

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Δήμητρα Μακρυνιώτη Μαθήματα πιάνου: μουσική, έμφυλοι ρόλοι και κοινωνικός έλεγχος

Έχουν περάσει δύο σχεδόν χρόνια από τότε που ο συνάδελφος Παναγιώτης Κανελλόπουλος μου προώθησε ένα άρθρο σχετικά με την ιστορία της μουσικής. Ομολογώ πως δεν κατάφερα να το ολοκληρώσω γιατί μόλις στην τρίτη σελίδα μια παραπομπή τράβηξε την προσοχή μου. Αυτή η σχεδόν μηχανική κίνηση με οδήγησε στο έργο του Καρλ Τσέρνι με τον αρχικό τίτλο της έκδοσης *Επιστολές σε μια νεαρή κυρία για την τέχνη του πιάνου*, γραμμένο το 1838. Ο τίτλος, το έτος έκδοσης και η περιέργεια ήταν κίνητρα παραπάνω από αρκετά ώστε να αναζητήσω την ίδια στιγμή το βιβλίο στο διαδίκτυο. Τα υπόλοιπα πήραν σιγά-σιγά το δρόμο τους.

Πέρα όμως από το δικό μου ενδιαφέρον, το ερώτημα είναι τι άραγε κάνει ένα βιβλίο για πιάνο του 19^{ου} αιώνα, άξιο να μεταφραστεί στα ελληνικά και να εκδοθεί σήμερα. Τι άραγε κρύβει ή φανερώνει για την κοινωνία της εποχής μέσα από τις λεπτομερείς οδηγίες, υποδείξεις και αυστηρούς κανόνες για τη σωστή τεχνική του πιάνου; Γιατί άραγε οι *Επιστολές* απευθύνονται σε μια νεαρή κυρία;

Ας πάρουμε τα πράγματα με τη σειρά. Ο βιεννέζος Κάρλ Τσέρνι (1791-1857), μαθητής και λάτρης του Μπετόβεν, δάσκαλος και θαυμαστής του Φραντς Λιστ, ήταν πιανίστας και συνθέτης – οι δη-

μοσιευμένες του συνθέσεις αγγίζουν τις χίλιες, μα έγινε γνωστός από τις μελέτες του πάνω στο πιάνο. Αυτές τον καθιέρωσαν ως παιδαγωγό, δάσκαλο επαγγελματιών αλλά κυρίως ερασιτεχνών μουσικών και μάλιστα γυναικών. Με τα έργα του δίδαξε γενεές επίδοξων μουσικών πώς να θωρακιστούν απέναντι στον κίνδυνο να υποπέσουν σε λάθη τεχνικής όταν παίζουν πιάνο (Mitchell, 1984, 263). Η συμβολή του αυτή τον κατατάσσει μεν στους βασικούς εκπροσώπους της μηχανιστικής προσέγγισης της μουσικής, αλλά μάλλον υπεραπλουστεύει τη συνεισφορά του και δεν αποδίδει απολύτως τις μουσικές και παιδαγωγικές του προθέσεις. Είναι αλήθεια πως επικεντρώνεται στην τεχνική ακρίβεια, στο σταδιακό πέρασμα από το απλό στο πιο σύνθετο, από τα εύκολα στα προχωρημένα έργα μεγάλων μουσικών, στην αλληλεξάρτηση των δακτύλων, στη δύναμη και την ευλυγισία τους μέσω της επανάληψης συγκεκριμένων ασκήσεων, στη σωστή στάση του σώματος και τη δακτυλοθεσία, στην εξάσκηση της ακοής, ώστε να εντοπίζεται αμέσως το παίξιμο μιας λάθος νότας, και στην άμεση αναγνώριση κάθε νότας, όπου και αν αυτή βρίσκεται, όλα άρρηκτα συνδεδεμένα με τη μηχανιστική αντίληψη. Παράλληλα όμως στο έργο του η τεχνική συνομιλεί με τη θεωρία ενώ, ίσως με τρόπο λιγότερο εμφανή και οργανωμένο, υπάρχουν αναφορές στη σημασία της μουσικότητας, της εκφραστικής ερμηνείας και του αυτοσχεδιασμού, γνωρίσματα της μπαρόκ μουσικής αντίληψης αλλά και της επιρροής του από τον Μπετόβεν. Διαβάζοντας τις Επιστολές, η πρόθεση του Τσέρνι να συνταιριάζει αντιθετικά μεταξύ τους στοιχεία είναι μεν ορατή, αλλά καταλήγει συχνά σε αμφιταλαντεύσεις και μεθοδολογικές αντιφάσεις, όπως για παράδειγμα φαίνεται στις θέσεις του για τη μηχανική επανάληψη και τον αυτοσχεδιασμό, την άρτια τεχνική κατάρτιση και την εκφραστική ερμηνεία, ή τα όρια ανάμεσα στην ερασιτεχνική και την επαγγελματική μουσική.

Οι Επιστολές κυκλοφορούν σε μια εποχή έντονων αλλαγών και ανακατατάξεων, απόρροια της βιομηχανικής επανάστασης, της εισαγωγής της μηχανής στην παραγωγή και της ανάδυσης ενός νέου εργασιακού έθνους που διαπερνά και επικάθεται σε πεδία της κοινωνικής ζωής πέρα από το οικονομικό. Η αστική τάξη συγκροτεί τη δημόσια σφαίρα με γνώμονα την ατομική προσπάθεια και στόχο την ατομική διάκριση επιζητώντας τα μέσα που θα αποδείξουν και θα επιδείξουν την ευρύτερη πνευματική της καλλιέργεια. Η ενασχόληση με τη μουσική (σε συνδυασμό με τη λογοτεχνία, τη ζωγραφική, τις φιλολογικές και φιλοσοφικές συζητήσεις κ.λπ.), εξυπηρετεί, εκτός από τη διασκέδαση, παρόμοιες βλέψεις.

