

Ainsi la nuit

Dutilleux schrieb nur ein einziges Streichquartett. Das Werk entstand 1973-1976 in Erfüllung eines Kompositionsauftrages der Koussevitzky-Stiftung für das Juilliard Quartett. Die Uraufführung am 6. Januar 1977 im Pariser Théâtre de l'Est spielte jedoch das französische Quatuor Parrenin; das Juilliard String Quartet folgte mit der amerikanischen Erstaufführung am 13. April 1978 in der Kongressbibliothek in Washington. Dutilleux widmet das Werk seinem kurz zuvor verstorbenen amerikanischen Freund Ernest Sussman und Olga Koussevitzky, der Witwe des berühmten Mäzens, die dessen Stiftung in diesen Jahren weiterführte. Die Partitur wurde 1980 bei Heugel in Paris gedruckt.

Der selbst formulierte Titel, den Dutilleux seiner Partitur voranstellt, kennzeichnet das Kammermusikwerk als eine Meditation über die Nacht. Diese besteht aus zwölf Abschnitten, von denen sieben mit römischen Ziffern als 'Hauptsätze' hervorgehoben sind. Auch sie kreisen im engeren oder weiteren Sinn um die Nacht: Nr. I und VI haben als "Nocturne" schon sprachlich direkten Bezug; "Constellations" (V) spielt auf die Sternbilder am nächtlichen Himmel an, "Miroir d'espace" (II) auf die Unendlichkeit des Raumes und sein aus irdischer Perspektive spiegelgleiches Bild, und "Temps suspendu" (VII) auf die in der Dunkelheit scheinbar aufgehobene Zeit. In zwei "Litaneien" (III und IV) richtet Dutilleux seine musikalische Meditation auf den spirituellen Aspekt der dunklen Tageszeit. Humbert schreibt dazu:

Mit seinem Streichquartett versenkt Dutilleux die Zuhörer in eine träumerische, visionäre Welt, die sich kraftvoll aufdrängt. Das Material [...] beschwört schwarze Magie, abrupte Lichtexplosionen, Felder heiterer Ruhe oder fremdartiger und plötzlicher Ängste. Eine Innenwelt, reich und fern, jenseits aller irdischen Wirklichkeit; eine Welt aus Träumen . . .¹

Dutilleux allerdings verwahrt sich im Partiturvorwort gegen mögliche Überinterpretationen:

Die Überschriften der verschiedenen Abschnitte ebenso wie der Titel des gesamten Werkes beziehen sich auf ein bestimmtes poetisches oder spirituelles "Klima", haben aber keinesfalls anekdotische Bedeutung.

¹Übersetzt nach Humbert, *op. cit.*, S. 144.

Die ersten fünf der sieben betitelten Hauptsätze sind jeweils Teil eines Satzpaars. Dem ersten Nocturne geht auf Partiturseite 1 eine 17 langsame Viertel umfassende unbetitelte Einleitung voraus.² Die späteren identischen Bezeichnungen als Klammer (“Parenthese 1” bis “Parenthese 4”) verweisen auf eine quasi sekundäre Ebene. Dutilleux wünscht, dass die insgesamt zwölf Abschnitte des Werkes³ als zwei Hälften mit kleiner Pause in der Mitte vorgetragen werden:

Einleitung - “Nocturne”
 Parenthese 1 - “Miroir d’espace”
 Parenthese 2 - “Litanies”

 Parenthese 3 - “Litanies 2”
 Parenthese 4 - “Constellations” - “Nocturne 2” - “Temps suspendu”

Alle Hauptsätze erwachsen in durchkomponiertem Anschluss aus dem, was ihnen vorausgeht, während die Parenthesen 2 und 4 jeweils *attacca* an mit Doppelstrich endende Sätze anschließen.

