

# 十九世紀初期のパリ音楽院における対位法

— 諸対位法の間をめぐって —

大 迫 知佳子

## 1. 序

フランスにおいて十九世紀初期は、一七九五年のパリ音楽院設立に伴い、作曲の教育という目的の下音楽理論が体系化され始めたその時期であった。こうした中、一八二四年には音楽院における新しい対位法とフーガの認定図書として、フランソワ・ジョゼフ・フェ

ティス (François-Joseph Fétis, パリ音楽院 対位法とフーガの教授 一八二一〜一八三三年) 著 *Traité du contrepoint et de la fugue*『対位法とフーガ概論』(一八二四年初版)が採用された。本書出版には、表裏二つの目的があったと考えられる。すなわち、①この時代までに著された対位法とフーガに関する理論教育書の内容に、十九世紀初期当時の音楽システムに関する理論を補完すること (Cherubini et al. 1824)<sup>1)</sup> ②アントワヌ・レイハ (Antoine Reicha, パリ音楽院 対位法とフーガの教授 一八一八〜一八三六年) の論文 *Traité*

*de haute composition musicale*『高等作曲理論』(一八二四〜一八二六年初版)への、ルイージ・ケルビーニ (Luigi Cherubini, パリ音楽院 作曲の教授 一七九五〜一八二二年 同音楽院 院長 一八二一〜一八四二年) と、フェティスの異議を含めた理論を公にする (Wangermée 1951 : 34-46, Nichols 1971 : 32, Magee 1977 : 27-31)<sup>2)</sup> という二つである。

後者の目的に関連して、諸先行研究は、「厳格な規則を重んじた守旧的理論(ケルビーニ、フェティス)対 自由な発想による理論(レイハ)」という三人の理論間の対立を見ている (Ibid., Emmanuel 1937 : 76-84, ストーン一九九五 : 一二六〜一二七, Ronxin 1995 : 137-138)。しかし、この見解は主として三人の理論書を巡る諸著述に基づくものであり、それぞれの理論そのものによる根拠づけは未だなされていない<sup>3)</sup>。

本稿では、『対位法とフーガ概論』出版の契機ともなった、ケルビー

二、レイハ、フェティスの対位法・フーガ理論間の関係がいかなるものであったのかということについて、特に単純対位法を中心に詳察することによって再考を試みる。初めに、十九世紀初期のパリ音楽院における対位法と和声理論の関係を確認する。次に、三人の理論家達の対位法書における単純対位法の扱いを整理した上で、それぞれの理論を比較し、相違点を解明する。最後に、解明点を通して諸理論の関係を新たに考察する。

## 2. 十九世紀初期のパリ音楽院における対位法と和声理論の関係

論の前提として、『対位法とフーガ概論』が出版された一八二四年前後のパリ音楽院における対位法教育の位置付けを確認しておく。ケルビーニが院長となった一八二二年に定められた音楽院の規約第四章第二条では、次のように規定されている。

第四章第二条「作曲」 まず、和声および、対位法とフーガを履修しなければ、また、作曲の教授と視学官の承認を得なければ、志願者作曲のクラスへ受け入れることは出来ない (Pierre 2002 : 247)<sup>(4)</sup>

さらに、同じ規約の第三条では、

第四章第三条「対位法とフーガ」 まず和声のクラスを履修しなければ、また、和声の教授、対位法とフーガの教授、視学官の承認がなければ、志願者を対位法とフーガのクラスへ受け入れることは出来ない (Pierre 2002 : 247)。

となっている。つまり、音楽院において生徒達は、和声から対位法とフーガへ、そして作曲へという習得の段階を踏むべきであった。また、ケルビーニは、対位法の教育について自身の *Cours de contrepoint et de fugue* 『対位法とフーガ教程』(一八三五年初版)の序文において次のように述べている。

この「対位法とフーガ」教程を始めるにあたって、私は生徒諸君が既に諸和音の理論、ひいては和声理論を習得していることと思う。故に、ただちに厳格対位法に取り掛かるう・・・ (Cherubini s. d. : 1)

さらに、『対位法とフーガ教程』のドイツ語翻訳をしたステーペルは、一八三五年六月二十一日付の音楽雑誌 *Gazette musicale de Paris* の「ケルビーニによる対位法とフーガ教程」において、対位法を学んだ後に作曲を学ぶべきであるという自身の見解を明らかにし、この『対位法とフーガ教程』が和声理論既得を前提としている