Ανάμεσα στα μουσικά όργανα το πιάνο απολαμβάνει ξεχωριστή θέση: η κατοχή του γίνεται σύμβολο κοινωνικής καταξίωσης και απόδειξη οικονομικής ευμάρειας, μια και η αγορά και η εκμάθησή του απαιτούσαν χρήματα (Carungo, 2004, 338). Η ερασιτεχνική ενασχόληση με το πιάνο γίνεται ιδιαίτερα δημοφιλής, ιδίως αφότου εισέρχεται και εγκαθίσταται στην οικιακή σφαίρα, στο σαλόνι της οικογένειας της αστικής τάξης ως το πλέον ενδεδειγμένο όργανο για γυναίκες που έπαιζαν μουσική ερασιτεχνικά. Συμβάλλει έτσι σε μεγάλο βαθμό στην ταύτιση σχεδόν της ερασιτεχνικής μουσικής ενασχόλησης με το γυναικείο φύλο, ταύτιση η οποία εμπεριέχει και προάγει το εξής παράδοξο: ενώ οι γυναίκες γίνονται η οδός για να πάρει το πιάνο μια τιμητική θέση στα αστικά σαλόνια και να καταξιωθεί ως κατάλληλη διασκέδαση, αυτό συμβάλλει με τη σειρά του στον εγκλωβισμό τους στα στενά όρια της ερασιτεχνικής μουσικής και του οίκου, μονώνοντάς τις από τους κινδύνους της δημόσιας σφαίρας και των επαγγελματικών επιδιώξεων (με εξαίρεση pianίστριες όπως η Clara Wick, μετέπειτα Schumann, και η Fanny Mendelssohn Hensel που προέρχονταν από μουσικές οικογένειες). Ακόμη και το βάρος και οι διαστάσεις του συνηγορούν υπέρ της αμετακίνητης θέσης

του και της οριστικής παραμονής του εντός του αστικού οίκου.

Την εποχή εκείνη, η επιλογή, εκμάθηση και χρήση ενός μουσικού οργάνου καθορίζεται από έμφυλα κριτήρια (ενδεικτικά από το πεδίο της φεμινιστικής μουσικολογίας βλ. Meling, 2018, Koskoff 2014, Reitsma 2014, Parakilas, 2002, 140 και 144, Citron 2000, Green 1997, Mc Clary 1999, Cook & Tsou 1993)¹. Όργανα με ήχο οξύ και σκληρό όπως τα κρουστά, η τρομπέτα, η φλογέρα, αλλά ακόμη και το βιολί, χαρακτηρίζονται ανδρικά και άρα ηθικά ανάρμοστα για μια γυναίκα. Ο τρόπος που παίζονται προσβάλλει την έμφυτη γυναικεία ευγένεια, αρετή και σεμνότητα, ενώ απαιτεί σωματικές κινήσεις αταίριαστες και ηθικά μεμπτές σε μια γυναίκα, κινήσεις που επιπλέον εμποδίζονται και από τη μόδα της

1. Από το 1970 και ύστερα, η φεμινιστική θεωρία και κριτική επηρεάζει με καθοριστικό τρόπο το πεδίο της μουσικολογίας και βάζει τις βάσεις για ό,τι αποκαλείται «φεμινιστική μουσικολογία». Η νέα προσέγγιση διαβάζει εκ νέου και κριτικά την ιστορία της μουσικής με στόχο να αναδείξει και να αναλύσει την αναπαράσταση της γυναίκας και του γυναικείου σε διάφορους τομείς της μουσικής (όπως η ενασχόληση με μουσικά όργανα, είδη μουσικής και μουσικές δραστηριότητες). Αποδομεί έτσι τον κυρίαρχο μουσικό κανόνα υπογραμμίζοντας την έμφυλη διάστασή του, τη συμβολή του στη κοινωνική συγκρότηση της «αρρενωπότητας» και της «θηλυκότητας» και εισάγει στη συζήτηση τους κοινωνικούς και ιστορικούς παράγοντες και τις δομές εξουσίας που επηρέασαν την παρουσία των γυναικών στη μουσική καθιστώντας αόρατη την προσφορά τους. Η φεμινιστική μουσικολογία αμφισβητεί διακρίσεις ανάμεσα σε ανδρική και γυναικεία μουσική, ανώτερη και λαϊκή, δυτική και μη δυτική. Η αποδιάρθρωση των μέχρι τότε κυρίαρχων προσεγγίσεων άνοιξε το δρόμο για να συμπεριληφθούν, εκτός από το φύλο, η φυλή, η εθνότητα και η κοινωνική τάξη στην ιστορία της μουσικής και να αναγνωριστούν ως παράγοντες που καθόρισαν τη σχέση με τη μουσική σε διάφορες ιστορικές περιόδους. Παράλληλα, σε συνδυασμό με τις κουήρ, τις πολιτισμικές σπουδές και τις σπουδές φύλου, εξετάζει τις αναπαραστάσεις των σωμάτων στη μουσική, τα μουσικά μέσα και τη μουσική βιομηχανία, καθώς και τη δυναμική των σωμάτων να υπονομεύσουν μέσω της μουσικής τα κυρίαρχα πρότυπα περί φύλου και σεξουαλικότητας.

εποχής (Meling, 2018). Το πιάνο αντίθετα εναρμονίζεται πλήρως με τη «γυναικεία φύση», καλλιεργεί και αναδεικνύει έμφυτες γυναικείες αρετές όπως η πραότητα, η υπομονή, η λεπτότητα, η ευγένεια, η ευαισθησία, οι καλοί τρόποι, χωρίς να απαιτεί υπερβολική δεξιότητα, ενώ η εκμάθησή του αναγνωρίζεται ως γυναικείο επίτευγμα. Συμμετέχει έτσι ενεργά στη διαμόρφωση μιας θηλυκής, ευπρεπούς και γεμάτης χάρη στάσης του σώματος και τείνει να εξομοιώνει τη μουσική με τη θηλυκότητα.

Εξάλλου η γνώση του δεν είναι μόνο δείγμα παιδείας και ηθικής. Παίζοντας, η γυναίκα δημοσιοποιεί στοιχεία του χαρακτήρα της απαραίτητα για τη σύναψη ενός καλού γάμου, δίνοντας εγγυήσεις ότι θα γίνει καλή σύζυγος και μητέρα. Της δίνεται ακόμη η δυνατότητα να καταθέσει την προσωπική της διάθεση, να προκαλέσει επιθυμίες και συναισθήματα στο ακροατήριο, να συναναστραφεί και να ερωτοτροπήσει με το άλλο φύλο πάντα στον περιχαρωμένο και ελεγχόμενο οικιακό χώρο, χωρίς κάτι τέτοιο να θέτει σε αμφισβήτηση τις ηθικές της αρχές (Meling, 2018, Davies, 2008, 69-70, Solie, 2004, 90). Το σπίτι έτσι δεν προστατεύει μόνο αλλά είναι και χρήσιμο: εκεί η μαθήτρια μαθαίνει να παίζει πιάνο είτε μόνη της, είτε παρουσία τρίτων, καταθέτοντας καθημερινά δείγματα της εργατικότητας, της προόδου και της συμμόρφωσής της στους κανόνες. Για την αστική τάξη και το γυναικείο φύλο το πιάνο είναι η γέφυρα μεταξύ ιδιωτικής και δημόσιας σφαίρας, όπου όμως το ιδιωτικό νοείται αποκλειστικά και μόνο στο πλαίσιο της οικιακότητας. Προσωπικά συναισθήματα και μύχιες επιθυμίες βρίσκουν ασφαλή διέξοδο μέσω του πιάνου. Το πιάνο διαμεσολαβεί την γυναικεία σεξουαλική επιθυμία, τοποθετώντας την έξω από το γυναικείο σώμα καθιστώντας την αποδεκτή και ακίνδυνη. Αναδύεται, όπως γράφει η Meling, ένα είδος σεξουαλικότητας δια αντιπροσώπου, μια σαγήνη χωρίς σωματική επαφή, μια αναπαράσταση της σεξουαλικής επιθυμίας που νομιμοποιεί την

