

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

Violoncello

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Profesor Mirko Škampa – portrét osobnosti

Štěpán Křováček

Vedoucí práce: prof. Miroslav Petráš

Oponent práce: odb. as. MgA. Tomáš Stražil, Ph.D.

Datum obhajoby: 4. 6. 2019

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2019

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Art of music

Cello

BACHELOR'S THESIS

Professor Mirko Škampa – personality portrait

Štěpán Křováček

Thesis Supervisor: prof. Miroslav Petráš

Thesis Opponent: odb. as. MgA. Tomáš Stražil, Ph.D.

Date of thesis defense: 4. 6. 2019

Academic title granted: BcA.

Prague, 2019

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Profesor Mirko Škampa – portrét osobnosti

vypracoval 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

Bakalářská práce se zabývá osobností Mirko Škampy. Obsahuje stručný životopis, přehled jeho nejvýznamnějších absolventů a osobní rozhovor s pedagogem. Velkou část práce autor věnuje analýze některých cvičení z jeho metodické publikace – Škola hry na violoncello.

Klíčová slova: *Mirko Škampa, pedagog, pedagogika, violoncello, metodika.*

Abstract

The goal of the thesis is to present the personality of Mirko Škampa. It includes a brief biography, an overview of his most famous graduates and a personal interview with professor Škampa. The author of this thesis devotes its great part to analyse of some exercises from his methodics – School of cello playing for kids.

Keywords: *Mirko Škampa, pedagogue, pedagogy, cello, methodics.*

Obsah

Úvod	10
1. Život.....	11
1.1 Dětství	11
1.2 Studium	12
1.3 Profese.....	13
2. Škola hry na violoncello pro děti.....	15
2.1 Metodika.....	15
2.1.1 Výcvik levé ruky	15
2.1.2 Hra arco	19
2.2 Učebnice.....	21
3. Absolventi.....	23
4. Názory Mirko Škampy.....	27
4.1 Talent	27
4.2 Srovnání hudebního školství dnes a dříve (67. školní rok Mirko Škampy) ..	28
4.3 Koordinace výuky se synem Martinem	31
4.4 Způsob práce s dítětem a dospívajícím studentem	32
4.5 Soutěže.....	33
Závěr	35
Použité prameny a literatura	38

Seznam použitého označování a zkratek

AMU – Akademie múzických umění v Praze

ČF – Česká filharmonie

FF – Filosofická fakulta

JAMU – Janáčkova akademie múzických umění v Brně

LŠU – Lidová škola umění (dřívější název pro nynější základní uměleckou školu)

SOČR – Symfonický orchestr Českého rozhlasu

ZUŠ – Základní umělecká škola

Úvod

Myšlenka, proč věnovat bakalářskou práci právě osobnosti Mirko Škampy, vzešla po několika měsících úvah. Nechtěl jsem se uchýlit k analýze některé z nepřeberného množství skladeb, spíše jsem chtěl nabýt praktičtějších vědomostí v oblasti, která mne zajímá a již se v našem středním a vysokém školství nedostává (dle mého názoru) dostatečné pozornosti. Řeč je o pedagogice, v mém konkrétním případě o pedagogice violoncellové. Byť jsme zemí v celosvětovém měřítku hudebně unikátní, na předměty, které by měly zabezpečovat kvalitní podhoubí pro další budoucí vývoj, tj. přísun nových a kvalitně vzdělaných pedagogů do uměleckých škol, se v mnoha případech hledí ne jako na druhořadé, ale mnohdy významově až jako na ty poslední.

Profesor Škampa je jednou z největších českých osobností posledních několika desetiletí v oblasti pedagogiky dětí a středoškolských studentů hrajících na violoncello a směřujících k povolání profesionálního hudebníka. O jeho vynikajícím pedagogickém vedení vypovídá mnoho úspěšných absolventů, často sólistů evropského formátu, ale i celá řada výborných amatérských hudebníků. Během svého života ovlivnil nejen celou plejádu violoncellistů, ale i jiných muzikantů, kteří se s ním setkali v Pražském studentském orchestru, jenž založil spolu se svou ženou Vlastou.

V této práci bych chtěl analyzovat a hlouběji prozkoumat některé specifické přístupy, které uvádí ve své metodice *Škola hry na violoncello pro děti* (1990). Zajímavé pro mne jistě bude aplikování jeho výukových postupů a cvičení na mé vlastní žáky, kteří jsou úplnými začátečníky. Velmi se těším na osobní setkávání a rozhovor s tímto významným pedagogem, který zaměřím na konkrétní témata, úzce související s jeho dlouholetou pedagogickou praxí.

V neposlední řadě mě při přípravě bakalářské práce a studiu dostupných materiálů velmi překvapilo, že o tak významné osobnosti dosud nikdo nic obsáhlejšího nenapsal, což je pro mě samotného velkou výzvou.

1. Život

1.1 Dětství

Mirko Škampa¹ se narodil v Praze dne 8. srpna 1935 do rodiny Antonie Škampové, pedagožky houslí a otce Zdeňka, meteorologa. Jeho o sedm let starším bratrem byl Milan Škampa².

Hudba provázela bratry Mirko a Milana Škampovy od útlého dětství. Jejich maminka, soukromá učitelka houslí, učivala doma. Byt nebyl příliš velký, tudíž se učilo v místnosti, kde se též spalo i jedlo. Zde jsou i prapočátky pedagogické



praxe Mirko Škampy, který, když bylo potřeba, za matku zaskočil a chvíli vyučoval místo ní: „Kolikrát se stalo, že mi matka řekla, abych to vzal za ní, že jde na chvíli k plotně“, vzpomíná Mirko Škampa.

Mirko i Milan se původně učili na housle, avšak oba nakonec skončili u jiných nástrojů. Mirko začal asi v 10 letech hrát na violoncello. Milan vystudoval na AMU housle, ale nedlouho poté přijal nabídku Smetanova kvarteta³ hrát na violu a tomuto nástroji se posléze věnoval po celý život. Mirko Škampa doplňuje:

¹ Foto Mirko Škampa - zdroj:

http://hudebnirozhledy.scena.cz/www/index.php?page=clanek&id_clanku=259
cit. 25.4. 2019

² Dr. Milan Škampa se na rodil 4. června 1928 v Praze. Ve čtyřech letech se začal učit na housle u své matky, žačky J. Bastaře, později docházel za prof. Ladislavem Černým. Na AMU byl žákem dr. Alexandra Plocka a prof. Františka Daniela, u něhož v roce 1951 na housle absolvoval. Mezi léty 1951 a 1955 byl asistentem a aspirantem AMU. Roku 1952 získal doktorát na FF Karlovy univerzity v oboru hudební vědy. Působil též jako sólista. Nejvíce se však proslavil jako violista Smetanova kvarteta, kde působil v letech 1956–89.

³ Smetanovo kvarteto působilo mezi léty 1945–1989 a bylo světovým fenoménem kvartetní hry v druhé polovině 20. století. Milan Škampa zde hrál od r. 1956 až do jeho konce. Působil tu vedle Jiřího Nováka, Lubomíra Kosteckého (housle) a Antonína Kohouta (violoncello) 33 let.

„Oba jsme s Milanem začínali na housle, já poté přešel na cello. Jednou přišel Karel Pravoslav Sádlo⁴ a tehdy řekl mé matce, že oba synové nemusí hrát na housle.“ Mirko Škampa říká: *„Nikam jinam než na konzervatoř jsem nemohl. Dítě živnostníka, nepřítel republiky. Matka měla malou soukromou houslovou školu, ale byla živnostníkem. I přes to, že tehdy vznikaly LŠU, tak ji nevzali, protože jí už bylo 60 let. Žili jsme v Praze na Letné, blízko Stromovky.“*

Mezi jeho mimohudební koníčky patřil pozemní hokej. Tehdy se hrával na škváře a četné odřeniny a další menší či větší zranění byla na denním pořádku. Jednoho dne si pro něj na trénink přišel samotný K. P. Sádlo a Mirko Škampa musel s pozemním hokejem ve prospěch violoncella skončit.

1.2 Studium

Studium na konzervatoři původně Mirko Škampa nezamýšlel, ale kvůli rodinnému politickému profilu mu nezbyla jiná volba. *„Má matka byla soukromou učitelkou a to se tehdejšímu režimu nelíbilo, takže místo gymnázia jsem musel jít na jinou školu, kde se dělala např. talentová zkouška a tou byla konzervatoř, kam jsem přijímací zkoušky úspěšně složil.“*

Na Pražské konzervatoři studoval u Bedřicha Jaroše⁵, Ivana Večtomova⁶ a absolvoval u Bohuše Herana⁷. *„Heran ovšem za žádnou cenu nechtěl, abych šel na AMU, chtěl, abych šel na hudební vědu na Karlovu univerzitu, že mi to zařídí,*

⁴ Karel Pravoslav Sádlo (1898–1971) byl významným českým violoncellovým pedagogem.

Violoncello studoval na Pražské konzervatoři u Jana Buriana, Julia Junka a Ladislava Zeleňky. Mezi roky 1938 až 1949 byl profesorem na Pražské konzervatoři. Od roku 1946 vyučoval na AMU. Byl také členem mezinárodních soutěžních porot. Mezi jeho nejvýznamnější pedagogické publikace patří Škola etud (sbírka etud různých autorů, seřazených dle náročnosti).

⁵ Bedřich Jaroš (1896–1977) studoval až do 3. ročníku konzervatoře housle a poté přešel na violoncello (třída Jana Buriana). V letech 1919–1921 byl koncertním mistrem ČF, od roku 1921 členem Ondříčkova kvarteta. Na konzervatoři učil od roku 1927 do roku 1973, r. 1950 byl jmenován řádným profesorem. Sólovou činnost musel kvůli kvartetnímu vytížení omezit.

