

УДК 78.071.1 Бертен (44): 782 (045)

ПОСТАТЬ ЛУЇЗИ БЕРТЕН В ІСТОРІЇ ФРАНЦУЗЬКОЇ МУЗИКИ : ПОВЕРНЕННЯ ІЗ ЗАБУТТЯ

Олександра Чеботар – здобувачка освітнього ступеня «Магістр» спеціальності 025 «Музичне мистецтво», Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського, Київ

<https://orcid.org/0009-0009-3242-8558>

<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.837>

oleksandra.chebotar@ukr.net

Досліджено біографію та творчу долю маловідомої французької композиторки XIX століття Луїзи Бертен. Встановлено деталі її біографії, зокрема, ті, що пов'язані з процесом музичного навчання. Висвітлено співпрацю Л. Бертен із видатним сучасником Віктором Гюго над оперою «Есмеральда». Простежено розбіжності між романом «Собор Паризької Богоматері» та лібрето опери. Завдяки опорі на музичну періодику Парижа 1920–1930-х років та мемуари сучасників Л. Бертен проаналізовано процес підготовки опери «Есмеральда» до прем'єри у Королівській академії музики. Наведено критичні відгуки на постановку опери та позитивні оцінки з боку сучасників. Висунуто припущення щодо причин забуття оперної спадщини Л. Бертен. Наголошено, що головні з них – упередженість щодо родини Бертен з боку політичних опонентів та зневажливе ставлення до таланту жінки у суспільній думці першої пол. XIX століття. Підкреслено позитивні тенденції, що позначились в останні десятиліття у ставленні до творчої спадщини композиторки.

Ключові слова: творчість Луїзи Бертен, французька опера, музичний романтизм, роман В. Гюго «Собор Паризької Богоматері», опера «Есмеральда» Л. Бертен.

Постановка проблеми. Франція XVIII–XIX століття надала жінкам набагато більше прав у порівнянні з рештою країн Європи того часу та дала світові видатних діячок у різних сферах мистецтва політики та науки, таких як, наприклад, Жорж Санд, Олімпія де Гуж та Марія Складовська-Кюрі. Але на жаль, багато талановитих жінок тієї епохи були забуті. Серед них слід назвати і композиторку Луїзу Бертен (*Louise Bertin*), яка була значущою персоною в культурному житті Парижа XIX століття та безпосередньо співпрацювала з визнаними діячами своєї епохи – Гектором Берліозом та Віктором Гюго. З останнім її пов'язувала дружба та спільна праця над оперою «Есмеральда», лібрето до якої письменник написав спеціально для Л. Бертен. Твори композиторки ставились за її життя, викликали обговорення та скандали. Згодом, ставши жертвою інтриг, Луїза Бертен відмовилась від написання опер та спрямувала свій талант на літературну діяльність. Музична спадщина мисткині піддалась забуттю майже на 200 років, аж до початку XXI століття. Тож, *актуальність* пропонованої статті зумовлена потребою відновлення історичної справедливості у ставленні до постаті Луїзи Бертен та осмислення її місця в французькій оперній культурі першої половини XIX століття. *Наукова новизна* полягає у дослідженні життя та творчості досі маловідомої для європейського музикознавства авторки, а також – в акцентуванні уваги на єдиному оперному лібрето Віктора Гюго.

Мета статті – дослідити творчий шлях Луїзи Бертен та виявити причини тривалого забуття її спадщини. Тож, у статті застосовано наступні *методи дослідження*: *біографічний* – з метою реконструкції сторінок життєвого та творчого шляху Луїзи Бертен; *історичний* – для відтворення музичного життя Парижа 30-х років XIX ст.; *компаративний* – для порівняння роману «Собор Паризької Богоматері» та заснованого на ньому лібрето опери «Есмеральда»; *метод системного аналізу* – з метою виявлення внутрішніх зв'язків між культурними факторами, що є складовими системи; *метод розшифровки письмового джерела* – для ознайомлення з рукописним епістолярієм Луїзи Бертен; *структурно-функціональний метод* – для дослідження соціальних явищ у культурному житті Парижа та їхнього впливу на творчу долю композиторки.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Робіт, присвячених життєтворчості Луїзи Бертен, доволі мало. Це, насамперед, дисертація Деніз Лінн Боно [5], яка однією з перших вводить ім'я Луїзи Бертен у науковий обіг, і магістерська робота Леві Уоллса, в якій увагу зосереджено на опері «Есмеральда», зокрема детально проаналізовано гармонічну мову першої дії цієї опери [17]. Інша група джерел присвячена оперному жанру – його теоретичним аспектам та історичному розвитку. Методика аналізу опери детально висвітлюється в двох статтях Марини Черкашиної-Губаренко [2-3]. Безпосередньо французька опера знаходиться в центрі уваги Ерве Лякомба [13] та Олени Сакало [1].