Im Anschluss an den Musikwissenschaftler und Komponisten Francis Bayer, der bei Dutilleux studiert hatte und mit dessen ‘inoffiziellen’ Kommentaren zu seinem Werk vertraut war, weisen Dutilleux-Interpreten gern auf die Besonderheit der *croissance progressive* hin, derzufolge dieser Komponist seine Themen nicht zu Beginn eines Satzes vorstellt und erst später verändert und fragmentiert. Vielmehr entwickelt Dutilleux sein thematisches Material laut Bayer allmählich über zahlreiche Zwischenstufen. Allerdings ergibt sich gerade in *Ainsi la nuit* ein etwas anderes Bild. Ein vielgestaltiger Bestand an dem, was man als ‘Grundmaterial’ bezeichnen könnte, ist bereits in der Einleitung angelegt. Hier ertönen der Ankerklang des Werkes, ein Akkordthema und einer der beiden Zentraltöne; horizontale Spiegelungen und eine charakteristische Art der Variation werden vorgestellt sowie wesentliche Intervalle und Skalen. Auch die häufigsten Spieltechniken führt Dutilleux schon hier ein: *arco*, *sul ponticello* und *pizzicato* sowie Flageolett und Tremolo. Das Spektrum der Texturen umfasst homophones Spiel im ersten der beiden Systeme, einen Übergang, in dem drei der Instrumente in Abwandlung der Idee einer Klangfarbenmelodie aufeinander bezogen sind, und einen polyphon aufgefächerten Schluss.

²Der Abschnitt ist von durchbrochenen Taktstrichen in die Segmente A, B und C unterteilt: A = 3 + 4 + 3 Viertel, B = 3 + 4 + 3 Viertel, C = 3 + 4 Viertel, gefolgt von “Nocturne”.

³Auch zwischen “Constellations” und “Nocturne 2” meint man eine solche Parenthese zu erkennen. Doch werden hier die Eigenheiten der ersten Takte von [12] in [13] aufgegriffen. Es handelt sich somit um eine auf “Nocturne 2” vorausbezogene Überleitung.



Der Ankerklang des Werkes eröffnet die Einleitung in seiner Basisform *Cis/Gis/f/g/c'/d'*. Die Ergänzung der Celloquinte *Cis/Gis* lässt sich verschieden lesen: als zwei verzahnte Quinten (*f/c + g/d*), als viertönige Quintenschichtung mit Oktavversetzungen (*f/c/g/d*) oder als zwei große Sekunden (*f/g + c/d*). Große Sekunden spielen im Werk eine entscheidende Rolle: Die Einleitung schließt mit *g'/a'* im Celloflageolett über *cis/dis* in der 2. Geige, IV Litanies 2 mit *cis'' + fis''/gis''/b'' + d'''/e'''*. Die Lesart als Quintenschichtung mit Oktavversetzungen wird bekräftigt, wenn Dutilleux dem Ankerklang später zuerst ein *a* und dann ein *dis* hinzufügt und so zwei erweiterte Schichtungen erhält: *Cis/Gis/dis + (f)/c/g/d/a*. Für die Deutung verzahnter Quinten spricht die Transposition des Klanges am Schluss des Werkes: *D/Gis/fis/a/b/cis'/dis'* lässt eine Übereinanderstellung der Quinten *d/a*, *fis/cis* und *gis/dis* mit Ergänzung durch den Ton *b* erkennen – eine (teils oktavversetzte) Halbtonerhöhung des um *a* ergänzten Ankerklanges *Cis/Gis/f/g/a/c'/d'*.⁴

Die Zentraltöne des Streichquartetts sind *d* und *a*. Der Ton *d* krönt im Diskant den tief liegenden Eröffnungsklang, zieht sich durch jeden der vier Akkorde des (unten beschriebenen) Akkordthemas, bleibt in der 2. Geige liegen, während die anderen Spieler den Ankerklang erneuern, wird vom Flageolett des Cellos übernommen, kurz vom Tremolo *sul ponticello* der 1. Geige eingefärbt und klingt in T. 6 noch in die Variante des Akkordthemas hinein. In “Litanies” erneuert der Ton zunächst seine Bedeutung als Diskant des Ankerklanges. Bald darauf etablieren die Geigen das Ganzton-tremolo unter *d'*. Der Satz und mit ihm die erste Hälfte des Werkes endet mit einem achttimmig crescendoierenden Unisono-*d'*. Parenthese 3 eröffnet die zweite Werkhälfte mit einem heterophonen Spiel um *a''*, in “Litanies 2” kurz unterbrochen von einem Orgelpunkt-*fis*. In “Constellations” greift Dutilleux den Zentralton *d* und das Ganzton-tremolo unter *d* wieder auf, kehrt jedoch bei [5] zum *a* zurück, der nun für eine Weile unangefochten herrscht: als thematischer Initiator, als Liegeton in verschiedenen Stimmen, als Unisono gegen Ende des Satzes (entsprechend dem Unisono-*d* am Ende von “Litanies”) und zuletzt als einzig wiederholter längerer Notenwert im ersten Abschnitt von “Nocturne 2”. Erst der auf *D* transponierte Schlussakkord bekräftigt die Vorrangstellung des primären Zentraltones.

