

УДК 78:782

DOI 10.32782/2310-0583-2023-51-06

СЕМАНТИКА ІНТОНАЦІЙНОГО РОЗВИТКУ МУЗИЧНОЇ ДРАМАТУРГІЇ ОБРАЗУ (НА ПРИКЛАДІ ОБРАЗУ МІМІ В ОПЕРІ ДЖ. ПУЧЧІНІ «БОГЕМА»)

Дар'я Сердюк – науковий аспірант 2 року навчання кафедри сольного співу,
Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової
<https://orcid.org/0009-0009-7370-1522>

Мета роботи – виявити музичні засоби, які композитор використовує для відображення розвитку драматургії оперного образу (на прикладі соло – «Розповіді Мімі» з опери Дж. Пуччіні «Богема»). Розшифрувати інтонаційну семантику партитури опери стосовно образу головної героїні. Обґрунтувати взаємозв'язок між інтонаційними характеристиками та смисловим вираженням образу. Визначити взаємозалежність тембру-амплуа голосу вокаліста з влучним сценічним відтворенням образу Мімі. Методологія дослідження: порівняльний аналіз, науково-історичний та бібліографічний аналіз, методично-виконавський аналіз, образно-семантичний та акторський аналіз музичного матеріалу. Наукова новизна – вперше представлений аналіз партії Мімі з опери Дж. Пуччіні «Богема» під призвою «театру реалізму». Драматургія розвитку оперної партії представлена як взаємозалежність вокальної складової та музичної семантики загальної партитури опери. Дано обґрунтування залежності якісного втілення образу Мімі від певного тембру-амплуа. Висновки. Будівання партитури та, відповідно, розвиток образно-семантичної складової музичних образів в опері Дж. Пуччіні «Богема» відповідає загальним ознакам новацій у музичному мистецтві кінця XIX – початку XX століття – поступове, але виражене будівання музичного матеріалу опери, як єдиного смислового твору, де сценічна дія, оформлена музичними засобами не переривається ні на хвилину, розкриваючи образи героїв у їхньому перетворенні, що відповідає законам театру реалізму. Перед виконавицею партії Мімі постає завдання глибинного аналізу не тільки вокальної складової партії, але й загальної музичної партитури опери, в якій закладено творчий задум композитора. Така професійна робота надає співаці можливість сповна скористатися перевагами свого тембру-амплуа для створення переконливого музичного образу в дусі «театру реалізму».

Ключові слова: музична семантика, інтонаційний розвиток, музична драматургія.

Актуальність теми дослідження. В сучасному розмаїтті музично-сценічних жанрів опера є різнобарвним та складно структурованим видом мистецтва, в якому окрім традиційних складових жанру – музика (оркестр), вокальний голос (соліст), хор, балет, декорації, активно використовуються сучасні надбання інженерного забезпечення сценічного простору – використання світла як заміни традиційним декораціям, використання екранного відображення як складової загального сценічного дійства тощо. Але найголовнішим «тавром» опери є музична драматургія. Сучасні оперні постановки відрізняються від, так званих, традиційно «умовних» оперних вистав неабиякою увагою та акцентуванням на драматичному аспекті оперної вистави. Таким чином, оперні постановки сучасності демонструють рівень якісної драматичної постановки.

Взагалі, розвиток музичного мистецтва дуже тісно пов'язаний із конкретною епохою та відповідає вимогам суспільства, відповідно до проблем часу. Напруження у політичному світі, зміна темпу та якості життя людей, призводить до нового етапу розвитку мистецтва. Кінець XIX – початок XX сторіччя ознаменовані новаторськими на той час проявами у сценічних жанрах, а саме – «правдивістю»

сценічного існування, увагою до психологічної складової театру як явища. У сценічному мистецтві цей напрямок сформулював та надав йому теоретичного обґрунтування К.С. Станіславський.

