

Maaïke Meijer,  
Jac van den Boogard  
en Peter Peters

# RIEU

*Maestro zonder grenzen*

2015 Thomas Rap Amsterdam

# *Inleiding*

De Maastrichtse musicus, orkestleider en ondernemer André Rieu is een intrigerende figuur. Wij, de auteurs van dit boek, werken alle drie in Maastricht en raakten als collega's met elkaar in gesprek over 'het fenomeen Rieu'. We kenden zijn muziek van tv en zagen de jaarlijkse voorbereidingen voor zijn concerten op het Vrijthof. Zijn optredens vonden we swingend, meeslepend, oppervlakkig en gek, maar vooral ook boeiend. Hoe lukte het hem de show te stelen met al die oeroude en overbekende nummers? Hoe kon die wals – oubolliger dan oubollig – ineens weer worden afgestoft zodat hij uitgerekend daarmee – een dans met zo'n suffig imago – kon doorbreken? Hoe konden de concerten op het Vrijthof elk jaar weer zo spectaculair zijn – en dan bedoelen we niet alleen het vuurwerk dat erbij wordt ontstoken, maar ook de tranen en de pret van de mensenmassa die erbij aanwezig is?

Als onderzoekers wilden we graag begrijpen hoe die vervoering op gang komt en blijft. Wat verklaart de uitstraling van 'Rieu' – niet alleen lokaal, maar ook internationaal? Hoe kan het dat de 'Rieu-formule' werkt over de hele wereld? Hoe weet hij mensen mee te slepen? Heeft het iets te maken met bepaalde onderdelen van het repertoire, met de nostalgische

effecten daarvan, met de opbouw van de concerten? Of met de wijze waarop Rieu fraai geklede ‘klassieke’ mannen en vrouwen op het podium zet, waarbij de seksespecificiteit van stemmen, kleding en lichaam op een geïdealiseerde manier wordt onderstreept, zodat er een romantisch schouwspel ontstaat? Wat doen decors, belichting, geluid, choreografie en timing? En hoe komt het dat het debat over het onderscheid tussen ‘hoge’ en ‘populaire’ cultuur juist aan de hand van zijn werk vaak zo heftig gevoerd wordt? Zou zijn Maastrichtse, zijn Limburgse herkomst iets verklaren? Is zijn succes niet gewoon een kwestie van handige marketing en het slim gebruiken van televisie en sociale media?

Kortom: we wilden er alle drie meer van weten. Twee jaar geleden zochten we contact met Rieu. Nadat we onze vragen in een brief hadden toegelicht, volgde er een kennismaking in de opnamestudio. We vroegen en kregen toegang tot concerten, voor en achter de schermen, reisden mee tijdens concerttours en woonden opnamesessies bij in de studio.

We zijn André Rieu de afgelopen twee jaar gaan zien als een exemplarische casus van een aantal hedendaagse culturele ontwikkelingen, zoals het smaller worden van de kloof tussen ‘hoge’ en ‘lage’ cultuur, het oprukken van de belevenismaatschappij, de recycling en het in een nieuw jasje steken van bestaande muziek, het groeiende belang van media en technologie, de betekenis van cultureel ondernemerschap en de werking van culturele globalisering. In dit boek bekijken we het fenomeen ‘Rieu’ dus van verschillende kanten. Zijn werk is representatief voor een hedendaagse culturele en maatschappelijke dynamiek.

We gaan in op de inhoud van zijn megaperformances, de logica achter de bewerkingen van vaak bekende stukken in

de handen van zijn orkest, de cultuurhistorische achtergronden van zijn repertoire en de mediastrategieën van het Rieu-bedrijf. We proberen bovendien de heftige emoties van het publiek te begrijpen en gaan met Rieu mee op reis om zijn internationale succes te duiden. Op die manier hopen we voorbij te komen aan een aantal polarisaties die het debat rondom Rieu kenmerken. Men is voor of tegen hem. Men vindt hem prachtig of men vindt hem kitsch. Men vindt dat hij klassieke muziek door het slijk haalt of men vindt juist dat hij grote groepen mensen laat kennismaken met klassieke muziek. Men vindt hem een geniale ondernemer of een platte populist.

