

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA**

Hudební umění

Hra na trubku

**Magisterská práce**

**Henri Tomasi, André Jolivet, Eugene Bozza a  
jejich tvorba pro trubku**

**JAKUB DOLEŽAL, BcA.**

Vedoucí práce: prof. Vladimír Rejlek

Oponent práce: Doc. Jaroslav Rouček, Ph.D.

Datum obhajoby: 5. června 2018

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2018

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**MUSIC AND DANCE FACULTY**

MUSIC ARTS

TRUMPET PLAYING

**Master's Thesis**

**Henri Tomasi, André Jolivet, Eugene Bozza and  
theirs compositions for trumpet**

**JAKUB DOLEŽAL, BcA.**

Thesis Advisor: prof. Vladimír Rejlek

Examiner: Doc. Jaroslav Rouček, Ph.D.

Date of graduate: 5. června 2018

Academic degree: MgA.

Prague, 2018

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

Henri Tomasi, André Jolivet, Eugene Bozza a jejich skladby pro trubku

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne .....

.....

podpis diplomanta

## **Upozornění**

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy, tj. souhlasu autora a AMU v Praze.



## **Abstrakt**

Magisterská práce Henri Tomasi, André Jolivet, Eugene Bozza a jejich tvorba pro trubku, se věnuje těmto třem významným hudebním osobnostem 20. století. Práce v první kapitole pojednává o rozvoji francouzské skladatelské a trumpetové školy začátku tohoto století. Dále se věnuje, v každé kapitole zvlášť, jedné ze tří osobností. Vždy je uveden životopis se zaměřením na přínos pro rozvoj repertoáru pro trubku a rozbor jedné ze skladeb autora.

## **Abstract**

Master's thesis Henri Tomasi, André Jolivet, Eugene Bozza and their compositions for trumpet, are devoted to three important 20th century musicians. The work in the first chapter deals with the development of the french composition and trumpet school, at the beginning of this century. In addition, is about each of the three personalities in each chapter. There is always a CV with a focus on the contribution to the development of the trumpet repertoire and the analysis of one of the author's compositions.

## **Obsah**

<b>Úvod</b> .....	<b>1</b>
<b>1 Francouzská hudba pro trubku</b> .....	<b>2</b>
<b>2 Henri Tomasi</b> .....	<b>4</b>
2.1 Životopis .....	4
2.3 Koncert pro trubku rozbor .....	10
2.4 Stylistické a interpretační problémy .....	17
2.5 Orchestrace, klavírní výtah a úpravy .....	18
<b>2 André Jolivet</b> .....	<b>20</b>
2.1 Životopis .....	20
2.2 Skladby pro trubku, tvůrčí období.....	24
2.3 Rozbor Concertina pro trubku .....	25
<b>3 Eugene Bozza</b> .....	<b>31</b>
3.1 Životopis .....	31
3.2 Kompoziční styl Eugena Bozzy, dílo, skladby pro trubku .....	33
3.3 Rozbor skladby Rustiques .....	35
<b>Závěr</b> .....	<b>43</b>

## Úvod

V této magisterské práci, se věnuji třem významným francouzským skladatelům 20. století, kteří měli značný vliv na rozvoj trumpetového repertoáru a tím také vliv na vylepšování techniky hry na trubku. V rámci práce jsem se zaměřil na skladatele, jejichž díla jsou na současných interpretačních soutěžích a koncertních pódii často prováděna, Henriho Tomasiho, Andrého Joliveta a Eugena Bozzu. Na začátku práce, v první kapitole, se pokusím přiblížit dobu a podmínky, ve kterých se rozvíjela nová francouzská skladatelská, ale i trumpetová škola. V následujících kapitolách uvedu u každého z jmenovaných osobností stručný životopis se zaměřením na skladby psané pro trubku a vždy rozbor jedné ze skladeb, které jsem měl možnost studovat.

trumpetových virtuozů této doby. Jeho styl byl charakterizován jako silně lyrický s intenzivním vibratem. Později se výuka na kornet a trubku začala studovat společně. Dalšími profesory se stali Ludovic Vaillant, pro kterého Henri Tomasi napsal svůj koncert pro trubku, Roger Delmote a Maurice André.<sup>3</sup>

K rozvoji hry na trubku významně přispěli také francouzští skladatelé. V období od 40. do 60. let vzniklo do té doby nevídané množství sólových skladeb pro trubku, které jsou oproti předchozím často velmi technicky náročné a mezi sebou rozdílné. Sdílejí však společný hudební jazyk, který je výsledkem jedinečného francouzského stylu a přístupu ke hře na trubku. Možná nejčastější prvek ve francouzské trumpetové literatuře je lyričnost pomalých částí. I v technických skladbách, kde převažují rychlé pasáže, se většinou objeví pomalá kontrastní lyrická melodie.

Další tendence, která se ve francouzský sólových skladbách objevuje, je používání fanfárových motivů. Jako příklad jde použít Tomasiho koncert pro trubku, nebo Fantasie Es dur J. Ed. Barata, která také začíná použitím typických intervalů kvinty, kvarty a sekundy. Společným rysem pro většinu skladeb jsou ještě rychle opakované noty, které vyžadují ovládnutí dvojitého a trojitého staccata. Příkladem můžeme najít například v Air de bravoure Andrého Joliveta. Typické je mimo jiné používání chromatických stupnic, které jsou ve výrazu efektním prvkem, toho užívá například Eugen Bozza ve své skladbě Caprice z roku 1943. Dalším podobným technickým znakem těchto skladeb je používání celého rozsahu nástroje od znějícího malého g až po d3. Při čemž krajní noty nejsou výjimkou.

V mnoha skladbách francouzské školy, jsou také použity části, které dávají hráči relativní rytmickou svobodu. Většina skladby bývá rytmicky náročná a je důležitá přesnost souhry, ale mívá místa, kdy je autorem naznačeno, že je dána interpretovi svoboda. Toto navazuje na další skladatelskou techniku, která spočívá v zakomponování rozšířené vypsání kadence. Tu použil například Charles Chaynes ve svém koncertu, nebo A. Desenclos ve skladbě Incantation, Threne et Danse.

---

<sup>3</sup> Michel Laplace, "Introduction to the French Trumpet Stars," International Trumpet Guild Newsletter 111/3 (únor, 1977), str. 4 -5



# 1 Francouzská hudba pro trubku

Hudební jazyk francouzské hudby 20. století je vyjadřován v čistě originální podobě. Na rozdíl od ostatních národů nepoužívá příliš vlivů a prvků lidové hudby, ale kompoziční techniky, které se staly pro hudbu tohoto období charakteristické. Projevuje druh nacionalismu, který je vyjádřen v různých syntézách stylů a idiomech. Tyto rysy zahrnují jistou zálibu v práci s formou a technikou, rovnováhou a čistotou.<sup>1</sup>

Začátek nové éry francouzské hudby se připisuje roku 1892, kdy bylo premiérováno Debussyho Faunovo odpoledne. Toto dílo ukázalo skladatelům velký potenciál a zahájilo rozvoj nové francouzské školy. Na počátku století však byli Debussy a Ravel ještě mladými skladateli, jejichž skladatelský styl se zatím formoval. Důležitými osobnostmi tohoto období, kteří měli na jejich rozvoj značný vliv byli skladatelé jako Fauré, Saint-Saens, Massenet a Vincent D'Indy. Dalším vlivem na rozvoj byl impresionismus a symbolismus, z kterých francouzská škola vychází. Tyto uvedené vlivy, tvoří estetický základ k pochopení francouzské hudby 20. století.<sup>2</sup>

Svět hry na trubku za mnohé vděčí francouzské škole, která byla v tomto období v rozvoji techniky hry a hudebního projevu nejvíce pokroková. Už v roce 1833 se stal prvním učitelem trubky na pařížské konzervatoři Francois Joseph Dauverne. Francouzský kornet a piston, jsou produktem francouzské vynalézavosti a tyto nástroje si zvolil také J. B. Arban, který se stal prvním učitelem kornetu na této konzervatoři v roce 1869. V této době se kornet učil jako samostatný nástroj. Dalšími osobnostmi, které pomohly rozvoji důležitosti a popularity hry na kornet, byli Merri Franquin a Theo Charlier. V roce 1925 se pak stal učitelem kornetu Eugene Foveau, kterému je připisován rozvoj typického francouzského kornetového zvuku konce padesátých let minulého století.

V tomto období zde učil Pierre Vignal, jehož nejúspěšnějším studentem byl Raymond Sabarich, který se stal jedním z nejslavnějších

---

<sup>1</sup> Rollo Myers, French Music, (New York: Praeger Publishers, 1971),

<sup>2</sup> Rollo Myers, French Music, (New York: Praeger Publishers, 1971),

Ve skladbách této francouzské školy by se dalo najít ještě mnoho společných znaků, ale velmi důležitou vlastností je používání dusítek. Tato technika je u francouzských skladatelů velmi často užívána. Oblíbená dusítka jsou klasické straight a cup. Obě jsou použity například v koncertu H. Tomasiho, který v této práci budu dále více rozebírat.

## 2 Henri Tomasi

### 2.1 Životopis

Henri Tomasi se narodil 17. srpna 1901 v Marseille, Francii. Jako první dítě Xaviera Tomasiho a Joséphine Vinvensini. Rodiče pocházeli z Korsiky, kde Henri u své babičky prožíval část dětství a folklór tohoto ostrova měl později vliv i na jeho hudbu.<sup>4</sup> Tento vliv je patrný i v díle jeho otce, který byl amatérským flétnistou a jeho sbírka korsických písní *Le chants de Cyrnos*, kterou mu věnoval, je toho důkazem.<sup>5</sup> Hudbě se Henri začal věnovat už v pěti letech kdy ho otec přihlásil na intonaci.

O jeho začátcích v hudbě není známo mnoho informací, ale sám uvedl, že základy získával už během svého studia na hudební škole v Marseille, kde nastoupil v roce 1909. Během tohoto studia získal v deseti letech cenu za intonaci a o tři roky později cenu za hru na klavír a harmonii. V této době praktické zkušenosti získával mimo jiné i v kavárenských kapelách, kde postupně střídal pozici klavíristy, dirigenta i aranžéra. V roce 1921 začal díky stipendiu města Marseille a advokáta Levy Oulmana studovat na pařížské konzervatoři. Byl studentem slavných osobností jako Charles Silver u kterého studoval harmonii, Georges Caussade, který ho učil kontrapunkt a fugu, Paul Vidal kompozici, Vincent d'Indy a Philippe Gaubert orchestrální dirigování.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Karl Diessel, "Henri Tomasi," *Musica II* (listopad, 1958), 700.

<sup>5</sup> Jose Bruyr, "A French Musician: Henri Tomasi," *Musicology II* (červenec, 1949), 394. str. 15

<sup>6</sup> <https://www.henri-tomasi.fr/biography-from-the-editions-alphonse-leduc/?lang=en> (čerpáno 15.3. 2018)

Jedním z prvních děl Tomasiho je preludium pro klavír s názvem *Poème pour cyrnos*, které napsal na jaře 1918. První cenu za kompozici získal za dechový kvintet *Variations sur un thème corse* v roce 1926. O rok později obdržel římskou cenu *premier second grand prix* za operní scénu napsanou na text *Guy de Taramonda* s názvem *Coriolana* a zároveň nejvyšší cenu *premier prix* za dirigování.<sup>7</sup> V této době se také potkal se studentkou výtvarného umění *Odette Camp*, se kterou se o dva roky později oženil.

Svou dirigentskou kariéru, díky těmto úspěchům zahájil v malém rozhlasovém orchestru pařížských novin *Le Journal*. Později u příležitosti pařížské koloniální výstavy *Julien Maigret* v roce 1931 začal pracovat pro *Radio Colonial*, kde působil další čtyři roky. Z této práce vznikly skladby, na kterou mělo rádio se zaměřením na francouzskou Indočínu vliv, *Chants Laotiens and Deux danses cambodgiennes* z roku 1934. V tomto období se stal jedním z prvních rozhlasových dirigentů a také propagátorem rozhlasových orchestrů. Za nahrávku *Gluckova Orfea* obdržel *grand prix du Disque*.<sup>8</sup> Brzy poté už objížděl jako dirigent významné orchestry po celé Evropě. Mimo jiné podle článku z roku 1949 byl také dirigentem v orchestru *Concertgebouw* v Amsterdamu.<sup>9</sup>

Jako skladatel se brzy prosadil už v roce 1931 zkomponovanými symfonickými básněmi. Jedná se o básně jako *Cyrnos* pro orchestr a klavír, *Tam-tam* pro sbor, sólisty a orchestr. Další symfonickou báseň *Vocero* napsal o rok později. V tomto roce se stal členem a spoluzakladatelem skupiny pro současnou hudbu *triton*. Čestnými členy této skupiny byli *Ravel*, *Roussel*, *Schmitt*, *Stravinsky*, *Bartok*, *Enesco*, *de Falla*, *Schönberg*, a *Richard Strauss*.<sup>10</sup> Jeho skladatelská činnost se i díky členství v této skupině začala rychle rozvíjet.

