

主論文題名

リヒャルト・ワーグナー 《ニーベルングの指環》 ——総譜の成立過程および管弦楽法の特異性——

論文要約

リヒャルト・ワーグナー (Richard Wagner, 1813–1883) の《ニーベルングの指環 *Der Ring des Nibelungen*》は、4つの舞台作品——序夜《ラインの黄金 *Das Rheingold*》、第1日《ワルキューレ *Die Walküre*》、第2日《ジークフリート *Siegfried*》、第3日《神々の黄昏 *Götterdämmerung*》——からなる。作品の着想は1848年にさかのぼり、1853年に4作品すべての台本が完成されたが、作曲にはその後20年余りが費やされ、《神々の黄昏》の自筆総譜は1874年になってようやく完成された。本論文は、これら4作品の「総譜の成立過程」を明らかにし、そこで用いられている「管弦楽法」を分析的に解明する試みである。

論文全体は3部に分けられ、9つの章からなる。第1部は2つの章からなり、《指環》を分析するために必要な前提的な議論を行う。第1章では、まずワーグナー研究の歴史を概観することで、本論文における課題を明確にする。《指環》の創作は長期間にわたっているため、その間に創作方法や作曲技法上の変化が生じている。実際、この作品の作曲技法に関する分析研究においては、音楽様式の変遷がたびたび論議の的となっている。しかし、そうした議論の土台となる創作の実態に関する研究は、これまで十分になされてきたとは言い難い。《ニーベルングの指環》の成立過程に言及した文献は数多くあるが、それらの多くは『ワーグナー作品目録 *Wagner Werk-Verzeichnis*』(1986年)における概説からの引用、あるいはその要約であり、特に総譜の成立過程を詳細に明ら

かにした研究はまだ存在しない。従って本研究では、特に「総譜の成立過程」を明らかにすることに主眼を置く。

本論文が、ワーグナーの創作段階の中で「総譜」の作成過程を重視するのは、作品の成立史に関する先行研究においてこの点がおろそかにされてきたという事実だけに由来するわけではない。意外なことかもしれないが、楽曲分析研究においても、《指環》の「総譜」は、まだ主要な分析対象とはみなされていない。ワーグナーの管弦楽法が歴史的見て極めて重要な意味を持っていることは、リヒャルト・シュトラウス (Richard Strauss, 1864–1849) が明言しているところであり、そのことは、彼と同時代の作曲家たちがワーグナーの管弦楽法から多くを吸収した事実からも裏づけられる。それにもかかわらず、これまでの楽曲分析研究において、管弦楽法の本格的な分析が行われた例は僅かしかない。カール・ダールハウスが述べているように、管弦楽法は決して旋律法や和声法の下位に位置する作曲技法ではないにもかかわらず、特にワーグナーの楽曲研究の分野では、いわゆる「ライトモチーフ」や「トリスタン和音」に象徴されるように、長らくモチーフ技法と和声法の分析に重点が置かれてきたのである。近年、ようやく管弦楽法に関する研究論文が著されるようになり、《指環》に関してはトビアス・ヤンツによる包括的な分析論文が上梓されているが、ヤンツの論文では、《指環》における管弦楽法の基本的な要素が的確に要約される一方で、20世紀の管弦楽法との関連を論じることに重点が置かれている。それに対して本論文では、ワーグナーの管弦楽法を彼の時代、およびそれまでの歴史の中に位置づけて考察し、ワーグナーが《指環》に施した管弦楽法をさまざまな観点から解明することを試みている。

このために第2章では、ワーグナーの《指環》以前の創作方法について同時代の他の作曲家の創作方法との比較を交えつつ検討を行い、さらにその作業実態を歴史的な変遷

の中に位置づけることを試みた。実のところ、ワーグナーの《指環》以前の創作方法と、彼と同時代の作曲家たちの創作方法との間に大きな差異は認められない。彼らは通常、オーケストラ作品の創作を「作曲」と「管弦楽化」という 2 つの段階に分けて行い、まず楽曲全体に相当する草稿(全曲草稿)を作成し、これに基づいて総譜を作成していた。しかしワーグナーは、《タンホイザー *Tannhäuser*》と《ローエングリン *Lohengrin*》において 2 つの全曲草稿を作成するようになり、そのうち 2 つ目の草稿(第二全曲草稿)が創作の中で果たした役割の大きさについては特筆すべき点がある。それは、この第二全曲草稿においてオーケストラ・パートが細部まで仕上げられ、さらにこの草稿の中で管弦楽化の作業が行われたことである。これが、ワーグナーが創作方法において独自の路線を歩み出した最初の一步なのであった。このことは同時に、この 2 つの舞台作品においてオーケストラ・パートの重要性がそれ以前よりも高まったことを示している。

