Philip Baumgarten

Het BaslessenBoek

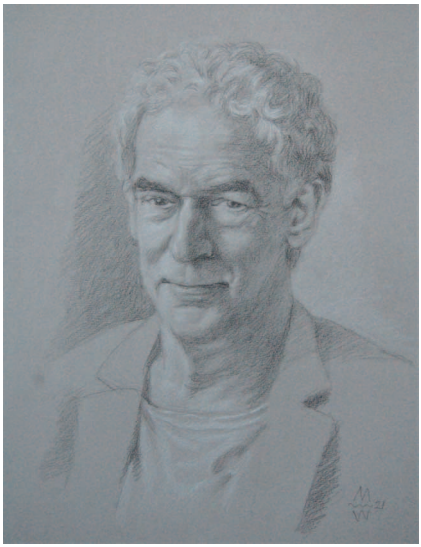
Het BaslessenBoek

Philip Baumgarten

Met bijdragen van

Ruud Ouwehand,
Erwin Deumens,
Sander Huiberts,
Ronald, Danielle,
Bob Anram,
Rob van Heelsbergen
en Donald Elsas

www.baumgarten.nl



In dit boek staan mjn baslessen, die jarenlang op baumgarten.nl hebben gestaan. Ik heb ze geredigeerd en overzichtelijk gerangschikt. Dit boek is gratis en mag (liefst zoveel mogelijk) verspreid worden. Het is alleen niet de bedoeling dat er door derden geld mee wordt verdiend – dus in dat geval beroep ik me op mijn copyright recht.
Actieve links zijn vet en cursief.
© Philip Baumgarten, 2017

Inhoudsopgave

1 Spelen en techniek

Ontspannen 7
Knijpen 10
Je linkerhand gebruiken 12
Oefenen 15
Snel spelen 16
Het verhaal 21
Je sound 24
Luisteren 27
Fouten 28
Een vraag 30
Repeteren 32
Kennis 34
Spanningen in de band 38
Blokkades 39
Begeleiden 42
Begeleid worden 43
De houding 46
Strak spelen 47
Timen 48
Mannelijke en vrouwelijke energie 50
Compacte en brede timing 53
Je eigen stijl 55
Niveauverschil 57
Inzet 59
Zuiverheid 61
Bewustzijn en techniek 63
Slappen 65
De claves 68
Latin bassen 70

2 Jazz

Lopende bas 75
Jazz accenten 80
AABA 82
Normen 84
Soleren: notenkeuze 86
Standards 88
Jazztermen 90
Podia 94
Spervuur akkoorden 96
Jazzimprovisatie 99

3 Randvoorwaarden

Les nemen 103
Het contract 105
Het geluid 109
Presentatie 111
Opnemen 113
Compressie 119
De versterker 125
De pianist 139
Het vliegtuig 140

4 Solfège en muziektheorie

Solfège in de praktijk 145
Elementaire theorie 154
Moduleren 161
Leidtonen 164
De melodische mineur 170
Rafels 174
Dissonatie 176

5 Accessoires

De prijs van bassen	179
Accessoires voor de jazzbassist	180
Snaren	182
Elementen/mics	199
Bouw je eigen piëzo	206

1 Spelen en techniek

Ontspannen

Deze les is zo belangrijk dat je er de rest van je loopbaan niets dan voordeel van zult hebben. Het belangrijkste is dat je steeds beter leert om je volledig te ontspannen. Virtuoos spelen is niet het gevolg van inspanning, maar van ontspanning. Enorm je best doen levert vaak spanning op, waardoor je het tegenovergestelde bereikt van wat je wilt. Als je meer techniek wilt krijgen, als je beter wilt leren luisteren, als je strakker wilt leren samenspelen, leer dan om je meer te ontspannen. Als ik ga studeren (wat ik bijna dagelijks wel even doe, al is het maar vijf minuten), probeer ik vaak te ontdekken op welke momenten ik gespannen raak. Vervolgens ga ik proberen om hetzelfde te spelen als ik deed toen ik gespannen raakte, maar dan zonder spanning. Dat levert me altijd direct wat op.

Je kunt in je lichaam gespannen zijn en in je hoofd. Het eerste is het makkelijkst te ontdekken, maar is altijd het gevolg van het tweede.

Als je gespannen raakt, bereik je precies het tegenovergestelde van wat je bedoeling is. Het heeft de uitwerking op je dat je je minder goed kunt concentreren op wat je aan het doen bent (je vingers op een bepaalde plaats zetten en een klank produceren) en ook minder op wat je medemuzikanten doen. Je zult iets daarom nooit perfect leren spelen als je niet eerst de spanning aanpakt. Als je dat wél doet, ontstaat er een soort metabewustzijn ten aanzien van wat jij speelt en wat je omgeving speelt. Als je iets fout doet en ontspant, begrijp je al snel wat je precies fout doet en bedenk je een nieuwe manier om je doel te bereiken.

Dat er spanning ontstaat, is waarschijnlijk het gevolg van het op de verkeerde manier aanwenden van energie en van beperkende gedachten. Ik heb bij mezelf ontdekt dat ik een kronkel in mijn kop heb: als ik extra mijn best wil doen, heb ik de neiging om gespannen te raken. Het lijkt wel alsof ik met de onbewuste gedachte rondloop dat spanning iets positiefs zou zijn, dat spanning me zou helpen om beter te

spelen. Dat is de grootst mogelijke onzin: ik ben er onderhand van doordrongen dat ik pas echt goed klink als ik ontspannen speel. Helaas is dit besef niet voldoende om er helemaal mee op te kunnen houden, ik moet me tijdens het oefenen echt concentreren op de spanning zelf. Verwrongen gelaatsuitdrukkingen, krampachtige houdingen, het gebruik van ledematen die we eigenlijk niet nodig hebben (zoals stampen met de voet) en gespannen spieren moeten we dus zien te lozen. Ontspanning is niet iets waar je zes uur per dag op hoeft te studeren. Als je spanning voelt wanneer je een bepaald loopje probeert te spelen, pak je gewoon af en toe je bas, min of meer in het voorbijgaan, en oefen je even op ontspanning terwijl je dat loopje speelt. Een paar minuten volstaan en dan ga je weer iets anders doen. Als je later weer langs je bas komt, pak je hem nogmaals op. Tussen neus en lippen door word je op deze manier een virtuoze bassist! Het is zaak om net zoveel te spelen dat je blijft groeien en ook om zoveel te spelen dat je spieren niet verslappen. Het is nog niet zo eenvoudig om dat evenwicht te vinden. Ik werk er nog steeds aan – maar hoe meer ik me ontspan, hoe beter ik word, dus het is echt de moeit waard.
De contrabas is een zwaar instrument en ik wil je er absoluut niet toe stimuleren om zo weinig te doen dat je conditie hollend achteruit gaat. Ik studeer ongeveer één a twee uur per dag. Ooit had ik veel optredens waarbij ik vier uur contrabas moest spelen. En al heb ik dat soort optredens bij tijd en wijle vervloekt (wat een uitputtingsslag!), nu denk ik daar toch anders over. Ze zijn goed voor mijn conditie als contrabassist!
Wat helpt om meer ontspannen tegenover je instrument te staan, is kiezen voor distantie als je de bas oppakt. Vooral als je al een tijdje bezig bent en consequent over dezelfde problemen heen bent gefietst (misschien zonder het zelf in de gaten te hebben, zoals mij overkomen is), schiet er direct spanning in je lichaam als je je instrument oppakt. Je lichaam 'onthoudt' van alles, wat heel prettig is als je bijvoorbeeld niet meer precies weet hoe een melodie ook al weer ging die je ooit regelmatig gespeeld hebt. Je pakt je instrument en hup, daar blijken je vingers die melodie zomaar te spelen. Helaas onthoudt je lichaam niet alleen zulke handige dingen, maar ook spanning. Dan helpt het

om je instrument met zoveel mogelijk distantie te benaderen. Maak jezelf wijs dat het je even niets kan schelen of je een loopje wel of niet acceptabel speelt. Deze gedachte zorgt al voor zoveel rust tussen de oren, dat er als vanzelf spanning wegvloeit uit je lichaam. Het is goed mogelijk dat je jezelf nu pas echt dat loopje hoort spelen waar je al tijden op oefent. Probeer te voelen waar er spanning zit in je lichaam en laat die zoveel mogelijk los.
Deze methode, het zoveel mogelijk loslaten van spanning, werkt feilloos. Ik was zelf behoorlijk gespannen wanneer ik speelde, en kan nog steeds meer ontspannen spelen. Ik blijf door deze methode mijn grenzen verleggen; sterker nog, ik geloof helemaal niet meer in grenzen sinds ik deze methode toepas. Ik ga gewoon door met mezelf eindeloos te verbeteren wat mijn techniek betreft. Ik ben nu bezig om mijn schouders meer te ontspannen wanneer ik in de duimposities speel. Blijkbaar gebruik ik daar nu nog teveel spierkracht voor, want mijn schouderpartij is wat stijf. Ik verheug me nu al op de toegenomen virtuositeit die het gevolg zal zijn van deze ontspanning! Het klinkt natuurlijk als heel wat, wanneer mensen vertellen dat ze zes uur per dag studeren. Tjonge, denk je dan, die moet wel erg goed worden! Het strookt ook mooi met onze Calvinistische moraal van hard werken in het zweet des aanschijns. Maar het is niet nodig, is mijn stellige overtuiging. Spelenderwijs een geweldige bassist worden kan ook.
Wat wil jij?

Knijpen

Het is een kunst om niet te veel te knijpen met de linkerhand. Zoals met alles wat met techniek te maken heeft, besteden we al gauw teveel energie aan het naar beneden drukken van de snaren. Vaak nemen we gewoon het zekere voor het onzekere en knijpen ons een kramp, want kramp is het onvermijdelijke gevolg van (te) hard knijpen. Een nummer kan je dan niet kort genoeg duren en je baalt vreselijk als de saxofonist aan zijn dertigste chorus begint. (In negen van de tien gevallen is dat trouwens sowieso geen pretje.)

Ik heb gemerkt dat je – als de snaren niet een kilometer van de hals staan – je eigenlijk helemaal niet ze vreselijk hard hoeft te knijpen, dat valt echt wel mee. Al moet je ook weer niet te zacht knijpen; dat zorgt voor een lelijke toon.

Behalve dat we het zekere voor het onzekere nemen, kan er nog een oorzaak zijn van te hard knijpen, namelijk onzekerheid. In situaties waarin ik me niet zeker voel, raak ik gespannen – dat heeft iedereen. Gespannenheid zorgt voor een bewustzijnsvernauwing, die we proberen te compenseren door extra ons best te doen, wat een averechts effect heeft op de geleverde prestatie. Naarmate we meer gespannen zijn, hebben we bovendien steeds minder controle over ons spel en onze spieren (zie ook ***het vorige stuk*** over ontspanning).

Hoe harder je aanslaat, hoe harder je moet knijpen. Ga dus na of je tevreden bent over de hardheid van je aanslag. Veel bassisten gaan harder aanslaan als ze samenspelen dan als ze in hun eentje spelen, wat waarschijnlijk het gevolg is van de eerder genoemde spanning. Bij het studeren vergeet ik nog weleens te letten op de mate waarin ik knijp. Ik let op zuiverheid, mijn toon, mijn notenkeuze en ik let op of ik wel ontspannen speel – behalve als het gaat om knijpen. Fout! Zodra ik er wél op ga letten, blijkt dat het beter kan en heb ik er direct profijt van. Ik wil je dus aanraden om hier regelmatig aandacht aan te besteden, bijvoorbeeld elke dag als het goed mis is wat dit betreft en wat minder vaak als je redelijk tevreden bent over je knijpen.

Te hard aanslaan betekent meestal dat je toon lelijker wordt, want hard aanslaan en een goede toon houden is echt een kunst, nog afgezien van het feit dat je veel vraagt van spieren en eelt.

Er zijn bassisten die hier geen probleem mee hebben, de Schwartzenegger bassist bestaat en heeft vaak een prachtige toon. Helaas zijn we niet allemaal met granieten spieren geschapen en gelukkig kunnen we desondanks heel mooi contrabas leren spelen.
Te zacht drukken is natuurlijk ook niet goed, dat spreekt voor zich, dan krijg je geratel, een lullig toontje of helemaal geen toon. Te zacht knijpen zal daarom weinig voorkomen, vermoed ik, terwijl te hard knijpen heel verleidelijk is. Ga er daarom eens een kwartiertje echt voor zitten en ga na welke (minimale) druk volstaat! Doe dit over je hele hals, want je hoeft niet overal even hard te drukken; je moet bijvoorbeeld harder drukken bij de laagste en de hoogste tonen. Hoe minder energie je aan knijpen hoeft te besteden, hoe meer energie er vrijkomt voor andere zaken – en die heb je hard nodig bij dit toch wat weerbarstige, maar prachtige, instrument. Het is heel mooi, een contrabas, maar je moet er wel voor werken.

Je linkerhand gebruiken

Het gaat erom om in een zo vroeg mogelijk stadium te beginnen met de snaar omlaag te brengen die je het volgende moment omlaag wilt hebben. Hoe later je daarmee begint, hoe sneller je hem omlaag moet brengen, anders ben je gewoon te laat.

Als je op het allerlaatste moment begint met een snaar omlaag te brengen, moet je dat met een bepaalde 'vaart' doen, want als je niet snel bent, deugt je timing niet, dan kom je erachteraan sukkelen. Als je op het laatste moment de snaar naar beneden drukt, betekent dat eigenlijk altijd dat je meer kracht gebruikt dan strikt noodzakelijk is. Je drukt de snaar keihard naar beneden en drukt hem daardoor hard tegen de toets – een stuk harder dan nodig is. Al gauw schieten je vingers in een kramp en ben je blij als je het einde van het nummer haalt. Echt spelen is er dan niet meer bij, het is meer een uitputtingsslag of een soort mind-mastery: wat is sterker, mijn kramp of ik. Een hele prestatie om de eindstreep te halen natuurlijk en op deze manier je kramp te verbijten. Ik ben vast de enige niet die dit soort situaties heeft meegemaakt: dit is zoiets als een gemeenschappelijk verleden dat wij contrabassisten delen.

Nodig is die kramp dus niet: als je op tijd begint met de snaar omlaag brengen, hoef je eigenlijk helemaal niet veel kracht te gebruiken. Stel dat je een basloopje speelt waarbij je voor elke noot van snaar moet wisselen. De truc is nu om de snaar van de volgende noot al bijna naar beneden gebracht te hebben terwijl je die eerste noot nog speelt. Dat lijkt een vermoeiende methode, omdat je tegelijk twee snaren naar beneden drukt, maar dat is het niet, omdat je maar (relatief) zacht hoeft te drukken.

Niet alleen zorgt deze methode ervoor dat ik minder kracht hoef uit te oefenen, hij heeft als extra voordeel dat ik sneller kan spelen. Logisch toch? De volgende snaar is al bijna helemaal naar beneden, dus de volgende noot snel spelen is een peulenschil.

Over de linkerhand wil ik nóg iets zeggen. Aanleiding voor mijn verhaal was een vraag van Joris op het basforum, dat destijds op ***baumgarten.nl*** stond en waarvan ik de interessantste bijdragen verzameld heb in het ***Basforumboek***, dat je gratis kunt downloaden op deze site.

Joris schreef:
Wanneer ik in de laagste posities van de basgitaarhals speel (en ook wel in de hogere regionen), ben ik niet in staat om al mijn vingers daar te plaatsten op elke positie. Ik kan de eerste drie vingers (ringvinger doet al pijn, is niet ontspannen) aansluiten, maar met mijn pink kan ik niks. Ik haal de 4e positie nooit, hoe ik ook oefen. Verder kan ik mijn middel- en ringvinger niet goed gebruiken, waardoor ik lage tonen (als ik bijv. de C en de D speel op de A-snaar) met mijn wijsvinger en pink speel. Klinkt dit iemand bekend in de oren? Wat kan ik hieraan doen, zodat ik toch al mijn vingers ontspannen leer gebruiken op de lage posities en dat mijn middel/wijsvinger meer uit elkaar gaan staan?
Mijn antwoord:
Het is helemaal niet nodig om jezelf te forceren op deze manier hoor. Je hoeft echt niet vier verschillende vingers te gebruiken op de laagste vier posities. Het is veel makkelijker om in die regionen een techniek te gebruiken die de meeste contrabassisten gebruiken, namelijk om je pink en je ringvinger als 'één' vinger te gebruiken. Als je je wijsvinger op de eerste positie hebt staan – je speelt bijvoorbeeld een F op de E snaar – gebruik je nu je ringvinger en pink samen om de G te spelen.
Overigens: geloof leraren niet als die beweren dat je je vingers moet rekken en strekken (totdat ze zo in een kramp zitten dat je nauwelijks meer kunt spelen en vervolgens de ene na de andere blessure krijgt). Het is veel beter om ontspannen te spelen en je hand vaker te verplaatsen dan te rekken en te strekken – ook voor je snelheid, want hoe meer ontspannen je bent, hoe makkelijker het wordt om snel te spelen. Het verplaatsen van je linkerhand verpest je snelheid niet: dat doet spanning!
Dit is zo'n belangrijk inzicht dat ik het van de daken zou willen schreeuwen; ook omdat het ingaat tegen jaren muziekonderwijs in Nederland, terwijl het toch echt zo is.
Nog iets over de linkerhand: als het goed is, sluipt je linkerhand over het toetsenbord. Ik bedoel daarmee dat je je vingers zo min mogelijk optilt als je ze naar een andere plek op de hals beweegt omdat je een andere toon wilt spelen. Hoe minder je je vingers optilt, hoe kleiner de afstand wordt naar die volgende plek, zodat het spelen je minder

kracht kost en je sneller bent waar je wezen wilt. Het is efficiënter, handiger en sneller om je vingers zo dicht mogelijk bij het toetsenbord te houden. Dit klinkt als een open deur, als iets bijzonder vanzelfsprekends wat elke bassist en elke andere instrumentalist met de paplepel krijgt ingegoten. Dat lijkt misschien vanzelfsprekend, maar zo is het toch niet. Kijk maar eens naar collega bassisten of andere instrumentalisten: heel vaak zie je dan dat een vinger na gebruik hoog de lucht ingaat, of in elk geval hoger dan strikt noodzakelijk is – wat dus tegen hen werkt. Denk niet dat dit uitsluitend geldt voor matige muzikanten; ook goede muzikanten steken hun vingers vaak hoog in de lucht na gebruik. Blijkbaar hebben we van nature de neiging om onze vingers hoog de lucht in te steken en moeten we echt iets overwinnen om tegen deze tweede natuur in te gaan.

Uit het feit dat ook goede muzikanten soms vingers hoog de lucht in steken, kun je concluderen wat ik een troostrijke gedacht vind: ook als je niet erg handig bent op het gebied van techniek, kun je een probleem doorgaans overwinnen als je flink studeert – zelfs als je iets doet wat op het eerste gezicht behoorlijk onhandig lijkt. Ik heb daar mooie voorbeelden van gezien. Maar goed, je vingers dichtbij het toetsenbord houden gaat misschien tegen onze natuur in, echt moeilijk kan het nu ook weer niet zijn, dunkt me. Gewoon op letten.

Als ik een volgende toon wil op een andere snaar wil spelen, begin ik de volgende snaar al in te drukken nog voordat ik klaar ben met de voorafgaande toon. Dit scheelt ontzettend veel tijd, waardoor ik meer ontspannen kan blijven spelen en ook snel kan spelen. Het is natuurlijk zo dat wat de linkerhand doet, voorafgaat aan wat de rechterhand doet. Eigenlijk loopt de linkerhand sowieso vooruit op de muziek. Als je een toon aanslaat, dien je de snaar al te hebben ingedrukt met je linkerhand, zodat je een mooie toon krijgt. Als je pas met de linkerhand naar de bewuste plek op het moment dat je de toon al moet spelen, is de snaar onvoldoende ingedrukt en is je toon niet mooi.

Het kan geen kwaad om kritisch naar je eigen spel te kijken en na te gaan of je linkerhand consequent op tijd is en de snaar al helemaal is ingedrukt op het moment van de aanslag. Als dat niet (altijd) zo is, ga je echt veel beter klinken als je hierin verandering brengt.

Oefenen

Een wijd verbreide mythe over goed leren spelen, is het idee dat het nodig is om urenlang dezelfde toonladders te oefenen en vingeroefeningen te doen. De meeste muzikanten zijn ontevreden over het aantal uren dat ze aan studeren besteden en meestal bedoelen ze daarmee dat ze het niet kunnen opbrengen om uren achtereen met opperste concentratie dezelfde geestdodende, oersaaie dingen te doen waar de argeloze luisteraar al binnen één minuut van over zijn nek gaat.

Ik ga uit van het tegenovergestelde idee: als je goed op je instrument wilt leren spelen, moet je ervoor zorgen dat je je oefenstof boeiend vindt. Het moet geen straf zijn om je instrument op te pakken, maar een feest. Je speelt niet bas om jezelf te kwellen, maar om plezier te hebben! Speel iets wat je plezier geeft, wat je motiveert en je gaat vanzelf naar gaatjes zoeken in je agenda om lekker bas te kunnen spelen. Daardoor word je spelenderwijs beter op je instrument. Je bent toch zeker bas gaan spelen omdat je intens genoot van sommige muziek en besloot dat jij ook zo wilde spelen? Ga met je ideaal aan de slag!

Weg met de oefeningen van Simandl of Rufus Reid (tenzij ze je veel plezier geven natuurlijk). In de oud papierbak ermee! Ik spreek hier uit ervaring. Ik ben vroeger een aantal maanden naar de muziekschool gegaan waar ik Simandl voor mijn kiezen kreeg. Daar werd ik na een tijdje zo flauw van, dat de lol van contrabas spelen me volledig verging. Het heeft meer dan 10 jaar geduurd voordat ik er weer zin in kreeg.

Ik stel voor om het op de volgende manier aan te pakken: speel je favoriete muziek. Tien tegen een kom je al gauw iets tegen wat je niet bevalt in je spel, vooral wanneer je improviseert. Dat is dan een goede aanleiding om hier korte tijd (doe dat niet langer dan hooguit een paar minuten, tenzij je er veel lol in hebt) aandacht aan te besteden. Je besteedt er aandacht aan door te bedenken hoe je datgene waar je ontevreden over bent wilt kunnen spelen. Misschien kun je dat meteen, misschien stuit je op een technisch probleem. Dit laatste betekent dat je gespannen bent in je lichaam en je dus zult moeten leren ontspannen om het goed te kunnen spelen (zie ***de eerste paragraaf*** over ont-

spannen). Ik wil absoluut niet beweren dat het niet goed is om op toonladders te oefenen en/of vingeroefeningen te doen. Als je het leuk vindt om hierop te oefenen, zul je er veel plezier van hebben, maar doe het nooit als je er geen zin in hebt, want dan bereik je het tegenovergestelde van wat je wilt. Bassen gaat je tegenstaan, je speelt minder en wordt dus alleen maar slechter op je instrument.
Eis leuke oefenstof van je basleraar en schuif hem genadeloos aan de kant als hij hier niet op in wenst te gaan! Waarom willen zoveel mensen bassen toch tot een hel maken? Mogelijk heeft dat voor ons Nederlanders iets te maken hebben met onze puriteins christelijke achtergrond: er moet hard gewerkt worden, het leven is geen lolletje maar een straf, want we zijn allemaal schuldig en moeten allemaal doodgaan voordat we de hemel mogen ervaren... Brrrrr! Zullen we proberen op te houden met dit soort ideeën en hier andere gedachten over kiezen? Dat het leven mooi is en dat bassen één groot feest is bijvoorbeeld? Dat je niet hard hoeft te werken om een goede bassist te worden, maar dat dat ook vanzelf mag gaan? Dat je geen troosteloze dingen hoeft te spelen, maar alleen dat wat je razend enthousiast maakt?

Snel spelen

Een wijd verbreide mythe: als je snel wilt leren spelen, moet je vooral oefenen in héél langzaam spelen. Er is natuurlijk niets tegen op langzaam spelen, het is heel nuttig om na te gaan hoe je je vingers neerzet en hoe je toon klinkt. Maar als je snel wilt leren spelen, moet je in elk geval ook oefenen door snel te spelen. Waarom? Ten eerste moeten je hersens eraan wennen, ten tweede moet je je leren ontspannen terwijl je snel speelt en ten derde vereist snel spelen het aanleren van nieuwe technieken.
1. Hoe sneller je speelt, hoe sneller de noten voorbijkomen en hoe sneller je dus ook moet kiezen welke noten je nu weer gaat spelen. Vooral bij snelle noten in snelle ritmes krijg ik weleens het gevoel dat ik aan duizend dingen tegelijk moet denken. Misschien hebben jouw hersens daar geen moeite mee, maar die van mij moeten telkens een tijdje wennen aan het spelen in een hoger tempo dan voorheen. Ik zet

tijdens het oefenen vaak een metronoom aan, waarbij ik de tikken opvat als klinkend op de 2e en 4e tel van een 4/4 maat. Daar ga ik dan bij soleren of een begeleidingspartij spelen, het ligt eraan waar ik zin in heb. Op deze manier is het mogelijk om heel gecontroleerd op snelheid te oefenen. Ik zet de metronoom bijvoorbeeld op 145 en ga dan soleren, zodat ik het spelen van achtste noten kan oefenen op dat tempo in een bepaald akkoordenschema. Volgende week zet ik hem weer op een wat snellere stand, enz. Of ik doe dit met ***Band-In-A-Box***, een programma waar ik veel plezier van heb.
Het is zo dat je snelle noten in het begin waarschijnlijk nergens naar klinken. Logisch, je hersens moeten eraan wennen dat je zo snel speelt. Gewoon doorgaan!
2. Omdat je alles zo snel moet doen, en dus heel wat eisen aan jezelf stelt, kun je makkelijk gespannen raken. Een van de taaiste oorzaken van spanning is volgens mij faalangst, die voor een groot deel onbewust is. Juist als je iets moet spelen waarvan je denkt dat het moeilijk is, komen er (deels onbewuste) gedachten in je op als: *Wat moeilijk! Dat lukt me nooit!*
Deze gedachten veroorzaken spanning, waardoor het onmogelijk wordt om te spelen wat je van plan was. (***Zie de paragraaf over ontspannen***) Gevolg: je verkrampt.
Om snel te leren spelen, zit er dus niets anders op dan bewust te ontspannen. Als je veel last hebt van faalangst, is het goed om te gaan ***affirmeren***.
Het is makkelijker om snel te spelen wanneer je denkt in noot sequenties. Je bedenkt dan niet zozeer losse noten, maar langere frases. Het voordeel daarvan is dat je van een heleboel noten al weet dat je ze zult gaan spelen, zodat je beter je rust kunt bewaren en ontspannen.
3. Hoe wil je je snelle noten laten klinken? Staccato, als een machine geweer? Legato? Met een duidelijk attack, of juist niet? Op al deze manieren? Je zult voor al je wensen oplossingen moeten bedenken en nieuwe technieken moeten toepassen. Je kunt deze technieken uitsluitend vinden door snel te spelen, dat lijkt me duidelijk.
De attack is ook belangrijk voor de helderheid van wat je speelt. Als ik hele snelle noten wil spelen, laat ik mijn vingers van de rechterkant

niet tot rust komen op de snaar eronder, want dan kunnen mijn vingers niet vrijuit wapperen en dat kost tijd. Ik schamp de snaren. Wel heb ik gemerkt dat ik bij de aanraking met de snaar de desbetreffende vinger van mijn rechterhand ook weer niet te snel moet weghalen, alsof hij even blijft plakken op de snaar. De toon klinkt voller op die manier en ik kan dit ook doen bij de allersnelste noten. Verder draai ik mijn hand enigszins, zodat ik meer aansla met zijkant van de desbetreffende vinger, anders vind ik het te krasserig klinen.
Bassisten proberen meestal zelf te ontdekken op welke manier ze het beste kunnen plukken, en dat is maar goed ook. Een aanwijzing van veel leraren, die ook vaak in boekjes staat is dat het goed is om, nadat je hebt aangeslagen, je vinger tot rust te laten komen op de volgende snaar, de 'vallende' techniek. De kans is groot dat jij op deze manier speelt, want deze techniek is heel populair. Nu is het zo dat je met de vallende techniek inderdaad een prachtige, volle toon krijgt. Dat willen we natuurlijk allemaal – ik ook, en ik gebruik hem dus ook vaak, vooral bij langzame passages. Voor de razendsnelle passages is deze techniek echter niet ideaal. Het is ondoenlijk om echt snel te spelen zo.
Veel bassisten vinden dat snel spelen op de bas geen goed idee is. Kan het zijn dat ze jarenlang geprobeerd hebben om snel te spelen met de vallende techniek en daar behoorlijk gefrustreerd door zijn geraakt? Lijkt mij dat er niets op tegen kan zijn om snel te leren spelen op de contrabas. Hoe meer techniek je hebt, hoe beter je de ideeën in je hoofd ten gehore kunt brengen. Techniek mag nooit het hoofddoel worden, maar is als middel onontbeerlijk.
Waarom de vallende techniek minder goed werkt bij snel spelen:
1. Je ontmoet weerstand als je met de volgende snaar in contact komt. Dat kost kracht en tijd.
Naarmate je meer bronnen van weerstand teniet doet, speel je steeds meer ontspannen en kun je soepeler en sneller spelen. Je moet leren om je vingers zo vrij mogelijk te laten bewegen. Het is even wennen om er een techniek bij te leren, maar ik kan je echt aanraden om te proberen ook eens *niet* met de volgende snaar in contact te komen. Het zal je mogelijkheden bij snelle passages vergroten.

2. Het maakt geluid wanneer je de volgende snaar aanraakt. Dat hoor je nauwelijks, maar het is toch zo, en heeft absoluut effect op je totale sound. Je toon is minder helder dan wanneer je niet met die snaar in contact komt. Het is niet erg als je toon iets minder helder is bij langzame loopjes, maar je zult verbaasd staan over de winst die je boekt in je sound wanneer je hiermee ophoudt bij snelle loopjes. Met de vallende techniek krijg je dus wel een iets vollere toon, maar daar heb je minder aan bij snelle passages omdat de helderheid minder groot is. Als je geluid niet maximaal helder is wanneer je speelt, maak je het wel erg moeilijk voor je collega's en de luisteraars om te horen wat jeprecies bedoelt.

Hoe doe ik het? Wanneer ik snelle loopjes speel, gebruik ik de toppen van mijn vingers. Ik zet mijn vingers iets schuiner neer, zodat ze de volgende snaar niet raken. Daardoor kan ik nu snelle noten heel ontspannen spelen, wat regelmatig erg goed uitkomt.

Als je minder weerstand ondervindt, kun je een (super) snelle lick beter ontspannen laten klinken. Ik vind dat ik alleen maar goed klink als ik ontspannen speel, en ik ben ervan overtuigd dat dit voor iedereen geldt. Maar er is nog een argument, dat ik al onder 2 noemde: als je een te vol en diep geluid maakt op je bas en snel speelt, kan niemand meer onderscheiden wat je speelt. Vooral vanaf een wat grotere afstand klinken je noten als een brei. Niet voor niets speelde Jaco Pastorius tegen het uiteinde van de snaar op zijn fretloze basgitaar, waar de snaar heel helder klinkt, maar ook een minder diepe klank heeft. Probeer maar. Nu ik het daar toch

Charles Mingus

over heb: de positie van je rechterhand is heel belangrijk. Op een fretloze basgitaar is het zo dat als je wat dichter bij je toets aanslaat, je meer dat karakteristieke, 'fretloze' geluid krijgt. Dat is echt een prachtige, volle sound voor langzame, gedragen melodieën e.d. Bij een contrabas verandert het geluid ook flink: tegen de kam krijgt de aanslag meer 'punch' zoals dat wel wordt genoemd, de noten knallen er meer uit en klinken vol. Voor veel contrabassisten is dit de enige legitieme plek om aan te slaan. Ik denk hier iets genuanceerder over; ik zie het als één van de mogelijkheden.
Over het gebruiken van 'vlees': dit is een manier om de toon voller te laten klinken, vooral fijn is in duimposities 9en ik speel dus ook zo bij hele snelle passages). Als je hoog genoeg speelt, klinken je tonen op een gegeven moment onvermijdelijk wat 'plooinkerig'. Als je in die posities met je wijsvinger in de lengterichting van de snaar aanslaat, klinkt je toon voller.
Elke methode van aanslaan heeft een voordeel en een specifieke sound – en meestal ook een nadeel. Voor verschillende effecten kun je verschillende technieken gebruiken. Het is dus niet verkeerd om te blijven experimenteren; er is veel mogelijk en waarschijnlijk zijn de meest gebruikte technieken nog maar een kleine greep uit alle mogelijkheden. 50 jaar geleden werd er niet geslapt of getapt. We gaan nog heel wat meemaken op dat gebied! ***Jos Machtel*** bijvoorbeeld slaat (op zijn contrabas) o.a. aan met zijn duim, een techniek die hij van zijn leraar Victor Kaiatu heeft geleerd. Klinkt prachtig, zoals hij dat doet. In de vorige eeuw zijn bassisten daarmee begonnen; je krijgt er een heel vol, hard geluid door (maar razend snel spelen wordt lastig). Harry Emmery gebruikt soms ***een techniek*** waarbij hij op de snaren van zijn contrabas slapt met zijn duim – alsof het een befrette basgitaar is en hij funk speelt. Stanley Clarke doet dat ook, maar hij gebruikt ook een Flamenco techniek waarmee hij akkoorden aanslaat. Beide technieken gebruikt hij ***hier***. Er is dus veel mogelijk wat aanslagtechnieken betreft – laat je niet op de mouw spelden dat het maar op één manier kan!

Het verhaal

Als je een stuk speelt, is het goed om je af te vragen wat je ermee wilt uitdrukken. Wil je schoonheid uitdrukken? Probeer je vorm te geven aan een gevoel, wil je een sfeer oproepen? De beste manier om over te brengen wat je wilt uitdrukken als muzikant, is het vertellen van een verhaal. Je probeert de aandacht van de luisteraar te vangen en neemt hem mee, zodat hij samen met jou een avontuur kan beleven. Als jij met jouw muziek een verhaal wilt vertellen, is het goed om rekening te houden met een aantal van dezelfde principes waar alle verhalenvertellers rekening mee houden. Je kunt bijvoorbeeld naar een climax toewerken. Je kunt gebruik maken van een verhaallijn. Dat klinkt als een open deur en dat hoort het ook te zijn. Toch vergeten veel mensen dit, of ze hebben er gewoon nog niet over nagedacht. Hoe vaak worden er bijvoorbeeld niet solo's gespeeld waarbij de solist zijn kruit al binnen de eerste tien maten verschoten heeft? Eindelijk

Renaud Garcia-Fons

mag hij, na een lang intro en een lang thema aan zijn solo beginnen en hij knalt erin. Na die eerste, overdonderende maten is de climax geweest, zodat hij nu niets anders kan verzinnen dan doordreutelen – tot hij uit zijn lijden wordt verlost door een andere solist of een ander gedeelte in het stuk.

Als je muziek maakt, moet de muziek ergens naartoe gaan. Dit geldt trouwens niet alleen voor solo's, maar ook voor hele muziekstukken. Voortkabbelende muziek vind ik oersaai. Een nummer dat in zijn geheel klinkt als een langgerekte climax vind ik óók oninteressant en vermoeiend.

Niels-Henning Ørsted Pedersen

Idealiter is er wat mij betreft sprake van een spanningsboog. Een van de manieren waarop je je muziek spannender kunt maken, is werken met dynamiek. Dit betekent dat je goed nagaat hoe je de muziek sterker kunt maken door bepaalde passages harder en andere passages zachter te spelen. Niet alleen voor beginnende muzikanten, maar ook voor gevorderden valt het lang niet mee om hier rekening mee te houden. Het is iets wat mensen vaak vergeten als ze lekker bezig zijn. En als je er zelf wel aan denkt, ben je als bassist nog vaak overgeleverd aan de grillen van een drummer, die overal vrolijk doorheen zit te meppen. Denkt iedereen in de band er wel aan, dan moet er nog het volgende probleem opgelost worden: namelijk dat je pas echt met dynamiek speelt als je het gevoel hebt dat je overdrijft. Heel vreemd, maar iedereen die met dynamiek leert spelen kent dit verschijnsel: je denkt dat je iets met veel dynamiek speelt, maar wanneer je een opname terug hoort, hoor je er niets meer van. Nog een waarheid als een koe: wanneer muzikanten met dynamiek spelen, klinkt het bijna nooit alsof ze overdrijven.

Wij bassisten verzorgen de basis van de muziek. In alle modernere vormen van muziek zijn wij op de eerste plaats begeleiders. En hoe kun je het bedje van de solist het beste spreiden? Door goed naar hem te luisteren en op hem te reageren natuurlijk, maar er staan ook andere middelen tot je beschikking om hem meer de ruimte te geven. Als jazzbassist is het bijvoorbeeld vaak mooi om aan het begin van de solo zachter te gaan spelen. De muziek kan wat meer ademen en de solist kan zijn verhaal gaan vertellen. Om een vergelijkbaar effect te bereiken, kun je minder noten spelen of je spel vereenvoudigen. De laatste twee manieren zijn handig wanneer je met een drummer speelt die maar één benadering kent, namelijk zo hard en extravert mogelijk tekeer gaan. Helaas komt dit voor.
Natuurlijk is dynamiek niet het enige instrument dat je tot je beschikking hebt als je je muziek interessanter wilt maken en richting meegeven; dat doe je ook met je harmonieën en melodieën. Maar het is goed om vaak van de mogelijkheid van het spelen met dynamiek gebruik te maken. Er gaat een wereld voor je open wanneer je ermee aan de slag gaat.
Een relatief makkelijke manier om je solo als bassist ergens naar toe te laten gaan, is rustig beginnen (zo rustig dat het bijna tegennatuurlijk voelt) en steeds wat wilder te worden, tot je in een climax lekker uit je dak gaat. Vervolgens (kort) afbouwen. Als je een zachte, melodische solo wilt spelen, moet je het anders aanpakken. Dan kun je een spanningsboog creëren door op de climax wat meer spannende noten te spelen, bijvoorbeeld noten die eigenlijk niet in de toonladder thuishoren die je op dat moment speelt, zoals chromatische noten of noten die wringen met het akkoord dat gespeeld wordt. De laatste methode is natuurlijk linke soep en vergt nogal wat van je muzikaliteit; vooral in zachte passages kun je net te ver gaan met dissonantie, zodat het klinkt alsof je het schema niet kent. Maar je kunt dit ook heel verantwoord doen en dan kan het zijn dat de luisteraar een interessant en prachtig melodisch verhaal hoort, in plaats van een solo waarin weinig gebeurt. Ik wil niet beweren dat je altijd maar rustig moet beginnen met je solo. Het is mogelijk om een goed doortimmerd verhaal af te steken terwijl je wild begint. Soms – vooral bij korte solo's – klinkt het

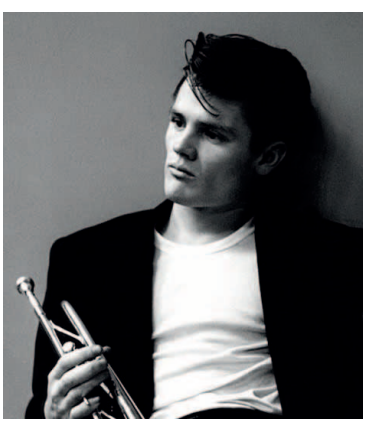
goed om alleen maar te knallen. Op andere momenten is het leuk om tweemaal een climax in je solo te stoppen. Hier gelden geen algemene wetten, er zijn meerdere manieren om een verhaal te vertellen die allemaal even boeiend kunnen zijn. Wat ik hoop is dat je na het lezen van dit stuk zin krijgt om (nog meer) aan de opbouw van je solo te denken en aan het verhaal dat je wilt vertellen.

Je sound

Na 16 jaar contrabas gespeeld te hebben (en daarvoor vele jaren basgitaar), hoorde ik op een dag ongeveer de sound die ik kende van wat ik in mijn hoofd hoorde. Beter laat dan nooit, dacht ik, nu weet ik eindelijk waar ik naar toe wil werken. Ik ging experimenteren met mijn aanslag en mijn linkerhand om er in elk geval zoveel mogelijk in de buurt te komen van wat ik die dag gehoord had. Het wonder gebeurde: op een keer, toen ik met Arie van Lienen en Peter Pot speelde, was de sound die me voor ogen stond er opeens helemaal. HELEMAAL. Dus niet een beetje, niet iets wat aardig in de buurt kwam, nee, HELEMAAL. Ik was daar verbijsterd over, ik wist niet eens dat het mogelijk was met mijn bas – maar ik was ook erg blij. Het kon! Ik hoefde niet de zoveelste nieuwe bas c.q. versterker te kopen.
De weken daarna begon ik toch wel erg te twijfelen aan mezelf, want wat ik ook deed, die sound vond ik niet meer terug. Had ik het me verbeeld? Hmmmm, dat dacht ik toch niet. Blijven proberen dus maar.
En opeens was die sound er weer toen ik op een dag met de fantastische saxofonist Peter Massink samenspeelde. Geen idee hoe het kon, maar hij was er! Ik weer helemaal blij. De volgende dag speelde ik met een band en nu was die sound er zelfs door de versterker! Hallelujah praise the lord! De dag erna was hij weer weg – maar hij kwam nu steeds vaker en makkelijker terug. Op een dag was hij er weer terwijl ik in mijn eentje speelde, wat me in de gelegenheid stelde om eens rustig te analyseren hoe ik die sound nu eigenlijk maakte. Later merkte ik dat mijn ideeën over hoe ik wil klinken aan verandering onderhevig zijn. Ik ben nu, vele jaren later, nog steeds bezig met het zoeken naar het geluid dat ik op dit moment in mijn hoofd hoor.

Met mijn sound vinden bedoel ik iets anders dan dat ik nu een goed geluid heb. Ik bedoel dat ik *mijn* geluid gevonden heb. Dat geluid kun jij mooi of lelijk vinden, dat is een kwestie van persoonlijke smaak. Zelf vind ik het prachtig natuurlijk.
Stel je leent de auto van je vader. Het is een fijne auto, je vader heeft een prachtig inkomen en heeft zijn droomauto gekocht. Maar jij vindt er niets aan. Zeker, je kan de luxe waarderen en alle snufjes die erin zitten, maar jij zou hem zelf nooit kopen. Toch zie je wel in dat het een goede auto is.
Zo kan het ook zijn dat je een goed geluid hebt op je bas. Mogelijk verandert je opvatting over wat een goed geluid is met de jaren en dan draai je er wat meer of minder bas in bijvoorbeeld. Mogelijk is iedereen die je hoort het erover eens dat je een goed geluid hebt. Is dit nu hetzelfde als dat je een persoonlijke sound hebt? Nee. Het is vergelijkbaar met in de auto van je vader rijden.
Je eigen sound kan zelfs door mensen een slecht geluid gevonden worden. Van je persoonlijke sound kun je eigenlijk alleen maar zeggen dat het jouw hoogstpersoonlijke geluid is, waarbij – als je het eenmaal gevonden hebt – je je weinig zult aantrekken van wat anderen ervan vinden. Het is natuurlijk leuk als ze het mooi vinden, maar ook niet meer dan dat. Chet Baker en John Coltrane werden in eerste instantie door veel critici verketterd om hun geluid. Volgens de gangbare criteria was hun geluid te dun. Na een tijdje moesten critici natuurlijk erkennen dat hun sound perfect was voor hoe ze speelden en hoogstpersoonlijk, waardoor die eerdere criteria – die eerst zo absoluut leken – opeens niet meer interessant waren.
Jazz is een kunststroming waar de individuele muzikant zijn hoogst persoonlijke stempel op drukt. Je zou kunnen zeggen dat dit voor alle stijlen geldt, maar voor geïmproviseerde muziek nog wel het meest. Vandaar dat jazzmuzikanten altijd op zoek zijn naar een hoogst persoonlijke, individuele sound.
Waarom ik dit stuk schrijf, is omdat ik door dit gebeuren een aantal conclusies getroffen heb die voor meer mensen die op zoek zijn naar hun eigen sound mogelijk kunnen helpen.

Ten eerste denk ik dat het proces bespoedigd wordt als je je regelmatig afvraagt hoe je wilt klinken en je je deze sound levendig voorstelt. De Amerikanen hebben het over 'projecting your sound on your instrument'. Die uitdrukking vind ik interessant – vooral omdat ik heb gemerkt dat ze correct is: als je je levendig je sound voor de geest haalt, gehoorzamen je vingers en creëren ze het geluid dat je voor ogen staat. Natuurlijk, je kunt een inferieure bas hebben die je echt niet toestaat om een acceptabel geluid te produceren, maar ik vermoed dat je ook in dat geval een heel eind in de buurt kunt komen als je duidelijk voor ogen staat wat je wilt horen.
Ten tweede: het is zaak om je niet al te zeer te laten leiden door wat andere bassisten tegen je zeggen over hoe het hoort met je aanslag. De meeste bassisten zeggen bijvoorbeeld dat je op één plek moet aanslaan, namelijk vrij dicht bij de kam. Dat is een positie die je veel 'punch' geeft. Zoals ik het zie, is de ideale techniek de techniek die je helpt om op een bepaald moment te klinken zoals je wilt klinken. Waar het om gaat, is wat je precies wilt horen. Dat is het enige dat telt. Als je daarvoor op een andere dan de 'officiële' plaats moet aanslaan, aarzel dan niet. DOE HET!
Bij mijn wisselt de plek behoorlijk waar ik aansla, afhankelijk van wat ik speel en wat ik wil horen. Het gaat erom, dat jij ontdekt hoe jij wilt klinken, en daar een plek op de hals en een aanslag bij zoekt.
Het gaat dus niet alleen om de plek op de hals; ook de hardheid van de aanslag en de stand van de vingers van je rechterhand (voor rechtshandigen) spelen een rol. Ik blijk vrij zacht te moeten aanslaan (heel vreemd, ik krijg toch ongeveer hetzelfde volume als toen ik harder aansloeg) en relatief veel 'vlees' te moeten gebruiken (maar ook weer niet teveel). Je begrijpt het: er zijn geen wetmatigheden op dit gebied; je zult het echt zelf moeten uitzoeken.



Chet Baker

Ten derde is het zaak om, als je je sound gevonden hebt, achter jezelf te blijven staan. Er zullen vast mensen kritiek op je hebben, zoals Coltrane overkwam. Ik ben heel blij dat hij achter zichzelf is blijven staan!

Luisteren

Het is zover: je band heeft hard gerepeteerd, je kent alle partijen door en door, dus niets staat het maken van een succesvolle opname in de weg. Je maakt een afspraak met de studio en na veel gedoe (vooral het regelen van het geluid van het drumstel blijkt lang te duren), sta je klaar voor de eerste take. De band speelt het nummer enthousiast, dus alles lijkt op rolletjes te lopen… tot jullie het terug horen. Iedereen is erg teleurgesteld over zijn eigen spel, en jij nog wel het meest. Opeens blijken er allerlei slordigheden in je spel te zitten waarvan je het bestaan niet eens vermoedde. Hoe kan dit nu?

Ik heb gemerkt dat er bij mij soms iets heel vreemds gebeurt: als ik iets moeilijk vind om te spelen, heb ik de onbewuste neiging om minder goed naar mezelf te luisteren. Ik geloof dat het een soort verdedigingsmechanisme is. Ik vind het vreselijk om te horen dat ik iets niet goed speel, raak gespannen wanneer ik denk iets niet goed te zullen spelen, speel het dus ook slecht, maar mijn onderbewustzijn zorgt er nu voor dat mijn slechte spel gewoon niet tot mijn bewustzijn doordringt. Ik hoor mezelf dus niet slecht spelen op zo'n moment. Ik hoor trouwens sowieso veel minder wanneer ik gespannen ben, zie ***de eerste paragraaf***.

Misschien speelt dit proces zich ook bij jou af – het kan de moeite waard zijn om dit te onderzoeken. De enige manier om dit soort ellende te voorkomen, is je bewust ontspannen en er goed op letten dat je naar jezelf blijft luisteren – juist als je iets speelt wat je moeilijk vindt. Muziek maken is in één opzicht hetzelfde als autorijden: je moet voortdurend blijven opletten. Je moet de hele tijd actief blijven luisteren naar je medemuzikanten en jezelf, ook wanneer je een tijdlang dezelfde lick speelt en je je misschien wel het liefst uitsluitend daarop zou willen concentreren.

Een van de redenen daarvoor is dat je kleine oneffenheden in de timing van je medemuzikanten en jezelf moet corrigeren. Muziek maken kan alleen wanneer de muzikanten zich aan elkaar aanpassen. Niemand heeft een exacte timing, al komen veel mensen daar dicht bij in de buurt. De bassist verzorgt niet alleen het ritmische en harmonische fundament, hij heeft ook een verantwoordelijkheid als schakel tussen de ritmesectie en de solist. Vooral als je een keer met wat mindere muzikanten speelt, kan die verantwoordelijkheid heel wat van je energie opslokken.
Een andere reden voor je voortdurende oplettendheid is dat het muziekstuk opeens een heel andere wending kan krijgen dan je zou verwachten. Sommige muzikanten hebben de neiging om op bepaalde momenten alle afspraken aan hun laars te lappen en jij moet daar als begeleider direct op inspringen – en dus behoorlijk flexibel zijn.
Het is handig om muziek zo veel mogelijk uit je hoofd te spelen, dat komt je flexibiliteit enorm ten goede. Wen jezelf eraan om nummers die je nog niet kent, na een of twee keer door het akkoorden schema te zijn gegaan, zoveel mogelijk uit je hoofd te spelen. Thuis en tijdens repetities kun je hier uitgebreid op oefenen. Het geeft je een heerlijk gevoel van vrijheid om alles uit je hoofd te spelen en komt je spelniveau en plezier enorm ten goede.
Vooral bij geïmproviseerde muziek kan het samenspel zo hecht zijn, dat het pure magie lijkt wat er soms gebeurt. De hele band is met een benadering en ritme bezig, en van het ene op het andere moment wordt door de hele band voor een totaal andere benadering en sfeer gekozen, zonder enige afspraak vooraf. Als je dit hebt meegemaakt, dan weet je dat dit een piekervaring is. Zulke momenten maak je alleen maar mee wanneer de communicatie totaal is. Dus zet wijd open die oren!

Fouten

Ik zag een paar jaar geleden een interview met een Engelse topbassist in pop en funk op televisie. Hij zei: ‘I love mistakes. Small mistakes, big mistakes, I love them all!’ Helaas kreeg hij nauwelijks de kans om te vertellen waarom hij fouten zo waardeerde, wat ik graag had willen

horen, want zijn standpunt was behoorlijk revolutionair. Alle muzikanten proberen natuurlijk altijd zo min mogelijk fouten te maken, maar wij als bassisten hebben helemaal een grote verantwoordelijkheid: wij verzorgen het fundament, en als wij gaan zitten prutsen kan het hele bouwwerk instorten.
Toch kan ik, zeker wanneer ik jazz speel, heel goed begrijpen waarom fouten mooi kunnen zijn – al dacht ik daar vroeger anders over. Dan vond ik mezelf al een waardeloze bassist als ik meer dan één of twee fouten op een avond maakte. Waarom denk ik daar nu anders over?
Ten eerste: fouten kunnen een poort openen naar een hoger niveau. Als je weet waarom je een bepaalde fout maakt, kun je het probleem oplossen en jezelf verbeteren.
Ten tweede: er kunnen magische momenten van samenspel ontstaan door fouten. Fouten kunnen de aanleiding zijn voor een volledig nieuwe, prachtige benadering van een muziekstuk. Voorwaarde is dat je met mensen speelt die volledig in het nu zijn en niet vastgebakken zitten aan de afspraken die vooraf gemaakt zijn, die alert reageren op de geboden kansen en hun oren open hebben staan.
Ik speelde met een gitarist en een zangeres. Met de gitarist, Domi Aerts, speel ik al lang en met veel genoegen. We hebben dan een avontuurlijke spelopvatting; elk nummer dat we spelen kan elke kant opgaan. Ter plekke ontstaat er een volledig nieuwe benadering van een nummer. Hoe avontuurlijker we erin slagen om een nummer te spelen, hoe heerlijker en inspirerender het voor ons en de luisteraar wordt! Deze zangeres echter vond dat alles per se gespeeld moest worden zoals was afgesproken en niet anders. Toen ik een afgesproken turnaround miste op het einde van het nummer en Domi met mij meeging om er iets anders – waarschijnlijk iets heel moois – van te maken, bleef zij gewoon haar partij zingen alsof de turnaround wel gespeeld werd. Dat is een gemiste kans en een gênante vertoning.
Niet zozeer dus omdat ik een fout maakte en de turnaround vergat (wat ik natuurlijk niet moet doen), maar omdat deze zangeres niet alert reageerde op wat er wél gespeeld werd. Hier staan gelukkig talloze momenten tegenover waarop de band waarin ik speelde magistraal reageerde op de fout die gemaakt werd, wat resulteerde in

prachtig samenspel en onverwachte, interessante en magische momenten.
Waar ik van hou, is avontuur tijdens het spelen. Als je een solo speelt, kun je dat op veiligheid doen. Je vermijdt gewoon onzekere uitstapjes en speelt wat je anders ook altijd doet. Soms speel ik ook zo, maar dat is niet mijn bedoeling. Leve het risico! Risico nemen maakt je solo zó levendig en avontuurlijk, dat je wat mij betreft maar op de koop tot moet nemen dat je af en toe minder gelukkig uitkomt. Vaak is het zo dat wanneer je koelbloedig blijft, je een vervolg op je fout bedenkt, waardoor het lijkt alsof je helemaal geen fout gemaakt hebt, maar (bijvoorbeeld) een bijzonder originele noot hebt gespeeld. Ik verdenk Herbie Hancock ervan dat hij soms blindelings een noot kiest als begin van een loopje, gewoon om zichzelf uit te dagen en te kijken welke oplossingen hij nu weer weet te verzinnen. Leve de lef!
Dus: I love mistakes. Small mistakes, big mistakes, I love them all!
Nog even uitleggen wat in de jazz met een turnaround wordt bedoeld: een kort harmonisch figuurtje, meestal niet langer dan twee maten, dat je eindeloos kunt herhalen. Meestal wordt er gebruik gemaakt van harmonie als dit: Cmaj7 – A mi7 – Dmi7 – G7. Dus een akkoord op de eerste, zesde, tweede en vijfde trap van de toonladder van C.
Ik wil graag besluiten met een citaat van Saskia de Bruin.

