

ББК 78.071.1

DOI 10.61908/2413-0486.2024.39.3.140-153

ОБ ИСКУССТВЕ, О ПРОФЕССИИ, О СЕБЕ:  
ИЗ БЕСЕД С КОМПОЗИТОРОМ БОРИСОМ НАПРЕЕВЫМ

*Аннотация*

В июле 2024 года ушёл из жизни Борис Дмитриевич Напреев, композитор, музыковед, один из старейших преподавателей Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова, работавший в нашем вузе с 1977 года. Данная публикация составлена по материалам бесед с Борисом Дмитриевичем, которые в период с октября по декабрь 2023 года вёл Юрий Петров, его студент по классу композиции. В ходе бесед затрагивался широкий круг вопросов, связанных с вехами биографии Напреева, его учителями, взглядами на творчество и педагогику. Ответы на них не только помогают фиксировать грани композиторской личности, но и запечатлевают голос композитора, его индивидуальную интонацию.

*Ключевые слова:* Борис Дмитриевич Напреев, Юзеф Гейманович Кон, Валентина Григорьевна Патрашова, Георгий Николаевич Иванов, Елена Романовна Брезнюк, композиторское творчество, музыкальная педагогика

ON ART, ON THE PROFESSION, ON HIMSELF:  
FROM CONVERSATIONS WITH COMPOSER BORIS NAPREEV

*Abstract*

In July 2024, Boris Dmitrievich Napreev, a composer and musicologist, one of the longest-serving teachers of Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire, who had worked at our institution since 1977, passed away. This publication is based on the materials of conversations with Boris Dmitrievich, conducted by Yuri Petrov, his student in composition class, from October to December 2023. The discussions covered a wide range of topics related to the milestones in Napreev's biography, his teachers, and his views on creativity and pedagogy. The answers not only help capture the facets of his personality, but also preserve the composer's voice and his individual intonation.

*Keywords:* Boris Dmitrievich Napreev, Yuzef Geymanovich Kon, Valentina Grigorievna Patrasheva, Georgy Nikolaevich Ivanov, Elena Romanovna Breznyuk, compositional creativity, musical pedagogy

### **Как и когда у Вас проявился интерес к музыке?**

У меня была семиструнная гитара и самоучитель игры на ней, они достались мне от старшего брата, который в 1951 году уходил в армию. По этому самоучителю можно было выучить нотную грамоту, и я её выучил. Играл всевозможные пьески В. Моркова, А. Сихры и вдруг понял, что играю я что-то не то...

### **Почему Вы стали заниматься композицией?**

Ответ на этот вопрос очень прост: я занимаюсь композицией, потому что мне это нравится, потому что когда-то я не смог понять, что же такое музыка, и до сих пор пытаюсь в этом разобраться. Впервые по плохому радио я услышал звучание симфонического оркестра (что это симфонический оркестр, я узнал потом) и совершенно опешил, для моих ушей это был «удар»: ничего подобного до этого времени я не слышал.

А что я мог слышать в глухой омской деревне? Деревенские девчонки идут по улице, 40-градусный сибирский мороз, а они поют песни. Моя мама, кутаясь в свой платок, выбегает и кричит им: «Девочки, ну что же вы делаете? Такой мороз, вы же простудитесь!». А они ей в ответ: «Федоровна, всё будет в порядке!» И затягивают во всю мощь какую-нибудь частушку с крепкими словесами... Такую вот музыку я слышал в великом множестве, а не симфонический оркестр. Не могло же быть такого, чтоб по деревенской улице шёл оркестр и играл «Ромео и Джульетту» Чайковского! Поэтому звучание, которое доносил радиоэфир, было для меня сродни шуму... Хотя я прекрасно понимал, это вовсе не шум, а что-то организованное и даже красивое. А что же это такое? Вот этот вопрос меня очень занимал, и я стал искать на него ответ.

Когда я поступил в училище, мой педагог по классу домры, Валентина Григорьевна Патрашова, была первым человеком, который мог на эти мои вопросы ответить... С тех пор прошло много времени. Оглядываясь назад, я понимаю, что всё, что я делал, вызвано интересом к музыке. Мои сочинения, книги, статьи возникли вследствие этого.

