



### ***Ainsi la nuit*, de Henri Dutilleux: un paseo por las estrellas interiores**

**Isabel Royán**

El pasado 22 de mayo de 2013, una de las plumas más significativas de la música contemporánea nos decía hasta siempre en la azul y bohemia París. Henri Dutilleux, de noventa y siete años de edad, se despedía en la ciudad que lo había formado como músico en su adolescencia y juventud, dejando tras de sí no sólo uno de los repertorios contemporáneos más interpretados del mundo, sino una paleta de obras que supone un verdadero crisol entre la tradición francesa y las corrientes compositivas más influyentes del siglo XX.

*Ainsi la nuit* o *A través de la noche* es una de las obras mito del repertorio camerístico del compositor francés, así como una de las más ambiciosas en términos técnicos dentro de su producción. Encargada por la Fundación Koussevitzki y dedicada a la memoria de su amigo Ernest Sussman, la pieza fue compuesta en 1976 y se estrenó en París el 6 de enero de 1977 por parte del cuarteto Parrenin. Algo más de un año después, en abril de 1978, sería interpretada en la sala de la biblioteca del Congreso de los Estados Unidos por el Cuarteto Julliard, para el que, en un principio, se había programado el estreno.

Esta pieza, que a continuación desgranaremos con calma, nos trasladará, por otra parte, a las sensaciones que el cielo nocturno y los movimientos de los cuerpos celestes provocan en el compositor; Dutilleux vuelca aquí su fascinación por el movimiento en el espacio exterior, la admiración por lo desvinculados de emociones humanas que se encuentran planetas, estrellas, órbitas... Asimismo, la obra conecta con las impresiones que deja en el músico la pintura de *La noche estrellada* de Van Gogh, por lo que la sensorialidad y la experiencia auditiva intensa quedan garantizadas.

### Henri Dutilleux: receta del genio

Henri Dutilleux nació en la localidad francesa de Angers el 22 de enero del año 1916, en el seno de una familia de artistas. Sin ir más lejos, su abuelo Constant Dutilleux fue pintor y amigo de Delacroix y Corot, así como su abuelo materno Julien Koszul era compositor y organista, y amigo de Fauré. Rodeado por este círculo impregnado ya de creación, Henri inicia una formación específicamente musical en el Conservatorio de Douai, donde estudió armonía, contrapunto y piano con Víctor Gallois hasta 1933, año en el que se traslada a la inspiradora París. Gallois pronto le recomendaría entrar a formar parte de la orquesta local como percusionista, hecho que dejaría su impronta en el repertorio del compositor a través de un interés evidente por dicha familia instrumental y sus posibilidades. Especialmente llamativas son, en este sentido, las elaboradísimas partes de timbales de sus obras.

La etapa parisina traería consigo la formación en armonía con Jean Gallon, en fuga con Noël Gallon, en historia de la música con Maurice Emmanuel, en dirección con Gauber y composición con Büsser. El genio, que ya nace, empezaba también a fraguarse mediante un trabajo personal intenso.

Los primeros frutos no se harían esperar demasiado y, tras varios intentos, Dutilleux conseguiría en 1938 el Premio de Roma de composición con la cantata *L'anneau du roi*. Sin embargo, pronto la formación recibida empieza a resultar insuficiente y limitadora, ya que el conservatorio parisino no había satisfecho el hambre del compositor de técnicas vanguardistas y de análisis musical. Esta laguna interna le llevará a proseguir con sus estudios con d'Indy, interesándose por el análisis sobre música antigua, así como descubriendo obras "contemporáneas" de Stravinsky y Roussel. No obstante, no conocería la música de la Segunda Escuela de Viena o del propio Bartók hasta que la Segunda Guerra Mundial hubiese concluido.