Hoera voor het broddelwerk
Een buiging voor gerommel en gespeel
Eer aan degene die zomaar wat doet
Lang leve de pret van het hoe dan ook doen

Een vraag

In deze les geef ik antwoord op een vraag waar veel (vooral beginnende) bassisten mee worstelen:
Ik wil graag professioneel muzikant worden, omdat ik de basgitaar een geweldig instrument vind en ik er, in tegenstelling tot Wiskunde en Duits, uren achter elkaar mee bezig kan zijn. Er is veel tijd voor nodig, maar ook zekerheid. Want als je van plan bent er hard aan te werken,

maar niet zeker weet of je er later wel wat mee kan, i.v.m. de beroepsmogelijkheden en de toekomst, komt je motivatie in gevaar! Ook weet ik vaak niet waar ik moet beginnen, qua oefeningen. Ik vind theorie interessant, alleen is er nergens specifieke bas-info over te vinden. heb jij wat tips? Ben jij professioneel muzikant? Hoe ben je dat geworden? hoe ben jij omgegaan met die onzekerheid?

Met die vraag van jou worstel ik ook al zo'n beetje mijn hele leven. Je toekomst als elektrische basgitarist is inderdaad bijzonder onzeker. Het ligt er wel een beetje aan of je van commerciële of a-commerciële muziek houdt; mijn smaak is helaas zo dat ik altijd muziek wil spelen waar maar een kleine doelgroep voor te vinden is. Als ik andere muziek ga spelen voel ik me ongelukkig en dat is niet de bedoeling. Ik heb het in het verleden zo opgelost dat ik er een baant bij had, ik werk in een uitgeverij. Nu ben ik gepensioneerd, zodat ik heel veel tijd kan besteden aan muziek.

Mijn hoeveelheid optredens is verdubbeld sinds ik contrabas ben gaan spelen; er zijn minder contrabassisten dan basgitaristen. Lekker om op een akoestisch instrument te spelen en die lage trillingen tegen je borstkas te voelen. Akoestisch klinkt warmer vind ik. Elektrisch is directer en dynamischer.

Om optredens te krijgen is het vooral belangrijk dat je over geweldige contactuele eigenschappen beschikt. Je moet gewoon een aardige vent zijn, een extravert type, en met iedereen lullen. Zo zit ik zelf niet in elkaar, ik ben wat bescheiden en stil, dus dat helpt niet mee.

Ik ben blij dat ik geen financiële zorgen heb. Ik kan iedereen aanraden om er iets bij te doen wat geld in het laatje brengt. Die druk van geld moeten verdienen is vreselijk als je muziek maakt, en de verleiding is dan groot om concessies te doen ten aanzien van de muziek die je speelt. Toen ik ooit financiële problemen had, heb ik een tijdje in een stemmingsorkest gespeeld. Het fenomeen stemmingsorkest bestaat niet meer, maar in de zeventiger/tachtiger jaren was dat een band die alles speelde wat populair was, niet alleen pop uit de top veertig van dat moment en daarvoor, maar ook hoempa. Na drie maanden stond er een prachtig bedrag op mijn rekening, maar was ik wel flink depressief… Ik heb toen besloten dat ik nooit meer muziek zou spelen die ik

vreselijk vond. Daar hou ik me aan en daar ben ik heel tevreden over. Waarom zou je je middelbare school diploma niet halen? Als je succes iets minder groot is dan gehoopt (bijvoorbeeld omdat je een a-commerciële muzieksmaak hebt), moet je misschien wel allerlei vervelende baantjes nemen om aan geld te komen, want de baantjes waar geen opleiding voor nodig is, zijn niet altijd de baantjes die bij je passen. Als je eenmaal een school diploma hebt, kun je makkelijk een vervolgopleiding gaan volgen. Conservatorium bijvoorbeeld! Daar heb je een diploma voor nodig.
Als je je wilt verdiepen in muziektheorie, kan ik je ***The jazz theory book*** van Mark Levine aanraden, uitgegeven door Sher Music Company. Dat is geen specifiek boek voor bassisten, maar daar staat in wat je moet weten over theorie.
Het kan denk ik heel nuttig zijn om les te nemen. Er zijn overal bosjes basleraren. Er staat een ***basleraren lijst*** op www.baumgarten.nl. Kijk wat je wilt leren, in welke stijl je goed wilt worden, en kies een leraar die daar verstand van heeft en bij je in de buurt woont. Dat kun je nagaan als je hem opbelt. Ik was zelf nogal eigenwijs, ik dacht dat ik het allemaal zelf wel kon leren. Dat is aardig gelukt, maar het was vast veel sneller gegaan als ik wat minder eigenwijs was geweest.

Repeteren

Ik wil graag iets over de repetitie zeggen. Laat ik wat voorbeelden geven van ongewenste situaties. Ik speelde met een beginnende band. Het repertoire zat er zo'n beetje in, maar niet echt fantastisch. Ik vind dat er in zo'n geval gerepeteerd moet worden op de nummers die minder goed gaan, maar ik was een roepende in de woestijn. Niemand was het met me eens en er werden vrijwel uitsluitend nieuwe nummers gerepeteerd – zodat elk nummer matig werd uitgevoerd tijdens

John Patitucci

het optreden. Bij een andere band hadden we een aantal nummers goed gerepeteerd, maar werden die nummers niet op het programma gezet bij het optreden. Bij weer een andere band waren er wel 300 liedjes gerepeteerd en toch zette de gitarist/zanger een lied in waarvan ik nog nooit gehoord had. Dit komt helaas vaker voor. Soms, als je geluk hebt, krijg je nog net te horen in welke toonaard het nummer gespeeld gaat worden. Andere bandjes repeteren helemaal niet, wat trouwens niet altijd een probleem hoeft te zijn: als de bandleden van een bepaald niveau zijn, er worden jazzstandards gespeeld en er zijn duidelijke partijen beschikbaar voor degenen die het nummer niet kennen, kan het een geweldig concert worden.
Ik vind dat je een verantwoordelijkheid hebt tegenover je publiek: je moet er altijd voor zorgen dat je zoveel mogelijk kwaliteit levert. Dat klinkt als een open deur, maar helaas… Ik heb meerdere malen meegemaakt dat muzikanten lak leken te hebben aan het publiek. Ze stonden onvoldoende voorbereid op het podium, zopen zich klem, waren te stoned, kwamen te laat, enz. Ik denk dat het goed is om je aan het volgende te houden:

Maak een programma voor de repetitie of laat iemand dat doen
Ik heb wel vaker in bands gezeten waarbij van tevoren vaststond wat er gerepeteerd ging worden. Dan gingen er wat e-mailtjes heen en weer en op de avond zelf wist iedereen waar hij aan toe was. Als de repetitiestof was doorgenomen, ging iedereen naar huis. Heel efficiënt en daardoor heel overzichtelijk en plezierig. Als er een optreden aankomt, bestaat de stof natuurlijk uit het repertoire dat gespeeld zal worden en uit niets anders. in *Play it hard* en *Pot Baumgarten van Astenrode*, mijn huidige bands in 2022, doen we het altijd zo.

Repeteer niet langer dan drie uur
Korter is ook goed, maar langer dan drie uur repeteren is geen goed idee. De vermoeidheid gaat meespreken, de concentratie loopt terug en niemand weet achteraf meer wat er precies is gerepeteerd. Bovendien kunnen alles verpestende irritaties door de vermoeidheid voor ruzie zorgen.

Als je een repertoire hebt, ga dan pas met nieuwe nummers aan de gang als het 'oude' repertoire er goed in zit.
Dit helpt natuurlijk om zo goed mogelijk voor de dag te komen. Maar dat niet alleen: de motivatie zakt als de band alle nummers alleen maar matig kan spelen. Op den duur kan dat leegloop tot gevolg hebben. En wie wil je bij de band halen als alle nummers matig worden gespeeld? Erg aantrekkelijk ben je dan niet.

Kom op tijd en bereid je goed voor
Op die manier kun je heel wat irritatie vermijden…

Als je een nieuw nummer wilt spelen, zorg dan voor partijen
Als je dat niet doet, gaat er nodeloos veel tijd zitten in overschrijven, kopiëren, uitzoeken enz., wat vervelend is voor degenen die het nummer al kennen.

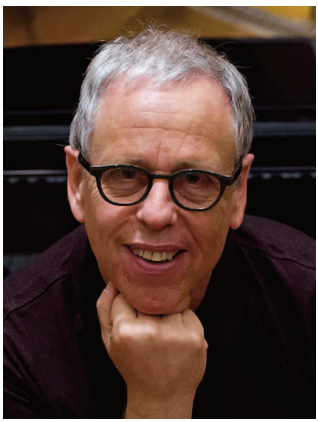
Het lijkt allemaal heel vanzelfsprekend wat ik hier heb opgeschreven, maar dat is het dus (helaas) niet. Misschien inspireert dit stukje je om het repeteren goed aan te pakken – dat zou ik toejuichen!

Kennis

Waar zitten de noten precies op de hals van basgitaar of contrabas? Als je jazz wilt spelen, moet je daar niet over hoeven na te denken. Als je lopende bas speelt in de jazz, ga je vaak in één nummer door een groot aantal toonladders en broed je telkens op andere leuke manieren om je harmonische en ritmische steentje bij te dragen. Bovendien moet je je oren wijd openzetten om een passend antwoord te vinden op de grillen van je medespelers. Als dat allemaal lukt, sta je heerlijk te spelen – maar bij al die activiteiten kun je geen gebrekkige kennis van je hals gebruiken. Dan kun je het wel schudden als jazzbassist... Volgens mij geldt deze waarheid niet alleen voor de jazz, maar voor elke muziekstijl, al hoor je wel eens gekke verhalen. Ferdinand Rikkers vertelde me dat hij een tijd lang met een bekende Nederlander heeft gespeeld die altijd alle nummers in C speelde en helemaal nooit in een andere toonladder. Gek werd Ferdinand ervan.

De enige manier om je hals echt goed te leren kennen, is bewust spelen, spelen en nog eens spelen. Ik heb dat geoefend door noten te lezen en a prima vista akkoordenschema's te spelen.
Iets soortgelijks geldt m.i. voor het leren kennen van muziektheorie. Je doet jezelf een enorm plezier door je te verdiepen in muziektheorie. Die verdieping is ook een voordeel als je niet het allerbeste gehoor van de wereld hebt: je wéét nu gewoon wat je moet spelen. Maar ook als je wél een fantastisch gehoor hebt is het goed om je in muziektheorie te verdiepen: je wordt op ideeën gebracht en gaat dingen uitproberen waar je anders niet op was gekomen. Je begrijpt niet alleen waarom je bepaalde dingen moet spelen, maar ontdekt nieuwe ingangen.
Daarnaast helpt kennis van muziektheorie je om duidelijk te maken wat jij wilt met een stuk; je krijgt de beschikking over een terminologie die de communicatie met je medemuzikanten verbetert. Sommige kennis heb je nodig om bepaalde dingen überhaupt te kunnen spelen. Ik zie bijvoorbeeld niet goed in hoe je over een altered akkoord kunt spelen zonder te begrijpen hoe een altered toonladder in elkaar zit. Als dat altered akkoord een halve maat gespeeld wordt en je moet daar ter plekke iets op verzinnen met je fantastische oren, is het moment al voorbij voordat je daarmee een begin hebt gemaakt. Nog iets: het maakt gewoon niet zo'n goede indruk op medemuzikanten als je niet begrijpt hoe de vork in de steel zit.
Hoe meer je kunt 'dromen' wat je speelt, hoe perfecter je muziek kunt maken. Je moet zo min mogelijk hoeven na te denken, dat interfereert maar met de creatieve stroom. Je kunt maar beter zoveel mogelijk factoren uitschakelen die interfereren met de creatieve stroom! Het op gang brengen en houden van die stroom en de interactie met je medemuzikanten – daar gaat het veel jazzmuzikanten om, waaronder mezelf. Als dat goed gaat, kun je piekervaringen krijgen!
Omdat je zo min mogelijk moet hoeven na denken, helpt het om zoveel mogelijk materie uit je hoofd te leren. Om een voorbeeld te noemen: je hebt er de rest van je carrière veel aan om alle mineur en majeur akkoorden uit het hoofd te kennen. Dus niet op de manier dat je snel kunt bedenken welke noten er in het desbetreffende akkoord

zitten, nee, dat je dat gewoon *weet*, dat je dat zonder een seconde te hoeven nadenken kunt opdreunen. Het is ook heel prettig om de volgorde van mollen of kruisen te kennen die bij een bepaalde toonladder horen. Dat je bijvoorbeeld wéét dat er een Bb en een Eb in de toonladder horen als je twee mollen ziet staan. Ik wil je inspireren om deze kans om nog fijner muziek te maken niet aan je voorbij te laten gaan. Aan de slag!



Kenny Werner

Ken je het bijzonder interessante boek van pianist Kenny Werner, *Effortless Mastery*? (Ik kan je een optreden van hem van harte aanbevelen, vooral als hij komt met de bijzondere drummer Ari Hoenig). Kenny stelt dat je eerst de taal van een bepaalde stijl moet leren spelen, zoals bijvoorbeeld Bebop. Als je die taal niet kunt spreken, kun je ook niet uitdrukken wat je wilt. Maar het kennen van de taal biedt geen garantie dat je zinvol speelt in een Bebop nummer. Als je de Nederlandse taal kunt spreken, kun je weliswaar een brood bij de bakker bestellen, maar dat betekent niet dat je een gedicht kunt schrijven – en goed spelen is ware kunst. Maar ook – en dit past bij de strekking van dit stuk – je kunt niet verwachten dat je een dichter wordt als je niet eerst de taal leert beheersen. Als je echt mooi en zinvol wilt spelen, stelt Kenny Werner, moet je proberen op te houden met 'goed' of 'virtuoos' te willen zijn en als je speelt je denken zoveel mogelijk stopzetten. Pas dan ontstaat ware kunst en gaan mensen je een geweldige muzikant vinden. Om een geweldige muzikant te zijn, moet je dus ophouden met imponeergedrag en je denken stopzetten terwijl je speelt, dan raak je pas werkelijk geïnspireerd.

Ik vind muziek maken en jazz spelen vooral een kwestie van bewustzijn. Zo heb ik gemerkt dat als ik iets wat ik wil spelen heel duidelijk in mijn hoofd heb en erin slaag om zoveel mogelijk spanning los te laten, ik het ook kan spelen. Is het je weleens opgevallen hoe makkelijk het voor grootmeesters lijkt om op hun instrument te spelen? Dat is het

voor hen ook! Het bewustzijnsniveau waarmee ze in totale ontspanning, zonder na te denken, terwijl ze hun gevoel laten spreken er op los improviseren, is een erg hoog bewustzijnsniveau. Spelen wordt een soort Zen. Ik denk dat dit geen onbereikbaar ideaal is en dat het mogelijk is om stukje bij beetje je bewustzijnsniveau te verhogen. Elke stap is heel bevredigend, want je hoort steeds meer, je kunt steeds meer en je begrijpt steeds meer. Ik denk dat het mogelijk is om je muzikale bewustzijnsniveau eindeloos te verhogen op deze manier. Ik wil dit stukje nog aanvullen met de volgende e-mail wisseling:

Hallo beste Philip,

Eerst en vooral wil ik je enorm bedanken voor de zeer nuttige informatie die je ter beschikking stelt op je site!! Petje af! Ook al ben ik geen basgitarist maar een gewone beginnende gitarist zit ik toch met een vraagje waar jij misschien een antwoord op weet. Een vriend van me kent verschillende scales uit het hoofd en zijn solo's zijn dan ook heel erg mooi en impressionant om aan te horen. Ik heb die patroontjes echter nog niet gestudeerd en wil er voorzichtig mee omspringen. Wanneer ik van wal steek bij een solo vertrek ik enkel op het gevoel en volg ik mijn gehoor om de akkoorden te volgen. Dit heeft tot gevolg dat ik nog al eens valse noten speel. Johan (de vriend waarover ik sprak) vindt het fantastisch dat ik zo kan improviseren en raad me aan zeker die patroontjes niet te leren omdat het beperkend zou werken. Ik wil echter goed leren solo's spelen en zit dus met een dilemma...Heb jij wijze raad die me verder kan helpen?

Alvast vriendelijk bedankt, Jani

Hoi Jani,

Bedankt voor je compliment! Ik ben het helemaal niet met je vriend eens: kennis van zaken hoeft echt niet te interfereren met je gevoel of afbreuk te doen aan je oren of zo. Ik kan je verzekeren dat je je gevoel net zo hard kwijt kunt als je wel al die toonladders kent – juist beter!!! Met gevoel spelen is m.i. een kwestie van smaak en/of keuze. Zo te horen ben jij iemand die ervoor kiest om met gevoel te spelen, en diezelfde keuze kun je blijven maken, óók als je meer kennis van

de juiste toonladders hebt. Jij wilt gewoon zo spelen, dus waarom zou je dat niet doen als je je kennis verbreed hebt! Ik wil nog verder gaan: ik denk zelfs dat je met méér gevoel zult spelen, want die 'valse' noten leiden behoorlijk af (van je gevoel). Ik weet niet hoe het bij jou is, maar ik schrik behoorlijk als ik een lelijke noot speel, dus voor met gevoel spelen kan dat niet goed zijn. Mooiere, juiste noten spelen stelt je juist in staat om met meer gevoel te spelen!

Spanningen in de band

Ik ging repeteren met mijn eerste bandje (dat toen ongeveer een jaar bestond) en stelde voor om een bepaald nummer te gaan spelen. 'Met alles wat je zegt probeer je me een hak te zetten!', riep de pianist. Hij sprong op van achter zijn piano en stortte zich op me. Ik was te verbouwereerd om me te verzetten en binnen de kortste keren lag hij bovenop me, me vastpinnend op de grond. Daarmee was zijn ergste woede gekoeld. Ik wist helemaal niet wat hij bedoelde, ik was me van geen kwaad bewust en de andere bandleden waren even verbaasd als ik. De band draaide fantastisch destijds, we speelden minimaal 2 en soms wel 5 keer per week. Niemand wilde er mee ophouden of het risico nemen dat we geen geschikte vervanger voor de pianist zouden vinden en dus sukkelden we door met deze persoon. De sfeer was om te snijden en dat is niet niks als je twee of drie uur naar een optreden moet rijden, in dezelfde bus, meerdere malen per week. Toch hebben we dat nog zo'n half jaar volgehouden. Wat een opluchting was dat, toen we besloten dat het zo niet verder kon en we hem vertelden dat we zonder hem verder gingen! Toen begon wat later de leukste fase van die band bleek te zijn.

Later heb ik nog eens met een percussionist in een band gezeten, die bijzonder weinig muzikaal inzicht had, maar die wel vond dat hij alles beter wist en overal over in discussie ging – ook wanneer het klinkklare onzin was wat hij zei. Bovendien maakte hij met iedereen ruzie in de band, elke repetitie met een ander bandlid, en als hij het laatste bandlid had gehad, begon hij weer overnieuw. Blijkbaar had ik nog niet voldoende geleerd van mijn ervaring met mijn eerste salsabandje, want

ook deze (uitstekend draaiende) band heeft nog een flinke tijd doorgesukkeld. Ondanks dat we gewaardeerd werden en veel optredens hadden, was ik opgelucht toen de bom uiteindelijk barstte. Mijn gevoel van spijt werd bedolven onder een groot gevoel van opluchting.
Karakters kunnen altijd botsen, maar dat het behoorlijk mis kan gaan in een band, ligt natuurlijk ook aan de sterke onderlinge afhankelijkheid van de bandleden en de grote individuele en collectieve verantwoordelijkheid voor het eindproduct. Er ligt een druk op de bandleden omdat er in een korte tijd een topprestatie moet worden geleverd voor een (kritisch) publiek. En wanneer heeft een band nu eigenlijk goed gespeeld? Daar zijn geen criteria voor, iedereen kan een heel ander idee hebben over de kwaliteit.
Ondertussen heb ik (dat hoop ik tenminste) mijn les geleerd. Als er zulke dingen gebeuren in een band, trek ik me terug. In een band spelen moet een feest zijn en geen hel. Doorgaan als de sfeer verziekt is heeft geen zin. Het houden van uitgebreide praatsessies om de boel te lijmen, lijkt ook weinig zin te hebben, dat is in beide boven beschreven gevallen uitgebreid geprobeerd. Er werden afspraken gemaakt waar men zich heel aardig aan hield, maar er waren dingen gebeurd die niet onder het tapijt konden worden geveegd. De onderlinge irritatie bleek zo groot dat de nieuwe afspraken niet afdoende waren.
Een band is geen encounter groep. Hoewel sommige muzikanten goede vrienden van me zijn, hoef ik echt niet de allerdiepste zielenroerselen van al mijn medemuzikanten te kennen en heb ik geen behoefte aan relatietherapie met medemuzikanten. Wel hou ik van de contacten die onder deze omstandigheden plaatsvinden. Want muziek maken is meestal een intieme, sfeervolle en bevredigende bezigheid. Je leert elkaar bijzonder goed kennen en ervaart eenheid in een gebied dat woorden overstijgt.

Blokkades

Vrijwel elke bassist wordt zo nu en dan bevangen door twijfels over zijn spel. Als die twijfels erg groot zijn, kan de hij last krijgen van een blokkade. Dat geeft al aan hoe disfunctioneel zelfkritiek kan zijn. Natuurlijk is het goed om te beseffen wat er nog aan je spel verbeterd

kan worden, maar onvolkomenheden in je spel moeten geen aanleiding zijn om jezelf onderuit te halen; alleen al omdat je daarmee de oplossing van je (spel)probleem eerder uitstelt dan dichterbij brengt. Ik wil een aantal eenvoudige oefeningen bespreken die je kunnen helpen om dit soort disfunctionele gedachtes om te buigen in steunende gedachtes die het beste in je naar boven halen. Een e-mailwisseling met Danny was een uitstekende aanleiding.

Hallo Philip,
Ik heb een vraagje over het soleren in het algemeen. Hoe leer je nu snel beslissen voor wat betreft je notenkeus bij spelen over een bepaald akkoordenschema? Het probleem bij mij is dat ik volledig dichtklap, het is net alsof ik de weg niet meer weet op mijn bas. Please hellup!!!
Danny

Beste Danny,
Waar jij mee kampt lijkt me eerder een psychologisch dan een muzikaal probleem. Geen nood, er zijn gelukkig eenvoudige methodes voorhanden om dit soort problemen aan te pakken. Ik zal een paar oefeningen beschrijven die mij erg goed zijn bevallen.
Wat jij ervaart, kun je een blokkade noemen. Voor een blokkade is altijd een (meestal onbewuste) gedachte verantwoordelijk, namelijk een gedachte van wrok, angst, schuld of zelfkritiek. Welke gedachte(n) dat bij jou is (of zijn), weet ik niet, maar er is wel eenvoudig achter te komen door de volgende oefening te doen. Het is heel erg nodig om daarachter te komen, anders kom je niet verder.
Dit is de oefening: je schrijft 15 minuten volkomen ongecensureerd je gedachten op over soleren. Let wel: VOLKOMEN ONGECENSUREERD. Ik zou zeggen: zet de (kook)wekker, pak een stapel papier, een pen – en doe dit nu, want van uitstel komt vaak afstel. Ga dus nu schrijven in plaats van verder te lezen, hoe nieuwsgierig je ook bent.
Oké, ik ga ervan uit dat je nu een stapel papier hebt volgeschreven. Wat je vervolgens gaat doen, is al je negatieve uitspraken over jezelf en/of soleren onderstrepen. Mogelijk zijn dat er heel wat, misschien

zijn het er ook maar een paar, of één – dat maakt niet uit. Doe dit nu! Het kan al heel inzicht gevend zijn om deze uitspraken onder de loep te nemen.
Wat je nu gaat doen, is gebruik maken van de affirmatietechniek. Dit is een eenvoudige techniek die je in de gelegenheid stelt om je beperkende gedachten over soleren los te laten en te vervangen door positieve gedachten, die jouw soleren niet alleen ondersteunen, maar zelfs het beste in jou als solist naar boven brengen. Wat je doet is een negatieve uitspraak die je zojuist op papier hebt gezet, veranderen in een positieve uitspraak die het tegendeel is van wat je zojuist hebt opgeschreven.
Pak een nieuw vel. Maak 2 kolommen. In de linker kolom schrijf je telkens de positieve uitspraak, in de rechter kolom jouw ongecensureerde eerste reactie op die positieve uitspraak. Misschien heb je bijvoorbeeld opgeschreven: 'Ik ben niet muzikaal' (ik noem maar wat). Deze uitspraak verander je nu in: 'Ik ben muzikaal'. In de rechter kolom schrijf je dus je ongecensureerde reactie op die opmerking, echt het eerste wat er in je op komt: 'Lul niet! Geloof je het zelf? Wat een onzin!' Vervolgens schrijf je nog een keer in de linker kolom: 'Ik ben muzikaal'. In de rechter kolom schrijf je weer je eerste reactie, bijvoorbeeld: 'Ja zeg, rot op met die flauwekul. En wat een stomme softy oefening is dit! Dit lukt nooit!' enz. enz. Je schrijft zo'n 10 keer in de linker kolom de positieve affirmatie (want zo heet zo'n positieve uitspraak) op en in de rechter kolom je bijbehorende reactie. Dan leg je

het papier weg, het moet niet ontaarden in werken, het mag leuk blijven. Morgen schrijf je weer dezelfde 10 affirmaties met reacties en dat blijf je voorlopig doen.
Belangrijk is dat je de affirmatie zo formuleert, dat hij in de tegenwoordige tijd plaatsvindt, alsof je de gewenste toestand al hebt bereikt. Nog een voorbeeld: 'Ik kan niets bedenken' wordt: 'Ik krijg de ene prachtige inval na de andere'. Het geeft niet als je geen klap van deze positieve uitspraak gelooft – dat is zelfs zeer waarschijnlijk, anders was je niet geblokkeerd geraakt.
Je zult merken dat na verloop van tijd je reacties in de rechter kolom van toon veranderen. 'Oh ja? Zou ik misschien toch muzikaal zijn?' Als je (na nog meer tijd) reacties opschrijft als: 'Inderdaad ja! Ik ben muzikaal!', wordt het tijd om de oefening af te sluiten.
Misschien ben je meer negatieve uitspraken op het spoor gekomen bij de eerste schrijfoefening. Die kun je op dezelfde manier aanpakken. Dit is echt een hele effectieve manier om zo'n blokkade aan te pakken – maar je moet het wel DOEN natuurlijk. Ik verwacht zonder meer dat jij straks de meest prachtige solo's speelt – als je tenminste de moed en de energie kunt opbrengen om dit probleem bij de wortel aan te pakken. Veel succes!

Begeleiden

Ga er maar aanstaan. Als bassist verzorg je niet alleen de basis van de muziek, maar tegelijk dien je onmiddellijk te reageren wanneer er onverwachte dingen gebeuren op het podium. Het fundament verzorgen slokt natuurlijk een groot deel van je aandacht op. Tegelijkertijd dien je je te realiseren dat wat er op het podium gebeurt, nooit helemaal voorspeld kan worden. Dit geldt niet alleen voor de aankomende jazzbassist – want in de jazz is het natuurlijk regel dat er onverwachte dingen gebeuren – maar voor elke bassist, alleen al omdat je zo vaak corrigerend op moet treden. Jij bepaalt de basis en je moet serieus rekening houden met foutjes van je medemusici.
Zoals ik al zei, moet je serieus rekening houden met de grillen van de solist. Idealiter ken je het schema op je duimpje, zodat je niet meer hoeft na te denken over de noten die in het schema passen en zoveel

mogelijk aandacht kunt vrijmaken voor het volgen van de solist. Luister goed: waar gaat de solo naar toe? Werkt de solist toe naar een climax, zodat jij dat in je begeleiding kunt versterken? Bouwt hij zijn solo af, zodat een ingehouden begeleiding beter past? Werkt hij toe naar een tweede climax? Alles is mogelijk. Een solo is een avontuur en als bassist verkeer je in de geweldige positie om daar volop in mee te kunnen delen. Je dient op elk moment dat avontuur aan te gaan; je kunt nooit op je lauweren rusten en uitsluitend de nootjes spelen waar het schema om vraagt. Dat betekent dus ook dat je je moet laten leiden door de solist en een bijna telepathisch vermogen moet ontwikkelen voor wat je begeleiding betreft.
Je kunt er bijvoorbeeld nooit helemaal zeker van zijn wat er aan het eind van een schema gebeurt. Is de solist klaar of is hij juist van plan er een schepje bovenop te doen? Zet je oren wijd open, laat je leiden door wat je hoort. Ik zeg dit omdat het voorkomt dat begeleiders vinden dat het tegen het eind van het schema mooi geweest is en dat de solo nu lang genoeg geduurd heeft. Dan gaan ze bijvoorbeeld heel zachtjes spelen – terwijl de solist juist aanzette voor zijn ultieme climax, die nu helemaal in het water valt. Dat kan natuurlijk niet, zo verpest je een solo. Jij bepaalt als bassist niet wanneer een solo lang genoeg geduurd heeft, dat doet de solist. Als je een solo begeleidt, ben je BEGELEIDER en niets anders – dus niet de regisseur van de solo.
Nu ik nog eens nalees wat ik hier heb opgeschreven, realiseer ik me nog duidelijker wat een moeilijke taak wij als bassisten hebben. De meeste mensen horen ons niet of nauwelijks, maar tegelijkertijd hebben wij een grote verantwoordelijkheid. Niet dat ik dat een probleem vind. Voor mij is bassen genieten en dat mag het voor elke bassist zijn!

Begeleid worden

Ik merk dat ik vaak precies moet uitleggen hoe ik begeleid wil worden als ik een solo speel in de jazz. Als je al wat ervaring hebt als jazzbassist, herken je de volgende situatie vast wel: de hele band staat lekker te spelen, de muziek swingt de pan uit en de saxofonist draait zich om en geeft aan dat nu de tijd is gekomen voor een bassolo. Bij de eerste

de beste noot die je wilt spelen, geeft de pianist er volledig de brui aan en de drummer doet niets anders meer dan wat irritante tikjes geven op de afterbeat. Er zijn vast bassisten die dit prettig vinden, maar bij mij is het zo dat alle ideeën die ik had voor ik aan mijn solo begon, verdwijnen als sneeuw voor de zon: ik donder in een diep gat en heb al mijn energie nodig om er weer uit te klimmen. Waar komt deze gewoonte, die veel jazzmuzikanten moeilijk uit het hoofd te praten valt, toch vandaan? In de begintijd van de jazz was het versterken van de contrabas een groot probleem. Of versterking ontbrak volledig, of hij was gebrekkig. Als je de snaren van de contrabas hoog zet, klinkt hij harder. Je hoort een vrij korte, percussieve toon. Als je de snaren laag zet, heeft je bas meer sustain en knor. Een hoger Niels-Henning Orsted Pedersen gehalte, zeg maar.

Natuurlijk kozen de eerste bassisten voor zoveel mogelijk volume, anders hoorde je ze gewoon niet. Zo spelen kost veel kracht. Ray Brown zei eens dat als een blazer wist wat hij een bassist aandeed, hij echt niet zonder schaamtegevoel aan zijn 13e chorus zou beginnen bij up tempo nummers (één chorus is eenmaal het hele schema). Zeker bij snelle nummers waren zulke bassisten blij als hun spieren hen niet in de steek lieten en ze ongeschonden de eindstreep haalden. Hulde aan deze oermensen van de jazz! Dus wat gebeurde er wanneer zij met een solo mochten beginnen? Logisch dat het hele orkest heel zachtjes ging spelen, dan hoorde je de bassist tenminste eens (goed). Zo'n bassist bleef danvaak een tijdje lopende bas spelen. De meeste mensen hadden dat waarschijnlijk toch niet goed gehoord tot dat moment, dus dat klonk nog verrassend ook. Bovendien denk ik dat het hen aan kracht ontbrak om meer te doen dan dat.

Hoe het ook zij, de tijden zijn veranderd. De versterkingsproblemen zijn grotendeels opgelost, we kunnen ons uitstekend hoorbaar maken. Als jij, de lezer, geen bassist maar een pianist, gitarist, vibrafonist, drummer en/of percussionist bent, wil ik je er graag van doordringen dat je er niet langer ongezien van uit kunt gaan dat een bassist het waardeert dat je opeens niets of bijna niets meer doet als hij gaat soleren. Net als elke andere solist, vinden wij het heerlijk en inspirerend om gesteund te worden (in plaats van in een gat te donderen). Vooral

in nummers waarbij het belangrijk is om met veel power te spelen, is het heel vreemd als je er van het ene op het andere moment helemaal alleen voor staat. Als gimmick kan het af en toe wel leuk zijn, maar niet veel bassisten zullen hier blij mee zijn. Het wordt, wat mij betreft, hoog tijd voor een aantal raadgevingen wat de begeleiding betreft. We leven niet meer in de jaren vijftig of zestig van de vorige eeuw, dus het moment is gekomen om begeleiders van een bassolo duidelijk te maken wat er door bassisten van hen wordt verwacht. Wat mij betreft is dat het volgende. De harmonische en ritmische begeleiding dient er te zijn. Heerlijk als we als bassist niet overstemd of op andere wijze worden weggedrukt als we aan een solo beginnen, maar helemaal stil zijn als begeleider en ons al bij het begin van de solo in een gat laten donderen, dat is er wat mij betreft niet meer bij – dat kan echt niet! We willen als solerende bassist evenzeer geïnspireerd worden door onze begeleiders als een saxofonist of een pianist!

Dit heeft duidelijke consequenties voor de begeleiding van ons als solist (vooral voor een pianist of gitarist): op het moment dat de solerende bassist even stilvalt, bijvoorbeeld nadat hij een idee heeft uitgewerkt na een serie loopjes of na een lang loopje), dient hij wel gevoerd te worden met een (mooi) akkoord of een andere bijdrage van de begeleider. Als er dan een stilte valt, is dat niet fijn voor de solist.

Dit is de ideale vorm van samenspelen en begeleiden: de solist wordt voortdurend gevoed door zijn begeleider, zodat hij met een stortvloed aan prachtige ideeën voor de dag kan komen. Wel is het zo dat de begeleiding subtiel moet zijn, anders valt onze solo in het niet door de 'begeleiding'. Dit is echt belangrijk: als je bassolo bij de climax is, is het niet de bedoeling dat de begeleider heel druk of hard gaat spelen, al is dat nog zo verleidelijk, want dan hoort niemand jouw climax meer (zelfs als hij zacht speelt is dat een probleem)

Laten wij bassisten onze wensen voor wat de begeleiding betreft duidelijk maken aan onze medemuzikanten. Hier past geen bescheidenheid: iedereen is blij wanneer jij goed uit de verf komt, en jijzelf nog wel het meest – al zul je soms de nodige weerstand ontmoeten van muzikanten die denken dat het op de oude manier moet.

De houding

Als je andere lessen van me gelezen hebt, zul je gemerkt hebben dat ik ontspanning beschouw als de weg naar virtuositeit. Dit geldt ook voor je houding: het is zaak om zo ontspannen mogelijk te blijven. Hoe meer je je ontspant, hoe meer energie je beschikbaar hebt voor het spelen zelf, zodat je beter speelt. Als er ergens in je lichaam spanning zit, bestaat er een grote kans dat dit het gevolg is van een spanning in je hoofd, die vermoedelijk veroorzaakt wordt door een of andere beperkende, vaak onbewuste gedachte over jezelf, bijvoorbeeld: eigenlijk ben ik een waardeloze bassist, ik leer het nooit, wat is dit moeilijk, enz. Zie de paragraaf over ***blokkades***. Hoe meer je je bewust ontspant, hoe groter je mogelijkheden als bassist worden en hoe meer je dit soort disfunctionele gedachten ontkracht.

Ik sta het liefst wanneer ik speel. Van zittend spelen heb ik geen verstand. Staan is overigens niet 'beter' dan zitten.

Ga zo staan dat de rand van de achterkant rechts van de contrabas ongeveer in evenwicht tegen je aan leunt. Je moet de contrabas even los kunnen laten zonder dat hij direct omvalt. Omdat contrabas spelen vrij veel kracht kost, is het moeilijk om precies te doseren hoeveel kracht je eigenlijk nodig hebt. Het is de bedoeling om de snaren niet harder naar beneden te duwen dan nodig is, zodat er zoveel mogelijk energie overblijft voor wat komen gaat. Besteed hier aandacht aan: als je minder hard kunt knijpen, doe dat dan. Zie ook ***pagina 10***.

Een van de plekken waar wij bassisten vaak nodeloos spanning vasthouden, is de schouderpartij. Ik heb er in het verleden steeds weer op moeten letten dat ik mijn schouders ontspannen hield. Het is echt gevaarlijk om dat niet te doen; de kans op blessures is niet gering, vooral als je de snaren hoog hebt staan.

Krul je duim van je linkerhand goed achter de hals, zodat hij in een min of meer horizontale stand om je hals krult. Juist omdat je vrij hard knijpt, is de kans aanwezig dat je iets forceert in je duim als hij niet in een zoveel mogelijk ontspannen, correcte stand op de hals rust. Hou je hals niet in een wurggreep, het is niet de bedoeling dat je duim uitsteekt buiten je hals. Laat hem zo ongeveer tegen het midden van je hals rusten.

Als je snelle dingen wilt spelen over meerdere snaren, ontkom je er niet aan om die snaar alvast naar beneden te brengen voordat je hem speelt. Je zult dus twee snaren tegelijk moeten indrukken, bijvoorbeeld door je vinger plat over twee snaren te leggen. Dat kost nogal wat kracht, dus als je er niet voor zorgt dat je verder heel ontspannen bent, is een lamme poot moeilijk te vermijden en wordt de kans op blessures groter. Zie ook ***pagina 12***.
Basgitaar spelen kost minder kracht dan contrabas spelen – als ik kramp in mijn poten heb van het contrabas spelen, kan ik altijd nog basgitaar spelen. Gelukkig zijn gitaren tegenwoordig minder zwaar dan vroeger, die hingen als een molensteen om je nek. Ik had lange tijd zo'n oude Fender jazzbass uit de zestiger jaren, echt, wat een zwaar ding! Zware basgitaren nodigen rugproblemen uit.

Strak spelen

Als je het moeilijk vindt om een passage strak te spelen, is dat vrijwel altijd het gevolg van het feit dat zich op zijn minst één probleem voordoet waar je op moet studeren. Dat kan een technisch probleem zijn, maar het kan ook een probleem zijn dat met je timing te maken heeft. Deze problemen zijn relatief eenvoudig op te lossen. Raak dus niet in paniek als je gemerkt hebt dat je bent gaan vertragen of versnellen.
Als je een technisch probleem hebt, moet je je waarschijnlijk meer ontspannen (zie ***pagina 7***). Als je problemen hebt met je timing, kan het zijn dat je je nog onvoldoende bewust bent van de manier waarop een bepaald ritmisch figuur gespeeld moet worden. Oefen dat figuur met behulp van een metronoom. De metronoom is een ideaal hulpmiddel als je strakker wilt worden. Ik heb er veel aan gehad.
Ik verbeeldde me dat de tikken van de metronoom accenten op de twee en de vier van de maat waren. Mijn metronoom werd op deze manier een super strakke drummer, die de belangrijkste accenten van de jazz liet horen.
Veel mensen zweren bij een programma als Band-in-a-box om hun strakheid te vergroten. Dat is natuurlijk ook een prachtig programma, het kan echt een fantastisch hulpmiddel zijn als je snel een schema

wilt leren kennen, erop wilt leren begeleiden of soleren en op je zuiverheid wilt oefenen. Het is ook goed om regelmatig met een super strakke Band-in-a-box drummer te oefenen, een strakkere drummer is er niet.
Je wordt door Band-in-a-box wel iets meer geholpen dan door de metronoom, die zó weinig accenten laat horen, dat je super strak moet spelen, anders vlieg je eruit. Bij Band-in-a-box hoor je de drums zo veel accenten spelen dat je je spel vrij makkelijk kunt aanpassen, ook als je niet strak speelt. Om een strakke bassist te zijn, moet je een lick ook strak kunnen spelen zonder de hulp van Band-in-a-box.
Europese muziek – en dus ook Nederlandse muziek – kent veel versnellingen en vertragingen, denk aan de klassieke muziek. Een versnelling of vertraging kan dus ook heel muzikaal zijn en muzikaal gespeeld worden. Een beetje versnellen maakt ook de jazz en de latin vaak wat levendiger en daar kan yoch niets op tegen zijn? Vooral wanneer een band helemaal de pan uit swingt, kan de muziek gaan versnellen. Dat vind ik vaak alleen maar prachtig. Onbedoeld vertragen tijdens een nummer klinkt meestal afschuwelijk. Dat is anders bij het slot: vertragen, 'ritenuto,' wordt vaak gebruikt om een nummer of een passage af te sluiten.
Nog iets wat je kan helpen om niet alleen je strakheid, maar je hele spel op een hoger niveau te brengen: neem je basspel op. Terugluisteren is een groot hulpmiddel. Als je druk aan het spelen bent, moet je soms op zoveel dingen tegelijk letten dat aspecten van je spel je kunnen ontgaan. Als je jezelf terug hoort, hoor je fouten en oneffenheden onmiddellijk en weet je meteen wat je moet veranderen.

Timen

In deze les wil ik de timing bespreken waarmee je in een band speelt. Je kunt voor in de maat spelen, bovenop het ritme gaan zitten of achterin de beat hangen. Alle drie deze benaderingen hebben zo hun voordelen en valkuilen.
Luister naar een paar bassisten die duidelijk voorin de maat spelen, zoals Charles Mingus en Ron Carter. Of zet een salsa plaat op, waarbij

de bassisten vaak bovenop het ritme zitten of net iets daarachter. Soms verdenk ik Mingus ervan dat hij de eerste benadering (misschien wel per ongeluk) heeft uitgevonden. Ik zeg per ongeluk, omdat ik in een interview met zijn drummer las dat hij Mingus altijd moest afremmen, hij vond Mingus een notoire jager. Of die informatie klopt, weet ik niet; het kan ook zijn dat de drummer het moeilijk vond om het tempo te houden terwijl zijn bassist net een fractie van een seconde voor hem uit speelde. Dat is dus de truc van deze manier van spelen: jouw noten komen net een fractie eerder dan de aanslagen van de drummer, terwijl jullie daar allebei heel ontspannen bij blijven en het tempo niet omhoog gooien. Als je het goed doet, gaat je bas echt drijven. Dit werkt heel goed in de jazz en bij oude rock and roll en blues. In de meeste Zuid Amerikaanse ritmes klink je prima als je er bovenop gaat zitten. Bij andere zuid Amerikaanse muziek kan het goed klinken om een fractie achter de tel te gaan zitten, zoals bij Reggae. Linke soep: teveel achter de tel is helemaal verkeerd, terwijl een beetje achter de tel soms goed klinkt. Over het algemeen doe je echter afbreuk aan de pompfunctie van de bas in de Latin als je te laat timet. In negen van de tien gevallen moet die muziek knallen op de manier van de Cubanen.

Achterin de beat spelen bij jazz kan wel mooi zijn, vooral als je een goede drummer hebt die blijft swingen en niet gaat vertragen. Dat kan heel ontspannen klinken, heel relaxed. Als je dat effect beoogt, is dit dus een goede manier van spelen. Ook funk kan nog wel eens geil klinken als je achterin de beat blijft hangen. Zoals gezegd hou ik er zelf meer van om te pompen, dus ik speel doorgaans voor in de beat.

In het ideale geval kun je spelen met deze manieren van timen. De kunst is wel om strak het tempo vol te houden. Jij en je medespelers mogen niet gaan versnellen als je voorin de beat speelt en niet gaan vertragen als je achterin de beat speelt. Het is heel verleidelijk om dat te doen. Strak het tempo volhouden kun je voor elkaar krijgen door voor jezelf duidelijk te krijgen hoe groot het verschil met de drummer moet zijn. Denk niet dat het hier om grote verschillen gaat, het gaat echt om fracties van seconden en om kleine, subtiele verschuivingen.

Mannelijke en vrouwelijke energie

In dit stukje ga ik het over de energie hebben waarmee je speelt. Veel mensen zullen dit vaag vinden, dat vond ik vroeger ook. Tot ik van de ene op de andere dag kon voelen wat met energieën bedoeld werd. En ik moet zeggen, sindsdien levert het me veel op om in zulke termen te denken.

Ik wil met name 2 soorten energie noemen waarvan je veel gebruik kunt maken als je speelt. Ik noem deze energieën vrouwelijke en mannelijke energie. Onder vrouwelijke energie versta ik de energie die je gebruikt om lyrisch, gevoelig en zacht te spelen. Vrouwelijke energie is emotioneel, elegant en met oog voor detail.

Onder mannelijke energie versta ik de energie die je gebruikt om met een strakke timing, swingend en met power te spelen. Mannelijke energie is meer: hier ben ik, ik neem mijn plaats in de wereld in en dat is mijn recht. Bewust gebruik maken van deze energie stelt je dus in staat om met (veel) meer power te spelen en harder te gaan swingen.

In de klassieke muziek en de folk wordt vaak vrouwelijke energie aangesproken. Misschien is dit nog wel het allerduidelijkst bij New Age muziek. In de hard rock en death metal lopen veel muzikanten rond die voornamelijk hun mannelijke energie gebruiken. James Brown doet dat ook; denk maar aan ***Sex Machine,*** een nummer dat overloopt van mannelijke energie. De ene energie is niet beter dan de andere, ze zijn gewoon verschillend en je kunt als bassist van beide energieën gebruik maken. In de begeleiding zul je over het algemeen meer gebruik maken van mannelijke energie, omdat je nu eenmaal deel uitmaakt van de ritmesectie en je vaak met power en swing wilt spelen. Toch

Vrouwelijke energie

komen er momenten voor – ook in de begeleiding – waarop het zinvol is om vrouwelijke energie aan te spreken, waar je misschien niet aan denkt als je er niet op gespitst bent.
Het maakt niet uit of de musici vrouwelijk of mannelijk zijn, maar of ze in staat zijn om van beide energieën gebruik te maken.
Het leuke van deze energieën is dat je ze kunt voelen. Ze kunnen bijna tastbaar aanwezig zijn. Je kunt ze herkennen en ze vervolgens inzetten.
In de muziek die ik mooi vind, is er een evenwicht tussen mannelijke en vrouwelijke energieën. Als de energie waarmee gespeeld wordt bijna helemaal vrouwelijk is – zoals bij New Age muziek – merk ik van mezelf dat ik daar ongedurig van word. Als muziek overheersend gebruik maakt van mannelijke energie, ga ik die muziek al gauw vermoeiend vinden. Let wel, ik wil hier geen oordeel vellen over deze muziek, ik constateer alleen dat ik het zelf prettig vind als er evenwicht bestaat tussen deze energieën.

Mannelijke energie

Het levert me veel op om heen en weer te switchen tussen deze energieën. Soms begin ik een solo met een lyrische melodie (vrouwelijke energie) die ik laat overlopen in een stevigere, dynamischere melodie (mannelijke energie). Dit is één voorbeeld van hoe je dat kunt doen.
Wat ik ook heb gemerkt, is dat als je wilt dat de muziek ergens naar toe gaat, je daar mannelijke energie voor kunt (of moet) gebruiken. Naar een climax gaan doe je altijd met mannelijke energie. Vrouwelijke energie is heel mooi, maar heeft niet de eigenschap dat je ermee naar een climax gaat. Muziek waarbij alleen gebruik wordt gemaakt van vrouwelijke energie, heeft een rustige, voortkabbelende uitstraling. Interessant is dus dat als je een tijd hebt gesoleerd, je er niet in was geslaagd om je solo ergens naartoe te laten gaan en je je opeens herinnert dat je gebruik kunt maken van mannelijke energie, je alleen

maar bewust die energie hoeft aan te spreken om alsnog richting te geven aan je solo.
Als je een strak ritme moet neerzetten, laat je dus meer mannelijke energie toe. Als je vooral lyrisch wil spelen, laat je meer vrouwelijke energie toe. Sommige licks, die ik jarenlang niet lekker kon krijgen, kon ik opeens met de goede feel spelen door bewust gebruik te maken van deze energieën.
Ik geloof dat ik me voor het eerst heel duidelijk bewust werd van wat mannelijke energie is toen ik een repetitie had voor het begeleiden van een koor met een band die uitsluitend uit mannen bestond. Je kent dat sfeertje vast wel als je een man bent, een hele ontspannen ouwe jongens krentenbrood sfeer, beetje geinen, beetje plagen, een schunnige opmerking op zijn tijd: dat is mannelijke energie bij uitstek. Christian McBride is een meester in spelen met die energie.
In de jazz kun je die energieën goed horen. De blazers uit de school van Tristano spelen bijvoorbeeld voornamelijk met vrouwelijke energie. Denk aan Warne Marsh, Paul Desmond, Lee Konitz en Lennie Popkin en zet hun spel af tegen dat van Dexter Gordon, Michael Brecker en Eric Alexander, die duidelijk met veel meer mannelijke energie speelden of spelen. Bij Charlie Parker en Miles Davis zijn die energieën perfect in evenwicht. John Coltrane is weer een geval apart; naarmate hij ouder werd ging hij steeds meer zijn vrouwelijke energie verstoten. Ik heb een uitvoering van Naima uit de laatste periode van zijn kwartet met McCoy Tyner en Elvin Jones, waarbij hij, na het toch duidelijk vrouwelijke thema, alleen nog maar mannelijke energie gebruikt.
Ik luister dus het liefst naar muziek waarbij de musici beide energieën kunnen aanspreken. Charlie Parker is zo iemand; hij speelt met veel meer vrouwelijke energie als hij Loverman speelt dan wanneer hij Donna Lee speelt.
Ook kan er evenwicht heersen omdat de bandleden elkaar aanvullen op het gebied van energie. Het kan een mooie luisterervaring opleveren als de ritmesectie met mannelijke energie speelt en de solist vooral vrouwelijke energie gebruikt. Ik vind dat als een solist vooral met vrouwelijke energie speelt (zoals de blazers uit de Tristano school), de muziek enorm gebaat is bij een ritmesectie die vooral met manne-

lijke energie speelt. Zo'n blazer zal helaas niet uit zichzelf op dat idee komen, omdat hij bijna helemaal gericht is op vrouwelijke energie.
‘Out of chord’ spelen doe je eigenlijk altijd met mannelijke energie, want als je dat met vrouwelijke energie doet, klinkt het alsof je foute noten speelt. Out of chord noten moeten staan als een huis en daarbij past geen zachte, lyrische benadering.
Hoe kun je deze energieën herkennen, zodat je er gebruik van kunt maken? Ik denk dat je de eerste stap al gezet hebt: je hebt kennis van ze genomen en als je openstaat voor deze informatie (wat maar bij weinig mensen het geval zal zijn, vrees ik), zul je deze energieën steeds beter gaan herkennen en ze steeds beter leren toepassen. Ik vermoed dat het goed is om hier tijdens je oefenuren aandacht aan te blijven besteden en te blijven proberen om deze energieën bewust te voelen en toe te passen. Voordat ik die laatste stap zette, was ik alweer wat jaren verder. Mij heeft het geholpen om me bewust op deze energieën te richten; mijn spel is completer geworden en is meer in evenwicht.