Виклад матеріалу дослідження. Луїза Бертен (1805–1877 рр.) народилася в Б'єврі у впливовій родині Луї-Франсуа Бертена (*Louis-François Bertin*) – директора паризького видання «*Journal des Débats*»¹. У 1811-1815 рік батько Л. Бертен (за яким закріпилось прізвище *Bertin l'aîné*²) був змушений піти з журналістики через перехід контролю над *Journal des Débats* до Наполеона Бонапарта.

Протягом цих років голова родини багато часу проводив вдома, будучи присутнім у житті своєї єдиної доньки та даючи їй «чоловічу» освіту [17; 15]. Проте цілком імовірно, що навіть батько, який був доволі прогресивною людиною на той час, усе ж очікував, що Луїза йтиме типовим шляхом для жінки XIX століття, в якому головною метою є вдалий шлюб.

Однак приблизно з 11 років дівчина стала фізично обмеженою, що вплинуло на її здатність ходити³, а майбутній шлюб для Луїзи Бертен став малоімовірним. Можливо, це означало, що їй дозволили займатися мистецтвом більш ґрунтовно, ніж це було б, якби її освіта була спрямована на те, щоб підготувати дівчину до сімейного життя.

Про роки учнівства Луїзи Бертен відомостей небагато. Першим документом, у якому згадується її потяг до музики та живопису, є лист брата дівчини Армана Бертена 1819 року, в якому він розповідає про швидкий прогрес своєї сестри у вивченні музики. Цей лист дає змогу стверджувати, що у 14 років Луїза вже володіла певними навичками гри на фортепіано та співу⁴.

Відомо, що Луїза Бертен навчалась у двох викладачів: Антоніна Рейхи та Франсуа-Жозефа Феті. Проте ступінь її взаємодії з кожним викладачем залишається неясним. Свідчення того, що А. Рейха був її першим (і більш впливовим) учителем, можна знайти в наступній цитаті Софі де Бавр – письменниці, композиторки та друга родини Бертен: «Пристрасть [Луїзи – О. Чеботар] до мистецтва змусила її кілька років юності присвятити вивченню контрапункту (вона була ученицею Рейхи) і лише після того, як вона здобула стільки знань, скільки молода людина здобуває в консерваторії, вона поставила свого "Фауста" в Італійському театрі та "Есмеральду" в нашій Гранд Опера» [6; 248].

Антонін Рейха (1770–1836 рр.) – чеський та французький композитор, теоретик музики та педагог. Його музична освіта пов'язана з німецькою композиторською школою. Живучи в Бонні, в п'ятнадцятирічному віці А. Рейха знайомиться з Бетховеном та займається композицією в К. Г. Нефе (*Christian Gottlob Neefe*), а у 1801 році переїздить до Відня та вчиться у А. Сальєрі. Згодом А. Рейха потрапляє до Парижа, де проходить усе його подальше життя. Отримавши славу блискучого учителя та теоретика, він навчав молодих композиторів, які в подальшому визначали музичну естетику романтизму. Серед його учнів були Гектор Берліоз, Франц Ліст, Шарль Гуно, Луї Клапіссон, Сезар Франк та багато ін.

Цілком ймовірно, що родина Бертенів найняла Антоніна Рейху для Луїзи в 1819 році та їх співпраця тривала до 1825 року. Музичні смаки Луїзи Бертен, зазначає Леві Уоллс, зазнають впливу свого вчителя: «Як і в Берліоза [ще одного учня А. Рейхи – О. Чеботар], музика Бертен ритмічно та метрично гнучка та, зазвичай, має неправильну довжину фраз» [17; 21]. Часто стиль Луїзи Бертен критикувався французькою публікою за «надто німецький»⁵, тобто в ньому була більша опора на гармонію, ніж на мелодію. Можемо припустити, що «германізм» композиторки, скоріше за все, походить від А. Рейхи.