έκφραση συναισθημάτων εντάσσοντάς τα στην κοινωνική δομή και τις έμφυλες προδιαγραφές της (Meling, 2018). Με αυτούς τους όρους η ερασιτεχνική ενασχόληση με το πιάνο υποθάλλει και ρυθμίζει σχέσεις ανάμεσα στη δημόσια εμφάνιση, τη σεξουαλική διαθεσιμότητα και τη μουσική, μέσω των οποίων «... η εξουσία καταφέρνει να φτάσει ως τις πιο λεπτές και τις πιο ατομικές συμπεριφορές», να χαράξει δρόμους που «της επιτρέπουν να προσεγγίσει τις σπάνιες ή μόλις αντιληπτές μορφές της επιθυμίας» ... «να διαπερνά και να ελέγχει την καθημερινή ηδονή» (Foucault, 1982, 21).

Η ένταξη της μουσικής στην οικογενειακή σφαίρα είχε ως αποτέλεσμα μια εκδοτική άνθιση με παραλήπτη το γυναικείο κοινό. Οι Επιστολές είναι ένα δείγμα αυτής της τάσης. Δείγμα όμως ξεχωριστό και ιδιαίτερο, όπως έχει ήδη αρχίσει να διαφαίνεται.

Ο ίδιος ο Τσέρνι συστήνει τις επιστολές ως παράρτημα του *Opus 500*, έργο που αποτελείται από είκοσι τέσσερις *Etudes* μηχανικής και στιλ. Τις απευθύνει πολύ συγκεκριμένα σε μια μορφωμένη νεαρή κυρία της αστικής τάξης, τη δωδεκάχρονη Σεσίλια, με αδιαμφισβήτητο ταλέντο, αν και, κατά τον ίδιο, θα μπορούσαν να φανούν χρήσιμες σε κάθε μαθητή ανεξαρτήτως φύλου, ηλικίας και επιπέδου γνώσεων. Εκτός από την αστική προέλευση της παραλήπτριας, το ίδιο το όνομά της προκαλεί ενδιαφέρον. Η Σεσίλια ήταν μάρτυρας των πρώτων χριστιανικών χρόνων που τον 15^ο αιώνα αγιοποιήθηκε (St. Cecilia, η Αγία Κικιλία), και ανακηρύχθηκε προστάτις της μουσικής και των μουσικών καθώς η ίδια έπαιζε όργανο χωρίς όμως να συνθέτει (Cook & Tsou, 1993, 1). Τέσσερις αιώνες αργότερα, στα τέλη του 19ου, κατασκευάστηκε το πρώτο ημι-μηχανικό πιάνο με την ονομασία *Cecilian piano-player* (η γνωστή πιανόλα). Στην Αμερική μάλιστα το *Cecilian* ήταν εμπορική επωνυμία μιας σειράς πιάνων (και ημι-μηχανικών πιάνων) εξαιρετικής ποιότητας, που θεωρήθηκε

η Κάντιλακ της μουσικής. Δεν θα μάθουμε ποτέ τι πραγματικά ώθησε τον Τσέρνι να βαφτίσει τη φανταστική του μαθήτριά Σεσίλια. Ήθελε να υπενθυμίσει τη μακροχρόνια σχέση του πιάνου με το γυναικείο φύλο; Προέβλεψε τη μηχανική του εξέλιξη και, με την αναφορά στην (Αγία) Σεσίλια, θέλησε να την νομιμοποιήσει; Τα ερωτήματα, αν και αναπάντητα, συνοδεύουν εμμέσως τη συζήτηση για τη δομή του βιβλίου. Όπως μαρτυρά και ο τίτλος, πρόκειται για δέκα επιστολές, γραμμένες σε διάστημα ενός έτους. Με αυτές ο Τσέρνι δίνει εξαιρετικά λεπτομερείς οδηγίες-εντολές σχετικά με την εκμάθηση τεχνικών δεξιοτήτων (δακτυλοθεσία, ποικίλματα, στάση σώματος) και θεωρητικών γνώσεων (ανάγνωση και γραφή μουσικής, αρμονία), την επιλογή ρεπερτορίου, την ερμηνεία παρουσία τρίτων και τέλος τον αυτο-σχεδιασμό. Απαντά ακόμη στις ερωτήσεις και τις ανησυχίες της Σεσίλια, παρακολουθεί την πρόοδό της, την ενθαρρύνει και την επαινεί για τα επιτεύγματά της. Μεταξύ των επιστολών μεσολαβεί ένα διάστημα δύο περίπου μηνών, λογικά αναγκαίο για μελέτη και εξάσκηση αλλά και πρακτικά χρήσιμο καθώς ενισχύει την εντύπωση ότι ο υποτιθέμενος διάλογος εκτυλίσσεται σε πραγματικό χρόνο. Ο Τσέρνι ορίζει βοηθό του έναν τοπικό δάσκαλο στον οποίο ουδέποτε απευθύνεται άμεσα, αλλά τον καθιστά υπεύθυνο για την καθημερινή εξάσκηση της μαθήτριάς του. Αργότερα, όταν το διακύβευμα είναι ο σωστός ρυθμός, εισάγει το μετρονόμο του Μέλτσελ, εκτιμώντας ότι ο ρυθμός είναι πολύ σημαντικός ώστε να τον αφήσει αποκλειστικά και μόνο στα χέρια της Σεσίλια (και κάθε ερμηνευτή).

Είναι προφανές ότι τόσο η Σεσίλια όσο και οι επιστολές είναι ανύπαρκτες, δεν είναι παρά απλά προϊόντα μυθοπλασίας. Ο Τσέρνι υιοθετεί τη γυναικεία φωνή και οδηγεί την Ruth Solie να τον κατηγορήσει, με μια δόση υπερβολής, για πλαστοπροσωπία (όπως αναφέρεται στην Davies, 2008, 72). Υποδύεται τη νεαρή

μαθήτρια, αλλά ως άνδρας θέτει και τους δικούς του όρους στη διαδικασία διαμόρφωσης της μελλοντικής πιανίστριας με σημείο αναφοράς και το φύλο της. Η παραλήπτρια έτσι των επιστολών μαζί και μέσω του πιάνου μαθαίνει να υπακούει εντολές, συχνά απόρροια και έμφυλων προδιαγραφών.

Για ποιόν λόγο άραγε ο Τσέρνι επιλέγει τη μέθοδο των επιστολών προκειμένου να διατυπώσει τις παιδαγωγικές του θέσεις σε αυτή την ιδιότυπη εξ αποστάσεως εκπαίδευση; Σύμφωνα με τον ίδιο, η επιστολική μέθοδος είναι ό,τι πλησιέστερο στην προφορική διδασκαλία ευνοώντας την προσωπική απεύθυνση: κάθε επιστολή ξεκινά με το κλασικό «Αγαπητή Δεσποινίς», και κλείνει με το «Διατελώ..., Ο Υμέτερος...», διαπνέεται άλλοτε από φιλικό και ευχάριστο και άλλοτε από αυστηρό και άκαμπτο τόνο, και τα δύο μάλλον αναμενόμενα αφού ο Τσέρνι υποτίθεται πως έχει γνωρίσει από κοντά τη Σεσίλια και την οικογένειά της, και καλλιεργεί την προοπτική μιας τακτικής επικοινωνίας. Ίσως το γεγονός ότι ήδη από το 1750 η ανταλλαγή επιστολών ήταν διαδεδομένη πρακτική και η επιστολική μυθιστοριογραφία ήταν ιδιαίτερα δημοφιλής στην Ευρώπη του 19^{ου} αιώνα να συνέβαλε σε αυτή την επιλογή. Χρησιμοποιεί λοιπόν μια δοκιμασμένη πρακτική, στην οποία συμμετέχουν ενεργά και μορφωμένες γυναίκες, προκειμένου να εκθέσει την παιδαγωγική του μέθοδο, συντηρώντας όμως σε όλη τη διάρκεια της αλληλογραφίας την άνιση σχέση δασκάλου-μαθήτριας: Εκείνος διδάσκει ενώ η Σεσίλια ακούει, χωρίς να ενθαρρύνεται να γράφει ή να εκφράζεται. Η φωνή της χάνεται και η κρίση της υποβαθμίζεται (Davies, 2008, 70-71). Οι δικές της επιστολές απουσιάζουν, και οι όποιες αντιρρήσεις της στην παιδαγωγική μέθοδο, ακόμη και η πρόοδός της, μεταφέρονται στο αναγνωστικό κοινό μέσα από τα λόγια του Τσέρνι. Οι ελάχιστες φορές που η χρήση εισαγωγικών δηλώνει την αυτολεξεί μεταφορά των λεγόμενων της αντί να αποτελούν δείγματα, έστω φευγαλέα, ότι ανα-

γνωρίζεται ως δρων υποκείμενο, μάλλον λειτουργούν εις βάρος της. Τα παράπονά της γίνονται ευκαιρία να αποδείξει ο Τσέρνι την ορθότητα και αποτελεσματικότητα της μεθόδου του με το επιχειρήμα πώς όλα όσα την ενοχλούν ή τη δυσκολεύουν δεν είναι παρά αναγκαία κακά, και αν εκείνη τα δει ως τέτοια, αν δεχτεί την προσωρινότητά τους και επιδείξει υπομονή, επιμέλεια και συστηματική εξάσκηση αυτά θα αποφέρουν αδιαμφισβήτητους καρπούς στο μέλλον. Η ατομική διάκριση, ακόμη και σε περιπτώσεις ταλαντούχων μαθητών, όπως υπογραμμίζει, εξαρτάται από την προσωπική επιμονή, τη μελέτη και τη συμμόρφωση στους κανόνες. Η επίδειξη ζήλου και επιμέλειας διασφαλίζουν την ανταμοιβή και την αναγνώριση, πόσο μάλλον όταν μόνο παίζοντας ο μαθητής δίνει απτά δείγματα της προόδου του, προσφέρει «γεγονότα», τα οποία ως πιστή αναπαραγωγή όσων διδάχθηκε, επιβεβαιώνουν ότι η συγκεκριμένη γνώση έχει όντως γίνει κτήμα του. Βλέπουμε εδώ τη διάκριση ανάμεσα στο γνωρίζω ότι, την προτασιακή γνώση, η οποία αφορά έναν κατάλογο πληροφοριών, και στο γνωρίζω πώς, την διαδικασιακή γνώση που αποδεικνύει τι γνωρίζει κάποιος μόνο με τον χειρισμό, με την επιτέλεση (Ryle 2009).

Ας δούμε τώρα το περιεχόμενο των επιστολών έχοντας κατά νου ότι στο σχήμα του Τσέρνι η μουσική ως όλον ανάγεται στο σύνολο των διακριτών μερών της (Laor, 2016, 5-24). Η επιτυχία στο πιάνο, δηλαδή το σωστό παίξιμο, είναι συνάρτηση της αναγνώρισης, ανάλυσης, εκμάθησης και ελέγχου τριών ξεχωριστών μα άρρηκτα συνδεδεμένων στοιχείων της: της σωστής δακτυλοθεσίας, των καλών διανθισμάτων και της ωραίας εκτέλεσης (Laor, 2016, 9). Η κάθε Επιστολή λοιπόν υπαγορεύει και το βηματισμό της προσφερόμενης γνώσης. Είναι ένα αυτοτελές μάθημα, σε άμεση σύνδεση με το επόμενο, αναπόσπαστο κομμάτι ενός γνωστικού σπιράλ με προδιαγεγραμμένο τελικό στόχο. Αντίστοιχα η εκμάθηση δεξιοτήτων έχει ως αφετηρία το πώς παίζονται τα

μουσικά κομμάτια, από τα πιο εύκολα στα πιο σύνθετα και απαιτητικά, στην απόλαυση με αισθητικούς και πνευματικούς όρους. Ο διαχωρισμός της γνώσης σε στάδια επιτρέπει τη διείσδυση του χρόνου στη δραστηριότητα και την εξειδίκευσή του σε ό,τι αφορά την εξάσκηση, τη συχνότητα, την επανάληψη, τη διάρκεια της μελέτης. Παράλληλα εισάγει μια γραμμική, εξελικτική αντίληψη του χρόνου και της προόδου καθώς η τελευταία καταγράφεται σε σχέση με τα ισχύοντα χρονικά στάδια.

Η καθοριστική σημασία των τεχνικών δεξιοτήτων φέρνει αναπόφευκτα στο προσκήνιο το σώμα και τους κανόνες που το αφορούν. Δεν είναι περίεργο, λοιπόν, ότι η πρώτη εισαγωγική επιστολή επικεντρώνεται στο σώμα της νεαρής Σεσίλια. Η εκγύμναση του σώματός της προηγείται της απόκτησης τεχνικών δεξιοτήτων²: η θέση των δακτύλων, των χεριών, των αγκώνων,

2. Ήδη από το 1600, στο *Il transilvano* του Τζιρονάλο Ντιρούτα (Gironaldo Diruta), την πρώτη από ό,τι φαίνεται καταγεγραμμένη μέθοδο για πιάνο, τονίζεται η σπουδαιότητα της στάσης του σώματος και η οικονομία των κινήσεων του κεφαλιού και του στήθους. Στο ίδιο πνεύμα κινούνται και οι εκδόσεις περί μεθόδου του Κουπερίν (F. Couperin, *L'art de toucher le clavecin*, 1716), του Ραμό (Jean Philippe Rameau, *Methode sur mécanique des doights sur le clavierintin*, 1724 και *Code de musique pratique*, 1760), καθώς και οι απόψεις περί διδασκαλίας του Μπαχ (όπως τουλάχιστον καταγράφονται από τον γιό του Καρλ Φίλιπ Ιμάνουελ και τον πρώτο του βιογράφο Φόρκελ (Johann Nikolaus Forkel), του Κλεμέντι (Muzio Clementi, *Introduction to the art of playing the pianoforte*, 1803, και *Gradus ad Parnassum*, 1817-1827) και του Χούμελ (Johann Nepomuk Hummel, *A complete theoretical and practical course of Instructions*, 1829) (βλ. σχετικά Keeves, 1984, 2-19).

Η τεράστια σημασία της σωστής θέσης των χεριών και των δακτύλων συμπεκνώνεται στην ανακάλυψη του χειροπλάστη από τον Γερμανό Τζον Μπέρναρντ Λοζιέ (1777-1846) το 1814. Πρόκειται για ένα μηχανικό βοήθημα που συγκρατούσε τον καρπό, τα χέρια και τα δάκτυλα κυρίως των αρχαρίων ώστε να αποφεύγουν τα λάθη στη δακτυλοθεσία και κάθε δάκτυλο να παίζει μόνο τη νότα για την οποία προορίζεται. Ο χειροπλάστης απέβλεπε στην ενδυνάμωση των δακτύλων και στην αναστολή της φυσικής τους τάσης να κινούνται όλα μαζί. Υ-

το επίπεδο πίεσης των δακτύλων στα πλήκτρα και των ποδιών στο πεντάλ, η ταχύτητα, ο ρυθμός, οι χειρονομίες, οι μορφασμοί, ο τύπος χαμόγελου, η κίνηση του στήθους και του κεφαλιού, η σειρά διαδοχής και η διάρκεια των κινήσεων υπογραμμίζουν τον κεντρικό ρόλο κάθε μέρους του σώματος. Βλέπουμε πως όχι μόνο τα χέρια και οι αγκώνες αλλά και η κίνηση του κάθε δακτύλου είναι εξαιρετικά σημαντική για την επίτευξη της ισορροπίας του σώματος καθαυτό αλλά και με το πιάνο. Η δεξιοτεχνία των δακτύλων μοιάζει με την ομαλή λειτουργία ενός μηχανισμού που εξαρτάται από τη δύναμη, την ταχύτητα και το εύρος κάθε νότας. Κάθε δάκτυλο έχει, όπως διευκρινίζει ο Τσέρνι, τα δικά του ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, τα οποία ο ερμηνευτής οφείλει να λάβει υπόψη ώστε να τα προσαρμόσει στις ιδιαιτερότητες του πιάνου. Το σωστό παίξιμο λοιπόν στηρίζεται στη συμμόρφωση του σώματος στο πιάνο. Το γεγονός ότι τα πόδια της νεαρής μαθήτριας δεν φτάνουν τα πεντάλ εμποδίζει τη συμμόρφωση και για το λόγο αυτό τη λύση δίνει ένα υποπόδιο, ένα προσθετικό στοιχείο ανάμεσα στο σώμα και το μουσικό όργανο, που εξασφαλίζει τη μεταξύ τους ισορροπία (Parakilas, 2001, 116). Το σώμα προσλαμβάνεται σχεδόν με όρους μηχανής και ταυτόχρονα ορίζεται ως τόπος άσκησης της πειθαρχικής εξουσίας (Foucault, 2005, 183). Σύμφωνα με τις αναλυτικές οδηγίες η κίνηση κάθε μεμονωμένου μέρους του σώματος πρέπει να εκτελείται σωστά ως την τελευταία της λεπτομέρεια προκειμένου να είναι αποτελεσματική, να έχει τη δική

ποκαθιστούσε την αυστηρή επιτήρηση εκ μέρους του δασκάλου και διευκόλυνε για τον λόγο αυτό την ομαδική διδασκαλία. Στην εποχή του προκάλεσε ποικίλες και έντονες αντιδράσεις (βλ. Laor, 2016, 15-18), κυρίως γιατί θεωρήθηκε μια σκληρή μέθοδος που κατέστρελλε την φυσική κίνηση και ευλυγισία των χεριών, την χαλάρωση και εκφραστικότητά τους. Στις αρχές του 20ού αιώνα η χρήση του κρίθηκε ξεπερασμένη και αναποτελεσματική και ο χειροπλάστης έπαψε να εφαρμόζεται.

της εσωτερική οργάνωση και ταυτόχρονα να βρίσκεται σε άμεση και σταθερή αλληλουχία με τις υπόλοιπες. Το σώμα διασπάται σε ξεχωριστά μέρη τα όποια όμως βρίσκονται σε αμοιβαία αλληλεξάρτηση με στόχο τη μεταξύ τους ισορροπία και την εκτέλεση της δραστηριότητας με τον βέλτιστο, οικονομικότερο και αποτελεσματικότερο τρόπο. Με αυτή την έννοια οι μουσικοί όροι είναι και θεωρητικοί και σωματικοί, απευθύνονται εξίσου στο νου και στο σώμα, ως πιστό εκτελεστή των κανόνων αλλά και προσδιορίζουν τις σχέσεις του σώματος του ερμηνευτή με το αντικείμενο που χειρίζεται, το πιάνο, προσδένοντας το ένα στο άλλο (βλ. σχετικά Foucault, 2005, 209). Το πιάνο έτσι γίνεται ένα με τον εκτελεστή και ο εκτελεστής ένα με το πιάνο, συγκροτώντας ένα αδιάσπαστο σύνολο: το πειθαρχημένο σώμα είναι προϋπόθεση και στήριγμα μιας αποτελεσματικής (μουσικής) κίνησης (Foucault, 2005, 202). Η πειθαρχία δεν αφήνει να της ξεφύγει ούτε η παραμικρή, φαινομενικά ασήμαντη λεπτομέρεια καθώς «πίσω από την χρονοτριβή στη λεπτομέρεια και την προσοχή στα μικρά συμβάντα, θα πρέπει να αναζητήσουμε όχι κάποιο νόημα, αλλά κάποια προφύλαξη. Η πειθαρχία είναι μια πολιτική ανατομία της λεπτομέρειας» (Foucault, 2005, 186).