ここまでの議論から、欧語の »Instrumentation« という用語の訳語を再検討する必要が生じる。というのは、この言葉には草稿から総譜を作成する作業を示す「管弦楽化」と、その技法や方法論を意味する「管弦楽法」の 2 つが含まれており、「インストルメンテーション」あるいは「オーケストレーション」という汎用的な訳語では、その意味するところを適切に表現することができないからである。そこで第 2 章第 2 節では »Instrumentation« の訳語の変遷と邦語におけるこの用語の概念の歴史的変遷をたどるとともに、ワーグナーをはじめとする 19 世紀の作曲家たちの作業の実態を検証した。この検証結果から、本論文では »Instrumentation« に言及する際に「管弦楽化」と「管弦楽法」という 2 つの表現を適切に使い分けるのが妥当だと判断した。

以上の議論を踏まえたうえで、第 2 部ではさまざまな一次資料の分析を通じて《指環》の総譜の成立過程の解明を試みる。ここで筆者が注目するのは草稿と総譜との関係であ

り、その詳細な検証によってワーグナーの管弦楽化の手法と推敲のプロセスが明らかとなる。その際、他の作曲家の自筆譜研究の成果を積極的に採り入れ、自筆譜の分類と創作過程における各自筆譜資料の位置づけを再検討する。とりわけ重要なのは、『ワーグナー作品目録』に従って、ワーグナーの自筆総譜を単に「総譜初稿 *Partiturerstschrift*」と「浄書総譜 *Partiturreinschrift*」とに分けるのではなく、そこに記されている内容と作業の実態に鑑みて「作業譜／作曲譜 *Arbeitsmanuskript*」という概念を取り入れたことである。

第3章および第4章における予備的スケッチ、個別スケッチ類、各全曲草稿、各総譜の分析結果から、《指環》の創作方法の変遷は4つの段階に分けられることが明らかとなった。すなわち、(1)《ラインの黄金》と《ワルキューレ》、(2)《ジークフリート》第1幕、(3)《ジークフリート》第2幕、(4)《ジークフリート》第3幕と《神々の黄昏》である。

《ラインの黄金》と《ワルキューレ》では、予備的スケッチはいくつかの主要なモチーフのメモ書き程度にとどまっており、全曲草稿は概略的に記されていた。しかも、《タンホイザー》と《ローエングリン》においてオーケストラ・パートの推敲が行われていた第二全曲草稿は作成されず、概略的な全曲草稿から直接総譜が作成された。この総譜は、『ワーグナー作品目録』において「総譜初稿」と呼ばれているが、検証の結果、ある部分は「作業譜 *Arbeitsmanuskript*」であり、またある部分は「作曲譜 *Arbeitsmanuskript*」であるという複合的な性格を有していることが明らかとなった。ワーグナーは、この総譜初稿から浄書総譜（現在は消失）をみずから作成したが、その際に楽器の割り当てや組み合わせの変更を行っており、その修正の痕跡は総譜初稿に書き記されている場合もあれば、訂正の痕跡を残すことなく、浄書総譜において直接書き

変えられたと考えられるものもあった。ワーグナーの自筆譜研究の第一人者であるロバート・ベイリーは、《ラインの黄金》の総譜初稿のみを「インストルメンテーション・スケッチ」と呼び、この作品だけが他の3作品と異なるプロセスを経て完成されたと主張しており、これまでの研究はこの言説を無批判に受け入れていた。しかし、本論文の検証によってそれが誤りであることが明らかとなり、《ラインの黄金》と《ワルキューレ》は同じ手順で創作が進められたことが明らかとなった。

