

En klaverstil folder sig ud

Niels Viggo Bentzons klavermusik i 1940'erne og 1950'erne

Af BERTEL KRARUP

Efter flere års relativ ubemærkethed er der på ny fokus på Niels Viggo Bentzon og hans musik. Mens det f.eks. indtil for nylig kun var forholdsvis få af hans værker, som var tilgængelige på cd, er der pludselig kommet skred i udgivelserne, og alene i 1998-99 udkom godt 20 cd'er med både gammelt og nyt. Blandt disse udgivelser dominerer klavermusikken, og hermed understreges endnu en gang klaverets særlige placering i Bentzons univers. Med dobbeltrollen som komponist og klaverspiller som en væsentlig forudsætning udviklede han i løbet af 1940'erne og 1950'erne en dybt original og egenartet klaverstil, ligesom han langt ind i 1940'erne viste nogle af sine mest overbevisende sider som komponist i en række klaverværker, der blev til i et unikt krydsfelt mellem komposition og improvisation. Udviklingen af denne klaverstil såvel som hovedværkerne i dette enestående bidrag til dansk musik er emnet for nærværende artikel, hvor overordnet beskrivelse veksler med en række detailanalytiske nedslag.¹

Pianisten

Når man i dag skal vurdere Niels Viggo Bentzons forskellige aktiviteter som komponist, pianist, underviser, skribent, debattør, tegner og maler gennem mere end tres år, er der næppe mange, som vil tøve med at fremhæve komponisten. Det er trods alt som komponist, Bentzon har indskrevet sig som en ener i dansk musik. Dette skal dog ikke forlede til en underkendelse af pianisten Bentzon, hverken som klaverspiller som sådan eller i betydningen pianisten Bentzons indvirkning på og ubrydelige sammenhæng med komponisten Bentzon, jf. følgende karakteristiske udsagn: "Jeg er sammenvokset med klaveret – det er så fysisk for mig".²

På en netop udkommet dobbelt-cd kan man høre optagelser fra november 1948 med en ung og brillant Bentzon, der i sine egne værker *Toccata* op. 10 og *Partita* op. 38 fuldt ud bekræfter talrige samtidige udsagn om en usædvanlig

¹ Hvor intet andet er angivet, foreligger de i denne artikel analytisk behandlede klaverværker på tryk, udgivet af Edition Wilhelm Hansen. På cd er klaversonaterne nr. 3, 5 og 9 tilgængelige med pianisten Rodolfo Llambias (dacapo 8.224103 (1999)) som første del af et samarbejdsprojekt mellem dacapo og Det Fynske Musikkonservatorium, der sigter mod indspilningen af sonaterne nr. 2-9 på tre cd'er. Desuden har pianisten Per Salo indspillet en cd med klavermusik af Bentzon på Kontrapunkt (32111 (1992)) indeholdende bl.a. *Partita* op. 38, *Tresnit* op. 65 og sonate nr. 7 op. 121. I de tilfælde, hvor der eksisterer indspilninger med Bentzon selv ved klaveret, vil der blive henvist undervejs.

² Niels Viggo Bentzon i en portrættudsendelse tilrettelagt af Anders Beyer i DR, 1996.

komponist- og klaverbegavelse.³ Som komponist var han ganske autodidakt, idet hans professionelle musikuddannelse på Det Kgl. Danske Musikkonservatorium (1938-42) alene omfattede hovedfagene klaver, musikteori og orgel – i nævnte rækkefølge og vægtning, og for klaverets vedkommende afsluttet med en egentlig debut i foråret 1943. Bentzons hovedfagslærer i klaver var den højt estimerede Carl Nielsen-fortolker Christian Christiansen, som imidlertid næppe var nogen helt ideel lærer for Bentzon, der mest husker relationen som lettere anspændt og timerne tidvis direkte plagsomme: “Jeg var jo ikke nogen rigtig klaverelev i den betydning. Og det accepterede han vel modvilligt, skønt han udstrålede en særdeles tempereret atmosfære”.⁴ Betegnende nok har Bentzon siden hen tillagt nogle timer, han efter konservatorieårene fik hos pianisten Georg Vásárhelyi, væsentlig større betydning.

Første gang han optrådte offentligt som pianist var som 20-årig i november 1939, og helt frem til de seneste år har han lige siden med vekslende intensitet virket som koncertgiver. Naturligt nok var fremførelsen af egne værker lige fra starten hovedsagen. Men i de tidlige år indgik dog meget andet, og fra anden halvdel af 1940'erne og godt ti år frem havde han så krævende ting som hovedparten af Arnold Schönbergs klaverproduktion⁵ og Paul Hindemiths store *Ludus Tonalis* på repertoire. Følgende samtidige karakteristik af hans klaverspil i 1940'erne siger noget om hans pianistiske særpræg: “Bentzon spiller egentlig helt anderledes end vore andre Pianister, hans Teknik og Foredrag er i en Klasse for sig og gør det til en Oplevelse at høre ham. Hvad der bidrager til at adskille ham fra de øvrige er desuden hans eruptive Temperament og intense Udtryk, der ikke undgaar at gøre Virkning selv på et meget kræsent Musikpublikum”.⁶

Klaverkomponisten

Pianisten Bentzons behov for nykomponeret klavermusik til koncertbrug er utvivlsomt en stor del af forklaringen på, at ca. en fjerdedel af hans til dato op mod 650 værker er for klaver solo.⁷ I et interview fra 20. oktober 1950 hedder det således meget karakteristisk: “og så skal jeg skrive en klaversonate. – Hvem er den til? – Den er sandelig til mig selv, jeg kan da ikke blive ved med at spille de samme værker”.⁸

³ *Three Great Danish Pioneer Pianists* (Niels Viggo Bentzon, Egil Harder, Folmer Jensen), Danacord DACOCD 521-2 (1999). Bentzon indspillede toccataen atter engang i 1969 (på WH LPWH 3015).

⁴ Niels Viggo Bentzon i samtale med forfatteren, 1988, citeret i Bertel Krarup: “Niels Viggo Bentzon – komponist, klaverspiller, kulturfænomen”, i programbogen til Musikhøst 1988, s. 11.

⁵ Bentzon indspillede endda for HMV Schönbergs *Suite* op. 25 og *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19 på tre 78-plader.

⁶ Erik Abrahamsen i anmeldelse af en klaveraften i Odd Fellow Palæets lille sal den 5. februar 1946, hvor Bentzon bl.a. spillede Hindemiths *Ludus Tonalis* og uropførte sin egen *Partita*; *Berlingske Tidende*, 6. februar 1946.

⁷ Opusnummereringen har ganske vist passeret 665, men enkelte numre dækker over ufuldendte værker og i visse tilfælde endog værker, som aldrig blev komponeret.

