

De Sonate voor fluit en piano in D-groot op. 94 van Prokofjev De verwickelingen in de evolutie van handschrift tot praktische uitgaven

Het volgende artikel is een aangepaste versie van de lezing voor de NFA Convention op 15 augustus 2002 in Washington.

Inleiding

Iedere fluitist heeft voor zichzelf uitgemaakt welke uitgave van Prokofjefs *Sonate voor Fluit en Piano* op. 94 uit het beschikbare aanbod voor hem of haar het meest bruikbaar is om uit te spelen of les te geven. In mijn eigen verzameling heb ik zeven verschillende uitgaven, en in de meest algemeen verkrijgbare daarvan is de invloed merkbaar van de viooltranscriptie die Prokofjev in 1944 in samenwerking met David Oistrach maakte. Er bestaat geen 'Urtext'-uitgave van de originele sonate voor fluit en piano, en het lijkt mij onwaarschijnlijk dat veel lezers van dit tijdschrift in de gelegenheid zijn geweest om het fluihandschrift in te zien, of de sonate zo te horen als Prokofjev hem oorspronkelijk voor fluit en piano heeft geconcipeerd.

Tegen het einde van de jaren tachtig had ik het geluk kennis te maken met Nina Kogan, de dochter van de befaamde Russische violist Leonid Kogan. Zij was in de Verenigde Staten met haar echtgenoot, die cellist is, en die voor een jaar aan Connecticut College verbonden was. Tijdens dat jaar organiseerde ik een concert voor hun begaafde dochter Victoria, een teenager die zich aan het voorbereiden was op een prestigieus pianoconcours in Moskou. De familie was erg dankbaar voor mijn inspanningen ten bate van hun dochter, en bij hun terugkeer naar Moskou gaven zij aan graag iets terug te willen doen. Ik vroeg Nina toen of zij misschien kans zou zien voor mij aan een fotokopie van het handschrift van de sonate voor fluit en piano van Prokofjev te komen, zodat ik die zou kunnen bestuderen.

Enkele jaren gingen voorbij, en ik was mijn verzoek al vergeten. Maar in december 1993 viel er een eenvoudige bruine enveloppe uit Rusland in de bus, met daarin de fotokopie waar ik om gevraagd had! Ik stond versteld!

De geschiedenis van de Sonate

In 1944 schreef Prokofjev aan het Sovjetbureau voor Informatie: "Ik had al lang de wens muziek voor fluit te schrijven, een instrument dat naar mijn mening ten onrechte weinig aandacht had gekregen. Ik wilde een sonate schrijven in een delicate, beweeglijke, klassieke stijl."¹ Officieel begon Prokofjev zo'n sonate te schrijven op

8 september 1942, in opdracht van een commissie van het Comité voor Kunstzaken van de Sovjetunie,² hoewel hij volgens zijn eerste biograaf, Israel Nestyev, "... de belangrijkste thema's van het stuk al voor de oorlog had opgetekend".³ Prokofjev verbleef in die tijd in Alma-Ata, de hoofdstad van de Centraal-Aziatische deelstaat Kazachstan, om daar met Eisenstein aan de filmmuziek voor *Iwan de Verschrikkelijke* te werken. Nestyev, wiens eerste versie van 1946 tot stand kwam met Prokofjefs medewerking, schreef: "Prokofjev was al vele jaren eerder geïnteresseerd geweest in het idee om een transparant, sierlijk stuk voor fluit te schrijven, toen hij in Frankrijk woonde, waar de kunst van het spelen op houten blaasinstrumenten hoog ontwikkeld is. Hij (Prokofjev) sprak met eerbied over de 'hemelse toon' van een van de beste Franse fluitisten, Barrère ... Het karakter van de belangrijkste beelden van de sonate ... paste prachtig bij de transparante toonkleur van de fluit."⁴ Ook een andere Russische biograaf vermeldt specifiek de betekenis van Barrère voor de inspiratie. In 1968 schreef Victor Seroff in zijn boek *Sergei Prokofiev - A Soviet Tragedy*: "Al sinds zijn jaren in Parijs, waar hij gefascineerd was door de artistieke van de Franse blazers, had hij iets voor fluit willen schrijven. Nooit was hij de 'hemelse toon' van het instrument vergeten, zoals dat werd bespeeld door de beroemde fluitist Georges Barrère. Prokofjev dacht dat een sonate voor fluit en piano hem de gelegenheid zou geven om niet alleen lyrische, dagdroom-achtige melodieën te laten horen, maar ook de lichte en humoristische kanten waartoe het instrument zich zo goed leent."⁵ Omdat Barrère al in New York was toen Prokofjev in de late jaren twintig in Parijs verbleef, heb ik de Barrère-expert Nancy Toff gevraagd of zij iets kon bevestigen over een vriendschap tussen Barrère en Prokofjev. Zij heeft een vermelding gevonden uit februari 1922 van een concert in Delmonico's Restaurant in New York, gegeven door de Musicians' Club, waarbij "Prokofieff in Schubertiaanse stijl op de piano speelde, (en) Barrère in klassieke trant op de fluit blies ...".⁶ Het ziet er dus naar uit, dat Barrère en Prokofjev zich bewust waren van elkaars talenten. In de onlangs verschenen vertaling van een selectie van Prokofjefs brieven wordt geen melding gemaakt van enig contact met Barrère.⁷