15. srpna 1939 byl povolán do armády, kde sloužil na francouzsko-italské hranici. Po svém návratu do civilu v roce 1940 se stal dirigentem národního orchestru, *Orchestre National*. V tomto období prožíval Tomasi životní krizi a uvažovalo se o jeho vstupu do řádu u kláštera v *Sainte-*

---

<sup>7</sup> <https://www.henri-tomasi.fr/biography-from-the-editions-alphonse-leduc/?lang=en> (čerpáno 18.3.2018)

<sup>8</sup> Hlavní cenu za gramofonovou desku

<sup>9</sup> Jose Bruyr, "A French Musician: Henri Tomasi," *Musicology II* (červenec, 1949), 394.

<sup>10</sup> <https://www.henri-tomasi.fr/biography-from-the-editions-alphonse-leduc/?lang=en>

Beaum, kde trávil hodně času. Tam nakonec nenastoupil, ale toto období mělo na jeho další tvorbu velký vliv, který je patrný v jeho symfonii, ve které ve všech větách použil chorální melodii. Tato symfonie C dur měla premiéru 4. května 1943. V této době vznikla i další významná díla jako Miguel Mañara, Requiem pur la paix, které bylo věnováno bojovníkům a všem padlým ve Francii. Události konce války jako vypuštění atomové bomby na Japonsko, nebo odhalení vyhlazovacích táborů mělo za následek, že se Henri Tomasi naopak nakonec úplně odvrátil od víry v boha i náboženství celkově.

V roce 1944 se Tomasimu narodil syn Claude. Po válce pokračovala jeho velká dirigentská kariéra ve Francii<sup>11</sup>, ale velké úspěchy sklízel i v orchestrech v Německu, Švýcarsku, Holandsku a Belgii. V letech 1946-1952 byl šéfdirigentem opery v Monte Carlu. Byl ceněn hlavně pro svou vášnivou, inspirovanou, ale přesto přesnou interpretaci francouzské hudby. Dirigentskou činnost přerušil po automobilové nehodě v roce 1952 a o pět let později se rozhodl, kvůli postupující hluchotě a dalším zdravotním problémům ukončit svou dirigentskou kariéru úplně a zaměřil se výhradně na skladatelskou práci. V těchto pozdních letech byly jeho skladby často motivovány politickými událostmi. Napsal několik děl v souboru Pocta třetímu světu, který obsahuje i jednu z jeho posledních skladeb, Hymnu pro Vietnam.

V listopadu 1969 se prudce zhoršil jeho zdravotní stav, když se mu udělal otok na plících, z kterého se léčil 10 měsíců. V září 1970 se naposledy podíval do Marseille. Po návratu do Paříže dokončil svůj koncert pro kontrabas a chystal se napsat operu. Z té však stihl už jen upravit svých 12 a capella písní ze sbírky 18 le chants populaire de l'île de Corse. Zemřel 13. ledna 1977 v Paříži, na své přání nebyl pohřben zde, ale v Avignonu bez civilního, nebo náboženského obřadu, jen za účasti své rodiny a blízkého přítele Jeana Molinettiho. V roce 2001 byl jeho popel převezen do Panta di Casinca na Korsice.

---

<sup>11</sup> Orchestre National, Orchestres Radiophoniques, Concert Padeloup a další.

## 2.2 Dílo a skladby pro trubku

Kompoziční styl Henriho Tomasiho je podobně jako několik jeho francouzských současníků zcela nezávislý. Jeden autor ho nazval „polní květinou“ a „neklasifikovatelným“.<sup>12</sup> Sám o sobě řekl, že jeho hudba není založena na žádném předchozím skladatelském stylu. Odmítal přijmout jakékoli předchozí řemeslo kompozice ve svém pojetí harmonie, kontrastu a orchestrace. Z části zůstává stále blízký Faurému, Debussymu a Ravelovi, ale prameny jeho inspirací jsou však více exotické, provensálské, gregoriánské. V něčem se nechal inspirovat i v jazzu a dodekafonii. Celistvost a osobitost zajišťuje jeho hudbě, velmi nezávislé na jakémkoli systému, čistě jeho senzibilita, která je vůdčím prvkem celého jeho díla. Nechával svůj hudební cit ovládat proces skládání. Nezávislost je také z části ovlivněna jeho kořeny z Korsiky, které jsou znatelné ve velké části jeho díla. Síla Tomasiho umění spočívá právě v jeho temperamentu jihu Evropy, pro nějž je nejdůležitější srdce. Dává přednost expresivním melodiím a orchestrální bohatosti. Vyhledává silné kontrasty, barvy a energie rytmů a pohybu. Láska ke zpěvu a tanci měla vliv hlavně na divadelní práci, ale poznamenává i symfonické skladby. Jeho styl skládání se proměnil hlavně v posledních deseti letech života, kdy se ještě více zostřil.

Jeho zvuková představa měla jako základ melodičnost s muzikálními výrazy, které jsou robustní, svobodné a dynamické. Důležitost, kterou dával melodii je dobře vidět jak v jeho hudbě, tak ve způsobu skládání. Sám řekl, „melodie je základním kamenem hudby“.<sup>13</sup> José Bruyr ho nazval „melodikem nade vše“. V tomhle smyslu může být považován za tradičního skladatele, ale i ve 20. století dokázal, že může být tradiční, aniž by jeho hudba byla stereotypem. V období, kdy skladatelé velké šestky, byli proti citovosti hudby Debussyho a Ravela, Tomasiho hudba je úmyslně citová a požitkářská. Jeho použití harmonie a orchestrace je záměrem pro vyvolání emocí a použitá svoboda v maličkostech a tónu tak dovoluje vyjádření velkého rozsahu emocí. Skladby jsou často popisovány tak, že obsahují

---

<sup>12</sup> Emile Vuillemoz, "Henri Tomasi," La Revue Musicale CCXXX (1956), 4.

<sup>13</sup> Emile Vuillemoz, "Henri Tomasi," La Revue Musicale CCXXX (1956), 4.

kteřé vyžadují někdy speciální efekty, se jedná o jednu z nejtěžších skladeb a možná i z tohoto důvodu bývá často na repertoáru hudebních soutěží.

Jedná se o skladbu standartního koncertního typu, která je vzhledem k formě jednotlivých vět, motivické práci a periodicitě témat, dá se říct klasickým koncertem, avšak s použitím skladatelských prostředků 20. století. Skladba je tonální, nebo přesněji bitonální. Často jsou používány tóniny vzdálené od sebe o zvětšenou kvartu.

První věta je v sekční formě volně uspořádané kolem tónin B dur a G dur. Převažuje zde rychlé tempo, obsahuje dvě kontrastní témata, která zazní v trubce hned v úvodu, a z těchto témat se vyvíjí celá skladba. Věta je napsána v sonátové formě, ale moderním způsobem, témata jsou velmi zajímavě obměňována, prováděna. Obsahuje expresivní pasáže a rozsáhlou kadenci, která umožňuje velkou svobodu v interpretaci. Druhá věta, „Nocturne“, je složená písňová forma a jsou v ní stále přítomna témata z první věty. Je napsána v Cis dur a E dur. Střední část je velmi volná v tempu a je zde poznamenáno „Comme une improvisation.“ O třetí větě lze říct, že je rondového typu, hlavní téma se však nevrací v původní podobě, ale je vždy obměněno. Splňuje všechny vlastnosti finále a také vyrůstá z témat první věty. Vrací se k tóninám B dur a G dur, ale stále obsahuje odbočky do tónin, které nejsou příbuzné. Používá i klasické průchody akordů i vedení kontrapunktu, ale používá i disonantní spoje. Jedinečné mody a umělé stupnice, které jsou často užívány pak skladbě dodávají určitý exotický efekt.

Koncert má všechny náležitosti skladby pro sólovou trubku. Používá prvky, které jsou u těchto skladeb časté. Fanfárové motivy, násobné staccato, chromatiku, která vyzní virtuózně ať už čistá v běhu, nebo u sestupného opakování motivů. Trumpetový part svědčí o skladatelově skvělé znalosti možností nástroje. Forma kompozice a způsob motivické práce jsou také výhodou pro posluchače, kteří jsou na tento styl sólových skladeb zvyklí a nepůsobí tak ani na první poslech chaoticky.

V tradičním koncertu by se dalo očekávat, že první věta bude začínat tutti expozicí, ale toto dílo začíná trumpetovou fanfárou, která spíše působí jako kadence. Obsahuje intervaly kvarty, kvinty a sekundy a je silným

Paysages (Krajiny), Fantochez (Loutky), Berceuse (Ukolébavka) a také v roce 1948 svému čerstvě narozenému synovi Coin de Claudinet.

Skladatelův přínos pro trumpetový repertoár zahrnuje Triptyque z roku 1957, který je součástí jeho knihy six etudes. Dalším významnou skladbou je už zmíněná Semaine Sainte e Cuzco pro trubku a varhany. Jedná se o náročnou skladbu vyžadující k interpretaci střídání pikolo trubky i C trubky. Tato skladba je v čisté a, b, a formě. Část a je pro pikolo trubku ve virtuosním toccatovém stylu. Prostřední část se hraje na C trubku, je velmi lyrická, vyznívá velmi volně až téměř jako improvizace. V této části jsou použity straight a cup dusítka. Tato relativně krátká skladba, vyžaduje pokročilou techniku a jistotu ve vysoké poloze nástroje.

Henri Tomasi, podle Frederica Ducroa dokázal využít všechny hudební zdroje své doby a zůstat přitom nezávislý na jakémkoli systému. Inspirace jako dekadenty zavrhaná, přitom klíčová hodnota se u něj snoubí s orchestrálním bohatstvím, které z něj dělá jednoho z mistrů tohoto umění po Ravelovi.<sup>18</sup> Napsal více než 120 skladeb a jeho skladatelský odkaz lze najít i v těchto jeho výrociích: „Zůstal jsem melodikem, přestože jsem se nebál použít nejmodernější postupy“, „píši pro široké publikum“, „hudba, která nevychází ze srdce, není hudba.“

## 2.3 Koncert pro trubku rozbor

Koncert pro trubku je dnes jednou z nejvýznamnějších a nejhranějších skladeb trumpetového repertoáru, kde zaujímá místo společně s dalšími významnými francouzskými díly z této doby, jako například koncert Charlese Chayneho, nebo concertino a koncert Andrého Joliveta. Recenzenti koncert po premiéře nazvali jako „skvělá práce“,<sup>19</sup> nebo „stylový žargon“.<sup>20</sup> Tato skladba pro interpreta představuje velkou hudební a technickou výzvu. S výjimkou několika současnějších skladeb,

---

<sup>18</sup> Emile Vuillemoz, "Henri Tomasi," La Revue Musicale CCXXX (1956)

<sup>19</sup> John Warrack, "Analytical Notes and First Reviews," The Gramophone LI (prosinec, 1973),1217

<sup>20</sup> Arthur Cohn, Recorded Classical Music (New York: Schirmer Books, 1981) ,1932

provedeno v roce 1956 v Rouenu s Ritou Gorr a Ernestem Blancem. Patří sem také Messe de la Nativité (Mše k narození páně, 1960) a Semaine sainte e Cuzco (Pašijový týden v Cuzcu pro trubku a varhany, 1962).