**Кого из Ваших учителей вы сегодня вспоминаете?**

Я не могу сказать, что помню всех учителей с первого по десятый класс, нет. Но все они, на мой взгляд, – великие люди, потому что каждый что-то нам рассказал, показал, примерами из жизни объяснил, как надо поступать, воспринимать и так далее.

Я особенно помню двоих. В шестом классе у нас был учитель, кажется, географ по фамилии Комар. Конечно, все его звали Комар. Он запомнился мне не из-за фамилии, а по одному случаю. Начиналась зима. У меня уже пробудился охотничий инстинкт; а я в детстве не отличался богатырским здоровьем, поэтому мама, конечно же, отговаривала меня от похода в лес. Но я надел свитер, встал на лыжи и... простудился, пролежал чуть ли не месяц в больнице (фото № 1).

Фото № 1

*Б. Д. Напреев на охоте*



Позже стал свидетелем такой сцены – мама меня критикует, а Комар ей говорит: «Что Вы! Пусть он всё это делает, шевелится, будет физически активным, но пусть знает меру, не лезет зимой по пояс в прорубь. А быть на открытом воздухе полезно, просто не надо замерзать». Этот случай я хорошо помню, а не его уроки.

Ещё помню учительницу геометрии и тригонометрии. В старших классах все учителя у нас имели подпольные клички, она звалась «Пирамидой». А звали мы её так потому, что она, будучи высокой, крепкой женщиной, сильно хромала, ходила с палкой. С юности она мечтала стать археологом, в студенческие годы участвовала в каких-то раскопках, провалилась в погреб, засыпанный многослойными песками, и сломала ногу. После этого её увлечение закончилось, как и возможность ездить в эти самые экспедиции. Для нас же работа археологов была связана непременно с пирамидами, так она и стала «Пирамидой». Замечательный человек. Как она вела уроки геометрии, тригонометрии и алгебры!

В музыке первым и главным моим учителем стала Валентина Григорьевна Патрашова, домристка. Я занимался у неё два года в музыкальном училище города Омска. Пришёл в училище с гитарой, но класса гитары не было. Мой внутренний голос сказал: «На гитаре я уже умею, научусь играть и на домре». Вскоре прихватил ещё и аккордеон, потому что у домристов был общий курс фортепиано и баяна. А я сказал, что хочу заниматься на аккордеоне. Тогда же мне в руки попался сломанный, совершенно неисправный сопрано-саксофончик, мы его со старшим братом отремонтировали. А старший брат мой, Дмитрий, – технарь до мозга костей. Он сразу понял, куда какие подушечки надо поставить, а куда винтик закрутить. Я думал: на гитаре играть умею и на аккордеоне, почему бы и на саксофоне несколько позиций не выучить. Валентина Григорьевна не иронизировала, не критиковала, не отговаривала...

Когда потребовалось, я взял в руки четырёхструнный контрабас; оказалось, что и на нём у меня хорошо получается! А почему? Да потому что Валентина Григорьевна вела в училище домровый секстет, а в нём была четырёхструнная басовая домра, на которой я играл. Она, видимо, с самого первого курса уловила мою тягу к новому и решила, что мне нужно играть на басовой домре, что я с удовольствием и делал. Как-то мы разучивали пьесу, в которой басовая партия была как раз для меня – от начала до конца нужно было тянуть только выдержанную ноту *соль*. Сыграли мы эту пьесу, Валентина Григорьевна и говорит: «Лучшим исполнителем у нас оказался Боря Напреев – смотрите, как он сыграл и ни разу не ошибся! Всё высчитал». Было много смеха. Но потом, когда я взял в руки обычный контрабас, оказалось, что у него всё то же самое, только мензуры немного больше и в отличие от домрового контрабаса нет ладов. Пришлось осваивать позиции. Играл я *pizzicato*, поскольку это был не симфонический оркестр, а такой маленький «летучий» ансамбль, где главным был баянист, а мне доставались либо гитара, либо контрабас. Я участвовал в таких ансамблях, когда к стипендии надо было подработать игрой на свадьбе или на танцевальном вечере. Но как я ни изучал эти позиции, получалось не очень, на этот раз у меня учителя не было. Освоил первую позицию, чуть-чуть начало второй, когда играешь танцевальную музыку – больше и не надо.

