ки и слова, которое он почитает совершенством, через Вакенродера с его пониманием музыки как высшего из искусств, к Гофману, у которого снова появляется требование слияния слова и звука в глубоко возвышенном и духовном смысле [16, с. 86]. Однако, на наш взгляд, Вакенродер отнюдь не является приверженцем «чистой музыкальности», он далек от идеи «музыки для музыки». Он тоже настаивает на связи музыки и слова — как для того, чтобы подчеркнуть содержательную сторону музыки, так и для того, чтобы выявить все выразительные возможности, таящиеся в слове. Никакому другому искусству, по мнению Вакенродера, не удается столь загадочным образом сплавить в себе глубину содержания, чувственную силу и смутную, фантастическую значимость, как музыке.

Такому пониманию музыки способствовало то обстоятельство, что он вслед за Гердером воспринимал музыку как одушевленную природную стихию. Эстетика конца XVIII в., справедливо отмечает Ал. В. Михайлов, «не проводила границы между музыкой природы, музыкой бытия и музыкой как художественным творчеством, как произведением искусства, а подчеркивала непрерывность связи между ними, генетическую зависимость музыки как искусства от звуковых проявлений природы» [17, т. I, с. 37].

Особое значение романтиками придается пению, человеческому голосу. Русский просветитель, теоретик музыки А. М. Белосельский писал о музыке: «Это искусство, которое должно было обновиться первым вместе с литературой и которое, может быть, должно было обновиться ранее нее, это искусство, наиболее близкое человеку потому, что человек является первым его инструментом...» [18, с. 173]. Зарождающаяся европейская эстетика ориентировалась на античные образцы искусства, поэтому и музыка понималась в первую очередь как пение (древнегреч. mousikē, mousa — «музыка, пение»).

В третьей части «Системы теоретической философии» (1806), называемой «Учение о вкусе, или эстетика», В. Т. Круг провозглашает пение высшей, а инструментальную музыку низшей музыкой. Подобное отношение к вокальной и инструментальной музыке сохраняется вплоть до XIX в. и связано с разными факторами: с влиянием итальянской оперной традиции, а также с пониманием музыки как религиозного культа. А. Ф. Ю. Тибо, приверженец старинной вокальной церковной музыки, в работе «О чистоте музыки» (1824) писал: «Я ни в коей мере не отрицаю, что инструменты имеют свою прелесть, все грациозное, легкое, летящее, шумящее, бурное, танцующее они способны передать много лучше, в тысячу раз лучше, чем человеческий голос. Но ведь каждая вещь должна найти свое подходящее место... Тот, кого церковные песнопения приводят в церкви в состояние благочестия, всегда ощутит, что его чувства приобретают некоторый светский строй, как только вступают инструменты» [17, т. II, с. 52].

Гофман, глашатай новой, «дышащей романтическим духом» инструментальной музыки, в одной из глав «Крейслерианы» (1810—1814), посвященной инструментальной музыке Бетховена, раскрывает волшебную силу вокальной музыки. Гофман — музыкальный эстетик приемлет оба рода музыки: и старинную хоровую, и новую, инструментальную музыку. Яркими выразителями идеала новой музыки он считает Гайдна, Моцарта и Бетховена. Свое отношение к другому роду музыки он раскрывает в статье «Старинная и новая церковная музыка» (1817), которую интересно сравнить с главой Вакенродера «О различных родах в каждом искусстве, и в особенности о различных видах церковной музыки». Оба писателя различают три периода, три стиля в церковной музыке. Разница лишь в том, что Вакенродер дает о них общее представление, а Гофман предлагает развернутый, подробный и конкретный анализ произведений наиболее известных композиторов прошлого и настоящего.

Истинная церковная музыка для Гофмана начинается с Палестрины: