

Strefa Ruchu

7 Nowy dom jazzu w Warszawie? Kajetan Prochyra

12 Jazz w czasach zarazy Kajetan Prochyra

14 Rio Sakairi: Słuchamy oczami Kajetan Prochyra

Relacje

16 Trochę nadziei Filip Lech

18 (mi)gracje goldbergowskie Sabrina Stachel

19 Wzloty i upadki festiwalu Paderewskiego Barbara Rogala

20 Streaming w odwrocie Łucja Siedlik

20 Muzyka, morze i Penderecki Magdalena Stochniol

21 Odbite Michał Bajer

22 Operowy monolog na raty Witold Paprocki

22 Internetowy teatrzyk cieni Jacek Marczyński

23 Jak zawrócić dzieciom w głowie Jacek Marczyński

Zagranica

24 Druga fala zalewa kulturę Jolanta Łada-Zielke

Wydawnictwa

26 Wariacje kolorystyczne Witold Paprocki

28 *To drive the cold winter away* Karolina Kolinek-Siechowicz

28 Po owocach ich poznacie Marcin Majchrowski

29 Jazz molekularny Przemek Psikuta

29 Magia inspiracji Katarzyna Ryzel

30 *Dziewiąta i Czwarty, czyli rozważna i romantyczny* Jacek Hawryluk

31 Gitarowy dialog z przeszłością Wioleta Żochowska

32 Mit Tristana a smutek nowoczesności Marcin Bogucki



Brunhild Ferrari, fot. Alain Taquet

Swoboda Ruchu

33 Beethoven to jedyny dowód istnienia prawdy...
Muzyka w *Kontrapunkcie* Huxleya Krzysztof Lipka

36 Przyjemność słuchania.
O Brunhild Ferrari Piotr Tkacz

40 Sprawa Kamińskiego (I) Monika Piotrowska

Od redakcji	4
Aktualności	5
Felieton	44
Czarna twarz Johnsona	Andrzej Babecki
Z Archiwum R	44
Jeszcze o krytyce muzycznej	Katarzyna Ryzel
Rekomendacje	45
Wydarzenia muzyczne	poleca redakcja
Historie z fotografii	46
Stradi-varia (2)	Olgierd Pisarenko



HOMO MUSICUS

✎ Piotr Matwiejczuk

Jest wiele teorii dotyczących genezy muzyki. Niektóre dostrzegają biologiczną jedność praw rządzących przyrodą, w tym ludźmi; inne kładą nacisk na źródła psychologiczne i społeczne. Muzyka miałaby więc mieć swoje źródła w doborze płciowym (jak śpiew u ptaków), ekspresyjnej mowie lub językach tonicznych, nawoływaniu na duże odległości, rytmicznych ruchach wykonywanych podczas pracy.

Żadna z hipotez tłumaczących początki muzyki nie jest satysfakcjonująca i nie może taka być. Zapewne w każdej tkwi ziarno prawdy. Nigdy nie dowiemy się, jak było w rzeczywistości, ale ważniejszy jest wniosek, jaki płynie z wszystkich koncepcji – muzyka to zjawisko, które w zasadzie nie istnieje bez kontekstu społecznego. Jeśli nie ma słuchacza, nie ma też muzyki. Jeśli odbiorca nie wpływa na nadawcę, muzyka nie ewoluuje.