Когда я служил в военном ансамбле, у нас был Ваня Михайлов. Как гитарист он был лучше, да и как домрист крепче меня. Мы играли в военном ансамбле на двух домрах (в состав ещё входили два баяна, два кларнета, труба и тромбон).

Я делал инструментовки и по своим способностям (под первую позицию) писал партию контрабаса. Худрук может и замечал эту хитрость, но человек он был очень мудрый и ничего не говорил. Думаю, именно в ансамбле я научился использовать контрабас как фундамент оркестрового звучания. Так что всё это пошло от Валентины Григорьевны (фото № 2).

Фото № 2

*Квартет ансамбля песни и пляски Забайкальского военного округа,  
солистка – Л. Соколовская. 1961 г.*



А если подняться выше, в консерваторию, то здесь будет целый букет совершенно выдающихся людей. Для меня они были именно такими, ведь я пришёл в Новосибирскую консерваторию тёмным и от них многое получил. Вот, Георгий Николаевич Иванов – очень скромный композитор, не по таланту, а по человеческим качествам. Все композиторы хотят, чтоб их играли. Это понятно, для чего же они пишут? Но чем сложнее музыка, чем больше заняты исполнители, тем труднее осуществима эта мечта. Не писать для оркестра настоящий композитор не может, а дать гарантию, что созданное им произведение завтра или хотя бы через год будет сыграно, невозможно.

Своим ученикам я всегда говорю: «Пишите так, чтобы можно было сыграть». В первую очередь играют хорошую музыку; но что такое «хорошая музыка» – сказать трудно, поэтому для начала важно, чтобы она была удобно написана. Вот ты приходишь к пианисту, а у него одни вопросы к твоему тексту: «Как это, да как это?». Однажды мне Маргарита Захаровна Солодовникова, пианистка, сказала: «Вот смотри, у тебя тут целая нота, я её держу. А также написано, что одновременно я играю это и это. Получается,

что для этой целой ноты у меня уже и пальца нет, чтобы её сыграть...». В ответ я начинаю что-то там фантазировать. А она: «Нет-нет, ты напиши так, чтобы все пальцы были заняты, но чтобы не требовался ещё какой-то дополнительный палец, которого ни у кого нет и никогда не будет!» Такая вот юмористическая сценка, а на самом деле возник очень серьёзный вопрос: «Как я буду играть, если физически не смогу выполнить твоё указание?»

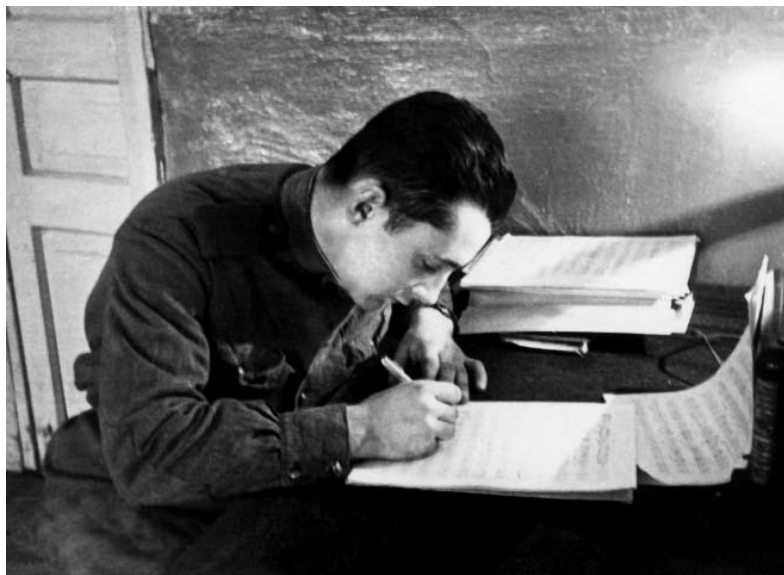
Ещё пример на эту тему. Юзеф Гейманович Кон, один из моих консерваторских учителей, играл на экзамене аккомпанемент моего романса на стихи Лермонтова. А после сказал: «Этюды Шопена – это детские игрушки по сравнению с той фактурой, которую Вы тут написали!» Я потом этот случай часто Кону напоминал, мы всегда смеялись. А мой педагог по композиции, Георгий Николаевич, мне об этом никогда не говорил; сказал музыковед, который был блестящим пианистом, знавшим всего фортепианного Шопена наизусть... Он не стал анализировать качество мелодики, гармонии, а сделал очень важное для композитора замечание! Причем высказал его кулуарно, хотя мог бы сделать это на заседании экзаменационной комиссии, и мне бы снизили оценку. Нет, он это сделал один на один, в коридоре. Это учитель высшего класса! О Коне я скажу ещё, но чуть позже.

