

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

Έκδοσις ΜΟΥΣΙΚΗΣ & ΕΚΔΟΤΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ — ΑΘΗΝΑΙ, ΘΕΣΙΟΥ 3

Συντάσσεται από Έπιτροπή — Διευθ. Π. ΚΩΣΤΕΡΙΔΗΣ

ΕΤΟΣ Γ΄

ΑΡΙΘ. 46

ΑΥΓΟΥΣΤΟΣ 1952

ΤΙΜΗ ΦΥΛΛΟΥ 3.500

ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΓΙΑΤΡΑ

ΤΑ ΚΥΡΙΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΟΥ ΓΑΛΛΙΚΟΥ ΜΟΥΣΙΚΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΣ

ΠΑΡΑΔΟΣΗ ΚΑΙ ΞΕΝΕΣ ΕΠΙΔΡΑΣΕΙΣ

Μελετώντας το Ιταλικό μελόδραμα, μπορούμε εύκολα να διακρίνουμε ποιά είναι τα κύρια χαρακτηριστικά του, ποιά από τα στοιχεία που το αποτελούν, ή μουσική, το ποιητικό κείμενο ή η σκηνική αναβίβαση. Ελαβε σιγά-σιγά την πρωτεύουσα θέση και πώς αντιλαμβάνονται οι Ιταλοί μουσουργοί την δραματική μουσική. Βέβαια, στα έργα των Φλωρεντινών μουσουργών τα χαρακτηριστικά αυτά δεν είναι ακόμη ευδιάκριτα γιατί είναι έντονη η επίδραση της αρχαίας τραγωδίας—όπως εκείνοι αντιλαμβάνονταν την αρχαία τραγωδία.—Στα έργα όμως των Βενετσιάνων και των Ναπολιτάνων, η επίδραση αυτή εξασθενεί και η λυρική τραγωδία γίνεται μελόδραμα με κυρίαρχη τη φωνητική μελωδία, την εύκολη πολλές φορές και χωρίς βάθος μελωδία με τις δεξιοτεχνικές της ακρότητες. Αυτά τα χαρακτηριστικά, λιγότερο ή περισσότερο έντονα, θα διακρίνουν το Ιταλικό μελόδραμα έως την εποχή του Βέρντι, του Πουτσίνι και του Μασκάνι.

Δεν θα μπορούσαμε όμως με την ίδια ευκολία να διακρίνουμε τα χαρακτηριστικά του γαλλικού λυρικού δράματος γιατί όχι μόνο στην καταγωγή του συγχέονται δύο είδη διαφορετικά, το γαλλικό μπαλέτο της Αόλης και το λυρικό δράμα των φλωρεντινών αλλά και γιατί το γαλλικό μουσικό δράμα δεν είναι δημιουργήματα μονάχα Γάλλων μουσουργών. Πράγματι, αν ξεφυλλίσουμε μία οποιαδήποτε ιστορία της μουσικής στα κεφάλαια που ασχολούνται με αυτό, θα δούμε ότι πολλοί, πάρα πολλοί ξένοι μουσουργοί συνέβαλαν στην διαμόρφωσή του και συχνά αυτοί έπεισαν τον πρωτόγονο ρόλο παραμερίζοντας τους Γάλλους μουσουργούς και επιδρώντας ριζικά στην εξέλιξη του. Έτσι, αρχινώντας από τον Μπαλτατζέρνι που ανέβηκε βήμα στο Παρίσι περί το τέλος του 16ου αιώνα την πρώτη γαλλική όπερα-μπαλέτο, θα συναντήσουμε διαδοχικά τον Λούλου που ίδρυσε την γαλλική όπερα, τον Γκλόουκ που έναν αιώνα πρόγρητα πρόσφερε το Ιταλικό μελόδραμα στην γαλλική σκηνή επιδρώντας στους περισσότερους Γάλλους δραματικούς μουσουργούς που ακολουθήσαν, τον αντίπαλο του Πιτσίνι, τον Σακκίνι, τον Σαλιέρι, τον Κερουμπίνι, διευθνήτη του Ωδείου των Παρισίων, τον Σποντίνι, τον Ροσσίνι, τον Μέγερμπερ, ακόμη και τον Βέρντι που έγραψε δύο έργα για την γαλλική όπερα, για ν' αναφέρουμε μόνο τους σπουδαιότερους. Παράλληλα μ' αυτούς, από τον καιρό του Λουίτζι Ρόσι στα μέσα του 17ου αιώνα έως σήμερα, σημειώθηκε μία συνεχής είσοδος ξένων μουσουργών στο θέατρο και ξένων θύσεων ή όποιου αναβιβά-