Třetí téma je zpěv bolesti a hrdinství. Zde patří jedna z prvních Tomasiho symfonických básní Vocero (1932), která vyjadřuje lítost a výzvu k pomstě v duchu korsických tradic. Další skladbou je Noce de cendres, za kterou dostal v roce 1952 cenu Grande Prix de la Music Francaise. Jedná se o protiválečný obraz vytvořený ze zvukového záznamu umírajícího srdce a obsahující „Dies irae“, který se rozpadá do bluesového rytmu. V Le silence de la mer (Mlčení moře, 1959), což je opera podle Vercorsova příběhu, kterou Tomasi překvapil novým pojetím. Jedná se o jednoaktovou operu pro jedno zpěváka a dva herce. Patří zde ještě l'éloge de la folie (Chvála šílenství, podle Erasma, 1965), která je satiricko lyrickou hříčkou pro tři zpěváky a baletní sbor, Symphonie pour le Tiers Monde (symfonie pro třetí svět, napsaná na památku Hectora Berlioze, 1968), Chant pour le Vietnam (Píseň pro Vietnam, 1968) a Koncert pro housle z roku 1962, který je charakteristický určitou syrovostí výrazu a větší strohostí.<sup>16</sup>

Navíc k Tomasiho skladatelskému dílu je jistě potřeba znovu zmínit jeho velký význam jako dirigenta. Byl velmi uznávaný i svými kolegy skladateli a často jejich díla uváděl. Oblíbený byl také u hudebníků, kterým, díky své dobré znalosti nástrojů, napsal jednu, nebo i několik skladeb, ve kterých mohli předvést své schopnosti a jít v některých případech až do extrémů.<sup>17</sup> K těm nejpočetnějším a nejobtížnějším patří skladby pro housle jako Le retour d' Ulysse (Odysův návrat, který byl napsán pro Dévy Erliha), pro flétnu Pritemps (Jaro, premiérován v roce 1966, v Marseille, sólista Jean Pierre Rampal. Dále napsal také skladby pro klarinet (1956), saxofon (1949), violu a hornu (1950), trombon (1956), pro fagot, hoboj, píšťalu a bubínky, kytaru (v roce 1968 na počest básníka F. G. Lorky). Skladatelova komorní tvorba není tak bohatá, jako koncertní repertoár, ale napsal skladby pro různé formace jako dechový kvintet, dechové trio, také smyčcové trio i kvarteta pro smyčce a malý sbor. Pro klavír napsal skladby

---

<sup>16</sup> <https://www.henri-tomasi.fr/main-dates/?lang=en>

<sup>17</sup> <https://www.henri-tomasi.fr/biography-from-the-editions-alphonse-leduc/?lang=en>



impresionistické barvy a exotické obrazy s vlastnostmi nadhledu, humoru a ušlechtilosti.<sup>14</sup>

Rytmicky, je autorův hudební styl často ovlivněn Orientem a arabským světem, které jde najít v jeho kořenech na Korsice. Z tohoto prostředí, získal znalost okouzlující síly opakovaných rytmů, které často ve svých skladbách používá k vytvoření dramatičnosti.

Dílo H. Tomasiho je velmi obsáhlé a pestré. Věnoval se všem žánrům. Psal koncerty, symfonické básně, písně, balety i opery. V jeho dílech se často setkávají protichůdná témata a charaktery. Nejvýznamnější díla je možné rozlišit podle tří témat, které se ale z části prolínají.

První téma je zpěv světa. Představuje na jedné straně smyslnost a dynamismus skladeb jako *Cyros*, symfonická báseň z roku 1929, nebo *Tam-tam* (symfonická báseň, 1931), *Koncert pro trubku* (1948), *Koncert pro saxofon* (1949), balet *Jabado* 1959, opera balet *L'atlantide* (podle románu Pierra Benoita a libreta Francise Didelota), kterou věnoval svému synovi. Toto dílo bylo velmi úspěšné. Dokládá to i fakt, že bylo uvedeno více než v osmdesáti inscenacích po celé Francii, ale i Německu a Belgii. Na druhou stranu však ve svých dílech představuje zpěv spíše jednodušší. Do této kategorie patří skladby jako *Písně laoské* (1933), *Písně gejš* (1935), *Korsické písně a capella* (1970), nebo zhudebněné povídky Alfonse Daudeta *La chevre d M. Seguin*, *M. le sous de préfet aux champ* (Pan podprefekt v polích, 1963), včetně *Koncertu pro hrafu* (1966) a *Retour A Tipassa* (Návrat do Tipasy podle léta Alberta Camuse, pro recitaci, mužský sbor a orchestr, 1966). V této skladbě je použit hymnus vzácné záře.<sup>15</sup>

Druhým tématem je mystické povznesení, oslava tajemství či transcendence, která skladatele inspirovala k dílům s vlivem náboženské tematiky. Patří zde velká opera *Miguel Mañara* (podle básníka Milosze, 1944). Z tohoto díla vznikly později v roce 1947 *Fanfares liturgiques*, neboli „sinfonie pro žestě“ Každá z fanfár, zvěstování, evangelium, apokalypsa a noční procesí, zní jako připomínka určitého významného momentu v životě věřícího. Dalším dílem je oratorium *Triomphe de Jeanne*, které bylo

---

<sup>14</sup> Emile Vuillemoz, "Henri Tomasi," *La Revue Musicale* CCXXX (1956), 4

<sup>15</sup> <https://www.henri-tomasi.fr/main-dates/?lang=en> (čerpáno 24.3. 2018)

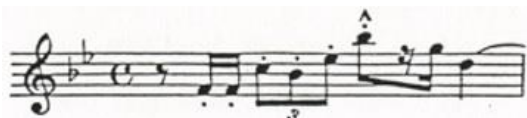
motivem pro celou skladbu. Fanfára se opakuje v taktech 4-8, další část 9-16 je novou melodií v pomalém legátu, která má tonální centrum v F dur. Tuto melodii doprovází ostinato čtyř akordů v B dur. Jestli je v této skladbě expozice, tak to musí být takty 1-16, protože z těchto témat vychází zbytek věty.

Ukázka 1 trubkový part takty 1-16. 1. věta

Pro účel rozboru skladby budu motivy z taktů 1-9 označovat jako A, které musí být dále rozděleno na fanfárový motiv z prvního taktu A1, z druhého taktu motiv šestnáctek A2 a osminový motiv z pátého taktu jako A3. Sólový motiv v taktech 11-15 bude nazván B. Skladba celé první věty je výsledkem práce vystavěné na A materiálu, který se střídá s částmi vystavěnými na B motivu. Tabulka v ukázce 2. se snaží ukázat střídání A, B motivů, a další ukázky zobrazují užití hlavních témat.

Tématický materiál	Čísla taktů	
A	1 až 8	expozice
B	9 až 16	expozice
A	17 až 41	
B	42 až 45	
A	46 až 68	
B	69 až 79	
A	80 až 103	
B	104 až 112	
A	113 až 133	

Ukázka 2 střídání materiálů A, B



A1

takty 1, 4, 17; trubka
takty 25; doprovod
takty 39; trubka, legato
takty 53 -62; trubka, rozšířené
takty 64; trubka, legato
takty 85 -90; trubka, fragment
takty 92 -93; trubka, imitace v doprovodu
takty 100 -103; doprovod, augmentace
takty 120 -121; doprovod, augmentace
takty 124 -125; trubka, augmentace
takty 124 -125: doprovod, změna



A2

takty 2, 3, 6, 7, 8; trubka
takty 21, 23, 24, 28, 35; trubka
takty 32, 37 -40; doprovod
takty 46 -49; trubka
takty 66 -67; trubka, rubato
takty 80, 81, 93; trubka
takty 91, 94 doprovod
takty 123; trubka
takty 129; doprovod, augmentace



A3

takty 5, 18, 27, 34; trubka
takty 20, 22, 24; doprovod
takty 87, 90; trubka, trioly
takty 95, 97; trubka
takty 96; doprovod
takty 104 -111; doprovod
takty 115, 117, 118, 126; trubka
takty 126 -131; doprovod



B

takty 11 -15; trubka
takty 42 -45; doprovod
takty 48 -49; doprovod
takty 69 -79; doprovod, augmentace
takty 104 -113; trubka, delší hodnoty, rychleji
takty 113 -115; doprovod

Ukázka 3 Výskyt hlavních tematických myšlenek A1, A2, A3, B, v první větě

Publikovaná verze tohoto díla byla změněna oproti originálu v taktech 13-14. V originálním partu je vyžadováno hrát tyto takty o oktávu výš. Tradičně se to tak i hrává se zahráním g2 na poslední osminu z taktu 12.

V taktech 28 až 31 můžeme najít v trumpetovém partu příklad použití umělé stupnice v běhu, který byl vytvořen za pomoci změny pořadí celých tónů a půl tónů.



Ukázka 6 takty 28 až 31

V taktu 50 a následujícím se objevuje série akordů se základem odděleným tritónem (b, e). Tento vztah je přípravou pro trumpetový motiv v taktu 53, který obsahuje sérii intervalů zvětšené kvarty. Další použití

kontrapunktu v této větě, je použito v taktu 92. V trubce začíná motiv, který vychází z A tématu, ten je v následujícím taktu imitován flétnami v jiné poloze. V taktu 120 můžeme slyšet v trombonech fanfárovou melodii v augmentaci. V taktech 124, 125 lze najít příklad protipohybu, který se blíží zrcadlení.

V klasickém koncertu bývá kadence uvedena tónickým sextakordem se svou silnou dominantní funkcí. V této větě je však před kadencí v klavírní verzi použit půltónový interval z Cis dur do D dur. Tento důraz na D dur sedí do tonálního plánu skladby, jako dominanta druhého tonálního centra G dur. Následující kadence je odrazem předchozího průběhu věty. Zpracovává motivy založené na A materiálu, nicméně pomalejší střední část není založena na B části, ale spíše se zdá volně napsaná. Závěrečné dvě části kadence jsou obě založené na A tématu. Předposlední na A1 a poslední na A2. Od taktu 134 do konce je návrat k A tématu. Tyto k se hodně podobají části 39-42. V posledních třech taktech této věty hraje trubka celotónovou stupnici končící na b2, zatímco v doprovodu zazní dva durové kvintakordy se základními tóny v zvětšené kvartě E dur a B dur.

Druhá věta, jak už bylo zčásti zmíněno má velkou písňovou formu, která je volně organizována okolo tonálních center Cis dur a E dur. Celou větu drží pohromadě neustále běžící šestnáctinové noty v doprovodu, které většinou v orchestru hraje harfa. V této větě jsou použity obě dusítka. Úvodní část A využívá cup dusítka následující část A1 straight dusítka. Vrchol věty A2, který je v rytmu dost volný a podobný improvizaci, je pak bez dusítka. Návrat částí A1, A je opět s použitím dusítek stejně jako na začátku.

Po uvedení úvodních dvou myšlenek v trubce, orchestr převezme a zopakuje obě témata v taktech 30-37. Zde se v doprovodu změní harfové arpeggio na legatované šestnáctky v klarinetech a violách. Tento doprovod pokračuje až do závěru této části, kde orchestr má melodii založenou na motivu A1 a trubka do toho začne hrát svou bohatou, improvizací melodii, která se vrátí do motivu A1 v taktu 46. Legatovaný šestnáctkový doprovod zazní v primech o dvě oktávy výš. Arpeggio motiv v harfě se vrátí v taktu 53 před návratem A části. Během této věty, jsou trubka a doprovod často na

odlišném tonálním plánu. Začátek je tomu příkladem. Zatímco harfa hraje arpeggio v cis mol, trubka mezitím zdůrazňuje C dur.

Třetí věta „Final“, vyžaduje rychlou, dynamickou artikulaci a interpretaci. Znovu je tato sekční forma založena volně kolem tónin B dur a G dur. Průběžné osminové ostinato v doprovodu dodává této větě velký tah a soudržnost. Většina tematického materiálu může být přirovnáno k první větě. Prvních 12 taktů v introdukci je hodně podobných jako místo od 128 taktu úvodní věty. V úvodu také můžeme nalézt kombinaci dvou tónin h moll a As dur. Tato věta má opět periodickou stavbu. Ostinátní doprovod, který začíná v taktu 13 má stejný základ jako pomalejší ostinato v taktu 9 první věty. Melodie v trumpetě začínající od taktu 17 má stejnou výšku jako B motiv z první věty, ale je napsána v jiném stylu.

Sestupný motiv triol v taktu 38 je příbuzný motivu A2. V taktu 45, po spodním pedálovém f, se pak úvodní motiv vrací ve dřevěch a xylofonu. Takt 51 obsahuje melodii v basových hlasech, která částečně souvisí s nápadem prvního B motivu. Paralelní akordy v taktech 91 až 95 dávají této části jazzový, nebo dá se říct populární efekt. V taktu 119 se vrací pedálové f a v taktech 126 se opět objevuje úvodní motiv.

Následuje lyričtější část v taktech 142 až 154, která je melodickým kontrastem ke zbytku věty. Toto místo je příbuzné s druhou větou, tematicky i arpeggiovým doprovodem, který opět zazní v harfě.

Rozložený trubkový motiv v taktech 153 až 163 je příbuzný s tématem A3 první věty a až do konce skladby je znát připomínka fanfárového motivu ze začátku skladby. Zvláště pak takty 173 až 176, jsou tomuto motivu velmi podobné.

Hlavní tóniny tohoto koncertu B dur, G dur, E dur a Cis dur, se mohou na první pohled zdát, že spolu nesouvisí. Přesto však po prozkoumání teorie Erno Ledvaie Bartókova osového systému,<sup>21</sup> zjišťujeme, že tyto tóniny mezi sebou tvoří zmenšenou septimu, která působí jako tónická osa. Tento systém, ve kterém tři harmonické funkce, tónika, subdominanta a dominanta mezi sebou tvoří tento interval pomohou vysvětlit mnoho

---

<sup>21</sup> Laszlo Somfai, "Bela Bartok," The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 20 vols., ed. Stanley Sadie (London: Macmillan, 1980) II, 208.

hrají tremolo akordy. Akordy v harfě a celestě s trianglem dodávají této části zvláštní kouzlo. Výsledný efekt zní poněkud exoticky, s poklidnou náladou.