У 1825 році з дівчиною починає займатись Франсуа-Жозеф Феті (*François-Joseph Fétis*) (1784–1871 рр.) – бельгійський музикознавець, критик та педагог. Навчаючись композиції, згодом викладаючи в Паризькій консерваторії та, водночас, пишучи критичні статті, він був відомим своїми консервативними вподобаннями. «Позбавлений мелодичного смаку та найменшого почуття ритму, а його гармонії, що являють собою нагромадження звуків, зібраних у купу найбільш жахливим чином, примудряються при цьому бути плоскими та надзвичайно нудними» [7; 35], — саме так у 1835 році напише Ф.-Ж. Феті про Гектора Берліоза з нагоди виконання «Фантастичної симфонії».

Згадки Ф.-Ж. Феті про навчання Луїзи Бертен вносять неоднозначність в дослідження питання музичної освіти композиторки. Деякі з його тверджень зображують дівчину як нетерплячу любительку музики. Створюється враження, що його учениця була неприхильною до мистецтва, а слова про те, що вона бачила мистецтво «лише в результатах» [15; 344], свідчить про те, що Л. Бертен не хотіла підходити до композиції серйозно. Ф.-Ж. Феті аргументує це, кажучи, що, коли він став її вчителем, вона не знала гармонії та контрапункту⁶. Відмова від згадки про навчання Л. Бертен з А. Рейхою викликає питання: навіщо Ф.-Ж. Феті брехати про попередню музичну освіту дівчини, коли він знав, що вона вже брала уроки композиції? Його міркування, ймовірно, пов'язані з добре відомою ворожнечею між двома різними школами композиції: одна школа, яку підтримували Ф.-Ж. Феті і його вчитель Л. Керубіні, спиралася на італійські традиції, що походять від Дж.-Б. Палестріни; тоді як іншу, німецьку школу, представляв А. Рейха [17; 21]. У своїх мемуарах Шарль Гуно писав, що, коли після смерті А. Рейхи, свого вчителя, він подав документи до консерваторії, Л. Керубіні, тодішній очільник консерваторії, сказав матері Ш. Гуно: «Тепер він повинен почати все заново в іншому стилі. Мені не подобається стиль Рейхи: він німець. Хлопчик повинен дотримуватися італійської методики» [9; 64].

Цілком імовірно, що Ф.-Ж. Феті вважав музичну освіту, надану А. Рейхою, еквівалентною відсутності музичної освіти загалом. Той факт, що авторитет першого вчителя Луїзи Бертен намагались підірвати, а можливість викладати – піддати сумніву, знаходить відображення у його мемуарах: «Після двадцяти років серйозного навчання я настільки спростив свій метод викладання, щоб заощадити своїм

учням багато часу, що це здобуло мені репутацію одного з провідних вчителів Європи та репутацію, яку випробували заздрість, посередність і невігластво» [15; 352].

Незважаючи на критичність у судженнях одного з вчителів Луїзи Бертен, до тридцяти років нею були написані чотири опери, трьом з яких довелося побачити велику сцену. Перша опера – «Гай Менерінг» за однойменним романом Вальтера Скота – написана в 1825 році та поставлена в приватній домашній обстановці (ймовірно, за участі Ф.-Ж. Феті). Через два роки друга опера композиторки «Перевертень» (на лібрето Ежена Скріба) йшла в Опера Комік, а у віці двадцяти одного року Л. Бертен почала працювати над оперою за трагедією Вольфганга Гете «Фауст», яка ставилася в Італійському Театрі в Парижі протягом березня 1831 року. Четверта та остання опера – «Есмеральда» – написана у 1836 році на лібрето Віктора Гюго та поставлена в Королівській академії музики.

Про характер взаємин між В. Гюго і родиною Бертенів робимо висновки з кореспонденції письменника. Наприкінці 1820-х років він стає частим гостем у домі Бертенів та товаришує з *Bertin l'aîné* і його дітьми – своїми ровесниками. Зібрання листів Віктора Гюго особисто до Луїзи Бертен охоплює період з 1827 по 1877 рік, тож із них бачимо, що ніжна дружба між ними двома тривала протягом усього дорослого життя митців аж до смерті композиторки.