De kwaliteit van de discussie is laag. Argumenten worden heen en weer gekeerd vanuit de al lang geleden ingenomen stellingen in een loopgravenoorlog die weinig productief is. Tekenend voor deze patstelling is dat er tot op heden geen serieus onderzoek naar Rieu is gedaan. Fans en fanclubs wisselen weliswaar feiten, meningen en reacties uit, er zijn talloze recensies en er is een biografie van Rieu.<sup>1</sup> Maar er bestaat zegge en schrijve slechts één wetenschappelijk artikel, van een econoom die Rieu vanuit bedrijfskundig perspectief bekijkt.<sup>2</sup> Historici, musicologen, sociologen, antropologen, maar ook kenners van massamedia en entertainmentindustrie, deden er tot nu toe het zwijgen toe, alsof het Rieu-fenomeen geheel voor zich spreekt.

In onze ogen zijn er tal van vragen te stellen. We willen aan het debat over Rieu bijdragen door elk hoofdstuk van dit boek te wijden aan een nieuw perspectief en door bestaande beelden te bevragen. Vaak blijken we verbanden te kunnen leggen tussen het Rieu-fenomeen enerzijds en maatschappelijke en historische contexten anderzijds. Rieu lijkt uniek, maar in veel opzichten is wat hij veroorzaakt allemaal al eerder gebeurd: het uitzinnige volksfeest, het megasucces van

een klassieke musicus of musica, populaire orkesten die de hele wereld bereizen.

De hevige gevoelsreactie die zijn muziek oproept, kan in veel historische belevingen van cultuur worden herkend. Bij Rieu wordt die reactie opgeroepen door een dramatische stijl die een slechte naam heeft. Als we ‘melodrama’ in beschrijvende zin en niet als waardeoordeel opvatten, is die nadrukkelijke stijl heel lang in zwang geweest, omdat mensen zich er gemakkelijk mee identificeren. Dat geldt veel minder voor de esthetiek van de modernistische avant-garde uit de vorige eeuw, die zich juist kenmerkte door oppositie tegen de gangbare smaak. Die ‘esthetiek van de oppositie’, zoals de literatuurtheoreticus Lotman het formuleerde, staat onder druk. Cultuur is uiteengespat in vele vormen en bijbehorende publieken, alle met een eigen levenskracht en bestaansrecht. Er is niet langer één spectrum van cultuuruitingen waarop we Rieu kunnen plaatsen. Eerder dagen zijn optredens ons uit om onze ideeën over hedendaagse cultuur te herijken.

### **Maestro zonder grenzen**

De meest in het oog springende eigenschap van Rieu en diens oeuvre is het grensoverschrijdende karakter ervan. Vandaar de ondertitel van dit boek: ‘Maestro zonder grenzen’. Rieu trekt niet alleen letterlijk grenzen over, naar andere landen en werelddelen, hij slecht ook de grens tussen klassiek en populair, tussen orkest en publiek en tussen privé en openbaar; hij breekt de grenzen af tussen culturen, tussen heden en verleden – want de historische wortels van de Rieu-aanpak blijken onverwacht ver terug te gaan in de geschiedenis.

Hij creëert saamhorigheid en slecht daarmee, hoe kortstondig ook, de grenzen die er tussen mensen bestaan. Hij tart de grenzen van de mogelijke omvang van een concertpubliek en de grens tussen *live* en technologisch bemiddeld. En hij zoekt ook de grens op van wat een man fysiek aankan. Zijn ambitie om de wereld te veroveren lijkt grenzeloos. De avonturen die hij soms aangaat in zijn 'happy megalomania' hebben hem in 2008 aan de rand van een faillissement gebracht.<sup>3</sup> Maar met zijn onverwoestbare vertrouwen in de kracht van muziek, zoals hij het zelf uitdrukt, kwam hij die tegenslag te boven.

Omdat onze belangstelling voor Rieu zich op veel facetten richt, kwamen onze verschillende wetenschappelijke achtergronden goed van pas en hebben we dit boek gedrieën geschreven. Maaïke Meijer is genderdeskundige en literatuurwetenschapper en houdt zich veel bezig met poëzie, met het populaire lied en de dynamiek tussen 'hoge' en 'lage' cultuur. Jac van den Boogard is kunst- en cultuurhistoricus, met veel kennis van het muzikleven en de cultuurgeschiedenis van Maastricht en Limburg. Peter Peters is socioloog. Hij is gespecialiseerd in de raakvlakken tussen muziek, technologie en globalisering. Alle drie hebben we als amateur ervaring als uitvoerend musicus.