⁸ I Wilhelm Hansens *Musikbladet* 8 (1950) nr. 2, s. 2.

Foruden talrige enkeltkompositioner dominerer to store værkrækker i værk-katalogen,⁹ klaversonaterne og 13 timelange samlinger med titlen *Det Tempererede Klaver*, hver omfattende 24 prælude og 24 fugae. Sidstnævnte dækker tilsammen perioden 1964-96 og har fra tid til anden været meget i søgelyset, senest i forbindelse med en samlet cd-udgivelse med Bentzon selv ved klaveret.¹⁰ I den ledsagende booklet indgår vendinger som "Danmarks største klaverværk" og Bentzons "livsværk for klaver". Men selv om *Det Tempererede Klaver* unægtelig vægter meget i Bentzons *œuvre* bør det ikke skygge for hans markante produktion af sonater gennem godt 50 år (25 nummererede og adskillige unummererede) foruden mange andre betydelige klaverting, som for længst har klassikerstatus i dansk musik, f.eks. *Tocatta* op. 10, *Passacaglia* op. 31, *Partita* op. 38 og *Træsnit* op. 65. Frem til 1959 er antallet af værker for soloklaver 30 ud af i alt 122 opusnumre, og i konservatorieårene udgør de endda godt halvdelen af hans produktion.

Bentzon har altid fastholdt, at kernen i hans stil i det væsentlige har været uforandret lige siden starten i 1939. Heri har han et langt stykke ret. Således har begreber som tonalitet og neoklassik (i de første årtier dog i høj grad parret med en nærmest romantisk ekspressivitet) altid stået i centrum i et let genkendeligt og dybt personligt tonesprog. På den anden side udtrykker udsagnet dog noget af en forenkling, idet flere nok så vigtige forhold gør det både nærliggende og relevant at operere med følgende overordnede periodedeling: 1) en helt overvejende traditionsforankret og forholdsvis enhedspræget periode 1939-59 og 2) tiden efter 1963, hvor Bentzons aktivitetsvifte i høj grad bliver flersporet og forskellige former for modernitet med mellemrum slår kraftigt igennem trods fortsat troskab over for traditionen.

Årene derimellem, 1959-62, repræsenterer et stilistisk intermezzo, hvor Bentzon i en snes værker meget bevidst stræber mod en decideret radikaliserings af sit tonesprog under indtryk af den bølge af modernisme, som omkring 1960 rullede ind over Danmark fra syd og bl.a. satte sig afgørende spor hos toneangivende unge komponister som Ib Nørholm, Per Nørgård og Pelle Gudmundsen-Holmgreen. Men mens de unge især hentede impulser fra 'efterkrigsmodernismen', var kilderne til Bentzons fornyelse komponister som Schönberg og Berg, hvilket især resulterede i en øget brug af dissonerende samklange og kromatik (herunder til-løb til tolvtonemætning) som de hovedelementer, der for en tid satte ny farve på Bentzons musik. Siden gjorde andre og på en vis måde langt mere radikale impulser sig gældende under indflydelse af fluxus-bevægelsen, som Bentzon (efter oprindeligt at have været stærkt afstandtagende) fra omkring 1965 tilsluttede sig. Lige siden har det været karakteristisk, at han på et grundlæggende plan er blevet tro mod sine oprindelige stilidealer, som imidlertid med mellemrum og på en ofte helt uforudsigelig måde blandes op med elementer af det nye. Hyppigt

⁹ Vedr. tiden frem til 1980 kan henvises til Klaus Møllerhøj: *Niels Viggo Bentzons kompositioner. En fortegnelse over værkerne med opusnummer*, Edition Wilhelm Hansen, København 1980.

¹⁰ Boxsæt på 15 cd'er: Classico, CLASSCD 210-25 (1998). Jf. Bertel Krarup: "Bentzons klaver-marathon", *Dansk Musik Tidsskrift* 73 (1998/99) s. 283-85.

bærer dette nye præg af happening og surrealisme og fungerer som en slags tilbagevendende normbrud. Normbrud som øjensynlig har været og er en nødvendighed for Niels Viggo Bentzon, der i den forbindelse tillige har måttet kaste sig over tegning, maleri og skønlitterær virksomhed for tilstrækkeligt at realisere sig selv.

“Hieroglyffen i det hele”

Sådan har Bentzon betegnet de to indledende akkorder i *Klaverfantasi* op. 1a.¹¹ Udtalelsen virker måske en smule slagordsagtig. Men ser man på op. 1a som helhed, er det forbløffende, hvor mange af de grundlæggende elementer i hans personalstil som allerede er repræsenteret i dette ca. 12 minutter lange, tresatsede værk med satsfølgen Allegro energico – Andante – Finale. Sammenholdt med værkets mange fine kvaliteter må den omstændighed kaldes bemærkelsesværdig i lyset af, at det var hans allerførste værk (fraregnet nogle få små klaverstykker fra midten af 1930'erne, hvoraf et bl.a. indgår som det næstsidste af de syv små klaverstykker op. 3).

Lige fra begyndelsen kendetegnes op. 1a af energi, fremdrift og stor dynamisk spændvidde. Som det ses af Eks. 1 havde Bentzon allerede i sit første opus godt fat i det særlige fritonale tonesprog, der har præget hans musik stort set lige siden. Det dissonerende og tonalt tvetydige akkordpar med tertsløs åbningsakkord og karakteristisk kvartstabel i den anden akkord sættes godt i relief af de følgende skalabevægelser i Des-dur (t. 1) og D-dur (t. 2) med bitonalt forskudte sekstakkorder i bassen.

Allegro energico

Eks. 1. *Klaverfantasi* op. 1a, 1. sats, t. 1-3.

Og sammen med t. 3-4 udgør disse to takter en særdeles virkningsfuld optakt til det egentlige hovedtema (t. 5ff. – Eks. 2), der i sin markante opspænding og sikre afvejning af rytme og intervaller viser Bentzon som en ægte melodiker. Akkompagnementet viderefører de tykt klingende sekstakkorder fra indledningen t. 2-3, men her virkningsfuldt i komplementærritmisk modbevægelse til den opadstræbende melodi.

¹¹ Bertel Krarup: “Bentzon netop nu – et interview med Niels Viggo Bentzon”, *Dansk Musik Tidsskrift* 63 (1988/89) s. 16-24. Værket er upubliceret og findes i manuskript på Det Kgl. Bibliotek, hvor komponistens manuskripter befinder sig.

Eks. 2. Klaverfantasi op. 1a, 1. sats, t. 5-8.

