

*Музыкальное творчество  
рубежа XX–XXI столетий*

Научная статья

УДК 78.03

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-1-131-154>

EDN [PKVMHK](#)



## О минимализме Виктора Екимовского\*

*Юлия Николаевна Пантелеева*

Российская академия музыки имени Гнесиных,  
г. Москва, Российская Федерация,

✉ [yulia\\_panteleeva@gnesin-academy.ru](mailto:yulia_panteleeva@gnesin-academy.ru),

<https://orcid.org/0000-0003-1122-7668>



**Аннотация.** Статья посвящена творчеству известного российского композитора Виктора Алексеевича Екимовского (1947–2024). Сочинения этого автора многообразны не только по художественно-эстетическим идеям, но и по способам письма. Подразделяя свои произведения на основе преобладающей в них композиционной техники, Екимовский относил к минималистским ряд своих пьес. Наше внимание будет сфокусировано на трех произведениях, наделенных чертами, свойственными минимализму как методу музыкальной композиции. Речь идет о сочинениях для ансамбля ударных («Успение»,

«27 разрушений») и Девятой симфонии «Эпитафия авангарду» — последней, сотой композиции в каталоге Екимовского. Хронологически эти произведения вписываются в период с 1989 по 2017 год и демонстрируют в каждом отдельном случае специфическую форму воплощения минималистской техники. Прежде всего имеется в виду работа с паттерном, осуществляемая в условиях репетитивного процесса, и сам облик повторяемой тем или иным способом модели. Интерпретируя закономерности структурного устройства названных сочинений, мы привлекаем композиторское слово, запечатленное в интервью Екимовского и его книге «Автобиография». Лексика, которой оперирует композитор, служит своеобразным индикатором его творческой практики, всегда неразрывно связанной с процессом самоосмысления. Авторские решения в рассматриваемых сочинениях отмечены: соединением стабильного и мобильного начал («Успение»), структурной комбинаторикой и логикой фактурных преобразований («27 разрушений»), художественным воплощением понятий «минимализм» и «макриминимализм» (Девятая симфония), подразумевающим развитие от «простого к сложному» (5 часть) и наоборот (6 часть).

**Ключевые слова:** Виктор Алексеевич Екимовский, композиционная техника, слово композитора, минимализм, макроминимализм, «Успение», «27 разрушений», Девятая симфония «Эпитафия авангарду»

**Для цитирования:** *Пантелеева Ю. Н.* О минимализме Виктора Екимовского // *Современные проблемы музыкознания.* 2026. Т. 10, № 1. 131–154. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-1-131-154>

---

\*Статья написана на основе доклада на Шестой международной научной конференции «Техника музыкальной композиции. Шостакович in memoriam» (14–18 апреля 2025 года). На протяжении многих лет В. А. Екимовский в качестве редактора работал над подготовкой Нового собрания сочинений Шостаковича в 150 томах (Изд-во DSCH) и Собрания сочинений в 42 томах (Изд-во «Музыка»).

*Music*  
*at the Turn of the 21st Century*

Original article

**On Viktor Ekimovsky's minimalism\***

*Yulia N. Panteleeva*

Gnesin Russian Academy of Music,  
Moscow, Russian Federation,

✉ [yulia\\_panteleeva@gnesin-academy.ru](mailto:yulia_panteleeva@gnesin-academy.ru),  
<https://orcid.org/0000-0003-1122-7668>

**Abstract.** The article explores the creative work of the prominent Russian composer Viktor Alekseyevich Ekimovsky (1947–2024). His compositions are diverse not only in their artistic and aesthetic concepts but also in their writing techniques. Categorizing his works based on the prevailing compositional method, Ekimovsky classified several of his pieces as minimalist. This study focuses on three works characterized by features inherent to minimalism as a method of musical composition: the percussion ensemble pieces *The Assumption* and *27 Destructions*, as well as *Ninth Symphony “Epitaph to the Avant-Garde”*—the hundredth and final composition in the author’s catalogue. Chronologically spanning the period from 1989 to 2017, these works demonstrate unique manifestations of minimalist

technique in each specific case. The analysis primarily addresses the use of patterns within repetitive processes and the nature of the models repeated through various means. To interpret the structural patterns of these compositions, the study incorporates the composer's own reflections from his interviews and his book *Automonography*. The vocabulary employed by the composer serves as a distinctive indicator of his creative practice, which is inextricably linked to the process of self-reflection. The author's solutions in the analyzed compositions are characterized by: the synthesis of stable and mobile principles (*The Assumption*); structural combinatorics and the logic of textural transformations (*27 Destructions*); and the artistic embodiment of the concepts of "minimalism" and "macrominimalism" (*Ninth Symphony*), implying a progression "from simple to complex" (Movement 5) and vice versa (Movement 6).

**Keywords:** Viktor Ekimovsky, compositional technique, composer's reflections, minimalism, macrominimalism, *The Assumption*, *27 Destructions*, *Ninth Symphony* "Epitaph to the Avant-Garde"

**For citation:** Panteleeva, Yu. N. (2026). On Viktor Ekimovsky's minimalism. *Contemporary Musicology*, 10(1), 131–154.

