

AUTOREFERAT

1.Imię i nazwisko:

Hanna Holeksa

2.Posiadane dyplomy, stopnie naukowe:

Tytuł magistra sztuki w specjalności gra na fortepianie (z wynikiem celującym) uzyskany w Akademii Muzycznej im. K. Szymanowskiego w Katowicach, 29.09.2000.

Stopień naukowy doktora w zakresie dyscypliny: instrumentalistyka, specjalność: gra na fortepianie, 26.05.2011.

3.Informacje o dotychczasowym zatrudnieniu:

2001 – 2012 – na stanowisku asystenta w Akademii Muzycznej w Katowicach

2011 – 2012 – na stanowisku asystenta w Akademii Muzycznej w Poznaniu

od 2012 – na stanowisku adiunkta w Akademii Muzycznej w Poznaniu

2013 – 2014 – na stanowisku adiunkta w Akademii Muzycznej w Krakowie



4.Wskazanie osiągnięcia wynikającego z art. 16 ust. 2 ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w dziedzinie sztuki (Dz.U.Nr 65, poz.595 ze zm.)

Płyta CD „**Strauss/Elgar, Sonaty**”

Wykonawcy:

Mariusz Derewecki – skrzypce

Hanna Holeksa – fortepian

Nagranie zrealizowano w lutym 2014 roku w Auli Nova w Akademii Muzycznej w Poznaniu.

Producent: Akademia Muzyczna w Poznaniu.

Rejestracja i mastering: Grzegorz Stec.

Płyta zawiera następujące utwory:

Richard Strauss – Sonata Es-dur op. 18

- 1.Allegro ma non troppo
- 2.Improvisation: Andante cantabile
- 3.Finale: Andante – Allegro

Edward Elgar – Sonata e-moll op. 82

- 1.Allegro. Risoluto
- 2.Romance. Andante
- 3.Allegro non troppo



Płyta CD **Strauss/Elgar: Sonaty** jest ukoronowaniem dwuletniego czasu współpracy z profesorem Mariuszem Dereweckim. Kamieniem milowym tego epizodu był recital w lutym 2013 roku w Auli Nova poznańskiej Akademii Muzycznej, kiedy to wykonaliśmy po raz pierwszy publicznie obydwie dzieła. Wtedy również powstał pomysł rejestracji tego materiału na płycie CD. Późniejszy czas przygotowań do nagrania to nieustanne poszukiwanie wspólnego mianownika idiomów indywidualnego wykonawstwa. Poszerzenie repertuaru o inne wybitne dzieła kameralne (sonaty Poulenca, Ravela, Szymanowskiego) zaowocowało odnalezieniem punktu stycznego naszych osobowości artystycznych. Muszę tu zaznaczyć – w ramach osobistej refleksji - że współpraca z tym wybitnym muzykiem przyczyniła się do ewolucji mojej gry na fortepianie w aspekcie pożądanego u wykonawcy odpowiednio dozowanego ekstrawertyzmu emocjonalnego, którego poziom w latach wcześniejszych nie był dla mnie zadowalający, i stanowił przedmiot ciągłych poszukiwań.

Poza elementem inspiracji zewnętrznej, w pracy nad Sonatami nieocenioną rolę odegrała gruntowna analiza tekstu nutowego. Stwierdzenie to wydawać się może banalnym, jednak w pracy tak dydaktycznej, jak i w zakresie wykonawstwa na przestrzeni minionych lat miałam okazję się przekonać, jak często owa analiza jest marginalizowana, zastępowana ogólnym rzutem oka na konstrukcję całości, która pozostaje w hierarchii ważności poniżej intuicji i chwilowej inspiracji. Oczywiście nie oznacza to, że w moim rozumieniu „artyzm” stoi za „księgowością”. Artyzm w pełni odsłony wymaga wiedzy, świadomości konstrukcji i związków przyczynowo – skutkowych, a inwencja interpretacyjna z pokorą powinna przyjmować jako punkt odniesienia myśl twórczą kompozytora. W poszukiwaniu interpretacji tych dzieł kluczowe było planowanie przestrzenne przy podporządkowaniu skali mikro warunkom determinującym skalę makro. W tym systemie pracy wyodrębnione zostały pewne niezwykle istotne elementy, bez zdefiniowania których niemożliwe jest uzyskanie świadomości adekwatnej do poziomu skomplikowania materiału.