ことにも触れ、同書を称賛した (Stoepel 1835 : 210)。すなわち、ケルビーニやその理論に賛同するものは、対位法と和声理論を別ものとみなし、和声理論を習得した後に対位法を学び、対位法を習得した後に作曲を学ぶことが望ましいと考えていたわけである。

一方レイハはその著述において、対位法 (contrepoint) という言葉に関して『対位法』という言葉は、和声とほぼ同義語である。」 (Reicha 1836 : 716, Reicha s. d. : 87)にも同様の表現) という姿勢を取っている。実際、彼が対位法とフーガの諸規則を扱ったとされている『高等作曲理論』において、レイハは対位法と和声理論がほぼ同じものとして習得されることを目指して論をすすめている。ここでは、例えば二声の対位法の規則は、二声の和声の規則でもある。

フェティスは、対位法、和声理論、作曲の関係や習得段階について明言していない。しかし、理論に関する彼の著述からそれを窺うことはできるだろう。例えばフェティスは、*Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie* 『和声の理論と実践の総論』をはじめとする音楽理論に関する著述において、十六世紀以前の多声作品を和声理論の観点から説明している。また、彼が生涯一貫して主張した彼独特の「四つの調性システム」においても、対位法のひとつの規範とみなされているバレストリーナ様式を和声理論内のシステムのひとつに位置付けている。さらに、『対位法とフーガ概論』の中で、彼が対位法と和声理論を互換的に論じていることを勘案す

ると、レイハと同様、フェティスにとっても、対位法と和声理論はほぼ同義語であったのではないかと考えることができる (表一—①)。

### 3. ケルビーニ、レイハ、フェティスの対位法

#### 3—1. 対位法書における区分

次に、三人の対位法書における単純対位法の扱いを整理することによって、各理論家達が規定した二つの区分について比較を行う。

ケルビーニは、対位法に関する書として『対位法とフーガ教程』を上梓している。この書は、ケルビーニの弟子のひとりであるアレヴィ (Halévy) がパリ音楽院の授業におけるケルビーニの教授事項を纏めたものであるといわれている。同書では、転回のない単純対位法(呼び方は単に「対位法」)、模倣、転回のある二重対位法、フーガの順で説明がなされている。ケルビーニは、「厳格対位法システム」と「自由な作曲システム」という二つのシステムを規定し、この単純対位法、模倣、二重対位法、フーガのうち、フーガを「厳格対位法システム」から「自由な作曲システム」への移行段階と捉えた。そして彼は、生徒が自由なシステムで書くために、まず「厳格な規則 préceptes sévères」を学ぶべきであるという立場を取っている (Cherubini s. d. : 1)。

同様に、先に触れた「ケルビーニによる対位法とフーガ教程」の

中で、ステーベルは、音楽が教会 (temple) を離れたことで世俗化し、その規則や理論がなおざりになっているという現状を憂い、対位法の重要性を説いている。つまり、ケルビーニが「厳格な規則」の習得を目指した背景には、音楽の世俗化によって自由さのみが横行しているという状況に対する危惧も窺えるのである。ただしケルビーニは、古い作曲家達が用いた「単旋聖歌の調性 tonalité du plain-chant」ではなく、「現用の調性 tonalité actuelle」に従って厳格対位法システムを説明するという立場を取っている。これは調性に関してのみであり、和音に関しては古い作曲家が使用していた和音しか用いないとも彼は説明した。

レイハは、対位法のみを扱った書を出版してはいない。しかし彼は、『高等作曲理論』において、パレストリーナやフックスのシステム、すなわち対位法に言及している。レイハは、十七世紀末までと現用の「和声」システムを分け、前者を「旧システム（厳格スタイル）」、後者を「現システム（自由スタイル）」とした。彼は同書の中で、「旧システム（厳格スタイル）」習得の利点を説いており、決して「旧システム」をおろそかにしてはいない。ただし、先にも述べたように、レイハはこれを対位法の規則ではなく和声の規則として説明しており、「旧システム」を転回という概念の有無で区分していない。

