

С. ПРОКОФЬЕВ

И г р о к

S. PROKOFIEV

The Gambre

S. PROKOFIEV

Le Joueur

Libretto

V/O "Mezhdunarodnaya kniga"

С. ПРОКОФЬЕВ

(1891—1953)

«ИГРОК»

Прокофьев и Достоевский! Трудно представить себе художников, более противоположных по характеру и направлению творчества: один — преисполненный романтической веры в жизнь, устремленный ко всему, что в человеке есть сильного, другой — «страстный к страданию», мучительно чуткий ко всему обездоленному, творец «униженных и оскорбленных». Но к тому времени, когда Прокофьев приступил к сочинению «Игрока», им уже были написаны «Сарказмы» и повесть о злоключениях несчастного «Гадкого утенка» — произведения, хотя и сугубо прокофьевские по своему звучанию, но с отчетливо «достоевской» тематикой: с одной стороны, язвительная насмешка, гротеск, с другой — лирика глубокого сочувствия человеческому горю. И то и другое впервые в «Игроке» стало для Прокофьева-драматурга средством музыкально-драматической выразительности.

Мысль об «Игроке» как оперном сюжете зародилась у Прокофьева еще в 1914 году. Известную роль в этом обращении к Достоевскому — впервые в русской и мировой музыке — сыграли на шумевшие в те годы театральные постановки «Братьев Карамазовых», «Бесов» и «Идиота» в Московском художественном театре Незлобина. Но решающим было другое: Достоевский привлек Прокофьева, прежде всего, своей «словесной музыкой». Напряженный, динамичный стиль его романов с бешеным потоком событий и внезапными переломами настроений способствовал созданию новой оперной формы, сценически гибкой и динамичной.

Музыка «Игрока» еще более динамична, чем ее сюжет. Повествовательный тон, психологически детальный рисунок, столь существенный у Достоевского, «переинтонированы» Прокофьевым в сжатый, стремительный оперный диалог, составляющий основу драматического стиля оперы. Никаких отступлений или звукоописаний, непрерывное драматическое действие, подобное смене кадров в современном кинофильме, не утихает ни на минуту. Разговор «короткими, как бы с трудом выталкиваемыми фразами» (авторская ремарка к первой сцене — диалогу Полины и Алексея), насканивающие друг на друга речитативы, одновременное соединение разнородных компонентов музыкально-театрального действия (сценическая полифония) делают его еще более интенсивным. И все это в соединении

с ни на минуту не умолкающим оркестром, то скромно аккомпанирующим, то бурно взрывающимся, но при этом всегда драматургически-действенным.

Порой из-за чрезмерной концентрации образов и их сверхстремительной подвижности ускользают, становятся трудно воспринимаемыми отдельные детали сценического действия (особенно в первых двух актах). Это, по-видимому, сознавал и сам композитор. В 1927 году им была сделана вторая редакция (первая относится к 1915—1916 годам) оперы с более облегченным оркестром и разряжающими вставными эпизодами. Однако и в этом виде «Игрок», точнее отдельные его страницы, оставляет впечатление некоторой перенапряженности драматургии. Вместе с тем это первая опера композитора со всеми приметами его стиля, в которой проявился его замечательный дар музыкального портретиста, умение одним-двумя штрихами воссоздать событие и облик человека, его чувства, жесты, мимику, «интонацию поведения».

Лирический монолог Алексея «У меня ни одной человеческой мысли нет в голове» и «Если бы я сказала: убейте человека» Полины в первой картине; весь третий акт, начиная с момента появления Бабуленьки, наконец проигравшейся на рулетке, сцены теряющего рассудок Генерала со всеми переходами и шквалами его чувств — от яростных угроз, унижительной сцены с Потапычем до старческих всхлипываний и потрясающего *lamento* струнных («Что же мне делать, скажи мне, Бланш»); мучительное «Я вас ненавижу», «Послушай, ведь ты меня любишь» и оstinato судорожных рыданий («Ну, покупай меня») Полины в шестой, заключительной картине; вся музыка Алексея с печатью трагической отреченности и одновременно душевной чистоты и наивности; наконец, грандиозная картина игорного дома с бешеным разгулом страстей, завораживающей музыкой вертящегося «колеса счастья» и фантастическими голосами из-за кулис — эти страницы произведения достойны занять место в ряду самых неоспоримых достижений мировой оперной литературы.

«Я позволю себе считать, что сцена игорного дома явится совершенно новой в оперной литературе как по идее, так и по строению. И мне кажется, что в этой сцене мне удалось осуществить то, что я задумал...» (из интервью композитора, опубликованного в петроградских «Вечерних биржевых ведомостях», 12 мая 1916 г.).

Прокофьев не ошибся. Почти полвека, прошедшие со времени написания этой сцены, не поколебали ни новаторского значения ее в мире музыки, ни силы непосредственного художественного воздействия на слушателей. Это можно сказать и о финальной лирической картине и обо всей опере в целом.

«Игрок» — опера сокрушительных страстей и остросатирических зарисовок. Начиная с оркестрового вступления, короткого диалога-«дуэли» Полины и Алексея и кончая сценой их последнего свидания (финальная картина), все движется в ней к катастрофе. Как неумолимый рок звучит вступительный мотив у медных инструментов, значение которого в музыкальной драматургии оперы аналогично значению мотива «трех карт», в «Пиковой даме» Чайковского.

Чтобы спасти Полину от скандала, Алексей с отчаянным риском играет на рулетке. Казалось, вся жизнь его «стояла на ставке». Бесстрашный игрок одерживает победу, выигрывает двести тысяч (вместо пятидесяти, необходимых Полине, чтобы вернуть их маркизу). Но безжалостный рок, тяготеющий над каждым переступающим порог страшного мира, именуемого игорным домом, обрушивается и на благородного юношу: герой «не вынес денег и закружился». Азарт, золото заслонили его безмерное чувство к любимой девушке.

Последняя картина оперы полна захватывающего трагизма. Оскорбленная гордость, ужасный вид любимого человека, раздавленного фантастическим выигрышем, словно возвращают Полину к страшной действительности, раскрывают перед нею всю бездну человеческого падения — истерический смех, слезы, припадки нежности и любви, чередуемые с припадками ненависти и злобы... и, схватив пятьдесят тысяч, Полина бросает их в лицо Алексею.

Алексей один. Убитым голосом зовет он Полину. Раз, другой... Но человеческие чувства уже оставили его. «Кто б мог подумать... Двадцать раз подряд вышла красная!» Алчность одержала еще одну страшную победу над человеком — таков трагический конец оперы Прокофьева.

Композитор, он же автор либретто, опустил все последующее повествование, связанное с судьбами его героев. Но картина и без того ясна. Противопоставленные миру наживы, Алексей и Полина (он — бедный учитель, она — бесприданница), многократно «униженные и оскорбленные» этим миром, обречены на гибель. Что же касается остальных — барона и баронессы Бурмергельм, увивающегося за молодой красоткой Генерала — напыщенного ничтожества, ожидающего смерти богатой родственницы, чтобы завладеть ее богатством, маркиза де Грие, скрывающего лицо хищника под маской джентльмена, наконец, мадемуазель Бланш — приживалки и одновременно героини этого мира великосветских бездельников, то пока существует этот мир, будут существовать и они. Именно против них направлены в опере язвительные стрелы прокофьевского гротеска. Снимая со всех этих титулованных их внешнюю позолоту, весь маскарад цинизма, именуемого великосветским обществом, музыка изобличает, клеймит, выносит беспощадный приговор. В этом нравственный пафос оперы, ее гуманизм, источник того сочувственно-негодующего лиризма, с каким обрисованы в ней жертвы уродливой среды.

Настоящая запись сделана с концертного исполнения оперы артистами и оркестром Всесоюзного радио (дирижер Геннадий Рождественский), состоявшегося 14 марта 1963 года.