Una vez logrado el Premio de Roma, a Dutilleux le esperaba una estancia que se concedía a sus ganadores en la Ciudad Eterna; estancia que se vio, sin embargo, truncada precisamente por el comienzo de la batalla bélica mundial. Dutilleux tuvo que volver a su país natal, donde dirigiría eventualmente el coro de la ópera de una París ocupada y donde ejercería, además, como director de producción musical de Radio France. El compositor abandonaría también dicho cargo en 1963 para dedicarse ya de forma plena a la docencia y a la creación, impartiendo clases en el prestigioso Con-

servatorio de París y en la Ecole Normale de Musique, así como dentro de los cursos de verano de Tanglewood.

Dentro del campo que más nos interesa, el de la composición, hay que decir que Dutilleux rehusó de toda la música compuesta anterior a su *Sonata para piano* (1946 - 1948), obra que el compositor considera como su opus número uno. Respecto a las obras anteriores, compuestas durante la ocupación, podemos encontrar “obras examen” para instrumentos de viento, obras solicitadas por Delvincourt para los concursos del Conservatorio de París, así como muestras de música vocal. Nos referimos a las *Cuatro canciones sobre textos de Jean Cassou*. La *Sonata para flauta* del año 1943 muestra claras influencias de la música de Ravel, Debussy y Roussel, influencias que marcarán una base para la creación de su estilo personal, como veremos.

Aunque su producción es relativamente escasa, apenas treinta obras, su calidad, originalidad y, en definitiva, la presencia de un sello propio han hecho que consiga un gran reconocimiento internacional. Henri Dutilleux es, como avanzábamos en la introducción, un importante nexo entre la tradición representada por Claude Debussy, Maurice Ravel o Albert Roussel y la composición más vanguardista de finales del siglo pasado. En este sentido, su estilo personal, muy sensorial y a la vez muy técnico, puede ser perfilado mediante una serie de rasgos estilísticos que, si bien no limitan y definen la totalidad de su lenguaje, sí que presentan las principales líneas de su arquitectura musical. Entre estos rasgos podemos mencionar la utilización de ejes o polos para organizar la composición y los reposos; el uso de una orquestación muy individualista o “de timbres”, integrada con combinaciones tradicionales, así como la idea del “crecimiento progresivo” de los materiales, que se desarrollan por sí mismos conformen pasan por los distintos paisajes sonoros. Éstos y otros procesos se mencionan en el análisis en el que nos centraremos: el del su cuarteto de cuerdas *Ainsi la nuit*.

### A través de la noche y la época “oscura” del compositor

El cuarteto de cuerdas *Ainsi la nuit* forma junto con *Timbres, espace, mouvement...* de 1978 una pequeña pareja de trabajos estrechamente vinculados e inspirados en el mundo sensorial de la noche, de las estrellas, de la energía en vibración. De hecho, la segunda obra, subtitulada como *La nuit étoile*, conecta directamente con la pintura del mismo nombre de Van Gogh, tal y como afirma Jeremy Thurlow, cuadro al que ambas obras parecen evocar. No obstante, el propio Dutilleux asevera no realizar una mera descripción de la obra pictórica, sino que, por el contrario, se fija en la interacción de los sonidos para reflejar dos aspectos fundamentales del cuadro estrellado:

- Por una parte, la espacialidad que le sugiere la imagen y que intenta trasladar a la sonoridad del cuarteto de cuerdas.
- De otro lado, la naturaleza de material vibrante que poseen los cuerpos celestes, cuya vibración es, obviamente, también traducible a sonido.

No podemos perder de vista, además, que, como habíamos comentado al comienzo del presente artículo, Dutilleux era un apasionado de la temática astronómica, de sus recorridos, de su estética y de sus leyes.

Conectando la pieza con la biografía del autor, se debe apuntar también que ésta se enmarca dentro de la oscuridad en la que pareció sumirse la producción musical de Dutilleux durante los años setenta, tras haber realizado obras tan “extrovertidas” y brillantes como *Métaboles* o el atrevido concierto para violoncello *Tout un monde lointain*. Este giro hacia el interior, hacia las noches “de uno mismo” parece tener relación con el momento vital de Dutilleux, pues había padecido antes de componer el cuarteto problemas severos de visión. De hecho, escribiría durante dicho periodo de enfermedad pequeños estudios para cuerda que serían añadidos a la estructura final de la obra que nos ocupa (Potter, 1997).