Værkets centrale elementer er melodi og linearitet (især i betydningen tostemmigt kontrapunkt), hvilket i særlig grad kommer til udtryk i den ABA-formede førstesats, hvis midterdel for hovedpartens vedkommende er formet som et fugato baseret på et typisk barokinspireret instrumentalt polyfont tema. Temaet sættes ind i alt tre gange; tredje gang i oktavfordobling i bassen samtidig med, at overstemmerne danner et tæt forløb af to- og treklange, nærmest a la akkordklynge. Senere i værket dukker dette fugato-stof op til yderligere behandling. Denne gang i den todelte finales bredt anlagte slutdel, hvor det med oktavfordoblet tema i bassen er bygget op som et enormt crescendo fra *pp* til *ffff* (der fastholdes gennem de sidste syv takters coda) og således dokumenterer, at Bentzons senere nærmest vulkanske forhold til dynamik og klang gjorde sig gældende lige fra starten. I kraft af den nære forbindelse mellem første og tredje sats samt yderligere understreget ved, at Bentzon lader andensatsens åbningstema bygge på stof, som allerede i førstesatsen har været bragt i umiddelbar forlængelse af fugatoet, udviser storformen et udtalt cyklisk præg.

Det er ikke svært at høre en vis afsmitning af Hindemith i de eksemplificerede uddrag af førstesatsen. Bentzon har da også med mellemrum fremhævet Hindemith som den af de moderne komponister, der har betydet mest for ham, og som stort set har fulgt ham gennem hele hans bane som komponist. Det er derfor meget betegnende, at Bentzon i 1997 udgav en bog om Hindemith.¹²

“En komponist man kan vente sig det usædvanlige af”

Så store ord tog Nils Schiørring i anvendelse, da han i *Nationaltidende* anmeldte uropførelsen af *Toccata* op. 10, som fandt sted ved en koncert på Det Kgl. Danske Musikkonservatorium den 16. januar 1942. Den dag i dag er det let at forstå, at *Toccataen* gjorde så stærkt indtryk. Dels var den det første større klaverværk af Bentzon siden op. 1a, og dels var det her, Bentzons originalitet rigtigt for alvor manifesterede sig med sin særlige kombination af frit strømmende musikanteri

¹² Niels Viggo Bentzon: *Paul Hindemith*, Artia, København 1997.

og bagvedliggende sikre styring af motivstof, tonalitet og form. *Toccataen* opleves i kraft af sit ekspansive og improvisatoriske præg at være i umiddelbar pagt med de store forgængere inden for genren samtidig med, at en nærmere analyse afdækker både nutidighed og en særdeles økonomisk og raffineret brug af nogle ganske få basiselementer (i det følgende belyst ud fra t. 1-31).

Første delafsnit, t. 1-14 (*Adagio non troppo*), udspiller sig over orgelpunkter på a-(des)-d-a, som i de tre første tilfælde klangligt er udbygget med tertsløs ajoutéakkord (tilføjet none). Forløbet lægger ud med værkets centrale motiv a, hvis vifteformede bevægelse (t. 1-2) er karakteriseret af en stigende intervalfølge og desuden rummer en slags tostemmighed i form af en opadgående melodi: $a'-c''-d''-dis''$ (tritonus-omfang) og en samtidig nedadgående skalabevægelse: $a'-(gis'-fis')-e'-d'-c'-b$ (se Eks. 3). I t. 4 optræder et nyt markant motiv b, som imidlertid er sat sammen af elementer, der i det væsentlige kan henføres til motiv a. Første halvdel af takten, b₁, har tritonus-omfang ($b-c'-cis'-e'$, alle toner klangligt farvet med underliggende treklang), idet anden meloditone (a') anskues som en register-omlagt drejetone, mens anden halvdel af takten, b₂, bygger direkte på a-motivets begyndelse med en særlig understregning af kvartintervallet. Afsnittets højdepunkt falder i t. 9 og understreges ved hjælp af en kvartstabel inden en faldende 32.-delsbevægelse tager over.

Eks. 3. *Toccata op. 10, t. 1-4*. Copyright © 1947 Edition Wilhelm Hansen AS, København.

Efter tydelig cæsur følger, t. 15-31, andet delafsnit (*a tempo, ma poco piu mosso*). På ny lægges ud i a-tonalitet – med et tema samt tilhørende akkompagnement, som hurtigt viser sig at være opbygget af velkendte elementer (Eks. 4). Således starter temaet med forskellige varianter af de fire første toner i motiv a efterfulgt af en brudt kvartstabel samt en let variant af b₂, som fører over i faldende 32.-delsbevægelser (allerede introduceret i første delafsnit). Bassen bevæger sig opad gennem tonerne $A'-H'-C-D-Es$ (dvs. en udfyldt tritonus, hvis oprindelse er de øvre meloditoner i motiv a), afløst af en nedadgående brudt kvartstabel i modbevægelse

til overstemmens kvarter. Altså et tre takter langt kompleks, som raffineret varierer grundelementer fra første delafsnit og derefter sekvenseres en terts op til c-tonalitet, hvorefter motiv a (nu i as-tonalitet) sætter en ny og dynamisk udvikling i gang, baseret på såvel a- som b-stof. Trods musikken udpræget improvisatoriske præg er der tæt sammenhæng imellem de forskellige afsnit.

Eks. 4. Toccata op. 10, t. 15-19. Copyright © 1947 Edition Wilhelm Hansen AS, København.

Frossen improvisation

Dette skal dog ikke forlede til en opfattelse af en fortænkt eller på anden måde mere intellektuel arbejdsform. Tværtimod har Bentzon fremhævet sit kompositionsarbejde som “en fuldstændig a-intellektuel arbejdsmåde, som det altid har været – i virkeligheden en improviseret måde at arbejde på. Altså improvisationen bliver fikseret, når den bliver skrevet ned, frossen improvisation”. Citatet er hentet fra et interview fra 1988, hvor Bentzon over for undertegnede uddybede emnet med følgende opsigtvækkende udtalelser:

Det mest fidusagtige ved det hele skal du ha', trods alt. For hvis du f.eks. bad mig lave nogle akkorder, så de tilsammen dannede en tolvtonerække, vertikalt [...] det kunne jeg sgu ikke. Det eneste jeg kan [...] det er, at poterne bliver sat på klavret på en måde, som jeg har fornemmelsen af må være rigtig i første omgang – det viser sig også i de fleste tilfælde at være rigtigt – så bevæger poterne sig en lille smule. Det er altså hænderne, der laver det. Selvfølgelig er hjernen med i spillet, men [...] hvis du vil have mig til at tænke over dét, jeg har gjort, så kan jeg sgu ikke lave det. [...] Der er jo i realiteten overhovedet ikke nogen forskel på komposition og improvisation hos mig. Det ene tilfælde, det er, fordi man synes, man skal skrive noget ned en gang imellem, for ellers er der ingen andre, der kan finde ud af det, og så skulle man sidde og improvisere hele tiden. For substansen og stoffet vil være ens [...] der er dog tale om lidt mere organisation, når man komponerer – alligevel.¹³

¹³ Krarup (1988/89) s. 21.

Ostinato-varianter

Umiddelbart efter *Toccataen* fulgte en lille *Sonatine for klaver* op. 11. Men bortset fra *Rapsodi* op. 15 og 4 *Bagateller* op. 23 skal man helt frem til 1944, før Bentzon på ny komponerede for klaver solo, nemlig *Passacaglia* op. 31. Det er til gengæld en meget væsentlig komposition, hvormed Bentzon for alvor udfoldede den monumentale, virtuose og til tider nærmest orkestrale klaverstil, som blev et særligt kendetegn for hans klavermusik i en længere periode. En stil der momentvis bringer både instrument og pianist helt ud til kanten af det muliges grænser, og som i høj grad gav pianist-kollegaen Bengt Johnsson, som *Passacagliaen* er tilegnet, noget at rive i.¹⁴

Basis for det ca. 12 minutter lange forløb er et otte tacters tema i g-tonalitet og tredelt takt (Eks. 5). Den overordnede kurve er faldende og temaet karakteriseret ved en mesterlig intervalafvejning med fremtrædende brug af kvarten og en samlet ambitus på en forstørret undecim. Endvidere falder det i to firetaktsperioder, hvoraf den første er holdt i en rolig trokæisk rytme, mens anden periode virkningsfuldt lægger rytmemønstret om og i de to første takter sekvenserer i underterts for i næstsidste takt (som starter med en videreførelse af sekvensen) at intensivere både rytme og melodi, inden temaet i t. 8 falder til ro og samtidig lægger an til gentagelse.

Eks. 5. *Passacaglia* op. 31, t. 1-11. Copyright © 1945 Edition Wilhelm Hansen AS, København.

Efter den indledende unisone temapresentation følger 22 variationer, som overordnet er disponeret således, at de grupperer sig i fem større delafsnit, I: variation 1-4, II: variation 5-9, III: variation 10-14, IV: variation 15-18 og V: variation 19-22. Afslutningsvis følger en coda i to dele, hvoraf den sidste udgør et selvstændigt appendiks til hele værket.

¹⁴ *Passacagliaen* indgår på en lp, *Contemporary Danish Piano Music*, som Johnsson i 1974 indspillede for EMI (MOAK 30008). Bengt Johnsson har desuden beskrevet dele af værket i sin artikel "Niels Viggo Bentzons klavermusik", *Ord och Bild*, Stockholm 1954, s. 501-11.

De to første delafsnit danner i sig selv en helhed, som rundes af med værkets første store kulmination, *forte fortissimo* (variation 9). Tredje delafsnit har nærmest karakter af en selvstændig sats, idet temaet igennem samtlige variationer bringes i omvendning (hvilket kun forekommer i dette afsnit), ligesom satsbilledet forenkles og (især i variation 14) udtyndes meget betydeligt – med et tilsvarende fald i dynamikken fra *piano* til *piano pianissimo*. Fjerde delafsnit, Tempo energico, lægger straks ud i *fortissimo* og munder ud i værkets anden store kulmination (*forte fortissimo*), mens femte delafsnit, der begynder helt nedtonet i *piano pianissimo* og desuden ændrer såvel temaets melodiske slutningsdannelse som dets rytmiske grundstruktur (fra tredelt til todelt takt), fører direkte over i codaen. Dennes selvstændige slutdel, Maestoso e molto Largo, er kolossal i sin monumentalitet og nærmest bitonal bygget op af en gravitetisk stigende skala i g-tonalitet hegnet ind af gentagne H-dur-helnoteakkorder, som mod slutningen mere end antyder en slags dur-mol-fluktuering, inden H-dur til slut får overtaget.

Også inden for værkets mindre enheder skabte Bentzon et forløb præget af fornem balance mellem sammenhæng og kontrast samtidig med, at han udfoldede en iderigdom, der nærmede sig det ødsle. F.eks. er der i de første to delafsnit en klar tendens til, at variationerne danner indbyrdes beslægtede par. Og selv om temaet har karakter af et fast fundament igennem hele forløbet, forbliver det langt fra uændret. Som ovenfor beskrevet forekommer det både i omvendning og i forskellige rytmiske ikklædninger, ligesom det optræder i såvel bas som diskant (sidstnævnte allerede i variation 3 og 4) samt i flere transpositioner. Klangligt høres det enstemmigt (herunder oktavfordoblet) såvel som i akkordform. I variation 12 nærmer Bentzon sig en næsten messiaensk klangverden, idet temaet præsenteres i registermæssigt yderplacerede akkordsøjler (med simultan dur- og mol-terts) samtidig med, at der i mellemrummene fyldes figurativt ud med oktavfordoblede tostemmige figurationer (Eks. 6).¹⁵



Eks. 6. Passacaglia op. 31, variation 12, t. 1-3. Copyright © 1945 Edition Wilhelm Hansen AS, København.

¹⁵ Det er tydeligt, at Bentzon befandt sig godt med passacaglia-formen, som han er vendt tilbage til flere gange. For klaver bl.a. anden sats i *Sonate for to klaverer* op. 51 (1948) samt fugaerne i g og a fra *Det Tempererede Klaver*, bind VIII, op. 532 (1989).

Der er meget langt fra det præg af nøgtern saglighed, som igennem et par årtier havde kendetegnet store dele af dansk klavermusik, til den stærkt ekspressive tone, som præger op. 31. Og foruden Bach kommer impulserne i nok så høj grad fra forrige århundredes store klaverkomponister som Liszt og Brahms. Særlig sidstnævnte har Bentzon altid følt stor veneration for og med karakteristisk ordvalg kaldt sin 'makronbund'. Det er derfor ikke underligt, at der var dem, som fandt Bentzons klaverstil både svulstig og reaktionær.

Et hovedværk: *Partita* op. 38.

Også Bentzons hovedværk for klaver, *Partita* op. 38 (1945), blev umiddelbart ved fremkomsten af flere anset for et reaktionært tilbageskridt, jf. følgende anmeldesklipe: "[Værket] led for meget under et noget for 'flot' improvisatorisk Tilsnit i Forbindelse med klanglige Eksperimenter [...]. Det er en Kompositionsteknik, som Publikum er dødtræt af. I den Retning er Bentzons Tilhørere sikkert langt mere moderne end Bentzon selv".¹⁶ Og sandt er det, at *Partitaen* til tider opererer med den helt store romantiske gestik – foruden så meget andet, der forlener værket med et enestående særpræg. Det slog igennem med eftertryk under ISCM 1947, hvor det banede vej for komponistens internationale gennembrud.¹⁷