一方フェティスが著した対位法に関する書は、『対位法とフーガ

概論』一冊である。これは、全二部からなり、第一部では転回のない単純対位法と単純対位法に基づく作曲法について、第二部では転回のある二重対位法とフーガについて論じられている。これらの単純対位法、二重対位法、フーガにおいても注目すべき区分が見られる。本稿「序」の中で、フェティスの『対位法とフーガ概論』出版に際する二つの目的を挙げた。このうち、ひとつ目の目的とは、この時代までに著された対位法とフーガに関する理論教育書の内容に、「現代の」つまり十九世紀初期当時の「システムおよび調性」と関連を持つ、最も厳格な規則」(Cherubini et al. 1824)を補完することであった。この目的はフランス学士院芸術アカデミー音楽部門の報告書に明記されていた。しかし、フェティスは一八四四年十一月二十四日付の音楽雑誌 *Revue et Gazette musicale de Paris* の「対位法の学習」において、『対位法とフーガ概論』の目的を次のように説明した。

従って、フランス学士院芸術アカデミーの報告において、ケルビーニが拙書「『対位法とフーガ概論』」について思い違いをしていたことが分かる。対位法とフーガに関する諸先行書が単旋聖歌の調性に則っているのに対して、私が現代の調性を用いたことを、ケルビーニは拙書の利点のひとつと見做した。拙書の第一部すべては、単純対位法に基づいた作曲に関するもの

であり、古い調性にしか関連しない。一方、第二部は二重対位法とフーガに関するものであり、現代の調性に基づいている。<sup>6)</sup>  
(Fetis 1844 : 388)。

このことから、フェティスは全ての規則を「現代の調性 tonalité moderne」下に確立するのではなく、単純対位法は「古い調性 ancienne tonalité」(単旋聖歌の時代から十六世紀末頃まで用いられていた調性)に基づくものであり、二重対位法とフーガは「現代の調性」(十七世紀初期以降の調性)に基づくものであるという区分を規定していたことが分かる。そしてこの区分を踏まえて、「現代のシステムおよび調性と関連を持つ、最も厳格な規則」の補完という本書の目的を達成しようとしたわけである。

従って以下の点が明らかとなった。つまり、1. ケルビーニは「厳格対位法システム」と「自由な作曲システム」をフーガという形式を境に区分し、レイハは「旧システム(厳格スタイル)」と「現システム(自由スタイル)」を時代によって区分し、両者ともが厳格システム/スタイル習得の必要性を説いたこと、2. ケルビーニとフェティスが、転回のない単純対位法と転回のある二重対位法を分けたのに対し、レイハは「旧システム」を転回という概念の有無で区分していないこと、3. ケルビーニは単純対位法を含む厳格対位法システムを「現用の調性」に従って説明するとし、一方フェティ

スは新旧二つの調性を「単純対位法」と「二重対位法・フーガ」間で区別したことが明らかとなった(表一—②)。ただし、註6で触れたように、Fetis 1844 : 388におけるフェティスの主張と、実際の理論内容にはやや隔たりも見られる。それでもなお、1. 3. からは「守旧的ケルビーニ、フェティス対自由レイハ」という単純な図式を窺うことはできない。

### 3—2. ケルビーニ、レイハ、フェティスの単純対位法

#### 3—2—1. 二声単純対位法

それでは、三人の理論の詳細を検討しよう。三人の理論における顕著な相違は、規則全体の基礎となる、音程の分類と扱い、進行に関する規則、禁則、転調の規則に認められた。<sup>7)</sup>

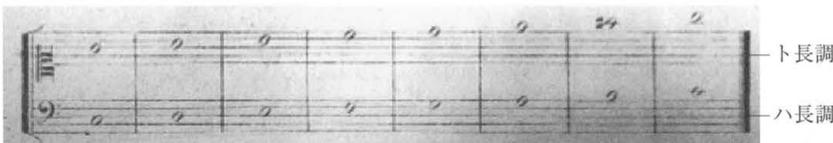
まず、対位法を進める上で根本的な前提となる協和音と不協和音の分類に関して、三者の理論は異なっている。例えば、ケルビーニは完全四度を不協和音に分類した。一方、レイハとフェティスは完全四度を協和音に分類している(表一—③)。ただし、両者とも、同音程は不協和音と同じ働きをするという立場を取った。また、ケルビーニとフェティスの完全協和音(完全五・八度)、不完全協和音(長短三・六度)の分類は一見共通しているが、ここにもやはり相違が見られる。ケルビーニは、完全協和音である完全五・八度が不変なのに対して、不完全協和音である三・六度が長短と変化すること