En *Ainsi la nuit*, la sensación de ser una pieza improvisada, sin esquema prefijado, es quizás más evidente en esta obra que en otras del compositor francés. Sin embargo, este hito del repertorio camerístico de Dutilleux está organizado del siguiente modo:

1. Por una parte, encontramos la yuxtaposición de las siguientes secciones:
  - Siete movimientos breves.
  - Cuatro interludios o *parenthèses* a modo de reposos musicales entre los demás movimientos en los que se recuerdan o se gestan nuevo material y nuevas atmósferas. Básicamente juegan un rol “orgánico”, ya que o bien anuncian el material que se tratará en la siguiente sección o bien usan material que no reaparecerá hasta dos movimientos después, o pueden ser una reminiscencia de algo que ya ha ocurrido. Sea como sea, son los grandes encargados de trabajar con la memoria musical del oyente, aspecto esencial para Dutilleux, que conecta sus propias técnicas compositivas en este sentido con la obra de Proust *En busca del tiempo perdido*.
  - No son estrictamente parecidos entre sí y, además, son casi igual de densos en contenido que los movimientos, de modo que no se distinguen realmente de éstos en peso.
  
2. Desde otro punto de vista, la obra se divide en dos grandes secciones articuladas por la pausa “importante”, en indicaciones del propio autor, tras el movimiento de *Litanies 1*.

Aun así, la obra completa parece responder a una intención global de crecimiento a pesar de su fragmentación interna en secciones, ya que dichas secciones no llegan a ser realmente contrastantes y se evocan las unas a las otras continuamente, a modo de rincones sonoros de un mismo recorrido. Probablemente, mediante este planteamiento formal el compositor pretendía seguir en la línea de *Tout un monde lointain*, empleando estructuras más fluidas, con mayor continuidad y que hagan uso de esos pequeños pasajes de transición que fijan y aportan materiales.

Centrándonos en las ideas motívicas que se presentan a lo largo del cuarteto, aunque éstas se especifican de forma detallada en el análisis por movimientos, se puede mencionar que todos los materiales están muy interrelacionados entre sí, tanto que incluso dentro de cada movimiento una idea puede liderar a otras que sean bastante contrastantes, pues el resultado general es un modo o sensación único para toda la sección.

Armónicamente, la obra se mueve en torno a tres notas eje fundamentales:

- “Do#”, centro que prevalece hasta el *Parenthése 2*.
- “Re”, incluyendo el juego con las notas vecinas a tono: “do” y “mi”.
- “La”, que ya aparece al final del primer movimiento.

En lo que se refiere a la instrumentación, el trabajo tímbrico resulta aquí más importante que el desarrollo contrapuntístico o el empleo de otras técnicas compositivas, dando como resultado una obra repleta de momentos muy contrastantes entre sí. Concretamente, en este cuarteto las dinámicas adquieren una gran relevancia, explotando en este sentido todo el rango de intensidades. Además, y comparando la obra con otras del compositor, en este caso se sustituye la sinusoidad y la sensualidad acostumbradas en las sonoridades de Dutilleux por resultados más ásperos y definidos, con cambios de textura y de intensidad inusualmente bruscos.

El planteamiento intrumental incluye también un tratamiento del cuarteto muy individualizado, heredado de su *Figures de Resonances* (1970). No obstante, como veremos en el análisis detallado por movimientos, esta idea contrasta con secciones en las que el conjunto parece ser tratado como un solo instrumento que se mueve por todo el registro factible. Técnicamente, el cuarteto es bastante arriesgado, tanto desde el punto de vista del intérprete como desde el compositivo. Esta dificultad asustaba al propio Dutilleux, al mismo tiempo que era algo de lo que se enorgullecía.

