

**ПЪРВИЯТ ТРАКТАТ
ПО КЛАВЕСИН:
ОТ ДИСТАНЦИЯТА
НА ТРИ ВЕКА***

Явор Конов

Дьо Сен Ламбер живее в епоха, в която клавесинът търпи истински разцвет. Не само в европейските кралски дворове, но и в семействата на благородниците от различни кръгове, обучението по пеене и свирене на инструмент е задължителен елемент от възпитанието. Младият благородник, или стремящият се към благородническите среди буржоа, е трябвало да умее, вземайки листа със запис на музикална пиеса, да поднесе дори от пръв поглед съвсем прилично изпълнение — независимо дали става дума за вокална творба¹, или за инструментална музика. И ако младата дама е трябвало умело да пее (по това време вече и арии от опери), не по-малко необходимо е било и да се съпровожда нейното изпълнение², както и да се свирят солови клавесинни произведения. Ето основата, на която се поражда и разпространява толкова големият интерес към умението да се свири на клавесин — най-напред в дворците и благородническите кръгове, а след това сред буржоазията.

На свой ред това създава много голям подтик за развитие на музиката като теория и практика, и в частност на клавирната педагогика. Оттук произтича и необходимостта от създаването на трактати, респ. книги и учебни помагала, които от една страна да са указание за всеки учител, а от друга — да са портативни учители и самоучители.

* Дьо Сен Ламбер. Принципите на клавесина. *Париж, 1702.*

Трактатът на Дьо Сен Ламбер е всъщност първият учебник по клавесин. Несправедливо е, че почти навсякъде в литературата като такъв се посочва трактатът „Искусството да се свири на клавесин“ на Франсоа Купрен³, написан петнадесет години по-късно (1716-17). При това между двата труда има голяма разлика — и в насочеността, и в обема, и в характера на изложение. Трудът на Дьо Сен Ламбер, предназначен за начинаещия клавесинист, систематично обхваща широк кръг от педагогически и теоретически (общи, музикални и специализирано клавесинни) проблеми, разгърнати в посока именно към начално представяне, респ. усвояване на свиренето на клавесин⁴. Трактатът на Франсоа Купрен е изключително ценен, но, може би защото е насочен към усъвършенстването на клавесиниста, е с несравнимо по-малък обем и недотам систематично изложение. Да поясня: в своя трактат Купрен излага вижданията си за преподаването, интерпретацията, орнаментацията и пръстовката, като въпреки това оставя без отговор редица въпроси. Ако навляза в детайли, трябва да добавя, че трактатът на Купрен е всъщност първият трактат по клавесин, който разглежда именно тънкости в свиренето на този инструмент. Приемам, че думите на Купрен „[...]не съм срещал досега нито един метод, който третира доброто свирене[...]“ говорят тъкмо за това⁵. Той разглежда, ще повторя, проблеми, свързани с майсторството при изпълнението на клавесин: особености на звукоизвличането, тънкости при свирене на различни видове украшения, технически похвати при свирене на различни видове пасажи, проблеми на подходящата пръстовка и т.н. Всъщност още в предговора си Купрен изяснява, че: „Методът, който предлагам тук, е уникален, няма никакво отношение към Табулатурата, която е само една наука на Числата, но в него третирам всички неща (чрез демонстрираните принципи), свързани с доброто свирене на Клавесин.“ (Не е ли това косвено потвърждение, че Купрен е познавал трактата на Дьо Сен Ламбер?) И добавя, че трудът му е насочен както към вече опитните клавесинисти, така и към тези, които се стремят да станат такива. Добавя още и че „между Граматиката и Декламацията съществува голяма разлика, но безкрайна е тя между Табулатурата и начина да свириш добре“. Купрен изяснява в предговора си, че изложените в трактата му принципи са абсолютно необходими най-малкото за доброто изпълняване на собствените му пиеси. И допълва, в самото начало на труда си, че трактатът му (особено разглежданите проблеми на пръстовката) всъщност е свързан с „много места от моите две книги с Пиеси“ (за клавесин — *бел. авт. Я. К.*).