Compacte en brede timing

Ik ga het in deze paragraaf weer hebben over iets wat op het eerste gezicht nogal vaag klinkt. Ik wil de begrippen 'compact spelen' en 'breed spelen' introduceren. Het zijn volgens mij belangrijke concepten voor iedereen die ritmische muziek speelt – en zelfs voor iedereen die aritmische muziek speelt.
Wat bedoel ik met 'compact' en 'breed' spelen? Beide begrippen zijn elkaars tegenpolen en hebben met de manier te maken waarop je met de maat en het ritme omgaat. Normaal wordt alleen over strak spelen en niet strak spelen gepraat, over feeling voor een bepaalde stijl, over het al dan niet 'muzikaal' omgaan met de melodie of over versnellen en vertragen. Dat is allemaal inderdaad heel belangrijk – maar ik wil het nu over iets anders hebben, namelijk over het idee dat je op meer dan één manier strak kunt spelen. Dat je op meerdere manieren strak kunt spelen, is niet iets wat ik verzonnen heb, dat is iets waar alle muzikanten het over eens zijn. Hij speelt lekker, heb je vast weleens gedacht toen je naar iemand luisterde. Je dacht niet: hij speelt keurig in

de maat, maar: hij speelt lekker. Als je daar even over nadenkt, zul je het met me eens zijn dat het dus blijkbaar mogelijk is om (op zijn minst) op twee manieren keurig in de maat te spelen, namelijk lekker en niet lekker. Wordt het dan niet hoog tijd dat wij bassisten eens over dit onderwerp gaan nadenken?
Wat ik gemerkt heb, is dat je de maat korter en langer kunt maken en toch 'strak' spelen. Het gaat hier natuurlijk om milliseconden, maar het zijn milliseconden die veel verschil maken. Laat ik aan de hand van een paar uitersten proberen duidelijk te maken wat ik bedoel. Als je te 'compact' speelt, ga je jagen. Je maakt de maat te kort, waardoor je medemuzikanten achter je aan te gaan 'rennen' of jij vliegt uit de maat. Vreselijk voor een bassist met verantwoordelijkheidsgevoel voor het totaalresultaat (en dat hebben wij bassisten nu eenmaal in grote mate)! Als je te breed speelt – je rekt de maat teveel uit – vertraag je. Ook hier zijn weer dezelfde mogelijkheden: je medemuzikanten volgen je, waardoor de muziek opeens langzamer wordt (afschuwelijk als het niet de bedoeling was) of ze trekken zich niets van je aan, waardoor jij 'uit de maat' vliegt.
Interessant is: vóórdat je te ver gaat en in een van deze twee extremen belandt, is er een heel gebied waarop er niets aan te merken valt op de manier waarop je speelt. Je vertraagt of versnelt niet, maar er is toch een ruime marge waarbinnen jij kunt bepalen hoe het ritme door de band gespeeld wordt. Naarmate ik me meer van deze marge bewust word, blijkt hij steeds meer oprekbaar. Vroeger dacht ik dat ik wat dat betreft afhankelijk was van de drummer met wie ik speelde. Nu besef ik dat ik grotendeels afhankelijk ben van het bewustzijn waarmee ik speel. Als dat goed zit en de drummer hoort me spelen, doet hij lekker met me mee. (Andersom geldt hetzelfde.)
Waar ik het hier over heb, is een ander onderwerp dan waarover ik het in ***een eerdere paragraaf*** heb gehad: het gaat hier niet om voorin of achterin de beat spelen, al heeft het er zijdelings mee te maken. Het gaat erom hoelang je de tellen maakt binnen de maat en hoelang je de maat zelf speelt zonder iets aan het tempo te veranderen en ook zonder speciaal aandacht te besteden aan vooraan of achterin de beat spelen. Je kunt de tellen en de maat korter en langer maken, en nog

steeds keurig in de maat spelen. Je kunt ook voorin of achterin de beat spelen en zowel compact als breed spelen.
Als je de tel en de maat wat korter maakt, zal de muziek wat levendiger en swingender klinken en tegelijkertijd wat onrustiger. Als je breed speelt, breng je rust in het ritme, maar gaat de swing er enigszins uit. Er is voor elke benadering wat te zeggen, dat hangt puur af van de muziek die je speelt. Dat is het mooie van het ontwikkelen van gevoeligheid hiervoor: je kunt in verschillende situaties het hoofd boven water houden en adequaat timen.
Er is iets waar ik nog geen aandacht aan heb besteed, iets wat heel vervelend is: als je van nature compact speelt (zoals ik) en je speelt met een drummer die van nature breed speelt, klinkt het alsof je jaagt als bassist. Ook het andere uiterste is mogelijk: als je van nature breed speelt en je speelt met een drummer die van nature compact speelt, klink je als bassist als een slome donder die overal achteraan komt kakken. In beide gevallen zullen medemuzikanten de volgende keer liever een andere bassist vragen voor hun schnabbel. Het is dus zinvol je hierin te verdiepen!

Je eigen stijl

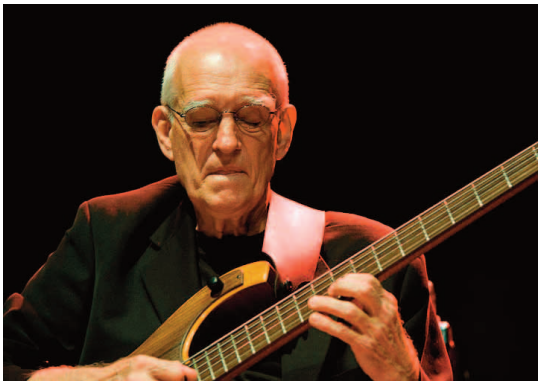
Toen we een keer terugreden van een optreden, zei mijn goede vriend en fantastische blazer Peter Massink tegen me dat hij vond dat ik goed bas speelde en dat ik mijn eigen stijl gevonden had. ‘Niemand speelt bas zoals jij’, zei hij. Ik beschouwde dat als een enorm compliment (vooral ook omdat hij het gaf, ik vond hem een prachtige blazer). We willen als jazzmuzikant allemaal graag een eigen stem hebben, een eigen geluid, een eigen benadering.

Vroeger had Classic FM dagelijks een jazzprogramma. Tijdens dat programma was er altijd een quiz waarbij je de muzikant moest raden die wat speelde. Ik was daar goed in; ik deed regelmatig mee en won zo een stuk of zeven cd's. Het bijzondere is dat deze muzikanten zo herkenbaar waren dat ik, na het horen van een lick van pakweg vijf seconden, wist wie het waren. Deze mensen hadden dus duidelijk een eigen stem.

Hoe vind je je eigen stijl? Je moet natuurlijk gewoon spelen wat jij mooi vindt. Als je dicht bij jezelf blijft, speel je hoe jij vindt dat een bassist hoort te spelen, en dat wijkt af van hoe andere mensen vinden dat het moet. Elk mens heeft een unieke smaak en jij ook.

Laat je niet te veel beïnvloeden door wat andere mensen vinden van je geluid en speel hoe je het zelf het mooist vindt. Coltrane kreeg in het begin veel kritiek omdat mensen vonden dat hij maar een zielig, klagelijk toontje uit zijn sax haalde, maar hij bleef zo spelen en steeds meer mensen gingen het prachtig vinden. Ook Chet Baker kreeg te horen dat hij maar een dun geluid uit zijn trompet haalde. Ik denk niet dat hij er zich veel van heeft aangetrokken; hij klonk gewoon zoals hij wilde klinken.

Ken je het geluid van de basgitaar van Steve Swallow? Een heel apart geluid, maar wel volstrekt uniek. Stanley Clarke herken je toch ook zo? En Dave Holland? Maak dus een toon die je mooi vindt. Misschien gaan andere mensen jouw toon vanzelf mooi vinden, maar ook als dat niet zo is, vind ik dat je trouw moet blijven aan je eigen smaak. Je kunt maar op één manier zinvol spelen, namelijk op de manier die jij het mooist vindt.



Steve Swallow

Hetzelfde geldt voor je notenkeus. Er zijn

allerlei (voor)oordelen over de noten die een bassist hoort te spelen. Je bent als moderne jazzbassist niet langer louter aangever, je hebt een eigen stem in het geheel. De tijd dat een blazer het akkoordenschema niet hoefde te leren omdat de bassist ze wel duidelijk maakte welk akkoord eraan zat te komen, is in de jazz van na de tweede wereldoorlog voorbij. Jammer, heren blazers, jullie zullen zelf het schema zelf moeten kennen. Wij zorgen voor een mooie harmonische invulling aan de basis van de muziek. Hoe jij dat precies wilt doen ligt open, al is het nuttig om van bepaalde principes kennis te nemen (zie bijvoorbeeld ***de paragraaf over lopende bas spelen***).

Dave Holland

John Coltrane

Niveauverschil

Iedereen die muziek maakt zal het beamen: je leert het meest van samenspelen door met mensen te spelen die beter spelen dan jij. Goede muzikanten inspireren je en tillen je uit boven je 'normale' niveau. Als je veel met zulke mensen samenspeelt, wordt het 'normaal' om boven je 'normale' niveau uit te stijgen, zodat je een betere bassist bent. Zeg dus liever geen nee als je gevraagd wordt om met zo iemand te spelen – zeg alleen nee als je zeker weet dat je het niet kunt bijbenen, want daar heeft niemand wat aan. Maar anders: gewoon doen, volle angst vooruit desnoods. Het is echt heel leerzaam, ik spreek uit ervaring.

Wat als je gevraagd wordt voor een optreden door mensen die veel (en veel) slechter spelen dan jij? Iedereen moet natuurlijk zijn eigen afweging maken op zo'n moment. Ik kijk altijd naar de volgende zaken:
1. Deugt de muziek? Als het jazz is, ben ik gauw tevreden, al wil ik niet voor vast in een Dixieland band spelen. Elke stijl vanaf de bebop vind ik leuk. Heel vroeger heb ik een tijdje in een commerciële band gespeeld toen ik erg hard geld nodig had, ik stond diep in de rode cijfers. Na een aantal maanden stond ik heel positief op mijn rekening, maar was ik zelf flink depressief. Ik heb toen besloten: dit nooit weer. Liever arm dan ongelukkig. Sindsdien ga ik altijd goed na of ik de muziek leuk vind en als dat niet zo is, speel ik niet.
2. Leer ik er iets van door mee te doen? Die vraag heeft natuurlijk veel te maken met de voorgaande vraag. Als ik vind dat de muziek deugt, dan is dat vaak zo omdat ik kan groeien door die muziek te spelen. Groeien, mezelf verbeteren als muzikant, vind ik een van de leukste dingen. Ken je dat, het gevoel dat je na een optreden krijgt als je beter hebt gespeeld dan ooit tevoren? Heerlijk is dat! Als de muziek al mijn concentratie en inzet vergt, voel ik mezelf meestal groeien. Bij jazz is dat eigenlijk altijd het geval. Natuurlijk, je kunt ook op de automatische piloot gaan spelen, dan kom je de tijd ook wel door. Maar ik haat die instelling, ik doe daar niet aan mee. Ik zou niet weten wat je daaraan hebt: je neemt je verantwoordelijkheid niet ten opzichte van je publiek en ontneemt jezelf een kans om te groeien. Want groeien zit er echt niet in als je op de automatische piloot vaart.
3. Ben ik vrij die avond? Als er bijvoorbeeld al een optie staat van een andere (veel leukere) groep, die nog geen uitsluitsel kan geven, wat moet ik dan? Meestal denk ik: nog even wachten maar. Je moet jezelf natuurlijk niet de kans ontnemen om met een goede groep te spelen. Als ik eenmaal een toezegging heb gedaan, dan houd ik me daar overigens aan ***(zie ook het stuk over normen***).
4. Kan ik mijn eigen spel spelen? Een absolute voorwaarde, het moet wel leuk blijven natuurlijk. Dus als ik moet spelen met een drummer die geen ritme kan houden of begonnen is aan zijn winterslaap, dan maar liever niet. Dat overkomt me bijna nooit. Financiële overwegingen heb ik niet zozeer. Wat me het meest interesseert, is of ik groei,

en om te groeien moet ik veel spelen, zo simpel is dat nu eenmaal. Ik speel liever voor wat minder geld dan dat ik niet speel. Daarom begrijp ik muzikanten niet die een minimum hanteren, met als gevolg dat ze zelden spelen.
Dit zijn natuurlijk geen wetten van meten of persen; je moet zelf weten wat je in je overwegingen wilt betrekken. Maar het is wel essentieel om hier je gedachten over te laten gaan. Als je het nog niet gedaan hebt, zul je hier een beslissing over moeten nemen. Ik hoop dat dit stuk je inspireert om je gedachten op een rijtje te zetten.

Inzet

Vroeger speelde ik in een band met de naam Topscore, waar ik zelf de muziek voor schreef. Het was een mengelmoes van Zuid-Amerikaanse ritmes (voornamelijk Caribische ritmes) en alle invloeden die ik tot dat moment had ondergaan. We speelden meestal op feestjes e.d. In die tijd kwamen (blijkbaar) veel slecht lopende cafés op het idee om publiek te trekken door een Caribische avond te organiseren. Op een gegeven moment hadden we acht van dit soort optredens achter elkaar. Helaas voor die kroegen en helaas voor ons, deze formule werkte niet. Na acht optredens voor een lege tent gespeeld te hebben, was de band volledig gedemoraliseerd geraakt en gingen we uit elkaar.
Als we gaan optreden, willen we natuurlijk niet voor een lege zaal spelen. We hebben gestudeerd op de muziek en gaan optreden omdat we denken dat we de luisteraar en onszelf een mooie avond kunnen bezorgen. Helaas, het komt zo nu en dan voor dat we voor een lege zaal spelen – of, en dat is niet minder erg, dat we voor een zaal spelen waar vrijwel niemand geïnteresseerd is in onze muziek.
Ik hanteerde vroeger de regel: als is er maar één luisteraar, dan speel ik met volledige inzet. Dat klinkt als een overzichtelijke regel, maar dat lijkt maar zo.
Een derde van mijn optredens is voor op de achtergrond, een derde speelt zich af in de kroeg, waar ik speel voor min of meer toevallige aanwezigen en één derde is voor een luisterpubliek dat speciaal is gekomen voor de band waarin ik op dat moment speel.

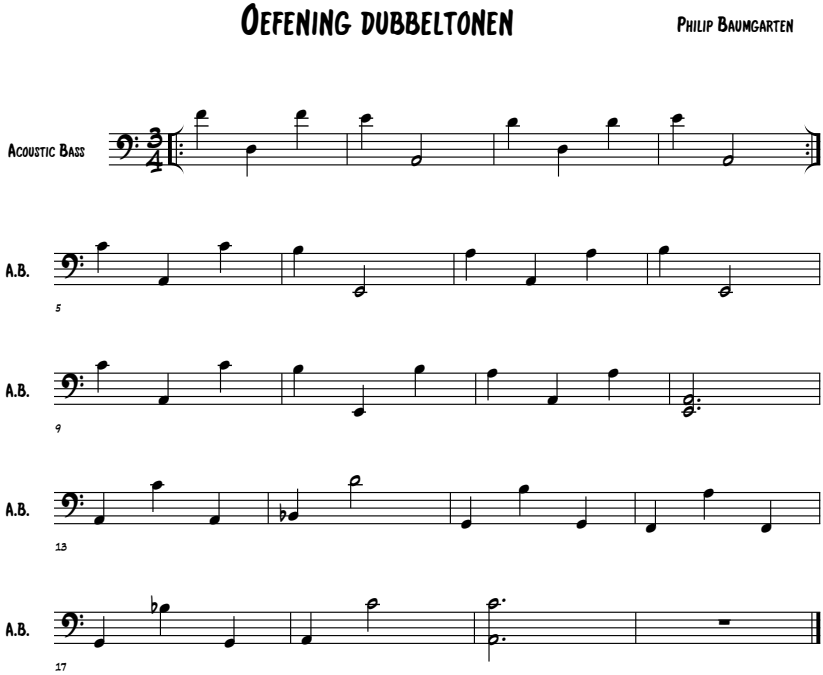
Als je muziek speelt voor op de achtergrond, sta je soms de hele avond je best te doen terwijl het lijkt alsof er helemaal niemand geïnteresseerd is in je muziek, vooral als een aantal mensen in de loop van de avond een aantal malen aan je komt vragen of het een beetje zachter kan – terwijl je al zo zacht staat te spelen dat je je medemuzikanten niet goed meer kunt horen; die worden overstemd door het geroezemoes. Het is mij een aantal malen overkomen dat ik geflipt en wel na zo'n optreden tot mijn stomme verbazing van alle kanten te horen kreeg hoe enorm de aanwezigen de muziek hadden gewaardeerd. Er valt soms geen pijl op te trekken. Ik wil je aanraden om de volgende regel te hanteren: Speel *altijd* met volledige inzet als je optreedt!
Daar zijn nog veel meer argumenten voor aan te voeren. Laat ik er nog een paar noemen.
In de loop van de jaren dat ik nu muziek maak, ben ik in het schnabbelcircuit een aantal muzikanten tegengekomen die weliswaar hun partij afdraaiden, maar die dat deden op routine en met een minimale inzet. Waarom ze de zaak zo aanpakten is mij niet duidelijk, want ze verveelden zichzelf nog wel het meest. Als je niet met volledige inzet speelt, word je geen betere muzikant. Eén van de dingen die ik leuk vind aan muziek maken, is dat ik kan blijven groeien. Ik denk dat dit voor elke muzikant geldt. Ik zag eens een interview met de beroemde en succesvolle trompettist Wynton Marsalis, waarin hij zei dat hij nodig tijd moest zien in te ruimen om te studeren, want het moest allemaal veel beter met dat spel van hem. In één optreden waarbij je met volledige inzet speelt, bereik je zo ongeveer hetzelfde als in 5 repetities. De band groeit, jij groeit en jullie muziek groeit.
Je medemuzikanten vinden het natuurlijk ook belangrijk dat hun bassist met volledige inzet speelt – anders komen ze zelf niet uit de verf. Als dat gebeurt, vragen ze je niet meer. Er zullen niet veel solisten geïnspireerd worden door futloos, geroutineerd basspel. Een laatste argument (maar je kunt er zelf vast ook wel een aantal bedenken): je bent ingehuurd door iemand die daar een smak geld voor betaalt. Die persoon heeft er gewoon recht op dat hij waar krijgt voor zijn geld.
Soms speel ik met een band die ik niet bijzonder goed vind – maar die die avond wel veel succes heeft. Het is soms nog een hele klus om op

mijn niveau te blijven spelen, vooral als ik met een ramp van een drummer kom te spelen. Dat vereist veel inzet, maar het schenkt me wel voldoening om het voor elkaar te krijgen. Als het optreden ook nog een succes is, is het een mooie avond geweest.

Zuiverheid

Wanneer speel je zuiver op een contrabas? Als je in staat bent om super snel, binnen een fractie van een seconde, de toon die je speelt op de goede toonhoogte te brengen door de vingers van je linkerhand een fractie te verplaatsen. Natuurlijk, sommige noten pak je ineens perfect – maar dat zijn er helaas maar weinig. Als een toon echt he-le-maal zuiver is op de contrabas, gaat hij jubelen, zoals ik dat noem. Ook de beroemdste jazz contrabassisten spelen slechts af en toe noten die zo zuiver zijn dat ze gaan jubelen. Helaas pindakaas, we zullen ons erbij neer moeten leggen dat we niet meer kunnen dan zo zuiver mogelijk spelen op dat schitterende, maar toch wat onhandige instrument van ons met al die grote afstanden die we moeten overbruggen. Als je maar op tijd bijtrekt, klinkt het voor de argeloze luisteraar alsof je loepzuiver speelt. Dat moet goed genoeg zijn – al blijf ik zelf enthousiast streven naar steeds meer zuiverheid.
Wat is vals eigenlijk? Valsheid is een even relatief begrip als zuiverheid. Ik speel met Peter Pot, een trekzakspeler. Die heeft een knopje op zijn trekzak dat ervoor zorgt dat hij, als hij het indrukt, meer 'zwevend' klinkt. Dan gaat hun sound lekker golven en klinkt de trekzak wat warmer. Eigenlijk speelt hij dan minder zuiver en, zou je kunnen zeggen, valser – alleen klinkt het niet vals. Het klinkt anders.
Dit is geen pleidooi om maar niet op zuiverheid te studeren, zo van: ach wat, ik trek die toon gewoon effe bij, niemand die het hoort. Was het maar zo simpel (zucht). Zo spelen dat het zuiver klinkt (= dus meestal op tijd een toon bijtrekken), vereist veel studie. Aan de slag dus hiermee – want vals klinkende contrabassisten, brrrrrrrrr... Hieronder staat een oefening dubbeltonen.
Zoals je ziet heb ik de lage noten voor de overzichtelijkheid opgeschreven alsof ze niet doorklinken – maar dat doen ze wel. In drie regels

laat je afwisselend de losse D snaar en A snaar doorklinken. Speel de melodie op de G snaar en laat de losse E, A en D snaren doorklinken. In de laatste twee regels oefen je zuiverheid op een andere manier: je relateert de zuiverheid van je noten niet aan de (absolute) toonhoogte van een losse snaar, maar wordt gedwongen om zuiverheid binnen één hand te bewerkstelligen. Ook heel nuttig natuurlijk. Ik vind



het zelf prettig om mijn middelvinger op de (lage) grondtoon te zetten op de E snaar en mijn ringvinger en pink te gebruiken om de terts te spelen op de G snaar.
Even terzijde: Het is helaas zo dat de meeste beginnende muzikanten de neiging hebben om iets te laag te intoneren. Laat je daar vooral niet door ontmoedigen; dat is normaal en kan zonder meer bijgetrokken worden. Dit kun jij ook!

Bewustzijn en techniek

Wat verhindert je om een bepaald loopje te spelen? Waarom vind je iets technisch moeilijk? Ik wil stellen dat heel weinig te moeilijk is als je totaal ontspannen bent, als je met je volle bewustzijn speelt en je hersens de tijd geeft om aan bepaalde basisbewegingen te wennen. Dat klinkt op het eerste gezicht misschien als iets wat je zo voor elkaar zou moeten kunnen krijgen – dus waarom zijn er dan niet veel meer virtuozen op hun instrument? Waarom zou je dan jaren moeten studeren op je instrument voordat je techniek acceptabel is?

Het klinkt misschien als iets wat je zo voor elkaar hebt – maar dat kan tegenvallen. Er spelen zich allerlei contraproductieve psychische processen af in onze hersenpan, die voor verkramping en bewustzijnsvernauwing zorgen. Alles wat ons overkomt laat een afdruk achter in ons onderbewustzijn. We zijn als mens bezig te overleven; niet dat we ons op dit moment dagelijks bewust zijn van onze overlevingskansen, maar we maken onbewust wel gebruik van verdedigingstactieken. We zijn steeds bezig onszelf te beschermen, wat in principe iets moois is en in de oudheid helemaal een belangrijke functie had, maar dat in ons huidige leven niet altijd functioneel is.

Een voorbeeld: Thijs, een jongen van 12 heeft sinds een jaar een halve contrabas en oefent daar fanatiek op. Hij vindt het leuk om jazz te spelen. Hij heeft gestudeerd op het thema van *Scrapple from the Apple* en laat het nu vol trots aan zijn moeder horen. Tijdens het tweede Atje is hij even afgeleid, hij speelt vals en van de schrik ook nog een stel verkeerde noten. Na afloop krijgt hij van zijn moeder, die een goed oor voor jazz heeft, maar niet bepaald tactisch is, te horen dat het leuk is dat hij enthousiast is, maar dat zijn snelle noten vals zijn en houterig klinken. Thijs schaamt zich en wil het nummer het liefst nog een keer over spelen, maar zijn moeder is al te laat voor een afspraak bij de kapper en dus komt het er niet meer van.

Ervaringen waar (veel) gevoel bij opspeelt, maken veel indruk op ons. Als het een negatieve ervaring betreft, zoals in het geval van Thijs, treedt er een verdedigingsmechanisme in werking wanneer Thijs de volgende keer met een vergelijkbare passage wordt geconfronteerd. De ervaring was pijnlijk en onbewust vertoont Thijs voortaan vermijdingsgedrag om die pijn niet nog een keer te hoeven voelen. Misschien

gaat hij roepen dat snel spelen niet bij de contrabas hoort. Misschien speelt hij de passages wel, maar luistert hij gewoon niet zo goed naar wat hij speelt, waardoor hij de passage minder goed speelt dan hij zou kunnen als hij wél naar zichzelf zou luisteren (als je niet goed hoort wat je speelt, is het ook minder erg als het vreselijk klinkt). Omdat hij zichzelf niet goed snelle passages hoort spelen, hoeft hij de pijn niet te voelen en ook hoeft hij zichzelf niet af te keuren. Veel mensen hebben last van dit verdedigingsmechanisme, om wat voor oorzaak het ook in werking is getreden. Hoeveel bassisten zijn niet geschokt over hun spel wanneer ze voor het eerst een opname terug horen (zoals ik)?

Thijs doet dus onbewust zijn best om niet goed te horen wat hij precies doet in snelle passages of hij vermijdt helemaal om ze te spelen. Zelfs als hij zich bewust is van dit verdedigingsmechanisme en weet dat het zaak is om te ontspannen, valt het nog lang niet mee om dat voor elkaar te krijgen. Dit soort bewustzijnsvernauwingen vertalen zich in ons lichaam als spanning. Die spanning is heel hardnekkig!

Als ik ergens spanning ontdek, kost het me soms heel wat tijd om die ongedaan te maken, terwijl ik onderhand heel ervaren ben hierin. Het maakt niet uit dat ik weet dat deze spanning alleen maar contraproductief is en me meer dwarszit dan beschermt. Zodra ik wil spelen wat ik moeilijk vind, treedt er toch een soort bewustzijnsvernauwing op, die ik alleen met veel bewust ontspannen de baas kan worden.

Er wordt vaak beweerd dat het zaak is om op jonge leeftijd een instrument te leren spelen en dat dit een voorwaarde zou zijn voor het bereiken van een hoog niveau. Dat laatste geloof ik niet, maar ik kan wel begrijpen waarom het een voordeel kan zijn om jong te beginnen. Niet omdat de spieren dan nog soepel zijn, zoals wel vaker wordt beweerd. Toegegeven, de spieren worden iets strammer met de jaren, maar het is echt wel mogelijk om tot op hogere leeftijd virtuoos te blijven, dat bewijzen veel muzikanten. Wel zijn jonge mensen onbevangen; ze worden minder geplaagd door contraproductieve verdedigingsmecha-

nismen, waarvan we er in de loop van de jaren steeds meer opdoen. Het is dus mogelijk om jezelf te bevrijden van deze spanning, maar je moet wel wat geduld opbrengen en er aandacht aan blijven besteden. Ik schrijf dit verhaal om tot de stelling te komen dat techniek vooral een kwestie is van bewustzijn, en niet van soepele vingers en grote handen. Bij Django Reinhardt, een virtuoze (zigeuner) gitarist uit de vorige eeuw, die een van de grondleggers was van het spelen van jazz op gitaar, vloog de woonwagen op een dag in brand. Ringvinger en pink waren zwaar misvormd en dus zo goed als onbruikbaar geworden. Toch bleef hij virtuoos.
Als je met je bewustzijn eraan toe bent om iets te spelen, kun je het. De blauwe maandag dat ik contrabasles heb gehad, zei mijn leraar tegen me dat er een verantwoorde manier is om iets te spelen qua techniek, maar dat het ook mogelijk is om iets goed te spelen met een 'slechte' techniek. Je kunt er 'doorheen' studeren. Ik denk dat hij gelijk had. Als je naar een groot orkest van naam gaat kijken, zul je het met me eens zijn: ze klinken prima, maar veel muzikanten zondigen tegen wat technisch goed of een voorwaarde zou zijn.
Van skiën (en trouwens van veel andere vaardigheden) is bekend dat het helpt om naar films met skiërs te kijken die het goed kunnen. Zo helpt het ook om (terwijl je bijvoorbeeld aardappels aan het schillen bent) je helemaal voor te stellen dat je iets speelt wat je (in het recente verleden) moeilijk vond. Stel je levendig voor dat je het doet. Wees met je volle bewustzijn bij je vingers. Voel jezelf de snaren indrukken terwijl je de noten speelt. Voel jezelf daarbij volledig ontspannen. Wedden dat het de volgende keer dat je de bas pakt al meteen een stuk beter gaat?

Slappen

Ronald heeft een stuk over slappen bijgedragen. Bedankt Ronald!

De reden voor mij om contrabas te gaan spelen was dat ik helemaal gek was het rockabilly slappen. Ik heb het mezelf aangeleerd. Eigenlijk is het niet moeilijk en ik had het betrekkelijk snel onder de knie. Ik heb

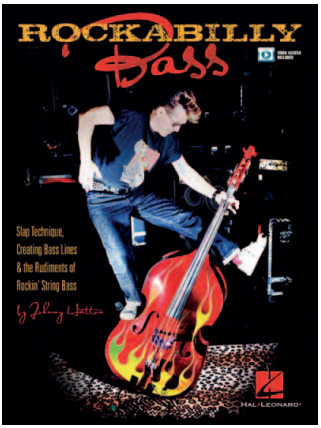
in een later stadium nog eens naar ***slaplessen van Lee Rocker*** gekeken, maar eigenlijk niets nieuws geleerd.

De snaarhoogte
Je snaren moeten zeker niet te laag staan, maar ook niet te hoog. Dat klinkt alsof je op zoek moet naar de gulden middenweg. Hoog heeft als voordeel dat je meer volume hebt, het nadeel is dat slappen veel energie kost. Te laag levert problemen om de snaar te kunnen grijpen. Bij de G snaar moet je in de ideale situatie je vingertoppen net onder de snaar kunnen krijgen.

Houding
De klassieke houding (achter de bas) werkt niet. De bas moet haaks op je lichaam staan, eigenlijk zodanig dat je hem tussen je knieën kunt klemmen.

Het slappen zelf
Ruwweg bestaan er drie soorten slap.

De single slap
Hierbij haak je je vingertoppen (meestal wijs- en middelvinger, de ringvinger mag er desgewenst ook bij), trek je de snaar recht (dus haaks) van de toets af en laat hem terugschieten. Hierdoor mept deze door zijn eigen massa tegen de toets en geeft dan het verlangde slapgeluid gevolgd door de toon.



De double slap (meest gebruikt)
Je begint met een single slap, vervolgens mep je de snaar tegen de toets. Gebruik hiervoor je vlakke vingers, niet je handpalm. Je kunt hierbij netjes op de tel spelen, maar er ook een swingfeel (soort triool zonder tweede tel) aan geven.

Triple slap

Je begint met een single slap, vervolgens mep je de snaar tweemaal tegen de toets met een triolenfeel. (één-e-te, twee-e-te) Dit is lastig onder de knie te krijgen. Een goede methode is de eerste mep met de muis van je hand uit delen, dan laat je je hand in feite van de snaar af stuiteren terwijl je hem iets terugtrekt en mept vervolgens met de vlakke vingers. Hierdoor ontstaat een soort ronddraaiende beweging.

Tip

Als je vingertoppen branderig beginnen te voelen (en zeker in het begin gaat dat vrij snel) ben je te laat! Dat levert geheid een blaar op en ben je een paar dagen uitgeslapt. In het begin gebruikt ik sporttape om mijn vingers te beschermen.

De kunst is om zo zacht mogelijk te slappen, dat kost het minste energie, dus net hard genoeg meppen en trekken dat je de slap nog hoort. Ik vind dit best lastig uit te leggen zonder het echt te kunnen laten zien en horen. Op YouTube is redelijk veel materiaal te vinden dat je een aardig eind op weg helpt: ***YouTube1***, ***YouTube2*** en ***YouTube3***.

Verder is er nog de versterkingskwestie. Normale pickups geven de slap slecht door. Meestal wordt bij rockabilly een extra pickup (piëzo) achter de toets gemonteerd. In een podiumsituatie wordt hij meestal over de zanginstallatie versterkt. Er

K&K Bass Master Rockabilly plus

zijn kant en klare oplossingen te koop, bijvoorbeeld de K&K Bass Master Rockabilly plus. Die heeft een speciale voorversterker waarbij beide signalen worden gemixt en als één signaal naar de versterker gaan.

De claves

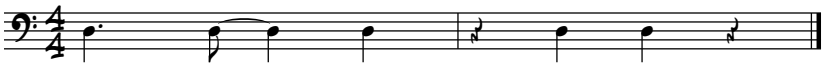
De basis van de meeste Salsa ritmes wordt gespeeld door de claves. Dit instrument bestaat uit twee houten stokjes die tegen elkaar geslagen worden. Omdat het ritmische figuur van de claves zo gigantisch belangrijk is, wordt er door Latin muzikanten voortdurend naar gerefereerd. De naam van het instrument wordt gebruikt om het ritmische figuur mee aan te duiden. 'Wat is de claves?' wordt er dan bijvoorbeeld gevraagd.

De claves

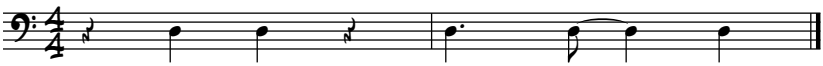
In wezen zijn er maar twee claves (= dus ritmische basisfiguren), andere claves wijken meestal maar een klein beetje af van deze figuren. Ze worden de drie-twee en de twee-drie claves genoemd. Het zijn twee maten figuurtjes.

De drie-twee claves heeft drie accenten in de eerste en twee accenten in de tweede maat. Hij ziet er zo uit:

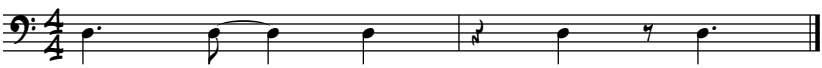
De 2-3 claves heeft twee noten in de eerste maat en drie noten in de tweede maat, wat je vast al geraden had. De 2-3 claves lijkt sprekend op de 3-2 claves, alleen zijn de maten omgedraaid.



Dit figuur ziet er dus zo uit:

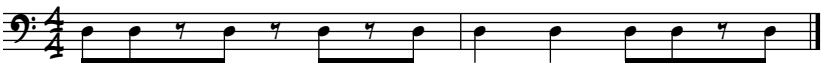


Er zijn nog wat kleine variaties op de voorgaande thema's. Zo ziet de (3-2) claves van de Bossa Nova (wat overigens geen Salsa ritme is) er bijvoorbeeld zo uit:

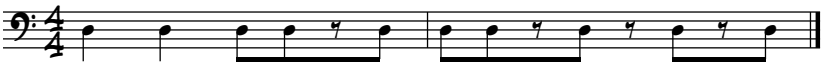


Zo zijn er nog wat kleine afwijkingen, maar dit zijn kleine verschillen die er niet veel toe doen. In wezen zijn er slechts 2 claves figuren.
Alle ritmische figuren die door alle instrumenten gespeeld worden, moeten 'kloppen' met de claves. Ze moetenkloppen met een 3-2 claves of een 2-3 claves. De zaak door elkaar halen en bijvoorbeeld een 2-3 claves lick spelen terwijl de rest van de band een 3-2 claves speelt, is een doodzonde voor Latin muzikanten, ten strengste verboden! Het swingt voor geen meter en je haalt iedereen uit zijn ritme. Goed opletten dus! Veel Cubaanse ritmes hebben een 3-2 claves en veel Caribische ritmes een 2-3 claves, maar er zijn veel uitzonderingen op deze regel.
Mensen die hun hele leven deze muziek gehoord of gespeeld hebben, klappen automatisch de goede claves mee, die voelen dat gewoon. Aangezien Zuid-Amerikaanse muziek (en zeker de Salsa) voor de meeste Nederlanders een late ontdekking is, en wij dus meestal die extra gevoeligheid missen, kan een ezelsbruggetje geen kwaad. Hier komt het, het geheim van de claves ontsluierd.
Als we dat claves figuur nog eens wat beter bekijken, valt op dat het uit een maat bestaat met een aantal syncopische accenten (de eerste maat van een 3-2 claves) en een maat waarbij de accenten vol op de tel komen, namelijk op de tweede en derde tel (de tweede maat van de 3-2 claves). Ditzelfde principe geldt voor alle instrumenten: je hoeft

er dus alleen maar op te letten in welke maat van elke 2 maten syncopisch of vol op de tel gespeeld wordt als je wilt ontdekken of er sprake is van een 3-2 of een 2-3 claves.
Laat ik als voorbeeld een koebel figuur gebruiken:
Zoals je ziet, staan er nogal wat syncopen in de eerste maat, terwijl er lekker op de tel wordt gestampt in de tweede maat. De eerste maat is dus het 3 gedeelte, de 2e maat het 2 gedeelte van een 3-2 claves. Een



3-2 claves dus. En wat voor claves heeft het volgende koebel figuur?



Inderdaad, een 2-3 claves! Makkelijk toch?

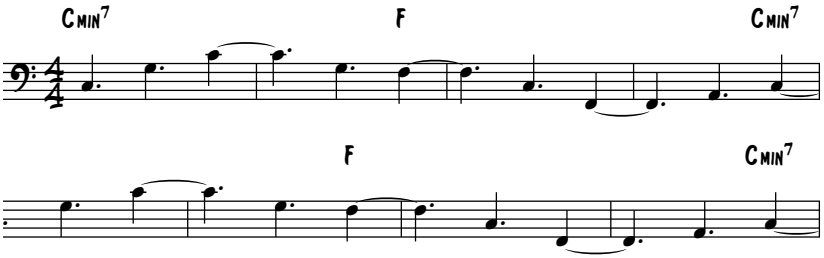
Latin bassen

In dit stuk wil ik in vogelvlucht een aantal basfiguren bespreken die bij Zuid-Amerikaanse ritmes gespeeld worden: de Salsa, de Afro-Cubaanse 6/8ste, de Calypso, de Bossa Nova en de Samba. Ik wil je vragen om eerst ***de vorige paragraaf*** over de claves te lezen. Als je Latin speelt, zijn in 9 van de 10 gevallen de claves de basis, dus het is heel belangrijk dat je weet wat daarmee bedoeld wordt. Zelfs als de claves niet de basis zijn en er sprake is van een clavesloze partij (dat komt voor), is het belangrijk om dit te beseffen (en om misschien stiekem toch gebruik te maken van de clavesprincipes, want dat swingt nu eenmaal enorm).

Salsa

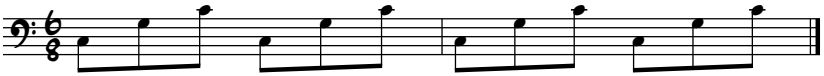
Salsa is een verzamelnaam voor veel ritmes zoals de Son, de Rumba, de Mambo en nog veel meer. In feite betekent Salsa saus en werd het gebruikt om de vermenging van de muziek van Latijnse immigranten in Amerika en Noord Amerikaanse muziek mee aan te duiden. Het figuur dat de bas speelt in de Salsa, wordt een Tumbao genoemd. Het

meest voorkomende figuur ziet er ritmisch zo uit.



In de eerste maat begint de bas op de eerste tel, om er vervolgens niet meer op terug te keren, de noten vallen voortdurend op de 2½ en op de 4, zowel bij een 3-2 claves als bij een 2-3 claves. Speel dit met een triolen gevoel. Het is geen echt triool, maar je speelt het toch met een licht triool gevoel. ***Luister***. Oorspronkelijk heette dit een rumba, maar nu dus een Salsa. In de meeste Zuid-Amerikaanse muziek wordt eigenlijk steeds gespeeld met het tegenover elkaar zetten van een indeling in drieën en een indeling in vieren. Dit wordt ook duidelijk in de Afro-Cubaanse 6/8ste.

De Afro-Cubaanse 6/8ste
Luister. Zoals je kunt horen (na de conga solo), speelt de bas op elke tel van de 6/8ste.

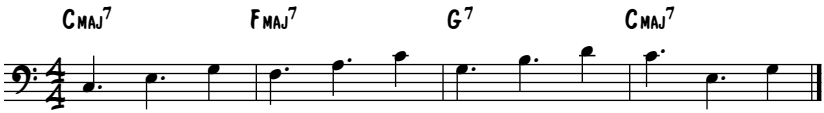


Terwijl het duidelijk een 6/8ste is, kun je tegelijkertijd een indeling in vieren horen, vooral door toedoen van de pianist. Dit is heel gebruikelijk in deze muziek – en trouwens ook in de Afrikaanse muziek, ritmisch de wortels van de Zuid-Amerikaanse muziek. Terwijl je een indeling in vieren hoort, hoor je tegelijk een

Mongo Santamaria

indeling in drieën en andersom. Het nummer Afro Blue dat je net hebt gehoord is trouwens van Mongo Santemaria, die hier conga speelde; het wordt vaak ten onrechte aan John Coltrane toegeschreven.

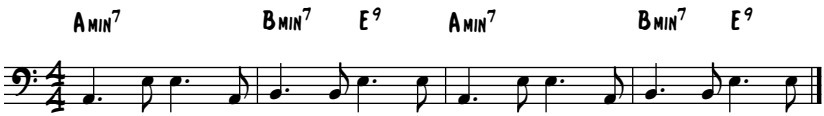
De Calypso
Je kunt in de Calypso twee figuren spelen . Het eerste figuur:



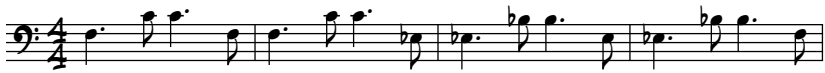
Speel de 2e noot met veel nadruk en misschien net een fractie langer dan je uit jezelf zou doen. ***Luister.***
Het tweede figuur is eigenlijk min of meer hetzelfde als het figuur dat we kennen van in tweeën spelen in de jazz.

Luister.

De Bossa Nova
De claves van de Bossa Nova, een 3-2 claves, verschilt iets van de meeste claves, de laatste tel van het 3 gedeelte komt een halve tel later ***(zie de vorige paragraaf)***. Speel hem met dit figuur.



Of met dit figuur.



Luister.

De samba

Een clavesloos ritme. wat de bas spelt, is (min of meer) een vervanging van het patroon van de Surdo, een diepe Braziliaanse trom. Samba's zijn vaak iets sneller dan Bossa Nova's.

De Surdo

Christian McBride

2 Jazz

Lopende bas

Iedereen kent de lopende bas uit de jazz. Wat is de functie ervan? De lopende bas zorgt voor een stevig ritmisch en harmonisch fundament, waarop het fijn soleren is. In vroegere tijden – de tijd van de swing – was de bassist wat het harmonische gedeelte betreft voornamelijk een aangever voor de solist. Het was de bedoeling dat de bassist zijn loopjes zo speelde dat de solist kon horen wat het volgende akkoord zou worden. In modernere stijlen is die eigenschap van de lopende bas steeds minder belangrijk geworden. Het is nu belangrijker dat de lopende bas een inspiratiebron is voor de solist, wat niet lukt als je alleen maar clichés speelt. Ook de lopende bassist is een echte improvisator geworden.

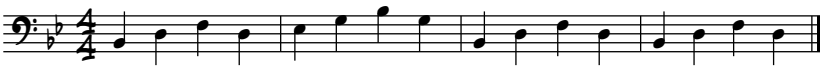
Vroeger werd je als bassist verondersteld om zo logisch naar het volgende akkoord te lopen, dat de solist het akkoordenschema niet eens hoefde te kennen; dat hoorde hij wel door naar de bas te luisteren. Een eenvoudig voorbeeld: als je in de toonladder van C speelt en van G7 naar C majeur loopt in een 4/4, zou je bijvoorbeeld kunnen spelen: G – F – E – D, zodat je op de eerste tel van de volgende maat weer bij de C kunt beginnen. Dat daar een C akkoord komt, klinkt heel voorspelbaar!

In sommige jazz stijlen is het een goed idee om je aan dit principe te houden. In een swing orkest of Dixieland bandje bijvoorbeeld. Overigens zul je je in die laatste stijl nog meer moeten beperken: veel meer dan het spelen van de grondtoon en de kwint zit er voor een bassist vaak niet in, al kun je ook in deze stijl af en toe nog wel wat kleine versieringen spelen door op de boven beschreven manier naar het volgende akkoord te lopen. Maar in de beperking herkent men de Dixieland meester; vaak is het beter om zo weinig mogelijk te spelen.

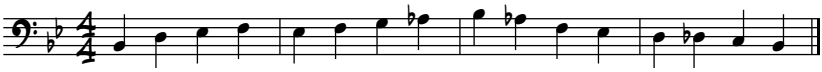
Hoe doe je dat, lopende bas spelen? Je speelt de noten van de akkoorden die in het schema voorkomen en die verbind je onderling met

noten van de desbetreffende toonladder. Tegelijk zorg je ervoor dat je vloeiend naar het volgende akkoord loopt door middel van je notenkeuze. Noten die mooi klinken zijn hoeven bijvoorbeeld niet de grondtoon van het akkoord op de eerste tel van de maat te zijn. Dat kunnen andere noten van het akkoord zijn, bijvoorbeeld de terts of de septiem, maar ook noten die niet eens in het akkoord thuishoren. In de pop wordt overwegend de grondtoon gespeeld van het akkoord door de bas. Paul McCartney week daar wel eens van af en speelde dan bijvoorbeeld de terts in plaats van de grondtoon, wat veel mensen meteen geniaal vonden. In de jazz doen bassisten dit vaak.
Ik geloof niet dat er al een term is uitgevonden voor de manier waarop tegenwoordig jazz wordt gespeeld met een lopende bas; mensen blijven deze muziek meestal Hard Bop of Neo Bop noemen of iets dergelijks. Een van de veranderingen die in ons voordeel werken als jazzbassist in deze stijl, is dat we nu van onze medemuzikanten mogen verwachten dat ze het schema kennen en dat we ons niet langer uitsluitend hoeven bezig te houden met onze rol als 'aangever'. We kunnen kiezen voor een meer muzikale benadering en noten spelen die de muziek harmonisch en melodisch verrijken. Dit verruimt ook onze mogelijkheden als improvisator; als aangever speel je hoofdzakelijk clichés – waar trouwens niets op tegen is. Het is wel zo, dat je nu veel meer vrijheid hebt om de noten te spelen die in je opkomen.
Soms is het mooi om, wanneer je van G7 naar C majeur loopt, een lang aangehouden Db te spelen. Dus als je van G7 naar C majeur loopt, speel je bijvoorbeeld G – F – E – Db, om de volgende maat weer met een C te kunnen beginnen. Met die Db suggereer je tritone-substitutie. Ik zal in het kort uitleggen wat hiermee wordt bedoeld. Laten we het G7 akkoord weer als voorbeeld gebruiken. Dat akkoord bestaat uit de noten G – B – D – F. Van deze noten zijn de B en de F het belangrijkste; de terts en septiem bepalen de sound van dit akkoord. Speel maar eens het hele akkoord en vervolgens alleen de B en de F, dan begrijp je wat ik bedoel. Nu nemen we het Db7 akkoord onder de loep. Het heeft de tonen Db – F – Ab – B. Met andere woorden, wat bij het eerste akkoord de terts is, is bij het tweede de septiem en omgekeerd. Waar het hier om gaat, is dat het vaak mooi klinkt om in plaats van

een G7 een Db7 te spelen en omgekeerd. We zeggen dan dat we een akkoord hebben gesubstitueerd. In de jazz wordt dit vaak toegepast, bekijk maar eens een aantal akkoordenschema's met deze kennis in je achterhoofd.
Er bestaan een aantal misverstanden over lopende bas spelen, die ik wil proberen uit de weg te ruimen. Om de koe bij de horens te vatten: je maakt weliswaar veelvuldig gebruik van akkoordnoten als je lopende bas speelt, maar voortdurend die akkoordnoten spelen klinkt niet als jazz maar als rock and roll. Sommige mensen beweren dat je, als je lopende bas speelt, je voornamelijk de grondtoon, de terts en de kwint zou moeten spelen en de septiem, de none of andere toegevoegde noten zou moeten vermijden. Dat is onzin. Als je dat doet, krijg je geen vloeiende lijnen en het is juist heel erg de bedoeling dat je vloeiende lijnen speelt, anders brengt je lopende basspel niet de rust die de muziek nodig heeft. En er is echt helemaal niets op tegen om een b9 of #11 te laten horen, integendeel.
Laten we eens kijken naar de eerste vier maten van een blues schema in Bb, zodat ik kan verduidelijken wat ik bedoel. Dat kun je zo spelen.



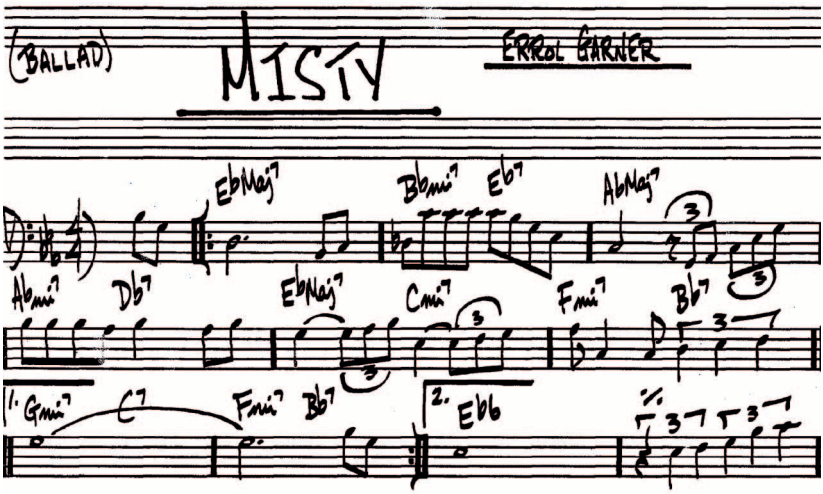
Je hoort het al, dit is geen jazz, dit is rock and roll. Helemaal niets op tegen, maar wel een andere muziekstijl. Een jazzbassist zou bijvoorbeeld dit spelen:



Hoor je hoeveel jazzyer dit klinkt?
Wat je misschien is opgevallen aan dit voorbeeld, is dat de intervallen vaak klein zijn. Lopende bas spelen is technisch heel overzichtelijk daardoor; echt, het is niet zo moeilijk, zeker technisch niet, al blijft het een hele kunst om lopende bas te spelen op een metronoom snelheid van 360 beats per minuut. In Nederland wordt zo’n tempo weinig gespeeld, in Amerika veel vaker. Kleine intervallen zorgen er vaak voor dat je lijnen vloeiend blijven klinken en daar zijn we op uit.

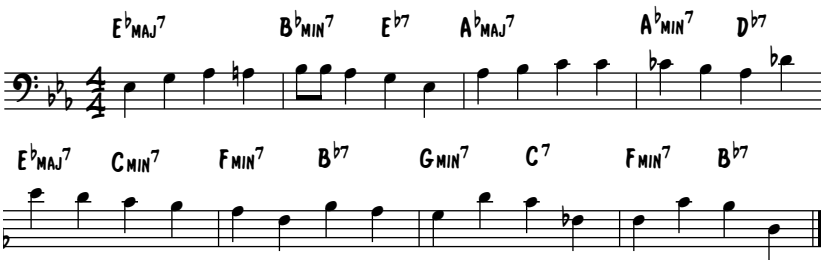
Je gebruikt dus voortdurend niet alleen de akkoordnoten, maar ook de noten van de desbetreffende toonladder. Er zijn jazzleraren die zeggen dat de toonladder veel belangrijker is dan de specifieke noten van het akkoord. Dat vind ik ook weer te ver gaan. We dienen als bassist te zorgen voor een stevig harmonisch fundament en daarvoor zijn de akkoordnoten heel belangrijk. Als je lopende bas wilt leren spelen, moet je de akkoordnoten op je duimpje kennen. Dat volstaat niet: het is ook zaak om alle toonladders perfect te kennen, omdat je dus voortdurend gebruik moet maken van noten uit de toonladders als je lopende bas speelt.
Verder is het zo dat je alleen de juiste toonladders kunt gebruiken als je het harmonische verloop begrijpt. Daarom is het belangrijk om zo'n schema – zeker in het begin – te analyseren en na te gaan welke toonladders je op welk moment kunt gebruiken.
Deze dingen leren lijkt misschien een hele klus en in zekere zin is het dat ook. Jazz spelen vereist de nodige studie. Maar als je deze klus geklaard hebt – je kent de noten van de akkoord, je kent de noten van de toonladders en je doorgrondt de logica van het akkoordenschema, zodat je weet van welke toonladders je gebruik kunt maken – blijkt lopende bas spelen makkelijk te zijn. Een kok kan nu eenmaal geen gerecht bereiden als hij niet over de juiste ingrediënten beschikt. Dit zijn de ingrediënten. Dit moet je nu eenmaal leren. Maak er iets lekkers van!
Het lijkt me dat je aan deze informatie genoeg hebt om je eigen krachtige baslijnen te verzinnen. Ik raad je aan om dat zelf te doen en niet de lijnen van andere bassisten na te gaan spelen, zodat je je niet in hun aanpak verliest maar je eigen stijl ontwikkelt. Het principe is duidelijk, dus je kunt nu je creativiteit laten stromen en je eigen weg vinden.
Een voorbeeld om mijn verhaal wat inzichtelijker te maken. We kijken naar het begin van Misty.