Maaïke Meijer schreef hoofdstuk 1, Rieu op het plein, waarin zij de retorische opbouw van een exemplarisch Vrijthofconcert beschrijft. Ook duikt zij in de belevenismaatschappij, de hedendaagse tegenbeweging tegen individualisering en in Rieu's mediastrategieën. Peter Peters schreef hoofdstuk 2, De arrangerende dirigent, en gaat in op de uitvoeringspraktijk van Rieu, die teruggrijpt op een oude manier van musiceren van voor het ontstaan van de grote symfonieorkesten, toen partijen nog veel

minder werden uitgeschreven. Van den Boogard behandelt hoofdstuk 3, *First Waltz ... Second Waltz*, de bewogen ontwikkeling en revival van de wals. In hoofdstuk 4 kijkt Meijer naar Rieu door de bril van de nostalgie als leitmotiv, waarna ze zich in hoofdstuk 5 verdiept in het verband met het historische melodrama en de emotionele stijl die toen werd gevestigd en die heden ten dage overal terugkeert, en zeker niet alleen bij Rieu. Daarna diept Van den Boogard in hoofdstuk 6 de Maastrichtse c.q. Limburgse context uit en gaat hij in op aspecten van Rieu's biografie. Ten slotte reist Peters in hoofdstuk 7 mee met Rieu, om uit te zoeken wat diens werkwijze ons leert over culturele globalisering.

Om de hierboven genoemde vragen te beantwoorden, hebben we gebruikgemaakt van verschillende methoden. We hebben niet alleen literatuur bestudeerd, maar we hebben Rieu ook aan het werk gezien. We vroegen en kregen van André en Marjorie Rieu de gelegenheid alle kanten van het maken en uitvoeringsproces te observeren. We konden archieven inzien, medewerkers spreken en deelnemen aan de activiteiten van het bedrijf, zowel voor als achter de schermen. Beiden hebben ons hartelijk en genereus te woord gestaan, ons materiaal verschaft en toegang verleend tot concerten en repetities met het orkest, en ook tot montagesessies van cd-, dvd- en tv-opnamen. We gingen mee op reis en werden in contact gebracht met de sleutelfiguren van het bedrijf, die we bij deze danken voor hun medewerking. Vooral Frans Neus, Chief Operations Officer bij André Rieu Productions, was een onvermoeibare gids. Ook violist en arrangeur Frank Steijns gaf onmisbare inzichten in het muzikale reilen en zeilen van het orkest. In het bijzonder noemen we daarnaast Wim van der Molen, Judith Luesink, Mireille Brepols, Martine Wijers,

Hanneke Roggen, Klaartje Polman, Tanja Derwahl, Glenn Falize, Teun Ramaekers, Manoe Konings, Jet Gelens, Martijn Vollebergh, Milan Gaber, Gosha Tarnowski, Marie von Baumbach, Peter de Beer en Bert Claessen. De gesprekken met het publiek in de verschillende landen werden anoniem gevoerd.

We hebben ons in het Rieu-bedrijf zeer welkom gevoeld. Dank!

De Universiteit Maastricht, in het bijzonder de Faculteit der Cultuur- en Maatschappijwetenschappen, zijn wij ook erkentelijk. Men toonde veel interesse in ons project en stelde Peters en Meijer in de gelegenheid een deel van hun onderzoekstijd aan dit project te wijden. Het Sociaal Historisch Centrum voor Limburg was eveneens zeer ondersteunend en stond Jac van den Boogard toe een deel van zijn werktijd aan dit project te spenderen.

Laat de discussie nu maar weer losbarsten!