У 1831 році ще молодий Віктор Гюго випускає свій чи не найвідоміший роман – «Собор Паризької Богоматері», який відразу привернув увагу композиторів-сучасників, спричинивши велику кількість пропозицій для автора роману. За цим сюжетом хотіли написати оперу, зокрема, Гектор Берліоз та Джакомо Мейєрбер. Але, коли у вересні 1832 року Луїза Бертен попросила у В. Гюго дозволу використати роман як основу для свого твору, саме її пропозиція була прийнята. Перший чорновий варіант рукопису був відправлений композиторці 30 жовтня 1832 р.

Відомості щодо історії написання опери «Есмеральда» доволі обмежені, фактично, єдиним джерелом, з якого можна дізнатися про те, як усе відбувалося, це кореспонденції В. Гюго. З них зрозуміло, що робота йшла активно та у постійній співпраці обох авторів, причому деталі лібрето обговорювалися не лише письмово, тобто у листуванні, але й у безпосередньому спілкуванні віч-на-віч. До прикладу, в одному з листів В. Гюго пише: «Я все ще не впевнений на рахунок останньої сцени <...> Але судячи з того, що Ви сказали мені вчора ввечері – я з Вами цілковито погоджуюсь» [11; 47].

У роботі над лібрето найголовнішим викликом для письменника стала необхідність сконцентрувати багатсюжетний роман у чотиригодинну оперу. Саме тому з роману була взята лише одна сюжетна лінія – любовна історія Есмеральди та Феба, якій стають на заваді інтриги Фроло. Це спричинило відмову від низки персонажів та внесення змін до характерів героїв, що беруть участь у дії. Наприклад, з опери зникає П'єр Гренгуар, який виконував своєрідну роль оповідача та був посередником між умовними «таборами» роману – волоцюгами та хранителями Собору. Відсутня повністю лінія пошуку батьків Есмеральди та історія сестри Гудули, яка, як виявилось, пов'язала головних персонажів дії. Не бере участі в опері і Жан Фролло – молодший брат головного героя (втім, деякі риси його характеру перейшли до Клода). Щодо самого Фролло, то образ священнослужителя демонізований тут навіть більше, ніж у романі: нівелюються всі його чесноти, такі як розум, ніжна любов до брата та милосердя, проявлене до каліки Квазімодо; натомість залишається лише жорстокість, злочинність, слабкість до пристрастей та безпринципність у досягненні цілей. Значно скромнішою стає роль Квазімодо, чия функція обмежується безмовним виконанням волі свого господаря. Кардинально змінюється образ Феба: поверховий та пасивний в романі – в опері цей персонаж стає пристрасним та благородним. Сам твір набуває іншої кінцівки: Феб рятує Есмеральду від страти, хоча сам гине в неї на руках, а про подальшу долю Фролло (зокрема, його смерть від рук Квазімодо) нічого невідомо. Сам В. Гюго у передмові до лібрето зазначає, що зміни продиктовані новим жанровим началом: «Для того, щоб ввести в конкретну перспективу ліричної сцени дещо від драми, що слугує основою сюжету книги «Собор Паризької Богоматері», доводилось по-різному змінювати інколи дію, а інколи – персонажів...»^[4; 3].

У 1834 році роман «Собор Паризької Богоматері» занесено до *Index Librorum Prohibitoru* — переліку творів, засуджених католицькою церквою. В січні 1836 року вже й лібрето опери було розглянуте цензурою, яка вимагала змінити назву та вилючити всі згадування про Клода Фролло як про священника. У друкованому лібрето, розповсюдженому до прем'єри, назва «Собор Паризької Богоматері», дійсно, змінилась на ім'я головної героїні, але збереглося вживання слова «священик» у ставленні до головного антагоніста⁷. У мемуарах Адель Гюго, дружини письменника, розповідається про те, що деякі артисти на прем'єрі співали оригінальні рядки, стверджуючи, що забули, які слова були піддані цензурі [10; 170].

Підготовка фінального варіанту лібрето йшла повільно не лише через скорочення тексту та зміну драматургічних акцентів, а й намагання Віктора Гюго врахувати численні прохання Луїзи Бертен про корегування рядків різної довжини, що відповідали б музиці. Однак, судячи з листів, композиторка не

чекала, коли буде готовий остаточний варіант тексту, та створювала музику паралельно. В. Гюго прислухався до побажань Луїзи Бертен. 5 грудня 1833 року він прислав їй оновлений варіант арії Квазімодо та написав: «Ви побачите, що я неухильно виконував ваші приписи. Мені завжди дуже приємно надати тему для вашого мислення, каркас для вашої архітектури, канву для вашої вишивки» [11; 51]. В. Гюго завжди підкреслював панівну роль музики в опері «Есмеральда», а в передмові до лібрето він зазначив, що «у цьому [лібрето – *О. Чеботар*] він бачить лише поштовх, який не вимагає нічого кращого як сховатися під тією багатою та сліпучою вишивкою, яку ми називаємо музикою» [4; 3].