だが、ワーグナーは《ジークフリート》第1幕においてこれとは異なる創作方法を採用した。これまで以上に予備的スケッチの段階が重視されるようになり、モチーフを変容させる試みや、複数のモチーフを組み合わせる試みが断片的なスケッチとして記されるようになったことに加えて、《ローエングリン》の時のように全曲草稿が2種類作成され、オーケストラ・パートが草稿の段階で細部まで仕上げられるようになった。この事実は、一見するとワーグナーが《ローエングリン》での創作方法に回帰したように思われるかもしれないが、実際には両者の創作方法の実態はまったく異なっている。というのは、《ローエングリン》において別々に作成されていた2つの全曲草稿は、ここでは同時並行で書き進められ、それとともに総譜も並行して作成されているからである。そしてさらに重要なことは、この総譜が浄書譜ではなく「作業譜」であるという事実である。すなわち、《ジークフリート》第1幕では第二全曲草稿を作成することによってオーケストラ・パートを草稿の段階で練り上げることに重点が置かれたが、そこから作業譜の形態で総譜を経て浄書総譜を作成することによって、より綿密に管弦楽法上の推敲が重ねられたのである。

《ジークフリート》第2幕も、基本的には同じ方法で作曲が進められたのだが、この幕の創作は長期間にわたっており、その間に2度も創作が中断されたため、管弦楽化の

作業実態に変化が生じた。ワーグナーはここでも 2 つの全曲草稿を同時並行で書き進めたが、この幕の第二全曲草稿におけるオーケストラ・パートは、序奏など一部を除いて一貫して 2 段譜で記されており、第 1 幕のそれと比較すると、オーケストラ・パートの推敲の度合いは低い。《ジークフリート》第 2 幕の管弦楽化の作業は、この第二全曲草稿の完成から 7 年後に行われ、浄書総譜の作成はさらにその 2 年後となった。こうした理由から、《ジークフリート》第 2 幕の総譜には、全曲草稿の完成から総譜に着手するまでの間に生じた他の作品の管弦楽化や上演の経験が反映されることにもなった。

《ジークフリート》第 3 幕からは、さらに異なる創作手法が採られることとなったが、これには、ワーグナー自身の作曲技法上のスタイルの変化に起因する側面がある一方で、信頼のおけるアシスタントが作曲者のもとに常駐するようになったという環境の変化に起因する側面もあった。《ジークフリート》第 3 幕と《神々の黄昏》は、第二全曲草稿が「簡略総譜 Particell」と呼べる程度まで入念に仕上げられているという点において、それ以前の創作と一線を画している。そして、《ジークフリート》第 3 幕の総譜は浄書に近い「作業譜」として作成され、ハンス・リヒター (Hans Richter, 1843–1916) によって同時並行で筆写総譜が作成された。《神々の黄昏》においては、予備的スケッチの段階がより一層重視されたほか、第二全曲草稿は全体がほぼ「簡略総譜」の様相を呈しており、草稿が総譜と同一の形で記されている部分さえ見られた。《神々の黄昏》の総譜も浄書に近い形態で作成されているが、部分的には「作業譜」の様相を呈しており、この作業譜形態の総譜に基づいて、複数のアシスタントたちによって筆写総譜が作成され、その際にワーグナーの指示によって変更が加えられることがあった。以上のことから、《ジークフリート》第 3 幕と《神々の黄昏》の場合は、自筆総譜ではなくアシスタントたちによって作成された筆写総譜に、上演準備が開始される前の段階におけるこ

これらの作品の最終稿が反映されていることが明らかとなった。

この「簡略総譜」の形態で仕上げられた第二全曲草稿から総譜を書き起こす管弦楽化の作業は、《ジークフリート》第2幕までの管弦楽化の作業実態とは本質的に異なっていたと考えられる。「簡略総譜」から総譜を作成する作業は、場合によっては単なるリアリゼーションであることが想定されるが、ワーグナーは簡略総譜の形態で作曲を完了した第二全曲草稿から総譜を書き起こす際に、総譜の中でさらに推敲を重ねたのである。

以上の議論を前提として、第3部では《指環》の管弦楽法をさまざまな視点から分析する。まず第5章では、オーケストラの編成が分析の対象となる。《指環》を構成する4つの舞台作品は基本的に同一編成のオーケストラによって作曲されており、その編成は64人からなる弦楽器群、同一楽器3本に同族編入楽器1本を加えた4管編成を基本とする管楽器群、6人のハープ奏者と2人のティンパニ奏者、さらに数人の打楽器奏者からなるが、実際に総譜を詳しく検討すると、オーケストラの編成が場面に応じて自由に取捨選択されており、弦楽器の人数の増減だけでなく管楽器の編成も多様な変化を見せていることが分かる。その代表的な事例として、《ラインの黄金》第2場におけるフライアの登場場面や《神々の黄昏》第1幕におけるギービヒの領域での古典的な2管編成の採用や、「指環」に関連する場面でのイングリッシュホルンとバスクラリネットを含む3管編成が挙げられるが、オーケストラが4管編成の総奏となるのは序奏や間奏、後奏といったオーケストラのみの部分に限定されていることもあわせて確認された。ワーグナーは、《指環》全体を通じて各場面の要求するところに従って任意に楽器編成を選択していることから、《指環》の巨大な楽器編成は、場面に応じて変化するさまざまな編成の総体なのである。ただし、特別な表現手段が必要となった場合に限り、ワーグナーはこの基本編成を逸脱し、特に管楽器に楽器の持ち替えを要求することがあった。