S. PROKOFIEV

(1891—1958)

"THE GAMBLER"

Prokofiev and Dostoyevsky! It is hard to conceive of two artists more unlike in character and artistic make-up: the one full of romantic faith in life and drawn to everything strong in man, the other "attuned to suffering", agonisingly sensitive to all the destitute, the author of "The Insulted and the Injured". But by the time Prokofiev began to compose "The Gambler", he had already written his "Sarcasms" and the story of the hapless "Ugly Duckling", both of which, while wholly Prokofievian in style were distinctly Dostoyevskian in theme, with their biting mockery and grotesqueries on the one hand, and profound sympathy with human suffering on the other. In "The Gambler", for the first time, both these planes became for Prokofiev the dramatist means of achieving musical and dramatic expressiveness.

Prokofiev first considered "The Gambler" as possible operatic material as early as 1914. Among the factors which prompted him to turn to Dostoyevsky — for the first time in Russian and world music — were the famous productions of "The Brothers Karamazov", "The Demons", and "The Idiot" by the Moscow Art Theatre and the Nezlobin Theatre. But this was not the decisive factor. Dostoyevsky attracted him primarily by his "verbal music". The tense, dynamic style of his novels with their cataract of events and sudden shifts of mood were, he thought, ideally suited to the creation of a new operatic form, scenically flexible and dynamic.

The music of "The Gambler" is even more dynamic than the plot. The even flow of narrative and detailed psychological characterisation so essential in Dostoyevsky are transcribed by the composer into terse, swift operatic dialogue on which the whole opera is built. No digressions or tonal painting: the action unfolds continuously, as in a modern film. It is made even more intense by the language of "abrupt phrases, as if forced out with difficulty" (the author's stage direction for Pauline's talk with Alexei in the first scene), jostling recitatives, and the simultaneous use of heterogeneous musical and dramatic components (scenic polyphony). And all this is combined with uninterrupted orchestral accompaniment, now softly hushed, now exploding with violence, but always dramatically effective.

At times, because of this saturation with character and motion, certain details of the action, especially in the first two acts, become blurred and are difficult to follow. The composer must have realised this himself, for in 1927 he revised the opera (the original version, it will be recalled, was written in 1915—1916), using a smaller orchestra and interpolating several episodes to slacken the pace. But even in this form, "The Gambler", or rather certain of its pages, still seem overloaded dramatically. At the same time, it is the first opera written in his distinctive style in which Prokofiev displayed his magnificent gift of musical portraiture, his ability to reproduce with a few strokes a complete scene or the portrait of a person with all his feelings, gestures and "intonation of behaviour".

Many pages in the score are worthy of being ranked with the best in all operatic literature: Alexei's lyrical monologue "Not one human thought in my mind" and Pauline's "If I said: kill a man" from the first scene; the entire third act beginning with the appearance of Babulenska who has lost everything at roulette, then the demented General with his turbulent extremes of emotion from violent threats and the humiliating scene with Potapych to senile tears and the awesome lamento of the strings ("What am I to do, tell me, Blanche"); Pauline's anguished "I hate you", "But you love me", and the ostinato of convulsive sobs ("Well, buy me then") in the sixth, closing scene; the entire music of Alexei with its stamp of tragic aloofness and, at the same time, inner purity and naivete; and, lastly the vast tableau of the gambling house with its violent passions, its spellbinding music of the revolving "wheel of fortune" and bizarre voices offstage.

"I cherish the hope that the gambling house scene will be an entirely novel one in operatic literature both in idea and composition. And it is my belief that in this scene I accomplished what I set out to do..." the composer observed in an interview published in the Petrograd newspaper "Vecherniye Birzheviye Vedomosti" on May 12, 1916.

Prokofiev was not mistaken. The almost fifty years that have elapsed since the scene was written have detracted nothing from either its trail-blazing importance in the world of music or its impact on audiences. This can be said not only of the final lyrical scene but of the opera as a whole.

"The Gambler" is an opera of overwhelming passions and bitingly satirical characterization. From the orchestral introduction and the brief, duel-like dialogue between Pauline and Alexei to their last meeting in the final scene the opera builds up toward a catastrophe. There is a ring of inexorable fate in the opening theme, introduced by the brasses, which fulfils the same role in this drama as the three cards motif in Tchaikovsky's "Queen of Spades".

To save Pauline from scandal, Alexei begins to gamble desperately at roulette, as if his very life was at stake. And the gamble pays off: he wins two hundred thousand roubles instead of the fifty thousand Pauline needs to pay back to the Marquis. But the noble young man does not escape the ill fate that hangs over everyone who crosses the threshold of the terrible world called the gambling house: the money proves too much for the hero and goes to his head. The excitement, the gold make him forget his feelings for the girl he loves.

The final scene fairly crackles with tragedy. Outraged pride, the frightful picture of the man she loves crushed by his immense win, bring Pauline back to terrible reality, as it were, showing the depths to which man can fall. Hysterical laughter alternating with tears, paroxysms of hate and love... and Pauline throws the fifty thousand roubles in Alexei's face.

Alexei is alone. He calls piteously for Pauline. But all human feelings have already left him: "Who could have thought... Red won twenty times in a row!" Cupidity has claimed another victim. Such is the tragic ending of Prokofiev's opera.

The composer, who also wrote the libretto, omits the rest of the story. But there really is no need for it. Pitted against the world of gain, Alexei and Pauline, a poor teacher and a dowerless girl, "insulted and injured" repeatedly by this world, are foredoomed. As for the rest of the characters — the Baron and Baroness Burmerhelm, the General, a pompous nonentity gadding after a young beauty and waiting for a rich relative to die to inherit her wealth; the Marquis de Grioux, a spoiler hiding behind the mask of a gentleman; and lastly Mlle Blanche, a hanger-on and at the same time the heroine of this world of titled wastrels — they will exist as long as their world survives. It is against them that Prokofiev directs the barbs of his satire. Stripping them of their surface glitter and the veneer of cynicism that is called High Society, the music exposes, denounces and passes a merciless verdict. Therein lies the moral message of the opera, its humanism — the taproot of the lyrical sympathy with which the composer depicts the victims of this warped, ugly environment.

This is the recording of a concert performance of the opera given by soloists and orchestra of the USSR Radio under the baton of Gennady Rozhdestvensky on March 14, 1963.

SERGE PROKOFIEV

(1891—1953)

«LE JOUEUR»

Prokofiev et Dostoïevski... Il serait difficile d'imaginer deux artistes plus opposés de caractère et de tempérament créateur: l'un débordant de foi romantique en la vie, tourné vers toutes les valeurs fortes de l'homme, l'autre «passionné de souffrances», infiniment sensible à toute injustice, auteur des «Humiliés et offensés». Toutefois, au moment où Prokofiev aborde la composition du «Joueur», il avait déjà écrit ses «Sarcasmes» et son récit des aventures du Méchant petit Canard, œuvres qui si elles sont typiquement de lui par leur tonalité, ne se rapprochent pas moins de Dostoïevski par le thème: d'une part un certain sourire ironique, grotesque, de l'autre de lyrisme d'une compassion profonde à l'endroit du malheur humain. Ces deux aspects se rejoignent pour la première fois dans le «Joueur» pour devenir le moyen d'expression dramatique et musicale de Prokofiev-dramaturge.

L'idée de prendre le «Joueur» en qualité d'argument pour un opéra lui était venue dès 1914. Un certain rôle dans ce recours à Dostoïevski, pour la première fois dans la musique russe et mondiale, fut joué par les montages des «Frères Karamazov», des «Démon» et de «L'Idiot» que firent en ces années le Théâtre d'Art de Moscou et le Théâtre Nezlobine. Mais le point décisif doit être cherché ailleurs: c'est avant tout par sa «musique verbale» que Dostoïevski séduisit le musicien. La tension et le dynamisme de ses romans marqués par le flux fulgurant des événements et les renversements d'ambiance soudains favorisèrent la création d'une nouvelle forme scénique, souple et dynamique.