Sumamos al planteamiento instrumental una evidente exploración de las texturas a lo largo del cuarteto, heredada de los modernistas tardíos, especialmente de Bártok y de Berg. Quizás uno de los recursos más empleados en este sentido sea, como veremos, el uso en los tempos lentos de texturas casi estáticas entre notas y acordes, en pianissimo, contra las cuales se superponen pequeños “aleteos” o figuraciones fugaces a modo de vuelo de insecto.

**Análisis por movimientos****PRIMERA PARTE****Introducción**

La obra se inicia con la aparición del motivo-acorde A, presentado en bloque por todo el cuarteto. Como podemos ver, dicho material es palindrómico, pues consiste en cinco acordes cuya disposición se abre y se cierra en espejo:

Este material se trata posteriormente (motivo-acorde A') mediante un proceso de reelaboración que Bayer describe como *déploiement polyphonique*, esto es, 'despliegue polifónico', por el cual el motivo se fragmenta y se dispersa a través, en este caso, de una textura de arpeggios en pizzicato (c3 y c6):





El resultado global es el de un enorme contraste entre lo estático y “pacífico” del motivo-acorde y las “explosiones” de los ascensos y descensos en pizzicato, lo que provoca una “tensa calma” auditiva muy interesante como recurso de apertura.

Es reseñable también la aparición de una nota pedal “re” en cuerda al aire.

### ***I. Nocturne***

El nocturno se inicia con el llamado “tema de campana” por parte de Thurlow, un motivo *ostinato* estrechamente vinculado con las ideas sobre la memoria de Dutilleux y que volverá a parecer en su obra *Timbres*.

Por otra parte, aparece un motivo B en el violoncello y en el violín I; en ambos casos, se expanden de una 2ª mayor a una 3ª mayor, abarcando en total los dos primeros pasos de la escala de tonos enteros que, como veremos, será la protagonista final de este proceso. En dicha apertura, los extremos

se convierten en 5ª formadas por cuerdas al aire, intervalo que procura una sonoridad pentatónica generalizada.

Mientras, en el relleno tipo *cluster* que realizan viola y violín II (do-re-mi) está contenida la esencia de la línea del violín I del motivo-acorde A (do-re y por expansión luego otras notas).

Las dos ideas provienen de la triada inicial, de sonoridad pentatónica porque combina 2ª M y 5ª J, sonoridad que será una de las características en la obra.

Además, existen otros materiales que se perfilan en el movimiento, a saber:

- Motivo C y Motivo D: Ambos motivos, de carácter muy distinto, toman el relevo a la dicotomía que en la introducción protagonizaron el motivo-acorde A y su versión A' en forma de arpeggios en pizzicato. Al tratar sobre estos materiales se acuña el término de *chromatisme retourné* (Bayer).

The image shows a musical score for four staves. Two boxes with arrows point to specific motifs: 'Motivo C' points to the first staff, and 'Motivo D' points to the second staff. The score includes various dynamic markings such as *pp*, *ff*, *ppp*, and *mf*, as well as performance instructions like *sempre pp* and *ppp con poco vibr.*. The notation includes notes, rests, and slurs across the staves.

- Motivo E: presentado por la viola, consiste en una especie de tema ostinato alrededor de la nota “re”, la cual nunca se llega a tocar. Thurlow habla en este caso de la existencia de una simetría vertical o interválica, así como de una horizontal, a modo de palíndromo. El tema es en cualquier caso de sonoridad octatónica, sonoridad que además dominará hasta el final de la pieza. La escritura octatónica indisimulada representa un ligero e inesperado retorno a una técnica armónica que Dutilleux parecía haber abandonado por completo en las obras de la 1960.

The image shows a single staff of music with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation consists of a series of notes and rests, representing the ostinato Motivo E. The dynamic marking *p* is visible at the beginning.

Mientras suena el motivo E, el motivo B vuelve en cello; el resto son ideas nuevas pero que comparten rasgos de fisionomía musical con los materiales precedentes.