Klavírní výtah autora je hráčsky obtížný, ale dobře vymyšlený. Rytmické efekty, které jsou v perkusích, jsou dobře převedeny do klavírního partu. Některé melodie však musely být v redukci vynechány. Výměna bubínku za trylek cis, d v klavíru, je možná nejznatelnější změnou. Druhá věta je pro klavír asi nejpřirozenější, zde je tenčí partitura s důrazem na použití hlasů harfy a celesty.

Existuje ještě úprava Antonína Vaigla pro nonet. Toho myšlenka přearanzovat koncert H. Tomasiho napadla v Koreji, kde ho při finále soutěže na ostrově Che-ju doprovázel velký dechový orchestr. Původním plánem bylo doprovod napsat pro malou dechovku, ale toto obsazení se ukázalo ne příliš praktické pro další využití, proto nakonec zvolil seskupení nástrojů, pro které už klasické skladby existují. Zvolil nakonec nonet, který je při plném obsazení ve složení smyčcového kvartetu, dechového kvintetu a klavíru, který by případně mohl nahradit i smyčcový kvartet. Dále jsou v doprovodu použity i bicí, přesněji bicí souprava a vibrafon, který hraje ve druhé větě.

Touto úpravou posunul Antonín Vaigl původní orchestrální verzi do roviny komorní hry. Nejedná se pouze o výtah z partitury, ale o celé přepracování skladby. Změny jsou samozřejmě vzhledem k mnohem menšímu obsazení znatelné. Například zvonkohru v první a třetí větě zastupuje klavír, ten hraje i part harfy v druhé větě, kde tento doprovod hraje společně s vibrafonem. Je zde i změna i v trumpetovém partu, kde také v druhé větě hraje místo trubky dva takty 21 a 22 hoboj. Ve třetí větě na rozdíl od originálu má velký buben údery na doby.

způsobuje, že provedení někdy ztrácí nadhled, lehkost a brilantnost, se kterou je tato skladba zamýšlena. Vyžaduje absenci násilnějšího hraní a tím dělá interpretaci velmi náročnou. Avšak je zde jedna oblast, kterou koncert nevyužívá a tou jsou speciální efekty často užívané hlavně v druhé polovině století, jako glissanda, lip trily, nebo flatrové tóny. Rozsah nástroje je využit téměř do maxima, začíná na malém g a nejvyšším tónem je d3.

Koncert vyžaduje také dobré zvládnutí artikulace. Interpret musí být schopný ovládat násobná staccata i ve stupnicových běžích, ale i větších v intervalech. Tyto pasáže jsou přítomny často v první, a hodně ve třetí větě. Měly by vyznívat co nejlehčeji, brilantněji v kontextu celé skladby. Dalším požadavkem na interpreta je flexibilita. V celém koncertu se objevují velké intervalové skoky, které jsou často i v legátu. Například v kadenci je nasazovaný skok až na půl tón téměř o dvě oktávy. Také díky tonální volnosti skladba obsahuje méně časté intervaly, než by byl hráč zvyklý, například zvětšené kvarty a septimy.

## **2.5 Orchestrace, klavírní výtah a úpravy**

Orchestrace koncertu, jak už bylo zmíněno, byla nazvána jako impresionistická, barevná a brilantní. Někdo by k tomu mohl dodat termíny jako efektní a náročná. Partitura je obvykle tenčí a dává spíše větší důraz na barvu a efekt, než na silnou orchestraci. Příležitostně se objevují výbuchy tutti, které mají skvělý efekt v jinak menším zvuku. Tomasi se zdá být zaujat efekty v perkusích, které mají jemnější tónbr. Používá zde celestu, xylofon, zvonkohru, triangel a činel.

Zajímavou část orchestrace lze najít například v první větě od taktu 120 dále. Tady kombinuje trombony a tubu hrající s dusítky s pizzicatem violoncell, kontrabasů a harfy na motivu založeném na úvodní fanfáře. Doprovodem k této melodii jsou rohy a housle hrající pizzicato akordy mimo doby. Celkový efekt je poměrně intenzivní se značným rytmickým napětím.

Kontrastní příklad lze nalézt v druhé větě v taktu 46 a dále. Zde mají první housle šestnáctinový doprovod v horní oktávě, zatímco druhé housle

Ludovicu Vaillantovi, který byl sólotrumpetistou v l'Orchestre de National a od roku 1957 do své smrti v roce 1975 profesorem na Pařížské konzervatoři. Je mimo jiné jeden z prvních interpretů, kteří nahráli 2. braniborský koncert J.S. Bacha. Průběh kompozice skladby jistě Henri Tomasi probíral s interpretem, o čemž svědčí jak technická obtížnost, tak vděčnost této hudby, která je i přes svou náročnost jedna z nejoblíbenějších skladeb moderní literatury pro trubku.

## 2.4 Stylistické a interpretační problémy

Interpret přistupující k této skladbě by měl vzít v úvahu několik stylistických věcí, včetně obecného pojetí francouzského hraní na trubku. Francouzský ideál je v odlehčeném jemnějším zvuku, který je v porovnání například s americkým ideálem velkého širokého orchestrálního zvuku dost odlišný.<sup>23</sup> Pro tuto skladbu, která vznikla právě pro francouzské interprety, by tento americký přístup nebyl úplně ideální. Francouzské pojetí zvuku také obsahuje použití většího vibrata, které bývá rychlé a více intenzivní, než se například v německých zemích používá.

Délky not jsou další problematikou, která musí být při studiu řešena. Pohled na trubkový part odhaluje pravidelné použití staccatových značek. Správný výklad těchto pasáží by měl zahrnovat čisté silné nasazení not, spíše než jejich úplnou krátkost. Výsledek by měl dodat hraní lehkost, která je francouzské trumpetě vlastní.

Jak už jsem dříve zmínil několik částí tohoto koncertu umožňuje určitý stupeň rytmické svobody. Tyto pasáže jsou označeny příslušnými termíny a interpret by měl tyto místa využít k vlastnímu pojetí. Normální tendencí bývá snaha tyto místa rychle přehrát, nicméně jsou zamýšleny spíše k tomu, aby byly volnější, dali interpretovi právě svobodu projevu a také byly kontrastem k okolním rychlejším částem skladby.

Technická obtížnost skladby, časté užívání vrchního rozsahu nástroje a fakt, že není moc míst kdy by si interpret stihl odpočinout, často

---

<sup>23</sup> Alvin Lowrey, "Maurice Andre-A French Performing Model," *Instrumentalist* XXIII /9 (duben, 1969), 68.



tónových "nesrovnalostí" tohoto díla. Tento fakt, nicméně rozhodně neznamená, že se Tomasi bál, plně využívat disonancí typických pro hudbu 20. století.

Analýza Tomasiho koncertu odhalí několik znatelných vlivů, inspirací, které měly vliv na podobu skladby. Různí autoři a recenzenti ve svých pracích popisují své názory na tuto problematiku. Například Carnovale poukazuje na vlivy impresionismu a orchestrace Debussyho. Cohn zase tvrdí, že je znatelný vliv jazzu, hudby George Gershwin a rytmických stylů „velké šestky“. <sup>22</sup>

Stejně jako hudba Debussyho a Ravela, je toto dílo impresionistické, a stejně jako Debussy a Ravel, je Tomasi brilantní v orchestraci se schopností produkovat nejrůznější odstíny instrumentálních barev. Použití umělých stupnic pak dodává skladbě exotičnost. Velký vliv má i už zmíněný jazz. V době, kdy koncert vznikl, bylo jazz ve francouzské společnosti už silně zakořeněno. Začátky příchodu amerického jazzu ve Francii, se totiž datují už na rok 1917 a od té doby došlo k jeho velkému rozvoji. Trumpetisté Alex Renard, Pierre Allier a Philippe Brun vytvořili zvuk typického francouzského jazzu, který byl ve 30 letech velmi populární, a právě tato oblíbenost jazzové trubky měla vliv i ve vzniku koncertu.

Důkazy tohoto vlivu jazzu můžeme najít na několika místech skladby. Už jen v motivu B v úvodních taktách 11 až 15 lze najít podobnost s jazzovými melodiemi a použitím dominantního septakordu. Melodie v taktách 104 až 112 je tomuto charakteru také velmi podobná. Čtvrtá část kadence označená „tempo di blues“, také ukazuje vliv jazzu svou melodičností a podobností s improvizací. Závěrečným důkazem o tomto vlivu je použití dusítek. Hlavně použití cup dusítka, které připomíná atmosféru bluesového sóla, ve všech částech, kde je použito. Přesto možná nejsilnější vliv v tomto koncertě, je celé prostředí hudby dvacátého století a francouzské hudby pro trubku. Tomasiho koncert pro trubku je produktem tohoto prostředí.

Koncert byl dokončen v roce 1948 a premiérově byl proveden v dubnu následujícího roku v Paříži. Skladatel jej věnoval skvělému sólistovi

---

<sup>22</sup> Arthur Cohn, Recorded Classical Music (New York: Schirmer Books, 1981) , 1932.

## 2 André Jolivet

### 2.1 Životopis

André Jolivet se narodil 8. srpna 1905 v Paříži. Už v ranném věku projevil zájem o umění. Vlivu se mu dostalo od rodičů. Jeho otec byl malíř a matka klavíristka, ta mu dávala první hodiny hry na klavír. Ve třinácti letech napsal svou první skladbu, nazvanou Romance barbare, založenou na své vlastní básni. Ve čtrnácti se začal učit hrát na violoncello u Louise Fuillarda a začal poznávat dílo skladatelů jako Debussy, Dukas, Ravel na koncertech orchestru Padeloup.<sup>24</sup> V patnácti zkomponoval svůj první balet, u kterého vytvořil i vlastní scénu a kostýmy. Ve stejném roce byl přijat do sboru v Maître de chapelle Notre Dame, kde měl příležitost studovat zpěv, harmonii a varhany u André Théoda.

I přes své hudební a umělecké schopnosti a zájmy, mu však rodiče vymlouvali kariéru v hudbě a přesvědčovali ho, aby si našel povolání s větší finanční jistotou, než je skladatel. Jolivet si tedy udělal certifikát se zaměřením na literaturu a začal v roce 1927 učit na státní základní škole v Paříži. V tomto roce ho malíř George Valmier představil Paulu Le Flemovi, který byl bývalým žákem Alberta Roussela a profesorem kontrapunktu na Schola Cantorum. Dalších pět let u něj Jolivet studoval harmonii, kontrapunkt a klasické formy. Le Flem ho neučil jen klasickou kompozici a polyfonii 15. a 16. století, na kterou se zaměřoval, ale také ho zasvětil do trendů současné hudby. Představil mu Schoenbergovu dodekafonii a tím ho uvedl do problematiky atonální hudby. V tomto období už Jolivet komponoval své skladby pro klavír.

V prosinci 1927 se Jolivet zúčastnil koncertů Arnolda Schoenberga, kde mimo jiné poprvé slyšel hudbu Elgara Varèse, která ho hned velmi zaujala. Le Flem je při této příležitosti představil. V roce 1930 se Jolivet stal jeho jediným studentem, po tom, co na jeho žádost napsal čtyř ruční klavírní výtah Varèsovy skladby Octandre.<sup>25</sup> U něj Jolivet prostudoval

---

<sup>24</sup> Martine Cadieu, "A Conversation with Andre Jolivet," Tempo 59 (191): 2.

<sup>25</sup> Paul Griffiths. "Jolivet, André." The Oxford Companion to Music. 7 března, 2011.

pojmy, nebo pokusy jako transmutace zvuku, astronomické zákony pro hudební struktury a také se účastnil akustických výzkumů. Tyto vlivy ovlivnily jeho přístup k atonální hudbě.<sup>26</sup> O Varèsovi řekl: „Musím říci, že to byl Varèse, jehož jediným žákem jsem byl a pro koho mám nejhlubší obdiv, který mě pomohl dát se na správnou cestu. Pomohl mi najít nejvýznamnější aspekty hudby jako magické a rituální vyjádření lidské společnosti. Naučil mě vážit si důležitosti rovnováhy mezi lidstvem a vesmírem“.<sup>27</sup> Studoval u něj do roku 1933, kdy se Varèse vrátil do Ameriky.

Inspirován Varèsem, Jolivet napsal v roce 1935 klavírní suitu nazvanou Mana. Ta zobrazuje estetiku nalezenou v dálném východě a Africe. Představuje hudbu, která je inspirována starověkými mýty a magií. Toto dílo označuje začátek jeho prvního skladatelského období nazvané jako „magické“ období, díky těmto zmíněným inspiracím.<sup>28</sup> Jolivet našel inspiraci ve starověké hudbě a dal si závazek, znovu ji přetvořit ve svých skladbách. Přesto, že psal atonální hudbu, shledával dvanáctitónové skladby, které začal psát Arnold Schoenberg, jako umělé a bez většího významu. Ve třicátých letech jeden anonymní autor popsal Jolivetovu hudbu jako „zvukový projev přímo spojený s univerzálním kosmickým systémem.“<sup>29</sup> V této době bylo nezvyklé slyšet popis jako tento, většinou hudbu popisovali podle její skladebné techniky, ale ne podle pocitů, nebo přesvědčení, které představovala.