Het is wel heel ironisch dat het muziekvoorbeeld dat Prokofjefs eerste biograaf Nestyev geeft na zijn gedetailleerde beschrijving van Opus 94 *niet* genomen is uit de originele versie voor fluit en piano, maar uit de transcriptie voor viool en piano.⁸ Zie Voorbeeld 1. Ook de recentere Prokofjev-biografie van Michel Dorigné, uit 1994, die wordt beschouwd als een werk van zeer hoge wetenschappelijke kwaliteit (en alleen in het Frans verkrijgbaar is) citeert het eerste en het tweede thema uit het eerste deel uit de vioolversie in plaats van uit het origineel voor fluit; het eerste thema dus als Voorbeeld 1, zie voor het 2e thema voorbeeld 2 (let op de foute noten!).⁹



Voorbeeld 1



Voorbeeld 2

Een jaar later, op 12 september 1943, werd de sonate in Molotov voltooid. De fluitist Nikolai Charkovsky en de pianist Svyatoslav Richter gaven de première van het stuk op 7 december 1943 in de Beethovenzaal van het Bolsjoj-theater in Moskou. Volgens Richter was dit niet een openbaar concert maar een door het Comité voor Staatsprijzen georganiseerde auditie, waarbij het stuk overigens niet in de prijzen viel.¹⁰ Toen echter David Oistrach de sonate bij die gelegenheid hoorde, beseftte hij dat het stuk ‘heel goed zou klinken op de viool’.¹¹ In 1944 schreef Prokofjev: ‘Wat betreft de sonate voor fluit, sommigen van onze violisten hebben er belangstelling voor getoond, en onlangs heb ik er met David Oistrach, een van onze beste violisten, een vioolversie van gemaakt. Dit bleek niet al te moeilijk, omdat we merkten dat de fluitpartij gemakkelijk aan de viooltechniek kan worden aangepast. Er waren maar heel weinig veranderingen nodig, en de meeste ervan hadden te maken met de streek. Aan de pianopartij is niets veranderd.’¹² (Ik moet zeggen dat dit toch wel een understatement is, vooral als je let op de veranderingen in het vierde deel van de sonate). Let wel: Prokofjev gaat *niet* zo ver dat hij zegt dat de veranderingen in de viooltranscriptie er een betere fluitsonate van zouden maken, en daarom door fluitisten overgenomen zouden moeten worden! Later, in 1954, zou Oistrach schrijven: ‘Zoals Sergei ... had gevraagd, gaf ik twee of drie varianten voor ieder punt in de Sonate waar een ingreep nodig was. Vervolgens nummerde ik die, en gaf ze aan hem om ze na te kijken. Met een potlood gaf hij aan welke versie hij het meest geschikt vond, en ook verbeterde hij een paar fouten. Op die manier, met een minimum aan discussie, kwam de vioolversie van de sonate tot stand.’¹³ Oistrach en de pianist Lev Oberin gaven de eerste uitvoering van de viool-piano-versie op 17 juni 1944 in Moskou, niet meer dan een halfjaar na de geboorte van het stuk als sonate voor fluit en piano.

Weer vijf maanden na die première in Moskou werd de vioolpartij op verzoek van Prokofjev naar Leeds Music gevlogen en aan de violist Joseph Szigeti gegeven,¹⁴ die de sonate voor het eerst speelde op 26 november 1944 in Boston, Massachusetts. In de *Boston Daily Globe* verscheen de volgende morgen deze recensie:

“De violist Joseph Szigeti gaf gisterenmiddag de eerste Amerikaanse uitvoering van Sergei Prokofjefs nieuwe *Sonate in D-groot* in de Jordan Hall. Het concert maakte deel uit van de Celebrity Series van Aaron Richmond en trok veel publiek. De Sonate, die van handgeschreven bladmuziek werd gespeeld, is geschreven in 1943-1944 en is een typisch voorbeeld van Prokofjefs meest recente stijl. De vier delen zijn *Moderato*, *Scherzo*, *Andante* en *Allegro con brio*. Melodisch bevatten ze weinig onvergetelijks, afgezien van het hoofdthema van het laatste deel, dat dicht in de buurt komt van de Mars uit *Peter en de Wolf*. Toch is het geraffineerd vakwerk, met een degelijke structuur, en de schrijfwijze buit de mogelijkheden van de combinatie van piano en viool heel goed uit. De sonate moet waarschijnlijk vaker gehoord worden voor hij echt vertrouwd gaat klinken en alles prijsgeeft wat er in zit. Niettemin vermoed ik dat de beroemde Russische componist weer een werk aan het actieve repertoire heeft toegevoegd.”¹⁵

Prokofjefs *Sonate voor Fluit en Piano* heeft dus twee openbare wereldpremières beleefd, een in Moskou, de andere in Boston, allebei als sonate voor viool en piano. Tegen de tijd dat er een fluitversie op de markt kwam hadden veel luisteraars de klank van de sonate als vioolstuk goed in hun oren.

Chronologie van de eerste praktische uitgaven

Twee jaar na de premières in Moskou en Boston liet de Staatsmuziekuitgeverij in Moskou in 1946 de ‘*Sonate voor Viool en Piano no. 2 Opus 94bis*’ drukken. Onderaan de eerste pagina van de gedrukte pianopartituur staat de volgende voetnoot: “Deze sonate is oorspronkelijk geschreven voor fluit en piano; de vioolpartij is bewerkt in samenwerking met David Oistrach.”¹⁶ Pas twee jaar later verscheen een aparte fluitpartij. Tegen die tijd was het stuk al geliefd in het concertrepertoire van violisten in Europa. In New York publiceerde Leeds Music de sonate in 1946 als *Sonata for Flute or Violin and Piano*.¹⁷ De vioolpartij vermeldt dat deze is uitgegeven “with special annotations by Joseph Szigeti”. In de ‘Introductory Remarks’ aan de binnenkant van het omslag vermeldt de uitgever in de kleinst mogelijke letter: “De sonate opus 94 is oorspronkelijk geschreven voor fluit en piano, en de componist zelf heeft de bewerking voor viool en piano gemaakt die met zoveel succes is uitgevoerd door David Oistrach en Joseph Szigeti”. Een apart uitgegeven fluitpartij vermeldt: “Flute Part edited with special annotations by Carleton Sprague Smith”.¹⁸ Smith stelde dat hij “enkele van de in de vioolversie aangebrachte veranderingen (frasering en notatie) had overgenomen, en bovendien een paar eigen veranderingen voorstelde. Voetnoten in de fluitpartij verwijzen naar de eerste versie.” Het was deze versie van Carleton Sprague Smith die optredende fluitisten en leraren in de VS het eerst bereikte.