Garner & Eastwood



Het nummer staat in Eb. Zoals je ziet is dit schema hoofdzakelijk een opeenvolging van 2-5-1'tjes (***zie ook deze paragraaf over moduleren***). Er wordt vaak gemoduleerd in Misty. De eerste maat staat in Eb majeur, dan komt een 2-5-1 naar Ab majeur, vervolgens een 2-5 die naar Gb zou gaan – ware het niet dat dit een schijnbeweging is, want de volgende 2 maten blijk je weer in Eb majeur te zitten. In het Atje loop je dus in de toonladders Eb majeur, Ab majeur, Gb majeur en Eb majeur.

Ik heb mijn contrabas gepakt en speelde spontaan wat ik hier heb opgeschreven.



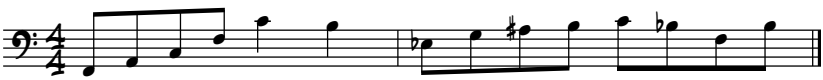
Het is maar een voorbeeld om (misschien ten overvloede) te laten zien hoe het principe werkt. Er zijn duizenden mogelijkheden.

Ik wil je nog één tip meegeven: laat je in ritmisch opzicht niet afleiden door de maatstreepjes. Lopende baslijnen vloeiend spelen heeft niet alleen te maken met de noten die je speelt; even belangrijk is de timing daarvan. Een goede insteek is om een schema niet op te vatten als een verzameling maten, maar om in grotere 'spanningsbogen' te denken van een aantal maten bij elkaar.
Een valkuil waar bassisten die met lopende basspelen beginnen vaak in vallen, heeft te maken met de vierde tel van de maat. Die wordt dan te kort of te lang gespeeld, terwijl hij natuurlijk dezelfde lengte moet hebben als de andere drie tellen in de maat. Hij wordt te kort gespeeld, omdat veel bassisten dan het gevoel hebben dat ze meer drive geven aan de muziek, die daardoor meer zal gaan swingen. Dat is niet zo. De muziek gaat jagen en klinkt onrustig, vaak zelfs zenuwachtig. De vierde tel te lang maken is een gevolg van teveel denken in maatstreepjes en kan ook te maken hebben met aarzeling over de te spelen noten. In het laatste geval lost dit probleem zich mogelijk vanzelf op als je wat meer ervaring krijgt met lopende bas spelen.
En nu genoeg gepraat. Aan de slag!

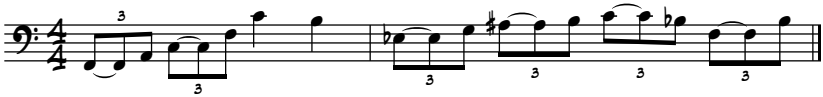
Jazz accenten

In dit stuk wil ik je de ritmische basis duidelijk te maken van vrijwel elk modern jazz loopje.
In de klassieke muziek worden de eerste en de derde tel als de zware maatdelen beschouwd; de één (de eerste tel, zwaarste accent) en de drie krijgen een zwaar accent. In de jazz is eerder het omgekeerde waar: niet voor niets slaat de drummer harder op de twee en vier. De muziek krijgt een wat lichtere swing door de twee en de vier te accentueren. Maar je kunt nu ook weer niet zeggen dat het accent op de één swing volledig in de weg zit: in de funk is het accent op de één super zwaar, denk maar aan James Brown, en dat staat een vette, aardse swing totaal niet in de weg. Wel is het zo dat het accent op de twee en de vier de muziek lichter maakt. Dat kun je van funk niet zeggen, dat die muziek licht is. Eerder lekker zwaar.
De wortels van het ritme van de jazz liggen in Afrika. Je zou kunnen zeggen dat jazz een soort fusion is, een samensmelting van Afrikaanse

ritmes met Europese harmonieën. In Afrika is het heel normaal om een vierkwart en een driekwart maat ‘door elkaar’ te spelen. In Zuid-Amerikaanse ritmes loopt de vier-drie indeling ook heel sterk door elkaar.
In Suriname wonen stammen die de liedjes uit Afrika nog zingen, veel uit hun oude cultuur is daar bewaard gebleven. In de jazz is daarvan overgebleven dat het normaal is om een vierkwartsmaat te spelen met een triolen gevoel. Bovendien wordt een driekwartsmaat nog wel eens afgewisseld met een vierkwartsmaat. Ik doe dat laatste vaak wanneer ik met gitarist Domi Aerts speel, dat geeft een hele leuke en verrassende afwisseling.
Uit de Swing is een ritmisch figuurtje heel bekend geworden. Als er staat:

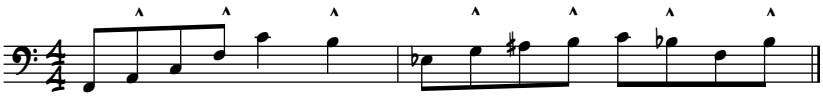


wordt er vaak een ander figuurtje gespeeld. Het gaat om een triool binnen één tel:



Vrijwel altijd wanneer mensen zeggen: ‘Speel dat loopje swingend’ of: ’Speel dat loopje met een swing gevoel’ of: ‘Dit moet in swing gespeeld worden, niet recht’, dan bedoelen ze dat je achtste noten met dat gevoel moet spelen: met een triolen feeling dus. Het was dus een bijzonder populaire indeling ten tijde van de Swingperiode en nog steeds zijn veel jazz muzikanten er dol op. Als mensen net jazz leren spelen, spelen ze loopjes meestal op deze manier. Het is natuurlijk ook een leuk figuur en swingen doet het inderdaad.
Dat is allemaal goed en wel, maar het kan ook anders. Ik doel op het volgende: als je een loopje met achtste noten tegenkomt, geef je elke tweede achtste noot een zwaarder accent, zonder hem korter te maken dan de voorgaande noot. Dit is daarbij heel belangrijk: de eerste en de tweede achtste noot moeten precies even lang duren, maar

de tweede achtste noot krijgt dus een zwaarder accent. Dit gaat zo door: de eerste achtste noot krijgt een lichter accent, de tweede een zwaarder, de derde een lichter, de vierde een zwaarder, enz., enz. Dat ziet er bijvoorbeeld zo uit:



Speel maar eens iets heel eenvoudigs op deze manier: als je dit figuur nog niet kent of nog niet bewust zelf gespeeld hebt, zul je versteld staan over de ritmische spanning die deze benadering aan je melodie geeft.

.

AABA

De meest gebruikte structuur in de jazz is het zogenaamde AABA schema. Elke A duurt (meestal) 8 maten en heeft (min of meer) dezelfde akkoorden. Na de eerste twee Atjes komt een Btje van 8 maten, en dan weer het laatste Atje. Vooral in de 20ste eeuw werden veel liedjes op die manier geschreven. Dat waren geen 'jazz' liedjes, maar gewoon liedjes op de radio. Er is trouwens een tijd geweest dat er voornamelijk jazz werd gedraaid op de radio, met name in de swing periode. Want al is het nu nauwelijks meer voorstelbaar – jazz is een tijdlang ongelooflijk populair geweest. Dat was vooral zo voordat Parker en Gillespie er een kunstuiting van maakten met de uitvinding van de Bebop. Maar ook daarna zijn er nog jazzhits geweest, denk maar aan Take Five, The girl from Ipanema of The Worksong.

De AABA vorm wordt minder fequent gebruikt in moderne populaire muziek, maar in de jazz is het nog altijd de meest gebruikte vorm. Er worden veel standards gespeeld door jazzmusici, die voor een groot deel hun oorsprong vinden in liedjes uit de eerste helft van de vorige eeuw.

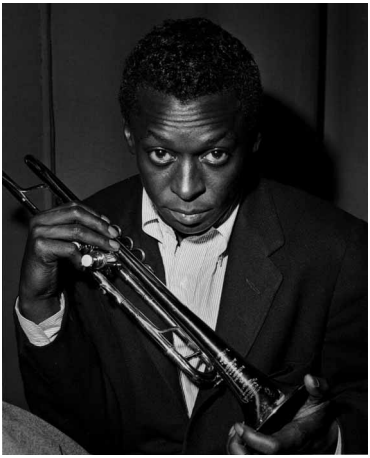
Sommige mensen kunnen maar niet wennen aan de AABA vorm. Zij spelen de B op totaal onverwachte momenten. Dat komt het samenspel en de collectieve uitvoering niet echt ten goede natuurlijk. En al

lijkt het niet zo ingewikkeld om tot drie te tellen (na het Btje volgen 3 Atjes als je middenin een solo zit), toch is het wel begrijpelijk. Vooral beginnende jazzmuzikanten hebben wel wat anders aan hun hoofd dan tot drie te tellen in het schema en zijn voornamelijk bezig met het oplossen van korte termijn problemen. Er dienen zich voortdurende bergen akkoorden aan en er moet steeds weer in andere toonladders gespeeld worden. Jazz is ingewikkelde muziek, die hoge eisen stelt aan de vaardigheid van de musicus

Een tip die je kan helpen om minder gauw in de war te raken: rond het schema af na het derde Atje aan het eind. Begin bijvoorbeeld expres hoog terwijl je daarvoor laag aan het spelen was aan het begin van een nieuw chorus, of andersom. Er zijn natuurlijk talloze manieren om voor jezelf een schema af te ronden. Als je dit doet, hoef je vervolgens alleen nog maar tot 2 te tellen voordat het Btje komt, dat scheelt!

Overigens hebben de laatste twee maten van het eerste Atje meestal andere akkoorden dan de laatste twee maten van het tweede Atje, omdat er in het tweede Atje een mooie harmonische overgang moet komen naar het Btje. Elk verschil helpt je om niet in de war te raken.

John Coltrane en Miles Davis hebben het modale spelen populair gemaakt in de jazz. Er werd uitgegaan van een bepaalde toonaard en daar werd dan overheen gesoleerd. Coltrane kende zijn toonladders en dit gaf hem een tijdlang het gevoel van vrijheid waarnaar hij zijn



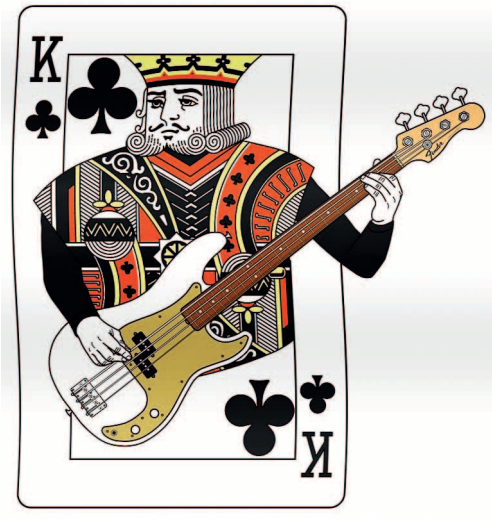
Miles Davis

hele leven op zoek is gebleven. Ook in het modale spelen werd vaak vastgehouden aan de AABA vorm. Denk maar aan het nummer *So What,* dat op zo'n beetje de populairste jazz LP aller tijden staat, *Kind of Blue* van Miles Davis. Je speelt eerst 2 Atjes (2 x 8 maten maten) in D mineur, dan een Btje van 8 maten in Eb mineur, en tenslotte weer een A'tje van 8 maten in D mineur. Dat betekent dat je na elk Btje 24 maten in D mineur lopende bas speelt voordat je weer naar Eb mineur gaat. Dat is echt wel even opletten. Gelukkig ontwikkelt bijna iedereen na verloop van tijd een gevoel voor wanneer er 8 maten om zijn. Dat betekent dat je niet élke maat meer hoeft te tellen. Bij mij gaat het tegenwoordig vanzelf; zonder er bij nagedacht te hebben, weet ik dat het tijd is voor het Btje en dat klopt dan bijna altijd. Vroeger was dat bij mij niet zo, toen moest ik echt opletten. Als je ermee worstelt: gewoon doorgaan, komt vanzelf goed.

Normen

Het kan volgens mij geen kwaad om eens na te denken over de normen en waarden van de jazzbassist. Laat ik wat voorbeelden geven die duidelijk maken dat dit geen overbodige luxe hoeft te zijn.
Het is mij wel eens overkomen dat ik een optreden had afgesproken met een blazer, die maar niet bij het podium wilde verschijnen. Uiteindelijk besloot ik hem te bellen. Hij vertelde mij dat hij de volgende dag vroeg de studio in moest, dat hij fris wilde zijn voor de opnames en daarom maar besloten had om het optreden niet te doen. Terwijl ik nog met mijn oren klapperde over zoveel trouweloosheid en onbetrouwbaarheid, moest ik onmiddellijk actie ondernemen, want ik had toch echt aangekondigd dat de band met een blazer zou verschijnen.

Tot mijn geluk was de eerste de beste blazer die ik vervolgens belde thuis en bereid om te komen, dus het probleem was met vijf minuten opgelost. Maar je zult begrijpen dat ik deze blazer nooit meer gevraagd heb. Ik geloof trouwens niet dat hij nog actief is als muzikant.



Wat als je je hebt laten overhalen om met een vervelende band mee te spelen in Verweggistan laat op de avond, en vervolgens een aanbod krijgt om met fantastische muzikanten in een prachtige band te spelen voor 2x zoveel geld vlakbij, vroeg op de avond en op precies dezelfde dag? Zwaar balen natuurlijk.

Hoe ga je om met mensen die essentieel zijn voor je goed lopende band, maar die je steeds de meest vreselijke dingen flikken? Je bent bijvoorbeeld aan de late kant voor een optreden op een trouwerij, komt bij de percussionist thuis om hem snel even op te pikken, en krijgt vervolgens te horen dat hij honger heeft, nog even een pizza wil eten en ook nog even moet douchen voordat hij bereid is om op te treden. Ook dat is me overkomen. Ik kon hem niet snel genoeg meekrijgen en we kwamen te laat aan, wat natuurlijk nog het vervelendst was voor het stel dat trouwde.

Ik denk dat er maar één mogelijkheid is om dit soort ellende en scheve gezichten te vermijden: je moet je altijd aan je afspraken houden. Als je achteraf spijt hebt van wat je hebt afgesproken, heb je gewoon pech gehad. Het is echt in je eigen belang om je dit te realiseren. Denk hierbij aan het eerste voorbeeld dat ik gegeven heb. Als je het niet doet, krijgen mensen de balen van jou en vragen ze liever een bassist van wie ze wel op aan kunnen. Je krijgt de reputatie van een onbetrouwbaar persoon en maakt jezelf op den duur onmogelijk. Als je een afspraak hebt gemaakt met een vervelende band en voor dezelfde avond een prachtoptreden kunt krijgen, heb je ook pech gehad. Je

moet gewoon met de eerste band spelen, tenzij het heel eenvoudig is voor hen om een andere invaller te regelen. Wel even informeren natuurlijk!
Natuurlijk zijn er wel handigere afspraken te maken: het gaat erom dat je je houdt aan wat is afgesproken, en niet dat je domme afspraken maakt. Je kunt bijvoorbeeld afspreken dat je het optreden wilt doen, tenzij zich iets beters aandient tot één of twee weken voor de desbetreffende datum. De mensen van het minder leuke bandje moeten natuurlijk wel de kans hebben om een vervanger te vinden.
Doe jezelf geen geweld aan door met mensen te spelen met wie niet te werken valt of aan wie je een pesthekel hebt. Hoe mooi de optredens ook zijn en hoe heerlijk vaak je ook kunt spelen, uiteindelijk heb je er alleen jezelf mee door met dit soort figuren door te gaan. Altijd wanneer ik in het verleden in zo'n situatie was beland en na veel vijven en zessen de knoop had doorgehakt om te breken met dit soort lieden, voelde ik me enorm opgelucht, wat veel waardevoller is dan het kommer en kwel gevoel dat ik had toen ik met ze bleef spelen.
Het valt trouwens niet mee om je op tijd te realiseren dat het beter is om op te stappen. Ik ben verscheidene keren te lang doorgegaan, wat enorm veel energie kostte en voor niemand prettig was.
Mijn vrouw vindt dit maar een betweterig, belerend en irritant stukje. Zij denkt dat muzikanten zelf ook wel weten hoe het hoort. Dat kan zo zijn, maar gezien mijn eerdere ervaringen ben ik daar niet helemaal van overtuigd, dus ik laat het hier maar staan.

Soleren: notenkeuze

Hoe pak je je solo aan? Ik denk dat het goed is om een paar dingen te zeggen over de notenkeuze van jazz solisten, zodat jij bewust kunt kiezen hoe je de zaak wilt aanpakken. Want jij bent de meester van je solo's; jij bepaalt hoe je het wilt doen. Je hebt heerlijk veel vrijheid in de jazz – al heeft het weinig zin om te gaan soleren op een manier die voor niemand te pruimen is. Je kunt bijvoorbeeld op het standpunt staan dat harmonieën leuk klinken op de achtergrond, maar dat jij niets van de akkoorden hoeft te weten of te begrijpen, omdat je daar

in je solo geen rekening mee wilt houden. Ik vind dat een armoede bod. Leer over de akkoorden soleren, dan kun je altijd nog besluiten of je binnen of buiten de harmonie wilt spelen.
Buiten de akkoorden spelen gaat trouwens veel beter als je verstand van zaken hebt. Veel musici die het leuk vinden om uitstapjes buiten het akkoordenschema te maken, kiezen voor een benadering waarbij ze binnen het schema spelen, een uitstapje maken buiten het schema, om dan vervolgens weer binnen het schema terug te keren. Dit alles kan zich afspelen binnen een paar noten, maar ook de nodige tijd in beslag nemen.
Als jazzmusici aan een solo beginnen, doen zij dat op een van de volgende manieren.
1. Het thema is heilig voor hen. In hun solo komt het terug of je hoort het terug in wat ze spelen. Ik heb in het verleden met een muzikant gespeeld die hier zo ver in ging, dat ik er nooit helemaal zeker van kon zijn of hij nu met zijn solo bezig was of al het slotthema speelde (want dat laatste deed hij nog wel eens met de nodige variatie).

2. Het schema is de aanleiding voor een compleet nieuwe creatie. Je houdt weinig rekening met de melodie van het thema, maar laat je inspireren door de akkoorden en de sfeer van het nummer. Deze manier spreekt mij persoonlijk het meeste aan, maar het is absoluut niet 'beter' om het zo te doen. Je hebt wel lekker veel vrijheid. Het gevaar is dat je bij elke solo terugvalt op je vaste loopjes, zodat op den duur elke solo op de vorige lijkt. Iedereen heeft zijn vaste loopjes, dus je zult nooit kunnen vermijden dat je in de loop van de avond een aantal malen (bijna) hetzelfde speelt, vooral als je die avond veel solo's krijgt. Ik speel regelmatig in een duo en trio bezetting en soleer dan veel. Ik probeer dan steeds iets nieuws te verzinnen, een benadering die elke solo een duidelijk ander karakter geeft. Soms lukt dat goed, soms gaat het minder.
Er zijn bovendien vormen van jazz waarbij vooraf uitsluitend een akkoorden schema wordt afgesproken, uitsluitend een melodie, uitsluitend vorm en sfeer van een nummer, of zelfs helemaal niets. Elke muzikale benadering vraagt om andere oplossingen. Jij zult hierin je eigen weg moeten vinden. Ik wil je wel aanraden om je te verdiepen in harmonieleer en muziektheorie, zelfs dus als je van plan bent om je helemaal niets van de gespeelde harmonie aan te trekken. Als je een geniaal natuurtalent bent, hoor je alles natuurlijk, maar zelfs dan kan het nuttig zijn om kennis te nemen van de theorie waarmee de westerse muziek beschreven wordt. Het zal je helpen om op een hoger niveau te soleren – alleen al omdat het je op ideeën kan brengen waar je anders niet op gekomen zou zijn.

Standards

Idealiter heeft de jazzbassist een enorm geheugen en kent hij alle standards op zijn duimpje. Er worden door jazz musici ongeveer 300 standards gespeeld. Meestal wordt geput uit realbooks. Veel realbooks zijn illegale uitgaves, waarvoor dus geen royalty's betaald worden.
Elk kliekje jazzmuzikanten heeft zijn favoriete standards, maar idealiter ken je ze allemaal. Ik heb helaas geen ideaal geheugen; als ik een nummer een tijdlang niet speel, vergeet ik het. Wat ik tegenwoordig wel

kan, is een nummer snel onthouden. Eén keer het schema doorspelen en ik weet het meestal wel. Dat is een prettige verworvenheid, want ik speel beter wanneer ik weet waar een schema naar toe gaat.
Je moet in elk geval zo goed kunnen lezen dat je in elk tempo a prima vista foutloos en soepel een akkoordenschema doorkomt. Notenlezen is er voor ons bassisten meestal niet bij, behalve in bigbands, waar de begeleiding vaak noot voor noot staat uitgeschreven.
Als jazzbassist wordt je verondersteld bekendere standards onmiddellijk te kunnen transponeren en foutloos in de toonaard te spelen waarin een zangeres het best tot haar recht komt.
Je kent zo'n schema eigenlijk pas goed als je de akkoorden in je hoofd voorbij hoort komen. Dat is een prettige verworvenheid. Als de pianist het bijvoorbeeld in zijn hoofd haalt om harmonisch af te dwalen van het basisschema, raak jij daar niet van in de war. Je kunt zijn substituut akkoorden plaatsen, want je zet ze af tegen de akkoorden die je al kent.
Laat je door deze eisen niet ontmoedigen – zo belangrijk zijn ze nu ook weer niet. In het ideale geval voldoe je aan deze eisen, maar als je niet aan alle eisen kunt voldoen – bijvoorbeeld omdat je geheugen minder ideaal is, zoals het mijne – kun je nog altijd heerlijk jazz spelen. Als je lekker speelt, nemen je medemuzikanten je gebreken voor lief.
Het is ook een kwestie van prioriteiten stellen: besteed je je tijd aan het uit je hoofd leren van standards of besteed je meer aandacht aan je techniek en de ontwikkeling van je gehoor? Die zaken zijn ook heel belangrijk en verhogen je aantrekkelijkheid als bassist. Ik hou daar meer van dan het uit mijn hoofd leren van standards – vooral omdat ik niet eens zeker weet of ik die standards ooit zal spelen.
Als dixieland bassist heb je het overigens een stuk makkelijker dan als mainstream jazzbassist. 80 % van het dixieland repertoire is zo eenvoudig dat je de akkoorden kunt horen aankomen, of ze in elk geval kent nadat het schema één keer voorbij gekomen is. Je moet wel een erg goed ontwikkeld gehoor hebben om dat kunstje te flikken met modernere jazz – al ken ik wel iemand die daar erg goed in is.

Jazztermen

In deze paragraaf geef ik de betekenis van een aantal termen die veel gebruikt worden door jazz muzikanten.

Een AABA schema. Het meest gebruikte akkoorden schema in de jazz. Meestal bestaat het uit vier keer acht maten, waarbij de A-tjes steeds (ongeveer) dezelfde akkoorden hebben. Het B gedeelte, dat dus afwijkende akkoorden heeft, wordt ook wel *de bridg*e genoemd. ***Zie ook deze paragraaf***.

Een ballad is een langzaam nummer, meestal 40 tot 80 BPM (beats per minute).

Bebop is een jazzstijl die gecreëerd is door Charlie Parker en Dizzy Gillespie. Er werd voor het eerst 'bovenin' het akkoord gesoleerd en de 2-5-1 werd veel frequenter toegepast dan voorheen. De akkoord dichtheid nam ook flink toe.

Changes: de akkoorden van het schema.

Chorus: eenmaal het akkoordenschema.

Het coda: een aantal extra maten (meestal) aan het eind van een nummer. Soms komen deze extra maten vaker voor in een nummer, bijvoorbeeld telkens wanneer het thema wordt gespeeld.

Dixieland: een oervorm van de jazz. Denk aan vrolijke, wandelende orkesten met hoedjes van stro in de braderie van het plaatselijke winkelcentrum. Populair bij VVD feestjes.

Cool jazz: een stijl die begin zestiger jaren door Miles Davis en Bill Evans werd gecreëerd. Een sfeervolle, rustige benadering. Op *Kind of blue*, de meest populaire jazzplaat ooit, is deze stijl vastgelegd.

Crescendo: geleidelijk harder gaan spelen.

Dal segno: een passage herhalen vanaf het segno teken. *Dal segno al fine:* herhalen vanaf het segno-teken en doorspelen tot het einde.

Diminuendo: steeds zachter gaan spelen.

Hardbop: Hardbop is een jazzstijl die ontstaan is na de bebop en die voortbouwt op de jazztraditie met invloeden van de blues, gospel en latin.

Het dominant septiem akkoord: het akkoord dat op de vijfde trap van een majeur toonladder wordt gebouwd. In de jazz wordt het voortdurend gebruikt om te moduleren, meestal met een 2-5-1 progressie, wat vaak erg goed klinkt. Dit is het meest populaire akkoord van de jazz. Alle jazzblues bijvoorbeeld bestaan vrijwel uitsluitend uit septiem akkoorden.

De duimposties: alles boven het octaaf G op de G snaar op de contrabas. Je gebruikt (ook) je duim om de snaren naar beneden te drukken.

Dubbel tempo (double time): wat één maat was, wordt nu twee maten. De maten komen dus twee maal zo snel voorbij, maar de akkoorden (meestal) niet. Als je schema begon met één maat A min 7, begin je nu met twee maten A min 7.

Forte: luid (fortissimo: nog luider).

Free jazz: jazz zonder (of met heel weinig) afspraken vooraf.

From the top: je speelt verder vanaf het begin van je partij.

Fusion: een kruising van verschillende stijlen met de jazz, bijvoorbeeld funk en rock.

Een groove: een lekker ritme (spreek uit: groev). Grooven: een lekker ritme spelen.

Een lick: een kort melodietje. Een baslick: een melodie die je als bassist speelt en (soms vaak) herhaalt.

Moduleren: van een toonladder soepeltjes in een andere toonladder overgaan. In de meeste jazz gebeurt dat vaak middels een 2-5-1 (***zie deze paragraaf***), maar niet altijd.

Lopende bas: een stijl waarbij de bassist elke tel van de maat benut om een harmonisch fundament te leggen in de jazz. Per tel speelt de bassist over het algemeen één noot.

Medium: tussen langzaam en snel spelen in.

Een pedal: een en dezelfde noot, meestal door de bas gespeeld, die moet worden aangehouden en die onder een aantal opeenvolgende akkoorden past.

Piano: zachtjes.

Een positie: de plek op de hals van je bas waar je je hand houdt. Als je je hand dáár houdt waar zich de laagste noten bevinden, speel je in de 1e positie. Als je je hand een halve toonsafstand verschuift, speel je in de 2e positie enz.

De progressie: het akkoordenschema.

Het Realbook: een boek vol met standards en evergreens. Jazzmuzikanten hebben deze boeken op hun telefoon of tablet staan.

Een rhythm schema: een schema dat vaak door jazz muzikanten wordt gespeeld en dat gebaseerd is op het schema van *I got rhythm.*

De riff: een repeterend motiefje voor de blazers.

Ritenuto: geleidelijk vertragen, meestal aan het eind van een nummer.

Rock-jazz: de oude naam voor fusion (zie boven). Denk aan Chick Corea met *Return to forever,* Herbie Hancock met *Thrust* en Weather Report met *Heavy Weather.*

Scatten: improviseren met de stem, waarbij geen woorden worden gebruikt maar klanken worden gezongen.

Een standard: een nummer dat jazz musici vaak spelen. De meeste standards waren oorspronkelijk liedjes uit musicals, een flink aantal is geschreven door jazz musici.

Transponeren: in een andere toonladder zetten.

Tri toon substitutie: het dominante akkoord (het akkoord dat gebouwd wordt op de vijfde trap van een toonladder) wordt vervangen door een septiem akkoord een verminderde kwint lager.

Een turnaround: een heel klein akkoorden schemaatje (meestal 2 maten) dat een aantal malen herhaald wordt, vaak aan het eind van een nummer. De meest voorkomende turnaround bestaat uit akkoorden gebouwd op de eerste, zesde, tweede en vijfde trap van een toonladder (I-V!-II-V).

Up tempo: snel.

Een vamp: een klein deel (vaak maar een paar maten) van het nummer dat je speelt en dat je telkens blijft herhalen tot iemand een teken geeft (on cue) dat je verder kunt gaan.

Verdubbelen: zie dubbel tempo.

Een verse: een intro van een nummer dat meestal rubato (zonder ritme) gespeeld wordt.

Vier om vier: een improvisatie wisseling die vier maten per solist duurt, meestal in afwisseling met de drummer.

Een voicing: de manier waarop een pianist of gitarist de noten van een akkoord stapelt.

Podia

Waar kun je als jazzmuzikant terecht? Het kan natuurlijk zijn dat jij een gigantisch natuurtalent bent, die iedereen aardig vindt, een extravert type met een vlotte babbel. Dan is het duidelijk: je kostje is gekocht, je speelt binnenkort met de beste muzikanten op de mooiste podia van Nederland waar iedereen naar je komt luisteren. Helaas geldt dit maar voor de happy few.

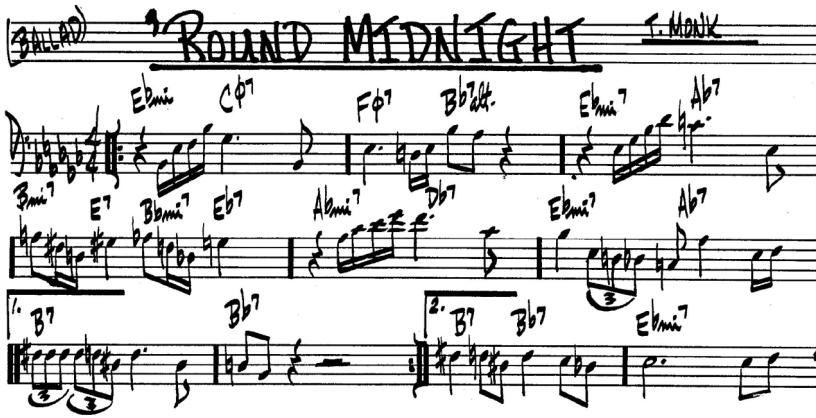
De meeste jazz muzikanten spelen maar af en toe voor een publiek dat speciaal voor hen gekomen is en dat echt gaat luisteren naar wat ze doen. Veel jazz optredens spelen zich af op de achtergrond. Het bandje wordt ingehuurd om wat kleur aan de avond te geven, om wat mooie, zachte klanken te produceren die sfeer verhogend werken, bijvoorbeeld tijdens een receptie, een diner dansant, een verkiezingsavond, een 25 jarig huwelijksfeest, enz. Denk niet dat ik iets tegen heb op dit soort optredens; ook op de achtergrond kun je vaak prachtige muziek maken met elkaar. Juist omdat niemand je op de vingers kijkt, speelt iedereen zo ontspannen dat er vaak de mooiste dingen ontstaan. Ook wanneer je op de achtergrond speelt kun je veel leren van een optreden en enorm genieten van het spelen! En ook al lijken er vaak slechts weinig mensen notitie van je te nemen, toch is er vrijwel altijd veel waardering voor de rol die je op zo'n avond vervult.
Dit gezegd hebbende: je speelt natuurlijk wel om gehoord te worden, je wilt als muzikant het allerliefst dat iedereen aan je lippen hangt. Je staat op het podium omdat je iets wilt vertellen met je instrument en het is het mooist wanneer je boodschap volledig overkomt, daar doe je het uiteindelijk voor.
Er zijn in Nederland een beperkt aantal jazzpodia die een luisterpubliek trekken. Het is wat moeilijk om daar met een onbekend bandje terecht te kunnen: deze podia gaan natuurlijk voor de bekendere namen, die willen de tent vol krijgen, wat zelfs met de bekendere namen niet altijd meevalt.
Een alternatief zijn de jazzfestivals. Soms lukt het om op zo'n festival te spelen en een luisterpubliek te trekken. Dat is ook een eerlijk publiek: als ze er niets aan vinden, lopen ze door naar het volgende bandje. Dan doe je het niet goed, want vaak zijn deze mensen wel geïnteresseerd in jazz.
En dan zijn er nog de jazzcafés. Meestal gezellige ruimtes met een prachtige akoestiek, waarbij je ook nog eens vlakbij het publiek zit, wat enorm helpt voor het contact met dat publiek.
Het optreden vindt meestal plaats in een ongedwongen sfeer, waardoor er veel ruimte ontstaat om te experimenteren. Ik denk dat het goed is voor elke jazzmuzikant om hier te spelen, al speel je niet voor

een flinke gage. Het is bovendien haalbaar om in deze gelegenheden optredens te regelen.
Niet in alle jazzcafés komt het publiek overigens speciaal voor jou. Voor veel mensen is het een café waar ze min of meer toevallig belanden. Leuk dat er levende muziek is, maar ze zijn vooral geïnteresseerd in elkaar. Dat is ook best; het draagt alleen maar bij aan de ongedwongen sfeer en maakt de ruimte om te experimenteren nog groter. Het is ook niet altijd zo, wees gerust, vaak is er wél een publiek dat in je geïnteresseerd is en enorm geniet van de muziek.

Spervuur akkoorden

De vraag die Paul Chan me stelde, was hoe je ontspannen kunt blijven onder een spervuur van akkoorden. Laat ik een paar dingen zeggen over ontspannen blijven tijdens de begeleiding en tijdens soleren.
Tijdens het begeleiden is er niet veel aan de hand, lijkt me. Als je vier akkoorden in één maat tegenkomt, kun je de grondtoon van de desbetreffende akkoorden spelen, dat is volstrekt legitiem voor een jazzbassist en wordt door iedereen in de band gewaardeerd: het verschaft duidelijkheid voor je medemuzikanten die misschien ook hun best moeten doen om het hoofd boven water te houden. Vier noten in één maat spelen mag eigenlijk geen probleem zijn, daar moet je ontspannen bij kunnen blijven. Het is natuurlijk wel even wennen om a prima vista foutloos die akkoorden te lezen (wat je moet kunnen als jazzbassist). Maar het is eenvoudig te trainen. Bijvoorbeeld: je pakt je app met standards en dwingt jezelf om elke dag 7 schema's te spelen die je nog niet kent op een bepaald

tempo. Om deze oefening wat leuker voor jezelf te maken, kun je dat bijvoorbeeld doen samen met het software programma Band-in-a-box. Kun je gelijk op zuiverheid oefenen.
Soms zijn partijen van medemuzikanten zo onduidelijk opgeschreven dat je wel de mist in moet gaan. Ik zeg dit laatste omdat ik je wil stimuleren om jouw partijen wél duidelijk op te schrijven – vooral als je iets op papier zet voor je medebandleden. Zonder doorhalingen en vier maten per regel, dan heeft niemand er problemen mee.
Voor het soleren over maten met vier akkoorden bestaat een eenvoudige truc: in plaats van gefixeerd te blijven op de noten van het desbetreffende akkoord, ga je in toonladders denken. Laten we een op deze manier naar de eerste acht maten van de beroemde standard 'Round Midnight' van Thelonious Monk kijken.



De eerste 2 maten kun je in Eb mineur blijven spelen, al biedt dat Bb 7 altered akkoord in de 2e maat je natuurlijk de mogelijkheid om je uit te leven met een altered toonladder (***zie de paragraaf over de melodische mineur***). Zo'n harmonie noemen we een 'een-zes-twee-vijf', naar de trappen van de toonladder waarop de akkoorden gebouwd zijn, ***zie deze paragraaf***. In de derde maat zit een twee-vijf-eentje (weliswaar zonder 'eentje', maar toch) naar Db mineur of majeur. ***Zie deze paragraaf*** voor de uitleg wat er met een twee-vijf-eentje wordt bedoeld. In de vierde maat en vijfde maat zitten twee twee-vijf-eentjes snel achter elkaar.

Dat wordt dus spelen in A mineur of majeur en Ab mineur. De Ab mineur uit de vijfde maat is alweer het eerste akkoord van een volgend twee-vijf-eentje dat ons leidt naar Gb mineur of majeur. Voor maat zes geldt hetzelfde als voor maat drie.

In de zevende maat vindt een tritone substitutie plaats. De B7 komt dus in de plaats van het F7 akkoord. In feite begin je in de laatste twee maten weer met een twee-vijf-eentje in Eb mineur.

Thelonious Monk

Zoals je ziet, is het spelen van je solo nu overzichtelijker geworden: in plaats van gefixeerd te blijven op elk van de 16 akkoorden in het eerste Atje (ik heb ze even geteld), richt je je op soleren in een beperkt aantal toonladders. Dat scheelt een slok op een borrel natuurlijk, al zul je ook dáár op moeten studeren.

Als de akkoorden brei echt heel onoverzichtelijk dreigt te worden en je ziet niet direct welke toonladder je kunt gebruiken bij een bepaalde akkoordenreeks, kun je nagaan of de akkoorden gemeenschappelijke tonen hebben. Als je je solo zo opbouwt dat het op het moment dat die akkoorden langskomen zinvol klinkt om je tot die noten te beperken, zit je altijd goed. 95% van wat als jazz standards wordt gezien, zit harmonisch trouwens heel overzichtelijk in elkaar, dus vaak zul je deze laatste truc (gelukkig) niet hoeven toe te passen. Het is ook meer een noodgreep dan een fijne methode – maar van pas komen doet hij zo nu en dan wel.

Jazzimprovisatie

Op het net kwam ik een interessant stuk van saxofonist Bob Anram tegen. Heel prikkelend; hij zet zich af tegen een gangbare, populaire praktijk van jazzmuzikanten, namelijk om ingewikkelde nummers in alle toonaarden te oefenen. Met zijn toestemming heb ik zijn stuk vertaald. Hier is het dan:

Op een forum schreef iemand dat hij nu eindelijk redelijk makkelijk kon soleren op het nummer Giant Steps van Coltrane. 'Fijn', schreef iemand anders. 'Ga het dan nu maar eens in de andere 11 toonsoorten leren spelen.'

Dit spelletje van nummers in andere toonaarden spelen blijft maar gespeeld worden. Eerst deed iedereen dit met Cherokee. Als dan een nieuwe muzikant aan een sessie meedeed, werd er gauw van toonaard gewisseld. Dit vermoeiende spelletje leidt ertoe dat veel 'moderne' spelers minder menselijk klinken dan Webster, Getz e.a. Ik heb het idee dat dit soort oefeningen om een aantal redenen contraproductief zijn.

In mijn kast staan veel albums van Coltrane. Op geen enkele van die Cd's staat een tweede versie van *Giant Steps* (behalve dan de alternate takes (die leerzaam zijn) en nergens speelt hij het nummer live. Ik denk dat de reden hiervoor is, dat de enige manier om ervoor te zorgen dat de band het nummer goed speelt en de individuele leden weinig tot geen fouten maken, is om hard te repeteren op het nummer. Zo hard repeteren vermoordt de spontaniteit.

Een van de redenen dat ik nooit solo's speelde toen ik nog rock speelde, was dat arrangementen in de rock meestal vastliggen en een solist juist gebaat is bij variatie. Als je kijkt naar het materiaal dat Coltrane live uitvoerde, zie je dat dat materiaal optimaal is om expressief op te soleren. *Giant Steps* is dat niet.

Stukken die solisten in de jazz spelen zijn geselecteerd op melodische inhoud en op de mogelijkheid de creativiteit te laten stromen tijdens het soleren. Er is een interessant concert op twee video's vastgelegd van Getz in een wijnproeverij in Californië. Het kwartet is het orkest van begin tachtiger jaren, met Jim McNeeley op piano (met wie ik heb gespeeld in de U van Illinois). Jim heeft een aantal prachtige stukken

geschreven, vooral *On the Up and Up*, dat op het album Pure Getz staat, maar hij heeft ook behoorlijk ingewikkelde stukken geschreven. Op de video speelt Getz prachtige, inventieve solo's op de standards – maar als de groep de stukken van Jim speelt, speelt Getz eigenlijk alleen nog maar de changes. Het is opvallend hoezeer de kwaliteit van zijn solo's opeens keldert.
Ik vind het ook interessant dat Getz, Sims, Stitt en Miles nooit *Giant Steps* hebben gespeeld. Ze hadden heus wel de technische bagage om de changes te spelen en ik ben ervan overtuigd dat ze dat niet deden omdat ze dan aan spontaniteit zouden inboeten.
Ik geloof dat het het ultieme doel is van elke artiest – dus niet allen van jazzartiesten – om zichzelf te ontroeren, om zichzelf te verrassen. Als het publiek ook ontroerd raakt, zoveel te beter. Maar het publiek ontroeren terwijl je niet jezelf ontroert, heeft geen artistieke inhoud. Het schadelijkste gevolg van *Giant Steps* in alle toonaarden leren spelen is dat je daar veel en voortdurend op moet oefenen.
We hebben de neiging om na te spelen wat we horen. Om deze reden zorg ik voor evenwicht in waar ik naar luister. Geen enkele artiest evolueert in een vacuüm, vrij van invloeden. Naar wie we luisteren en naar wie we het meest luisteren, bepaalt voor een groot deel hoe we spelen.
Als we buitensporig veel tijd besteden aan het oefenen van jazz improvisaties, (of aan het oefenen van *Giant Steps* in alle toonaarden), luisteren we vooral naar onszelf – veel meer dan naar andere muzikanten.
Dit betekent dat we steeds minder flexibel worden, in plaats van onze vocabulaire uit te breiden. We perken ons denkvermogen in; ons denkraam wordt kleiner. Het gaat op dezelfde manier als wanneer we een bepaalde mening ventileren: hoe vaker we dat doen, hoe 'vaster' die mening voor ons is, hoe minder flexibel we zijn, hoe minder we er over nadenken en er nog eens over

nadenken. Ik heb mezelf er expres van weerhouden om – in welke discipline dan ook – dingen uit mijn hoofd te leren (ik haat leren) en heb het vermogen ontwikkeld om te vergeten wat ik heb gezegd, zowel verbaal als muzikaal.
Het is belangrijk om vloeiend te kunnen spelen in alle toonaarden, dat zal ik niet ontkennen. Als ik oefen, zet ik bijvoorbeeld een album van Getz of Marsh, enz. op en luister hoe ze een bepaalde standard spelen. Dan pak ik mijn sax en met deze standard vers in het geheugen, improviseer ik erop. Soms doe ik dat wel een half uur lang, tot mijn concentratie afneemt of ik me begin te vervelen. Ik besluit altijd met een blues, die ik dan wel in alle toonaarden doorneem.

3 Randvoorwaarden

Les nemen

Van muziekleraren wordt vaak gezegd dat het niet uitmaakt hoe goed ze zijn op hun instrument; het gaat er vooral om dat ze goed moeten kunnen onderwijzen. Ik vraag me af of deze wijsheid geldt voor de basleraar lichte muziek. Bij het doen van deze uitspraak gaan mensen er namelijk van uit dat het volledig bekend is wat er geleerd moet worden. Elke basleraar zou uit een soort reservoir van algemeen aanvaarde kennis over bassen kunnen putten. Het zou bijvoorbeeld duidelijk zijn hoe jazz gespeeld moet worden op de contrabas; je zou alleen maar op zoek hoeven te gaan naar een inspirerende leraar die je deze wijsheden vervolgens op een leuke manier kan bijbrengen.

Helaas pindakaas, zo is het niet. Hoe je alles op de handigste manier kunt doen is nog onduidelijk, vooral op de contrabas, die sowieso al moeilijker te bespelen is dan de basgitaar. De afstanden zijn groter, de hals is dikker en de snaren staan hoger. Slik dus niet alles van je basleraar als hij niet zelf kan spelen wat jij wilt leren of wat jij volgens hem moet leren. Dat is eenvoudig na te gaan: je vraagt gewoon of hij even voor wil spelen wat jij wilt leren of wat hij bedoelt.

Verspil geen tijd door te proberen om snel te leren spelen op de contrabas op de manier van je leraar, als hij dit niet zelf zonder zichtbare inspanning kan doen (want ik kan je verzekeren, het is echt mogelijk om ontspannen razendsnel te spelen op de contrabas). Luister niet naar de door hem voorgestelde techniek om in de duimposities te spelen als hij zelf niet goed in de duimposities kan spelen. 10 tegen 1 dat je anders een onhandige techniek leert, zodat je enorm veel tijd verspeelt en veel langer nodig hebt om te begrijpen hoe het wél moet dan strikt noodzakelijk is.

Dat ging dus over techniek. Even uitgesproken ideeën heb ik over de oefenstof en het huiswerk dat je basleraar je meegeeft. Het is zaak om

een leraar ye kiezen die je oefenstof geeft waar je plezier aan beleeft. Het is helemaal niet nodig om vervelende dingen te spelen, het is veel beter om leuke dingen te spelen zodat je steeds zin houdt om lekker te oefenen op je instrument. (***Zie de paragraaf over oefenen***).
Als je jazz wilt leren spelen, begin dan met het oefenen van standards. Een goede leraar kan je zodanig de weg wijzen dat je bijvoorbeeld al heel snel met het schema van ***Blue Monk*** (Thelonious Monk) aan de gang kunt gaan, of met ***Watermelon Man*** (Herbie Hancock). Leuk om te doen en bovendien ben je gelijk bezig met het oefenen van stof waar je wat aan hebt in de toekomst. Toen ik contrabas leerde spelen (ik speelde al basgitaar), heb ik mezelf een tijdlang gedwongen om elke dag een aantal thema's van standards te spelen. Ook moest ik dan van mezelf een tijdje lopende bas spelen en soleren over de akkoorden van het desbetreffende schema. Dat deed ik destijds met behulp van Band-in-a-box, een programma waarmee je (bijvoorbeeld) snel een trio bezetting het door jou zojuist ingetypte akkoordenschema kunt laten spelen. Ik koos voor piano en drums, zodat ik meteen kon checken of ik wel zuiver speelde. Ik ben nog steeds blij met die training in zuiver spelen, a prima vista akkoorden lezen en het noten lezen die ik mezelf toen gegeven heb.
Oefenen in het spelen van jazz is een fantastische manier om goed te worden op je instrument. Lopende bas spelen was voor mij een uitstekende manier om kennis te maken met de contrabas. Bij de meeste schema's vlieg je door allerlei toonaarden, zodat je in jazz standards de meeste tonen wel een keer tegenkomt. Ook wordt het al snel saai om in één positie te blijven spelen, zodat je al gauw over je hele hals speelt – al zul je de duimposities (het gebied boven het octaaf op de G snaar) in het begin nog met rust laten. Voor de begeleiding heb je die posities ook niet nodig. Veel bassisten vinden het spelen in de duimposities erg moeilijk en er zijn zelfs bekende Nederlandse (jazz)bassisten die dat nooit onder de knie hebben kunnen krijgen. Maar ik moet wel zeggen: je bas klinkt ook in die gebieden prachtig en het is zeker de moeite waard om hierop te studeren. Tegelijk is het een soort luxe; je wordt niet gevraagd als contrabassist omdat je zo goed in de duimposities kunt spelen.

Jazz is de beste leraar. Jazz spelen bezorgt je een surplus aan techniek, en aan harmonisch en melodisch inzicht, maar stelt hoge eisen aan jou als muzikant. Bij de meeste jazz optredens kom ik dan ook terecht in het grensgebied van wat ik wel en niet kan. Dat wil ik ook graag, want door daar regelmatig te zijn verleg ik mijn grenzen.

Het contract

Ik gebruik bijna nooit een contract voor een optreden, op een viertal uitzonderingen na.

1. Als ik de partij die me inhuurt niet vertrouw. Ik heb bijvoorbeeld een tijdlang een Caribisch bandje gehad. We werden regelmatig ingehuurd door noodlijdende cafés, die hoopten publiek te trekken door een Caribische avond te organiseren met live muziek. Een leuk idee, maar het werkte niet. Als een café niet aanslaat, hebben dit soort ingrepen geen zin, heb ik toen geleerd. We speelden dus regelmatig in lege cafés. Die band is daar kapot aan gegaan; op het laatst hadden we acht van dit soort optredens achter elkaar. Acht keer achter elkaar voor een lege zaal spelen, ik denk niet dat er één band bestaat die daar tegen opgewassen is.

Hoe het ook zij, je kunt je voorstellen dat een kroegeigenaar die dagelijks het hoofd moet bieden aan schuldeisers, niet altijd genegen is om zijn afspraken na te komen. Dan heeft zo'n contract toch impact. Het inhuren van een advocaat om je gelijk te halen als iemand zich niet aan de afspraken houdt, kost een aantal malen het bedrag waar je volgens het contract recht op hebt, dus je zult wel gek wezen om juridische stappen te ondernemen. Maar om de een of andere reden is dit besef niet doorgedrongen tot zaalhouders. Ik heb tenminste nog nooit meegemaakt dat een zaalhouder of café-uitbater zich niet aan de afspraken hield als ik met mijn contract begon te wapperen.

Ik spreek hier uit ervaring. Zo heb ik met een salsaband ooit in het voorprogramma van salsakoningin Celia Cruz gespeeld in Musis Sacrum in Arnhem. Ze maakte een tournee, maar de bezoekersaantallen vielen tegen en ik hoorde van problemen met de uitbetaling.

Ook deze promotor ging overstag toen ik na afloop van mijn optreden met mijn contract wapperde. Later hoorde ik dat hij failliet was gegaan en dat ik als een van de weinigen was uitbetaald.
Ook is het een keer voorgekomen dat ik op een podium speelde waar de leiding zich vergist had in de datum van het optreden. Om de een of andere reden dachten ze dat het optreden zou plaatsvinden de dag voordat wij kwamen opdagen. Het was toen erg druk geweest, vertelden ze. Nu was er bijna niemand, logisch, niemand wist het. Toen we eenmaal gespeeld hadden, kregen we te horen dat we niet uitbetaald zouden worden en dat de persoon met de sleutel van de kas naar huis was gegaan en vermoedelijk al lag te slapen. Ik heb toen direct de politie gebeld. Die kwam zowaar en koos, dankzij mijn contract, onmiddellijk partij voor me. De man met de sleutel van de kas werd uit bed gebeld en ik kreeg alsnog mijn geld, wat erg welkom was, want we hadden nogal wat kosten gemaakt.
2. Als degene met wie je het optreden afspreekt erom vraagt. Wat voor mij geldt, namelijk dat ik de opdrachtgever niet altijd vertrouw (al is dit een grote uitzondering), geldt omgekeerd ook af en toe voor de opdrachtgever, dat is heel legitiem. Al ben ik natuurlijk super betrouwbaar, ik ben sowieso van mening dat het een goed idee is om met alle wensen van de opdrachtgever zoveel mogelijk rekening te houden. Er is wat mij betreft één gulden regel die altijd geldt voor optredens: de opdrachtgever dient het zoveel mogelijk naar de zin te worden gemaakt. De man betaalt toch een (wat hem of haar betreft) vorstelijk bedrag en daar mag wat tegenover staan. Het is onze bedoeling om mensen te vermaken, om ze te laten genieten, iets mee te geven, te inspireren – en wat mij betreft geldt dit zeker ook voor mijn werkgever, al vind ik het te ver gaan om muziek te spelen die ik vreselijk vind, hallo, ik ben er ook nog.
3. Als het optredens betreft onder omstandigheden waar veel van afhangt. Voor sommige optredens wil ik zoveel mogelijk elk risico uitsluiten, omdat ik ze heel belangrijk vind. Of ik daar in het verleden altijd gelijk in heb gehad, is een tweede, maar het geeft me gewoon een prettig gevoel om er alles aan gedaan te hebben om elk risico buiten te sluiten, en dat is ook veel waard.

