

UITGAVE TER GELEGENHEID VAN HET 50 JARIG BESTAAN VAN THE CATS

2REWIND

DECEMBER 2014

PRIJS €4,50

**Wat is het
beste studio-**
**The
Cats?**

**VERGELIJKING
CATSCOVERS
MET
ORIGINELEN**



►► De gouden formule: Baroque pop met gedramatiseerde

►► Alle country(rock) invloeden op The Cats in kaart

►► De stemmen van Cees Veerman en Piet Veerman vergeleken

NIEUW De boeken webshop

www.jancassombroek.nl

- Alle boeken gratis thuisbezorgd
- Kiezen uit 5 miljoen artikelen waaronder bijna 800.000 eBooks
- Thuis bestellen en bezorgen of afhalen en betalen in de boekhandel
- Op werkdagen voor 23.00 uur besteld, de volgende dag in huis
- Track & trace
- 14 Dagen zichttermijn



Surf nu naar:

www.jancassombroek.nl

Uw zaken?



**Wij zetten uw zaken
op een rijtje!**

**Molenaar
Zwartthoed
Adviseurs**

Registermakelaars in Assurantiën
Financiële dienstverlening

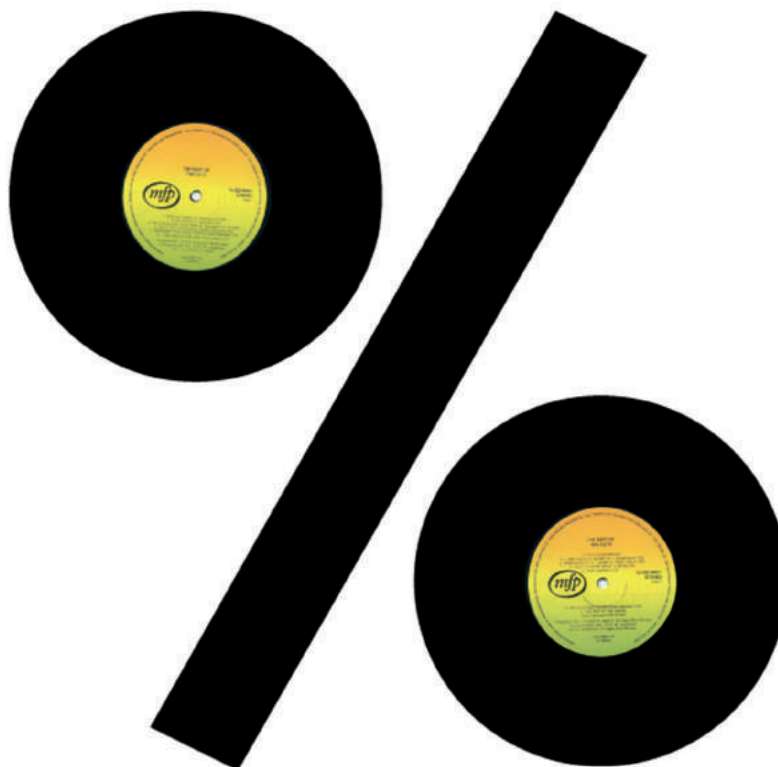
Tel. 0299-399030 - www.molenaarenzwartthoed.nl

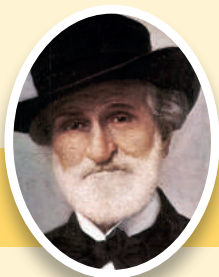
Met stip op 1 in de Hein Top100

Een fantastische uitgave over een fantastische band. 2REWIND heeft dezelfde diepgang die wij nastreven met ons werk.

Waar je je hart inlegt, komt succes naar boven. Zo staat onze eigen hitsingle "Elke Dag Bij" nu ook met stip op 1 in de Hein top100.
Kijk op www.heinkoning.nl

HK Hein Koning 
ADMINISTRATIE EN BELASTINGADVIES



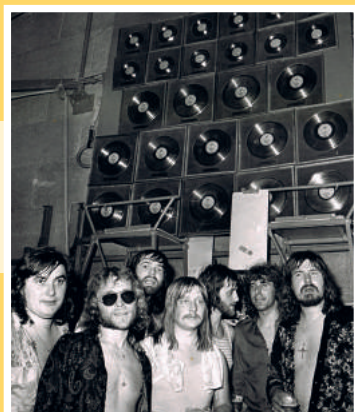


INHOUD

1 The Cats door een klassieke
bril bekeken **PAG 5**



2 De stemmen van de vier
zingende katers geanalyseerd
PAG 11



3 Nederlandse Baroque
pop met gedramatiseerde
solozang **PAG 18**

4 De vroege
popmuziekinvloeden op
het oeuvre van The Cats
PAG 21



5 Alle country(rock) invloeden
op The Cats in kaart gebracht
PAG 28



6 De uiteindelijke betekenis
en blijvende waarde van
The Cats **PAG 35**

COLOFON

Auteurs
Marcel Tuyp
en Faralda
Houthuijsen

Samenstelling
Marcel Tuyp

Eindredactie
Sandra Keizer

Drukwerk
Aeroprint

Beeldmateriaal
Universal
Music bv

Getracht is de rechthebbenden van de overige afbeeldingen te achterhalen. Zij die menen alsnog aanspraak te kunnen maken op zekere rechten, worden verzocht contact op te nemen met de auteurs.
marcel.tuyp@hollandtaxconsult.nl



2REWIND is
een uitgave van
Marcel Tuyp en
Sandra Keizer

Voorwoord

OP MIJN TWAALFDE werd oer-Cats-verzamalbum *The end of the show* (1980) mijn derde lp. Vernoemd naar de als zwanezang bedoelde laatste single, die acht jaar eerder al was opgenomen. Liefde op het eerste gehoor, en dat is altijd zo gebleven. Vroeg of laat heb ik het altijd weer nodig. Vandaar die nog steeds knagende behoefte aan een goed geschreven analyse van hun muziek. Dat er steeds inhameren van die commerciële prestaties, ik geloof het nu wel. En omdat die daarbij doorgaans pathologische omgang met seks, drugs en royalty-issues, met als toegift dat eeuwige gezeur erover, bij al die popartiesten ook van een hemeltergende voorspelbaarheid is, rest ons de muziek. Toen ik mijn latere mede-auteur Faralda Houthuijsen ontmoette – in het bezit van een bachelor muziekwetenschappen en als freelancejournalist onder andere werkzaam voor het Noord-Hollands Dagblad – besloten wij om die zo nodige analyse dan maar zelf te schrijven. Vanaf het eerste interview tot deze publicatie – feitelijk een zestal essayistische onderling verbonden recensies – zijn bijna twee jaar verstreken. Er is weliswaar veel tijd in gaan zitten, niettemin de investering meer dan waard dunkt ons. Met muziekkrant OOR in gedachten zouden wij oorspronkelijk een kortere versie schrijven. Zonder ook maar één letter te hebben gelezen, werd ons voorstel direct afgewezen. ‘Onze lezers zijn niet geïnteresseerd in *The Cats*’. Waarom die Britse MOJO en UNCUT ook op dit punt niet eens tot voorbeeld genomen? Halen zij hun neus op voor een binnenlandse act waarvan wordt beweerd dat hun sound de enige originele popmuziekvariant van eigen bodem is? Wij schatten in van niet. Als de OOR zich slechts bezig houdt met wat elders beter wordt gedaan zou de Nederlandse muziekliefhebber dan niet beter af zijn

met een goed geschreven Nederlandse vertaling van de MOJO en de UNCUT? Met al veertien jaar minimaal tien Top 2000 noteringen zouden *The Cats* geen serieuze musicologische analyse verdienen? Kom nou toch. Het voordeel van de negatieve reactie van de OOR was wel dat de omvang van ons artikel nu geen issue meer was, maar vervolgens dienden er zich weer andere hobbels aan. Een immer bewierrookt muzikant



of zanger, nimmer geconfronteerd met de wat serieuzere pers, kan koudwatervrees hebben ontwikkeld voor een wat kritischere benadering. Met een eventueel vanuit financiële motieven ingegeven reserve maakt elke zichzelf respecterende popjournalist korte metten. Artiesten hebben tegenwind nodig, liefst vaak veel. ‘No pain, no gain’. Belangrijker nog is dat onafhankelijke popjournalistiek de Nederlandse (en Volendamse) popmuzikale infrastructuur dient. Een gefundeerde recensie zorgt voor een beter begrip van vroegere prestaties, en kan om die reden een inspiratiebron gaan vormen voor betere toekomstige verrichtingen. In casu spijtig genoeg slechts voor die van anderen. Verder, een fanblad of een hagiografie voorziet niet in de behoefte waar wij ons op richten. Wij vinden dat ook Cats-liefhebbers eens een keer recht hebben

op een eerlijker en vanuit journalistiek oogpunt zuiverder onderzoek. En wie gruwet er niet van censuur? Indien Nederlandse dichters in het verleden geen publicatiemogelijkheden vonden, richten zij zelf een blad op. Daarom sluiten wij toekomstige bijdragen onder de titel 2REWIND ook niet uit. Graag schrijvende geestverwanten zijn bij ons van harte welkom. Tot slot de volgende anekdote vanwege mijn vermeende, ingewikkelde schrijfwijze. De revolutionaire negentiende-eeuwse Franse symbolistische dichter Stéphane Mallarmé (1842-1898), die als leraar Engels in zijn levensonderhoud voorzag, werd in juli 1876 door het Engelse periodiek *The Art Monthly Revue And Photographic Portfolio* gevraagd om een artikel te schrijven over de destijds in Frankrijk sterk opkomende impressionistische schilderkunst. Vanwege zijn hermetische, vrij gesloten poëzie, werd hem verzocht om toch vooral zijn huishoudster als lezer in gedachten te nemen. Ietwat bedremmeld – ‘Ik schrijf voor mijn huishoudster niet anders’

– accepteerde Mallarmé de opdracht. Ergo. Ook wat ik wil zeggen, bepaalt de manier waarop ik het zeg. Hoewel veelvuldig gebruik van de tussenzin van lezers wat meer inspanning vergt, lijkt zij mij voor de schrijver die de nuance zoekt en precisie nastreeft een onmisbaar instrument. Mallarmés essay is overigens prima leesbaar, en wij hebben, ondanks die haast niet te onderdrukken drang naar volledigheid, onze uiterste best gedaan om dat ook voor onze zes met elkaar verbonden bijdragen te laten gelden. Daarbij harnassen wij onze lezers graag tegen dat op niets gebaseerde snobisme van de OOR. Vanwege het onderwerp – popmuziek – en de alomtegenwoordige taal waarvan haar beoefenaars zich doorgaans bedienen hebben wij ervoor gekozen om Engelstalige citaten niet te vertalen.

Marcel Tuyp

The Cats door een klassieke bril bekeken

Een citaat dat tot nadenken stemt

DE MUZIEK VAN THE CATS opende het hart van velen. Daarom zal niet iedereen het waarderen als die gefileerd wordt. Kreten als 'vivisectie' of 'heiligschennis' liggen op de loer. Wat als een scherpe analyse toekomstig luistergenot vermindert?

Maar de sterke verankering in de grote hitlijsten van alle tijden laat onze vrees varen. Kijk maar naar de Top 2000, waar The Cats in 2013 tien plekken innamen. Van de Nederlandse artiesten hadden alleen Bløf (zeventien), De Dijk en Marco Borsato (vijftien), Golden Earring, Boudewijn de Groot en Anouk (dertien) er meer. Waarbij het moet worden opgemerkt dat deze nog altijd actief zijn in de muziekwereld.

Daarbij viel The Cats nog een grote eer te beurt: het eerste boek dat aan één Nederlandse popgroep werd gewijd, ging over hen. Jip Golsteijn (1945-2002) schreef 'De Cats, een Hollands succesverhaal' (1973) in samenwerking met de popgroep. Met hem maakten zij, nog onwetend van de vlucht naar Amerika (zie artikel 5), de tussentijdse balans op. Ruim vijftientig later, in de 'Geschiedenis van de Palingsound' (1999) van Tol en Veerman, werd Golsteijn geïnterviewd. Pagina 106 bevat van hem het volgende citaat: "The Cats hebben wonderlijk en zonder

dat zij dat per se wilden of zelfs maar beseften de rhythm & blues van de Coasters en de Drifters, zeg maar de Atlantic Blues, gemengd met Volendamse katholieke koorzang. Ze waren eigenlijk olie en water aan het mengen en het lukte nog ook. De muziek van The Cats heeft ook veel Nederlandse en country-invloeden."¹

Dit citaat zette ons aan het denken. Wij wilden achterhalen op welke onverenigbare elementen uit de Afro-Amerikaanse volksmuziek (en daarvan afgeleide popmuziek) enerzijds en de Europese klassieke muziek anderzijds Golsteijn hier doelde (zie voor een uiteindelijk antwoord op deze vraag artikel 3 en 6 in dit blad). Daarbij breiden wij ons onderzoeksgebied om redenen die duidelijk zullen worden in dit eerste artikel verder uit van klassieke koorzang naar klassieke muziek in het algemeen. Ook de Atlantic blues, popmuziek en vooral countrymuziek komen in artikelen 4 en 5 uitgebreid aan de orde. De eventuele Nederlandse invloeden, waaronder het mooizingen (de aloude Volendamse volkswijze van zingen), komen slechts zijdelings aan bod.

Voor wat betreft de internationale popinvloeden op The Cats gaan wij tot 1976, het jaar waarin The Eagles *Hotel California* uitbrachten. Countryrock had haar commerciële zenith bereikt. De spreekwoordelijke barbaren stonden aan de poort: punk, en de uit soul voortspruitende disco. En dat is eigenlijk altijd maar goed ook. The Cats verloren, net als veel andere popgroepen, daardoor echter wel het contact met de tijdgeest. Overigens doorstaat de verrassende en toepasselijk getitelde comebackplaat *Third Life* (1983) een kwalitatieve vergelijking met hun beste werk zonder meer. Ook *Flyin' High* (1985), het laatste studio-album met Piet Veerman, is de moeite waard.

Om tot een goed onderbouwde conclusie te komen, pakken wij ons onderzoek redelijk wetenschappelijk aan. Daarbij ontkomen wij niet aan de uitleg van een aantal, wellicht voor de muzikaleek ingewikkelde, muziektechnische begrippen. Het beluisteren van genoemde fragmenten, die in de meeste Volendamse huiskamers wel te vinden zullen zijn, en anders wel toegankelijk via de digitale snelweg, zal veel verduidelijken. Wij vinden dat The Cats een dergelijke aandacht verdienen, omdat ze Volendam op de popmuziekaart hebben gezet. Bovendien kan eerstgenoemde auteur in navolging ►





van professor doctor Klaas Steur (1905-1985) vervolgens buiten Volendam zeggen dat elke Volendammer het hiernavolgende gewoon weet.

Klassieke / Katholieke koorzang

The Cats bevonden zich in een lange traditie van samenhang. Meerstemmig zingen, zoals The Cats deden, werd voor het eerst in de middeleeuwen genoteerd. In de dertiende eeuw was er bijvoorbeeld het motet. In deze liedvorm werden nieuwe stemmen rond een oud, meestal Gregoriaans, éénstemmig gezang geweven. Deze manier van componeren, het zogenaamde contrapunt was horizontaal: in principe waren er net zoveel even belangrijke melodielijnen als stemmen. Een andere, latere manier van muziek maken was de vijftiende-eeuwse fauxbourdontechniek (letterlijk: valse bas). Volgens muziekwetenschapper Niels Berentsen was dit destijds in de Lage Landen een ware volkskunst. Eén stem heeft de hoofdmelodie en andere stemmen volgen improviserend de bewegingen daarvan exact op een vaste, goed klinkende afstand (interval). In de eenvoudigste vorm, met twee tegenstemmen, waren de intervallen vaak een kwart (vier tonen) en een sext (zes tonen) onder de eerste melodilijn. Ter afwisseling werd de laagste stem soms verlaagd tot een octaaf onder de hoofdlijn. Een enkele versiering was toegestaan. Improvisatie werd bij de fauxbourdontechniek gemakkelijker, omdat daarbij wordt uitgegaan van een vaste opbouw van samenklanken; een eerste stap naar de latere harmonieleer. Hoewel de geïmproviseerde wijze waarop de koorzang van The Cats (zie hierna) tot stand kwam kenmerken van de fauxbourdon lijkt te hebben, werkte die groep zoals de meeste popmuzikanten, binnen de regels van de latere functionele harmonieleer.

De voorloper van deze manier van componeren (en de vertegenwoordiger van het eerdere contrapunt) was Johann Sebastian Bach (1685-1750). Compo-

nisten uit het classicisme (1750-1810) maakten er bewust gebruik van en werkten haar verder uit. Daartoe behoorden onder anderen Joseph Haydn (1732-1809), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) en Ludwig von Beethoven (1770-1827) in zijn jonge jaren. Een revolutie. Volgens de functionele harmonieleer is opbouw van muziek verticaler: de componist kijkt meer of tegelijk klinkende tonen bij elkaar passen. Daarbij bepaalt één belangrijke grondtoon welke andere tonen hij daarop mag stapelen. Zo plaatste hij complete akkoorden na elkaar in plaats van losse tonen die in een complex geheel van melodielijnen goed moesten klinken. In de basis bestaan akkoorden volgens deze leer uit drie verschillende opeengestapelde tonen, plus een verdubbeling van de grondtoon om die duidelijker te laten klinken. Deze toon is immers de belangrijkste in het akkoord omdat hij diens functie aangeeft en de richting naar het volgende akkoord bepaalt. Veel gemengde koorwerken zijn vierstemmig. De gangbare verdeling van de partijen is van laag naar hoog: bas (bassus betekent 'laag'; houdt in principe de grondtoon) - tenor (tenor betekent letterlijk 'houder'; in de oude motetten is dit de stem die de oorspronkelijke (Gregoriaanse) melodie zong, nu heeft hij zijn functie als belangrijkste stem verloren en is gedegradeerd tot vulstem) - alt (altus betekent 'hoog'; meestal ook een vulstem) - sopraan (sopranus is de 'bovenste'; belangrijke stem omdat die als de opvallendst klinkende meestal de herkenbaarste melodilijn heeft).

Ook voor de vorming van melodieën zijn in alle leren regels. Het voert op dit moment te ver om daar dieper op in te gaan. Kees Schilder (de Bok), musicoloog en zanger van de meerstemmige zanggroep *I Voci e Amici*, meent dat de melodische opbouw van met name de grootste The Catshits voldoet aan alle klassieke spelregels. Hij vraagt zich daarom af of Arnold Mühren, die net als de andere The Catsleden geen muziekonderwijs had genoten (zie ook hierna), op dit gebied mogelijk onbewust iets had opgepikt van de Gregoriaanse muziek die in de kerk werd gezongen.

Gustaaf Schulz, organist van de Sint Vincentiuskerk, herkende dezelfde invloed. Hij vergeleek bijvoorbeeld de melodie van *One Way Wind* (Aglow, 1971) en later ook die van *Lea* (The Cats, 1968) met het Marialied *Wees Gegroet O Sterre*. Zijn conclusie was dat ze veel overeenkomsten vertonen, vooral in de lang aangehouden noten, die melodisch gezien een gelijksoortige beweging maken. Ook de gedragenheid, in zowel tempo, expressie als melodieusiteit,

zijn kenmerken die in de Catsmuziek zijn terug te vinden. Deze aannames zijn niet zo vreemd, want de Catsleden werden katholiek opgevoed. Zij bezochten de missen in de Volendamse Sint Vincentiuskerk tot begin jaren zestig toen ze rond de twintig jaar oud waren. Arnold Mühren oom Theo Mühren was destijds ook dirigent van het kerkkoor St. Caecilia. Omdat dit nog voor het Tweede Vaticaans Concilie (1965) was, hoorden zij, als ze op zondag de hoogmis bijwoonden, Gregoriaanse muziek. En die was éénstemmig. Naar eigen zeggen gingen sommige jongens echter liever naar een dienst die korter duurde en die was zonder muziek. Waarschijnlijk hebben ze wel een enkele keer meerstemmige zang gehoord in de kerk, bijvoorbeeld van het in 1951 opgerichte Volendams Operakoor. Het voorgaande staat echter haaks op het citaat van Jip Golsteijn.

Bij de Catsleden thuis klonk de nodige klassieke muziek, zoals gebruikelijk was in Nederlandse huiskamers in die tijd. Maar hetzelfde gold voor modernere muziek. Jaap Schilder maakte thuis kennis met meerstemmige, Afro-Amerikaanse muziek via Radio Luxemburg. Zijn vader, die in de jaren vijftig al samen met Piet Veermans vader een buiten de dorpsgrenzen optredende muziekgroep vormde, had die zender altijd aanstaan. In Piet Veermans ouderlijk huis klonken voornamelijk de commerciële hoogtepunten uit opera's van Giuseppe Verdi (1813-1901) en het verismo (Italiaans voor realisme) van Giacomo Puccini (1858-1924), romantische melodieën van Frédéric Chopin (1810-1849) en Frans Liszt (1811-1886) en werken van Mozart. Veel gezongen muziek kwam tot leven in de stemmen van bekende zangers uit die tijd, zoals de tenoren Tito Schipa (1889-1965), Jussi Björling (1911-1960), Mario del Monaco (1915-1982), Gaetano Bardini (1926-heden) en uiteraard de sopraan Maria Callas (1923-1977), die vooral binnen het belcanto excelleerde. In 1958 begon Tito Schipa zijn wereldwijde afscheidstournee in Volendam.