De aanpak van deze studie

Toen ik eindelijk een fotokopie van het manuscript voor fluit en piano in handen had, was ik in staat mijn eigen 'Urtext'-versie van de fluitpartij op de computer te zetten. Om te kunnen zien hoe de transformaties begonnen – van het originele fluithandschrift naar de viooltranscriptie naar de gepubliceerde fluituitgaven – zette ik een bestand op als een partituur met vijf balken (bedenk dat Prokofjev zelf aangaf dat “aan de pianopartij niets is veranderd”). De bovenste regel is de 'Urtext'-fluitpartij, ontleend aan de fotokopie van het handschrift, met het stempel van het Centraal Glinka Staatsmuseum (Voorbeeld 3). De tweede balk is de vioolpartij van Prokofjev/Oistrach volgens de uitgave van de Staatsmuziekuitgeverij in 1946 (ik heb brieven geschreven aan het Centraal Staatsmuseum, en onlangs (maart 2003) aan het Serge Prokofjev Archive in Londen en de Rossiskii Gosudarstvennyi Archiv in Moskou, in de hoop een fotokopie te bemachtigen van het handschrift van de Prokofjev/Oistrach-samenwerking, maar tot op heden is daar niets uit voortgekomen). De derde balk is de door Szigeti van aantekeningen voorziene vioolpartij van de Leeds-uitgave van 1946, de vierde balk de fluitpartij in de versie van Carleton Sprague Smith van 1948, en de laatste balk is de fluitpartij van de in 1958

verschenen Rampal-uitgave van International, vijf jaar na Prokofjevs dood.¹⁹ In hetzelfde jaar publiceerde International ook een Oistrach-uitgave voor viool en piano.²⁰



Voorbeeld 3

Overzicht van de transcriptie van de fluit- naar de vioolversie

Een afdruk van de vijf versies onder elkaar is de ideale opmaak voor een overzicht van de transformaties van de sonate. Zie Voorbeeld 4 en Voorbeeld 5.

Zoals in de oorspronkelijke versie, zijn de vier delen als volgt: I. *Moderato*; II. *Scherzo: Presto*; III. *Andante*; en IV. *Allegro con brio*. In het fluithandschrift hebben maar twee van de vier delen, het eerste en het derde, metronoom-aanduidingen. Het eerste deel heeft de aanduiding 80 voor de kwart, het derde 69 voor de kwart.

In verschillende belangrijke opzichten heeft de melodie bij de aanpassing voor viool een andere vorm gekregen. Sommige noten zijn anders, of liggen in

Voorbeeld 4

Voorbeeld 5

[Andante]

Voorbeeld 6

Voorbeeld 7

Presto

Voorbeeld 8

een ander octaaf. In het derde deel bijvoorbeeld, het deel met de minste veranderingen, komen in de maten 69 en 72 toonhoogteverschillen in de melodielijn voor, misschien om de melodische contour in de versie voor strijkinstrument meer legato te maken (zie Voorbeeld 6).

Octaafverplaatsingen komen meer voor (en worden over het algemeen ook in latere fluit-uitgaven aange-

geven), zoals in m. 15-19 van het eerste deel (Voorbeeld 7), en ook in m. 7-14 van het tweede deel (Voorbeeld 8).

Het lijkt alsof zowel Smith als Rampal iedere gelegenheid hebben aangegrepen om de fluitpartij steeds hoger te leggen!

Veranderingen in de articulatie zijn subtiel en worden over het algemeen in de fluituitgaven niet aange-

Andante ♩ = 69

Voorbeeld 9a

[Andante]

Voorbeeld 9b

Voorbeeld 10

geven. De oorspronkelijke fluitpartij is in de lyrische passages geschreven in expansieve en langere, meer legato te spelen frases dan in de Oistrach-transcriptie te vinden zijn. De verschillen worden goed geïllustreerd met voorbeelden uit het begin en het einde van het derde deel (Voorbeeld 9).