をこの分類の根拠として挙げている。しかし、フェティスは音程の安定感 (le sentiment de repos) の有無をこの分類の根拠としている<sup>8)</sup>(表一—④)。同じく音程の扱いとしては、同度の扱いに注目すべきである。ケルビーニとレイハは曲の始めと終わりに同度の使用を許容しているのに対し、フェティスは同度を音程と見做さず、できる限り使用を避けるべきであるとしている(表一—⑤)。

二声第一種の声部進行に関する規則にも相違が見られた。二音の旋律的關係、つまり同じ声部における諸音の進行に関して、三者はほぼ同様の規則を規定しているが、レイハが条件付きで増四、長六、減七度を許容した点で他の二人とは一線を画している(表一—⑥)。また、第四種(シンコペーション)において、ケルビーニは、四度と九度の使用を慎むべきとし、フェティスはこれらの進行を奨励している(表一—⑦)。

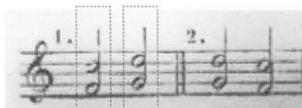
さらに二声第一種において、ケルビーニとレイハが完全五度の連続と完全八度の連続を禁止しているのに対し、フェティスは完全五度と完全八度の他に、六度の反進行以外での連続と長三度の順次進行での連続も禁止した(表一—⑧)。その上、ケルビーニとフェティスの理論間では、完全五度の連続を禁止する理由も異なる。ケルビーニは、第一声部と第二声部の調 (ton) が違うこと、つまり、横の旋律が属する調が違うことを連続音程禁止の理由として挙げている。例えば、譜例一のイ. における完全五度の連続は、第一声部が

ト長調、第二声部がハ長調という二つの異なる調に属する音階から形成されている。これに対してフェティスは、縦の和声が属する調 (ton) が違うことを禁止の理由として挙げた。譜例一のロ. 第一小節目の最初の和音は、ハ長調の主音上の完全五度、後の和音はト長調の主音上の完全五度である。この進行は二つの調が連続しているような印象を与える(表一—⑨)。同様に禁則である隠伏五・八度については、ケルビーニは二声部のうちのどちらかが、変位による半音進行をする場合のみこれを許容しており、この点で、フェティスの理論と異なっている。レイハはこの規則について明言していない(表一—⑧)。



譜例一 禁則の理由の相違

イ. ケルビーニの完全五度禁止の理由 (Cherubini s. d.:5 作図追加は大迫による [以下同様])



ハ長調 ト長調

ロ. フェティスの完全五度禁止の理由 (Fétis s. d.: 17)

転調に関しては、ケルビーニの転調の可能性は、レイハやフェティスに比べて幾分限定されている。つまり、レイハとフェティスは元の調の上下方五度調と、元の調およびその上下方五度調の関係調への転調を認めているが、ケルビーニの理論は、特に短調では元の調の関係長調への転調のみを認めており、上下方五度調および下方五度調の関係調への転調を一時的にしか許さない。長調に関しても、例えばハ長調を例にとると、その下方五度調であるヘ長調、その関係短調であるニ短調へは一時的にしか転調できない。なぜならば、これらの調に含まれる変口と嬰ハが、元の調、つまりハ長調の導音と主音を弱めるからとケルビーニは説明している（表一—⑩）。

その他、ケルビーニの理論において各種での終止直前の音程が細かく定められている点、第二種以上における強拍での連続音程が条件付きで許容されている点、付点音符使用の条件等に、フェティスの理論との相違が見られた。

### 3—2—2. 三声以上単純対位法

最後に、三人の理論家達の三声以上の単純対位法における相違点を検討する。中でも、最も注目すべきは、不協和音の予備と解決に関する規則である。三人の理論において、不協和音には二つの使用法が認められている。つまり、二つの協和音間の弱拍で経過音として用いるか、シンコペーションにおいて予備とともに強拍で用いる

