stappen) hoger worden gespeeld dan waar ze zijn geschreven. Dat is alleen nodig in de muzieknotatie. Speel gewoon de tab zoals hij geschreven staat, en je speelt al in dat bovenste octaaf. Dan weet je echter gelijk waar deze notatie vandaan komt, mocht je deze een keer in een tabulatuur treffen.

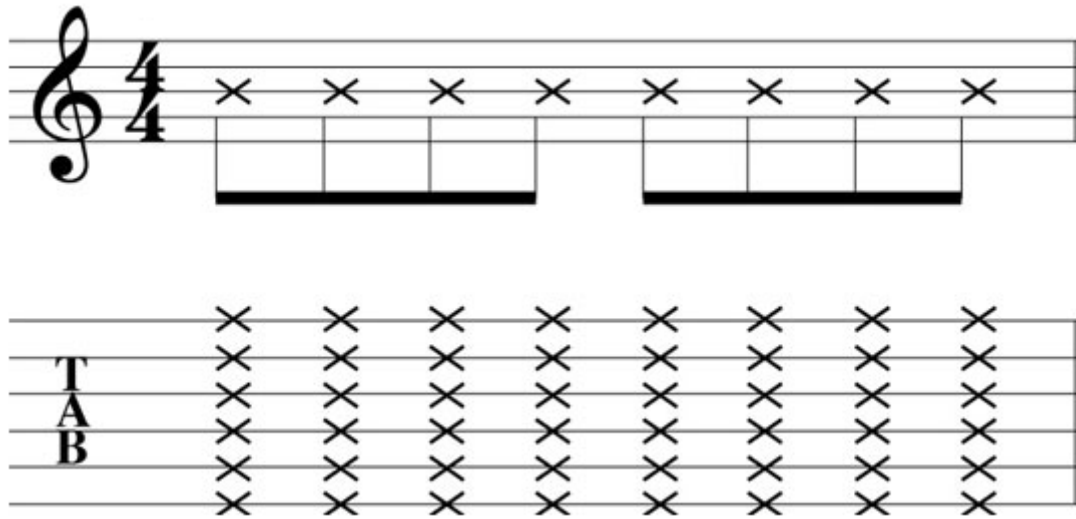
Omdat er geen open snaren worden gespeeld, kun je deze vingerzettingen ook naar verschillende posities op de hals verplaatsen, zodat je een gevoel krijgt voor het toevoegen van *vibrato* over je gehele gitaarhals.

Na een lang aangehouden *vibrato* spelen gitaristen vaak een dalende *slide*, waarbij ze geleidelijk de vingerdruk verminderen, om zo het *vibrato* een mooi einde te geven. Een andere truc is om een tijdje een lange noot zonder *vibrato* te spelen en dan tegen het einde van de noot wat *vibrato* toe te voegen. Dit "*vertraagde vibrato*" effect is een favoriete techniek die zangers vaak gebruiken, maar op een gitaar goed geïmiteerd kan worden.

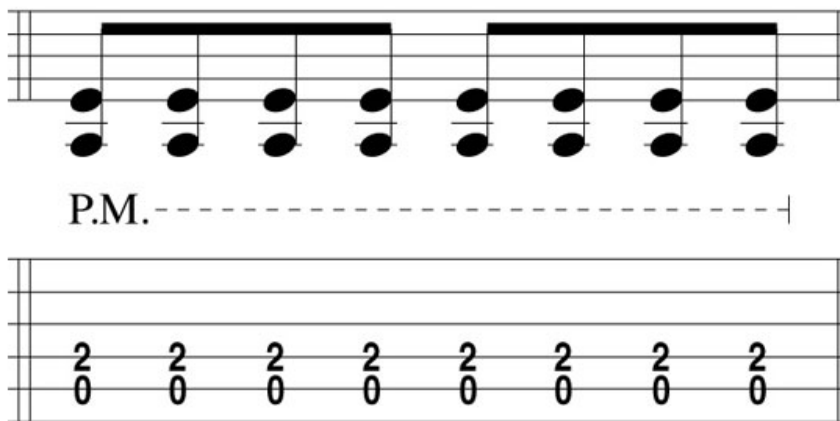
Muting

Om noten of akkoorden op de gitaar te dempen (*mute*), gebruik je je rechter- of linkerhand om de snaren aan te raken en het geluid gedeeltelijk of volledig te dempen. Je kunt *muting* zowel als effect gebruiken om een dik, stevig geluid te creëren, als om ongewenste geluiden van snaren die je niet bespeelt, te voorkomen.

Om *muting* in te zetten voor percussieve effecten, leg je je linkerhand lichtjes over alle zes snaren om te voorkomen dat de snaren klinken als je ze aanslaat. Druk ze niet helemaal tot aan de gitaarhals (waardoor er alsnog een klank ontstaat), maar druk ze hard genoeg aan om te voorkomen dat de snaren gaan trillen. Sla vervolgens met het plectrum op de snaren om het gedempte geluid te horen. De volgende afbeelding toont de tab-notatie die meestal wordt gebruikt om dit type demping (*muting*) te noteren, die meestal wordt weergegeven door kleine X'en op de snaarlijnen te plaatsen (in plaats van de eigenlijke noten op de standaardnotenbalk).



Hoewel linkshandige *muting* de snaren volledig dempt, dempt rechtshandige *muting* ze slechts gedeeltelijk, waardoor je nog steeds de toonhoogtes van de snaren kunt onderscheiden.



Om demping met de rechterhand te gebruiken, plaats je de hiel van je rechterhand tegen de brug terwijl je speelt. Het lijkt in het begin misschien een beetje ongemakkelijk, maar maak je geen zorgen. Met een beetje oefening kun je je hand op de brug houden en toch de snaren aanslaan met het plectrum.

Beweeg je rechterhand naar de gitaarhals om het *mute* effect vergroten. Met deze techniek kun je zelf de mate van demping regelen. Tab-notatie geeft dit type demping aan door de letters P.M. (voor *palm mute*) boven de tab-notenbalk te plaatsen, met een stippellijn die aangeeft hoe lang de demping moet worden voortgezet, zoals weergegeven in de afbeelding hierboven.

Als beginner maak je je vaak meer zorgen over het in de juiste positie plaatsen van je handen, dan over het voorkomen van ongewenste snaargeluiden. Maar een ervaren gitarist moet de hele tijd ongewenste snaargeluiden voorkomen. Hieronder volgen enkele voorbeelden van hoe je dit kunt doen:

- Als je bijvoorbeeld de zevende positie van de 3^{de} snaar met je derde vinger speelt, leunt je derde vinger iets tegen de 2^{de} snaar, waardoor deze geen geluid kan produceren. En als je met je rechterhand de snaar aanslaat, landt je plectrum ook tegen de 2^{de} snaar, waardoor deze ook geen klank meer veroorzaakt.

- Als je een D-akkoord met open positie speelt, en je wilt de 6^{de} snaar niet aanslaan omdat deze niet in het akkoord thuishoort, dan kun je je linker duim een klein beetje rond de hals leggen om de 6^{de} snaar aan te raken, zodat deze niet in beweging komt.
- Als je een akkoord speelt dat bijvoorbeeld een van de middelste snaren weglaat, moet je die snaar dempen met een vinger van de linkerhand. Veel mensen bijvoorbeeld laten de 5^{de} snaar weg als ze het open G-akkoord spelen (ook al positioneer je normaal wel een vinger voor dat akkoord op die snaar.) Sommigen zijn van mening dat het G-akkoord dan beter klinkt. De vinger die de 6^{de} snaar in het G-akkoord speelt, leunt dan tegen de 5^{de} snaar aan, waardoor deze volledig wordt gedempt.

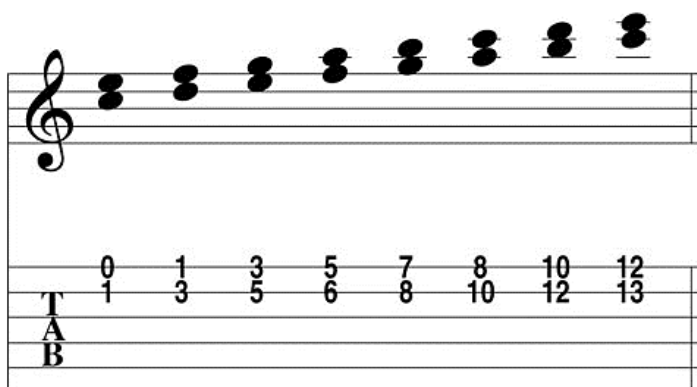
Double Stops

Gitaristen beginnen met het leren spelen van alleen enkelsnarige melodieën. Door te leren hoe je *double stops* op de gitaar moet spelen, kun je de hele gitaarhals gebruiken om je muzikale ideeën uit te drukken. In feite is het spelen van *double stops* een geweldige manier om in harmonie met jezelf te spelen.

Een *double stop* is niets meer dan twee noten die je tegelijkertijd speelt. Het valt ergens tussen een enkele noot (één noot) en een akkoord (drie of meer noten) in. Je kunt een *double stop* spelen op aangrenzende snaren of op niet-aangrenzende snaren (door snaren over te slaan). Je hoeft niets speciaals te doen om de noten van een *double stop* te positioneren, dat gaat op dezelfde manier als je met akkoorden of losse noten doet.