Елена Романовна Брезнюк – преподаватель общего курса фортепиано, тоже важный для меня человек. Я впервые прикоснулся к клавиатуре в 18 лет. Какой может быть пианист из уже взрослого человека, хотя я занимался как зверь, особенно в консерватории. Когда я туда поступил, то выяснил, что глуп и туп, потому что для учёбы в консерватории надо было столько всего знать! А я имел к тому времени лишь «практический профессионализм», как я это называл. Но его было катастрофически мало.

В военном ансамбле я себя разбаловал, и хударук разбаловал. Он считал меня вторым человеком после себя, потому что я делал оркестровки и инструментовки, а он их играл (фото № 3).

Фото № 3

*Б. Д. Напреев. Иркутск, 1960 г.*



Играл не по причине, что сам их сделать не мог (он ведь учился на композитора в консерватории, а до этого окончил институт военных дирижеров и был специалистом высокого класса), но у него было много всяких других забот. О том, что я второй человек в ансамбле, он мне сказал на одном выездном концерте на Братскую ГЭС. Тогда наш автобус с солдатами и сверхсрочниками разминулся с автобусом, в котором ехали худрук и хормейстер, они делили между собой дирижерскую деятельность. Концерт надо было начинать, и мне предложили продирижировать. К тому времени я уже учился в Читинском музыкальном училище на хоровом отделении (с домрой было покончено) и решил: попробую. Что там дирижировать солдатские песни? Всего-то надо эффектно выйти, показать, а потом так же эффектно закончить. Это же не оперное дирижирование! После того как я провёл этот концерт, худрук и начал называть меня вторым человеком в ансамбле. Потом не раз бывало так – мы приезжаем вместе, а он говорит: «Слушай, что-то я занемог, иди помаши». И я уверовал, что у меня есть этот «практический профессионализм»; но, когда пришёл в консерваторию, понял, что всё не так. Надо пахать. Я уселся за клавиатуру и уже через некоторое



время смог сыграть первую часть Шестой сонаты Бетховена. Она, конечно, в плане техники не такая трудная, но для меня это был предел.

А потом случилось вот что. Дело было летом в деревне. Я тяпнул себе топором по пальцу так, что он стал болтаться. Местная фельдшерица сделала перевязку, и я ещё две недели прожил в деревне, помогал родителям. Она всё это время меняла повязки, накладывала мази. Когда рана зарубцевалась, выяснилось, что все пальцы, как пальцы, а этот торчит, и гнуть его страшно больно. Так что моя фортепианная карьера на этом закончилась. Елена Романовна нашла мне мазурку для экзамена, в которой левой рукой нужно было играть буквально одним пальцем, и некоторые другие пьесы, где партия левой руки была не очень важной.

Когда я учился на втором курсе, это был 1963 год, в Новосибирской консерватории появился Кон, уникальная личность, умнейший человек, полиглот (фото № 4).

Фото № 4

*Ю. Г. Кон, Б. Д. Напреев, А. Ф. Муров. 1985 г.*



Он всё читал, переводил, а главное – знал. Я уж не говорю о его человеческих качествах, о его методе преподавания, а он очень простой: «Научить нельзя, можно научиться». Не Кон его придумал, этот метод известен ещё со Средних веков. Настоящий учитель не учит, он направляет,

помогает в самостоятельном осмыслении чего-то нового. Я у него проходил гармонию. До этого в училище я гармонию самостоятельно выучил и не помню, чтобы ходил на какие-то лекции. Надо мною наши ансамблисты посмеивались, когда на гастролях они ложились спать, а я шёл задачку решать. В поезде мы – солдаты – едем, как водится, на вторых боковых полках, а я и там сижу, решаю. Коновское преподавание гармонии связано с этим методом: «Научить нельзя, можно научиться».