⁴Der Ankerklang in seinen unterschiedlichen Spielweisen ertönt 20mal im Verlauf des Werkes: 3x zu Beginn der Einleitung, 1x zu Beginn von Parenthese 1, 11 x als Refrain im als Rondo angelegten Satz “Litanies” (am Beginn, bei [1], [2] und [4], vor [5], bei [9], vor und bei [10], vor [11], bei [12], mittig in [13] und [15]), kurz nach der Eröffnung von Parenthese 4 und von “Temps suspendu” sowie (auf *d*) in den letzten sechs Taktabschnitten.

Auf den initiierenden Ankerklang zu Beginn der Einleitung folgt – zusammengehaltenen vom primären Zentralton *d*, wie soeben erläutert – ein Akkordthema, das Dutilleux in späteren Sätzen mehrfach aufgreift. Es besteht aus vier Akkorden, die hier zunächst homophon, später jedoch meist in einem aus immer anderen Umkehrungen entwickelten polyphonen Satz oder in horizontaler Auffaltung der Stimmen erklingen.⁵ Grundlage der vier Akkorde sind die zwei Transpositionen der oktatonischen Skala, die den Ton *d* enthalten: Die Akkorde 1 und 2 verwenden 7 der 8 Töne der Skala auf *c*, die Akkorde 3 und 4 dagegen 7 der 8 Töne der Skala auf *d*.

Ainsi la nuit: Das Akkordthema und seine Basis in oktatonischen Skalen

	<i>c-d-dis-eis-fis-gis-a-h</i> * * * * * Akkord 1	<i>c-d-dis-eis-fis-gis-a-h</i> * * * * * Akkord 2
	<i>d-e-f-g-gis-ais-h-cis</i> * * * * * Akkord 3	<i>d-e-f-g-gis-ais-h-cis</i> * * * * * Akkord 4

Eine Ableitung des Akkordthemas, die in der jeweiligen Vertikale alle drei oktatonischen Skalen heranzieht, erklingt erstmals in Abschnitt B der Parenthese 2. Sie besteht aus sechs dreistimmigen Akkorden, die triolisch tremoliert crescendieren und nach einer kurzen Pause eine Oktave tiefer (ebenfalls triolisch tremoliert) im Krebs gespiegelt diminuieren. Im anschließenden Satz “Litanies” zitiert Dutilleux die nicht tremolierte Form dieser Ableitung und ihren Krebs in verschiedenen Verkürzungen und Verlängerungen (vgl. Segment 12-13).

Ainsi la nuit:
Die Ableitungsform
des Akkordthemas
mit Krebsspiegelung



Die im ursprünglichen Akkordthema ausgesparte dritte Transposition der oktatonischen Skala legt Dutilleux den drei primären Motiven zugrunde, die er nacheinander in “Nocturne” einführt. Motiv 1 beginnt sechstönig,

⁵Eingeführt in komplex rhythmisierter Form, deren Metrum mit vielen Synkopen verschleiert ist, wird das Akkordthema anschließend in einfachem Sechzehntelabfall gespiegelt. Die konzentrierte Version ist Vorbild für die Anfangstakte in Parenthese 4 und “Constellations”. Im sechsten Taktabschnitt der Einleitung ertönt eine aufgefaltete Variante des Akkordthemas; eine weitere folgt in Parenthese 1 unmittelbar nach dem eröffnenden Ankerklang, die verbleibenden sieben in “Litanies” (T. 1-2, 4-6, 8-13, 19-21, 49-52, 53-55, 66-69). In dessen Rondoform dient zudem eine Ergänzung dreimal als Couplet (vgl. [3], [8] und [15]).

wächst in [5]-[6] mit regelmäßigen und zuweilen leicht unregelmäßigen Spiegelungen zur vollen Achttönigkeit an und bildet später, in [9]-[10], aus Krebs und Original der sechstönigen Basisform einen Kanon.