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-1-131-154>

---

\* This article is based on a report presented at the Sixth International Conference "Technique of musical composition. Shostakovich in memoriam" (April 14–18, 2025). For many years, Victor A. Ekimovsky has served as an editor for the New Collected Works of Shostakovich in 150 volumes (DSCH Publishers) and the Collected Works in 42 volumes (Muzyka Publishers).

*Введение*

**В**иктор Алексеевич Екимовский (1947–2024, *Иллюстрация 1*) — известный российский композитор, убежденно следовавший в творчестве некогда сформулированному для себя девизу «новое должно быть новым во всех мыслимых отношениях» [1, с. 251]. Под этим подразумевалась не «новизна в глобальном масштабе» [там же, с. 250], а то новое, что отличало бы каждое следующее произведение от предшествующих ему опусов или, следуя авторской терминологии, — композиций. «Это вообще мой принцип, — говорил Екимовский, — я всегда стараюсь писать разную музыку и не повторять раз найденные идеи и средства. Наверно, это... реакция на авангард, который, в принципе, внутри себя, как бы однотипен» [2, с. 122].



*Иллюстрация 1.* Виктор Екимовский. Автор фото Ю. Ханон.  
Источник: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Екимовский, Виктор Алексеевич](https://ru.wikipedia.org/wiki/Екимовский,_Виктор_Алексеевич)  
(дата обращения: 20.01.2026)

Музыкальные композиции Екимовского, отмеченные, с одной стороны, оригинальными поэтическими наименованиями, а с другой — нейтральными «цифровыми» обозначениями в диапазоне от единицы до ста, различаются по способам письма. В одних случаях ведущей композиционной техникой, определяющей индивидуальный облик сочинения, становится коллаж, в других — серийность, алеаторика, микрополифония, сонористика. По отношению к некоторым своим сочинениям Екимовский не раз использовал термин «минимализм». Цель статьи — охарактеризовать «рабочие методы» Виктора Екимовского в произведениях, связанных с идеями минимализма.

За последние несколько лет проблемы минимализма в творчестве российских композиторов были освещены в ряде публикаций, посвященных общей характеристике этого направления в его русской версии [3; 4; 5], анализу композиционной техники в сочинениях Николая Корндорфа [6; 7], Ираиды Юсуповой [8].

В круг пьес Екимовского, которые либо целиком, либо в отдельных своих аспектах могут быть причислены к минималистским, входят: «Мандала» для 9 исполнителей (1983) — композиция 39, «В созвездии Гончих псов» для трех флейт и магнитофонной пленки (1986) — композиция 44, «Успение» для ансамбля ударных (1989) — композиция 52, «Симфонические танцы» для фортепиано с оркестром (1993) — композиция 61. В статье внимание будет сосредоточено на трех композициях — № 52, 65 и 100. Данный выбор обусловлен не только художественным своеобразием сочинений, но и спецификой их конструктивного устройства, позволяющими выявить особенности интерпретации Екимовским принципов минимализма.

#### «Успение»

«Успение» (1989, композиция № 52) — пьеса для ансамбля ударных<sup>1</sup>, написанная для первого в стране Ансамбля ударных инструментов и посвященная его создателю и руководителю Марку Пекарскому (р. 1940). Екимовский дал

<sup>1</sup> I — 2 Crotali, 2 Wood blocks, 2 Timpani (piccolo, medio — con scordatura);

II — 2 Triangoli, 2 Gonghi (piccolo, medio), 2 Gonghi (medio, grand);

III — 2 Temple blocks (piccoli), 2 Temple blocks (grandi), 2 Tam-tams (medio, grand);

IV — 2 Cow bells, 2 Tom-toms (piccolo, medio), 2 Tom-toms (media, grand);

V — 2 Piatti sospesi (piccolo, medio), 2 Piatti sospesi (medio, grande), 2 Timpani (medio, grande — con scordatura);

VI — 2 Bongos, 2 Tamburi (militare, rullante), 2 Casse (cassa, gran cassa).



Алеаторный принцип, заложенный в ритмической организации исходной модели, выражается в неопределенности временной дистанции между элементами, что напрямую влияет на общий ритмический облик. (В этом отношении «Успение» является своеобразным антиподом «Clapping music» (1972) Стива Райха, в которой ритмическая модель величиной в один такт оформлена метрически строго, планомерное смещение паттерна на одну восьмую, которое происходит во второй партии после двенадцати повторений каждого такта, подчиняется общему пульсу и предполагает идеально точную синхронизацию между партиями.)

Из простейших элементов, составляющих формулу, создается гибкая полифоническая фактура, сопровождаемая процессом постоянных тембровых изменений: благодаря шестиголосному канону (Пример 2), звучность планомерно смещается от высоких тембров к низким<sup>4</sup>.

