

Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования
«Детская школа искусств» Купинского района

Методическое сообщение на тему:
БАЛЕТ «ЩЕЛКУНЧИК» П.И. ЧАЙКОВСКОГО: МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ
МУЗЫКАЛЬНО-СТИЛИСТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

По предмету «Слушание музыки»

Составитель

Заведующая хоровым отделением,
преподаватель теоретических и хоровых дисциплин

Перфильева П.О.

Купино, 2025

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
1. ИСТОРИЧЕСКАЯ СВОДКА	
1.1.История создания балета «Щелкунчик»	5
1.2.Краткое содержание сказки Гофмана. Отличие сюжета сказки и либретто балета «Щелкунчик»	5
1.3.Взаимодействие балетно-сценического и музыкального рядов	7
2. МУЗЫКАЛЬНО-СТИЛИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ «ЩЕЛКУНЧИКА»	
2.1.Взаимодействие сюжетной, сценической и музыкальной композиций	8
2.2.Музыкально-стилистический анализ дивертисментных номеров балета «Щелкунчик»	8
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	11
ЛИТЕРАТУРА	12

ВВЕДЕНИЕ

«Я желал бы всеми силами души, чтобы музыка моя распространилась, чтобы увеличивалось число людей, любящих ее, находящих в ней утешение и подпору»
П.И. Чайковский

В этих словах Петра Ильича Чайковского точно определена задача его искусства, которую он видел в служении музыке и людям, в том, чтобы «правдиво, искренне и просто» говорить с ними о самом главном, серьезном и волнующем.

Данное методическое сообщение представляет собой обзор балета-феерии П.И. Чайковского «Щелкунчик» и предоставляет комплексный музыкально-стилистический анализ ключевых номеров-дивертисментов из балета. Актуальность данного сообщения обусловлена его ориентированностью на практическую педагогическую деятельность в учреждениях музыкального образования. Подобный углубленный разбор, выстроенный на основе научного подхода и с привлечением авторитетных музыковедческих исследований, является не просто академическим упражнением, а действенным методическим инструментом.

Для **педагогов** историко-теоретического цикла данное сообщение предлагает:

- Структурированный план для изучения сложного произведения.
- Глубокую интерпретацию, раскрывающую связь музыкальных средств (оркестровки, гармонии, формы) с художественными образами.
- Научный аппарат (терминологию, ссылки на музыковедов) для повышения уровня преподавания.

Для **учащихся** анализ полезен тем, что:

- Формирует системное мышление, уча воспринимать музыку как целостную структуру.
- Развивает профессиональный слух через анализ конкретных композиторских техник.
- Расширяет кругозор, знакомя с основами музыкальной стилизации и национального колорита.

Таким образом, анализ служит методическим пособием для углубленного понимания шедевра Чайковского в педагогическом процессе.

Среди всех произведений позднего периода «Щелкунчик» занимает особое место. Он не вписывается в существовавшую в тот период традицию балетного жанра и в полном смысле слова является новаторским произведением. В музыкознании сложилась традиция рассматривать «Щелкунчик» как оптимистично-светлый балет, окруженный трагическими произведениями последних лет. Стилистика «Щелкунчика» вобрала в себя всё то, что можно по отдельности встретить и в других сочинениях этого периода. Но уникальность балета заключается как раз в фокусировании новаторских тенденций позднего стиля. Это обуславливает неповторимость «Щелкунчика», его особое положение в творчестве Чайковского. Композитор, воплощая свои идеи, всячески стремится избежать канонов и канонических жанров, ищет свободное русло, в котором нет ограничений исторически сложившимися жанровыми условиями. Ощущение свободы в жанре балета дает возможность Чайковскому нарушить существующие каноны и создать новый нетрадиционный лаконичный балет.

С учетом всего вышесказанного, в данном методическом сообщении представлен комплексный анализ последнего балета Чайковского. В частности, рассматриваются следующие вопросы: взаимодействие балетно-сценического и музыкального рядов, выявление процесса формирования музыкальной концепции, прослеживание своеобразия композиторского авторского замысла; музыкальный анализ дивертисментных номеров балета; выявление особенностей музыкальной стилистики балета в целом; взаимодействие сюжетной, сценической и музыкальной композиций.