Ainsi la nuit: Motiv 1, aus der oktatonschen Skala auf *cis*

oktatonische Skala:
cis-dis-e-fis-g-a-b-c



in einer Achtelkontur der Bratsche, mit wachsenden Spiegelungen

- b-c-e-cis-dis*, *b-c-e-cis-dis-g-dis-cis-e-c-b*
- b-c-e-cis-dis-fis-g-dis-cis-e-fis-c-b*
- b-c-e-cis-dis-g-a-g-dis-cis-e-fis-c-b*
- b-c-e-cis-dis-g-a-g-dis-g-dis-cis-e-fis-c-b*



als Kanon, in Achteln ohne Pausen:

- VI I *g-dis-cis-e-c-b*, *g-dis-cis-e-c-b*, *g-dis-cis-e-c-b*, *g-dis-cis-e-c-b*
- VI II *b-c-e-cis-dis-g*, *b-c-e-cis-dis-g*, *b-*
- Vla *g-dis-cis-e-c-b*, *g-dis-cis-*
- Vc

- VI I *b*, *g-dis-cis-e*
- VI II *c-e-cis-dis-g*, *b-c-e-cis-dis-g*, *b-c-e-cis-dis-g*
- Vla *e-c-b*, *g-dis-cis-e-c-b*, *g-dis-cis-e-c-b*, *g-dis-cis-e-c-b*, *g-dis-cis-e-c*
- Vc *b-c-e-cis-dis-g*, *b-c-e-cis-dis-g*, *b-c-e-cis-dis-g*, *b-c-e-cis-dis-g* ...

Das viertönige Motiv 2 mit seinen weit gespreizten Intervallen wird in "Nocturne" nur kurz und im Flageolet hoch und leise als Kontrapunkt eingeführt und tritt dann in den Hintergrund, bis es später zur Basis einer umfangreichen Spiegelung wird.

Ainsi la nuit: Motiv 2, Klangbild der Flageoletlinie in der 1. Geige



Nach dieser unauffälligen Einführung bestimmt Motiv 2 den zweiten und dritten Satz in unterschiedlicher Weise. In "Miroir d'espace" initiiert es eine Kontur, die vertikale und horizontale Spiegelungen durchläuft. Die Mittelstimmen mit Tremolos, Arpeggien und Tonwiederholungen sind eingebettet in Linien, in denen 1. Geige und Cello aufeinander Bezug nehmen, beide im unwirklichen Klang vibratoarmen Spiels, die Geige im großer Höhe, das Cello auf oder nah am Steg.

Der zweite Satz beginnt als Gegenüberstellung der originalen Motiv-2-Kurve in der 1. Geige mit einer freien Umkehrung der Kontur bei identischen Tönen im Cello. Dieselbe Kombination wird unmittelbar darauf horizontal gespiegelt. Ausgehend von der so erreichten Oktave *e* unternehmen die beiden Instrumente eine tatsächliche vertikale Spiegelung, verschieben diese jedoch nach nur vier Tönen durch die Abweichung eines Intervalls, so dass sie nach weiteren sechs gespiegelten Tönen mit einer nur kurz unterbrochenen chromatischen Bewegung auf dem Einklang *gis/gis'''* zusammentreffen. Nach einem kurzen Einschub, in dem Dutilleux unter anderem den in 32stel-Staccati *ff marcato* gehämmerten chromatischen Cluster aus dem Eröffnungstakt aufgreift, setzt der rückläufige Prozess ein, der lediglich am Schluss die Ursprungform von Motiv 2 in Gegenüberstellung mit seiner Umkehrungskurve ausspart. In diesem großen Krebsgang sind nicht nur die Töne und ihre Notenwerte gespiegelt. Auch die Achtelverschiebung zwischen den beiden Stimmen, in der ersten Satzhälfte von der Geige angeführt, ist beim Rücklauf nach dem gemeinsamen Einsatz palindromisch angepasst. (Im Beispiel sind einige Synkopen der Lesbarkeit zuliebe vereinfacht dargestellt.)

