

Τελικά, βλέπουμε τὸ Μπιζέ νὰ συνθέτει καὶ νὰ γράφει μέσα σ' ἕξη μῆνες, χωρὶς νὰ παρατήσῃ τις συνηθισμένες του ἐργασίες, ὅλη τὴν «Ὁμορφὴ κοπέλα τοῦ Πέρθ», καὶ νὰ ἐνορχηστρώνει χωρὶς καμιὰ βία, μέσα σὲ δυὸ μῆνες, τις 1200 σελίδες τῆς «Κάρμεν».

Παντοῦ, σ' ὅλα του τὰ ἔργα, βρίσκουμε τὰ εὐεργετικά ἀποτελέσματα τῆς μεθοδικῆς του μύησης, τῆς παιδικῆς ἡλικίας του τῆς λουσμῆνης μέσα στὰ νάματα τῆς ἁρμονίας καὶ τοῦ σολφέζ καὶ τῆς τέλειος ἀφομοίωσης ὄλων τῶν τεχνικῶν μέσων τῆς μουσικῆς σύνθεσης. Κι' αὐτὴ ἡ ξεχωριστὴ του ἰδιότητα ἐξηγεῖ τὴν πλευρὰ «καλὸς μαθητῆς» τοῦ χαρακτήρα τοῦ Μπιζέ. Οἱ μαθητικὲς του ἐπιτυχίες στὸ Κονσερβατοῦάρ, κι' ἡ ὀρθοδοξία τῶν μουσικῶν του δογμάτων, διατήρησαν μιὰ ἀπόλυτη σύμπνοια ἀνάμεσα σ' αὐτὸν καὶ στοὺς καθηγητὲς του. Δὲ συναντοῦμε σ' αὐτὸν τὸ νεαρὸ καλλιτέχνη, τις βίαιες ἐπαναστατικὲς ἐκδηλώσεις ἐνάντια στὴ ρουτίνα, οὔτε τὴν ἀνυπομονησία νὰ τινάξῃ τὸ ζυγὸ τῆς παράδοσης οὔτε τὴν κρυφὴ περιφρόνηση γιὰ τὴν περασμένη γενιά, ποὺ τις βρίσκουμε συχνὰ στοὺς νεαροὺς δημιουργοὺς μὲ περσότερη ἢ λιγότερη ὑπερβολὴ ἢ μεροληψία. Μαθητῆς τοῦ Τσίμερμαν, στὸ κοντραποῦντο, καὶ τοῦ Ἀλεβύ, στὴ σύνθεση, κέρδισε ἀμέσως τὴν εὐνοια αὐτῶν τῶν δυὸ μουσικῶν, ποὺ ἡ παιδαγωγικὴ τους ἱκανότητα ξεπερνεῖσε πολὺ τὴ δημιουργικὴ τους εὐχέρεια. Ὁ Ἀλεβύ καμάρωνε καὶ παρουσίαζε παντοῦ μὲ ὑπερηφάνεια αὐτὸν τὸν ἀγαπημένο του μαθητῆ, στὸν ὁποῖο κι' ἔδωσε τὸ χέρι τῆς κόρης του στὶς 3 Ἰουνίου τοῦ 1869. Ὁ Μπιζέ συνδέθηκε ἐπίσης φιλικὰ μὲ τὸ Σάρλ Γκουνώ, ἡ δὲ ἀγάπη του κι' ὁ θαυμασμός του γιὰ τὸ σύνθετη τοῦ «Φάουστ» δὲν δὲν εἶχε ὄρια. Μὰ ὁ θαυμασμός του αὐτὸς δὲν κράτησε ὡς τὸ τέλος, γιατί στὰ 1867 γράφει στὸ συνθέτη Πῶλ Λακόμπ: «Ὁ Γκουνώ εἶναι θεότρελλος... οἱ τελευταῖες του συνθέσεις εἶναι καταθλιπτικὲς!»