《ラインの黄金》第3場と《ジークフリート》第1幕でのミーメの特徴的な描写においては、イ調管と変ロ調管の使用を想定していたクラリネット・パートにハ調管を用い、《ワルキューレ》第3幕幕切れでは第3フルート奏者にピッコロフルートを持ち替えさせてピッコロフルート2本編成とし、さらに第3クラリネット・パートにニ調管への持ち替えを指示したほか、《ジークフリート》第3幕第3場では、イングリッシュホルン奏者にオーボエを、バスクラリネット奏者にクラリネットを持ち替えさせてそれぞれ「第4奏者」として演奏させることが試みられていた。

また、オーケストラ本体から独立して舞台上や裏に配置される楽器の使用法についても、《指環》には独自の傾向が認められた。《タンホイザー》や《ローエングリン》と違った彼のロマン的オペラにはパリのグランド・オペラを手本とした大規模な管楽隊が導入されていたが、《指環》ではごく少数の楽器（群）しか舞台上／裏には配置されておらず、しかもそれは管楽器に限定されていない。《ラインの黄金》における鉄床とハープ、《ワルキューレ》におけるシュティアーホルンとドンナーマシーン、《ジークフリート》におけるイングリッシュホルン、《神々の黄昏》におけるホルンとシュティアーホルンなど、舞台上／裏に楽器が配置される事例は4部作の随所に認められるが、これらはいずれも、場面の情景の一部、すなわちリアリズム演出の一部をなしていた。

第6章では、ワーグナーが《指環》全体を通じて用いた技法のひとつである「音色のドラマトゥルギー（作劇法）」の分析を行う。ワーグナーはオーケストラの各楽器の音色的特性を利用し、ドラマの内容をオーケストラの諸楽器に注釈させたほか、各主要登場人物に特定の音色を帰属させることを試みており、特に主要登場人物同士の対話によって構成される場面においては、各々に帰属する音色を対照させて用いる書法が認められた。しかも、この書法は《ラインの黄金》から《神々の黄昏》にいたるまで一貫して

用いられており、その一例として、トロンボーンの色がヴォータンに、複数のホルンのユニゾンによる力強い響きがジークフリートにそれぞれ帰属させられていることを明らかにしたが、このような描写技法は《指環》に特有というわけではなく、ドイツのロマン的オペラにおける典型的な書法の応用であった。つまり、《指環》においてもロマン的オペラの管弦楽法が援用されているのである。その一方で《指環》においては、筋の展開に従って、特定の音色が複合的な意味をもったり、複数の概念や事物、人物に結びつけられていたりする現象が認められる。チューバの多様な使用法をその代表的事例として分析を行い、そうした特定の楽器の音色が筋の展開に従ってその意味を変化させてゆく技法を、本論文ではユルゲン・メーダーの用語を借用して「音色のロジック」と呼んだ。《指環》では、特定の事象と結びつきをもつモチーフを筋の展開に従って回帰させる「回想のモチーフ」の技法と上述の音色法が連携し、特定のモチーフが特定の楽器の音色と結びつき、さらに筋の展開に対応してその音色を変化させることによって、オーケストラが筋の内容を註釈する役割を果たしている。そして、ワーグナーが《指環》の創作においてオーケストラに具わったこの能力を最大限に発揮させるために実施したのが、複数のモチーフを同時多層的に結合する書法であった。

第7章では、このモチーフの「同時多層的結合」の技法に焦点を当て、その事例分析を行う。ワーグナーは、上述の「回想のモチーフ」の技法を初期の舞台作品から用いていたが、《指環》では、複数のモチーフを同時に回帰させ、これらを組み合わせ提示することを試みている。分析の結果、この「同時多層的結合」が実施される際には、組み合わせられる各モチーフは音色的に、あるいは音域的に明確に分離されるという基本原則があることが確認されたが、これは同時に鳴り響く複数のモチーフがそれぞれ独立して聴取される必要があるからであった。しかし《ジークフリート》第3