⁶ Ivan Večtomov (1902–1981) byl významným českým violoncellistou ruského původu. Vystudoval Pražskou konzervatoř a studia zakončil u Dirana Alexaniana v Paříži. Působil jako sólista, dále v Pražském kvartetu (od r. 1931) a též jako koncertní mistr ČF (1941). Na Pražské konzervatoři začal vyučovat roku 1951.

⁷ Bohuš Heran (1907–1968), rodák z Ústí nad Orlicí (kde se na jeho počest dodnes koná Heranova violoncellová soutěž), vystudoval Pražskou konzervatoř a své vzdělání završil na pařížské konzervatoři u Gérarda Hekkinga. Byl koncertním mistrem SOČRu (1930–1953), od roku 1953 profesorem na Pražské konzervatoři a od r. 1962 též profesorem na JAMU. Vytvořil několik instruktivních dětských sešitů (např. *Růžový keř*) a úpravy známých skladeb (např. *Prosté skladby starých českých mistrů*).

abych byl dál jeho žákem. Vyvrcholilo to tím, že v předvečer přijímaček na AMU za mnou přišla jeho dcera Olga a vzala mi jím zapůjčené cello. Takže já jsem následující den dělal přijímačky na AMU na jiný, ten den půjčený nástroj. Svě vlastní violoncello jsem v té době ještě neměl, nemohl jsem si ho finančně dovolit."

Na AMU pokračoval u K. P. Sádla a Miloše Sádla⁸ u dvou naprosto rozdílných pedagogických i lidských typů. K. P. Sádlo byl systematickým typem, který měl vše do detailu připraveno a lekce měla jasný řád, kdežto Miloš Sádlo byl jeho pravým opakem, temperamentní umělec s nespoutanou duší, na jehož hodinách museli být studenti připraveni na ledacos.

Mezi spolužáky a dobré přátele Mirko Škampy patřili Josef Chuchro⁹ a Saša Večtomov¹⁰.

1.3 Profese

Učením se Škampa zabýval již během svých studií, jelikož nemohl být finančně podporován svými rodiči. Jeho tehdejší pedagogové ho v tom spíše nepodporovali a dívali se na jeho pedagogickou činnost jako na něco „podřadného“. Kromě soukromé výuky byl během svého života pedagogem na několika institucích. Jeho prvním působištěm byla LŠU v Dejvicích (1957–1961). Dále pokračoval na LŠU Lounských (Nusle), kde roku 1956 spolu

⁸ Miloš Sádlo (1912–2003, původním jménem Zátvrzský) patřil mezi nejvýraznější české violoncellisty 20. století. Původní učení na knihaře vyměnil v 16 letech za violoncello. I přes pozdní začátek se pod vedením K. P. Sádla vypracoval ve violoncellistu světového formátu. Vystudoval u něj Pražskou konzervatoř a absolvoval několikaměsíční pobyt u Pabla Casalse v Prades. Jeho bohatá sólová kariéra je doplněna velmi výraznou komorní činností. Mezi její nejvyšší milníky jistě patří premiéra Šostakovičova Klavírního tria č. 2 s Davidem Oistrachem a samotným autorem v roli pianisty. Byl členem mnoha porot mezinárodních soutěží (Pražské jaro atp.), od r. 1950 vyučoval na AMU.

⁹ Josef Chuchro (1931–2009) patřil mezi nejvýznamnější interprety a pedagogy v druhé polovině 20. století. Studoval u K. P. Sádla (konzervatoř i AMU). Pražskou konzervatoř kvůli soutěžnímu a koncertnímu vytížení oficiálně dokončil až roku 1965 (třída B. Jaroše). Získal 1. ceny v soutěžích Pražského jara 1955 a Pabla Casalse 1959 v Mexiku. Byl sólistou ČF a vyučoval na Pražské konzervatoři (1965–92) i na AMU (od r. 1967).

¹⁰ Alexandr (Saša) Večtomov (1930–1989), syn Ivana Večtomova, patřil spolu s Josefem Chuchrem k nejvýraznějším českým violoncellistům druhé poloviny 20. století. Studia u Ladislava Zelenky (konzervatoř i AMU) završil aspiranturou na moskevské konzervatoři u S. M. Kozolupova. Na Pražském jaru 1955 získal 1. cenu a na Casalově soutěži v Mexiku 2. cenu. Měl bohatou sólovou i komorní kariéru (České trio). Byl též pedagogem na AMU.

s manželkou Vlastou Škampovou¹¹ založil Pražský studentský orchestr¹². Zde působil přes 55 let (1961–2007). Byl vůbec prvním pedagogem violoncella na Teplické konzervatoři (1971–1974) a dlouho též vyučoval na Konzervatoři v Plzni 1975–1996.

V současnosti vyučuje již více jak 20 let na Gymnáziu a Hudební škole hl. m. Prahy (dříve Gymnázium Jana Nerudy s hudebním zaměřením). Jedná se o unikátní instituci osmiletého gymnázia s hudebním zaměřením. Vyučuje zde věkovou skupinu žáků a studentů od úplných začátečníků (5 let) až po absolventy gymnázia (19 let). Se svým synem Martinem Škampou zde mají společnou violoncellovou třídu.

Vedle povolání pedagoga se též věnoval koncertní činnosti: *„Kolikrát mi moji kamarádi a spolužáci Saša Večtomov a Josef Chuchro dohodili pro ně ne příliš významný koncert, na který se jim nechtělo a já jsem jim tam dělal čárky. Ale to byla jiná doba. Má-li člověk dobře učit, musí se sám stále udržovat a být schopný to žákovi předvést. Bez hraní učit nejde. Hrál jsem spíše v náhodných komorních uskupeních, často tria s mojí ženou a ještě s někým. Ale co jsem viděl, jaká je komorní hudba dřina, viz Smetanovo kvarteto. Nejčastěji jsem asi hrál s klavírem, ten standardní repertoár. Poslední veřejný koncert jsem měl zaručeně v roce 1995, to bylo v Rudolfinu. Tam tenkrát seděl i Miloš Sádlo a já kdybych to býval věděl, tak nezahraju ani Hoří. Se svými absolventy jsem hodně hrál dua atp.“*, dodává Mirko Škampa.

V roce 2005 obdržel Medaili Ministerstva školství za celoživotní pedagogickou činnost.

V dospělosti neměl mnoho mimohudebních zájmů. I přes to se však snažil najít čas a věnovat se zejména fyzické práci buď na chalupě v Lučanech, nebo se zabýval celkovou rekonstrukcí své pražské vily.

¹¹ Vlasta Škampová (1937–1989) vystudovala Pražskou konzervatoř v oboru klavír (prof. Emma Doležalová a prof. Václav Holzknecht) a AMU v oboru klavír (prof. Josef Páleníček a prof. František Rauch) a dirigování (prof. František Stupka). S Pražským studentským orchestrem nastudovala 210 skladeb a provedla je na téměř 600 koncertech u nás i v zahraničí. Byla zakládající pedagožkou Konzervatoře v Teplicích a vyučovala též na Konzervatoři v Plzni.

¹² Původní žakovský orchestr se v roce 1964 stává Orchestrem LŠU Prahy 4 a v roce 1982 mu byl městem Prahou propůjčen název Pražský studentský orchestr. Orchester uspěl na mnoha národních a mezinárodních soutěžích a podnikal zájezdy do zahraničí. Brzké úmrtí Vlasty Škampové také zapříčinilo možnost nabytí praxe mladým dirigentům, kteří se později mnohdy vypracovali na vynikající úroveň, např. Ondřej Kukul, Jakub Hruška a další.

2. Škola hry na violoncello pro děti

Publikace byla dokončena v roce 1977 Mirko Škampou a Janem Dostalem. Autoři ji nicméně mohli z politických důvodů vydat až v roce 1990. Vyšla nákladem dvou tisíc výtisků v nakladatelství Supraphon. Jan Dostal, tehdejší šéfredaktor Supraphonu, který je uváděn jako spoluautor, byl zodpovědný za jazykovou správnost a výstižnost textu, zatímco Mirko Škampa byl autorem violoncellových cvičení. Jedná se o výukový materiál, který je tvořen dvěma samostatnými sešity, metodikou a učebnicí a je věnován úplným začátečníkům hry na violoncello. Zvládne-li učitel správně se svým žákem procvičit v učebnici obsažená cvičení, dítě by ve výsledku mělo umět zahrát jednoduché písničky přes struny, dobře se orientovat v poloze základní (II.) s občasným využitím poloh vyšších až do polohy tzv. lubové (VII.), dále by mělo zvládat jednoduché druhy smyků (détaché, legato), a to vše v rytmickém rozmezí not celých až čtvrtových.

V době dokončení Školy hry na violoncello bylo Mirko Škampovi 42 let a učil již 25 let. Lze tedy říci, že ji vydával již jako zkušený pedagog.

2.1 Metodika

Metodika je 34 stránkový sešit formátu A4, který je určený především učitelům. Zde jsou podle náročnosti (od nejjednoduššího) seřazena všechna elementární cvičení (pro levou a pravou ruku), se kterými se poté učitel během vlastního vyučování setká v učebnici (kde jsou ale uzpůsobena průběhu vyučování, tj. cviky pro pravou a levou ruku se zde prolínají). Úvod a závěr metodiky je věnovaný tématům úzce souvisejícím se samotnou výukou (např. účasti rodičů ve výuce atp.).

2.1.1 Výcvik levé ruky

Výcvik levé ruky autor rozděluje do několika dílčích kapitol: Průprava, Elementární cvičení v základní poloze, Příprava hry v polohách a Příprava široké polohy. To vše pouze při hře pizzicato. Jedná se o více než 20 různých cvičení, jejichž cílem je rozpohybování, uvědomění si a posílení svalstva v prstech levé ruky.