Svůj nový vzor našel v Olivieru Messiaenovi. Ten slyšel Jolivetovu skladbu Trois Temps pour Piano, která je první jeho vyzrálou, dospělou skladbou z roku 1930. Premiéru měla dalšího roku v březnu. Stejně jako Varèse byl Messiaen velmi zaujat v zobrazování duchovních myšlenek pomocí hudby. Podnítil Jolivetův zájem skládat v takzvaném neoromantickém stylu. Messiaen se zajímal o mystiku a typické rytmy, to bylo v kontrastu s Jolivetovým zájmem o magické myšlenky a exotické barvy zvuku. Oba měli společné to, že chtěli skládat lyrickou hudbu, která zdůrazňuje lidské kvality, proti duchovnímu obsahu.<sup>30</sup> Společně se často

---

<sup>26</sup> Brigitte Schiffer. „Andre Jolivet (1905-1974).“ Tempo. New Series, No. 112 (březen 1975). str. 13

<sup>27</sup> Martine Cadieu. A Conversation with André Jolivet. Tempo. New Series, No. 59 (1961) str. 3.

<sup>28</sup> Brigitte Schiffer. „Andre Jolivet (1905-1974).“ Tempo. New Series, No. 112 (březen 1975). str. 14

<sup>29</sup> Brigitte Schiffer. „Andre Jolivet (1905-1974).“ Tempo. New Series, No. 112 (březen 1975). str. 14.

<sup>30</sup> Brigitte Schiffer. „Andre Jolivet (1905-1974).“ Tempo. New Series, No. 112 (březen 1975). str. 14

scházeli, diskutovali a vyměňovali si názory, které měli často společné. Oba byli: „umělci zakládající si na duchovních a náboženských hodnotách, stejně jako jim záleželo na rozvíjení technických a expresivních prostředků hudby. Oba se snažili vyhnout vlivu jak francouzského neoklasicismu, tak středoevropského expresionismu“.<sup>31</sup>

V roce 1935 společně se skladateli Daniel-Lesur, George Migot a Olivier Messiaenem založili avantgardní společnost komorní hudby nazvanou La spirale. Tato skupina podporovala, provozovala hudbu, která rozvíjela emociální a duchovní rozměr umění. Účelem této organizace bylo také provádění koncertů současné komorní hudby na Schola Cantorum a sponzorování a šíření francouzské hudby v zahraničí. Nesouhlasili s neoklasickou hudbou skupiny Les six a evropskou experimentální hudbou. Jako svůj účel popisovali: „Vytváření a šíření živé hudby v duchu upřímnosti, štědrosti a nejlepšího uměleckého vědomí.“<sup>32</sup> Jejich první koncert byl proběhl v červnu 1936 a měl velký úspěch.

O čtyři roky později, kvůli událostem 2. světové války, kdy členové skupiny byli povoláni do vojenské služby, se nemohla skupina dále scházet. Přesto skladatelé zůstali stále aktivní, šli vlastní cestou a vznikala díla, která byla válkou inspirována. Messiaen se stal válečným zajatcem. Jolivet, který sloužil v městě Fountaineblau v návaznosti napsal skladby Messe pur le jour de la paix a Trois complaints du soldat o válce.<sup>33</sup> Každý ve svém oboru (Baudrier ve filmové hudbě, Daniel Lesur v lyrickém umění, Jolivet v symfonickém světě a Messiaen při zkoumání nových zvukových oborů) zůstali věrní původním ideálům, které skupina slíbila.

V roce 1942 Jolivet opět pokračovat ve své učitelské práci. O rok později si ho Arthur Honneger a Paul Claudel vybrali, aby dirigoval jejich produkci Soulies de Saint v divadle Comédie-Francaise, kde jako dítě Jolivet trávil mnoho času sledováním tamních představení. Díky tomu získal stipendium od Asociace pro šíření francouzského umění, které mu umožnilo, aby mohl přestat pracovat jako učitel a začít se věnovat na plný úvazek

---

<sup>31</sup> Schiffer, Bridgitte. "André Jolivet 1905-1974." Tempo (podzim,1961) str. 14

<sup>32</sup> Schiffer, Bridgitte. "André Jolivet 1905-1974." Tempo (podzim,1961) str. 15

<sup>33</sup> Barbara L. Kelly. Jolivet, André. Grove Music Online. (březen,2011)

kompozici.<sup>34</sup> V tomto roce složil suitu Delphique, scénickou hudbu pro dílo *Mistère de la Visitation* Henriho Géona, z kterého vznikla liturgická suita pro zpěv, hoboj, violoncello a harfu. Dále napsal jednoaktovou komickou operu na libreto H. Géona. Proběhla také premiéra klavírní verze *Cinq dansees rituelles* skladatele Lecetta Descava.<sup>35</sup>

Stipendium a nové jmenování jako hudebního ředitele *Comédie-Française* v 1945 umožnilo Jolivetovi už pohodlně finančně zajistit jeho manželku, Hildu a jejich tři děti. Mimo to, že skládal svoji hudbu a dělal orchestrace skladeb svých kolegů skladatelů, každý měsíc vedl v divadle až třicet představení. Kromě toho to často cestoval do cizích zemí. Jeho postavení hudebního ředitele mu dovoľovalo z první ruky poznat hudbu Afriky, Egyptu a dálného východu. Zaměřoval se na poznávání rituální a náboženské hudby těchto cizích zemí.

Kolem roku 1945 začíná skladatelovo závěrečné tvůrčí období, ve kterém kombinuje své dřívější experimenty s atonalitou s více lyrickými a uvolněnějšími tématy. V rozhovoru to Jolivet popisuje tak, že jeho kompoziční styl sestává z: „Postupů odvozených z rezonance, včetně celé škály horních i spodních harmonií a nových postupů modulace, dynamiky a rytmického frázování.“<sup>36</sup> Dále vysvětlil, že technické prvky kompozice nelze nikdy oddělit od lidského cítění hudby a shledává tak dvanácti tónovou dodekafonii, jako příliš umělou a urážlivou. Zůstal věrný názorům jeho učitelů Varèse a Mesiaena.

V tomto období napsal skladby na Mollierovy hry *Le Malade imaginaire* (1944), *Les Précieuses ridicules* (1949), *Le Bourgeois gentilhomme* (1951), *Les amants magnifiques* (1954), *L'Amour médecin* (1955). Dále zkomponoval svou první sonátu pro klavír, skladbu *Fanfares pur britannicus* a dvě verze serenády pro hoboj. Jedna s doprovodem klavíru, druhá s dechovým kvintetem.<sup>37</sup> V roce 1947 premiéroval skladbu *Psyché in Bruxelles*, kterou dirigoval Franz André. Později složil skladbu *Hopi snake dance*, kterou věnoval Dariu Milhaudovi a premiérována byla v Americe.

---

<sup>34</sup> <http://www.jolivet.asso.fr/en/biography/1941-to-1950/> (čerpáno 10.4. 2018)

<sup>35</sup> <http://www.jolivet.asso.fr/en/biography/1941-to-1950/> (čerpáno 10.4. 2018)

<sup>36</sup> Schiffer, Bridgitte. „André Jolivet 1905-1974.“ *Tempo* (podzim,1961) str. 15

<sup>37</sup> <http://www.jolivet.asso.fr/en/biography/>

Následuje malá coda, která připravuje nástup první variace po taktu 87. Melodicky Jolivet zvýrazňuje disonance zvětšené kvarty a septimy. První interval tématu je zmíněná zvětšená kvarta a na čtvrtém taktu tématu je použit skok z h na gis, který je enharmonicky zmenšenou septimou. Další dva takty obsahují pohyb z c do fis, další triton. Následuje skok z b na g, který je opět enharmonicky zmenšenou septimou. Dále pokračuje stupnicový postup, jehož krajní tóny mají interval velké septimy mezi cis2 a d1. Téma pak končí čistou oktávou z d na d, která však obsahuje příraz tónem cis, který opět zdůrazňuje interval septimy.



ukázka č. 7 Jolivet, concertino pro trubku, téma, část A

První variace je opět ve formě A, B, A1. Díl A začíná v taktu 88 a pokračuje až do taktu 103. Následuje oddíl B, ten končí taktem 119. V následujícím taktu 120 se téma A1 vrací a následuje malá koda, která zaznívá mezi takty 135 až 142. Rytmicky doprovod zpomaluje, zatímco harmonický rytmus zůstává stejný jako v původním tématu. Původní téma obsahuje synkopovaný doprovod, zatímco první variace v doprovodu obsahuje těžké doby. Hlavním rytmickým motivem, který se během této části opakuje je rytmus osminových not s tečkou a šestnáctinové noty. Ten můžeme vidět v ukázce 8.

Původní téma začalo sestupným tritonem, zatímco v první variaci začíná vztupnou kvartou, ale melodie celou dobu postupně stoupá, takže není přesnou inverzí původního motivu. Další interval, který není postupný, je vztupná zmenšená septima. V třetím taktu melodie, lze najít klesající zvětšenou kvartu, ačkoliv třetí až pátý takt jako celek načrtává klesající velkou septimu. To je místo kde se v původním tématu objevuje vztupná zmenšená septima. V následujícím taktu je použit vztupný triton a příslušný interval v hlavním tématu je také vztupný. Dále následuje stoupající velká septima jako protiklad klesající velké septimy původní verze. Tato část končí sestupnou zmenšenou septimou, která končí na tónu

kterým byl slavný Maurice André. Ten s premiérováním díla souhlasil a brzy poté skladbu také natočil.<sup>42</sup>

Autor své koncertino společně s druhým trumpetovým koncertem nazval jako balety pro trubku.<sup>43</sup> Protože byly obě díla později použity k choreografii, popisuje to jejich fyzickou povahu. Jako tanečník baletu v náročných místech, musí i hráč na trubku vynaložit velkou sílu a poctivou přípravu, aby mohl hrát tuto skladbu tak, aby vyzněla lehce.

Concertino pro trubku je napsáno ve formě tématu s variacemi. Celá skladba je atonální. V některých místech jsou sice tóniny znatelné, ale jsou však málo důležité, protože nejsou uzavřené a jsou často obklopeny disonančními intervaly.

Introdukce je ve formě A, B, A1. Toto je základní schéma, které je použito později i pro hlavní téma, ale také pro všechny variace s výjimkou poslední, finální. A má pouze první tři takty. Část B začíná ve čtvrtém taktu a končí v jedenáctém. Návrat A1 nastupuje v následujícím taktu a končí v sedmnáctém. Následuje malá coda, která zazní do taktu 26 a je použita k přechodu na téma.

Introdukce má menší instrumentaci, která způsobuje, že v některých částech zní trochu jako kadence. Jolivet kontrastuje rytmickými místy v B části s volnějším melodiemi v částech A, A1, která je dokonce určena, aby byla hrána ve stylu recitativu. Harmonicky jsou použity často septakordy rozšířené o devátý, nebo jedenáctý stupeň. V místech, kde chce upoutat pozornost na disonanci, udržuje tóny akordu blízko u sebe. Oproti tomu ve variacích, u kterých chce, aby zněly více konsonantně, disonanční intervaly dává dál od sebe.

Téma se ve skladbě poprvé objeví v taktu 35. Osm taktů předtím tvoří smyčce krátkou introdukci stávající z opakovaných akordů. Tyto akordy jsou stejné, jako potom v doprovodu tématu, které zazní v trubce. Stejně jako v introdukci je první uvedení tématu ve formě A, B, A1. Část A začíná v taktu 27 hned po introdukci. B sekce začíná taktem 46 a pokračuje do taktu 60. V následujícím se pak vrací část A1, která končí taktem 79.

---

<sup>42</sup> David Hickman. Re. Post Subject: Jolivet Concerto (Concertino). Trumpet Herald. 23. duben, 2005

<sup>43</sup> Wynton Marsalis. Tomasi, Jolivet: Trumpet Concertos. 2010 Wynton Marsalis Enterprises.

skladby pro sólovou trubku byly napsány téměř o dvě desetiletí později. Jedná se o *Arioso barocco* z roku 1968 pro trubku a varhany. Skladbu *Heptade*, pro trubku a bicí nástroje, napsal o tři roky později. Obě skladby jsou napsány v značně odlišném stylu, oproti dřívějším koncertům. Poslední skladbou je krátká technická skladba *Air de bravoure*, která má délku něco málo přes minutu. Všechny skladby však pochází z jeho třetího, takzvaného tvůrčího období.