ζοντας τα έργα τους και δίδοντας την Ιταλική ή γερμανική αντίληψη του λυρικού δράματος επέδρασαν κάποτε συζητητικά, όπως ο Βάγκνερ, στην γαλλική αντίληψη, πνιγώντας ντόπιες προσπάθειες εν τη γενέσει τους και εκτρέποντας το γαλλικό μουσικό δράμα από την φυσική του εξέλιξη.

Το γεγονός αυτό εξηγείται από ένα άλλο γεγονός: ότι η Γαλλία και ιδιαίτερα το Παρίσι, υπήρξε όχι μόνο στις περιόδους της μεγάλης ακμής του γαλλικού πολιτισμού και της γαλλικής ηγεμονίας στην Ευρώπη, όπως ήταν η εποχή του Λουδοβίκου του ΙΔ', τα χρόνια της πρώτης Αυτοκρατορίας, τα σύγχρονα χρόνια του μεσοπολέμου, αλλά και σε χρόνια παρακμής, ή καρδιά της Ευρώπης, το κέντρο όπου συναντιόνταν, συγκρούονταν και συνδυάζονταν όλες οι ευρωπαϊκές τάσεις και όπου κάθε πνευματικός άνθρωπος και κάθε καλλιτέχνης φιλοδοξούσε να διακριθεί και να επιβάλει το έργο του. Αυτό έχει λεχθεί τόσο συχνά ώστε να κανονικά κοινοτυπία, αποτελεί όμως τη μόνη εξήγηση των συνεχών μεταμορφώσεων από τις οποίες πέρασε το γαλλικό μουσικό δράμα από τον καιρό του Μπαλτατζέρνι ως τα σημερινά χρόνια του Στραβίνσκυ και του Χόνεγκερ.

Γι' αυτό είναι δύσκολο να ξεχωρίσει κανείς τα γνήσια—δίδοντας στη λέξη αυτή μία ευρύτερη αλλά και βαθύτερη σημασία—χαρακτηριστικά του γαλλικού δράματος, τα χαρακτηριστικά που διαμορφώνονται σ' ένα είδος τέχνης έσω και ξενόφερτο από την νοοτροπία ενός λαού, από την ατμόσφαιρα του τόπου και από τούτους άλλους παράγοντες. Ύστερα από τόσες ξένες επιδράσεις, όμως, η έμφυση, θα έπρεπε να υπερπάρνη κανείς πως δεν θα υπήρχε πραγματικά κανένα έργο που θα μπορούσε να λεχθεί γνήσια γαλλικό μουσικό δράμα. Κι' όμως, αν συγκρίνουμε τα γαλλικά έργα με τα Ιταλικά ή με τα γερμανικά, θα δούμε ότι υπάρχει μία διαθερητική αντίληψη που υπαγορεύει τους νόμους της και που άλλοτε εκδηλώνεται λιγότερο ή περισσότερο έντονα, άλλοτε πάλι μόλις διαφαίνεται χωρίς όμως ποτέ να εξαλείφεται. Παρατηρούμε επίσης ότι όριμοι μουσουργοί, όπως ο Γκλόουκ, ο Ροσσίνι στον Γουλιέλμο Τέλλο του ή ο Βέρντι στον Δόν Κάρλο του, όταν γράφουν μουσική πάνω σε γαλλικά λιμπρέτα και για το γαλλικό κοινό, ξεφεύγουν από το συνθησιαμένο ύψος τους και προσπαθούν να προσρμοσθούν σε μία διαφορετική αντίληψη του μουσικού δράματος αυτήν πως θα μπορούσαμε να ονομάσουμε γαλλική. Πώς δημιουργήθηκε αυτή η αντίληψη που έβασε