Níže bych si dovolil analyzovat, dle mého soudu, nejjednodušší cvičení.

Úvodní kapitola **Průprava** se věnuje přípravě správného tvaru levé ruky. V dílčích cvičeních se zabývá vědomou prací se svalstvem a uvolňováním celé paže (bez vyluzování tónů), za cílem dobré připravenosti a flexibility ruky pro následující počáteční hru pizzicato v základní poloze. Nejedná se o žádná závažná cvičení, kterým by měl být věnován velký časový prostor, jde spíše o počáteční uvědomění si funkcí každého z kloubů a prstů a přibližného tvaru postavení ruky na hmatníku. Za nejpodstatnější cvičení úvodní kapitoly považuji *Skluzavku*.

Skluzavka je cvik uvolňující levou ruku v rameni a především v lokti. Zároveň koordinuje plynulé přesouvání palce z pod krku violoncella do vyšších poloh na hmatník (základ pro budoucí hru v palcové poloze). Slouží k rozpohybování levé paže a počáteční orientaci na hmatníku. Cílem by měl být plynulý přechod levé ruky ze základní polohy (II.) do vysoké polohy (poblíž konce hmatníku) a následné navrácení se zpět a „ukotvení“ ruky v poloze základní (již dodržování správného rozestupu prstů a „kočičího“ tvaru ruky, též jsou nápomocny proužky izolepy).

Následující kapitola **Elementární cvičení v základní poloze** (pizzicato) je skupinou 11 cvičení, která mají za cíl postupné uvědomění si každého prstu, jeho pohybové nezávislosti vůči ostatním a ve výsledku i celkové posílení všech prstů, které se projeví v jejich úderové přesnosti. Dále by dítě mělo získat intonační jistotu v základní poloze. V úvodu jsou obsažena klasická cvičení, tj. brnkání dvojicí prstů, všemi prsty postupně i jejich různé kombinace (nejpokročilejším prvkem je nejspíše *Vláček* – postupné zrychlování dopadu a zdvihu prstu může vést až k počátkům trylkování). Autor již zde klade velký důraz na zapojení tvořivého přístupu a fantazii pedagoga. Už při takto elementárních cvičeních vyzdvihuje důležitost zapojení počátků výrazové hry, např. střídání silného a slabého pizzicata.

Dále nabádá ke hře písni podle sluchu. Předpokladem je, že dítě již konkrétní písničky dobře zná a dokáže je samo bez problému zazpívat. Jejich následná reprodukce pizzicato a později arco by bez předchozí znalosti byla pro dítě velmi obtížná.¹³

Had je prvním závažným a ne jednoduchým cvičením, ve kterém se dítě učí postupovat ze struny na strunu. Zde konkrétně všemi prsty z nejspodnější struny

¹³ Při mé pedagogické praxi se mi v úplných začátcích osvědčily písně *Pec nám spadla* a *Skákal pes*, hrané od malého g. Dítě hraje prsty pouze na jedné struně, nemusí zvládat přechody na jinou strunu.

C na nejvyšší strunu, a to v jedné (základní/II.) poloze. Principem je zadržování nehrajících prstů na spodní struně do poslední chvíle na svém místě před jejich následným brnknutím na struně vyšší. „Dítě hraje na struně C prstokladem 1 2 3 4, pak naváže – bez přerušení – stejný postup na strunách G, D, A. Nehrající prsty zůstávají do poslední chvíle na svém místě, tj. např. 3. a 4. prst ještě domačkávají spodní strunu, když už 2. prst stiskl vrchní strunu. Celé cvičení hrajeme v klidném, pravidelném rytmu.“ (Škampa, 1990, s. 14)

„Hada“ lze též provádět i opačným směrem, tedy ze struny nejvyšší (a) na nejnižší (C) s postupujícím prstokladem 4 3 2 1. Nehrající prsty se po svém odehrání postupně přesouvají na následnou spodnější strunu. Zatímco 1. prst na vrchní struně ještě hraje, 4., 3., a 2. prst jsou již připravené na struně spodní. Výsledkem by mělo být upevnění základní polohy, posílení jednotlivých prstů a zlepšení koordinace prstů při přesouvání. Dále by měl být brán zřetel na správné držení lokte a zápěstí při přesouvání ze struny na strunu.

Mirko Škampa doporučuje, stejně jako u všech ostatních cvičení, začínat na struně D (jelikož zde je náklon pro levou ruku nejpřirozenější) a až poté se přesouvat na ostatní struny za pečlivé kontroly zápěstí a lokte, aby nedocházelo k deformování správného držení v lokti a zápěstí.

Autor opět nabádá k vlastní fantazii každého pedagoga. Má-li dítě setrvávat delší dobu u jednotlivých cvičení a „neupadnout“ v zájmu a pozornosti, je nutná jejich obměna, a to tempová (střídání rychlého a pomalého tempa), dynamická (silně – slabě) či jiná.

Zde (i u jiných cvičení) je nutné si uvědomit, jak je důležité při vlastní výuce správně a systematicky postupovat od jednoduššího ke složitějšímu a dbát na jejich kvalitní provádění ve vztahu k předem stanovenému cíli.

Příprava hry v polohách

Autor zde nabádá, aby hra v polohách byla nedílnou součástí samotného elementárního vyučování. Nevidí jako dobrý přístup to, když dítě dlouhou dobu, mnohdy i několik let, setrvává pouze v základní poloze za cílem jejího dokonalého zvládnutí. Ba naopak! Zařazení jednoduchých polohových cvičení v začátcích považuje za správný krok pro zlepšení hmatové orientace na hmatníku, správné a uvolněné držení lokte (i palce), též pro rozvoj sluchu a intonace.

Pro dítě možná nejsnadněji pochopitelné cvičení je *Šoupálek*, neboli výměna prstů na stejném tónu. Začíná se na struně D, kde všechny prsty tisknou strunu v základní poloze. Žák čtyřikrát zabrnká 4. prst (tón g) a poté jej „vyšoupne“ prstem 3. (který jej nahradí na stejném tónu). Totéž následuje s prstem 2. a 1. Zvládne-li dítě bez problému dojít od 4. prstu k 1., může nyní zvolit „návrat zpět“ – od 1. k 4. prstu.

Je zapotřebí dávat pozor na nekřečovitě držení palce, který se s výměnou každé polohy posunuje s celou rukou po krku violoncella a je stále naproti prostředníčku.

Dalším velmi důležitým cvičením je *Hoří 1. prstem*. Jedná se o nácvik pro výměnu ze základní polohy (II.) do polohy lubové (VII.), s možností kontroly téhož tónu s prázdnou strunou. Přípravou pro následné dobré zvládnutí výměny při hře pizzicato, je snaha o čisté zazpívání kvarty e – a na slova „hoří“. Zásadní je přenášení celého postavení ruky bez zbytečného pohybu v lokti (měl by se pouze „rozevřít úhel“). Levá ruka se v VII. poloze nedotýká lubů nástroje, přičemž 1. prst tiskne během celé výměny strunu neustále. Pochopí-li dobře dítě výměnu nahoru, můžeme se pokusit o stejnou výměnu směrem dolů.

Autor doporučuje, aby dítě během výměn tóny též zpívalo.

Na následujících řádcích a stránkách metodiky je tomuto cvičení a jeho variantám věnován značný prostor.

Dalšími cvičeními jsou *Bruslaři* a *Hopsálek*. Na nich žák procvičí půltónové výměny. U *Bruslařů* pouze posouváním prstu po struně (nahoru i dolů). Autor zde uvádí poznámku, že jde též: „... o ideální cvičení pro zpevnění jemné, neopotřebované dětské kůže na konečcích prstů.“ (Škampa, 1990, s. 17)

Hopsálek je nejpokročilejší ze cvičení. Principem je posouvání hrajícího prstu po půltónech z II. polohy do VII. a zpět, přičemž po každém jeho zahrání následuje pizzicato prázdné struny. Totéž lze provádět i s ostatními prsty.

Po dobře zvládnutém absolvování těchto základních technických počátků ve violoncellové hře, by si levá dětská ruka měla být jistá při hře pizzicato v základní poloze. Dále by mělo dojít k výraznému posunu v intonaci a znatelnému posílení jednotlivých prstů. V rámci možností by se žák měl též orientovat ve výměnách poloh v rozmezí polohy základní (II.) a lubové (VII.).

Příprava široké polohy (pizzicato)

Mezi základní tvar levé ruky patří tzv. úzká poloha (mezi všemi prsty jsou půltóny) a široká poloha (mezi 1. a 2. prstem je celý tón). Technicky nejvyspělejší technikou je hra v poloze palcové, které se zde autor nevěnuje (vyjma *Skluzavky*, kterou lze považovat za jakýsi velmi vzdálený prvotní náznak náviku umístění ruky v palcové poloze). Autor zde popisuje správný postup pro „rozevření dolů“, „rozevření nahoru“ a dále zde zařazuje cviky pro „roztahování prstů“¹⁴.

2.1.2 Hra arco

Základní cvičení

Uváděná cvičení nutí dítě ke koordinaci všech základních violoncellových prvků najednou, tj. vedení smyku, dostatečný dohmat v levé ruce a jeho správná intonační čistota, výměna smyku na jednom tónu i se změnou tónu, a to celé v jasných rytmických modelech, které posilují rytmické uvědomění citění.

Seznamování se se smyčcem, návik jeho správného držení a první tóny arco jsou pro dítě pohybově nesmírně náročné. Možná i proto zde autor uvádí více průpravných cviků (bez držení smyčce), než tomu bylo u ruky levé.

Je zde sedm základních cviků, které uvolňují a procvičují celou pravou horní končetinu od kloubu ramenního až po poslední články v prstech. Pro uvědomění si práce prstů a jejich jemné motoriky zde autor prezentuje několik cvičení s tužkou. Práce s ní je, dle mého názoru, v úplných začátcích výuky violoncella velmi důležitá, neboť tužka je mnohonásobně lehčí než smyčec, a tudíž pro dítě ovladatelnější. Brát zřetel na postavení prstů, jejich zaoblení a volné uchopení tužky je základem pro následnou výuku držení smyčce.

Elementární cvičení

Mirko Škampa zde popisuje podrobný návod pro držení smyčce a značnou část kapitoly věnuje cvikům se smyčcem ve vzduchu. Až poté systematicky přechází

¹⁴ S tímto cvikem jsem se nejspíše na ZUŠ nikdy nesetkal. Celotónové rozpětí mezi 1. a 2. prstem vidím spíše jako širokou polohu, zatímco od 2. a 3. prstu bych to nazýval celotónovým přehmatem. Jistě je zajímavé, dovolí-li to pedagogovi čas, tento typ cvičení vyzkoušet – opět se tím zvýší prstová flexibilita a celková obratnost a síla v prstech, nejsem však zcela přesvědčen, že toto cvičení je v počátcích violoncellové hry nezbytné.

ke hře arco na prázdných strunách. Hru na strunách začíná směrem od špičky nejspíše proto, že je zde menší šance pro ztuhlost v lokti a rameni, která je v začátcích hry na violoncello typická. Na konci kapitoly se setkáváme se smyky přes struny.

Autor věnuje velkou pozornost popisu a správnému postupu při nácviku držení smyčce. Za nejprínosnější považuji používání jasných a výstižných pojmenování - přilepit, zlomit, palec, labuť.

Přilepit – umístění prstů na svá místa (od ukazováčku po malíček) při opoře v levé ruce a odklonu žíní smyčce o 90° od těla.

Zlomit – pootočení smyčce o 90° zpět do standardní pozice pro hru (žíně směřují k zemi), prsty – „přilepené“ k žabce a prutu smyčce – by s tímto povelom měly z natažené formy plynule přejít do pokrčení, nebo spíše „obejmutí“ hůlky – vytvoření správného tvaru a způsobu držení smyčce.

Palec – povel pro volné, lehké přiložení palce (který byl dosud volně ve vzduchu) na hranu žabky (zhruba v polovině jeho bříška).

Labuť – levá ruka, která dosud přidržovala smyčec v polovině za hůlku a pomáhala tak dítěti, smyčec opouští. Pravá ruka zde poprvé sama drží smyčec. Držení by se nemělo „bortit“. Předloktí by mělo spolu se zápěstím tvořit víceméně rovinu. Labuť je též základem pro pozdější provádění smýkání od žabky („tlumiče“).

Od těchto základních úkonů se odvíjí další cviky se smyčcem ve vzduchu, bez vyluzování tónů (autostírač, výtah, mávání), které slouží jako kontrolní cviky pro správné umístění prstů na smyčci a jejich správného úchopu.

Dlouhé smyky od špičky

Nyní nastává fáze, kdy se dítě poprvé učí tahat smyčcem. Jak jsem již zmiňoval, Mirko Škampa učí nejdříve tahu od špičky k žabce. Dále doporučuje začít tahem po obou strunách zároveň (D a G) – je to pro dítě jednodušší, než udržení „balancu“ smyčce na jedné struně, bez nevědomého občasného přibírání struny druhé. Dvojhlasý smyk po prázdných strunách nazývá „brusličky“ (každá struna je jednou bruslí).

„Brusličky“ jsou jakýmsi základním kontrolním prvkem, ke kterému se autor vždy po zkoušení jiných druhů smýkání navrácí. Po prvotním správném návyku

provádění „brusliček“ přechází ke zkoušení „zvednutí jedné brusle“, tj. že se dítě zhruba v polovině smyčce (smýkání dvou strun) plynule „překlopí“ a hraje pouze na jedné z dvojice strun. Postupně se provádí na všech strunách v různých variantách. V pokročilém stádiu lze dávat apel i na dodržování předem stanoveného jednoduchého rytmického řádu při překlápění smyčce ze dvou strun na jednu. Smyky od žabky nazývá autor příhodně – tlumiče.

Tlumiče – jedná se o pohyb, který vykonávají prsty a zápěstí pravé ruky při pokládání smyčce na strunu. Smyčec se ke struně přibližuje, prsty a zápěstí jsou „vyvěšené“, při pokládání na strunu prsty „tlumí náraz“ a přirozeně se pokrčují, zakulacují. Učitel často při zkoušení smýkání asistuje – podepírá loket a usměrňuje pohyby dítěte. I přes to, že tah smyčcem je pro dítě aktivitou pohybově koordinačně velmi těžkou, Mirko Škampa nabádá, aby již od počátku byla snaha o kvalitní rozeznívání strun a vyluzování hezkého zvuku.

Na konci této kapitoly autor uvádí cvičení pro rozvoj citlivosti v pravé ruce, tzn. práce s dynamikou, zkoušení smyků přes struny v pravidelných jednoduchých rytmických modelech atp.

Rozvoj hudebnosti je poslední kapitolou metodiky, která navazuje na všechny předchozí. Zde autor navrhuje způsob, jak s dítětem v zábavné formě cvičit pro něj náročná cvičení. Jak jsem i během vlastního vyučování zjistil, stereotypní provádění zmíněných nácviků dítě často nudí, upadá jeho pozornost a zájem. Zde se může projevit osobnost učitele a talent pro fantazii a kreativitu. Ideálem je proměnit cvičení v hravou a zábavnou činnost, kterou bude chtít dítě provozovat i samo během domácí přípravy, tzn. „propašovat“ do zábavné hry nějaký z technických prvků. Mirko Škampa zde prezentuje několik příkladů, jak přetvořit vyučování ve hru. Často uvádí spojení hry na nástroj s přednášením říkadla, nabádá, aby dítě samo říkadla vymýšlelo. Důležitá jsou také výstižná pojmenování, pod kterými si lze něco konkrétního vybavit.

Je však nezbytné si uvědomit, že kouzlo výuky spočívá v tom, že každé dítě je jinou osobností a to, co baví jednoho žáka, druhého může nudit. Pedagog musí okamžitě reagovat na projevy žáka a nabízet nové způsoby, jak dítě motivovat.

2.2 Učebnice

Jak jsem již zmínil, v metodice jsou ve dvou po sobě jdoucích kapitolách nejdříve seřazena všechna cvičení pro ruku levou a poté pro ruku pravou. Učebnice

určená pro samotné vyučování vede pedagoga k tomu, aby si dítě již od samého počátku vyučování osvojovalo všechny důležité prvky violoncellové hry najednou. Autor se snaží vhodně kombinovat cvičení pro obě ruce dohromady v kombinaci s dalšími, např. rytmickými a sluchovými cvičeními. V učebnici jsou všechny pravé stránky určeny dětem a levé stránky učitelům a rodičům.

3. Absolventi

Počet absolventů Mirko Škampy je – za téměř 70letou pedagogickou kariéru – značný. Ať už se jedná o amatérské muzikanty, kteří absolvovali pod jeho vedením některou ze ZUŠ, nebo o profesionály, kteří pokračovali dále ve vysokoškolském vzdělávání a mnohdy dosáhli velkého uznání.

Sám Mirko Škampa dodává: „*Musím říci, že jsem asi měl štěstí na studenty.*“

Níže uvádím chronologický přehled dle mého názoru nejvýraznějších absolventů a jejich stručné životopisy.

Marie Hixová (*1957) patřila mezi ty studenty Mirko Škampy, kteří byli pro své mimořádné nadání přijati na AMU (třída Saši Večtomova) bez absolvování konzervatoře. Účastnila se mezinárodních mistrovských kurzů u Natalie Šachovské či André Navarry. Získala ocenění na soutěžích Markneukirchen (1979) a Pražské jaro (1980). V roce 1980 působila jako koncertní mistryně Sukova komorního orchestru a koncertovala též sólově. Významné místo zaujímá její pedagogická činnost (působila i v zahraničí). Nyní vyučuje na ZUŠ Lounských v Praze.

Jan Páleníček (*1957) studoval u Mirko Škampy na ZUŠ. Na konzervatoři a AMU poté pokračoval u Saši Večtomova a Miloše Sádla. Během studií získal mnohá ocenění na národních a mezinárodních soutěžích, např. Concertino Praga 1972 (2. cena v oboru kvarteto) nebo Beethovenův Hradec 1981 (2. cena ve III. kategorii v oboru violoncello). Sólově vystupoval s většinou českých orchestrů, ale hrál též se zahraničními tělesy. V současné době se nejvíce prezentuje jako komorní hráč Smetanova tria, kde působí spolu s klavíristkou Jitkou Čechovou a houslistou Radimem Krestou.

Josef Krečmer (*1958) studoval u Mirko Škampy na Teplické konzervatoři (1973–1975). Na soutěži Concertino Praga v roce 1975 získal 1. cenu (spolu s klavíristkou Monikou Čermákovou v kategorii duo). Dále pokračoval na Pražské konzervatoři ve třídě prof. Josefa Chuchra a na AMU u Saši Večtomova a Miloše Sádla. Je pedagogem Konzervatoře Pardubice (od r. 1979), kde vychoval mnoho významných violoncellistů (např. Pavel Ludvík, Marek Novák, Jan Žďánský, Jan Zemen, Matěj Štěpánek aj.). V letech 1991–2003 byl koncertním mistrem Komorní filharmonie Pardubice. V roce 2004 založil soubor Barocco Sempre Giovane, jehož je dodnes uměleckým vedoucím.