Я, к примеру, не слышал, чтобы он кому-то ещё, кроме меня, говорил, что суть гармонии Прокофьева – любой аккорд после любого. Видимо, уловив, что у меня есть к этому какое-то расположение, Юзеф Гейманович задал мне написать реферат на тему о гармонии Девятой сонаты Прокофьева. Я его написал, и он предложил: «Переходите на музыковедение». Я не перешёл, но, когда возник вопрос аспирантуры, я тут же подал документы в заочную аспирантуру Ленинградской консерватории (я тогда работал в Хабаровске) и позвонил Кону. Он только переехал из Новосибирска в Петрозаводск; я думаю, у него была тайная надежда перебраться в Ленинградскую консерваторию. Там работали Ю. Н. Тюлин, который высоко его ценил, и Н. Г. Привано. Они его туда тянули, но не сложилось. Кон не склочный человек. Филиал так филиал. Юзеф Гейманович получил квартиру в девятиэтажке с окнами на озеро. Так вот, я ему звоню и говорю: «Не могли бы вы взять меня к себе, я тут кое-что написал музыковедческое?» Он сказал: «Беру не глядя». Поступил, написал кандидатскую, защитил. Он меня тут же пригласил в Петрозаводск, и я приехал, тем более из Хабаровска нужно было уезжать по состоянию здоровья жены.

Александр Иванович Айзенштадт – фольклорист от Бога, замечательнейший человек. Я учился у него в Новосибирской консерватории. Он потом работал в Петрозаводске, затем перебрался куда-то в Краснодар.

Лия Яковлевна Хинчен, ученица Асафьева, вела у нас историю музыки. Спустя какое-то время она переехала в Ростов-на-Дону, я ездил туда

председателем Государственной комиссии. И это далеко ещё не все те люди, у которых я чему-то научился...

Учителей не предают. По-моему, это выражение бытует ещё со времён средневековой или даже древнегреческой философии. Смысл его должен восприниматься не как афоризм, а как настоящая статья уголовного кодекса, потому что предательство учителя – это самый большой грех. Так что Учителей не предают!

### **Почему ваши научные интересы во многом связаны с полифонией?**

Вот это достаточно понятный вопрос. Хотя отвечать на него буду от противного. Я страшно люблю гармонические красоты, всё, чем так «страдает» романтическая музыка: всякие побочные аккорды терцового строения, находящиеся в терцовом соотношении. Ведь именно у композиторов-романтиков гармония вышла за пределы генерал-басовых функций и стала соучастником всех тех событий, которые заложены в мелодике, в тематизме... Причем, сколько бы этих элементов ни было, гармония властвует над всем...

Музыка, основанная на гармонии и основанная на полифонии – есть по сути музыка многоголосная. Это побуждает думать, что многоголосие является неким универсальным способом изложения мыслей. Профессиональная музыка вся многоголосная, что там говорить. А если к этому добавить, что музыка – искусство *временное*, причём жёстко связанное со временем, то фактор времени в музыке чрезвычайно важен. Он для неё обязателен, и никуда от этого не денешься. По моему мнению, он оказывает более активное воздействие через полифоническую, а не гармоническую музыку. Полифоническая фактура так организована, что любое музыкальное событие оказывается как бы растянутым во времени, оно в буквальном смысле идёт, потому что в звучании всё время меняются акценты, один мелодический оборот появляется то в том, то в другом голосе. Поэтому и теория полифонии гораздо богаче, чем теория гармонии.