Репетиції опери розпочались у травні 1836 року. Через стан здоров'я Луїза Бертен не змогла брати активну участь у репетиціях, тому, на прохання батька композиторки, ними керував Гектор Берліоз. До *Journal des Débats* останній доєднався у 1835 році як музичний критик та мав гарні стосунки з родиною Бертенів. У своїх мемуарах Берліоз описує обставини репетицій опери «Есмеральда» наступним чином: «Мадемуазель Бертен – одна з найсильніших жінок-митців нашого часу. Її музичний талант, на мій погляд, це більше талант розуму, ніж почуття, але він, тим не менш, реальний, і незважаючи на якусь нерішучість, яку загалом помічають у стилі її опери “Есмеральда”, цей твір, віршований текст якого створив Віктор Гюго, неодмінно містить дуже красиві та дуже цікаві частини. Оскільки мадемуазель Бертен не могла сама стежити та керувати вивченням своєї партитури в театрі, її батько доручив мені це завдання і дуже щедро оцінив мені час, який я мав присвятити цьому завданню» [15; 219]. Відомо, що музиканти та співаки не проявляли особливого ентузіазму, а за кулісами ходили чутки про те, що опера ставиться лише через впливовість родини її авторки.

Прем'єра «Есмеральди» відбулась в Театрі Королівської академії музики – майбутньому театрі «Grand Opera», відомому своїми коштовними та помпезними постановками. Чотири головні ролі були відведені тодішнім оперним зіркам: Корнелі Фалькон, Адольфу Нуррі, Ніколя Левассеру та Жан-Етьєну Масолію. Визнані дизайнери Рене Філастр та Шарль-Антуан Камбон розробили декорації та костюми. Незважаючи на пристойність постановки та чарівність музики, протягом вистави з зали лунало шипіння, а після однієї з арій декілька глядачів, в тому числі письменник Александр Дюма [10; 170], поставили під сумнів авторство Луїзи Бертен. Цей інцидент також згадується в мемуарах Берліоза: «Арія Квазімодо, відома як “Арія дзвонів”, тим не менш, отримала багато оплесків, і переспівувалась згодом всією залогою, і оскільки ніхто не міг ні знищити, ні оскаржити її дію [на глядачів – *О. Чеботар*], деякі слухачі, більш розлючені, ніж інші, на родину Бертенів, безсоромно вигукували: «Це не вона! Це не мадемуазель Бертен! Це Берліоз!...», і ці люди активно поширювали чутки про те, що я написав цей музичний номер, імітуючи партитуру “Есмеральди”. Проте мені вона [ця музика – *О. Чеботар*] абсолютно чужа, як і вся решта партитури, і я присягаю своєю честю, що не написав ні ноти. Але лють змови – лютувати проти автора – була надто рішуча, щоб не використати повною мірою привід, який надала моя участь у репетиціях і постановці твору; “Мелодію дзвонів” рішуче приписували мені» [15; 221].

Постановки «Есмеральди», які були дійсно гучними завдяки залученню В. Гюго та Г. Берліоза, привернули увагу політичних опонентів родини Бертенів. Отже, коли звучали заяви про те, що найкращі частини «Есмеральди» насправді були написані Берліозом, можемо лише здогадуватися про соціальні чи політичні обставини, які спонукали критиків заперечити авторство Луїзи Бертен.

Більшість рецензій зводились до однієї думки: «... чи варто Мадемуазель Бертен писати для театру? Чесно кажучи, ми в це не віримо. У таланті жінок є лагідна ниточка, вібрації якої губляться у великих кімнатах. Ця мелодія, котра, як нам відомо, є ніжною від природи і котру ми любимо до слабкості, не бажає підвищувати свій голос, аби виразити щось інакше, окрім меланхолії та ніжної прихильності в серці людини. <...> Окрім того, хіба це жіноча робота – викликати бурю в оркестрі та змушувати хори рухатись?» [18; 625], а один з анонімних авторів дозволив собі написати: «Якщо замислюєшся, власне, про вимоги нової музичної школи, то дивуєшся, що жіночий мозок досі зміг їх задовольнити...» [17; 17].