La musique du «Joueur» est encore plus dynamique que son sujet. Le caractère récitatif, le dessin psychologiquement juste, essentiel chez Dostoïevski ont été «réaccordés» par Prokofiev en ce dialogue dense et serré qui forme l'assise dramatique du style de l'œuvre. Aucune digression ni description onomatopéique, une action dramatique suivie semblable à la succession des images d'un film, sans solution de continuité. Le discours «par phrases brèves qui semblent lancées à grand'peine», (remarque de l'auteur pour la première scène, dialogue de Pauline et d'Alexis), des récitatifs se bousculant

les uns les autres, l'apparition simultanée de composantes hétérogènes de l'action musicale (polyphonie scénique), la rendent encore plus intense. Et tout ceci a lieu en une étroite jonction avec un orchestre qui ne cesse pas un instant de jouer, tour à tour modeste accompagnateur ou explosion véhémence, mais toujours soutien de l'action dramatique.

Parfois, devant la concentration excessive des images et leur mobilité extrême, certains détails échappent, deviennent difficilement discernables (en particulier dans les deux premiers actes). Le compositeur lui-même a dû se rendre compte: en 1927, il effectua une seconde rédaction (la première datant des années 1915—1916), avec une partition d'orchestre allégée et des épisodes de déléstage rajoutés.

Il faut reconnaître néanmoins que même sous cet aspect le «Joueur», ou plus exactement certaines de ces pages, produit une impression d'intensité dramatique excessive. En même temps, il s'agit du premier opéra du compositeur, où l'on reconnaît toutes les particularités de son style, où l'on voit s'imposer son don remarquable de musicien portraitiste. Voyez comme il excelle à recréer en un ou deux coups de pinceau l'événement et le personnage, ses sentiments, ses gestes, sa mimique, «l'intonation de son comportement».

Les réussites abondent, il serait fastidieux de les citer toutes; le monologue lyrique d'Alexis: «Je n'ai pas une seule pensée humaine en tête» et le «Si je disais: tuez un homme» de Pauline dans le premier tableau; tout le troisième acte, à commencer par l'apparition de Baboulénka (grand-mère), totalement ruinée à la roulette; la scène du général frappé de folie, avec toute la gradation et la furie de ses sentiments, ses menaces colériques; la scène humiliante avec Potapytch, aux gémissements séniles, et le terrifiant lamento des cordes «Que dois-je faire, dis-moi, Blanche»; le torturant «Je vous haïs», «Ecoute, ne m'aimes-tu pas» et l'ostinato des sanglots «Et bien, achète-moi» de Pauline dans le sixième et dernier tableau; toute la partition d'Alexis, reflétant à la fois son abandon tragique, sa pureté et sa sincérité; le grandiose tableau de la Maison de jeu où les passions se déchaînent, la musique étourdissante de la «roue du bonheur» et les voix fantastiques qui nous parviennent des coulisses, enfin; toutes ces pages sont dignes de prendre rang parmi les plus belles réussites de l'opéra mondial.

«Je me permets d'avancer que la scène de la Maison de jeu sera entièrement nouvelle dans le genre de l'opéra, tant par son idée que par sa structure. Et il me semble que dans cette scène j'ai réussi à atteindre mon but...» (Extrait d'une interview du compositeur, publiée dans «Les Mercuries de soir de la Bourse de Pétrograd» en date du 12 mai 1916).

Prokofiev ne s'est pas trompé. Le demi-siècle, ou presque, écoulé depuis n'ont entamé ni le message novateur de sa musique, ni son pouvoir émotif. On en peut dire autant du tableau lyrique final et de l'opéra dans son ensemble.

Le «Joueur» est l'opéra des passions dévastatrices et des charges dénonciatrices. En commençant par l'introduction d'orchestre, le bref duel oral de Pauline et d'Alexis et en finissant par la scène de leur dernier rendez-vous (tableau final), tout s'y meut vers la catastrophe. Le motif d'entrée des

cuvres suggère le destin implacable et il revêt un sens analogue à celui des Trois cartes de la «Dame de pique» de Tchaïkovski.

