

Ogłoszenia wszelkiego rodzaju
przyjmują się za opłatą od wiersza
drobnego (petit) po 8 centów.
za każde następne 5 „
i należytość stoplową 30 „
za każdorazowe umieszczenie.

AFISZ

TEATRALNY.

Wychodzi w Krakowie 4 razy w ty-
godniu w dniu przedstawienia tea-
tralnego.

Cena prenumeraty miesięcznie 50 c.
Numer pojedynczy kosztuje 5 c.
Prenumeratę przyjmują: Admini-
stracja *Czasu*, przy ulicy Ró-
żannej Nr. 413 i Kasa Teatralna.

Kraków 15 listopada.

Jutro *Tricoche i Cacolet* komedia w pięciu aktach Meilhac i Halevy przełożona przez p. J. Kliszewskiego.

— Dowiadujemy się że autor, a raczej autorka *Przeora Paulinów* Julian z Poradowa, bawi od kilku dni w Krakowie w przejeździe za granicę. Na nieszczęście z powodu iż parę ról w tej chwili nie jest obsadzonych, Dyrekcya pomimo najszczerszej chęci nie mogła dla autora dać jak sobie tego gorąco życzy-

ła przedstawienia *Przeora*. Gdy autor wracać będzie z zagranicy, scena nasza ma przygotować świetne przedstawienie *Przeora*.

— P. Rychter wyjechał na parę dni do Lwowa na chrzest wnuczka, wróci w poniedziałek.

— W *Dzienniku Polskim* ukazał się znowu list komitetu, podpisany przez pp. Podlewskiego, Moszyńskiego i hr. Łosia, objaśniający szczegółowo postępowanie Komitetu i znaną *borbę*. Z tego listu dowiadujemy się o znacznych deficytach teatru lwowskiego. Przepowiadaliśmy je, widząc niestosunkowe do naszych stosunków podniesienie ga-

zy i gwałtowne zabieranie innym teatrom artystów za pomocą sztucznej licytacji.

— Współpracownik nasz p. Kliszewski powrócił ze Lwowa, gdzie się przypatrywał z bliska słynnej borbie teatralnej.

— Dowiadujemy się że hr. St. Tarnowski będzie miał w tym roku odczyt o Grotgerze dla *Towarzystwa wzajemnej pomocy*. P. Rychter ma na ten sam cel odczytać *Księcia Niezlomnego* w tłumaczeniu Słowackiego.

WPŁYW I ZNACZENIE ORKIESTRY TEATRALNEJ.

(napisał Bolesław Spusta.)

Słowo orkiestra (właściwie orchestra, *ορχήστρα*) oznaczało w teatrze starogreckim miejsce przeznaczone dla chóru i dla tak zwanych flecistów. Rzymianie, którzy musieli naśladować pod każdym względem inteligentnie wyższych Helenów, przy budowie teatru swego nie opuścili orkiestry, ale sądząc przeznaczenie jej za zbyt czyste, w miejsce chóru usadowili senatorów.

Czasy nowsze uważając słowo to za równoznaczne z kapelą, rozszerzyły jego użytek, z kąd w wieku XVII słyszymy już często o orkiestrze kościelnej, teatralnej i t. p. Zbytecznymby było w tym razie wskazywać i wyjaśniać różnice rodzajowe, gdy je sam przymiotnik dodany najlepiej wykazuje, dziwnie tylko wygląda, że kiedy naprzód metonimicznie rzecz zamiast miejsca wzięto, później to miejsce nawet zaniesiono w kościoły i dwory królewskie. Orkiestra jednak w ściślejszym znaczeniu zastosować się da zawsze tylko do kapeli teatralnej.

Jeżeli jednakowoż dzisiaj kapela zajęła miejsce dawnego chóru, a na tymeli nowy z laseczką u iadł charagos, czy nienależałoby zbadać i odstąpić stanowisko tej nowej jego zastępczyni i określić zarazem wpływ i znaczenie? Tylekroć razy słuchamy przed rozpoczęciem dramatu i w jego między-aktach dźwięków orkiestry, a nigdyż nam ona poważniejszych nie ma nasunąć myśli? Czas już rozstrzygnąć pytanie: jakie znaczenie dla sztuki ma orkiestra.