16 грудня 1836 року опера була скорочена до трьох актів, а за ними слідував балет Філіппо Тальоні «Дунайський залив» на музику Адольфа Адама з Марі Тальоні в головній ролі. Саме під час цієї постановки здійснився справжній бунт. «Антибертенці» почали вигукувати: «Геть Бертенів!», «Геть “*Journal des débats*”!», «Опустіть завісу!». Галас продовжувався, доки Корнелі Фалькон не збігла зі сцени та завіса не була спущена. Ця вистава виявилась останньою. Опера пройшла на сцені театру всього шість разів.

Композиторський талант Луїзи Бертен був визнаний її видатними сучасниками. Насамперед сам В. Гюго називав свої рими «жалюгідними служницями» перед нотами композиторки [11; 51]. Високо оцінив оперу «Есмеральда» і Ференц Ліст, котрий зробив її перекладення для фортепіано та голосу, а Берліоз у своїх мемуарах називав Л. Бертен найталановитішою жінкою свого часу [14; 219].

«Есмеральда» стала останньою оперою Луїзи Бертен. Проживши ще 40 років, вона так і не звернулася до оперного жанру знову. Не ставилися на оперних сценах і раніше написані композиторкою твори. Утім, мисткиня не відмовилась від написання музики. Відомо про ряд творів, написаних у різні періоди життя

композиторки. Серед них кантати, камерні симфонії, струнні квартети та тріо, вокальні та інструментальні твори (зокрема шість балад для фортепіано). Також Луїза Бертен була авторкою двох збірок віршів: «Колосся» (1842 р.), відзначеною премією Французької Академії, та «Нове колосся» (1876 р.).

Висновки. Зі всього вищезазначеного резюмуємо, що упередженість стосовно родини Бертен та зневажливе ставлення до таланту жінки привело до того, що музика опери «Есмеральда» (разом із лібрето Віктора Гюго) не зацікавила тогочасного глядача. Розчарувавшись у можливості розкритикувати твір Луїзи Бертен, вороги її родини розповсюджували плітки про те, що вона навіть не була авторкою опери. Єдиною ж провиною композиторки, за словами Берліоза, стало її «народження в могутній родині непопулярного політика» [15; 223]. Таким чином, як це не парадоксально, саме впливовість родини та дружба з видатними особистостями стала на заваді музичній кар'єрі Л. Бертен та сприяла тривалому забуттю її творчої спадщини.

Цінність музики композиторки підкреслив Віктор Гюго, який в 1842 році написав своєму анонімному отримувачу про оперу «Есмеральда» та постать Луїзи Бертен наступне: «Майбутнє, не сумнівайся, друже, поставить на місце цю сувору й чудову оперу, розірвану на шматки з такою жорстокістю та заборонену з такою великою несправедливістю. Публіка, яку надто часто обманюють ненависні галаси, які вчиняються навколо всіх великих творів, нарешті захоче переглянути пристрасні судження, які одноставно вибухають політичними партіями, музичним суперництвом та літературними гуртками, і колись буде знати, як захоплюватись цією тихою та глибокою музикою, такою лагідною й такою сильною, місцями такою граціозною, часом такою болючою; творіння, в якому, так би мовити, в кожній ноті присутнє найніжніше та найсерйозніше – серце жінки і розум мислителя» [12; 302].

Відродження творчості Луїзи Бертен розпочалося на початку ХХІ століття. У Безансоні («Théâtre-Opéra») була виконана опера «Есмеральда» у фортепіанному перекладенні Ф. Ліста. Концертне виконання опери, що базувалось на повній оркестровій партитурі, відбулось 23 липня 2008 року в Монпельє (театр «Opéra Berlioz») в межах «Festival de Radio France et Montpellier». Обидві постановки позитивно висвітлювалися французькими та європейськими засобами масової інформації. Загалом лише за останні два роки опери Луїзи Бертен були поставлені у наступних театрах: Bouffes du Nord (Париж, Франція), Théâtre des Champs-Élysées (Париж, Франція), Aalto-Musiktheater (Ессен, Німеччина). Отже, можна спостерігати позитивну тенденцію введення творів композиторки у програми музичних театрів світу та поступовий вихід постаті Луїзи Бертен з тіні.