Вот, скажем, сколько голосна полифония в строгом письме? А сколько хочешь. Там же нет какого-то важного ограничения. Вернее, есть, но по сути своей оно не связано с музыкой. Например, есть в данном соборе 4 хороших певца, поэтому и писать будут четырёхголосную мессу. Их возможностей вполне достаточно для её исполнения в прекрасной храмовой акустике. А если таких певцов трое, то и месса будет на три голоса. Поначалу, когда набирали силу жанры инструментальной музыки, было так же. Есть в капелле 4 инструменталиста, композитор для них что-то четырёхголосное и напишет. Но инструменты бывают не только одноголосные. Поэтому начиная с середины XVII века во всех капеллах появился клавесин, который был в состоянии обеспечить какое-то многоголосие (в котором, правда, не больше 10 звуков, коль скоро у исполнителя 10 пальцев). А вот оркестровое многоголосие в первой половине XVIII века почему-то тяготело к трёхголосию. Хотя Жоскен Дебре написал в конце XV века 24-голосный канон, а до него Окегем написал канон 36-голосный. Но с XVII века при формировании тональной системы и функциональной гармонии в основу всего лёг четырёхголосный принцип, он же лёг и в основу преподавания гармонии. Достаточно вспомнить четырёхголосные задачки, которые мы в детстве решали. Хотя на уроках бывает так, что какой-нибудь интересующийся преподаватель предложит: «Давайте попробуем решить пятиголосную задачку». И тут сразу возникает вопрос: «А как же это сделать?», ведь функции четырёх голосов нам понятны, но функция пятого голоса – нет, и что он будет играть? В полифонии такой вопрос не стоит. В имитационной полифонии пятиголосие — это пропоста и четыре респосты или пять разных мелодий, если это полифония контрастная. Поэтому, мне кажется, что полифония даёт больше возможностей в плане развёртывания во времени, а это очень важно (фото № 5).

Фото № 5

*Поклон И. С. Баху, Лейпциг, 2004 г.*



### **Как Вы определяете свой композиторский стиль?**

Лучше бы на этот вопрос отвечал кто-нибудь другой, потому что, говорят, большое видится на расстоянии... А вообще-то, что такое стиль? Почему мы узнаём Бетховена сразу? Даже иногда бывает, что это не Бетховен, а музыка в бетховенском стиле... Или, скажем, если отойти от музыки, почему поэзию Маяковского мы всегда узнаём? Потому что там настолько всё индивидуально и настолько всё ярко! Моцарта, к слову, мы узнаём в меньшей степени, наверное. Виной тому галантный стиль. Но величие Моцарта заключается не в том, что он великий представитель галантного стиля, а в том, что он не отрицал других. Потому что многие композиторы последней четверти XVIII века отрицали предшествующие стили, в особенности стиль Иоганна Себастьяна Баха. А Моцарт пытался соединить свой галантный стиль с баховским. И потому Моцарт как полифонист не менее велик, чем Бах. Вместе с тем у Моцарта есть ещё и другие привлекательнейшие стороны музыки. Он для нас какой-то вземной гений.

### **Какие музыкальные проблемы Вас сейчас беспокоят?**

Это вопрос одновременно и очень трудный, и очень лёгкий, потому что каждое новое произведение – это новый тематизм, поиск новой интонации, отражающей свою идею... А если это произведение для голоса или для хора с поэтическим текстом, то и от него идут содержательные сигналы, которые нужно услышать и воплотить... И вот в каждом новом произведении эти, казалось бы, одни и те же проблемы встают вновь и вновь. А как их решать? И тут дьявол всегда шепчет что-то такое: «Зачем их решать? Сделай как-нибудь, как получится!» Но так поступать совесть не позволяет. Поэтому начинается поиск... И так всю жизнь. Но всегда дьявол шепчет своё: «А зачем?»

### **Что бы Вы пожелали сегодняшним студентам консерватории?**

Прошу вас – проявляйте интерес к музыке. Это очень важно. Если его нет, ничего не получится. Что написано у автомобилистов на заднем стекле? «Не уверен – не обгоняй!» Ведь если не уверен и обгонишь, попадёшь в аварию. Но имейте в виду: не всех под Шопена хоронят... Поэтому не умеешь – учись, а не желаешь – не делай. Поступил в консерваторию – выполняй. Если это тебе не надо – не поступай. Очень просто. На это мне часто возражают: «А как же документ о высшем образовании?» Был у меня один такой студент. Я его спрашиваю: «Тебе что надо? Документ или знания? Если документ – это не ко мне. Если знания, то я не гарантирую, что дам их на все 100 процентов». Почему? Потому что для учащихся существует лишь один закон, и я о нем уже говорил: «Научить нельзя, можно научиться».

(Подготовка к публикации И. В. Копосовой)