

STM 1940

Martin de Ron

En svensk förromantiker

Av Sven E. Svensson

© Denna text får ej mångfaldigas eller ytterligare publiceras utan tillstånd från författaren.

Upphovsrätten till de enskilda artiklarna ägs av resp. författare och Svenska samfundet för musikforskning. Enligt svensk lagstiftning är alla slags citat tillåtna inom ramen för en vetenskaplig eller kritisk framställning utan att upphovsrättsinnehavaren behöver tillfrågas. Det är också tillåtet att göra en kopia av enskilda artiklar för personligt bruk. Däremot är det inte tillåtet att kopiera hela databasen.

MARTIN DE RON

EN SVENSK FÖRROMANTIKER

AV SVEN E. SVENSSON (Uppsala)

Martin de Ron hörde till dessa den musikaliska romantikens förbådare, som prövade de nya harmoniska, melodiska och rytmiska uttrycksmedel, vilka i de stora romantiska mästarnas hand skulle bli medlet att spränga de slutna klassiska formerna. Hans liv blev kort, hans livsverk blev ofullbordat. Han fick själv aldrig uppleva genombrottet av de ideer han kanske omedvetet förfäktade i sina mognare verk. Med undantag för de tre relativt obetydliga alster, som trycktes hos Breitkopf & Härtel, blev hans produktion obekant för eftervärlden. Något inflytande på musikutvecklingen fick han alltså aldrig tillfälle utöva genom sina tonsättningar. Hans verksamhet blev symptomatisk för de krafter, som levde i tiden och vilka skulle nå sin högsta utveckling hos mästare som Weber, Schubert, Chopin, Schumann och Liszt.

Fåfängt skulle det vara att spekulera över, vilken utveckling de Ron skulle ha undergått, om han i stället för tjugosju år skulle ha förunnats en livslängd motsvarande Webers, Chopins, Mendelssohns eller åtminstone Mozarts, om den period, som inleddes med hans första fullmogna verk, stråkkvartetten i C-dur (1811), i stället för fem år hade varat femton eller tjugo. Kanske var det i själva verket en undermedveten känsla, att hans liv skulle bli kort, som i hans musikaliska produktivitet framtving en brådmognad jämförlig med t. ex. Webers.

Vad vi veta om Martin de Rons yttre levnadsöden är endast det som kan utvinnas ur en nekrolog i Allgemeine Musikalische Zeitung (Leipzig 1817, ¹¹/₆ nr 24), de jämförelsevis utförliga biografiska artiklarna i F. J. Fétis' Biographie universelle des musiciens et Bibliographie générale de la musique, G. Schillings Universallexikon der Tonkunst och E. Bernsdorfs Neues Universallexikon der Tonkunst,

några ytterst kortfattade uppgifter i det de Ronska familjearkivet¹ samt en kort artikel i Aftonbladet.² Av hans musikaliska kvarlåtenskap, som 1900 skänktes till Musikaliska akademins bibliotek,³ kunna de yttre konturerna av hans liv i någon mån fastställas genom den noggranna dateringen av kompositionerna. Om *släkten* de Ron, vars medlemmar ha gjort sig kända på skilda områden, äro uppgifterna rikare, liksom om M. de R:s mödernessläkt, konstnärsfamiljen von Breda.

Jean (Johan) Martin de Ron föddes i Stockholm den 13 november 1789.⁴ Hans fader Jacob (Jaques) de R., född i Frankfurt a/M 1739, hade först ägnat sig åt den militära banan men övergick 1763 till handelsståndet. Som köpman bereste han Europas handelsstäder, vistades i London 1769, var senare i danskt regeringsuppdrag verksam i Marocko och etablerade sig 1775 som bankir och skeppsredare i Stockholm, där han avled 1826. Inom den reformerta kyrkan i Stockholm intog han en ansedd ställning, nämndes 1784 som »Ancien» och var under många år förvaltare av kyrkans egendomar.⁵ Han gifte sig 1779 med Marie Charlotte von Breda (född 1762, död 1812), en dotter till målaren och dispaschören Lucas von Breda d. y.

Uppgifter om musikalisk begåvning i släkten de Ron (med undantag för M. de R.) saknas, däremot kan åtminstone ett fall påvisas i moderns familj, i det hennes farmoder, gift med målaren Lucas von Breda d. ä., var dotter till kapellmästaren Gottfried Buchholz, J. H. Romans företrädare som hovkapellmästare i Stockholm. Liksom de tyska grenarna av släkten de R. uppvisar den svenska en ovanlig intellektuell livaktighet och, åtminstone i ett fall, konstnärlig begåvning.⁶

¹ Hos provinsialläkaren Fredrik de Ron i Ockelbo.

² ³/₄ 1900, enligt uppgift författad av Adolf Lindgren.

³ Donatrix var fröken Helène de Ron (f. 1840, d. 1912), sondotter till M. de R:s äldste broder Carl Gustaf de R.

⁴ De ovan nämnda lexika uppgiva 1790, tydligen en förhastad slutsats av nekrologens uppgift »Er starb den 20sten Febr. einst sieben und zwanzig Jahre alt».

⁵ Släkten de Ron har kunnat spåras tillbaka till 1300-talet i Tournay. 1557 utvandrade en färgare Blaise de Ron på grund av de spanska förföljelserna mot de reformerta i Nederländerna till Frankfurt a/M. Från denne B. de R. härstammar, den av J. de R. grundade svenska grenen liksom den tyska, till vars främsta representanter hörde den prussiske krigsministern och fältmarskalken greve Albrecht von Roon.

⁶ M. de R:s äldste broder Carl Gustaf de R., som jämte en annan broder Fredrik övertog faderns firma, hade i sitt andra äktenskap med Marianne von Imhoff (en syster till Goethes och Geijers väninna Amalie von Imhoff, i Sverige gift von Helvig) två söner, av vilka den äldre, Carl Fredrik de R., blev en framstående företrädare för svensk gymnastik och innehavare av ett sjukgymnastiskt institut i Petersburg (jfr Louise Wikström, C. F. de R., ett glömt geni, Stockholm 1904); den yngre, Carl Edvard de R., blev bayersk kavalleriofficer och hovmålare.