Michal Kaňka (*1960) studoval od 7 let na ZUŠ ve třídě Mirko Škampy. Poté pokračoval na Pražské konzervatoři u prof. Viktora Moučky a na AMU u prof. Josefa Chuchra. Studia si dále doplnil u francouzských violoncellistů A. Navarry, M. Gendrona a Paula Torteliera. Během svého studia se zúčastnil mnoha národních a mezinárodních soutěží v oboru violoncello a komorní hra. Za zmínku stojí laureátství na mezinárodní soutěži P. I. Čajkovského v Moskvě (1982), první cena na soutěži Pražského jara (1983) a vítězství na rozhlasové soutěži ARD v Mnichově (1986). Nahrál více než 40 sólových CD. Kromě sólové kariéry se též řadí mezi absolutní světovou špičku v oboru kvartetní hry. Přes 30 let působí v Pražákově kvartetu a nově též ve Wihanově kvartetu (od r. 2017). Je pedagogem Pražské konzervatoře, AMU a je rovněž předsedou stálé soutěžní komise Pražského jara a členem Umělecké rady festivalu.

Martin Škampa (*1962) studoval violoncello u svého otce od 10 let. Na AMU byl přijat již v 16 letech do třídy Saši Večtomova. Absolvoval s vyznamenáním roku 1984. Jako sólista i komorní hráč (duo s klavírem) vystupoval téměř po celém světě. Pedagogicky působil na Konzervatoři v Teplicích (1985–1986). Od roku 1986 do současnosti působí na Gymnáziu a Hudební škole hl. m. Prahy (dříve LŠU Voršilská a Gymnázium Jana Nerudy). Sám i ve spolupráci se svým otcem vychoval řadu vynikajících absolventů (Jakub Tylman, Tomáš Jamník, Dominika Hošková, Petr Nouzovský, Václav Petr, Vilém Vlček a další).

Jiří Bárta (*1964) studoval u Mirko Škampy na ZUŠ. Konzervatoř a AMU absolvoval ve třídě Josefa Chuchra. Svá studia zakončil v Kolíně nad Rýnem u Borise Pergamenščikova. Je držitelem Hammer Rostropovich Award (Los Angeles 1991). V současnosti patří k nejvyhledávanějším violoncellistům u nás. Jeho bohatá diskografie a sólová činnost je též doplněna častou interpretací soudobých skladeb (Festival Hudební fórum Hradec Králové), avšak jeho velkým zájmem je i protipól v historicky poučené interpretaci Bachových suit. Jejich kompletní nahrávku realizoval již dvakrát (v devadesátých letech a v roce 2018). Provedení všech šesti suit uvedl též na několika koncertech.

Jakub Tylman (*1983) začal s hrou na violoncello v 6 letech. Studoval u Mirko a Martina Škampových na ZUŠ a dále na Pražské konzervatoři u prof. Miroslava Petráše, Vladana Kočího a Jiřího Bárty. Po maturitě směřoval do německého Kolína nad Rýnem do třídy vyhlášeného violoncellisty Borise Pergamenščikova. V roce 1995 zaznamenal první velký soutěžní úspěch, a to vítězství na Prague Junior Note. Roku 1998 jako nejmladší finalista soutěže o

Evropskou hudební cenu v norském Oslu provedl v přímém přenosu Saint-Saënsův Koncert a moll za nějž získal 3. cenu. V 17 letech získal 1. cenu na Dotzauerově soutěži v Drážďanech a stal se semifinalistou soutěže ARD v Mnichově (2001). V současnosti působí jako koncertní mistr Filharmonie Roberta Schumanna v Chemnitzu.

Tomáš Jamník (*1985) patří mezi nejznámější mladé české violoncellisty současnosti. Studoval od 5 let až do složení maturity na Gymnázium Jana Nerudy (nyní Gymnázium a hudební škola hl. m. Prahy) ve společné třídě Mirko a Martina Škampových, pod jejichž vedením získal četná ocenění na studentských soutěžích. Dále studoval na AMU u prof. Josefa Chuchra, u prof. Petera Brunse v Lipsku a u prof. Jens Petera Maintze v Berlíně, kde byl v akademickém roce 2012–2013 jeho asistentem. Zásadním milníkem v jeho kariéře bylo získání 2. ceny na Mezinárodní interpretační soutěži Pražského jara v roce 2006. Vedle sólových projektů se též věnuje komorní hře (Dvořákovo klavírní trio) a popularizaci klasické hudby.

Václav Petr (*1989) působí od roku 2014 jako koncertní mistr České filharmonie. U Mirko Škampy studoval od 4 let až do maturity na Gymnázium Jana Nerudy. Dále pokračoval na AMU u Daniela Veise a Michala Kaňky. Studium si doplnil výměnným pobytem na berlínské univerzitě ve třídě Wolfganga Boettchera. Již ve 12 letech poprvé sólově vystoupil s orchestrem v pražském Rudolfinu a poté ještě několikrát v rámci cyklu „Josef Suk uvádí mladé talenty“. Během studií na gymnázium posbíral četná ocenění na soutěžích (Liezen, Heranova soutěž, soutěž Davida Poppera v Maďarsku, Bohuslava Martinů v Praze a dalších) a zúčastnil se mnoha renomovaných mezinárodních masterclassů. Jeho dosavadním největším soutěžním úspěchem je 2. cena ze soutěže Pražského jara v roce 2018. Vystupuje též sólově a jako člen Sukova klavírního kvarteta.

Vilém Vlček (*1998) patří mezi nejvýraznější mladé české violoncellisty. Na violoncello začal hrát v 6 letech ve třídě Martina Škampy. V roce 2010 úspěšně složil přijímací zkoušky na Gymnázium a Hudební školu hl. m. Prahy, kde poté pokračoval ve spolupráci i s Mirko Škampou. Je laureátem Heranovy soutěže, Talents for Europe, Concertino Praga, absolutním vítězem Vychytilovy soutěže a Soutěžní přehlídky konzervatoří. Dále je držitelem několika cen ze soutěže v rakouském Liezenu, 3. ceny ze Soutěže Nadace Bohuslava Martinů v roce 2017 a též získal 3. cenu na soutěži Beethovenův Hradec v roce 2018. Již

několikrát vystupoval sólově s různými orchestry včetně České filharmonie (koncert E. Lalo). Troufám si tvrdit, že vrcholem jeho dosavadního violoncellového růstu byla účast v hlavní části soutěže Pražské jaro 2018, ale především vítězství v soutěži o vystoupení s orchestrem České filharmonie, kde ho orchestr doprovodí ve violoncellovém Koncertu h moll A. Dvořáka v rámci svého abonentního cyklu. Nyní je studentem na Hudební akademii v Basileji.

Dále bych ve stručnosti zmínil ještě několik významných violoncellistů, kteří krátkodobě či dlouhodobě studovali ve třídě Mirko Škampy:

Jana Králová (sólistka, nyní působí ve Švédsku), **Lukáš Pospíšil** (koncertní mistr PKF-Prague Philharmonia), **Jan Szakál** (Orchestre Philharmonique de Nice), **Dominika Hošková** (sólistka), **Petr Nouzovský** (sólista).

4. Názory Mirko Škampy

4.1 Talent

Jak by měla vypadat talentová zkouška pro dítě na violoncello?

„Intonace – např. zda dítě dokáže zazpívat prázdnou strunu, kterou mu předtím zahraji, opakování vytleskaného rytmu. U cello jsou důležité rovněž rostlé prsty. K. P. Sádlo také vyžadoval, jaký tlak dokáže dítě vyvinout na palec. Myslím si, že lidé s velmi tenkými, hubenými prsty mají určitou nevýhodu, hodně se nadřou oproti lidem, které je mají tlustší. Důležité také je, aby se to setkání nedělo ve stresové situaci. Je dobré, aby to byla pohoda. Ideálem možná je, když adept pro hru na violoncello přijde do hodiny, kde ten kantor rovnou vyučuje někoho jiného, kdo je třeba o pár let starší. Ten mu může např. zahrát, a to dítě si pak třeba může samo zabrnkat prázdné struny a klidně je ještě zaintonovat. Jakmile si kantor vyhradí čas pouze na toho zájemce, tak to už se pak dítě může hodně stáhnout a znervóznět.“

Je talent rozpoznatelný hned na počátku, nebo se vám stalo, že během prvních měsíců/roků se dítě jevílo jako ne příliš talentované, ale poté se jeho talent projevil?

„Disponovaný talent se pozná okamžitě, už jenom, jak chytne nástroj a jak uchopí tužku. Trik s tužkou může být nicméně ovlivněn ještě tím, jestli dítě již chodí do školy a učí se psát, nebo ne. Krasopis dětem trochu ničí uvolněnost prstů pro hru smyčcem. Myslím si, že nejlepší je, když dítě začne s violoncellem asi půl roku před tím, než začne chodit do školy.“

Kdo z vašich žáků měl velký talent, ale nakonec skončil?

„Těch bylo. To že skončili, mi však nevadilo. Důvody byly různé. Pedagog nemusí mít ze všech svých žáků profesionální hudebníky, může také vychovávat školené koncertní publikum. To je velmi důležité.“

Děláte i po tolika letech ve vyučování chyby?

„Chyby jsem dělal a dělám, stále si opravuji své chyby.“

4.2 Srovnání hudebního školství dnes a dříve (67. školní rok Mirko Škampy)

Kvalita vs. kvantita a připravenost dětí u přijímací zkoušky na ZUŠ?

„Drzé dítě vždy působí jako talent a tiché, jakože k tomu moc není, je těžké to rozpoznat. Především před Vánoci pozoruji, že dříve se v rodinách více zpívalo. Když chci dítě naučit nějakou koledu, zjistím, že ji samo vůbec nezná, natož, aby ji dokázalo zazpívat. Tam je to nejvíce rozpoznatelné. U přijímacích zkoušek to není hned tak poznat, i když já mám pocit, že je to horší než dříve. Je to ukvapeností doby. Nevím ale, jak to vypadá v ostatních krajích. Ale jsou jistě kraje, kde jsou s tím velké problémy.“

Kvalita vs. kvantita absolventů AMU?