Maaïke Meijer  
Jac van den Boogard  
Peter Peters



# *Rieu op het plein*

Concerten van André Rieu trekken een massaal publiek. Ze vinden niet alleen plaats in grote concertzalen en stadions, maar vaak ook in de openlucht, op pleinen. Het verkeer wordt daarvoor omgeleid, in Maastricht soms wekenlang. Het gewone leven op en aan het plein komt dan tot stilstand. Er verrijst een enorm podium, er worden schermen opgericht, er komen hekken, stoelen en/of tribunes; een deel van de stad wordt kortom getransformeerd tot theater. De publieke ruimte verandert in een setting voor een openbaar concert die associaties wekt met klassieke muziek, maar dan met veel extra's. Er is sprake van een festival, een exuberant volksfeest. Het plein wordt een plaats waar aan emoties van vreugde en verdriet de vrije loop wordt gelaten. Het collectieve en het zeer persoonlijke komen er dus samen. Dat lijkt tegenstrijdig. Maar is het dat ook? En verandert de publieke ruimte van betekenis en functie wanneer ze een etalage van emoties wordt? Speelt Rieu een rol in de oprukkende 'belevensmaatschappij', in de festivalisering van cultuur?

Er lijkt bovendien een relatie tussen het groeiende aantal grootschalige evenementen en de groeiende behoefte aan collectieve rituelen. Kan het zijn dat de scheiding tussen openbaar

en privé, die in de afgelopen tweehonderd jaar van groeiende welvaart en burgerlijke gezinsvorming ferm geïnstalleerd is, daardoor wordt aangetast of zelfs opgeheven? Kunnen we eruit aflezen dat de grenzen tussen privé en openbaar eroderen? Is er een tegenbeweging tegen de individualisering aan de gang die zorgt dat individualisering – zelf een product van een lange maatschappelijke ontwikkeling – wordt teruggedraaid en dat er nieuwe, andere verbindingen tussen mensen worden gesmeed? En is het mogelijk dat uitgerekend *cultuur* dergelijke maatschappelijke effecten kan sorteren? Welk type cultuur zet Rieu eigenlijk op de planken? Hoe doorbreekt hij de scheiding tussen ‘hoge’ en ‘lage’ cultuur, en wordt daarvoor een ander soort cultuurbeleving mogelijk dan ofwel de klassieke ofwel de populaire? Er ontstaat bij Rieu iets nieuws, iets anders. En de behoefte aan die nieuwe of andere ervaring is veelzeggend. Maar wat zegt deze precies?

Rieu manifesteert zich niet alleen in liveconcerten op pleinen en in stadions, hij is ook alomtegenwoordig op YouTube en op tv. Is er een kwalitatief verschil tussen de live performances en zijn verschijning via verschillende media? Wordt het ‘Rieu-effect’ eenvoudigweg vermenigvuldigd door televisie-uitzendingen en door de producten die zijn bedrijf op de markt zet: folders, fotoboeken, cd’s, dvd’s en YouTube-filmpjes? Zijn die mediaproducten slechts zwakke afspiegelingen van de ‘echte’ performance of maken ze de live performance juist overbodig? En hoe verhoudt het fysieke plein zich tot de gemediatiseerde en digitale ‘pleinen’ van de eenentwintigste eeuw?

## De rollercoaster

Een liveconcert van Rieu voelt als een rollercoaster. Als bezoeker onderga je een lawine van verrassingen en contrasten. Het begint al met de onconventionele opkomst van de dirigent en het orkest. In een reguliere klassieke setting verschuilen zij zich achter het podium en komen vandaar op. Gewoonlijk nemen de musici eerst plaats en volgt dan de dirigent; laatstgenoemde buigt en laat door het heffen van zijn dirigeerstokje het eerste muziekstuk beginnen. Rieu komt met zijn orkest echter van achter uit de zaal en loopt langs of door het publiek naar voren op de maat van de *Seventy Six Trombones*, dat een spetterende mars is. Allen zwaaien met hun rechterhand en hun strijkstok. Het orkest *overvalt* het publiek door vanaf die ongewone plek op te komen. De *uptempo*, carnavaleske muziek klinkt als een finale, terwijl het concert nog niet eens begonnen is.<sup>1</sup> Deze opkomst zet een toon van feest. Het publiek klapt op deze intochtmuziek al meteen mee, waardoor de scheiding tussen performers en publiek enigszins vervaagt. De interactie met het publiek en mobiliteit van het orkest zal de hele voorstelling kenmerken. Ze voert de mensen mee naar hoogtepunten van opera en klassieke muziek, maar ook naar evergreens en onvervalste smartlappen.