Betegnelsen *Partita* giver associationer til barokkens formverden, som Bentzon flere gange tidligere havde lånt fra (jf. *Toccata* og *Passacaglia* for klaver samt *Preludium*, *intermezzo* og *fuga* op. 13 for orgel). Men mens de tidligere værker vittterlig havde et vist tilhørsforhold til barokken, rækker baroktilknytningen i *Partitaen* ikke væsentligt videre end til selve navnet, selv om satssammenstillingen for en ydre betragtning opviser noget i retning af suitepræg: 1: Præambulum (Largo), 2: (allegro), 3: Intermezzo I (andante), 4: Intermezzo II (allegro molto), 5: Fanfare-Allegro-Fanfare (moderato e grandioso, allegro, moderato e grandioso). Langt mere afgørende er den cykliske helhedsdisposition, endog med et vist præg af sonate. Storformalt er forløbet centreret omkring midtersatsen og med 1. og 5. henholdsvis 2. og 4. sats parvis relaterede. Denne disposition understreges yderligere ved, at midtersatsen i sig selv er opbygget efter dette princip: A – B (t. 19ff.) – C (t. 27ff.) – B1 (t. 42ff.) – A1 (t. 49ff.). Men målt efter en klanglig-dynamisk skala ligger værkets tyngdepunkt dog udpræget i finalesatsen, hvis fanfare-afsnit under overvældende klangudfoldelse fremstår som værkets egentlige kulmination.

Mens det lineære element var ganske fremtrædende i *Toccataen*, er det her i *Partitaen* i lange stræk svundet ind til noget rudimentært. Til gengæld er det klanglige aspekt rykket helt i forgrunden. Ofte understreges dette ved en massiv tertsfylde, som flere steder markeres yderligere gennem udstrakt brug af farvestærk dur-mol-fluktuering. Med stor klanglig originalitet kommer dette til udtryk allerede i første sats, der er opbygget som en enkel A-B-A1-form. Tonaliteten er progressiv, idet A forløber i c-tonalitet og A1 i es-tonalitet, mens den mellem-

¹⁶ Erik Abrahamsen i *Berlingske Tidende*, 6.2. 1946.

¹⁷ Det fremgår bl.a. klart af *Dansk Musik Tidsskrift* 22 (1947) s. 91-128, der var et særnummer om ISCM's 21. musikfest, der fandt sted i København.

liggende B-del udpræget har karakter af modulationsdel. Af Eks. 7 fremgår, at dur-mol-aspektet allerede i t. 1 er i fokus, idet den rene c-samklang i mellemelejet først tilføjes en ekstra lysende dur-understregning via diskantens højt placerede e'' og g''' , for derpå i kraft af bassens dybe oktavfordoblede es momentant at blive ikklædt en samtidig molindfarvning. En beslægtet procedure finder sted i t. 2 samtidig med, at vigtige motivelementer introduceres, og i t. 3 udvides og potenseres ideen, idet bassen nu spiller en formindsket kvint ges simultant med midterlejets rene C-dur-akkord, som imidlertid straks nybelyses gennem en mediantisk A-dur-

PRÆAMBULUM

Largo

The musical score is titled "PRÆAMBULUM" and is marked "Largo". It is written for piano and consists of two systems of staves. The first system shows measures 1-4, and the second system shows measures 5-8. The music features complex textures with multiple voices in both hands, including triplets and sixteenth-note patterns. Dynamics range from *mp* to *pp*, and there are various articulation marks like accents and slurs. The key signature changes from C major to A major in measure 5.

Eks. 7. Partita op. 38, I. sats, t. 1-8. Copyright © 1946 Edition Wilhelm Hansen AS, København.

akkord. I t. 4 er der sket en permutation, hvorved mellemregisterakkorden nu er blevet til c-mol, mens bassen spiller e-c, altså dur. Yderligere en potensering finder sted og fører til en mellemljeakkord på etslaget i t. 5, som kan beskrives som en slags $C^{#9\#11}$. Denne udlægning er imidlertid langt mindre interessant end det forhold, at akkorden repræsenterer en klanglig udbygning af den oprindelige dur-mol-akkord. Tonematerialet er den oktoniske skala (også kendt som Messiaens 2. modus) i 1. transposition, som ligger til grund for forløbet fra t. 1 til midt i t. 7 (hvor h i bassen markerer en begyndende modulation). Denne skala har Bentzon ofte anvendt i kortere afsnit. Interessant i den forbindelse er, at finalen, der tonalt går den modsatte vej af førstesatsen (dvs. fra Es til C) i de fire sidste takter vender tilbage til 2. modus, 1. transposition.

Partitaen er Bentzons første lange klaverværk, og som nævnt kan den med rimelighed betragtes som en slags sonate, hvor Praecambulum-satsen fungerer som en indledning til den egentlige førstesats, allegro, og Intermezzo I er en typisk langsom andensats. På lignende måde kan de resterende satser anskues som elementer i den cykliske sonate. Men først og fremmest er værket overvældende klavermusik, som på en meget direkte måde bygger videre på den monumentale og orkestrale klaverstil, Bentzon for alvor introducerede med sin *Passacaglia*. Dog indeholder *Partitaen* også kim til en mere nøgtern stil, som senere skulle komme til at præge et værk som *Trasnit* op. 65. Det gælder især 2. og 4. sats, der begge meget karakteristisk åbner med spilleangivelsen *pp secco* og i visse stræk har et skær af saglighed, der bl.a. afspejler indflydelse fra Stravinskij.

Sonaterne

Det er påfaldende, så lidt komponister i dette århundrede for alvor har interesseret sig for klaversonaten som form – med undtagelse af Prokofiev, der skrev ni. Scriabin komponerede ganske vist ti, men må i denne sammenhæng betragtes som en overgangsfigur. Af de tre helt store klaverkomponister i dette århundrede, Ravel, Bartók og Messiaen, var det kun Bartók, der skrev en sonate, ligesom Berg og Stravinskij. Hindemith nåede dog tre og Ernst Křenek endog seks. Alligevel er tendensen klar nok, og så meget mere bemærkelsesværdigt er det, at Niels Viggo Bentzon har komponeret flere end alle de nævnte tilsammen.

Allerførst tøvede han dog noget. Således skal man frem til 1945, før han tog fat på klaversonaten, hvilket kan undre i lyset af, at han på det tidspunkt havde komponeret hele tre violinsonater. Oven i købet drillede klaversonaten lidt. I hvert fald valgte Bentzon i sin tid (og for sin natur helt usædvanligt) at henlægge sit første forsøg efter en enkelt opførelse i 1946. Til gengæld komponerede han sin sonate nr. 2 op. 42 meget kort tid efter den første, og derefter kommer de i en jævn strøm frem til 1952: nr. 3 op. 44 (1946), nr. 4 op. 57 (1948-49), nr. 5 op. 77 (1951) og nr. 6 op. 90 (1952). Først syv år senere fortsættes serien med nr. 7 op. 121, men da orienterede Bentzon sig stilistisk i en delvis anden og mere moderne retning. Den oprindelige tøven skyldtes næppe, at han følte sig fremmed over for formen eller ønskede at opponere imod det overleverede mønster, tværtimod:

De klassiske former [...], de har været til stede i min krop helt tilbage fra min barndom, hvor min mor spillede symfonier fire-hændigt sammen med forskellige mennesker [...]. For mig har der aldrig været tale om at opponere imod noget som helst [...] og mindst af alt denne sonatedualisme, der jo er bærende for hele den europæiske tankegang i alle aspekter.¹⁸

Set under et udviser sonaterne nr. 2-6 ikke de helt store ydre fællestræk bortset fra, at de er bredt anlagte og særdeles krævende for pianisten. Frem for alt er de bogstavelig talt sprunget ud af klaverets taster. Mens den henlagte sonate nr. 1 (oprindelig op. 40, men i dag uden opustal¹⁹) er et ensatset værk i sonateform, holder de øvrige sig inden for et forholdsvis traditionelt mønster på tre eller fire satser, med sonate nr. 4 med sine seks satser som en klar undtagelse. På det plan er den neoklassiske tilgang til genren ikke til at tage fejl af. Derimod er romantikken fortsat en af hovedkilderne til det gennemgående store udtryksregister med momenter af kolossal klangudfoldelse og hyppigt forekommende, virtuose udladninger med masser af bølgende passagespil over hele klaviaturet – herunder brudte akkordfigurationer, striber af terts- og sekstparalleller, oktavpassager og lignende.

Sonate nr. 2

Værket knytter sig klart til den monumentale stil fra *Passacagliaen* og *Partitaen*.²⁰ Som i *Partitaen* er forløbet cyklisk disponeret (her i kraft af temafællesskab mellem 1. og 3. sats) og udfolder sig i en yderst levende og bøjelig rytme præget af hyppigt skiftende taktarter. Første sats er i sonateform med omvendt reprise, hvilket forekommer ganske ofte hos Bentzon og afspejler en vis hang til chiasmisk

Eks. 8. Sonate nr. 2 op. 42, 1. sats, t. 1-8. Copyright © 1947 Edition Wilhelm Hansen AS, København.

¹⁸ Krarup (1988/89) s. 17.

¹⁹ Jf. manuskript på Det Kgl. Bibliotek.

²⁰ Sonaten indgår på en lp med dansk klavermusik indspillet af pianisten John Damgaard Madsen på Odeon (MOAK 30014).

(dvs. A-B-C-B-A-lignende) formdisposition. Ekspositionen åbner med et hovedtema i b-tonalitet (Eks. 8), som rummer to selvstændige elementer, et bredt åndende tema (a) i oktavakkorder i diskanten og et mere stakåndet komplementær-rytmisk akkompagnement i bassen (b), som samtidig har helt selvstændig tematisk karakter og i høj grad også behandles sådan siden hen. Dette sammensatte tema udfolder sig i tre sammenhængende bølger (t. 1, t. 7 og t. 17) og lægger samtidig op til et nyt markant afsnit t. 23, en skarpt mejslet udformning af b i karakteristisk parallelførte akkorder i diskant og bas, som via en overledning fører til side-temaet (t. 45; Eks. 9).



Eks. 9. Sonate nr. 2 op. 42, 1. sats, t. 45-47. Copyright © 1947 Edition Wilhelm Hansen AS, København.

Dette er på en gang nyt og alligevel ved sin sangbarhed og rolige, bredt åndende rytme klart i slægt med a. Langt senere optræder det (i omformet skikkelse – Eks. 10) som første del af hovedtemaet i den delvis fugerede tredje sats, i hvilken det også giver næring til et markant akkordisk kontraststof (med mindelser om a i første sats).



Eks. 10. Sonate nr. 2 op. 42, 3. sats, t. 4-6. Copyright © 1947 Edition Wilhelm Hansen AS, København.

Det er nærliggende at associere til metamorfoseteknikken, og eksemplet giver en forsmag på Bentzons opfattelse af denne kompositionsteknik, som fra omkring 1948 og nogle år frem prægede flere af hans værker.

Anden sats er en adagio af den atmosfæremættede slags, som Bentzon i sine bedste øjeblikke har mestret som få, og som i de år gav ham prædikatet 'adagio-komponisten par excellence'. Den er i enkel ABA-form, men favner i klanglig henseende et helt univers fra det enkle og afdæmpede til det i enhver forstand kolossale. Sonatens afsluttende kulmination (fra *poco meno*-afsnittet henimod slutningen af tredje sats) er i sin opbygning en direkte klanglig og rytmisk genoptagelse af fanfare-delen i *Partitaens* finalesats, en grandios idé Bentzon øjensynlig ikke sådan lige kunne ryste af sig.

Konstans og varians

Også sonate nr. 3 bygger på den monumentale klaverstil (Bentzon har selv omtalt dens præg af 'Sturm und Drang'), om end med modifikationer.²¹ Faktisk hæfter man sig lige så meget ved ydersatsernes buede kurver og bredt bølgende bevægelser, som i finalen nok bliver til voldsomt svungne linjer, men i store dele af første sats har en vis indadrettet inderlighed over sig, der bl.a. hænger sammen med den forholdsvis nedtonede hoveddel og det sangbare sidetemas tertser og meget Brahms-lignende klangverden. Afsnit med umiskendelig orkestral klangfyldte og mejslede konturer forekommer imidlertid også i denne åbningssats, der ligesom 2. klaversonates er i sonateform med omvendt reprise. Anden sats (presto molto secco) er i bueform med en fugeret midterdel, hvis tema i de to første takter udmærker sig ved at være gennemført kromatisk under anvendelse af elleve af den kromatiske skalas tolv toner og tilmed således, at ingen gentages (Eks. 11; den manglende tone, as, indtræffer i øvrigt senere som temaets sluttone). Temaet, der første gang sætter ind på tonen es, besvares ud fra e, hvorved det kromatiske aspekt yderligere understreges. En sådan grad af kromatisering hører i øvrigt til sjældenhederne hos den tidlige Bentzon.



Eks. 11. Sonate nr. 3 op. 44, 2. sats, t. 34-38. Copyright © 1951 Edition Wilhelm Hansen AS, København.

Værkets korteste sats er ubetinget den langsomme tredje sats, der er en for helheden yderst betydningsfuld korallignende largo-sats og et fremragende eksempel på Bentzons sikre håndtering af melodik og samklang. Opbygningen er helt traditionel med fire perioder a fire takter (som igen samler sig i to storperioder) og melodien perfekt afbalanceret – se periode et, to og tre i Eks. 12.