Έργα σαν τόν Κάστορα και Πολυδεύκη του Ραμά, τούς Τρώες του Μπερλιόζ, την Κάριμεν του Μπιζέ, τόν Πέλλεα και Μελισάνθη του Ντεμπουσσώ και την Πηνελόπη του Φωρέ και τί τ' εχρονιστό παρουσιάζει αυτή από την Ιταλική αντίληψη της μελωδικής όπερας ή τήν γερμανική αντίληψη του συμφωνικού δράματος;

* *

"Όπως στην Ιταλία έτσι και στη Γαλλία εκείνο που άπασσχολεί τούς ποιητές και μουσουργούς της 'Αναγέννησης είναι τό άρχαίο Ιδεώδες της ούζευσης της μουσικής μέ τήν ποίηση στήν λυρική και έπική ποίηση και ο συνδυασμός της ποίησης, της μουσικής και του χορού στήν τραγωδία. "Έως τόν καιρό της 'Αναγέννησης, ο λόγος είχε τελείως πνιγεί στά άντιστικτικά οικοδομήματα του μεσαιώνα μέ τήν ρυθμική και μελωδική άνεξαρτία τών φωνών, δημιουργώντας, ένα άνιέξοθο. "Ένώ όμως ο Ιταλοί μουσουργοί της Φλωρεντικής σχολής περιόριζον όλο τό ένδιαφέρον τους στήν μελωδία και φτιάχνουν τή μουσική άπαγγελία και τήν άρια, ο Γάλλοι μουσουργοί της 'Ακαδημίας του Μπαϊφ προσπαθούν νά έπαναφέρουν τήν Ιουστιμία του λόγου και της μουσικής μέσα σ' αυτή τήν πολυφωνία θυσιάζοντας τήν ρυθμική άνεξαρτία τών φωνών άλλα κρατώντας τήν μελωδική τους άνεξαρτία. Μέ τήν έννοποίηση του ρυθμού όλων τών φωνών ή πολυφωνία παίρνει ένα χαρακτήρα άρμονικό. "Ο *superius*, ή ύψηλότερη φωνή, παίρνει τότε τήν προτελευταία θέση και ο άλλες φωνές παίζουν ρόλο άλλων συνοδών. "Έτσι δημιουργείται σιγά-σιγά ή άρια της Αόλης, τό *air de cour*, που θά ένσωματωθί στό μπαλέτο, πρόδρομο της όπερας στή Γαλλία. "Ένώ λοιπόν ο Ιταλοί μουσουργοί συγκεντρώνουν τό ένδιαφέρον τους στήν μελωδία βοηθούμενοι και από τίς όρατες και εϋπλαστες Ιταλικές φωνές, ο Γάλλοι μουσουργοί δείχνουν τάσεις μάλλον πρός τήν άρμονία, τάσεις που θά έδραίσωσθ ο Ραμά και θά κορυφώσθ ο Ντεμπουσσώ.