Autoři popisující dílo André Joliveta, jeho skladatelské období, kterému připisují začátek kolem roku 1934 až do jeho smrti v roce 1974, rozdělili do tří částí. První období spadá do let předcházejících druhou světovou válku. Je volně popisováno jako atonální. Druhé období probíhá během války a je odlišné výraznou změnou k tradičnímu modálnímu komponování. Třetí období zahrnuje všechny roky po válce a je považováno za určitou syntézu jeho dvou předchozích období. Obsahuje téměř třicet let tvorby. To je dá se říct šestinásobek rozsahu dvou předchozích období.

Ve skutečnosti však Jolivetův kompoziční styl prochází ještě třetí znatelnou změnou, která by se dala považovat za začátek čtvrtého závěrečného období. To začíná okolo roku 1960. Tento rozdíl v členění díla spočívá ve faktu, že se většina studií zaměřovala převážně na skladby, které byly napsány před rokem 1960.<sup>41</sup> Toto dříve neznámé období bylo potvrzeno dalšími průzkumy skladeb, které Jolivet v těchto letech zkomponoval. Jejich počet je asi čtyřicet, a právě sem patří zmíněné skladby pro trubku, *Arioso Barocco* a *Heptade*.

## 2.3 Rozbor *Concertina* pro trubku

Jolivet dokončil své *concertino* pro trubku v roce 1948. Skladbu věnoval Claudi Delvincourovovi, řediteli pařížské konzervatoře. Původně byla zkomponována pro Ludwiga Valianta, který ji však shledal příliš náročnou. Dalším trumpetistům, které Jolivet znal, se také do skladby příliš nechtělo. Nakonec se dozvěděl o slibném mladém studentovi pařížské konzervatoře,

---

<sup>41</sup> <http://www.jolivet.asso.fr/en/biography/>



Patří sem také koncert pro flétnu, první představení v pařížské opeře, kde zazněl balet *L'Inconnue* na téma války a míru. Jeho *Concertino* pro trubku mělo premiéru 1. června 1950 v opatství Royamont, kterou sám dirigoval. Ve stejném roce napsal koncert pro klavír. V roce 1954 pak vznikl jeho 2. koncert pro trubku, který obsahuje značný vliv jazzu. Místo typického orchestru použil v doprovodu saxofony, flétny, klarinet, anglický roh, klavír, kontrabas a čtrnáct různých bicích nástrojů.<sup>38</sup>

Tento post hudebního ředitele zastával až do roku 1959. V tomto roce založil *Centre Française d'Humanisme Musical* v Aix-en-Provence a o dva roky později začal učit na pařížské konzervatoři. Díky tomu získal více prostoru pro psaní hudby. Nové skladby psal až do své smrti v roce 1975. O své hudbě Jolivet řekl: „Z technického hlediska je mým cílem zcela se osvobodit od tonálního systému; esteticky je to snaha dávat zpět hudbě svůj starobylý a originální charakter jako magické a přirozené vyjádření lidských emocí. Hudba by měla být zvukovým projevem přímo souvisejícím s univerzálním kosmickým systémem.“<sup>39</sup>

Jolivetovo dílo je velmi obsáhlé, psal opery, oratoria, skladby pro zpěv a orchestr, klavírní cykly, suity, písně a serenády, deset koncertů pro sólové nástroje. Jeho práce ještě obsahuje pět sonát a tři symfonie.

## 2.2 Skladby pro trubku, tvůrčí období

Přínos André Joliveta trumpetovému repertoáru obsahuje pět skladeb pro sólovou trubku. Jeho *Concertino* a *Koncert číslo 2* z roku 1954, jsou jedny z nejnáročnějších a také jedny z nejhranějších skladeb 20. století. Jak už v koncertních provedeních, nebo v repertoáru interpretačních soutěží. O *concertinu* pro trubku Suzanne Demarquez v recenzi napsala, že Jolivet vyčerpal všechny velkolepé možnosti nástroje.<sup>40</sup> Jeho dvě následující

---

<sup>38</sup> Wynton Marsalis. Tomasi, Jolivet: *Trumpet Concertos*. 2010 Wynton Marsalis Enterprises

<sup>39</sup> Wynton Marsalis. Tomasi, Jolivet: *Trumpet Concertos*. 2010 Wynton Marsalis Enterprises

<sup>40</sup> Suzanne Demarquez, *Concert Rev. of Concertino for Trumpet, Piano, and Strings*, *Concerts Padeloup*, Paris, *Musical Collector* 142.10 (1950): str. 8

d. Stejným tónem jako v úvodu, přestože ostatní tóny jsou úplně odlišné. Ačkoli to není doslovná inverze původní melodie, tato variace má stejný intervalový obrys jako téma, ale v obrácené formě.



ukázka č. 8 Jolivet, Concertino, variace 1, část A

Forma druhé variace je stejná jako u předchozí části. Také je ukončena stručnou malou codou, která je použita k přípravě následující variace. Coda, která předjímá tuto část skladby používá triolový rytmus, který je posléze použit v trubce. Část A začíná v taktu 143 a pokračuje do taktu 168, kde pokračuje B díl. V taktu 184 se navrácí A téma, které končí taktem 194. Následuje velmi krátká dvou taktová malá coda.

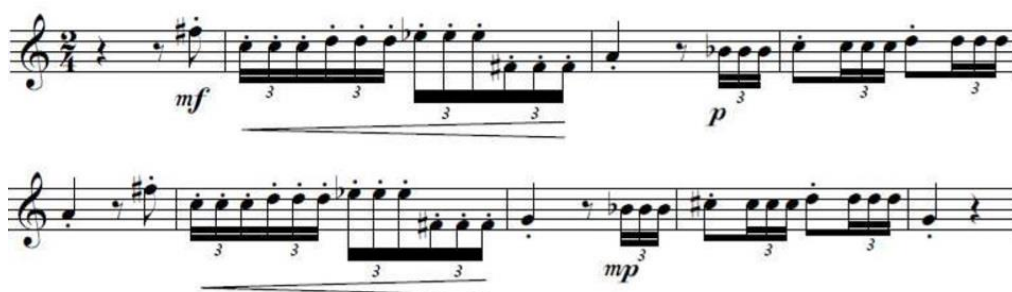
Trubka nastupuje nasazovanými triolami. Stejně jako u předchozích částí Jolivet často používá interval zvětšené kvarty. První tři intervaly v trubce jsou kvarty. První zmenšená, čistá a na závěr zvětšená. V této části hraje trubka s dusítkem a vlastně, dá se říct, doprovází orchestr, který hraje téma. Úvodní téma lze slyšet v paralelních terciích v houslích. Během cody trumpetista vyndává dusítko a začíná další variace.



ukázka č. 9 Jolivet, Concertino, variace 2, A

Třetí variace je opět ve formě A, B, A1, ale tentokrát bez závěrečné cody. Téma A začíná v taktu 197 a končí o deset taktů později. B část

navazuje a pokračuje až do taktu 226. Následuje A, které končí taktem č. 243. Tuto variaci orchestr zahajuje rytmickými figurami, které lze najít v úvodním tématu, a také používá část z melodického obsahu. Intervalů septimy a tritonu zůstávají i v této variaci důležité, v partech orchestru i trubky. Trumpetový part obsahuje stejnou úvodní melodii jako na začátku skladby, jenom je transponována. Intervalů mezi tóny jsou stejné, ale rytmicky je tato část od původního tématu odlišná. Zatímco orchestr hraje rytmus původního tématu, trubka hraje šestnáctinové trioly trojitým staccatem, které jsou podle prvních šesti not tématu. Orchestr to vyplňuje původním rytmem. Harmonický rytmus zůstává stejný jako v originálním tématu, nicméně použití členěných rytmů, rychlejších hodnot, dává pocit, že je vše hráno rychleji.



ukázka č. 10 Jolivet, *Concertino, variace 3 A* takty 200-208

Následující čtvrtá variace je také bez závěrečné cody. Část A začíná v taktu 224 a končí v čísle 261. Část B začíná v taktu 262 a končí v taktu 385. V následuje návrat části A, která pokračuje až do taktu 308.

Tato variace je první, ve které harmonický rytmus výrazně zpomaluje. Je to také jediná část, která je v odlišném metru. Orchestrální doprovod je více konsonantní, z důvodu, že disonantní intervaly jsou dále od sebe. Místo sekund, které jsou přítomny v septakordech a zvýrazňují svou disonanci, jsou rozepsány například do dvou oktáv. Oproti předchozímu průběhu skladby tato variace začíná v b moll s tradičním smyslem pro tonalitu, i když to harmonický průběh během této části brzy vyvrací.

Mnoho z průchodných tónů použitých v ostatních variacích, je zde vynecháno, a to dává tématu jednodušší, lyrický nádech. Přesto si však základní intervaly melodie ponechává. V této části je použito dusítko a vzhledem k tomu, že se blíží konec skladby variace postupně zrychluje do

závěrečné části.



ukázka č. 11 Jolivet, Concertino, variace 4 A takty 250-261

Pátá variace je, jak už jsem zmínil, jedinou částí, která má odlišnou formu. Jedná se o rondovou formu A, B, A, C, A s codou. Část A začíná v taktu 309 a končí číslem 332. Následuje B díl, který zazní až do 354. taktu, kde se vrací A díl, který končí číslem 375. Následující část C začíná v taktu 377 a pokračuje až do taktu 398. Finální návrat části A je v 399. taktu a končí číslem 423, po kterém začíná coda. Ta končí taktem 475.

Tato variace nepoužívá materiál z původního motivu až do nástupu cody. Trubkový part začíná intervalem čisté sexty, nebo jak jsem ji dříve označoval, jako zmenšenou septimou. Rytmicky jsou používány myšlenky z předchozích variací. Šestnáctinové noty, které následují, jsou rytmickou připomínkou originálního tématu, ne však melodickou. Orchester v této části uvádí, předjímá témata, která později zazní v trubce. Také je celá tato variace sekvenční, pohybující se postupně nahoru až do cody.

Harmonicky tato závěrečná variace používá hodně paralelních akordů v doprovodu. Je také nejrychlejší, dokud se nedostane do cody, během které je úvodní téma uvedeno jednoduše pomocí čtvrtových not a tečkovaných osminových not s šestnáctkami. Notové hodnoty se pak postupně zkracují a skladba končí v síle čistou kvintou z g na c3. Závěrečným akordem je konsonantní C dur akord. První za celou skladbu.



ukázka č. 12 jolivet, Concertino, variace 4 A takty 324-331

modes karnatiques pro trubku (1972), Lied pro trubku a klavír (1976), Caprice č. 2 pro trubku a klavír (1978) a Graphismes pro sólovou trubku.

Mimo tyto sólové skladby Bozza použil trubku v dalších opusech pro komorní soubory. Napsal duo pro trubku a trombon s názvem Quatre esquisses. Jeho dílo obsahuje také pět skladeb pro žesťový kvintet. Jedná se o Sonatinu, Suite française, Suite no.2 Bis, nebo Giration pro žesťový kvintet. Napsal však i skladby pro větší soubory jako Prélude et chaconne pro 3 trubky, 4 rohy, 3 trombony, tubu a bicí. Nebo Trois pièces pour septuor de cuivres pro 2 trubky, rohu, 3 trombony a tubu.<sup>50</sup>

### 3.3 Rozbor skladby Rustiques

Egene Bozza, jak už jsem zmínil, skladbu Rustiques napsal v roce 1955 dá se říct v začátcích jeho působení ve Valenciennes. Jedná se o další velmi oblíbenou a často hranou skladbu trumpetového repertoáru 20. století. Ve skladbě je použito hodně typických výrazových prostředků sólových skladeb pro trubku tohoto století. Jak už užití dusítka, nebo efektní stupnicové běhy a repetované tóny v násobném staccatu.

Celá skladba je zkomponována jako jednovětá, je však vnitřně členěna na tři části.

První úvodní část moderato obsahuje kadenční vstupy trubky a je zde dvakrát uvedeno hlavní téma. Poprvé zazní hned na začátku po úvodní dvoutaktové předehře klavíru, po druhé pak v tempu primu také po klavírní dvoutaktové mezihře.

Druhou částí je andantino, které je lyrickou částí celé skladby a můžeme ho ještě rozdělit na malou třídílnou formu a, b, a. První díl a obsahuje hlavní téma, které lze rozdělit na dvě periody. Ve druhém díle b můžeme slyšet nápěvek z motivu následující rychlé části Allegro. Dále v andantinu můžeme slyšet dá se říct reminiscenci na hlavní téma první části. Poté následuje doslovné zopakování prvního dílu andantina a.