De scheidingen die gewoonlijk tussen deze soorten muziek bestaan – de klassieken horen thuis in gerenommeerde concertzalen, de wals in de danszaal, evergreens in musicals en operettes, komische nummers in het variété, en bij smartlappen denk je aan rokerige, van bierlucht verzadigde volkse cafés – worden bij Rieu alle drastisch geslecht. Hij maakt er op het eerste oog dus een vreemdsoortige potpourri van. Maar er zit een logica in deze mix. De concerten hebben een wel-doordachte opbouw die gewoonlijk naar een uitzinnige climax

voert. Maar steeds geldt daarbij dat Rieu de vrijheid neemt om te kiezen uit letterlijk alles wat de muziekcultuur uit heden en verleden maar biedt. Hij houdt van vrijwel alle muziekstijlen. Uitzonderingen zijn oude (middeleeuwse en renaissance-) muziek en atonale muziek. Op Schönberg valt Rieu nergens te betrappen, noch op Gregoriaanse gezangen. Voor het overige is niets hem te dol, te ouderwets, te burgerlijk, te vergeten, te moeilijk of te gemakkelijk, te regionaal of te afgekloven. Dit is van cruciaal belang. Rieu heeft zich bevrijd van de vele oordelen over muzieksoorten en -genres. *Anything goes*.

Ik neem u mee naar een willekeurig concert, namelijk naar de voorstelling die enkele jaren geleden werd gegeven op het Vrijthof in Maastricht.

Vrijdag 22 juni 2012. Het Vrijthof is afgeladen vol, naast het podium staan twee enorme schermen zodat men het op de achterste rijen en de terrassen ook goed kan zien. Het is negen uur, de intocht begint. Met spattend vuurwerk op de schermen marcheren de musici van achter op het Vrijthof naar het podium. Pats! Dat kan eigenlijk niet, een hoogtepunt moet je verdienen, maar Rieu tart hiermee al meteen de wetten van de artistieke opbouw. Het is direct feest. Er wordt dan ook iets gevierd, namelijk het zilveren jubileum van Rieu's Johann Strauss Orkest. De opkomstmuziek wordt gevolgd door het al even feestelijke stuk 'Alte Kameraden'.

Rieu heet ons welkom: we zijn hier op de 'sjoenste (mooiste) plek van de wereld', op het 'sjoenste plein van Mestreech (Maastricht)'. Dit vijftienvestigjarig bestaan ('de meeste huwelijken redden dat niet,' grapt hij) wordt gevierd door de mooiste stukken uit het verleden nogmaals te laten klinken. Alle hoogtenpunten kunnen we niet halen, aldus Rieu, het waren er te veel. Dan opent het orkest met 'Geschichten aus dem

Wienerwald' van Johann Strauss. Achtergrondbeelden van dennenbomen en blauwe luchten verschijnen en de citerspeler Frédéric Jenniges komt op. Hij schudt aan zijn wankele cittertafeltje, legt er op zijn dooie gemak een gevouwen bierviltje onder. Als hij eindelijk zit, knakt hij in de microfoon met zijn vingers. Een grappenmaker dus. Het orkest zet in; de solist heeft niet veel te doen, hij wacht. Armen over elkaar, gekke bekken trekkend van verveling. Als hij eindelijk mag, tokkelt hij een mierzoet melodietje, waarna het koor hem weer donderend overstemt. De solist wist het nog onverdiende zweet van zijn voorhoofd. Hij valt in slaap en schrikt wakker als hij weer een paar noten ten gehore moet brengen. Een volgend komisch intermezzo is een fluitist die een jazzy solo aanheft – weliswaar in de maat, maar in een totaal andere stijl. De man gaat helemaal uit zijn dak, wordt neergemaaid door een collega en staat nog eenmaal tollend op om een laatste jazzriedeltje te spelen alvorens knock-out op zijn stoel te vallen. Dan gaat het weer voort met het hele orkest en de liefvallige citer. Als we allemaal denken dat het afgelopen is, klinkt er van links plotsklaps nog een donderende pianosolo, van een in een prachtige gele jurk gestoken soliste, die de citer van Jenniges totaal wegvaagt. Die kijkt verwilderd naar de piano – hij had kennelijk totaal niet op die solo gerekend. Het publiek schaterert: het is leuke muziek, het is een slapstick en tegelijk is het een persiflage op het instituut klassieke muziek. De humor is dezelfde als die van de alom bekende act met die ene bekenslag, die niet of te laat komt omdat de man die moet slaan is weggedommeld, of de act met de triangel die één keer mag klinken, maar juist dan is de triangel zoek. Het is net de Snip en Snap-revue.