Και αυτά μέν άφορούν τήν ούζευση της ποίησης μέ τήν μουσική και τίς συνέπειες που είχε αυτή στήν έν γένει εξέλιξη της ύψης της μουσικής. "Άλλά τούς ποιητές και μουσουργούς της 'Αναγέννησης, τούς άπασχολεί επίσης ο συνδυασμός της ποίησης, της μουσικής και του χορού. Στην Ιταλία ή προσπάθεια αυτή άρχινα μέ τό θεαματικό ποιητικό δράμα και εξέλισσεται στή λυρική τραγωδία τών Φλωρεντινών όπου κυριαρχεί ή φανταστική μελωδία, και ή μουσική άπαγγελία. Στη Γαλλία επίσης ή πρώτη μορφή της όπερας είναι τό θεαματικό μπαλέτο της Αόλης, δέν παρατηρούμε όμως εκεί τήν ίδια εξέλιξη πρός τό λυρικό δράμα. Τό δράμα πορουσιάσθηκε εκεί μέ τή μορφή της γαλλικής κλασικής τραγωδίας όπου κυριαρχος άπόλυτος ήταν ο λόγος και όπου ή μουσική δέν είχε καμμία άπολύτως θέση. Συνέβη βέβαια νά χρησιμοποιηθί, πολύ σπάνια, ή μουσική στήν τραγωδία και στήν κωμωδία (*Cornelle: Andromede, Racine: Esther, Athalie, Moliere Bourgeois gentilhomme* κτλ.) αλλά ο ρόλος της ήταν έπεισοδιακός, διακοσμητικός, και χωρίς καμμία έπίδραση στή μορφή του έργου. "Η γαλλική τραγωδία και κωμωδία, όπως προηγούμενες τά δράματα του Σαίξπηρ, άρκούν: ι στό λόγο, και άποκλειστικά μέ τό λόγο θά εξέλιχθί έως τά χρόνια μας τό δυτικό θέατρο πρόζας.

Μέ τό διαχωρισμό αυτόν μεταξύ τραγωδίας και όπερας στή Γαλλία, τό δραματικό στοιχείο ήμεινε σχετικά περιορισμένο τουλάχιστον στην άρχή, και ο ρόλος του ήταν βοηθητικός.

"Έτσι όπως παρουσιάζονται ή γαλλική όπερα δέν είχε ούσιαστικά καμμία σχέση μέ τά άρχαία πρότυπα που είχαν ύπ' όψει τους οι πρώτοι δημιουργοί της. "Έμειναν όμως τά θέματα που άντιλόυταν σχεδόν όλα από τήν άρχαία μυθολογία. Πρόσωπα τών έργων ήταν οι θεοί του 'Όλύμπου, οι ήρωες και οι βασιληάδες της μυθολογίας και οι βοσκοί και οι βοσκοπούλες. Θέματα λοιπόν παρμένα από τήν 'Ελληνική μυθολογία αλλά εϋζευγισιόμενες και διασκευασιόμενες ώστε νά ύπάρχη άπαραίτητα τό *happy end* και νά παντρεύεται π. χ. ο 'Αχιλλέας τήν 'Ιφιγένεια, ειδικακά τοπία στυλιζορισμένα όσο κι ένα γαλλικό πάρκο και ως πρό-ωπα θεοί, ήρωες, νύμφες, βοσκοί και βοσκοπούλες—είναι καταπληκτική ή αήγη που είχαν πάντα στες ραφιναρισμένους εϋγενείς οι βοσκοί και οι βοσκοπούλες—που φοροόσαν περούκες και καπέλλα—άκόμη και ο μεγαλοπρεπής Ζεύς—έκαμαν όποκλισεις και πρό παντός χόρευαν τούς χορούς της αόλης, έτσι πραγματοποιήθηκε στή Δόση τό άρχαίο Ιδεώδες της τραγωδίας.

"Η μορφή αυτή του μπαλέττου και του θεάματος άπέτέλεσε τή μορφή της γαλλικής όπερας από τόν καιρό του Λουλλά έως τόν καιρό του Γκλόκ. "Ο Γκλόκ, άν και έγραψε Ιταλικά μελοδράματα, δέχθηκε τή θεαματική αυτή μορφή της γαλλικής όπερας προσπαθώντας μονάχα νά τήν περιορίσι ώστε νά λάβη πρωτεύουσα θέση τό δραματικό μέρος. Στό τελευταίο όμως έργο του, στό «'Ηχώ και Νάρκισσος» ύπέκυψε άπόλυτα στή γαλλική παράδοση. "Άκόμη και ο δκαμπτος Βάγκνερ ύπέκυψε στήν παράδοση του μπαλέττου και δέχθηκε νά προσθέσι τόν Τανχούζερ τό γνωστό μπαλέτο της πρώτης πράξης. Δέν δέχθηκε όμως νά προσθέσι και άλλο μπαλέτο στήν δεύτερη πράξη όπως τό άπαιτούσαν οι συνδρομητές της 'Όπερά και αυτό του στοιχίσε τήν Ιστορική άποχίση του έργου του στό Παρίσι.