Не обійшли ці новації й оперу – на зміну «занадто музично прикрашеній» опері Моцарта, Белліні, Доніцетті тощо, в драматургічній основі якої були сюжети життя вищого світу (або «героїв»), а музична партитура була досить традиційно-академічною – чітке слідування тональному плану, структурування музичних номерів, велика кількість вокальних пасажів, фіоритур, які демонстрували можливість та красу голосу вокаліста, але не відповідали розвитку драматургічній лінії, тощо; прийшла «веристська» опера, яка прагнула відобразити на сцені переживання простих людей, показати їхнє життя із глибокими особистими переживанням радощів чи турбот. Опера набирає нового подиху – її музика набуває справжньої драматургії, вокальний спів стає сповненим реальними почуттями. Відповідно – значно підвищився рівень емпатії глядача по відношенню до достатньо умовного, з точки зору «сценічної правди», оперного співу.

Змінюються вимоги до оперного співака – він не тільки вокаліст, він драматичний актор, інстру-

ментом виразності якого є вокальний голос та музична партитура опери. Акторський талант співака, змога вжитися в нафантазований образ певного героя, відтворення на сцені «іншого себе», все більш набуває значущості при оцінюванні певного оперного вокаліста.

Саме тому, для аналізу сутності музичної драматургії опери, ми обрали для один з найчуттєвіших жіночих оперних образів – Мімі – героїню «Богема» Джакомо Пуччіні, одної з найпопулярніших опер сучасного репертуару.

Мета дослідження – виявити музичні засоби, які композитор використовує для відображення розвитку драматургії оперного образу (на прикладі соло – «Розповіді Мімі» з опери Дж. Пуччіні «Богема»). Розшифрувати інтонаційну семантику партитури опери стосовно образу головної героїні. Обґрунтувати взаємозв'язок між інтонаційними характеристиками та смисловим вираженням образу. Визначити взаємозалежність тембру-амплуа голосу вокаліста з влучним сценічним відтворенням образу Мімі.

Наукова новизна – вперше представлений аналіз партії Мімі з опери Дж. Пуччіні «Богема» під призмою «театру реалізму». Драматургія розвитку оперної партії представлена як взаємозалежність вокальної складової та музичної семантики загальної партитури опери. Дано обґрунтування залежності якісного втілення образу Мімі від певного тембру-амплуа.

Об'єкт дослідження – музично-драматургічний розвиток оперного образу (на прикладі соло – «Розповіді Мімі» з опери Дж. Пуччіні «Богема»).

Предмет дослідження – аналіз музичної партитури опери як підґрунтя виконавської концепції оперного образу.

Виклад основного матеріалу. Опера «Богема» – лірична опера, написана італійським композитором Джакомо Пуччіні, у чотирьох діях на лібрето Луїджі Ілліка та Джузеппе Джакоза за твором Анрі Мюрже «Сцени з життя богемів».

Цікавим є той факт, що літературний портрет Мімі відрізняється від оперного образу, композитору потрібно було зберегти найбільш привабливі риси героїні Мюрже, тому Пуччіні відштовхнувся все занадто грубо та різко, аби образ Мімі в опері був сповнений ніжності, жіночності, ширості та закоханості.

Дія опери відбувається у Парижі, в 1830 році, у латинському кварталі в святкові Різдвяні дні (Святвечір), що, із самого початку надає героям опери та слухачам, відчуття дива та свята, не дивлячись на драматизм розгортання сюжету.