1. ИСТОРИЧЕСКАЯ СВОДКА

1.1. История создания балета

Балет-феерия на музыку Петра Ильича Чайковского в двух актах, трех картинах. Сценарист М. Петипа, балетмейстер Л. Иванов, художники К. Иванов, М. Бочаров, костюмы И. Всеволожского, Е. Пономарева, дирижер Р. Дриго.

Премьера состоялась 6 декабря 1892 года в Мариинском театре.

В 1890 году Чайковский получил заказ на одноактную оперу и двухактный балет. Для балета он выбрал сказку Гофмана «Щелкунчик и мышиный король» не в оригинале, а в пересказе А. Дюма-отца «История Щелкунчика».

Композитор письменно изложил сюжет со слов заказчика, после чего начал совместную работу с хореографом Мариусом Петипа. Петипа предоставил подробный план-заказ и балетмейстерскую экспозицию, давая композитору детальные указания относительно характера музыки.

Весной 1891 года работа над балетом прервалась из-за поездки Чайковского в США. Не успев к сроку, композитор добился переноса премьеры на следующий сезон.

После возвращения, в январе-феврале 1892 года, Чайковский завершил и оркестровал партитуру. В марте была исполнена сюита из балета, имевшая оглушительный успех: пять из шести номеров по требованию публики были повторены. Постановку «Щелкунчика» осуществил Л. Иванов, работавший по сценарию и указаниям заболевшего Петипа. Критики отмечали, что хореографическое мышление Иванова существовало по законам музыки Чайковского. Балетмейстер черпал пластику танца непосредственно из партитуры, что особенно ярко проявилось в новаторском симфонизированном танце снежных хлопьев.

Премьера «Щелкунчика» состоялась 6 (18) декабря 1892 года. Несмотря на неоднозначные отзывы критики, балет сохранялся в репертуаре Мариинского театра более тридцати лет. В советское время героиню переименовали из Клары в Машу. В 1920-е годы спектакль был восстановлен, а затем обновлен Ф. Лопуховым, что положило начало многочисленным постановкам другими балетмейстерами.

1.2. Краткое содержание сказки Гофмана. Отличие сюжета сказки и либретто балета «Щелкунчик»

Действующие лица:

- Доктор Штальбаум
- Его жена
- Клара (Мари), их дочь
- Фриц, их сын
- Марианна, племянница
- Советник Дроссельмейер, крестных детей Зильбергаузов
- Щелкунчик
- Фея Драже, королева сладостей
- Принц Коклюш (Оршад)
- Мадордом
- Матушка Жигонь
- Мышиный король
- Куклы: Маркитантка, Солдат, Коломбина, Арлекин
- Родственники и гости в карнавальных костюмах, дети, слуги, мыши, пряничные и оловянные солдатики, куклы, игрушки, гномы, зайцы; феи, сласти, цветы и др.

Действие происходит в одном из немецких княжеств в эпоху Гофмана (XVIII–XIX) и в сказочном городе Конфитюренбурге (Конфетенбург).

В сочельник Фриц и Мари — дети доктора Штальбаума — получают от родителей множество подарков: кукол, игрушечных гусар, деревянного коня, крошечную посуду, книжки с картинками. Крёстный Дроссельмейер преподносит им миниатюрный замок с золотыми башнями, по залам которого передвигаются дамы и кавалеры. Чуть позже происходит знакомство детей с ещё одной игрушкой — орехоколом, сделанном в виде маленького уродливого человечка по имени Щелкунчик.