Jacob de Ron (1739—1826)
Efter målning av C. F. von Breda

Om Martin de Rons musikaliska utbildning föreligger endast en uppgift, att han skulle ha studerat hos Bernhard Crusell. Att han hos den berömde finländske klarinettisten, som hade kallats till Stockholm av abbé Vogler 1793, ej endast tog undervisning i klarinet utan även i komposition är troligt. I en inbunden manuskriptsamling, som för övrigt endast innehåller sånger för en röst med piano av de R., återfinnas två sånger av Crusell. Var han erhållit sin utbildning som fagottist (han uppgives ha varit fagottvirtuos), har inte kunnat konstateras ej heller var han studerat violinspel. I sin kompositionsstil skiljer han sig visserligen rätt avsevärt från Crusell, särskilt i instrumentalverken. Detta kan ju bero på skiljaktigheter i temperament och kynne men kan naturligtvis även vara spår av en utbildning hos någon annan lärare.

De äldsta bevarade sångerna äro daterade Stockholm 1807 och 1808 och uppvisa en förvånansvärd mognad i stil och teknik. Genom dateringen av hans övriga verk kan man konstatera, att han senhösten

1810 vistats i Amsterdam,¹ där han ännu befann sig i december 1811. Andra omständigheter tala för, att han så sent som maj 1812 skrev en korrespondens till Allgemeine Musikalische Zeitung från Amsterdam. I juli 1812 finna vi honom emellertid i Stockholm. Troligtvis hade han kommit någon månad tidigare, vilket framgår av en korrespondens till Allg. Mus. Zeit. daterad »Ende Juny», i vilken han av allt att döma har medarbetat. Februari 1813 är han ännu kvar i Stockholm, där hans moder avlidit den 13 januari 1812. Sommaren 1813 uppehöll han sig i Viborg, varifrån en rad sånger daterade 10 maj till 15 juni återfinnas bland hans manuskript. I Lissabon slutligen finna vi honom i mars 1816. I juni samma år gjorde han en resa till Dublin enligt en anteckning på manuskriptet till c-moll-kvartetten »Ambord der Engl. Brigg Mary Juny 1816». Den 12 oktober samma år daterar han emellertid en korrespondens från Lissabon² och något mer än fyra månader senare, den 20 februari 1817, avled han därstädes i »tvinsot».

Martin de Ron ägnade sig aldrig åt musiken som yrke. De resor han företog voro enligt den ovan nämnda nekrologen affärsresor. Av vilken art dessa affärer voro är ej bekant, men troligen var det som representant för faderns eller brödernas ansedda rederifirma. Omöjligt är det ju inte heller, att fadern med tanke på hans svaga lungor sände honom till sydligare luftstreck. I alla händelser var det inte för att studera musik han skickades till Amsterdam och Lissabon, vilkas musikliv under de perioder han vistades där var vida underlägset Stockholms, vilket tydligt framgår av hans korrespondenser till Allg. Mus. Zeit. Däremot synes åtminstone i Lissabon hans hem ha blivit en mötesplats för kammarmusikidkare.³

¹ Mycket talar för, att han även vistats i Italien, åtminstone så länge, att han blivit förtrogen med italienska språket. Som nedan (s. 15) framgår, måste denna vistelse kunna dateras till tiden före uppehållet i Amsterdam.

² I en av sina korrespondenser i Allg. Mus. Zeit. antyder han också, att han på ort och ställe haft tillfälle lära känna de musikaliska förhållandena i Spanien. Det förefaller troligt, att denna resa har skett med Lissabon som basis. Hans sätt att jämförande andraga musiklivet i Paris och Tyskland talar även för, att han personligen har haft tillfälle deltaga däri. Att han åtminstone tillfälligtvis varit i Storbritannien, antydes ju genom ovan anförda anteckning på c-moll-kvartettens manuskript.

³ Den redaktionella nekrologen i Allg. Mus. Zeit. ger följande upplysning om hans musikaliska verksamhet i Lissabon: » — — — Ueberhaupt war Quartett- und ähnliche Kammermusik die, zu welcher es ihn am meisten hinzog, und für welche er auch überall, wo er sich aufhielt, nicht wenig that. Nahmentlich verdanken mehre/re/ der gebildetsten Musikfreunde in Lissabon ihm zuerst die nähere Bekanntschaft mit den Quartetten Haydns, Mozarts und Beethovens, die er in sei-



Maria Charlotte de Ron, f. von Breda (1762—1812)
Efter målning av C. F. von Breda

Om Martin de Rons personlighet, kynne och karaktär kunna vi endast draga slutsatser i andra hand. Han beskrives i nekrologen som »talangfull, bildad och älskvärd». Hans livliga intellekt visade sig bl. a. i hans förmåga »att snabbt och sinnrikt uppfatta och beskriva olika nationers egendomligheter och hans begär att skaffa sig under rättelse om allt, som kunde rikta och pryda hans snille — — —». Han var mångsidigt verksam och outtröttlig ej endast, när det gällde hans yrke, utan också i tonkonsten, om vilken han hade en ingående kännedom »ej blott i dess litteratur utan var även en övad musiker (han spelade väl flera instrument, särskilt fagott) och visade sig dessutom som en aktningvärd tonsättare».

Redan i sin tidigaste ungdom torde han ha varit i besittning av omfattande språkkunskaper. Den första av hans bevarade sånger nem Hause so gut als irgend möglich, ausführen liess, und dazu mit Freuden einem Jeden freyen Zutritt verstattete, der dafür Sinn und daran Genuss hatte. —» Jfr även noten å s. 13!

(verkförteckningen nr 11) var komponerad till fransk text, liksom en stor del av de senare. I verköverskrifterna begagnar han omväxlande franska och italienska. Åtta av hans romanser liksom de åtta kanzonetterna äro skrivna till italienska texter. Tyska tycks jämte svenska ha varit det språk han helst använde för sina privata anteckningar; som sångtexter förekommer tyska språket sju gånger. Hans korrespondenser till Allg. Mus. Zeit. äro tydligen skrivna direkt på tyska, då de ej visa några som helst spår av den ofrihet i syntax och ordval, som gärna vidlåder översättningar. Att tyska språket var honom väl förtroget är ju också fullt naturligt, då det ju var faderns modersmål. Inom reformerta kyrkan i Stockholm var tydligen franska det officiella språket (gravskriften över fadern var skriven på franska), och här har han sannolikt erhållit sin vana att röra sig med detta språk. Holländska är däremot endast representerat i en enda sång (nr 32 i verkförteckningen), vilket är så mycket märkvärdigare, som han vistades i Amsterdam över ett år. Att inga portugisiska texter förekomma bland de bevarade sångerna, torde antingen bero på att han under tiden i Lissabon ej skrev några sånger (den sista är daterad Viborg $15/6$ 1813) eller att hans vokala produktion från hans sista tre levnadsår inte har blivit bevarad. — Svenska texter förekomma endast sex gånger. Att han under sina resor inte tappade kontakten med sitt modersmål, visar dock den omständigheten, att tre av dessa svensktextiga sånger äro komponerade i Amsterdam.

Om hans utseende veta vi föga mera än om hans karaktär. Den enda bild av honom, som finnes bevarad, är en målning från 1802 av morbrodern C. F. von Breda. Originalet, som skall ha tillhört M. de R:s broder Jacob Fredrik de R., lär¹ jämte andra släktporträtt ha blivit sålt till Finland. I släktarkivet finnes endast en fotografisk kopia. Denna framställer den trettonårige ynglingen i en romantisk omgivning och dräkt, dock har man all anledning antaga, att ansiktet är troget återgivet, då konstnären inte synes ha gjort något försök att dölja en viss brist på symmetri i ansiktsbyggnaden. En hög, bred panna, skuggad av ett rikt vågigt nästan krusigt hår, stora mandelformiga, tydligen bruna eller mörkblå ögon, en i och för sig föga form-skön näsa, kort överläpp, bred men välformad mun med något uppdragna mungipor samt en liten, kluven haka — allt förenat till ett på en gång högst karakteristiskt, ja själfullt ansikte. Ännu synas inga spår i ansiktets form eller uttryck av den hotande sjukdomen. Däre-

¹ Enligt uppgift av släktens nuvarande huvudman provinsialläkaren Fredrik de Ron i Ockelbo.



Jean Martin de Ron (1789—1817)
Efter målning av C. F. von Breda

mot tyda de smala, sluttande axlarna och den insjunkna bröstkorgen på disposition för lungtuberkulos.¹

Indirekt kan man dra vissa slutsatser om hans kynne av korrespondenserna i Allg. Mus. Zeit. Ingen av dessa är signerad men av nekrologen framgår, att åtminstone de båda breven från Lissabon ha M. de R. till författare. Mycket talar dock för, att två brev från Amsterdam 1812² ha flutit ur hans penna. Sannolikt har han också skrivit —

¹ Enligt en anteckning i familjearkivet skall en viss benägenhet för kroppslig degeneration ha kommit in i familjen genom släkten von Breda. En bild av M. de R:s mor (av C. F. von Breda) vid tjugotre års ålder visar dock inga som helst sjukliga drag. Av hennes fem barn dogo dock två i tidig ålder och Martin vid tjugosju år, medan två uppnådde den ansevärda åldern av över sjuttio år. I släkten de Ron voro höga åldrar vanliga, Jacob de R., M. de R:s fader blev åttiosju år gammal.

² »Gegenwärtiger Zustand der Musik in Amsterdam» i nr 15 $\frac{8}{4}$ samt i nr 24 $\frac{10}{6}$ daterad »im May».

eller åtminstone medarbetat i — en rad korrespondenser från Stockholm mellan september 1813 och december 1815. I motsats mot snart sagt alla andra dylika bidrag i denna Leipzigtidskrift, vilka genomgående äro tämligen slätkammade och välvilligt överseende med dilettanteri och andra svagheter, utmärkas dessa brev av en skarp genomträngande ton, en ungdomlig arrogans och en ofta skoningslös satir över bristen på kultur och konstnärligt samvete hos de tre huvudstädernas musikutövare. Till bakgrund för denna ofta negativa kritik ligger dock ett noga genomtänkt program och en högt uppdriven känsla för stil, konstnärlig anständighet och äkthet. Artiklarna äro rikligt exemplifierade med noter, vilka han t. o. m. använder när han påtalar smaklösa spelmanér. Sitt fulla gillande betygar han också exekutörer som Franz Ries och Bernhard Romberg; för du Puy hyser han den största aktning som operasångare (Don Juan) men fördömer skoningslöst hans smaklösa dirigentmanér. Av största intresse är hans uppsats »Musik in Portugal» (i Allg. Mus. Zeit. Leipzig 1816 den 26/6 nr 26). Den ger ej blott en säkerligen träffande skildring av portugisisk musikodling — eller snarare brist på kultur¹ — utan han behandlar i detalj offentligt uppträdande musiker, sångare och sängerskor, orkestrar, dirigenter, komponister och framför allt den repertoar, som odlas av operateatrarna och i den förnäma världens salonger. Men han ger dessutom en ganska ingående karakteristisk av portugisisk folkmusik och särskilt av den speciellt portugisiska kanzonett-typen »Modinhas».

I sitt sista brev till tidskriften, daterat »Lissabon den 12 Oktober» och publicerat under rubriken »Nachrichten» (publicerad 1816 13/11 nr 46) avslöjar han på ett lustigt sätt både en utpräglad stolthet över sina musikaliska intressen och en viss fåfänga. Efter att ha givit en rätt nedgörande kritisk granskning av ett uppförande av Mozarts Requiem

¹ » — — Die Portugiesen besitzen, wie alle Südeuropäer, Talent und Neigung zur Musik; nur aber zu ihrer eigenen, und am wenigsten zu der, des Nordländers, namentlich des Deutschen — — — Musik soll sie bloss leicht aufregen, angenehm reizen, vergnüglich unterhalten; so will es ihre Natur, ihre Gewohnheit, und ihr fast gänzlicher Mangel an eigentliche Bildung für diese Kunst. So ist es denn, fast einzig die Melodie, die sie lieben; und vor allem die leichte, mit Freude und Trauer tändelnde, etwas oberflächliche Melodie. — — — Iere Klingklang alltäglicher italienischer Ouvertüren u. dergl. mit Vergnügen aufgenommen und mit lautem Beyfall belohnt wird. Man will nicht denken bey seinem Genuss, ja eigentlich nicht fühlen: nur sinnlich angeregt, leichtthin ergötzt seyn. Daher muss denn auch z. B. der Sänger, will er sich bey der grossen Mänge beliebt machen, was er vorträgt, so mit Verzierungen, Galanterien, Artigen Schnurrpfeiffereien überladen, dass der Componist sein eigenes Product nicht erkenne — — —».

och ett ovanligt erkännande åt en inhemsk kyrkomusikalisk komposition (dock icke utan allvarliga förbehåll), kommer han in på de i Lissabon i dubbel bemärkelse mycket populära privatkonserterna och får i detta sammanhang tillfälle ge sig själv ett rätt förbehållslöst beröm för sin insats i stadens musikliv.¹ Något tvivel att de Ron själv har skrivit denna fördelaktiga skildring om sina privatkonserter föreligger ej. I artikelns början anknyter han till sin tidigare artikel, vilken i nekrologen uttryckligen uppgives ha de Ron till författare.

Jag har ovan antytt, att Martin de Ron sannolikt ej var ensam författare till sina korrespondenser från Stockholm. Stil, kynne och bedömningsgrund sammanfalla helt med hans brev från Amsterdam och Lissabon. De taga också sin början vid tiden för hans återkomst från Amsterdam sommaren 1812 och upphöra, när han 1816 flyttade till Lissabon. Däremot upptagas de *efter Martin de Rons död* och med tydlig anknytning till tidigare korrespondenser, fastän denna gång något mindre fackmässigt betonade. Detta torde ej kunna förklaras på annat sätt, än att han i de brev, som skrevos samtidigt med hans Stockholmsvistelse 1812—1815, endast var medarbetare. Utan kännedom om hans umgänge under dessa Stockholmsår är det naturligtvis hopplöst att söka utröna, vem den andra medarbetaren var. Men man skulle möjligen kunna gissa på hans svägerska Marianne de Ron, Amalia von Imhoffs syster, som sedan 1810 varit gift med hans äldste broder Carl Gustaf de Ron. Kanske ha vi för övrigt här att söka kanalen för hans förbindelse med huset Breitkopf & Härtel och deras ansedda tidskrift. Att en ung svensk musikidkande affärsman, som veterligen aldrig har uppträtt offentligt och vars ryktbarhet måste ha varit minst sagt lokalt betonad, skulle lyckas placera ej blott sina artiklar utan även flera av sina kompositioner hos samtidens främsta förlagsfirma, förefaller rätt egendomligt, om han inte hade åtnjutit protektion av någon mäktig beskyddare eller beskyddarinna. Goethes väninna, den ryktbara författarinnan till »Die Schwestern von Lesbos», hade säkerligen makt att förmedla en förbindelse mellan sin systers

¹ » — — — Unter diesen zeichnen sich jetzt vor Allen die aus welche ein hier angesiedelter angesehenener schwedischer Kaufmann Hr. Deron(1), in seinem Hause und nur für seine Freunde giebt. Es werden da zwar nur Quartette und Quintette, diese aber mit guter Auswahl und meist trefflich ausgeführt. Haydn, Mozart und Beethoven werden am häufigsten, aber auch hier fast in Lissabon, gehört. Hr. D. selbst spielt gewöhnlich zweyte Violin, der eine Giordani, hier der beste Violinist, spielt die erste Violin, sein Bruder, der beste Violoncellist, Violoncell; und zwey Engländer, brave Dilettanten, spielen Viola. Zuweilen nehmen auch andere fremde Dilettanten tätigen Antheil; und unter diesen zeichnet sich vor allen Hr. Torrianzi, ein wahrhaft trefflicher Klavierspieler, aus.»

svåger och det stora förlagshuset. Måhända kunna vi i henne se även den, som har försett tidskriftens redaktion med de biografiska uppgifterna om den nyss avlidne tonsättaren, ja kanske t. o. m. uppgifterna till Fétis! — Må dessa hypoteser gälla för vad de äro. Med det ofullständiga biografiska material, som hittills föreligger, äro de för ögonblicket de lösningar, som ligga närmast till hands.

Tack vare den på det hela taget noggranna dateringen av manuskripten kan man följa de Rons utveckling som tonsättare tämligen noga, ja man kan t. o. m. med relativ säkerhet placera de odaterade verken genom att jämföra deras stil och andliga mognad med de daterades. Den i de Ronska samlingen i Musikaliska akademins bibliotek bevarade produktionen har enligt dessa anteckningar tillkommit under loppet av åtta och ett halvt år. Tidigast daterade verk är Romance (»C'est pour vous que je soupire — — —») (december 1807). Senast angivna datum, juni 1816, gäller stråkkvartetten i c-moll. Efter denna tid har möjligen något av de båda stråkkvartettfragmenten (verkförteckningen nr 5 och 6) och vissamlingen »Cancions Espanholas» tillkommit. Dessa kanzonetter äro emellertid omöjliga att datera på stilistisk grund, då de (om de nu överhuvud taget äro originalkompositioner) torde vara rena efterbildningar av populära spanska visor och kunna alltså inte bedömas efter samma stilistiska norm som de övriga verken, om man undantar de italienska kanzonetterna (verkförteckningen 41—48). Hypotetiskt kan man kronologiskt uppordna de Rons verk på följande sätt:

Daterade verk	Odaterade verk
1807 1 nummer (verkförteckningen nr 11)	
1808 1 nummer (verkförteckningen nr 12)	
1809 4 nummer (verkförteckningen nr 13—16)	Kvintett (verkförteckningen nr 1)
1810 2 nummer (verkförteckningen nr 17—18)	Canzonette (verkförteckningen nr 41—48)
1811 17 nummer (verkförteckningen nr 19—34 samt nr 57 o. 2 [stråkkv.])	
1812 1 nummer (verkförteckningen nr 35)	Andante e Polonaise (verkförteckningen nr 48)
1813 5 nummer (verkförteckningen nr 36—40)	Thème finnois (verkförteckningen nr 9)

Daterade verk	Odaterade verk
	Stråkkvartett (verkförteckningen nr 3)
	Sångscen (verkförteckningen nr 10)
1816 2 nummer (verkförteckningen nr 7 o. 4 trio o. stråkkv.)	Lundum (verkförteckningen nr 48)
	2 stråkkv.-fragment (verkförteckningen nr 5 o. 6)
	Cancions Espanholas (verkförteckningen nr 49—56)