---

<sup>50</sup> <http://www.eugenebozza.com/sheet-music/sheet-music-numeric.php> (čerpáno 14.4.2018)

Pro interpreta má Jolivetovo concertino pro trubku a orchestr mnoho stylistických a technický problémů, které musí překonat. Ve skladbě je použit celý rozsah nástroje, a hráč musí mít dobrou představu o intervalech, protože obsahuje mnoho větších skoků často nezvyklých kombinací. Je důležité poznamenat, že Jolivet příliš neuznával neoklasicismus i většinu francouzských skladatelů této doby. Preferoval, aby byl nazýván neoromantikem, protože jeho hudba si bere více z romantismu než z klasicismu. Samozřejmě s použitím skladatelských technik 20. století.

Ve skladbě jsou dusítka použita dvakrát. Poprvé během druhé variace, kde je užito klasické straight dusítko. To umožňuje hrát pohodlně ve slabé dynamice ale i ve forte, které tato část také vyžaduje. Po druhé je použití dusítka ve čtvrté variaci. Zde se hodí cup dusítko, které zní jemněji a dává variaci měkký zvuk.

Důležitým požadavkem na interpreta je zvládnutí trojitého jazyka ve velké rychlosti. To požaduje třetí variace, kde je potřeba tuto plochu staccat zahrát v tempu. Také to trochu komplikuje fakt, že v některých místech je použit nižší i vyšší rozsah nástroje v běhu, bez odsazení. V páté variaci se pak objevují místa, která je lepší hrát dvojitým staccatem, ale někteří hráči je zvládají hrát i rychlým jednoduchým jazykem. V introdukci a závěrečné variaci jsou místa, která jsou hrána fluttrem. Zajímavé je místo v taktu 419, kde Jolivet požaduje retní trilek a flutter zároveň.

## **3 Eugene Bozza**

### **3.1 Životopis**

Eugene Bozza je prominentní francouzský skladatel, který byl obzvláště činný ve tvorbě skladeb pro trubku. Jeho dílo jich čítá devět. Kariérní život tohoto skladatele byl velmi pestrý, mimo skladatelskou činnost byl také uznávaným houslistou a dirigentem.

Narodil se 4. dubna 1905 v jihofrancouzském městě Nice. Byl synem vynikajícího houslisty Umberta Bozzy a Honorine Molino. Jeho otec ho už od

napsané v roce 1957. O jeho hudbě kritik napsal: „Je to skladatel, který píše pro interprety. Jeho hudba je skvěle napsána pro daný nástroj, je výzvou ji hrát, ale i potěšením zkoušet. Je taktéž dobře srozumitelná a zajímavá pro posluchače, její melodičnost a tonalitu ocení i méně poučené publikum.“<sup>48</sup>

Bozza nebyl jenom osobností, která disponovala svou originální hudební řečí, ale později také inovátorem notových zápisů, ve kterých si dával za cíl dát interpretovi jakousi volnost a výběr, co bude hrát. Například ve skladbách *Graphismes*, které zkomponoval pro více nástrojů, zapisoval určité hudební motivy, které se mohly hrát buď normálně jak jsme zvyklí, nebo pozpátku. Zajímavé je také užívání více cest jedné melodie, kterou si interpret může zvolit. Mimo jiné do partů zapisoval výrazové prostředky, které si výslovně přál. Například rychlé nebo pomalé vibráto, čtvrtóny, nebo rytmické zrychlení. Tyto prostředky se však objevují jen v několika z Bozzových skladeb.

Celkový skladatelský odkaz Eugena Bozzy je velmi rozsáhlý, jeho dílo má přes 270 opusů. Orchestrální dílo obsahuje 5 symfonií, *suitu Voyages* pro orchestr a klavír, *symfonickou báseň Pax triumphans*, *Synfoniettu* pro smyčcový orchestr, *dětskou přehru* a *Pět vět* pro smyčcový orchestr.<sup>49</sup>

Mezi oblíbené instrumentální skladby patří *Koncert pro housle a orchestr* (1936), *Introdukce a toccata pro klavír a orchestr* (1938), *Ballada pro trombon a orchestr* (1944), nebo *Concertino pro fagot a komorní orchestr*.

Dále bych uvedl podrobný repertoár zaměřený na trumpetový sólový part. Patří sem *Caprice č. 1 pro trumpetu a klavír*, Op. 47 (1943), *Badinage pro trubku a klavír* (1950), *16 Études pro trubku nebo kornet* (1950), *Dialog pro 2 trubky* (1954), *Rustiques pro cornet nebo trubku a klavír* (1955), *Rapsodie pro trubku a klavír* (1957), *Cornettina pro cornet nebo trubku a klavír* (1965), *Frigariana pro trumpetu a klavír* (1967), *11 Études sur des*

---

<sup>48</sup>Birkemeier, Richard P. "The History and Music of the Orchestral Trumpet of the Nineteenth Century." *International Trumpet Guild Journal*(únor 1985): str. 26.

<sup>49</sup> <http://www.eugenebozza.com/sheet-music/sheet-music-numeric.php> (čerpáno 14.4. 2018)

z roku 1956. Jedná se o titul Rytíře čestné legie Chevaliere de Legion d'Honneur. Dále získal vyznamenání Rytíře koruny Belgie, Rytíře koruny Itálie, nebo Vyznamenání Rytíř řádu umění a literatury. Během tohoto období ředitele ve městě Valenciennes, byl Bozza nejaktivnější ve své skladatelské práci. V těchto letech Bozza vydal více než 150 skladeb. Z nich je většina zaměřena na komorní hudbu, nebo sólové nástroje s doprovodem orchestru nebo klavíru.<sup>47</sup> Mezi jeho větší díla patří symfonie, houslový koncert, klavírní koncert a dvě Requiem. Mezi jeho scénická díla patří balety Fêtes romaines a Jeux de plage. V tomto období ještě nepsal dvě opery Beppo a La Duchesse de Langeais. Eugene Bozza zemřel 28. září 1991 ve Valenciennes.

Jako skladatel se Bozza proslavil hlavně v oblasti komorní hudby. Měl skvělou schopnost a cit pro pochopení možností a technických problémů nástrojů. Ve svých skladbách často používal třídílné hudební formy, která se skládá z kadenční introdukce, ve které má hlavní úlohu sólový nástroj. Po ní následuje pomalejší ne příliš rozsáhlá lyrická část, na kterou navazuje rozsáhlejší rychlá technicky náročnější část, kde se předvedou technické vlastnosti interpreta.

### **3.2 Kompoziční styl Eugena Bozzy, dílo, skladby pro trubku**

Jeho kompoziční styl je těžké zařadit do určitého uměleckého směru. Oproti většině svých současníků psal konsonantní hudbu, která vyniká melodickou nápaditostí a barevnou harmonií. Hodně vychází z impresionismu, ke kterému inklinoval. Jeho skladatelský styl určitě z části ovlivnil i jazz, který se v době jeho studia na pařížské konzervatoři stával velmi populárním. V tomto období mnoho interpretů a skladatelů klasické hudby experimentovalo s myšlenkami amerického jazzu. Příklad vlivu jazzu na kompozici Bozzy, se dá najít v synkopovaných melodiích s akcenty mimo hlavní doby jako v ragtimu, v jeho komorní skladbě pro bicí soubor a klavír

---

<sup>47</sup><https://www.thefreelibrary.com/Reassessing+Eugene+Bozza%3A+discoveries+in+the+Bibliotheque+municipale...-a0329901967> (čerpáno dne 12.04. 2018)



útlého dětství učit hrát na housle. V roce 1915, kdy zuřila v Evropě první světová válka, se Umberto se svou rodinou vrátil do rodné Itálie. Tady už v jedenácti letech začal Eugene studovat na královské konzervatoři Saint Cecilia v Římě. Bozza byl talentovaným a poctivým žákem, takže jeho úspěšné přijetí na pařížskou konzervatoř v roce 1922, kde pak pokračoval ve svých studiích, bylo téměř samozřejmostí.<sup>44</sup>

Na konzervatoři v průběhu doby vystudoval postupně hned tři obory. Dirigování, skladbu a hru na housle u profesora Edouarda Nadarda. Jeho velké hudební nadání se brzy projevilo, když v necelých dvaceti letech získal prestižní cenu Premier Prix za hru na housle.<sup>45</sup> Jeho profesor byl přesvědčen, že se jedná o výjimečného žáka, který disponuje talentem nejen pro housle a nepletl se. Během života v Paříži se v roce 1924 oženil s Juliette Arnauldovou a o rok později nastoupil jako sólový houslista v L'Orchester Pasdeloup. Po turné po Francii, Holandsku, Rakousku, Řecku a pěti letech v tomto orchestru Bozza odstoupil a opět začal studovat konzervatoř tentokrát obor dirigování. Jeho profesorem byl Henri Rabaud. V roce 1930 získal Premier prix za dirigování a díky tomuto úspěchu mu bylo umožněno dirigovat Ballets Russes de Monte Carlo.<sup>46</sup>

V roce 1932 začal Bozza studovat na pařížské konzervatoři skladbu. Jeho profesorem byl Henri Büsser. První jeho skladatelský úspěch nastal o dva roky později, kdy získal prestižní cenu Premier Grand Prix de Rome za svou fantazii La legende de roukmani. Díky této soutěži Bozza dostal do povědomí kulturního života i jako skladatel a k tomu mohl žít a komponovat ve Villa de Medici v Římě další čtyři roky. Během tohoto období složil řadu děl, včetně Concertina pro saxofon, nebo opery Leonidas.

Do Paříže se vrátil v roce 1938, kde se stal dirigentem orchestru Pařížské Opera Comique. Zde působil až do roku 1948. O tři roky později byl jmenován ředitelem École nationale de musique de Valenciennes, kde působil až do roku 1975, kdy odešel do důchodu. Za svého života obdržel mnoho významných ocenění, řádů a medailí, ale asi nejvýznamnější titul je

---

<sup>44</sup> <http://www.eugenebozza.com/> (čerpáno dne 12.04. 2018)

<sup>45</sup> <http://www.eugenebozza.com/> (čerpáno dne 12.04. 2018)

<sup>46</sup> <https://www.thefreelibrary.com/Reassessing+Eugene+Bozza%3A+discoveries+in+the+Bibliotheque+municipale...-a0329901967> (čerpáno dne 12.04. 2018)

Na tuto část navazuje poslední část skladby Allegro, která začíná tématem připomínající lidový tanec, který Bozza rozvíjí až do konce. Nejprve jej rozšiřuje přebírajícími sekundovými, nebo chromatickými stupnicovými figurami. Následuje pomalejší část skladby *meno vivo*, kde se na chvíli rychlé tempo skladby uklidní a skladatel pracuje s nápěvkem hlavního tématu, který varíruje. Následuje kadence a závěrečná coda, typická pro Bozzovy skladby.

Dále bych se chtěl věnovat podrobnějšímu interpretačnímu rozboru jednotlivých částí skladby.

Úvodní část skladby *moderato* je tvořena pomalou introdukcí, ve které v prvních dvou taktách zazní hlava tématu introdukce v klavíru. Na to navazuje trubka, ve které zazní dvakrát také toto téma legatované vzestupné kvarty a kvinty, sestupné kvarty a sekundy z d na e. (viz. ukázka č.13) Toto téma se pak rozvíjí v kadenci, kde jsou použity virtuosně vyznívající stupnicové běhy a intervalové skoky. Po tomto úvodu se vrací úvodní téma v klavíru, které opět následně zazní v trubce stejně jako na začátku, jen s rozdílem, že trubka hraje o tercii níž. Následuje další část napsaná jako kadence, kterou už však občasně doprovází klavír třemi akordy hranými arpeggio. Ty dělí kadenci do tří zvukově odlišných částí. Celá tato úvodní část tak tvoří uzavřený symetrický celek.



ukázka č. 13 Bozza *Rustiques* úvodní téma trubky takt 3

Nástup trubky ve třetím taktu je hlavním motivem kadence, který připomíná nápěvek lidové písně, pro mě představa vesnického trubače. Začátek třetího taktu by měl být zahrán ve forte aby následující opakování motivu v pianu mohlo vyznít jako ozvěna. Mezi těmito stejnými motivy je značená čárka, která podle mě neznamená nádech, ale hudební odsazení. Začátek skladby by neměl vyznít uspěchaně. Odpovědí na hlavní motiv je následující *ben declamato*, o kterém můžeme říct, že autor chtěl, aby i

rychlejší pasáže byly vyhrané bez náznaků přílišného spěchu.



ukázka č. 14 *Bozza Rustiques ben declamato*

Od tohoto místa části nastupuje rychlejší část. Přesto že je kadenční, je hrána více v rámci daného metra. Melodie by měla plynout metricky stejně, avšak pokud ji rozdělíme podle čtvrtkových hodnot je možné a dá se říct i žádané postupně tempem hýbat. Důležité je dodržovat pauzy, aby kadence opět nezněla uspěchaně. Šestnáctinovou triolu v ukázce č. 14 lze hrát trojitým staccatem v rychlejším tempu, aby vyzněla odlehčeněji.



ukázka č. 15 *Bozza Rustiques*

Jako důležitou součást interpretace vnímám přesné dodržování rytmických hodnot, to nám umožní, aby celek nezněl nervózně a docílíme tím také většího klidu na nádechy. Při hraní těchto kadencí hrozí riziko, že se interpret příliš často nadechuje a tím se zadýchá, proto je dobré si předem rozmyslet místa, kde dýchat. K tomu může pomoci i lehké prodloužení pauz mezi motivy, které kadenci dodá klidnější vyznění. Jedná se například o závěrečnou osminu ukázky č. 15, která předchází následující frázi. V této ukázce je však například důležité zahrát včas dvaatřicetinový běh po ligatuře, který mám při hraní rozdělený na dvě části. První tři noty hraju pomaleji trojitým jazykem a zbylé čtyři šestnáctiny pak zrychlím a hraju dvojitým staccatem. Následující triola by pak měla zaznít ve stejné tempu jako předchozí lehce pomalejší doba dvaatřicetin, aby kadence stále dodržovala rytmický zápis. U následující fráze, kde je předepsáno vivo, bychom měli dát pozor opět na triolu po šestnáctinových notách, aby neutíkala. Postupné crescendo je vedeno až do dvou c3 s akcentem, po

kterých můžeme cítit menší odtah k tónu g2. Vznikne tak kontrast k následující frázi, která začíná opět ve forte.



ukázka č. 16 Bozza Rustiques

V následující ukázce se objevuje opět melodie úvodního tématu, která je reminiscencí hlavního motivu. Avšak v úvodu byl napsán v legatu, zde je nasazovaný s akcenty na prvních třech šestnáctinových notách, které napomáhají k barevnému odlišení následujícího piana. Tyto noty v pianu lze zahrát pomaleji než úvodní forte, vznikne tak opět větší kontrast s následujícími dvaatřicetinami.