Примітки:

¹ Повна назва – «*Journal des débats politiques et littéraires*» (з фр. – «Газета політичних та літературних дебатів»).

² У перекладі з фр. – «старий Бертен».

³ «... у листі 1819 року між її батьком і братом із сумом згадується про те, що її стан не сильно покращився; якби хвороба була присутня від народження, малоімовірно, що її родина очікувала б покращення у 14 років» [17; 17].

⁴ «Я можу тільки зрадіти, дізнавшись, що ти дуже швидко прогресуєш в музиці і що вона розвинула в тобі талант, досі відомий тільки до живопису» [17; 20].

⁵ «Музика мадемуазель Бертен в цілому належить до німецької школи, і це, мабуть, її найбільша провина», — зазначено в рецензії до опери «Есмеральда» в статті «De la musique des femmes» («Щодо музики жінок») [17; 613].

⁶ «Вона горіла бажанням написати оперу, але вона не думала починати цього з вивчення гармонії чи контрапункту; її треба було навчити писати арії, ансамблі та увертюри, таким самим чином, як її вчили робити картини», — згадує Ф.-Ж. Феті [8; 384].

⁷ «Non, je suis prêtre!» («Ні, я священик!»), — каже Фролло Квазімодо в першій дії.

Список використаної літератури

1. Сакало О. В. «Гугеноти» Джакомо Мейєрбера: залаштункові процеси першої вистави. *Часопис Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського*. 2016. № 1. С. 54–64.
2. Черкашина М. Р. Структурний аналіз оперного твору. *Часопис Нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського*. 2009. № 2 (3). С. 58–67.
3. Черкашина М. Р. Структурний аналіз оперного твору (стаття друга). *Часопис Нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського*. 2009. № 4 (5). С. 142–153.
4. Bertin L., Hugo V. La Esmeralda, opéra en 4 actes : livret. Paris : Académie royale de musique, 1836. 67 p.
5. Boneau D. L. Louise Bertin and Opera in Paris in the 1820 s and 1830 s : PhD Thesis. University of Chicago, 1989. 1114 p.
6. De Bawr S. Mes Souvenirs. Paris, 1853. 327 p.
7. Fétis J.-F. Analyse critique. Épisode de la vie d'un artiste. *Revue Musicale*. № 15, 1835. P. 33–35.
8. Fétis J.-F. Biographie universelle des musiciens, Paris : Librairie de Firmin Didot, 1866. P. 384.
9. Gounod Ch. Memoirs of an Artist / transl. from French by A. E. Crocker. Chicago : Rand, McNally & Company, 1895. 223 p.
10. Hugo A. Victor Hugo / trans. From French by C. Wilbour. New York : Carleton, 1863. 175 p.
11. Hugo V. Lettres aux Bertin, 1827-1877. Paris : Typographie de E. Plon, 1890. 160 p.

12. Hugo V. *Le Rhin: Lettres a Un Ami*. Paris, 1842. 656 p.
13. Lacombe H. *Les voies de l'opéra français au XIXe siècle. Les chemins de la musique*. Paris : Fayard, 1997. 392 p.
14. Lihus O. Theoretical Foundations of Romanticism Research in the Art Studies of the 20 th –21 st Centuries : Ukrainian Perspective. *Journal of History Culture and Art Research*. 2020. 9 (3). P. 209–216. DOI: <http://dx.doi.org/10.7596/taksad.v9i3.2737>.
15. Newman E. *Memoirs of Hector Berlioz: From 1803 to 1865, Comprising His Travels in Germany, Italy, Russia, and England*. New York : Dover Publications, 1932. 533 p.
16. Prod'homme J.-G. From the Unpublished Autobiography of Antoine Reicha. *The Musical Quarterly*, № 3 (22), 1936. P. 339–353.
17. Walls L. *Composing-Out Notre-Dame : How Louise Bertin Expresses the Hugolian Themes of Fate and Decay in La Esmeralda*. NT thesis. University of North Texas. Denton, 2018. 191 p.
18. Werner H. De la musique des femmes – La Esmeralda. *Revue des Deux Mondes*. № 5 (8). 1836. P. 611–625.