Характерною ознакою структури опери є те, що в ній немає окремих музичних номе-

рів – наприклад, арій або дуетів тощо. Музична дія розгортається безперервно, не акцентуючи увагу на окремих аріях або дуетах, що взагалі є рисою композиторів – представників «веризму» у музиці. Термін «веризм» (у перекладі з італійської «il verismo» – справжній, правдивий) – це стиль, який проявився у музиці, літературі та образотворчому мистецтві кінця XIX – початку XX століття. Його характерною рисою є достовірне відображення соціально-психологічного стану головних діючих осіб у сюжеті, зумовленому соціальним контекстом доби. Передумови виникнення оперного веризму можна знайти у реалістичних операх французьких і італійських композиторів другої половини XIX століття («Кармен» Ж. Бізе, «Травіата» Дж. Верді). У «веристських» операх композиторів цікавлять переважно психологічні переживання героїв. Драматургія іноді зближується з натуралістичною драмою: відтворення повсякденного життя, побуту, де панують напружені конфлікти. Музика сповнена правдивого відображення почуттів героїв, на відміну від опер XVIII століття (В. Белліні та раннього Дж. Верді), в яких панує надмірна химерність музичної лінії та соціально-критичний пафос.

Музичний веризм яскраво відтворився у таких оперних композиторів: П. Масканьї «Сільська честь» (1890 р.), опера написана за новели Дж. Вергі, сюжет «сільської драми»; Р. Леонкавалло «Паяци» (1892 р.) – гостро драматична опера-новела з життя сільських комедіантів Південної Італії; Дж. Пуччіні «Манон Леско» (1893), «Богема» (1896), «Тоска» (1900), «Мадам Баттерфляй» (1904).

Тому так звана «Розповідь Мімі», на матеріалі якої ми будемо робити аналіз, означена як окремий номер тільки у вокалістів, а у композитора – навпаки, є лише епізодом загальної музичної тканини 1 акту.

Отже, головна героїня опери Мімі – звичайна дівчина, лірична героїня, яка постає перед нами світлою, ніжною, але водночас пристрасною жінкою, яка прагне кохання, попри недугу.

Цікаво, що у клавирі композитор зазначив лише тип голосу головної героїні, як «сопрано», без поміток, якого тембру-амплуа повинен бути голос виконавиці – «ліричний» або «лірико-драматичний». Головне, аби вокальний тембр був здатний відобразити весь спектр почуттів героїні на всьому діапазоні, відобразити музичними засобами її характер та темперамент.

Тембр-амплуа вокаліста дає змогу повноцінно виразити смислообраз та музичну семантику оперного персонажа. Тембр-амплуа розкриває осо-

бистість героя, його індивідуальну психологічну характеристику [1, с. 89–96]. Зазначений композитором для певної партії тип голосу програмує певний образ героя, який може бути представлений тип чи іншим типом голосу, а саме: сопрано – образ молодій героїні; мецо-сопрано – образ жінки або матері; тенор – образ молодого героя; баритон – чоловік середніх років, який частіше слугує контрастним персонажем тенору; бас – батько, чоловік похилого віку. Отже, тембр-амплуа, це своєрідний психологічний портрет певного персонажа в опері. Саме у тембрі-амплуа розкривається суть, душа персонажа, що відтворюється за допомогою особливостей вокального тембру співака.

Треба зазначити, що у перевагах того чи іншого тембру-амплуа для тієї чи іншої партії, враховується щільність оркестрової партитури. Йдеться про емісійні можливості голосу співака, що дозволяють без суттєвих технологічних завад реалізовувати художні завдання, окреслені музичною драматургією опери.

Музична палітра образу Мімі особлива – поряд з реалістичними інтонаціями людського мовлення у речитативних фрагментах в монологах та ансамблях переважають романтичні або трагічні інтонації (залежно від епізоду). Таке будовання музичного матеріалу взагалі притаманне саме операм Пуччіні, який поєднав риси веризму – інтонаційної «простоти» музичної характеристики героїв, та вікові традиції італійської опери – ліризм, мелодійність, втілюючи так званий змішаний вокальний стиль, який, у свою чергу, є найбільш показовою характеристикою атмосфери часу.

Музичний образ головної героїні втілюється за допомогою інтонаційної семантики вокальної та оркестрової партії за допомогою прийомів музичної мови, таких як – гармонія акорду, мелодійне будовання, темп, метро-ритмічна складова, динаміка, музичні артикуляції, загальна тканина та насиченість оркестрової партії, драматургічний розвиток музичного матеріалу.