Днес името на Дьо Сен Ламбер не се среща в общи енциклопедии, дори и във френски издания. Бедна е, ако изобщо е включена, информацията за него и в специализирани издания, дори понякога е противоречива и неточна. Например М. Онегер представя Дьо Сен

Ламбер като френски клавесинист и теоретик от началото на XVIII век и твърди, че нищо не се знае за живота му⁶. Тук трябва да отбележа колко по-пълни са статиите в *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*⁷ и в *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, които освен че дават най-обемната информация (все пак по-малко от половин страница), представят накратко и двата трактата на Дьо Сен Ламбер. Макар и по-кратка, справката в *Larousse de la Musique*, представя Дьо Сен Ламбер като педагог от първи ранг.

От тези издания за името на автора има сигурност само във фамилното — Дьо Сен Ламбер (*Monsieur de Saint Lambert*). В речника си съвременникът му Себастиан дьо Бросар е обозначил в таблицата на авторите, които са писали на френски, *Le Sr. (Sieur) de Saint Lambert*.

Дотолкова, доколкото известното и достоверното за Дьо Сен Ламбер е изключително малко, при проучването на неговия трактат „Принципите на клавесина“ трябва да се чете постоянно между редовете. И почти всяка дума да се разглежда не само в нейната номинална стойност, но и като елемент от контекста и подтекста.

Дьо Сен Ламбер, въпреки частицата за благородство(?) „дьо“, в никакъв случай не е от кръга музиканти, свирили и обучавали краля или неговите придворни от първи ред. Убеждаваш се, че е бил много добър преподавател, но се досещаш, че е имал достъп най-много до богатите, търсещи признание в социума, домове. Дори е приемал да напуска от време на време Париж, за да преподава на талантиливи ученици от провинциални благороднически фамилии (а може би и от не особено известни семейства).

По нищо не изглежда Дьо Сен Ламбер да се е домогвал до признание на всяка цена. Още по-малко — да се смята за *arbiter elegantiarum* в областта на теорията и практиката на клавесина, и изобщо на музиката! Напротив, винаги подчертава вероятността всеки да може да сътвори нещо достойно, както и необходимостта щото оригиналните негови идеи да бъдат подложени не само на вниманието, но и на критиката както на компетентни колеги, така и на интелигентни непрофесионалисти, неосветлени по въпросите на музиката хора.

Забвението, на което е бил оставен забележителният трактат по клавесин на Дьо Сен Ламбер (до репринтите на изд. *Minkoff Reprint* през 1974), свързвам не само с не особено високия обществен статус на автора и неизвестността му като композитор (а вероятно той и не е бил такъв), но преди всичко с готовността му драговошно да подценява своите иновации и приноси — и в теорията, и в педагогиката.

След като съм се запознал с творчеството на френските моралисти, живели и писали преди и по времето на Монтен, не мога да не допусна, че Дьо Сен Ламбер не само е познавал тяхното творчество, но е живял

и съобразно високите цели на епохата. Затова и от неговия учебник по клавесин моралът и нравствеността струят от всяка страница: в отношението и към ученика, и към учителя, и в преклонението пред предшествениците и най-талантливите съвременници, та дори и към надарения ученик, който е надминал преподавателя си.

Един факт ми изглежда несъмнен: Дьо Сен Ламбер не е бил сребролюбец. Нито веднъж в трактатите си не споменава нещо за хонорарите: необходими ли са, какви са, лесно ли е да се заплащат, каква е релативната им стойност във времето. Думичките „су“, „ливри“ и др. фигурират в текстовете му единствено като сравнителна мярка за трайността на нотите!

Когато се съди, въз основа на трактата „Принципите на клавесина“, не е трудно да се твърди, че Дьо Сен Ламбер е имал качествата на отличен преподавател: вземайки под внимание (различните) естествените дарби на ученика и качествата, и желанията на учителя да ги развива, Дьо Сен Ламбер изгражда, апробира и отпечатва методика на обучение по клавесин, която и днес прави чест на своя автор. Тя се отличава със системност, последователност в третирането на все по-усложняващите се клавирни (и свързаните с това педагогически) проблеми, излагани по такъв достъпен начин, че да могат да служат и на самостоятелно обучаващия се. Разбира се, Дьо Сен Ламбер съвсем не пренебрегва значението на примера на учителя, който сам изпълнява пред ученика преподавания материал (нещо, което и днес не е толкова често срещано!) и дори съчинява подходящи за отделния ученик упражнения и способности за тяхното изпълнение. Днес ние бихме сравнили този метод с теорията на Майкъл Полани за „явното и неявното знание“.