Reference

1. Sakalo O. Giacomo Meyerbeer's «Huguenots»: behind-the-scenes processes of the first play. *Magazine of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music*, 2016. No 1. P. 54–64 [in Ukrainian].
2. Cherkashyna-Gubarenko M. Structural analysis of the opera. *Magazine of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music*, 2009. No. 2 (3). P. 58–67. Kyiv [in Ukrainian].
3. Cherkashyna-Gubarenko M. (2009). Structural analysis of the opera. *Magazine of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music*, 2009. No. 4 (5). P. 142–153. Kyiv [in Ukrainian].
4. Bertin L., Hugo, V. *La Esmeralda, opéra en 4 actes : livret*. Paris : Académie royale de musique, 1836 [in French].
5. De Bawr S. *Mes Souvenirs*. Paris, 1853 [in French].
6. Fétis J.-F. Analyse critique. Épisode de la vie d'un artiste. *Revue Musicale*, 1835. P. 33–35 [in French].
7. Fétis J.-F. *Biographie universelle des musiciens*, Paris : Librairie de Firmin Didot, 1866 [in French].
8. Gounod Ch. *Memoirs of an Artist*. A. E. Crocker (Transl.). Chicago : Rand, McNally & Company, 1895 [in English].
9. Hugo A. Victor Hugo. C. Wilbour (Trans.). New York : Carleton, 1863 [in English].
10. Bertin L., Hugo, V. *La Esmeralda, opéra en 4 actes : livret*. Paris : Académie royale de musique, 1836 [in French].
11. Boneau D. L. *Louise Bertin and Opera in Paris in the 1820s and 1830 s : PhD Thesis*. University of Chicago, 1989 [in English].
12. Hugo V. *Le Rhin: Lettres a Un Ami*. Paris, 1842 [in French].
13. Lacombe H. *Les voies de l'opéra français au XIXe siècle. Les chemins de la musique*. Paris : Fayard, 1997 [in French].
14. Lihus O. Theoretical Foundations of Romanticism Research in the Art Studies of the 20 th – 21 st Centuries: Ukrainian Perspective. *Journal of History Culture and Art Research*, 2020. 9 (3). P. 209–216. DOI: <http://dx.doi.org/10.7596/taksad.v9i3.2737> [in English].
15. Newman E. *Memoirs of Hector Berlioz: From 1803 to 1865, Comprising His Travels in Germany, Italy, Russia, and England*. New York : Dover Publications, 1932 [in English].
16. Prod'homme J.-G. From the Unpublished Autobiography of Antoine Reicha. *The Musical Quarterly*, 3 (22), 1936. P. 339–353 [in English].
17. Walls L. *Composing-Out Notre-Dame: How Louise Bertin Expresses the Hugolian Themes of Fate and Decay in La Esmeralda*. NT thesis. Music University of North Texas. Denton, 2018 [in English].
18. Werner H. De la musique des femmes – La Esmeralda. *Revue des Deux Mondes*, 1836. 5 (8). P. 611–625 [in French].

UDC 78.071.1 Бертен (44):782 (045)

LOUISE BERTIN – A FORGOTTEN FIGURE OF FRENCH MUSICAL ROMANTICISM

Chebotar Oleksandra – a master degree applicant student «025 Musical art»
National music academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky, Kyiv

The relevance of the study is determined by the appeal to the figure of the composer Louise Bertin, little known in European musicology, who was a significant person in the cultural life of Paris in the 19th century. The operas she created were staged on the capital's stages and caused controversial reviews, but were later forgotten. The present demands a restoration of historical justice to Louise Bertin and an understanding of her place in the French operatic culture.

The novelty of the research lies in the study of the life and work of Louise Bertin, in establishing the details of her biography, as well as in focusing on the only opera libretto by Victor Hugo. The purpose of the article is to investigate the creative path of Louise Bertin and to reveal the reasons for the long-term oblivion of her legacy.

Research results. It turned out that Louise Bertin came from an influential family, her father was the director of the Paris publication «Journal des Débats» and gave her daughter a good education. Based on the decipherment of Victor Hugo's handwritten letters addressed to Louise Bertin, the collaboration between the two artists on the opera «La Esmeralda» is highlighted. Based on the musical periodicals of Paris and the memoirs of Bertin's contemporaries, the process of preparing the opera «La Esmeralda» for the premiere at the Royal Academy of Music is analyzed. Critical feedback on the production of the opera and positive assessments by contemporaries are given.

Key words: the work of Louise Bertin, french opera of the 19th century, romanticism in music, the roman by Victor Hugo «Notre Dame de Paris», opera «La Esmeralda» by Louise Bertin.