という二つである。シンコペーションにおいてこれらの不協和音を用いる際、ケルビーニは、ペダル上での不協和音の不協和音による予備および不協和音の不協和音への解決を許容している。レイハは不協和音の不協和音への解決を「厳格スタイル」において禁止した。しかし彼は同スタイルにおいて条件付きで二つの不協和音の連続を許容し、減音程の予備なしの使用を認めている。フェティスは不協和音による不協和音の予備と解決および不協和音の連続を許容していない（表一—⑪）。

また、四声対位法では、ケルビーニとレイハの理論間で、不協和音として機能する四度の扱いについての相違が認められた。ケルビーニは、ペダル上・上声部で、完全四度（つまり不協和音）に予備される強拍での完全四度の使用を許容する姿勢を見せている。一方レイハの理論においては、強拍での完全四度には協和音の予備が必要である（表一—⑫）。しかしレイハは増四度の予備なしの使用を、六度を伴うという条件付きで認めている。フェティスは、長<sup>(9)</sup>（増）四度の予備なしの使用については言及していないが、彼はこの音程の予備なしの使用を「現代の調性」の特徴と見做していたため、「旧い調性」内にあると彼が考えていた単純対位法の規則では、通常予備なしの使用を認めないと考えることができる。

この他に、ケルビーニとフェティスの理論間で、各声部間の音程や進行に関する規則の細かな相違が見られた。

表一. 三者の理論における主要な相違点の比較  
(Cherubini s. d., Reicha s. d., Fétis s. d. を参考に大迫作成)

	ケルビーニ	レイハ	フェティス
①対位法と和声理論の関係	対位法と和声理論は別のもの 和声理論習得後に対位法 を学ぶ	対位法≒和声理論	対位法≒和声理論
②対位法書における区分	「厳格対位法システム」 (単純対位法、模倣、二重 対位法) 「自由な作曲システム」 (フーガ) 「単旋聖歌の調性」 「現用の調性」(単純対位法)	「旧システム / 厳格スタイル」 (十七世紀末まで) 「現システム/自由スタイル」 (現用)	「旧い調性」 (単純対位法、模倣) 「現代の調性」 (二重対位法、フーガ)
二声単純対位法			
③音程の分類 / 完全四度	不協和音	協和音	協和音
④音程の分類の根拠 / 完全 不完全協和音	完全協和音は不変 不完全協和音は長短の変 化あり		安定感の有無
⑤音程の扱い / 同度	曲の初めと終わりで使用可	曲の初めと終わりで使用可	使用を避ける / 音程ではない
⑥声部進行 / 旋律的關係	長短二・長短三・完全四・ 完全五・短六度、オクター ヴ可	ケルビーニの許容音程およ び、増四、長六、減七度可	長短三・完全四・完全五・ 短六度、オクターヴ可
⑦声部進行 / 第4種・シンコ ペーション	四・九度音程の使用を避ける		四・九度音程の使用を奨励
⑧禁則	連続五・八度 隠伏五・八度* *二声部のうちのどちらかが、 変位による半音進行をする 場合は可	連続五・八度	連続五・八度 隠伏五・八度 六度の反進行以外での連続 長三度の順次進行での連続
⑨禁則の理由 / 連続五度	平行する旋律における二つ の調の共存		和声における二つの調の連続
⑩転調の可能性	長調：上五度長調と元の調 の關係短調 *一時的に下五度長調とその 關係短調 *ごく一時的に上五度長調の 關係短調 短調：關係長調 *一時的に上下五度短調と、 下五度短調の關係長調	長調：上下五度長調と それらおよび元の調の關係 短調 短調：上下五度短調とそれ らおよび元の調の關係長調	長調：上下五度長調に転調 後、それらおよび元の調の 關係短調 短調：上下五度短調に転調 後、それらおよび元の調の 關係長調
三声単純対位法			
⑪不協和音による不協和音の 予備と解決	ベダル上で可	不可、ただし不協和音の連 続可 (条件付き)	不可
四声単純対位法			
⑫強拍上の完全四度	ベダル上で協和音の予備な しで可	協和音の予備ありで可	不可