Afin de sauver Pauline du scandale, Alexis joue son va-tout à la roulette. C'est toute sa vie qui est mise en jeu. Le téméraire joueur remporte la victoire et deux cents mille roubles avec (au lieu des cinquante que Pauline doit rembourser au marquis). Mais l'effrayante fatalité suspendue sur chacun de ceux qui franchissent le seuil de ce monde atroce qui a nom Maison de jeu, s'abat également sur le noble jeune homme: le héros «n'a pas su résister à l'argent et s'est laissé gagné par le vertige». La passion du jeu, l'or l'ont emporté sur l'amour.

Le dernier tableau est une apothéose de la tragédie. L'orgueil blessé, l'aspect effrayant de l'être aimé métamorphosé par son gain fantastique semble retourner Pauline à la terrible réalité, lui font sonder tout l'abîme de la chute humaine: rire hystérique, larmes, élans de tendresse et d'amour succédant à d'autres élans de haine et de fureur... Empoignant la liasse de cinquante mille roubles, Pauline la jette à la face d'Alexis.

Il est seul maintenant. D'une voix morte il appelle Pauline, une fois, deux... Mais tout sentiment humain l'a déjà délaissé. «Qui aurait pu le croire... La rouge est sortie vingt fois de suite!...» La cupidité triomphe une fois de plus. Telle est la fin tragique de l'opéra de Prokofiev.

Le compositeur, auteur également du livret, a négligé la suite de la nouvelle, où le destin des héros se déroule jusqu'au point final. Le tableau n'en est pas moins d'une clarté parfaite: plongés dans l'univers de l'argent, Alexis et Pauline (lui, pauvre instituteur; elle, fille sans dot), mille fois humiliés et outragés par cet univers, sont condamnés à leur perte. Pour ce qui est des autres, le baron et la baronnesse Burmerhelm, le général en amour de la jeune beauté, être insignifiant gonflé de morgue, attendant la mort d'une riche parente afin de s'emparer de ses richesses; le marquis de Grioux cachant son visage de bête sous le masque d'un gentleman; enfin, mademoiselle Blanche, parasite en même temps qu'héroïne de ce monde de splendides oisifs, tous ces gens existeront aussi longtemps que ce monde existera. Et c'est contre eux que Prokofiev décoche les flèches de son grotesque.

Otant à tous ces personnages en titre leur dorure superficielle, stigmatisant cette mascarade de cynisme que l'on appelle le beau monde, la musique dénonce, accuse, prononce une condamnation impitoyable. C'est en cela qu'il faut voir le pathétique de l'opéra, son humanisme, la source de ce lyrisme plein de compassion et de colère qui nous dessine les victimes d'un milieu monstrueux.

Le présent enregistrement a été réalisé en concert par les artistes et l'orchestre de la Radiodiffusion soviétique placés sous la direction de Guénadi Rojdestvenski, le 14 mars 1963.

Внешторгиздат. Заказ № 006183/988

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ СССР
МЕЛОДИЯ
ВСЕСОЮЗНАЯ ФИРМА ГРАМПЛАСТИНОК
СТЕРЕО  33

АПРЕЛЕВСКИЙ ОРДЕНА ЛЕНИНА ЗАВОД

ТУ-43.10.1.74.
1 (6 сторон)
33С-0697(а)

MADE IN USSR
Вторая гр.

С. ПРОКОФЬЕВ. Опера «ИГРОК»
S. PROKOFIEV (1891-1953). Opera "GAMBLER"
Act I
G. TROITSKY (General), N. POLYAKOVA (Polina)
V. MAKHOV (Aleksei), A. SOKOLOV (Marquis)
B. DOBRIN (Astley), A. MATYUSHINA (Blanche)
I. PETUKHOV (Baron)
Moscow Radio Symphony Orchestra
conducted by G. ROZHDESTVENSKY

33С-0697(а)

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ СССР
МЕЛОДИЯ
ВСЕСОЮЗНАЯ ФИРМА ГРАМПЛАСТИНОК
СТЕРЕО
АПРЕЛЕВСКИЙ ОРДЕНА ЛЕНИНА ЗАВОД



33

ТУ-43.10.1.74
2 (6 сторон)
33С—0698(а)

MADE IN USSR
Вторая гр.