Het spelen van *double stops* op de gitaar is een geweldige manier om je spel te verbeteren. *Double stops* laten je gitaarmelodieën voller en rijker klinken, en je *riffs* klinken meer gewaagd.

Er zijn twee manieren om *double stops* te spelen. Je kunt muzikale frasen met *double stops* spelen met slechts één paar snaren (bijvoorbeeld de eerste twee snaren), waarbij je de *double stops* op en neer over de hals beweegt. Of je concentreert je op één deel van de gitaarhals, en je gebruikt dan verschillende snarenparen om de *double stops* over de hals te bewegen, bijvoorbeeld eerst de 5^{de} en 4^{de} snaar bespelen, en dan de 4^{de} en 3^{de}, enzovoort).



Voor nevenstaande oefening begin je met een C-majeur toonladder die je speelt in tertsen met *double stops* (noten die twee letternamen uit elkaar liggen, zoals C-E, D-F, enzovoort). Je speelt deze uitsluitend op de eerste twee snaren, omhoog bewegend naar de hals. De volgende afbeelding toont dit type *double stops*, ook wel aangeduid als *Power Chords*.

Power Chords zijn tweeklanken (intervals) en in tegenstelling tot wat de naam suggereert, zijn dit géén akkoorden, omdat een akkoord uit ten minste drie noten moet bestaan. Om deze frase te kunnen spelen, start je de eerste *double stop* met je wijsvinger. Je hebt immers maar één vinger nodig om deze eerste *double stop* te positioneren omdat de 1^{ste} snaar open gespeeld wordt. Gebruik vervolgens voor alle andere *double stops* de vingers 1 en 3 als de noten twee posities uit elkaar liggen (bijvoorbeeld de tweede en derde *double stop*) en gebruik vingers 1 en 2 als de noten één positie uit elkaar liggen, bijvoorbeeld de vierde en vijfde *double stop*. Sla met je rechterhand alleen de 1^{ste} en 2^{de} snaar aan.

Het spelen van *double stops* over de gehele gitaarhals komt waarschijnlijk vaker voor dan het heen en terug spelen van een *double stop* snarenpaar over de gitaarhals. De afbeelding hiernaast toont een C-majeur toonladder die je in tertsen speelt, deels in open positie, en die zich over bijna de gehele gitaarhals beweegt.

Deze figuur toont niet de vingerzettingen

voor elke *double stop*. Maar je kunt vingers 1 en 2 gebruiken als de noten één positie uit elkaar liggen en vingers 1 en 3 als de noten twee posities uit elkaar liggen. Vooral in rock- en blues nummers zijn *double stops* over de gitaarhals met twee noten op dezelfde positie gebruikelijk. Je zou deze *double stops* zelfs in de vorm van een tweesnarige barré kunnen spelen.

Tapping

Een techniek die je kunt gebruiken om je gitaarmuziek te variëren, is door *tapping*. Het onderstaande voorbeeld laat met noten uit de pentatonische *G-shape* en *E-shape* in A mineur muzikale frasen tussen de posities 5 en 10 zien. Voordat je speelt zoals het in de tabulatuur staat, moet je eerst bedenken hoe je dezelfde frase kunt spelen zonder de *tapping* techniek.

Als je een capo op de vijfde positie van je gitaar plaatst, kun je de noten erboven gemakkelijk op de achtste en tiende positie spelen met twee vingers van je linkerhand, zoals je derde en eerste vinger. Door je derde vinger naar je eerste vinger en je eerste vinger naar de met een capo afgedekte snaar te trekken, en dat in één doorgaande beweging, maakt het gemakkelijk om deze *triplet pull-off* figuur te spelen, en te blijven herhalen.

Een *lick* als deze komt vrij vaak voor in een open positie, en Eddie Van Halen, de Godfather van *tapping*, beweert dat het verplaatsen van dit soort *pull-offs* over de gitaarhals, zonder van een capo gebruik te maken, voor hem de motivatie vormde om zijn rechterhand voor deze techniek, in het gitaarspel te betrekken.

Om dit voorbeeld zonder capo te spelen, moet je je wijsvinger vast op de vijfde positie plaatsen, en dan kun je een van de volgende twee dingen doen:

- Speel de achtste en tiende positie met twee andere vingers van je linkerhand, wat voor de meeste spelers ongemakkelijke vingeracrobatiek is, of
- Gebruik een vinger van je plectrumhand (rechterhand) om de noot bij de tiende positie aan te tikken (*tapping*) fret te tikken, een optie die, geloof het of niet, voor de meeste gitaristen redelijk comfortabel en efficiënt is.

Dat laatste lukt prima als je het volgende stappenplan volgt:

- Op de eerste snaar (hoge E-snaar) positioneer je de wijsvinger, en op de achtste positie plaats je je ringvinger of pink, en houd die vingers op hun plaats
- Gebruik het topje van een van je rechterhandvingers, bijvoorbeeld van je wijsvinger of middelvinger, en *tap* (tik/sla) stevig op de tiende positie waardoor de noot D klinkt
- Trek de vinger waarmee je tapt zijwaarts weg, of naar beneden (richting de grond) of naar boven (richting je borstkas), zodat je de snaar als het ware aanslaat en de volgende noot, de C op de achtste positie, laat klinken
- Voer een *pull-off* uit van de C noot naar de A noot (vijfde positie)
- Herhaal deze handeling, zorg ervoor dat je je vingerzettingen op hun plaats krijgt voordat je ze opnieuw aanslaat, en totdat je de triolenfiguren (*triplets*) foutloos aan elkaar rijgt op een continue vloeiende manier.

In tabulatuur wordt een noot die met de rechterhand wordt aangeslagen, gemarkeerd met een T. Wanneer *tapped* noten naar andere noten worden getrokken, wordt deze *pull-off* met een boog in de tabulatuur aangegeven. In het bovenstaande voorbeeld herhaal je het triolenfiguur (*triplet*) vier keer, eindigend en aanhoudend op de *tapped* noot op de tiende positie. Vervolgens speel je dezelfde frase op de tweede snaar (B-snaar).

Hoewel we het hier niet laten zien, kun je dit idee blijven herhalen in de rest van de A-mineur pentatonische toonladder. Je linkerhand speelt noten uit de *G-shape*, en je *tapt* op noten uit de *E-shape*. Probeer het maar eens uit!

Tapping klinkt het beste bij hoge snelheden, daarom is bovenstaand voorbeeld in een tempo van 160 BPM (*Beats Per Minute*). In dat tempo beginnen is wel heel erg lastig. Halveer het tempo en begin op 80 BPM.

Je merkt dat *tapping* niet hetzelfde volume en dezelfde hoeveelheid sustain kan produceren als gewoon aanslaan. Om deze reden wordt bij *tapping* een hoger volume en extra vervorming toegepast, maar dit creëert op zijn beurt wel weer potentieel ongewenste ruis. Als gevolg hiervan vereist de *tap*techniek dat je niet gebruikte snaren stil houdt door delen van beide handen te gebruiken om te dempen (*mute*).

Het behoeft geen discussie dat geen enkele bespreking van het *tapping* principe compleet is zonder het muziknummer te noemen waarmee de hele rage begon, Van Halen's instrumentale gitaarsolo "Eruption". Het hoogtepunt van de solo zijn de snel *getapte* drieklanken die een bijna klassiek aandoende structuur hebben. Hier is een voorbeeld dat op een vergelijkbare manier wordt gespeeld.

♩ = 160

Em C D Em

7 8 9 8 9 10 10 11 12 12 12

Em C

12 8 5 12 8 5 12 8 5 12 8 5 13 8 5 13 8 5 13 8 5 13 8 5

T T T T T T T T

D Em

15 10 7 15 10 7 15 10 7 15 10 7 17 12 8 17 12 8 17 12 8 17 12 8

T T T T T T T T

Om te illustreren waar de *getapte* noten vandaan komen, wordt elke drieklank genoteerd als een arpeggio-akkoord op de snaren één tot en met drie, daarna wordt het gevolgd door dezelfde noten die in triolen (*triplets*) langs de tweede snaar worden *getapt*. Je ziet dat bovenstaand voorbeeld is ontleend aan de E-mineur toonladder met behulp van de akkoorden Em, C en D. Ook dit klinkt het beste bij 160 BPM, maar het blijft verstandig het tempo te halveren als je het stuk instudeert.

In het laatste voorbeeld gebruik je meerdere vingers van beide handen en worden alle noten *getapt*, er zijn geen *pull-offs* in de tabulatuur verwerkt. Deze stijl wordt *two-handed-tapping* genoemd.

♩ = 80

Two-hand tapping

Bm Em

F#m Bm

Spelen met *Two-handed-tapping* is bijzonder gevoelig voor het veroorzaken van ongewenste bijgeluiden, omdat de open snaren blijven doorklinken wanneer je je vingers optilt, en je handen niet op een manier zijn geplaatst dat je de snaren effectief kunt *muten* (dempen).

Om deze reden zullen sommige spelers een accessoire zoals de FretWrap van Gruv Gear over de snaren in de buurt van de topkam schuiven. Overigens kan een goedkoop haarelastiekje met elastische kern, of een stuk schuim of stof, net zo goed werken om te voorkomen dat de open snaren geluid produceren. Je ziet zo'n FretWrap in de afbeelding hiernaast.