Ἀφοῦ λοιπὸν ὁ Γκουνώ, ὁ Ἀλεβύ κι' ὁ Μαρμοντέλ ἦταν οἱ μόνοι ὁδηγοὶ αὐτοῦ τοῦ νεαροῦ ὀδοιπόρου στοὺς δρόμους τῆς Τέχνης, δὲν πρέπει νὰ ἐκπλαγοῦμε τόσο πολὺ γιὰ τὴ φιλό-

φρονα έκλεκτικότητα πού άπετέλεσε πάντα τή βάση τής αισθητικής του Μπιζέ, καί πού μäs φαίνεται άταίριαστη για έναν καλλιτέχνη με τόσο άναμφισβήτητη πρωτοτυπία. Συχνά θαυμάσαμε τήν άμείωτη έπιείκεια του συνθέτη τής **Κάρμεν** για όλες τις μουσικές πού άκουγε: ήταν ένας κριτής ξεχωριστά καλοπροαίρετος.

Δέ βάδιζε καθόλου, όπως φαντάζονταν πολλοί, στην πρώτη γραμμή των καλλιτεχνών, πού φρόντιζαν να καθαρίσουν τα γούστα του κοινού από την Ιταλική διασθορά, κι' έμενε μακριά από το μεγαλόπνοο κίνημα, πού δημιουργήθηκε κι' ύποστηρίχτηκε από το Μπερλιόζ και το Ρεγέρ, για μιá άνώτερη αισθητική. «'Η αισθησιακή μου ιδιοσυγκρασία, όμολογει ό Μπιζέ, συγκινείται άπ' αυτή την εύκολη μουσική, πού είναι σύγκαιρα τόσο νοηλική, έρωτιάρα, λάγνα και παρισταής... άγαπώ την Ιταλική μουσική όπως άγαπάει κανείς μιαν έταίρα!... Σας το όμολογώ με σιγανή φωνή, βρίσκω σ' αυτή άπεριόριστη εύχαριστη...» κτλ. Καί παρ' όλο πού διατηρεί πάντα για το Βάγκνερ μιá στενοκέφαλη κι' έπίμονη έχθρα, δηλώνει: «Είμαι Γερμανός από πεποίθηση, μ' όλη μου την καρδιά και την ψυχή!» Κι' όμως χάλασε τον κόσμο για να μην πάει στη Γερμανία για να συνεχίσει τις σπουδές του, αλλά να παρατείνει τή διαμονή του στη Ρώμη και διακήρυττε πως «'Η Ρώμη είναι ή πραγματική πατρίδα των καλλιτεχνών!», ενώ παράλληλα έκδήλωνε το μεγάλο του θαυμασμό για το Μπετόβεν.

Ό Βέρντι τον ένθουσίαζε. Του κάκου οι φίλοι του του άντέτειναν, προβάλλοντάς του την κοινοτοπία και το κακό γούστο πού παρουσιάζουν μερικές προχειρογραμμένες σελίδες του εύνοούμενου του συνθέτη ό Μπιζέ τον υπερασπιζόταν πάντα μ' εύστοχα έπιχειρήματα: «Όταν ένας Βέρντι, έγραφε, προικίζει τήν τέχνη μ' ένα έργο γιομάτο δύναμη και ζωντάνια, ζυμωμένο με χρυσάφι, λάσπη χολή και αίμα, δε μπορούμε να του ποιμε έμεις ψυχρά: «Μά, αγαπητέ κύριε, το έργο αυτό είναι κακού γούστου, του λείπει ή κομψότητα κι' ή χάρη». 'Η κομψότητα κι' ή χάρη!... Σάμπως ό Μιχαήλ-Άγγελος, ό Όμηρος,

ὁ Δάντης, ὁ Σαίξπηρ, ὁ Μπετόβεν, ὁ Θερβάντες ἢ ὁ Ραμπελαί εἶχαν «κομψότητα καὶ χάρη;»