4. Wanneer ik speel voor een gelegenheid waarvan ik weet dat het opsturen van een contract verwacht wordt. Dat is altijd het geval bij schouwburgen, festivals en theaterbureaus.
Na dit behoorlijk lange verhaal over het opsturen van contracten, denk je misschien dat ik dit vaak doe of dat ik je daartoe wil stimuleren. Nee. De meeste optredens vallen niet in een van bovenstaande categorieën. Daar is geen contract voor nodig. Als het niet nodig is, doe het dan niet. Het is prettig voor beide partijen om afspraken te maken op basis van wederzijds vertrouwen. Ik heb gemerkt dat dit echt gewaardeerd wordt. Het kan zijn dat je je eigen oordeel niet vertrouwt, liever op zeker speelt en dus vaak een contract opstuurt. Daar is weinig op tegen, al kan het zijn dat drammen om een contract de relatie met een opdrachtgever verpest. Maar laat je je er door mijn woorden vooral niet van weerhouden, ik zou niet graag (mede)verantwoordelijk zijn voor een ramp!
Een bijdrage van Danielle Janssen over het onderwerp omgaan met je medemuzikante en het afspraken maken met opdrachtgevers:
'Binnen mijn Oudhollandse- en Klezmerband is mijn taak het regelen van de afspraken, de financiën, zowel voor de optredens als voor de album opnamen. Ik las daarom met extra veel belangstelling de hoofdstukken daarover.
Wij zijn amateurs en onze optredens vinden voornamelijk plaats in kerken, wijkcentra, culturele centra en op particuliere feesten. Als de opdrachtgever geen schriftelijke afspraak met MIJ maakt, doe ik het volgende: ik schrijf een brief met alles wat we hebben afgesproken: Plaats, tijd, speelduur, spreekmicrofoon, is de toegang openbaar en zo ja, wat is de toegangsprijs, de PR, de hoogte van de onkostenvergoeding en de wijze van betalen, reiskostenvergoeding, consumpties enz. Deze brief is alleen voor de duidelijkheid er zijn geen sancties aan verbonden. Een kopie van de brief bewaar ik in mijn afspraken map en als we gaan spelen meen ik hem mee als geheugensteuntje. Al was het alleen maar voor het adres en het telefoon nummer. Dit systeem werkt bij mij al 10 jaar naar tevredenheid. Wellicht ook een idee voor andere muziekgroepen.'
Tot zover de bijdrage van Danielle.

Wat staat er dan in het contract dat ik opstuur? Zo weinig mogelijk. Er doen allerlei contracten de ronde, maar ik heb gemerkt dat je maar beter zo min mogelijk bepalingen in je contract kunt zetten. Je moet gewoon goed nagaan wat je echt belangrijk vindt en de (min of meer) symbolische functie van een contract niet uit het oog verliezen. Ik ben begonnen met een contract van het FNV, waarin o.a. vermeld stond dat een optreden niet doorging wanneer de band ter elfder ure gevraagd werd voor een tv optreden. Hoe vaak komt dat nou voor? Toch ben ik wel eens in paniek opgebeld door een zaaleigenaar vanwege die clausule. Mijn contract is daarom buitengewoon simpel. Dit is het:

Overeenkomst
Ondergetekenden, contractant 1
Vertegenwoordiger podium ...
Plaats....
en contractant 2 vertegenwoordiger van ...
zijn het navolgende overeengekomen:
Contractant 2 verplicht zich werkzaam te zijn
datum ...
adres ...
telefoon ...
De werkzaamheden zullen plaatsvinden tussen ... en ... uur
Duur van het optreden ...
Contractant 1 verplicht zich direct na het optreden als honorarium aan contractant 2 te betalen een bedrag van € ...
Vermeerderd met onkosten € ...
BTW ...
Totaal ...
Aldus overeengekomen dd. ...
Handtekening contractant 1 ...
Handtekening contractant 2 ...

Bepalingen
1. Contractant 1 zorgt voor geschikt podium, stroomvoorziening bij het podiumen parkeergelegenheid.

2. Contractant 2 zal op het tijdstip waarop de werkzaamheden zullen aanvangen gereed zijn voor het optreden.
3. Contractant 2 zal optreden op aanwijzing van en in overleg met contractant 1 of de aangewezen programmaleiding.
4. In gevallen van niet voorziene omstandigheden zullen beide contractanten elkaar zo spoedig mogelijk op de hoogte stellen.
5. Het zonder opgave van geldige redenen niet nakomen van deze overeenkomst heeft een onmiddellijk opeisbare boete tot gevolg van 1 x het overeengekomen honorarium, uitgezonderd die gevallen die volgens de wet worden aangemerkt als overmacht.
6. In geval van minderjarigheid van een van beide partijen, draagt deze er zorg voor dat de overeenkomst zal worden meegetekend door zijn of haar wettelijke vertegenwoordiger(s).

Het geluid

Als je regelmatig optreedt, kom je vaak in zalen met een tegelvloer, betonnen muren en veel glas. Erger kan haast niet voor de contrabas en als je niet erg je best wordt je geluid een brei. Soms valt dat niet te vermijden helaas.
Ik heb een belangrijke waarheid ontdekt: hoe zachter je in zalen met een vreselijke akoestiek speelt, hoe minder beroerd het klinkt; hoe

minder groot de brei en hoe beter je jezelf en je medespelers kunt horen. Bovendien kan je publiek ook nog een beetje genieten van je muziek, wat anders niet het geval is. Als je contrabas speelt, is het dus in jouw belang om er bovenop te zitten en je medespelers te dwingen tot een laag volume. Jij bent als eerste de klos als je dat niet doet. Je hebt al zoveel moeite om je medespelers te onderscheiden in die lelijke muur van geluid die op je afkomt en zelfs jezelf horen is een prestatie. Als je met een PA werkt en iemand achter de knoppen hebt staan, moet je onder deze omstandigheden wel héél assertief zijn om niet een vreselijke avond te hebben. Om de een of andere reden geldt het volgende voor de man achter de knoppen in Nederland.

De man achter de knoppen

* Hij is beresterk, heel vriendelijk en nooit te beroerd om wat voor je te sjouwen. Doe hier je voordeel mee!
* Hij houdt van grote mengpanelen met zoveel mogelijk knopjes en flikkerende lampjes.
* Hij vindt dat het geluid harder moet. Hij gelooft oprecht dat het publiek dit ook wil – hij heeft het beste met ons voor wanneer hij onze trommelvliezen teistert bij het verzorgen van het geluid van een piano triootje of zo.
* Als het geluid of de balans goed is, draait hij net zo lang aan alle knopjes totdat het alsnog een ramp is. Hij kan namelijk niet van de knopjes van zijn mengpaneel afblijven. Hij is niet voor niets komen opdraven, hij weet wat hem te doen staat en het is zijn verantwoordelijkheid om het geluid beter en harder te maken.
* Omdat hij chronisch ontevreden is over het geluid, blijft hij ongelimiteerd investeren in nieuwe apparatuur. Daar houdt hij niet mee op!

De man achter de knoppen is meestal arm, maar wel de trotse eigenaar van een heleboel knopjes en lampjes, die hem duizenden Euro's hebben gekost.

Tot zijn verdediging kan ik aanvoeren dat hij niet alleen te maken heeft met zijn eigen idealen (nog harder), maar ook met de wensen van de

zaaleigenaar, de musici en het publiek – al heb ik tot nu toe nog niemand uit die groepen horen zeggen dat ze het zo heerlijk vinden om met een fluit in de oren naar huis te gaan.
Ik heb eens met een bandje meegedaan aan de Grote prijs van Nederland. Dat was wel het ergste dat ik ooit heb meegemaakt op dit gebied. Alle knoppen stonden wijd open, zodat er een volkomen ongedifferentieerde, gehoor beschadigende en vervormende hoop ellende uit de speakers denderde. Bij dit soort volumes wordt het onmogelijk om muzikaal te spelen. Dynamiek verschillen vallen in het niet, want het verschil tussen oorverdovend hard en veel te hard valt niet echt op.
Bert Kers, drummer, komt met een paar aanvullingen (waarvoor dank): als het even kan, laat je dan niet in een hoek drukken, waar de akoestiek vaak minder goed is. Als je het kunt vermijden om op een (hoog) podium te spelen, kies dan voor spelen in de zaal, tussen de mensen, waar het geluid vaak beter is.

Nawoord
Toen ik het ironische stukje over de man achter de knoppen had geschreven, kwamen er nogal wat reacties los. Ik kreeg mails van geluidsmensen die heel consciëntieus bezig zijn met het zaalgeluid en helemaal niet vinden dat het harder moet. Het tijdschrift *Arts en auto* kon er wel om lachen en publiceerde het in hun blad.
Natuurlijk is de werkelijkheid niet zo zwart wit als in dat stukje. In mijn loopbaan als bassist heb ik met veel geluidsmensen mogen werken die zorgden voor een schitterend zaalgeluid en dat ook nog eens in een wip voor elkaar hadden. Daar staan helaas ook de nodige gruwelverhalen tegenover.

Presentatie

Veel (jazz)muzikanten lijken te denken dat je jezelf als serieuze musicus wat je kleding betreft vooral *niet* hoort te presenteren aan je publiek. Jazz is een ernstige zaak en daar horen geen malle fratsen bij. (Dit geldt overigens niet voor de Amsterdamse impro scene – die zijn dol op malle fratsen).

Toch zijn sommige jazzmuzikanten mede beroemd geworden door hun presentatie. Het Modern Jazz Quartet brak met een traditie door zich strak in het pak te steken. Zulke keurige heren wilde iedereen wel boeken.

Het Modern Jazz Quartet

Miles Davis deed zijn hele leven enorm zijn best op zijn kleding en zag er tot op het laatst flitsend uit. Dat effect verpestte hij trouwens weer enigszins door een groot deel van het optreden gebukt met zijn kont naar het publiek te staan. En heb je het Sun Ra Arkestra wel eens op zien treden? Dat was helemáál een vertoning; allemaal glitterpakjes in quasi oud Egyptische stijl. Lekker gek en het viel natuurlijk enorm op. Ook een manier om uit de anonimiteit te treden. Natuurlijk, het gaat om de muziek. Maar ja, de meeste mensen zitten niet met hun ogen dicht naar je te luisteren en willen graag wat te zien hebben. Er kan toch echt niets op tegen zijn om daar een beetje rekening mee te houden. Ik heb een aantal mooie overhemden en schoenen klaarliggen voor mijn optredens. Why not?

Miles Davis

Je kunt natuurlijk allerlei gekke dingen doen op het podium. En het zijn niet de eersten de besten die daar af en toe behoorlijk vreemde dingen deden (of doen). Ik heb Jaco Pastorius over de grond zien rollen en staan dansen op zijn gitaar. Jimmy Hendrix speelde wel met zijn tanden of achter zijn rug. Op Woodstock sloeg een gitarist zijn gitaar kapot, wat toen nog een tijdje mode is geweest. Golden Earring deed toen ook zoiets; die stonden ook met een gitaar op de speakers te rammen.

Sun Ra Arkestra

Een andere makkelijke manier om iets aan je presentatie te doen is een lichtshow. Staat wel leuk voor het publiek, maar het nadeel is wel dat het heet is om daaronder te spelen.
Een dringend advies van me is om op zijn minst minimaal contact te leggen met de zaal door nummers aan te kondigen. Het is natuurlijk prachtig als je een geboren conferencier bent en de zaal helemaal mee kunt krijgen met geinige inleidingen op je muziek. De meeste jazzmuzikanten houden daar niet van; ze gaan liever meteen spelen en verstoppen zich achter hun instrument. Dat is niet slim; mensen gaan meer naar je muziek luisteren en je hebt meer succes als je contact legt met je publiek. Stap dus over je angst heen en zeg wat…

Opnemen

Vroeger vond ik opnemen een ramp. Ik had met mijn groep een dure studio afgehuurd en binnen te weinig tijd moest er een hele serie nummers worden opgenomen. Bij het eerste nummer ging het al mis. Een bekend verschijnsel: zodra er wordt opgenomen krijgen veel muzikanten faalangst en twijfelen ze over elke noot, met als gevolg dat

de opname nergens naar klinkt en dat het eerste het beste nummer eindeloos moet worden overgespeeld. Dat overkwam mij ook. Daar in de studio, terwijl de klok maar verder tikte, vielen de schellen me van de ogen en hoorde ik opeens hoe waardeloos ik een loopje (waarschijnlijk altijd al) speelde.
Na veel geploeter en gedoe kreeg ik mijn loopje dan uiteindelijk op de opname, waarschijnlijk beter dan ik het ooit gespeeld had – al klonk het voor mijn gevoel nog steeds niet goed. Het hele nummer klonk trouwens braaf en inspiratieloos – terwijl er te weinig tijd overbleef om de rest op te nemen. Aan het eind van de dag, tegen de tijd dat ik eindelijk naar huis mocht, had ik een knallende koppijn, ik voelde me volledig uitgewoond, onbevredigd en ontevreden over het resultaat.
Bovendien klonk mijn bas op de opname steevast veel en veel lelijker dan ik ooit voor mogelijk had gehouden, lelijker dan ik hem ooit had gehoord.
Aan die ellende is nu een einde gekomen: ik neem mijn bandjes zoveel mogelijk zelf op. Ik heb ondertussen 8 albums opgenomen.
Het eerste album van Pot, van Lienen & Baumgarten is in een bijzonder chique studio in België opgenomen. Dat had wel wat hoor, een grote studio met een prachtige akoestiek en een mengpaneel van een miljoen (guldens toen nog). We hadden een weekend lang de vleugel van een kasteel tot onze beschikking, met bubbelbad. Er werden driemaal daags maaltijden voor ons klaargemaakt, het was kortom de ontvangst van een gevierde popster.
Maar ja, over de opname ben ik niet tevreden. Mijn bas klinkt niet mooi. Daar heb ik wel weer wat van geleerd natuurlijk: vertrouw de opname technicus niet als hij zegt dat hij later, als de opnames klaar zijn, nog alles kan doen met je geluid. ‘Ik neem alles neutraal op’, zegt hij dan. ‘Geen hoog of laag’. Forget it; neutraal opnemen van de contrabas bestaat niet. Als je beroerd klinkt bij de eerste opname, dan blijft dat zo, hij kan hoogstens een iets minder beroerd gaan klinken.
Wat heel belangrijk is, is de plaatsing van de microfoon. Bij mij klinkt het het beste als je de microfoon op ongeveer 20 cm afstand plaatst op een hoogte net boven de sleutelgaten.

Plaats ik hem verder weg, dan klinkt de opname alsof de contrabas ver weg staat, Plaats ik hem lager, dan klinken de tonen als doffe klappen. Sommige bassisten kunnen dat laatste wel waarderen, die doffe klappen. Vooral live geeft dat veel power. Christian McBride stopte de microfoon bij zijn optreden op het North Sea jazz festival zo ongeveer in de sleutelgaten. Ik vond dat doffe gedreun qua sound niet mooi, maar veel power had hij wel en hij speelde de sterren van de hemel.
Sommige technici plaatsen ook nog een extra microfoon wat hoger, om de snaargeluiden van de linkerhand mee op te nemen. Dat vind ik geen goed idee, we hebben al veel bijgeluiden, laten we dat beperken op de opname.
Ik besloot om zelf opnamespullen te kopen zodat ik verlost zou zijn van stressvolle situaties in de studio en van slechte opnames van mijn contrabas. Na enig onderzoek bleek dat je, om überhaupt opnames te kunnen maken, flink wat spullen nodig hebt: microfoons, een voorversterker/mengpaneel, een audio interface (een apparaat dat het analoge signaal digitaal maakt) en een computer. Het is wel zo prettig om op een groot scherm te kunnen werken met al die opnamekanalen, dus dit op je telefoon of tablet doen lijkt me niet fijn.
Ik kocht een Digi 001, dat gebruik maakte van het muziekprogramma Pro Tools, een Mackie mengpaneel en een aantal microfoons, die van een kwaliteit waren die ik me op dat moment kon veroorloven (redelijk, maar niet geweldig). Ik heb toen o.a. twee Neumann TLM 103's gekocht. Het waren allemaal gerichte microfoons. Als computer gebruikte ik een iMac. Met die spullen heb ik toen het album *Speeldoosje* van *Pot, van Lienen & Baumgarten* opgenomen (die ik nog steeds heel aardig vind klinken) en het album *Sticks, Strings & Vibes*. Maar ja, als je eenmaal begonnen bent, wil je dat de opnames steeds beter gaan klinken. Echt, je blijft kopen! Eerst kwam de Digi 002, wat een geringe verbetering bracht. Ik kocht drie DPA 4011 microfoons. Over de DPA's ben ik nog steeds tevreden; wat oververtegenwoordiging van het laag, maar verder prima, ik gebruik ze nog steeds, bijvoorbeeld voor het opnemen van de lage kant van de trekzak. Ik heb geleerd dat de kwaliteit van microfoons erg belangrijk is. Helaas zijn echt goede microfoons heel duur.

Ik ging betere voorversterkers huren, wat enorm scheelde. Met name de *Focusrite Red 1* vind ik erg goed.. Voor de bas heb ik dezelfde voorversterker gebruikt die Steve Pagano in New York gebruikte voor de opname van mijn duo album met saxofonist Bob Anram (zo goed vond ik hem dus), de *Universal Audio LA 610*. De laatste (en grootste) verbetering kwam met het overboord gooien van de Digi 002 – ik vond de *Digi 002* voor veel ruis zorgen en het signaal eigenlijk niet mooi vertalen. Ik kocht een *Lynx Aurora 8* als audio interface en dat scheelde enorm, zowel in de hoeveelheid ruis als in de kwaliteit van het signaal dat mijn computer binnenkomt. Dat apparaat had als nadeel dat hij op een gegeven moment niet bestand was tegen updates van het besturingssysteem van mijn computer. Hiervan heb ik geleerd dat ik niet mijn computer moet updaten als alles werkt voor het maken van opnames. Daar heb ik nu dus een aparte computer voor.
Ik werk nu met een *Focusrite Scarlett 18i20 Third Generation*. Erg goed! Alhoewel er een serie voorversterkers ingebouwd zitten, worden de opnames mooier als ik de mics in mijn voorversterkers plug en pas daarna naar de *Scarlett* ga. Geen idee waarom dat zo is.

Focusrite Scarlett 18i20 Third Generation

Ik ben overgestapt van *Pro Tools* op *Logic*, het muziekprogramma van *Apple*. De belangrijkste verbetering was destijds (*Pro Tools* is nu misschien net zo goed, ik heb het lang niet meer gebruikt) de veel prettigere manier waarop het mixen gaat in dat programma. Mixen is: alle mislukte opnames weggooien, de volumes van de verschillende instrumenten op elkaar afstemmen, de galm en sound voor de individuele instrumenten bepalen, begin en einde van het nummer mooi maken, equalizen en het stereobeeld bepalen. Masteren is: de definitieve sound bepalen van het geheel (bijvoorbeeld d.m.v. equalizing en compressie – je kunt de sound met compressie bijvoorbeeld 'harder' of 'zachter' laten klinken), zorgen voor het juiste volume en zorgen dat de muziek als een geheel klink.

Ik heb nu een fijne set up; ik switch heen en weer tussen het mixen en masteren op mijn monitorboxen.
Ik heb ontdekt dat elke verandering die ik doorvoer, iets anders verandert, zodat je dat ook weer moet aanpassen. Als ik bijvoorbeeld iets verander in de sound tijdens het masteren, moet soms de mix aangepast worden, want een verandering in sound levert meestal ook een (schijnbaar) verschil op de waargenomen volumes van de instrumenten. Als ik de bas bijvoorbeeld zwaarder maak in de masterteringfase, lijkt hij ook iets harder en dan moet ik dus het volume aanpassen in de mix. Ik wacht tegenwoordig niet met masteren (wat ook veel te maken heeft met het bepalen van de sound) tot ik alle volumes perfect heb. Scheelt me veel tijd en moeite!
Ik master tegenwoordig met behulp van de chique versie van het programma T-Racks. De equalizers, compressoren en galmen van dat merk zijn van goede kwaliteit en betaalbaar. Bovendien vind ik werken met slkeutels irritant en dat hoeft bij dit merk niet. Het programma biedt niet de mogelijkheid om extra dingen te doen (zoals bijvoorbeeld het wegpoetsen van storende geluiden). ik heb een paar jaar geleden met *Wavelab* gewerkt, waar wel zo'n plugin in zatmaar ik vond de kwaliteit ervan niet geweldig. Misschien is dat nu beter.
Ik was in het verleden niet bepaald een fan van compressie en nog steeds vind ik dat je er heel voorzichtig mee moet zijn. Als je teveel compressie gebruikt, verdwijnt de dynamiek uit de muziek en krijg je een schelle sound. Teveel compressie vermoordt de muziek. Maar toch: compressie is nodig, anders wordt je album opeens vele malen zachter dan andere albums en schrikken mensen zich een hoedje als ze vervolgens een ander album opzetten. Bovendien kan compressie een mooier, vetter geluid geven en ervoor zorgen dat de band als een geheel gaat klinken. Dit zijn natuurlijk hele belangrijke voordelen!
Als je jazz opneemt, komt het probleem van de overspraak nadrukkelijk om de hoek kijken. Overspraak is het probleem dat een ander instrument dan het instrument waar je de microfoon voor hebt gezet door die microfoon wordt opgenomen, dus bijvoorbeeld dat je de drums keihard hoort op de microfoon die voor de contrabas staat, wat een probleem is als je wilt mixen. Als je gaat mixen, wil je het liefst elk

instrument zoveel mogelijk gescheiden van andere geluiden op één kanaal horen, zodat je goed kunt werken aan de sound en het volume. Je kunt bij jazz dit probleem niet vermijden door iedereen apart in te laten spelen. Je moet wel live spelen, omdat er sprake is van collectieve improvisatie. Dat probleem wordt soms aangepakt door met schotten te werken die zo hoog zijn dat je er nog wel overheen kunt kijken, maar die toch heel wat geluidsgolven tegenhouden. Die kun je zelf in elkaar knutselen. Probleem is dan dat ze een vaste hoogte hebben, terwijl je eigenlijk voor elke muzikant de hoogte zou willen instellen, want niet iedereen zit op dezelfde ooghoogte of heeft een even hoog instrument. Dat idee spreekt mij ook niet aan, omdat je heel wat schotten nodig hebt voor deze methode effectief wordt, wat ook niog eens voor opslag problemen zorgt. Ik heb iets anders verzonnen, namelijk om met dekens te gaan werken. Ik heb bij de legerdump 21 legerdekens ingeslagen voor €15 per stuk (een zacht prijsje wegens de grote hoeveelheid). Die hang ik over de goedkoopste microfoonstandaards die ik kon vinden. Ik moet zeggen dat het prima werkt, niet alleen vanwege de verminderde overspraak, maar ook omdat de reflectie wordt verminderd. Reflectie is het terugkaatsen van de geluidsgolven op te muren, wat maar bij een paar ruimtes in de wereld iets aan de muziek toevoegt. De meeste ruimtes hebben een onbevredigende akoestiek. De ene ruimte klinkt dan wel mooi voor een sax, maar weer niet voor een bas, enz. – terwijl er galmen op de markt zijn die heel mooi ruimtelijkheid kunnen toevoegen aan de muziek, dus daarvoor hoef je je niet al die problemen met de akoestiek op de hals te halen.

Als je met drums speelt, is het fijn als je contrabas iets versterkt wordt, vooral bij de wat stevigere ritmes. Ik zelf heb mijn contrabas geluid liefst zo akoestisch mogelijk. Ik heb dat opgelost door mezelf in te bouwen met dekens, maar mijn versterker buiten die kring van dekens te zetten, terwijl de microfoon in de dekentjes muur staat, vlakbij mijn bas.
De dekentjesmethode helpt enorm tegen overspraak, maar is niet feilloos. Op elke microfoon hoor je nog steeds iets van de andere instrumenten. Nu is het zo dat het geluid dat de microfoons van andere instrumenten opvangen, lelijk is. Niets aan te doen...
In studio's stoppen ze ook wel de contrabas en/of drums in een apart hok. Contrabassen die op die manier zijn opgenomen klinken vaak geweldig.
Vele jaren nadat ik mijn eerste opname spullen gekocht heb, moet ik zeggen dat ik heel blij ben dat ik dit ben gaan doen. Het is zo dat je voor de promotie tegenwoordig evengoed of beter een film op YouTube kunt zetten, dus wat dat betreft is het opnemen van een album minder belangrijk – maar ik vind gewoon heel fijn om mijn muziek regelmatig zo mooi mogelijk vast te kunnen leggen. Bovendien kun je nu mooi opnames sturen naar bijvoorbeeld ***jazzradio.com***. Ik kan nu opnemen wat ik maar wil en dat voelt als een enorme vrijheid!

Compressie

Er zijn al heel wat opnames verknoeid door teveel compressie, zodat ik in het verleden wel eens de neiging heb gehad om er maar helemáál geen gebruik van te maken. Dat is veranderd: live moet ik er nog steeds niets van hebben, maar voor het masteren van een opname is compressie onontbeerlijk. De gastschrijver van dit stuk, Sander Huiberts, denkt daar (nog) genuanceerder over dan ik en maakt veelvuldig gebruik van compressie, ook live. Dit is zijn bijdrage.

Ja, Ik gebruik compressie...
Ik gebruik live bij sommige muziekstijlen compressie. Bij standard-jazz, gebruik ik een heel klein beetje om een diepe, volle toon te krijgen.

Bij de muziek waarbij de bas echt een massief fundament mag zijn zoals hiphop, funk, latin, funk en groovejazz gebruik ik het zeker. Bij klassieke muziek gebruik ik het zeker niet.

Waarom gebruik ik nou compressie als veel bassisten er tegen zijn? Nou, compressie kan juist het geluid van je bas enorm verbeteren. Dit is natuurlijk een kwestie van een goed element en een goede versterker, maar ook de compressor kan hier een goede bijdrage leveren. Ik gebruik zelf de compressor van mijn Fishman Pro EQ Platinum Bass. In deze voorversterker zit standaard een fijne 'foto-optische' compressor. Hij is geoptimaliseerd voor de contrabas, klinkt heel goed en je hoort geen bijgeluiden. Geen extra gesjouw met grote 19' racks dus en ondanks het feit dat hij maar één knop heeft, is hij wonderbaarlijk goed afgesteld! Deze ene magische knop regelt de intensiteit van de compressie, de attack en de sustain zonder dat het geluid gaat pompen of tikken. Ik zet deze compressor meestal op 2 of 3. Soms, als het er wat heftiger aan toe gaat, zet ik hem weleens op 5. Bij deze '5' stuwt het geluid heel lekker. Erg lekker als je een drukke, volle baslijn speelt. Als ik de compressor hoger zet (bijvoorbeeld op 7), is mijn geluid echt waardeloos. Het gebeurt wel eens dat ik de compressor uit mijn tas haal, inplug en me afvraag waarom mijn geluid zo waardeloos klinkt: dan is de compressieknop verschoven!

Fishman Pro EQ Platinum Bass

Ik begrijp goed dat er veel tegenstanders zijn van compressie. Het eerste wat je leert (oké, misschien het tweede), is dat je mooi en dynamisch moet spelen. Als je dan een apparaat koopt waarmee je je dynamiek vermindert, ben je natuurlijk getikt! Maar niet helemaal dus. Ik merk dat een versterker net iets transparanter reageert en het laag veel strakker is met compressie. Het geluid is nooit vermoeiend en toch dynamisch. Ik kan veel dynamiek in mijn spel leggen en tevens klinkt de balans tussen strijken en plukken beter.

To compress or not to compress
Compressie zorgt ervoor dat de pieken in de dynamiek iets worden afgevlakt. Maar als je weinig compressie gebruikt is het een nuance en zeker geen 'dynamische wielklem'.
Het dynamisch bereik van een akoestische contrabas is groot. Je kunt zo zacht spelen dat het nog net te horen is en je kunt zelfs met een contrabas studio condensator mics oversturen (lijkt vrij sterk, maar de energie van het laag is groot en je behaalt een enorme uitslag). Dit bereik kan naar mijn mening niet door een versterker worden weergegeven.
Maar moet je je bas dan niet zo natuurlijk mogelijk laten klinken? Ja natuurlijk! Daarbij wil ik het volgende opmerken: voor mij zijn er twee soorten bas. Een akoestische contrabas (zonder versterker dus) en een (akoestische/elektrische) versterkte bas. De akoestische heeft iets heel moois, iets magisch. De tweede lijkt op de eerste, maar op het moment dat er een versterker aangesloten wordt, klinkt hij toch anders dan een akoestische bas. Hij klinkt als een mooie versterkte bas. Voor mij is akoestisch spelen iets heel moois, met voor- en nadelen, net zoals versterkt spelen. Al koop je een hele mooie 'akoestische' versterker, het blijft een versterkte contrabas. Ik heb een Acoustic Image Contra gekocht. Klinkt super en iedereen zegt dat het geluid echt klinkt als een contrabas. Af en toe zet ik er een 18’ speaker bij en dan gebeurt er iets heel anders. Mensen beginnen krols te miauwen en ik moet dan echt mijn best doen om op tijd voor het eten thuis te zijn, anders kom ik nooit meer weg.
Bij het versterken van de contrabas is de dynamiek veranderd, het strijken klinkt anders en de ruimte reageert anders op de contrabas. De reflecties van de bas komen van meer plaatsen, de bas mengt anders met andere instrumenten (zoals drums) en de bas en zijn bespeler reageren anders op het eigen geluid. Meestal gaat een bassist zachter spelen op het moment dat hij versterkt is en dat klinkt ook heel anders. Je zou er dus ook over kunnen denken om je versterker zachter te zetten en harder te gaan spelen, waardoor in zekere zin ook een soort compressie plaatsvindt: de bas gaat op een gegeven moment de extra harde uitslag weer een beetje dempen. Om over darmsnaren

nog maar te zwijgen, eigenlijk zijn dit de oudste natuurlijke compressors die er zijn! Als je hard aanslaat met darmsnaren 'slaan ze dood' en worden de dynamische pieken van je spel gedempt.
Dit betekent niet dat iedereen maar moet gaan proberen akoestisch te spelen, de vele blessures die ik zie bij mede-bassisten die dit proberen met een ultrahoge actie en darmsnaren, en als ze een keer pech hebben met een slechte akoestiek, pleiten daartegen. Het is in deze tijd, waarin drums, toeters en piano's uitversterkt worden, niet meer mogelijk zonder versterking te spelen. Mensen zijn eraan gewend de bas te voelen. En zo hoort het ook, de bas mag best gehoord worden. En om nu, zoals de bassisten zonder versterker in Cuba, met het gezicht naar de muur in de hoek te gaan staan, is ook niet de bedoeling. Dit alles weerhoudt mij er niet van lekker in een hoek van mijn kamer te gaan staan en akoestisch te gaan spelen. Dit is ook de reden dat ik nooit mijn akoestische bas kwijt wil (alhoewel ik de laatste tijd bij mijn bands niet meer hoef aan te komen met deze bas, ze sturen me naar huis om mijn elektrische bas te gaan halen). Als het geluid met een versterker toch anders is, moeten we er maar het beste van maken, niet?

Live

Je kunt een compressor op twee manieren gebruiken: als effect en als klankverbeteraar om een mooie balans te krijgen. Als effect wordt het vaak in de dance/popmuziek gebruikt om een mix ‘pompend’ te maken of ‘vet’. Ook kun je er rare effecten mee maken. Dit is grappig: ik kan me een artikel in een magazine herinneren waarbij de schrijver een gitarist (die zijn versterker altijd maar harder aan het zetten was), plaagde door een 'omgekeerde' ratio te gebruiken: hoe harder de gitarist zijn geluid zette, hoe zachter het daadwerkelijk werd. We gaan even naar de technische modus. Met de ratio stel je de intensiteit van de compressor in: boven een bepaalde grens (de threshold) gaat er voor elke decibel een x aantal db af. Bijvoorbeeld bij een ratio van 5:1 is boven je ingestelde threshold (bijvoorbeeld -3 db) 5 db dus maar 1 db. Dit betekent niet dat in je hele dynamische bereik 5 decibel zomaar 1 decibel wordt, dit geldt alleen maar boven de grens die je instelt.

Hierdoor klinkt het dus niet zo vreselijk als sommige mensen zouden denken. <Einde technische modus>
Op deze wijze gebruik maken van compressie is handig als je houdt van slappen: als je een compressor goed afstelt, kun je slappen en plukken op hetzelfde volumeniveau. Je slaps knallen dan niet je versterker uit! En nu wil het geval dat ik soms praktisch slap op mijn elektrische contra. Zeker met deze bas en de lage B snaar heb je een vrij ruige attack en dynamische uitslag, en dat is niet gezond voor elke versterker.
Als klankverbeteraar kun je je basgeluid er voller mee maken of de dynamische pieken iets afvlakken. De beste reden om een compressor te gebruiken is de balans! Op het moment dat jij het allerhardst plukt, stel je je versterker daarop in. De geluidstechnicus stelt zijn apparatuur weer op dat niveau in. Als je dan zachter speelt, zet hij het harder en als je harder gaat spelen. gaat alles clippen en zet hij je weer zachter.

Opname
Zoals ik al zei, is de dynamiek van een akoestisch instrument vaak erg groot en dit kan niet altijd even goed weergegeven worden op een album-opname. Beter zou een opname zijn met 192 kHz waardoor alle dynamiek goed opgenomen kan worden.
En wat blijkt? Als de volledige 120 dB van een contrabas weergegeven wordt, wordt een luisteraar er doodmoe van. Het knalt zijn speakers uit en het klinkt niet fijn. Daarom wordt er vaak op twee punten compressie gebruikt. Eerst wordt compressie gebruikt voor de bas alleen. Dit wordt gedaan om de bas een individuele balans te geven: de noten moeten onderling in balans zijn. Soms zijn ze dat al, dan hoeft er weinig aan gedaan te worden. Toch kunnen er soms uitschieters zijn of juist harde bijgeluiden of tikken (slappen, tikken op de toets). Als hier geen compressie wordt gebruikt, zijn deze dingen later uit balans. Nou, dan zeggen de slimmerikken onder ons: dan kan de technicus toch gewoon elke noot harder of zachter zetten? Ja, dat kan! Maar dat is rotwerk en het klinkt niet goed. Wat de compressor dan dus doet: hij kijkt boven een bepaalde grens en zet alles erboven zachter. Dan is de bas in balans! Bij zang wordt ook vaak compressie gebruikt, hiermee kunnen 'p' en 'b' klanken wat geëgaliseerd worden.

Maar we zijn er nog niet! Er wordt vaak nog een keer compressie gebruikt, bij de eindmix. Maar waarom gebruiken we hier dan weer compressie, kun je je afvragen... De instrumenten hebben toch al een individuele balans en als je dan de volumes goed afstelt, zou het toch goed moeten zijn? Klopt, hier wordt compressie echter gebruikt om alle instrumenten als een geheel te laten klinken en de balans hiertussen te verbeteren.
Bij de eindmix kan een technicus die afmixt compressie inzetten om de muziek harder, voller en sterker te laten klinken. Vaak wordt hiervoor een 'multiband-compressor' gebruikt. Hierbij heb je als het ware drie compressors voor het hoog, de middenfrequenties en de bas. Hierdoor verdrukt de compressie van het laag (die meer energie en uitslag heeft) het hoog niet.
Ik geef veel mensen wel gelijk als ze zeggen dat opgenomen contrabassen vaak als een natte krent in een mix zitten, maar dat ligt niet aan compressie. Het ligt eraan dat jij – als contrabassist – iets heel anders wilt horen dan iemand die een nummer afmixt. Vaak wordt er bij contrabassen erg veel bas uitgedraaid. Dit doen ze vaak om ruimte in een transparante mix te houden, de bassdrum zit ook nog ergens daar in het laag. Met compressie kan je bas voller gaan klinken. Van teveel laag eruit draaien niet... Mijn tip is dus om de technicus (bij opnames én live) uit te leggen hoe je je bas mooi vindt klinken. Laat hem je bas even akoestisch horen, dan hoort hij het verschil met een basgitaar.
Soms is er geen tijd om zoiets uit te leggen. Ik speel elk jaar op de Uitmarkt in de *Noodploeg*. We vallen in voor artiesten die plotseling niet komen opdagen. Er is dan meestal 10 minuten voor een soundcheck en opbouwen. Ik gebruik mijn *Fishman* als actieve DI, die ik zelf goed afstel. Ik bied een opnametechnicus en live-technicus een compleet geluid aan, inclusief compressie, waardoor hij meestal aan het geluid van de bas bijna niets hoeft te doen. Sinds ik dit doe, hoor ik bij een soundcheck altijd heel snel: 'Ja, klinkt prachtig'. Daarvoor was het vaak modderen en wilde men de bas nog wel eens als een bassdrum of een elektrische bas laten klinken. Zo heb ik mijn eigen geluid neutraal en in balans afgesteld en dit scheelt een hoop werk!

Tot slot

Niet elke technicus gebruikt compressie bij een opname. Niet elke bassist gebruikt compressie bij live optredens. Het is heel persoonlijk of je compressie wilt. Het hangt af van je speelstijl en je techniek. Probeer gewoon eens of het bij je past. Let erop dat je compressor een 'soft knee' heeft. Hierbij is de overgang boven de threshold wat minder abrupt, hier hoor je de compressie het minst. Experimenteer met de settings en stel de compressor niet te extreem af. Geniet en compresseer met mate!

Sander heeft muziektechnologie gestudeerd aan de Hogeschool voor de Kunsten Utrecht. Hij is sound designer en doet een PhD-onderzoek naar computerspellen voor blinden. Daarnaast speelt hij contrabas in diverse formaties en heeft hij een eigen elektrische contrabas gebouwd.

Sander Huiberts

De versterker

Dit stuk is verzorgd door Erwin Deumes, waarvoor veel dank!

Inleiding

In dit stuk geef ik aan op welke aspecten je moet letten bij het aanschaffen van een versterker/luidspreker/combo specifiek bedoeld voor elektrische basgitaar en contrabas. Deze tekst is NIET bedoeld voor huis-tuin-keuken audio-installaties, vermits daar andere kwaliteiten en eigenschappen belangrijk zijn.

1. Input

De ingang voor elektrische basgitaar of contrabas.

Elektrische basgitaar

De omzetting van akoestische energie (= trilling van een snaar) naar elektrische energie gebeurd d.m.v. zogenaamde elementen of coils. Een element is in feite niks meer dan een spoeltje in een magneet. Dat heeft als eigenschap dat een verandering in het magnetische veld een spanning introduceert in het spoeltje. Als je metalen snaren trillen, doen ze het magneetveld veranderen, waardoor een stroompje gegenereerd word evenredig met die trilling. Als je snaren van plastic zijn en het magneetveld niet verandert, hoor je dus niks. Probeer eens een nylon snaar op een elektrische gitaar... noppes – geen klank dus. Zingen in je elementjes werkt evenmin. Als je met een metalen voorwerp dichtbij je elementen zou bewegen tegen 440 keer per seconde (=440Hz), zou je een la horen. Je lage B-snaar bij een 5-snarige bas trilt tegen ruwweg 32Hz. Afhankelijk van hoe hard je snaren trillen, wordt er pakweg 50mV gegenereerd op deze manier.

Er zijn globaal gezien 2 types basgitaar: actief en passief. Het verschil is dat een actieve bas een ingebouwde voorversterker heeft. Wat een voorversterker doet, kom ik later nog op terug, maar wat hier belangrijk is om weten, is dat hij ruwweg 10x versterkt. Je 50mV signaaltje wat je elementen genereren worden dus opgekrikt tot een robuuster 500mV. Dit maakt het signaal minder gevoelig voor storingen en maakt een actieve toonregeling mogelijk. Met een actieve toonregeling kun je bepaalde frequenties (eigenlijk frequentiebanden) versterken en verzwakken. Bij een passieve toonregeling kun je ze alleen verzwakken. Een passieve toonregeling heeft ook geen 'neutrale' stand.

Nadeel van een actieve toonregeling is dat er een batterij nodig is, die het op de meest onverwachte momenten laat afweten. Het nut van die toonregeling in een basgitaar ontgaat mij volledig, omdat

met een goede voorversterker exact hetzelfde gebeurt. Ofwel regel je aan de bas, ofwel aan de versterker – allebei doen is vragen om problemen met je geluid. (Tip van Erwin: blijf van je toonregeling af. Ik heb hem zelfs verwijderd uit mijn bas.) Wat dan wel weer handig is om te regelen aan je bas is het 'blenden' tussen de verschillende elementen. Een hals-element klinkt anders dan een brug-element. Uitproberen dus wat je lekker vindt klinken. Deze knop is op de meeste basgitaren aanwezig. Uiteraard vind je ook nog een volumeknop terug. Het gebruik hiervan spreekt voor zichzelf.

Contrabas
Hier heb je een aantal keuzes om je geluid – dat in feite trilling van lucht is – om te zetten naar een elektrisch signaal. Gebruikelijk zijn: microfoon, piëzo-elementje, kam-element. Het valt buiten de scope van dit verhaal om deze 3 in detail te bespreken. Het is op dit moment belangrijk om te weten dat al die systemen een elektrisch signaaltje produceren (net zoals de elektrische bas).

2. Versterkers

Zo goed als alles in dit hoofdstuk geldt ook voor buizenversterkers, alhoewel ik daarover eigenlijk alleen onaardige dingen over kwijt wil. Een versterker kun je opsplitsen in 2 grote delen:
a) voorversterkers, b) eindversterkers.
Ze zijn ook los te verkrijgen, maar meestal wordt met versterkers beiden bedoeld.

Voorversterkers
Voorversterkers zijn bedoeld om je zwakke signaal, afkomstig van je bas/microfoon, te vormen/bewerken tot een 'mooi' geluid. Welke knoppen zitten er nu zoal op een voorversterker en waarvoor dienen ze?

** Gain*
Deze knop bepaalt hoeveel het signaal van je bas versterkt wordt voordat het naar de toonregeling gaat. Een bas signaal is pakweg 50mV en de rest van je voorversterker is gemaakt om met 1V te werken, dus de

eerste trap moet gewoon je heel zwakke bassignaal opkrikken naar 1V. Hierbij is het belangrijk dat dit niet te hoog staat, want dan gaat alles oversturen. Als je hard speelt (met een plectrum bijvoorbeeld) moet je de gain dus wat minder hard zetten, Als je je snaren aait mag je wat meer gain hebben. De bekende 'distortion' op een gitaar is eigenlijk een beetje teveel gain, waardoor je eerste trap wat overstuurt. Bij een gitaar klinkt dat wel tof, bij een bas is dit meestal niet gewenst.

** Passief/Actief*
In sommige voorversterkers heb je 2 ingangen, andere hebben een schakelaartje waarmee je kiest of je een de ingang voor een passieve dan wel een actieve bas gebruikt. De stand 'passive' heeft een grotere ingangsimpedantie (minimum 1 Ohm) en versterkt 20dB (10x), terwijl de stand 'active' niks doet (ingangsimpedantie ruwweg 47k Ohm).

** Equalizer*
Dit is een populaire term voor wat elektronici een filter met multiple frequency overdrachtsgrafiek plachten te noemen.
Er zijn 4 types te onderscheiden:
a) shelving: Dit is een toonregeling om het hoog en laag te versterken/verzwakken. Meestal ligt het kantelpunt (= de frequentie waar de afval/versterking begint) vast. Vanaf (voor high) of voor (voor low) dit kantelpunt werkt, vindt er versterking/verzwakking plaats tot het einde van het frequentiebereik. Dit vind je soms terug op een mengpaneel als 'Low/High pass'. Vb. high-pass 80hz --> Alles onder 80 hz wordt verzwakt, alles erboven word ongemoeid gelaten.
b) grafisch: Bij een basversterker vind je meestal een 3-bands equalizer – d.w.z. dat je 3 frequentiebanden versterkt/verzwakt. De volgende frequenties zijn ongeveer een richtgetal lo = 200Hz, mid = 1000Hz, high = 5kHz, en zijn vastgelegd (kunnen zonder soldeerbout niet gewijzigd worden). Sommige merken hebben een 7-bands tot zelfs 12-bands equalizer ingebouwd. Ziet eruit als een hele rij glijdende knopjes. Het is belangrijk te weten dat de frequenties aangeduid op zo'n equalizer banden zijn, en niet scherp 1 frequentie.
c) semi-parametrisch: hetzelfde als 'b', maar dan met regelbare fre-

quentie. Meestal zie je 3-bandssemi-parametrisch, waarbij de frequenties voor ‘bass’ en ‘high’ vastliggen, en je binnen redelijke grenzen de frequentie waarop de ‘middle’ inwerkt kunt kiezen.
d) full-parametrisch: hetzelfde als ‘c’, maar hier is de breedte van de frequentieband (wordt ook Q-factor genoemd) ook instelbaar. Dit kom je eigenlijk alleen tegen op professionele mengtafels.
** Pre-Shape:* dit is een voorgeprogrammeerde stand van je equalizer. Bij een Trace-Elliot GP7 heb je 2 pre-shapes: eentje voor jazz, eentje voor een meer rock geluid. Gewoon uitproberen of je dit lekker vindt klinken dus!
** Level:* dit is je eigenlijke volume. Deze knop bepaalt hoeveel signaal naar de eindversterkers wordt gestuurd om zodoende een luid hoorbaar signaal te krijgen uit je luidsprekers.

** Balanced Line Output:* een gebalanceerde (op XLR connector met 3 pinnen) uitgang om je geluid naar het mengpaneel te sturen. Hier staat gewoon lijn-niveau op (1V dus). Dit signaal is gebalanceerd, zodoende heb je geen DI-box nodig.
Hierbij vind je meestal drie knopjes:
a) ground-lift
b) pre/post EQ
c) level -20dB/0dBV
Tenzij je echt weet waarvoor deze dienen, kun je dit best aan je PA-technicus overlaten. Als je zeker wilt zijn dat je niks fout doet, zet dan ground-lift ‘ON’, ‘PRE’ EQ en level ‘0dBV’.

* ... een hele hoop al dan niet nuttige knopjes.

Eindversterkers
Eindversterkers zijn bedoeld om vermogen aan de luidsprekers leveren.
De enige goede manier om het vermogen van een versterker op te geven, is het continu onvervormd sinus vermogen, of Continue RMS, waarbij de vervorming nog onder een bepaalde waarde blijft. Alle andere definities beogen slechts een groter getal te geven, dat geen

recht doet aan wat er feitelijk gebeurt. Zo zijn er termen in zwang als 'Piek vermogen', 'Muziek vermogen' en nog enkele andere.
Het versterker vermogen wordt opgegeven bij een bepaalde luidspreker impedantie. Meestal 8 Ohm. Soms wordt een groter vermogen opgegeven bij 4 Ohm. Let er op met wat voor luidsprekers je wilt gaan werken. Het een is niet beter of slechter dan het ander, maar als je luidsprekers 4 Ohm zijn moet je versterker dat ook aankunnen. Andersom, 8 Ohm luidsprekers met een 4 Ohm versterker kan geen kwaad, maar het maximum vermogen zal ongeveer de helft zijn.
Bijvoorbeeld: een versterker van 500 Watt RMS aan 2 ohm, geeft slechts 250 Watt aan 4 ohm en een pietluttige 125 Watt aan 8 ohm.
Een richtwaarde is 250 Watt voor een band met 2 gitaren en drums. Meer is beter, maar niet altijd leuk om te transporteren, vanwege het gewicht. Voor contrabas heb je genoeg aan 150 Watt. Houd er rekening mee dat vermogen logaritmisch geïnterpreteerd wordt, dus dubbel zo hard als 100 Watt is 1000 Watt (en niet 200 Watt). Sowieso hangt vermogen af van je versterker EN luidsprekers. Speciaal het luidsprekerrendement is belangrijk (maar dit getal vind je nergens terug bij bas/gitaar-luidsprekers). Speakers met een rendement van 96dB klinken dubbel zo luid als die met een rendement van 90dB, ook al is het vermogen gelijk. Er zijn slechts een handvol eigenschappen die de geluidskwaliteit van een versterker bepalen.

** Frequentie bereik en fase-verschuivingen*
Faseverschuiving (ook wel fasevervorming, phase distortion, dispersie, groeplooptijden, group-delay genoemd) is het verschijnsel dat de verschillende frequenties niet met de dezelfde vertraging doorgegeven worden. Bij versterkers is dit nooit een probleem; als de frequentie karakteristiek goed vlak is, is de fase karakteristiek ook recht. Bovendien is het menselijk gehoor betrekkelijk ongevoelig voor de fase van boventonen.

* *Vervorming* minder dan 0.1 % over het hele frequentie bereik. Meestal wordt THD opgegeven. Total Harmonic Distortion, of totale productie van harmonischen. Transistor versterkers halen gemakkelijk

een vervormingspercentage van 0.05% of minder. Dat betekent dat de vervormingsproducten zwakker zijn dan -66dB. Gezien de maskeringseigenschappen van het menselijk oor is dit volstrekt onhoorbaar. Een lager vervormingspercentage is wel aardig, maar je zult het verschil niet meer kunnen horen. Bovendien: luidsprekers vervormen zelden minder dan 1%.
Belangrijk is dat de vervorming ook bij een laag volume gering blijft. Bij eindversterkers ligt het gevaar van cross-over vervorming op de loer, en dat manifesteert zich bij uitgangsvermogens van enkele milliwatts. Interessanter is wellicht de mate waarin er intermodulatie producten ontstaan. Intermodulatie gaat altijd hand in hand met harmonischen productie en leidt steevast tot frequenties (tonen) die niet in het muzikale patroon passen.

** Brom*
Bedoeld wordt de hoeveelheid brom (een ronkend of zoemend geluid) die je kunt horen als er geen ingangssignaal aangesloten is. Vaak wordt het aangegeven ten opzichte van een uitgangsvermogen van 1 watt. Je moet dan een getal zien van -90 dBWatt of groter (meer negatief).Als het criterium van 1 Watt er niet bij staat, geldt het t.o.v. het maximum vermogen van de versterker. Voor een 100 Watt versterker moet je dan 40 dB meer eisen, dus -130 dB.
Brom is een gebrek van de (eind) versterker, van een ander apparaat in je installatie, of het ontstaat door een aardlus, of door onvoldoende afscherming. Als je brom hebt, moet je eerst eens alle signaalkabeltjes naar je versterker eruit halen, zodat je versterker alleen nog verbonden is met het lichtnet en met de luidsprekers. Als je dan nog steeds brom uit de luidsprekers hoort, moet je die versterker laten nazien.
** Ruis*
Bedoeld wordt de hoeveelheid ruis (een sissend geluid), die je kunt horen als er geen ingangssignaal aangesloten is (of als de volume regelaar dichtstaat). Vaak wordt het aangegeven ten opzichte van een uitgangsvermogen van 1 watt. Je moet dan een getal zien van -90 dBWatt of groter (meer negatief).
Als het criterium van 1 Watt er niet bij staat, geldt het t.o.v. het maxi-

mum vermogen van de versterker. Voor een 100 Watt versterker moet je dan 40 dB meer eisen, dus -130 dB. Ruis is een principiële kwestie, alle (analoge) apparatuur heeft een bepaalde ruisbijdrage.
Als er op een versterker ingang géén signaalbron aangesloten is, en je kiest die ingang met de volumeregelaar rechtsom, zul je vaak flink wat ruis horen. Dat hoeft niet slecht te zijn; sluit op die ingang een 'stille' signaalbron aan (bijv. een Cd speler zonder Cd) en luister nog eens. Als je dan nog steeds veel ruis hoort, moet je gaan opletten. Draai een Cd en kijk hoeveel de volume regelaar terug moet om de ruiten niet te laten springen. Luister bij die stand nog eens naar de stille Cd speler. Als je dan niks hoort, is het oké.
Elk dempingsgetal groter dan 10 is goed. Grotere getallen zijn niet beter. (maar je ziet vaak waardes van 100 of 400.)
*** OPMERKING
Met de stand van de techniek sinds ca. 1980 kunnen deze specificaties uitstekend gehaald worden met normaal in de handel verkrijgbare onderdelen en ontwerpregels die vrij algemeen bekend zijn in de elektronica gemeenschap. Er komen geen bijzondere technieken, patenten, octrooien of 'fabrieksgeheimen' aan te pas.
Andere eigenschappen zijn voor de geluidskwaliteit niet van belang, maar hebben betrekking op de aansluitmogelijkheden of het bedieningsgemak.
Enkele opmerkingen die de geluidskwaliteit NIET beïnvloeden, maar desalniettemin belangrijk zijn:

Aansluitklemmen voor de luidsprekers
Gebruikelijk zijn de 'jack' of 'XLR' aansluitingen. Voor vermogens tot pakweg 500 Watt voldoet dit prima, maar je mag GEEN gitaarkabel gebruiken. Een gitaarkabel (meer algemeen: instrumentkabel) is bedoeld om een flexibele verbinding te maken tussen het instrument en de voorversterker, dus is de gevlochten koperdraad binnenin zo dun mogelijk. Probleem is echter dat de weerstand van een kabel omgekeerd evenredig is met zijn diameter, waardoor de weerstand redelijk hoog wordt. De ingangsimpedantie van de doorsnee voorversterker is gelukkig hoog genoeg (typisch zo'n 10k-ohm) om de ohmse weer-

stand van deze kabel teniet te doen. Luidspreker kabels moeten echter een voldoende lage weerstand hebben (relatief ten opzichte van de luidsprekerimpedantie). Voor 8 Ohm luidsprekers moet je je richten op 0.4 Ohm of lager. Bij kabellengtes tot circa 5 meter kan dit gemakkelijk bereikt worden met een lichtnetsnoer van 0.5 mm2 ader doorsnede. Bij langere kabels is het verstandig om wat zwaarder snoer te nemen, bijvoorbeeld 0.75 mm2 of nog beter 1.5 mm2.
Als je nu toch zou proberen om een dunne kabel te gebruiken, verstook je je energie in de kabel i.p.v. de luidsprekers en loop je het risico op kortsluiting en oververhitting.
Professioneel wordt Speakon gebruikt. Dit is een aanraak veilige aansluiting – bij grote vermogens kun je geëlektrocuteerd worden als je de luidsprekerklemmen aanraakt. De mechanische stevigheid is ook veel beter en je kunt geen foute verbinding maken. Als je bijvoorbeeld per ongeluk je luidsprekeruitgang zou verbinden met je ingang, heb je gegarandeerd vuurwerk (en kosten).