I tak: w części pierwszej Sonaty Es-dur op.18 Richarda Straussa elementem nadrzędnym i wyznacznikiem wszelkich użytych środków wyrazu jest homogeniczność partii fortepianu i skrzypiec, objawiająca się w korespondencji motywicznej w zakresie tematów, jak i fragmentów figuracyjnych, które pomimo zróżnicowania fakturalnego w stosunku do segmentów tematycznych przejawiają wyraźny walor melodyczny. Sama partia fortepianu sugeruje swoim zapisem generowanie dość masywnego brzmienia instrumentu. Zadaniem pianisty – kameralisty jest jednak uniknięcie tej pułapki. Mając jako główny punkt odniesienia partię skrzypiec i świadomość ich możliwości brzmieniowych, charakter – na pierwszy rzut oka analogiczny z dużym aparatem orkiestrowym – zmienia się



diametralnie. Rozbudowane sekwencje akordowe prowadzone synchronicznie z partią skrzypiec stanowią wypełnienie harmoniczne, myśli tematyczne prezentowane indywidualnie przy wykorzystaniu szerokiej skali instrumentu powinny zachować porównywalne natężenie dźwięku do fragmentów granych w duecie. Segmenty figuracyjne spełniają funkcję napędową poprzez intensyfikację ruchu w wyniku zagęszczenia wartości rytmicznych, i – co równie istotne – kolorystyczną, w oparciu o walor barwowy kolejnych tonacji w postępie harmonicznym. To wszystko stanowi inspirację do potraktowania oznaczeń dynamicznych jako relatywnych, rozpatrywanych z uwagą należną skrzypcom jako elementu ograniczającego możliwy do uzyskania wolumen. Część ta jest zbudowana na bazie formy allegra sonatowego, z wyraźnie wyodrębnionymi segmentami składowymi, jednak zdefiniowanie dualizmu tematycznego może nastroczać pewne problemy. Temat I jest oczywisty, pojawia się na początku ekspozycji i reprzyzy, zaś temat II przejawia pokrewieństwo z innymi myślami muzycznymi w zakresie dosłownego wykorzystania motywu czołowego. Co za tym idzie – różnice fakturalne i harmoniczne mogą stanowić bodziec do wyodrębnienia tematu III. W analizowaniu tego zagadnienia kluczowym elementem może się okazać energetyka frazy, która ujednocila fragmenty zróżnicowane pod względem wykorzystania innych środków wyrazu. Biorąc pod uwagę rozbudowanie tej części, fluktuację jakości emocjonalnych, synteza owych zmiennych powinna się opierać na wprowadzeniu analogii pomiędzy miejscami pozornie zróżnicowanymi, a nie na ekspozycji odmienności.

W części drugiej: *Improvisation: Andante cantabile*, fortepian pełni rolę akompaniującą, z rzadka dialogując z partią skrzypiec. Warstwa towarzysząca jest jednak bardzo gęsta – już na samym początku ruch drobnych wartości rytmicznych i spory rozstrzał rejestrów stwarza bogate kolorystycznie stanowisko bazowe dla kształtowania linii melodycznej. Konstrukcję tej części można określić jako A-B-A1, gdzie A1 jest wypływającą z segmentu B odległą fakturalnie wariacją na temat A, zakotwiczoną w jej materiale głównie ze względu na postęp harmoniczny. Partia fortepianu rozpatrywana indywidualnie może sugerować ekstrawertyzm emocjonalny, jednak skrzypce konsekwentnie narzucają intymny nastrój, niezależnie od skali wychylenia łuków energetycznych. Zachowanie właściwej hierarchii ważności obydwu warstw pozwala umiejscowić tę część na pozycji defensywnej emocjonalnie w stosunku do segmentów skrajnych, co umożliwia zaplanowanie logicznej konstrukcji całości cyklu sonatowego.