Інтонаційна семантика вокальної та оркестрової партії яскраво відображаються у лейтмотивах, які звучать не нав'язливо, але музичними засобами вибудовують драматургічний розвиток сюжету. У головної героїні можна вилучити три лейтмотиви, які, протягом опери, лунають в оркестровій партії або у вокальних партіях – Мімі чи інших дійових осіб.

Визначимо ці лейтмотиви:

- лейтмотив розповіді Мімі;
- лейтмотив кохання;
- лейтмотив прощання.

Розглянемо ближче основні лейтмотиви партії Мімі на прикладах.

Отже, з появою Мімі на сцені, при першому знайомстві з Рудольфом, в оркестровій партії лунає початок прощальної арії Мімі з 3 дії на слова: «Vorrebbe?» ніби передбачаючи майбутній розвиток відносин головних героїв:



Рис. 1. Початок прощальної арії Мімі з 3 дії на слова: «Vorrebbe?»

Початок 3 акту. Перед розмовою з Марселем, Мімі відчуває внутрішню боротьбу двох почуттів, які відображаються в оркестровій партії та лунають декілька тактів: перша відтворює лейттему «Розповіді Мімі» – «Si. Mi chiamano Mimì», нагадуючи зародження кохання головних героїв, друга відтворює лейттему прощання – початок арії Мімі з 3 дії на слова: «Dove lieta uscì al tuo grido d'amore» майбутнє рішення розлуки з Рудольфом:



Рис. 2. Початок 3 дії, вступ, оркестрова партія

Заключна трагічна 4 дія. Мімі вже відчуває останні хвилини життя, але найприємніші спогади лунають у її свідомості. Побачивши поруч Рудольфа, вона як у перше починає розповідь про себе, прагнучи повернути час назад та переміститися у день першого знайомства. З її вуст лунає тема Розповіді «Mi chiamano Mimì», але в іншій тональності cis-moll.

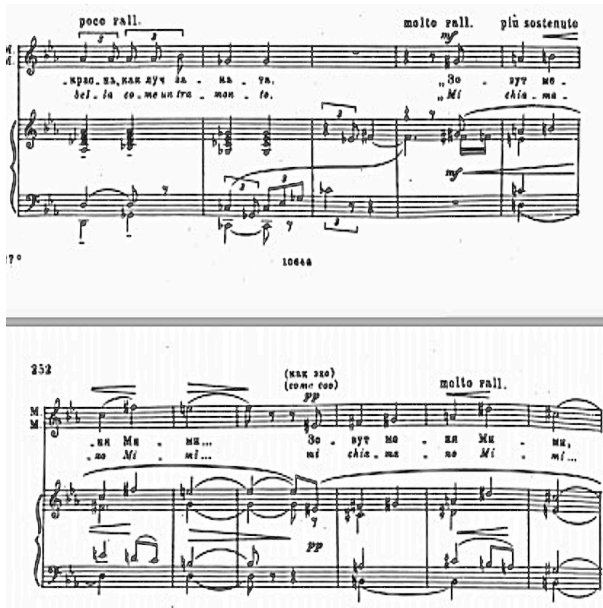


Рис. 3. 4 дія опери, тема Розповіді
«Mi chiamano Mimi»

Лейтмотив, як музично-семантична складова образу героїні, дуже яскраво розкривається продовж дії, що дає слухачу змогу, впродовж драматургічного розвитку, спостерігати не тільки за сюжетом, але й відчувати таємний, внутрішній стан героїні «без слів», який побудував композитор.

«Розповідь Мімі» звучить у першій дії опери після розгорнутої арії Рудольфа. Саме у цей час, між двома героями з'являються почуття кохання. Автобіографічна арія – розповідь Мімі не тільки не поступається арії Рудольфа, що передує їй у розвитку сюжету, але навіть перевершує її у плані емоційного наповнення та наявності музично-психологічних нюансів.