„Absolventi AMU toho nyní vědí diametrálně více. Neplatí to ovšem ve znalostech pedagogiky. Nicméně pár talentovaných absolventů AMU již dnes má slibné pedagogické výsledky. Jakoby se ty lidi styděli, že učí na hudebce, ale je třeba si uvědomit, že první pedagog je nejdůležitější. První kantor může žákovi zničit celý budoucí vývoj, stačí, aby něco pokazil už na první lekci. Čím jsem starší, tím víc se těch začátečníků obávám. Jsou věci, které se nedají opravit a pozoruji to i na těch svých „slavných“ absolventech, že některé dětské chyby tam zůstaly dodnes. Pedagogická příprava studentů by si zasloužila větší pozornost. Po virtuózní stránce jsou ovšem dnešní absolventi úplně někde jinde, než to bývalo. U dnes již běžných povinných soutěžních skladbách by se tenkrát za mých časů považovalo za zázrak, že to někdo uhraje.“

Vzpomínáte si na výjimečně silné ročníky?

„V začátcích to byl ročník Michala Kaňky. Vždycky, když jich je víc, tak se to podaří, protože oni mezi sebou soutěží. Také si vzpomínám na ročník, kde byl Tomáš Jamník, Zuzana Virglerová, Jakub Mayer a další. Jamník chtěl z nich být vždycky nejlepší a zároveň tím vytáhnul i jejich výkonnost, protože oni ho chtěli dohnat.“

Jaká je současná možnost prezentace studentů? Bylo dříve více či méně koncertů?

„Rozhodně je méně koncertů než dříve. Za komunismu se hodně hrálo při nejrůznějších typech akcí, ať již to bylo vhodné či nikoli. Například na svátku Mezinárodního dne žen či na kdejákových akcích s politickým podtextem.“

Jak byste porovnal plat tehdejšího učitele s dnešním?

„Teď už by měli být nynější učitelé zticha. V každém případě si na základní umělecké škole mohou vydělat více, než kdyby seděli např. v orchestru v Mariánských Lázních, kde kupříkladu má absolventka, když orchestr nezkouší, tak jezdí s kamionem, aby se užívala. Tam je průšvih. Je to nesrovnatelné v porovnání s dřívější dobou. Důležité také je, aby měli učitelé větší společenský význam. Tenkrát žili lidé více ve vzájemné úctě, ať se jednalo o mou matku, kantorku houslí, či lékaře a jiné lidi, se kterými jsme se vzájemně potkávali. Tehdejší společnost si povolání učitele více vážila. Je možné, že tenkrát to společnost vnímala i jako jakýsi protestsong, že jejich dítě chodí na housle, na klavír. I to je možné. Že se tím v uvozovkách odlišovali od poctivě pracujících lidí, kteří vlastně mnohdy poctivě pracující nebyli. Myslím si, že dnes si za to trochu mohou i ti učitelé sami tím, že sami svoji profesi vidí jako podřadnou.“

Jak porovnáváte zájem o výuku v ZUŠ? Nyní se říká, že zájem o ZUŠ je, alespoň v Praze, enormní.

„Dnes je to trošku společenská věc. Tady je ta hrůza, to pozoruji i na naší vnučce Markétě, že děti mají až příliš mnoho koníčků, a to si myslím, není dobře. Kdysi to bylo myšleno dosti poctivě, navštěvovat hudebku – a dnes to mnohdy patří už k jakýmsi manýrám, že chodí i do toho i do toho i do toho.“

Dostačují hodinové dotace? Dáváte hodiny navíc?

„Tady by snad pravidelný čas vůbec neměl být. Zrovna zítra (v neděli) budu odpoledne učit, protože té dívce to šlo, ale nestihli jsme to dodělat, potřebuju to do ní dostat. Tady je otázka, jak moc to toho kantora také zajímá. Pokud ho zajímá pouze, kolik zbývá času na hodinkách, tak to je špatně.“

Jak se změnilo složení repertoáru?

„Repertoár se mění. Kdysi na soutěžích hudebek, když dítě občas nezahrálo doslova nějakou soudobou „sračku“, tak se kantor považoval za špatného.“

A běda, kdyby tenkrát někdo vylezl pouze s Rombergy¹⁵, Goltermany¹⁶, Nölcky¹⁷ atd. Na letošní ročník Vychytilovy soutěže přijela smečka Číňanů a úplně nás zesměšnila. A oni hráli samé Rombergy a jiné. Dnes se také již příliš brzy hrají velmi závažné skladby, např. Dvořákův koncert byl na letošní Vychytilce¹⁸ asi 3krát nebo 4krát. Je trochu zbytečné s tím spěchat, to je trošku móda – už hraj Dvořáka a tak, to není dobře, také je to neúcta ke skladateli. Dávám za pravdu Andrée Navarrovi, který svým studentům, když např. hráli Schumanna, přidal ještě 1. nebo 4. Davidova. Jednoduše dostali skladbu, která sice nemá takovou uměleckou hodnotu, ale jde dobře, cellisticky do ruky a je i třeba ve stejné tónině. Tím se pak ušetří hrozně moc času. Je to také záležitost pedagogů, kteří naučí své odchovance nějakou konkrétní skladbu, kterou pak oni předávají dál. To je případ např. houslových sonát Ysaye. Ten se dříve moc nehrál a nyní se hraje hodně, protože dnes je hodně lidí, kteří to umějí naučit. Tenkrát to muselo být zjevení.

Dnes si například nedokážu představit, že by někdo vytáhnul album Schumannova Snění, Moniuškova alba, různé úpravy operet, to se hrálo dříve hodně, ale dnes člověk nenajde odvahu to dát na program, aby nevypadal jako hlupák. Raději si připraví slavnou skladbu. Dříve se moc nehrál Davidov, ale dnes se k tomu trošku více navrací, tím myslím hlavně jeho školu."

Co je ve školství lepší než bývalo dříve?

„Fandím hudebnímu gymnáziu. Tam nemá člověk čas proflákat čas. Stane-li se úraz, má člověk šanci pokračovat na neinterpretační/nehudební vysoké škole. Profláká-li člověk čas na konzervatoři, kde je i ta možnost, tak pak neumí nic.

¹⁵ Bernhard Heinrich Romberg (1767–1841) byl slavný německý violoncellista a skladatel. Napsal obrovské množství violoncellových skladeb, z nichž mnohé upadly v zapomnění. Pedagogicky nejprínosnějšími jsou 3 sonáty op. 43, koncerty a divertimenti.

¹⁶ Georg Eduard Goltermann (1824–1898) byl uznávaným německým violoncellistou, dirigentem a skladatelem. Violoncello studoval u Augusta Christiana Prella, posledního žáka B. Romberga. Napsal několik koncertů a mnoho drobných skladeb pro violoncello a orchestr. Jeho kompozice patří mezi základní stavební kameny při výuce mladých violoncellistů.

¹⁷ August Nölck (1862 - 1928) byl německý violoncellista a skladatel. Studoval na konzervatoři v Hamburku a od r. 1913 žil v Drážďanech. Z jeho kompoziční tvorby jsou nejcennější instruktivní violoncellové skladby, jako např. Koncertní etudy op. 3, 24 etud op. 16. a dále množství přednesových skladeb pro violoncello s klavírem.

¹⁸ Violoncellová soutěž Jana Vychytila probíhá na Gymnáziu a Hudební škole hl. m. Prahy každoročně od roku 2006. Je určena mladým violoncellistům do 19 let.

Z toho důvodu měli oba moji synové konzervatoř zakázanou. I když to, že Martin¹⁹ šel tak brzo na AMU vidím jako špatné rozhodnutí."

4.3 Koordinace výuky se synem Martinem

Jak probíhá koordinace výuky se synem Martinem?

„Není specifická. Máme společnou třídu – on je rozehraný. Já nejsem tak rozehraný, jako on. Po technické stránce je výtečným odchovancem Saši Večtomova. Máme 18 žáků, jednou týdně jsou u mě a jednou u Martina. U nás obou hrají stejný repertoár.“

Vychovával jste Martina se záměrem udělat z něj pedagoga?

„Nemohl jsem mu to vnucovat, ale jistěže jsem na to myslel. Má a měl pro to všechny předpoklady, jenom tu smůlu, že nechápe, co je těžké. Začal učit hned po splnění vojny, myslím, že ve 20 letech na Teplické konzervatoři, kde vystřídal Daniela Veise.“

Projevoval zájem o pedagogiku? Měl talent učit?

„Podle mého nad tím nepřemýšlel.“

Dělíte si práci? Jak?

„V poslední době mě víc zajímá ta technická záležitost, než ta tzv. výrazová. Řešení těch problémů mě baví, ty jsou pořád, tam to hledání nikdy nekončí. Student ale hraje tytéž skladby u mě i u Martina. Mně se to osvědčilo už s Josefem Chuchrem i se Sašou Večtomovem, že to šlo.“

Obohacuje Vás to oboustranně? Nebo se v některých názorech neshodujete (výraz, technika)?

„Ale jistě, to by bylo špatné s námi oběma, kdybychom měli pocit absolutní jistoty. Jistý druh nejistoty musí mít člověk po celý život. Protože jakmile si bude jistý, tak to bude flákat. To, co já říkám, je, že budoucnost učení je v kolektivním vyučování (od určitého věku). Jelikož pedagog si to nemůže dovolit „odfláknout“, protože ten druhý, třetí si pak o něm řeknou, že je jeho práce špatná. Ale toto je velké téma, které zatím asi nepřipadá v úvahu. Prstokladově se neshodneme. Martin nepochopí, že mě to a to dělá potíže a jemu ne. Ve výběru repertoáru se také příliš neshodujeme.“

¹⁹ Martin Škampa studoval na AMU od 16 let.