Første og tredje periode er analoge i deres opbygning omend sådan, at tredje periode intervalmæssigt udvider den opadgående bevægelse, som nu føres op til melodiens absolutte højtone, *fes*". Anden periode med dens faldende kurve henter

²¹ Sonaten foreligger i to indspilninger med Niels Viggo Bentzon, dels en ældre på to 78-plader (HMV Z 7030-31 (u.å.)) og dels en yngre på lp fra 1969 (WH LPWH 3015).

INTERMEZZO
(Largo)

ppp
una corda

Eks. 12. Sonate nr. 3 op. 44, 3. sats, t. 1-12. Copyright © 1951 Edition Wilhelm Hansen AS, København.

tilsvarende sit stof fra første periode (kvintfald og tonegentagelse). Opbygningen af de seks-stemmige samklange (disponeret med tre stemmer i henholdsvis diskant og bas og med udstrakt brug af indbyrdes modbevægelse) er et godt eksempel på Bentzons sikre arbejde med konstans og varians. Bl.a. fastholder venstrehånden i de to første perioder et uforanderligt akkordgreb med kvint og oktav, mens diskantens treklange i nogen grad varieres og (bortset fra begyndelsesakkorden es-mol og første periodes slutakkord Es-dur) helt overvejende dissonerer i forhold til bassens treklange. Noget lignende gælder for tredje og fjerde periode, og satsen bekræfter tydeligt Bentzons tidligere citerede beskrivelse: “poterne bliver sat på klaveret på en måde, som jeg har fornemmelsen af må være rigtig i første omgang [...] så bevæger poterne sig en lille smule. Det er altså hænderne, der laver det”. Men hjernen er naturligvis også med (som Bentzon trods alt tilføjede), hvilket fornemmes i adskillige detaljer som f.eks. den overordnede tonale disposition fra første periodes es til slutdelens a (tritonus-modstilling) samt spændvidden imellem begyndelsens rene molakkord og sluttakternes ajouté-akkorder.

En outsider – sonate nr. 4

Med sine seks satser med følgen Largo – Allegro – Largo – Andante con moto – Allegro – Largo er sonate nr. 4 anderledes end de øvrige.²² Og selv om forløbet, hvis man ser bort fra largo-satserne, til forveksling ligner en almindelig klassisk tresatset sonate, forholder det sig alligevel ikke så enkelt, da de pågældende tre satser i deres konception egentlig ikke modsvarer den klassisk-romantiske sonates. Snarere har de et vist præg af barokkens stilverden. Desuden er de tre largo-satser meget tæt beslægtede og får derfor uundgåeligt en slags ritornelfunktion i helheden, hvad der yderligere understreger fornemmelsen af en vis barok-inspiration.

²² Indspillet på lp af Niels Viggo Bentzon i slutningen af 1960'erne (FONA TF 117).

Yderligere forstærkes ritornelpræget i og med, at largo-stoffet citeres i både anden sats (nogenlunde midtvejs) og fjerde sats, hvor det ved sin placering mod slutningen af satsen afbøder 'manglen' af et ritornel mellem fjerde og femte sats. Første largosats er den mest fortættede og forløber i en A-A'-B-C-form. A falder i to dele, a1 (t. 1-8) og a2 (t. 9-13), som er varianter af det samme stof, mens A' blot er en transposition af A. Byggelementerne er orgelpunkt (fordoblet i øverste stemme) og melodi i simultan spejling i mellemstemmerne, dvs. gennemført modbevægelse (Eks. 13). På ny kan man notere sig Bentzons sjældne evne til med enkle midler at skabe en helt særegen atmosfære.



Eks. 13. Sonate nr. 4 op. 57, I. sats, t. 1-8. Copyright © 1957 Edition Wilhelm Hansen AS, København.

Andanten har (et for Bentzon usædvanligt) præg af orgelkoral – med en cantus firmus-melodi, der på en måde, som leder tankerne i retning af metamorfose, bygger på elementer fra largoens a-stof; især kvintfalds-motivet er let genkendeligt. Denne cantus firmus optræder på strofisk vis i alt seks gange (med vekslende omgivelser), hvoraf den femte med sit 'kolossal-præg' udgør satsens kulmination. Et mellemspil, der optræder både i t. 30ff. og t. 77ff. og bygger på en typisk barokomformning af largoens kvintfalds-motiv, bekræfter ved sit understreget tonale præg og den udstrakte brug af tætføring satsens åbenlyse impulser fra barokken, en stilepoke som også ligger bag den koncerterende udformning af femte sats.

5. og 6. sonate

I sonate nr. 5 vender Bentzon atter tilbage til den klassisk-romantiske sonatetype med tre satser og ydersatserne i sonateform.²³ Den er i sit forløb overordentlig inspireret og afvekslende, og uden på nogen måde at tilføre stilen noget afgørende nyt hævder den sig blandt de bedste. Formen i første sats er helt traditionel med retvendt reprise og stor kontrast mellem hoved- og sidetema. Alligevel har satsen et chiatisk anstrøg i kraft af et bredt anlagt og forholdsvis afdæmpet *con moto*-afsnit, der tjener som en yderst atmosfæreskabende indramning af den egentlige sonatesats. Samtidig forlenes det overordnede A-B-C-B1-A1 forløb (hvor B og B1 er henholdsvis eksposition og reprise) med et præg af dynamisk form, idet sidetemaet, der i ekspositionen helt gennemført er holdt i *pianissimo*, i replisen sætter

²³ Bentzon har indspillet sonaten to gange, dels i 1950'erne (HMV KBLP 8) og dels i slutningen af 1960'erne (FONA TF 117).

ind med fuldtonende *fortissimo*. Sammen med den langsomme midtersats udgør førstesatsens to *con moto*-afsnit og finalens (slutnings-varslende) *meno mosso*-afsnit en meget intens kontrast til værkets anden udtrykspol, de lange stræk i ydersatserne hvor “den musikalske dynamik har det samme hede pulsslæg som i de tidlige sonater” og “kaskader af klange vælter ud af instrumentet” – som Bentzon i sin tid formulerede det i en pladenote. Her skrev han tillige: “Som ‘kontrastsonate’ forstås min 5. sonate bedst på baggrund af de store europæiske emner (Faust og Gretchen, Manfred og Astarte, Dante og Beatrice), begreber som alle er nøje knyttet til vor europæiske tradition”.²⁴ Det skal dog ikke forlede nogen til at tro, at den 5. sonate eller Bentzons musik i almindelighed trods al sin umiddelbare udtryksvilje og dynamik ‘handler om noget’ i gængs forstand. For selv om han ved enkelte lejligheder har skrevet og talt i vendinger, der muligvis kunne give næring til en sådan opfattelse, er kernen i det hele følgende enkle: At komponere er en nødvendighed på samme måde som at trække vejret. Musikken er der, den vil ud, og den handler ikke om andet end – musik.