- Clusters de tonos enteros (c22), entre violín I y violín II:

5 *un peu moins lent, (♩ = 72)*



- Motivo F: presentado por el violín I en el compás 25 del movimiento, se construye a partir de cuatro notas del motivo E.

*Animar progressivement*



- Motivo G: realiza cromatismos entre acordes-cluster.



La estructura general es binaria, diferenciándose las siguientes dos secciones:

- Sección I: c1 - c17.
- Sección II: c18 - c49.

Sin duda, el rasgo más característico de este primer movimiento es el desarrollo constante de los materiales y su fragmentación, de forma explosiva y “violenta”. Dutilleux emplea para ello figuras ascendentes y descendentes colocadas por movimiento contrario, un recurso que ya usó en *Métaboles*. Los acordes se expanden y contraen de forma sistemática, como si despegasen, se estrellasen y cayesen, casi como bruscos fuegos de artificio. Todo este desarrollo conducirá la tensión hacia el primer clímax, en el fortísimo del compás 16.

Otro interesante recurso compositivo y textural lo encontramos en las líneas melódicas que van haciendo el violoncello y los violines I y II: tres cantos sutiles, dos de ellos con armónicos (cello y vln II) que se funden en un solo plano, diferenciado de las pedales del propio violín II y de la viola. Siendo así, podemos ver que en este movimiento, en lugar de una textura de melodía, acompañamiento y línea de bajo que caracteriza trabajos anteriores del compositor, observamos una melodía fragmentada y ciertas notas graves ocasionalmente puntúan momentos. En este sentido, los cuatro instrumentos están muy equiparados y todos explotan un registro melódico, rítmico y dinámico muy amplio: la sensación es la de un “instrumento único”, el cuarteto.

Los finales que aparecen en este movimiento son, por otra parte, muy característicos: pasa del clímax comentado en fortísimo a un pianísimo mediante un estrepitoso disminuyendo acompañado de un descenso brusco de registro. En este sentido, es interesante mencionar lo que ocurre desde el compás 32 del movimiento: las parejas de notas se contraen y se expanden para cerrar o abrir diseños:

The image shows a page of a musical score for cello and orchestra. The top staff is the cello part, and the bottom staff is the orchestra. The section is marked 'Plus animé' and 'Arioso'. A callout box with the text 'Expansión y contracción de parejas de notas' points to a specific passage in the cello part. The score includes various dynamics such as *f*, *mf*, *pp*, and *p*, and performance instructions like 'Arioso', 'legatissimo', and 'Pizz.'.

Finalmente, desde el punto de vista armónico, Dutilleux superpone armonías y melodías de tonos enteros que dan como resultado una paleta cromática completa: Do - Do# - Re# - Mi - Fa# - Sol - La - Sib - Do.

### ***Paranthèse 1***

En este primer “paréntesis”, se desarrolla la versión fragmentada y en pizzicato del tema A (motivo-acorde A’). Inmediatamente después y de manera muy cantabile, encontramos una breve reminiscencia del motivo D.

### ***II. Miroir d’espace***

Este peculiar movimiento se divide también en dos secciones, pero en este caso todo el planteamiento es palindrómico:

- Sección I: c1 – c9.
- Sección II: c10 – c15.

The image shows a page of a musical score for the piece "II. MIROIR D'ESPACE" by Igor Stravinsky. The score is for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The tempo is marked "Violent" with a metronome marking of 84. The score includes various dynamics such as *ff marcato*, *pp*, *f*, *mf*, *mp*, and *ppp*. There are annotations in Spanish: "Relación de inversión" with arrows pointing to mirrored melodic lines; "Líneas melódicas exteriores" pointing to the outer staves; "Motivo F" pointing to a specific motif in the Cello part; and "Motivo F retrog." pointing to the retrograde of that motif. The score is written in 4/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamic contrasts.