Ἄντιθετα, τοῦ ἐξεθειάζαν τὴν ἀπαράμιλλη καλλιτεχνικὴ εὐσεινειδησία καὶ καὶ τιμιότητα τοῦ Βέρντι, ἀρετὲς πού τὸν ἔπεισαν, μέσα στοῦ ἀπόγειο τῆς δόξας καὶ τοῦ θριάμβου του, ν' ἀπαρνηθεῖ τοὺς θεοὺς πού τὸν προστάτευαν καὶ πού τὴ γρηγορή παρακμὴ τους προεῖδε ὁ γέρος συνθέτης. Μά, ἀντὶ νὰ θαυμάσει αὐτὴν τὴν θαρραλέα ἐγκατάλειψη τῶν σίγουρων ἐπιτυχιῶν, γιὰ ἕναν ἀγώνα ἐπικίνδυνο ὑπὲρ ἑνὸς πιὸ εὐγενικοῦ ἰδεώδους, πού διέβλεπε ὁ Βέρντι, ὁ Μπιζέ τὸν ἀποκήρυξε ἀπὸ τὰ πρῶτα τολμηρὰ του βήματα πρὸς τὰ ἐμπρός. Νὰ πῶς ἔκρινε τὸ **Ντὸν Κάρλο** (11 Μαρτίου 1867): «Ὁ Βέρντι δὲν εἶναι πιὰ Ἰταλὸς· θέλει νὰ μιμηθεῖ τὸ Βάγκνερ... Καὶ τώρα παρουσιάζει ἕνα ἔργο χωρὶς κεφάλι καὶ χωρὶς οὐρά... Θέλει νὰ κάμει στύλ, μὰ δὲν πετυχαίνει παρὰ νὰ παρουσιάσει ἕνα ἀλαζονικὸ ὕφος... Εἶναι ἀνυπόφορος καὶ τέλεια τρελλός!»

Δὲν πρέπει λοιπὸν νὰ ἐκπλαγοῦμε ἀκούοντας τὸ Μαρμοντέλ νὰ δηλώνει, πῶς οἱ εὐνοούμενοι συνθέτες τοῦ Μπιζέ στάθηκαν πάντα ὁ Ὁμπέρ, ὁ Ἀλεβύ, ὁ Γκουινῶ κι' ὁ Τόμα. Ἡ παρτιτούρα τοῦ **Ἄμλετ** τὸν βύθιζε σ' ἔκσταση. Κατὰ βάθος σ' αὐτοῦ τοῦ εἴδους τὴ μουσικὴ ἔκλιναν ἀπὸ ἔνστικτο οἱ συμπάθειές του, καὶ μονάχα ἡ μουσικὴ τὸν ἔσπρωχνε νὰ ἐκφέρει κάποτε τίς πιὸ φιλελεύθερες θεωρίες του γιὰ τὴν τέχνη. Δὲ στάθηκε ποτέ του ἀπὸ καρδιάς «πρωτοπόρος μουσικός», παρ' ὅλο πού πολλοὶ θέλησαν νὰ τὸν χαρακτηρίσουν ἔτσι· καὶ καταλαβαίνουμε πολὺ καλὰ γιὰτί ὑπερασπιζόταν μὲ λύσσα τὸν ἑαυτό του, σὰ νὰ ἐπρόκειτο γιὰ καμιὰ βρισιά, ὅταν, καμιὰ φορὰ, τὸν ἀποκαλοῦσαν «βαγκνερικό».

Ἐπειτα τίποτα δὲν ἐξηγεῖ αὐτὸν τὸν χαρακτηρισμό. Οἱ ἐξωτερικοὶ χαραχτήρες τῆς βαγκνερικῆς αἰσθητικῆς λείπουν ἔντελῶς ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ Μπιζέ. Οἱ ἔχθροὶ τοῦ Βάγκνερ δὲ θὰ μπορούσαν σίγουρα ν' ἀνακαλύψουν στοῦ ἔργο τοῦ Μπιζέ οὔτε συνεχῆ μελωδία, οὔτε κατάχρηση **Λάϊτμοτίφ**, ἀφοῦ, ὡς τὰ τελευταῖα του ἔργα, ὁ συνθέτης ἔμεινε πιστὸς στὶς ἰταλικὲς φόρμες.