Att kvintetten för piano och blåsare är komponerad före första stråkkvartetten förefaller mig otvivelaktigt, likaså att de två stråkkvartettfragmenten, vilka tekniskt förefalla vara de R:s mognaste verk måste infalla under hans sista levnadsår. Thème finnois är väl troligen komponerad under eller strax efter vistelsen i Viborg. De italiensktextiga Canzonette kunna från stilsynpunkt ha tillkommit när som helst efter 1810. Då italienska texter eljest endast förekomma under det fruktbara året 1811 (i Amsterdam), kan man antaga, att de R. har vistats någon tid i Italien före Amsterdamtiden. Däremot förefaller det mindre troligt, att han skulle företagit en resa till Italien med Amsterdam som bas, då ingen månad från december 1810 till december 1811 med undantag för november saknar kompositioner med anteckningen Amsterdam. Året 1810, som är mycket fattigt på daterade verk, skulle kunna antagas ha tillbringats i Italien. Att de R. överhuvud har varit i Italien finnes ingenstades uppgivet. Den intima kännedomen om italiensk folklig musik, som kanzonetterna utvisa, tyder dock därpå. En annan omständighet som talar för saken är, att hans kännedom om det italienska ordförrådet inte tycks vara inhämtad ur litterära källor utan på ort och ställe, vilket framgår av hans stundom något egenartade stavning av italienska ord (»agittato», »sprezzione» etc.).

Stråkkvartetten i f-moll (verkförteckningen nr 3) är i andlig och teknisk mognad jämbördig med stråkkvartetten i c-moll (verkf. nr 4). Den skulle också givetvis kunna vara komponerad hösten 1816. Att jag har antagit den liksom den utomordentliga sångscenen (verkf. 10) vara skriven någon gång mellan Viborg- och Lissabontiden, beror därpå, att denna tid (1814—15) helt saknar daterade verk. I och med dessa verk torde de R. ha nått sin konstnärliga höjdpunkt — en i och för sig tidig blomning, som brutalt blev avbruten, innan den ännu hade övergått i utblomning och frösättning.

Andante espressivo *Romance* *M d R*
Stockholm 1807 Jacob

Notexempel 1

Det lilla pianostycket »Lundum da Bahia» försvarar på intet vis sin plats bland de sista verken. Att jag ändå har antagit denna bagatell — av allt att döma ett rent tillfällighetsstycke — vara komponerad under Lissabontiden beror uteslutande på titeln.

Det övervägande antalet av de Rons verk tillhör de små formerna, särskilt visan för en röst och piano. Just denna populära form, som här i Sverige fick sin egen utformning genom bl. a. de Rons lärare Crusell, är dock icke det område, där han har givit sitt bästa. I sina »Romancer» är han endast en vek och blek avbild av sin lärare. Och ändå är det inte något obetydligt prov på förmågan att på ett naturligt sätt förtona en fransk vistext, som den adertonårige ynglingen ger redan i sitt äldsta bevarade alster av denna art (se notexempel 1!).

Någon nämnvärd konstnärlig utveckling inom denna genre, som han odlar ända till sommaren 1813, kan inte konstateras. Detta är i och för sig ej så märkvärdigt. De Ron saknade några av de viktigaste förutsättningarna för den lilla visformen: naivitet, sinne för det enkelt rörande och lätthet att uttrycka sig inom en trång ram. Patetisk och exalterad saknar han armbågsrum inom den enkla strofvisan med dess symmetriska periodbyggnad. Det är därför inte märkvärdigt, att han lyckas bättre med texter, som fordra genomkomponering. Redan i den andra av de bevarade sångerna, betitlad »Air. Afskedet (af Lindegren)» och daterad Stockholm 1808, genomkomponerar han (den f. ö. tämligen puerila) texten i en slags fri, rapsodisk form med recitativ, sammanbindande de ariösa partierna. Även den patetiska ritornellen:

Allegro con moto

Notexempel 2

har stor betydelse som sammanhållande moment i den fria formen. I recitativet kan han på ett helt annat sätt än i den symmetriska liedformen låta melodilinjens utveckla sig i fria, schwungfulla kurvor;

I don-na lug-na sä-ra vi - ste hamnen, der al-la lif-vä-ge-le-re ge
 in berökan mål-lit-las bild i dö-de sam-men nö-ja-dest
 af de väl-be-Röm-ta nam-nen, min-ner, min-ner
 du ha-ta mig, jag är skärdig och glöm-mar
 när strä-ffe af den mon-ti-sa den lit-la för Fa-drens skuld som
 kom-me gjör-de il-la, hon är vår flykt-de sä-ker-het för va-dren.

Notexempel 3

som skulle komma att bli av stor betydelse för hans instrumentala melodik. Hans behandling av madrigalismen som uttrycksmedel i denna tidiga »Air» är ytterst karakteristisk och ger måhända nyckeln till vissa egendomligheter i de stora kammarmusikverkens melodiska stil (se notexempel 4!).

I ett avseende visar emellertid de Ron ett påfallande avancerat stildrag även i sina romanser, nämligen i pianopartens självständighet och livliga deltagande i utformningen av styckets innehåll. Ett vackert exempel på denna företeelse finna vi i »Lång var natten — — —», daterad »Stockholm 1 July 1812» (tre år före Schuberts »Erlkönig«!).

Säkerligen har Crusell betytt mycket för de Rons tidigare musikaliska utveckling. Den virilt »götiska» anda han insöp hos den robuste

Far - vil st - phi - e jag der - se ra - der look - nar mer
 dar - ran - de och ef - ver - gif - son hand, min skyr - ka
 mat - tas och milt hjär - ta vok - nar jag gri - tar, brin - nar,
 fly - rar, röd - nar, blek - nar, far -

Notexempel 4

finländaren låg dock synbarligen mycket illa till för den av allt att döma till hela sitt kynne sydländskt betonade ynglingen. Den kärvt nordiska andan får också snart nog vika för välska tonfall och rytmer. Idealet var tydligen Mozart, men mindre den apolliniske än den faustiske Mozart. Man finner hos de Ron ofta en demonisk stämning besläktad med den i Don Juans sista akt, C-dur-kvartettens inledning, c-moll-fantasia eller d-moll-konsertens första sats (jfr ovan notex. 2!). En om Mozart erinrande elegisk stämning finna vi t. ex. i den första stråkkvartettens långsamma sats:



Notexempel 5

Man skulle kunna vänta sig, att de Ron med sin ofta uttalade beundran för Beethoven även skulle ha tagit intryck av denne mästare. Härtill saknades dock tydligen både de yttre och inre förutsättningar. De tillhörde tydligen två helt skilda konstnärstyper. Redan deras arbetsmetoder voro i grund artskilda. Beethoven mejslade långsamt och mödosamt fram verket ur ett diamanthårt material. De Ron skisserade i snabba drag upp en stämman och lät de andra liksom spontant växa fram ur den redan givna stämman. Ögonblickets infall blev hos de Ron bestämmande för verkets hela utformning. Märkte han, att han kommit in på fel vägar, korsade han över och fortsatte, tills han nästa gång fastnade eller kom på avvägar. Detta ger åt hans form ett improvisatoriskt drag men också en viss löslighet. Koncipieringen av verkets stora linjer var ej hans starkaste sida. Hans temata äro lyriska och spännas ofta ut i det oändliga. Detta kan stundom inverka menligt på storformen. På en ytterst knapp första sats kan komma en jättelik andra sats (som t. ex. i stråckkvartetten i c-moll). Hans sångbara melodier förefalla uppbyggda över ett textligt underlag, stundom fritt recitativiska och bemängda med madrigalismer, tydligen tonsymboler för alldeles bestämda företeelser. Detta ger åt verket ett visst inre sammanhang, som i någon mån eliminerar bristen på fast form.

Bland sina samtida liknar han mest Weber, vilket kan ha flera

orsaker. Dels torde han som klarinettist och fagottist ha känt dennes konsertanta verk, dels äro de utgångna ur samma skola så tillvida, att de Rons lärare Crusell var elev till abbé Vogler, Webers lärare i Darmstadt, dels ha de både till sin yttre och sin inre typ åtskilliga gemensamma drag. De tillhörde bägge (liksom Chopin, Bellini, Donizetti m. fl.) den romantiska människotypen med kort, hektiskt levnadslopp, vagabonderande tendenser och en rastlös verksamhetslust.

Vissa intryck synes han också ha tagit av sina äldre samtida bland franska operakompositörer: Grétry, Dalayrac, Méhul och Cherubini. Någon opera finns visserligen ej bland hans efterlämnade verk men däremot en sats för tenorsolo och orkester (verkförteckningen nr 10), som möjligen kan vara ett operafragment. Denna sångscen liksom de ovan nämnda genomkomponerade sångerna visar en påtaglig musikdramatisk läggning och en utvecklad känsla för solistisk vokalstil.

De Rons melodiska stil utmärker sig överhuvud för sångbarhet och vitt spända melodibågar med övervägande stegvis rörelse. Språng äro visserligen inte ovanliga men medföra sällan brutna ackordrörelser. Två språng i samma riktning äro sällsynta; i regel avlöses språnget av en stegvis rörelse i språngets motsatta riktning. Kromatik i den ledande melodistämman är ovanlig men förekommer oftare i mellanstämmorna. Däremot äro tillfälliga ledtoner mera vanliga, särskilt i de instrumentala tematas figurerade fortspinningar. Melodiken är i stor sett mera »känslösam» än »galant», mera plastisk än kraftfull.

Även i harmoniskt hänseende är hans stil mera mjuk än djärv. Hans klangliga palett sammanfaller på det hela taget med Webers och Spohrs. Subdominantisk funktion ersättes ofta med förminskat septimackord, överstigande sext-, terskvart- eller kvintsextackord i växeldominantisk funktion. I de senare kammarmusikverken bli uttrycksdissonanser genom förhållning eller orgelpunkt allt vanligare. Djärva utvikningar ur tonarten förekomma ofta (jfr notex. 6!).

Den fria anspänning av kadensen i subdominantisk riktning, som man stundom påträffar hos abbé Vogler och hos de Rons äldre samtida Gustaf Fredrici och som senare upphöjes till princip hos Liszt, saknas däremot helt och hållet hos de Ron.

Största intresset erbjuder emellertid hans rytmiska gestaltning. Notexempel 7 — början av c-moll-kvartettens final — ger prov både på anticiperande synkopering, ett stildrag, som först långt senare (hos Schumann och i synnerhet hos Brahms) blir vanligt, och genombrytning av den symmetriska periodiseringen genom ekoupprepning (tredje taktmotivet).

Menuetto

Sträckkvartett i C-moll s. III

Notexempel 6

Allegretto

Sträckkvartett i C-moll s. IV

Notexempel 7

Ett annat genomgående stildrag i hans rytmik är den stora förkärleken för fallande rytmer, ej endast i slutfallen (kvinnlige slut) utan även i periodbyggnaden överhuvud taget. Hans rytmiska fantasi kan stundom slå över i sinnrikt utpekulerade experiment:

Sträckkvartett C-dur s. IV

Notexempel 8

Dylika experiment torde mindre vara prov på den tjugooftårige tonsättarens spontant rytmiska gestaltning än bero på hans medvetna reaktion mot förromantikens rytmiska slentrian, vilken endast några av de allra största mästarna från denna tid ha undgått. De Rons vilja till rytmisk frigörelse framgår redan av hans redan i de tidigaste sångerna framträdande benägenhet att i symmetriskt liedartade perioder inspränga recitativiska episoder.

I fakturen visar de Ron ingenstädes prov på sträng polyfon stil. Att han har bedrivit ingående studier i kontrapunktisk sats framgår dock av sträckkvartetterna. Visserligen är första violinstämman övervägande melodiförande (liksom ännu hos Schubert och Mendelssohn). I högre grad än hos de flesta av sina samtida låter han emellertid violoncell- och mellanstämmorna antaga självständig melodisk gestalt. Metrisk eller arpeggierande beledsagningstyper äro mera ovanliga. Hans sträckkvartettsats vittnar om ett högt drivet sinne för stråkinstrumentens klangliga och tekniska möjligheter.

Orkestersatsen tyder på, att han själv har haft tillfälle sitta i orkester. Att behandlingen av träblåsinstrumenten är mönstergill är ju ej så märkvärdigt, då han själv spelade både fagott och klarinett. Men även om den komplicerade behandlingen av naturhornen synes han ha ägt ingående kännedom. — Hans pianosats är däremot mera

tidsbetonad och tyder knappast på, att han själv var i besittning av någon större teknik på instrumentet. Klavéret tycks ej heller ha intresserat honom i högre grad. I hela hans bevarade produktion finnes endast den lilla bagatellen »Lundum da Bahia» för pianosolo. Beledsagningen till sångerna är föga klavérmässig och verkar närmast som klavérutdrag, likaså pianopartierna i kammarmusikverken med piano.