Siendo así, los materiales se presentan de la siguiente manera: de la misma forma que nuestro cuerpo devuelve la luz a la superficie del espejo y éste nos devuelve nuestro reflejo, el motivo original y su reflejo siempre van precedidos de una “explosión” a modo de choque basada en el motivo G.

De otra parte, podemos escuchar dos líneas melódicas lentas en los extremos superior e inferior (violín I y violoncello), consiguiendo un espectacular efecto de estereofonía invertida, reforzado por la colocación de la línea del violoncello a una corchea de distancia de la del violín.

Destacables son, asimismo, las relaciones de inversión y de retrogradación entre las líneas presentadas por ambos instrumentos. Ambos procesos se emplean durante todo este movimiento; sirva de ejemplo la retrogradación inmediata que se hace del motivo F, que se presenta en el cello durante los tres primeros compases y que, justo al final de dicho compás, se presenta retrogradado.

El movimiento termina tal y como empezó, con el motivo F, cerrando en el polo Do# y disolviéndose en el último compás hacia los extremos agudo y grave, para luego deslizarse repentinamente hacia el agudo todo el cuarteto excepto el violín I, que mantiene el pedal de do# que venía tocando.

### ***Parenthèse 2***

Este paréntesis comienza con pedal de do#, como continuación del eje anterior, y emplea dicha nota tanto como fondo como en la melodía.

Esta transición está basada en el motivo D y en motivo-acorde A –igual que el paréntesis anterior–, pero ambos en variantes palindrómicas. También aparece de nuevo otra “versión explosiva” en pizzicato (motivo-acorde A’) al final; sin embargo, esta vez dichos “fogonazos” musicales no aparecerán tan separados por silencios en el tiempo, de modo que la acumulación de tensión es mayor hasta que, de manera natural, se desemboca en *Letanías*.

### ***III. Litanies***

En este movimiento encontraremos el clímax de la primera parte de la obra. El regreso del motivo-acorde A nos presenta el estribillo de lo que será una estructura a modo casi de rondó; no obstante, en esta ocasión el material acórdico se presenta con más fuerza y dotado de una mayor velocidad.

Resulta bastante reseñable cómo Dutilleux elabora la expansión del motivo, llevándolo a un punto culminante donde se transforma en una línea melódica nueva ubicada en el resgistro superior. Esta línea, poco a poco, se había ido prefigurando gracias a los materiales que aparecieron en la versión pizzicato del motivo (motivo A’) y en los dos *parenthèses*.

Motivo-acorde A

2

Expansión de A



A lo largo de toda la sección inicial se combinan el motivo-acorde A y su versión extendida. Respecto a la distribución en estribillos y coplas, comentaremos que:

- La vuelta al estribillo sólo se repetirá una vez en su forma completa; el resto de estribillos presentan tan sólo un regreso a una versión reducida del material.
- En los estribillos el carácter no es estático, como en obras como *Métaboles*, en las que el compositor también emplea el diseño formal de rondó. En este caso, no se permanece en un polo fijo y el material se recupera de forma muy dinámica y variada en registro.
- En la primera copla, se combina el material tipo A con el motivo F en versión original y retrogradado –tras escala ascendente–.
- En la segunda copla, parejas de 2ª mayores se presentan en pizzicato, recuperando la sonoridad del material A’.

**SEGUNDA PARTE*****Parenthèse 3***

Tras una pausa, este *parenthèse* inaugura la segunda parte de la obra mediante una sonoridad muy ligera, conseguida fundamentalmente a través de los pizzicatos en el registro agudo y en el empleo, de nuevo, de armónicos en todas las partes con arco.

En cuanto a materiales, esta pequeña atmosfera recupera el motivo D presentando una forma extendida del mismo, una versión que se acerca, de otro lado, a la sonoridad de *clusters* cromáticos del material G.