Ook Voorbeeld 10, het tweede thema uit het eerste deel, laat zien hoe de originele fluitversie langere, expansiever gebonden frases heeft. De voortdurende

wisselingen van *pizzicato* naar *arco* in het vierde deel zijn op de fluit uiteraard onuitvoerbaar. Ook het gebruik van dubbel- en tripelgrepen in het vierde deel ligt buiten het bereik aan mogelijkheden van fluitisten (met uitzondering misschien van Robert Dick). Het effect van de geïntensiverde klank is dat de dramatiek, de opgewondenheid en de intensiteit van het laatste kwart (52 maten) van het laatste deel worden opgevoerd in een mate die het karakter van

Fl. Hs.
Oistr.
Szig.
Smith
Rampal

Voorbeeld 11

Allegro con brio

Fl. Hs.
Oistr.
Szig.
Smith
Rampal

Voorbeeld 12

het stuk volkomen verandert; zie Voorbeeld 11. Een paar figuren uitgezonderd, zoals in het eerste thema van het eerste deel (zie Voorbeeld 4), blijven de ritmes in de overgang van de fluit- naar de vioolversie hetzelfde. Merk op dat Prokofjev weer terugging naar het gebruik van zestiende noten in de viooltranscriptie voor de *stretto*-zetting van de doorwerking. De Szigeti-uitgave verschilt van de Russische over het algemeen alleen wat betreft de keuze van vingerzettingen en posities die worden voorgesteld aan de violist die het stuk wil gaan spelen. De dynamische aanwijzingen zijn spaarzamer aangebracht dan in de Oistrach-transcriptie. In het laatste deel geeft Szigeti alternatieven voor enkele van de meer technische kunststukjes die in de originele viooltranscriptie staan.

Samenvatting van de uitgaven van Carleton Sprague Smith en Rampal

Het schijnt dat zowel Smith als Rampal de originele fluitversie met eigen ogen hebben gezien. Alle twee zijn ze echter in de verleiding gekomen veel van de typisch violistische gebaren over te nemen, in het bijzonder wat betreft octaaftransposities, vermoedelijk met de wens de sonate briljanter te maken, in plaats

van de speler in staat te stellen een breder palet aan klankkleur-tegenstellingen weer te geven. Deze octaaftransposities zijn in het algemeen in de fluituitgaven als zodanig aangegeven – anders dan veranderingen in articulatie en dynamiek. Dit geldt nog meer voor de Rampal-uitgave dan voor die van Smith, waar Rampal bijvoorbeeld in het vierde deel de fluitist voorschrijft *marcato* te spelen, zoals in m. 17, 29 en 66, en *appassionato* in m. 107. De Rampal-uitgave bevat bovendien veranderingen in frasering, zoals in het vierde deel de indeling van de karakteristieke groep van 6 zestienden in twee groepen van drie, waar Prokofjev de figuur als één legato-groep van 6 zestienden gefraseerd wilde hebben (Voorbeeld 12). Een ander voorbeeld van verandering van de zinsindeling komt voor in m. 2, 6 en 7 van het eerste deel (zie Voorbeeld 4). Rampal neemt de Oistrach-versie over en maakt niet duidelijk wat origineel is en wat uit de transcriptie afkomstig is.

De noodzaak van een Urtext-uitgave

Het voorafgaande maakt duidelijk dat een *Urtext*-uitgave van de sonate voor fluit en piano dringend nodig is, een uitgave die nauwkeurig weergeeft wat Prokofjev oorspronkelijk bedoeld heeft.

Voorbeeld 13

Voorbeeld 14

Een aantal jaren geleden was ik bij een masterclass waar de sonate werd gespeeld. Ik weet nog goed dat de eminente fluitist die de masterclass gaf het publiek voorhield dat we allemaal baat zouden hebben bij het luisteren naar viooluitvoeringen van de sonate. Maar, keert dat de zaak niet helemaal om? Moeten we violisten worden? Dit stuk is in de eerste plaats een sonate voor fluit en piano, en wel een van de beste die we hebben. Prokofjev heeft hem geschreven omdat hij vond dat de fluit ‘ten onrechte ondergewaardeerd’ was in de literatuur. Het is zelfs zijn enige sonate gebleven door een blaasinstrument.