Niekusimy się wcale wykazywać jej znaczenia w stosunku do opery, w którym-to razie trudno zapoznać jej roli wielkiej niemal bohaterkiej, jako przewodniczki śpiewu, tłumaczki akcji i zawiązania, ale pragnęlibyśmy zastanowić się nad jej przeznaczeniem i celem w chwili reprezentacji dramatu.

Darembiebyśmy szukali celu orkiestry w zaprowadzeniu jej w czasach nowszych; początki jej schodzą się i zbiegają razem z początkiem opery. Nam jednak do wyjaśnienia kwestyi wystarczy fakt, że orkiestra zastąpiła równocześnie z miejscem chór starożytnego teatru, a tem samem przyjęła na siebie jego prawa i obowiązki.

Jakież było przeznaczenie tego chóru? Odpowiedź na to pytanie będzie zarazem odpowiedzią na kwestyę wyżej uczynioną.

„Chór“, powiada Aristoteles (jedyny na którego w tym względzie powołać się można) w rozdziale 18 swojej poetyki, „musi być częścią całości, która stosownie wpada i zgadza się z akcją.“ My wyrzekliśmy się tego dzisiaj; nie chcemy, aby orkiestra wpadała nam w akcję i psuła wrażenie całości, wystarczając nam przygrywki wykonywane w intermedyach i, jeżeli się tak wyrazić można, uwertury stanowiące niby wstęp do zawiązania działania. Kiedy jednakowoż w operze uwertura, tak samo jak międzyaktowe przygrywki stanowią niejako wstęp i treść dalszą rzeczy rozwijają, czyż nie możemy tego żądać także w chwili reprezentacji dramatu? Ani wątpliwości!

Była niegdyś chwila, w której poznawano słusność tego wymagania, i c cąc mu zadość uczynić pisano do dramatów osobne, stosowne symfonie. Lessing, opowiada nam przy sposobności rozbioru krytycznego Semiramidy Voltaira, w Dramaturgii Hamburskiej, o muzyku Scheibem, który dorobiwszy do Polychta i Mitridata symfonie, w piśmie swym poświęconem sprawom muzyki niektóre uwagi przysłał na tem polu udziela kompozytorom. Kilka główniejszych myśli, zdaje mi się nie będzie od rzeczy podać czytelnikom na tem miejscu, tem więcej, że bez ich przytoczenia, sami do oznaczenia ich byłibyśmy zmuszeni.

„Wszystkie symfonie“, powiada Scheibe, zastosowywane do dramatu, muszą się zlewać z jego treścią. Tragedye wymagają zatem innego rodzaju symfonii jak komedye. O ile tragedia różni się od komedyi, o tyle także różnić się powinna muzyka do nich dorabiana. Przedewszystkiem jednak należy uważać, na rozmaite oddziały muzyki, które stosowane być winny do części dramatu. Uwertura musi się tem samem ściągać do pierwszego aktu; symfonie zaś grane w intermedyach muszą się trudnić końcem poprzedniego i początkiem następnego aktu.“

Za szczegółowym rozbiorem dalszych idei kompozytora nie idziemy, bo kiedy uznajemy ich wartość fachową dla muzyka, boimy się z drugiej strony znudzić czytelnika. Do naszego celu tych kilka zdań wystarczy, bo wyjaśni nam naprzód ważność i konieczność zastosowywania arii do rodzaju przedstawionej sztuki.

Dobrzeby-to było, gdyby chociaż w przypuszczeniu rzecz ta wydała się możebną do przeprowadzenia w praktyce, tak pięknie jak wygląda w teorii. Ale niestety nie jest to możliwem z dwóch względów: naprzód dlatego, że i tysiące kompozytorów, gdyby na-

wet chciało swój talent ofiarować na cel ten, jeszczeby niewystarczyło i niewydołało ogromowi pracy, a powtóre ze niemogłaby tego wykonać orkiestra, choć w najlepszym utrzymaniu i w najlichnieszym zbiorze. Byleśmy mieli przynajmniej do większych arcydzieł osobne, stosowne i umyślnie symfonie, a załaniu naszemu stanie się zadość. Z drugiej jednak strony mamy prawo żądać, by i przy przedstawieniu najmniejszej drobnostki nasze uczucie nie było obrażane i łzone muzyką wbrew przeciwną treści. Wszakże jest tyle symfonii, które jeżeli nie będą wyrazem mającej nastąpić akcji, co najmniej nie zerwą iluzji i niesponiewierają odniesionych co dopiero wrażeń. Niechaj, jeżeli już inaczej być nie może, symfonia nie razi nas polką przed królem Ryszardem, a nie zabija humoru marsz pogrzebowy przed Zemstą!