ПАРТИТУРА: SCORE:

The score consists of six staves (I-VI) with various percussion instruments and their durations. The score is divided into sections marked with numbers 2, 4, 6, and 8. Instruments include Crotali, Triangoli, Temple blocks (piccoli/grandi), Cow bells, Piatti (piccolo/medio/grande), Bongos, Wood blocks, Gonghi (piccolo/medio/grande), Tom-toms (piccolo/medio/grande), Tamburi, and Casse. Durations are given in minutes and seconds, with some parts marked as 'tacet'.

Пример 2. Виктор Екимовский. «Успение». Партитура

<sup>4</sup> Постепенная тембровая модуляция на начальном этапе представляет собой процесс накопления тембров от одного до шести. Появляющийся седьмой тембр предполагает выключение первого, восьмой — второго и т. д. Таким образом, сохраняя плотность, музыкальная ткань постоянно меняет свое тембровое содержание. Инструменты ансамбля вступают в следующем порядке: кротали, треугольники, малые темпльблоки, ковбелл, тарелки (малые, средние), бонги, вудблоки, гонги (малый, средний), томтомы (малый, средний), тарелки (средние, большие), барабаны, литавры (малая и средняя), гонги (средний, большой), тамтамы, томтомы (средний, большой), литавры (средняя, большая), большой барабан. [Crotali, Triangoli, Temple blocks (piccoli), Cow bells, Piatti sospesi (piccolo, medio), Bongos, Wood blocks, Gonghi (piccolo, medio), Temple blocks (grandi), Tom-toms (piccolo, medio), Piatti sospesi (medio, grande), Tamburi (militare, rullante), Timpani (piccolo, medio – con scordatura); Gonghi (medio, grand); Tam-tams (medio, grand); Tom-toms (media, grand); Timpani (medio, grande – con scordatura); Casse (cassa, gran cassa).]

Автор регламентирует временные ориентиры: общая длительность звучания, интервал между вступлениями голосов и пауза при переходе к новой тембровой паре в каждой партии. Нерегламентированными оказываются суммарная ритмическая картина, статичная и подвижная одновременно, а также звуковые «конstellации», отмеченные тембровым многообразием.

Различать тончайшие нюансы внутри приглушенной палитры непросто — пьесу предписано исполнять в предельно тихой динамике инструментами с наброшенной на них тканью. Такая «сверхтихая», по определению автора, музыка для ударных демонстрирует необычное композиторское решение. Прерывность музыкальной ткани, звучность на грани слышимости, — все это соответствуют высокому художественному замыслу композиции. «Применение техники минималистского письма, на мой взгляд, способствует созданию атмосферы строгой медитации», — отмечал автор [1, с. 249].

В «Автобиографии» Екимовский делится своими воспоминаниями о концерте, состоявшемся 25 апреля 1997 года в Рахманиновском зале Московской консерватории, и об атмосфере, созданной музыкантами:

...В этот вечер воцарилась абсолютная тишина и установилась строгая, возвышенная аура. <...> Оказалось, что концерт, по непреднамеренному и удивительному совпадению происходил в Страстную пятницу, за два дня до Пасхи, и Пекарский, видимо, почувствовав свое причастие к легендарным событиям, сотворил из «Успения», наверно, на уровне подсознания, какое-то духовное действо, не поддающееся светскому логическому объяснению [11, с. 196–197].

Добавим, что с классическим минимализмом (например, ранней музыкой Стива Райха) «Успение» роднит техника фазовых сдвигов, однако данная идея претворена Екимовским в условиях, когда отсутствует стабильная ритмическая пульсация.

#### «27 разрушений»

В 1995 году композитор посвятит Марку Пекарскому еще одно сочинение — «27 разрушений» (композиция 65), пятый эпизод которого (*Пример 3*) можно назвать абсолютным антиподом «Успению». В обоих случаях композитор выстраивает фактуру только на основе двух звуков. Однако если «Успение» на всем протяжении выдержано в предельно тихой динамике, то указанный эпизод «Разрушений», напротив, — в громкой. Для «Успения» характерна звуковая ткань, ускользающая от какой бы то ни было ритмической стабильности,

в «Разрушениях» она строго регламентирована, начальному образу в этом эпизоде присущ энергичный характер, выраженный четкой равномерной пульсацией, динамикой *f* и ансамблевым *tutti*. Если текстуру «Успения» с ее гибким алеаторным устройством можно назвать однородной, то текстуру «Разрушений» — разноплановой. В этом фрагменте происходит постепенный процесс деконструкции исходной модели, который составляет главную идею всей композиции в целом: в каждом из 27 ее эпизодов фактура кардинально меняет свой первоначальный облик.

Пример 3. Виктор Екимовский. «27 разрушений». Эпизод № 5

В данном эпизоде «Разрушений», как и в «Успении», присутствует тембровая трансформация: смена фактуры, поочередно возникающая в каждой из шести партий, отмечена сменой тембра. Деконструкция одной текстурной модели оборачивается конструированием другой: однородная фактура с равномерной пульсацией, подобной работе точного механизма, постепенно трансформируется. Музыкальная ткань теряет свою плотность, взамен появляются отдельные, изолированные паузами созвучия, в планомерном сгущении которых обнаруживается обратный процесс — концентрации.

В эпизоде № 17 (Пример 4) идея фазового сдвига реализована сугубо ритмическими средствами (тембровый параметр остается стабильным от начала

Пример 4. Виктор Екимовский. «27 разрушений». Эпизод № 17

до конца и не подвергается трансформации). Композитор — так же, как и в «Успении», — берет за основу канонический способ организации фактуры, однако в партии каждого голоса содержится настолько изощренная ритмическая последовательность, что она приводит к стремительному усложнению звуковой ткани.

Повторяющейся формулой — паттерном — здесь оказывается последовательность, состоящая из ритмических ячеек величиной в один такт. Всего таких уникальных мотивов в ритмической структуре насчитывается тринадцать. После того, как ряд исчерпан, начинается обратный процесс: ракоходное движение приводит к очередному проведению паттерна (таково содержание партии у первого исполнителя). В других голосах дана пермутация ритмических ячеек, после чего плавное ретроградное или прямое движение вдоль исходного ряда восстанавливается. Таким образом, в условиях лаконичной формы композитор использует довольно протяженный паттерн, который, подобно мозаике, сконструирован из 13 неповторяющихся коротких мотивов.

Этот эпизод структурируют 39 ударов-тактов, исполняемых шестью барабанами. По словам композитора, эти удары символизируют удары бича, что отсылает к евангельским событиям — страстям Христовым.

#### *Девятая симфония «Эпитафия авангарду»*

Композиция № 100 — Девятая симфония «Эпитафия авангарду» (2017) — последнее сочинение Екимовского, премьера которого состоялась в ноябре 2018 года в Концертном зале им. П. И. Чайковского. Исполнил композицию Государственный академический симфонический оркестр имени Е. Ф. Светланова под управлением Владимира Юровского.

В эпистолярном диалоге с Наталией Сергеевной Гуляницкой Екимовский так говорил о своем произведении: «...XX век богат на технологические новации. Но быстротечное время каждой из этих новаций отводило определенный срок — и к концу столетия все новейшие (как они в свое время именовались) техники остались в анналах истории. *Настоящее сочинение — музейная экспозиция* [курсив мой. — Ю. П.]. <...> Началось все с авангарда 50-х годов, где царил сериализм Булеза и Штокхаузена (а на отечественной ниве Денисова и Шнитке), потом добавилась алеаторика Пендерецкого и Лютославского, затем минимализм Гласса и Райха. Этими основными направлениями классический авангард и исчерпывается» [11, с. 38].

Приведем еще одно примечательное высказывание Екимовского из его беседы с Рауфом Фархадовым: «Последнее революционное изобретение в мировой композиторской мысли был... минимализм (1960-е годы), сменивший насквозь заструктурированный и анархически заалеаторизированный авангард 1950-х» [12, с. 21].

«Эпитафия авангарду» — единственная симфония в творческом каталоге композитора — представляется собой шестичастный цикл, все части которого написаны в различной технике. Терминологические обозначения, соответствующие этим техникам, композитор поместил в скобках в начале каждой части. Перечислим эти номинации-«-измы», которые, надо полагать, были намеренно унифицированы композитором с точки зрения их лингвистической формы: сериализм (I часть), алеаторизм (II), пуантилизм (III), микрополифонизм (IV), минимализм (V), макроминимализм (VI).

Акцент, поставленный на специфике композиторского письма, на технологии как таковой, отражает глубокую идею, к которой применимы слова Юрия Михайловича Лотмана: «...вопрос изучения искусством своего собственного языка становится осознанной проблемой» [13, с. 348]. Для композитора, всегда придававшего особое значение конструктивному замыслу, лежащему в основе музыкальной композиции, современной прежде всего, вопрос о том, как сделано произведение, имел, несомненно, первостепенное значение<sup>5</sup>.

Итак, что же представляет собой пятая часть симфонии «Минимализм» с конструктивной точки зрения? Весь материал произрастает из короткой формулы, звуковой состав которой редуцирован практически до минимума (*Пример 5*). В паттерне имеется всего три звука *f*, *a*, *es* плюс повторение *f* октавой выше. Мелодическая линия паттерна есть не что иное как *палиндром*, структура которого



Пример 5. Виктор Екимовский. Девятая симфония. Начало 5 части

<sup>5</sup> Строгие конструктивные правила, положенные в основу композиции, — черта, присущая творческому мышлению многих современных композиторов (см.: [14]).

сама по себе программирует бесконечное движение по неизменной траектории вверх-вниз. Другим характерным свойством паттерна оказываются его жесткие тесситурные рамки в диапазоне октавы ( $f^1 - f^2$ ), сохраняемые у ансамбля гобоев от начала до конца части.