IN PIET VEERMANS OUDERLIJK HUIS KLONKEN DE HOOGTEPUNTEN UIT VERDI'S OPERA'S



Giuseppe

Hij werd in stijl, zoals dat bij een nieuwe pastoor ook altijd gebeurde, op een botter binnengehaald door het in 1951 opgerichte Volendams Opera- & Operettegezelschap (VOOG), het huidige Volendams Operakoor (VOK). Hij trad daarmee twee avonden op in partycentrum de AMVO en zij namen samen een plaat op voor His Master's Voice - de eerste voor het Volendams operakoor. Gaetano Bardini had een sterkere band met Volendam. Hij trad er in 1961 voor het eerst op onder de leiding van dirigent Jan Steur, Piet Veermans oom van moederskant. In totaal zong hij zo'n veertig keer met het Volendams Operakoor en het ook uit Volendam afkomstige Vocaal Ensemble.²

Zoals in artikel 2 waarin de aparte Catsstemmen worden geanalyseerd nog uitgebreid aan de orde komt, past Piet Veermans stem naadloos in het verismo, de operatraditie van het einde van de negentiende eeuw en het begin van de twintigste eeuw. In tegenstelling tot de adellijke hoofdpersonen van voorheen kwam nu het leven van de gewone man centraal te staan.

Hoewel niet bewezen, achten wij het waarschijnlijk dat met name Arnold Mühren onbewust elementen uit de kerkmuziek in zijn composities opnam. Mogelijk doelde Jip Golsteijn met katholieke koorzang dus op deze melodische invloed. Het is ook mogelijk dat hij verwees naar de Catsleden die in hun koortjes

keurig klassiek op de tel bleven zingen. Dat is binnen de Afro-Amerikaanse koortraditie die voornamelijk uit spirituals (tijdens de slavernij) en gospel (na afschaffing van de slavernij) afkomstig was, niet gebruikelijk (zie artikel 4 over de vroegste popmuziekinvloeden van The Cats). Als dit wordt afgezet tegen Piet Veermans ook door gospel en soul beïnvloedde solozang, die soms wel nogal vrij in tempo kan zijn,

kan wellicht worden gesproken van een vereniging van onverenigbare elementen. Omdat de Catsleden waarschijnlijk weinig muziek in de kerk hebben gehoord, vermoeden wij echter dat Golsteijn hier meer ►



doelde op de klassieke traditie in het algemeen, wellicht ook de manier van zingen in die stijl, die ook te herkennen is in Piet Veermans zang. En natuurlijk naar de opbouw van de koortjes, die zeer mogelijk klassiek zou kunnen zijn.

De samenhang van The Cats

Jaap Schilder en Piet Veerman (in Volendam The Everly Kusters genoemd) en Arnold Mühren en Cees Veerman (eerst samen en later bij de band Electric Johnny & The Skyriders) hadden al wat ervaring opgedaan door thuis of op het schoolplein hun idolen te imiteren. Deze manier van repeteren zetten ze als viertal, genaamd The Mystic Four, voort. Toen drummer Kees Mooijer erbij kwam, werd de naam gewijzigd in The Blue Cats. Dat werd simpelweg The Cats bij de komst van Theo Klouwer (1947-2001) als vervangende drummer.

In eerste instantie bleven The Cats voornamelijk covers zingen, maar ze kwamen al snel ook met eigen werk. Al voor het eerste album droeg leadzanger Cees Veerman (1943-2014) twee eigen composities aan *Without Your Love* en *But Tomorrow* (Cats As Cats Can, 1967). Naast Cees Veermans *I Gotta Know What's Going On* en *Remember The Good Times* (The Cats, 1968) volgde bassist Arnold Mühren op het tweede album ook met de teksten en zangmelodiën van *Lea* en *I've Always Tried To Understand* (The Cats, 1968), waarna hij samen met slaggitarist Jaap Schilder de bijpassende akkoorden uitzocht. Op het derde album *Colour Us Gold* (1969) volgen ook Theo Klouwer (*To-day* samen met J. Möhring) en Jaap Schilder (*Mandy My Dear*).



Verder bevat *Colour Us Gold* Arnold Mühren's *Why* en Cees Veermans *There She Goes*. Opvallend is dat sologitarist en solozanger Piet Veerman de laatste van de vijf leden was die met eigen composities kwam. *Somewhere Up There*, de b-kant van Marian (1969), was weliswaar zijn debuut, maar zijn eerste albumtrack *Where Have I Been Wrong* verscheen pas op *Take Me With You* (1970).

De kenmerkende refreinen werden, zoals gezegd, improviserend, op het gehoor gevormd: net zo lang uitproberen tot de gewenste klank was bereikt. De lead, oftewel de hoofdmelodie, die vastlag, werd in eerste instantie aangevuld met parallelle intervallen (de afstand ten opzichte van de hoofdmelodie blijft steeds gelijk). Vaak lag de tweede stem de terts boven of onder de lead, was de derde stem een staande stem (dezelfde toon over meerdere akkoorden, zie ook hierna) en lag de vierde stem een kwint of octaaf boven de lead.

Omdat deze hoofdmelodie niet binnen ieder akkoord dezelfde afstand tot de grondtoon houdt, lopen de tegenmelodiën bij een consequente toepassing van deze opbouw al snel uit de pas. Als bijvoorbeeld de lead binnen het eerste akkoord de terts zingt en binnen het daaropvolgende akkoord de grondtoon, zou de stem daaronder binnen het eerste akkoord de grondtoon zingen en binnen het tweede de sext. Die laatste vormt in een standaardakkoord van grondtoon, terts en kwint echter een sterke dissonant. Dit probleem wordt opgelost door de tegenstem naar de dichtstbijzijnde toon uit het akkoord te laten gaan. In dit voorbeeld zal dat dus de kwint zijn.



Een ander probleem is dat een stuk saai wordt wanneer constant exact dezelfde parallelle lijnen worden gevolgd. Dit is, wanneer de regels van de harmonieleer strikt worden gevolgd, niet eens toegestaan. Een opeenvolging van kwintbewegingen – dus bij een wisseling naar een volgend akkoord blijft één van de stemmen op een kwint afstand van één van de andere lijnen – is verboden in de harmonieleer. Dat The Cats niet van deze theoretische klassieke regels op de hoogte waren, merkte Jan Keizer die The Cats gedurende hun ‘tweede leven’, de periode 1975-1978, tijdens live-optredens begeleidde op de piano. “De jongens zongen wat en ik controleerde of de akkoorden klopten. Toen hoorde en zag ik dat die akkoordprogressie een zogenaamde verboden kwintgang bevatte. Toen ik ze daarop wees, was het

nuchtere antwoord van Jaap Schilder (die de betreffende lijn ook zong, MT & FH): ‘Maar het klinkt toch goed?’” Dit typeert de wijze waarop The Cats hun samenhang vormden: op gevoel en gehoor.

Saai wordende gelijke bewegingen kunnen worden doorkruisd door een stem die één toon over meerdere akkoorden laat liggen terwijl de andere stemmen wel bewegen: een

staande stem. In de klassieke muziek wordt dit ook wel een orgelpunt genoemd. De toepassing van deze techniek is bijvoorbeeld goed te horen in het refrein van *Lea* (The Cats, 1968), waar de stem van Arnold Mühren de b vasthoudt en slechts een enkele keer naar de c toe schuift. Opvallend is dat hij daarbij de intonatie en vibratie van de lead overneemt. Ook het refrein van *I Walk Through The Fields* (Take Me With You, 1970) bevat zo’n staande stem, deze keer van Cees Veerman.

Na veel oefenen konden de Catsleden uiteindelijk een enkelvoudige melodieline ter plekke driestemmig maken, zoals Gerrit Woestenburg (ex-lid BZN) vol bewondering constateerde toen hij in de band van Specs Hildebrand samen met Cees Veerman,

Arnold Mühren en Jaap Schilder oefende voor de kerstoptredens die zij in de jaren negentig samen verzorgden in Pius X. Ieder wist binnen een gegeven akkoord zijn plek in de harmonie.

Zo werd de akkoordprogressie van de uiteindelijk ‘vierstemmige’ (inclusief lead) koorzang in het refrein van *One Way Wind* (Aglow, 1971) als volgt: E-groot, B-groot, E-groot, gis-klein, A-groot, B-groot. De samenhang begint driestemmig: e (Cees Veerman), gis (Piet Veerman in de lead), b (Jaap Schilder). Als het refrein ‘vierstemmig’ wordt, ligt de nieuwe stem (Arnold Mühren) een octaaf boven de laagste stem. Strikt genomen blijft deze samenhang daarom driestemmig. De Catsleden zongen hier gestapeld. Hun stemmen kruisten elkaar dus niet.

Op het podium (beluister *The Cats Live* (1984)) was er een vaste rolverdeling. Als Piet Veerman de hoofdmelodie zong, verzorgde Cees Veerman meestal de tweede stem (een terts erboven), Arnold Mühren een staande derde stem of de stem boven Cees Veerman en Jaap Schilder de hoogste stem (een kwint of octaaf boven de lead) of de laagste (soms wel tot een octaaf onder de lead). Wanneer Cees Veerman de lead had, zong Jaap Schilder de tweede (terts boven de lead) en Arnold de derde stem (staande stem, dan wel kwint of octaaf boven de lead). Piet Veerman, die ook de sologitarist was, deed zowel op het podium als bij de plaatopnames in de koortjes in principe niet mee. Zoals Cor Veerman (Dekker) opmerkte, was het totale toonbereik van The Cats door met name Jaap Schilder vrij groot.

Dubbelen van stemmen

Om een vollere, rijkere klank te creëren, werden bij plaatopnames koortjes net zo lang aangevuld met extra stemmen tot men tevreden was over het totale geluid. Zo zongen Jaap Schilder en Arnold Mühren bijvoorbeeld vaak ook de tweede stem in en vulde Cees Veerman de hoge lijnen van Arnold Mühren en Jaap Schilder aan. Door dit dubbelen van stemmen klonk het sterkste punt van The Cats – het bij elkaar passen van hun verschillende timbres – vaak binnen elk van de twee dan wel drie melodieline naast de lead. *Silent Night* (We Wish You A Merry Christmas, 1975) (nog steeds de favoriete kerstcd van Jan Cas Sombroek sr., in artikel 4 worden verschillende versies van *Silent Night* met elkaar vergeleken) is daar een mooi voorbeeld van.

Om nieuwe nummers interessant te houden, namen The Cats hun koortjes in verschillende samenstellingen op. Zo zong in sommige gevallen slechts één persoon zowel de lead als de tweede stem



(bijvoorbeeld Piet Veerman in *Times Where When*, The Cats, 1968) of zelfs het complete koor. Dit laatste is het geval bij veel liedjes van Cees Veerman waaronder *If You'll Be My Woman* (Aglow, 1971 en *Love In Your Eyes*, 1974) en *The End Of The Show* (Signed By, 1972).

Dat er met betrekking tot de Catssamenzang sprake was van een perfect en daardoor makkelijk te verstoren evenwicht blijkt uit het feit dat Cees Veerman, die tijdelijk uit de band was gestapt, tijdens de opnames van *Hard To Be Friends* (1975) ernstig werd gemist (zie ook de door Piet Veerman geschreven toelichting bij het album). Zijn afwezigheid kon zelfs met studietechnieken niet worden opgevangen.

Jaap Mol (ex--KC Cash Band) vond op zijn beurt de stem van Arnold Mühren binnen de samenhang cruciaal: hij verbond zowel de stemmen als dat hij de klank voor een groot deel bepaalde. Hij illustreerde dit aan de hand van het refrein van *Times Where When* waar de koorzang driestemmig begint, maar vierstemmig eindigt. Arnold Mühren's stem wordt daarbij aan het einde in de mix omhoog geschoven. In wintertermen vormde zijn stem zo de afdronk, aldus Jaap Mol.

De koortjes werden in principe altijd gelijktijdig in één microfoon gezongen (zie de clip van *Scarlet Ribbons* (1969)). Daarbij had ieder zijn eigen afstand tot het opnameapparaat. Jaap Mol bezocht eens in het bijzijn van producer Klaas Leyen de studio waar The Cats hun zangpartijen opnamen. Op de vloer stonden nog steeds de strepen waarachter de drie The Cats-leden moesten staan. Zo kon iedereen in zijn natuurlijkste volume zingen.

Zongen The Cats close harmony?

Na de uitweiding over live- en studiosamenstelling van de koortjes, keren we terug naar de manier waarop de samenklanken ontstonden: op het gehoor. Na de Tweede Wereldoorlog was een bepaalde manier van akkoordbouwen immens populair: close harmony. De refreinen van de hits van The Andrew Sisters zijn bijvoorbeeld vrijwel allemaal close harmony. Enkele van de grote voorbeelden van The Cats zongen ook in die stijl. Hoewel het dus voor de hand zou liggen dat The Cats close harmony zongen, lijkt uit het voorgaande te volgen dat dat niet het geval was. Piet Veerman en Jaap Schilder zongen als The Everly Kosters veel covers van The Everly Brothers. Jaap Schilder zegt over deze periode: "Gek genoeg waren de Everly Brothers niet ons grote voorbeeld, maar de Hi-Lo's. Dat vocale machtsvertoon, die perfecte close harmony, dat sprak ons geweldig aan. Zo wilden we ook leren zingen".



The Andrew Sisters.

Over de vraag wat close harmony exact is, lijken de meningen uiteen te lopen. Er is echter wel een strikte opvatting die de meeste aanhangers schijnt te hebben: verschillende tonen die tegelijkertijd klinken, creëren spanning of juist een rustpunt in de harmonie. Hoe dichter die tonen bij elkaar liggen, dus hoe kleiner de onderlinge afstand, hoe duidelijker die relatie te voelen is. Als in een akkoord alle tonen zo op elkaar gestapeld worden dat er geen andere toon van dat akkoord tussen past, is de klank dus het rijkst. Een hele reeks van dergelijke akkoorden na elkaar wordt close harmony genoemd. Daarbij worden de akkoorden uitgebreid met tertsen boven de kwint (septiem, none), terwijl de totale omspanning binnen het octaaf blijft. Zo ontstaan vanzelf hele sterke dissonanten die moeten oplossen naar consonante klanken. Close harmony is dus een muzikaal spel van afstoten en aantrekken, spanning opbouwen en weer oplossen.

Zowel Jan Keizer, als Frank Bond, als Marcel Veerman zijn van mening dat de Westcoast-samenhang van The Eagles en Crosby, Stills, Nash & Young (zie artikel 5 over countryrock) op dit punt meer richting close harmony gaat dan die van The Cats. The Cats opereerden, zoals reeds uit de doeken gedaan, in principe binnen de klassieke manier van gestapelde tertsen. Jaap Schilder is van mening dat The Cats net als The Eagles en Crosby, Stills, Nash & Young geen close-harmony zongen. Hetgeen Piet Veerman in zijn in 2008 verschenen autobiografie op dit punt beweert – dat The Cats close-harmony zongen –, is in strikt musicologische zin naar onze mening daarom onjuist. ◀

2 De stemmen van de vier zingende katers geanalyseerd

ONDANKS DAT WIJ in dit artikel focussen op de (samen)zang mag niet worden vergeten dat drummer Theo Klouwer (1947-2001) los van de door hem aangedragen composities *Today (Colour Us Gold, 1969)*, *Irish (Take Me With You, 1970)* en *It's Over Now*, (b-kant van de ook niet op lp verschenen single *Don't Waste Your Time, 1971*) in sociaal opzicht – zowel intern als extern – voor The Cats van doorslaggevend belang is geweest. Hierin vormde hij het verlengstuk van manager Jan Buys (Tuf), een briljante people manager wiens kwaliteiten wij in artikel 6 kernachtig weergeven.

Hoewel Piet Keizer op *Home (1973)* en *Love In Your Eyes (1974)* ook meezong, en op de Bühne in de periode mei 1972- mei 1974 een volwaardige vervanger van Cees Veerman vormde, concentreren wij ons hierna echter toch op de vier belangrijkste op de plaat zingende katers. Inclusief hun belangrijkste composities. Om de essentie van hun samenzang (zie artikel 3 en 6) beter te kunnen doorgronden is het zinvol om de stemmen eerst apart onder de loep te nemen. Doorgaans worden popzangers – anders dan klassieke zangers – geclassificeerd aan de hand van het genre waarin ze zingen.

Uit het hiernavolgende blijkt dat een dergelijke benadering inderdaad belangrijke verschillen tussen met name Piet Veerman en Cees Veerman oplevert. Toch kan ook de klassieke stemindeling enig licht werpen op met name de zang van Piet Veerman en daarnaast op de functie die de Catsstemmen qua bereik – in de meeste gevallen – binnen de samenklank hadden. Tessitura is de technische term voor het bereik waarbinnen een stem het beste tot zijn recht komt. In de klassieke zangpraktijk worden de mannenstemmen van hoog naar laag als volgt getypeerd: countertenor, lyrische tenor, lyrisch-dramatische tenor, lyrische en dramatische bariton, bas-bariton, centrale bas en octavist (profundo). Elk van deze stemmen heeft naast zijn eigen bereik daarbinnen ook zijn eigen karakteristieken.

Zo is de countertenor soepel, beweeglijk en het bruikbaarst in het hoge register, de falset, terwijl de lyrische tenor ingewikkelde technische passages kan zingen met een weke klank die vooral in zijn hoge bereik tot uiting komt (luister bijvoorbeeld naar de rol van Alfred in Verdi's *La Traviata*); daar staat tegenover de lyrisch-dramatische tenor, zoals Beniamino Gigli en Mario Lanza, die juist vol en krachtig is in zijn lagere bereik en licht en beweeglijk in het hoge. Van laag naar hoog zou de indeling bij The Cats dan als volgt zijn: Piet Veerman (bariton), Cees Veerman (tenor), Arnold Mühren (tweede

countertenor), Jaap Schilder (eerste countertenor oftewel de hoogste stem).

Qua gebruikt bereik is de stemdiversiteit binnen The Cats eigenlijk net zo groot als die van The Drifters en The Coasters (zie artikel 4). Het grootste verschil tussen de samenzang van The Cats, The Eagles, Crosby, Stills, Nash & Young en de BeeGees enerzijds en de rhythm & blues groepen van eind jaren vijftig anderzijds, was de binnen de zangpartijen feitelijk ontbrekende basstem, en de belangrijker rol die was weggelegd voor countertenoren.

Piet Veerman

Van het kwartet had Piet Veerman van nature zowel het grootste volume als de laagste stem: een bariton. Nationaal erkend operakenner en generatiegenoot Kees Schilder (Kos) dacht bij zijn stem, vooral naar aanleiding van *Scarlet Ribbons (Colour Us Gold, 1969)*, in eerste instantie altijd eerder aan een tweede tenorsetting (de lagere tenor). Ook zijn timbre vond hij meer tenoraal dan baritonaal. Bij het ouder worden kan het timbre ook meer richting die van een bariton gaan, met andere woorden voller en rijker worden. Bij nadere beluistering



van de grootste hits gaf Kees Schilder (Kos) echter aan dat het bereik van zijn zangpartijen inderdaad meer binnen het natuurlijke bereik van een bariton ligt. Omdat de stem door het verlies aan spierkracht met het ouder worden ook wat hoogte kan verliezen, verwachtte Kees Schilder (Kos) ook niet dat Piet Veerman de hoge A in *Vaya Con Dios (The Cats, 1968; in 1972 alsnog op single uitgebracht)* nu nog haalt. Piet Veerman gaf in zijn autobiografie ook aan dat de tweede tenorsetting ►



eigenlijk te hoog voor hem was. Zijn oom van moederskant, ex-dirigent Volendams Operakoor Jan Steur, die hij de proefbanden voor zijn klassiek geïnspireerde vijfde solo-album *Cry For Freedom* (1989) liet horen, was dezelfde mening toegedaan.

Piet Veerman gebruikte niet vaak zijn kopstem. Het einde van *Midnight Cowboy* (solo-album *Back To You*, 1980) vormt daarop weer een uitzondering. Al had hij nimmer enig onderwys in de zangkunst genoten – pas toen zijn stem geblesseerd was geraakt, kreeg hij wat tips om een nieuwe blokkade te voorkomen en zelfs nog later, na de Catstijd, verdiepte hij zich meer in verschillende technieken, waarbij hij de samenwerking met een klassieke zangpedagoge al snel staakte omdat hij het gevoel had dat dit zijn natuurlijke manier van zingen te veel in de weg zou staan –, van nature zong hij al op een enigszins geschoolde manier (zoals met goede ademhaling). Mede daardoor kon hij veel variëren met zijn stem. Daarbij maakte hij gebruik van de verschillende holtes in zijn mond: nu eens strekte hij zijn keel, dan weer maakte hij zijn verhemelte hol of zong hij naar zijn neus. De latere Piet Veerman kan soms ook wat nasaler klinken.