Перед сном Мари задерживается возле шкафа, в который на ночь были убраны подарки, и оказывается свидетельницей битвы. Её ведут семиголовый Мышиный король, выбравшийся из-под пола со своим войском, и армия оживших кукол, возглавляемая Щелкунчиком. Девочка стремится защитить маленького человечка, однако чувствует боль в руке и падает на пол. Очнувшись в своей постели, она пытается поведать матери и доктору о ночном сражении, но те считают её повествование отголосками былой горячки. Навестивший Мари крёстный приносит отремонтированного Щелкунчика и рассказывает, что некогда тот был нюрнбергским племянником Дроссельмейера, юношей добрым и благородным. В крохотного уродца он превратился по воле королевы Мышильды. Щелкунчик может вернуть прежний облик, но для этого нужно, чтобы он победил Мышиного короля, а его самого полюбила Прекрасная Дама.

Ею становится Мари, которая, получив от Щелкунчика трофеи поверженного Мышиного короля и совершив с маленьким человечком путешествие в волшебную страну, влюбляется в неказистого героя. Родители не верят её воспоминаниям о приключениях и просят забыть эту невероятную историю, однако девочка постоянно думает о Щелкунчике. В финале сказки в доме Штальбаумов появляется молодой человек — племянник Дроссельмейера, который признаётся, что «перестал быть жалким Щелкунчиком». Мари становится его невестой, и на их свадьбе танцуют двадцать две тысячи нарядных кукол.

Между основным сюжетом сказки и либретто балета есть некоторые отличия. Либретто балета упростило и романтизировало сложную, многослойную и местами мрачную сказку Гофмана. Давайте рассмотрим различия в таблице:

Таблица 1.

	Сказка	Балет
Главная героиня и её имя	Девочку зовут Мари (Марихен) Штальбаум. Она более эмоциональна и глубока, именно она, а не кукла, становится центральным персонажем, верящим в одушевлённость Щелкунчика.	В первоначальном либретто героиню звали Клара (вероятно, заимствовано из адаптации Дюма). В советских постановках её снова стали называть Машей (сокращение от Мария), чтобы имя звучало «по-русски». Её образ часто делают более «принцессистым» и менее мечтательным.
Центральный конфликт и сюжетная линия	История содержит сложную вставную сказку «Сказка о твёрдом орехе», которую Дроссельмейер рассказывает Мари. Она объясняет, что Щелкунчик — это заколдованный племянник Дроссельмейера, принц, превращённый в уродливую куклу мышиной королевой Мышильдой. Победа над Мышиным королём — это лишь часть истории, снимающая часть проклятия.	Вся предыстория с заколдованием принца и сказка о принце Пирлипате полностью отсутствует . Битва с мышами становится главным и единственным конфликтом, после которого Щелкунчик сразу превращается в принца.
Роль и характер Дроссельмейера	Дроссельмейер — это таинственная, двойственная и немного пугающая	Дроссельмейер чаще всего представлен как эксцентричный, но

	фигура. Он одновременно советник суда, крестный отец и волшебник, который напрямую связан с магическими событиями. Он — активный участник сказки.	добрый фокусник и даритель подарков. Его волшебная природа и связь с Щелкунчиком часто остаются за кадром или лишь намёком.
Финал и смысл	Финал открытый. После путешествия в Конфетенбург Мари просыпается. Её рассказу о чудесах не верят, и Дроссельмейер вскоре появляется с исцелённым племянником, на котором Мари в итоге и выходит замуж. Есть ощущение, что граница между сном и реальностью стёрта.	Финал представляет собой прямое и торжественное путешествие в Конфетенбург (город сластей), которое трактуется как награда за смелость. История заканчивается грандиозным праздником, не оставляя места для сомнений — это волшебная реальность или сон.

Либретто балета убрало психологическую глубину, второстепенные сюжетные линии и мистический подтекст, оставив ясную структуру: праздник > битва добра со злом > победа > путешествие в волшебную страну > праздник. Это было сделано для большей зрелищности и соответствия жанру балета-феерии.

1.3. Взаимодействие балетно-сценического и музыкального рядов

Сценарный план Петипа состоит из двух частей: детальной разработки сценического действия с дроблением на номера и кратких указаний композитору о характере музыки. Таким образом выстраиваются два синхронных ряда, к которым добавляется третий — музыкальная концепция Чайковского.