Τό θέαμα μένει τό σπουδαιότερο χαρακτηριστικό της γαλλικής όπερας, άκόμη και όταν στη ρομαντική έποχή περιφρονούνται τά κλασικά θέματα που ήταν παρμένα από τήν 'Ελληνική μυθολογία και κατεριώνονται τά Ιστορικά θέματα. Τότε κυριαρχεί πλέον τό μεγάλο θέαμα μέ μεγάλες μάζες, μέ μεγαλόπρεπες τομπές και έντυπωσιακά σκηνικά, όπως ήταν τά έργα του Λεουέρ, του Σποντινί, του Μέγιερμπερ, του 'Άλβυ και άλλων.

Θέαμα και χορός ήταν λοιπόν τά σπουδαιότερα χαρακτηριστικά της γαλλικής όπερας από τήν έποχή της δημιουργίας της. Χρειάστηκε όμως και κάτι γιά νά νσνδέσθ ή χορευτική ή θεαματικά μέρη ώστε νά μη γίνη ή όπερα παντομίμα και εικόνης. Γι' αυτό τό σκοπό χρησιμοποιήθηκε εϋθός έξ άρχης τό ρετσιτατίβο. Και ο Λουλλά, ποτισμένος μέ τίς ιδέες τών Φλωρεντινών της 'Αναγέννησης δίδει σιγά-σιγά μεγαλύτερη σπουδαιότητα και έκταση στά μέρη τών ρετσιτατίβων και τό ίδιο κάνει ύστερα από αυτόν ο Ραμά. "Από τότε τό ρετσιτατίβο θά παραμείνει στή γαλλική όπερα ένα στοιχείο κεφαλαϊώδους σημασίας και προορισμός του θά είναι νά εκφράση τήν έννοια του ποιη-

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

τικού κείμενου. Στά χρόνια του Ροσσίνι, το γαλλικό ρετσιτατίβο επιβεβαιώνεται από την φωνητική μελωδία και τη φωνητική δεξιότητα των Ίταλων αλλά η «αλήθεια στη δραματική έκφραση» όπως χαρακτηρίζουν οι Γάλλοι το έκφραστικό ρετσιτατίβο, επανέρχεται με τον Μπερλιόζ και κορυφώνεται με τον Ντεμπουσσό, τον Φωρά και άλλους. Ο Πελλάς και Μελισάνθη του Ντεμπουσσό δεν είναι παρά ένα συνεχές ρετσιτατίβο, όρεκτα μονότονα και σαν ψαλμωδία για πολλούς, πάντως ποτέ τραγουδι.

Με την σπουδαιότητα που παίρνει το ρετσιτατίβο στο γαλλικό λυρικό δράμα ο ρόλος της όρις και έν γένει της φωνητικής μελωδίας είναι πολύ περιορισμένος και δεν παρουσιάζει τις άκρότητες των Ίταλων. Βέβαια, η Ιταλική μελωδία επέδρασε σε πολλούς Γαλλικούς μουσουργούς και τέτοιες επδράσεις βλέπουμε στον Γκουσώ, στον Ώμπέρ, στον Μέγιερμπερ και σε πολλούς άλλους, ακόμη και στον άσπονδο έθρο του Ιταλικού μελοδράματος, τον Μπερλιόζ. Άλλα οι Γάλλοι επανέρχονται πάντα σε μια μελωδική γραμμή, που προσπαθεί να έχη όχι δική της πλαστικότητα αλλά να εκφράζει το ποιητικό κείμενο.

