



シュトラウスの関心が内一下声部の楽器群やヴァーグナーの楽劇に向けられ、管弦樂法的見地に鑑みて新たな諸成果と考えたものを補筆対象としていたことが明らかになった。次に補筆版の文章を、シュトラウスの管弦樂法用語に基づく技術的な内容、概念的な内容の2つの視点から考察した。また同時代のリムスキー＝コルサコフ著『管弦樂法原理』（1896年～1908年執筆、1913年出版）との比較とも併せて行なった。そこからは、楽器を組み合わせる際には根幹となる「重複」の発想があり、それらには内一下声部楽器群が持ち込まれており、和声の充填や根音であった声部をシュトラウスがあらたな音色の埋蔵場所として捉えていたことが明らかになった。そしてこれらは「派生形」の概念によって整理することが可能である。さらに序章の分析によって、管弦樂法には、歌劇に伴わせる「劇作法的」手法と、歌劇から独立した器樂の「交響曲的」手法があり、後者と成り得るためには対位法の導入が不可欠で、それはヴァーグナー作品群に見出されることが示される。

第2章においては樂劇《サロメ》の管弦樂法分析を行なった。すなわち、『管弦樂法論』の補筆文章に見られるシュトラウスの概念が、実際の手法にどのように反映しているかについて各場ごとに考察した。そこからは、シュトラウスの管弦樂法が、「背景」と「前景」の中間位置的存在の独自の線的音形である「旋回」と、さらに「旋律」「性格的分散和音」「持続和音」からなる「4大要素」によっており、それらの「要素循環」が全声部の中で複雑な線の絡み合いをもたらし、歌劇のクライマックスにおいて対位法として用いられることによってオーケストラが優勢となる場面を作り出すが、その際に「劇作法的」手法と「交響曲的」手法が統合されることを論じた。

第3章においては未完成交響詩《ドナウ》の部分補作を行った。マイクロ・フィルム群を観察し、その中から1ページ分のパルティツェルを選び、第1章および第2章で考察したシュトラウスの管弦樂法のスタイルに基づくオーケストレーションを試みた。

以上の考察から、シュトラウスの管弦樂法は、線の積み重ねの原理に基づき、オーケストラの持つ歌劇の表現手段としての注目と、オーケストラに「旋律」をもたらす対位法の導入によって、「劇作法的」手法と「交響曲的」手法の特質を、両手法の中間性・重複性によって併せ持つ、歌劇の要素と対位法の概念を統合させた立体的音響であることが結論付けられた。