O ile podwoiłoby się wrażenie przy stosownej przyprawce, łatwo odgadnąć; łatwo zrozumieć wpływ jaki wyrzucić może na publiczność dobrze ułożony wstęp, a tym wstępem jest właśnie w danym razie introdukcya orkiestry.

Ale nie tu koniec wpływu orkiestry i jej znaczenia dla dramatu. Ma ona jeszcze jedno zadanie, stokroć potężniejsze, aniżeli to na które dotychczas zwrócono uwagę.

Starożytny chór był urządzony jedynie dla publiczności; wyjaśniał on jej wiele rzeczy niezrozumiałych w sytuacji i nastrojał niejako uczucia widzów przygotowując ich na nastąpić mające wrażenia. Co więcej towarzyszył często monologom i był niejako powiernikiem działających osób. W nowszym dramacie usunięto prawie całkowicie ze sceny chóry, a miejsce ich zastąpiono po części orkiestrą, a po części pojedynczą osobą. Schiller chcąc nazad zaprowadzić chóry nieobliczył się z ich wartością i niezauważał, że one w nowszych czasach uległy zmianie na lepsze, bo jedną część ich zadania zastąpiła orkiestra estetyczniej, drugą zaś pojedyncza osoba psychologiczniej. Czemuż czytając Racina, Corneilla i innych tragików epoki klasycznej spotykamy się ciągle z wyrazami *powiernik, powiernica*? Oto ten powiernik i ta powiernica, przyszły tu na miejsce dawnego chóru, który zwierzenia bohaterów odbierał. A która forma naturalniejsza, psychologiczniejsza?

(Dokończenie nastąpi).



Nr. porządkowy 26.

TEATR KRAKOWSKI.

W Sobotę dnia 15^{go} Listopada 1873 r.

Opera ludowa w 3 aktach. Tekst uwieńczony drugą nagrodą konkursową w r. 1872, napisany wierszem przez Aleksandra Ładnowskiego; muzyka Kazimierza Hofmanna

Z TAŃCAMI

SKARBY i UPIORY

czyli

TRZECIA CZĘŚĆ KRAKOWIAKÓW I GORALI

 Chóry wzmocnione współudziałem PP. Amatorów. 

W akcie trzecim tańce góralskie układu p. Alberta Eker.

OSOBY:

Jacenty Cnotliwski, dziedzic (Bar-dos)	Pan Terenkoczy.	Kaśka	Panna Wyszowska.
Wanda	Panna Piotrowska.	Marysia	Panna Rachowiec.
Ekonom	Pan Ładnowski.	Małgorzata, stara guślarka	Panna Kwiecińska.
Miechodmuch, organista	Pan Błoński.	Bryndus	Pan Nowakowski.
Wawrzyniec, furman (ojciec Stacha)	Pan Bogucki.	Morgal	Pan Eker.
Bartłomiejowa (Dorota), Młynar-ka (wdowa)	Pani Ekerowa.	Swistos	Pan Pichor.
Jonek	Pan Szymański	I	Pani Pichorowa.
Stach	Pan Wojnowski.	II	Panna Kwiecińska.
Paweł	Pan Lajnerowicz.	III	Pani Rogerowa.
Wojtek	Pan Siedlecki.	IV	Panna Jeleniewska.
Baśka Stachowa	Panna Ćwiklińska.	Urzędnik sądowy	Pan Danielewicz.
Zośka Pawłowa	Panna Bauman.	Woźny	Pan Zapałowicz.
Joaska Grzędowa	Panna Wojnowska.	Pastuch	Pan Glikson.
Magda, panna młoda	Panna Ekel.	Młynarczyk	Pan Roger.
		Młynarczyki, Pacholcy, Krakowiacy, Krakowianki, Górale, Górali, Muzykanci.	

Rzecz dzieje się w okolicy Krakowa we wsi Mogile, w cztery lata po II części.

Cena miejsc zwyczajna. — Początek o godzinie siódmej.