Het zijn in ieder geval allemaal technieken die hij ontdekte tijdens het oefenen om tonen – vooral de hogere – mooier te laten klinken. Hij was heel gevoelig voor klank en Arnold Mühren schreef daar ook op, bijvoorbeeld -ee's - of -ie's - op hoge tonen. Jan Keizer (bühne-pianist The Cats (1975-1978)) merkte op dat Piet Veerman om een mooiere klank te verkrijgen medeklinkers inslikte. Luister naar de laatste zin van het tweede refrein van *Why*: 'Now I'm back I realize / That you 're the finest love I've ever had.' Bij de laatste vijf woorden gebruikt hij vrijwel geen medeklinkers. Iets soortgelijks doet hij bij de laatste vier woorden van de op één na laatste zin van *Rock & Roll* (1974, alleen op single uitgebracht): 'While you were changing your direction, I never even knew.' Hierdoor krijgt de klankkast (strottehoofd tot aan lippen en neus) veel meer kans om ongestoord te resoneren, en dus boventonen te genereren. Ook speelde hij wel met formantenfrequenties aldus Jan Keizer, een techniek die tenor Luciano Pavarotti ook vaak gebruikte:

van een bepaalde klinker maakte hij desnoods een andere klinker als dat mooier klonk. Dat *Why* eigenlijk twee refreinen heeft, realiseerde componist Arnold Mühren zich overigens pas nadat Peter Koelewijn hem had gevraagd 'nog eens zo iets als *Lea* of *Why* te schrijven'.

Piet Veerman speelde ook weleens met teksten zelf. Zo opent hij het door hem gecomponeerde, dramatische, met een snik gezongen *Phone Call* (*Take Me With You*, 1970) met 'You'll never know who I am / but I saw you stop by at Sam's'. Jan Sam was toendertijd barkeeper in Bar de Molen, én hij was de zoon van Sam Hansen de schoenlapper wiens winkel ook een populaire ontmoetingplaats was. Een rijmend insidersgrapje. Van de dichter terug naar de zanger. Zijn volle, krachtige geluid is warm, donker, licht gespannen met meestal een stevig natuurlijk vibrato. Vanwege zijn grote volume zingt hij van nature luid. Zijn klank en zijn aan eind negentiende eeuwse opera en levenslied (en later aan gospel, rhythm & blues en soul, zie artikel 4 over de vroegste popmuziekinvloeden op The Cats) ontleende dramatische voordracht bleek bij uitstek geschikt voor mid-tempo ballads.

Method actor

Als dat het drama of de spanning verhoogde, durfde hij tijdens optredens het tempo desnoods ook tot het uiterste te vertragen, luister naar *Vaya Con Dios* (*The Cats Live*, 1984). Dat Piet Veerman naast zanger op het podium ook vaak een acteur, in het bijzonder een 'method actor' was, wijst er ook op dat operazangers, in feite ook acteurs, zijn voorbeelden waren. De vraag in hoeverre Piet Veerman twijfelde aan de mate waarin hij in staat was om puur via zijn zang de gewenste emotie-overdracht bij zijn publiek tot stand te brengen, klinkt gezien zijn markante stem misschien wat vreemd maar blijft niettemin interessant. Het de dynamiek verhogen door het gebruik van zijn handen, armen, en soms zijn hele lijf is in ieder geval herkenbaar voor eenieder die Piet Veerman weleens live heeft zien zingen. Expressieve gelaatsuitdrukkingen worden niet alleen door hem gebruikt, het vormt een van zijn handelsmerken, en wordt ook als een aspect van het Volendamse 'mooi-zingen'³ beschouwd.

Op dit punt kan ook Ben E. King als voorbeeld hebben gediend (zie artikel 4). Het vormt een belangrijk verschil met Cees Veerman, die alles aan zijn stem overliet (zie hierna). Zelfs op Volendam – waar hij met liefde wordt geparodieerd door The Pietels, het gezelschap waarbinnen de door ons geïnterviewde Kees Veerman (Jozef), een achterneef van Piet Veerman, laatstgenoemde zangtechnisch en theateraal zo goed imiteerde, dat hij door The Tribute To The Cats werd gevraagd om de soulnummers van Piet Veerman te komen vertolken – twijfelt echter niemand eraan dat Piet Veerman daadwerkelijk voelt wat hij zingt. Doordat hij voornamelijk op gevoel zong, doorleefd geëmotioneerd, ging hij, om het drama te verhogen, soms nogal vrij om met ritme en tempo, een techniek

die binnen de operatraditie rubato (Italiaans: geroofde tijd (letterlijk) of vrij in tempo (figuurlijk)) wordt genoemd.

Het maatloos (vrij) zingen geldt overigens ook als een kenmerk van het Volendamse 'mooizingen'. Het drama, de passie en de hartstocht die Piet Veerman in zijn zang legt, de lange, gevibreerde, soms versierde tonen met dramatische intonatie –, vertonen sterke gelijkenis met operastemmen zoals de emotievolle Beniamino Gigli (1890-1957) en de romantische Mario Lanza (1921-1959), die in de traditie van het in het eerste artikel al even aangestipte, rond 1880 opkomende, verismo (Italiaans: realisme) traden. Dit bracht iets rauws in de operamuziek: de zang werd volkser omdat 'de gewone man' begon te zingen. Waar tot dan toe de snik (voor het eerst te horen in *Love Of The Common People*, (Cats As Cats Can, 1967) alleen was toegestaan als onderdeel van de klankkleur van de stem (operaterm: morbidezza), mocht hij vanaf dan ook 'op de stem liggen' aldus Kees Schilder (Kos). Jaap Mol hoorde in Piet Veerman zelfs meer Tante Leen en Johnny Jordaan dan in André Hazes. Luisteraars die de muziek van The Cats sentimenteel noemen, houden doorgaans ook niet van opera.

Het naar de toon toe zingen (overigens ook een kenmerk



George Bizet.

van het Volendammer 'mooizingen'), het ineens laten vallen van de toon, de lange uithalen, en inderdaad de snik (beluister ook *Excuse Me* (The Cats, 1968)), het zijn allemaal ook kenmerken van de Jordanese volkszang. Deze invloeden zijn verder ook goed te horen in de door Arnold Mühren gecomponeerde singles *Lea* (The Cats, 1968), *Why* (Colour Us Gold, 1969) en *Marian* (bonustrack Colour Us Gold, 1969) en in de door Piet Veerman zelf gecomponeerde single *Where Have I Been Wrong* (Take Me With You, 1970). Door de vrijheid in tempo en ritme (ook een kenmerk van gospel) die Piet Veerman zich bij zijn solozang permitteerde, waren geen twee uitvoeringen hetzelfde. Daarom was hij in achtergrondkoortjes live en bij plaatopnames minder goed bruikbaar. Ook tijdens optredens zorgde deze vrijheid in tempo voor ergernis bij de andere Catsleden die zich aan Piet Veermans onvoorspelbaarheid moesten aanpassen, zoals een geërgerd sissende Jaap Schilder die op het podium achter hem stond: "Tellen, Piet!" Volgens Kees Schilder (Kos) zijn dit soort conflicten tussen tenoren en dirigenten, en zelfs tussen zangers onderling, in ieder geval tijdens repetities standaard. Hij noemt de uit 1976 stammende, wonderschone versie (ook op single uitgebracht) van het duet *Au Fond Du Temple Saint* uit George Bizets opera *Les Pêcheurs De Perles* (bekend als 'de parelvisser') als voorbeeld. ►





Tenor Pavarotti, op de top van zijn kunnen, gooide zagezegd de trossen los; bas Gaiavrov had hem maar te volgen.

Wanneer Piet Veerman nog meer expressie in zijn zang wilde leggen dan met zijn van nature wat trillende, warme klank al mogelijk was, voegde hij een raspnd geluid toe, zoals te horen is in *Vaya Con Dios* (The Cats, 1968) - in het eerste couplet aan het eind van zinnen en woorden, zoals "...the time has come to **part**" (0:32), in het tweede juist aan het begin, zoals "**Now** the village mission bells..." (0:57). Hier wordt duidelijk dat Piet Veerman geen gène voelde om zijn stem tot het uiterste van zijn bereik te sturen zoals dat binnen soul vaak gebeurt (binnen de opera overigens niet). Dit is nog beter te horen in *Goodbye Baby Goodbye* (Cats As Cats Can, 1967). Zijn klank is daar echter niet meer glad en warm, maar schor en uiterst fel (voor een vergelijking van verschillende versies van dit nummer zie artikel 4).

Slepend gospelrefrein

Ook kenmerkend voor soul is de warme, donkere kleuring die Piet Veerman zijn stem soms nog extra kon geven. *Some-where Up There* (b-kant van de single *Marian* en bonustrack op *Colour Us Gold*, 1969) inclusief soulcoupletten en een meeslepend gospelrefrein is zoals al vermeld Piet Veermans eerste eigen compositie. Het nummer viel geheel binnen de stijl van de liedjes waar hij op de eerste drie albums de solozang verzorgde. Met zijn volgende compositie, de single *Where Have I Been Wrong* dat het vierde Cats album *Take Me With You* (1970) opende, zorgde hij ervoor dat de invloed van country op het repertoire van The Cats nog sterker werd dan die via Cees Veerman van meet af aan al was. Piet Veermans Latijnse invloeden zorgden voor meer variatie in het groepsgekluid. In zekere zin zijn deze al hoorbaar bij *Vaya Con Dios* (The Cats,

1968). Maar zij komen vooral naar de oppervlakte in nummers als *A Letter* (Aglow, 1971), *Let's Dance* (Signed By, 1972) en ook het samen met tekstschrjver Alan Parfitt geschreven *Second Pair Of Eyes* (Third Life, 1983). Vanaf *Take Me With You* ontleent hij zijn zangstijl - net als Cees Veerman - meer en meer aan countryzangers. Cees Veerman neigde daarbij meer naar countryrock en Piet Veerman meer naar countrypop. Zo waren Piet Veermans voorbeelden Kris Kristofferson (*Conclusions* van Signed By (1972)), Mickey Newbury (*Lonely Walk* van Take Me With You (1970) en *Winter's End* van Aglow (1971)), en vanaf comebackalbum *Third Life* (1983) ook Lee Greenwood (het door J. Crutchfield geschreven, een jaar eerder door Greenwood uitgebrachte *It Turns Me Inside Out*). Zelf geeft hij overigens aan dat hij Kris Kristofferson en Mickey Newbury pas in 1974 tijdens plaatopnames in Amerika ontdekte (zie artikel 5 over countryrock).

Cees Veerman

Voor de echte The Catsliefhebber was de solozang van Cees Veerman (1943-2014) onmisbaar, en niet alleen vanwege de afwisseling die hij in het repertoire bracht. Zoals gezegd komt de uit hun gehele oeuvre opstijgende, sterke hang naar country oorspronkelijk van hem. Bij live-optredens zong hij naast zijn eigen composities (waarvan hij op de plaat ook altijd de zang verzorgde) dan ook alle door hem zelf aangedragen countryrock-covers, die een belangrijke plaats innamen binnen hun live-set. Vooral door hem zaten The Cats de tijdgeest op de hielen. De eerste eigen albumcomposities (op debuutalbum *Cats As Cats Can*, 1967) *Without Your Love* en *But Tomorrow* waren ook van zijn hand. Hij bleef vervolgens ook altijd de productiefste componist.

Kees Schilder (de Bok) had het gevoel dat Cees Veerman zich als solozanger meer naar de samenzang richtte en Piet Veerman meer naar de instrumentale begeleiding. Volgens Frank Bond (Alasca), die aangaf zeer gecharmeerd te zijn van Cees Veermans stem, is die inderdaad bij uitstek geschikt voor de muziek uit de San Francisco-Bay Area waar hij van hield: Moby Grape, Love, The Byrds en Crosby, Stills, Nash & Young, laatstgenoemden zowel gezamenlijk als afzonderlijk (zie artikel 5). Zijn kracht zat volgens Frank Bond niet slechts



in de croonerhoek; hij kon juist ook het stevigere en minder gepolijste werk vertolken. Cees Veerman deed voor de oprichting van The Cats op talentenjachten ook vaak Elvis Presley-covers, en zijn haardracht, een vetkuif, was daar in die tijd ook op afgestemd. Zijn indrukwekkende live-vertolking van het door Leiber & Stoller (zie ook artikel 4) gecomponeerde en door The Cats nooit op een studio-album opgenomen, vuig rockende rhythm & bluesnummer *Kansas City* (*The Cats Live*, 1984) – ook altijd al een live-favoriet van The Beatles (*Beatles For Sale*, 1964) – vormt daarvan een perfecte, gelukkig bewaard gebleven illustratie. Uit het door hem gezongen *Turn Around And Start Again* (1968), het eerste The Cats-nummer nieuwe stijl, dat nog wel up-tempo is, blijkt dat zijn stem binnen een klassiek arrangement ook goed tot zijn recht kwam. Eigen compositie *Without Your Love* (*Cats As Cats Can*, 1967) – inclusief viool die de zang beantwoordt en het karakteristieke klassiek aandoende pianomotiefje – en de Lewis & Clarke compositie

Freedom Bird (inclusief cello) van *Colour Us Gold* (1969) vormen daar ook mooie voorbeelden van. Cees Veerman was een tenor met een vrij lichte stem, een heldere klank met een niet zo sterk, soms bijna geforceerd klinkend vibrato. Hij neeg naar een scherpe klank – zeker in zijn hogere bereik (inclusief kopstem). Luister bijvoorbeeld naar het reggae-achtige *Night Time*⁴ (*Cats As Cats Can*, 1967), voor het eerst tussen [0:22] en [0:28], of *Sure He's A Cat* (1967, alleen op single uitgebracht), voor het eerst tussen [0:26] en [0:29]. De liedjes waarin hij de lead zong, bevatten meestal minder drama dan die waarin Piet Veerman soleerde en waren, ondanks het er vaak in getoonde verdriet, niet zelden beschouwender, berustender en daardoor uiteindelijk toch ook wat lichter van toon. De wat ruwere klank waarmee hij zijn stem kon kleuren paste daar goed bij. Luister bijvoorbeeld naar het door een dominante bas en honkytonkpiano gekenmerkte *The End Of The Show* (*Signed By*, 1972).

In *Without Your Love* – zeker thematisch een blauwdruk voor de latere, grote hits van de hand van Arnold Mühren – zorgde hij met een iets grover geluid voor een gekwelde uitstraling, terwijl het met een gladdere stem veel ‘romantischer’ had aangevoeld. Ook zijn aan de traditional *The House Of The Rising Sun* schatplichtige *Remember The Good Times* (*The Cats*, 1968) bevat dat door Frank Bond bedoelde rauwe randje. *I Gotta Know What Is Going On* (*The Cats*, 1968) laat vooral zijn gevoelige kant horen. Zijn talent voor sterke melodiën komt misschien wel het mooist naar boven in het refrein van *Samaina* (*Third Life*, 1983). Zoals gezegd was de switch naar country vanaf *Take Me With You* in feite al door Cees Veerman voorbereid. Alasca's frontman en belangrijkste componist Frank Bond vindt *Crying Like I've Never Done Before* (*Take Me With You*, 1970) een qua over-



gangen zeer interessante compositie, die muzikaal niet onder doet voor het beste werk van The Moody Blues. *Don't Waste My Time* (*Take Me With You*, 1970) noemde hij een ‘jaloersmakend catchy country-geïnspireerd nummer’.

De steeds terugkerende kracht van componist Cees Veerman bestond zijns inziens uit de slim gekozen muzikale overgangen en de melancholische teksten die altijd onverwachte wendingen bevatten. Dat eerstgenoemd auteur zijn *My Friend Joe* (*Aglow*, 1971) met die voor country karakteristieke pedalsteelgitaar weer een van zijn fraaiste composities vindt, tekent het hoge niveau van Cees Veermans liedjes. Omdat zijn stem mooi contrasteerde met die van Piet Veerman, zong Cees Veerman daar vaak de tweede stem (een terts hoger) bij. Waar

Piet Veerman een geheel eigen timing en ritme had, die per uitvoering kon verschillen, was Cees Veerman het tegenovergestelde. Hij kon een melodie in de studio twee keer zo inzingen dat het over elkaar geplakt



als één klonk: feilloze timing. Volgens Jaap Schilder was Cees Veerman in de koren vanwege zijn perfecte zangtechniek onmisbaar.⁵ Zijn twee keer opgenomen stemmen waren zo griezelig gelijk dat het af en toe klonk als ‘flanging’, het effect dat bijvoorbeeld The Small Faces gebruikten in *Itchycoo Park* (1967), aldus Arnold Mühren.

Dit effect is vernoemd naar de spoelflazen van de twee bandrecorders waarmee twee identieke opnames synchroon ►



werden gestart; deze beide signalen werden vervolgens gemixt naar een derde bandrecorder. Het synchroon lopen werd daarbij opzettelijk verstoord door beurtelings de tapespoelen van de twee synchroon lopende bandrecorders een ietsje tegen te houden zodat er tussen de twee signalen een minieme, steeds variërende verschuiving in tijd ontstond. Dit veroorzaakt een vervreemdend geluid. Cees Veermans technisch ontwikkelde zangvermogen maakte ook nog een andere, door The Cats éénmalig toegepaste truc mogelijk. Voor de coupletten van het op Volendam immens populaire en aan Cryin' Like I Never Done Before verwante I Walk Through The Fields (beiden Take Me With You, 1970) werd naar een vervreemdend, psychedelisch effect gezocht. Omdat galm per definitie altijd later dan het originele geluid komt, kwam de het experiment niet schuwende producer Klaas Leyen met het gewaagde plan om de galm van Cees Veermans solozang aan zijn daadwerkelijke zang te laten voorafgaan. Om dit effect te bereiken werd de multitracktape achterste voren afgespeeld, en werd er galm

op de achterstevoren zingende stem van Cees Veerman gezet.

Vervolgens werd deze galm op een ander spoor opgenomen, waarna de tape weer normaal werd afgespeeld. Het gevolg is dat je eerst de galm hoort, en pas daarna de 'echte' stem van Cees Veerman. Door deze techniek werd zijn stem ook wat voller en kreeg een lichte echo. Met een slaggitaarpartij die je gevoelsmatig meer bij een vlotter nummer zou verwachten, bewijst arrangeur Wim Jongbloed ook in dit nummer weer zijn toegevoegde waarde. Wij vroegen Frank Bond of hij de grootste verschillen tussen de zangers en componisten Piet Veerman en Cees Veerman kon aangeven. Vanwege zijn wel-doordachte, genuanceerde mening hier zijn antwoord in zijn geheel: 'De stem van Cees Veerman was breder inzetbaar dan die van Piet Veerman. Omdat zijn stem minder krachtig was, drukte hij minder zijn stempel op de composities. Piet Veerman is meer een crooner die alles in dienst van zijn stem stelt. Cees Veermans stem liet meer ruimte voor de muziek, speelde meer rondom de muziek, en werd meer gekleurd door zijn singer-songwriterbenadering.

Dit gaf zijn stem een ritmischere, muzikalere zeggingskracht binnen een zangbenadering die per nummer verschilde. Cees Veerman was minder genre-gebonden hetgeen ook blijkt uit het feit dat zijn inspiratiebronnen en zijn daaruit voortvloeiende songwriting diverser waren. Hij schreef creatieve, gedurfde nummers binnen meerdere genres: singer-songwriter, country, folk en rock. Ik denk dat veel muzikliefhebbers The Cats slechts beoordelen op Piet Veerman en de ballads, terwijl zij met Cees Veerman ook een eigenzinnige songwriter in huis hadden die liedjes componeerde die destijds meededen in de alternatieve frontlinie en die qua sound en sfeer wederom actueel zijn.'

Jaap Schilder

De natuurlijke stem van Jaap Schilder is licht, soms tegen hees aan, en kan af en toe wat zweven. Door de dominantie van songschrijvers en solozangers Piet Veerman, Cees Veerman en Arnold Mühren werd hij als solozanger – op Homerun (1976) zingt hij zijn composities Annabell en het samen met Alan Parfitt geschreven Eleanor en op Third Life (1983) het samen met Cees Veerman en Edward Reekers gecomponeerde By Darkness Surrounded –, en daarmee vervolgens ook als songwriter te vaak onterecht buitenspel gezet. De concurrentie moordend noemen heeft in casu een wat vreemde connotatie maar is figuurlijk gezien niet eens overdreven. In 1976 bracht hij bij EMI het solo-album Stay Ashore uit. Onder andere het daarop prijkkende Whiskey Bottle – dat ook altijd al deel uitmaakte van hun liveset – had op geen enkel Catsalbum





misstaan. Zijn samen met Cees Veerman gezongen Lewis & Clarke compositie *Lies* (The Cats, 1968) en eigen composities *How Could I Be So Blind* (b-kant single *What Is The World Coming To* en bonustrack *Cats As Cats Can*, 1967) *Mandy My Dear* (Colour Us Gold, 1969), maar vooral *Lonely Nights* (Aglow, 1971) zijn Catsklassiekers.