Het voorbeeld hierboven is in wezen de akkoordprogressie Bm – Em - F#m waarbij elk akkoord op een arpeggio manier wordt gespeeld in plaats van in één keer aangeslagen, en bovendien worden alle tonen in de akkoorden *getapt* in plaats van individueel aangeslagen. Twee noten van elk akkoord worden *getapt* met de linkerhand, en twee noten worden *getapt* met de rechterhand. Je kunt de eerste en derde vinger van je linkerhandhand gebruiken voor de noten in het onderste register en de tweede en eerste vinger van je rechterhandhand voor de noten in het bovenste register.

Als je als gitarist een “Tapping Master” bent, dan hoef je niet altijd een overdreven en agressief geluid te produceren als je een *tapping*-solo speelt. Joe Satriani's “Midnight” is een goed voorbeeld van *two-handed-tapping* en wordt met een hele zuivere toon (*clean tone*) gespeeld in de toonsoort B-mineur.

Upstroke Pull-Off

Een andere techniek om heel snelle *licks* te kunnen spelen is de *Upstroke Pull-Off* methode. Dit is een techniek die bestaat uit een combinatie tussen de opwaartse aanslag met het plectrum aan de onderzijde van de twee snaren, gevolgd door een *pull-off* met één van de linkervingers op de aangrenzende bovenste snaar. Daarmee wordt de snelheid in deze *riff* gecreëerd.

In het onderstaande voorbeeld gaat het niet zozeer om de noten, maar veel meer om de combinatie-techniek van de opwaartse aanslag (*upstroke* = naar je toe), en direct daarop volgende *pull-off* handeling. Deze systematiek kan vervolgens worden toegepast op een willekeurig aantal combinaties van noten. Dit voorbeeld is gebaseerd op een Bes mineur pentatonische toonladder.

B \flat 7

V = Upstroke
■ = Downstroke



Joanne Shaw Taylor



Samantha Fish



Erja Lyytinen

Extra oefenmateriaal muzikale articulaties

Vanaf de volgende pagina's een aantal niet al te gecompliceerde oefeningen, 18 stuks in totaal, om de hiervoor besproken articulaties in je gitaarspel nog beter in de vingers te krijgen.

Muzikale articulaties

Standaard stemming

HAMMER-ON

Oefening 1

Measures 1-4 of Exercise 1. The treble clef staff shows a sequence of eighth notes with hammer-ons. The bass clef staff shows the corresponding fretting: 0-1, 0-1, 0-1, 0-1, 0-1, 0-1, 0-2, 0-2, 0-2, 0-2, 0-2, 0-2.

Measures 5-8 of Exercise 1. The treble clef staff shows a sequence of eighth notes with hammer-ons. The bass clef staff shows the corresponding fretting: 0-3, 0-3, 0-3, 0-3, 0-3, 0-3, 0-4, 0-4, 0-4, 0-4, 0-4, 0-4.

Oefening 2

Measures 9-12 of Exercise 2. The treble clef staff shows a sequence of eighth notes with hammer-ons. The bass clef staff shows the corresponding fretting: 1-2, 1-2, 1-2, 1-2, 1-2, 1-2, 1-3, 1-3, 1-3, 1-3, 1-3, 1-3.

Oefening 3

Measures 13-16 of Exercise 3. The treble clef staff shows a sequence of eighth notes with hammer-ons. The bass clef staff shows the corresponding fretting: 1-4, 1-4, 1-4, 1-4, 1-4, 1-4, 2-3, 2-3, 2-3, 2-3, 2-3, 2-3.

Measures 17-20 of Exercise 3. The treble clef staff shows a sequence of eighth notes with hammer-ons. The bass clef staff shows the corresponding fretting: 2-4, 2-4, 2-4, 2-4, 2-4, 2-4, 3-4, 3-4, 3-4, 3-4, 3-4, 3-4.

PULL-OFF

Oefening 4

Measures 21-24. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 21: G4 (P), A4 (P), B4 (P), A4-G4 (P). Measure 22: A4 (P), B4 (P), C#5 (P), B4-A4 (P). Measure 23: B4 (P), C#5 (P), D5 (P), C#5-B4 (P). Measure 24: C#5 (P), D5 (P), E5 (P), D5-C#5 (P). Bass clef: Measure 21: 1-0, 1-0, 1-0. Measure 22: 1-0, 1-0, 1-0. Measure 23: 2-0, 2-0, 2-0. Measure 24: 2-0, 2-0, 2-0.

Measures 25-28. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 25: G4 (P), A4 (P), B4 (P), A4-G4 (P). Measure 26: A4 (P), B4 (P), C#5 (P), B4-A4 (P). Measure 27: B4 (P), C#5 (P), D5 (P), C#5-B4 (P). Measure 28: C#5 (P), D5 (P), E5 (P), D5-C#5 (P). Bass clef: Measure 25: 3-0, 3-0, 3-0. Measure 26: 3-0, 3-0, 3-0. Measure 27: 4-0, 4-0, 4-0. Measure 28: 4-0, 4-0, 4-0.

Oefening 5

Measures 29-32. Treble clef, key signature of two sharps (F#, C#). Measure 29: G#4 (P), A#4 (P), B4 (P), A#4-G#4 (P). Measure 30: A#4 (P), B4 (P), C#5 (P), A#4-B4 (P). Measure 31: B4 (P), C#5 (P), D5 (P), B4-C#5 (P). Measure 32: C#5 (P), D5 (P), E5 (P), C#5-D5 (P). Bass clef: Measure 29: 2-1, 2-1, 2-1. Measure 30: 2-1, 2-1, 2-1. Measure 31: 3-1, 3-1, 3-1. Measure 32: 3-1, 3-1, 3-1.

Oefening 6

Measures 33-36. Treble clef, key signature of two sharps (F#, C#). Measure 33: G#4 (P), A#4 (P), B4 (P), A#4-G#4 (P). Measure 34: A#4 (P), B4 (P), C#5 (P), A#4-B4 (P). Measure 35: B4 (P), C#5 (P), D5 (P), B4-C#5 (P). Measure 36: C#5 (P), D5 (P), E5 (P), C#5-D5 (P). Bass clef: Measure 33: 4-1, 4-1, 4-1. Measure 34: 4-1, 4-1, 4-1. Measure 35: 3-2, 3-2, 3-2. Measure 36: 3-2, 3-2, 3-2.

Measures 37-40. Treble clef, key signature of two sharps (F#, C#). Measure 37: G#4 (P), A#4 (P), B4 (P), A#4-G#4 (P). Measure 38: A#4 (P), B4 (P), C#5 (P), A#4-B4 (P). Measure 39: B4 (P), C#5 (P), D5 (P), B4-C#5 (P). Measure 40: C#5 (P), D5 (P), E5 (P), C#5-D5 (P). Bass clef: Measure 37: 4-2, 4-2, 4-2. Measure 38: 4-2, 4-2, 4-2. Measure 39: 4-3, 4-3, 4-3. Measure 40: 4-3, 4-3, 4-3.

BENDING

Oefening 7

SLIDING

Oefening 8

VIBRATO

Oefening 9

Oefening 10

Musical notation for measures 69-71. Treble clef, standard guitar tuning. Measure 69 has a tremolo. Measure 70 has a tremolo and a circled 'e' above the staff. Measure 71 has a tremolo. Below the staff is a TAB line with fret numbers: 12, 13, and then a blank space.

Musical notation for measures 73-76. Treble clef. Measure 73 has a tremolo. Measure 74 has a tremolo. Measure 75 has a tremolo. Measure 76 has a tremolo and a slur over the notes. Below the staff is a TAB line with fret numbers: (10)-0, 13-0, 12-10-0-12, (12) 0-12-0-10-9-0-7, (7) 0-9-0, 10-7-(7), (12)-0-10-0-12-10, 0-12-14. There are also slurs and a 'sl.' marking above the staff.

Musical notation for measures 77-80. Treble clef. Measure 77 has a tremolo. Measure 78 has a tremolo. Measure 79 has a tremolo. Measure 80 has a tremolo. Below the staff is a TAB line with fret numbers: (14), (12) 0-12-0-10-9-0-7, (7) 0-9-0, 10-7-(7), (12). There are also slurs and a 'sl.' marking above the staff.

Oefening 11

Musical notation for measures 81-84. Treble clef. Measure 81 has a tremolo. Measure 82 has a tremolo. Measure 83 has a tremolo. Measure 84 has a tremolo. Below the staff is a TAB line with fret numbers: 13, (13), 12, 10, 11, 11. There are also slurs and a 'full' marking above the staff.

Musical notation for measures 85-88. Treble clef. Measure 85 has a tremolo. Measure 86 has a tremolo. Measure 87 has a tremolo and a slur over the notes. Measure 88 has a tremolo. Below the staff is a TAB line with fret numbers: (11) 9, 12, 9, (9) 9, 9, 10, 10, 9, 11, 9, (9), 11, 11. There are also slurs, a 'sl.' marking, and an '8va' marking above the staff.