Οι λεπτομέρειες δεν είναι τυχαίες. Επικαλούνται μια λογική και αποβλέπουν σε ένα στόχο. Ρυθμίζουν, ως στοιχεία μιας τεχνικής, τον τρόπο με τον οποίο καλείται κανείς να κάνει κάτι και ταυτόχρονα τον αποτρέπουν, τον προειδοποιούν τι να μην κάνει (Ryle, 2009, 473-75). Υφαίνεται έτσι ένα πλέγμα προτροπών και αποφυγών που μετατρέπεται σε σύστημα αρχών με καθολική ισχύ εφόσον προέρχεται από έναν ειδήμονα με μακροχρόνια πείρα. Αυτού του είδους οι κανόνες συνοδεύουν μια γνώση η οποία οικοδομείται μέσα από την πράξη, ακολουθεί κανόνες-συνταγές, είναι ανοιχτή σε δοκιμή και λάθη και είναι ελέγξιμη στην εφαρμογή της, άρα δεν είναι τυχαία αποτελεσματική (Ryle, 2009, 469). Επιπλέον η λεπτο-

μερής παράθεση κανόνων αναφορικά με το πώς, παίρνει τη μορφή αποκάλυψης μυστικών, τα οποία εφόσον εκχωρούνται από τον ειδικό συντελούν στη μύηση των διδασκομένων στην κουλτούρα των ειδικών. Ο λόγος και η μύηση έτσι έρχονται να εξωραϊσουν και να νομιμοποιήσουν την πειθαρχική εφαρμογή του κανόνα και την πρόληψη του λάθους. Αξίζει εδώ να σημειωθεί ότι η προσήλωση του Τσέρνι στο μηχανιστικό τρόπο παιξίματος δεν τον εμπόδισε να αναγνωρίσει, με άλλη αφορμή, ότι κρύβει αρκετές δυσκολίες για τους νεαρούς μαθητές του. Όπως γράφει: «Δεν θα κερδίσουμε τίποτα βασανίζοντας τον νεαρό μαθητή με συνθέσεις που πρέπει να του φαίνονται ξεπερασμένες, ακατανόητες και ανούσιες, ή υπερβολικά δύσκολες και κοπιαστικές. Τίποτα δεν είναι πιο σημαντικό για τον δάσκαλο από το διαμορφώσει και να αναπτύξει το συντομότερο δυνατόν το γούστο του μαθητή του. Αυτό μπορεί να επιτευχθεί με τον καλύτερο τρόπο από την επιλογή των κομματιών. Όσο χρήσιμη και αν είναι η πρακτική των πολυάριθμων ασκήσεων μελέτης που δημοσιεύονται τώρα, ο δάσκαλος δεν πρέπει να παραφορτώνει με αυτές τους μαθητές του» (όπως αναφέρεται στο Keeves, 1984, 18). Εξάλλου ο ίδιος ο Μπετόβεν, δάσκαλος για λίγα χρόνια του Τσέρνι, διαφωνούσε με τις αυστηρές απόψεις του Τσέρνι για το λάθος. Αυτό φαίνεται από επιστολή του Μπετόβεν προς τον Τσέρνι όταν ο τελευταίος είχε μαθητή τον ανηψιό του Μπετόβεν, Καρλ. Τον παρακαλεί να δει τον Καρλ ως έναν μέσο μαθητή και του ζητά να είναι μαζί του στοργικός μα σταθερός, και από τη στιγμή που θα μπορεί να παίζει και να διαβάξει μουσική με σχετική άνεση, ακολουθώντας τη σωστή δακτυλοθεσία, τις νότες και την ερμηνεία, να μην τον διακόπτει όταν κάνει ασήμαντα λάθη στο παίξιμο των κομματιών, αλλά να του τα επισημαίνει μόνο στο τέλος. Αν και όπως παραδέχεται, έχει μικρή εμπειρία στη διδασκαλία, ο Μπετόβεν κρίνει ότι αυτή η μέθοδος αποδίδει και σε σύντομο χρονικό διάστημα δίνει μουσικούς (Anderson, 1961, 742-43).

Με αυτές τις επισημάνσεις, η Δέκατη και τελευταία Επιστολή περί αυτοσχεδιασμού μπορεί να θεωρηθεί και δείγμα έμμεσης κριτικής στην αυστηρότητα της μεθόδου που μοιάζει όμως να καταλήγει σε μεθοδολογικές αντιφάσεις και αμφιταλαντεύσεις. Εδώ ο Τσέρνι, αφού έχει ήδη βεβαιωθεί για τις τεχνικές δεξιότητες της Σεσίλια, ανοίγει το παράθυρο σε μια μουσική που δεν είναι στατική ή παγωμένη στο χρόνο. Βάζει τη Σεσίλια μπροστά στο ενδεχόμενο να δημιουργήσει η ίδια μια απρόβλεπτη, ρευστή ως προς τη σύνθεση και τη χρήση μουσική, μια μουσική που μπορεί να αποκοπεί από το αρχικό της πλαίσιο και την αρχική της σημασία και να συνομιλήσει με άλλες μουσικές. Φαντάζεται ένα σχεδόν απεριόριστο δίκτυο μουσικών επαναδιατυπώσεων, θεωρώντας ότι τα μουσικά υλικά μπορούν να γίνουν αντικείμενα αντιγραφής, διαφοροποίησης και διάχυσης και να απελευθερωθούν από το ύφος και τις μουσικές υποδείξεις του συνθέτη (βλ. White, 2021, 77-79). Αναγνωρίζει έτσι στη Σεσίλια την ικανότητα να είναι αυτόνομο, δρών υποκείμενο, ικανό να δημιουργήσει, ικανό να συμβάλει στη διαμόρφωσή της υποκειμενικότητάς του, να εκφράσει τις ιδέες και τα αισθήματά του τολμώντας μια σύνθεση της λογικής και του συναισθήματος αλλά και να απαιτήσει νέα γνώση (μεταφέρει έτσι την επιθυμία της να μάθει αρμονία και θεωρία). Παρόμοια της αναγνωρίζει την ικανότητα να παίζει, αξιοποιώντας τις τεχνικές της δεξιότητες, έργα μεγάλων μουσικών όπως ο Μπετόβεν και ο Χούμελ, αλλά την ίδια στιγμή την οριοθετεί: όσο σωστή και αν είναι η ερμηνεία της, θα υπολείπεται εκείνης των επαγγελματιών μουσικών. Είναι σαν ο Τσέρνι να δυσκολεύεται να διαχειριστεί την προοπτική ότι αν η Σεσίλια παίζει χωρίς επιτήρηση και αψηφήσει τα όρια μπορεί να αποκαλύψει ένα ταλέντο βιρτουόζου, δηλαδή να παίζει περισσότερο καλά από όσο πρέπει και επιτρέπεται ή να παρασυρθεί από το συναίσθημα και να υπερεκτιμήσει την αξία της. Όπως άλλωστε την