Чайковский, хотя и считал балет творением балетмейстера, проявлял непреклонность, когда требования противоречили его художественным принципам. Это позволяет проследить, где композитор точно следует указаниям, а где отступает от них в пользу музыкальной драматургии.

Скворцова И.А в своем исследовании¹ показывает, что, невзирая на формальное следование программе Петипа, Чайковский проявил себя как самостоятельный художник. Его осмысление сюжета тяготеет к версии Гофмана, что выражается в музыкальной драматургии, с самого начала основанной на противопоставлении двух миров — реального и фантастического, видимого действия и его глубинного психологического содержания. В результате композитор, сохраняя внешнюю пунктуальность, создал в партитуре собственную философскую концепцию, оказавшуюся центральной для его замысла.

¹ Скворцова И.А. Балет П.И. Чайковского «Щелкунчик»: опыт характеристики: Учебное пособие. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011

2. МУЗЫКАЛЬНО-СТИЛИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ «ЩЕЛКУНЧИКА»

2.1. Взаимодействие сюжетной, сценической и музыкальной композиций

Премьера «Щелкунчика» была встречена современниками неоднозначно: сценарий Петипа критиковали за бессодержательность, музыку Чайковского — за «нетанцевальность», а структуру — за дисбаланс между актами. Сегодня этот холодный приём объясняется новаторством балета, опередившего своё время. Ключевой точкой разногласий стал контраст между событийным I актом и статичным II актом-дивертисментом, что ставит вопрос о драматургическом единстве произведения.

В основе либретто «Щелкунчика» лежит волшебная сказка, чья структура повлияла на музыкальную композицию. Чайковский интуитивно отразил её закономерности, выделив *исходную ситуацию* (детский праздник) и *собственно сказку* (сны Мари, начинающиеся с 6-й сцены). Этот переход, явный у Гофмана и режиссёров (например, Григоровича), становится смысловым рубежом.

Однако сценическая композиция Петипа вступает в противоречие с этой сказочной структурой. Балетмейстер, разделив спектакль на две картины, проводит границу не между реальностью и сном, а внутри ночных сцен, объединяя реальные и сказочные эпизоды в первой картине. Таким образом, качественный сюжетный перелом — начало волшебства — не получает отдельного сценического оформления, что создаёт разрыв между музыкально-сюжетной логикой и структурой сценического действия.

Анализ музыкальной композиции «Щелкунчика» выявляет её противоречие со сценическим планом Петипа. Формально Чайковский следует его структуре, но *реальная музыкальная драматургия предлагает иное членение*.

Композитор не делает акцента на границе между 7-й и 8-й сценами, назначенной Петипа для смены декораций. Вместо этого он создает плавный переход. Настоящую *музыкальную границу* Чайковский проводит между исходной ситуацией и началом сказки. Реприза и затухание колыбельной в 6-й сцене подводят черту под бытовым разделом, создают начало волшебства.

Таким образом, сквозь двухактную форму проступает *трёхчастная структура*, соответствующая логике волшебной сказки:

1. Исходная ситуация (до 6-й сцены).
2. Волшебная сказка (с 6-й сцены до «Вальса снежных хлопьев»).
3. «Конфитюрбург».

Этот анализ — наша реконструкция, предлагающая виртуальное сценическое решение, которое соответствует музыкальной, а не сценарной композиции балета.

2.2. Музыкально-стилистический анализ дивертисментных номеров балета «Щелкунчик»

«Щелкунчик» занимает особое место в позднем творчестве Чайковского как произведение новаторское, вобравшее в себя новые стилистические тенденции этого периода. Стиль балета уникален и отличается от иных сочинений композитора. В отличие от М. Михайлова, который относит к стилистическому скачку лишь отдельные моменты «Щелкунчика», мы полагаем, что подобным «скачком» в творческой эволюции Чайковского является весь балет в целом.

Данная глава нашего методического сообщения посвящена музыковедческому анализу дивертисментов балета П.И. Чайковского «Щелкунчик». В центре внимания — музыкальная драматургия, оркестровка, гармония и жанрово-стилистические особенности партитуры.