Ook zijn – de tekst is van Alan Parfitt – door Cees Veerman gezongen *Nashville* (Like The Old Days, 1978) en zijn door Piet Veerman gezongen *Call Me* (Flyin' High, 1985) zijn sterk. Jaap Schilder had van alle Catsleden het grootste stembereik. De Amerikanen spraken tijdens de plaatopnames in de VS hun verbazing uit over zijn hoogste noten. Vooral door hem was het totale reikwijdte van The Cats als koor vrij groot: een octaaf boven of onder de hoofdmelodie was voor hem kinderspel. Op de single *Love Is A Golden Ring* (Third Life, 1983) is zijn lage koorstem, die vast, warm en rond is, vanaf [0:10] goed te horen. Bij Cees Veermans solozang, zowel live als op de plaat, zong Jaap Schilder vanwege de optimale kleuring vrijwel altijd de tweede stem. Op *Shine On* (1994), het laatste officiële album van The Cats (zonder Piet Veerman), neemt hij op een mede door hem gecomponeerd nummer ook de bluesy leadzang voor zijn rekening: *One Phonecall Away*. Falsettozang was echter zijn specialiteit en op die manier zong hij vaak samen met Arnold Mühren in de koortjes. Luister bijvoorbeeld naar de hoogste noten in *Scarlet Ribbons* vanaf [1:34], *Why, Baby Why* vanaf [0:35], en *Freedom Bird* vanaf [1:35] (alledrie van Colour Us Gold, 1969).

Steeds is hij het hier die er hoog, hard en fel uitspringt. Hij kon zijn stem verder ook nog een schreeuwerig, scherp 'rockrandje' geven; luister naar het laatste refrein, vanaf [2:46], van *Hard To Be Friends* (Hard To Be Friends, 1975). Voor een man zijn deze uithalen onwaarschijnlijk hoog. Met zijn scherpe gehoor kon Jaap Schilder direct horen welke melodielyn het koor een nog voller en completer Catsgeluid kon geven. Vervolgens verzorgde hij die stem dan vaak ook. Thoom Veerman (de Koe) die bij de Tribute To The Cats Band de verschillende instrumentpartijen en stemmen uitzoekt roemt op dit punt ook Jaap Schilders bijdrage en vermogen.

Met uitzondering van de laatste twee, zijn de koortjes op alle dertien albums van de Volendamse Americana singer-songwriter Specs Hildebrand ook door hem ingezongen. Tijdens het door de Rabobank georganiseerde Concert Van De Eeuw (2004) liep Jaap Schilder, net voordat de vaste begeleidingsband waar hij onderdeel van uitmaakte wilde inzetten, rustig van het podium af met de simpele verklaring: 'de bap (Volendams voor grootvader, MT & FH) moet even plassen'. De circa tweeduizend toeschouwers schikten zich in hun lot. Jaap Schilders onverstoortbaarheid was op Volendam daarvoor al spreekwoordelijk.

Arnold Mühren

Van componist Arnold Mühren waren zeven van de veertien zelfgeschreven Cats-singles zijnde drie van de vier zelf geschreven Top 40 nummer één hits (*Lea, Why, Marian*); twee nummer 3-hits (*There Has Been A Time* en *One Way Wind* (de grootste internationale Catshit)), één nummer 4-hit (*Magical Mystery Morning*) en één nummer 6-hit (*Maribaja*) afkomstig. Los van *Why* (duet tussen Arnold Mühren en Piet Veerman) en *Magical Mystery Morning* (gezamenlijke lead door Cees Veerman en Arnold Mühren) werden al deze composities gezongen door Piet Veerman.

Zelf had hij een redelijk rustige, egale stem, waar hij een aardig vibrato in kon leggen. Zijn geluid was licht en toegankelijk, maar bij een groter volume minder krachtig dan bijvoorbeeld dat van Piet Veerman. Omdat zijn timbre al een enigszins melancholische ondertoon en intonatie had, kon Arnold Mühren eenvoudig veel drama inbrengen. Luister naar de opening van *Why* (Colour Us Gold, 1969). Dit lied schreef hij oorspronkelijk als duet voor Piet Veerman en Cees Veerman, die vanaf *Times Where When* (The Cats, 1968) (zie ook artikel 3) als leadzanger op de singles was vervangen door eerstgenoemde.

Omdat The Cats niet tevreden waren over de eerste opname en Cees Veerman de volgende dag ziek was, werd besloten dat Arnold Mühren zelf Cees Veermans partij zou zingen. Uit deze bijdrage blijkt zowel de rust die zijn stem uitstraalt als het drama dat hij in een uitvoering kon leggen. Zijn vocale bijdrage aan *Wo Ist Die Liebe* (Duitstalig verzamelalbum *Katzenspiele*, 1972), de Duitse versie van *Why*, is technisch misschien nog wel beter. Hij kon met zijn kopstem flink de hoogte in, maar zijn klank was minder fel dan Jaap Schilders falsetto. Jaap Mol noemde Arnold Mührens stem binnen de samenzang zowel verbindend als bepalend. Op de meeste albums nam Arnold Mühren de solozang van een van zijn eigen composities voor zijn rekening.

Op *Take Me With You* (1970) doet hij dat zelfs op alledrie de door hem aangedragen composities. *If I Could Make You Blue* is een pareltje. Dat zijn solozang bij Catsfans geliefd was, blijkt uit het gejuich dat opstijgt als de titeltrack van *Take Me With You* op *The Cats Live* (1985) wordt ingezet. ◀

3

Nederlandse Baroque pop met gedramatiseerde solozang

LOALS GEZEGD ZOU Jip Golsteijn met de invloed van katholieke koorzang (zie artikel 1) kunnen hebben gedoeld op de opera-involed op de zangstijl van Piet Veerman. Een andere, onmiskenbare klassieke invloed is de orkestrale begeleiding van de Cats-samenzang – vooral de zes singles van *Turn Around And Start Again* (24 februari 1968) tot en met *Marian* (13 december 1969), met drie zelfgeschreven nummer één hits de gouden periode – die als een Baroque popvariant zou kunnen worden gekenschetst. Met uitzondering van het hilarische drinklied, de cover *Shaving Cream*, kan het gehele album *Colour Us Gold* (1969) onder de noemer Baroque pop worden gebracht. Dit inclusief *For As Long As You Need Me* van de hand van de latere Alan Parsons Project oprichter en de ook voor EMI als arrangeur en orkestrale werkzame Eric Woolfson. Het genre ontstond midden jaren zestig. Denk daarbij aan Procol Harum (*Procol Harum*, 1967), *The Moody Blues* (*Days Of Future Passed*, 1967), het album *Something Else By The Kinks* (1967) van The Kinks (inclusief het wonderschone *Waterloo Sunset*), de single *Lady Jane* (*Aftermath*, 1966) van The Rolling Stones en iets later Nick Drake (*Bryter Layter*, 1970).

De bij de Volendamse indiefolk band Alasca populaire, uit Seattle afkomstige, Fleet Foxes – hun titelloze debuut uit 2008 werd door het Britse muziekblad MOJO een van de beste vijf albums van het eerste decennium van de eenentwintigste eeuw genoemd – wordt als een tegenwoordige representant gezien. Volgens Jaap Mol vormde Penny Lane (alleen op single met dubbele A-kant uitgebracht, voorproefje *Sgt. Peppers Lonely Heart Club Band*, 1967) van The Beatles – op haar beurt een reactie op het onnavolgbare *God Only Knows* van The Beach Boys (*Pet Sounds*, 1966) – de voornaamste inspiratiebron voor de koerswijziging die voor The Cats het grote succes bracht. Hier wordt de inbreng van de orkestraal

en melodieuze ingestelde arrangeur Wim Jongbloed en de wijde productiewijze van de zichzelf als ‘galmman’ omschrijvende producer Klaas Leyen van doorslaggevend belang. Gerrit Woestenburg vroeg zich echter af of deze keuze voor Baroque pop wel zo bewust gemaakt is.

Popmuzikanten die in Nederland hun muziek wilden opnemen, kregen volgens hem vanzelf te maken met arrangeurs en producers die vanuit hun vaak klassieke achtergrond (overigens was arrangeur

Wim Jongbloed de internationaal gewaardeerde jazz-pianist van the Atlantic Quintet) automatisch blazers en strijkers toevoegden.

Ook Leiber & Stoller maakten bij hun productie van The Drifters graag gebruik van zwaar aangezette, klassiek-achtige vioolpartijen. Het door Ben E. King gecomponeerde en door Leiber & Stoller geproduceerde *There Goes My Baby* uit 1959 is zelfs één van de eerste rock & rollplaten met een strijkersorkest.

In ieder geval werden klassieke instrumentatie en orkestratie midden jaren

zestig steeds vaker losgelaten op het radioformat van een standaard popliedje van drie minuten.

De benaming Baroque pop lijkt vooral ingegeven doordat de piano, die pas laat tijdens de Barok (1600-1750) werd uitgevonden, werd vervangen door één van haar voorgangers, de klavecimbel. Het laatstgenoemde instrument is vooral in *Times Where*



Ben E. King





When (The Cats, 1968) en *Scarlet Ribbons* (Colour Us Gold, 1969) prominent. Terwijl de viool (luister naar het intro van Lea) in bijna alle in dit artikel bedoelde Cats-liedjes een melodische hoofdrol speelt – Cees Veermans ook als b-kant op single uitgebrachte *Without Your Love* (Cats As Cats Can, 1967) lijkt ook hier een model –, wordt dit met hobo en hoorn (*Turn Around And Start Again*, Lea en *Why*) en dwarsfluit (*Marian*) waar nodig nog verder aangevuld. Ook de dwingende paukenslagen waarmee het refrein van Lea vrij massief wordt ingeleid, zijn exemplarisch. Met drums kan dit dramatische, crescendo-effect niet worden bereikt. De spanning van eerste couplet naar pauken naar eerste refrein is door Wim Jongbloed subliem opgebouwd, aldus Thoom Veerman (de Koe).

Ook de voornamelijk harmonisch ingezette klassieke instrumenten zijn sfeerbepalend. Denk aan die fraaie cello die in *Why* vanaf het dramatische ‘Look at me’ het gehele liedje door de lagere stem van Piet Veerman ondersteunt en begeleidt. Hoewel nooit te achterhalen valt in hoeverre dit een rol heeft gespeeld, is het opvallend dat de doorbraak met *Times Where When* (in 1967 door het Schotse Six gecomponeerd en uitgebracht), een maand na de wereldschokkende studentenrellen in het Parijs van mei 1968 plaatsvond. The Cats appeleerden met hun Baroque pop versie niet alleen tekstueel maar ook vocaal en qua orkestratie aan tijden die voorgoed voorbij leken. Bij de hier bedoelde zes singles wordt steeds subtiel gevarieerd binnen de hiervoor geschetste formule. Telkens wordt net een nieuw element toegevoegd of wordt de instrumentatie iets gewijzigd. Zo start volgens Jaap Mol het arrangement van Lea daar waar dat van *Times Where When* eindigt, ze lopen als het ware in elkaar over, al wordt dat door het verschil in sfeer (berustende melan-

cholie versus dramatisch liefdesverdriet) en thema (voorbij tijd versus verloren liefde) wat aan het oor onttrokken. Ook hier valt de subtiliteit van arrangeur Wim Jongbloed op aldus Thoom Veerman (de Koe). Waarin het destijds gebruikelijker was om een halve of hele toon omhoog te moduleren gaat Jongbloed na het eerste refrein van *Times Where When* omlaag. Kees Schilder (de Bok) vond *Why* ten opzichte van Lea vervolgens weer een grote artistieke stap vooruit.

Vanwege die twee verschillende concurrerende mannelijke karakters c.q. stemmen is hier feitelijk sprake van pop-opera, aldus Schilder. Componist Arnold Mühren vertelde ook dat het duet uit ‘de Parlevissers’ in zekere zin als voorbeeld had gediend. *Why* zal ongetwijfeld hoge ogen gooien als Catsliefhebbers wordt gevraagd naar hun favoriete Catslied. Na *Why* schoven The Cats hun inmiddels uitgekende formule ook over David & Jonathans versie van de traditional *Scarlet Ribbons*. De solozang en de samenzang van The Cats is een verdere uitwerking van deze uitvoering. David & Jonathan was de artiestennaam van Roger Cooke en Roger Greenaway die elkaar hadden leren kennen bij de Britse close-harmony-zanggroep The Kestrels. Vanaf 1968 legden zij zich – ook als duo – volledig toe op het componeren (voor derden).



De eerste vier Cats-singles op het label van Bovema (zie ook artikel 4) zijn ook van hun hand. Volgens Thoom Veerman (de Koe), het muzikale brein en de toetsenist van The Tribute To The Cats Band, die op het podium via zijn synthesizer ook de strijkersarrangementen voor zijn rekening neemt, vertelde een klassiek opgeleide violist hem eens dat hij

het strijkersarrangement bij *Scarlet Ribbons* geweldig vond, en dat die vioolpartijen die daar onderdeel van vormen verre van eenvoudig te spelen zijn. De solo van eerste violist Benny Behr, die Piet Veermans stem in het tweede couplet begeleidt, is van een ontroerende schoonheid. Een strijkersensemble kon bij plaatopnames van The Cats – beluister ook *Daybreak* (The Cats, 1968) – zomaar uit achttien personen bestaan. Wim Jongbloed werd ook door internationale artiesten zoals Roger Whittaker gevraagd om de ►



strijkpartijen te arrangeren. De uit New York afkomstige Richard Klein, een neef van Evelyn Dantzig – de componiste van de muziek van *Scarlet Ribbons* – reageerde op de website van The Tribute To The Cats Band dat hij hun op youtube geplaatste uitvoering (Grote Kerk, Edam, 2011), de allermooiste vond die hij ooit gehoord had. Volgens Thoom (de Koe) werd deze versie feitelijk uit de losse pols gedaan. Zij was in ieder geval niet van te voren gerepeteerd. Op dit ogenblik bestaan er minimaal vierenvertig verschillende versies van *Scarlet Ribbons*.

Overigens dient opgemerkt dat The Cats het op het podium, zeker voor de komst van Bühnenpianist Jan Keizer, tot midden jaren zeventig zonder al deze toeters en bellen (lees: strijkers) moesten doen. Uit het feit dat hun live-reputatie sterk was, bleek dat dit hen goed af ging. Gelukkig is deze kwaliteit op *The Cats Live* (1984) ook vastgelegd. Eerstgenoemde auteur heeft er nog steeds spijt van dat hij de kans om hen live te zien destijds niet heeft gegrepen. Na het vrij sober geïnstrumenteerde (inclusief een naar de voorgrond gehaalde gesyncopeerde elektrische bas en een afterbeat gespeelde piano) Marian, en het, zeker thematisch, psychedelische, door Cees Veerman en Arnold Mühren gezamenlijk lead-gezongen, ook weer van een subtiele baspartij voorziene *Magical Mystery Morning* (1970) (twee niet op lp verschenen singles van Arnold Mühren), wordt de Baroque pop de rug toegekeerd met het door Piet Veerman gecomponeerde *Where Have I Been Wrong*. Dit nummer opent het album dat de eerste waterscheiding binnen de Cats-discografie vormt: *Take Me With You* (1970).



Dit vierde album ademt country, de arrangementen zijn over het algemeen eenvoudiger en de sound is minder orchestraal geworden. Cees Veermans Cryin' *Like I Never Done Before* en auteur Peter Schoonhovens *I Don't Know* zijn de spreekwoordelijke uitzonderingen. Alle composities minus één (Peter Schoonhoven was destijds de directeur van EMI Music Publishing) zijn nu ook van eigen hand, en elk van de vijf leden leverde ze zelfstandig aan. Hoewel de strijkers in *Where Have I Been Wrong* nog niet zijn verdwenen, spelen de elektrische bas, de country-like sologitaar en de spaarzame, maar dramatisch zeer effectieve piano nu de hoofdrollen. Jaap Mol gaf aan ook zeer gecharmeerd te zijn van de 'raggende' slaggitaar die de boel verbindt. Echo's van de hier debuterende, voor de Catssound zo kenmerkende sologitaar duiken door het gehele latere repertoire op.

Luister daarvoor bijvoorbeeld naar Arnold Mührens *One Way Wind* (Aglow, 1971), het door Piet Veerman geschreven, voor een single helaas te lange, *Tryin' To Explain* (Signed By, 1972) en single *Maribaja* (Home, 1973). Omdat het na *Where Have I Been Wrong* uitgebrachte door Pink Floyd beïnvloede ook door Piet Veerman geschreven *Don't Waste Your Time* (niet op lp verschenen) de eerste single was

die sinds *Times Where When* de top tien niet haalde (elfde plaats), werd met de opvolger, Arnold Mührens *One Way Wind* (Aglow, 1971) toch weer binnen de lijntjes gekleurd. En hoe, uiteindelijk werd dit de grootste internationale Catshit, en waarschijnlijk mede vanwege de eenvoudiger na te bootsen, ingetogenere zang ook de meest gecoverde Catsplaat.

Zoals gezegd was de invloed van gospel, soul en ook Baroque pop sinds *Take Me With You* (1971) afgenomen. Vooral ook bij de singles werd de formule af en toe nog van stal gehaald. Luister bijvoorbeeld naar Arnold Mührens van pauken (en vrouwenkoor) voorziene *There Has Been A Time* (alleen op single uitgebracht, 1972). Omdat The Cats in de kern eigenlijk altijd een echte sixties-singlesband zijn gebleven – hetgeen ook wordt geïllustreerd door het feit dat er van hen jammer genoeg alleen nog maar verzamelalbums worden uitgebracht – vormen de latere, zoveel mogelijk chronologisch besproken singles in artikel 5 elders in dit nummer een vervolg op deze rode lijn binnen ons betoog. ◀

4 De vroege popmuziekinvloeden op het oeuvre van The Cats

THE CATS WAREN ZICH bewuster van invloeden uit de popmuziek. Met zoveel mogelijk dwarsverbanden naar hun oeuvre volgt hierna een kort overzicht van specifieke naoorlogse, grotendeels Amerikaanse popmuziek die voor The Cats van groot belang is geweest. Tegelijkertijd vergelijken wij een aantal door hen opgenomen internationale covers met een eerdere uitvoering. Hoewel wij ons smaakoordeel trachten te funderen, blijft zij uiteraard subjectief. De nadruk ligt in dit artikel op de vroegste (o.a. Mahalia Jackson, Solomon Burke en soul) en de constante invloeden (o.a. The Everly Brothers en The Drifters) en dan met name op de niet op single uitgebrachte albumcomposities. De tijdsaanduidingen geven de bloeiperiode van het betreffende genre aan. Van belang is hierbij te bedenken dat Amerika tot op de dag van vandaag haar volksmuziek – waaruit onze popmuziek grotendeels voortkwam – hoger waardeert dan haar klassieke muziek. Een in het Westen uniek verschijnsel dat voor een groot deel op het conto van de Afro-Amerikaanse cultuur kan worden bijgeschreven.

Populair-muzikale ontwikkelingen in de vs (1945-1976) in vogelvlucht

De naoorlogse, vanwege de gedeelde taal met name Britse, muziekmakende jeugd liet zich vanaf begin jaren zestig inspireren door de muziek van Afro-Amerikanen. De gedachte dat zij dit deden omdat zij zich – op hun manier – ook onderdrukt dan wel ongehoord voelden, is verleidelijk, misschien wat kort door de bocht, maar waarschijnlijk niet geheel uit de lucht gegrepen. Omdat het Nederlandse taalgebied relatief klein is, was en is de invloed van de Angelsaksische cultuur hier groter dan bijvoorbeeld in Frankrijk en het toenmalige West-Duitsland. Net als hun tijdgenoten, British invasion-bands als The Beatles, The Rolling Stones, The Who, The Kinks en The Animals – let op de overeenkomsten in de groepsnamen: zelfstandig naamwoorden in meervoud (de uitzondering, The Who, vormde er een parodie op) – putten The Cats uit de zwarte muziektraditie. De rijkdom hiervan blijkt alleen al uit het feit dat de invloeden van alle voornoemde groepen sterk uiteen liepen. Via de smaak en composities van Cees Veerman – beluister de ‘oh yeah-’ en ‘du du’-koortjes in zijn composities *But Tomorrow* (Cats As Cats Can, 1967), *My Friend Joe* (Aglow, 1971), en *Let's Follow The Sun* (Signed By, 1972) – leek de voorkeur van The Cats in eerste instantie het meest op die van The Beatles. Van de hiervoor genoemde bands ei-



genlijk ook de enige groep waarbij samenzang een essentieel onderdeel van het groepsgekluid vormde. Zoals Jaap Schilder en Piet Veerman in Volendam The Everly Kusters werden gedoopt, heetten Paul McCartney en John Lennon tijdens een talentenjacht ooit The English Everly Brothers⁶. Net als bij The Beatles was klassieke muziek ook van invloed op The Cats. Bij de andere hiervoor genoemde groepen, The Kinks uitgezonderd, was die invloed nihil. De opera-invloed (deels ook via de Jordanese volkszang) op de zangstijl van Piet Veerman – die niet los gezien kan worden van het feit dat The Cats rooms-katholiek waren grootgebracht – is binnen dit gezelschap zelfs volstrekt uniek. In artikel 3 over Baroque pop hebben wij betoogd dat de muziek van The Cats vanaf de single *Turn Around And Start Again* (februari 1968) tot en met *Marian* (december 1969), feitelijk de gouden periode, als Baroque pop zou kunnen worden gecategoriseerd. Een essentieel verschil met The Beatles en een overeenkomst met The Rolling Stones was de ook van Piet Veerman komende sterkere nadruk op soul – de Stones waren ook fervente Solomon Burke liefhebbers –, prominent aanwezig op de eerste drie albums: *Cats As Cats Can* (1967), *The Cats* (1968) en *Colour Us Gold* (1969). Ook met betrekking tot de countryvloed – die vanaf *Take Me With You* (1970) steeds dominanter werd en zijn hoogtepunt vond



op *Signed By* (1972) schoven The Cats op in de richting van The Rolling Stones. Terwijl The Rolling Stones op hun beste studiowerk – *Beggars Banquet* (1968), *Let It Bleed* (1969), *Sticky Fingers* (1971) en *Exile On Main St.* (1972) – verslag deden van de neergang van het hippietijdperk, gingen The Beatles in 1970 gewoon uit elkaar. Daarmee luidde het einde van de British Invasion ook de opkomst van de country-rock in. Deze jaren zijn met het verder ook opkomende singer-songwritergenre, de bluesrock, de hardrock en de progrock muzikaal bij eerstgenoemd auteur favoriet. Niet toevallig bevonden The Cats zich toen ook op hun hoogtepunt. Overigens zijn op de Beatles albums *Help* (1964) en *For Sale* (1965) ook al duidelijke country-invloeden te horen.