Część trzecia: *Andante – Allegro* rozpoczyna się wolnym i mrocznym wstępem fortepianu solo, wykorzystującym w melodycznym i rytmicznym zakresie motywy tematu I,



przedstawiając je jednak w skrajnie innym świetle, niż dzieje się to w dalszym przebiegu utworu. Prezentacja I tematu w *Allegro* ostatecznie definiuje charakter części trzeciej. Obydwie partie instrumentalne korespondują ze sobą wykorzystując zarówno fragmenty melodyczne, jak i elementy uzupełniające o charakterze wirtuozowskim. Część ta stanowi wielkie wyzwanie dla partnerów pod względem technicznym, a także z uwagi na realizację logicznej konstrukcji przebiegu. Pokażnych rozmiarów fragmenty powinny być wykonywane – zgodnie z zaleceniem kompozytora – w skrajnie ofensywnej dynamice, co stawia duże wymagania w projektowaniu energetyki frazowania. Forma tej części bazuje na układzie *allegro* sonatowego z *codą*, która w znacznej mierze przed finalnym powrotem materiału tematu I opiera się na „*scherzando*” z segmentu przetworzeniowego – redukcja dynamiki zostaje tam zrekompensowana poprzez spore nasilenie elementu ruchu.

Hierarchizując trudności nagromadzone w *Sonacie*, na pierwszy plan – moim zdaniem – wysuwa się aspekt konstrukcyjny, łatwy do zmarginalizowania pod nagromadzeniem wszelakiego rodzaju wyzwań instrumentalnych i dużej częstotliwości lokalnych kulminacji, a niezbędny dla komunikatywności interpretacji.

W pierwszej części *Sonaty* op.82 Edwarda Elgara, ujętej w formę *allegro* sonatowego, myśli tematyczne współgzystują z elementami figuracyjnymi, które wykazują tu funkcję *stricte* kolorystyczną, bez detalu melodycznego. W obrębie tematu pierwszego figuracje te w istotny sposób zapobiegają nadmiernemu wertykalizowaniu myśli przewodniej. Temat drugi to dialog motywów pomiędzy dwoma instrumentami przy stałej obecności sekwencji ósemkowych, generujących swym brzmieniem bardziej statyczną przestrzeń, otaczającą wątki melodyczne. Zróznicowanie fakturalne partii fortepianu koresponduje z jakościami emocjonalnymi definiowanymi w partii skrzypiec. Duża ilość szeroko rozstawionych w pionie akordów stwarza konieczność rewizji możliwego do uzyskania wolumenu, pod kątem dynamicznej ekspozycji skrzypiec.

Część druga – *Andante* – w formie ABA1, umiejscawia fortepian na pozycji głównie akompaniującej, można jednak wyodrębnić krótkie fragmenty korespondencji motywicznej pomiędzy instrumentami, wymagające znalezienia podobieństwa brzmieniowego. Szczególnie wymagający pod tym względem jest segment A1, w którym skrzypce wykonują swój głos *con sordino*. Kapryśny charakter tej części stwarza również szerokie pole do poszukiwań różnorodności artykulacyjnej niezbędnej do odwzorowania specyfiki brzmienia głosu skrzypcowego.

W części trzeciej – *Allegro non troppo* - o budowie reprzyzowej, zakończonej *codą*, występuje przewaga trybu durowego, co przy zastosowaniu gęstych figuracji w partii



fortepianu i znacznej ilości lokalnych kulminacji sprzyja wygenerowaniu wręcz euforycznego nastroju muzyki. Faktura akordowa stanowi wsparcie dla prezentowanego w partii skrzypiec bohaterskiego tematu drugiego. Temat pierwszy, liryczny, przedstawiony jest na tle motorycznego akompaniamentu, którego jednak głównym walorem jest element kolorystyczny. Zamykający utwór segment – coda, trudność swą objawia w aspekcie konstrukcyjnym: konieczność zbudowania ostatecznej kulminacji, znajdującej swój finał w końcowych taktach stawia przed wykonawcą wymóg podporządkowania nieustannych fluktuacji napięcia długiemu dystansowi, gdzie element logicznego wzrostu intensywności jest kwestią nadrzędną.

Poza wspomnianym wcześniej obowiązkiem gruntownej analizy tekstu w celu uzyskania większej świadomości i trafniejszej interpretacji, wspomnieć trzeba o jeszcze jednym aspekcie uzasadniającym tego rodzaju pracę, a stanowiącym istotę działań pianisty – kameralisty. Definiowanie brzmienia fortepianu w muzyce kameralnej odbywa się przez pryzmat charakterystyki możliwości instrumentu współegzystującego, z tego tytułu pewne elementy w takim trybie analizy nabierają skrajnie różnego wydźwięku, niż rozpatrywane autonomicznie. Jest to niezwykle istotny szczegół, który powinien być przynajmniej w części wyjęty z procesu automatyzacji odruchów – wrażliwość audytywna, której głównymi determinantami winny być bodźce zewnętrzne właściwie selekcyjonowane.