I motsats mot de flesta av sin tids tonsättare var de Ron synnerligen noggrann vid beteckningen av sina verk. Stråkbågar och artikulationstecken äro minutiöst noga införda i partituren, likaså nyans-tecknen. Dynamiken synes f. ö. vara direkt framsprungen ur not-texten (jfr Notex. 4!) som stöd för de tonmålade madrigalismerna. Karakteristisk är den ofta förekommande beteckningen *fp* och den (även hos Beethoven) vanliga effekten *crescendo—pp*.

Man torde kunna taga för givet, att de manuskript, som 1900 skänktes till Musikaliska akademins bibliotek endast utgöra en del av de Rons verk. Den ovan nämnda sångsamlingen, som upptager verk daterade 1807—1813, är tydligen, vad som blivit kvar efter en utgallring. Not-texten torde vara av skrivarhand. Att de Ron själv verkställt urvalet, synes däremot otvivelaktigt, då han med egen hand har daterat sångerna. Den påtagliga utveckling, som föreligger mellan de enstaka sånger, som äro daterade 1807 och 1808 (verkförteckningen nr 11 och 12), tyder på, att en avsevärd produktion föreligger mellan dessa två sånger. Ett så moget arbete som C-dur-kvartetten, daterad Januari (eller Juni) 1811 uppstår ej utan föregående tidigare kammarmusik-produktion. Även om man antar, att den odaterade kvintetten för piano och blåsare (verkförteckningen nr 1) har tillkommit före den första stråkkvartetten, är både mognaden i uppfinning och faktur så oändligt mycket högre i kvartetten, att man måste ta för givet att flera kammarmusikverk ligga emellan de två verken. Från 1814 och 1815 föreligga inga daterade manuskript. Det är ju möjligt, att flertalet av de odaterade kompositionerna, däribland den betydande stråkkvartetten i f-moll, ha skrifvits något av dessa år. Det förefaller dock troligt, att ett antal manuskript från denna period ha förkommit eller förintats av tonsättaren.

De flesta av de Rons verk äro starkt tidsbetonade och ha föga att säga vår tid. Detta är i och för sig ej så egendomligt. Mera märkvärdigt är däremot, att en tonsättare, som därtill icke hade musiken till yrke, vid sin död vid tjugosju och ett halvt års ålder efterlämnar en rad arbeten av vilka åtminstone de tre stråkkvartetterna, trion för

piano, klarinett och fagott, den obetitlade sångscenen och flera av sångerna ej blott äro fullgångna konstverk utan dessutom ännu torde ha ett och annat att säga senfödda släkten. Martin de Rons tonsättarverksamhet blev visserligen en torso, men vi ha ändå all anledning vara tacksamma för det han hann skänka oss.

VERKFÖRTECKNING.

I. Kammarmusik.

1. Kvintett för piano, flöjt, klarinett, horn och fagott (Quintetto pour Pianoforte, Flûte, Clarinette, Cor et Basson). Tryckt hos Breitkopf & Härtel, Leipzig, som *œuv.* 1 u. å. i stämmor (utan partitur). Manuskript finnes ej i M. A:s bibliotek.
Allegro moderato 4/4 Ess-dur
Andante 2/4 B-dur
Scherzando 2/4 Ess-dur
2. Stråkkvartett (Quatuor Nr 1). Manuskriptet, av M. de R:s hand i M. A., är daterat Amsterdam 1811 Iany (januari eller juni?).
Allegro moderato 4/4 C-dur
Andante 6/8 d-moll
Menuetto 3/4 C-dur
Allegro 2/2 C-dur
3. Stråkkvartett (Quartetto). Manuskript av M. de R:s hand i M. A. Tryckt Stockholm 1940 (Svenska Samfundet för Musikkforskning nr 6), reviderad av Sven Kjellström.
Allegro moderato 4/4 f-moll
Adagio 2/4 F-dur
Menuetto 3/4 f-moll
Agit(t)ato 2/4 f-moll
4. Stråkkvartett (Quartetto). Två manuskript av M. de R:s hand i M. A., av vilka det sistnämnda bär påskriften »Ambord der Engl. Brigg Mary von Lissabon nach Dublin Juny 1816».
Allegro moderato 4/4 c-moll
Adagio con Esprezzione(!) 6/8 Ess-dur
Menuetto 3/4 c-moll
Allegretto 6/8 c-moll
5. Stråkkvartett (ofullbordad) (Quatuor). Manuskript av M. de R:s hand i M. A.
Allegro non troppo 3/4 d-moll
Andante 2/4 F (endast koncipierad i första violinstämman)
6. Stråkkvartettsats (ofullbordad) (Quatuor, Quartetto). Två manuskript i M. A.
Allegro 6/8 B-dur (endast exposéen)
7. Trio för piano, klarinett och fagott (Trio pour Forte Piano, Clarinette et Basson). Partitur i manuskript av M. de R:s hand med påskriften Lisbonne Mars 1816, jämte blåsarstämmor (tydligen av not-skrivarhand) i M. A.

II. Konsertanta verk med orkester.

8. Andante och Polonäs för fagottsolo med orkester (Andante e et Polonoise pour le Basson av. accomp. de l'Orchestre. Tryckt hos Breitkopf & Härtel, Leipzig u. å. som oeuv. 2. Manuskript finnes ej i M. A.

9. Ett finskt tema med variationer för klarinetsolo med orkester (Theme fin/n/ois avec Variations Pour la Clarinette avec Accompagnement de l'Orchestre Comparés par M. de Ron). Tryckt hos Breitkopf & Härtel, Leipzig u. å. Stämmor i M. A., partitur i manuskript saknas.

10. En sångscen för tenorsolo med orkester (utan titel). Manuskript i M. A. av M. de R:s hand.

Andante con espressione 4/4 Ess-dur (»Dis moi, dis moi ce que j'éprouve — — —»)

Recitativ Allegro 4/4 c-moll (»Loin de toi — — —»)

Andantino 2/4 Ass-dur (»Ton nom dans la longueur — — —»)

Allegro Agit(t)ato 2/2 c-moll (»agité par la crainte et bercé — — —»)

Andante 3/4 C-dur (»je te vois — — —»)

Allegro molto con fuoco ed Espressione 4/4 f-moll (»c'en est trop — — —»)

III. Sångar för en röst med piano.¹

11. Romance (Stockholm 1807 December). Andante con espressione 2/4 B-dur (»C'est pour vous que je soupire — — —»).

12. Air. Afskedet af Lindegren (Stockholm 1808). Allegro con moto 4/4 f-moll (»Farväl Sophie vi se hvarannan åter — — —»).