The image shows a musical score for 'PARENTHÈSE 3'. The score is written for four staves, likely representing different instruments. The tempo is marked 'Lent (♩ = 432 environ)'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'Pizz' (pizzicato). A circled letter 'A' is placed at the beginning of the first staff. A box labeled 'D + G' is connected by a line to a specific point in the score. The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are some markings like '15' and '17' at the beginning of the staves.

Por último, respecto a las notas eje de este pasaje y del que le prosigue, *Litanies 2*, en este caso se combinan dos alturas de interés: una la de comienzo, generalmente en la nota “la”; la otra, en los reposos, que se realizan sobre “fa#”.

#### **IV. Litanies 2**

Dutilleux vuelve en este movimiento a la disposición textural del *Nocturne*, situando en el centro el fondo armónico para dar a los extremos las líneas melódicas; en ambos casos, la sonoridad general está basada en 2ª mayores.

Formalmente, volvemos a distinguir dos partes bien diferenciadas –la segunda se inicia en el compás 20 del movimiento (*Tempo 1º*)–, en cada una de las cuales se siguen el siguiente procedimiento lineal:

- Se presentan primero un pasaje lírico, expresivo y cantabile.
- Posteriormente, se incrementa la densidad.
- Se cierra cada idea con un precipitado diseño en *glissando* ascendente.

Armónicamente, la presencia reiterada de fa# y las “caídas” de las líneas melódicas hacia este punto de reposo hacen dicha nota se constituya como centro o eje de la primera parte del movimiento. En la segunda, podemos ver una especie de “modo” de siete notas generado por la propia línea melódica de los violines. Dicho modo incluye las notas “la” y “fa#”, pero no enfatiza ninguna hasta el final de la pieza, donde se recupera el reposo en ambas notas. Además, conecta con el modo de ocho notas de trasposición limitada nº 4 de Messiaen, aunque en este caso no cumple con ese rasgo ni con todas las alturas.

Armonías modales

The image shows a musical score for strings, measures 7 through 10. Measure 7 is circled and labeled '7'. The score includes dynamic markings such as *Stringendo*, *pp*, and *ff*. There are also performance instructions like *Un poco rit.* and *Un poco string.* The notation consists of four staves with various rhythmic and melodic patterns.

#### ***Parenthèse 4***

A continuación, esta nueva atmósfera de transición recupera los siguientes materiales:

- De un lado, el motivo-acorde A se recuerda al comienzo. Como podemos apreciar, el carácter es cada vez más apasionado y abrupto, empleando inteligentemente las dinámicas, los tipos de ataque y las acentuaciones para crear continuos “vaivenes” de energía musical, mucho más seguidos ahora. Los materiales, una vez más, se adaptan al episodio vital que les toca “vivir” dentro del devenir de la obra., dando como resultado una apariencia bastante orgánica, de nuevo en la línea de Bártok y otros.
- Por otra parte, se superponen una serie de acordes pentatónicos conectados con el motivo C.

### V. Constellations

En este punto de la obra, Dutilleux va a proponer una nueva oleada de materiales presentados, además, de manera muy “intesa”, esto es, a menudo en breve secciones que siempre incluyen diseños en *crescendo*, con precipitaciones rítmicas y que en seguida se “estrellan” desde el agudo al grave.

Armónicamente, la nota “la” se instaure como eje, bien alternándose con “mib” para crear un contexto pentatónico relacionado con el motivo C—idea motivica predominante—, bien como nota sola y fuertemente remarcada en las figuraciones de notas “la” que pueden escucharse al final del movimiento.

The image displays a musical score for the piece 'Constellations' by Henri Dutilleux. It consists of four staves of music, likely for strings. The score is characterized by dense, rhythmic patterns and dynamic markings. Key annotations include 'Elargir un peu' (written above the first staff), 'Riten' (ritardando), and 'P sub.' (pianissimo subito). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often grouped in beams, with some notes marked with '5' (quintuplets). The dynamics range from *f* (forte) to *fff* (fortissimo) and *P* (piano). The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are some handwritten-style markings and slurs throughout.