Είναι αλήθεια, πώς οι μουσικογράφοι που επιβεβαίωσαν το βαγκνερισμό του Μπιζέ, μπορούνε, για να υποστηρίξουν τη γνώμη τους, να επικαλεστούν αυτή την αφήγηση, που κάνει ο Βικτοριέν Ζονσιέρ, σχετικά με το πρώτο κοντσέρτο του Βάγκνερ στο Παρίσι :

«Ο κόσμος όρμάλει στο φουαγιέ... 'Από την εποχή της διαμάχης των όπαδων του Γκλουκ και των όπαδων του Πιτσινί, δέ συζητήθηκε ποτέ με τόση έξαψη άλλο, καθαρά μουσικό, ζήτημα. «Είναι μασκαρεμένος Βέμπερ», έλεγε ένας. «Είναι ένα άσυνάρτητο καριβαρί», πρόσθετε κάποιος άλλος. «'Αν αυτή είναι η μουσική του μέλλοντος, φώναζε ο Σκουντό, εϋχομαι να μη βρισκομαι πιά σ' αυτό τον κόσμο όταν θα έρθει η βασιλεία της». «Είσαστε ένας παλιάνθρωπος· πάρτε την κάρτα μου», αποκρινόταν ένας νεαρός με προκλητικό ύφος· ρώτησα τ' όνομά του: ήταν ο Γιώργος Μπιζέ, ο μελλοντικός συνθέτης της **Κάρμεν!**»

Αυτή η μικρή σκηνή είναι βέβαια πολύ φανταχτερή· δυστυχώς όμως είναι ψεύτικη. Γιατί την αξιομνημόνευτη εκείνη βραδυά της 25ης 'Ιανουαρίου του 1860, ο Μπιζέ βρισκόταν στη Ρώμη, όπου έγραφε ήσυχα-ήσυχα το έργο της δεύτερης άποστολής, το **Βάσκο ντε Γκάμα**, που η μουσική του δέν είχε τίποτα τό επαναστατικό. Στη Γαλλία γύρισε ύστερα από δέκα μήνες και ποτέ του δέ σκέφτηκε να καλέσει σε μονομαχία τους κριτικούς, για να υπερασπίσει το Βάγκνερ.

Γιά να δείξουμε πόσο ψεύτικες είναι όλες αυτές οι ιστορίες για το Μπιζέ, πρέπει να υιοθετήσουμε δυό κρίσεις αρκετά δυσάρεστες για τη μνήμη του συνθέτη, πρέπει δηλαδή να φωνάξουμε: «Δόξα τῷ Θεῷ ήταν κατάβαθα 'Ιταλός, ώστε να μη μπορεί να είναι Βαγκνερικός» ή «'Αλίμονο! άγαπούσε πάρα πολύ το Βέρντι ώστε να μη μπορεί να καταλάβει το Βάγκνερ!» Και στις δυό αυτές περιπτώσεις είμαστε άναγκασμένοι, δυστυχώς ή εύτυχώς, να κατατάξουμε το Μπιζέ στη φάλαγγα των αντιδραστικών.

"Ετσι, παρ' όλη την επιθυμία που έχουμε να τοποθετήσουμε το συνθέτη της **Κάρμεν** επί κεφαλής της γενιάς του, είμα-

στε υπόχρεωμένοι κάθε στιγμή να διαπιστώνουμε την ένστικτη απέχθειά του για τις νεωτεριστικές τάσεις, που τόν έμπόδιζε να βγαίνει από τους δρόμους που χάραξαν οι προκάτοχοί του.

Κι' όμως κανείς δέ μπορεί ν' άρνηθει πώς έφερε μιá καινούρια νότα στη μουσική τής έποχής του, παρ' όλο που βραδυπορούσε πάντα σ' αυτό που άποκαλούσε, με μιá είρωνία λιγότερο ειλικρινή άπ' αυτή του Μπερλιόζ, «κακοτοπιές τής μουσικής».