Ainsi la nuit: Die große Spiegelung im Raum

Violine 1 *un poco vibr.*
Cello *pont., un poco vibr.*

pp *un poco sostenuto - e - cresc.* *dim.* *pp*

Im zweiten Abschnitt von “Litanies” erlebt das nur die Hälfte der Töne aus der oktatonsischen Skala verwendende kurze Motiv 2 im polyphonen Spiel der vier Streicher mehrdimensionale Spiegelungen. Bei [5] stellt die Bratsche vor dem Hintergrund leiser Tremoli unter dem Zentralton *d* eine heftige Variante in den Raum: Wie Dutilleux schreibt, sollen die vier durch Pausen getrennten Töne in akzentuierten *ff*-Oktaven so stark gezupft werden, dass die Saiten auf das Griffbrett knallen. Dieselbe Anweisung gilt wenige Takte später für die Antwort der 1. Geige mit dem Krebs. In Engführung folgen – weiterhin in Pizzicato – fünf nicht oktavierte Versionen des Motivs: original im Cello und imitiert in der 2. Geige, im Krebs im Cello und (bei [7]) wieder original in der Bratsche.

Motiv 3 wird in “Nocturne” zwischen den zwei Versionen von Motiv 1 eingeführt. Es verläuft zweistimmig homorhythmisch, absteigend in den Geigen und aufsteigend in den krebsgängig hinzutretenden Bratschen und Celli, und verwendet die ganze oktatonsische Skala. Da die jeweils obere Stimme größere, die untere kleinere Schritte unternimmt, verändert sich der Abstand von der kleinen Sept zur großen Sekunde bzw. umgekehrt. Die Spiegelung umfasst hier auch die Dynamik: Während die fallenden Stimmen der Geigen diminuieren, antworten Bratsche und Cello bei ihrem wiederholten Aufstieg crescendo. Bei [8] vereinen sich die Linien und laufen machtvoll zum *ff* steigernd zusammen, bevor sie am Ende einer sich öffnenden Gabel in extremen Lagen verklingen.

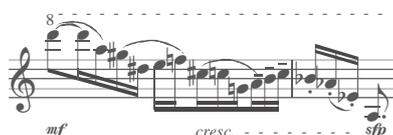
Ainsi la nuit: Motiv 3, Spiegelkanon einer zweistimmigen Gabelung

Erst in der zweiten Hälfte des Werkes, die mit der kurzen Parenthese 3 beginnt, führt der Komponist ein neues Motiv und eine noch nicht zuvor gehörte vertikale Schichtung ein. Das in langen Notenwerten angelegte Motiv beherrscht “Litanies 2” und “Nocturne 2”, den vierten und sechsten der betitelten Sätze. Es wird eingeführt mit einem Abstieg, der in Terzen beginnt und in Quart + Tritonus endet. Die verschieden umfangreichen Imitationen greifen die Terzenschichtung auf, werden jedoch zuletzt um

einen Aufstieg ergänzt, der ganz aus einer Abwechslung von Tritonus und Quart gebildet ist.⁶

Entfernt verwandt ist eine aus zwei Varianten gebildete Engführung bei [5] in “Constellations”. Aus einer Tonfolge, die auf steigenden Terzen mit zweifacher Permutation beruht,⁷ entwickelt die 1. Geige eine rasch fallende Figur mit 10-töniger, in Triolen crescendierender Ergänzung, die den Ausgang bildet für zwei unterschiedliche Entwicklungen.⁸

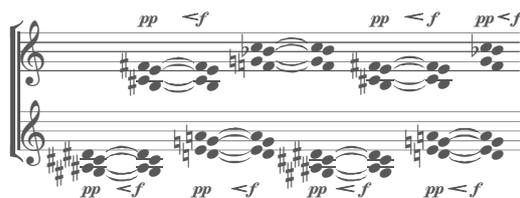
Ainsi la nuit:
Die Engführungsvorlage
in “Constellations”



Auch eine neue Akkordfolge tritt in der zweiten Hälfte des Werkes hinzu. Sie folgt am Beginn von Parenthese 4 und erneut am Beginn von “Temps suspendu” auf den Ankerklang, ersetzt also das an dieser Stelle zuvor häufig gehörte Akkordthema. Wie in der ursprünglichen, homophonen Form des Akkordthemas folgen auch diese Akkorde in langen, für Hörer unbestimmt wirkenden Notenwerten aufeinander. Jedes Instrument spielt eine Quart. Da die beiden hohen und die beiden tiefen Streicher an unterschiedlichen Punkten fortschreiten, ergeben sich Verschränkungen aus vier Quartenschichtungen. Der Aufbau aus verschränkten Quartetten mit dem Resultat großer Sekunden erweist diese Akkorde als Verwandte des Ankerklanges mit seinen zu großen Sekunden verschränkten Quinten:

Ainsi la nuit: Das alternative Akkordthema

in Parenthese 4
(um B) und in
“Temps suspendu”
(ab [22])



⁶Für die fallenden Versionen vgl. in “Litanies 2”: Cello *a''-fis''-d''-b'-f'-cis'*, 2. Geigenpizzicato *b'-f'-cis'*, *a''-fis''-d''-b'*, aufgegriffen in der zweiten Hälfte von “Nocturne 2” in Trillern: Cello *h'-gis'-e'-cis'-a-f*, 1. Geige *gis'''-e'''-cis'''-a''*, Cello *fis''-d''-b'-g'-es'*; drei Takte später und den Satz beschließend 2. Geige *g-cis'-fis'-c''-f''-h''-e'''-ais'''-dis'''-a'''*.

⁷Vgl. 1. Geige *a''-es'''-c'''-g'''-cis'''-b'''* (permutiert aus *a''-c'''-es'''-g'''-b'''-cis'''*) und Oberstimme der Bratschen-Doppelgriffe (in nachschlagenden Achteln 2-3 Oktaven tiefer), dazu freie Parallele und Umkehrung in Bratschenunterstimme und Cello.

⁸Für Imitationsversion a (*a''-e''-dis''...*) vgl. ab T. 2 nach [5]: Bratsche, 2. Geige, 1. Geige; für Imitationsversion b (*a''-gis''-dis''...*) vgl. ab T. 3 nach [5]: Cello, Bratsche, 2. Geige.

Die großen Sekunden selbst können ihrerseits verschränkt werden. Dies setzt Dutilleux besonders häufig für Cluster ein, die als Klangkissen im Hintergrund der Textur wirken. Schon "Nocturne" beginnt mit einem (in der 2. Geige einsetzenden, später von der Bratsche übernommenen) Liegeklang *d/e*, vor dessen Hintergrund die Außenstimmen die Sekunden *b-c'* (1. Geige) und *cis'-dis'* (Cello, als Flageolett) abwechseln und gegeneinanderstellen. In "Litanies" beginnt der Abschnitt bei [5] mit dem Tremolo *d'-c'* in der 1. Geige, dem sich bald die 2. Geige mit dem Tremolo *es'-cis'* zugesellt; die Bratsche mit der Sekundenfolge *cis'/dis'-d'/e'* und das Cello mit dem gleichzeitigen Schritt von *c'/d'* zu *h/c'* tragen in den folgenden Takten zur Intensivierung des chromatischen Clusters bei, der in [6]-[7] und [10]-[11] in teils vertikaler, teils horizontaler Gegenüberstellung verschränkter großer Sekunden aufgegriffen wird. Ähnliches findet sich in den Sätzen der zweiten Werkhälfte.⁹

Zudem entwirft Dutilleux ein Motiv, das als 'umgekehrter chromatischer Doppelschlag' beschrieben werden kann. Wie andere thematische Komponenten führt er es in "Nocturne" ein (vgl. 1. Geige vor [5]: *e''-dis''-f''-e''*). Wiederaufnahmen erklingen in Parenthese 1 und 2 sowie viermal in "Litanies 2"¹⁰. Eine ganz freie Form liefert Parenthese 3, deren Flageolette und Pizzicati ausschließlich innerhalb des Clusters *fis''-g''-gis''-a''-b''* kreisen.

Auch rhythmische Phänomene tragen zur Charakterisierung der Sätze bei, sind in ihrer Wirkung jedoch oft auf den jeweiligen Satz beschränkt. So wird die Cellokantilene in "Constellations" [2]-[4] fünfmal von einer rhythmisierten Akkordwiederholung begleitet, die im repressenartigen Abschnitt [7] dreifach, bei leichter Verschiebung der Töne, wiederkehrt und schließlich in [10] mit einer auf sieben punktierte Triolengruppen gedehnten Variante des Rhythmus ausschwingt. Den Effekt von Generalpausen setzt Dutilleux besonders im Finalsatz ein, wo vor [28] eine, vor [29] zwei und vor [30] drei Fermaten plötzliche Stille verlangen.