Поскольку стабильной ритмической структуры в паттерне нет, то ее правильной было бы описать, указав на ведущий организующий принцип. С точки зрения конструкции этот механизм столь же прост, сколь и эффективен, — равномерное движение восьмьюми в непредсказуемо произвольном порядке нарушается четвертными нотами. Так достигается эффект постоянного обновления и неиссякаемого ритмического разнообразия внутри короткой мелодической фигуры.

Тембровый параметр тоже решен минималистично, в монохромной палитре. Композитор использует ансамбль идентичных инструментов — три гобоя. Бесконечное повторение мелодической формулы одинаковыми инструментами, звучащими в одной и той же тесситуре, создает завораживающий своей причудливой изысканностью образ. Вероятно, не будет ошибкой утверждать, что основная мелодическая модель имеет фортепианное происхождение: нетрудно представить, как она может быть сыграна на клавиатуре в одной позиции правой руки. Эффект неподвижности, создаваемый благодаря многократному повторению, по-видимому, вызван не только замкнутой конфигурацией мотива, но и его «жестовой» природе.

Важно подчеркнуть, что паттерн, непрерывно обновляющийся ритмически, однако сохраняющий свой мелодический контур и исходный тембровый облик, остается константной величиной на протяжении всей части. О тембровом решении пятой части симфонии следует сказать особо, поскольку здесь композитор полностью отказывается от использования двух оркестровых групп — струнной и ударной. Не есть ли это своеобразный *homage* Игорю Стравинскому и его знаменитым «Симфониям духовых инструментов» памяти Клода Дебюсси для духового ансамбля? О том, насколько тонкими могут быть стилевые связи в сочинениях-оммажах и сочинениях-эпитафиях, свидетельствует в частности высказывание Левона Оганесовича Акопяна, сделанное по поводу «Гробницы Дебюсси» Мориса Оана: «...хорал..., в котором при желании можно услышать отдаленное эхо не столько Дебюсси, сколько “Хорала” Стравинского памяти Дебюсси (1920)» [15, с. 25]). Тем более удивительной выглядит фактура, больше напоминающая фортепианную, будучи оркестрованной исключительно средствами духовых инструментов.

В процессе трансформации паттерна можно выделить несколько этапов, отделенных друг от друга краткими эпизодами, где остается только гобойное трио. С каждым разом преобразования паттерна становятся все более интенсивными и сложными. Первый этап преобразований связан с постепенным подключением новых партий и накоплением тембрового разнообразия. Следующий представляет собой своего рода масштабный суперканон, где в качестве гигантской пропосты выступают все деревянные инструменты, за исключением контрафагота, а в качестве респосты — все медные, кроме тубы. В этой макрополифонической конструкции каждый пласт — это сложный ансамбль голосов, в свою очередь, тоже представляющий собой канон с исходным паттерном в качестве основы. Свой оригинальный тональный облик начальная модель сохраняет лишь в одном пласте фактуры (*Пример 6*). Не менее примечательна разрастающаяся пространственная геометрия, образуемая путем поочередного подключения инструментальных партий, которые расходятся из одной точки и заполняют пространство сразу в двух направлениях — восходящем и нисходящем. Эффекту быстрого уплотнения звуковой массы способствует постепенное сокращение, на одну восьмую, временного интервала между вступлениями голосов внутри группы медных.

Новые этапы фактурных преобразований отмечены и специфической гармонической идеей: каждая добавленная инструментальная линия влияет на пространственные очертания, плотность текстуры и тональную ситуацию. Все описанные изменения касаются, таким образом, только текстуры и гармонического содержания, однако никаких ритмических преобразований, кроме тех, что запрограммированы в самом паттерне, пока не происходит.

Заключительный кульминационный этап связан не только с максимальным расширением текстурного пространства и интенсивным хроматическим усложнением ткани, но и с отходом от уже устоявшейся ритмической конфигурации. Замедление скорости звуковых событий путем неравномерного укрупнения длительностей наблюдается во всех оркестровых партиях, кроме гобойного трио (*Пример 7*). Этот композиционный прием позволяет увидеть огромное различие, возникающее между двумя состояниями паттерна на начальном и заключительном этапах становления.

Важнейший и оригинальный способ развития, найденный Екимовским в пятой части Симфонии, заключается в том, что все преобразования исходной модели происходят одновременно с повторением этой же самой модели,

The image displays a page of a musical score, specifically measure 12 of the fifth part of the Ninth Symphony by Viktor Eckimovskiy. The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), and Cello/Double Bass (C. Kb.). The second system includes staves for Trumpet (Tr. k.), Trombone (Tr. b.), and Tuba (Tuba). The notation is complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are dynamic markings such as *mf* and *mp* throughout the score. A box with the number '12' is placed above the first staff of the first system. The page number '55' is visible in the top right corner.

Пример 6. Виктор Екимовский. Девятая симфония. 5 часть. Цифра 12

The image displays a page of a musical score, numbered 110 in the top left corner and 117 in the top right corner. The score is arranged in two systems of staves. The first system includes staves for Piccolo (Pic.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb.), Bassoon (Fag.), and Contrabass (C. Bb.). The second system includes staves for Trombone (T. B.), Cor (Trumpet), Trombone (T. B.), and Tuba (Tub.). The notation is complex, featuring various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings across all instruments.