В никакъв случай не трябва да се пренебрегне фактът, че в своя трактат Дьо Сен Ламбер разглежда качествата на ученика преди тези на учителя и, всъщност, далеч преди Жан-Жак Русо и Песталоци, е преместил „основата на педагогическата наука от знанието и от учителя към ученика“. И ако продължава аналогията с писаното от Ортега-и-Гасет, трябва да отбележа, че Дьо Сен Ламбер поставя ученика и неговите специфични дадености като водещи. За мен Дьо Сен Ламбер, най-вероятно, е бил силно повлиян от френските моралисти и най-вече от Монтен. Не бих искал да пренебрегна високите морални качества и на самия Дьо Сен Ламбер.

Качествата на учителя — „познание и почтеност“ и „да може и да иска“, както и основният му недостатък — „да не знае да постави ръката на учениците си & да ги приучи към лоша употреба на пръстите си“ (нещо, което „остава за цял живот като вечно препятствие към усъвършенстването на свиренето“) винаги би трябвало да помни всеки от нас, защото в ръцете на мнозина попадат таланти с големи възможности, а могат да останат осакатени за цял живот.

Както и да не пропускаме диференциацията между професионалното музикантско познание и таланта да преподаваш, подчертана от Дьо Сен Ламбер.

Още едно твърдение на Дьо Сен Ламбер радва и впечатлява силно и днес. „В свиренето на Клавесина нищо не е така свободно, както позицията на пръстите. Всеки търси в това само своето удобство & непринуденост.“ Елементарна за професионалиста истина, която, за съжаление, и днес много често се пренебрегва в клавирната педагогика (дори и от „елитни“ преподаватели) в името на стил, вкус, интерпретация. Които не се постигат, обаче, с насилие над анатомията и физиологията. Твърдението на Дьо Сен Ламбер радва и с това, че не стои голословно, а е подкрепено с подходящи примери за различните ръце.

Ако обобщя, Дьо Сен Ламбер представя цяла методика на обучение не само по клавесин, а изобщо по музика. И не само по музика.

В „Принципите на клавесина“ личи и иновативността на Дьо Сен Ламбер. И що се отнася до предлаганата от него реформа на нотното писмо (да бъде редуциран в „клавесинната табулатура“ броят на използваните ключове ако не до един, то до три), и до предложението му да се промени съществуващата тогава практика в арматурата на бемолните минорни тоналности да се записва един бемол по-малко (под влияние на широко разпространения тогава дорийски минор), а да се отбелязва реалният им брой. И някои улеснения в нотния запис, и настояването му да се упражняват всичките пръсти, за да се увеличи пъргавината и техниката им.

С преподаването на похвата при свирене на гамовидни пасажки с двойката пръсти 1-2 Дьо Сен Ламбер предугажда следващия етап на клавирната техника, базиран изключително на (позиционно) прехвърляне на ръката през първия пръст.

Добър и опитен педагог, Дьо Сен Ламбер изисква преподаване „с интелигентност & яснота“ на всеки ученик, независимо от неговата възраст. Майсторски е изграден от Дьо Сен Ламбер — и адаптиран за началните стъпки на обучавания — терминологичният апарат на трактата.

Дьо Сен Ламбер умее да обяснява както изчерпателно — от позицията на множество конкретни проявления на дадено правило, така и да обобщава, като извлича общия принцип, формулира правилото. Но, което особено силно впечатлява, не поема по пътя към канонизиране и догматизиране на представи, норми и правила, а, напротив, винаги предлага, отново и отново, алтернативи⁸. И, в последна сметка, избор за ученика, респ. изпълнителя — и в пръстовката, и в украшенията, и в определянето на темпото, и в интерпретацията като цяло. Стига, разбира се, този избор да е основан на достатъчно професионално познание и умение, както и на това,

което французите наричат *bon gout*. Тук правя паралел с друга методологическа тенденция в преподаването на началното, основополагащо за дадена дисциплина познание: предлагането на множество правила (респ. забрани) и строгото придържане към тях, което улеснява (но често и затруднява) ученика, осигурявайки му по този начин поредица сигурни жалони (същевременно и ограничители) в първоначалната му ориентация в съответната дисциплина и първите му стъпки в нея⁹. Дьо Сен Ламбер предлага по-модерния, бих казал днес, методологически път: запознаване с правила, детайли и особености, но непосредствено последващо предоставяне на творческа свобода, на личен избор и реализация.