Boven alles is deze sonate geïnspireerd door Franse muziek. Volgens zijn twee zoons, was bekend dat Prokofjev regelmatig luisterde naar een oude 78-toerenplaat van Debussy’s *Prélude à l’après midi d’un faune*.²¹ Wat roept meer de specifieke Franse fluitkleur, de Franse manier van fluitspelen op, dan de mogelijkheden die Debussy ons voorzet? Met in zijn herinnering het vakmanschap van de Franse blazers en in het bijzonder de ‘hemelse toon’ van de Franse fluitist Georges Barrère heeft Prokofjev een lyrische, doorzichte en klassieke sonate geschreven.

Bovendien schreef Richter, de pianist van de Moskouse première, die in de loop van zijn carrière de sonate vijftien keer²² als een stuk voor fluit en piano

gespeeld heeft: “Tegenwoordig hebben alle violisten het op hun repertoire, en het is bekend geworden als zijn *Tweede Vioolsonate*, hoewel de oorspronkelijke versie voor fluit onvergelijkelijk veel beter is.”²³

In 1948 schreef Carleton Sprague Smith: “Tijdens het Muziekfestival in Praag in 1947 kreeg ik de kans de twee zettingen met Dimitri Sjostakovitsj te bespreken. Deze stelde in langzaam maar duidelijk Engels, dat hij de fluitversie beter bij de muziek vond passen dan het arrangement voor viool. *De gustibus non est disputandum*.”²⁴ Wat vind ik het dan vreemd, dat Smith dit commentaar aan ons doorgeeft, maar in de tweede druk van de Leeds-uitgave van 1948 toch een paar van de veranderingen uit de vioolversie gebruikt, en ook nog enkele van hemzelf!

In een hommage aan Prokofjev uit 1954 ten slotte, getiteld “Prokofjev zoals ik hem heb gekend”, had de grote Russische cellist Rostropovitsj over Prokofjevs orkestraties het volgende te zeggen:

“Hij was in zijn orkestratie altijd op zoek naar ‘transparantie’, en gebruikte altijd het absolute minimum aan instrumenten. (...) In de instrumentatie hechtte hij bijzonder veel belang aan timbreveranderingen die samenhangen met de registers. Dat verklaart waarom hij vaak zeer lage of zeer hoge tonen voor trompetten, hobo’s en klarinetten voorschrijft, waarmee hij veel gemor van de kant van de musici veroorzaakt, omdat

die tonen zeer moeilijk te spelen zijn. Maar Sergei (...) was wat betreft uitvoeringen een strenge schoolmeester. 'Ik geef toe dat die noot niet makkelijk te spelen is, maar het kan wel, als je maar genoeg je best doet', zei hij altijd."²⁵ Ook wij fluitisten worden aangemoedigd om de figuren in het lage register de baas te worden, zoals in het eerste deel (Voorbeeld 13), en ze te spelen in het register dat Prokofjev wilde. Er zijn tenslotte ook momenten in het hoogste register die ons later volop de kans geven briljant te schitteren (Voorbeeld 14, zie ook Voorbeeld 5)!

Conclusies

Veel van de tegenwoordig gangbare en populaire uitgaven van de fluitsonate stammen af van de transformaties die het fluihandschrift heeft ondergaan bij Oistrachs aanpassing aan de viool. Onze collectieve vertrouwdeheid en voorstelling van de sonate is zo verbonden met dit mengsel van origineel en transformatie dat de meesten van ons in feite niet weten wat Prokofjev bedoelde met zijn verlangen naar een fluitmelodie in een "delicate, klassieke stijl". Dit is buitengewoon jammer, want de viooltransformaties neigen ertoe de sonate briljanter en virtuozer te maken dan Prokofjevs conceptie ervan – er in feite een heel andere sonate van te maken. Hij was een briljant orkestrator, die wist welke kleuren, welke soorten articulatie en welke registers het best pasten bij de expressie die hij zich voor de fluit voorstelde. Om alle dwingende redenen die ik hierboven genoemd heb, en nu we weten wat Prokofjevs oorspronkelijke bedoelingen waren, kunnen we eindelijk opnieuw beginnen na te denken over de algehele conceptie van dit belangrijke stuk in ons repertoire.