Gospel (1945-1960)

Twee eeuwen Afro-Amerikaanse religieuze muziek enerzijds en de zangstijl van de, door haar geadoreerde ‘classic-blues’-zangeres, contra-alt, en diva avant la lettre Bessie Smith (1892 of 1894-1937) anderzijds kwamen samen in classic-gospel-zangeres⁷, contra-alt en baptiste Mahalia Jackson⁸⁻⁹ (1911-1972). “A voice like this one comes not once in a century, but once in a millennium”, aldus Martin Luther King. De gouden periode van de gospel overlapt deels de hiervoor en hierna geschetste opkomst van de rhythm & blues en de rock & roll. De jaren vijftig waren vormende jaren voor The Cats, die graag luisterden naar dorpsgenoot en crooner Dick Maurer wiens Mahalia Jacksonvertolking bij hen diep ontzag inboezemde. Gospels en veel katholieke gezangen zijn qua opbouw, melodie en harmonie vergelijkbaar. Afro-Amerikaanse religieuze muziek kent een orale traditie. Herhaling vergemakkelijkt het onthouden van de melodieën, stimuleert groeps participatie en is de beste manier om mensen die niet kunnen lezen er bij te betrekken. Daarom zijn de harmonieën ook eenvoudig. Een heel lied kan gebouwd zijn op slechts twee akkoorden. Dit biedt ook ruimte voor veel variatie, aangezien de zangers precies weten welke tonen ze in die weinige akkoorden kunnen gebruiken. Ritmisch kan er eveneens veel gespeeld worden in

de melodieën. De akkoorden worden lang aangehouden. Dat gospels – waarin de afwijkende pentatonische toonladder van de aan gospel voorafgaande spirituals ook minder gebruikelijk was geworden – en veel katholieke gezangen qua opbouw, melodie en harmonie vergelijkbaar zijn, lijkt haaks te staan op de in het openingsartikel weergegeven uitspraak van Jip Golsteijn die immers stelde dat er sprake was van olie en water. Het voornaamste verschil ligt in het ritme. Katholieke koorzang is keurig op de tel, gospel is ritmisch veel vrijer, en kan zelfs polyritmisch zijn: verschillende stemmen die in verschillende maatsoorten zingen. De eigen compositie die de sterkste gospel invloeden verradert, is het door Piet Veerman gecomponeerde *Somewhere Up There* (1969) (b-kant Marian, niet op lp verschenen) Een ander voorbeeld is hun aan Mahalia Jackson (*Songs For Christmas*, 1960) ontleende, sterke versie van *Silent Night* (*We Wish You A Merry Christmas*, 1975). Hoewel haar versie duidelijk in zijn interpretatie doorklinkt doet Piet Veerman Mahalia Jackson niet na. Opvallend is dat hij heel vaak naar noten toe glijdt (ook een kenmerk van het Volendammer ‘mooizingen’). Hij zet noten een halve toon lager in, en glijdt dan omhoog – iets wat Harry Belafonte overigens ook doet in zijn versie van *Scarlet Ribbons* – en hij versiert meer, waar Jackson de tonen vaak redelijk glad houdt. Illustratief voor het feit dat de Cats op de tel zongen was de anekdote van Mühren dat ze erachter kwamen dat hun uiteindelijk prachtig vol klinkende gospelrefrein bij *Silent Night* pas een goed en massaal geluid kreeg nadat ze dit op de tel zingen tijdens deze opname helemaal hadden losgelaten, hetgeen – hartje zomer – de nodige hilariteit opleverde. Dat Piet Veerman uiteindelijk niet dezelfde diepgang bereikt als Mahalia Jackson, het zij hem vergeven, wordt bovendien elegant en effectief gecompenseerd door die prachtige volle gedubbelde koorzang van Cees Veerman, Arnold Mühren en Jaap Schilder op de achtergrond. In dat op de tel zingen vertoont de samenzang van The Cats meer overeenkomsten met de samenzang van de country dan met die van de gospel.

Rhythm & blues¹⁰ (1949 - 1961) versus rock & roll (1955 - 1961)

Gospel was van grote invloed op rhythm & blues. Het marketingetiket rhythm & blues had in juni 1949 bij handelstijdschrift *Billboard* het stigmatiserende, door talentscout en platenproducer Ralph Peer begin jaren twintig gemunte begrip race records vervangen. Omdat rhythm & blues, rock & roll en soul feitelijk marketingtermen zijn, zijn deze begrippen minder eenduidig – ze overlappen elkaar ook vaak – dan die waarmee binnen de Afro-Amerikaanse volksmuziek de primaire kleuren worden aangeduid: blues, jazz en gospel. Jerry Wrexler¹¹, als *Billboard*medewerker verantwoordelijk voor¹² de term rhythm & blues, en later mede-eigenaar van de New Yorkse, in eerste instantie door muziekliefhebbers gerunde onafhankelijke (independent) platenmaatschappij



Atlantic – die volgens Jip Golsteijn zo'n grote invloed uitoefende op de sound van The Cats –, stelde achteraf dan ook dat rhythm & gospel¹³ waarschijnlijk een betere omschrijving was geweest. Dit omdat de vierkwartsmaat met onder meer een sterke nadruk (de beat) op de eerste en een iets zwakkere op de derde tel uit de blues kwam terwijl de vocale harmonieën en zangstijl uit de gospel afkomstig waren.

Sommigen verdedigen¹⁴⁻¹⁵ dat het bij rhythm & blues en rock & roll om dezelfde muzikale mengvorm gaat. Het enige verschil zou dan zijn dat het eerste in de jaren veertig door en voor Afro-Amerikanen werd gemaakt en dat het tweede in de jaren vijftig zowel zwarte als blanke performers kende maar uitsluitend gericht was op een jeugdig blank publiek. Dat blank zwart volgde gebeurde wel vaker. Zeker als er geld te verdienen was. Tegenstanders van deze gelijkstelling wijzen¹⁶ er echter terecht op dat het country-gehalte binnen de rock & roll van bijvoorbeeld Elvis Presley¹⁷, Johnny Cash en Jerry Lee Lewis vrij groot is¹⁸ terwijl het aandeel daarvan binnen de stedelijke rhythm & blues – zoals die van The Drifters en The Coasters – vrijwel nihil is. In het verlengde daarvan moet ook worden vastgesteld dat samenzang – die voor wat de rhythm & blues betreft uit de gospel afkomstig is – binnen de rock & roll (en de blues en de jazz overigens) minder gebruikelijk is. Onder meer vanwege het daarin ontbreken van samenzang zijn echte rock-invloeden bij The Cats dan ook zeldzaam. De door Piet Veerman geschreven nummers *Country Woman* (Aglow, 1971) en *Come On Girl* (Signed By, 1972), Arnold Mührens *How Did You Feel* (Signed By, 1972), die geweldige elektrische sologitaar in Jaap Schilders *I Love You I Do* (Take Me

With You, 1971) en Cees Veermans live-uitvoering van de cover *Kansas City* vormen de spreekwoordelijke uitzonderingen. Los van *Kansas City* en *I Love You I Do* kregen voornoemde nummers op *Hard To Be Friends* (1975), waar Cees Veerman ontbrak, een Amerikaans jasje aangemeten. Daarom lijkt laatstgenoemd album van alle Catsplaten het dichtst in de buurt van de rock te liggen. Het voor The Cats zeer invloedrijke geluid (hun gebruik van parallele tertsen, zie het openingsartikel) van The Everly Brothers – die in 1957 doorbraken met *Bye, Bye Love* – was vervolgens weer een mix van rock & roll en de uit de country afkomstige de samenzang. In hun muziek bestond de rock & roll-invloed uit gesyncopeerde (een Afro-Amerikaanse invloed) – de beat wordt gedurende een liedje onregelmatig binnen de vierkwartsmaat verplaatst – gitaarriffs, die zo werden geplaatst dat zij de solozang optimaal ondersteunden. Don Everly was naast Chuck Berry een van de favoriete ritmegitaristen van Rolling Stone Keith Richards. Pas nadat Richards voor zijn gitaar de zogenaamde 'open G tuning' had ontdekt, hetgeen

een van zijn handelsmerken zou worden – beluister *Jumpin' Jack Flash* (alleen op single, 1968), *Honky Tonk Women* (alleen op single, 1969), *Brown Sugar* (Sticky Fingers, 1970), *Tumblin' Dice* (Exile On Main St., 1972) –, hoorde hij dat Don Everly dat op *Wake Up Little Susie*

en *Bye Bye Love* (beiden 1957) al had toegepast.¹⁹ De solozang en de tweede stem werden door 'the brothers' daarbij soms ook nog middenin een couplet van elkaar overgenomen zoals bijvoorbeeld in *Devoted To You* (1960). Tussen de opnamesessies van *Exile On Main St.* speelden Keith Richards en Gram Parsons graag liedjes van The Everly Brothers (zie artikel 5). *Love Of The Common People* (Cats As Cats Can, 1967) is alleen al bijzonder omdat het het enige nummer is dat zowel The Cats ►



**'MAHALIA JACKSON, A VOICE LIKE
THIS ONE COMES NOT ONCE IN A
CENTURY, BUT ONCE IN A MILLENIUM'**

MARTIN LUTHER KING

als The Everly Brothers opnamen.

Volgens vele Catsfans is met dit nummer een geweldige kans op een doorbraaksingle verloren gegaan. Paul Young scoorde er in 1984 in Nederland een nummer één hit mee. Het in de Catsversie driestemmig gezongen refrein start in A groot. Jaap Schilder zingt in grondtoon A. Piet Veerman (de lead) zingt een terts boven Jaap Schilder in Cis. Cees Veerman zingt een kwint boven Jaap Schilder in E, en Arnold Mühren zit met zijn kopstem een octaaf boven Jaap Schilder in A1. De samenzang blijft door het hele refrein heen gestapeld.

The Cats maakten veel fouten in de tekst, omdat ze die niet goed konden verstaan. Het enige aanknopingspunt was de demo die ze bij voorgestelde covers altijd van producer Klaas Leyen kregen. De versie van The Everly Brothers is lieflijker, serener dan die van The Cats. Piet Veerman voegt drama en een snik toe en rekt de lange noten, waar The Everly Brothers het ritmisch strak houden maar wel meer variatie in de gebruikte toonsoorten aan brengen (zij moduleren meer). Het strijkersarrangement is bij The Cats weer van grote schoonheid, Wim Jongbloed verslaat op dat punt de arrangeur van The Everly Brothers. Volgens Jaap Schilder namen ze niet meer nummers van hen op, omdat ze het er eigenlijk allemaal wel over eens waren dat daar vrij weinig aan toe te voegen viel.

Rhythm & blues van The Drifters en The Coasters (1953-1960)

De eerste Catssingle was het op 1 januari 1965 op het label Durlaphone uitgebrachte *Jukebox*. Rhythm & blues die sterke overeenkomsten vertoont met Eddie Cochran's *Three Steps To Heaven* (1960). Net als een aantal hierna nog te behandelen rhythm & bluesklassiekers maakte *Jukebox* in 1984 nog steeds onderdeel uit van de live-set van The Cats (zie *The Cats Live*, 1985). De eerste vier singles op het label Bovema (op het label Durlaphone waren daarvoor drie singles uitgebracht) waren vrolijke uptempo aan Britse beatmuziek – een genre dat vanaf 1967 al weer op zijn retour was – ontleende composities van de hand van het Britse popschrijversduo Greenaway en Cooke (beiden ex-Kestrels), dat vanaf 1973 ook ging schrijven voor The Drifters.

Vanaf de achtste single, *Turn Around And Start Again* (op 24 februari 1968 binnengekomen in de Top 40) ontdekten The Cats hun gouden formule (zie artikel 3). De kern van de rhythm & blues van The Drifters en The Coasters is de samenzang. Vanuit een gospelachtergrond was Billy Ward And His Dominoes in 1951 de eerste band die, met *Sixty Minute*

Man – inclusief orgel, vraag- en antwoordspel tussen solist en achtergrondkoor en 'hoogvliegende' vocalen – het rhythm & bluesterrein betrad. Dit nummer is ook altijd een voorname kandidaat om het beginpunt van de rock & roll vast te pinnen. Atlantic-oprichter Ahmet Ertugun verliet op een avond in 1953 de New Yorkse roemruchte jazzclub Birdland, nadat hij zag dat leadzanger en tenor Clyde McPhatter geen deel meer uitmaakte van deze Billy Ward And His Dominoes.

Zijn zoektocht, kriskras door heel Manhattan, leidde nog dezelfde avond tot de deal met McPhatter dat hij de leadzanger zou worden van de, nog op te richten, The Drifters; een groep waarvan de samenstelling continu zou wijzigen omdat de naam niet hun eigendom was. Bij Billy Ward And His Dominoes werd McPhatter vervangen door Jackie Wilson, nog vereeuwigd in Van Morrisons *Jackie Wilson Said* (St. Dominics Preview, 1972). De 3JS-single *Loop Met Me Mee Over Zee* (2010) bevat als bonustrack een overtuigende live-versie van zijn (*Your Love Keeps Lifting Me*) *Higher And Higher*.

In de zomer van 1958 werd de gehele Drifters-line-up vervangen en nam bariton Ben E. King²⁰ de leadzang van Mc Phatter over. Vanwege zijn optimale in- en beleving, en zijn grote stembeheersing waarmee hij alles deed om zijn publiek te emotioneren, vormde Ben E. King voor Piet Veerman het toppunt van soul. Opvallend genoeg gaf de onder de huidige Volendamse jeugd immens populaire Schotse, met een schuurpapieren strot uitgeruste soulzanger Paolo Nutini onlangs nog aan²¹ dat een verzamelalbum van The Drifters



The Everly Brothers.



zijn eerste plaat was. De invloed op hemzelf was volgens Nutini, die overigens ook werd ontdekt door Ahmet Ertegun, onmiskenbaar.²²

De klassieke Drifters-samenstelling met Ben E. King bestond verder uit tweede tenor Charlie Thomas, bariton Dock Green en bas Elsbear Hobbs. Zowel bij The Drifters als bij de hierna nog genoemde The Coasters is de qua bereik evenwichtige opbouw van stemmen – bas, bariton, tweede tenor, eerste tenor – opvallend²³ (zie ook het openingsartikel). Overigens gold dit laatste dus niet voor de samenstelling met leadzanger Ben E. King, die geen tenor maar een bariton was. Zoals bij popmuziek gebruikelijk was, waren de zangers van The Drifters door een platenmaatschappij bij elkaar gezocht. Dit in tegenstelling tot The Cats die elkaar binnen een dorp met circa tienduizend inwoners bij 'studio' Jan Buys (Spruitje) min of meer per toeval vonden.

Alhoewel we vijftig jaar verder in de tijd zouden moeten kunnen kijken om de werkelijke grootte van dit toeval te kunnen beoordelen, schatten wij het vrij hoog in. Twee grote verschillen tussen het – vier jaar nadat het op het album *The Cats* (1968) was verschenen – ook op single uitgebrachte *Vaya Con Dios* van The Cats enerzijds en de versie van de The Drifters (leadzang Rudi Lewis en niet zoals vaak wordt aangenomen Ben E. King) anderzijds zijn de leadzang en de orkestratie.

Op beide punten vinden wij de Catsversie overtuigender. Volgens Arnold Mühren leken veel Driftersnummers gemaakt voor de stem van Piet Veerman: '*Vaya Con Dios* was vaak de afsluiter van de avond en dan ging stevast het dak eraf'. Ook op de plaat gaat Piet Veerman tot het uiterste van zijn vocale mogelijkheden waardoor hij een grotere emotionele diepgang bereikt dan Rudi Lewis. Uit een vergelijking van de orkestratie blijkt de toegevoegde waarde van arrangeur Wim Jongbloed. De lage, zelfs wat logge blazersectie en de strijkers die de stem van Piet Veerman tijdens de bridge – '*Wherever you may be / I'll be beside you, oh, yes, I will / Although you're many, many dreams away / Each night I'll say a prayer / A prayer to guide you, oh, yes, I will / To hasten every lonely hour of every lonely day, ohohoho*' – ondersteunen zijn perfect gekozen.

Alhoewel de hoeveelheid galm (de invloed van producer Klaas Leyen) voor deze tijd misschien wat groot is, werkt het wel. Het klinkt alsof er een heel symfonieorkest achter hen speelt, en dat kan dit vrij dramatische lied goed hebben. Overigens kwam het regelmatig voor dat het strijkersensemble dat op Catsplaten meespeelde uit achttien personen bestond. Bij The Catsversie is ook het gebruik van het vrouwenkoor (inclusief een goed hoorbare Patricia Paay) opvallend.

Op de vraag waarom The Cats niet vaker een vrouwenkoor

gebruikten (verder alleen op de op *Vaya Con Dios* volgende, door Arnold Mühren geschreven single *There Has Been A Time*, 1972), antwoordde Arnold Mühren dat dit hun eer te na was. Met de hoge kopstemmen van hemzelf en vooral die van Jaap Schilder konden ze het zelf ook. 'Kom maar op!', was onze instelling qua koorzang altijd, aldus Arnold Mühren.

Een andere ook op single uitgebrachte Drifterscover, *Save The Last Dance For Me* (*Like The Old Days*, 1978, en *The Cats Live*, 1985), laat allereerst een groot verschil in tempo en in sfeer horen tussen The Cats en The Drifters. Het lijkt Ben E. King (ditmaal wel) en the Drifters in hun wat snellere, huppelendere, wildere versie uiteindelijk niet écht te deren dat ze op dit ogenblik met een ander danst, zolang ze de laatste dans maar voor hem bewaard.

Dit terwijl het lagere tempo van The Cats, de zware aanzet en de bijna reciterende zang van Piet Veerman doet vermoeden dat hij oprecht bang is dat hij haar definitief kwijt raakt.

Door dit hogere dramatische gehalte krijgt de versie van The Cats een diepere lading. In *A Room Full Of Tears* (*The Cats Live*, 1985, *Flyin' High*, 1985) komt de leadzang van Charlie Thomas hard in en klinkt geknepen, terwijl Piet Veerman het open en gladder houdt. Geen van beide versies bevat veel, los van wat vibrato, versieringen.



The Drifters.

Ook hier (net als in de meeste andere vergelijkingen met The Drifters) valt op dat The Drifters veel duidelijker te onderscheiden lijnen zingen, The Cats vormden een veel volker koor. Toch gaf Jaap Schilder aan ervan overtuigd te zijn dat de verschillende zanglijnen bij The Drifters ook niet van te voren waren uitgeschreven, en dat zij dus net als de Catsleden improviseerden. Om dezelfde reden was hij van mening dat ook The Drifters geen close-harmony zongen. In hun covers van The Drifters, die een klassieke opbouw van stemmen hadden, en daarom ook een breder tonaal bereik, verplaatsten The Cats de laagste baslijn(en) naar de hogere regionen. Daardoor bleef die stem wel bestaan, maar boette hij aan kracht in doordat hij dichterbij of zelfs tussen de hogere harmonieën kwam te liggen.

Volgens Piet Veerman vormde dat geen probleem omdat een lagere klank het geheel toch wat log maakte. *Spanish Harlem* (*Flyin' High*, 1985) was in 1960 de eerste solohit van Ben E. King nadat hij The Drifters had verlaten. Een vergelijking tussen Kings versie en die van The Cats levert ditmaal geen belangrijk verschil in sfeer op. Omdat ook het arrangement en de instrumentatie niet veel verschillen, valt het verschil in timbre tussen Ben E. King en Piet Veerman nu des te meer op. Omdat Ben E. Kings klank rauwer, doorleefder en daardoor wat karakteristieker klinkt, gaat onze voorkeur ditmaal naar Kings versie uit.



Belangrijk voor The Cats was dat in 1958, het jaar waarin The Drifters line-up geheel werd gewijzigd, The Drifters net als The Coasters onder de vleugels van Leiber & Stoller werden gebracht.²⁴ Dit laatste is waarschijnlijk de reden dat Jip Golsteijn naast The Drifters ook The Coasters noemde, want geen van de Catsleden heeft ooit hun naam laten vallen. Het handelskenmerk van Leiber & Stoller (hun Kansas City werd door Cees Veerman live vaak vertolkt (*The Cats Live*, 1984)) was een, soms wel eens ten koste van de spontaniteit gaande, uitgekende, gepolijste productie.