И още: Дьо Сен Ламбер апелира добрият педагог да помогне на даровития ученик да го надмине в съвършенството.

Изследванията ми, отнасящи се до музикално-терминологичния апарат на Дьо Сен Ламбер в „Принципите на клавесина“, извършени аналитично-компаративно, ми дават основание да твърдя, че Дьо Сен Ламбер е владеел отлично теорията на музиката от епохата. Тази богато нюансирана осведоменост представих чрез различни цитати. Характерно обаче за него е предпочитанието към интегриращи понятия, които обединяват в едно различните нюанси на даден термин.

Така напр. Дьо Сен Ламбер използва понятието *музика* с много значения (по-тесни или по-широки, тъй както и ние го използваме днес), но за него *музика* е преди всичко хомофонно-хармоничната музика, съответно на епохата.

Характерна е, също така, взаимозаменяемата употреба на думите „звук“ и „тон“, най-често в смисъла на „музикален тон“.

По времето на Дьо Сен Ламбер думата „мелодия“ отдавна съществува във френския език, но той не я използва нито веднъж — навсякъде предпочита да употреби *chant*, може би защото понятието *chant* е много по-разпространено и с по-голям смислов обхват.

Противно на нашите днешни представи и нагласи за тона на клавесина (относително тих и, което е по-важно — краткотраен и остър, едва ли не „бодлив“), с търсене на съответно за епохата звучене, що се отнася до интерпретиране на съвременното пиано (свирене стакато или полустакато и пр.), за Дьо Сен Ламбер клавесинът „пее“. Този трактат дава възможност на днешния изпълнител да се ориентира в интерпретацията и да преосмисли трафаретните представи на съвременността.

Термина „нота“ Дьо Сен Ламбер използва — за разлика от Себастиан дьо Бросар, който разглежда термина почти етимологично (за всички видове бележки в запис на музика) — предимно както ние днес, в елементарната теория на музиката. Но не липсват и пасажи, в които той отъждествява термините *нота* и *клавиш*; по

подобен начин изгражда асоциативните връзки *клавиш* — *ключ* („трябва да се натисне върху Клавиатурата точно Клавишът, който се нарича ключ Sol“), „линия — име на тон, т. е. ключ“ (линията добива име според ключа, поставен на нея).

Има и случаи на употреба на термини в по-тесен смисъл — например според Дьо Сен Ламбер „акордът е няколко ноти, които се свирят едновременно с една ръка“ (*подч. авт. Я. К.*). Особено интригуващ е моментът „се свирят с една ръка“. Какво е тогава едновременното изсвирване на ноти с двете ръце? Дори и да се абстрахираме от тези въпроси, веднага се появява друг въпрос: а извън рамките на клавесинната терминология какво е акорд? Дьо Сен Ламбер не дава отговор, макар че говори и за акорд от шест партии, две от които се свирят с дясната ръка, а другите — с лявата.

Характерно за епохата е взаимното преливане на термините *measure*, *cadence*, *mouvement*: в смисъл на характер на протичане на музикалната пиеса (що се отнася и до темпо, и до метроритъм, и до настроение, и до агогика, и до характерни жанрови черти). Неслучайно двадесетина години по-късно от Дьо Сен Ламбер, Франсоа Купрен пише: „Считам, че ние смесваме *Measure* с това, което се нарича *Cadence*, или *Mouvement*: *Measure* определя Количеството и Равномерността на времената: *Cadence* е всъщност Духът и Душата, които трябва да се прибавят.“ Но преобладаващата употреба е в общия смисъл. Особено широкообхватен е терминът *мувман*, поради което в превода го оставих в този му вид. Под *каденца*, освен като аналог на *мувман*, във времето на Дьо Сен Ламбер разбират и различен вид украшения — докато ние днес под *каденца* разбираме или логично последование от акорди (при това обикновено в ролята на заключение), или, по-рядко, виртуозната самостоятелна изява на солиста в инструментален концерт.

От „Принципите на клавесина“ ясно проличава и това, че Дьо Сен Ламбер много добре познава творчеството и теоретическите постановки както на своите предшественици, така и на съвременниците си и се отнася към техните позиции с голямо уважение, но и с критичност.