Σ' όλη του τη ζωή διαρήρησε άμείωτο τó σεβασμό του για τις σχολικές παραδόσεις και τις καθιερωμένες φόρμες που τόν κρατούσαν σέ μιá άτολμη αισθητική. Αύτός είναι κι' ó λόγος που τόν έμπόδιζε να φανεί τολμηρός στην τεχνική του και δέν τόν άφινε να μαντέψει σέ ποιό σημείο του όρίζοντα θ' άνέτελλε ó αύριανός ήλιος. "Έτσι έξηγοούνται οι συντηρητικές συμβουλές που δίνει στόν Πώλ Λακόμπ: «Πρέπει ν' άποφεύγουμε τις προστριβές... κάθε μέρος πρέπει νάχει γύρωθέ του μιá άτμόσφαιρα άρκετή για να μπορεί να ζει και να κινείται μέσα σ' αυτή... Μιá και τó ήχόχρωμα κάθε ξυλίνου όργάνου είναι ιδιότυπο, πρέπει να χρησιμοποιούμε τα ξύλινα και τα χάλκινα όργανα με πολλή φρόνηση... Χρησιμοποιείτε τó κόρνο σάν ένα συνηθισμένο όργανο, μα έχετε μεγάλο άδικο: τó ειδικό ήχόχρωμα αυτού του όργάνου, ή μεγάλη δυσκολία με την όποία βγαίνουν μερικές πνιγμένες νότες του, δέν του επιτρέπουν να χρησιμοποιηθεί σάν όργανο άρμονίας κτλ. κτλ...» Πώς λοιπόν τόλμησαν να χαρακτηρίσουν σá βαγκνερικό ένα συνθέτη που άγνοούσε τα κουαρτέτα των πνευστών όργάνων και προτιμούσε τó σόλο φλάουτο και τó σόλο κόρνο για να χρωματίζει δειλά τó καθιερωμένο κουίντέτο των έγχορδων, πού, κατά τη γνώμη του, έπρεπε ν' άποτελεί τη βάση κάθε ένορχήστρωσης;

Για να νιώσουμε καλύτερα μιá τέτοια ψυχική κατάσταση, δέν πρέπει να χάσουμε από τα μάτια μας τις έντελώς ειδικές περιστάσεις που περιέβαλλαν τη μουσική παραγωγή του Μπιζέ. Εΐδαμε πώς, από τα πρώτα του βήματα, ó νεαρός συνθέτης δέν ύστέρησε ποτέ. Ήταν άκόμη στα θρανία τής τάξης του 'Άλεβύ

δταν τὸν κάλεσαν νὰ δοκιμάσει, γιὰ πρώτη φορά, τὶς συγκινήσεις τῆς ράμπας. Ὁ Ὁφφεμπαχ εἶχε διοργανώσει τότε ἕνα διαγωνισμό συνθέσεως ὀπερέτας πάνω στὸ λιμπρέτο τῶν Μπατῦ καὶ Ἀλεβῦ, μὲ τίτλο ὁ **Γιατρὸς Θαύμας**. Τὸ πρῶτο λοιπὸν βραβεῖο δόθηκε στοὺς συνθέτες Μπιζέ καὶ Λεκκόκ, ποὺ οἱ παρτιτούρες τους, βραβευμένες ex-aequo, παρυστάθηκαν στὸ θέατρο «Μπουφ Παριζιέν» στὰ 1857. Μόλις γύρισε, ὁ Μπιζέ, ἀπὸ τὴ Ρώμη, δυὸ θέατρα τοῦ ἄνοιξαν ἀμέσως τὶς πόρτες τους· εἶδαμε ἀκόμη αὐτὸν τὸν εἰκοσιτετράχρονο νεαρό, ν' ἀποσύρει ἀπὸ Ὁπερά-Κωμικ, ἐνῶ εἶχαν ἀρχίσει οἱ δοκιμές, μιὰ παρτιτούρα του, ποῦ, κατὰ τὴ γνώμη του, ἡ παράστασή της θὰ ἦταν μιὰ πολὺ ταπεινὴ ἀρχὴ γιὰ τὴ σταδιοδρομίαν ἑνὸς τόσο περιζήτητου συνθέτη. Ἀπὸ τότε συνέχισε νὰ γράφει ἐπὶ παραγγελίᾳ καὶ νὰ βλέπει ν' ἀνεβαίνουν στὴ σκηνὴ τὰ ἔργα του ἀμέσως μόλις τέλειωνε τὸ γράψιμό τους.