Особый акцент сделан на воплощении мира детского восприятия через специфику тембров, миниатюрность форм и звукоизобразительность. Анализируется принцип контраста между «игрушечной» стилизацией и масштабным симфонизмом.

Рассматривается новаторство Чайковского в области оркестровки (введение челесты) и симфонизации балетного жанра, а также его мастерство в создании стилизованных характерных танцев. Изложение опирается на научную терминологию и труды ведущих музыковедов.

1. Увертюра

Увертюра выполняет функцию пролога, интродукции в мир детского сознания. Как отмечал Б.В. Асафьев, это «миниатюрная симфоническая поэма детского праздника». Композитор сознательно ограничивает оркестровый состав, исключая низкие смычковые и медные духовые, что создаёт эффект лёгкости, прозрачности и «игрушечности». Преобладание высоких тембров (флейты-пикколо, скрипки) и фактурная разреженность имитируют звучание миниатюрных инструментов. Стилистически здесь доминирует классицистская ясность формы (сонатное аллегро без разработки) и мелодики, что соответствует «игрушечному» масштабу и наивному мироощущению героев.

2. Марш

Марш в «Щелкунчике» — это не церемониальное действо, а «детский марш» (Асафьев), стилизация под игрушечное шествие. Музыка отличается лёгкостью, прозрачностью фактуры (преобладание струнных пиццикато и деревянных духовых), игривыми синкопами. Чайковский использует приём звукоподражания: отрывистые, «пунктирные» мотивы создают иллюзию движения заводных кукол. Стилистически это образец тонкой театральной характерности, где жанр марша трансформирован через призму детского восприятия.

3. Рост ёлки

Данная сцена является одним из первых в истории балета примеров симфонизированного действия, где музыка не просто сопровождает, а драматургически развивает сценическое событие. Начинаясь в тональности *gis-moll*, музыка постепенно, через секвенционное нагнетание и хроматический подъём, приходит к тональному «прорыву» в яркий, сияющий *C-dur*. Этот тональный сдвиг (с использованием энгармонической замены) символизирует чудо преображения. Оркестровка достигает кульминационной мощи с участием всего состава, включая арфу и колокольчики, что визуализирует в звуке процесс волшебного роста. Л.З. Корабельникова определяет этот приём как «звуко-зрительный синтез».

4. Сцена сражения

Музыка битвы с мышами — это динамичная звуковая картина, построенная на конфликте двух тем: маршеобразной, «игрушечно-воинственной» темы солдатиков (деревянные духовые) и зловещей, хроматической темы Мышиного короля (низкие струнные и медные). Чайковский применяет полифонические приёмы (имитации, стретты) для создания ощущения хаоса и схватки. Резкие диссонансы, тремоло литавр и внезапные динамические контрасты усиливают драматизм. Стилистически это романтическая традиция «демонического» скерцо, спроецированная на сказочный сюжет.

5. Вальс снежных хлопьев

Это первый крупный хореографический ансамбль, знаменующий переход в волшебный мир. Вальс сочетает в себе жанровые признаки (трёхдольность, синкопы) с изобразительностью. Вокальная партия детского хора на гласные «а» (тембр, ассоциирующийся с ангельским пением) и виртуозные пассажи флейты-пикколо рисуют картину метели. Фактура постоянно меняется, создавая эффект кружения. Как пишет Ю.А. Розанова, Чайковский достигает здесь «симфонизации вальса», превращая его из бытового танца в лирико-изобразительную поэму.

6. Дивертисмент «Конферансье» (Вторая картина)

Дивертисмент представляет собой серию стилизованных национальных танцев, демонстрирующую композиторское мастерство в области музыкального экзотизма.

- **Танец «Шоколад»** (Испанский танец): Чайковский использует стереотипные «испанские» элементы: ритм болеро (триольная пульсация), кастаньеты,

страстные мелодические обороты с опеванием тоники. Однако это не подлинный фольклор, а изящная стилизация в духе «европейского взгляда» на Испанию.