Musical notation for measures 89-92. Treble clef. Measure 89 has a tremolo. Measure 90 has a tremolo. Measure 91 has a tremolo. Measure 92 has a tremolo. Below the staff is a TAB line with fret numbers: (11) 9, 12, 12, (12) 9, 12, 9, 12, 14, 12, 14, 12, 14, 16, 14, 17, 14, 16, 19, 16, 19, 17, 17. There are also slurs, a 'P' marking, a 'sl.' marking, and an '8va' marking above the staff.

PALM MUTING

Oefening 12

Musical notation for Palm Muting Exercise 12, measures 93-98. The notation includes a treble clef staff with notes and rests, and a guitar tablature staff with fret numbers. Palm mutes (P.M.) are indicated below the notes in measures 93, 94, 95, 96, and 97. Measure 98 is a whole rest.

Measures 93-95: Treble clef staff shows eighth notes with palm mutes. Tablature shows fret numbers: 0-0-0-0-0, 0-0-0-0, 1-1-1-1-1, 1-1-1-1, 3-3-3-3-3, 3-3-3-3.

Measures 96-97: Treble clef staff shows eighth notes with palm mutes. Tablature shows fret numbers: 5-5-5-5-5, 5-5-5-5, 7-7, 7-7, 5-5-5-5, 5-5-5-5.

DOUBLE STOPS

Oefening 13

Musical notation for Double Stops Exercise 13, measures 99-110. The notation includes a treble clef staff with notes and rests, and a guitar tablature staff with fret numbers. Slurs (sl.) are indicated above the notes in measures 103, 104, 108, and 109. Measure 110 has a triplet marking.

Measures 99-101: Treble clef staff shows eighth notes with triplets. Tablature shows fret numbers: 4-3-5, 3-3-6-3-5-3-5, 3-3-6-3-5-3-3.

Measures 102-104: Treble clef staff shows eighth notes with slurs. Tablature shows fret numbers: 3-3-6-3-5-5-3-5, 3-5-3-5, 5-7-6-7, 5-8-6-8-10-8-6-8.

Measures 105-107: Treble clef staff shows eighth notes with triplets. Tablature shows fret numbers: (8)-6-6-6-6-6-6-6-5-3, 5-5-5-5-3-5, 5-5-5-5-3-5.

Measures 108-110: Treble clef staff shows eighth notes with slurs and a triplet. Tablature shows fret numbers: 5-5-7-5-7-7, 4-5-3-5-3-5-5, 3-6-6-5-5-4-4.

111 *sl.* 112 *sl.* 113

TAB: 3 5-7 7 4 3 5 | 3 5-7 7 | 3 6 6 3 | 3 3 4 3 5 3

TAPPING

Oefening 14

114 115

TAB: 8 11 11 13 15 17 | 8 10 12 10 15 17 | 8 10 12 14 16 18 | 9 11 13 15 16 18

115 116

TAB: 9 11 13 15 17 19 | 10 12 14 16 17 19 | 10 12 14 16 18 20 | 12 14 16 18 18 20

116

TAB: 12 14 16 18 20 22 | 13 15 8 19 | 20 22 | 19

Oefening 15

117 118 119 120

TAB: 7-10-3 | 8-10-3 | 7-9-4 | 7-9-5 | 7-10-5 | 7-10-3-(3)

Oefening 16

Musical notation for Oefening 16, measures 121-124. The piece is in treble clef. Measure 121 features a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) with a 'T' marking above, followed by another triplet (B4, C5, D5) with a 'T P' marking. Measure 122 continues with triplets (D5, E5, F5) and (F5, G5, A5), both with 'T T P' markings. Measure 123 has a dotted quarter note (G4), an eighth note (A4), and a quarter note (B4), with 'T T P' markings above. Measure 124 consists of a whole note chord (G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5) with a 'T T P' marking above. The bass line starts at measure 121 with a triplet of eighth notes (10, 12, 3) with a 'P' marking, followed by triplets (12, 10, 3), (9, 12, 4), and (12, 9, 5). Measure 122 has a triplet (10, 12, 5) with a 'P' marking. Measure 123 has a triplet (12, 10, 5) with a '(5)' marking. Measure 124 has a whole note chord (3, 3, 4, 4, 5, 5, 5, 3) with a 'P' marking. The piece ends with a double bar line.

Oefening 17

Musical notation for Oefening 17, measures 125-128. The piece is in treble clef. Measure 125 has a quarter note (G4) with a 'T' marking, followed by a quarter note (A4) with a 'sl.' marking, and a quarter note (B4) with a 'P' marking. Measure 126 has a quarter note (C5) with a 'T' marking, followed by a quarter note (D5) with a 'sl.' marking, and a quarter note (E5) with a 'P' marking. Measure 127 has a quarter note (F5) with a 'T' marking, followed by a quarter note (G5) with a 'sl.' marking, and a quarter note (A5) with a 'P' marking. Measure 128 has a quarter note (B5) with a 'T' marking, followed by a quarter note (C6) with a 'sl.' marking, and a quarter note (D6) with a 'P' marking. The bass line starts at measure 125 with a triplet (9, 7, 3) with a 'P' marking, followed by triplets (7, 3, 9), (9, 4, 12), and (12, 11, 5). Measure 126 has a triplet (9, 10, 5) with a 'P' marking. Measure 127 has a triplet (7, 9) with a 'P' marking. Measure 128 has a whole note chord (3, 3, 4, 4, 5, 5, 5, 3) with a 'P' marking. The piece ends with a double bar line.

Two-handed-tapping

Oefening 18

Musical notation for Oefening 18, measures 129-132. The piece is in treble clef. Measure 129 has a quarter rest, followed by a quarter note (G4) with a 'T' marking, and a quarter note (A4) with a 'T' marking. Measure 130 has a quarter rest, followed by a quarter note (B4) with a 'T' marking, and a quarter note (C5) with a 'T' marking. Measure 131 has a quarter note (D5) with a 'T' marking, followed by a quarter note (E5) with a 'T' marking, and a quarter note (F5) with a 'T' marking. Measure 132 has a quarter note (G5) with a 'T' marking, followed by a quarter note (A5) with a 'T' marking, and a quarter note (B5) with a 'T' marking. The bass line starts at measure 129 with a quarter rest, followed by a quarter note (3) with a 'T' marking, and a quarter note (2) with a 'T' marking. Measure 130 has a quarter rest, followed by a quarter note (10) with a 'T' marking, and a quarter note (9) with a 'T' marking. Measure 131 has a quarter note (5) with a 'T' marking, followed by a quarter note (4) with a 'T' marking, and a quarter note (12) with a 'T' marking. Measure 132 has a quarter note (11) with a 'T' marking, followed by a quarter note (8) with a 'T' marking, and a quarter note (7) with a 'T' marking. The piece ends with a double bar line.

Musical notation for Oefening 18, measures 133-136. The piece is in treble clef. Measure 133 has a quarter note (G4) with a 'T' marking, followed by a quarter note (A4) with a 'T' marking, and a quarter note (B4) with a 'T' marking. Measure 134 has a quarter note (C5) with a 'T' marking, followed by a quarter note (D5) with a 'T' marking, and a quarter note (E5) with a 'T' marking. Measure 135 has a quarter note (F5) with a 'T' marking, followed by a quarter note (G5) with a 'T' marking, and a quarter note (A5) with a 'T' marking. Measure 136 has a quarter note (B5) with a 'T' marking, followed by a quarter note (C6) with a 'T' marking, and a quarter note (D6) with a 'T' marking. The bass line starts at measure 133 with a quarter note (3) with a 'T' marking, followed by a quarter note (8) with a 'T' marking, and a quarter note (7) with a 'T' marking. Measure 134 has a quarter note (5) with a 'T' marking, followed by a quarter note (4) with a 'T' marking, and a quarter note (10) with a 'T' marking. Measure 135 has a quarter note (9) with a 'T' marking, followed by a quarter note (8) with a 'T' marking, and a quarter note (5) with a 'T' marking. Measure 136 has a quarter note (5) with a 'T' marking, followed by a quarter note (10) with a 'T' marking, and a quarter note (8) with a 'T' marking. The piece ends with a double bar line.

Musical notation for Oefening 18, measures 137-140. The piece is in treble clef. Measure 137 has a quarter note (G4) with a 'T' marking, followed by a quarter note (A4) with a 'T' marking, and a quarter note (B4) with a 'T' marking. Measure 138 has a quarter note (C5) with a 'T' marking, followed by a quarter note (D5) with a 'T' marking, and a quarter note (E5) with a 'T' marking. Measure 139 has a quarter note (F5) with a 'T' marking, followed by a quarter note (G5) with a 'T' marking, and a quarter note (A5) with a 'T' marking. Measure 140 has a quarter note (B5) with a 'T' marking, followed by a quarter note (C6) with a 'T' marking, and a quarter note (D6) with a 'T' marking. The bass line starts at measure 137 with a quarter note (6) with a 'T' marking, followed by a quarter note (5) with a 'T' marking, and a quarter note (3) with a 'T' marking. Measure 138 has a quarter note (8) with a 'T' marking, followed by a quarter note (7) with a 'T' marking, and a quarter note (6) with a 'T' marking. Measure 139 has a quarter note (5) with a 'T' marking, followed by a quarter note (3) with a 'T' marking, and a quarter note (8) with a 'T' marking. Measure 140 has a quarter note (7) with a 'T' marking, followed by a quarter note (6) with a 'T' marking, and a quarter note (10) with a 'T' marking. The piece ends with a double bar line.