幕以降では、同時に結合されるモチーフ相互の音色が接近し、融合を志向する傾向が認められた。《ジークフリート》第3幕序奏や舞台転換の間奏曲、そして幕切れの二重唱では、3つの異なるモチーフが同時に組み合わせられていたが、それぞれのモチーフを担当する楽器群の一部が相互に重複しているために、各モチーフの音色が接近していた。ここから、ワーグナーの作曲技法上のひとつの傾向を読み取ることができる。すなわち、《指環》における彼の管弦楽法は、後期の創作にいたるにつれて音色の融合を指向する傾向が認められるのである。

この第7章では、《ジークフリート》第3幕以降において、あるモチーフを音色の漸次的変化によって構造化する「音色旋律」の技法が用いられていることも確認された。この技法がモチーフ単体に施されている事例としては、《ジークフリート》第3幕冒頭部で初出する通称〈世の宝の動機〉が挙げられるが、第2場から第3場への舞台転換の音楽においては、複数のモチーフが絡み合って進行する楽段でこの技法が用いられており、モチーフの「同時多層的結合」と密接に関連して音色の融合を指向するワーグナーの管弦楽法の特徴が明確にあらわれている。この技法の原点が、《トリスタンとイゾルデ》および《ニュルンベルクのマイスタージンガー》といった《指環》の創作中断の間に成立した作品にあることは疑いない。また《ジークフリート》第3幕以降では、背景で保持される和声の層がモチーフ化される傾向も認められ、同時に提示される複数のモチーフが音域的に重複することとなり、上述の音色的な融合を志向する傾向とあいまって、オーケストラ・テクスチュア全体の統合が目指されている。

こうした音色の漸次的変化や響きの融合を指向する傾向が認められるようになる箇所と、ワーグナーの創作方法の大きな転換点とが一致するのは興味深い事実である。第2部で確認したように、《ジークフリート》第3幕以降の第二全曲草稿は「簡略総譜」

の形態で作成されており、総譜を作成する際にその手本となる全曲草稿を綿密に記しておくことによって、管弦楽化の作業が単に各モチーフや各声部に楽器を単純に割り当てる作業ではなくなり、このことと連動して、ワーグナーは各声部にさまざまな楽器の音色を織り合わせて音色を漸次的に変化させる技法を生み出したのである。ディーター・デ・ラ・モッテは、この技法を「網目技法」と命名し、その好例として《マイスター・ジンガー》第2幕からの一節を挙げているが、ここでの分析結果から、この技法は《指環》の後半において多用される技法のひとつであることが明らかとなった。

《指環》では、複数のモチーフを同時多層的に結合する技法と関連して、「音響作曲技法」と呼ぶべき作曲技法が導入されている。この技法を分析的に解明することに重点を置いた第8章では、まず《指環》の幕開きを飾る《ラインの黄金》序奏に施された管弦楽法の特異性に着目し、総譜の成立過程と絡めて分析を行った。ワーグナーは、《ラインの黄金》序奏の総譜を作成する際に、全曲草稿の序奏部に記した内容を破棄した。そして第4場のスケッチを行う中で着想したモチーフを序奏に転用し、さらにこれを變形して別のモチーフを生み出し、これらを組み合わせることで同時に提示することを試みた。《ラインの黄金》序奏の音楽は、〈エルダの動機〉と〈波の動機〉と呼ばれるこれら2つのモチーフの組み合わせからなる層と、ホルン8本が順次担当音を変化させて形成する「揺動和音」の層によって構成されており、前者は徐々に楽器群が増加して音量が増し、音色も次第に変化してゆくのに対して、後者は一貫して変ホ音上の長三和音の構成音からなり、同度カノン形成する8本のホルンが一拍ごとに音を変化させることで構成されている。この8本のホルンによる同度カノンは、端的に言って単なる変ホ音上の長三和音の分散和音であるが、そのために、ひとつの和音の内部において絶えず響きに変化している。この「揺動和音」の層を背景にもつ《ラインの黄金》序奏は、一切

の和声的变化が排除され、もっぱら音色と音響の操作によって構造化されている。こうした音色と音響の操作に重点が置かれた作曲技法を、本論文ではワーグナーの「音響作曲技法」と命名した。