Sonate nr. 6 er tilegnet pianisten Anker Blyme, og her er det cykliske aspekt på ny stærkt understreget i form af en tæt stoflig sammenhæng imellem de tre satser; tilmed med den understregning, at finalens afsluttende *molto sostenuto*-del er en omvendt reprise af åbningsatsens første del (ligeledes *molto sostenuto*). Endvidere afspejler værket Bentzons store interesse for metamorfoseteknikken (fra 1948 til midt i 1950’erne), hvilket ikke mindst præger førstesatsens fem afsnit (*molto sostenuto, fluente, vivo, fluente, molto sostenuto*), der alle bygger på omformninger af begyndelsestakternes motivstof. I satsens første *fluente*-afsnit er t. 1-2 eksempelvis blevet til et delvis nyt tema (hvis enkelte elementer dog let lader sig relatere til udgangspunktet), som får væsentlig betydning for store dele af satsen. Også 6. sonate er med tydelig forbindelse til de forudgående sonaters klaverstil krævende indtil det virtuose.

Træsnit

Som noget nyt havde Bentzon imidlertid sideløbende hermed betjent sig af et strengere, mere mådeholdent klaversprog – ikke mindst i *Træsnit* op. 65, et mangesatset klaverværk fra 1950. Titlen (og vel også værkets karakter) hænger sandsynligvis tæt sammen med rammen for uropførelsen, som fandt sted på ‘Den Frie’ den 9. september 1950 i forbindelse med en udstilling afholdt af kunstnersammenslutningen Linien II. Selv om Bentzon overhovedet ikke malede dengang, havde han allerede fra midten af 1940’erne god kontakt med flere af de centrale kunstnere inden for ny dansk billedkunst, heriblandt folk som Bamse Kragh-Jacobsen, Albert Mertz og Gunnar Aagaard Andersen der indgik i Linien II (1947-52). Her var konkretismen i højsædet; og det virker, som om *Træsnit* reflekterer elementer fra den konkrete kunst. Ihvertfald præges værket (med forbehold for sats fire og fem) af stor enkelhed, sine steder ligefrem strenghed, samt en vis rumlighed.

²⁴ Pladenoten til FONA TF 117.

Samlet nærmer spillelængden sig sonaternes, og stoffligt er der en klar sammenhæng igennem hele forløbet, da *Træsnit* kan anskues som et variationsværk – i betydningen variationer over åbningssatsens hovedmotiv (t. 1-4). Dette motiv består overordnet af en diatonisk udfyldt kvint (1.-5. trin), men rummer desuden to nok så vigtige tertsudfyldende punkterede figurer (Eks. 14).

Eks. 14. *Træsnit* op. 65, 1. sats, t. 1-8. Copyright © 1951 Edition Wilhelm Hansen AS, København.

Af eksemplet fremgår i øvrigt, hvorledes Bentzon med ganske små midler formår at give sin musik karakter og dybde, dels via selve instrumenteringen og dels gennem brug af f.eks. lydisk kvart i t. 1 (tonen cis), molfarvning af den liggende durklang i t. 2 samt mixolydisk drejning af kadencen i t. 3 (ved hjælp af bassens f).

Træsnit består i alt af 11 satser, hvoraf hovedparten nærmest har præg af miniaturer eller små karakterstudier, baseret på en enkelt eller nogle ganske få grundideer – netop som det senere skulle gælde for utallige satser i *Det Tempererede Klaver I-XIII* (1964-96), det værk der klarest tager tråden op fra *Træsnit*. For nok rummer et værk som *Kaleidoskop* op. 86 visse efterklange af op. 65, men i 1950'erne er det trods alt fortsat den store monumentalstil, som dominerer i Bentzons klavermusik, også i et decideret variationsværk som *Variazioni Semplice* (tema og tolv variationer) op. 104.

Tiden efter 1960

Som berørt er *Træsnit* en af fadderne til *Det Tempererede Klaver I-XIII*, Bentzons vigtigste bidrag til dansk klavermusik fra 1960'erne og frem til nu. I dette mammutværk (som samlet omfatter 624 enkeltsatser) er musikken kendetegnet af en drejning væk fra 1940'ernes og 1950'ernes primære forankring i udviklingsform til fordel for en mere mosaikagtig (ofte ret statisk) formopbygning. Selv fugaerne vælger Bentzon som oftest at udforme uden skelen til den traditionelle opfattelse af denne satstype og tilmed hyppigt helt uden anstrøg af polyfoni. Til gengæld udgør en stor del af satserne tilsammen et kolossalt katalog over forskellige varianter af

samspillet mellem konstans og varians i melodisk/figurativ, rytmisk og klanglig-harmonisk henseende.

Og med hensyn til sonaterne: Bortset fra sonate nr. 7 op. 121 (1959), der falder inden for den korte periode (1959-62), hvor Bentzon bevidst stræbte mod en modernisering af sit tonesprog, tilhører de resterende værker i denne kategori perioden efter 1963, hvor de stilistiske impulser bliver mere sammensatte og Bentzons aktivitetsvifte flersporet. I det ydre udviser disse senere sonater fortsat klare traditionelle træk som flersatsethed, brug af sonateform osv. Men samtidig fremstår stilgrundlaget mere kalejdoskopisk end tidligere, og frem for alt er formopfattelsen gennemgående mere mosaikagtig. Endvidere forsvinder de for de tidligere klaverværker så karakteristiske virtuose udladninger gradvis, ligesom en tiltagende enkelhed begynder at gøre sig gældende. En enkelhed, som i glimt har været til stede i hans musik lige fra starten, og som isoleret set danner en parallel til den såkaldte ny enkelhed i dansk musik fra 1960'erne og begyndelsen af 1970'erne.

Det er således både rigtigt og forkert, når Bentzon har hævdet, at hans musik ikke har ændret sig nævneværdigt igennem årene. Og det lader sig ikke bortforklare, at de store klaverværker fra 1940'erne og 1950'erne rager meget højt op i det samlede *œuvre* – som en musik, hvor vidt forskellige tråde og elementer gik op i en større og meget personlig enhed takket være en helt enestående forbindelse mellem komponist og instrument, mellem komposition og improvisation.

SUMMARY

During the 1940s and 1950s Niels Viggo Bentzon, being both a composer and a pianist, developed an original and personal piano style. It is a style in which a considerable amount of romantic expressivity is often added to the tonal and Hindemith-inspired Neoclassicism. The composer's method of working, in which the borderline between improvisation and composition is fluid, gives some of the works a sense of 'frozen improvisation'. The main aim of the article is to describe the development in Niels Viggo Bentzon's piano style through the examination of some central works, such as *Toccata* op. 10 (1941), *Passacaglia* op. 31 (1944), *Partita* op. 38 (1945), the sonatas nos. 2 to 6 (1946-52), and *Trasnit* op. 65 (1951). The article concludes with an outline of the time after 1960 when the developing form of the earlier works yields to a more tessellated structure.