Klasse A, AB, B etc.
Deze aanduiding geeft geen kwaliteitsklasse of zoiets aan, zoals wel eens gesuggereerd wordt. Ze duiden op een intern technisch verschil met betrekking tot de manier waarop de eindtrap is opgebouwd. Bij een goed ontworpen versterker zijn er overigens geen waarneembare klank verschillen.
Bij een klasse A versterker voert de eindtrap constant een bepaalde stroom. De sterkte van deze stroom wordt gevarieerd met het signaal, maar hij wordt nooit nul.
Bij de zuivere klasse B versterkers voert de eindtrap geen stroom in de rusttoestand. Pas wanneer er een signaal is, levert de ene helft van de eindtrap stroom voor de positieve delen van het signaal en de andere helft de stroom voor de negatieve delen. Er is hier een risico dat die positieve en negatieve helften niet goed op elkaar aansluiten. In dat geval ontstaat de z.g. overneem vervorming. Om dit probleem te verhelpen worden audio versterkers nooit met de pure klasse B gemaakt en zit er altijd een klein stukje klasse A in.
Klasse C wordt alleen gebruikt voor sommige toepassingen in de ver-

mogenselektronica en bij sommige radiozender schakelingen. Deze klasse is niet geschikt voor audio toepassingen.
Klasse D (ook wel T genoemd) wordt al vele jaren toegepast in schakelende voedingen (Switched Mode Power Supplies) en voor het regelen van elektromotoren van zeer klein tot zeer groot. Sinds enkele jaren is deze techniek ook geschikt gemaakt voor audiotoepassingen. De belangrijkste voordelen van deze techniek zijn de geringe warmte ontwikkeling in de eindtransistoren (dat is van belang bij heel kleine audio apparaten zoals microsetjes) en het hoge rendement, dus geringe stroomopname (dat is van belang bij batterij- of accugevoede apparatuur zoals mobiele muziek of mobiele telefonie).
Het principe is dat de eindtrap zeer snel (honderden kHz) schakelt tussen plus- en min- voedingsspanning. De puls-pauze verhouding van dit schakelen bepaalt de gemiddelde stroom door de luidspreker. Deze klasse maakt het mogelijk om bijvoorbeeld een SP/Dif signaal (na de nodige digitale processing) zonder D/A converter en analoge versterking naar de luidsprekers toe te voeren. In feite is de digitale eindtrap een D/A converter die direct het vermogen aan de luidspreker(s) levert.
Dat klinkt allemaal erg fraai, maar er zitten een paar adders onder het gras die maken dat zo'n digitaal ontwerp zeker niet zonder meer tot een beter geluid leidt.

** Inschakel vertraging*
Veel eindversterkers hebben een circuitje (een relais), dat pas enkele seconden na inschakeling de luidsprekers met de versterker verbindt. Dit voorkomt onaangename ‘Bwoep’ geluiden bij het inschakelen. Het heeft niets te maken met ‘opwarmen’, want dat hoeft niet bij transistor versterkers. Het gebeurt soms dat zo'n relais slecht contact maakt.

** Beveiliging*
Sommige eindversterkers zijn voorzien van beveiligingscircuits die moeten voorkomen dat de versterker stuk gaat door overbelasting, of dat de luidsprekers stukgaan door een defect in de versterker. Als je erg dure luidsprekers hebt en/of ook regelmatig op hoog volume wilt spelen, zijn zulke beveiligingen zeer gewenst.

Er zijn diverse varianten van de manier van beveiligen: waarschuwingslampje, uitschakelen, volume terugnemen, het afkoppelen van de luidsprekers, noem maar op.

3. Luidsprekers

Er bestaan luidsprekers in alle maten en gewichten. Twee punten zijn belangrijk:

a) impedantie: let op met wat voor luidsprekers je wilt gaan werken. De een is niet beter of slechter dan het ander, maar als je luidsprekers hebt van 4 Ohm, moet je versterker dat ook aankunnen. Andersom, 8 Ohm luidsprekers met een 4 Ohm versterker kan geen kwaad, maar het maximum vermogen zal ongeveer de helft zijn.

Wet van Ohm: totale impedantie van 2 luidsprekers is:

–> parallel: R1 x R2 / R1 + R2.

–> serie: R1 + R.

Serieschakeling kom je in de praktijk zelden tegen. Meestal staan alle luidsprekeruitgangen van je versterker gewoon parallel.

Voorbeeld

Je hebt een luidspreker van 8 ohm en een van 4 ohm. Als je die samen aansluit, krijg je (8 x 4)/(8 + 4) = 2,6666 ohm

b) vermogen: luidspreker vermogens moeten minimaal het maximum vermogen van de versterker zijn (bij een bepaalde impedantie). Vermogens van 2 gelijke parallel le luidsprekers mag je gerust optellen. Bijvoorbeeld: versterker van 500 Watt/4 ohm. Als je een 4 ohm luidspreker hebt van 550 Watt kun je dit probleemloos aansluiten.

Voorbeeld

Je hebt een versterker van 500 Watt van 2 ohm, en 2 luidsprekers van 200 Watt/8 ohm. Mag ik dit aansluiten? Ja hoor. Berekening:

de totale impedantie is 8 x 8 / 8 + 8 = 4 ohm. Het totale vermogen van de luidsprekers is 200 + 200 = 400 Watt. De versterker levert 500 Watt aan 2 ohm, dus nog maar 250 Watt aan 4 ohm. Dit kan dus gewoon zonder problemen.

** Luidspreker-vermogen:* dit moet je zien als het maximum vermogen dat deze luidspreker aan kan zonder kapot te gaan.

** Versterker-vermogen:* dit is het vermogen dat een versterker maximaal kan leveren. Dit vermogen hangt af van de belasting van de versterker. Een versterker van 1000 Watt aan 4 ohm, kan dus 1000 Watt leveren aan een luidspreker van 4 ohm, maar levert slechts 500 Watt aan een luidspreker van 8 ohm, en slechts 250 Watt aan een luidspreker van 16 ohm. Als de weerstand verdubbelt, halveert het vermogen (ongeveer).

Een vraag van Joris
Natuurlijk stelt een ieder zijn versterker af naar eigen smaak, maar ik heb toch wat vragen over een basversterker in het algemeen... Wie kan mij helpen ?
Het zit nl. zo, ik heb een Crate BX160 versterker en ik speel daarop met een Jazz Bas en JB Special. Nu las ik de gebruiksaanwijzing even door, en ondanks dat mijn Engels niet slecht is, zit ik nog met teveel vragen. Wie kan mij vertellen waar onderstaande knoppen voor dienen en hoe je zorgt voor een verantwoorde afstelling (zodat ik hem niet kapot speel)? Op de versterker: Gain (moet altijd laag staan?), Pre-Shape Low/High, Boost Level, Spectrum Depth Rate. En waar zorgt de Balanced Line Output precies voor? Daar versterken ze mij mee uit tijdens een optreden.
Hopelijk kan iemand mij wat meer duidelijkheid geven (of een goede link geven) over deze knoppen... Ondanks dat ik al een tijd speel, weet ik nog weinig over de elektronica omtrent instrumenten.

Het antwoord van Erwin:
* Gain : Deze knop bepaalt hoeveel het signaal van je bas versterkt wordt voor het naar de toonregeling gaat. Een bas signaal is pakweg 50mV en de rest van je voorversterker

is gemaakt om met 1V te werken. In elk mengpaneel of audio installatie werk je met een officieel lijnniveau van 675mV (0dU) of 1V (0dV), dus de eerste trap moet gewoon je heel zwakke bassignaal opkrikken naar 1V. Hierbij is het belangrijk dat dit niet te hoog staat, want dan gaat alles oversturen. Als je hard speelt (met een plectrum bijvoorbeeld), moet je de gain dus wat minder ver open zetten, Als je je snaren aait kun je wat meer gain gebruiken. De bekende 'distortion' op een gitaar is een beetje teveel gain, waardoor je eerste trap wat overstuurt. Bij een gitaar klinkt dat wel tof, bij een bas is dit meestal niet gewenst.

* Pre-Shape : Dit is een voorgeprogrammeerde stand van je equalizer. Bij mijn Trace-Elliot versterker heb ik 2 pre-shapes: eentje voor jazz, eentje voor een meer rock geluid. Gewoon uitproberen of je dit lekker vindt klinken dus!

* Low/High Boost: equalizer (toonregeling) om het hoog en laag wat te versterken/verzwakken. Meestal ligt de frequentie waar die op werken vast (bij een bas is dit ongeveer een richtgetal lo = 200Hz, mid = 1000Hz, high = 5kHz

* Level : Dit is je eigenlijke volume. Deze knop bepaalt hoeveel signaal naar de eindversterkers wordt gestuurd om zodoende een luid hoorbaar signaal te krijgen uit je luidsprekers.

* Spectrum Depth Rate: zie manual. Ik vermoed de chorus op je versterker, maar ben niet zeker.

* Balanced Line Output : Een gebalanceerde (op XLR connector met 3 pinnen) uitgang om je geluid naar het mengpaneel te sturen. Hier staat gewoon lijn-niveau op (1V dus). Dit signaal is gebalanceerd, zodoende heb je geen DI-box nodig. Om een elektrisch signaal te transporteren van bron (micro, keyboard, gitaar,...) naar de bestemming (versterker, mengpaneel,...) zijn 2 geleiders nodig. Het meest eenvoudige is dat hiervoor een jack-jack kabel wordt gebruikt, met een kleinne dunne

geleider binnenin en een gevlochten afscherming rondom, dat dienst doet als tweede geleider. De afscherming is verbonden met massa. Stoorsignalen worden door die afscherming direct afgevoerd naar massa.
Voor korte verbindingen (tot en met pakweg 5 meter) voldoet dit prima, maar als de kabel te lang wordt heb je het effect dat storingen capacitief worden ingestraald op de binnenste geleider, waardoor je bijvoorbeeld brom hoort. Voor elektrische gitaren en bassen is dit niet erg omdat de kabels naar de versterker kort genoeg zijn, maar bij bijvoorbeeld een microfoon is dit problematisch. In een typische PA-opstelling gaat de microfoon via de stagebox helemaal naar het mengpaneel (het midden van de zaal) – pakweg 20 meter. Als je hiervoor een gewone kabel zou gebruiken, heb je direct een hoop brom op je signaal.
Sowieso is je signaal gevoeliger voor storingen naarmate het zwakker is. Vergelijk bijvoorbeeld een storing van 5mV op een 10mV microfoonsignaal eens met diezelfde 5mV op 1V van een keyboard... De oplossing voor dit probleem heet de gebalanceerde signaaloverdracht. Hierbij worden alle 2 de geleiders in een aparte afscherming geplaatst. Opnieuw wordt de afscherming met massa verbonden, meestal met het mengpaneel. Als jij dit ook bij jouw versterker doet, krijg je een ground-loop, dus als je de mogelijkheid hebt, moet je de earth-lift gebruiken op je versterker.
Hoe werkt dit gebalanceerde signaal nu? Wel, de storing die capacitief zou worden ingestraald, is op de 2 aders even groot in amplitude. Het mengpaneel (en elke andere versterker) versterkt het verschil tussen die 2 geleiders, dus die 5mV wordt gewoon niet versterkt en valt weg. In totaal heb je dus 3 draadjes (2 geleiders + afscherming), wat de 3 pins XLR connector verklaart. Elke microfoon (van meer dan €5) heeft een gebalanceerde XLR aansluiting. Als je nu een keyboard, of je bas wilt aansluiten op het mengpaneel, moet je een overgang naar gebalanceerd maken. Zo'n toestel heet een DI-box. In principe zit hier dus gewoon een trafo in die de 2 geleiders isoleert en balanceert t.o.v. de massa. Zelf maken is perfect mogelijk. Voor pakweg €20 heb je 2 connectors (mannelijke XLR voor uitgang en vrouwelijke jack als ingang)

en een klein audio transfootje. In de meeste basversterkers zit dit al ingebouwd. Met zo'n gebalanceerde kabel kun je 200 meter overbruggen zonder noemenswaardige problemen.

De pianist

De pianist is ons bassisten dierbaar, een geweldig maatje in de ritmesectie naast de drummer. Heel mooi, die akkoorden, de schakel tussen ons en de solist.

Helaas verloopt de samenwerking tussen ons bassisten en de pianist niet altijd ideaal. God heeft de pianist in zijn oneindige wijsheid namelijk ook een linkerhand gegeven en al kan een toetsenvirtuoos daar mooie dingen mee doen, die linkerhand van hem is vaak niet in ons voordeel. In het lage frequentiegebied horen *wij* heer en meester te zijn. Vooral pianisten die veel in hun eentje spelen kunnen maar moeilijk van het laag afblijven. Terwijl het toch echt niet in hun belang is dat de bas onduidelijker klinkt doordat hij overstemd wordt door de lage tonen van de piano. Als je met zo'n pianist speelt, zit er niets anders op: je zult echt voor jezelf op moeten komen en hem vragen om dat toongebied met rust te laten. Voor veel bassisten zal dat niet meevallen en daarom zeg ik het ook. De bassisten die ik ken zijn bescheiden, vriendelijke mensen en geen haantje de voorste. Maar toch: als je goed wilt functioneren als bassist is het nodig om je wensen duidelijk kenbaar te maken en bepaalde gewoontes van medemuzikanten zijn zo hard ingesleten dat je niet duidelijk genoeg kunt zijn. De reden voor dit stukje is dus dat ik je wil aansporen om mondig te zijn. Niemand heeft er wat aan als de bas niet goed uit de verf komt en het is jouw verantwoordelijkheid om ervoor te zorgen dat de condities optimaal zijn voor jou.

Herbie Hancock

Ken je de stijl stride piano? Daarbij speelt de pianist afwisselend een basnoot en een akkoord. Ik zou niet weten wat wij daar als bassist nog aan kunnen toevoegen. Er zijn pianisten die tijdens hun solo stride piano gaan spelen. Het klinkt ook grappig om dat te doen. Ik vind de enige goede tactiek: even ophouden met spelen en wachten tot de pianist klaar is daarmee. Dan weer invallen en vrolijk verder spelen.
In het allerergste geval speelt de pianist niet eens de bas met zijn linker hand, maar komen zowel bas als drums uit zijn synthesizer. Aaargh!!! Ik snap wel waarom die toetsenisten dat doen hoor. Op de eerste plaats is het goedkoper. Ze hoeven geen bassist en geen drummer in te huren, die misschien ook nog eens een grote mond hebben en eisen aan hen gaan stellen. En ten tweede: de ritmesectie uit hun doosje speelt altijd strak. Tegen dit laatste argument van de toetsenist kan ik niets inbrengen, daar heeft hij gewoon gelijk in. Heel veel ritmesecties (en dus ook bassisten!) mogen best wat harder oefenen op hun strakheid. Niemand is blij met een rammelende ritmesectie; het mag natuurlijk niet zo zijn dat onze medemuzikanten de onnatuurlijke, mechanische beat van een ritmebox gaan prefereren boven de sublieme inbreng van een echt swingende ritmesectie. Dan doen we iets niet goed en dat mogen we onszelf best aanrekenen.

Het vliegtuig

Reizen met de contrabas – vanwege de omvang en het gewicht van ons instrument is dat vaak een uitdaging. De moeilijkheden worden nog groter als we met het vliegtuig moeten, zoals mij 2x overkwam toen ik naar New York moest met mijn contrabas.
Daar komt nog bij dat het niet alleen onhandig is om met dat grote ding te manoeuvreren langs drommen passagiers van balie naar balie, het is bovendien niet zonder gevaar voor de contrabas. Het bagagepersoneel staat niet bepaald bekend om zijn zorgvuldigheid en voorzichtigheid. Er doen nogal wat verhalen van bassisten de ronde die hun bas in kleine stukjes uit de koffer mochten vissen, zoals Christian McBride overkwam bij zijn eerste tournee in Nederland. Er is mij verteld dat de bagagejongens de grotere bagage zo hup regelmatig in een keer vanuit de laadruimte op de landingsbaan smijten, omdat ze het anders te veel werk vinden.

Ik was dus gewaarschuwd en durfde het niet aan om mijn houten bas mee te nemen. Om die reden heb ik toen een koolstofvezel contrabas gekocht. Koolstofvezel is erg goed bestand tegen klappen en temperatuurverschillen, dus dat leek me veilig. Geluk bij een ongeluk: hij speelt prima, klinkt goed, heeft een flink volume en weegt heel wat minder dan een houten bas. Nadeel is wel dat de attack iets zachter klinkt. Hij bleek inderdaad goed bestand tegen klappen. Alhoewel er bij terugkomst een gat en een buts in de koffer zat, was de bas nog helemaal heel.
Wat de koffer betreft: geen probleem als je een 3/4 bas hebt. Er worden heel aardige lichtgewicht koffers verkocht met wieltjes eronder, die betaalbaar zijn. Van het merk *Leonardo* bijvoorbeeld. In eerste instantie was de koolstofvezelbas mij verkocht als een 3/4, dus heb ik zo'n koffer via internet besteld. de koffer blijkt voornamelijk uit piepschuim te bestaan, wat natuurlijk bijna niets weegt, en toch nog aardig wat klappen kan opvangen. Bovendien is de koffer voorzien van een handig tuigje, zodat je hem als een rugzak kunt dragen en ook van wieltjes, wat natuurlijk ook handig kan zijn.
Helaas paste mijn bas niet in de koffer. Nog steeds in de veronderstelling dat het toch zou moeten kunnen, besloot ik hier en daar wat piepschuim weg te snijden zodat het alsnog zou lukken om de koffer dicht te krijgen. Het leek tenslotte of er maar weinig uit hoefde en hij dan heus wel zou sluiten. Uren later had ik een hele berg piepschuim verwijderd. De koffer kon nog steeds niet dicht en was volledig geruïneerd. Ik had kunnen snijden tot ik een ons woog: later hoorde ik van Rikkers dat dit helemaal geen 3/4 bas was, maar een 7/8, die dus nooit in die koffer had gepast. Zucht.
Wat te doen? Gelukkig bleek *Lucas Suringar* tegen een zeer schappelijke prijs

Met koffer naar de VS

een mooie 4/4 koffer te verhuren. Mooi, maar wel groot en zwaar, wat natuurlijk nadelig is voor de vervoerbaarheid en voor de prijs die je betaalt om hem te vervoeren. Ik vloog met Continental Airlines, wat an sich een prettige luchtvaartmaatschappij is, je kunt tenminste redelijk normaal zitten, er is voldoende beenruimte e.d. Bij deze vliegtuigmaatschappij moet je echter extra betalen als de bagage langer dan 2 meter is (de koffer is 2.10 meter) en als het gewicht boven de 32 kilo is (in mijn geval 32,5 kilo). Ik heb voor het vervoer van de contrabas dientengevolge in totaal maar liefst $650 betaald, wat niet veel verschilt van de prijs van een ticket. Later, bij een volgende vlucht, wilden ze hem zelfs helemaal niet meer meenemen, wat helemaal een ramp was.
In een groter vliegtuig kun je je bas met 'special care' laten vervoeren. Er was mij voorgespiegeld dat hij dan in een aparte ruimte zou komen, waar ook de dieren vervoerd worden. Eerlijk gezegd geloof ik ze niet helemaal; in die ruimte zou een normale temperatuur zijn (i.t.t. de temperatuur in de bagageruimte, die kan zakken tot -50). Op de terugreis zou hij in die afdeling gezeten hebben, maar de snaren voelden zo koud dat ik vermoed dat ze hem gewoon bij de bagage gesmeten hebben. Op de heenweg kon hij niet eens met special care vervoerd worden – kleinere vliegtuigen van Continental Airlines missen die ruimte. Het grotere vliegtuig dat eigenlijk zou komen, bleef aan de grond omdat er een vogel in de motor was gevlogen of zoiets, zodat ik de gok moest wagen met de bagageruimte.
Vanwege al deze ellende en risico's wil je natuurlijk liever je instrument verzekeren op zo'n reis. Ik heb wat onderzoek gedaan. Bij de Firma Robert M. Blom en bij de verzekering van de FNV ben je in het vliegtuig niet tegen schade als gevolg van drukverschillen of temperatuurverschillen verzekerd en ook niet tegen schade veroorzaakt door bagagepersoneel. Bovendien niet tegen zoekraken of in beslagname door de douane. Toen ik de verzekeringsman vroeg waar ik dan wel tegen verzekerd was, stond hij met zijn mond vol tanden. Helemaal nergens tegen dus. Dit soort verzekeringen kosten alleen maar geld.
Bij ***deze mensen*** is je bas wel verzekerd tijdens de reis, mits hij in een goed afgesloten baskoffer zit. Je moet een instrumentenverzekering

met werelddekking nemen. Die verzekering moet je voor minstens een jaar afsluiten. De kosten van de verzekering hebben te maken met de waarde van je bas, je betaalt een percentage van de waarde (ik geloof 3%) plus nog wat.
Ebe van der Meer stuurde me ***deze link naar dit schitterende lied*** van Jay Leonhart over de vliegtuigproblemen van de contrabassist.

Paul Chambers

3 Solfège & muziektheorie

Solfège in de praktijk

Na afloop van een basworkshop gingen we samen eten en kwam ik tegenover contrabassist, contrabasdocent en solfègedocent Ruud Ouwehand te zitten, die (ook) les gaf op de workshop. Ons gesprek kwam op solfège en Ruud bleek een geniaal systeem te hebben ontwikkeld dat zo eenvoudig en effectief is, dat ik verwacht dat iedereen die dit systeem toepast binnen de kortste keren verlost is van solfège problemen. Van blad zingen wordt leuk en simpel, let maar op. Ik ben dan ook heel erg blij dat Ruud bereid is om dit systeem hier uit de doeken te doen en een aantal solfègelessen te geven. Hier komt de bijdrage van Ruud.

Toen ik op de kleuterschool zat, had ik een juf die ons via het DoReMi systeem liedjes aanleerde: Do was de eerste toon v/e toonladder, Re tweede, Mi derde etc. Zij gebaarde (voor iedere aanduiding was een handgebaar) de liedjes 2-stemmig en die werden luidkeels gezongen en, wonderbaarlijk genoeg, ook begrepen door ons.

Als het voor kleuters al goed te doen was om een melodie te plaatsen, in een toonsoort-toonladder, kan ik mij regelmatig verbazen over de angst voor solfège/theorie die ik in de praktijk vaak tegenkom.

Ruud Ouwehand

Op de muziekschool kreeg ik solfègeles van iemand die aan de piano zat, 2 tonen aansloeg en mij vroeg welke afstand er tussen beide tonen zat. Er werd aangeraden om voor iedere afstand een liedje te zoeken en ik heb daar lang last van gehad bij het 'van blad zingen'. Ik ga het

proberen uit te leggen met behulp van de reine kwart:
De afstand van C naar F heet reine kwart. Als je beide tonen afzonderlijk zingt klinkt het als ALAAF! (Wilhelmus begint zo, La Mer, London is the place for me, How High the Moon enz. enz.) De afstand is echter niet van de 1e toon van de toonladder naar de 4e (Do naar Fa) maar van de 5e naar de 8e (So naar Do) bij het Wilhelmus.
Er zijn per toonladder veel kwarten: van de 1 naar de 4, 2 naar 5, 3 naar 6 en 5 naar 8 (of 1). Alaaf!!!!! 6 naar 2 7 naar 3 Ze klinken los gespeeld (zonder verdere informatie of toonsoort) allemaal gelijk, maar in een toonsoort klinken ze allemaal zeer anders.
Ik heb geprobeerd een systeem te verzinnen waarbij iedereen, die een beetje kan zingen, zou kunnen begrijpen hoe een gezongen melodie past in een toonsoort of toonladder.

Het begin

(Lees van onderen naar boven.)

5
4
3
2
1

Dit zijn de eerste 5 tonen van een (majeur) toonladder.
1 is de grondtoon
3 is de (grote) terts
5 is de (reine) kwint
Als je de melodie *Boer daar ligt een kip in 't water, boer* zingt, zing je eigenlijk:

5
4 4
3 3
2 2
1 1

Probeer ook eens te zingen:
1 2 3 4 3 2 1

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

Vader Jacob, althans het begin, past hier ook in. *Alaaf, Wilhelmus,* etc. zit hier niet in. Het lijkt wel, maar is niet zo.
Hoe ziet een toonladder van 1(de grondtoon) tot 5 (de kwint) eruit?

5
.
4
3
.
2
.
1

Tussen de 1 en de 2, de 2 en de 3, de 4 en de 5, is de afstand groter dan tussen de 3 en de 4. (ik heb er een puntje tussen gezet; het is namelijk wel de volgende toets op een piano).
Als je *Boer daar ligt een kip* zingt ben je je normaal gesproken niet bewust van de kleinere afstand tussen 3 en 4 dan tussen de andere tonen. Het is een natuurlijk verloop van de melodie.
De majeur toonsoort C (witte toetsen op een piano) heeft geen vaste voortekens en de majeur toonsoorten D en F bijvoorbeeld wel.

5 G A C
. . . .
4 F G Bb
3 E F# A
. . . .
2 D E G
. . . .
1 C 1=D 1=F

Om voor alle toonsoorten dezelfde afstanden te krijgen zal bij D altijd de 3e toon v/d ladder een kruis F# (Fis) krijgen en staat daarom o.a. vooraan de sleutel.

Bij de toonsoort F zal de B altijd verlaagd moeten worden om dezelfde toonafstanden te krijgen. Nogmaals: dit hoor je niet als je zingt; als de majeurladder goed in je gehoorsysteem zit, gaat dit automatisch. De 4 wil graag oplossen naar de 3. De 4 leidt naar de 3 en heet ook leidtoon. Luister naar bijv. begin *Killer Joe:*

```
      5
4
   3
```

I'm in the mood for love:

```
      4
   3     3
         2     2
            1
```

Er is nog zo'n leidtoon: de 7e toon van de ladder wil naar de grondtoon (de 1):

```
                 4    de 4 naar de 3
            3   3
         2        2
   1    1           1
      7       de 7 naar de 1
```

Oefeningen om te zingen:

```
                     4            4
                  3     3      3     3
         2    2         2 . .        2       2
   1    1    1                        1       1
      7                                 7
```

(3kwartsmaat)

De afstanden zijn voornamelijk (grote en kleine) secundesprongen 7-1, 1-2, 2-3, 3-4, behalve 7 - 2, dit is een (kleine) terts.

Meer tertsoefeningen:

```
                 4 .       4
```

3 3 3
2 2 2 2
1 1 1
7 7 (4 kwartsmaat.)

De afstanden zijn tussen 1 en 3 (grote) en tussen 2 en 4 (kleine) terts en tussen 7 en 2 (kleine) terts.

Het verschil tussen de ene kleine terts (2 ˆ 4) en de andere kleine terts (7 ˆ 2) is het volgende:

4 2
3 .
. 1
2 7

De afstand 2 3 4 begint in de majeurladder met een grote secunde (2 . 3).

Als los interval hoor je: kleine terts = mineur (bijv. liedje: *Greensleeves, Vader Jacob* in mineur, *Smoke on the Water,* etc.) In toonladderverband hoor je bij 2 - 4 (bijv. liedje: *Fascinating Rhythm*) En bij 2 - 7 (bijv. liedje: *Girl from Ipanema*).

Uiteindelijk dus een heel verschil als er eerst een 1 (grondtoon) gegeven wordt.

Het probleem van een solfègemethode op papier is natuurlijk dat je nooit weet of je goed zingt wat er geschreven staat. Ik zou iedereen willen aanraden om iemand te zoeken om mee te oefenen en liefst iemand die ook een beetje verstand heeft van muziek.

Een bassistengebied in de toonladder van het lied van de heidezangers, gezongen door Andre van Duin*, Ik speel de bas*, dat eindigt met *Dat was de bas*, zijn de toonladdertonen:

bas 1
de 7
speel 6
Ik 5

De 5 - 1 afstand is de (reine) kwart, de echte alaaf-kwart en wordt als wisselbas heel vaak gespeeld.

Veel voorkomende akkoordverbindingen zijn in het volgende diagram-

metje te spelen en komen vast ook bekend voor:
- De limerick: 1 6 2 5 (la, lalala la la) maar ook: *I got Rhythm* (het begin daarvan dus).
- Het 2 5 1 schema (bijv. *Tune up*).

```
   2
1
     7
        6
           5
```

De fraaie variatie-baslijnen komen niet uitsluitend uit dit rijtje, maar dat lijkt me duidelijk.
Als er in het akkoordschema staat: 1 6 2 5 (Bijv. C Ami Dmi7 G7), dan staat niet genoteerd of je naar een hoge 5 of 6 (G of A) moet of naar een lage.
Hou het nu, om te zingen en het in je oren te krijgen, voorlopig zo aan:

```
        2
1
     6
          5
```

Niet alleen de bassen (basfuncties) zitten in dit gebied, rondom de 1, maar ook veel melodieën zitten in dit toonladdergebied:

```
                 5 (boven)kwint
             4
        3  terts
     2
 1  grondtoon
    7
       6
          5 (onder)kwint
```

En nog een:

```
                 4           4
             3       3   3   3
          2        2   2        2     2
   1  1                          1     1
5
```

Het Wilhelmus
Maar ook:

```
                                    6 etc.
            5                     5
         3           3       3
       2       2    2       2
     1           1       1
    7
  6
5
```

There will never be another you

```
            3            kl. 3
     2   2               2
  1                    1
5                    5
```

How high the moon

```
                        6
                      #5
                      5
                     4                       4
                   3                       3
                 2                2    2
               1                    1    1
             7
6    6    6
  5    5
```

Have you met miss Jones
Ik zou zeer veel materiaal (getallenschema's) moeten opschrijven om met dit alles te kunnen oefenen, maar het gaat me voorlopig om het systeem.
In een liedje ga ik steeds uit van de grondtoon (1). Dat is heel vaak niet de eerste toon van de melodie (veel melodieën beginnen op de 3 of

de 5). Om de 1 te vinden vraagt de nodige inspanning, maar als je in een songbook kijkt naar de toonsoort (bijv. 1 #) dan is de G hoogstwaarschijnlijk de grondtoon. Ik zou liever willen dat je de grondtoon uit het lied kunt halen. Doorzingen tot het eind en de laatste noot zal waarschijnlijk de 1 zijn.
En hier komt dan het complete schema:

. Kleine terts over het octaaf heet #9 of b10
9 none
.
8 octaaf (ook: grondtoon)
7 septiem
.
6 sext (heet een octaaf hoger 13)
.
5
.
4 kwart (heet een octaaf hoger 11)
3
2
.
1
7
.
6
.
5

Meer oefeningen:

```
                                                    10  etc.
                                  9           9   9
                                 8  8  8      8   8
          7           7  7        7
         6  6  6      6                      6
5  5      5                    5
                  4                     4
       3                    3
                 2
     1
```

My Foolish Heart

```
                    3  3  3
      2  2            2    2    2
    1      1         1           1

 6            6    6
5              5  5
```

I Got Rhythm

```
         8

            6
5             5     5          5
                     4      4
                       3  3            3
                                     2
    1            1                  1
```

Flintstones

```
     3                3              b3
                                        2
   1    1    1  1    1              1      1   1

          6       6          6     6
5                            5
                             #4
```

Doxy

```
                  4      4      4
                3  3   3  3   3  3
       2                        2
1        1            1       1       1
                                                7
    6        6                        6   #6
```

Oleo

10 10 !0

9

8 8

7

6 6 #6

5 5 #5 5 b5

4

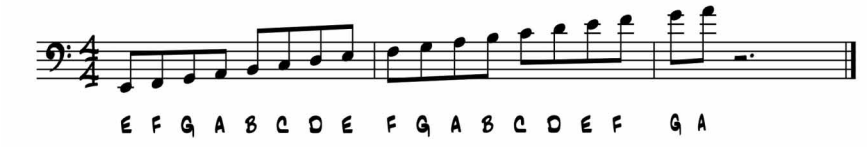
3

Take the A Train

Elementaire theorie

Notatie

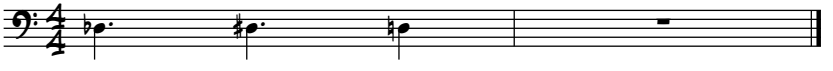
Laten we eerst eens bekijken hoe de noten in de bassleutel worden opgeschreven.



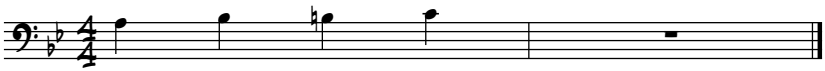
Het symbool dat je links ziet, die krul met twee puntjes, heet de F sleutel. Het is de sleutel waarmee wij bassisten te maken krijgen. De twee puntjes zitten om de plek van de noot F, vandaar de naam. Er zijn ook nog andere sleutels, waarvan de meest voorkomende de G sleutel is, die bijvoorbeeld gebruikt wordt door gitaristen, maar voor onze lage tonen wordt de F sleutel gebruikt.

De namen van de noten staan eronder. De laagste noot is de noot E, de hoogste die ik hier heb opgeschreven is de noot A. Er zitten nog wel hogere noten op de contrabas en basgitaar, maar die zullen zelden voorkomen in de partijen die je krijgt voorgeschoteld. Dat zijn hoge noten die je voornamelijk zult gebruiken als je hoog wilt soleren.

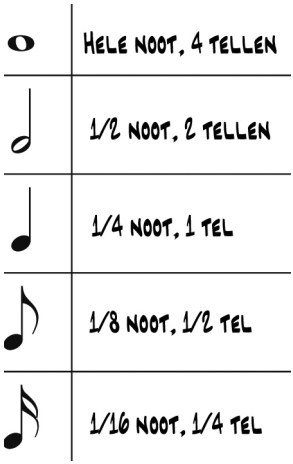
Een noot kan verlaagd en verhoogd worden.



Links zie je een D die met een halve toon verlaagd wordt door het b teken, de mol genaamd. In plaats van een D heet hij nu een Des, wat je opschrijft als Db. Daarnaast zie je een D die een halve toon verhoogd wordt door het # teken, dat een kruis wordt genoemd. Deze noot heet nu Dis (spreek uit: dies) en je schrijft D#. Het laatste teken dat je hier ziet is een herstellingsteken. Als een mol of kruis in één maat gebruikt worden, gelden zij voor die hele maat tenzij er een herstellingsteken wordt gebruikt. De laatste noot is dus een D.

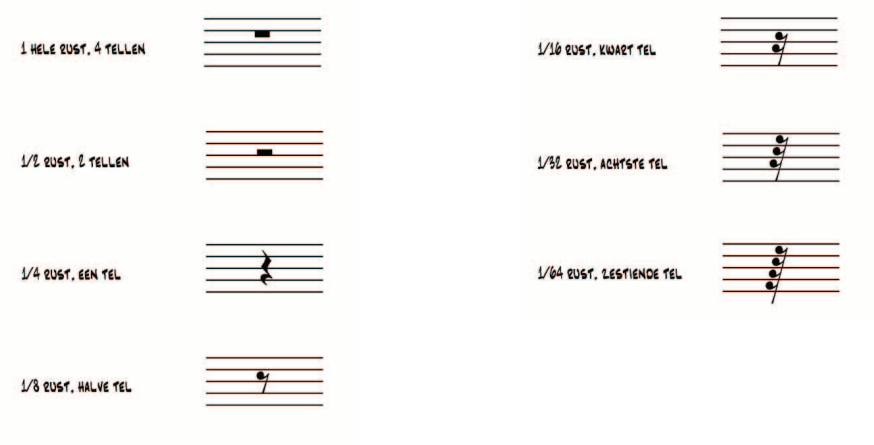


Je ziet hierboven een stuk dat geschreven is in de toonladder van Bb, die heeft namelijk twee mollen, de Bb en de Eb. Zoals je ziet staan er links twee mollen op de plek van de Bb en de Eb. Elke B die je in het desbetreffende muziekstuk tegenkomt, wordt nu een Bb, tenzij er een herstellingsteken staat. Hier staat dus A-Bb-B-C.
We gaan het nu over de duur van de noten hebben. In de notenbalk hierboven zie je links twee vieren boven elkaar staan. Deze twee vieren geven aan dat je hier te maken hebt met een vierkwartsmaat. Elke maat duurt nu vier kwart noten. Wat is een kwart noot?

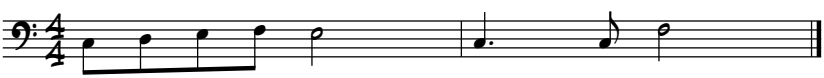


In een vier kwartsmaat is de kwart noot de bepalende eenheid; er zitten 4 kwartnoten in, of 8 achtste noten, of twee halve noten, als de totale lengte van de noten maar overeenkomt met vier kwart noten. Een driekwarts maat duurt drie kwart noten, een zes achtste maat duurt zes achtste noten, enz.
Een noot kan ook met de helft van zijn waarde verlengd worden. Dit gebeurt door een punt achter de desbetreffende noot te zetten. De kwart noot wordt met de helft verlengd en duurt nu anderhalve tel in plaats van één tel.

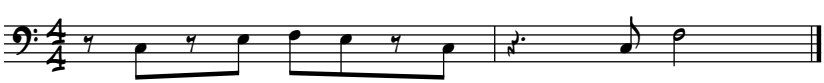
Dan hebben we nog de rusttekens.



Nu je weet hoe de noten er uitzien, is het nog zaak om te leren tellen in de muziek om ze ook daadwerkelijk te kunnen lezen. Een kwart noot duurt dus één tel in de twee kwartsmaat, de driekwartsmaat, de vierkwartsmaat enz. In een vierkwartsmaat heb je vier tellen, in een driekwartsmaat drie, enz. Sommige noten duren een hele tel, maar andere noten duren langer of korter. Kijk even naar deze twee maten.



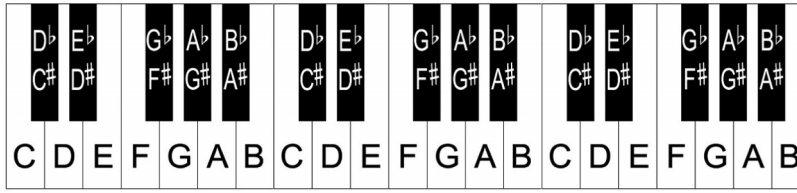
In dit figuur worden de eerste twee tellen door midden gedeeld, er komen vier nootjes in die eerste twee tellen. Hoe tel je dit? De meeste mensen leren zichzelf de volgende methode aan. Ze zeggen: 'Een-uh-twee-juh-drie-juh-vier-uh.' Elke tel van de vierkwartsmaat is nu gedeeld door twee, zodat je deze vier achtste noten makkelijk kunt tellen. De eerste maat lees je dus: **een-uh-twee-juh-drie**-juh-vier-uh (je speelt de vetgedrukte noten). In de tweede maat komt het tweede nootje op de twee-juh, aangezien de eerste noot anderhalve tel duurt. Je leest dus: **een**-uh-twee-**juh**-**drie**-juh-vier-uh.



Een maat hoeft niet met een noot beginnen. Kijk even naar de twee maten onderaan de vorige pagina. De eerste maat begint met een rustteken. Je telt: een-**uh**-twee-**juh-drie-juh**-vier-**uh**-**een**.

Toonladders, intervallen en akkoorden

Laten we even een simpele C majeur toonladder als voorbeeld nemen: C D E F G A B C en bekijken hoe zo'n toonladder er uitziet op de piano. Als je naar het toetsenbord kijkt, zie je dat er steeds een opeenvolging is van zwarte en witte toetsen op een paar plekken na, waar twee witte toetsen naast elkaar zitten. Je ziet steeds twee plukjes van twee witte toetsen naast elkaar wat dichter bij elkaar zitten. We kijken naar het linker plukje van twee toetsen. Die twee tonen zijn de B en de C. De majeur toonladder van C bestaat uit louter witte toetsen op de piano.



Tussen elke toets en de volgende toets zit een halve toonsafstand (zwarte toetsen meegerekend). Rechts naast de C zie je een zwarte toets, de C# of Db geheten. De afstand tussen C en die toets noemen we een halve toonsafstand. Van die zwarte toets, de C# (of Db) naar de volgende witte toets, de D, is weer een halve toonsafstand. Van C naar D is dus samen een hele toonsafstand. Elke toonsafstand heet een interval. Van C naar D heet een secunde. De secunde in aan majeur toonladder bestaat dus uit een hele toonsafstand. Het woordje interval wordt gebruikt als we willen aangeven wat het toonhoogte verschil is tussen twee tonen. Wat voor intervallen zijn er binnen een C majeur toonladder? Een overzicht.

C E G B	majeur septiem akkoord (grote terts - kleine terts - grote terts)
D F A C	mineur septiem akkoord (kleine terts - grote terts - kleine terts)
E G B D	mineur septiem akkoord (kleine terts - grote terts - kleine terts)
F A C E	majeur septiem akkoord (grote terts - kleine terts - grote terts)
G B D F	septiem akkoord (grote terts - kleine terts - kleine terts)
A C E G	mineur septiem akkoord (kleine terts - grote terts - kleine terts)
B D F A	half verminderd akkoord (kleine terts - kleine terts - grote terts)

Een majeur toonladder heet majeur omdat de terts in die toonladder vanaf de prime een grote terts is. Een grote terts heeft een toonsafstand van 2, bij de C majeur toonladder is dat dus het interval tussen C en E.
Alle majeur toonladders hebben dezelfde intervallen en dezelfde toonsafstanden. Ik ga er iets verderop op in wat dit voor consequenties heeft, eerst wil ik je uitleggen hoe de zwarte toetsen heten.
Elke zwarte toets krijgt een naam naar aanleiding van de toets links of rechts van hem. Het is maar net of je de toets een verhoging van de toets links van hem wilt noemen of een verlaging van de toets rechts van hem. Als je de toets als een verhoging wilt aanduiden van de toets links van hem, krijgt hij een kruis (#) en de uitgang is. Dus de zwarte toets rechts van de D wordt een Dis genoemd, wat wordt opgeschreven D#. Als je die zwarte toets wilt aanduiden als een verlaging van de toets rechts van hem, krijgt hij een mol (b) en de uitgang es. Rechts van die zwarte toets zit de E en daarom zou je hem Ees moeten noemen, maar we spreken altijd over Es, wat wordt opgeschreven als Eb.
Wat opvalt aan het toetsenbord, is dat er op twee plekken geen halve tonen tussen de noten van de C majeur toonladder zitten. Tussen de B en de C zit geen zwarte toets; tussen de B en de C is er dus maar een halve toonsafstand. Hetzelfde geldt voor de E en de F.
Zoals ik al zei hebben alle majeurtoonladders dezelfde intervallen - en ook dezelfde toonsafstanden. Laten we eens zien wat dat voor conse-

quenties heeft en een willekeurige toon nemen en daarop een toonladder bouwen. Voor dit voorbeeld neem ik de A. Kijk even mee naar het plaatje van het toetsenbord. We beginnen dus op de A. Een secunde in een majeur toonladder heeft een hele toonsafstand, dat wordt dus een B. Een grote terts bestaat uit twee hele toonsafstanden. Van de A naar de C is anderhalve toonsafstand, er moet dus nog een halfje bij en we komen dus uit op de C#. De kwart is een toonsafstand van 2,5, dat wordt dus een D. De kwint is een toonsafstand van 3,5, dat wordt dus een E. De sext is een toonsafstand van 4,5, dat wordt dus een F#. De septiem is een toonsafstand van 5,5, dat wordt dus een G#. Op dezelfde manier kun je op elke willekeurige toon een toonladder bouwen. Pak een vel papier en doe dat nu, het is een handig kunstje en oefening baart kunst. Bouw even de toonladders van G, van Bb en van F.

Nu kun je ook begrijpen waarom een toon bijvoorbeeld C# en Db kan heten. Op de piano is dat dezelfde toets, de zwarte toets rechts van de C. Het is gebruikelijk om in een toonladder altijd een volgende letter te kiezen; na een C komt een D en daarna weer een E. Mocht nu bijvoorbeeld de G een halve toon te hoog zijn, dan maken we er een Gb van. Als de G een halve toon te laag is, maken we er een G# van.

Naast majeur toonladders bestaan er ook mineur toonladders. Mineur toonladders hebben een kleine terts, gerekend vanaf de grondtoon. Er zijn veel verschillende mineur toonladders. We bekijken op de volgende pagina een die ook uit louter witte toetsen bestaat, de natuurlijke mineur, die van A naar A loopt: A B C D E F G A. Dit is de meest gebruikte mineur toonladder.

Interval	Beschrijving & toonsafstand, mineur toonladder
Prime	Dezelfde toonhoogte, toonsafstand 0
Reine secunde	Het interval tussen A en B, toonsafstand 1
Kleine terts	Het interval tussen A en C, toonsafstand 1,5
Reine kwart	Het interval tussen A en D, toonsafstand 2,5
Reine kwint	Het interval tussen A en E, toonsafstand 3,5
Mineur sext	Het interval tussen A en F, toonsafstand 4
Mineur septiem	Het interval tussen A en G, toonsafstand 5
Octaaf	Het interval tussen A en de hogere A, toonsafstand 6

Een akkoord is een opeenstapeling van tertsen. Op elke toon van de toonladder kan een akkoord gebouwd worden. We kijken weer even naar de C majeur toonladder. Een vierklank op de eerste trap van de toonladder wordt: C E G B. Zo kunnen we op elke toon van een toonladder een akkoord bouwen. In de toonladder van C wordt dat:

Het akkoord dat op de vijfde trap gebouwd wordt, een septiem akkoord, wordt ook wel een Dominant akkoord genoemd. En een dominant baasje is het inderdaad; als je het speelt ben je bijna gedwongen om daarna het akkoord op de eerste trap te spelen. Probeer maar. Dat akkoord wordt gebruikt om spanning op te bouwen, die je dus kunt laten oplossen met het akkoord dat op de eerste trap van een toonladder wordt gebouwd. In dit geval is dat een majeur toonladder, maar hetzelfde geldt voor een mineur toonladder. A B C D E F G A is dus zo'n mineur toonladder. Als we kijken naar het akkoord dat op de vijfde trap kan worden gebouwd van deze toonladder, dan krijg je E G B D, oftewel een mineur septiem akkoord. Maar zo werkt het niet: het akkoord op de vijfde trap van een mineur toonladder is altijd een septiem akkoord, in dit geval E G# B D. De G# zit officieel niet in deze mineur toonladder, maar wordt toch gebruikt. Je kunt dit alleen be-

grijpen als je de theorie even opzij schuift en even luistert naar het septiem akkoord, dus in dit geval E G# B D. Dat akkoord vraagt om een oplossing die je krijgt door het akkoord op de eerste trap van de toonladder te spelen, namelijk de Am of de A. Probeer maar! Vrijwel geen muziekstuk kan bestaan zonder spanning en oplossing, en het septiem akkoord roept spanning op die dwingend om een oplossing vraagt. Dat is m.i. de enige reden waarom men op de vijfde trap van een natuurlijke mineur (ook wel Aeolische mineur genoemd) doorgaans een septiem akkoord bouwt. Men kan gewoon niet zonder!
Omdat het septiem akkoord zo'n dwingend karakter heeft, wordt er dankbaar gebruik van gemaakt bij moduleren.

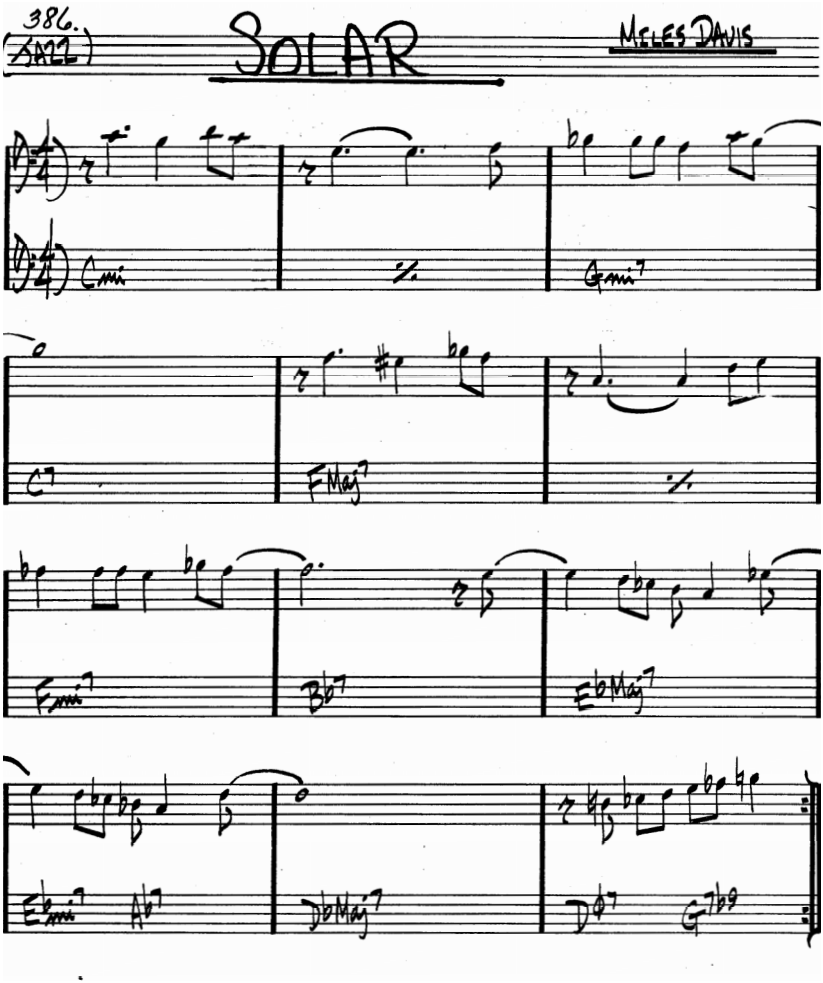
Moduleren

Wat is dat moduleren? Het is van een toonladder in een andere toonladder glijden. In de jazz is dat héél gebruikelijk; er zijn nauwelijks jazznummers waarbij er niet ergens in het schema een modulatie plaatsvindt. Moduleren is overigens niet iets wat alleen in de jazz voorkomt, het is iets wat in bijna alle stijlen gebeurt.
Even terzijde: het is beter om muziektheorie alleen te zien als een hulpmiddel. Elke regel kan door een muzikaal iemand op bijzonder overtuigende wijze aan zijn laars gelapt worden. Heel vaak blijkt er toch een manier te zijn om iets te spelen zodat het goed klinkt, al schreeuwen alle theorie boekjes dat het niet mogelijk is. Hiermee wil ik je niet ontmoedigen om je te verdiepen in muziektheorie, dat is echt heel nuttig. Het brengt je op ideeën die je anders niet zou hebben gekregen, het opent deuren naar nieuwe mogelijkheden.