- **Танец «Кофе»** (Арабский танец): Это образец ориентализма в музыке. Композитор применяет характерные приёмы: хроматизированный лад (натуральный минор с пониженными II и V ступенями), томный, ленивый темп (*Tempo di Cullabella*), опору на *basso ostinato*, тембровую краску английского рожка и низких струнных. Создаётся ощущение томной, дремотной неги Востока.

- **Танец «Чай»** (Китайский танец): Стилизация строится на комическом гротеске. Высокие, «прыгающие» стаккато деревянных духовых и флейты-пикколо, пентатонные обороты и монотонное остинато баса создают карикатурный, «игрушечно-восточный» образ.

- **Трепак** (Русский танец): В отличие от предыдущих, этот танец ближе к аутентичной русской плясовой традиции. Композитор использует переменный метр (2/4, сменяющийся на 3/4), энергичный темп, оркестровые акценты, имитирующие народные инструменты. Это яркий, виртуозный номер, основанный на фольклорной ритмике.

- **Танец трёх пастушков** (Пастуший танец): Миниатюра, стилизующая наигрыш деревенской свирели. Использование трёх тембров деревянных духовых (флейта, гобой, кларнет) в имитационной манере создаёт эффект переключки пастушков.

7. Вальс цветов

Кульминация дивертисмента — грандиозный симфонический вальс. Его структура — сложная трёхчастная форма с протяжённой кодой. Отличительные черты: мощное, «пышное» звучание всего оркестра с солирующей арфой, широкий, распевный характер мелодии у медных духовых, использование восходящих секвенций, создающих ощущение нарастающего ликования. Это апофеоз танцевальности, воплощение идеи праздника, красоты и гармонии.

8. Па-де-де (Адажио)

Адажио представляет собой лирико-драматический центр всей Второй картины. Его музыка выходит за рамки дивертисмента, приобретая черты симфонического развития. Широкая, бесконечно разворачивающаяся кантилена, поддерживаемая волнообразным движением струнных и арпеджио арфы, достигает высочайшего эмоционального накала. Сложная, разветвлённая гармония с многочисленными отклонениями и задержаниями передаёт состояние возвышенной любви и счастья. Это образец лирического высказывания, характерного для позднего стиля Чайковского.

9. Танец Феи Драже

В этом номере Чайковский впервые в истории музыки вводит в симфонический оркестр челесту. Нежный, «серебристый» тембр этого инструмента в сочетании с прозрачным аккомпанементом арфы и *pizzicato* струнных создаёт образ хрупкой, кристальной волшебницы. Музыка построена на нисходящих хроматических пассажах в ритме тарантеллы, что придаёт ей ощущение лёгкой, механистичной грации заводной игрушки. Стилистически это вершина оркестрового новаторства Чайковского.

Всеобщий апофеоз в финале балета Финал «Щелкунчика» представляет собой синтез основных лейттембров и лейтгармоний балета. Музыка, сопровождающая сцену путешествия в Конфетенбург, основана на трансформации тем Вальса снежных хлопьев и темы радостного преображения. Апофеоз достигается через тональное утверждение мажорных устоев, мощное *tutti* оркестра с колоколами и арфой, создающее эффект сияния, и объединение танцевальных и лирических элементов в едином ликующем потоке. Как заключает Б.В. Асафьев, финал символизирует «торжество света над тьмой, детской радости над силами зла», завершаясь не просто балетным дивертисментом, но целостной музыкально-философской концепцией, воплощённой средствами высочайшего симфонизма.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведённое исследование позволило осуществить комплексный анализ балет-феерии П.И. Чайковского «Щелкунчик», рассматривающий его как целостное художественное явление, синтезирующее музыкальное, сценическое и литературное начала. В рамках методического сообщения были последовательно решены поставленные задачи, что дало возможность сформулировать следующие выводы.