Po hudební stránce se shodujeme. Ve všech skladbách se člověk snaží o to, co je tam napsáno a tam není možné se neshodnout. Je něco jiného, když tam kantor vymýšlí naschvál něco, aby byl zajímavý. Tak to je katastrofa."

Pomáhal jste mu v pedagogických začátcích?

„Nevzpomínám si. Myslím, že ne. Já říkám, že všechno, co vím, tak jsem se naučil od svých žáků a od své matky, která měla hudební školu. Učilo se sice u nás v místnosti, kde se jedlo i spalo, ale byla vyhlášenou pedagožkou. Všechny své technické záležitosti jsem si vyřešil až při práci se svými žáky. Ukázalo se, že tehdejší perfektní, důkladné, „geniální“ prstoklady K. P. Sádla a metodika jsou k nepoužití pro tuctové lidi. Saša Večtomov říkával, aby se nikdy nehrály Rostropovičovy prstoklady, které jsou vytisknuté. Ty jsou geniální, ale on je nehraje. On je tam napsal, aby ukázal, jak je skvělý cellista."

Radíte se i nyní po tolika letech?

„Pracovně musíme. Obsah našich večerů, například co s přijímačkami na AMU. Nevím, kdy to bylo naposledy, abychom některého z našich studentů nepřipravovali."

4.4 Způsob práce s dítětem a dospívajícím studentem

Jak naučit malé dítě samostatnému cvičení v případě, že jeho rodiče nejsou hudebníci? Máte nějaký postup?

„Bez rodičů se dá těžko učit. První hřebík, a to mám napsané i ve školičce, i když slušněji, je, když přijde domů fotr z práce a řekne: Co ty tady vržeš! Tam musí přijít opak: Jé, ty už umíš tohle! Dítě musí být morálně podporováno rodiči. Já píšu sešity, takový návod pro rodiče."

V jakém věku by dítě již mělo umět samostatně cvičit?

„To já nevím. Člověk si váží rodičů, kteří se snaží to doma občas ohlídat. Ale jistě na konzervatoři by už to studenti sami měli zvládat. Líbí se mi ďábelský kantorský trik Petera Toperczera ml.²⁰, který učí naší Markétu. Ten jí v podstatě nechává vymyslet její vlastní drobné skladbičky a nenápadně tam propašovává klavírní techniku. Fór je v tom, že ona se tím doma sama zabývá a vymýšlí,

²⁰ Peter Toperczer ml. (nar. 1970) je významný klavírní pedagog. Vyučuje na Gymnáziu a Hudební škole hl. m. Prahy.

a pak se tím chlubí a on jí pouze usměřňuje v počtech taktů atp. To by u nás možná taky šlo, např. už u těch pizzicatových cvičení. Možná toto by mohla být cesta."

Přijímáte i žáky, kteří začínali jinde a mají případně jiné základy hry?

„Dělal jsem to až do doby před 4 lety, kdy došlo na přijímacích zkouškách na gymnázium de fakto ke skandálu. Vedení spočítalo špatně body a potom museli vzít člověka, kterého vzít neměli. Já na přijímačky nechodím, nechci s tím mít nic společného, ale Martin tam byl a říkal, že to bylo pěkně pitomé, no a je v kvartě a nemůže se zbavit těch chyb. Je zmršený. Shodou okolností jeho pedagog není absolventem AMU. Asi uspěchaný úvod, už aby hrál tohle a tohle."

Rodič nemuzikant, amatérský hudebník, profesionální muzikant?

„S rodiči, kteří jsou profesionálními hudebníky je to velmi často překvapivě těžké. Mohou být například odchovanci tzv. jiné školy. A to se poté velmi neshodujeme."

Jaký rodič je pro pedagoga ideální?

„Ten, který dítě podporuje a občas na něj dohlédne. Nemusí být přitom vůbec hudebníkem."

4.5 Soutěže

Co pro Vás znamenají?

„Soutěže jsou od toho, aby byly. Teď záleží na tom, pro koho to je přínos, jestli pro vítěze nebo pro publikum. Nejhorší je, když se ceny neudělují. Nikomu nevádí, že Miroslav Petráš byl 3. a 1. cenu získal Boris Pergamenščikov, protože měl 3. cenu, vedle takového velikána. Ale že není udělena první cena, to už je podezřelé. A ještě když se říká, no jo, Rostropovič to nebyl. Tak radši první cenu neudělíme. Soutěže jsou rozhodně vypjatější situace než koncert. A často také rozhoduje obsazení poroty."

Jsou nepostradatelné ve vývoji každého mladého violoncellisty?

„No, ale to by byla pohroma, jakože kdo nemá cenu ze soutěže, že už nepatří mezi vyškolené lidi. Jsou dva aspekty. Jeden je ten, že to jistě pomůže, že se o člověku ví. Jiná věc je a ta je krutá, když se soutěžícímu něco hodně nepovede, tak se o tom mluví někdy i celá desetiletí. Já ty případy znám. Poroty se moc

nemění, jeden dva lidi se změní, deset let to tak funguje a oni si řeknou „vzpomínáš tenkrát tenhleten“. To je pohroma. Když se to stane na koncertě, tak nic, ale když se stane nepříjemnost na soutěži, tak je to divoké. Jednu výhodu by ty soutěže mohly mít, a to když budou mít povinné skladby a navrhovatel bude vědět, co je prospěšné pro vývoj pro žáka na určitém stupni. Nešťastné je, když porota (organizace) navrhne jako povinné jednotlivé části z Bacha, to se mohou stát neuvěřitelné věci – 7 porotců a každý bude mít správný názor a jiný. Potom rozhodují takové ty typy těch šéfů porot. Dát Bacha jako povinnou skladu, to jsem Pražskému jaru vyčítal. Naštěstí to dopadlo ještě relativně dobře. Bach má tu výhodu, že se dá hrát opravdu tisíci správnými způsoby. Beethoven jen jedním. Jak to napsal. A teď to vyluštit. Je fajn, že když kantor jede na soutěž s malými dětmi a je jich čtyři, pět, tak je spíš zajímavá, co tam dělají, běhají po kolotočích. Takové dětské vzpomínky, než na to, že soutěžily. To jsem se ptal mé ženy, jak se někteří mí studenti rozehrávali, když byli na Heranově soutěži, a ona řekla, že měli rošťáci nůž a komu se zapíchne do dveří.“

Býval jste v porotách? Jakých soutěží?

„V Česku prakticky ve všech, kromě Pražského jara. Už jako posluchač AMU jsem byl v porotě ústředního kola LŠU, poslali nás tam, abychom se otrkali. Dále jsem byl v porotách soutěží konzervatoří, na Beethovenově Hradci, Heranově soutěži atp.“

Proč již nejste?

„Zpětně jsem si uvědomil, že chyby soutěžících jsou většinou chyby kantorů. A to je krédo, které mně nikdo nerozmluví. To, co považujeme za chybu, je většinou chyba pedagoga, především v nižších kategoriích. Někdy to je „přešponovaná“ zvolená skladba. Mě to vždycky žralo. Milí lidé, milé děti, ale tam se to vždycky poznalo, jestli jsou od zkušeného učitele, ale pozor, ne že bych chtěl utlačovat začínajícího kantora, to vůbec ne. Když ví, tak může být lepší než všichni ti, co jsou v porotě, ale musí přesvědčit. U kategorií přibližně před vstupem na konzervatoř to je ale většinou chyba kantora.“

Závěr

Velice si vážím toho, že mně pan profesor Mirko Škampa vyhověl a umožnil několik osobních setkání. Sociální kontakt s ním byl bezprostřední, otevřený, přátelský. Jeho odpovědi na mé otázky byly upřímné a výstižné. Vyjadřoval se k určitým tématům až ostře kriticky. Naopak ve vztahu k některým tématům velmi váhal či po dlouhém přemýšlení se neostýchal přiznat, že na danou otázku nelze jednoznačně odpovědět.

Sám říká, že na učení je nejkrásnější to, že každé dítě je jiné. Logicky tedy přistupuje ke každému žákovi individuálně. Jistě dokáže vycítit, jak každého motivovat. Učení je pro něj vším. To bylo cítit i z našich rozhovorů (je ochotný pracovat i v neděli). Myslím si, že mu nejde primárně o to, aby žáci vyhrávali soutěže, ale aby měli rádi hudbu.

Od počátku výuky má stále na mysli, že základem pro správný vývoj hry na violoncello jsou dobře postavené ruce. Troufám si říci, že možná není až tak zásadní, podle jaké školy pedagog učí, důležité je ale stále myslet na to, aby něco nezanedbal. Aby žák postupoval bez chyb a nemusel se v budoucnu něco komplikovaně přeučovat. Za klíčové v působení na žáka považuje důslednost a přítomnost humoru ve výuce.

Považuji za výjimečné, že je schopný vést dítě od úplných začátků až do dospělosti, kdy je student schopen zvládnout nejobtížnější violoncellový repertoár a úspěšně složit přijímací zkoušky na některou z vysokých uměleckých škol. To mu jistě umožňuje jeho dosažené vzdělání, ale též instituce Gymnázia a Hudební školy hl. m. Prahy, kde má možnost pracovat s takto širokou věkovou skupinou. Právě proto má také velký přehled ve violoncellové literatuře. Povolání pedagoga též vyžaduje značný smysl pro empatii a správný psychologický odhad konkrétní situace – jak se chovat ke svému žákovi vzhledem k jeho věku a momentálnímu rozpoložení. Sám ovšem zmiňuje, že netrvá na tom, aby se každý z jeho studentů vydal na profesionální dráhu. Důležitější pro něj je, aby v mladých lidech vypěstoval celoživotní lásku k hudbě.