W tym numerze # przyglądamy się jazzowi – bodaj najbardziej społecznemu gatunkowi muzyki świata zachodniego. A dokładniej – zaglądamy do klubów jazzowych, działających stacjonarnie oraz wirtualnie, i sprawdzamy, jak radzą sobie w czasie lockdownu. Zastanawiamy się też, dlaczego dawniej, zanim nastała epidemia COVID-19, tak wiele polskich klubów jazzowych poniosło porażkę i czy twórcy najmłodszego z nich, warszawskiego Jasmine, znaleźli wreszcie receptę na klub idealny. Publikujemy również bodaj pierwszy w polskiej prasie wywiad z Rio Sakairi, najsłynniejszą dziś nowojorską menadżerką jazzową, która wypracowała oryginalny, cieszący się wielką popularnością sposób prezentowania jazzu w sieci. Oparty jest w dużej mierze na interakcji między twórcą a odbiorcą. Bo „muzyka może i obroni się sama, ale dopiero wtedy, gdy ktoś wejdzie do lasu, by posłuchać – nie tylko upadających – drzew”, pisze Kajetan Prochyra, odwołując się do słynnego eksperymentu myślowego George'a Berkeley'a.

Uczestniczenie w wydarzeniach jazzowych jest do pewnego stopnia skonwencjonalizowane – trudno zresztą, by było inaczej – jednak zasady nie są tak sztywne, jak w filharmonii i dają nieporównanie większe pole do swobodnego reagowania, wchodzenia w relacje, wpływania przez publiczność na przebieg wydarzenia muzycznego. Świat muzyki klasycznej mógłby wiele nauczyć się od świata jazzu, mógłby też wyciągnąć wnioski z licznych doświadczeń pandemicznych. Podejmowaliśmy ten temat kilka razy, ale pandemia trwa w najlepsze, dlatego do niego powracamy i jeszcze raz zastanawiamy się, co będzie, gdy – jeśli! – się skończy. W tym miejscu pisałem już o tym, co moim zdaniem wymaga zmian w społecznym funkcjonowaniu muzyki, jakie „obostrzenia” należałoby „poluzować”, które – jak mi się zdaje – źle wpływają na muzyków i słuchaczy. Takie zmiany zaszły zresztą już dawno na koncertach i festiwalach muzyki nowej. Jednak tradycyjne instytucje, jak filharmonie czy opery, zdają się tego nie dostrzegać lub uważają, że wszystko jest dobrze. Moim zdaniem nie jest, a muzyczny mainstream kultury zachodniej zabrnął w ślepy zaułek. Co ciekawe, pod tym względem znalazł się tam również nurt wykonawstwa historycznego, kiedyś uważany za alternatywę, która zmieni nie tylko sposób grania i śpiewania. Okazało się jednak, że artyści „historycznie poinformowani” są tylko częściowo. Niektórzy nawet nie zdjęli fraków i białych muszek...

Podejście do konwencji filharmonicznych dotyczących repertuaru, zawartości i układu programów, sposobu bycia na estradzie, zasad obowiązujących publiczność, sztywnego i nieprzekraczalnego podziału na estradę i widownię – to tylko niektóre rzeczy warte zreformowania. Pozornie wydają się mało istotne, w rzeczywistości są niezwykle ważne. Co jeszcze należałoby zmienić? To dobry moment, by się nad tym zastanowić. Czy Państwo mają jakieś postulaty, życzenia i marzenia? Jeśli tak, chętnie o nich napiszemy. Szkoda byłoby nie skorzystać z pandemicznego przełomu, a potem żałować, że przegapiliśmy moment, w którym mogliśmy wejść do lasu i usłyszeć dźwięk drzew – nie tylko upadających – na nowo.

Cytat numeru:

ludzie zachowują się
w internecie jak
w PRAWDZIWYM
ŻYCIU

--Rio Sakairi



ruch
muzyczny

#24 2020 rok LXIV

Dwutygodnik poświęcony
muzyce poważnej i życiu muzycznemu
założony w 1945 roku

Redaktor prowadzący
Piotr Matwiejczuk

Redaktor naczelny
Piotr Matwiejczuk
piotr_matwiejczuk@pwm.com.pl

Sekretarz redakcji
Maciej Kucharski
maciej_kucharski@pwm.com.pl

Festiwale, koncerty
Krzysztof Stefański
krzysztof_stefanski@pwm.com.pl

Muzyka dawna
Karolina Kolinek-Siechowicz
karolina_kolinek-siechowicz@pwm.com.pl

Muzyka współczesna, książki, płyty
Adam Suprynowicz
adam_suprynowicz@pwm.com.pl

Teatr muzyczny
Jacek Marczyński

Redaktorzy seniorzy
Józef Kański
Olgierd Pisarenko

Sekretariat
Katarzyna Dubiel
redakcja@ruchmuzyczny.pl

Dyrektor artystyczny
projekt graficzny
Marek Knap
marek.knap@asp.waw.pl

Studio graficzne
Natalia Cyrankiewicz, Andrzej Swat (prepress)

Redakcja i korekta
Maria Konopka-Wichrowska

Internet
Mateusz Ciupka
mateusz_ciupka@pwm.com.pl

Wydawca
Polskie Wydawnictwo Muzyczne
al. Krasińskiego 11a,
31-111 Kraków
Oddział w Warszawie
ul. Fredry 8,
00-097 Warszawa
pwm@pwm.com.pl

Druk
Drukarnia Akapit sp. z o.o., Lublin

Nakład: 1200 egz.

Czasopismo patronackie wydawane na zlecenie Ministra
Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Redakcja nie zwraca materiałów niezamówionych,
a w tekstach przyjętych do publikacji zastrzega sobie prawo
dokonywania skrótów, poprawek stylistycznych, zmian
tytułów i śródtytułów.

Za treść reklam redakcja nie odpowiada.

Redakcja czynna od godz. 10.00 do 15.00

Adres
ul. Fredry 8, 00-097 Warszawa
tel.: +48 885 860 332
email: redakcja@ruchmuzyczny.pl
www.ruchmuzyczny.pl

ruchmuzyczny
 ruchmuzyczny
 Ruch Muzyczny

„Ruch Muzyczny” jest dostępny dla niewidomych
informacje na www.defacto.org.pl

Wychowany w operze

Gabriela Chmurę wspomina
Joanna Wnuk-Nazarowa

Wszystkie życiorysy podają, że Gabriel Chmura urodził się 7 maja 1946 roku we Wrocławiu, ale tak naprawdę urodził się w pociągu, którym jego rodzice, polscy Żydzi, repatriowali się z ZSRR. Jego ojciec, mimo braku wykształcenia muzycznego, miał piękny głos i został zatrudniony w chórze opery wrocławskiej. Gabriel właściwie wychowywał się w tej operze, jak podkreślał – przede wszystkim na repertuarze Moniuszkowskim. Skromna pensja chórzysty z trudem wystarczała na utrzymanie rodziny, dlatego Chmurowie w 1957 roku zdecydowali się na wyjazd do Izraela, gdzie Gabriel ukończył szkołę i konserwatorium w klasach kompozycji i fortepianu. Edukację muzyczną kontynuował w zakresie dyrygentury u wielkiego Hansa Swarowsky'ego w Wiedniu, nauczyciela wielu wybitnych dyrygentów.

Poznałam Gabriela latem 1971 roku na kursach mistrzowskich w Ossiach. Gdy dowiedział się, że jestem z Polski, początkowo mi nie ufał, było to przecież niedługo po antysyjonistycznej nagonce władz PRL. Z czasem jednak pozbył się uprzedzeń. Przygotowywał się w tym czasie do Konkursu Karajana w Berlinie w 1971 roku. Bardzo się spierał ze Swarowskim o wolną część *Symfonii g-moll* Mozarta KV 550. Chmura chciał, jak Karajan, dyrygować na sześć i pokazywać każdą miarę. Swarowsky kazał mu dyrygować na dwa, łącząc po trzy ósemki. Groził, że w przeciwnym razie nie dopuści go do dyplomu. Gabriel

nie miał wyjścia i w Berlinie dyrygował na dwa. Po jego występie Karajan miał do niego podejść i zapytać, czy to Swarowsky tak kazał mu dyrygować. „Skoro Swarowsky tak uczy, to od dziś też będę to dyrygował na dwa”, miał powiedzieć Karajan, a Gabriel wygrał konkurs.