Tot slot

We hebben in de “**Blues Bijbel**” deel 1 uitgebreid de volgende theoretische blues- en muziekconcepten beschreven:

- De geschiedenis van de bluesmuziek
- De verschillende verschijningsvormen van de bluesmuziek door de jaren heen
- Het belang van gitaar- en gearkeuzes
- Akkoorden- en toonladderschema's (*shapes*)
- Bluesritmes inclusief *voetbeeldriffs* en *turn-arounds*
- Blues leadgitaarspel in alle voorkomende bluesgeoriënteerde toonladders
- Expressie en articulatie in je blues gitaarspel

We hebben aan een aantal aspecten wat minder aandacht besteed, omdat je via de website GuitarJan.com[©] de beschikking hebt over een immense hoeveelheid (extra) informatie als ondersteuning bij deze “Blues Bijbel”, waarbij de volgende modules van groot belang zijn:

- **Muziektheorie | Basis muziektheorie**
- **Muziektheorie | Toonladders**
- **Muziektheorie | Akkoorden | Akkoordentheorie**
- **Muziektheorie | Akkoorden | Akkoordendiagrammen**
- **Muziektheorie | Tabulatuur lezen en begrijpen**
- **Muziektheorie | Harmonieleer**
- **Muziektheorie | Strumming (slagritmes)**
- **Muziekgenres | Blues (basistheorie)**
- **Muziekgenres | Blues (LICKZ app)**

Vergeet niet dat de website GuitarJan.com[©] daarnaast een grote hoeveelheid E-boeken ter beschikking stelt, waarvan velen muziektheoretische en bluesconcepten nog meer *in depth* ondersteunen, en die tevens waardevol achtergrond en studiemateriaal zijn. Denk daarbij aan E-boeken als:

- **C.A.G.E.D. concept: Solo's spelen in het C.A.G.E.D. systeem**
- **C.A.G.E.D. concept: Bluessolo's spelen in het C.A.G.E.D. systeem**
- **Pentatonische toonladders en akkoorden**
- **Toonladder-theorie: Kerktoonladders**
- **Shapes structuren: Cheat sheets voor de gitaar**
- **Muziektheorie compleet** (complete inhoud van de muziektheoretische modules)

Er volgt nog een appendix sectie in dit E-boek, waarin je vooral ondersteunende informatie kunt terugvinden. We wensen je ongelooflijk veel plezier met dit E-boek, en al onze andere studieboeken, en vergeet niet:

**Bluesmuziek is voor de ziel wat
troostende woorden zijn voor de geest**

Appendix I

Blues stijlen voor akoestisch gitaarspel

In deze appendix tref je tabulaturen aan voor beginnende gitaristen die *fingerstyle country blues gitaar* willen spelen in de stijl van Robert Johnson, Big Bill Broonzy, Mance Lipscomb, Lightnin' Hopkins en Mississippi John Hurt, evenals hun volgelingen zoals Taj Mahal, John Hammond, Jr., Mary Flower, en Eric Clapton. De tabulaturen concentreren zich vooral op het ritmisch en levendig houden van je gitaarspel. Vingerpositionering is relatief eenvoudig gehouden, tenminste, zo eenvoudig als we het kunnen maken, terwijl er nog steeds uitdagingen en muzikaal interessante frasen zijn verwerkt, om je de kans te geven je te concentreren op het leren spelen met gevoel.

Fingerstyle bluesgitaristen spelen voor het grootste deel in de majeure toonsoorten A, C, D, E en G, je herkent nog wel het begrip C.A.G.E.D., dat we voorheen hebben behandeld. Andere toonsoorten, waaronder die in mineur, zijn minder gebruikelijk in traditionele Blues.

Basis blues in A maj.

A7 D7 A7 A7

D7 D7 A7 A7

E7 D7 A7 A7

Variatie op de basis blues in A majeur

Chords: A A7 D D7 A7

TAB: 0 0 0 0 | 2 2 3 1 2 2 | 0 0 0 0 | 0 0 0 0 | 3 2 0 0

Chords: D D7 A A7

TAB: 2 2 3 2 | 2 2 1 2 2 2 | 0 0 0 0 | 0 0 0 0 | 3 2 0 0

Chords: E E7 D D7 A A7

TAB: 0 0 1 1 | 0 3 1 2 2 2 | 2 2 1 2 2 2 | 0 0 0 0 | 0 2 0 0

Variatie met turn around op de basis blues in A majeur

Chords: A A7 D D7 A7

TAB

Chords: D D7 A A7

Chords: E E7 D D7 A A7 E7 A7

1. or more ad lib last time

Begeleiding bij een blues met zang

A7 D7 A7

TAB

0 0 0 0 2 2 2 2 0 0 0 0 3 3 3 3

0 0 0 0 1 1 1 1 2 2 2 2 2 2 2 2

0 0 0 0 2 2 2 2 0 0 0 0 0 0 0 0

0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

D7 A7

D7 A7

2 2 2 2 2 2 2 2 0 0 0 0 3 3 3 3

1 1 1 1 1 1 1 1 2 2 2 2 2 2 2 2

2 2 2 2 2 2 2 2 0 0 0 0 0 0 0 0

0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

E7 D7 A7

E7 D7 A7

0 0 0 0 2 2 2 2 0 0 0 0 0 0 0 0

3 3 3 3 1 1 1 1 2 2 2 2 2 2 2 2

1 1 1 1 2 2 2 2 0 0 0 0 0 0 0 0

0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

Vier verschillende turn around stijlen

First system of guitar notation. Chords: E, E7, D, D7, A, A7, A, E7. Includes treble clef, key signature (F#), and TAB lines.

Second system of guitar notation. Chords: E, E7, D, D7, A, D7, A, E7. Includes treble clef, key signature (F#), and TAB lines.

Third system of guitar notation. Chords: E, E7, D, D7, A, A7, D, Dm, A, E7. Includes treble clef, key signature (F#), and TAB lines.

Fourth system of guitar notation. Chords: E, E7, D, D7, A, A7, A. Includes treble clef, key signature (F#), and TAB lines.

Blues met duimbegeleiding in de basnoten

A A7 D D7 A7 A7

T
A
B

D D7 A A7 A7

E E7 D D7 A A7

Random het A7 akkoordpatroon spelen

	A7	D7	A7	
T	3	8	3	3
A	2	7	2	2
B	0	0	0	0
	0	0	0	0

	D7		A7	
D7	8	8	3	3
	7	7	2	2
	7	7	2	2
	0	0	0	0
	0	0	0	0

	E7	D7	A7	
E7	10	8	3	3
	9	7	2	2
	9	7	2	2
	0	0	0	0
	0	0	0	0

Random het D7 akkoordpatroon spelen

First system of musical notation. It consists of a treble clef staff with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature (C). The first two measures are labeled A7 and D7, and the last two are labeled A7. The notes in the treble staff are: Measure 1: G4, A4, B4, C5; Measure 2: D5, C5, B4, A4; Measure 3: G4, A4, B4, C5; Measure 4: D5, C5, B4, A4. Below the treble staff is a TAB line with fret numbers: Measure 1: 9, 8, 9; Measure 2: 2, 1, 2; Measure 3: 9, 8, 9; Measure 4: 9, 8, 9. The bottom line of the system is a bass line with all zeros (0 0 0 0).

Second system of musical notation. It consists of a treble clef staff with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature (C). The first two measures are labeled D7 and the last two are labeled A7. The notes in the treble staff are: Measure 1: G4, A4, B4, C5; Measure 2: D5, C5, B4, A4; Measure 3: G4, A4, B4, C5; Measure 4: D5, C5, B4, A4. Below the treble staff is a TAB line with fret numbers: Measure 1: 2, 1, 2; Measure 2: 2, 1, 2; Measure 3: 9, 8, 9; Measure 4: 9, 8, 9. The bottom line of the system is a bass line with all zeros (0 0 0 0).

Third system of musical notation. It consists of a treble clef staff with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature (C). The first measure is labeled E7, the second D7, and the last two A7. The notes in the treble staff are: Measure 1: G4, A4, B4, C5; Measure 2: D5, C5, B4, A4; Measure 3: G4, A4, B4, C5; Measure 4: D5, C5, B4, A4. Below the treble staff is a TAB line with fret numbers: Measure 1: 4, 3, 4; Measure 2: 2, 1, 2; Measure 3: 9, 8, 9; Measure 4: 9, 8, 9. The bottom line of the system is a bass line with all zeros (0 0 0 0).

Blues van majeur naar mineur en terug

Em E Em E Em E Em E E7

Em E Em E Em E Em E E7

T
A
B

0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

A7 E Em E

A7 E Em E

3 3 0 3 3 0 3 4 4 3 3 4 5 4 3 3 4

2 2 2 2 2 2 2 5 5 5 5 5 5 5

0 0 0 0 0 0 0 4 4 4 4 4 4 4

0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

B7 A7 E Em E E Em E

B7 A7 E Em E E Em E

0 0 0 0 1 0 1 1 0 1

2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2

1 1 1 0 0 0 0 0 0 0 0 0

2 2 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

"Blue notes" in E major

First system of musical notation. The key signature is E major (three sharps). The system consists of a treble clef staff, a guitar chord chart, and a TAB staff. The treble staff contains a melodic line with blue notes (flattened 3rd and 7th degrees) in the second and third measures. The chord chart shows E7, A7, and E7 chords. The TAB staff shows fret numbers: 3-0-3-0, 3-0-3-0, 3-0-3-0, 3-0-3-0, 3-0-3-0, 3-0-3-0, 3-0-3-0, 3-0-3-0, 3-0-3-0, 3-0-3-0, 3-0-3-0, 3-0-3-0.