Δὲν ἔγραφε τὰ ἔργα του γιὰ νὰ συμπυκνώσει, δουλεύοντας ἀργὰ γύρω ἀπὸ μιὰ ἀγαπημένη του ἰδέαν, ὅλους τοὺς καλλιτεχνικοὺς τοῦ πόθου. Ἀντὶ νὰ διαλέγει τὸ ἰδεώδες θέμα ποῦ κάθε καλλιτέχνης ἐκλέγει κρυφὰ κι' ὀνειρεύεται νὰ τὸ ἀποθανάτισει, τοῦ ἔφτανε νὰ ντύνει εὐσυνειδήτα μὲ μουσικὴ τὸ λιμπρέτο ποῦ ἄρесе στὸ Διευθυντὴ τοῦ Λυρικοῦ θεάτρου ἢ στὸ Διευθυντὴ τῆς Ὁπερά-Κωμικ. Δὲν ἔγραφε γιὰ νὰ γράφει, γιὰ νὰ ξεχύνει τὴν πλημμύραν τῶν ὀνείρων του, ἔγραφε γιὰ νὰ παίζεται. Κι' αὐτὸ εἶναι ποῦ ἀλλάζει τὴ μουσικὴ ὀπτικὴ ἑνὸς συγγραφέα.

Ὁ Καρβαλό διαλέγει τὸ λιμπρέτο γιὰ τὴν ὀπερα: **Ψαράδες Μαργαριταριῶν** κι' ὁ Μπιζέ τὸ δέχεται πρόθυμα χωρὶς οὔτε κἀν νὰ τὸ διαβάσει. Κάποτε ἀνακαλύπτει μόνος του τὸ ἔργο τοῦ Μιστράλ Calenda. Παραγγέλνει στὸν Πῶλ Φεβριέ νὰ τοῦ τὸ διασκευάσει σὲ λιμπρέτο καὶ δηλώνει πὼς βρῆκε ἐπιτέλους ἕνα ὠραῖο ποίημα. Εἶναι λοιπὸν πραγματικὰ τὸ ἰδεώδες ἔργο ὅπου θὰ μπορέσει ν' ἀφίσει νὰ μιλήσει ἐλεύθερα ἡ μουσικὴ του πίστη; Καθόλου: μόλις ὑποψιάστηκε πὼς δὲν ἄρесе στὸ Διευθυντὴ τῆς Ὁπερά-Κωμικ αὐτὸ τὸ θέμα, παύει ἀμέσως

κι³ αὐτὸς νὰ ἐνδιαφέρεται γι' αὐτὸ τὸ ποίημα τοῦ Μιστράλ κι' ἐπιστρέφει τὸ λιμπρέτο στὸ συγγραφέα του. Ἡ σύνθεση τῆς Ἔρλεξιάννας ἦταν ἰδέα τοῦ Καρβαλό, πού ὁ ἴδιος κανόνισε τὴ φόρμα τῆς παρτιτούρας, ἀπαιτῶντας νὰ μοιάζει μὲ δοκίμιο «μελοδράματος».

Ὅσο γιὰ τὸ φόβο, πού τοῦ τὸν ὑπέβαλαν κάποτε οἱ φίλοι του, πὼς δὲν ἦταν προικισμένος γιὰ τὴν ὄπερα, δὲ φαίνεται νὰ προέρχεται ἀπὸ αἴσθημα δυσπιστίας στὸν ἑαυτὸ του, ἀλλὰ μάλλον ἀπὸ τὴ διαπίστωση πὼς δὲν εἶχε λάβει ἀκόμη ὡς τότε ἐπίσημη παραγγελία νὰ γράψει καμιὰ ὄπερα. Κι' ἡ ἀπόδειξη εἶναι, πὼς ἐνῶ ἔλεγε ἐπανελημμένως στὸ Γκιρῶ: «Φοβᾶμαι πὼς εἶμαι φτωχὸς σὲ ἰδέες, πὼς μοῦ λείπει ἡ πλούσια ἔμπνευση», καταλήγει νὰ φωνάζει μὲ στεναγμὸ ἀνακούφισης: «Φαίνεται πὼς ἀποφάσισαν νὰ μοῦ γυρέψουν κάτι γιὰ τὴν Ὀπερά· οἱ πόρτες τῆς ἄνοιξαν πιά γιὰ μένα· χρειάστηκε νὰ περάσουν δέκα χρόνια γιὰ νὰ φτάσουμε ὡς ἐκεῖ!» Τέλος ἡ σύνθεση τῆς **Κάρμεν** ἦταν τὸ ἀποτέλεσμα μιᾶς παραγγελίας, πού προκάλεσε καὶ μιὰ δεύτερη, ἀπὸ τοὺς ἴδιους ἐντολοδοτές· μὰ αὐτὴ ἡ τελευταία παραγγελία δὲν πραγματοποιήθηκε ποτέ, γιατί ὁ Μπιζὲ πέθονε ὕστερ³ ἀπὸ λίγο.