Так же, як і опера, розповідь Мімі базується на наскрізному музичному розвитку дії: логічно вбудовується у загальну сцену Рудольфа та Мімі, що складається з арії Рудольфа, розповіді Мімі, сцени-діалогу та дуету.

Соло Мімі звучить у D-dur, тональності, яка ще з творів Баха, вважається такою, що сповнена надій, такою, що спонукає до дії [2, с. 8]. Використання композитором такої тональності вже само по собі завдає певних музично-семантичних характеристик образу Мімі та, власне, заявляє атмосферу знайомства головних героїв як атмосферу піднесеності та захоплення.

За структурою арію можна представити у формі АВА – єдності трьох частин, що притаманно старовинній музиці. Але, на відміну від арій Генделя та Баха, у Пуччіні третя частина арії, яка є мелодійним повтором першої частини, наповнена іншими музичними смислами, та, від-

повідно має інші музичні характеристики. Якщо у старовинних аріях третя частина повністю повторюється без тональних, музикальних та драматичних змін, то у Розповіді Мімі такі зміни дуже яскраві. Показовим є те, що втілення цих змін відбувається не у вокальній лінії, а цілком на полі оркестрової партитури – змінами в оркестровій фактурі та оркестровій динаміці. Якщо у першій частині оркестрова партія має підтримуючу функцію, що відображується у стриманій акордовій фактурі, здійснюючись лише завдяки грі струнної групи, арфи та трелі флейт – завдяки чому, музичними засобами, створюється звуковий образ ніжної та кристально-чистої героїні; то у третій частині в оркестровій партії провідну роль відіграє повна струнна група, арфа, духові та ударні інструменти, за рахунок яких відображується розкутість Мімі, довіра Рудольфу, впевненість та захопленість сильними почуттями.

Також, маємо зазначити, що Розповідь містить пролог та епілог, які відіграють певну роль у музичному монолозі, роблячи його завершеним, що, до речі, надає можливість вокалістам виконувати цю арію окремо в концерті.

Отже, представимо аналіз музичної партитури Розповіді Мімі, який розкриває смислові трансформації героїні.

«Si! Mi chiamano Mimi ma il mio nome e Lucia» – це, пролог соло або вступна частина:

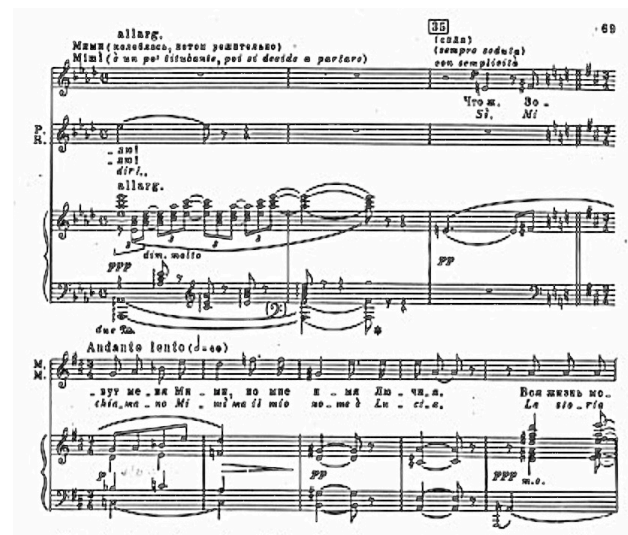


Рис. 4. Початок розповіді Мімі «Si! Mi chiamano Mimi ma il mio nome e Lucia»

Написана в основній тональності D-dur. Вона побудована на темі Lento, яка лунає на початку сцени зустрічі Рудольфа та Мімі, але у більш жвавому темпі:

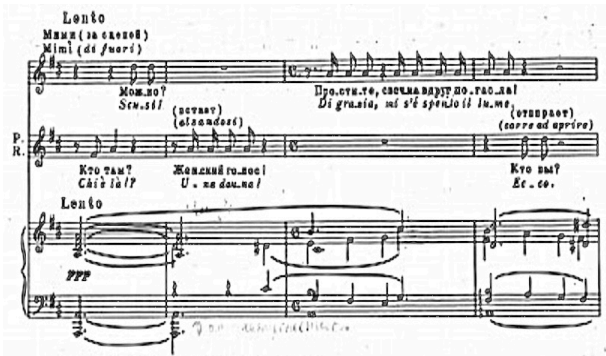


Рис. 5. Перше проведення в оркестрі Розповіді Мімі

Як було зазначено вище, ця лейттема розповіді Мімі лунає протягом всієї опери та несе у собі тему самої героїні. По мірі розвитку драматургічної дії саме ця тема або лунає у первісному вигляді або, як у 4 дії, звучить у іншій тональності, відображуючи зміненний внутрішній стан героїні.

Перша частина соло починається зі слів: «Mi piaccion quelle cose», у якій композитором зазначені такі рекомендації: у вокальній партії «dolcemente» – ніжно, а у оркестровій «molto piano» – дуже тихо.



Рис. 6. Перша частина соло «Mi piaccion quelle cose»

Вокальна мелодія має чітку метро-ритмічну виваженість завдяки основним тривалостям у такті: чверть та восьма. Завдяки цьому на кожну вокальну ноту припадає мовленнєвий склад (не розспівується окремий склад не декілька нот, що притаманно оперним партитурам Белліні та Доніцетті). Така фактура вокальної партії надає особливий характер, виправдовуючи назву вокального номеру, зазначену композитором – «розповідь». Але будова вокальної лінії, а саме поступове під-

няття теситури вгору, зазначене як «ritardando» (поступово сповільнюючи) на верхній ноті цієї частини («ля» другої октави), наділяють «розповідь» не тільки теплим та м'яким характером, властивим Мімі, а ще й вказують на те, що у семантиці музичного розвитку арії закладено психологічне «розкриття душі» героїні перед новим знайомим, набуття поступової довіри до нього, наближення до інтимності та довірливості відносин, які не потребують додаткових слів та формулювань. У цій частині оркестрова партія виступає як підтримуюча; домінуючим у загальній музичній палітрі виступає звучання голосу, за допомогою якого втілюються усі тонкощі та почуття. Оркестрова партія складається тільки зі скрипкової групи, яка виражає хвилювання героїні не тільки мелодійно-гармонійними засобами та тембральними барвами струнних інструментів, але й за допомогою метро-ритмічної складової – використання струнними інструментами синкопи, що взагалі не таке часте явище. Крім того, таким метро-ритмічним засобом підкреслюється мелодія вокальної партії, яка також викладена за допомогою синкопування.

Третя частина звучить на словах – «Germolia in un vaso una rosa, foglia a foglia la spio» (Проростає троянда у вазі, дивлюся листочок за листочком).



Рис. 7. Третя частина соло «Germolia in un vaso una rosa, foglia a foglia la spio»

Вона повністю повторює мелодику вокальної лінії першої частини, але композитором зазначено термін «agitando appena» – ледь-ледь схвилювано, тоді як у першій частині – «dolcemente». Навіть такий невеликий нюанс відіграє важливу роль у музично-драматургічному розвитку арії. Тому що після кульмінаційного сплеску, який відбувся у середній частині, головну героїню охоплює стан вагання та сумніву – А чи зрозумів її почуття Рудольф і яка буде в нього реакція? Тому

на базі повного повтору вокальної лінії, змінюється настрій та внутрішній стан героїні.

Оркестрова партія також набуває структурних та метро-ритмічних змін у третій частині. До струнної групи та арфи додаються духові та ударні інструменти. Змінюється не тільки оркестровий склад, але й фактура акомпанементу. Хоча оркестр не відходить від своєї підтримуючої функції, але завдяки тембрально-інструментальному розмаїттю, метро-ритмічній рівності (без синкоп, на відміну від першої частини) та довгим музичним фразам, оркестр звучить більш насичено та повно.

