

Вакенродер отдает предпочтение мелодии, хотя его противопоставление мелодии и гармонии не столь категорично, как у Гердера, который в «Каллигоне» называет гармонию «простым разложением звуков», утомляющим слушателя, а мелодию — «настоящей музыкой», которая радует. Не разделяя гипотезу Рамо о возникновении мелодии из гармонии, Вакенродер, как и Рамо, находит в каждой из них своеобразную красоту.

Сопоставления красок и звуков у Вакенродера не так часты и не имеют принципиального значения. Сопоставление цвета и звука не играет для писателя такой важной роли, как взаимодействие слова и музыки. Вакенродера не интересует отдельно взятый звук или краска. Только известное соотношение звуков между собой или цвета во взаимодействии с другими изобразительными средствами является для него «свидетельством прекрасной утонченности и гармонического совершенства современного человеческого духа» [8, с. 171]. Следует отметить, что споры о соотношении мелодии и гармонии, о различных видах музыки имели принципиальный характер: в них нашли отражение споры об искусстве в целом (и в частности, о литературе, литературных жанрах), об образе художника в широком смысле слова.

Особенно органично в контекст романтических представлений вписываются «Беседы об аналогии красок и тонов» Ф. О. Рунге, где задолго до «цветного сонета» Рембо допускается тождество музыкальных и цветowych взаимоотношений, высказываются мысли о возможности, например, соотнести белый цвет со светом и высокими звуками, а черный — с тьмой и низкими звуками. Соответствия звука цвету искал Новалис, об аналогии тонов и красок размышляли Гердер и Тик, теорию звуковой символики разрабатывал А. В. Шлегель [19]. К. Франке, называя любимые краски Тика, указывает на их символическую основу: красный — любовь, Христос; золотой, зеленый — надежда; голубой, белый, желтый — луна [20, с. 76]. Г. Липпунер, анализируя помимо всего прочего любимые слова и выражения Вакенродера, отмечает у него наряду с основными тонами красок, как красный и желтый, присутствие определений, передающих различную степень освещенности, тона и полутона света, как блестящий (*glänzend*), мерцающий (*schimmernd*) [21, с. 217].

Вакенродер не преувеличивает и не абсолютизирует взаимовлияния искусств, он понимает, что механическое перенесение свойств одного искусства на другое может привести к разрушению каждого из них. Главу «Особая внутренняя сущность музыки и психология современной инструментальной музыки» он заключает словами: «Но зачем пытаюсь я, неразумный, переплавить в слова звуки? Словам ли передать то, что чувствую? Придите же, о звуки, слетайтесь же сюда и спасите меня от этого мучительного земного стремления к словам...» [8, с. 178].

Музыку, описывающую «человеческие чувства сверхчеловеческим языком», писатель считает самым прекрасным из человеческих изобретений. Именно в обращении к ней он последовательно отвергает принцип подражания природе, противопоставляя ему принцип выражения чувств и страстей. Вместо того чтобы прямо подражать природе, полагает Вакенродер, композитор должен передать те чувства и ощущения, которые были вызваны у него созерцанием природы.

С середины XVIII в. принцип выражения, противопоставленный теории подражания, становится ведущим в музыкальной эстетике, а сама музыка провозглашается искусством, наименее подражательным. Эту точку зрения развивали и романтики. Ярче всех природу ее особого, опосредованного подражания выразил Новалис: «Все звуки, которые порождает природа, грубы и неосмысленны, — только музыкальной душе шелест леса, свист ветра, соловьиное пение, журчание ручья нередко кажутся мелодичными и полными значения. Музыкант изымает существо своего искусства из самого себя, и никакое подозрение, что он подражатель, не может коснуться его» [1, с. 97].