Po tym sukcesie Chmura na długi czas osiadł w Niemczech, najpierw jako dyrektor artystyczny Opery w Aachen, a później – Bochumer Symphonie. Następnie prowadził National Arts Centre Orchestra w Ottawie, przyjął wówczas – oprócz izraelskiego – obywatelstwo kanadyjskie. Stałe posady sprawiły, że już jako młody dyrygent bardzo dobrze opanował cały kanoniczny repertuar symfoniczny i operowy. Jednocześnie nie pozwalały mu podejmować licznych podróży koncertowych i może dlatego jego kariera nie rozwinęła się tak, jak zapowiadało to zwycięstwo w tak prestiżowym konkursie. Gdy po powrocie z Kanady osiadł w Brukseli, z NOSPR akurat po 17 latach dyrektorowania odszedł Antoni Wit, a ja wygrałam konkurs na stanowisko dyrektora artystycznego. Gabriel już wcześniej koncertował z katowicką orkiestrą, został przez nią wtedy bardzo dobrze przyjęty, więc na moją propozycję objęcia przez niego kierownictwa artystycznego zespołu obie strony zgodziły się bez wahania, a Polskie Radio podpisało z nim kontrakt.

W pracy z orkiestrą bardzo dbał o detale, egzekwował idealne prowadzenie frazy, tonował blachę i wypracowywał miękkie brzmienie smyczków. Było w tym coś ze szkoły wiedeńskiej, choć w Mahlerze naśladował raczej Bernsteina. Kochał też Wagnera i żałował, że na skutek zakazu wykonywania jego dzieł w Izraelu poznał je dopiero

w Europie. Był też jednym z pierwszych propagatorów twórczości Mieczysława Wajnerberga. Na zaproszenie Kazimierza Korda poprowadził *Kwiaty polskie* według Tuwima z zespołami Filharmonii Narodowej. Korespondował z wdową po kompozytorze, zdobywał oryginalne materiały orkiestrowe z Rosji i dzięki niemu NOSPR nagrała trzy płyty z symfoniemi Wajnerberga dla wytwórni Chandos. Później prowadził warszawską premierę *Pasażerki* oraz – już jako dyrektor artystyczny Teatru Wielkiego w Poznaniu – *Portretu*, obie opery w reżyserii Davida Poutneya. W Poznaniu zrealizował szereg ambitnych i udanych pod względem muzycznym spektakli, choć jego plany artystyczne częściowo pokrzyżowały problemy zdrowotne – wpięty wykrzyk szpiczaka, później niewydolność nerek i oczekiwanie na przeszczep, wreszcie nawrót szpiczaka, z którym przegrał walkę. Odszedł wybitny dyrygent.

--Notował Krzysztof Stefański



Przed świętami do galerii...

e-teatr.pl, wyborcza.pl

...ale tylko handlowych. Galerie sztuki, muzea, teatry i sale koncertowe pozostaną zamknięte co najmniej do 27 grudnia, czyli de facto do końca roku.

„Od soboty 28 listopada w najwyższym reżimie sanitarnym będą mogły funkcjonować wszystkie placówki handlowe”, zapowiedział Mateusz Morawiecki na spotkaniu z dziennikarzami. Jak zaznaczył, rząd był nakłaniany przez inne branże (gastronomia, kina, teatry, siłownie), aby i tam poluzować obostrzenia i pozwolić na działalność choćby w dużym reżimie sanitarnym. Prośby i nalegania, jak się okazuje, nie przyniosły żadnych efektów. Na otwarciu placówek kulturalnych (a także gastronomicznych i branży fitness) nie ma przez najbliższy miesiąc żadnych szans. „Idziemy za radą naszych epidemiologów. Przed świętami poinformujemy, co dalej”, tłumaczył premier. Według rządu takie działania są potrzebne, „by uratować setki tysięcy, miliony miejsc pracy w przyszłości, ale także, by utrzymać w ryzach przyrost zakazów”. Życie kulturalne w Polsce zamarło w połowie marca. Sytuacja artystów, szczególnie freelancerów, staje się tragiczna. Od wybuchu pandemii grają za pół darmo, tracą miejsca pracy, nie mają z czego się utrzymać. „Kiedy koronawirus wymiottił widowieństwo z kin, teatrów i sal koncertowych, twórcy przenieśli się do sieci i zaczęli występować przez internet. Ale z tego nie ma pieniędzy, tylko satysfakcja, którą nie zapłaci się rachunków ani rat kredytowych”, czytamy na stronach wyborcza.pl.

--MAK

Nie taki golec z tego Golca

PAP, MKiDN, bezprawnik.pl

Miał być sukces i znacząca pomoc finansowa, a skończyło się oburzeniem artystów i zawieszaniem wyplat. Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego zapowiedziało, że ponownie zweryfikuje wnioski z Funduszu Wsparcia Kultury. „Nie możemy wykluczyć, że niektórzy nierzetelnie raportowali swoją działalność czy wysokość strat”, powiedziała PAP wiceminister kultury i dziedzictwa narodowego Wanda Zwinogrodzka. W chwili oddawania tego numeru # do druku weryfikacja trwa, pierwsze umowy zostały już podpisane.

MKiDN listę podmiotów, które otrzymały dotacje, opublikowało w piątek 13 listopada. Kwota 400 milionów złotych została rozdzielona między 2246 wnioskodawców: samorządowe instytucje artystyczne, organizacje pozarządowe oraz przedsiębiorców prowadzących działalność kulturalną „w obszarze teatru, muzyki lub tańca”. Na „podium” znalazły się teatry: po 4 miliony złotych dostały Teatr Muzyczny w Gdyni oraz Teatr Muzyczny Roma w Warszawie, nieco ponad 3,5 miliona złotych – Teatr Kwadrat w Warszawie. Wśród oper i filharmonii wysokie dofinansowanie otrzymały Polska Filharmonia Bałtycka w Gdańsku (1,7 miliona), Opera Nova w Bydgoszczy (1,5 miliona) czy Filharmonia Śląska (1,4 miliona); nieco mniej – Filharmonia im. K. Szymanowskiego w Krakowie (679 tysięcy), Filharmonia im. H. Wieniawskiego w Lublinie (754 tysięcy) i Filharmonia Warmińsko-Mazurska w Olsztynie (676 tysięcy). Po ogłoszeniu listy na MKiDN spadła fala krytyki. Największe kontrowersje wzbudziły kwoty przyznane gwiazdom muzyki rozrywkowej oraz celebrytom, w tym 550 tysięcy dla zespołu disco polo Bayer Full oraz

prawie 2 miliony złotych dla Golec uOrkiestry.