5. Edukacja, wykonawstwo, dydaktyka.

Edukację muzyczną rozpoczęłam w wieku 7 lat w Państwowej Szkole Muzycznej I st. w Zakopanem, w klasie fortepianu mgr Elżbiety Wierzbickiej. Od 1988 r. kontynuowałam naukę w Państwowej Szkole Muzycznej I i II st. im. F.Chopina w Bytomiu, w klasie mgr Marii Serafin. Do czasu ukończenia tej szkoły w roku 1995 odnotowałam następujące sukcesy:

1989 r. - Ogólnopolski Konkurs Pianistyczny im. J.S.Bacha w Gorzowie Wielkopolskim, II nagroda

1990 r. – Ogólnopolski Konkurs Pianistyczny w Koninie – II nagroda

1990 r. – Międzynarodowy Konkurs Pianistyczny w Usti nad Łabą – II nagroda

1991 r. – Ogólnopolski Konkurs Zespołów Kameralnych we Wrocławiu – II nagroda

1991 r. – Międzynarodowy Konkurs Pianistyczny im. M. Magina w Paryżu – II nagroda

1992 r. – Ogólnopolski Konkurs Pianistyczny im. W.A.Mozarta w Gdańsku – VI nagroda



1994 r. Ogólnopolski Konkurs Pianistyczny na stypendia TiFC w Warszawie – stypendium II stopnia

1995r. – Ogólnopolski Konkurs Pianistyczny im. F.Liszta we Wrocławiu – I nagroda i nagroda specjalna za najlepsze wykonanie utworu obowiązkowego.

W roku 1995 rozpoczęłam kształcenie w Akademii Muzycznej w Katowicach, w klasie profesora Andrzeja Jasińskiego. Okres studiów był również okazją do uczestnictwa w licznych konkursach, z których część przyniosła czołowe nagrody:

1995 r. – Ogólnopolski Konkurs Pianistyczny na stypendia TiFC w Warszawie – stypendium I stopnia

1996 r. – Międzynarodowy Konkurs Współczesnej Muzyki Kameralnej im. K.Pendereckiego w Krakowie (w duecie z Dawidem Smykowskim – fagot) – II nagroda i nagroda za najlepsze wykonanie utworu kompozytora polskiego

1996 r. - Ogólnopolski Konkurs Pianistyczny na stypendia TiFC w Warszawie – stypendium I stopnia

1996 r. – Międzynarodowy Konkurs Indywidualności Muzycznych im. A.Tansmana w Łodzi – finalistka

1996 r. – Nagroda Estrady Młodych Festiwalu Pianistyki Polskiej w Słupsku

1997 r. - Ogólnopolski Konkurs Pianistyczny na stypendia TiFC w Warszawie – stypendium II stopnia

1998 r. - Międzynarodowy Konkurs Indywidualności Muzycznych im. A.Tansmana w Łodzi – finalistka

1999 r. – Ogólnopolski Konkurs Pianistyczny Fundacji Yamaha w Gdańsku – I nagroda

1999 r. – Międzynarodowy Konkurs Pianistyczny im. F.Liszta we Wrocławiu – V nagroda.

Praca pod kierunkiem Profesora Andrzeja Jasińskiego postępowała wówczas dwutorowo: z jednej strony nieustanna ewolucja aparatu gry, niwelowanie wciąż obecnych niedoskonałości; z drugiej zaś niezwykle trafne podejście do zagadnień estetyki muzycznej, do kształtowania osobowości studenta nie tylko jako artysty, ale też – a może przede wszystkim – jako człowieka, wywarły wielki wpływ na całokształt mojej dalszej drogi wykonawczej i dydaktycznej. Do dnia dzisiejszego Profesor pozostaje dla mnie



niedoścignionym wzorem połączenia geniuszu pianistycznego i pedagogicznego z najwyższej próby autorytetem moralnym.

W czasie trzeciego roku studiów miałam okazję pracować pod kierunkiem Krzysztofa Jabłońskiego, którego wielkiej klasy pianistyka stanowiła inspirację do dalszego rozwoju mojego warsztatu instrumentalnego.