Пример 7. Виктор Екимовский. Девятая симфония. 5 часть, тт. 110–118

остающейся в текстуре на протяжении всей части константной величиной. (Ремарка *repetere molto volte* над одним из последних тактов, основанных на исходном «гобойном» материале, словно абсолютизирует идею бесконечного повторения.) Параллельно с этой «консервативной» линией в текстуре развивается другая, противоположная первой по своей внутренней идее, смысл которой — изменение и обновление.

Шестая часть симфонии «Макроминимализм» оправдывает свое название тем, что единицей длительного процесса развития оказывается не микроразмерная, а многослойный фактурный блок. О том, что материалом для репетитивного процесса может стать сложносоставное единство, композитор размышлял в статье «Макроминимализм», написанной по следам выступления, сделанного им на одной из конференций Московской консерватории в 2004 г. Ссылаясь в этой статье на некоторые примеры из зарубежной и отечественной музыки XX в., Екимовский называет имя нидерландского композитора Луи Андриессена: «Он, как правило, берет в качестве *patterns* не элементарные структуры, а целые фактурные построения и работает с ними как с минимальными единицами. В результате получается грандминимализм, с которым можно ваять даже крупные *quasi*-классические формы» [16, с. 123]. Примером использования столь специфической техники в собственном творчестве Екимовского стала композиция 61 «Симфонические танцы» (1993). Финал Девятой симфонии оказался, таким образом, итогом многолетних размышлений композитора над методом макроминимализма, начавшихся еще до того, как этот метод стал предметом уже теоретических рассуждений автора.

Степень усложненности фактуры в заключительной части произведения впечатляет, как впечатляет и сама логика работы с материалом. Однако сложносоставной паттерн, включенный в репетитивный процесс, — не единственная особенность данной композиционной техники. Екимовский, как нам представляется, использует в финале симфонии уже не один, как в предыдущей части, а целое множество паттернов — два десятка. Причем вначале они имеют двусоставную структуру, подчеркнутую максимально контрастным фактурным дизайном, что прекрасно видно в самой графике партитуры. Резкая фактурная смена происходит буквально каждый такт. Композитор словно рассекает музыкальную ткань по вертикали, сохраняя при этом незримую логику внутренних связей между соседними многосоставными блоками.

Принцип дальнейшей работы заключается в том, что с каждым повторением меняется протяженность паттерна, он сжимается в своих объемах, что в результате приводит к еще большему учащению фактурных контрастов. Однако на определенном этапе такой способ работы с материалом исчерпывает себя, и паттерны становятся односложными, то есть теряют свою контрастную половину. Фактура в целом приобретает все более однородный характер и в финальных тактах становится уже максимально простой — как воздвигнутые колонны звучат семь устремленных ввысь созвучий, за которыми следует краткий аккорд, словно хлесткий удар, подчеркивавший границы между всеми частями симфонии.

Не будет, пожалуй, преувеличением сказать, что в этом созвучии сконцентрировалась сама идея «девятой симфонии». Композитор действительно заложил в него немалый интертекстуальный потенциал — ре-минорное трезвучие, пусть даже усложненное хроматической надстройкой, без сомнения, отсылает к таким великим образцам жанра, как Девятая симфония Людвиг ван Бетховена и Девятая симфония Антона Брукнера (ре-мажорная Девятая симфония Малера, конечно, тоже может быть упомянута в этом «тональном» ряду).

«Девятой симфонией мне захотелось подытожить не только собственное творчество, а, может быть, и идею всего авангарда», — пояснял свой замысел композитор (цит. по: [17]), для которого ориентир на новое стал настоящим творческим *credo* и «константой индивидуальности» [18]. Новым в софит композиции стал не только жанр Девятой симфонии, заключающий в себе особый концепт, но и ряд специфических приемов композиторской техники.

В своей последней композиции Виктор Екимовский отдал дань уважения Великому Авангарду (именно так, с заглавных букв, композитор и писал эти слова), подарившему музыке XX века многие технологические новации, в том числе и минимализм.

### Заключение

Наблюдения над способами письма Екимовского в трех сочинениях позволяют сделать некоторые выводы. Постоянно пребывая в активном творческом поиске, композитор целенаправленно исследовал возможности разных техник. Его художественные замыслы приносили в них свое неповторимое толкование, а теоретическая мысль отражала ход творческого процесса в строгих и свободных формах интеллектуальной рефлексии.

Опираясь и на авторское слово, и на музыкальные тексты, можно сказать, что идеи, показательные для минимализма, нашли весьма своеобразное преломление в произведениях Екимовского. Прежде всего это касается репетитивности как метода повторения определенных структур, мелодических, ритмических, фактурных, и принципа редукции, связанного с максимальным ограничением музыкального материала.