Patryk Słowik, felietonista portalu bezprawnik.pl, napisał: „Podstawowy kłopot, jaki mam z przyjętymi kryteriami, które poskutkowały przyznaniem wskazanych kwot artystom, to fakt, że zdecydowano się na wariant rekompensowania utraconych zysków, a nie przyznania pieniędzy na przetrwanie. [...] Nie widzę jednak jakiegokolwiek powodu, aby na koszt państwa rekompensować utracone korzyści sówicie opłacanym gwiazdom estrady”. Do sprawy odniósł się także (na Facebooku) Bogdan Zdrojewski, w latach 2007–2014 minister kultury i dziedzictwa narodowego: „Najbardziej poszkodowaną grupą w efekcie zastosowanego algorytmu są: edukatorzy, debiutujący na rozmaitych scenach, świat sztuk wizualnych, ambitne instytucje z niekomercyjnymi projektami, ale też wszystkie te podmioty, które rok 2019, z różnych powodów, miały trudny, patrząc na uzyskane przychody”. Początkowo podziału środków bronił obecny szef resortu kultury profesor Piotr Gliński: „O tym, kto dostał wsparcie, nie decydowały sympatie, rodzaj uprawianej sztuki, ale algorytm, pokazujący, kto stracił przychody w wyniku pandemii. To nie są pieniądze dla jednej osoby, ale dla całych zespołów ludzi, którzy z dnia na dzień stracili środki do życia”, podkreślił wicepremier. Niemniej jednak, po krytyce ze strony artystów, zmienił zdanie: „Szanowni Państwo, zamiast projektu ustawy antycelebryckiej zdecydowaliśmy wstrzymać wypłaty FWK do czasu pilnego wyjaśnienia wszelkich wątpliwości. Instytucje i przedsiębiorcy kultury czekają na to wsparcie”, napisał minister Gliński.

Podczas gdy w MKiDN trwała weryfikacja wniosków FWK „pod kątem ich

rzetelności”, głos zabrała zaniepokojona Konferencja Dyrektorów Teatrów Muzycznych i Operowych: „Fundusz Wsparcia Kultury to niezwykle ważna i oczekiwana pomoc dla samorządowych artystycznych instytucji kultury, które znalazły się na ogłoszonej liście beneficjentów programu. [...] Program jest ratunkiem dla uszczuplonych o wiele milionów złotych budżetów naszych instytucji, kołem zamachowym dla ich działalności stanowiącej ważną gałąź gospodarki oraz gwarantem ochrony tysięcy miejsc pracy. [...] Dzięki uruchomieniu Funduszu, prowadzone przez nas instytucje mogą realizować kolejne przedsięwzięcia artystyczne, zaspokajając potrzeby kulturalne społeczeństwa, co ma olbrzymi wpływ na kondycję psychiczną i duchową Polaków w czasie pandemii. [...] Uważamy, że brak oczekiwanego i przyznanego wsparcia doprowadzi te instytucje nie tylko na skraj wydolności, ale przyczynić się może do zwolnień pracowników etatowych i pozostawienia bez środków do życia wielu osób. Wszyscy oni, podobnie jak my, z nadzieją oczekują na uruchomienie Funduszu Wsparcia Kultury. Dlatego prosimy o utrzymanie przyznaných kwot dla instytucji oraz ich jak najszybsze przekazania beneficjentom instytucjonalnym”, czytamy w stanowisku KDTMiO. --MAK, MC

Wajnberg wraca na Żelazną

Miasto stołeczne Warszawa



Trzypiętrowa opuszczona kamienica przy Żelaznej 66, róg Krochmalnej, w Warszawie była domem rodzinnym Mieczysława Wajnberga. Kompozytor, urodzony w 1919 roku, spędził tutaj młodość. Na pamiątkowej tablicy umieszczonej 16 listopada na elewacji czytamy: „W tym domu urodził się Mieczysław Wajnberg, światowej sławy kompozytor żydowskiego pochodzenia. Od 1943 roku mieszkał i tworzył w Moskwie. W jego dorobku znajdują się kantaty, symfonie, koncerty, kwartety smyczkowe i sonaty. Zasłynął jako autor opery *Pasażerka*, poruszającej temat zbrodni popełnionych przez hitlerowców w obozie Auschwitz-Birkenau. Do końca życia utożsamiał się z polską kulturą, żydowskim dziedzictwem i rodzinnym miastem”. Wychował się w rodzinie z tradycjami artystycznymi. Jego ojciec kierował zespołem muzycznym w żydowskim Teatrze Scala oraz działem muzycznym w słynnej firmie fonograficznej Syrena Rekord. Młody Mietek uczył się gry na fortepianie w szkole przy warszawskim konserwatorium. Po wybuchu wojny w 1939 roku rodzina Wajnbergów została rozdzielona. Mieczysław uciekł na Białoruś. Tylko raz powrócił do Warszawy – w 1966 roku na Warszawską Jesień. Do końca życia tworzył w Moskwie, gdzie zmarł w 1996 roku. „Są trzy najważniejsze zadania do wykonania,