Η ανάπτυξη της συμφωνικής μουσικής επέδρασε βέβαια και στο γαλλικό μουσικό δράμα όχι όμως όσο στο γερμανικό. Η επίδραση του Βάγνερ ήταν για πολλά χρόνια καταθλιπτική και πολλοί σύγχρονοί του και μεταγενέστεροί του Γάλλοι μουσουργοί χρησιμοποίησαν όδηγητικά θέματα. Άλλα οι Γάλλοι είναι περισσότερο αρμονιστές παρά κοντραποσυνιστές και νοιάζονται περισσότερο να δημιουργήσουν μια μουσική ατμόσφαιρα με έκζητημένες συγχορδίες και μετατροπές παρά να συνδυάσουν άντικατάστα μουσικές έδρες. Ρόλος της όρχήστρας είναι πάντα να έρμηνεύει ή να ύπογραμμίζει το ποιητικό κείμενο. Το δράμα για τους Γάλλους μουσουργούς παίζεται πάντα στη σκηνή και οι σπάνιες είναι οι περιπτώσεις όπου βλέπουμε την όρχήστρα να παίρνει την πρωτεύουσα θέση όπως στον Βάγνερ.

..

Η γαλλική όπερα, από τότε που δημιουργήθηκε σαν μια έξελιγμένη και δραματοποιημένη μορφή του γαλλικού μπαλέττου της Αούλης ως σήμερα, πέρασε από πολλές μεταμορφώσεις, περισσότερες από όποιες ήδηποτε άλλη όπερα. Παρ' όλες όμως αυτές τις μεταμορφώσεις, κρτάτος ως τά μέσα του περασμένου αιώνα ως άπαραίτητα στοιχεία της τόν χορό και το θέαμα. Οι αντίθετες που παρουσιάζει η σύζευξη της μουσικής με τον χορό είναι ελάχιστες μπροστά σ' εκείνες που πορουσιάζει η σύζευξη της ποιησης με τη μουσική και μάλιστα τη συμφωνική μουσική. Η μουσική είναι άπαραίτητη στο χορό, ενώ αντίθετως παραμορφώνει τον λόγο και επιβραδώνει τον ρυθμό του. Δεν είναι βέβαια έξ ίσου άπαραίτητος ο χορός στη μουσική, και μια μουσική χορού δεν μπορεί να άναπτυχθεί τόσο έλευθερα όσο η άπόλυτη ή καθαρή μουσική. Μπορεί όμως να δώσει έργα μουσικώς όρτια, χωρίς να φαίνεται πως υπάρχουν στοιχεία έξωμουσικά που να την αλλοιώνουν.

Το ίδιο συμβαίνει στο συνδυασμό θεάματος και μουσικής. Το θέαμα το δεχόμαστε παθητικά χωρίς να έχουμε ανάγκη να σκεφτόμε κι' έτσι η προσοχή μας μπορεί να συγκεντρωθεί στη μουσική, όσο πολύπλοκη

και άν είναι αυτή. Ο συνδυασμός του θεάματος και του χορού με τη μουσική άποτελεί τόν τελειότερο συνδυασμό τεχνών διαφορετικών.

Η τάση όμως να θεωρείται ή όπερα σαν δράμα δεν μπορούσε να μην επηρεάσει τούς Γάλλους μουσουργούς και το γαλλικό κοινό. Τέτοια τάση παρατηρείται από τόν καιρό του Λοούλου και του Ραμό, χωρίς όμως να θίξει το θεαματικό και χορευτικό μέρος. Οι μεταρρυθμίσεις του Γκλόκ επέδρασαν πολύ στους Γάλλους μουσουργούς και το χορευτικό μέρος περιορίστηκε, το θεαματικό μέρος όμως διατηρήθηκε έστω και ύπό άλλη μορφή. Όσο περιορίζεται το θεαματικό μέρος και ο χορός, τόσο τά ρετσιτατίβα παίρνουν μεγαλύτερη έκταση και σημασία. Με τη δημιουργία της *opéra de demi-caractère*, στο μέσα του περασμένου αιώνα, το μπαλέτο καταργείται και το θεαματικό μέρος περιορίζεται. Η γαλλική όπερα άποβάλλει τότε όριστικά τόν παραμυθένιο χαρακτήρα της και γίνεται λυρικό δράμα. Η μουσική έρμηνεία του λόγου γίνεται τότε ή πρωταρχική έγνοια τόν Γάλλων μουσουργών, κι' αυτή είναι ή τελευταία μορφή του γαλλικού μουσικού δράματος.