Na 'Geschichten aus dem Wienerwald' speelt Jenniges nog 'het stuk waardoor de citer wereldberoemd geworden is'.

Dat is het 'Harry Lime theme', uit de film *The Third Man*. Het werd in de jaren zestig veel gespeeld door Indorockbands. De in jacquet gestoken mannelijke koorleden knippen mee met de vingers en de fraai bejurkte dames laten hun wangen meeklakken. Het is even swingend als grappig.

'Dit is de sjoenste avond van mien gaanse lèeve,' roept Rieu ons toe en hij kondigt het trio The Platin Tenors aan. Dat bestaat uit een Duitse, een Hongaarse en een Australische operazanger. De drie zingen de Italiaanse classic 'Tiritomba', bekend doordat Willy Alberti het graag zong. Intussen is het decor op de schermen veranderd in een rustiek Italiaans stadje. Dan volgt 'Nessun dorma' uit Puccini's *Turandot*. 'De laatste opera die Puccini componeerde voordat hij stierf,' kondigt Rieu aan, en hij dirigeert de dramatische aria op heroïsche wijze, breed en nadrukkelijk. In zijn volgende praatje vertelt hij dat hij brieven krijgt van artsen die hem wijzen op de heilzame werking van zijn concerten. *Ik geef mijn patiënten uw cd en dan hebben ze mij niet meer nodig*, schrijven ze hem. En zo geneest onze muziek 'miljoenen mensen in de ganse wereld', want dit orkest trekt de hele wereld over. Bescheiden is Rieu niet. Maar hij deelt ook genereus credits uit aan zijn muzikanten, die allemaal een hoogst eervolle aankondiging krijgen, als zijnde zeer befaamd, zeer geliefd en afkomstig uit verre landen, zoals de nu volgende Braziliaanse sopraan Carla Maffioletti, die een aria uit Strauss' *Die Fledermaus* zingt, getiteld 'Mein Herr Marquis', ook wel bekend als het 'Lachlied'. De tekst wordt uitgesproken door een poetsvrouw 'die ook wel eens een avondje een chique madam wil zijn' en zich als zodanig voordoet op een bal. Dan volgt de 'Ballade voor Adeline', een bekend romantisch lied dat Rieu inleidt met een anekdote uit zijn jonge jaren, toen hij met zijn jonge vrouw verliefd in een heel klein autootje door het Jekerdal reed. Er vloeien

tranen bij deze muziek, moeders en dochters omklemmen elkaar, grote mannen halen zakdoeken tevoorschijn. Dan volgt 'I Could Have Danced all Night' uit de musical *My Fair Lady*. Daarop volgen er weer walsen en dan is het pauze.

Het duurt lang voordat dit enorme publiek het toilet heeft bezocht of is voorzien van een drankje. We worden opgetrommeld met het fluitlied 'The soldiers song' uit de film *The Bridge on the River Kwai*. Wie te laat komt wordt door Rieu geplaagd ('Jullie komen zeker uit Amsterdam'). Dan volgt de overdonderende intocht van het enorme mannenkoor De Mastreechter Staar, dat ook weer van achteren door het publiek naar voren marcheert en zich vijf rijen dik op het podium opstelt, gekleed in witte pakken. Ze zingen de 'Einzugsmarsch' en de 'Fliegermarsch'. Daarna horen we de Habanera-aria uit *Carmen* ('L'amour est un oiseau rebelle') en een hele reeks walsen waarop mensen dansen en meedemen. Het klapstuk is een spetterende uitvoering van Carl Orffs 'O Fortuna', waarbij knallend vuurwerk afgaat, precies gelijk aan de trommelslagen die het laatste crescendo inluiden. Het is een spectaculaire finale die door het publiek gewaardeerd wordt met een ovationeel applaus en langdurig gejuich.