⁹Vgl. zu Beginn von "Litanies 2": 1. Geige *cis/dis-d/e-es/f*, ähnlich 2. Geige/Bratsche bei [1] und [2] sowie vor und nach [3] und [4]; vgl. in der Überleitung zu "Nocturne 2" (= [12] am Ende von "Constellations"): die Trillerfolge in verschränkten Sekunden (Bratsche *h''-a''*, *c''-b''*, *cis''-h''* zu Cello *gis''-ais''*, *a''-g''*, *fis''-gis''* unter dem Krebs der Sekundenfolgen in den Violinen) und die Sekunden *a''-h''*, *h''-cis''*, *b''-c''* in den Violinen über *gis'-ais'*, *fis'-gis'*, *g'-a'* in Cello/Bratsche, entsprechend in der anschließenden Doppelspiegelung, etc.

¹⁰Vgl. Parenthese 1 (vor und nach B) Flageolett um klingend *e'''*, Parenthese 2 (um *cis'''* zu Beginn, um *a'* bei C) sowie "Litanies 2" (zu Beginn in der synkopischen Parallele von Bratsche und Cello, bei [3] im Pizzicato des Cellos, bei [6] in der 2. Geige und bei [9] als Umkehrung in der 1. Geige).

Einen besonders eindrucksvollen Zusammenhang stiftet Dutilleux durch werkinterne Zitate, die nicht nur aufeinanderfolgende Abschnitte, sondern auch weiter entfernt liegende Sätze verbinden. Die Arpeggien, die zu Beginn des ersten Überleitungssatzes (Parenthese 1) die Variation von Ankerklang und Akkordthema ergänzen, gehen am Ende des letzten Überleitungssatzes (Parenthese 4) unmittelbar einer Akkordthemavariante voraus. Das Kreisen im chromatischen Cluster *fis*"-*b*", erprobt in Parenthese 2, findet mehrfach Wiederhall. Und in "Temps suspendu", dem letzten betitelten Satz, zitiert Dutilleux nach der oben geschilderten Akkordfolge aus verschränkten Quartetten den Beginn von "Nocturne", dem ersten betitelten Satz, ins hohe Register transponiert und mit modifizierter Begleitung.¹¹ Man glaubt zu verstehen, wie die Vorstellung vom scheinbar außer Kraft gesetzten Fortschreiten der Zeit eine Erinnerung aufblitzen lässt, die das Wesen des Nächtlichen noch einmal neu erhellt.

Dutilleux betrachtete *Ainsi la nuit* als eines seiner zentralen Werke. Ähnlich wie die thematischen Komponenten in weitere Sätze ausstrahlen, verbinden spirituelle Aspekte diese Komposition mit vorausgehenden und nachfolgenden. Die Geheimnishaftigkeit der Nacht, im Werktitel kryptisch angedeutet, faszinierte Dutilleux unter anderem auch in van Goghs Gemälde *Die Sternennacht*, dem er sich in *Timbres, espace, mouvement*, seinem nach *Ainsi la nuit* nächsten großen Werk, widmet. Dessen Finalsatz "Constellations" teilt seinen Titel mit dem fünften Satz des Streichquartetts. Den unendlichen Raum besingt Dutilleux nicht nur im Streichquartettsatz "Miroir d'espace", sondern zehn Jahre später auch in "Espaces lointains", dem vierten Satz in *Mystère de l'instant*. "Miroirs" hat er schon den vierten Satz seines Cellokonzertes überschrieben, und auch sonst sind Spiegelungen ein wesentlicher Aspekt seiner Kompositionstechnik. Auch "Litanies" heißen im Œuvre von Dutilleux nicht nur zwei der Sätze in seiner kammermusikalischen Meditation über die Nacht, sondern ebenso der fünfte Satz in *Mystère de l'instant*. In dem Werk über das "Geheimnis des Augenblicks" geht es zudem um einen Gedanken, der dem der aufgehobenen Zeit – "Temps suspendu" – verwandt ist.

Ainsi la nuit ist inzwischen zu einem modernen Klassiker geworden, der sich großer Beliebtheit erfreut. Der Grund ist leicht zu verstehen: Dutilleux vereint hier impressionistische Üppigkeit mit lichter Transparenz und eine sehr ansprechende Oberflächengestaltung mit musikalischen Anspielungen auf das Unergründliche.

¹¹"Nocturne" [0]-[1] vgl. "Temps suspendu" [25]-[26]. 1. Geige und Bratsche fast identisch, Celloflageolet eine Oktave höher, 2. Geige frei, Bratsche am Ende ornamentierend umspielt.