Δεν έξρομε άν κέρδιζε ή γαλλική όπερα έγκαιρα λείποντας το χορό και το θέαμα για να μετατραπή σε δράμα και να εκφράσει μουσικά δραματικές και περισσότερο συναισθηματικές καταστάσεις. Μέλλον όχι. Το ρετσιτατίβο, στοιχείο νόθο, δεν είναι ούτε τραγουδι, άφου ή πλαστικότητα της μελωδίας θυσιάζεται για να άντικατασθώ από μια μελωδική γραμμή φτιαγμένη στο καλούπι του λόγου, ούτε όμως και όμιλία ή έστω ποιητική άπαγγελία. Πώς μπορεί κανείς να πει «ζητή την «αλήθεια στη δραματική έκφραση» μ' ένα στοιχείο τόσο άντιθετο σε κάθε αλήθεια; Άπο την άλλη μεριά, το συμφωνικό μέρος που χρησιμοποιεί ως βάθρο αυτό του ρετσιτατίβου έχοντας ως προορισμό να έρμηνεύει συμφωνικά το ποιητικό κείμενο δεν μπορεί να άναπτυχθεί έλευθερά σύμφωνα με νόμους καθαράς συμφωνικής. Γι' αυτό ή προσφορά της Γαλλίας στην περιοχή του μουσικού δράματος άν και σημαντικότερη δεν ώδηγηση σε καμμία ποιστική λύση το πρόβλημα του συνδυασμού της μουσικής με την ποιηση στα πλαίσια του δράματος. Το άρχαιο ιδεώδες της τραγωδίας που ύπηρετε σχεδόν πάντα το ιδεώδες τόν Γάλλων ή πολιτογραφημένων Γάλλων μουσουργών δεν κατορθώθηκε να πραγματοποιηθεί ούτε στη Γαλλία όπως δεν πραγματοποιήθηκε στην Ίταλία.

Οι Ίταλοί ακόμη και όταν κάνουν «βερνιό» όπως ο Βέρνι, μένουν πάντοτε πιστοί στη μελωδία. Γι' αυτό, ακόμη και όταν δεν παραδεχόμαστε τά μελοδράματα τους σαν ιδεώδη και ολοκληρωμένα μουσικά δράματα, δεχόμαστε τά μελωδικά μέρη τους, όπου ξενούμε κάθε συμβατικότητα και ακούμε μονάχα τη μελωδία. Οι Γάλλοι όμως, έχοντας την παράδοση τους, αυτή που είχαν εδραώσει ο Λοούλου και ο Ραμό, άναζητήσαν τη δραματική αλήθεια. Άλλα ή δραματική αλήθεια είναι κάτι που άνήκει άποκλειστικά στο θεατρο πρόξας χωρίς αυτό να σημαίνει ότι ο άπόλυτος ρεαλισμός άποτελεί το ιδεώδες του δράματος. Όσο όμως ο ρεαλισμός κάνει αληθινό ή αληθώφανες ένα δράμα—και έφ' όσον ύπάρχει συνέπεια μεταξύ σκοπού και μέσων, τον δεχόμαστε—τόσο κάνει ψεύτικο ένα μουσικό δράμα και προβάλλει πώ χτυπητά τις συμβατικότητες του. Κι' αυτό, γιατί ή αλήθεια στη μουσική δεν βρίσκεται στην άκριβή έρμηνεία του λόγου, αλλά μονάχα στην όμορφια. Οι Γάλλοι μουσουργοί τόν τελευταίον γενεά άναζητήσαν την αλήθεια στην ίκφραση του λόγου έχσαν την όμορφια έστω και συμβατική, έκείνη που είχαν βρει ο Λοούλου και ο Ραμό, μια όμορφια που δεν ζή έξω στο ύπαιθρο και στη φύση, έζησε όμως κάποτε στην Αούλη τών Βουρβόνων και στα σαλόνια τών εύγενών.