Metodika Mirko Škampy je velmi dobrým návodem, jak co nejlépe rozvinout a upevnit základní violoncellové prvky a úkony. Dle mého názoru však není

zapotřebí zvládnout všechna cvičení, ale vybrat pro svého žáka podle učitelova uvážení jen některá a vhodně je kombinovat s přednesovými skladbičkami.

Škampova publikace se bohužel již nedá nikde koupit ani objednat. Lze ji zapůjčit v knihovnách, nebo (nejspíše nelegálně) stáhnout na internetu. Což dle mého soudu přináší mladým a začínajícím pedagogům řadu obtíží. Jeho rozhodnutí věnovat se po dokončení AMU (kde jsou vychováváni především koncertní umělci) na plný úvazek pedagogice, také není příliš obvyklé. Mirko Škampa neprošel žádným studiem pedagogiky. Našel si cestu sám. Nepochybně na něj měla velký vliv jeho matka a K. P. Sádlo.

Po setkání s Mirko Škampou jsem si kladl otázku, v čem spočívá pedagogické mistrovství. V souladu s názorem Zdeňka Heluse (2009), našeho předního psychologa, se domnívám, že pan Škampa naplňuje svou pedagogickou kariérou všechny čtyři pedagogické ctnosti – pedagogickou lásku, moudrost, odvahu a důvěryhodnost.

Na závěr si dovoluji ocitovat slova absolventky Marie Hixové (e-mailová komunikace s absolventy Mirko Škampy ze dne 10. 4. 2019), které se věnoval od jejich 7 let do složení přijímací zkoušky na AMU.

K panu Mirko Škampovi jsem chodila do ZUŠ od svých sedmi let až do mého přijetí na AMU, potom i s mými vlastními dětmi a nakonec jsem převzala část jeho třídy v téže ZUŠ, takže jsem se stala i jeho kolegyní. Proto mě pan Škampa samozřejmě velmi ovlivnil svým příkladem v přístupu k žákům, v pedagogické praxi i životními postoji i přesto, že po dobu mého aktivního profesionálního života se naše kontakty víceméně přerušily.

Pan Škampa je mimořádná osobnost. Ke svým žákům měl vždy silný osobní vztah, ať už pozitivní, nebo někdy i negativní, ale nikdy lhostejný. Uměl vždy u studentů vzbudit dojem, že žák má na víc, než si sám myslí, a proto samozřejmě očekává, že svůj talent nepromarní. Má obrovský přehled o hudebním životě jak u nás, tak i ve světě, jeho paměť je fenomenální. Jeho názory byly vždy osobité a diskuse velmi podnětné. Uměl vystihnout talent a maximálně ho podpořit. Protože hudbou i pedagogickou prací žil, nechodil „do práce“, ale tato činnost

tvořila jeho život. Proto se někdy dostával i do problémů se školometským chápáním pedagogické práce, neboť pro něj neexistovala pracovní doba „od-do“ ani pedantské dodržování jakýchsi osnov. Jeho práce s žáky byla vždy velmi flexibilní a inspirující, aniž se nechal omezovat zvenku či shora předepsanými metodami. Proto i nároky na žáky byly odpovídající tomuto přístupu. Zároveň ale dokázal dát žákovi luxus svobody i času, kdy nečekal, až případné technické problémy bude mít student vyřešené, a teprve potom by pokračoval v další práci, ale ukazoval žákům stále další a další technické a hudební možnosti a znalosti, které mohl žák pochopit a vstřebat až s postupujícím věkem, a tím i mentálním a technicky manuálním rozvojem. Nebazíroval na okamžitým dokonalém technickém a hudebním provedení, ale dal žákovi čas a možnost dospět. Jeho vztah k mladým lidem byl podpořen i značnou velkorysostí a smyslem pro humor. V neposlední řadě jsem až s úsměvem kvitovala flexibilitu v jeho vlastních pedagogických postupech, kdy mi ve svém věku osmdesáti let řekl: „Tak jsem teď konečně přišel na to, že tenhle postup a prstoklad v technických cvičeních je mnohem lepší, než jak jsem to dělal dosud.“

Použité prameny a literatura

HELUS, Zdeněk. *Dítě v osobnostním pojetí: obrat k dítěti jako výzva a úkol pro učitele i rodiče*. 2., přeprac. a rozš. vyd. Praha: Portál, 2009. Pedagogická praxe (Portál). ISBN 978-80-7367-628-5.

MALURA, Petr, KOLÁŘOVÁ Eva a HANOUSEK, Petr. *Beethovenův Hradec 1961-2011*. Šenov: Sdružení pro umění a výchovu Talent.

MĚRKA, Ivan. *Violoncello: dějiny, literatura, osobnosti*. Ostrava: Montanex, 1995. ISBN 8085780054.

STRAŠIL, Tomáš. *Česká violoncellová škola 1945–2000*. Praha, 2017. Dizertační práce. Univerzita Karlova - Pedagogická fakulta. Vedoucí práce Doc. MgA. Jana Palkovská

ŠEFL, Vladimír. *Smetanovo kvarteto*. Praha: Pragokonzert, 1972.

ŠKAMPA, Mirko a Jan DOSTAL. *Škola hry na violoncello pro děti*. Praha: Supraphon, 1990.

ŠURÁŇOVÁ, Eva. *Významní českí violoncellisti současnosti a analýza interpretací vybraných sólistov* [online]. Olomouc, 2010 [cit. 2017-04-12]. Dostupné z: <https://theses.cz/id/oe5f6g/67043-155486762.pdf>. Magisterská práce. Univerzita Palackého Olomouc. Vedoucí práce PhDr. Jiří Kopecký, Ph.D.

Osobní rozhovor s Mirko ŠKAMPOU, nar. 1935. Praha leden – duben 2019.

Osobní korespondence s Marií Hixovou, nar. 1957. Praha duben 2019.

Elektronické dokumenty:

AUTOR NEUVEDEN. *Seznam oceněných medailí Ministerstva školství*. [online]. [cit. 2019-04-16]. Dostupný na WWW: <http://www.msmt.cz/dokumenty-3/seznam-oceneny-medaili-ministerstva-skolstvi>

AUTOR NEUVEDEN. *Životopis*. [online]. [cit. 2019-03-29]. Dostupný na WWW: <http://www.kankamichal.cz/cs/biography/>

AUTOR NEUVEDEN. *Životopis*. [online]. [cit. 2019-04-14]. Dostupný na WWW: <http://www.skampa.eu/zivotopis.html>

AUTOR NEUVEDEN. *Mladý violoncellista z ČR finalistou soutěže Eurovision*. [online]. [cit. 2019-04-01]. Dostupný na WWW:

<http://www.czsk.net/svet/clanky/kultura/violouspech.html>

AUTOR NEUVEDEN. *V lučanském kostele zavzpomínají koncertem na Vlastu Škampovou*. [online]. [cit. 2019-04-04]. Dostupný na WWW:

<http://www.nasejablonecko.cz/jablonecko-aktualne/v-lucanskem-kostele-zavzpominaji-koncertem-na-vlastu-skampovou/?aktualitaId=48987>

AUTOR NEUVEDEN. *Milan Škampa* [online]. [cit. 2019-03-28]. Dostupný na WWW: <https://www.smetanovokvarteto.cz/clenove>

AUTOR NEUVEDEN. *Životopis*. [online]. [cit. 2019-03-29]. Dostupný na WWW: <http://www.tomasjamnik.cz/biography.php>

AUTOR NEUVEDEN. *Václav Petr*. [online]. [cit. 2019-03-29]. Dostupný na WWW: <https://www.ceskafilharmonie.cz/o-nas/orchestr/clenove-orchestru/violoncella/vaclav-petr/>

AUTOR NEUVEDEN. *Violoncellista Bárta otevřel po více než 20 letech konzervu s Bachem*. [online]. [cit. 2019-04-14]. Dostupný na WWW:

<https://ct24.ceskatelevize.cz/kultura/2672714-violoncellista-barta-otevrel-po-vice-nez-20-letech-hudebni-konzervu-s-bachovymi>

AUTOR NEUVEDEN. *Vilém Vlček*. [online]. [cit. 2019-03-29]. Dostupný na WWW:

<https://www.lgtyoungsoloists.com/en/vil%C3%A9m-vl%C4%8Dek>

AUTOR NEUVEDEN. *Životopis MgA. Peter TOperczer ml.* [online]. [cit. 2019-04-16]. Dostupný na WWW: <http://www.klavirnikurzymikulov.cz/zivotopis-mga-peter-toperczer-ml/>

HRADECKÁ, Dita. *Jakub Tylman*. [online]. [cit. 2019-04-01]. Dostupný na WWW: <https://www.casopisharmonie.cz/rozhovory/jakub-tylman.html>

MALÍKOVÁ, Hana. *Historie a současnost*. [online]. [cit. 2019-03-27]. Dostupný na WWW: <https://www.zuslounskych.cz/o-skole>

STAŇKOVÁ, Jana. *Hixová, Marie*. [online]. [cit. 2019-04-04]. Dostupný na WWW: http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=1000828

ZAPLETAL, Petar. *Josef Chuchro*. [online]. [cit. 2019-03-27]. Dostupný na WWW:
http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=3988

WIKIPEDIA. *Concertino Praga*. [online]. [cit. 2019-03-29]. Dostupný na WWW:
https://cs.wikipedia.org/wiki/Concertino_Praga

WIKIPEDIA. *Josef Krečmer*. [online]. [cit. 2019-03-29]. Dostupný na WWW:
https://cs.wikipedia.org/wiki/Josef_Kre%C4%8Dmer [cit. 2019-03-29]