jeśli chodzi o jego dziedzictwo: instytucjonalizacja, czyli usystematyzowanie prac badawczych, stworzenie narracji o nim jako o warszawianinie i budowanie opowieści o Warszawie Wajnberga, a także zachowanie dziedzictwa materialnego, czyli jego domu”, mówi flecistka Ania Karpowicz i jednocześnie przypomina, że „w trakcie procesu rejestracji jest fundacja, która ma te zadania wypełnić”.

W różnorodnym dorobku Wajnberga znalazło się sześć oper, z których największą sławę zdobyła *Pasażerka* oparta na motywach powieści Zofii Posmysz. W Polsce po to dzieło sięgnął Teatr Wielki – Opera Narodowa, gdzie w 2010 roku została wystawiona inscenizacja Davida Pountneya pod kierownictwem muzycznym Gabriela Chmury. --MAK, MC

Met zamknięta i nawet Biden nie pomoże

France Musique, „Diapason”, NBC

Tragicznej sytuacji amerykańskich muzyków nie poprawi nawet zmiana na stanowisku prezydenta Stanów Zjednoczonych. Metropolitan Opera zostanie ponownie otwarta najwcześniej we wrześniu 2021 roku. „New York Times” napisał, że ta historyczna decyzja stanowi tragiczny sygnał dla całego życia muzycznego i kulturalnego kraju, zagrażając planom programowym teatrów i istnieniu orkiestr.

„Budżet Met to około 300 milionów dolarów, a wsparcie czy to miasta, czy rządu federalnego jest naprawdę znikome. W przypadku funkcjonowania takiej instytucji, jak Met, nie ma żadnego znaczenia, czy mamy prezydenta republikanina czy demokratę. [...] Kultura w Stanach nie była w ogóle przedmiotem kampanii wyborczej. Tak więc teraz nie spodziewam się żadnej zmiany w podejściu do tej kwestii”, stwierdził Peter Gelb, dyrektor generalny Met w wywiadzie dla France Musique, i dodał: „Istnienie teatrów operowych w Stanach zależy przede wszystkim od prywatnych sponsorów, którzy przekazując pieniądze na ich funkcjonowanie, mogą zyskać ulgi podatkowe. Wsparcie państwa jest niewielkie”. Sytuacja personelu Met z dnia na dzień robi się dramatyczna: „Cała administracja i muzycy to ponad 3000 osób, które regularnie otrzymywały pensje. Próbujemy szukać różnych rozwiązań. Aby opera w ogóle mogła funkcjonować, ktoś musi pracować. Zdecydowaliśmy się na obniżenie pensji, otwarta pozostaje kwestia ubezpieczenia zdrowotnego. Nowy Jork, podobnie jak Paryż, jest miastem bardzo drogim, wydatki są tu większe, zarobki też wyższe. Prowadzimy rozmowy z syndykami, aby opera mogła przetrwać, szukamy wsparcia w mieście, ale to nie jest proste. Wydatki na opiekę zdrowotną wzrosły, a przychody w wielu branżach zmalały albo są żadne i wszyscy potrzebują pomocy finansowej”, mówi Gelb.

Na platformie cyfrowej Met można oglądać płatne koncerty: „Próbujemy rozwijać nową koncepcję koncertów na żywo. Poniekąd wróciłem do dawnego zawodu producenta. Z moimi współpracownikami organizujemy recitale naszych gwiazd w wielu miejscach na świecie. Nasz operator jest w konkretnym miejscu, a artysta wykonuje swoją pracę na scenie. Staramy się, aby był to koncert jak najwyższej jakości i zapraszamy do współpracy nasze wielkie gwiazdy. Należy zarejestrować się na stronie internetowej Met, kupić bilet [20 dolarów za jeden koncert – przyp. red.] i można czuć się jak w sali koncertowej”.

Tymczasem pozbawieni dochodów muzycy Met dosłownie wychodzą na ulice. Telewizja NBC New York pokazała niedawno, że aby zarobić na życie, grają oni przed słynnym Lincoln Center, a także w parkach lub szkołach. Wielu z nich opuściło Nowy Jork, ponieważ nie mogli opłacić czynszu. Niewielkim pocieszeniem może być to, że Princeton University zatrudnił kilku artystów w ramach badań naukowych. Ich temat? „Cyrkulacja powietrza wśród śpiewaków operowych albo niezbędna odległość między muzykami w okresie COVID-19”. Na wyniki badań wielu będzie oczekiwało z napięciem. Oby tylko muzykom starczyło cierpliwości do września 2021 roku, kiedy to zaplanowana jest pierwsza premiera w Met. --MD, MAK

„Teatr mój widzę ogromny”

PAP

W deszczowe popołudnie 19 listopada 1965 roku, czyli 55 lat temu, odbyło się uroczyste otwarcie warszawskiego Teatru Wielkiego – Opery Narodowej. Dzień później zaprezentowano pierwszą premierę: *Straszny dwór* Stanisława Moniuszki. Na odbudowę spalonego we wrześniu 1939 roku Teatru Wielkiego trzeba było czekać ponad 26 lat. Nie dziwi więc, że uroczyste otwarcie gmachu trwało... pięć wieczorów. W tym czasie odbyły się trzy inne premiery dzieł polskich artystów: *Halki* Moniuszki, *Króla Rogera* Karola Szymanowskiego oraz baletu *Pan Twardowski* Ludomira Różyckiego. Pierwszą premierę zaszczylił tłum ówczesnych „celebrytów”. Na fotografiach widać między innymi aktorkę Aleksandrę Śląską, tancerkę Marię Krzyszkowską i byłego już wówczas dyrektora, inicjatora odbudowy teatru Arnolda Szyfmana. W wydarzeniu wzięli udział również Artur Rubinstein z żoną Anielą, córką Emila Młynarskiego, byłego dyrektora Teatru Wielkiego. „W lożach pierwszego piętra zasiadli przedstawiciele partii i rządu, blisko 2000 miejsc widowni zgromadziło przedstawicieli świata artystycznego całego kraju, liczne delegacje gości zagranicznych. 20 listopada o godzinie 19.05 zabrzmiał hymn państwowy w Sali Teatru Wielkiego, a potem rozpoczął się oficjalny, uroczysty spektakl na nowej scenie”, pisał „Przekrój” 22 listopada 1965 roku.

Pierwszy gmach TW-ON został wzniesiony w latach 1825–1833 według projektu Antonia Corazziego. Po bombardowaniach w 1939 roku z kompleksu teatralnego pozostały tylko lewe skrzydło oraz front. Nie ocalały również archiwa teatralne. Decyzją o odbudowie zapadła od razu po wojnie. Nadzorował ją Arnold Szyfman. Autorem projektu był Bohdan Pniewski. Szyfmanowi zależało, aby gmach spełniał światowe standardy, więc ze współpracownikami zwiedzał europejskie teatry operowe, obserwując najnowsze rozwiązania technologiczne. Za akustykę teatru [obecnie bardzo krytykowaną – przyp. MAK] odpowiadał profesor Marek Kwieka. Ściany widowni w Sali Moniuszki zostały wyłożone deskami z Fabryki Fortepianów i Pianin Calisia. Wzorzysta posadzka w foyer głównym, zaprojektowana przez Bohdana Pniewskiego, to zarys przedwojennej widowni Teatru. opr. --MAK