Además del material C, aparece de nuevo la escala o “modo” que se pudo escuchar en *Litanies 2*, esta vez en tresillos de semicorcheas *staccatissimo*.

The first system of the musical score consists of four staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music is in 4/4 time. The first staff begins with a *mp* dynamic marking and a *V* (vibrato) marking. The second and third staves also start with *mp*. The fourth staff starts with a *cresc.* (crescendo) marking. The system concludes with a *f* (forte) dynamic marking.

The second system of the musical score is marked with a circled '8' at the beginning. It consists of four staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music is in 4/4 time. The first staff begins with a *sfpp* dynamic marking. The second and third staves start with *pp (martel.)* (pianissimo, martellato) markings. The fourth staff starts with a *p* (piano) marking. The system concludes with a *sf* (sforzando) dynamic marking.

El resto del material empleado en este movimiento se extrae de los motivos D y G. Un buen ejemplo son los arabescos que confecciona Dutilleux en torno a la nota “re” al comienzo de *Constellations*, recuperando la idea de pivotar en torno a dicha nota que apareció en *Litanies*, en el relleno armónico “do”-“re”.



Otros diseños se extraen también de la elaboración ornamentada de cuartas.

### VI. Nocturne 2

Tanto este movimiento como el séptimo son bastante ambiguos en todos sus aspectos, de modo que es el anterior, *Constellations*, el que realmente da una impronta de cierre a la obra.

*Nocturne 2* es un pasaje rápido y ligero donde se emplea a menudo una célula motor en fusas y donde la continuidad musical no se interrumpe prácticamente en ningún momento.

Los materiales que aparecen en esta ocasión se resumen en figuras simétricas –relacionadas con las dos notas por tonos sacadas de motivo G–; una idea en fusas, quizás derivada de los arabescos, y una idea presentada por el violoncello que conduce al clímax.

Armónicamente, “arrastra” el centro “la” del movimiento anterior, si bien pronto éste se difumina gracias a las acción de las figuras simétricas mecionadas, del añadido de notas a dicha pedal o de incluso su traslado a otras alturas.

El movimiento se cierra apresuradamente tras el clímax mediante un fuerte movimiento de separación: mientras el violín II desaparece en el registro agudo realizando 4ª justas y tritonos, la viola y cello se precipitan al grave, dejando la franja intermedia del registro vacía.

### ***VII. Temps suspendu***

*Ainsi la nuit* se cierra con una vuelta a una textura homofónica y dominada por el motivo-acorde A, aunque la armonización del mismo en el último compás nos traslada de un centro Do# inicial a un La final; no obstante, se mantiene la nota “re” en el plano superior del motivo como cuerda al aire característica.



**Recursos consultados**

- BAYER, F., “L’art d’Henri Dutilleux” en *Festival Estival*, programa del Festival, París: Centre de la Documentation de Musique Contemporaine, 1983.
- DUTILLEUX, H., *Ainsi la nuit. Quartor à cordes*, París: Heugel & Cie. Alphonse Leduc, 1976.
- MORGAN, P., *La Música Del Siglo XX*, Madrid: Ediciones Akal Música, 1999.
- POTTER, C., *Henri Dutilleux: his life and works*, Aldershot: Ashgate, 1997.
- SALAZAR, A., *La Música Orquestal del Siglo XX*, Méjico: Fondo de Cultura Económica, 1967.
- THURLOW, J., *Henri Dutilleux and the music of dreams*, París: Millenaire III, 2006.

**Formato Documento Electrónico (Norma ISO 690-2)**

ROYÁN, Isabel. *Ainsi la nuit, de Henri Dutilleux: un paseo por las estrellas interiores* [online]. Madrid: Sul Ponticello, III época, n. 1, enero 2014. Disponible en World Wide Web: <<http://www.sulponticello.com/ainsi-la-nuit-de-henri-dutilleux/>>. ISSN: 1697-6886



Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons  
Atribución-NoComercial-SinObraDerivada  
4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).