προειδοποιεί στις Επιστολές ΙΙΙ και V, κάθε υπερβολή πρέπει να αποφεύγεται. Ο Τσέρνι περιορίζει τις ερμηνείες της στο σαλόνι του σπιτιού της προς τέρψη μάλλον των οικείων της παρά της ίδιας, διαγράφοντας την πιθανότητα μιας δημόσιας εμφάνισης. Οι περιορισμοί ωστόσο δεν ακυρώνουν το γεγονός ότι οι μουσικές γνώσεις της Σεσίλια, όπως την φαντάζεται ο Τσέρνι, ξεπερνούν το ερασιτεχνικό επίπεδο και την αναβαθμίζουν σε μια «διακεκριμένη ερασιτέχνη» (Davies, 2008, 76), ούτε και διασκεδάζουν τη δυσκολία του να χαράξει τα όρια ανάμεσα στην ερασιτεχνική και την επαγγελματική μουσική (Davies, 2008, 77-78).

Βλέπουμε λοιπόν ότι η σταδιακή κατάκτηση πιανιστικών τεχνικών διαμορφώνει με αργό, υπολογισμένο και ελεγχόμενο ρυθμό το αδέξιο σώμα, το εξασκεί, το συγκροτεί και το καθιστά ικανό να τελειοποιείται και να μεταλλάσσεται ώστε να παίζει πιάνο σωστά (να είναι χρήσιμο σύμφωνα με τον Φουκό), σχεδόν μηχανικά. Η πειθαρχία, υπό αυτήν την έννοια, εγκαθιστά πάνω στο σώμα μια σχέση υποταγής-χρησιμότητας και πολλαπλασιάζει τις δυνάμεις του ενώ ταυτόχρονα τις διασπά: αφενός τις μετατρέπει σε «επιδεξιότητα», σε «ικανότητα», που προσπαθεί πάντα να αυξήσει και αφετέρου, αντιστρέφει την ενέργεια που θα μπορούσε να προκύψει από αυτές και τις υπάγει σε σχέση αυστηρής υποταγής (Foucault, 2005, 184-85).

Η σταδιακή απόκτηση δεξιοτήτων έχει ως βάση την επανάληψη και τη διαρκή τριβή. Μάλιστα, ακόμα και όταν κάποια μουσικά κομμάτια (και οι απαιτούμενες γι' αυτά τεχνικές) έχουν ήδη γίνει κτήμα της Σεσίλια, παραμένει η υποχρέωσή της, ενόσω μαθαίνει καινούργια, να επανέρχεται σε αυτά τακτικά, ώστε να τα διατηρεί ζωντανά στη μνήμη και στα δάκτυλά της. Σε καμία περίπτωση οι νέες γνώσεις δεν μπορούν να υπάρξουν ανεξάρτητα από τις παλιές. Μόνο όταν οι γνώσεις τεχνικής γίνουν δεύτερη φύση θα μπορέσουν οι μαθητευόμενοι να αποδεσμευτούν από αυτές και

να προχωρήσουν σε δυσκολότερα, ακόμη και προβλέψιμα έργα, εν προκειμένω, να αυτοσχεδιάσουν (βλ. Ryle, 2009, 234). Η Λορ, ανατρέχοντας στην παιδαγωγική του Πεσταλότζι, παραλληλίζει τις ώρες καθημερινής μηχανικής εργασίας με στόχο τη σχεδόν αυτόματη αναγνώριση, ονομασία και γραφή των νοτών με τη διαδικασία εκμάθησης των γραμμάτων του αλφαβήτου (Laor, 2016, 10, Βλ. και Musser 2019). Όπως τονίζει, η μια αποβλέπει στο αβίαστο και σωστό παίξιμο και η άλλη στην ευφράδεια και χωρίς κόμπιασμα ανάγνωση. Και στις δύο περιπτώσεις το επιθυμητό αποτέλεσμα στοχεύει να αποκλειστεί το λάθος και η απρογραμματίστη και άρα ανεπιθύμητη παύση. Όπως αποφαινεται ο Τσέρνι, τίποτα δεν είναι χειρότερο στη μουσική από το παίξιμο μιας λάθος νότας. Αν συμβεί, τότε καταστρέφει το μουσικό σύνολο όπως ο λεκές από μελάνι ένα λευκό ύφασμα, ή μετατρέπει τη μουσική μελωδία σε ανυπόφορο θόρυβο.

Αυτή η έγνοια του Τσέρνι γίνεται αφορμή για να ξανασκεφτούμε το κοινωνικό σκηνικό του 19^{ου} αιώνα και κυρίως τη διάδοση και εξύμνηση της μηχανής. Στις αρχές και τα μέσα του 19^{ου} αιώνα ο ενθουσιασμός γύρω από μηχανή αποτυπώνεται και στον συχνό παραλληλισμό του πιάνου με μουσική ατμομηχανή. Αν και το πιάνο είχε ήδη από την εποχή που πρωτο-κατασκευάστηκε έναν πιο σύνθετο μηχανισμό από οποιοδήποτε άλλο έγχορδο όργανο με πλήκτρα, μόνο τον 19^ο αιώνα, το ιδανικό της ατμομηχανής και του τρόπου λειτουργίας της επεκτάθηκε και στον τρόπο που παιζόταν το πιάνο, ή ακριβέστερα, στον τρόπο που οι άνθρωποι διδάσκονταν να παίζουν πιάνο (Parakilas, 2001, 115-16, Björkén-Nyberg, 2019). Οι πιανίστες παίζουν μια μηχανή και ταυτόχρονα μετατρέπονται και οι ίδιοι σε μηχανή. Δεν πρόκειται όμως για μια αντιθετική σχέση ατόμου-μηχανής αλλά για ένα σημείο συνάντησης ανάμεσα στην παιδαγωγική, την καλλιτεχνική έκφραση με τη μηχανική (Muri, 2007, 28, Ketabgian, 2011, 147). Η Σεσί-

λια καθοδηγείται και ελέγχεται από το δάσκαλο και παράλληλα μαθαίνει να ελέγχει το πιάνο. Πρόκειται για δύο παράλληλες διαδικασίες που ορίζουν το που (σπίτι) και το πώς συγκροτείται η υποκειμενικότητά της. Η Μπιόρκεν-Νίμπεργκ, διαβάζει τις Επιστολές σαν να ήταν εγχειρίδιο οδηγιών χρήσης μιας μηχανής, οι οποίες εγγράφονται στο πνεύμα μιας αυτορρυθμιζόμενης οικονομίας. Όπως υποστηρίζει, ο παραλληλισμός του πιάνου με τη μηχανή δεν είναι τόσο ακραίος όσο αρχικά φαίνεται. Και τα δύο αποβλέπουν στον ίδιο στόχο: την επάρκεια και το βέλτιστο αποτέλεσμα μέσω της οικονομίας κινήσεων. Και τα δύο απαιτούν τις ίδιες μηχανικές δεξιότητες: έλεγχο και αξιοποίηση του χρόνου, αυτοματισμό, αποφυγή λάθους, σωστή στάση και κίνηση του σώματος, ανατροφοδότηση, εσωτερική λειτουργία ρύθμισης και ελέγχου. Για παράδειγμα, η περιστασιακή απροθυμία της Σεσίλια να ακολουθήσει τις επιταγές της μεθόδου, λειτουργεί ως κίνητρο ανατροφοδότησης για τον Τσέρνι. Τον αναγκάζει να επανέλθει προκειμένου να την υποστηρίξει και να τη δικαιώσει (βλ. Björkén-Nyberg, 2019, 128-130).

Σε αυτά τα συμφραζόμενα το λάθος και η απρογραμματίστη παύση έχουν ολέθριες συνέπειες τόσο για το πιάνο όσο και για τη λειτουργία της (ατμο)μηχανής. Αν ακολουθήσουμε αυτό τον παραλληλισμό, μπορούμε να υποθέσουμε ότι ο Τσέρνι ανοίγει τη μέθοδό του στα τεχνολογικά επιτεύγματα της εποχής και τολμά να υιοθετήσει δημοφιλείς τον 19^ο αιώνα οικονομικούς όρους όπως η ιδιοκτησία, η επένδυση και η συσσώρευση, υποδηλώνοντας ότι συμπλέει με το εργασιακό έθος της βιομηχανικής εποχής, αλλά και με βασικούς στόχους της αστικής τάξης, όπως η ατομική πρόοδος και διάκριση. Τόσο η ατμομηχανή όσο και το πιάνο αναμένεται να λειτουργούν συνέχεια και σωστά, ακολουθώντας έναν καθορισμένο ρυθμό και να σταματούν μόνο όταν είναι προγραμματισμένο. Στο πιάνο και τα δύο εξαρτώνται από την Σεσίλια:

στην Επιστολή ΙΙΙ καλείται να μη σταματά καθόλου όσο παίζει και να ακολουθεί με προσήλωση τον ρυθμό: να μην επιβραδύνει, να μην επιταχύνει ανεξέλεγκτα έτσι που τα δάκτυλά της να μοιάζουν με αφηνιασμένο πόνυ (τυχαίος άραγε ο παραλληλισμός με την ιπποδύναμη;).

Οι Επιστολές εκτός από τη μετάδοση μουσικών γνώσεων και δεξιοτήτων, υπενθυμίζουν ότι όλες οι μορφές γνώσης και οι τρόποι μετάδοσής της φέρουν κοινωνικό και πολιτικό πρόσημο. Σε ό,τι αφορά τη μουσική μάς δείχνουν, σε πείσμα παγιωμένων ιδεολογημάτων, ότι ως πολιτισμικό προϊόν δεν συμβάλλει μόνο στην πνευματική, καλλιτεχνική και αισθητική καλλιέργεια και την ηθική ανύψωση, αλλά έχει τη δυναμική να επιβάλει πειθαρχίες και να απαιτήσει συμμόρφωση σε κανόνες και πρότυπα πολύ πέρα από τα όριά της³.

Οι Επιστολές, με πρωταγωνίστρια τη Σεσίλια, προσωποποίηση του στερεοτυπικού νεαρού κοριτσιού της αστικής τάξης του 19^{ου} αιώνα, επιτελούν ένα συγκεκριμένο πολιτισμικό και πολιτικό έργο, οικειοποιούμενες τις κυρίαρχες αξίες της εποχής. Θα μπορούσαν να διαβαστούν και ως μια ιδιότυπη μαρτυρία για το πώς διαμορφώνεται η περιθωριακή θέση της γυναίκας στο χώρο της μουσικής και κατ' επέκταση στη δημόσια σφαίρα. Ταυτόχρονα, αξιοποιώντας την ενασχόληση των γυναικών με τη μουσική και μια

3. Πληθώρα ερευνών φέρνει στο φως τη σκοτεινή πλευρά της μουσικής: η χρήση της στην προπαγάνδα, σε στρατιωτικές επιχειρήσεις, σε στρατόπεδα κράτησης και εξόντωσης, φυλακές και τόπους εξορίας, σε διαδικασίες ανάκρισης, σωφρονισμού και βασανιστηρίων, τη μετατρέπει σε μέσο άσκησης ψυχολογικής βίας, (με την αδιάκοπη επανάληψη, την αφόρητη ένταση, τη στέρηση ύπνου), προσβολής πεποιθήσεων και καταρράκωσης του ηθικού. Από την άλλη όμως η μουσική, όπως σχετικές έρευνες υπογραμμίζουν μπορεί να αποτελέσει και μέσο διαμαρτυρίας, διεκδίκησης, και ενδυνάμωσης κοινωνικών ομάδων, αντίστασης και υπονόμησης κυρίαρχων αξιών.

συγκεκριμένη μέθοδο διδασκαλίας της, καταφεύγουν και αναπαράγουν έμφυλα στερεότυπα εμφανίζοντάς τα ως «φυσικά» και «κανονικά». Παρόλα αυτά, όπως είδαμε, αφήνουν κάποια δειλά περιθώρια διαφυγής. Η νεαρή Σεσίλια, αν και εγκλωβισμένη σε λεπτομερείς και επιτακτικές οδηγίες, στον έλεγχο και τη ρύθμιση ατομικών δραστηριοτήτων και επιθυμιών, τολμά. Δίνει δείγματα ανυπακοής και διεκδικεί (με αβέβαιη έκβαση) την ενεργή συμμετοχή στη συγκρότηση της υποκειμενικότητάς της απαιτώντας πιο προκλητικούς στόχους οι οποίοι υπονομεύουν τα όρια του φύλου της. Ο Τσέρνι κλείνει την επικοινωνία τους ανακοινώνοντάς της ότι σκοπεύει να την επισκεφτεί σύντομα και την προειδοποιεί χαριτολογώντας πως με ύφος δικαστή θα κρίνει από κοντά τις επιδόσεις της. Αν και διατηρεί μέχρι τέλους το ρόλο του δασκάλου-κριτή, φαντάζεται τη Σεσίλια αυτόνομη, αποδεδειγμένη από την παρουσία του. Άλλωστε είδαμε πως η Σεσίλια εκμεταλλεύεται τις αντιφάσεις και αμφιβολίες του, τρυπώνει στις ρωγμές των αμφιταλαντεύσεών του και από εκεί αξιώνει την αυτονομία της.