Het Maastrichtse publiek weet hoe het nu verdergaat en blijft gewoon staan, want er komen inderdaad nog vele toegiften. Die worden ingeluid door de 'Radetzkymars', de Italiaanse aria 'Libiamo' waaromheen een komische act wordt gebouwd met veel drank. Vervolgens komt Vader Abraham met het 'Smurfenlied', waarbij alle orkestleden gekke witte smurfenhoedjes opzetten die onder hun stoel blijken te liggen. 'Het kleine café aan de haven' zorgt voor een innige, verbonden stemming. 'Gaank nao hoes [ga naar huis]!' roept Rieu meermaals, 'gaank slaope!' [ga slapen], maar uit alle kelen schalt: 'Nee!' Het publiek dringt inmiddels massaal naar

voren om vlak bij het podium te kunnen staan. Dan volgen er twee Maastrichtse volksliederen waarbij de rode Maastrichter sterren worden ontrold en het hele publiek meezingt. Sommigen hebben tranen in de ogen. Tijdens de ‘Sirtaki’ danst niet alleen het publiek, maar ook het hele orkest – een hele rij mannelijke muzikanten in rokkostuum zwaait de benen van de vloer als waren zij Moulin Rouge-danseressen; de zangeressen zwaaien uitgelaten met hun jurken. Een nieuwe walsenmedley zorgt voor pleinvullend gedein. Het kan niet op. Dit toegiftenprogramma is een concert op zich. ‘Adieu mein kleiner Gardeoffizier’ lijkt het afscheidslied te worden. Er daalt een confettiregen op ons neer. Het klapstuk is de evergreen ‘Marina’, die op een fluitje wordt aangedreven door de klarinettiste – tevens begaafd comédienne. Het optreden wordt besloten met salvo’s heftig knallend vuurwerk. Het hele plein staat op zijn kop. Langzamerhand gaan de mensen naar huis, innig gelukkig. Dit was geen concert, maar een uitzinnig volksfeest!

Het concert van 22 juni 2012 lijkt een opeenstapeling van superlatieven: de mooiste stad, het mooiste plein, een zilveren jubileum, kortom, een concert met alleen maar succesnummers. Vele concerten later weet ik dat Rieu altijd wel iets verzint waarom juist dat concert heel speciaal is. Hij grossiert in climaxen en er is altijd wel iets te vieren. Wat het muziekaanbod betreft liet Rieu hier de karakteristieke ‘mix’ zien van klassiek, wals, aria, levenslied, musical en filmmuziek, met populariteit als algemene deler. Je verveelt je geen seconde, omdat elk nummer ofwel humoristisch ofwel met spectaculaire effecten wordt gebracht. De enorme achtergrondbeelden spelen daarbij een rol. Ze wisselen met elk nummer en variëren van romantische taferelen tot heftige natuurbeelden, Weense zalen, beelden van wereldsteden en herkenbare plei-



nen. Ze passen zich steeds aan aan het betreffende stuk. Ze helpen het rollercoastereffect creëren. Je hebt het gevoel dat je naar al die plekken wordt meegenomen, dat je rondreist in een enorme toeristische brochure. De walsen nodigen uit tot meedeinen en dansen – wat het publiek naarmate het concert vordert in toenemende mate doet. De participatie – zwaaien en deinen, meezingen en huilen – houdt het levendig en ook de grappenmakerij slaat aan.

De logica in de concerten is dus variatie: er is een gedurige afwisseling van soorten muziek, met verrassingseffecten en humor. De stukken hebben een korte spanningsboog en gaan gepaard met veel visueel aanbod. Ook onverwachte gebeurtenissen – vuurwerk, confettiregens – sorteren effect. In dit geval was er bovendien de opkomst van de Mastreechter Staar, een staaltje overdonderende massachoreografie, waarbij het hele plein werd benut. De kleine gesprekjes van Rieu met het publiek houden het spannend, evenals het toewerken naar een climax. Dat zit op microniveau in de stukken zelf, maar ook in de opbouw van de nummers. ‘O Fortuna’ is een overweldigend slot, met dat gigantische vuurwerk tegen het donkere uitpansel – de zomernacht is dan al gevallen. De toegiften eindigen ook weer met vuurwerk. Een andere dynamiek in het concert is de geleidelijke afdaling naar het volkse. Naarmate het aantal toegiften vordert, stijgt de lol en zijn de nummers beter mee te zingen. Het is eerder een show dan een concert. En soms is het meer variété dan opera. Maar het is precies de mix van dat alles – de pret, de interactie met het publiek en de opbouw naar meerdere vormen van auditieve en visuele climaxen – die het handelsmerk is van Rieu.