Równoległe z edukacją w zakresie fortepianu solo postępowało kształcenie w dziedzinie kameralistyki. W roku 1996 rozpoczęłam realizację przedmiotu „nauka akompaniamentu”, w klasie profesor Reginy Strokosz – Michalak. Po raz pierwszy zetknęłam się z zajęciami przygotowującymi do wykonywania zawodu akompaniatora, prowadzonymi w niezwykle przemyślany i profesjonalny sposób. Tę cechę tych cennych trzech lat muszę tutaj podkreślić: przedmiot „nauka akompaniamentu” jest zazwyczaj traktowany na marginesie toku studiów pianistycznych, tak przez część pedagogów, jak i przez większość studentów. Niezależnie od niewątpliwie wielkich ambicji solistycznych pianistów, rzeczywistość stawia znakomitą większość z nas przed koniecznością podjęcia pracy w charakterze akompaniatora. Celowo używam tu słowa „akompaniator” – oczywiście „pianista – kameralista” brzmi znacznie dostojniej, jednak to w terminie „akompaniator” zawiera się słowo „towarzyszenie”, które absolutnie nie zwalnia nas z dążenia do najwyższego artyzmu w muzyce, ale generuje pewne charakterystyczne dla tej profesji aspekty specyfiki pracy: duża ilość materiału do opanowania, i praca pod presją czasu. Te dwa elementy w toku kształcenia pianistów są marginalizowane. Większość z nas po podjęciu pracy musi się uczyć „od zera” funkcjonowania w całkiem nowej rzeczywistości zawodowej. Schemat pracy nad repertuarem pod ciągłą presją czasu diametralnie różni się od schematu, gdzie owa presja nie występuje, bądź też podlega w dużej mierze indywidualnej zdolności organizacji pracy głównego zainteresowanego. W czasie tych trzech lat edukacji system semestralny nie stanowił ogranicznika repertuarowego. Duża ilość opracowywanych dzieł miała przełożenie na dbałość o jakość. Zajęcia z ilustratorami pozwoliły na ukształtowanie elastyczności i przyjęcia partnera jako głównego punktu odniesienia, a czujne ucho Pani Profesor zapobiegało powierzchowności w traktowaniu tekstu nutowego. Zakończyłam realizację tego przedmiotu z IV rokiem studiów, posiadając w repertuarze znaczną liczbę utworów przeznaczonych na instrumenty smyczkowe z towarzyszeniem fortepianu. Również w tym czasie poszerzałam znajomość wielkich dzieł kameralnych, studiując w klasach kameralistyki Profesor Reginy Strokosz – Michalak i Profesor Marii Sz wajger – Kułakowskiej. Kontakt z wybitnymi pedagogami i rosnące zamiłowanie do kolektywnego muzykowania zadecydowały o świadomym przesunięciu



zainteresowań i ambicji na obszar muzyki kameralnej, czego pierwszym dowodem było podjęcie pracy w 2000 roku w Akademii Muzycznej w Katowicach, na stanowisku asystenta w Katedrze Kameralistyki. Moją bezpośrednią przełożoną była przez kolejne lata Pani Profesor Regina Strokosz – Michalak, której zawdzięczam nieustający nadzór nad moją działalnością artystyczną i dydaktyczną. Wiele niebezpieczeństw czyha na początkującego akompaniatora, m. in. zagubienie w dużej ilości repertuaru, co ma bezpośredni wpływ na jakość wykonawstwa. Pani Profesor była częstym słuchaczem egzaminów i koncertów, gdzie miałam okazję prezentować swoje umiejętności. Jej życzliwa krytyka i długoletnia kontrola moich poczynań pozwoliły mi konsekwentnie trzymać się drogi doskonalenia warsztatu pianisty – kameralisty.

W 2003 roku rozpoczęłam studia podyplomowe w Hochschule der Kunste Bern (Szwajcaria), w klasie Profesora Tomasza Herbuta, zakończone w roku 2007 dyplomem z wyróżnieniem. Profesor Tomasz Herbut, znakomicie łączący w swojej działalności artystycznej grę solową i kameralną był dla mnie nieocenionym przewodnikiem w dalszym kształceniu. Pracując pod jego kierunkiem zostałam laureatką I nagrody konkursu multiinstrumentalnego Odd-Fellows Musikpreis w Bern w 2003 roku, a w roku 2004 otrzymałam I nagrodę na konkursie pianistycznym RAHN Musikpreis w Zurichu, co zaowocowało debiutem w Tonhalle Zurich, gdzie wykonałam Koncert fortepianowy Es-dur op.73 L. van Beethovena. Do ówczesnych sukcesów muszę również zaliczyć tournée koncertowe z Schweizer Kammerorchester pod dyrekcją Kaspara Zehndera, które zostało uwiecznione na opublikowanym później nagraniu płytowym *live*, zarejestrowanym w KKL Luzern.

Przez dwa lata uczestniczyłam w prowadzonych przez Profesora Herbuta intensywnych zajęciach opracowywania kameralnej literatury wokalne, co dało mi większą swobodę poruszania się w tej materii. Do dzisiaj zresztą współpraca ze śpiewakami sprawia mi wielką przyjemność. Znaczącymi wydarzeniami były dla mnie koncerty z Urszulą Kryger i Grażyną Flicińską – Panfil, jak i akompaniowanie na kursach wokalnych prowadzonych przez prof. Grażynę Flicińską – Panfil, prof. Annę Jeremus – Lewandowską i prof. Andrzeja Ogórkiewicza. Aspekt oddychania w muzyce jest elementem, który bardzo często nam, instrumentalistom ginie gdzieś w gąszczu materiału nutowego. Współpraca z wokalistami powoduje renowację całej energetyki frazowania, niezbędnej dla zrozumiałej ekspresji.

Do roku 2012 pracowałam na stanowisku asystenta w Katedrze Kameralistyki Akademii Muzycznej w Katowicach, prowadząc zajęcia z nauki akompaniamentu i



kameralistyki, oraz akompaniując w klasach skrzypiec, altówki, wiolonczeli i kontrabas. W roku 2011 obroniłam pracę doktorską *Fortepian w twórczości Karola Szymanowskiego*, która stanowiła rezultat mojej niesłabnącej do dziś fascynacji twórczością tego kompozytora. Również w roku 2011 rozpoczęłam pracę w Akademii Muzycznej w Poznaniu na stanowisku asystenta, a rok później zostałam zatrudniona w tejże uczelni w wyniku konkursu na stanowisko adiunkta. Aktualnie akompaniuję w klasach skrzypiec prof. Wojciecha Malińskiego, prof. Bartosza Bryły, prof. Mariusza Dereweckiego i ad. Jakuba Haufy, oraz prowadzę zespoły kameralne. W roku akademickim 2013/2014 akompaniowałam w Akademii Muzycznej w Krakowie w klasach prof. Zdzisława Łapińskiego i ad. Dominika Połońskiego, a od października roku 2014 współpracuję z klasami prof. Pawła Radzińskiego i mgr Kariny Gidaszewskiej, oraz prowadzę zajęcia z kameralistyki w Akademii Muzycznej w Bydgoszczy.

Ważnymi dla mnie wydarzeniami była praca w charakterze akompaniatora konkursowego na kolejnych edycjach Międzynarodowego Konkursu Muzycznego im. M.Spisaka w Dąbrowie Górniczej, gdzie towarzyszyłam skrzypcom, fletom, altówkom i waltorniom. Również istotne znaczenie miały podobnego charakteru występy na Międzynarodowym Konkursie Altówkowym im. J.Rakowskiego w Poznaniu, czy na Międzynarodowym Konkursie Wiolonczelowym im. K.Pendereckiego w Krakowie.

Niezwykle istotnym elementem mojej działalności jest dydaktyka kameralna. Zespoły pracujące pod moim kierunkiem od kilku lat zdobywają laury krajowych i międzynarodowych konkursów. Mając w pamięci moje doświadczenie jako studentki kształconej w logicznym i celowym systemie dydaktycznym staram się – bazując na zaabsorbowanej wiedzy – doskonalić swoją pracę pedagogiczną, unikając działań nieprzemyślanych i przypadkowych, co przy nieustannej rotacji w składach zespołów i zróżnicowanym poziomie wykonawców wymaga znacznej uwagi.

Podsumowując – kompilacja wykonawstwa kameralnego i dydaktyki wymaga ciągłego doskonalenia warsztatu, poszerzania repertuaru, ulepszania systemów dydaktycznych w imię uczynienia mojej pracy tak profesjonalnej i skutecznej, jak tylko się da. Mam nadzieję, że wyzwanie to z niesłabnącą intensywnością będzie wypełniać dalszą drogę mojego rozwoju zawodowego.