En als je dan van een regel af wilt wijken, zul je dat heel 'verantwoord' doen, omdat je beter beseft waar je mee bezig bent (de desbetreffende regel op een verantwoorde manier aan je laars lappen dus).
De meest populaire manier om te moduleren in de jazz is middels het zogenaamde twee-vijf-eentje. Met twee-vijf-een worden de akkoorden bedoeld op de tweede, de vijfde en de eerste trap van een toonladder (***de vorige paragraaf***).
Zoals je kunt horen als je even een septiem akkoord speelt op de piano, leidt dat septiem akkoord behoorlijk dwingend naar het akkoord op de eerste trap van de toonladder waar dat septiem akkoord de vijfde trap van is. Je kunt echt niet om dat akkoord heen en vanwege de (over)duidelijk, dwingende klank is het dus een ideaal akkoord om een (nieuwe) harmonische richting mee aan te geven. Het akkoord dat er vóór komt, het mineur (of half verminderd) akkoord, kun je beschouwen als een inleiding op het septiem akkoord dat volgt.
Met twee-vijf-een wordt dus het akkoord op de tweede toon van een toonladder bedoeld, de vijfde trap en de eerste trap. Bij F majeur is de tweede toon van de toonladder een G. Stapelen we binnen F majeur drie tertsen bovenop de G, dan wordt het G akkoord G-Bb-D-F, oftewel

Miles Davis

een G mineur akkoord, De vijfde toon van de toonladder van F majeur is de C. Stapelen we binnen F majeur drie tertsen bovenop de C, dan krijgen we C-E-G-Bb, oftewel C7. Laten we eens naar Solar van Miles Davis kijken.



Kijk naar maat 3, 4 en 5 en je ziet een twee-vijf-een om te moduleren naar F. Dat is niet de enige modulatie, want in maat 7 tot en met 9 volgt er weer een, namelijk een twee-vijf-een in Eb majeur. Fm7 is namelijk het akkoord dat op de tweede toon van de toonladder van Eb wordt gebouwd, en Bb7 het akkoord dat op de vijfde toon van de toonladder van Eb wordt gebouwd.

In maat 10-11 zien we een twee-vijf-een in de toonladder van Db majeur, waarna het schema wordt besloten in de laatste maat met een

twee-vijf om terug te keren naar de een, de C mineur van de eerste maat. Je kunt in dit nummer dus soleren in C mineur, F majeur, Eb majeur en Db majeur.
In dit nummer wordt trouwens op nog een manier gemoduleerd, namelijk door van majeur naar mineur te gaan.
Dat is ook een prima truc, het klinkt vaak verrijkend (en niet té plotseling) om van majeur naar mineur te gaan, vooral als het twee akkoorden zijn die gebouwd zijn op dezelfde grondtoon, zoals hier gebeurt in de zesde en zevende maat, en in de negende en tiende maat.
Waarom is het goed om op deze manier boven de harmonie te gaan staan en te begrijpen wat er muziektheoretisch aan de hand is? Omdat het ons in staat stelt om minder gefixeerd te blijven op het specifieke akkoord dat op dat moment gespeeld wordt. We kunnen iets relaxter tegenover het (soms enorme) aanbod van akkoorden staan, omdat we houvast hebben aan iets wat al die specifieke akkoorden overstijgt: de toonladder. Als je dreigt te verdrinken in een enorm aanbod van akkoorden, ga dan na in welke toonladder er gespeeld wordt. In negen van de tien gevallen is dat de reddingsboei waar je naar verlangde.
Je doet het bijna altijd goed als je de juiste toonladder te pakken hebt!
In het voorbeeld van Solar kunnen we een groot deel van de tijd maar liefst vier maten in dezelfde toonladder spelen. Dat klinkt op het eerste gezicht misschien als weinig, maar dat is het niet. Je hebt alle tijd om je in te stellen op de nieuwe toonladder waarmee je wordt geconfronteerd.

Leidtonen

Een opmerking in solfègeles van Ruud Ouwehand vormde de aanleiding voor Donald Elsas (jazzpianist) om me een stuk te sturen over het begrip ‘leidtoon’ Hier volgt zijn stuk.
Men is tegenwoordig geneigd om iedere toon die een halve secunde boven of onder de toon ligt die erop volg, als de leidtoon naar die volgende toon te zien. Deze (laten we zeggen 'gegeneraliseerde') definitie van de leidtoon vind je ook op andere plaatsen op het internet.

Woorden betekenen natuurlijk wat zij betekenen door hoe ze gebruikt worden. Maar als het bestaan van verschillende betekenissen bij een zelfde woord tot verwarring kan leiden, is het goed om zich van die betekenissen bewust te zijn.
In de tonale klassieke muziek maakt men onderscheid tussen harmonische en niet-harmonische tonen. De muziek waarop ik doel, maakt gebruik van chromatiek binnen grenzen van tonaliteit. In feite steunen ook bop en de meeste andere vormen van jazz en de westerse populaire muziek in het algemeen op dezelfde uitgangspunten.
Binnen die muziek heb je twee soorten beweging (of ontwikkeling): melodisch (horizontaal), en harmonisch (verticaal). Men kan muziek zowel melodisch als harmonisch analyseren. Traditioneel wordt dat in combinatie toegepast. Muziek is natuurlijk altijd meer dan de synthese van dit soort analytische elementen. Bovendien is het goed zich te realiseren, dat ritme een nog fundamentelere eigenschap is dan toonhoogte of samenklank. Klop het ritme van een bekend kinderliedje en een kind zal je vertellen om welk liedje het gaat. Met toonhoogtes of samenklanken zonder het ritme lukt dat niet.
In de geschiedenis van de westerse muziek zie je eerst een 'melodische' ontwikkeling, van het toevoegen van tonen aan een melodie tot polyfonie (meerstemmigheid). Bij deze polyfonie ontwikkelden zich regels als leidraad. De theorie die bestudeert aan welke regels deze stemmen voldoen (op zich en in onderlinge verhouding), is het contrapunt ('punt tegen punt', oftewel 'noot tegen noot'). Deze benadering van de muziek vind je in eerste instantie in de 'oude tijd', late middeleeuwen, renaissance en barok. Globaal komt daarna de periode waarin de harmonie centraal staat (1750 tot 1900). Daarmee komt ook de harmonieleer als belangrijke theorie op. Deze is vooral gericht op akkoorden: wat is een akkoord, hoe volgen akkoorden elkaar op ('progressies'), en wat mag en wat niet (stemvoering).

Dat laatste aspect, het normatieve, betreft zowel contrapunt als harmonieleer. Je kunt de theorie opvatten als een globale beschrijving van de manier waarop mensen in een bepaalde periode of stijl muziek maakten. Maar je kunt theorie ook opvatten als een verzameling normen waaraan een compositie of muziekstuk moet voldoen. In de twintigste eeuw heeft het normatieve gezichtspunt ('zo moet het en niet anders'), plaatsgemaakt voor het minder autoritaire 'zo kan het'.
In de twintigste eeuw is er opnieuw interesse ontstaan voor de verticale benadering van de muziek. Componisten gingen weer bewust polyfoon schrijven. Ook in de jazz lijkt er interesse te fzijn voor de verticale benadering. Een vorm van dit polyfone bewustzijn in de jazz vindt men bij de hedendaagse bassist, die de zelfstandigheid van zijn 'stem' niet graag in gevaar gebracht ziet doordat daarnaast nog een soort baslijn klinkt bij de pianist. Stride piano hoort thuis bij solo piano, wat niet hetzelfde is als piano solo.
Een voorbeeld van de verwarring die kan ontstaan wanneer men verzuimt onderscheid te maken tussen verticale en horizontale kenmerken van de muziek, is het merkwaardige gebruik in sommige jazzkringen om te spreken van een mol-10 akkoord. Waarom is dat merkwaardig? In de traditionele opvatting is een akkoord (in grondligging) een opeenstapeling van tertsen.
Natuurlijk, daarnaast heb je kwart-akkoorden en secunden-clusters, maar daar gaat het hier niet om.
In de jazz wordt de relatie tussen de toonladders (horizontale organisatie) en akkoorden (verticale organisatie) binnen de tonaliteit vaak centraal gesteld. Bij het stapelen van de tertsen kun je de volgende ladder-tonen in een akkoord opnemen: 1-3-5-7-9-11-13. De eerste vier vormen de basis van het akkoord, de volgende drie de extensies. Die extensies kunnen gealtereerd (verhoogd of verlaagd) worden. En daarmee gaat het dus over een andere ladder, als daarin dezelfde alteraties worden doorgevoerd.
Een in de jazz veel gebruikte ladder voor improvisatie over een dominant septiemakkoord (c-e-g-bes) is de octotonische ladder, waarin om en om een kleine secunde gevolgd wordt door een grote secunde: (c-des-dis-e-fis-g-a-bes-c). Als bij deze ladder het dominant septiem

akkoord c-e-g-bes-dis wordt gebruikt, C7(#9), menen sommigen dat het om een C7(b10) akkoord gaat, omdat in die ladder ook een b9 zit, en in de harmonie niet gelijktijdig twee verschillende nonen kunnen zitten (b9 en #9). Maar een 10 is een terts die een eindje (een octaaf) verderop ligt. En dan zou het dus om een kleine terts gaan.
Wanneer we melodische naast harmonische elementen onderscheiden, zien we de eenvoudige oplossing van dit probleem. Het is geen b10, maar een #9. Dus is de b9 een melodisch toegevoegde toon, die niet tot de harmonie behoort. En dit is een belangrijk punt: naast harmonie-tonen gebruik je in melodieën (improvisaties) tonen die niet gekozen worden, omdat ze in het (op dat moment) klinkende akkoord zitten, maar omdat zij in combinatie met zulke tonen een aantrekkelijke melodie vormen.
(Je kunt er algemener naar kijken. Bij dezelfde octotonische ladder zou je een C7b9 kunnen spelen. Dan beschouw je de #9 als toegevoegde melodische toon, en de b9
als de harmonie-toon. Het gaat meer om een manier van denken, dan om een gesloten verzameling feiten.)
In de harmonieleer (ook de jazz-theorie) geeft men de akkoorden aan met een romeins cijfer, dat de positie van de grondtoon van het akkoord op de toonladder weergeeft.
Zo gaat het om de II-V-I progressie in de toonaard C om de akkoorden op d, g, en c.
In de klassieke theorie hebben die 'trappen' elk een eigen naam:

I	Tonica
II	Supertonica (super = boven)
III	Mediant
I	Subdominant (sub = onder)
V	Dominant
V	Submediant
V	Leidtoon (bVII heet Subtonica)

De leidtoon is hier dus de zevende laddertoon. De toon kreeg die naam, omdat hij sterk neigt naar de tonica. Dit is dan ook de eigenlijke betekenis van het begrip 'leidtoon', de zevende toon van de diatonische ladder.
Binnen de progressies (akkoorden opeenvolgingen) kun je onderscheid maken tussen drie soorten opeenvolging:

- akkoorden-opeenvolgingen die geen spanning opwekken of oplossen, bv. I-III, of I-IV
- progressie-stappen die spanning veroorzaken omdat ze van de tonica weggaan, bv. I-IV, of I-II
- progressies die rust brengen (de spanning oplossen), bv. V-I.

In de klassieke theorie is traditioneel een sterk accent op IV-V-I ontstaan, terwijl de concrete muziek vaak II-V-I gebruikt , of die keus in het midden laat (het is soms lastig om te zeggen of een akkoord een II of een IV is, als niet alle akkoordtonen gebruikt worden). In de jazz is II-V-I de vaste keus.

De sterkste progressie, het meest dwingend voor ons gevoel, is V-I.

I is het 'uiteindelijk doel' van de melodie (als je wil weten in welke toonaard een stuk staat, kijk je naar de laatste maat). Die kracht ontstaat uit twee elementen. Het harmonische element is de kwartbeweging omhoog (g-c) (of kwint omlaag), het melodisch element is de beweging van de leidtoon naar de tonica (b-c) (de kwart(kwint)beweging komt voort uit de beweging van de grondtonen van de akkoorden, en dat is het meest bepalende in de harmonie).

Daarnaast werkt de zevende toon van het dominant septiemakkoord sterk mee naar de oplossing, omdat die zevende toon sterk naar de derde van de tonica gaat:

f – b => e – c, of b – f => c – e, de tritonus lost op in de terts (naar binnen) of in de sext (naar buiten). In dit verband is het leuk te zien, dat zowel een verminderd septiem akkoord als een 7b5 (=7#11) akkoord uit twee tritonussen bestaat, maar dat de eerste dat combineert met gelijke toonsafstanden, waardoor 'tonale vaagheid' ontstaat, terwijl de tweede een grote terts en een kleine septiem heeft, waardoor een dominant-functie wordt gedefinieerd, en waarop het verschijnsel van de tritonus-substitutie is gebaseerd door middel van 'non-harmonische equivalentie'). De dominant-werking van V-I berust dus op de kwartengang in de bas (= grondtonen van de akkoorden), en in de oplossing van de leidtoon (van de tonaliteit), dus de terts van het V-akkoord, naar de tonica (de grondtoon van het I-akkoord). Elk van deze verschijnselen kan zich ook apart voordoen. Er ontstaat daarbij ook oplossing van spanning (dominant functie), maar minder dwingend.

De kwartengang kun je uitbreiden, tot maximaal VII-III-VI-II-V-I. Deze kwartengang, of een korter deel ervan, vaak VI-II-V-I, laat in uitgebreidere vorm dezelfde werking zien. Dat kun je versterken door voor VI en II niet het mineur akkoord maar het dominant akkoord te gebruiken, al gaat het dan om akkoorden die tonaal verder van de I verwijderd zijn. Zulke dominantakkoorden van dominantakkoorden worden wel wisseldominant genoemd.
Het begrip 'leidtoon' kun je generaliseren tot 'een halve toon boven of onder de toon waarnaar de melodie oplost', waarbij die doeltoon dan de grondtoon is van het akkoord waarin de melodie oplost. Stel een bassist speelt onder een bluesje in C de volgende noten
| c e g ges | f a bes b | c bes a as | g des c ges | f … (op | C7 | F7 | C7 | C7 | F7 …).
Hij gebruikt dan naast de akkoord (harmonische) tonen de volgende 'melodische' tonen: {ges} => leidtoon naar F, {bes b} => doorgangstonen van a naar c, {bes} => doorgangstoon van c naar a, {as} => doorgangstoon van a naar g, {des} => 'gegeneraliseerde' leidtoon naar c, {ges} => 'gegeneraliseerde' leidtoon naar f.
Hier heeft de leidtoon dus zelfstandig een 'oplossende werking', zonder de ondersteuning van een kwartengang als in V-I.
n niet-harmonische. De laatste zijn er om melodische redenen. Zij kunnen twee akkoordtonen via tussenliggende tonen verbinden (wisseltonen), of een zich herhalende akkoordtoon afwisselen met een toon erboven of eronder (wisseltonen). Het kan ook gaan om een toon van het vorige akkoord, die nog wat blijft doorklinken in het nieuwe akkoord, en pas dan overgaat in een toon van het nieuwe akkoord. Dit doet zich voor in de progressie I-Vsus-V-I: de 'sus' in V ontstaat doordat de grondtoon van de tonica blijft doorklinken als de kwart in het V akkoord, die dan terug zakt naar de terts van V (in C: de c in I is de sus(4) in Vsus, die oplost naar de 3 van V (c=>b)). Ook hier gaat het om een melodische (niet-harmonische) toon. De behandeling van dit soort melodisch gemotiveerde tonen in muziek wordt theoretisch behandeld onder de naam 'versieringen' (Engels: 'non-chord tones'). Er zijn meer dan de hierboven genoemde drie soorten.

In de bop/jazz vind ik die melodische benadering van niet-harmonische tonen ook aantrekkelijk, omdat je het begrip kunt uitbreiden naar akkoord-progressies. Als je een heel akkoord (chromatisch of diatonisch) verschuift, kun je in feite niet-harmonische progressies ontwikkelen als ‘wissel-akkoorden' en 'doorgangsakkoorden'.
(Tussen haakjes (maar dat zag je al): Engelstaligen spreken van 'neighbor tone' en van 'passing tone', waar wij het hebben over 'wisseltoon' en 'doorgangstoon'.)
Donald Elsas

De melodische mineur

Om duidelijk te maken welke harmonische en melodische consequenties de melodische mineur toonladder heeft, ontkom ik niet aan het uitleggen van wat muziektheorie.
Wat is een akkoord? Een populaire definitie is: een opeenstapeling van tertsen. En hoewel er wel wat valt af te dingen op deze definitie (er zijn bijvoorbeeld ook kwart akkoorden), houden we hem nu even aan.
Op elke toon van een toonladder kan een akkoord gebouwd worden (zie pagina 162). Het akkoord gebouwd op de vijfde trap van de toonladder is dus G – B – D – F. Een septiem akkoord, dat duidelijk terugleidt naar de grondtoon, luister maar. Dit wordt ook wel een dominant akkoord genoemd, en geef toe, het is behoorlijk dominant. Daar kun je in een Mixolydische toonladder overheen spelen, geredeneerd vanuit dit akkoord: G - A - B - C - D - E - F - G. Let wel, ik zeg kan; in principe kan bijna alles – je muzikaliteit en je oren zijn de maatstaf.
Een melodische mineur toonladder gaat zo: C – D – Eb – F – G – A – B - C, het is dus een mineur toonladder met een majeur zes en een majeur septiem. Hij lijkt dus sterk op de eerder genoemde majeur toonladder, het enige verschil is de kleine terts.
Laten we nu op elke trap van deze toonladder akkoorden bouwen. Op de eerste trap krijg je: C – Eb – G – B, een mineur akkoord met een majeur septiem, dat heerlijk spannend klinkt. Met de vierklank op de tweede trap lijkt niets bijzonders aan de hand te zijn, op het eerste gezicht is dat een mineur septiem. Om de specifieke klankkleur van

de melodische mineur uit te buiten, wordt daar soms een sus verlaagde negen van gemaakt, een akkoord dat rijker klinkt. In dit geval heb je dan een D sus b9 (D - G - A - C - Eb). Probeer maar eens, en gebruik dan (bijvoorbeeld) de volgende voicing (van laag naar hoog): D – C – Eb – G – A. Op de derde trap krijgen we: Eb – G – B – D, een majeur septiem akkoord met een verhoogde kwint. Een heftig akkoord! Op de vierde trap komt een septiem akkoord. Om de rijkdom van de melodische mineur mooi uit te laten komen, kun je daar een # 11 bij spelen. Op de vijfde trap kun je een septiem akkoord bouwen. Je zou zeggen, gezien het voorafgaande, voeg daar dan maar de Eb aan toe, dan klinkt het akkoord weer mooi melodisch mineur. Maar dit is de uitzondering die de regel bevestigt; de Eb klinkt gewoon niet zo mooi bij dit akkoord. Op de zesde trap en zevende trap blijken na enig rekenwerk half verminderde akkoorden te komen. Althans, dat zou je op het eerste gezicht zeggen, want met het akkoord op de zevende trap is iets heel speciaals aan de hand.

Laten we eens naar de toonladder kijken vanuit de zevende trap: B – C– D – Eb – F – G – A – B. Van de grondtoon B naar de kwart is een toonafstand van 2, een afstand die we normaal associëren met een grote terts – en zo klinkt dit interval ook.

In de moderne jazz is het daardoor de gewoonte geworden om de C als een verlaagde negen te beschouwen en de D als een # negen. Het akkoord op de zevende trap van een melodische mineur wordt gespeeld als een septiem akkoord. Het wordt een altered akkoord of altered septiem akkoord genoemd. En inderdaad, alles is zo'n beetje altered, dat wil zeggen veranderd, vergeleken met normaal. Alleen de 'terts' en de septiem zijn 'normaal', maar verder kun je dus een verminderde negen, een # negen, een # 'elf' en een # vijf eraan toevoegen. Een heel spannend akkoord, zo'n altered akkoord.

Ook de toonladder die je over dit akkoord speelt (dat is dus de melodische mineur van een halve toonafstand hoger) klinkt heel spannend. De eerste helft klinkt me Arabisch in de oren, het tweede gedeelte komt overeen met een hele toonstoonladder, een toonladder die ik behoorlijk abstract vind klinken. Een hele toonstoonladder is een toonladder waarin alle volgende intervallen een hele toonsafstand zijn, bijvoorbeeld C - D - E - F# - G# - A# - C. Die toonladder heeft dus 7 noten. Probeer maar eens wat jij ervan vindt!
De grap is hoe deze akkoorden gebruikt worden: namelijk om in plaats te spelen van de akkoorden die je 'normaal' zou verwachten. Stel dat je bijvoorbeeld in een nummer een twee – vijf – een tegenkomt (het akkoord op de tweede, vijfde en eerste trap van een toonladder, de meest voorkomende progressie in de jazz), bijvoorbeeld Dmi7 – G7 – Cmi7. Je kunt nu, als de melodie het toestaat, deze akkoorden gaan vervangen door een aantal akkoorden die we net besproken hebben. Bijvoorbeeld: Dsusb9 – G7alt – Cmi majeur7. Op het eerste en laatste akkoord speel je dan in C melodische mineur en op de G7alt in Ab melodische mineur. G7alt klinkt als een dominant akkoord en vraagt erom om opgelost te worden in een (of ander) C akkoord. Dat is de enige reden waarom je het in een akkoordenschema kunt gebruiken als substituut voor een 'normaal' septiem akkoord, het akkoord dat op de vijfde trap van een toonladder wordt gebouwd.
Het is dus eigenlijk het akkoord dat op de 7e trap van een melodische mineur gebouwd wordt – dus op de 7e trap van Ab melodisch mineur in dit geval. Je kunt profiteren van hoe dat akkoord klinkt om er in je solo eens een andere toonladder tegenaan te gooien als je een twee-vijf-een tegenkomt; i.p.v. bijvoorbeeld G mixolydisch (een majeur toonladder met een mineur septiem) speel je nu Ab melodische mineur.
Ab melodisch mineur = Ab - Bb - Cb - Db - Eb - F - G - Ab. Een G7alt = G - B - Db - F. Er zit standaard een b5 in dat akkoord - al mag je ook een #5 spelen, een Eb. Dat is het grappige van een alt akkoord, als het zinvol is en n.a.v. wat je medemuzikanten spelen, kun je alle noten erbij gebruiken uit de toonladder van de melodische mineur (een halve toon hoger) die je maar wilt. Op de terts en de septiem na zijn

alle noten die je erbij kunt pakken verhoogd of verlaagd. Als je zoiets ziet staan als G7#9b5 of G7b9#5 of een andere dergelijke notencombinatie, kun je altijd de altered toonladder spelen.
Mineur akkoorden met een majeur zeven worden al langer gebruikt in de jazz, Horace Silver experimenteerde er bijvoorbeeld al mee in de vijftiger jaren van de vorige eeuw, denk aan Nica's Dream. Maar de manier waarop er door veel mensen met altered akkoorden wordt gegoocheld, komt op mij nog steeds vernieuwend over – terwijl dit ook nog eens zo'n andere manier van muzikaal denken vergt, dat nog maar weinig mensen zich eraan lijken te wagen of het kunnen verdragen.
Wat wij kunnen verdragen, verschuift overigens steeds verder. Van de week hoorde ik een pianomuziekje dat bij een stomme film gespeeld werd uit het begin van de vorige eeuw. Het was de bedoeling dat het erg spannend zou klinken, maar voor mijn oren klonk het saai. Brave drieklankjes, laag op het toetsenbord gespeeld, wie vindt dat nu nog spannend? Dan willen we nu toch heel wat gemenere intervallen horen. Ik bedoel te zeggen: deze ontwikkeling went wel, we hebben gewoon nog wat tijd nodig. Want wat een rijkdom aan klanken krijgen we erbij!
Mijn goede vriend Peter Massink (een geweldige saxofonist, helaas te vroeg overleden), wees me erop dat er muzikanten zijn die op deze theorie teruggrijpen als ze interessant willen doen en melodische mineur notenreeksen produceren die niets te maken hebben met hun gevoel en die op dat moment irrelevant zijn. Ze hebben zich niet eigen gemaakt wat ze spelen. Dit kan een gevaar zijn voor iedereen die zich hierin verdiept – vooral als je over een altered akkoord speelt, want dan kan de melodische mineur behoorlijk abstract klinken.

Rafels

In de muziek zijn wetten er om omver gekegeld te worden. Heilige huisjes bestaan eigenlijk niet. Elke regel of wet die vol overtuiging wordt gesteld, en waar in een bepaald tijdvak misschien honderden miljoenen mensen het mee eens zijn, kan een tijd later onzin gevonden worden. En dat is prima.

Vandaar dat ik zonder enige gêne in dit verhaal tegen een paar heilige huisjes ga aantrappen. Ik weet het, de meeste mensen zullen het niet met me eens zijn, en dat is ook best.

1. Versnellen is soms een goed idee. Als ik dat tegen mijn medemuzikanten zeg, kijken ze me meestal aan of ze het in Keulen horen donderen. Versnellen en vertragen mag echt helemaal niet, is de gangbare opinie. Ik moet toegeven dat ik ook geen voorstander ben van vertragen, dat klinkt zelden functioneel, al zijn er uitzonderingen. Meestal vindt vertragen plaats omdat de desbetreffende muzikanten het nummer niet goed hebben doorgenomen of het niet aankunnen. Versnellen daarentegen gebeurt vaak als het ritme lekker gespeeld wordt en de muzikanten steeds enthousiaster worden. In zo'n geval kan de versnelling – die eigenlijk heel natuurlijk is – voor nog meer drive en spanning zorgen. Daar kan toch niemand op tegen zijn? Vaak neemt een band het publiek mee als alle remmen losgaan en wordt het optreden één groot feest!

2. Er is niets tegen op rafels in de muziek. Muziek hoeft niet perfect uitgevoerd te worden. Ook weer zoiets: iedereen doet vreselijk zijn best om zijn muziek zo perfect mogelijk te spelen, en dan kom ik vertellen dat dat niet hoeft. De soep wordt niet zo heet gegeten als hij wordt opgediend; ook ik doe enorm mijn best om perfect te spelen als ik optreed. Waar ik op doel is dit: als ik een solo speel, merk ik dat ik pas echt interessante dingen speel als ik risico neem. Ik beland regelmatig op een punt dat ik ervoor kan kiezen om op safe te spelen en netjes binnen (vaak door mezelf) platgetreden banen te blijven, of met een God zegene de greep gevoel te spelen wat ik in huis heb en ten diepste voel op dat moment.

Ik neem op zo'n moment dus risico ten aanzien van ritme en harmonie. Als dat lukt, zijn dat de momenten dat ik boven mezelf uitstijg. Ik

neem alle risico – en kom soms inderdaad niet fijn uit. Maar ondertussen heb ik wel iets gespeeld wat ik de moeite waard vind. Jammer als ik dan wel eens verkeerd uitkom. maar ook niet meer dan dat. Ik heb tot nu toe nog geen opname terug gehoord waarin ik alle risico's van de wereld nam die me van dit standpunt heeft afgebracht. Sterker nog: het is helemaal niet erg om verkeerd uit te komen en een paar 'foute' noten te spelen. Ook 'foute' noten kunnen zin krijgen door het vervolg dat je eraan geeft; dan klinken die noten niet meer fout. In principe kun je alles spelen, binnen een harmonie, echt elke noot: het gaat erom hoe je die noten inbedt in het geheel en wat je na die noot of noten speelt om ze (alsnog) te rechtvaardigen. Dat kan behoorlijk ver gaan. Ik begrijp dat Louis van Dijk het standpunt had dat als je een vreselijke fout maakte, je hem gewoon nog een paar keer moest herhalen, waardoor hij alsnog terecht ging lijken (en dat ook was). Zelfs als het niet lukt om noten te rechtvaardigen door wat je erna speelt, kan het zijn dat die 'foute' noten niets afdoen aan wat je ervoor gespeeld hebt, omdat dat zo geweldig was. Ik heb wel eens een jazzplaat gehoord van beroemde jazzmusici, waarbij de blazer tijdens de intro in de verkeerde toonsoort speelde en in een vlaag van verstandsverbijstering daar de hele intro in door bleef toeteren., maar wat er daarna kwam was zulke geweldige muziek, dat de hele take – inclusief de mislukte intro – op de plaat gezet werd.

Wat jazz tot zulke aantrekkelijke muziek maakt, is het spontaan geïmproviseerde karakter ervan. Ik ben daar weg van en merk dat ik tot mijn beste prestaties kom als ik op mijn spontaanst speel. Voorbeeld zijn de opnames van *The Hurricane Sessions 2008*, een album dat ik met Bob Anram heb gemaakt op het New Yorkse *Tracks To Wax* label.

Ik was vijf dagen in New York, maar Anram was slechts bereid om op één dag drie uur te komen voor de opnames van het album en daarna zou hij weggaan. Repeteren was er überhaupt niet bij. Ik vond dat nogal onbegrijpelijk toen, één repetitie alvorens op te nemen leek me geen kwaad kunnen, maar nee, zo wilde Bob het dus niet, en Bob was een behoorlijk eigenwijs figuur, dus hem van zijn standpunt afbrengen lukte van geen kant. Uiteindelijk is hij gekomen, we hebben drie uur lang spontaan geïmproviseerd en toen ging hij weer weg. Het is een mooi album geworden, hij heeft 4 ½ ster in *Jazzism* gekregen (het maximum is 5). Wat de muziek van dat album aantrekkelijk maakt, is het volledig spontane karakter ervan. Als je niet gerepeteerd hebt, kun je echt helemaal niets anders doen dan je oren zo wijd mogelijk open zetten en zoveel mogelijk te reageren op wat er gebeurt. Dat kan van alles zijn waar je geen rekening mee had gehouden.
Dit verhaal slaat natuurlijk nergens op als we het over klassieke muziek hebben. Klassieke muzikanten hebben voorgeschreven noten, dus als zij een fout maken, kunnen ze het niet opvangen. Dat resulteert vaak in de meest vreselijke zenuwen voor een optreden, heb ik gehoord van klassieke muzikanten. Daar lijden ze vaak vreselijk onder.

Dissonantie

Een experiment: zing een majeur toonladder, begin op de DO en zing door tot de TI. Nu zing je even de zes vreemdste noten die je maar kunt bedenken, waarna je eindigt met de hoge DO. Interessant toch? Alle noten, ook de aller vreemdste noten die je hebt gezongen, krijgen een plaats en blijven muzikaal klinken – maar tegelijk klinken ze ook heel spannend. Het is dus mogelijk om spanning toe te voegen aan je spel door dissonante noten te gebruiken en blijkbaar zijn daar regels en trucs voor te bedenken.
In de jaren veertig was er een tijdlang ruzie tussen de mensen die van de 'echte' jazz hielden (dat was meestal *New Orleans* of *Swing*) en mensen die van een nieuwe stroming hielden: de *Bebop*, onder leiding van Charlie Parker en Dizzy Gillespie. Dat liep hoog op, de woedende beschuldigingen vlogen over en weer. Er werd geroepen dat Bebop te

dissonant was, dat wat ze deden helemaal niet kón. Ze haalden ook nogal wat overhoop, die Beboppers. Akkoorden werden uitgebreid, akkoordprogressies werden ingewikkelder en er werden tonen gebruikt in de solo's die voorheen niet 'mochten'. Beboppers vonden de traditionele manier om jazz te spelen te braaf en te saai en de oren van de andere jazzers moesten maar wennen aan al die noten die niet eerder werden gebruikt in solo's.

Charlie Parker

Als we nu naar Bebop luisteren, horen we die muziek heel anders.

Dizzy Gillespie

Nu klinkt Bebop voor veel jazzmuzikanten braaf en zeker niet dissonant. Dat is een ontwikkeling die altijd al heeft plaatsgevonden: onze oren kunnen steeds meer aan wat dissonantie betreft en wat 50 jaar geleden nog dissonant klonk, hoeft nu helemaal niet meer dissonant te klinken. Zo'n ontwikkeling kun je zelf trouwens ook doormaken. Je kunt bij jezelf een ontwikkeling op gang brengen, gewoon door naar muziek te luisteren die net op het grensgebied ligt van wat je aan kunt wat dissonantie betreft.

5 Accessoires

De prijs van bassen

De prijzen die gevraagd worden voor basgitaren en contrabassen zijn over het algemeen onnavolgbaar. Dat ik dat vind, komt waarschijnlijk omdat ik vooral in twee dingen ben geïnteresseerd, namelijk in klank en bespeelbaarheid. Een tijdje daarna in belangrijkheid komt dan het uiterlijk van de bas. Erg leuk als mijn bas er mooi uitziet, maar het gaat mij erom wat ik ermee kan doen. Je zou denken dat instrumentenmakers er soortgelijke ideeën op na houden. Contrabasbouwers letten echter op andere dingen. Of het handwerk goed is bijvoorbeeld, dus of de bas mooi in elkaar zit.

Bij oude bassen letten ze erop hoe reparaties zijn uitgevoerd en wat de conditie van de bas is. 1580 - 1630 is zo'n beetje de glorietijd van de oude (Italiaanse) contrabassen. Gasparo Bertolotti, ook wel da Salo genoemd, en zijn leerling Magginini zijn grote namen op dit gebied.

Natuurlijk zijn er vroeger hele mooie bassen gemaakt in Italië, maar de klank lijkt (vreemd genoeg) niet altijd belangrijk voor de prijs. Zo'n bas kost minstens €50.000, of hij mooi klinkt of niet. Ik ken gruwel verhalen van bassisten die een wrak uit die tijd kochten voor een vreselijk hoog bedrag en toen de bas gerepareerd was, bleek hij nergens naar te klinken.

Ik vind dat ik op een fijne contrabas speel. Hij kostte €7000,-

Hoe hoger de prijs wordt voor een contrabas, hoe kleiner de winst in geluid. Je kunt best een super bas kopen voor €50.000, maar het verschil tussen een bas van €2000 en een bas van €25.000 is over het algemeen veel groter dan het verschil tussen een bas van €25.000 en een van €50.000.

De verschillen in prijs bij basgitaren zijn mij ook een raadsel. Ik speel zelf op basgitaren van Herman Mulder, een (bas)gitaarbouwer in Groningen, die wel verguld zal zijn met wat ik nu over die gitaar ga zeggen. Want ik heb hem vergeleken met bassen die soms wel drie keer zo

duur zijn, zonder dat ik begreep waarom die zo duur waren. Zeker niet vanwege de klank of de bespeelbaarheid . Bovendien bevalt het uiterlijk van mijn basgitaar me ook prima.
Mijn advies als je een contrabas, gitaar of versterker wilt kopen, is dus om toch vooral je oren te vertrouwen en er niet van uit te gaan dat iets wat duurder is ook beter is. Als het goed is, weet je voor je de winkel binnenloopt al wat je ongeveer wilt horen en ga je op zoek naar een bas die zo klinkt. Je kunt voor een redelijke prijs al mooie dingen kopen, is mijn conclusie.
De grootste winst die er te boeken valt zit hem niet in je contrabas, je basgitaar of je versterker, maar in je vingers. Als ik beroerd klink, ligt dat in negen van de tien gevallen aan mezelf. Het tiende geval is dan de akoestiek, soms is de akoestiek echt zo vreselijk dat er niet veel te doen valt aan een beroerd geluid.

Accessoires voor de jazzbassist

Als je wel eens hebt opgetreden, herken je deze situatie vast wel: de kroegeigenaar heeft je band een ruimte toebedeeld van 2 vierkante meter. In die ruimte moet een drumstel staan, een piano, een saxofonist… en jij dus, met je kolossale contrabas. En als dan eindelijk na de nodige onderhandelingen met de eigenaar alles zijn piepkleine plaats gevonden heeft, heb je net genoeg ruimte om er te staan – maar hoe moet het nu als je pauze hebt? De bas neerleggen kan niet!
De oplossing is een contrabasstandaard aanschaffen, mijn eerste tip en iets wat ik elke bassist echt dringend wil aanraden voordat hij met zijn contrabas op stap gaat. Niet alleen omdat er vaak geen ruimte is voor een liggende contrabas, maar ook omdat het gewoon veel veiliger is. Een staande contrabas neemt minder ruimte in beslag en is zichtbaarder. Het doet me nog pijn als ik terugdenk aan de dronken ober die met zijn grote voeten over mijn contrabas struikelde voor het optreden toen hij op de grond lag. Aargh! Het vervelende is dat de contrabas zowel groot is, als erg kwetsbaar. Over krassen maak ik me allang niet meer druk, dat heeft gewoon geen zin. Just another scratch on my bass.

Zodra de contrabas valt, is er in negen van de tien gevallen iets mis. Als mijn contrabas veilig in een standaard staat op een rustige plek, voelt het al een stuk veilige voor mij.
De tweede aanschaf die goud waard is: het stemapparaatje. Leve de uitvinding van het stemapparaatje! Meestal speel je ergens waar harde muziek opstaat, zodat de band onmogelijk rustig kan stemmen. Vervolgens wordt de muziek uitgezet en alle ogen van het publiek zijn verwachtingsvol gericht op het podium. Erg vervelend als je dan eerst moet gaan stemmen – alleen al omdat de aandacht van het publiek verslapt. Als de zaalmuziek uitgaat, wil je natuurlijk onmiddellijk beginnen. Het stemapparaat biedt uitkomst. Dankzij Jan de Bonte weet ik nu dat zelfs saxofonisten een stemapparaat kunnen gebruiken onder deze omstandigheden: de Intellitouch. 'Deze werkt op trillingen. Ik klem hem op de kop van mijn gitaar en vervolgens kan ik stemmen. Dit systeem is er ook voor blazers, je kunt ze op de beker klemmen en ... stemmen maar. Ook zij zijn dus niet meer (uitsluitend) afhankelijk van hun oren.' Bedankt voor de tip Jan!
Een derde onmisbare aanschaf voor elke jazzmuzikant, echt een must, zijn de jazz real boeken (***zie het stuk over standards***) of een app waarin de akkoorden schema's van standards staan, zoals iReal Pro. Ik heb die app in mijn telefoon en dat kwam een paar keer goed uit.

Als je voor een jazzoptreden bent gevraagd, neem je een real boek mee (in welke vorm dan ook) en je zit altijd goed. Je moet als jazzbassist a prima vista akkoorden kunnen lezen en die zijn in de meeste real boeken overzichtelijk opgeschreven.
Wat je bij je moet hebben: Google Maps of een ander navigatiesysteem in de auto.
Een vijfde noodzakelijke aanschaf: zorg ervoor dat er een rubberen

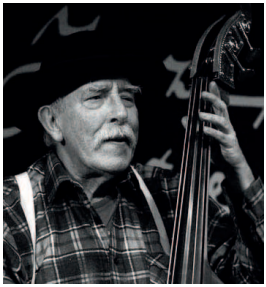
punt zit onder je contrabas. Alle andere systemen zijn onbevredigend, kan ik zeggen, door schande en schade wijs geworden. Vaak spelen we op gladde tegelvloeren en dan kom je er niet met je gladde punt. Een scherpe, metalen punt maakt lelijke krassen.

Snaren

Soms kost het heel veel geld om ergens verstand van te krijgen. Voordat je ontdekt hebt welke contrabassnaren je het best bevallen, ben je al weer vele honderden Euro's verder.
Ooit dacht ik dat ik (eindelijk) de goede snaren gevonden had. Een helder, strak en vol geluid en bovendien leken ze langer mee te kunnen, wat heel prettig is als je zoveel moet investeren. Een nadeel van de snaren die ik had, was echter dat ze zo strak gespannen stonden als kabeltouwen. Het kostte veel kracht om ze naar beneden te krijgen, echt enorm veel, en ik ben geen Schwartzenegger. Ik begon een chronisch lijkende blessure te ontwikkelen aan mijn linker duim, een protesterende pees of spier of zoiets. Al mijn spieren protesteerden overigens: als ik een optreden had gehad, kon ik aan het eind van het optreden mijn arm nauwelijks meer omhoog krijgen en de volgende dag voelde hij nog lam.
Ik begon steeds meer te denken dat mijn lichaam bij nader inzien niet geschikt was voor de contrabas, toen ik een contrabas in handen kreeg geduwd van de Tobias Nijboer. Die contrabas speelt echt zo licht als een veertje, ik wist niet dat een contrabas zo licht kon spelen! Oké, de snaren stonden laag, maar daarnaast bleken die snaren twee keer zo licht te spelen, terwijl ze toch helder waren! Ze heetten Pirastro Obligato.
Ik heb ze meteen gekocht en inderdaad, ook mijn bas speelde veel lichter. Ik stond in een klap twee keer zo virtuoos en ontspannen te spelen. Helaas, vooral na een paar maanden vond ik ze flink achteruit gegaan in klank. Nog even verder experimenteren dus. Omdat contrabas snaren zo duur zijn, kent elke contrabassist maar een beperkt aantal snaren. Als een setje wel redelijk bevalt, is hij meteen uitgezocht. Het kost gewoon te veel geld om verder te experimenteren.

Ik hou van een heldere klank, ik ga eigenlijk altijd voor een helder geluid. In het verleden heeft me dat wel eens parten gespeeld; dan koos ik zo nadrukkelijk voor een helder geluid dat ik niet laag genoeg klonk. Een bas moet de muziek van de band wel dragen natuurlijk en daarvoor moet je geluid genoeg diepte hebben. Als je op het podium een mooi, helder (maar niet zo laag) geluid hebt, kan het heel goed zijn dat je 5 meter van het podium verwijderd een akelig, flinterdun basgeluidje overhoudt. Je zou zeggen dat het dus het ei van Columbus is om je bas heel laag af te stellen, maar daar wordt je geluid weer onduidelijker van, vooral bij snelle noten.
Een goede bas blijft langer helder klinken dan een slechte bas naarmate je meer bas in je versterker draait. Maar dan nog: als je je geluid heel laag afstelt, wordt het moeilijker om zuiver te spelen. Wij contrabassisten spelen al gauw vals als we voor een te diep geluid kiezen.
Ik heb het net afgestruind om goede informatie te vinden over snaren voor de contrabas. Dat is onvoldoende gelukt, terwijl ze voor iedereen belangrijk zijn voor sound en speelgemak. Daarom heb ik andere bassisten gevraagd naar hun ervaringen.

Peter Krijnen



Aan je snaren-enquête doe ik graag mee. Jouw site ontleent z'n kracht inderdaad voor een groot deel aan de door jou toegevoegde ijzersterke en volledig praktijk-georiënteerde educatieve content. Daaraan meewerken vind ik niet alleen een vanzelfsprekendheid – eerder zelfs een soort van morele plicht in de richting van de jonge collega's die na ons komen. Met groot genoegen, dus.

1. Wat voor snaren gebruik je, darm, darm omwikkelde of metalen snaren?

Op één – jammerlijk mislukt – jaar in Afrika na, in 1963 (waar de darmsnaren me letterlijk onder de vingers wegrotten en de dichtstbijzijnde snarenboer woonde 2.500 km verderop – wist ik féél???...) heb ik verder zeer consequent op flatwound staal-op-staal gespeeld.

2. Waarom? (Wat zijn wat jou betreft de voordelen en nadelen van jouw keuze t.o.v. andere snaren?)
Darm: zie boven. Stalen kern met kunststof c.q. darm omwikkeld: niet voldoende pure power op mijn qua toon tamelijk 'kleine' instrument – net als trouwens darm. Levensduur van staal-op-staal kan bovendien (zie ook onder "anekdotes") vrijwel onbeperkt worden opgerekt.
3. Welk merk gebruik je?
Al 43 jaar lang uitsluitend hetzelfde merk en type: Dr ***Thomastik-Infeld Spirocore Leicht.*** Gewoon in standaardstemming E - A - D - G. Eventueel, maar da's niet op elk instrument en onder alle klimatologische en akoestische omstandigheden een even groot succes, in de soloversie F# - B - E - A en dan een hele toon in onderstemming opgespannen. Werkt bij mij de ene keer fabuleus (wellicht door de veel grotere amplitude van de relatief slappe snaren???) - en de andere keer klinkt 't echt helemaal naar niks].
4/5. Waarom? Wat waren je ervaringen met andere merken? (Kun je andere merken aanbevelen en/of afraden?)
Au fond zijn mijn oren m'n enige echte kapitaal. Ze leiden er, ook op grond van kortstondige aanvaringen met andere merken zoals Pirastro, toch telkens weer toe dat ik bij Spirocore Leicht terugkom. Klinken (ook op plaatopnames en in de radiostudio) lekker rond, met een randje vet en een spuugje percussief voorop ['Tonen as Rookworst'n' zeggen ze bij ons in Drenthe], doen 't zangerige karakter van m'n instrument het meeste recht, hebben een buitengewoon lyrisch-jubelend en toch mooi warm hoog, een fraai midden en een solide laag aan boord – kunnen kreunen, janken, fluisteren en juichen wanneer ik dat wil. Wat wil een eenvoudige jazzbassist nog meer, voor die paar armzalige centen die hij te besteden heeft???
6. Kun je een leuke anekdote over snaren vertellen?
Eigenlijk meer een soort recept. Heb ik 30 jaar geleden bij geruchte over een ouwe Amerikaanse blues-collega gehoord, die z'n basgitaarsnaren op die manier scheen te behandelen. Verder zelf in de praktijk doorontwikkeld. Werkt verbluffend en bespaart scheppen geld.
Men neme één of twee sets totaal "dooie" contrabassnaren (kan alleen met staal-op-staal) – kan niet schelen hoe oud, die door overmatig gebruik dus voor geen meter meer klinken.

Vervolgens een hele ouwe grote pan (bijvoorbeeld een voormalige snelkookpan), die je sowieso toch nergens anders meer voor gebruikt. Pan voor meer dan de helft vullen met water, aan de kook brengen en een half pak (500 gram of daaromtrent) simpele, ordinaire huishoudsoda toevoegen en op een laag vuurtje laten doorpruttelen. De sets snaren in het kokende water doen, alle ramen tegen elkaar openzetten (het stinkt godsliederlijk) en een uurtje of anderhalf laten sudderen. Water plus smerig grauwbruin schuimend drab door de plee gooien, snaren met koud water afspoelen (anders brand je je klauwen), met een rulle katoenen doek stevig droogwrijven (vooral de uiteinden niet vergeten) en tenslotte met een dun laagje zuurvrije vaseline inwrijven, voorzichtig weer oprollen en als complete sets in een goed etui bewaren. De pan buiten op het balkon laten uitruften en nooit meer voor iets eetbaars gebruiken.
Geloof het of niet: op die manier kun je – uitgaande van een stuk of drie, vier sets – de levensduur van je kostbare snaren echt extreem verlengen. Als je ze maar om de pakweg drie à vier maanden compleet als set laat rouleren en vervolgens deze (in feite geen cent kostende) behandeling geeft. Complete sets van over de vijftien jaar oud zijn bij mij geen uitzondering en individuele snaren (met name de twee hoogste) kunnen nog veel ouder worden, zonder dat ze ook maar een spat van hun brille en hun klankkarakter verliezen, in het volle voor hele goeie mensenoren hoorbare auditieve spectrum.
De verklaring is in feite heel simpel. Staal-op-staal bassnaren gaan qua klank alleen dood doordat zich tussen de windingen van de flatwound buitenlaag in de loop van de tijd vuil verzamelt. Da's altijd organisch materiaal: tot zout gekristalliseerd zweet, stof, minuscule huidschilfertjes en wat dies meer zij aan vieze ellende. Een paar uur uitkoken in soda lost al die rotzooi radicaal op. De snaren zijn daarna weer in staat om al hun door de fabrikant "ingebouwde" oorspronkelijke klankeigenschappen onverkort te laten horen en houden het vervolgens zonder storend klankverlies weer minstens een maand of vier vol. Tel uit je winst.
Blijf loosgaan, Peter

Koos Serierse

Ik gebruik in feite nooit één soort of merk snaar. Voor Jazzmuziek klinken darmsnaren warm en vol. Bij de prachtige oude opnamen, vooral uit Amerika, klinkt de bas bijna altijd goed ondanks de vaak slechte opname. Bij die opnames werd er meestal op darm gespeeld. Het nadeel van darm is dat je vooral in koude of te warme ruimtes aan het stemmen kunt blijven. Met de omwikkelde darmen heb je daar wat minder last van. Dus je moet de omstandigheden kennen en de soort muziek die je moet spelen om je snaren te kunnen kiezen. Je kunt natuurlijk ook stug volhouden om op één soort snaar alle soorten muziek te spelen (b.v. alles op darm) maar ik heb me altijd graag aangepast.

Zo neem en nam ik voor iets modernere muziek liefst stalen snaren. Ik neem dan de solostemming, die een toon hoger klinken, maar stem ze als gewone snaren zodat ze erg soepel spelen. Je moet daarvoor wel een behoorlijk instrument bezitten. Dat soepele spelen is voor mij erg belangrijk omdat je dan, vooral voor zeer snelle tempi, beter uit de voeten kunt.

Merken heb ik niet zoveel mee maar ***Thomastik-Infeld SPIROCORE Superflexible***, vooral die solosnaren vind ik heel mooi en klinken een beetje als darm! Maar ook de gewone SPIROCORE zijn prachtig. Ook PIRASTRO darmsnaren klinken prachtig, maar zijn niet te betalen.

Toch ook nog even noemen Golden Spiral van Kaplan uit de U.S.A. Of die in Holland te koop zijn weet ik niet. Of je hier veel aan hebt weet ik niet maar zo speel ik.

Eén belangrijke tip die vooral ter harte moet worden genomen is: maak je snaren na het spelen altijd goed schoon en droog dat verlengt de levensduur enorm!! Ik doe zeer lang met de snaren, zelfs als ik ze vaak verwissel en weer terugzet.

Wat betreft die anekdote:

Ooit, in de zestiger jaren (ja, zo oud ben ik al), moest ik op reis naar Afrika om in Kenia met een dixielandorkest een commercial op te

nemen. Ik had een huurbas (triplex) meegenomen en de bouwer van die bas had de snaren zelf gemaakt. Hij had daarvoor een speciale machine ontwikkeld. Ze waren heel dun en klonken erg metalig, maar goed, wist ik veel. Het viel me wel op dat ik een heleboel van die snaren meekreeg! Dat bleek geen overbodige luxe want tijdens die TV opnamen sprong de één na de andere snaar zodat ik de opname eindigde op één snaar, waar ik als een razende overheen vloog. Achteraf hebben we ons rot gelachen. Het was aan de eenvoudige muziek te danken dat ik me er doorheen heb geslagen, met moeilijke muziek was ik niet ver gekomen. Het lijkt een ongelooflijk verhaal maar het is waar gebeurd.
Koos Serierse

Hein van de Geyn
1. Wat voor snaren gebruik je, darm, darm omwikkelde of metalen snaren?
Metaal.
2. Waarom? (Wat zijn wat jou betreft de voordelen en nadelen van jouw keuze t.o.v. andere snaren?)
Metaal spreekt tot in de hoogte goed aan; projecteert erg goed, kan zangerig klinken. Metaal kan echter ook neuzelig klinken, irritant dun zijn; darm is altijd elegant en aantrekkelijk, maar kort in de hoogte, en wat minder zangerig over het hele instrument.
3. Welk merk gebruik je?
Tomastik normal.
4. Waarom? (Denk aan stugheid, soepelheid, helderheid, houdbaarheid, diepte, prijs, enz.)
Duurzaam (Ik haat verwisselen van snaren), betaalbaar, allround.
5. Wat waren je ervaringen met andere merken? (Kun je andere merken aanbevelen en/of afraden?)
Van alles geprobeerd, maar snel weer vergeten. Soms lijkt een combinatie van Tomastik's weich of stark met de normale spanning een goede manier. De verschillende types mengen goed van klank.

6. Kun je een leuke anekdote over snaren vertellen?
Mmmmmm

Jos Machtel

Sinds een aantal maanden speel ik op snaren van het merk Velvet (***www.velvetstrings.com***) Het zijn snaren met een darmkern en omwikkeld met koper en kunststof. Tot voor kort heb ik jarenlang op puur darm gespeeld en ook een tijdlang op de Golden Spirals van D'addario, dit zijn darmsnaren met een nylon omwikkeling. Metalen snaren heb ik wel geprobeerd maar voor mij klinkt dat niet warm genoeg.
Voordeel van puur darm is een mooi rond geluid, met veel punch. Nadeel is dat darm zeer temperatuur- en vochtigheidsgevoelig is waardoor je blijft stemmen, tevens is het moeilijker om een mooi arcogeluid te verkrijgen en is de sustain korter dan met metaal.
Wat de Golden Spirals betreft (Charlie Haden zweerde daar ook bij), daar was ik heel tevreden mee, maar die worden niet meer gemaakt. Er gaat een gerucht dat Charlie Haden de laatste doos heeft gekocht. Toen kwam ik bij de *Velvets*, die ik een heel goed alternatief vind, ik ga er steeds meer van genieten! Qua soepelheid houdt het het midden tussen metaal en darm, darm kan soms wel eens te soepel zijn. Qua strijken is het fantastisch, beter dan de Golden Spirals. Je moet wel even een dag of drie flink stemmen, want in het begin lopen ze hard terug. De sustain is langer dan met puur darm, toch blijf je darm horen, het geluid is zeer helder en rond.
Qua houdbaarheid weet ik alleen van horen zeggen dat ze vrij lang meegaan, zeker een jaar. Prijs van een setje is ongeveer €250, niet goedkoop maar nou ook weer niet onoverkomelijk. Onderhoud van de snaren is miniem: af en toe een doekje met een beetje alcohol er overheen halen.
Anekdote: ik had eens mijn darmsnaren in bad gedaan, ik had van iemand gehoord dat dat kon om ze weer eens goed schoon te krijgen. Daarna moet je ze goed laten drogen. Zo gezegd, zo gedaan, maar

blijkbaar heb ik ze toch niet lang genoeg laten drogen, want bij het opstemmen zeiden ze in koor: ‘PANG’.