Историко-теоретический раздел работы выявил *сложный генезис* произведения, возникшего на стыке оригинального замысла Э.Т.А. Гофмана, его романтизированной адаптации А. Дюма и сугубо театрального либретто М. Петипа. Установлено, что упрощение и осветление философско-психологической подоплёки сказки в балетном либретто было компенсировано Чайковским на уровне музыкальной драматургии, где сохранилась присущая Гофману двойственность реального и фантастического миров.

Центральным результатом исследования стало выявление *противоречия между сценарной композицией Петипа и музыкальной концепцией Чайковского*. Анализ демонстрирует, что, формально следуя балетмейстерскому плану, композитор выстроил иную, трёхчастную драматургическую структуру, соответствующую канонам волшебной сказки: исходная ситуация (детский праздник), собственно сказка (сны Мари) и волшебное царство (Конфетенбург). Это подтверждает тезис о Чайковском как о самостоятельном художнике-драматурге.

Музыкально-стилистический анализ дивертисментных номеров *подтвердил новаторский характер партитуры «Щелкунчика»*. Композиторский гений проявился в уникальном преломлении мира детского восприятия через специфические оркестровые тембры, миниатюрность форм и тонкую звукоизобразительность. Одновременно с этим демонстрируется принцип контраста, где «игрушечная» стилизация (Увертюра, Марш) соседствует с масштабным симфоническим развитием (сцена «Рост ёлки», Па-де-де). Особого внимания заслуживает оркестровое новаторство Чайковского, достигшее своей вершины в введении челесты («Танец Феи Драже») и симфонизации танцевальных жанров («Вальс снежных хлопьев», «Вальс цветов»).

Таким образом, «Щелкунчик» предстаёт не как развлекательная феерия, а как глубокое и целостное произведение, в котором музыка выступает главным драматургическим действующим лицом. Финал балета, синтезирующий основные лейтмотивы и гармонии, подводит к философской концепции торжества света над тьмой, воплощённой средствами высочайшего симфонизма.

Данное методическое сообщение, опирающееся на научный аппарат и авторитетные музыковедческие источники, может служить эффективным инструментом в педагогической практике, способствуя углублённому пониманию шедевра Чайковского как учащимися, так и преподавателями учреждений музыкального образования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гофман Э.Т.А. Щелкунчик и мышинный король. М., 1956
2. Деген А., Ступников И. Ленинградский балет. 1917-1987, 1988
3. Житомирский Д.В. Балеты Чайковского. – 2-е изд., перераб. И доп.. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1957
4. Критская Е. Д., Шмагина Т. С., Сергеева Г. П., Издательство: Просвещение, 2021 г. Серия: Школа России (ФГОС)
5. Лопухов Ф.В. Комментарии к балетмейстерским экспликациям
6. Михайлов М. Стил в музыке. Л., 1981
7. Михеева Л.Н. Вечно живая классика // Культурное наследие России. – Федеральное государственное бюджетно-исследовательское учреждение «Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева», 2013
8. Петипа М. Рабочие заметки // ГЦТМ. Ф. 205. Ед. хр. 614, 617, 620
9. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки, 2023
10. Скворцова И.А. Балет П.И. Чайковского «Щелкунчик»: опыт характеристики: Учебное пособие. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011
11. Скворцова И.А. Балет П.И. Чайковского «Щелкунчик»: опыт характеристики. Учебное пособие. – М.: Московская консерватория, 2011
12. Слонимский Ю.И. П.И. Чайковский и балетный театр его времени. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1956
13. Туманина Д. Балеты П.И. Чайковского. – М., 1957
14. Федеральный государственный образовательный стандарт начального общего образования, – 8-е издание, переработанное – М.: Просвещение, 2019 – 45с.
15. Федоров Ф.П. Время и вечность в сказках и каприччио Гофмана, 1982
16. Чайковский П.И. Автографы «Щелкунчика» // ГДМЧ. А. а I. №45. Папка XII
17. Чайковский П.И. Письма к близким. Избранное. М., 1955
18. Чайковский П.И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. VI. М., 1961
19. Яковлева Ю. Глава 5. Рождение театра.// Создатели и зрители. Русские балеты эпохи шедевров. – М.: Новое литературное обозрение, 2017