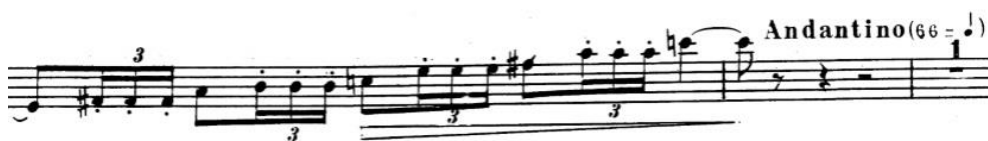
Ukázka č. 17 Bozza Rustiques

U ukázky č. 17 je obzvlášť důležité udržet pocit hraní na dechu, aby závěrečný tón úvodní kadence zazněl v síle, ale přesto odlehčeně. Myslím, že vyzní dobře když úvodní triola zazní pomaleji, výrazněji a následující dvaatřicetiny postupně zrychlují. Kvůli rychlejšímu běhu těchto not je dobré si hlavně uvědomovat krajní noty g2 a d2.

Po úvodní části následuje klavír v tempu 1 znovu úvodním motivem, který přebírá trubka a připravuje druhou kadenci. V té převažují technické rytmické pasáže, kde se autor zaměřil na triolovou techniku, ať už v legatu, nebo v trojitých staccatech. Tomu odpovídá předepsané označení scherzando. Tomu však předchází přechodová část kadence, kde se objevuje označení piacere. Tento sestupný legatovaný triolový běh jsem hrával s postupným zrychlováním, avšak v závěru na poslední dvou triolách jsem zpomalil a připravil tím návrat úvodního tématu. Tentokrát začínajícím na cis 1.

Po této pasáži nastupuje zmíněné scherzando, které začíná čtyřma šestnáctinovými notami ze sextoly. Myslím, že zde je dobré protáhnout úvodní notu, hraje se tak následující legato jednodušeji. Následující část

vyžaduje dobré zvládnutí trojitého jazyka. Komplikovanější je běh, kde jsou použity čtyři šestnáctinové trioly a hned po nich následuje šestnáctinová sextola, kde jsou skupiny rozdělené po dvou a je tak třeba plynule přejít na dvojitý jazyk.



ukázka č. 18 *Bozza Rustiques*

Závěr fráze v ukázce č. 18 zobrazuje náročnější postup konce kadenční části skladby, kde je vyžadováno při stoupání k závěrečnému c3 decrescendo. Celou tuto úvodní kadenční část skladby podle mě vystihuje český název vesnické obrázky.

Následuje druhá část skladby andantino, kterou lze vnímat jako pomalou větu skladby. Tento díl začíná dvoutaktovou předehtou, kde klavír pokládá čtvrté noty v akordech a připravuje nástup tématu v trubce. To je osmitaktové periodicky pravidelné, avšak jsou v něm použity dva vložené dvoučtvrté takty v jinak čtyř čtvrté melodii. Podle mého názoru jsou takty vložené hlavně kvůli lepšímu pochopení fráze. V této části A už hraje trubka zároveň s klavírem. Ve třetím taktu andantina je označení *espressivo*. Jedná se o pomalou zesilující melodii do mezzoforte s návratem do *piano* na konci této osmitaktové fráze. V patnáctém taktu pak začíná druhý díl této části B, kde trubka začíná hrát s dusítkem. Používá se většinou dusítko *straight*. V taktu 23 se vrací část tématu první kadenční části jako *reminiscence*, ale tentokrát s doprovodem klavíru.

V následujícím taktu, kde je znovu nad partem trubky napsáno a piacere bychom neměli opomenout osminovou notu a2 po druhé době, aby následující šestnáctinové noty s přírazy nezněly uspěchaně.

Následuje *moderato*, kde podle mého názoru trubka rozvíjí a v rubatu varíruje motiv z dusítkové části. Proto by B část měla zaznít i ve stejném tempu jako zmíněná část. Melodii můžeme vidět v následující ukázce č. 19. Zpomalením prvních dvaatřicetin, podle mě lépe vynikne postupné zrychlování tématu, které cítím po šestnáctinových pauzách až k tónu c3. Od kterého mám představu zvolnění do návratu hlavního tématu

## **Závěr**

V této práci jsem přes rozbor tří skladatelských osobností Henriho Tomasiho, André Joliveta a Eugena Bozzy přiblížil období od začátku století přes světové války až do sedmdesátých let 20. století. V této době se odehrál obrovský posun jak v kompozici klasické hudby, ale také v rozvoji techniky hry na trubku. Tyto dvě odvětví měly na sebe navzájem určitě značný vliv. V rozbořech skladeb jsem pak záměrně vybral opusy, které jsem měl možnost hrát a tím do nich doufám vložit část svých interpretačních zkušeností.

rychlé staccato v kvintových a kvartových skocích. Po nich následuje závěrečná chromatika, která začíná na g1 a končí na c3 společně s akordem v klavíru.

pomalejší částí allegra. To však trvá pouze devět taktů a opět se vrací do tempa 1 části allegra.



ukázka č. 21 *Bozza Rustiques*

Zde se objevuje návrat útržků z hlavního tématu, které skladatel předělává do techničtější podoby. Sestupný motiv, který čerpá z dovětku hlavního tématu, je přizdoben nejprve dvojitým staccatem a poté frulátem. Celá část končí stupnicovým během do g2.

Následuje vstup do delší kadence, kterou začíná trubka scherzandem v podobě citace začátku hlavního tématu allegra. Kadence obsahuje často používaný chromatický běh a oblíbené osminové trioly s občasně přidanými šestnáctkami. Klavír se pak přidává v meno vivo, které je opět ve dvou čtvrtovém taktu. V pátém taktu meno vivo se přidává znova trubka, která hraje šestnáctinový pohyb, který začíná na e1 jedna a po malých intervalech stoupá a končí na g2. Toto téma postupně ke konci zrychluje. Nebezpečné je začít příliš rychle, nebo zrychlovat příliš brzo a dostat se tak zbytečně do rizika, že technicky nestihnete všechny noty vyhrát.



ukázka č. 22 *Bozza rustiques*

Zde je podle mne ideální, dělat zrychlení postupně po řádcích. Zrychlování až u označení animando mi přijde opožděné, ale to je asi věc názoru každého interpreta. Tento závěr mi přijde jedním z nejtěžších technických míst skladby na přípravu.

Po této pasáži se vrací zpět tempo 1, kde klavír opět cituje kus hlavního tématu. Trubka zazní v posledních čtyřech taktech, které obsahují



druhé části, v taktu 28.



ukázka č. 19 *Bozza Rustiques*

Navrací se opět k dílu A druhé části v doslovné citaci. Tato část by měla zaznít ve stejném tempu andantino jako na začátku. Klavír poté přebírá melodii z předvětí hlavního tématu a celou část uzavírá třítaktovou dohrou.

Třetí část allegro, je psaná v šesti osminovém taktu a začíná hlavním tématem v klavíru. Trubka pak téma přebírá od poloviny třináctého taktu, kde má klavír pouze doplňující akordy. Celé hlavní téma je osmitaktové, má pravidelnou periodu a předvětí i závětí je téměř totožné, až na tóniku na konci závětí. Následující čtyři takty by se daly vnímat jako dovětek hlavního tématu.



ukázka č. 19 *Bozza Rustiques*, hlavní téma třetí části

Celé téma v trubce od taktu 13 do taktu 25 bychom měli vnímat horizontálně jako jednu frázi. Působí vesele vesnickým, až komickým dojmem. Od taktu 33 začíná s hlavním tématem pracovat klavír, avšak melodie je pozměněná a přesunutá do f moll. Po devíti taktech klavír otevírá další část allegra, kde mezi sebou trubka a klavír přebírají jednotlivé figurace založené na sekundových a chromatických postupech. Z hlediska interpretace je podle mého názoru důležité v těchto postupech nezrychlovat. Myslím, že k tomu tato část skladby svádí. Důležité je nechat si čas na přírazy, které jsou k těmto osminovým notám ve dvou místech přidány.

Zajímavý je následující přesun do dvoučtvrtového taktu na ukázce č.21. Ten je z důvodu citění následujícího meno vivo na dvě, jedinou

## **Prameny a literatura**

Rollo Myers, French Music, (New York: Praeger Publishers, 1971)

Michel Laplace, "Introduction to the French Trumpet Stars," International Trumpet Guild Newsletter 111/3 (únor., 1977), str. 4 -5

Karl Diessel, "Henri Tomasi," Musica II (listopad, 1958), 700.

Jose Bruyr, "A French Musician: Henri Tomasi," Musicology II (červenec, 1949), 394. str. 15

<https://www.henri-tomasi.fr/biography-from-the-editions-alphonse-leduc/?lang=en> (čerpáno 15.3. 2018)

<https://www.henri-tomasi.fr/main-dates/?lang=en> (čerpáno 24.3. 2018)

Emile Vuillemoz, "Henri Tomasi," La Revue Musicale CCXXX (1956)

Arthur Cohn, Recorded Classical Music (New York: Schirmer Books, 1981) ,1932

Laszlo Somfai, "Bela Bartok," The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 20 vols., ed. Stanley Sadie (London: Macmillan, 1980) II, 208.

Arthur Cohn, Recorded Classical Music (New York: Schirmer Books, 1981) , 1932.

Alvin Lowrey, "Maurice Andre-A French Performing Model," Instrumentalist XXIII /9 (duben, 1969), 68.

Martine Cadieu, "A Conversation with Andre Jolivet," Tempo 59 (191): 2.

Paul Griffiths. "Jolivet, André." The Oxford Companion to Music. 7 března, 2011.

Brigitte Schiffer. "Andre Jolivet (1905-1974)." Tempo. New Series, No. 112 (březen, 1975). str. 13, 14

Martine Cadieu. A Conversation with André Jolivet. Tempo. New Series, No. 59 (1961) str. 3.

Schiffer, Bridgitte. "André Jolivet 1905-1974." Tempo (podzim,1961) str. 14, 15

Barbara L. Kelly. Jolivet, André. Grove Music Online. (březen,2011)

<http://www.jolivet.asso.fr/en/biography/1941-to-1950/> (čerpáno 10.4. 2018)

Wynton Marsalis. Tomasi, Jolivet: Trumpet Concertos. 2010 Wynton Marsalis Enterprises

Suzanne Demarquez, Concert Rev. of Concertino for Trumpet, Piano, and Strings, Concerts Padeloup, Paris, Mllsical CO/rier 142.10 (1950): str. 8

David Hickman. Re. Post Subect: Jolivet Concerto (Concertino). Trumpet Herald. 23. duben, 2005

<http://www.eugenebozza.com/> (čerpáno dne 12.04. 2018)

<https://www.thefreelibrary.com/Reassessing+Eugene+Bozza%3A+discoveries+in+the+Bibliotheque+municipale...-a0329901967> (čerpáno dne 12.04. 2018)

Birkemeier, Richard P. "The History and Music of the Orchestral Trumpet of the Nineteenth Century." International Trumpet Guild Journal(únor 1985): str. 26.