13. Till Lina med en Blomsterqvast (Stockholm 1809). Allegretto 6/8 Ess-dur (»Tag, Lina, dessa små — — —»).

14. Romance (Stockholm 1809). Andantino 4/4 A-dur (»Heureux celui qui près de toi — — —»).

15. Romance (Stockholm 1809). Andante 4/4 B-dur (»Doux moments — — —»).

16. Le Baiser ou la Rose (Stockholm 1809). Allegretto 4/4 A-dur (»La jeune amante — — —»).

17. Romance. Mit einer Haarkette an Marianne (Stockholm 1810). Andante 6/8 F-dur (»Nimm diese Kette — — —»).

18. Det bästa Trädet (Amsterdam 1810 Decemb.). Allegretto non troppo 2/4 F-dur (»Det växer, o bröder, ett träd på vår jord — — —»).

¹ Nr 11—40 samt nr 57 äro införda i en bunden notbok tillsammans med 2 sånger av Crusell, »Les Regrets» och »Jag har dig åter — — —». Ovanför den sistnämnda finnes en anteckning med M. de R:s hand »Orden af Fredrique (!) d R Musiken af Crusell». Då någon Fredrique ej finnes i släkten förrän tjugu år efter M. de R:s död, är textförfattaren sannolikt identisk med M. de R:s äldre bröder Fredrik (1781—1854). Notisen är intressant så tillvida, att den gör troligt en närmare vänskap mellan Crusell och familjen de Ron. — Nottexten i boken är tydligen av notskrivarhand; dateringar och andra uppgifter äro däremot införda av M. de R:s hand. Boken finnes i M. A.

19. /Utan titel/ (Amsterdam Januari 1811). Andante 4/4 Ess-dur (»Redis-le-moi sans jamais t'en défendre — — —»).

20. Romance (Amsterdam 20 Jan. 1811). Andantino 2/4 D-dur (»Ah mia Nici perchè mai — — —»).

21. Die Freyheit (Amsterdam Mars 1811). Polonoise 3/4 A-dur (»Wer unter eines Mädchen hand — — —»).

22. Romance (Melodie P: D Accomp. MdR Amsterdam Mars 1811). Andante 4/4 a-moll (»Dir folgen meine Thränen — — —»).

23. Romance (Amsterdam April 1811). Andante con espressione (»C'est pour vous — — —»).

24. /Utan titel/ (Amsterdam 18 April 1811). Allegretto 2/4 A-dur (»Bella Nile in quella rosa — — —»).

25. An den Abendstern (Amsterdam 14 May 1811). Andante 2/4 f-moll (»Herr der Liebe bleich und trübe — — —»).

26. L'Esprit e le coeur (Amsterdam 17 May 1811). Andante con espressione 2/4 Ess-dur (»Mon faible esprit — — —»).

27. La Perdita irrisparabile (Amsterdam 9 Juny 1811). Allegretto 6/8 C-dur (»Sul margine d'un rio — — —»).

28. Le Pupille di Nice (Amsterdam 9 Juny 1811). Allegretto 2/4 B-dur (»Pupille tenere — — —»).

29. La Rose e Nice (9 Juny 1811). Andante quai Allegretto 2/4 A-dur (»Bella Nice — — —»).

30. Les Regrets (Amsterd. 15 Aug. 1811). Adagio non troppo 4/4 Ess-dur (»il ne sont plus, ils ne sont plus — — —»).

31. /Utan titel/ (Amsterdam 11 Sept. 1811). Andante 4/4 Ess-dur (»Ditt hjerta så stolt som naturen — — —»).

32. /Utan titel/ (Amsterdam 23 Octob. 1811). Allegretto 2/4 B-dur (»Wilhelmina's bly verjaaren — — —»).

33. Lo Sfogo Amorofo (Amsterdam 29 Octob. 1811). Adagio con duolo espressione 3/4 c-moll (»Carolina, Carolina edunque vero — — —»).

34. /Utan titel/ (Amsterdam 2 dec. 1811). Andante con sentimento 2/4 f-moll (»Dessa ljufva, milda dragen — — —»).

35. /Utan titel/ (Stockholm 1 July 1812). Adagio 4/4 f-moll (»Lång var natten — — —»).

36. /Utan titel/ (Stockholm Febr. 1813). Andante 3/8 Ess-dur (»Kennst du das Land — — —»).

37. /Utan titel/ (Wiborg 10 May 1813). Andante 4/4 Ess-dur (»C'est pour vous que je respire — — —»).

38. Romance (Wiborg 5 Juny 1813). Andante 2/4 g-moll (»Berauscht in seligsten Entzücken — — —»).

39. Das Geheimnis (Drangund Wiborg 11 Juny 1813). Allegretto 2/4 f-moll (»Sie könnten mir kein Wörtchen sagen — — —»).

40. /Utan titel/ (Wiborg 15 Juny 1813). Andante 3/4 A-dur (»Du schöner Tag oft werd ich dein gedenken — — —»).

41—48. /8/ Canzonette con accompagnam.^{to} di PianoForte. Manuskript antagligen av M. de R:s hand i M. A. Italiensk text i folklig stil. Troligen bearbetningar av M. de R. efter folkliga italienska melodier.

49—56. /8/ Cancions Espanholas com Acompanham.^{to} de Piano-

Forte e Guitarra. Manuskript antagligen av M. de R:s hand i M. A.
Spansk text. Troligen bearbetningar av M. de R. efter folkliga spanska
melodier.

III. Vokalensemble.

57. Terzett (Amsterdam febr. 1811) /för alt, tenor och bas/. Mode-
rato 2/4 G-dur (»Willst du wohl ein Gläschen mit mir klingen — — —«).

IV. Pianoso^{lo}.

58. Lundum da Bahia para Piano Forte. Andante 2/4 C-dur.
Manuskript möjligen av M. de R:s hand i M. A.