С. ПРОКОФЬЕВ. Опера «ИГРОК»
S. PROKOFIEV (1891—1953). Opera "GAMBLER"
Act II
G. TROITSKY, V. MAKHOV, A. SOKOLOV
B. DOBRIN, A. MATYUSHINA
Moscow Radio Symphony Orchestra
conducted by G. ROZHDESTVENSKY

33С—0698/301

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ СССР
МЕЛОДИЯ
ВСЕСОЮЗНАЯ ФИРМА ГРАМПЛАСТИНОК
СТЕРЕО  33
АПРЕЛЕВСКИЙ ОРДЕНА ЛЕНИНА ЗАВОД

ТУ-43.10.1.74.
3 (6 сторон)
33С-0699(а)

MADE IN USSR
Вторая гр.

С. ПРОКОФЬЕВ. Опера «ИГРОК»
S. PROKOFIEV (1891—1953). Opera "GAMBLER"
Act II (end)
G. TROITSKY, N. POLYAKOVA, V. MAKHOV
T. ANTIPOVA (Granny)
A. SOKOLOV, A. MATYUSHINA
Moscow Radio Symphony Orchestra
conducted by G. ROZHDESTVENSKY

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ СССР
МЕЛОДИЯ
ВСЕСОЮЗНАЯ ФИРМА ГРАМПЛАСТИНОК
СТЕРЕО  33
АПРЕЛЕВСКИЙ ОРДЕНА ЛЕНИНА ЗАВОД

ТУ-43.10.1.74
4 (6 сторон)
33С-0700(а)

MADE IN USSR
Вторая гр.

С. ПРОКОФЬЕВ. Опера «ИГРОК»
S. PROKOFIEV (1891—1953). Opera "GAMBLER"
Act III
G. TROITSKY, N. POLYAKOVA, V. MAKHOV
T. ANTIPOVA, A. SOKOLOV, A. MATYUSHINA
V. TSARSKY (Prince Nilsky)
Moscow Radio Symphony Orchestra
conducted by G. ROZHDESTVENSKY

33С0700/3-2 4

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ СССР
МЕЛОДИЯ
ВСЕСОЮЗНАЯ ФИРМА ГРАМПЛАСТИНОК
СТЕРЕО  33

АПРЕЛЕВСКИЙ ОРДЕНА ЛЕНИНА ЗАВОД

ТУ-43.10.1.74.
5 (6 сторон)
33С—0701(а)

MADE IN USSR
Вторая гр.

С. ПРОКОФЬЕВ. Опера «ИГРОК»
S. PROKOFIEV (1891—1953). Opera "GAMBLER"
Act III (end), Act IV
Scene 1. Entr'acte. Scene 2
G. TROITSKY, N. POLYAKOVA, V. MAKHOV
I. BUDRIN (Potapych)
I. KARTAVENKO (first croupier)
Gamblers—Soloists of Moscow Radio
Moscow Radio Symphony Orchestra
conducted by G. ROZHDESTVENSKY

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ СССР
МЕЛОДИЯ
ВСЕСОЮЗНАЯ ФИРМА ГРАМПЛАСТИНОК
СТЕРЕО
АПРЕЛЕВСКИЙ ОРДЕНА ЛЕНИНА ЗАВОД



33

ТУ-43.10.1.74.
6 (6 сторон)
33С-0702(а)

MADE IN USSR
Вторая гр.

С. ПРОКОФЬЕВ. Опера «ИГРОК»
S. PROKOFIEV (1891—1953). Opera "GAMBLER"
Act IV, Scene 2 (end). Entr'acte. Scene 3
N. POLIAKOVA, V. MAKHOV
A. KOROLEV (director of the roulette)
I. KARTAVENKO, A. USMANOV (second croupier)
Soloists and Choir of Moscow Radio
Moscow Radio Symphony Orchestra
conducted by G. ROZHDESTVENSKY