Мысливший смело и парадоксально, Екимовский целенаправленно двигался в сторону индивидуальных решений, каждый раз стремясь установить для себя новые правила интеллектуальной игры. Находя в его произведениях отблеск идей американского и европейского минимализма, одновременно с этим мы видим в них и то индивидуально-авторское начало, которое позволяет говорить о «минимализме Екимовского» как явлении, дифференцированном в своих структурных и поэтических свойствах. Взаимодействующий с широким культурным контекстом, в том числе на уровне техник композиции, авторский стиль Екимовского немыслим вне оригинальных и глубоких художественных замыслов.

Понятийный язык композитора включает в себя терминологическую лексику, отражающую видение самим автором технологических особенностей своей музыки, — алеа-минимализм, макроминимализм. Наполненные парадоксальным звучанием, эти слова служат отличительными знаками специфической композиторской техники, искусно сочетающей в себе глубокую опору на исторически сложившиеся формы организации музыкальной ткани с их современным толкованием. Строгость и свобода, детерминизм и индетерминизм, диалектическое взаимодействие микро- и макроструктур — этими чертами отмечен «минимализм» в музыке Екимовского.

### Список литературы

1. Барский В. Лирическое отступление с комментариями, или Тот самый Екимовский // Музыка из бывшего СССР: сб. статей / ред.-сост. В. Ценова, В. Барский. М.: Композитор, 1994. С. 241–256.
2. Катунян М. И., Екимовский В. А. Поставангард глазами композиторов // Музыкальная академия. 1998. № 3–4 (664). С. 119–125.
3. Wilson T. Russian Minimalist Music: a 'Maximalist' Approach // Искусство музыки: теория и история. 2021. № 25. С. 9–27.  
<https://doi.org/10.24412/2307-5015-2021-25-8-27>

4. Катунян М. И. Минимализм: русская версия // Искусство музыки: теория и история. 2022. № 7. С. 144–179.  
<https://doi.org/10.24412/2307-5015-2022-27-144-179>
5. Panteleeva Yu. N. About the Works of Russian Minimalist Composers: The Idiomatics of the Musical Language // Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship. 2023. No. 4. P. 47–59.  
<https://doi.org/10.56620/2782-3598.2023.4.047-059>
6. Пантелеева Ю. Н. Минимализм: «русская идея» Николая Корндорфа // Журнал Общества теории музыки. 2021. № 3 (35). С. 20–30. <https://doi.org/10.26176/otmroo.2021.35.3.003>
7. Panteleeva Yu. N. “The Feeling of the Right Path or the Method of Artistic Creativity”: About Nikolai Korndorf’s Composition *In D* // Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship. 2023. No. 3. P. 79–90.  
<https://doi.org/10.56620/2782-3598.2023.3.079-090>
8. Пантелеева Ю. Н. Структурная поэтика Фортепианного трио Николая Корндорфа // Современные проблемы музыкознания. 2024. Т. 8, № 1. С. 129–145. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-1-129-145>
9. Panteleeva Yu. N. The “Magic of Repetition” in Iraida Yusupova’s Music // Russian Musicology. 2025. No. 3. P. 111–119.  
<https://doi.org/10.56620/RM.2025.3.111-119>
10. Екимовский В. А. Автомонография. М.: Музиздат, 2008.
11. Екимовский В. А. О Девятой симфонии Виктора Екимовского // Слово композитора и о композиторе: хрестоматия / ред.-сост. Н. С. Гуляницкая, Ю. Н. Пантелеева. М.: Издательство «Российская академия музыки имени Гнесиных», 2020. С. 37–38.
12. Екимовский В. А., Фархадов Р. Диалог, или Поставтомонография // Музыкальная академия. 2010. № 3 (731). С. 19–22.
13. Лотман Ю. М. Натюрморт в перспективе семиотики // Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Академический проект, 2002.
14. Пантелеева Ю. Н. О конструктивных принципах в композиции «Да» Александра Кнайфеля // Музыкальная академия. 2021. № 2. С. 183–193. <https://doi.org/10.34690/138>
15. Акоюн Л. О. Морис Оанá (1913–1992). К 110-летию со дня рождения // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2023. № 3 (46). С. 20–34.  
<https://doi.org/10.56620/2227-9997-2023-3-20-34>

16. Екимовский В. А. Макроминимализм // Миф. Музыка. Обряд: сб. статей / ред.-сост. М. Катунян. М: Композитор, 2007. С. 312–314.
17. Фархадов Р. Сто концептов Виктора Екимовского // Музыкальная академия. 2024. № 1 (785). С. 28–35. <https://doi.org/10.34690/361>
18. Соколов А. С. Константы индивидуальности // Музыкальная академия. 1992. № 4 (641). С. 46–50.