Ruud Ouwehand

Wat leuk, dat klopt precies wat je over snaren schrijft. Ik experimenteer nooit (meer). Ik word wel nieuwsgierig als ik reclame zie voor nieuwe snaren (hybride van Heliocore), maar de prijzen weerhouden me van de aanschaf. Ik gebruik al jaren ***Thomastik Dominant***, staal omwonden, nylon kern. Op mijn bas klinken die het beste en daarbij komt nog dat ik veel pluk en strijk, en de 'pluk' Thomastiks (= Spirocore) klinken gestreken als een uitgeknepen kaassoufflé. Via leerlingen kom ik uiteraard veel met verschillende snaartypes in aanraking, van darm tot plastic (een vriend van mij heeft plastic 'rood-wit-blauwe' feestsnaren meegenomen uit Mexico. Ze klinken niet eens slecht, maar het is een belachelijk gezicht).
De Thomastik Dominant worden voor cello en viool wel vaak gebruikt. Ze klinken warm, behalve de eerste week, maar daar moet je even doorheen. Ik hoor bij collega's dat als er ook maar één beetje scherp hoekje aan de bas zit (kam, kielhoutje, stemmechanisme), de snaren snel kapot gaan. Ik heb in de afgelopen 25 jaar nog maar twee keer een snaar aan gort getrokken. Toch speel ik hard, heb sterke vingers en speel meestal akoestisch. Mijn snaren blijven goed op stemming en dat kun je nooit van darm zeggen, helaas (de klank van darm is mooi, natuurlijk en ouderwets).
Vroeger had ik Pirastro (gewoon, Gold, darm, veel geprobeerd). Door toeval kreeg ik deze Dominants op m'n bas gezet door mijn vioolbouwer na een 'grote beurt' (hij had ze al jaren liggen). Die vioolbouwer is ***Peter Brandt in Assen***, een zeer goede, vakbekwame handwerksman, niet speciaal voor bassen, maar omdat mijn vrouw cello speelt, ben ik daar ook blijven hangen.
Genoeg uitgeweid, dunkt me. Succes met de snaar-stories.

Henk Haverhoek

Hier mijn reactie op je snarenvragen. Ik heb trouwens met belangstelling en waardering je website bekeken. Vooral ook je baslessen en je ideeën over oefenen zijn mij vaak uit het hart gegrepen.

1. Wat voor snaren gebruik je, darm, darm omwikkelde of metalen snaren?

Metalen snaren.

2. Waarom? (Wat zijn wat jou betreft de voordelen en nadelen van jouw keuze t.o.v. andere snaren?)

Metalen snaren hebben meer presence dan darmsnaren. Die heb je nodig om je geluid te kunnen projecteren als je met anderen speelt.

Het eerste wat wegvalt wanneer je niet alleen speelt is het zogenaamde mooie ronde en volle van je basgeluid! Dat "mooie" zit toevallig altijd in het frequentiegebied van piano, gitaar, saxen, drums e.d.

3. Welk merk gebruik je?

Thomastik Spirocore Medium. Als G-snaar zou je ook iets anders kunnen gebruiken. Bijv. een Pirastro snaar.

4. Waarom? (Denk aan stugheid, soepelheid, helderheid, houdbaarheid, diepte, prijs, enz.)

Ik gebruik al meer dan 25 jaar Thomastik omdat ze veel sustain en presence hebben. Helaas duurt het een paar dagen tot een paar weken voor ze ingespeeld zijn. Maar daarna blijven ze lang hun sound houden. Ook voor arco! Een hardnekkig vooroordeel bij klassieke bassisten is dat ze voor strijken niet geschikt zouden zijn. De wereldberoemde bassist Edgar Meyer gebruikt als E- en A-snaar Thomastik.

Af en toe maak ik de snaren schoon met Ballistol-spray. Daar wordt de toets ook weer mooi schoon en diepzwart van. Het strijkgedeelte met zuivere alcohol. Uitkoken is veel te agressief, hoewel onze Peter Krijnen er een leuk verhaal over schreef!

5. Wat waren je ervaringen met andere merken? (Kun je andere merken aanbevelen en/of afraden?)

Een keer Correlli geprobeerd. De G-snaar was oké. (zie boven). De D-snaar had totaal geen spanning. Dus alles er weer af. Pirastro Jazzer

en d'Addario zijn mijn smaak ook niet echt.
6. Kun je een leuke anekdote over snaren vertellen?
Tijdens mijn studietijd wisselde ik elke dag mijn snaren: overdag had ik Pirastro solostemmingen ‘s avonds in die tijd voor de jazzschnabbels Nürenberger Künstlerseiten. Op het laatst duurde het wisselen nog maar net 5 minuten!

Hans Mantel

1. Wat voor snaren gebruik je, darm, darm omwikkelde of metalen snaren?
Ik speel de laatste tien jaar uitsluitend op staal.
2. Waarom? (Wat zijn wat jou betreft de voordelen en nadelen van jouw keuze t.o.v. andere snaren?)
Ik speel op staal omdat mijn ervaring met bijvoorbeeld darm niet altijd even gunstig is geweest en dat heeft twee redenen. Ten eerste hangt het heel erg van de bas af of darm (al of niet met staal omwonden) het gewenste geluid oplevert. Niet elke bas is daarvoor geschikt. Bovendien kan darm in je kamer wel goed klinken maar er zijn nogal wat muzikale situaties waar de ‘punch’ toch nodig is in een bepaald frequentiegebied waar darm op dat moment niet voldoet. In de tweede plaats reis ik de laatste jaren nogal veel en met name in klimaten met een hoge vochtigheid is darm een barre ellende en staan de paddenstoelen er zo gezegd binnen de kortste keren op. Met andere woorden, staal is het meest "bedrijfszeker".
3. Welk merk gebruik je?
Ik speel al heel lang op ***Thomastik***; na jaren op "weich" te hebben gespeeld ben ik uiteindelijk toch weer naar "mittel" gegaan (oftewel: rood-rood zoals we zeggen). Vergeleken met andere merken zoals bijv. Pirastro vind ik Thomastik gewoon beter klinken in elke opzicht. De totstandkoming van de klank is wat directer en er zit iets "ronds" in het geluid, dat ik bij Pirastro mis.
Niels Henning vertelde me altijd dat ik per snaar moet beoordelen wat ik gebruik; hij zelf speelt op Thomastik maar heeft Pirastro voor zijn

G-snaar. Maar dat is voor elke bas een "persoonlijk" ding. Natuurlijk moeten ze er eerst wel een week opzitten, anders kun je net zo goed op een eiersnijder spelen.

4. Wat waren je ervaringen met andere merken? (Kun je andere merken aanbevelen en/of afraden?)

De enige andere ervaring die ik met goede snaren heb gehad was met Olives (staal met darmkern) maar daarvan was voor mij het probleem dat je eigenlijk op en andere manier moet gaan spelen omdat de dikte van de snaren dat nu eenmaal afdwingt.

5. Kun je een leuke anekdote over snaren vertellen?

Anekdotes heb ik niet zozeer over snaren, maar in de tijd dat ik van Ray Brown les had, werd me duidelijk dat alles wat betreft snaren, versterkers en zo erg relatief is. Op zijn bas klonk ik niet als Ray Brown maar hij wel als zichzelf op de mijne! Over frustratie gesproken. En Viktor Kaihatu (die zelf altijd op de goedkoopste instrumenten speelt (en dan ook nog heel goed klinkt) zei hetzelfde: ‘Als je Wes Montgomery een gitaar van 35 gulden geeft met blikken snaren en een lullig versterkertje, klinkt 'ie ook als Wes Montgomery’. Waarvan akte. Dus, geluid zit voor het allergrootste deel gewoon in je hoofd en als ik ooit nog echt mijn geluid wil veranderen moet ik eerst dat maar vervangen.

Tenslotte (effe serieus), is het soms wel de moeite waard om een klein blokje onder het staartstuk te laten zetten en de hoek van de kam met de snaren wat stomper te maken; op sommige bassen wil dat nogal eens goed werken omdat ook de spanning van je snaren verschil kan maken. Natuurlijk is het ook goed om te kijken op de stapel wel optimaal staat, want dat kan een kwestie van millimeters zijn. Koos (Serierse) heeft me dat geleerd. Dat zijn de echte geluidskwesties – snaren kunnen het spelen vergemakkelijken, maar komen dan wel op de tweede plaats wat mij betreft. Dus: geluid zit in je hoofd en in je vingers; daar gaat het eerst om volgens mij.

Frans van der Hoeven

Ik gebruik ***Thomastik*** Weich; voor de G snaar een gewone (rood-rood). Dit zijn Stalen snaren. Ze zijn soepel en helder. Al mijn grote voorbeelden spelen hierop. Ik probeer wel eens wat anders, maar vind nooit iets bijzonders.
Een advies: probeer een tijdje darm, zonder iets eromheen. Ga dan weer terug naar staal. Je moet in de voetsporen van de helden treden, die vroeger allemaal met darm speelden. Ook Peacock en Gomez.
Ik speel ook wel graag op die zwarte ***LaBella's*** (Ron Carter, Buster Williams), maar die gaan na een tijdje ratelen in de kern. Ik kwam Buster tegen in New York en die zei: 'Ja, bij mij gaan ze ook telkens kapot, maar laBella geeft ze gratis aan mij en ik verwissel ze na enkele optredens'. Een voor mij iets te dure zaak.

Tjitze Vogel

Ik gebruik sinds ongeveer een half jaar ***Pirastro Obligato***, omwikkeld nylon. Iets meer kern dan staal, een iets minder lange sustain dus wat meer bounce. Een tussenweg, tussen darm-staal. Voor niet-strijkers kan ik een goedkope variant aanbevelen: ***Thomastik*** Dominant.

Tony Overwater

1. Wat voor snaren gebruik je, darm, darm omwikkelde of metalen snaren?
Staal.

2. Waarom? (Wat zijn wat jou betreft de voordelen en nadelen van jouw keuze t.o.v. andere snaren?)
Ik heb een aantal jaren op darm gespeeld. Golden Spiral. Darm omwikkeld met nylon. De E en

de A snaar Dominant (nylon kern metaal omwonden. Dit beviel me redelijk goed. Mooi geluid en door de combinatie met dominant was het laag nog vrij strak (beter en goedkoper;-) dan gewoon darm) en was de speelbaarheid ook goed (E en A in staal geeft een groot verschil in klank en speelbaarheid, dat is trouwens wel de set up waar Charlie Haden mee speelt). Toch ben ik terug gegaan naar staal omdat ik vond dat het redelijk beperkend was.
Je moet rustiger spelen en je ben meer afhankelijk van weersinvloeden en temperatuur. Een tijd op darm spelen geeft je wel een betere controle over je geluid en meer finesse in je rechterhand. Als je dan weer op staal speelt kan je veel van de verworvenheden van de darm sound meenemen. Stalen snaren geven me technisch iets meer mogelijkheden en ik vond ook dat darmsnaren mijn spel te veel richting de Charlie Haden stijl trokken.

3. Welk merk gebruik je?
Thomastik Rood Rood.

4. Waarom? (Denk aan stugheid, soepelheid, helderheid, houdbaarheid, diepte, prijs, enz.)
Een redelijk snaar voor een redelijk bedrag. Ik zou wel andere snaren willen proberen maar vind het risico te groot als ik voor een belangrijke opname zit. Deze snaren plukken en strijken goed.

5. Wat waren je ervaringen met andere merken? (Kun je andere merken aanbevelen en/of afraden?)
Vroeger speelde ik Golden Spiral (uit productie) met Dominant (zie boven). Verder geen ervaringen.

6. Kun je een leuke anekdote over snaren vertellen?
Een flink aantal jaren geleden was er een basweek in de IJsbreker. Daar waren veel grote bassisten, o.a. Dave Holland, Neils Henning Pedersen en Ray Brown. Die laatste is natuurlijk bekend om zijn fantastisch geluid. Toen mensen hem vroegen wat voor snaren hij gebruikte, moest hij even nadenken. Hij had net een of andere proefset met hele lichte

snaren. Maar zijn geluid was nog steeds hetzelfde. Het geluid van iemand zit voor het grootste gedeelte in de vingers. Dat kan een voor- en een nadeel zijn. Wat je ook doet, je blijft je eigen geluid houden. Andere snaren en zelfs een andere bas zijn meer nuanceverschillen. De meeste bassisten zoeken hun geluid te veel in externe factoren. Het grootste gedeelte van je sound bepaal je zelf. Dave Holland had daar mooie oefeningen voor.

Johan Plomp

Ik heb in het verleden gespeeld op ***Thomastik*** (Spirocore). Zilver omwonden darm, prachtig, speelde heerlijk en klonken ook goed op die bas (lekker soepel, medium sustain), maar werden wel heel erg duur en braken toch ook af en toe. Zodat ik opzoek ging naar iets nieuws: kale darm (D&G) met Thomastik (E&A). Lang op gespeeld, werkte erg goed. Mooie sound, wel een sound verschil tussen A&D en ook verschil in speelcomfort (darm erg slap en dik, staal strak en dun). Nadeel was dat ze vrij snel 'dichtsloegen', d.w.z. als je een beetje te hard trok werd het geluid plat. Wel redelijk lang mee gespeeld en een paar platen mee gemaakt. Het werkte goed op die bas om op de hogere snaren iets te spelen met een kortere sustain. Wel gingen die snaren vrij snel rafelen, en dat gedoe met die olie..
Toen heb ik een nieuwe bas gekocht met een setje Kaplan snaren. Klinken hartstikke goed, maar stonden op mijn bas behoorlijk strak (ik kreeg er af en toe echt pijn van). Dus speel ik nu op een setje Velvets sinds een paar weken en tot nu toe ben ik heel erg tevreden, de sound is erg diep en rond, klinkt erg 'klassieke jazz' (darm-achtige sound), erg rijk & vol. Ik heb wel behoorlijk lang nodig gehad om te wennen!
De Velvet versterk ik met een Realist element, ik had daarvoor een FWF. Mijn 'oude' bas heb ik ingericht voor 'electro-jazz', d.w.z. staalsnaren, lage actie en een Schaller pick-up (spoelen, magnetisch), zodat ik het signaal door een effectenloop kan gooien en behoorlijk hard kan zetten zonder feedback.

Bart Tarenskeen

1. Wat voor snaren gebruik je, darm, darm omwikkelde of metalen snaren?

Ik heb twee bassen waarvan op een darmsnaren en op de ander staal.

.2. Waarom? (Wat zijn wat jou betreft de voordelen en nadelen van jouw keuze t.o.v. andere snaren?)

Darm vind ik persoonlijk het mooist, vooral voor de muziek die ik doorgaans maak. De tweede bas met stalen snaren gebruik ik wanneer de omstandigheden zich niet goed lenen voor darm, zowel muzikaal als bijvoorbeeld de weersomstandigheden.

3. Welk merk gebruik je?

Darm: ***Pirastro Chorda G, Pirastro Eudoxa D,A en E***.

Staal: ***D'Addario Helicore Hybrids***.

4/5. Waarom? Wat waren je ervaringen met andere merken? (Kun je andere merken aanbevelen en/of afraden?)

Toen ik begon op darm te spelen (heel voorzichtig, eerst alleen de G, toen de D erbij en uiteindelijk alle vier) wist ik het meteen, dit is mijn ding. Niet te veel sustain, dikke attack, perfect voor walking bass. Maar ook mooi warm van toon, je kunt ook op darmsnaren ‘zingen’. En de Pirastro's waren de eerste die ik probeerde, meteen raak geschoten. Ze gaan bij mij zo'n twee jaar mee. Stalen snaren bij mij vroeger een jaartje maar eigenlijk vond ik ze na zes maanden al niet meer klinken. Darmsnaren klinken goed (en hetzelfde) van de eerste tot de laatste noot die je erop speelt.

De D'Addario's ben ik gaan gebruiken via een bevriende collega uit New York, Darryl Hall, die o.a. bij Ravi Coltrane speelde. Daarvoor gebruikte ik ***Thomastik*** Dominant. Bij de Thomastiksnaren mis ik altijd zo'n randje viezigheid in het geluid, dat de D'Addario's wel hebben, en de eerste twee weken zit er zo'n zilveren randje in het geluid dat ik persoonlijk niet te vreten vind.

Alphonso Johnson

1. What strings do you use (gut, metal, nylon) and what brand?

For my Modulus Basses I have been using ***D'Addario***. For my Washburn Acoustic Bass Guitar I use D'Addario EHR71-5 Half Rounds. On my Azola Baby Bass I use ***Thomastik***.

2. Why? What do you consider the advantages of these strings?

I have found that D'Addario strings have been the most consistent strings in terms of strength, tonal quality, tension and affordability

3. Have you used other strings? Can you tell something about your experiences?

Yes, I did try other strings before, but rather than say anything negative about these companies, I would just say that I've had the most positive experience with D'Addario's.

4. Can you tell a funny anecdote about strings?

When I first started playing bass I had a Japanese bass that cost $85. It took me almost two years before I knew that you were supposed to change the strings. No wonder I couldn't play in tune !! But my next bass was a Fender Fretless, so I guess trying to play that first bass in tune helped me develop my ear.

Conclusie

Er kan maar een snaar de winnaar zijn, er is maar één snaar het meest populair, en dat is voor de contrabas duidelijk ***Thomastik***. De meeste (beroemde) Nederlandse jazzbassisten spelen erop: Koos Serierse, Hein van der Geyn, Peter Krijnen, Ruud Ouwehand, Henk Haverhoek, Hans Mantel, Frans van der hoeven en Johan Plomp. Dit zijn metalen snaren met een nylon kern. Waarom gebruiken al die bassisten Thomastik? Er worden nogal wat voordelen genoemd: ze zijn duurzaam en betaalbaar, ze blijven goed op stemming, ze hebben meer sustain in het hoog (vergeleken met nylon en darm), ze zijn helderder… Je zou zeggen: waarom zou je überhaupt nog iets anders proberen?

Ondanks al deze voordelen van metalen snaren, blijven er een aantal die hards volhouden dat darm snaren mooier zijn. Hierbij gaan zij louter af op de warme, volle klank, die wij bijvoorbeeld kennen uit de vijftiger jaren jazz. En inderdaad, ze hebben gewoon gelijk, het is ook echt mooi warm. Er zijn echter nogal wat nadelen verbonden aan het spelen op darmsnaren, je moet er echt iets voor over hebben, dat is duidelijk: ze ontstemmen nogal (veel sneller dan metalen of nylon snaren), ze knappen zelfs af en toe (dat heb ik nog nooit meegemaakt met een metalen snaar), ze hebben minder sustain. ze klinken minder helder in de duimposities en ze kunnen niet tegen vocht. Ondanks deze bezwaren, blijven sommige bassisten wild enthousiast over darmsnaren, en niet de eersten de besten. Ik noem bijvoorbeeld Jos Machtel, die het heeft over een mooi rond geluid met veel punch. En dat heeft hij, een prachtig vol en warm geluid produceert hij met zijn snaren en zijn unieke duimtechniek. Bovendien speelt hij loep zuiver, dit ter relativering van de veel gehoorde klacht over het ontstemmen van darmsnaren.
Hier in Groningen, waar ik woon, heb ik op sessies regelmatig Bert van Erk zien spelen, die ook darmsnaren gebruikt.
Soms heb ik dan gewoon zin om zelf te spelen en voor ik er erg in heb, sta ik mijn best te doen op die bas van hem. Ik kan je verzekeren dat darmsnaren geen pretje zijn als je metaal of nylon gewend bent, zoals ik. Ze zijn veel flexibeler, ze vliegen echt alle kanten op als je erop speelt – zo voelt het voor mij althans. Het vereist een speciale techniek om op zulke wapperende snaren te spelen. Ik zie dat ook aan Bert; hij moet echt werken op zijn bas en heeft van die Popeye the Sailorman onderarmen gekregen.
Nog even een kleine kanttekening bij de Thomastik Dominant, gemaakt door ***Ferdinand Rikkers, basgitaar en contrabasbouwer*** in Groningen. Hij verkoopt ze niet meer, hij kreeg een tijdlang elk setje terug omdat er snaren van geknapt waren.
Sommige snaren zijn specifieke pluksnaren en niet geschikt om mee te strijken. Strijkers moeten snaren gebruiken die strakker staan en dus ook moeilijker naar beneden te krijgen zijn. Met Thomastik Weich kunnen deze sterke mannen bijvoorbeeld niets.

Ik was zelf even enthousiast over Pirastro Obligato. Tjitze Vogel speelt er ook op. Ik heb drie maanden op een setje gespeeld. De Pirasto's klinken behoorlijk darmachtig, moet ik zeggen, leuk om ook eens met zo'n klank gespeeld te hebben. Maar ze hebben minder sustain in de duimposities en toch een wat minder helder en krachtig geluid, vind ik. Bovendien: na die drie maanden vond ik de klank bergafwaarts gegaan en ben ik gauw weer overgestapt op metalen snaren (Thomastik Weich). Ik miste de metalen klank en ben blij dat ik weer metalen snaren op mijn bas heb. Tegenwoordig speel ik weer op Obligato, de Jazzers en daar ben ik tevreden over.
Wat ik ook een aantal malen terugkreeg op de enquête, was de opmerking dat de snaren er niet zoveel toe doen. Het gaat veel meer om de manier waarop je zelf je sound maakt. Hans Mantel en Tony Overwater vertellen leuke anekdotes over Ray Brown; het maakte niet uit op welke bas hij speelde of welke snaren hij op zijn bas had, hij bleef altijd zijn prachtige Ray Brown sound houden. Dit ter relativering van het belang van snaren.

Elementen/mics

Echt veel weet ik niet over dit onderwerp – maar wie wel van ons contrabassisten? Wat dat betreft lijkt het wel een beetje op de manier waarop we met snaren omspringen: als we eenmaal iets gevonden denken te hebben wat redelijk voldoet, experimenteren we niet meer, tegengehouden door de berg geld die we moeten investeren als we een ander systeem willen proberen. De eigenaar van de winkel waar je die systemen met elkaar kunt vergelijken, wordt subiet miljonair, zoiets bestaat nog niet in de wereld. Een stuk of twintig van die systemen kunnen vergelijken, dat zou geweldig zijn.
Ik ben zelf begonnen met een Underwood element. Destijds begon bijna elke contrabassist met een Underwood element. Het was betaalbaar en klonk acceptabel. Het werkt met twee zogenaamde 'piëzo' elementen die je onder de 'vleugeltjes' van je kam schoof, die daartoe in de meeste gevallen een beetje bijgevijld moet worden. Na een tijdje begon ik die Underwood elementen niet helder genoeg te vinden. Ik

kwam toen ***Wilson*** elementen tegen en die bevallen aardig – al zijn ze bepaald niet goedkoop. Het realist element dat je kunt gebruiken onder een verstelbare kam vind ik ook interessant, mogelijk ga ik die binnenkort een uitproberen.
Wilson is een systeem waarbij er onder elke snaar een gaatje moet worden geboord in de kam. Ik ben er dus best tevreden over, maar vind het nog wel een wat 'elektrisch' geluid.
Een paar jaar geleden had Bert van Erk een systeem met een klein microfoontje dat hij op de kam klikte, 'sd-systems' (LCM 100).
Hij had daar echt een akoestisch geluid mee, waar wij contrabassisten natuurlijk vrijwel allemaal naar streven. Het nadeel van dat systeem is echter dat het vre-se-lijk gauw rondzingt. Ik ben het toen uit gaan proberen, maar ik kan je dat soort systemen echt niet aanraden, want ze schijnen dat rondzingen allemaal te hebben. Misschien dat je er wat aan hebt als je contrabas een groot volume heeft, zodat er maar een beetje bij hoeft..
Dan heb je nog bassisten die helemaal geen systeem aanschaffen, maar (hooguit) een microfoon. Het klinkt niet echt slecht en je bent zo klaar: je koopt een microfoon, plugt hem in de PA (als die er is natuurlijk) en hup, spelen.
Nadeel is dat je die microfoon behoorlijk dichtbij moet zetten, anders pikt hij teveel bijgeluiden op of hij versterkt de bas niet genoeg. Wanneer je de microfoon vlak bij de contrabas zet, krijg je een behoorlijk rauw en agressief geluid. Christian McBride vindt dat prachtig, die gaat voor zoveel mogelijk power en steekt de microfoon zowat in een sleutelgat.
'Met al die versterkingsproblemen van de contrabas kun je maar beter een contrabas hebben met veel volume', zei Jos Machtel tegen me. 'Hoe minder je je bas hoeft te versterken, hoe meer je met een akoestisch geluid kunt spelen.' Daar heeft hij natuurlijk helemaal gelijk in. De verschillen in volume van contrabassen kunnen echt ongelooflijk groot zijn. Ik speelde in een vrij grote zaal, ik schat dat hij ongeveer 20 bij 40 meter groot was, afgewisseld met een andere band. In het voorbijgaan sloeg ik een snaar van mijn bas aan. Je hoorde niets, het akoestische geluid werd volledig overstemd door het geroezemoes in

de zaal. Toen ik langs de bas van mijn collega liep, deed ik hetzelfde. Ik wist niet wat ik hoorde, de hele zaal werd gevuld met die toon.

Ruud Ouwehand

Tja, ik heb natuurlijk ook lang Underwood gebruikt, zoals bijna iedereen, maar dat beviel tenslotte niet, want probeer maar eens: als je speelt en iemand knijpt daar (op die underwoodplaatsen) in de kam, dan hoor je hoeveel geluid dat afklemt, dus akoestisch klinkt dat lang niet zo goed als een 'vrije' kam. Daarom heb ik nu sinds een paar jaar een '***Realist***' element (onder de e-snaar kamvoet) en dat klinkt het einde.
De Realist werkt overigens niet op iedere bas. Wat iemand (Jan Voogd of Frans van der Hoeven dacht ik, maar weet ik niet zeker) mij vertelde was dat op zijn oude (zeer dure) bas er te veel laag in zat, en dat het 'bonkte'.
Omdat ik ook aardig veel strijk, moet het zo natuurlijk mogelijk klinken. elektrisch strijkgeluid klinkt afschuwelijk en bij voorbaat vals. Wilson pakt alleen maar de kam en zal dus voor strijken ook niet zo goed klinken.
Ik heb ook nog een microfoon van 'sd-systems' (LCM 100), omdat ik op school nog wel eens op een vreemde bas moet spelen en dit systeem met een handige beugel op iedere bas geklemd kan worden. Dit microfoonprincipe zingt wel snel rond.
Beide elementen samen heb ik het nog nooit gebruikt, omdat ik in mijn Gallien-Krueger maar 1 ingang heb.
Ik heb m'n versterker altijd rechts achter me staan, redelijk zacht, alle Equalizer-achtige knoppen op 12 uur behalve volume, ongeveer 1 meter van mijn rechterbeen, dan voel ik 'm een beetje rond m'n benen waaien; heerlijk.
M'n Gallien-Krueger heeft trouwens een aparte behandeling ondergaan: alle niet belangrijke dingen heb ik er tussen uit laten halen, zoals daar zijn: de voicing filters, de limiter en de effect in and out. Iemand vertelde mij, dat alle dingen waar het signaal langs moet, invloed hebben op het geluid. Hij klonk nadien zeer goed.

Als ik met een drummer speel, zit ie meestal links van me en wil dan graag dat ik m'n versterkertje ook links zet. dat voelt niet fijn voor mij, omdat rechts m'n goede oor is.
Wat ik ook nog wel eens doe, is m'n versterkertje doorprikken op de zaalinstallatie. Wat er dan met het geluid gebeurt, weet ik niet, maar interesseert me ook niet zo: als ik het maar fijn heb!
Trouwens, kom ik steeds meer achter: geluid zit in je vingers. de Ray Brown equalizer bestaat gewoon niet. Nou, dat was weer een heel verhaal, ik hoop dat je er wat aan hebt.

Hein van de Geyn

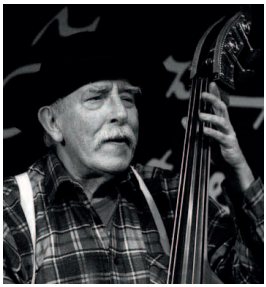
1. Wat voor systeem gebruik jij (piëzo elementen, microfoon, merk, enz.)?
Combinatie van ***Realist*** met klein Electro voice microfoontje.
2. Hoe bevalt het?
Uitstekend.
3. Hoe 'akoestisch' of 'elektrisch' klinkt het?
Erg akoestisch, toch duidelijk. De microfoon gebruik ik eigenlijk alleen om naar de PA te sturen.

Tony Overwater

Als ik echt niet met microfoon kan spelen, gebruik ik nu een Frans systeem van FWF. Een combinatie van een Underwood-achtig element en een microfoontje. Het bevalt redelijk. Je kunt makkelijk een balans maken tussen element en microfoon, en de microfoon zit op een heel mooi zwanenhalsje dat je op de brug monteert. De kwaliteit van de beide onderdelen vind ik echter nog niet overtuigend.

Aad van der Zeijde
Op dit moment gebruik ik de piëzo elementen van Fishman. Het maakt veel uit hoe je ze op de brug klemt. Een paar millimeter naar achteren maakt het geheel wel wat warmer van toon, maar droog blijft het. Helaas zijn de bijgeleverde klemmen één centimeter te kort en heb ik dus passende klemmen moeten zoeken om ze nog iets verder naar achteren te kunnen plaatsen. Op die manier doet de eigen klank van de snaar wat minder nadrukkelijk mee.
Ik heb gemerkt dat het aardig wat warmte kan opleveren als je op je versterker de treble vrijwel geheel wegdraait. Je moet er dan ook weer niet te veel bas indraaien. Wat je ook doet, dat mooie verende geluid bij je aanslag valt in alle gevallen gewoon weg.
Ik heb ook nog even geprobeerd om mijn ***Boss GT-6B Bass Effectsprocessor*** mee te laten doen maar alleen de sounds onder P4-3 en P0-1 leveren na een hoop instellen iets op. Ik vond het in ieder geval niet de moeite om daar mee verder te gaan, temeer daar ik vind dat je je contrabas zo clean mogelijk moet houden. Kortom, ik heb de meest natuurgetrouwe klank nog lang niet gevonden.

Peter Krijnen



'Wat een sympathieke en idealistische mensen zijn bassisten' Dat lijdt niet de minste twijfel. Bassisten kiezen voor een dienende taak – ze metselen samen met de rest van de ritmesectie een hecht fundament achter & onder de glanzende solisten in de front line. Die keus vereist een bepaalde mentaliteit. Laat mij maar lekker achterop die bühne staan en in alle rust m'n soepel-soepel-swingende dingetje doen. Maar in die bewust gekozen rol als weliswaar relatief onopvallende, maar terdege aanwezige rots in de branding ben ik wel sterk geneigd stiekem toch de regelneef uit te hangen. Heb het sterke vermoeden dat dit meer bassisten overkomt [In de tijd dat ik in het BIM-bestuur zat, 1981-84, was dat met zes [!!!] bassisten en één tenorist. Maar toen was de BIM ook nog een echt serieus te nemen, ambitieuze

vakbond met 2.500 leden. En geen marginaal & als cultuurpolitieke invloedsfactor volstrekt te verwaarlozen piepjankknor cluppie van minder dan 200 man.
Terzake: zoals al eerder gemeld, heb ik wat mijn elementen betreft in het begin een aantal jaren gewerkt met wat er toen was. Je weet niet beter, je doet maar wat. Magnetische elementen waren dat meestal, als regel van Duitse makelij. Klonk nergens naar, maar ze waren het enige dat je kon krijgen. Toen kwam het betere werk op de markt: die prachtige maar peperdure Amerikaanse stuff. Ik had daar eind jaren 70 effe het geld niet voor en heb toen dankbaar het advies van collega Michael Gustorff gevolgd. Die had een kennis in Wuppertal – ene Ralf Falk, die ook de versterking van Michael's viool destijds had geregeld. Ralf maakte op bestelling een heel simpel uitgevoerd, maar nu al bijna 25 jaar perfect en volstrekt storingvrij functionerend piëzo-element voor me, dat aanvankelijk door m'n basbouwer met twee lichtelijk taps toelopende balsahouten wigjes tussen de kam werd geklemd. Die krakkemikkige constructie bleek na een aantal jaren toch niet solide genoeg (bijgeluiden, trillingen), zodat we het hele zaakje maar ordinair tot aan het einde der dagen hebben verlijmd met twee-secondenlijm. De botte bijl, inderdaad, maar het werkt wél.
Dat element van Ralf Falk kostte destijds iets van f220.- of daaromtrent. Geen geld in vergelijking met wat vrijwel iedereen voor z'n element heeft betaald. En ik ben met name zeer tevreden over het volstrekt naturel klinkende geluid. Niks ‘te elektrisch’ of ‘niet natuurlijk’. Het akoestische geluid van het instrument wordt gewoon eerlijk en rechtlijnig opgetild, zonder nare neveneffecten, zelfs niet bij uitermate hoog volume. Met name na de restauratie heeft dat geleid tot steeds fraaiere klankresultaten. Of Ralf Falk nog elementen maakt, weet ik niet. Jonas Lohse is na contact met mij vorig jaar ook al naar 'm op zoek geweest. Vraag hem dus vooral ook maar. Volgens Michael woont ie nog steeds in Wuppertal.
Je ziet: aan de hele hype rondom randapparatuur ben ik nauwelijks geneigd mee te doen. Ik ben al jaren dik tevreden met m'n instrument en met de manier waarop het element aan de podiumklank z'n bijdrage levert. Tegen de tijd dat ik ook nog m'n kleine GK versterkertje

te pakken heb (is in bestelling), hoor je mij verder helemaal nergens meer over...

Jacques Roorda: review ***Shadow SH-965-NFX***

Wat opvalt aan het element als het uit het doosje komt, zijn de twee aan beide zijden gladde strips die onder de voetjes van de kam geplaatst moeten worden en het voorversterkertje met de zichtbare batterijklem en het knoopbatterijtje. Bij wijze van spreken in één handomdraai te vervangen. Het zal toch niet de bedoeling zijn het batterijtje regelmatig te moeten verwisselen? In de handleiding wordt gesproken over de levensduur van ongeveer een jaar. De vraag die ook bij me opkomt is hoe de batterijconstructie zich houdt bij 'on the road' gebruik, zo hier en daar een stootje, stof en vuil dat binnendringt (slecht contact tussen batterij en klem?), eventuele vochtigheid e.d. En ik moet denken aan de nachtmerrie situatie, dat de hele band in het donker op het podium op zoek is naar het verloren knoopcelletje van de bassist... Ik vind het niet het meest geweldige ontwerp, waarom het geheel niet fraai weggewerkt achter een kapje of klepje? Hier zou m.i. simpel wat anders voor te bedenken zijn geweest.

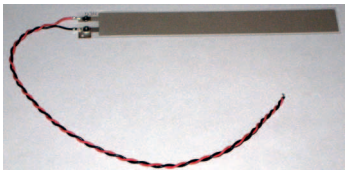
Na de snaren ontspannen te hebben, kon ik tot plaatsing overgaan. Zonder problemen glijd ik de transducers onder de voetjes.

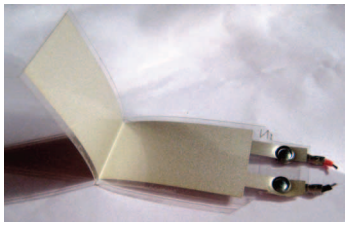
Ze passen precies, alsof voor mijn kam gemaakt. Mooi bedekken ze het donkere gedeelte van de strips, zoals de bedoeling. Bij het opdraaien van de snaren dreigt er slipgevaar voor de kam, de gladde strips zijn wel érg glad. Pas als de boel een beetje onder spanning staat wordt het stabieler. Voorwaarde bij dit systeem is wel dat je goed aansluitende voetjes hebt, anders voorzie ik grote problemen als inklappende kammen. Ook als de bas op stemming is, is de kam redelijk makkelijk met de hand een stukje te verschuiven. Regelmatig controleren of ie nog rechtstaat! De strips worden zo geplaatst, dat de kabeltjes aan de binnenkanten van de voetjes vertrekken. Het maakt me ook nieuwsgierig wat het effect zal zijn als de strips 'verkeerd om' geplaatst worden, met de kabeltjes aan de buitenkant van de voetjes. Via 2 mini-mini jackpluggetjes worden ze op 2 mini-mini busjes op het voorversterkertje aangesloten. Een beetje priegelig. Het zijn geen ge-

goten pluggetjes, maar met een hulsje met schroefdraad dat erg snel vanzelf losdraait, merkte ik. (Gevaar van mee resoneren?)
Aangesloten op een GK MB150S geeft het element het akoestisch basgeluid verrassend goed weer. Met de toonregeling neutraal op de versterker hoorde ik het karakter van mijn bas er wel in naar voren komen. Het element heeft een goede respons en klinkt rond en houtachtig. De balans tussen de snaren onderling over de hele toets is goed. De tonen klinken gelijkmatig, zonder rare piektonen of te zachte tonen. Het volumeknopje op het voorversterkertje kan gelijk op 10. De output is ook dan in vergelijking met een Rikkers-element (dat standaard op mijn bas zit) aanzienlijk lager. Het valt me een beetje tegen, misschien te wijten aan een te oud batterijtje? Met het tone knopje kan de helderheid van het basgeluid binnen een bepaalde marge geregeld worden. Het is natuurlijk persoonlijke smaak en ook afhankelijk van de bas en speelomstandigheden, maar het tone knopje op ongeveer 9 uur voegt een prettig randje treble en definitie toe. Meer 'tone' maakt het geluid metaliger.
Ik heb het element in de volgende situaties geprobeerd: solobas in de huiskamer, een paar repetities en een optreden. In alle gevallen geeft het element een werkbaar geluid met een akoestisch karakter. De bas komt goed door. Minder vind ik het, dat er een apparaat aan mijn bas hangt in de buurt van het staartstuk. Kan eenzelfde systeem niet passief uitgevoerd worden? Ervan uitgaande dat je het volumeknopje niet echt nodig bent en de toonregeling ook via de versterker kan. Dus een systeem met alleen de transducers en een ingang voor een jackplug. Op zich denk ik dat het principe van onder de voetjes geklemde strips wel een maximaal contactpunt en signaal geven.
Het element had ik gemonteerd op mijn 100+ jaar oude (waarschijnlijk) Tsjechische contrabas en had het meegekregen van Rikkers gitaarbouw om eens te proberen. Vriendelijke dank hiervoor.

Bouw je eigen piëzo

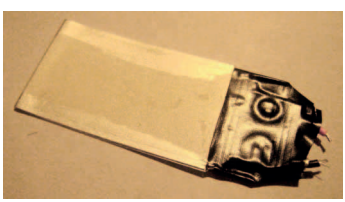
Aan Rob van Heelsbergen danken we deze instructieles, die ik mocht overnemen van ***zijn site***. Bedankt Rob!!!





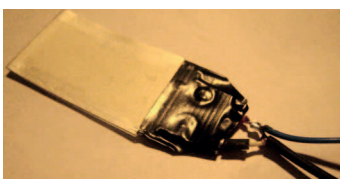
De beste opnemer is volgens mij een piëzo-film opnemer (zoals de 'Realist' ook is). De door mij toegepaste folie is 19 x 155mm (3/4" x 6") en is hier verkrijgbaar voor $16,50 terwijl de verzendkosten $14,- onafhankelijk van het aantal zijn. Voor een enkele folie ben je nog geen €24 kwijt.
De beide geleiders zijn middels twee draden reeds aangesloten. De folie heeft precies de breedte van een standaard kamvoet. De lengte kan precies goed worden gemaakt door het inkorten van de folie.
Omdat de folie dubbelgevouwen wordt moet je dus het stuk wat je omvouwt ietsje groter dan de kamvoet lengte worden gemaakt. Het gedeelte waar de contacten zitten blijft net buiten de kamvoet. De specificatie van deze folie is hier uitgebreid te vinden onder type DT4-028K/L.
De folie is in principe niet duur omdat hij voor allerlei andere industriële toepassingen wordt gebruikt. De folie is naar mijn beperkte ervaring (met 3 stuks) erg sterk en functioneert goed, zelfs op bijzonder ruwe oppervlaktes, zonder problemen te veroorzaken zoals onderbreking of sluiting (ik geef geen garantie, maar mijn ervaring is dat het tot nu toe heel goed ging). Het voordeel van een dergelijke film is dat eventuele beïnvloeding van de overgedragen trillingen door de geringe massa volkomen kan worden verwaarloosd. Door de folie dubbel te vouwen krijg je de dubbele output en tevens is het grootste deel van de afscherming verzekerd. De folie bestaat uit een polyester (mylar) film met daarop een geleidende laag daarna een de zeer dunne piëzo laag welke ook weer is voorzien van een geleidende laag. De laatste is afgedekt met een zeer dunne beschermingslaag die gemakkelijk te beschadigen is. Die laag is wel globaal isolerend maar dat is niet overal gegarandeerd aanwezig. Daar kan dus b.v. geen geleidende laag koperfolie of i.d. opgelegd worden als deze geen contact zou mogen

maken. Ook het dubbelvouwen veroorzaakt geen onderbreking van de geleidende lagen. Bij het dubbelvouwen heb ik er voor gezorgd dat de dunne afdeklaag aan de buitenkant blijft en deze de aarde wordt (afscherming). De geleidende laag knikt dan minder omdat de mylar laag er nog tussen zit. De geleidende lagen blijken dus bij het dubbelvouwen intact te blijven. De dun afgedekte laag komt overeen met de rode draad (wat ongebruikelijk is daarom opletten). De zwarte aansluiting moet dus als "hete zijde" worden gebruikt.
Omdat de folie te lang is, kan hij worden afgeknipt. Dit kan sluiting veroorzaken. Door het knipuiteinde een beetje af te schrapen, zal de sluiting verdwijnen. Het best kun je het uiteinde bij het dubbelvouwen en lijmen gelijk ook van een laagje lijm voorzien, om toekomstige mogelijke sluiting te voorkomen. Mocht na de verwerking alsnog sluiting zijn ontstaan, kun je die eenvoudig doorbranden door er b.v. 10 of 20 volt op te zetten. De eventuele sluiting verdampt dan gewoon. De rode en zwarte draad zullen vrijwel geheel moeten worden afgeknipt en aan een coaxiale (afgeschermde) draad worden gesoldeerd.
Je moet niet solderen aan de felsbussen. De contactlagen zijn n.l. zo dun dat deze door de hitte meteen verdampen en het contact met de felsbus verloren gaat. Einde element.



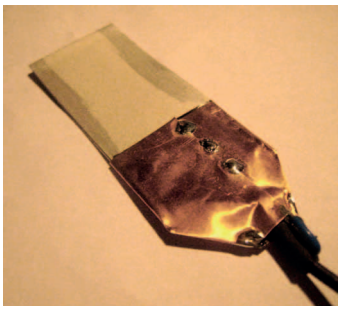
De aansluitingen moeten worden afgeschermd met koperfolie (b.v. hier te kopen, zelfklevend voor €7,95 + €4,50 30,5cm x 30,5cm.) en met de aarde (afscherming) worden verbonden. Bij het dubbelvouwen kunnen de open randen van de folie nog teveel brom opvangen omdat de lagen niet 100% op elkaar liggen en omdat zelfs de rand van de gevoelige geleider nog naar buiten kan wijken. Om een volledig bromvrij element te maken, kun je het best de zijranden van de film van een laagje geleidende zilververf voorzien, die je laat doorlopen naar een paar plekjes waar je de isolerende laag op de buitenste geleider voorzichtig wegkrabt met een scherp mesje.
De geleidende zilververf van Bison Electro is in zaken in auto-onderdelen te verkrijgen en in sommige bouwmarkten, waar het verkocht

wordt voor de reparatie van de achterruitverwarming. Ze is wel duur. Het dubbelvouwen kun je het best zo netjes mogelijk vooraf doen en wel zo dat de grote verzilverde oppervlaktes nauwkeurig over elkaar komen te liggen. Lijm met 2 seconden lijm. Er is een ook speciale 2 seconden lijm voor kunststoffen van Pattex (Secondelijm Uni-Rapide) met een primerstift erbij. Het lijmen gaat bijzonder goed.
Maak de vouw zo scherp mogelijk voordat je gaat lijmen, anders hou je een dikker stuk over bij de vouw. Je kunt NIETS corrigeren tijdens het lijmen! Dus langzaam vanaf de vouw op elkaar drukken. Op zichzelf is een iets dikkere plek bij de vouw geen groot probleem omdat je de vouw ook net buiten de kamvoet kan laten zitten, maar beter is naar mijn mening dat zoveel mogelijk van het element onder voet verzeild raakt. Maak de lengte van het omgevouwen stuk ca. 3 mm langer dan de kamvoet. Je hebt dan aan beide zijden iets ruimte over. Aan de ene zijde om de iets dikkere vouw niet onder de kamvoet te laten vallen en aan de andere zijde om de koperfolie om de aansluitcontacten niet onder de kamvoet te laten vallen. Zo kan de slechts 0,13 mm dikke folie straks netjes onder de hele kamvoet komen te liggen. Het uitstekende deel waar de contacten met coax aanzitten moet je iets naar boven buigen en ondersteunen met een stukje schuimrubber (bij mij een stukje van een oud camping matrasmatje). Dit voorkomt klapperen en uiteindelijk mogelijk breuk van dit deel. Tevens dempt het de microfonische gevoeligheid van de het coaxkabeltje en daarmee mogelijk ongewenste kleuring van het geluid.

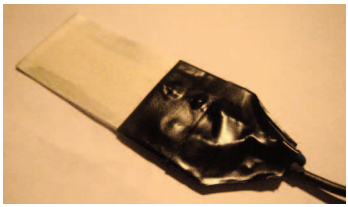


Mogelijk zijn al deze problemen in één keer opgelost als je een kant en klaar SDT1 element koopt dat reeds is voorzien van de coaxiaal aansluiting met afscherming. De afmetingen zijn echter wat kleiner (14x28mm) dan een standaard kamvoet. Op zichzelf is dat geen

probleem omdat het te verwachten output signaal daardoor niet kleiner wordt. Immers, de trilling zal bij een kleiner oppervlak een grotere uitwijking bewerkstelligen. Zolang alle energie het element passeert zal de grote van het oppervlak weinig invloed hebben op de signaalsterkte als tenminste de kamvoet alleen via de folie op de kast steunt en er dus lucht blijft zitten tussen de uitstekende randen en de kast.
Het kant en klare element is niet zoveel duurder, n.l. slechts $32,-. Of dit een 100% waterdichte afscherming heeft, weet ik niet. Mocht die niet voldoen, kun je dat met de geleidende zilververf oplossen. Omdat ik het zelf niet uitgeprobeerd heb onthoud ik me van een oordeel, hoewel ik verwacht dat het voor veel mensen een stuk handiger zal zijn (en goedkoper als je kosten voor lijmen en koperfolie etc. meerekent om een kant en klaar element te kopen.
Het is ook een dubbelgevouwen folie van hetzelfde materiaal. De aansluitingen zijn netjes afgeschermd en afgewerkt lijkt het.



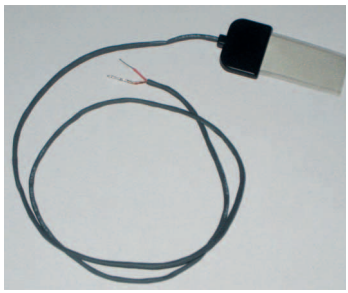
Van een ding kun je zeker zijn: elke minuscule opening in de afscherming gaat voor brom zorgen. Je kunt de SDT1 ook bestellen inclusief een 6,3mm jack voor $6,- meer. Wat echter onduidelijk is, is wat je met de dikte van het aangespoten blokje aan het element moet doen. Het lijkt me het beste om een extra houtstripje ter grootte van de kamvoet op de baskast te leggen (ca. 1,3mm dik) om het element netjes onder de voet kamvoet te laten vallen en ruimte te maken voor de verdikking van de aansluiting. Binnenkort test ik deze. De gemeten capaciteit is 2,58nF.



Het bestellen gaat geruisloos, je betaalt (met een creditcard), je hoort een week niets meer en vraagt je af of je ooit nog iets zult horen en dan valt het pakje in de brievenbus. Ging altijd goed tot nu toe (3 maal). Duurde steeds precies 1 week.

Eerste ervaringen met het gebruik van het SDT1 element:

1. Het is volledig brom vrij afgeschermd en produceert een zeer sterk signaal, groter dan van de twee piëzo schijfjes in de kam die parallel staan.
2. Het element is aanzienlijk kleiner dan de kamvoet van een 3/4 of 1/2 bas. Bij directe plaatsing onder de kamvoet van de 0,13 mm dikke folie onder de kamvoet, zal de kamvoet (deels naast het element) gemakkelijk contact maken met de kast! Indien dat gebeurt (en dat is meestal het geval) zal de overdracht (klankkleur) sterk beïnvloed worden door dit fenomeen. Het blijkt dat er dan geen consistente klankkleur wordt verkregen. Het klinkt na herplaatsing bij een kleine andere positie daardoor weer totaal anders. Dat is logisch en verklaarbaar. Dit is precies de reden dat ik opteer voor een zelfgemaakt exemplaar die geheel onder kamvoet valt waarbij ik er zeker van ben dat alle energieoverdracht alleen via de pick-up verloopt!



3. De eenvoudigste methode is een directe plaatsing van de folie onder de kamvoet, waarbij voldoende ruimte (2 mm) aan piëzo-film moet worden overgehouden om het blokje tegen de kast te kunnen plakken. De folie moet immers een dubbele bocht kunnen maken om de ca. 1,3 mm van het blokje te kunnen overbruggen. Het blokje gaat bij aanraking met de kast of de kamvoet (aan de bovenzijde) onverbiddelijk staan klapperen (en bijgeluiden produceren) als het niet met een dubbelzijdige plakband tegen de kast wordt geplakt. Dit dient ook te gebeuren om afscheuren door het trillen te voorkomen. Het blokje representeert zich als massa die zelf kan trillen en daardoor

ongewenst extra geluid gaat produceren. Het is een fictie om te denken dat je zou kunnen vermijden dat de kam nergens direct de kast raakt. De kam kantelt en verschuift altijd enigszins tijdens het op stemming brengen van de snaren.
4. Door het toevoegen van een stripje van 1,5 mm dik kan het blokje vrijwel tegen de kamvoet worden gezet en via dubbelzijdige plakband vlak op de kast worden geplakt. In dat geval zal het aanraakvlak van de kamvoet worden beperkt tot het elementoppervlak.
Om te voorkomen dat de kamvoet scheef gaat staan, zal ook bij de andere kamvoet een stripje moeten worden toegevoegd, eventueel ter grootte van de hele kamvoet.
Mijn indruk is dat het verkleinen van de oppervlakte van de kamvoet bij het element geen direct hoorbare verschillen teweeg brengt in het originele akoestische geluid van de bas (zonder versterking). Er zitten echter grote verschillen in klankkleur van de pick-up bij plaatsing van het element onder de voet aan de kant van de E-snaar of onder de voet aan de kant van de G-snaar. Dus experimenteren met 2 stripjes lijkt me handiger.
Het nadeel van de extra houtstripjes is dat de snaren 1,6 mm hoger komen te staan. Het voordeel is echter dat alle energie via het element gaat en niet allerlei wijzigingen in klankkleur optreden bij herplaatsing van de kam die dan onvermijdelijk ergens de kast raakt met de te kleine folie direct tussen voet en kast.
Je kunt het hoogteverschil natuurlijk weer compenseren door de kamvoet te verlagen aan de zijde waar het element wordt gezet.
5. Het SDT1 element is verreweg de goedkoopste en simpelste oplossing waarmee naar hartenlust geëxperimenteerd kan worden zelfs zonder bijzondere ingrepen. Voor kleinere instrumenten zoals cello of viool is het mogelijk nog een stuk geschikter.