Second system of musical notation. The key signature is E major. The system consists of a treble clef staff, a guitar chord chart, and a TAB staff. The treble staff contains a melodic line with blue notes in the second and third measures. The chord chart shows A7 and E7 chords. The TAB staff shows fret numbers: 2-0-0-3, 3-3-0-3, 3-3-0-3, 3-3-0-3, 3-3-0-3, 3-3-0-3, 3-3-0-3, 3-3-0-3, 3-3-0-3, 3-3-0-3, 3-3-0-3, 3-3-0-3.

Third system of musical notation. The key signature is E major. The system consists of a treble clef staff, a guitar chord chart, and a TAB staff. The treble staff contains a melodic line with blue notes in the second and third measures. The chord chart shows B7, A7, and E7 chords. The TAB staff shows fret numbers: 3-0-3-0, 3-0-3-0, 3-0-3-0, 3-0-3-0, 3-0-3-0, 3-0-3-0, 3-0-3-0, 3-0-3-0, 3-0-3-0, 3-0-3-0, 3-0-3-0, 3-0-3-0.

Wisselende basnoten

A7 D7 A7 A7

TAB 0 2 0 2 2 1 0 2 0 2 3 2 0 2

D7 A7 A7

TAB 2 1 0 2 2 1 0 2 0 2 3 2 0 2

E7 D7 A7

TAB 0 3 1 0 2 1 0 2 0 2 0 2 0 2

Blues in G majeur met wisselende basbegeleiding

System 1: Treble clef staff with a G chord symbol above the first measure. Bass clef staff with a TAB system below it. The bass line includes triplets and rests.

System 2: Treble clef staff with C7 and G chord symbols above the first and third measures. Bass clef staff with a TAB system below it. The bass line includes triplets and rests.

System 3: Treble clef staff with D, C, and G chord symbols above the first, second, and third measures. Bass clef staff with a TAB system below it. The bass line includes triplets and rests.

Blues in E majeur met verplaatsbare akkoordpatronen

E7 A7 E E7 E6 E7 E7

T
A
B

0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

A A6 A7 A7 A6 A E7

0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

B B7 B A7 A6 A E E7 A Am E E7

0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

Funky blues in D major

	D7/D	D m7 <i>bend second string</i>	D
	D7/D	D m7 <i>bend second string</i>	D
T	3 1 1 3	3 3 3	3 3 3
A	2 2 2 2	2 2 2	2 2 2
B	0 0 0 0	0 0 0 0	0 0 0 0

	G7	D m7	D
	G7	D m7	D
	1 0 0 1	5 5 5 5	3 3 3
	3 3 3 3	6 6 6 6	2 2 2
	0 0 0 0	0 0 0 0	0 0 0 0
	2 2 2 2	2 2 2 2	0 0 0 0

	A A7 A	G7	D m7	D
	A A7 A	G7	D m7	D
	5 5 3 5 5	1 1 1	5 5 5 5	3 3 3
	2 2 2 2 2	3 3 3	6 6 6 6	2 2 2
	2 2 2 2	0 0 0 0	0 0 0 0	0 0 0 0
	0 0 0 0	2 2 2 2	0 0 0 0	0 0 0 0

Opgewekt klinkende blues in D majeur

Chord: D

T
A
B

Chords: G7, D

T
A
B

Chords: A7, G7, D

T
A
B

Ragtime blues in C majeur

First system of musical notation for Ragtime blues in C major. It consists of a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody is written in the treble clef. The guitar tablature is written below the staff, with strings labeled T (Treble), A (Middle), and B (Bass). The chords are C, A7, D7, G7, and C. The tablature shows fingerings and fret numbers for each note.

C	A7	D7	G7	C
3 3 0 3	3 3 0 3	2 1	0	0
3 2 3 2	0 2 0 2	0 0 0	3 2 3 2	0
3 3	0 0	0 3	3 2 3 2	0

Second system of musical notation for Ragtime blues in C major. It consists of a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody is written in the treble clef. The guitar tablature is written below the staff, with strings labeled T (Treble), A (Middle), and B (Bass). The chords are F, C, and (long)A. The tablature shows fingerings and fret numbers for each note.

F	C	(long)A
1 1 1 1	3 3 1 3	0 3
3 2 3 3	3 3 3 3	5 5 3 5
1 1	1 1	3 2 3 2
3 3	3 3	0 2 0 2

Third system of musical notation for Ragtime blues in C major. It consists of a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody is written in the treble clef. The guitar tablature is written below the staff, with strings labeled T (Treble), A (Middle), and B (Bass). The chords are D7, G7, C, F, and C. The tablature shows fingerings and fret numbers for each note.

D7	G7	C	F	C
2 2 0 2	1 1 0	1 1 1	1	1
0 0 0 0	0 0	3 2 2 3	3 2 3	3 2 3
0 0 0 0	3 3	3 1	3 2 3	3 2 3

Appendix II

Texas Blues voorbeelden

Deze appendix pretendeert niet om een complete inleiding te geven in het spelen van de Texas Blues stijl. Het is zelfs zo dat een paar voorbeelden niet eens van Texaanse gitaarspelers komen. Dat komt omdat Texas Blues in wezen heel veel elementen bevat uit andere bluesstijlen, zoals de Delta Blues en de Chicago Blues. Stevie Ray Vaughan, bij uitstek een Texas Blues gitarist, heeft heel veel geleerd van de stijl van Albert King, die absoluut geen Texas blues gitaarspeler was. De blueshistorie is rijkelijk gevuld met artiesten die muzikale ideeën hebben “gestolen” of geleend van andere gitaristen.

Blues shuffle ritmepatroon met alternatieve licks

Blues Shuffle ♩ = 72 (♩♩ = ♩♩♩)

The tablature is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of four systems of music, each with a standard staff and a corresponding guitar tablature staff. The first system starts with a measure of rest, followed by a repeat sign and a measure of A7. The second system contains measures 3 through 5, with a D9 chord appearing in measure 5. The third system contains measures 6 through 8, with an A7 chord in measure 6 and an asterisk marking measures 7 and 8. The fourth system contains measures 9 through 11, with E9 chords in measures 9 and 10, and an A7 chord in measure 11. The tablature uses 'X' for fretted notes and numbers for fret positions. A 'simile on repeats' instruction is placed below the first system. A note at the bottom right of the third system reads: '*Slide into beat on 5th and 8th times.'

16 D7

5 8 5 7 7 5 7 5 7 6 5 3 5

5 8 5 5 8 5 5 8 5 5 8 5 5

19 A7 E7

8 (8) 7 (5 6) 5 5 8 5 8 8 8 5 7 7

22 D7 A7 Bb9 A9

5 7 7 7 5 7 7 7 5 7 5 7 6 5 3 5 5 8 5 8 7 5 7 5 6 8 5 8 7 5 7

Slow blues ritme met alternatieve licks en stemvoeringen

Slow Blues ♩ = 59 (♩ = $\overset{\frown}{\underset{\frown}{\text{J}}}$)

1 A9 D9

3 A7 A9 B9 C9 C#9

TAB

5

D9

D^b9 C9 B9 B^b9

7

A9

A^b9

A9

E^b9

9

E9

D7/A

1.-5.

A7

D7/A

A7

E+7

6.

A7 N.C.

B^b9

A9

rubato

Lick

A7

D9

TAB

Andere stemvoeringen

A7/C#

A9

A9

D9

D7/A

D9

D13

D9

D7

E7

E+7

TAB

Slow blues solo

First system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 4/4 time. The staff shows a melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth notes and triplets. The guitar staff shows fretting: 11, 10, 12, 12, 11, 10, 13, (13), 10, 11, 10, 12, 12, 10, 12. Chord markers include D7. Annotations include 'full', '1 1/2', and '1/2'.

Second system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps. The staff shows a melodic line with eighth notes and triplets. The guitar staff shows fretting: 12, 12, 12, (12), 10, (10), X, 10, 10, 10, 10, 10, 10, (10), 8, 8. Chord markers include A7 and E7. Annotations include 'full', 'let ring', and '1/4'.

Third system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps. The staff shows a melodic line with eighth notes and triplets. The guitar staff shows fretting: X, 11, 10, 12, (12), 10, 12, (12), 10, 10, 10, 10, 10, 10, 8, 9, 9, 10, 10. Chord markers include D7, A7, D7, A7, F7, and E7. Annotation includes 'w/ pick and fingers'.

Fourth system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps. The staff shows a melodic line with eighth notes and triplets. The guitar staff shows fretting: 10, 8, 10, 10, 10, (10), 8, 10, 8, X, 10, 10, 8, 10, 10, 10, 8, 10, 10, 8. Chord markers include A7 and D7. Annotations include 'full' and '1/4'.