《指環》においては、この「音響作曲技法」は自然の描写と関連のある場面において多用されている。本論中では、《ワルキューレ》第3幕幕切れの〈魔の炎の音楽〉や《ジークフリート》第2幕における〈森のさざめき〉をその代表的事例として取り上げ、詳細な分析を行ったが、それによって明らかとなったのは、「揺動和音」の層を形成するためにワーグナーがさまざまな書法を試みていたという事実である。《ワルキューレ》第3幕では、8人ずつ4パートに分けられたヴァイオリンにそれぞれ異なる分散和音形を担当させ、それらを同時に組み合わせることで「揺動和音」の層が形成されていたが、《ジークフリート》第2幕では、細かく分割された弦楽器群の各パートに異なるトリルおよびトレモロの音形を割り当て、これらを同時に組み合わせることで「揺動和音」の層が形成されていた。そして《神々の黄昏》では、《ラインの黄金》序奏で用いられていた同度カノンの書法がふたたび採用されているが、プロローグ冒頭の序奏、第2幕第1場から第2場への舞台転換音楽、そして第3幕第1場の冒頭部をそれぞれ分析した結果、いずれの場面においても同度カノンが発展的に応用されていることが明らかとなった。

最後に、全体の総括として《神々の黄昏》第3幕の幕切れを対象として、作曲過程の検証を交えながら、そこに施されている管弦楽法の分析を行った。この作業によって、ワーグナーが《指環》全体の幕切れを作曲するにあたって、意図して「音響作曲技法」を用いたことだけでなく、台本にも手を加えていたことが明らかとなった。《指環》の作曲者は、まず幕切れの〈ブリュンヒルデの語り〉の台本を短縮し、続いて第1幕第3

場の〈ヴァルトラウテの語り〉の背景で鳴り響いていた音楽を引用することを決定した後、引用元にはなかった「揺動和音」の層を追加し、さらにこの音楽の内容の註釈と考えられる演出指示を追加した。

これらの事実から、《指環》におけるワーグナーの管弦楽法上の主要な関心事は、「モチーフの『多層的結合』」と「音響作曲技法」にあった、と結論づけることができる。これら2つの技法の原点である《ラインの黄金》序奏を作曲した時点から、これらの技法の可能性を追究することが、《指環》全体を通しての彼の課題となっていたと考えられる。それは、《指環》の幕開きである《ラインの黄金》序奏において「音響作曲技法」の原形が創出され、4部作の幕切れである《神々の黄昏》第3幕の終結部においても同様の技法を導入したことからも裏づけられる。

だが、ワーグナーの「音響作曲技法」の発展と創作方法の変遷との間に具体的な関連を見出すことは難しい。この技法の原点である《ラインの黄金》序奏の創作に際しては、こうしたタイプの楽曲をスケッチとして記す術を彼はまだ見出せていなかったが、後に「音響作曲技法」が導入された楽段では、全曲草稿にはそのコンセプトが記されるにとどめられ、総譜に着手した際に初めて各声部の動きが具体的に記されたのである。結局のところ、音響的な作曲を試みる場合に、それを簡略化して譜表上に書きとめることは難しく、またほとんど無意味とも言える。例外として、《神々の黄昏》第3幕冒頭部における8本のホルンの同度カノンによる「揺動和音」が第二全曲草稿において具体的に記されている事例が挙げられるが、《神々の黄昏》の第二全曲草稿は、全体がほぼ簡略総譜の形で記されているにもかかわらず、この部分は例外的に総譜の形で記されていた。すなわちこの例外もまた、ワーグナーの「音響作曲技法」は総譜のなかでのみ具体化されるということを物語っているのである。こうした事実がある一方で、第二全曲草稿の

形態が「簡略総譜」に近づくにつれて増加した技法として「網目技法」と「音色旋律」の技法が挙げられる。しかしこれらの技法もまた、その音色の変化が具体化されるのは総譜を作成する段階においてなのである。

以上の分析結果を総合することによって、ワーグナーの管弦楽法の2つの側面が明らかとなる。それは、《指環》の管弦楽法には4部作全体を通じて一貫して用いられた技法がある一方で、創作方法の変遷の最後の段階であり、ワーグナーの創作区分としても後期にあたる《ジークフリート》第3幕以降において顕著となる技法が存在しているということである。そして、ワーグナーの管弦楽法の発展にも2つの異なる道筋があったことが明らかとなった。すなわち、創作方法の変遷にともなって管弦楽化の作業実態が変化したことと連動して変化をとげた管弦楽法がある一方で、そうした変遷とはほとんど無関係に総譜のなかで独自に発展した技法とが存在しているのである。