Дьо Сен Ламбер, подвластен и на френската традиция, оставя като *arbiter elegantiarum* добрия вкус (*le bon gout*). И го повтаря не веднъж. Въпреки, че „добрият вкус“ е нещо много относително, при това всяко време си има своя „добър вкус“.

И накрая се изкушавам да подчертая най-силното внушение от „Принципите на клавесина“: **талантът, творческият дух, заложибите, дарбата** (както и да го наречем) **е основното, абсолютно необходимото и (понякога) единственото условие за проникване в света на изкуството и за създаване на изкуство.** Схематичното прилагане на норми и правила, или механичното съобразяване с тях само евентуално обещава успех. Разбира се, отличното им познаване е

conditio sine qua non за професионалиста (иначе си просто дилетант!), но дали ще ги спазиш или ще ги нарушиш остава твое лично и неприкосновено право, произтичащо от презумпцията за (и всъщност необходимостта от) творческа свобода. Това откровение, което се разкрива в трактата „Принципите на клавесина“ на Дьо Сен Ламбер, направено преди 300 години и което, трябва да признаем, и днес би прозвучало за мнозина еретично (най-малкото!), е радост за окото и душата на читателя на неговия трактат. Защото, ще повторя, не стриктното прилагане на правила е условие за сътворяване на изкуство, а единствено талантът. Само талантът, позволявайки си свободата да нарушава вече установени в изкуството правила, създава новите правила на вечно обновяващото се изкуство.

Завършвам със строфата на Дьо Сен Ламбер, включена в трактата му:

„Единствен Феб, или Природата по-скоро,
Разпалва в нас талант на Музикант, Поет;
Без този дар от Нея, дори и да се труди без умора,
Умът не ще постигне творчески разцвет.“

(Прев. Атанас Сугарев)

Трактатът на Дьо Сен Ламбер „Принципите на клавесина“ (Париж, Балар, 1702) е ярко свидетелство за теорията и практиката на клавесинизма през XVII в. Той представлява много голям интерес и за съвременния музикант: теоретик, клавирен педагог и/или изпълнител (в частност — на музика от епохата на френския клавесинизъм) и следва да получи достойно място в българската¹⁰ музикална литература и обучение.

1 Днес ни изглеждат твърде трудни (дори само за разчитане), вокалните полифонични произведения от епохата на разцвета на контрапункта (връщам се по-рано във времето от века на Дьо Сен Ламбер) — но за благородника тогава е било в кръга на обичайното умение да изпълни подходящата за гласа му партия с лекота, дори на прима виста. Тази традиция преминава и в инструменталната музика. Обновявана във времето (като се премине през популярните музикални инструменти — лютнята, виолата, клавесина), тя се запазва и в по-късните времена, включително и в тези на Дьо Сен Ламбер, време, повтарям това, на особен разцвет на клавесина.

2 Да не забравяме, че именно в епохата на барока се ражда и разпространява basso continuo.

3 Couperin, Fr: L'art de toucher le Clavecin. Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1933.

4 „Този голям брой Хора, които обичат Клавесина, ме накара да мечтая да дам на Публиката Метод, който да учи на Принципите; & аз бях толкова повече обсебен да го направя като виждах, че нито един Учител не се е захванал още с това, макар че мнозина вече бяха съставили Методи или за пеене, или за свирене на Инструменти.“ (De Saint Lambert, M: Les Principes du Clavecin. Contenant une Explication exacte de tout ce qui concerne la Tablature & le Clavier. Avec des Remarques nécessaires pour l'intelligence de plusieurs difficultés de la musique. Le tout divisé par Chapitres selon l'ordre de matières. A Paris, Chez Christophe Ballard, seul

Imprimeur du Roy pour Musique, rue S. Jean de Beauvais, au Mont-Parnass. M. DCCII. Avec Privilège de Sa Majesté. /R Michel de Saint-Lambert. Les Principes du Clavecin, Minkoff Reprint, Genève, 1974).

5 Вероятно именно в този смисъл и Ана Линде, в предговора си (написан през февруари 1933) към изданието, с което работя, казва, че „с този свой труд в действителност Купрен е първият, който дава на музикалния свят един истински метод по клавишин“. Защото не дотам вероятно ми се струва (и все пак не невъзможно) Ана Линде да не познава трактата на Дьо Сен Ламбер.

6 Honegger, M: Dictionnaire encyclopédique de la musique. Les hommes et leurs oeuvres, 2 vol., Paris, Bordas, 1986, нòд. 1095-1096.