Vertaling: Hans Maas

Noten

- ¹ Sergei Prokofjev, *Autobiography, Articles, Reminiscences*, vert. Rose Prokofieva, Foreign Languages Publishing House, Moskou, z.j., p. 131.
- ² Sergei Prokofjev, *Selected Letters of Sergei Prokofiev*, vertaling, bewerking en inleiding van Harlow Robinson, Northeastern University Press, Boston 1998, p. 327. (De specifieke datum van de compositie stamt uit het handschrift.)
- ³ Israel V. Nestyev, *Prokofiev*, (Russische uitgave 1957), vert. door Florence Jonas, Stanford University Press, Stanford 1960, p. 344. (De oorspronkelijke uitgave van 1946 is in een vertaling van Rose Prokofieva verschenen bij Alfred A. Knopf in New York.)
- ⁴ Israel V. Nestyev, *Prokofiev*, p. 345.
- ⁵ Victor Seroff, *Sergei Prokofiev: A Soviet Tragedy*, Funk and Wagnalls, New York 1968, p. 259.
- ⁶ E-mailbericht van Nancy Toff, 26 juli 2000, met een citaat uit *Musical Courier* 84 (16 februari 1922).
- ⁷ *Selected Letters of Sergei Prokofiev*. Zie noot 2.
- ⁸ Nestyev, *Prokofiev*, p. 346.
- ⁹ Michel Dorigné, *Serge Prokofiev*, Fayard (Frankrijk) 1994. (Zie pp. 590-592 voor een vergelijkende bespreking van de beide versies van de sonate.)
- ¹⁰ Bruno Monsaingeon, *Sviatoslav Richter Notebooks and Conversations* (1998), vert. Stewart Spencer, Princeton University Press, Princeton 2001, p. 83.

- ¹¹ Oistrach in *Autobiography, Articles, Reminiscences*, (zie noot 1), p. 241.
- ¹² *Autobiography, Articles, Reminiscences*, p. 131.
- ¹³ Oistrakh in Robinson, Harlow, Sergei Prokofiev, Viking, New York 1987, p. 427.
- ¹⁴ Serge Prokofieff, *Opus 94, Sonata for Flute and Piano or Violin and Piano*, edited with special annotations by Joseph Sziget, Leeds Music Corporation, New York, 1946, Preface.
- ¹⁵ Cyrus Durgin in *The Boston Daily Globe*, 27 november 1944.
- ¹⁶ Serge Prokofieff, *Tweede Sonate voor Fluit en Piano Opus 94bis*, Staatsmuziekuitgeverij, Moskou 1946.
- ¹⁷ Zie noot 14.
- ¹⁸ Serge Prokofieff, *Sonata Opus 94*, edited with special annotations by Carleton Sprague Smith, Leeds Music Corporation, New York 1948.
- ¹⁹ Sergei Prokofiev, *Sonata in D Major, Opus 94 for Flute and Piano*, edited by Jean-Pierre Rampal, International Music Company, New York 1958.
- ²⁰ Sergei Prokofiev, *Sonata in D Major Opus 94a for Violin and Piano*, edited by David Oistrakh, International Music Company, New York 1958.
- ²¹ Daniel Jaffé, *Twentieth-Century Composers: Sergey Prokofiev*, Phaidon Press Ltd., London 1998, p. 175.
- ²² Monsaingeon, *Sviatoslav Richter Notebooks and Conversations*, p. 397.
- ²³ Idem, p. 83.
- ²⁴ Voorwoord bij de Leeds-uitgaven van Smith van 1948.
- ²⁵ Rostropovich, 'Prokofiev as I Knew Him', in *Autobiography, Articles, Reminiscences* (zie noot 1), p. 247.

De FLUIT-redactie is de redactie van de Flutist Quarterly erkentelijk voor de samenwerking, waardoor de Engelse en Nederlandse versies van dit artikel tegelijk gepubliceerd konden worden.