## 4. 結論

ここまで、ケルビーニ、レイハ、フェティスの、対位法と和声理論の関係、対位法書における区分、二声および三声以上の単純対位法の理論そのもの、という三つの観点から三者の理論関係の諸相を明らかにしてきた。対位法と和声理論の関係に関しては、対位法と和声理論を別のものと考え、和声理論習得後に対位法を学ぶべきであると主張したケルビーニと、対位法と和声理論をほぼ同一のものと見做していたレイハ、フェティスという大まかな相違が見られた。さらに、対位法書においては、各理論家による様々なレヴェルでの区分が認められた。中でもとりわけ、単純対位法を「現用の調性」に従って説明したケルビーニと、現旧二つの調性を「単純対位法」と「二重対位法・フーガ」間で区別すべきとしたフェティス、という対比は、ケルビーニがフェティスの『対位法とフーガ概論』に期待した理論内容と、実際フェティスがこの本で意図した内容との間はずれが存在することを示唆していた。理論内容においては、二声単純対位法では特に完全四度音程の分類、転調の可能性に関して、レイハ、フェティスの理論に類似が認められ、ケルビーニは二人とは異なる立場をとっていた。一方、同度の扱い、禁則に関しては、ケルビーニ、レイハの理論が似通っており、フェティスとケルビーニ

ニは音程の分類の根拠や禁則の根拠等に関して別々の見解を見せていた。旋律声部の進行においてはレイハが増減音程を許容したことにより、他の二人と一線を画した。さらに三声対位法では、不協和音の不協和音による予備と解決に関して、四声対位法では四度音程の扱いに関して、三者の異なる見解が明確となった。

以上のように、三者の対位法そのものを分析することによって、三人の理論書を巡る諸著述や、フェティスの『対位法とフーガ概論』出版の目的として公言された記述には表れていない複雑な関係が三人の単純対位法にさえ含まれていることが解明された。先行研究が打ち立てた「厳格な規則を重んじた守旧的理論対 自由な発想による理論」という対立の図式に関して、仮にこの自由という言葉を伝統的な規則からの逸脱という意味で捉えるならば、三者ともがなしており、その一方でケルビーニとレイハの両方が厳格対位法（厳格スタイル）の習得の重要性を主張しているということは明らかである。従って三者の理論は、この二項対立に単純化できない三様の理論であり、関係であると結論することができる。彼らは、古楽復興が目指され、旧いものの価値が認識された十九世紀初期フランスの音楽界で、十九世紀初期という時代に叶った「厳格な規則」の確立という、ケルビーニがまさに『対位法とフーガ概論』において目指した目的を、それぞれの理論で視点をたがえて達成しようとしたといえるのではないだろうか。我々が今日、ある程度統一したものと

みなしている対位法の体系化段階では、このような折衷的な姿勢と諸理論の關係の多様性が見られたのである。

註

(1) マギーは Emmanuel 1937 らの諸先行研究における解明点を整理することによって三人の理論対立という問題を論じたが、具体的な理論対立要素の解明については、自身の研究の目的に含まれないとの立場を取っている (Magee 1977 : 28)。これ以降の研究においても三人の理論の詳細からそれらの關係を解明するというアプローチはなされていない。

(2) 今日一般的に単純対位法と呼ばれる転回のない対位法の呼び方や扱いは、三人の理論において異なる。本稿では、ケルビーニ、フェティスの理論については二重対位法(転回対位法)の前段階として説明された対位法を単純対位法と呼び、レイハの理論については嚴格対位法として扱われているものを単純対位法と呼ぶこととする。

(3) コンスタン・ビエルは、十九世紀に生きた本著の編者である。

(4) 早くも一八三七年には英語翻訳版 (Cherubini / Hamilton 1837) が出版された。また、出版年不明のステーベルのドイツ語翻訳版 (Cherubini / Stoepel s. d.) はフランス語との対訳の形で翻訳され、出版されている。

(5) 単純対位法の説明は、二声から八声までのものを各一〜五種に分けて論じるものであり、この段階的な形は十八世紀から今日まで使用されているヨハン・ヨゼフ・フックスの『グラドゥス・アド・パルナッスム』の伝統を基本的には踏襲している。フェティスの単純対位法も同様の方法で説明されている。

(6) しかし、フェティスは、実際は、第一部の単純対位法の説明で「現代の調性」に関連する長短音階に基づく転調について言及している。また、彼の理論において「古い調性」に存在しない音である「導音」に関する規則が単純対位法の規則に含まれていることに留意する必要がある。

がある。

(7) 音楽理論における音程の分類等の各規定と、異なる理論間におけるその相違を巡る諸問題は、音楽理論確立以来、諸理論家および諸理論研究者の中心的な論題となってきた。