7 The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 20 vol, ed. by Stanley Sadie, London, Macmillan Publishers Ltd, 1980/R96.

8 Исак Паси, познавачът на великите френски моралисти Монтен, Паскал, Ларошфуко, Лабрюйер, Волтер и Русо пише, че най-пълните и най-добрите прояви на френския дух са: „изящество, свобода, нетърпимост към догмите, към всякакви догми и към догмите на системите“. П а с и, И. Есета. С., 1993, с. 187.

9 Такъв е методологическият подход в преподаването на контрапункт и полифония, базиран на системата на Йохан Йозеф Фукс от 1725 г. „Много забрани — верен път — може би така най-кратко се характеризира методът на Фукс. Принцип, на пръв поглед подсказващ опасност от догматизъм, но метод, улесняващ ориентацията на учащия се в основите на контрапункта и полифонията. В ред контрапунктични школи началните стъпки в обучението се основават (и до днес — бел. авт. Я. К.) именно на Фукс, защото многото забрани насочват учащия се към вярното решение, представено от само няколко или единствена възможност, но и в немалко страни е надделяло становището, че свободният контрапунктичен стил (Баховият) и неговите норми и изисквания, заложен в началната работа по контрапункт, носят най-голяма творческа свобода, дават по-добри педагогически и музикални резултати.“ К о н о в, Я. Българските учебници по контрапункт и развитието на учебната дисциплина полифония (кантус фирмус и двуглас). // Б ъ л г. музикозн., 1989, № 3, с. 37-51)

10 „Мечтал ли е Дьо Сен Ламбер — възкликна известната френска клавишинистка Бландин Верле — че неговите трактати ще бъдат преведени на български език! Браво!“ (лична кореспонденция на автора).

Die erste Cembalo — Abhandlung aus der Entfernung von drei Jahrhunderten

Javor Konov

Die Abhandlung von De Saint Lambert Die Prinzipien des Cembalos (Paris, 1702) stellt eigentlich das erste Lehrbuch für Cembalo dar. Die Vergessenheit, in der dieses bemerkenswerte Werk geraten war (bis zu den Reprints des Minkoff Reprint-Verlags im Jahre 1974) ist zu erklären nicht nur durch den nicht sehr hohen gesellschaftlichen Rang des Verfassers und dessen Unbekanntheit als Komponist (wenn er überhaupt Komponist war), sondern vor allem durch seine Bereitschaft, freiwillig seine eigenen Innovationen und seinen Beitrag — sowohl zur Theorie, als auch zur Pädagogik — zu unterschätzen.

De Saint Lambert legte die ganze Unterrichtsmethodik nicht nur für Cembalo, sondern auch für Musik überhaupt dar. Und nicht nur für die Musik. Die von ihm vorgeschlagene Reform der Notenschrift (Reduzierung der Zahl der benutzten Notenschlüssel in der Cembalo-Tabulatur wenn nicht auf nur einen, so auf drei) und sein Vorschlag zur Änderung der bestehenden Praxis, in die Armatur der B-Moll-Tonarten ein B weniger zu schreiben (unter dem Einfluß des damals sehr verbreiteten dorischen B) und ihre tatsächliche Zahl zu notieren. Dazu kommen bestimmte Erleichterungen der Notenschrift und sein Bestehen darauf, mit allen Fingern zu üben, um die Flexibilität und die Technik zu verbessern.

Lambert hat die Musiktheorie seiner Zeit ausgezeichnet beherrscht. Er benutzte den Begriff Musik vieldeutig (im weiteren und im engeren Sinne, wie heute), für ihn war aber Musik vor allem die homophon-harmonische Musik, was dem Verständnis seiner Zeit entsprach. Typisch ist der Gebrauch der Wörter "Laut" und "Ton" als gleichwertig, am häufigsten im Sinne von "Musikton".

In der Abhandlung Prinzipien des Cembalos beeindruckt vor allem das Talent: der schöpferische Geist, die Begabung (egal wie wir das bezeichnen würden) ist die wichtigste, absolut notwendige und (manchmal) einzige Voraussetzung für den Zugang zur Welt der Kunst und zum Kunstschaffen. Die schematisierte Anwendung von Normen und Regeln oder deren mechanische Einhaltung können nur zufällig erfolgreich sein.