Καθὼς φαίνεται ποτὲ δὲ θεώρησε ὁ Μπιζὲ πὼς εἶναι ἀπαραίτητο στὸ συνθέτη νὰ ζεῖ τὸ ἔργο του. Συνθέτης μὲ μεγάλο ταλέντο, στόλισε, ὅσο μπορούσε καλύτερα, μὲ περίτεχνες ἀρμονίες τὰ ἔργα πού τοῦ ἐμπιστεύθηκαν, προσέχοντας πάντα νὰ διατηρεῖ ἀρμονικὲς σχέσεις μὲ τοὺς καλοπροαίρετους Διευθυντὲς καὶ νὰ κάνει παραχωρήσεις σ' ἕνα ἀνεπαρκῶς μορφωμένο κοινό.

Τὶς παραχωρήσεις αὐτὲς μὰ καὶ τὶς τολμηρότητές του τὶς κατένειμε πολὺ ἐγκεφαλικά στὸ ἔργο του, μ' αὐτὸ τὸ λατινικὸ αἴσθημα ἰσορροπίας καὶ διαύγειας, πού κάνει τὸ συνθέτη τῆς **Κάρμεν** τόσο ἀντιπροσωπευτικὸ.

Μὲ τὴν τέχνη τοῦ Μπιζὲ ὄνειρευόταν ὁ Νίτσε νὰ «μεσογειοποιήσει τὴ μουσική»· καὶ πραγματικά, κανεὶς δὲ θὰ μπορούσε νὰ ταιριάσει καλύτερα τὶς χαρακτηριστικὲς ἐκεῖνες τάσεις πού,

δίκαια ἢ ἄδικα, προκαλοῦν τὸ φθόνο τῆς μισῆς Εὐρώπης γιὰ τὴν ἄλλη μισή. Τὰ «δικαιώματα τῆς Μεσογείου» κυβέρνησαν ὀλόκληρο τὸ ἔργο τοῦ Μπιζέ καὶ ἀνάλογα μὲ τὸ βθμό τῆς συμπάθειας ποὺ νιώθει κανεὶς γιὰ τὸ ἰδεώδες τῶν λατινικῶν φυλῶν, ἐκτιμῶμε τὴν αἰσθητικὴ του μὲ ἐπιείκεια ἢ μὲ αὐστηρότητα. Πρέπει νὰ νιώσουμε καλὰ τὸ χαραχτήρα ἑνὸς καλλιτέχνη, πού, ἀπὸ τὴ Ρώμη, ἔγραφε ἤρεμα: «Ἄν μποροῦσα νὰ δώσω στὸ φίλο μου τὸν Ἔκτορα λίγο ἀπὸ τὴν ἀταραξία μου, τί καλὰ θὰ ἦταν!» καὶ «ἔχω μεγάλες ἐλπίδες γιὰ τὴν καριέρα μου: σίγουρα θὰ ἔχω λιγότερο ταλέντο καὶ λιγότερο σταθερὲς πεποιθήσεις ἀπὸ τὸ Γκουνό· μὰ στὴν ἐποχὴ μας αὐτὸ ἀποτελεῖ στοιχεῖο ἐπιτυχίας». Τὸ νὰ καυχίεται ἔτσι ἤρεμα ἕνας καλλιτέχνης εἴκοσι χρονῶν, στὴν ἡλικία τῆς ἐξωτερικῆς δειλίας καὶ τῶν ἐνδόμυχων παραφορῶν, καὶ νὰ λέει πὼς εἶναι ἀτάραχος καὶ πὼς ἔχει ἐλάχιστα σταθερὲς πεποιθήσεις, εἶναι πραγματικὰ μιὰ ὁμολογία μὲ ἀλλόκοτη σημασία.