Друга, середня, частина соло – кульмінація музичного монологу героїні. Починається зі слів «Ma quando vien lo sgelo»:



**Рис. 8. Середня частина соло
«Ma quando vien lo sgelo»**

Вокальна партія Мімі будується ніби висхідними сходами за кожною змістовною фразою. Кожна сходинка несе у собі емоційну силу, якою сповнена героїня, та поступове набуття піднесеного стану, що характеризує закоханість. Кульмінаційний сплеск на словах «Il primo bacio dell'aprile è mio» відкривають для глядача «внутрішню людину» Мімі – яка вона є за своєю природою. Показово, що оркестрова партія у кульмінації звучить на tutti струнних інструментів, створюючи одну велику хвилю, яка передає глибину та силу почуттів героїні. Голос звучить на високій теситурі, але не відділяється від оркестру, а майже потопає в оркестровій фактурі. До речі, такий характерний прийом часто використовується в операх Верді та Пуччіні. Диригенти, розуміючи первісний задум композитора, так вибудовують динаміку звучання, що голос соліста не

звучить «понад» оркестром, а стає мов би однією з «оркестрових партій» – вокал стає невід’ємною частиною оркестрової партитури.

Сама структура «Розповіді Мімі», де кульмінація розміщена композитором всередині, а не наприкінці, дає певну характеристику героїні, як людини закритої, яка тільки під впливом емоційного сплеску обнажає свою «внутрішню людину».

Взагалі, не дивлячись на загальний світлий настрій «Розповіді Мімі», відчувається ледь помітний відтінок смутку, який може свідчити про подальший драматургічний розвиток опери, як передвісник майбутнього. Але органічним продовженням «Розповіді Мімі» є так званий дует Мімі та Рудольфа, який також не виділено композитором в окремий номер. Два героя ніби зливаються. Вони разом охоплені коханням.

Симбіоз музичного матеріалу та драматургії робить цю оперу однією з кращих опер Дж.Пуччіні, а «Розповідь Мімі» найвпізнаванішою жіночою арією сьогодення. Докладний аналіз музичного матеріалу відкриває драматургічний задум композитора. Музичний темп, метро-ритм, нотний штрих чи пауза, зазначені композитором в Розповіді Мімі розкривають музичними засобами психологічний портрет героїні.

Висновки. Будування партитури та, відповідно, розвиток образно-семантичної складової музичних образів в опері Дж. Пуччіні «Богема» відповідає загальним ознакам новацій у музичному мистецтві кінця XIX – початку XX століття – поступове, але виражене будування музичного матеріалу опери, як єдиного смислового твору, де сценічна дія, оформлена музичними засобами не переривається ні на хвилину, розкриваючи образи героїв у їхньому «перетворенні», що відповідає законам театру реалізму. Перед виконавицею партії Мімі постає завдання глибинного аналізу не тільки вокальної складової партії, але й загальної музичної партитури опери, в якій закладено творчий задум композитора. Така професійна робота надає співакці можливість сповна скористатися перевагами свого тембру-амплуа для створення переконливого музичного образу в душі «театру реалізму».

Література

1. Авраменко Є.Б. Тембр-амплуа як інструмент вираження оперного «голособразу» (на прикладі драматичного тенора). Музичне мистецтво і культура: науковий вісник ОНМА імені А.В. Нежданової / гол.ред. К. Фламм. Вип. 30(1). Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2020. С. 89–96.
2. Клавір Джакомо Пуччіні. «Богема». М.:Музика, 1980.
3. Лінклейтер К. Звільнення природного голосу. New York: Drama Book Specialist, 1976.
4. Оганезова-Григоренко О.В. Автопоезис артиста мюзиклу як творчий феномен та предмет музикознавчого дискурсу – Одеса «Астропринт», 2019.