### References

1. Barsky, V. (1994). Liricheskoe otstuplenie s kommentariyami, ili Tot samyi Ekimovsky [Lyrical digression with comments, or That very same Ekimovsky]. In V. Tsenova & V. Barsky (Eds.), *Muzyka iz byvshego SSSR* [Music from the former USSR]: *Collection of articles* (pp. 241–256). Kompozitor. (In Russ.)
2. Katunyan, M. I., & Ekimovsky, V. A. (1998). Postavangard glazami kompozitorov [Post-Avant-Garde through the eyes of composers]. *Music Academy*, (3–4), 119–125. (In Russ.).
3. Wilson, T. (2021). Russian minimalist music: A ‘maximalist’ approach. *The Art of Music: Theory and History*, (25), 9–27. <https://doi.org/10.24412/2307-5015-2021-25-8-27>
4. Katunyan, M. I. (2022). Minimalizm: Russkaya versiya [Minimalism: Russian version]. *The Art of Music: Theory and History*, (27), 144–179. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/2307-5015-2022-27-144-179>
5. Panteleeva, Yu. N. (2023). About the works of Russian minimalist composers: The idiomatics of the musical language. *Problemy muzykal’noi nauki / Music Scholarship*, (4), 47–59. <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2023.4.047-059>
6. Panteleeva, Yu. N. (2021). Minimalizm: “Russkaya ideya” Nikolaya Korndorfa [Minimalism: Nikolai Korndorf’s “Russian idea”]. *Journal of Music Theory Society*, (3), 20–30. (In Russ.). <https://doi.org/10.26176/otmroo.2021.35.3.003>
7. Panteleeva, Yu. N. (2023). “The feeling of the right path or the method of artistic creativity”: About Nikolai Korndorf’s composition *In D*. *Problemy muzykal’noi nauki / Music Scholarship*, (3), 79–90. <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2023.3.079-090>
8. Panteleeva, Yu. N. (2024). Strukturnaya poetika Fortepiannogo trio Nikolaya Korndorfa [Structural poetics of Nikolai Korndorf’s Piano Trio]. *Contemporary Musicology*, 8(1), 129–145. (In Russ.). <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-1-129-145>

9. Panteleeva, Yu. N. (2025). The “magic of repetition” in Iraida Yusupova’s music. *Russian Musicology*, (3), 111–119.  
<https://doi.org/10.56620/RM.2025.3.111-119>
10. Ekimovsky, V. A. (2008). *Automonografiya* [Automonography]. Muzizdat. (In Russ.).
11. Ekimovsky, V. A. (2020). O Devyatoi simfonii Viktora Ekimovskogo [About the *Ninth Symphony* by Viktor Ekimovsky]. In N. S. Gulyanitskaya & Yu. N. Panteleeva (Eds.), *Slovo kompozitora i o kompozitore* [The word of the composer and about the composer] (pp. 37–38). Gnesin Russian Academy of Music. (In Russ.).
12. Ekimovsky, V. A., & Farkhadov, R. (2010). Dialog, ili Postavtomonografiya [Dialogue, or Post-automonography]. *Music Academy*, (3), 19–22. (In Russ.).
13. Lotman, Yu. M. (2002). Natyurmort v perspektive semiotiki [Still life in the perspective of semiotics]. In *Stat’i po semiotike kul’tury i iskusstva* [Articles on the semiotics of culture and art] (pp. 340–348). Akademicheskii proekt. (In Russ.)
14. Panteleeva, Yu. N. (2021). O konstruktivnykh printsipakh v kompozitsii “Da” Aleksandra Knaifelya [On constructive principles in Alexander Knaifel’s composition *Yes*]. *Music Academy*, (2), 183–193. (In Russ.). <https://doi.org/10.34690/138>
15. Hakobian, L. O. (2023). Moris Oana (1913–1992). K 110-letiyu so dnya rozhdeniya [Maurice Ohana (1913–1992). On the 110th Anniversary of his birth]. *Scholarly Papers of Gnesin Russian Academy of Music*, (3), 20–34. (In Russ.). <https://doi.org/10.56620/2227-9997-2023-3-20-34>
16. Ekimovsky, V. A. (2007). Makrominimalizm [Macrominimalism]. In M. Katunyan (Ed.), *Mif. Muzyka. Obryad* [Myth. Music. Rite]: *Collection of articles* (pp. 312–314). Kompozitor Publ. (In Russ.).
17. Farkhadov, R. (2024). Sto kontseptov Viktora Ekimovskogo [One hundred concepts by Viktor Ekimovsky]. *Music Academy*, (1), 28–35. (In Russ.). <https://doi.org/10.34690/361>
18. Sokolov, A. S. (1992). Konstanty individual’nosti [Constants of individuality]. *Music Academy*, (4), 46–50. (In Russ.).

Сведения об авторе:

**Пантелеева Ю. Н.** — кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки, руководитель Научно-творческого центра современной музыки, Российская академия музыки имени Гнесиных.

Information about the author:

**Yulia N. Panteleeva** — Cand. Sci. (Arts), Associate Professor, Music Theory Department, Head of the Scientific and Creative Center for Contemporary Music Researcher, Gnesin Russian Academy of Music.

Статья поступила в редакцию 26.12.2025;      The article was submitted 26.12.2025;  
одобрена после рецензирования 10.02.2026;      approved after reviewing 10.02.2026;  
принята к публикации 04.03.2026.                      accepted for publication 04.03.2026.