Op dit punt waren Leiber & Stoller voorlopers van de doowop (een mix van gospel, jazz en pop)²⁵ van Berry Gordys Tamla Motown en Phil Spector's 'Wall Of Sound'²⁶, die weer van grote invloed was op The Beatles. De wijde, orkestrale productie van Klaas Leyen, die door de Amerikanen te continentaal werd gevonden, is volgens Thoom Veerman (De Koe) tot op zekere hoogte echter goed vergelijkbaar met Phil Spector's aanpak, alhoewel de zichzelf als een 'galm-man' omschrijvende Klaas Leyen vond dat Spector naar zijn smaak wat overdreef. Uitgekende arrangementen waarbinnen niets aan het toeval wordt overgelaten en een smetteloze, hoogwaardige productie vormen ook de basis van de samenwerking tussen Piet Veerman en multi-instrumentalist, arrangeur en producer Gerard Stellaard gedurende eerstgenoemdes solocarrière.

Stellaard werkte op *Like The Old Days* (1978) als arrangeur voor het eerst met The Cats. Wij concluderen dat The Cats net als Billy Ward And His Dominoes, Ray Charles, The Drifters, The Coasters en de hierna nog aan de orde komende Solomon Burke met één been in de gospel stonden, al deden The Cats dat keurig op de tel zoals in katholieke koorzang gebruikelijk is.²⁷ Daarnaast herhalen wij dat naar onze mening goed verdedigd kan worden dat drie van hun (The Cats) vier Drifters-covers (inclusief Ben E. King solo) de impact van het origineel overtreffen.

Soul²⁸ (1954- 1970)

Zoals gezegd is soul via Piet Veerman prominent aanwezig op de eerste drie albums: *Cats As Cats Can* (1967), *The Cats* (1968) en *Colour Us Gold* (1969). Toen Piet Veermans andere grote voorbeeld, Solomon 'The Bishop of Soul' Burke (1940-2010) in 1960 bij Atlantic tekende, en debuteerde in de hitlijsten met het countryachtige *Just Out Of Reach (Of My Two Empty Arms)* (1961), wilde Burke per se niet als rhythm & bluesartiest in de markt worden gezet. Hij was bang dat dit zijn positie als preker in Solomon's Temple zou schaden. Een dj uit Philadelphia destijds: 'You're singing from your soul and you don't want to be an R&B singer, so what kind of singer are you going to be?' 'I want to be a soul singer', antwoordde Burke. Dit etiket plakte. Door bewonderaars werd zijn geluid ook wel omschreven als 'river deep country fried buttercream soul'. Een barokke omschrijving die echter direct duidelijk wordt wanneer zijn overweldigende stemgeluid klinkt. Enig bravoure was The Cats dus niet vreemd. De stelling dat je van bepaalde dingen af zou moeten blijven vinden wij klinkklare onzin. Alleen diegene die covert neemt risico. Wat daarvan ook zij, The Cats namen op hun debuutalbum *Cats As Cats Can* (1967) met solozang van Piet Veerman in ieder geval twee tracks op van Solomon Burkes derde, klassiek geworden, Atlantic-album *Rock 'n Soul* (1964).

Het mede door Leiber & Stoller geschreven *No You Can't Love Them All* en *Goodbye, Baby Goodbye*. Door de mooiere samenwerking van The Cats klinkt hun versie van *No You Can't Love Them All* uitbundiger en dat biedt ontegenzeggelijk meerwaarde, hetgeen ook geldt voor de in het arrangement opgenomen piano. Solomon Burke zingt rauwer dan Piet Veerman die het ronder houdt. *Goodbye, Baby Goodbye* vormde de directe aanleiding voor Arnold Mühren om *Lea* te schrijven. Dit omdat Lia's moeder veel troost vond in de Cats-interpretatie van dit nummer, dat vrijwel altijd op de setlist stond. Al betekende dat met het klimmen der jaren dat Piet Veerman tijdens optredens daarna even aan de zuurstof moest, aldus Arnold Mühren.

Opvallend is dat er bij The Cats-versie een tuba aan de instrumentatie is toegevoegd. Zo werd de ontbrekende basstem opgevangen. Ook The Cats gingen altijd op zoek naar welke toonhoogte de meeste kracht had, maar haalden niet de hoogte van Solomon Burke. Daarom zingen zij het wat tonen lager, en hun tempo ligt iets hoger. Ook Solomon Burke was een bariton, maar maakte, anders dan Piet Veerman, ook graag gebruik van zijn kopstem, zodat zijn totale bereik zich over vier octaven uitstrekte.

Alhoewel Piet Veermans stem af en toe over slaat en wat dun klinkt, het laatste kan ook een opnametechnische oorzaak hebben, komt de Catsversie van *Goodbye, Baby Goodbye* zeker ook vanwege de samenzang, kwalitatief heel dicht in de buurt van die van Solomon Burke. En dat is voorwaar geen geringe prestatie. Het nummer staat ook op het eerste solo-album van Van Morrison: *Blowin' Your Mind* (1967). Dit waarschijnlijk ook omdat het mede-geschreven was door Bert Berns – ook bekend als Bert Russell –, Van Morrisons toenmalige manager. De bewondering van The Cats voor tijdgenoot Van Morrison – met zijn grote voorbeeld, de ook bij Atlantic onder contract staande Ray 'The Genius' Charles, startte soul in 1954 met het verpletterende *I Got A Woman*, en laatstgenoemdes *Modern Sounds In Country And Western Music* (1962) was weer van grote invloed op Gram Parsons (zie artikel 5) – zou wel eens de wortel kunnen zijn voor de adoratie die de Ierse bard in Volendam nog steeds ten deel valt. Tijdens de live-optredens begin jaren zeventig deden The Cats van Van Morrisons eerdere band *Them Friday Child* (1967) en van zijn country geïnspireerde solo-album *Tupelo Honey* (1971) *When That Evening Sun Goes Down*. Er bestaan wel meer kruisverbanden tussen The Cats en de net iets jongere Van Morrison.

Zo schreef laatstgenoemde uit nostalgie het nummer *What Happened To P.J. Proby* (2002). En The Cats namen het eerder door P.J. Proby uitgebrachte *Why Baby Why* (*Colour Us Gold*, 1969) op. Bij een vergelijking valt op dat hoewel beide solozangers uitpakken Piet Veerman daar ons inziens veel beter mee weg komt. Door het gebruik van (te) veel vibrato, veel gehik, gesnik en omspelingen klinkt Proby onrustiger. Het Catskoor is beter uitgebalanceerd dan het vrouwenkoor waar P.J. Proby's versie direct mee begint, samen met de solozang vormt zij bij The Cats bovendien een coherenter geheel.

Omdat het bij P.J. Proby waarschijnlijk om een gelegenheidskoor ging, is dit ook begrijpelijk. Opvallend zijn weer de er duidelijk uitspringende hoge noten van Jaap Schilder. De Catsversie is naar onze mening over de gehele linie sterker.

Dit kruispunt²⁹, waar – via gospel – rhythm & blues uiteindelijk dus soul werd, was voor het karakter van de muziek van The Cats en vooral voor de solozang van Piet Veerman van eminent belang³⁰: zij stonden inmiddels ook op het hoogtepunt van hun roem. Soul is een soort seculiere belijdenis. Het staat voor een krachtige, intense, gespannen, soms rafelige, maar altijd dramatische, spirituele manier van zingen, voluit – inderdaad vanuit de ziel, of de tenen zo u wilt –, een belangrijk kenmerk van Piet Veermans zang, en dat niet alleen bij de soulnummers.

Eigenlijk zijn alleen zijn latere country-interpretaties berustender. Aretha 'Queen Of Soul' Franklin, volgens het Amerikaanse muziekblad *Rolling Stone* de beste vocalist al-lertijden, die in 1966 overstapte naar Atlantic, vertelt in haar autobiografie *Aretha: From these roots* (1999) dat zij van mezzosopraan Jackie Verdell van The Davis Sisters – ook te horen op *Crazy Love* en *Brand New Day* van Van Morrisons *Moondance* (1970) – de uitdrukking 'Girl, you peed tonight' leerde. Het betekende dat je 'dynamite' was. Verdell plaste soms letterlijk in haar jurk, zo hard zong ze.

Ook Piet Veerman zingt per definitie luid. Laatstgenoemde roemde ook de vrije frasering van Solomon Burke. Ook hier kan die ritmisch vrije zang

vandaan komen die de andere Catsleden op het podium soms tot wanhoop bracht. Een eerdere versie van *I Don't Want To Be Hurt* (*Colour Us Gold*, 1969) komt van James Carr's klassieke soulalbum *You Got My Mind Messed Up* (1966). Daarop is goed te horen dat James Carr en Otis Redding aan

elkaar gewaagd waren. Qua orkestratie doen beide versies niet voor elkaar onder.

James Carrs timbre is donkerder, en alhoewel Piet Veerman ook hier diep moet gaan, zingt hij meer. De Cats versie onderscheidt zich in positieve zin vooral weer door de samenzang. Overigens nam van ditzelfde album Gram Parsons – die in zijn 'Cosmic American Music' naast country en rock ook rhythm & blues en soul wilde vermengen – met de Flying Burrito Brothers het nummer *Dark End Of The Street* (*Gilded Palace Of Sin*, 1969) op. Zie verder artikel 5. Dat soul naast een specifieke instrumentale bezetting – vaak met de uit jazz afkomstige koperblazers, zie ook de meest soulvolle albums van The Rolling Stones: *Sticky Fingers* (1971) en *Exile On Main St.* (1972) – vooral een speciale manier van zingen is, blijkt ook uit het feit dat het oorspronkelijk door een Australiër, de blanke John Farnham, gecomponeerde *In My Room* (The Cats, 1968) door Piet Veermans interpretatie onvervalste soul wordt. ◀



**'JACKIE VERDELL PLASTE
SOMS LETTERLIJK IN HAAR JURK,
ZO HARD ZONG ZE'**

5 Alle country(rock) invloeden op The Cats in kaart gebracht



bestaande Volendamse platenwinkel van Jan Cas Sombroek, destijds gevestigd op de hoek Edammerweg/Meerzijde. Hij wilde weleens weten waarom er hier zoveel albums van hem werden verkocht. Piet Veerman nam van hem *Together Again* (In Between, 1992) nog op. Volgens Jaap Mol (ex-KC Cash Band) is Piet Veermans interpretatie van George Jones' *Good Year For The Roses* (In Between, 1992) van internationale allure. Volgens Frank Sinatra was countryzanger George Jones de op één na beste Amerikaanse zanger. Keith Richards dacht eerder aan de beste, maar vermoedde dat Sinatra die plaats voor zichzelf gereserveerd had.³¹

VANAF HUN VIERDE volledig zelfgeschreven album *Take Me With You* (1970) schoven The Cats steeds meer op richting country. De countryrock die in Californië opkwam was hen op het lijf geschreven. In navolging van de eind jaren vijftig doorbrekende Everly Brothers werden ondermeer de samenzang uit de country en de instrumentatie uit de rock gecombineerd. Al voordat zij via de eigen composities van Cees Veerman country-invloeden in hun muziek integreerden, was dit muziekgenre op Volendam al immens populair. Daarom nemen wij wat hierna wat ruimte om zoveel mogelijk dwarsverbanden – inclusief de meest iconische albums – binnen de countryrock bloot te kunnen leggen. Wellicht een inspiratiebron voor een countryrevival onder jonge Volendamse bands.

In 1967 (!) bezocht de wereldberoemde country-singer-songwriter Buck Owens (*I've Got A Tiger By The Tail*, 1965), die via Gram Parsons een grote invloed op de countryrock zou uitoefenen, de nog steeds

rock & roll midden jaren vijftig had country terrein prijs moeten geven. Zoals altijd niet voor eeuwig. Bob Dylan zorgde er tijdens de hoogtijdagen van de psychedelica met zijn in Nashville opgenomen *John Wesley Harding* (1967), en meer nog *Nashville Skyline* (1968) – met het ontroerende *Tell Me That It Isn't True* met dat geweldige orgelriffje – voor dat in de Verenigde Staten de belangstelling voor de eigen countryroots weer begon te groeien.

De country-rock van de jaren zeventig zette zich vervolgens ook daadwerkelijk af tegen de British-Invasion bands van de jaren zestig. Ook de voorkeur van toonaangevend



singer-songwriter Gram Parsons (1946-1973)³² – die als kort lid The Byrds richting country duwde (*Sweetheart Of The Rodeo*, 1968), beluister het hartverscheurende *Hickory Wind* – voor de alternatieve, rauwere, elektrische Californische Bakersfield country³³ van Buck Owens en George Jones (*The Essential George Jones: The Spirit Of Country*, 1994) was van grote invloed op de outlaw-country van Waylon Jennings (*Honky Tonk Heroes*, 1973), Willie Nelson (*Red Headed Stranger*, 1975) en Tompall Glaser (*Wanted! The Outlaws*, 1976). Tompall Glaser stond op zaterdag 7 oktober 2000 in het Volendamse Jozeftheater. Jonathan Edwards (*Sailboat*, 1977) op 12 en 13 maart 1998. De echte outlaws waren niet die als desperado's verkleedde The Eagles (*Desperado*, 1973) of Kris Kristofferson maar Gram Parsons' The Flying Burrito Brothers. Rockliefhebbers vonden het countrygehalte te hoog en countryliefhebbers vonden het te rocky. Hét countryrockalbum is hun debuut *The Gilded Palace Of Sin* (1969). Muziekblad *Rolling Stone* informeerde bij Bob Dylan naar zijn favoriete countryrockband: "The Flying Burrito Brothers. Boy, I love them. Their record instantly knocked me out".

Bakersfield-country

Zonder dit album zouden de op Volendam zeer populaire Dwight Yoakam, Jayhawks en Wilco ook niet denkbaar zijn geweest. De furore makende Volendamse singer-songwriter Case Mayfield noemde Wilco's *Yankee Hotel Foxtrot* (2002) in de bekende Volkskrant rubriek Take Five zelfs een van zijn favoriete vijf albums ooit. De wat ruwere honkytonk, ook wel Bakersfield-country moet worden onderscheiden van de gladde, gepolijste 'countrypolitan' Nashville-sound van bijvoorbeeld Patsy Cline en Jim Reeves. Bakersfield is een stad in Californië. Gram Parsons immense invloed wordt duidelijk bij The Rolling Stones: *Country Honk* (*Let It Bleed*, 1969), *Dead Flowers*, *Wild Horses* (beiden *Sticky Fingers*, 1971) en *Sweet Virginia* en het mede door Al Perkins' pedalsteelgitaar superieure *Torn And Frayed* (beiden *Exile On Main St.*, 1972). Die laatste een van de indrukwekkendste tracks van dit feilloze dubbelalbum en magnum opus, dat deels ook in Los Angeles werd opgenomen.

Voor The Eagles maakte Don Henley samen met deze Al Perkins deel uit van de Texaanse band Shiloh. Keith Richards ontmoette in Gram Parsons een artiest die in country dezelfde emotionele diepte

bereikte als Muddy Waters in de blues. Eerstgenoemde zag met eigen ogen hoe Gram Parsons de door het leven geharde serveersters uit Topanga Canyon tot tranen toe ontroerde: 'He had a unique hold on that particular string, the female heart. My feet were soaking from walking through tears'.³⁴ Samen met

Emmylou Harris bezorgde Parsons ook de wellicht meest ontroerende samenhang uit de country. Beluister *GP* (1973) en het postuum uitgebrachte *Grievous Angel* (1974) met *\$1000 Wedding*, dat bij een verkiezing van het droevigste liedje ooit hoge ogen zal gooien. Voor de opnames van *GP* (1973) was Parsons door een jaloerse – door Keith Richards ook wel Brenda genoemde – Jagger weggestuurd van de nabij het Zuidfranse Cape Ferrat gelegen villa Nellcôte waar het decadente *Exile On Main St.* werd opge-

nomen. Met zero credits had hij *Wild Horses* met de Flying Burrito Brothers (*Burrito De Luxe*, 1970) eerder mogen opnemen. De drugs werden duur betaald.

Centraal gestelde samenhang

Het overtuigende comebackalbum *Roots* (1968) – inclusief vertederende live-fragmenten waarbij pa Everly begin jaren vijftig zijn tienerzoons tijdens radio-optredens aankondigde – van The Everly Brothers inspireerde zowel Gram Parsons, The Eagles, en het ook bij Atlantic onder contract staande Crosby, Stills, Nash & Young (hierna: CSNY). Net als bij The Cats stond bij CSNY en The Eagles vooral de samenhang centraal. Larry Murray – van wie The Cats maar liefst drie nummers op single uitbrachten: *Be My Day*, *Hard To Be Friends* en *Like A Spanish Song* – maakte als dobro-speler samen met Chris Hillman (ex-Byrds) en multi-instrumentalist Bernie Leadon deel uit van de Scottsville Squirrel Barkers. Vervolgens speelde hij als leadzanger weer met Leadon samen in de folk-rockband *Hearts and Flowers* dat in 1968 uit elkaar viel. Met een korte tussenstop bij The ►



Gram Parsons





Flying Burrito Brothers zou Bernie Leadon in 1971 vervolgens één van de oprichters van The Eagles worden. *The Complete Hearts And Flowers* (2003) zou op Volendam alleen al als een soort eerbetoon aan Larry Murray een cultstatus moeten hebben. Cees Veerman was een groot liefhebber van de Westcoastsound van onder meer The Byrds, The Flying Burrito Bros, Moby Grape (*Moby Grape*, 1967), Buffalo Springfield (*Buffalo Springfield Again*, 1967), Jefferson Airplane, Dillard And Clark (*Fantastic Expedition of Dillard & Clark*, 1968), Crazy Horse (*Crazy Horse*, 1971) en CSNY. *Losin' End*, *Round & Round* en *Cinnamon Girl* (alledrie van oergrunge-album *Everybody Knows This Is Nowhere*, 1969) van Neil Young With Crazy Horse, *Helplessy Hoping* (Crosby, Stills & Nash, 1969) van CSN, *Lazy Days* (*Burrito De Luxe*, 1970) van The Flying Burrito Brothers en *Teach your children* (*Déjà Vu*, 1971) van CSNY stonden door Cees Veerman direct na release op de live-setlist van The Cats. Het door Neil Young gecomponeerde *Dance*, *Dance* afkomstig van het hooggeprezen, titelloze debuutalbum (inclusief slide-gitarist Ry Cooder, ook uit 1971) van Crazy Horse belandde direct op het album *Aglow* (1971). In het arrangement van The Cats vervangt een prachtige elektrische gitaar de al even mooie fiddle uit de Crazy Horse-versie. Door hun samenhang kreeg het – zonder aan impact en kwaliteit in te boeten – een vrolijkere toonzetting en de solozang van Cees Veerman vinden wij melodieuzer en mooier.

Magistrale altsaxofoonpartij van Stan Sulzmann

Ook het door Danny Whitten geschreven *I Don't Want To Talk About It* van hetzelfde iconische Crazy Horse-album werd door Cees Veerman live vertolkt. Piet Veerman nam het – inclusief een werkelijk magistrale laidback altsaxofoonpartij van jazz-muzikant Stan Sulzmann – op voor zijn tweede met countrypop covers gevulde solo-album *Back To You* (1980). De 3JS brachten *Helplessy Hoping* als bonustrack uit bij hun single *Wat Is Dromen* (2010). Cees Veermans eigen *My Friend Joe* (*Aglow*,

1971) thematisch volstrekt origineel past muzikaal naadloos binnen voornoemd materiaal. Bij de live-uitvoeringen van al deze countrycovers zong Cees Veerman de lead, Jaap Schilder de tweede stem en Arnold Mühren de hoogste stem (in casu meestal een kwint boven de lead). Piet Veerman herinnerde zich dat hij tijdens de opnames van het in Californië opgenomen *Love In Your Eyes* (1974), via Bob Mercer, de promotor van The Cats' Amerikaanse platenmaatschappij Fantasy, in contact kwam met het werk van onder andere Mickey Newbury (1940-2002) en Kris Kristofferson. *Record Collector Magazine* over Newbury: 'Calling this guy country is like saying Mozart wrote some nice tunes'. Hoewel Newbury ook wel 'the first hippiecowboy' werd genoemd, zag hij zichzelf meer als een folk-zanger, terwijl Kristofferson (universitaire graad in Engelse letterkunde) hem een 'soul artist' noemde, en hem in 1971 als volgt omschreef: 'One of the most confoundingly complex bundles of contradictions walking the streets today'.

Poëzie

Volgens Johnny Cash – die tijdens de opkomst van de outlaw country een soort tweede jeugd beleefde – was Mickey Newbury een dichter in de ware zin des woords. Mickey Newbury in *Write A Song / Angeline* (*Looks Like Rain*, 1969), over een man die weet dat zijn geliefde binnenkort zal sterven: 'She openend her eyes, lord, the minute my feet touched the floor, the cold heart-wood creaks, with each step I make to the door, then I turned to her gently and said, hon, just look, it's spring, knowing outside the window, the winter looked for Angeline'. Zonder muzikale begeleiding vormt dit inderdaad ook al poëzie. Uit Newbury's eigen versie van *Just Dropped In* (*To See What Condition My Condition Was In*) – het nummer dat in 1968 als single de doorbraak betekende van Kenny Rogers and The First Edition, en waarvan Al Capps de B-kant *Shadow In The Corner Of Your Mind* arrangeerde – blijkt hoe Newbury's vocale expressie bij een flink volume zowel rauw als beheerst kon zijn.³⁵ Door zijn vrije omgang met ritme, zijn meanderende melodieën, vaak slechts spaarzaam begeleid door zijn tokkelende gitaar, en het pathos in zijn stem kreeg zijn gedragen zang opera-achtige trekken.