Fifth system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps. The staff shows a melodic line with eighth notes and triplets. The guitar staff shows fretting: 10, 8, 10, 8, 10, 10, (9), 10, 10, 8, 10, 10, 10, (10), 8, 10, 10, 8. Chord markers include A7 and D7. Annotations include 'full' and '1/4'.

Sixth system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps. The staff shows a melodic line with eighth notes and triplets. The guitar staff shows fretting: 10, 8, 10, 8, 8, 10, 9, 10, 10, 10, 8, 10, 9, 8, (8), 5, 7, 5, 8, 5, 8, 7, 5, 7, 7, 5. Chord markers include A7 and E7. Annotations include 'full' and '1/4'.

D7 A7 D7 A7 E7

11 10 12 10 12 11 10 10 10 10 10 10 10 0 1 3 0

1/2 w/ pick and fingers let ring

A7

X 8 10 8 10 8 10 8 10 8 10 (10) 5 8 5 7 (7) 5

full 1/2

D7 A7

X 8 10 8 10 8 10 8 10 8 10 10 12 12 12 12 12 5 7 8 10 12 13 15

full 1/2

8va D7 loco

15 17 17 19 19 20 19 (19) 17 19 6 6 6 (8) (8) X 8 8 (8) 8 (8) 5 5 8 5

8va D7 loco hold bend full

*played ahead of the beat

A7 E7

5 7 7 (7) 5 5 7 5 7 8 7 7 5 7 7 (7) 5

1/4 1/2 1/4 full hold bend

D7 A7 B^b9 A9

10 8 10 (10) 8 10 8 10 8 10 8 7 7 7 7 7 7 7 7 5 X X 5 4 3 2 1

1/2 full 1/4

Latin blues ritme 1

♩ = 114

A9/C#

1. 4. 8. 11. 12. 13.

T
A
B

Latin blues ritme 2 met alternatieve licks

♩ = 114

T
A
B

5

D7 A

9

E7 D7 A

1.-5. 6.

Lick

A7

TAB 9 9 9 9

Lick

E9

TAB 7 7 7 7

Lick

A7

TAB 9 9 7 7

Lick

E7 D7

TAB 4 5 4 4 5 4 5 7 7 7 7

Lick

D7

TAB 5 7 7 5 7 7 5 7 5

Latin blues solo

$\text{♩} = 112-114$

A9

TAB 9 10 10 8 10 full 10 full (10) 8 10 10

3

1/4

8

8

10

9

8

(8)

9

10

10

10

8

1/4

D9

6

full

10

full

10

(10)

8

10

10

8

1/4

8

8

10

9

8

(8)

9

8

10

A9

9

full

10

8

10

9

8

1/4

5

5

7

(7)

5

7

7

1/2

1/2

1/4

5

7

5

7

E9

D9

A9

12

tr

(5 6) 5

7

7

9

10

10

10

10

10

(10)

8

10

10

8

10

9

8

tr

A9

full

10

full

10

10

(10)

1/2

grad. release

16

(8) (8)

10

8

8

10

10

10

(10)

8

10

full

10

10

(10)

1/2

grad. release

D9

19

A9 E9

10 8 10 9 8 (8) 9 8 10 10 8 10 9 8

full 1/4

22

A9

5 5 7 (7) 5 7 7 5 7 5 5 7 7 9

1/2 1/2 1/4

Texas blues solo

1

$\text{♩} = 120$

C9

TAB 5 7 5 7 7 5 7 5 5 7 (7) 5 7 5 7 7 (7) 5 7 7

1/2 full full

4

F9 C9

5 5 7 5 7 7 5 7 5 5 7 (7) 5 7 5 7 7 (7) 5 7 7

1/2 full full

8

G9 F9 C9

5 5 7 5 8 (8) 5 7 5 7 (7) 7 (7) 5 7 7 5 5 5 3 3 2 2 1 1

1/4 1 1/4 1/2 3/4 1/2

12

16

19

23

26

29

32 *G9* *F9*

8 10 8 10 8 10 8 11 8 11 10 8 10 10 8 10 8 12 11 13 11 13 11

35 *C9* *C9*

13 13 11 11 10 10 9 9 8 6 7 8 10 8 10 11 10 11 10 11 10 11 10 11 10 11

38

8 10 11 10 11 10 11 10 11 10 11 8 10 11 10 11 10 11 10 11 10 11 10 11 8 10 11 10 11 10 11 10 11

41 *F9* *C9*

8 10 8 10 8 10 8 10 8 10 8 10 8 10 8 10 8 10 11 10 11 10 11 10 11 10 11

44 *G9* *F9*

8 10 11 10 11 10 11 10 11 10 11 8 10 8 10 8 10 8 10 8 10 8 10 8 10 8 10 8 10 8 10 8 10

47 *C9* *C9*

8 10 11 10 11 10 11 10 11 10 11 8 10 11 10 8 11 10 11 X 13 13 13 13 13 13 13 13

51

F9

13 13 13 13 13 13 13 13 13 13 (13) 11 13 11 10 10 (10) 8 10 8 10

55

C9

G9

1/4 1/4

8 10 8 10 8 10 8 10 8 10 8 11 8 8 11 8 8 11 8 8 11 8 8 11 8 8 11 8 11 8

58

F9

C9

D^b9/F C9/E C7#9

1/4 1/4 1/4 1/4 1/4 1/4 1/4

8 11 8 8 11 8 11 8 8 11 8 8 11 8 8 11 8 11 8 8 X X 9 8 4 8 7 3 9 8 2 8 7 (7) 20 3

Appendix III

Basis licks voor ritme fills en solo's

In deze appendix vind je 150 *licks* voor blues (rock) gitaarspel, die een mooie aanvulling vormen op alle *licks*, *riffs* en *fills* die je al hebt geleerd. De bronnen die we hebben gebruikt zijn niet altijd van de beste weergavekwaliteit, helaas kunnen we daar niets aan doen.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13

14

E7 E B7 E7 3 3 3

4 4 3 3 2 2 0 4 3 2
 3 3 2 2 1 1 0 4 4 3 3 2 0 1
 4 4 3 3 2 2 1 4 4 3 3 2 0 1
 0 1 2 2 3 2

15

16

E7 B7 E7 B7

4 3 2 0 2 0 2 0 2 0 2 0 4 0 2 0 2 0 0 1 0

17

18

E7 C7 B7 E7 B7

3 3 3 3 3 3 2 0 3 0 0 3 0 0 1/2 1/2 1/2 3 0 0 2 (2) 0 2 2 0 1 2 2

19

20

E7 B7

0 0 0 0 4 4 3 3 2 2 1 0 5 4 3 2 2 1

21

22

23

1/2 1/4 1/4 3 3 3 3 2 2 0 3 0 0 3 0 3 2 0 3 2 0 3 2 0 2 2 2

25

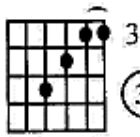
E7

24

26

27

28



29

30

31

32

33

34

35

36 37 38 39

40 41

42 43 44 Ending Lick

45 46 47

48 49 50

51 *tr* *tr* *tr* 52 53 3 3

tr *tr* *tr*

54 55 56 $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{4}$

57 58 59

60 61

62 63 64 3

65 G7 D7 66 G7 D7

7 7 6 6 5 5 3 7 6 5
6 6 5 5 4 4 3 7 7 6 6 5 3 4 5 6 5
7 7 6 6 5 5 4 4 3 3 4 5 7 7 6 6 5 3 4 5 6 5