(8) 「安定感」は、フェティスの理論において「終止感 le sentiment de sens fini」でも換言される。安定感と音程の分類に関する詳細は、大迫二〇一：九九頁、一〇四頁を参照のこと。

(9) フェティスの理論における音程の名称に関する詳細は、大迫二〇一：九七頁を参照のこと。

引用文献

Cherubini, Luigi. s. d. *Cours de contrepoint et de fugue* (2e ed.). Paris : Maurice Schlesinger.  
 ———. s. d. *Theorie des Contrapunktes und der Fuge*. Stoepel, Franz (übers.). Leipzig : Kistner.  
 ———. 1837. *A course of counterpoint and fugue*. Hamilton, J. A (trans.). London : R. Cocks.  
 Cherubini, Luigi et al. 1824. "Rapport de la section de musique de l'Académie royale des beaux-arts," in *Traité du contrepoint et de la fugue, contenant l'exposé analytique des règles de la composition musicale, depuis deux jusqu'à huit parties réelles*. Emmanuel, Maurice. 1937. *Antonin Reicha*. Paris : Henri Laurens.  
 Féts, François-Joseph. 1844. "Considérations sur l'étude du contrepoint," *Revue et Gazette musicale de Paris*. No. 47 : 387-391.  
 ———. 2006. *François-Joseph Féts : Correspondance : Rassemblée et commentée par Robert Wangermée*. Sprimont : Mardaga.  
 ———. s. d. *Traité du contrepoint et de la fugue, contenant l'exposé analytique des règles de la composition musicale, depuis deux jusqu'à huit parties réelles* (Nouvelle édition). Paris : Troupenas.  
 ———. s. d. *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*. Bruxelles : Conservatoire de Musique.

- Fux, Johann-Joseph. 1725. *Gradus ad Parnassum*. Wien. [フックス, ヨハン・ヨゼフ (著)・坂本良隆 (訳) 一九五〇 『古典対位法』 東京・音楽之友社]
- Magee, Noel Howard. 1977. *Anton Reicha as theorist*. Ph. D. dissertation. Iowa city. Iowa : The University of Iowa.
- Nichols, Robert Shelton. 1971. *François-Joseph Fétis and the theory of tonality*. Ph. D. dissertation. Ann Arbor. Michigan : University of Michigan.
- 大迫知佳子 二〇一一年 『フランソワ・ジョゼフ・フェティスの音楽思想 — その和声理論を中心に —』 お茶の水女子大学大学院人間文化研究科博士論文
- Pierre, Constant. 2002. *Le Conservatoire national de musique et de déclamation*. Paris : Claude Tchou pour la Bibliothèque des introuvables.
- Reicha, Antoine. 1836. “Contre-point.” *Encyclopédie des gens du monde*. Paris : Treuttel et Würtz : T6, 2e partie : 716-717.
- \_\_\_\_\_. s. d. *Traité de haute composition musicale*. Paris : Zelter.
- Ronxin, Nathalie. 1995. “Les classes d’écriture et de composition au Conservatoire.” in *Le Conservatoire de musique de Paris : Regards sur une institution et son histoire*. Hondré, Emmanuel (dir.). Paris : Association du bureau des étudiants du CNSMDP : 125-144.
- Stoepel, François. 1835. “Cours de contrepoint et de fugue.” par. L. Cherubini. ” *Gazette musicale de Paris*. No. 25 : 209-210.
- Stone, Peter Eliot ストーン, ピーター・エリオット 一九九五 「レイハ」, アントワーン (・ジョゼフ) 「茂木一衛」 (訳)・柴田南雄・遠山一行 (総監) 『ニューグロヴ世界音楽大事典』 東京 : 講談社 : 二十巻 : 一二五頁・一二八頁
- Wangermée, Robert. 1951. *François-Joseph Fétis : Musicologue et compositeur*. Bruxelles : Palais des Académies.

\* 本稿は、広島芸術学会第二十六回大会 (二〇一二年七月二十一日) での

発表を元にしたものである。  
\* 本研究は、公益財団法人花王芸術・科学財団 二〇一一年度研究助成による。

(おおの)・ちかこ / フリュッセル自由大学 哲文学部 音楽・映画・舞台芸術研究所)