Zoals uit artikel 2 bleek allemaal elementen die we ook terugvinden bij Piet Veerman. Luister bijvoorbeeld naar het door laatstgenoemde gecomponeerde *Winter's End*, de sfeervolle albumafsluiter van *Aglow* (1971). In Newbury's composities spelen, net als in die van The Cats, en minder gebruikelijk voor honky tonk country, klassieke strijkinstrumenten

een prominente rol (zie ook artikel 3). Ook Piet Veermans *Lonely Walk* (*Take Me With You*, 1970) is geen pure country. Het prachtige door klassieke, Spaanse invloeden gekenmerkte gitaarintro roept herinneringen op aan Joaquín Rodrigo's *Concierto De Aranjuez*, het zeer invloedrijke stuk waarmee de gitaar in de klassieke muziek een concertwaardig instrument werd. Voornoemde klassieke compositie vormde ook de inspiratiebron voor het op single uitgebrachte *Follow Me* van Piet Veermans soloalbum *Cry Of Freedom* (1989). Ook de zang op *Lonely Walk* is voor country ritmisch te vrij; maar thematisch wordt met die gelaarsde voetstappen en die ongere prairiewind aan het begin wel degelijk de indruk gewekt dat de zanger, net zoals in Newbury's *Nights When I Am Sane*, zijn revolver in een holster aan zijn broekriem draagt, terwijl hij op het punt staat de Rio Grande naar Mexico over te steken. Waarschijnlijk om aan justitie te ontkomen.

Hoewel Piet Veerman zelf aangaf pas in januari 1974 tijdens de plaatopnames in Amerika met Newbury's werk in aanraking te zijn gekomen, vinden we de voornaamste bestanddelen van *Lonely Walk* – opera-achtige ritmisch vrije zang, meanderende melodieën, klassieke gitaar en outlaw-thematiek – dus ook al terug bij Mickey Newbury. Mickey Newbury's *Looks Like Rain* (1969), *Frisco Mabel Joy* (1971), en *Heaven Help the Child* (1973) zijn mees-terwerken. Bij The Cats volgde op het sterke vijfde album *Aglow* (1971) het ook overtuigende *Signed By* (1972). Laatstgenoemd album wordt compositorisch door Piet Veerman gedomineerd: ruim vijf van de tien nummers zijn van zijn hand. De country(rock)-invloed is nog groter geworden. Hoewel niet de sterkste composities van het album zijn de meest kenmerkende voorbeelden daarvan Arnold Mühren's *How Did You Feel* en Piet Veermans *Come On Girl* (die beide later ook terugkomen op *Hard To Be Friends* (1975)).

Laidback country-sfeer

Sterker zijn Piet Veermans *Tryin' To Explain* en Cees Veermans door honky tonk piano gekenmerkte aan het einde van hun tweede leven, op 14 maart 1980, nog als single uitgebrachte *The End Of The Show* (zie het voorwoord) die beiden een meer laidback country-sfeer ademen. De ook op single uitgebrachte sterke Piet Veerman-compositie *Let's Dance* – de chronologische volgorde van de singles sluit hier aan op het einde van artikel 3, waar de laatste



besproken single *One Way Wind* (*Aglow*, 1971) was – is de fraaie, bont gekleurde, exotische eend in de bijt. Los van deze Latijnse ritme-instrumenten beïnvloedde compositie lijkt Piet Veermans smaak die van Cees Veerman steeds meer te zijn genaderd.

Me And Bobby McGee

Ook zijn zangstijl wordt berustender. In het door eerstgenoemde gecomponeerde en bijna gesproken-gezongen *Conclusions* horen wij duidelijk de invloed van Kris Kristofferson, alhoewel Piet Veerman, net als in het geval van Mickey Newbury, aangaf pas in januari 1974 met zijn werk in aanraking te zijn gekomen. Gezien het feit dat een van zijn latere liederen, *Me And Bobby McGee* (*Back To You*, 1980), al in 1971 door Janis Joplin postuum naar de top van de Amerikaanse Billboard lijst was gezongen, al in 1970 door Kris Kristofferson op zijn debuutalbum Kristofferson was opgenomen, en The Cats erom bekend stonden bovenop de tijdgeest te zitten, denken wij dat zijn geheugen hem hier in de steek heeft gelaten. Dat hij gelijktijdig met Kris Kristofferson dezelfde karakteristieke half gesproken half gezongen zang- en vertelstijl gecombineerd met dezelfde outlawcountry-thematiek ontwikkelde lijkt ons hoewel mogelijk niet erg aannemelijk. Op het wederom volledig zelf gecomponeerde, meer op popmuziek georiënteerde, commerciële *Home* (1973) is de compositorische bijdrage van Piet Veerman gedaald tot twee gezamenlijke stukken, waaronder de samen met Jaap Schilder



Janis Joplin.

geschreven van een catchy refrein voorziene single *Let's Go Together*. Dit album bevat ook de daaropvolgende door Arnold Mühren geschreven en door Piet Veerman gezongen single *Maribaja*, dat net als *One Way Wind* was geïnspireerd door een (voormalig) overzees Nederlands gebiedsdeel. Toch leek het heilige vuur wat gedoofd. Op dit tijdstip werd het boek van Jip Golsteijn waar in het eerste artikel aan wordt gerefereerd geschreven. In overleg met de Nederlandse vestiging van platenmaatschappij EMI-Bovema werd ter vitalisering besloten tot een externe prikkel. The Cats mochten in Amerika een plaat opnemen. Omdat de Amerikaanse vestiging van hun eigen platenmaatschap-

pij EMI niets in hen zag – te Europees-continentaal, te zoet, te veel galm, te orkestraal, tekstueel niet sterk genoeg –, werd een deal gesloten met ‘independent’ en Westcoastjazzlabel Fantasy. Grappig detail is dat de naam The Cats in dat hele grote Amerika waarschijnlijk niet bestond omdat ‘cats’ een Afro-Amerikaanse straatterm is waarmee binnen de jazzwereld (en door Keith Richards) liefkozend gerespecteerde collega-muzikanten worden aangeduid. Waarschijnlijk zou geen enkele blanke Amerikaanse band het in die tijd in zijn hoofd hebben gehaald om zich ‘The Cats’ te noemen. Voor EMI-Nederland was het hoofddoel van *Love In Your Eyes* – na *Take Me With You* de tweede waterscheiding binnen het Cats-oeuvre – om hun kaskoe bij elkaar te houden. Vanwege het ontbreken van promotiebudget zou een Amerikaanse doorbraak ook een unicum zijn geweest.

Totale kosten Amerikaanse avontuur te overzien

Omdat de productie van een Catsalbum altijd al een vrij prijzige aangelegenheid was, en er ditmaal geen inspraak was in de keuze van zowel de bestaande als de nieuwe nummers of de arrangementen waren de totale kosten te overzien. Op 12 januari 1974, precies op de dag dat de opnames voor *Love In Your Eyes* in Californië begonnen, werd het – door de Australische singer-songwriter Kevin Johnson geschreven en al eerder opgenomen – door Klaas Leyen geproduceerde *Rock & Roll (I Gave You The Best Years Of My life)* in Nederland nog op single (niet op lp) uitgebracht. Een fraaier voorbeeld van de rock & roll als toegezonnen muze schiet ons niet zo snel te binnen.

De volgende single werd het door Larry Murray geschreven en door Al Capps geproduceerde *Be My Day*. De Australiër Digby Richards had beide nummers al in 1973 voor zijn titelloze door Larry Murray geproduceerde album opgenomen. Digby Richards versie van *Be My Day* had ook al die reggae-feel. Het ook op voornoemd album prijkende, door Digby Richards zelf geschreven, *You Can Lay My Mind At Rest* neemt Piet Veerman op voor zijn eerste solo-album *Rollin’ On A River* (1975). Platenmaatschappij Fantasy had voor dit project producer Al Capps ingehuurd. Op het in 38 landen uitgebrachte *Love In Your Eyes* (1974) werd de op *Home* (1973) ingezette sterkere popmuziekbenadering doorgezet.

Omdat de creatieve bron wat droog stond, was een keuze voor nieuw eigen werk dat kwalitatief kon concurreren met eerder eigen werk geen



optie. Omdat *Love In Your Eyes* oorspronkelijk niet in Nederland zou worden uitgebracht, werd – enigszins vergelijkbaar met de bij het Duitstalige album *Katzenspiele* uit 1972 gehanteerde aanpak – daarom gekozen voor de mengvorm van een verzamelalbum met al eerder uitgebrachte liedjes in een nieuw Amerikaans jasje plus een aantal nieuwe door de Amerikanen aangedragen nummers. Zo konden zij qua royalties ook meeliften op een eventueel succes. *Love In Your Eyes* bevat zes herinterpretaties van eerder eigen werk en zes niet zelfgeschreven nummers.

Op *Hard To Be Friends* is voornoemde verhouding respectievelijk vijf en zeven. Omdat Cees Veerman het album *Love In Your Eyes* niet geslaagd vond, en het niet eens was met de Amerikaanse productiewijze, deed hij op *Hard To Be Friends* niet meer mee. Volgens Kees Plat (Schien) was Cees Veerman sowieso het lid dat de meeste inspraak in zijn arrangementen wilde. Eerstgenoemde auteur heeft in 2009 al eens een publicatie gewijd aan *Love In Your Eyes*.³⁶

Vocalen niet centraal gesteld

Hij concludeerde daar al dat uit twee van de herinterpretaties (Arnold Mühren's *One Way Wind* en Piet Veerman's *Let's Dance*) op *Love In Your Eyes* duidelijk blijkt dat het zelfgeschreven Cats-repertoire zich – zonder haar vocale kracht te verliezen – niet zo

gemakkelijk in een andere mal liet gieten. Dat er naar een overeenkomstige sound tussen de nieuwe nummers en de herinterpretaties werd gezocht is uiteraard onvermijdelijk. Waarschijnlijk daarom werd die sfeervolle akoestische gitaar in *One Way Wind* (oorspronkelijk van Aglow, 1971) vervangen door een elektrische gitaar.

Dit kan echter weer niet verklaren waarom *Let's Dance* (oorspronkelijk van Signed By, 1972) direct met het refrein begint, en daardoor killer klinkt dan het origineel. Het veelvuldig ingezette koper – dat oorspronkelijk binnen de country eigenlijk niet wordt gebruikt – maakt *Love In Your Eyes* zowel ‘poppiër’, ‘rockier’ als ritmischer. Al Capps verving de vooral melodieuze ingestoken aanpak van Wim Jongbloed door een veel ritmischere uptempo benadering. De productie klinkt nog verrassend eigentijds en met minder galm een stuk droger, maar bij sommige herinterpretaties zijn de arrangementen te overdadig.

Na *Love In Your Eyes* trok Al Capps blijkbaar ook de conclusie dat de door Piet Veerman en in de samen-zang graag gebruikte lange noten beter konden worden ondersteund door melodieuze strijkers dan door ritmische koperblazers. Daarom keerden zij op *Hard To Be Friends* incidenteel terug. Uit de voor *Hard To Be Friends* gekozen vijf eigen nummers bleek ook al dat ten opzichte van *Love In Your Eyes* meer richting rock werd opgeschoven.

Amerikaanse Catsklassiekers

Daarom is het opmerkelijk dat Piet Veermans *Country Woman* op Aglow rauwer, ruiger en daarom beter klinkt. Gezien Al Capps voorkeur voor koper begrijpen wij niet waarom de trompetten die in de Aglow-versie het refrein fraai uitblazen zijn vervangen door iets wat op een synthesizer lijkt. En zolang die – inderdaad geweldige – pianist in dienst van het nummer (de *Hard To Be Friends*-versie) speelt werkt het, maar bij het te lange intro en de instrumentale break van [1:31] tot [1:51] treedt hij storend op de voorgrond.

De oorspronkelijke versie van Arnold Mührens *Take Me With You* (*Take Me With You*, 1970) had een minder up-tempo, smaakvollere, wellicht klassieker pianobegeleiding, was simpeler gearrangeerd en daardoor beter. Hoewel qua visie eenduidiger en uiteindelijk feitelijk ook beter dan *Love In Your Eyes* – de *Hard To Be Friends* sessies leverden per saldo meer Catsklassiekers op –, kan aan het geringe commer-

ciële succes van laatstgenoemd album worden afgeleid dat de fans deze werkwijze niet meer accepteerden. Het grootste manco van zowel *Love In Your Eyes* als ook *Hard To Be Friends* blijft uiteindelijk immers toch dat er geen nieuwe eigen composities op staan. Omdat de vanuit Amerika aangedragen nummers meer up-tempo waren, werd de kracht van met name de solozang van Piet Veerman en de samenzang – waarvan de rol sowieso minder groot was geworden – niet optimaal uitgebuit. Bij producer Klaas Leyen en arrangeur Wim Jongbloed stonden de arrangementen en de productie altijd in dienst van de vocalen. Naar onze mening terecht. Een ander belangrijk manco van de twee Ame-

rikaanse producties was dat de in deze twee package-deals begrepen op ‘take it or leave it-basis’ aangeboden liedjes niet van constante kwaliteit waren. Uitgezonderd Larry Murray schoven zij mogelijk hun eigen songschrijvers naar voren. Al Capps droeg ook wel veel verschillende petten: producer, arrangeur, componist én sessiemuzikant. Vanuit artistiek oogpunt is een dergelijke gebrekkige functieverdeling zeker geen pré.

Toch leverde deze periode een zestal niet zelf geschreven composities op die hun discografie gevarieerder en rijker hebben gemaakt. Naast albumtrack *If You're Gonna Tangle* (*In A Love Triangle*), het enige op de plaat gezette duet tussen

Piet Veerman en Cees Veerman, zijn de achtereenvolgende singles *Be My Day* (beiden *Love In Your Eyes*), *Come Sunday*, *Hard To Be Friends*, *Like A Spanish Song* en de latere single *Romance* (alle vier afkomstig uit de *Hard To Be Friends*-sessies) zonder meer belangrijke aanwinsten.

Opvallend is natuurlijk dat de helft van laatstgenoemde composities van Larry Murray waren. Zijn *Hard To Be Friends* was ook al opgenomen door Kris Kristofferson en Rita Coolidge (*Full Moon*, 1973). Op het kerstalbum (*We Wish You A Merry Christmas*, 1975) staat ook zijn door Kris Kristofferson al op een regulier studio-album (*Spooky Lady's Side-show*, 1974) opgenomen *Lights Of Magdala*. Dit nummer staat overigens ook op *Acoustic Christmas* (2014) van 3JS. Het titelnummer van zijn soloalbum *Another Side Of Me* (1976) schreef Cees Veerman ook samen met Larry Murray. De vraag wat het resultaat was geweest als laatstgenoemde de Amerikaanse Cats-albums had geproduceerd begint zich hinderlijk op te dringen.

In ieder geval is het Amerikaanse hoofdstuk afgesloten als in de zomer van 1975 *We Wish You A Merry Christmas* wordt opgenomen. Omdat Wim Jongbloed gezondheidsproblemen had gekregen en Arnold Mühren diep onder de indruk was van de arrangeur van *Vroeger Of Later* (1974), het debuutalbum van Robert Long (1943-2006), werkten The Cats op *We Wish You A Merry Christmas* samen met deze Erik van der Wurff (1945-2014), vanaf zijn zeventiende ook de musicale partner van Herman Van Veen. Vooral ook omdat producer Klaas Leyen was meege-reist naar de Verenigde Staten, bleef de productie-ervaring en de sound – in ieder geval werd er met minder galm gemixt – uit de Amerikaanse periode doorklinken in het latere Cats-geluid.

Creatieve bloedarmoede

Luister naar de niet zelf gecomponeerde singles *Cindy* en *Lucky Star* en Piet Veermans *Ridin' Train*, alledrie afkomstig van *Like The Old Days*



Kris Kristofferson.



(1978), dat ten opzichte van de voorganger, het door solo-albumperikelen aan bloedarmoede lijdende *Homerun* (1976) (dat wel de aanstekelijk vrolijke single *We Should Be Together* bevat) veel overtuigender klinkt. Ook om de behandelde thematiek wat te kunnen verbreden, wordt vanaf *We Wish You A Merry Christmas* (1975) begonnen met het bij sommige tracks inschakelen van tekstschrijvers, zoals bijvoorbeeld native speaker Alan Parfitt. Het door Cees Veerman geschreven en gezongen – volgens Frank Bond *Del Shannon*-achtige, sterk gearrangeerde – *She Was Too Young* – na *Save The Last Dance For Me* (voor een vergelijking van de Drifters- en de Catsversie van dit nummer verwijzen wij naar het artikel over vroege popmuziekinvloeden) ook van *Like The Old Days* getrokken – was zelfs de eerste zelfgecomponeerde Cats-single sinds *Maribaja* (Home, 1973). De creatieve impasse die hen vanaf laatstgenoemd album had geplaagd leek voorbij. Daarom was dit na *Home* ook pas weer het eerste album dat onder de verantwoordelijkheid van producer Klaas Leyen werd uitgebracht. Op twee na – *Lovin' Arms* en Piet Veermans *Ridin' Train* waren tijdens eerdere sessies al door Wim Jongbloed gearrangeerd – waren de arrangementen op *Like The Old Days* van de hand van Gerard Stellaard met wie Piet Veerman op zijn eerste solo-album *Rollin' On A River* (1975) had samengewerkt.

Deze coöperatie zou gedurende zijn gehele verdere solocarrière worden voortgezet, maar kreeg op de latere Cats-albums geen vervolg meer. Op *Like The Old Days* (1978), het beste album sinds *Signed By* (1972), worden, bijvoorbeeld in het door Jip Golsteijn geschreven en door Cees Veerman gezongen *When It Sells*, de elektrische 'rockgitaar' en koperblazers wél effectief ingezet. Het artwork laat ook een opvallende wijziging zien – met de Catsleden als baseballteam was op dit vlak met *Homerun* ook het absolute dieptepunt wel bereikt – vanaf *Like The Old Days* stonden The Cats niet meer zelf op de cover. Dat country-pop de dobber blijft waar het geheel op drijft, wordt fraai geïllustreerd door Jaap Schilders samen met tekstschrijver Alan Parfitt gecomponeerde ode aan country's wereldhoofdstad Nashville.

Kris Kristofferson en Lee Greenwood

Op *Like The Old Days* wordt ook Piet Veermans liefde voor Kris Kristofferson voor het eerst op de plaat beleden, alhoewel bijvoorbeeld zijn *Josie* (*Borderlord*, 1972) lang tijdens optredens door hem werd gezongen. *Like The Old Days* bevat in *Lovin' Her Was Easier* (*The Silver Tongued Devil*

And I, 1971) een eigen Kristofferson-compositie en met *Lovin' Arms* (*Full Moon*, 1973), een door Tom Jans geschreven (de credits op de achterkant van de hoes van *Like The Old Days* zijn onjuist) en eerder door Kristofferson en zijn toenmalige vrouw Rita Coolidge gezongen duet. *Lovin' Her Was Easier* werd door Gerard Stellaard en *Lovin' Arms* door Wim Jongbloed gearrangeerd.

Door dwarsfluit verklankte adelaar

Bij Kris Kristoffersons versie van *Lovin' her was easier* is het voornaamste melodische instrument de viool, en bij The Cats is dat de akoestische gitaar. Laatstgenoemd instrument leverde een sprekender intro en een fraaie instrumentale break vanaf [2:16]. Vervolgens is Piet Veerman zang gedragener en melodischer dan die karakteristieke half gesproken half gezongen voordracht van Kris Kristofferson (vergelijk met Piet Veermans *Conclusions* van *Signed By* (1972)), die je op zijn manier wel meer verleidt of zelfs dwingt om écht naar zijn verhaal te luisteren. Zeker door het fraaiere arrangement van Stellaard (inclusief de door een dwarsfluit verklankte adelaar) wint in onze oren de Catsinterpretatie het vergelijk. Op Kristoffersons *Lovin' Arms* komt de begeleiding wel voornamelijk van zijn akoestische gitaar en zingt hij meer, de solozang van Piet Veerman vinden wij echter melodieuzer, gedragener en daarmee overtuigender.



Lee Greenwood.

In 1980 arrangeerde en produceerde Stellaard – net als het sterke Rob De Nijs – album *Met Je Ogen Dicht* – Piet Veermans in het verlengde van *Like The Old Days* liggende tweede solo-album *Back To You*. Op één nummer na bestaat dit album geheel uit countrypop-covers. Ons oordeel ten aanzien van de hierop staande versie van *Me And Bobby McGee* valt vanwege het

krachtiger, overtuigender en doorleefder vertellen van het verhaal, wel duidelijk in het voordeel van Kris Kristofferson (*Kristofferson*, 1970) uit. Een andere, vooral later misschien nog wel grotere invloed op Piet Veerman is de Amerikaanse country-muzikant Lee Greenwood. Het in 1982 door Greenwood opgenomen *It Turns Me Inside Out* (*Inside Out*, 1982) opent de B-kant van *Third Life* (1983). Luister naar Greenwoods signature song *God Bless The USA* (1984) en je hoort de onmiskenbare invloed, het proeven van de woorden, het daarbij soms zelfs wat Amerikaanse knauwen – 'dancing, romancing, lights turned down low' uit het alleen op single verschenen *La Diligence* (1983) – van de latere Piet Veerman. ◀

6 De uiteindelijke betekenis en blijvende waarde van The Cats

De unieke samenhang van The Cats

DE KOORZANG VAN The Cats werd meestal gevormd door drie mannen met een relatief licht stemgeluid. Net als bij The Bee Gees – waarvan The Cats begin jaren zeventig tijdens optredens *Play Down* (*Spicks And Specks*, 1966) uitvoerden, luister ook naar hun *Odessa* (1969) – The Eagles en Crosby, Stills, Nash & Young is een stevige baspartij afwezig en zijn countertenoren belangrijk. Daardoor heeft het geheel een lichte klank en is het geluid opener en toegankelijker dan dat van een standaard, klassiek mannenkoor, dat op zijn beurt een rijker, voller geluid voortbrengt. De felle falsetstemmen van Arnold Mühren en vooral Jaap Schilder maakten de The Catsklank minder glad. De uitgekiende, en afwisselend samengestelde koortjes zijn het resultaat van heel veel samen a capella improviserend oefenen om de gezamenlijke klankkleur in alle mogelijke variaties te optimaliseren.

Op de gevel van Zwaardstraat 38 – de zolderkamer van het ouderlijk huis van Piet Veerman fungeerde als eerste oefenruimte van de Mystic Four – zou een koperen plaquette met het opschrift ‘hier begon de Volendammer popgeschiedenis’ niet misstaan. Of de huidige bewoners daar op zitten te wachten is uiteraard de vraag. Dat Piet Veerman dit monnikenwerk uit die tijd nooit vergeten is illustreert de volgende anekdote.

De eerste keer (28 januari 2006) dat laatstgenoemde sinds mensenheugenis weer eens optrad met een échte band – de 3JS aangevuld met de onvolprezen ‘t Gat-In-De-Markt-Band, in een al weken van te voren stijf uitverkochte Volendamse sporthal Opperdam – dacht de manager van laatstgenoemde band dat hij Piet Veerman wel kon overhalen tot een andere, in zijn ogen eerlijkere gageverdeling dan de oorspronkelijk afgesprokene (fifty-fifty), dit door

te benadrukken dat ze al een jaar met achttien man aan het oefenen waren. ‘Ik oefen al vanaf 1963’, was het antwoord. De Cats-samenhang, die ook zonder instrumentale begeleiding zijn kracht behield – want zo immers ook was ontstaan – was redelijk klassiek in het bouwen van tertsen. Van close-harmony in de strikte betekenis van het woord was geen sprake: dissonanten speelden geen grote rol binnen de samenhang.

Door het scherpere geluid van Cees Veerman, de soms wat onvastere, eruit springende lijnen van Jaap Schilder en het karakteristieke, verbindende, egale geluid van Arnold Mühren creëerden ze met hun

verschillende timbre een rijke koorklank. Binnen hun vocale mogelijkheden zorgden ze voor optimale variatie door de koortjes waar nodig en mogelijk te dubbelen of in totaal verschillende samenstellingen op te nemen. Jaap Schilder vervulde hier op de plaat een cruciale rol. Het geheim van hun samenhang lag in de samensmelting van hun verschillende timbres;

in principe een gegeven, en de reden waarom hun sound ondanks de op de voet gevolgde trends uniek en eigen bleef, én direct herkenbaar was. Het kenmerk van grote artiesten. Vaak geïmiteerd nooit geëvenaard aldus Cor Veerman (Dekker). Daarom is het risico om het bedrijfsgeheim prijs te geven niet zo groot.

In de grootste hits horen wij in de solozang van Piet Veerman duidelijke opera-invloeden. Dit verklaart ons inziens ook waarom Piet Veerman, vooral in de beginjaren, een voorkeur voor soul aan de dag legde: daar speelt de dramatische expressie immers ook een grote rol. In verband met deze opera-invloed is het uiteraard opvallend dat het grote succes begon met de keuze voor rijkere, orkestrale arrangementen inclusief klassieke instrumentatie. Deze singles (zie artikel 3) en de albumtracks in dezelfde stijl (vooral ►



op *Colour Us Gold*) vormen ons inziens een Nederlandse variant op de midden jaren zestig opkomende Baroque pop.

De briljante, melodieuze arrangeur en orkestleider Wim Jongbloed (1929-1982) en de visionaire – een breed geluid met veel galm voorstaande – innovatieve producer Klaas Leyen voelden direct aan dat hun vocalen en composities daar perfect bij pasten. Dat de Catsleden praktisch geen muzikale scholing hadden gehad, en alles feitelijk gedurende de rit moesten leren, werkte uiteindelijk in hun voordeel: van regels of andere ballast ondervonden ze geen enkele hinder. Dat het allemaal muzikaal wel klopte, was – net als bij The Beatles – de taak van voornoemde muzikaal wel geschoolde sparringpartners.

Het citaat van Jip Golsteijn

Wat betreft het in het openingsartikel weergegeven citaat van Jip Golsteijn allereerst de vaststelling dat de Amerikanen (major EMI én independent Fantasy) The Cats te zoet en te continentaal vonden klinken. Dit wijdden zij in ieder geval deels aan de orkestrale, door het gebruik van veel galm breed en breed opgezette sound. Ook zij hoorden in de muziek van The Cats dus dingen die niet van Afro-Amerikaanse of zelfs maar van Amerikaanse origine waren. Met de kern van zijn stelling kan Jip Golsteijn ook hebben bedoeld op het feit dat de driestemmige koorzang van The Cats net als katholieke koorzang keurig op de tel was, terwijl Piet Veermans solozang qua ritme en tempo misschien meer trekken had van de vrijere solozang bij gospel.

Gospel (zie het artikel over vroege popmuziekinvloeden elders in dit blad) is ritmisch ook diverser dan katholieke koorzang, en met name in de spirituals (tijdens de slavernij) kan er nog gebruik worden gemaakt van de afwijkende, pentatonische toonladder (inclusief de zogenoemde 'blue notes') die kenmerkend blijft voor de blues. Verder kan Golsteijn met katholieke koorzang hebben bedoeld op de melodische ontwikkeling van sommige door Arnold Mühren geschreven liedjes.

Tenslotte, maar die argumentatie is het zwakst, want dan gaat het immers over puur over de solozang, zou hij met klassieke koorzang kunnen hebben bedoeld op de door opera beïnvloedde solozang van Piet Veerman, die vervolgens in Afro-Amerikaans repertoire wordt ingepast. Het voornaamste probleem met de stelling van Jip Golsteijn blijft dat de Catsleden tijdens hun vormende jaren in de Volendamse Sint Vincentiuskerk, als ze al

muziek hoorden, dat voornamelijk Gregoriaanse en dus éénstemmige muziek is geweest. Het Volendams Operakoor is geen grote invloed geweest. De meerstemmigheid van The Cats lijkt dus toch uit de popmuziek afkomstig te zijn.

Een goed ontwikkelde muzikale smaak

Jip Golsteijn merkte ooit ook op dat hij bij de Cats-leden thuis, in privé, niet één slechte plaat had gehoord. Dit wekt bij ons geen verbazing. Uit het voorgaande blijkt dat ze de tijdgeest, en kwaliteit – het neusje voor obscure covers – haarfijn aanvoelden. Muziekfanaten die de internationale ontwikkelingen op de voet volgden. Er was één ondergrens: op een avondje thuis moest het wel gedraaid kunnen worden. Ook bijzonder is dat alle vijf leden – Queen deden dat met zijn vieren bijvoorbeeld ook – hun werk in principe zelfstandig componeerden.

Los van het commerciële succes hebben The Cats met een redelijk steile leercurve vrij lang – vooral op de eerste zes studio-albums – een hoog artistiek niveau weten vast te houden. Daarmee blijven ze op Volendam uniek. Een andere scherpe observatie van Jip Golsteijn was dat als The Cats geen Volendamers waren geweest, ze al veel eerder uit elkaar waren gegaan. Zij gaven hem in 1973 al aan dat ze heel goed waren geworden in het uitpraten van gerezen problemen en spanningen. Zolang dit leidt tot gezonde concurrentie en kan worden omgezet in creativiteit is zij vaak de bron van grote artistieke prestaties. En exact daar lag de toegevoegde waarde van manager Jan Buys (Tuf) (1940-1985), die een maximale prestatie leverde zonder ooit één managementcursus te hebben gevolgd. Dat betekent lef, een hoge sociale intelligentie, een feilloze intuïtie en het vermogen om héél snel te leren van de in dergelijke omstandigheden onvermijdelijke fouten.

De Cats-canon: diversiteit als troef

De door vocalen bepaalde sound van The Cats was qua solozang net zo divers als die van The Beatles. Allereerst de elk genre overstijgende door opera, levenslied, soul en later door countrypop beïnvloedde zang van Piet Veerman, vervolgens de daarmee perfect contrasterende vooral door country en rock & roll gevormde stem van Cees Veerman en tenslotte het incidentele, qua klankbeeld ook daarvan weer sterk verschillende geluid van Arnold Mühren. De Cats-canon wordt grotendeels gevormd door de door bassist Arnold Mühren geschreven singles – een Nederlandse variant op de Baroque pop – die altijd zo waren gecomponeerd (mid-tempo, vol

pathos en zorgvuldig op klank geboetseerd) dat Piet Veerman ondersteund door hun samenzang – waarin Jaap Schilder op de plaat een cruciale rol vervulde – vocaal gezien maximaal drama kon inbrengen. Gospel, rhythm & blues, soul maar vooral country hebben een blijvende invloed gehad op het overige zelfgeschreven repertoire dat op hun uiteindelijk vijftien studio-albums te vinden is.

Hun muziek blijft – vooral door de centraal gestelde samenzang – uiteindelijk echter altijd popmuziek. Smaakgeweten Cees Veerman was de eerste, de invloedrijkste en de productiefste componist, Arnold Mühren de commercieel succesvolste (de meeste singles) en dus de bekendste, en perfectionist Piet Veerman de avontuurlijkste en meest innovatieve. Met uitzondering van het zevende commerciële *Home* (1973) en het door solo-albumperikelen geteisterde negende *Homerun* (1976) was er bij elk volgend Cats-album sprake van artistieke ontwikkeling. Binnen de door hen vrij breed gelegde parameters van de popmuziek werd het experiment niet geschuwd. Zelfs voor een geoefende luisteraar, die niet bekend is met het Cats-repertoire, is het niet eenvoudig om de covers kwalitatief van het eigen materiaal te

onderscheiden. Zoals vooral in het artikel waarin wij een aantal Catscovers met originelere versies hebben vergeleken (het artikel over de vroege popmuziekinvloeden) is betoogd, zijn wij ook van mening dat zij aan het door hen gecoverde internationaal bekende repertoire vrijwel altijd iets wezenlijks toevoegden.

Dit toont ook nog iets anders aan: het door Jip Golsteijn ook al geconstateerde goed ontwikkelde muzikale oordeelsvermogen. ‘Zo worden ze niet meer gemaakt’, verzuchtte een Top 2000 disc-jockey tijdens de zogenoemde graveyard-shift ooit nadat de laatste klanken van *Why* waren weggestorven. Koop die laatste driedubbele verzamelaar, die vormt – inclusief eerlijke verdeling tussen eigen werk en covers – een goede dwarsdoorsnede. Indien nodig wordt elk Volendams avondje ermee vlot getrokken. Maar gun uzelf daarbij ook het qua zang zeer diverse, met veel dominante koortjes gelardeerde, qua emotionele spanning volmaakt opgebouwde sixtiestijdsbeeld, het vocaal onovertroffen derde album *Colour Us Gold* (inclusief bonustracks) uit 1969. Menno Pot noemde het afgelopen zomer in de Volkskrant de plaat waar hun sound werd geboren. Vervolmaakt zouden wij eerder willen zeggen. ◀

Dankwoord

Hoewel de verantwoordelijkheid voor de inhoud uiteraard volledig bij de auteurs rust, zouden deze bijdragen een illusie zijn gebleven zonder de genereuze hulp en het interviewen van de volgende personen: Arnold Mühren, Jaap Schilder, eredorpsgenoot en Cats-producer Klaas Leyen, Harmen Veerman (Poesie) (jongere broer van

Cees Veerman, ex-Left Side, Tribute to the Cats Band), singer-songwriter, gitarist en zanger Marcel Veerman (Poesie) (oomzegger Cees Veerman, ex-Lupo), bassist en zanger Kees Veerman (Jozef) (The Pietels, The Tribute to the Cats Band), operakenner Kees Schilder (Kos) (ex-dirigent Sint Petruskoor), Gustaaf Schulz (organist Sint Vincentiuskerk), musicoloog en zanger Kees Schilder (de Bok) (lid zang-

kwartet 1 Voci E Amici), koorzanger Jan Tol (dirigent kerkkoor Sint Caecilia), koorzanger Piet de Boer (voorzitter Volendams Operakoor), gitarist en zanger Frank Bond (Alasca), drummer Gerrit Woestenburg (ex-BZN, Specs Hildebrand & The Living Room Band), gitarist, zanger en country- en bluegrasskenner Jaap Mol (ex-KC Cash Band), Jan Cas Sombroek (Cas) sr., naamgever van de gelijknamige, dit jaar ook vijftig jaar bestaande platenshop, gitarist en zanger Cor Veerman (Dekker) (ex-George Baker Selection, de Dekker Band), zangeres en zangdocente Jerney ‘Kate’ Molenaar (zangschool La Cantante), gitarist en zanger Kees Plat (Schien) (ex-Double Trouble, Tribute to the Cats Band), toetsenist Thoom Veerman (De Koe) (ex-Next One, The Tribute to the Cats Band) en last-but-not-least toetsenist Jan Keizer (ex-podiumpianist The Cats (1975-1978), Specs Hildebrand & The Living Room Band) en de weer uiterst behulpzame Piet Veerman (ex-The Cats).

Jan Buys
(Tuf)

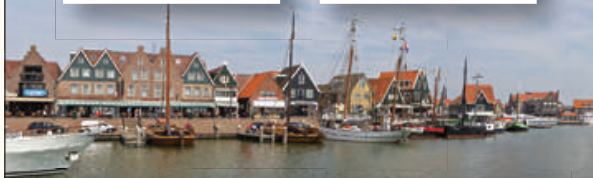
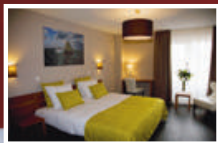


Noten

- 1 Eerstgenoemde auteur stelde dit citaat ook al centraal in 'Cats-muziek is (nog) meer dan muziek van The Cats', *One way wind, the magazine*, februari 2005, p.10-11.
- 2 Vijftig jaar Volendams Operakoor, Dick Brinkkemper, 2001, p.53.
- 3 Deze kenmerken worden keurig opgesomd in 'Valse Noten in Rolmopstheorie', (2008), een uitgave van Stichting Volendams Behoud. Zie ook 'Volendam, leven en lied' van B.W.E. Veurman, Arnhem, 1968, p.14 e.v.
- 4 Op dit punt gingen The Cats The Beatles (Ob-la-di, Ob-la-da van The Beatles (aka The White Album), 1968) en The Rolling Stones (Cherry Oh Baby, Black And Blue, 1976) voor.
- 5 Jip Golsteijn, 'De Cats, een Hollands succesverhaal' (1973), Centripress BV, Bussum, p. 63.
- 6 Leach, Sam (1965), 'Birth of the Beatles'. 16 Scoop: Beatles, Complete Story from Birth to now published by 16 Magazine.
- 7 'Why we sing: the role and meaning of gospel in African American Popular Culture', Angela M.S. Nelson in 'Upon This Rock: The Foundational Influence Of The Spirituals', 'The triumph of the soul, Arthur C. Jones, in Cultural and Psychological Aspects of African American Music', Ed Ferdinand Jones and Arthur C. Jones, Greenwood Publishing Group, USA, 2001, p. 99.
- 8 'Got to tell it, Mahalia Jackson, Queen of Gospel', Jules Schwerin, Oxford University Press, 1992, New York.
- 9 Mahalia Jacksons doorbraak, gospelsong Move on up a little higher (1947), verkocht acht miljoen exemplaren, werd in 1998 opgenomen in de Grammy Hall of Fame en is als een van de vijfhonderd liedjes die rock hebben vormgegeven onderdeel van de Rock and Roll Hall of Fame. Curieus omdat Mahalia Jackson zelf altijd weigerde blues of jazz – of sowieso met zo'n kladdegat (Volendams voor viespeuk) van een gitarist – te zingen.
- 10 'Rockin' Out, Popular music in the USA', Reebee Garofolo, Fourth Edition, p. 62, en 'The real rhythm and blues', Hugh Gregory, Blandford Cassel, London, 1998.
- 11 An illustrated history of gospel, Steve Turner, Lion Hudson, Oxford, England, 2010, p. 142.
- 12 Gregory, p.7.
- 13 Garofolo, p. 107.
- 14 Turner, p. 9 en Gregory, p.41. Anders Garofolo p.82.
- 15 Garofolo, p.81.
- 16 Garofolo, p. 120.
- 17 Elvis Presley's Hound dog is eigenlijk rockabilly. In dat geval is de country-invloed is groter, heeft het een lossere ritme, geen saxofoons en geen koortjes.
- 18 Garofolo, p. 82.
- 19 Keith Richards with James Fox' Life (2010), Weidenfeld & Nicolson, Londen, p.242-243, 246 en 310.
- 20 Gregory, p. 61.
- 21 De rubriek Take Five in de cultuurbijlage van de Volkskrant van 19 november 2014.
- 22 'Het heilige vuur van Paolo Nutini', Jan Vollaard in NRC Handelsblad, 24 april 2014.
- 23 Turner, p. 43.
- 24 Garofolo, p. 116.
- 25 Garofolo, p. 109.
- 26 Garofolo, p. 117 en p. 165.
- 27 From Spirituals to Swing: The Legendary 1938 & 1939 Carnegie Hall Concerts (cd).
- 28 'Soul Music, Tracking the spiritual roots of pop from Plato to Motown', Joel Rudinow, p. 9.
- 29 In augustus 1969 veranderde Billboard de naam van haar 'Hot Rhythm & Blues Singles' lijst in 'Best Selling Soul Singles'.
- 30 'The Cambridge Companion to Blues en Gospel Music', edited by Allan Moore, Cambridge University Press, 2002, UK.
- 31 Keith Richards with James Fox, p. 519.
- 32 Lees het prachtige overzichtartikel 'Gram Parsons, Torn & Frayed, The untold story of an American legend' van David Cavanagh, UNCUT februari 2013, p.37-48 of 'Twenty Thousand Roads, The Ballad of Gram Parsons and his Cosmic American Music', David N. Meyer, Bloomsbury, 2008.
- 33 Bakersfield (Californië) is bekend van de Bakersfield sound: 'a twangy style of steel guitar music made popular by hometown country crooners Buck Owens and Merle Haggard.'
- 34 Keith Richards with James Fox, p.249.
- 35 Ondanks dat Newbury alom lovende kritieken oogstte en bovendien als jongste componist ooit werd opgenomen in Nashville Songwriters Hall of Fame brak hij nooit echt door, zoals tijdgenoot Kris Kristofferson, die hem zeer bewonderde, dat wel deed.
- 36 Zie 'Catsmuziek is meer dan muziek van The Cats, de verwerking van een Amerikaanse kater', 1 Way Wind nummer 22, februari 2009, p.18-19.



*Gastvrij aan de
Volendamse haven.*



le Pompadour Restaurant **HOTEL
Old Dutch**

Haven 142, Volendam • Tel: 0299 399888 • www.olddutch.nl

Automobielbedrijf
BOOM

Pierebaan 2
1141 GW Monnickendam

Telefoon 0299 - 653073
Fax 0299 - 653251

www.autobedrijfboom.nl
info@autobedrijfboom.nl



HOLLAND TAX CONSULT

Marcel Tuyp
Torenvalkstraat 44
1131 MN Volendam
M +31 640 807 218
E marcel.tuyp@hollandtaxconsult.nl



Samenwerking van Fiscaalspecialisten

ESU
ELECTROSERVICE URK

Specialist in electrotechniek



Marsdiep 12, 8321 MC Urk • Tel. 0527 - 68 80 90
Fax 0527 - 68 80 91 • www.esu.nl

CONCERTEN, THEATER EN CABARET
SINGER SONGWRITERS EN OPEN PODIUM

KIJK VOOR DE COMPLETE AGENDA EN ONLINE TICKETS:

WWW.PXVOLENDAM.NL

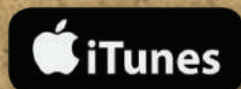
U VINDT POP- EN CULTUURHUIS PX AAN DE ZEESTRAAT TELEFOON 0299-36 33 28

DANDELION

EP THE ALL YEAR ROUND



“De nieuwe generatie Volendamse muzikanten. Met samenzang zoals je die kent van the Cats.”



WWW.KINGFORWARDRECORDS.COM / SHOP