67 G7 D7 68 G7 D7

7 6 5 3 5 3 5 3 5 3 7 3 5 3 5 3 3 4 3
5 3 5 3 3 5 3 5 3 7 3 5 3 5 3 3 4 3

69 G7 D7 70

6 6 6 6 6 6 5 3 5 5 6 5 6 5 6 3 3 3 5 (5) 3 5
6 3 3 6 3 3 5 (5) 3 5

D7 71 G7

3 3 3 3 3 3 3 3 2 3
6 6 5 5 4 4 3 2 3
5 3 4 5 5 2 3
2 4 3

72 C (IV Chord) Licks 73 74 75

3 5 3 5 3 5 4 3 5 3 5 5 5 5 3 5 3 5 3 5 3 5 3

76 D (V Chord) Licks

76 D (V Chord) Licks

77 7 5 5 3 4 3

78 $\frac{1}{2}$ 5 5 3 5

79 Full 5 3 5 3 5 (5)

80 D7 C7 G D7

81 Full 12 10 12 10 12 10 12

82 Full 10 10 10 8 9 10 5

83 5 5 5 3 4 5

84 Full 10 13 10 13

81 Slide w/ring finger 1st box 3 8

82 Slide w/middle finger 2nd 1st 5 3 5 7 6 7 8

83 middle finger 1st 2nd 8 6 7 5 3 5

84 middle finger 1st 7 6 5 3 5

85 Full 8 6 8

86 Full Full Full 8 8 6 8

87 Full 8 (8) 6 8 6

88 $\frac{1}{2}$ 8 (8) 6 8 6 8

89 90 91 92

93 94 95

96 97 D or C 98 D

99 100 C 101 C

102 103 104

105 106 107 108

1/2 1/2 1/2 1/2 Full Full

10 10 10 10 10 10 10 10 8 9 10 10 8 10 9 8 11 8

109 110 D or C 111 D or C 112 D or C 113 D

Full Full 1/2 1/2 Full 1/2

10 10 10 8 9 8 10 10 10 10 8 9 9 8 10 9 8 9 8 9 10 9 (9) 7

114 115 116

1/2 Full 1/2 1/2 Full 2

10 10 9 8 10 8 10 10 10 8 9 8 11 (11) 8 9 8

117 118 119 120

Full 1/2 1/2 Full 1/2

12 11 13 13 (13) 11 12 13 11 12 14 12 13 13 13 (13) 11

121 122 123 124

Full Full Full 1/2

13 10 13 10 13 13 13 (13) 10 13 11 12 13 11 12 10 12 10 12 10 12 10 12 12

125 126 127

128 129 130

131 Moderate Shuffle G7 132 Straight Four 133 Moderate Shuffle

134 Fast Shuffle 135 Straight Four 136 Moderate Shuffle tr

137 Moderate Rock G7 138 139 G7 140 C7

Moderate Shuffle

141

D7

C7

G7

143

142

Slow Blues

Fast Shuffle

G9

B9

C9

G**b**9

G9

Fast Rock

Moderate Rock

144

145

146

G9

D9

D**b**9

C9

D**b**9

G9

148

Slow Blues

Moderate Shuffle

147

G**b**9

G9

B9

C9

G**b**9

G9

Moderate Rock

Fast Rock

149

G \flat 9 G9

B9 C9

150

G9

C9

The image shows a guitar sheet music excerpt. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It contains a melodic line with various chords and a circled measure number '149' at the start and '150' later. The bottom staff shows fret numbers for each string: 2, 1, 2, 1 for the first four measures; 2, 2, 1, 2 for the next four; and 2, 2, 1, 2 for the final four. Chord symbols G \flat 9, G9, B9, C9, G9, and C9 are placed above the staff. The tempo changes from 'Moderate Rock' to 'Fast Rock' between measures 149 and 150.

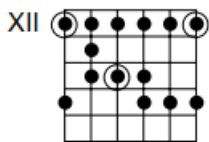
Appendix IV

De Voodoo Blues toonladder

Als er één toonladder is die nooit verveelt, is dat de blues toonladder. Hoewel de blues toonladder tijdloos is, verlangen veel gitaristen naar manieren om nieuwe klankkleuren in melodieën te ontdekken, zeker daar waar het solo's betreft. Een eenvoudigste manier om dit te bereiken is door één noot van de bluestoonladder te veranderen, wat resulteert in een soulvol geluid dat je hoort in het gitaarspel van Hollywood Fats, Duke Robillard, Charlie Christian en Larry Carlton. Deze *sound* wordt vaak wordt aangeduid als de "Voodoo" blues toonladder.

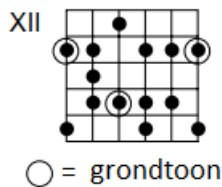
Vb. 1a

Standaard
Blues toon-
ladder in E



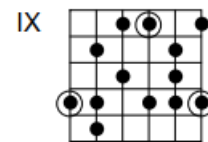
Vb. 1b

Voodoo
blues toon-
ladder in E



Vb. 1c

Voodoo
blues toon-
ladder in E



In voorbeeld 1a zie je de typische E Bluestoonladder, een pentatonische toonladder met de *bluesy* $\flat 5$, of $B\flat$, toegevoegd. Deze universele vorm veranderen in de Voodoo Blues-toonladder is eenvoudig: Gewoon elke $\flat 7$ (verminderde septiem) veranderen in een 6 (sext), en wel door elke D door een $C\#$ te vervangen, zoals

je ziet in voorbeeld 1b. Speel deze aangepaste blues toonladder een aantal malen, en kijk of je alternatieve vingerzettingen kunt bedenken zoals in voorbeeld 1c, een toonladder patroon dat door Stevie Ray Vaughan werd gebruikt in zijn onsterfelijke blues extravaganza, "Rude Mood".

$\text{♩} = 116$ E7

12 9 12 11 10 12 9 11 9

T
A
B

Het voorbeeld hierboven is een "voodoo"-frase die gebruik maakt van de vingerzettingen die je ziet in voorbeeld 1c, en klinkt geweldig over een swingende E7 shuffle, hoewel natuurlijk niet echt de $\flat 7$ wordt gespeeld, die is immers vervangen door de sext, de $C\#$. En als je nog een stukje "voodoo" vingerzetting wilt proberen, kijk dan eens naar het onderstaande voorbeeld.

♩ = 144

E7

7 6 5 3 4 5 6 5

T
A
B

Bovenstaand voorbeeld heeft min of meer dezelfde frasering als het voorbeeld voorhene, maar wordt lager op de gitaarhals gespeeld, en bevat een soort Charlie Christian *slide* van de b_3 (kleine tert) naar de normale 3 -terts- (G naar G#).

Als je klaar bent voor de ultieme “voodoo”-blueslick, probeer dan onderstaand voorbeeld eens.

♩ = 144

E7

E9,13#11

v

0 1 2 2 4 3

6 7 6 5 4 3 2 1

T
A
B

In de toonsoort E gecomponeerd, bevat deze frase elementen van “voodoo”-blues, country muziek en jazz. Begin de *lick* op de vierde positie. Speel de fraseringen nauwkeurig, anders klinkt deze *lick* al gauw slordig en niet muzikaal. Het complexe E9,13#11 akkoord is een typisch Robben Ford voorbeeld.

Geraadpleegde literatuur

- Calva, Robert: Texas Blues Guitar (1999)*
Celentano, Dave: Essential Blues Guitar (1998)
Chappell, John: Blues Guitar for Dummies (2006)
Cortese, D.: Intros, Endings, Turnarounds (Guitar Techniques Magazine - 2008)
Gelling, Peter: Progressive Blues Guitar Solos (2004)
GuitarChord.org: 500 Guitar Chord Progressions (2019)
Guitar Master Class Community: 30 Beginner Blues Licks (2017)
Heussenstamm, John & Johnson, Chad: 100 Blues Lessons (2013)
Hogen, J. v.d.: Cheat Sheets, alle Shapes en Shifts voor je Gitaarspel (2022)
Hogen, J. v.d.: Muziektheorie, overzichtelijk en praktisch (2023)
Hogen, J. v.d.: Power Chords, het ultieme Studieboek (2024)
James, Adam St.: The Blues Guitar Handbook (2011)
Krenz, Steve: Learn & Master Blues Guitar (2009)
Sandberg, Larry: Acoustic Blues Guitar Styles (2007)
Sanderink, Hein: Toonduur, Frasering en Articulatie (2003)
Schonbrun, Marc: Everything Rock & Blues Guitar Book (2003)
Sokolow, Fred: Classic Blues Licks for Electric Guitar (1998)
Trovatro, Steve: Chops: The Voodoo Blues Scale (Guitar Player Magazine - 2003)
Wolfsohn, Michael P.: Great Blues for Guitar (1990)

Dit werk met zijn inhoud is geschreven voor het publieke domein. Het staat je vrij, zonder welke beperkingen dan ook, het materiaal te gebruiken, te kopiëren, te scannen, te verspreiden of welke andere handelswijze dan ook, op het materiaal toe te passen.

meer songs en solo's te spelen

- Songs & solo's | TABsPro applicaties | TabsPro Songs akkoorden
- Songs & solo's | TABsPro applicaties | TabsPro Solo's tabulaturen
- Songs & solo's | TABsPro applicaties | TabsPro Scores partituren
- Gitaar | Praktijk | Akkoordprogressies Barré Shapes
- Gitaar | Praktijk | Elektrische gitaar en ritmesectie
- Gitaar | Praktijk | Play Together | Modules: *Blues, Rock, Reggae, Funk & Jazz*
- Gitaar | Praktijk | Solo Master | Modules: *Funk (Neo)-Soul, (Smooth)-Jazz, Latin Rock & Ballads*
- Muziekgenres | Blues (LICKZ app)
- Muziekgenres | Rock (CHORDZ app)
- Programma's & downloads | E-boeken

backing tracks te gebruiken

- Backing & solo tracks algemeen | "JAMZ" serie (9 *modules*)

de basgitaar te leren kennen

- Basgitaar | Praktijk | Voorbeelden & oefeningen
- Basgitaar | Praktijk | V.o.X. visuele training
- Basgitaar | Praktijk | Stijlvoorbeelden met audio
- Basgitaar | Praktijk | Basgitaar & ritmesectie
- Programma's & downloads | E-boeken

En vergeet niet de grote hoeveelheid eenvoudig toegankelijke muziektheorie, om je nog sneller en efficiënter naar je muzikale doelen te brengen.

Het materiaal voor de website van **GuitarJan.com** wordt onder redactie van **Jan van den Hogen** samengesteld.

Jan is een amateur-gitarist die, zoals hij zelf aangeeft, niet al te best gitaar speelt, maar veel lol heeft in dat wat hij in ieder geval muzikaal voor het voetlicht weet te brengen. Hij is een pragmatisch denker, altijd zoekend naar de gemakkelijkste oplossingen en simpelste theoretische toepassingen binnen de complexe muzikliteratuur, zodat iedereen er van kan genieten.