5. Самойленко О.І. «Мова свідомості» та семантичний аналіз музики: до постановки проблеми – Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської державної музичної академії імені А.В. Нежданової / гол. ред. О.В. Сокол. Одеса: Друк, 2004.

References

1. Avramenko, E.B. (2020). Tembr-amplua yak instrument vyrazhennia opernoho «holosoobrazu» (na prykladi dramatychnoho tenora) [Timbre-role as a tool for expressing the operatic "voice image" (on the example of a dramatic tenor)]. *Muzychne mystetstvo i kultura: naukovyi visnyk ONMA imeni A. V. Nezhdanovoi* / hol.red. K. Flamm. Vyp. 30(1). Odesa: Vydavnychiy dim «Helyvetyka», 2020. pp. 89–96 [in Ukrainian].
2. Giacomo Puccini's (1980). *Klavir «Bohema» [Piano "Bohemia"]*. M.:Muzyka [in Ukrainian].
3. Linklater, K. (1976). *Zvilnennia pryrodnoho holosu [Freeing the Natural Voice]*. New York: Drama Book Specialist.
4. Oganezova-Grigorenko, O.V. (2019). *Avtopoezys artysta miuzykly yak tvorchyi fenomen ta predmet muzykoznavchoho dyskursu [Autopoiesis of a musical artist as a creative phenomenon and subject of musicological discourse]*. Odesa: «Astropynt» [in Ukrainian].
5. Samoilenko, A.I. (2004). *Mova svidomosti» ta semantychnyi analiz muzyky: do postanovky problemy [Language of consciousness and semantic analysis of music: to pose the problem]*. *Muzychne mystetstvo i kultura: Naukovyi visnyk Odeskoi derzhavnoi muzychnoi akademii imeni A.V. Nezhdanovoi* / hol. red. O.V. Sokol. Odesa: Druk [in Ukrainian].

Daria Serdiuk – Scientific Postgraduate student of the 2nd year of study, department of solo singing, Odesa National Academy of Music named after A.V. Nezhdanova

Semantics of the intonation development of the musical dramaturgy of the image (on the example of the image of Mimi in G. Puccini's opera “Boheme”)

Research objective – identify the musical means that the composer uses to reflect the development of the dramaturgy of the operatic image (using the example of the solo – “Mimi’s Tale” from G. Puccini’s opera “La Bohème”). Decipher the intonational semantics of the opera score regarding the image of the main character. To substantiate the relationship between intonation characteristics and the semantic expression of the image. Determine the interdependence of the timbre-role of the vocalist’s voice with the accurate stage reproduction of Mimi’s image. **The methodology:** comparative analysis, scientific-historical and bibliographic analysis, methodological performance analysis, figurative-semantic and acting analysis of musical material. **The scientific novelty** – for the first time, an analysis of Mimi’s part from G. Puccini’s opera “La Bohème” is presented under the prism of “theater of realism”. The dramaturgy of the development of the operatic part is presented as the interdependence of the vocal component and the musical semantics of the overall opera score. A justification is given for the dependence of the qualitative embodiment of Mimi’s image on a certain timbre-role. **Conclusions.** The construction of the score and, accordingly, the development of the figurative-semantic component of musical images in G. Puccini’s opera “La Bohème” corresponds to the general features of innovations in the musical art of the late 19th and early 20th centuries – a gradual but pronounced construction of the musical material of the opera, as the only semantic work, where the stage action, decorated with musical means, is not interrupted for a minute, revealing the images of the heroes in their transformation, which corresponds to the laws of realism theater. The performer of the role of Mimi is faced with the task of in-depth analysis of not only the vocal component of the part, but also the overall musical score of the opera, which contains the composer’s creative plan. Such professional work gives the singer the opportunity to take full advantage of her timbre-role to create a convincing musical image in the spirit of “theater of realism”.

Key words: musical semantics, intonation development, musical dramaturgy.