



## CARMEN I KALLA FINLAND:

### Inhemska Operasällskapets föreställningar i Viborg, Helsingfors, Åbo och Vasa 1888–1889

Inhemska Operasällskapet hade premiär på *Carmen* i Viborg 23.1.1889 med den finländska sopranen Emma Engdahl (1852–1930) i titelrollen. Engdahl var inte Finlands första Carmen; med knapp marginal hann ett ryskt sällskap uppföra operan i april (11.4.) år 1888 på Alexandersteatern i Helsingfors (Byckling 2009: 377). Däremot var Engdahl den första i Finland som sjöng *Carmen* på ett inhemskt språk, det vill säga på svenska. Inhemska Operasällskapet turnerade med operan i Viborg, Helsingfors, Vasa och Åbo under drygt ett års tid fram till den sista föreställningen i Vasa 4.3.1890, då den norska sopranen Olefine Moe (1850–1933) sjöng huvudrollen. Den finländska primadonnan Alma Fohström (1856–1936) gästspelade även flera gånger i Carmens roll i operasällskapets regi.<sup>1</sup>

Överlag var 1880-talet ett relativt operafattigt årtionde i Finland. Finska och Svenska teatern återhämtade sig långsamt efter 1870-talets ”operakrig” (Topelius), och tystnaden avbröts endast tillfälligt av enstaka operasällskap som uppträdde en tid men sedan lades ner på grund av olönsamhet.<sup>2</sup> Det nya årtiondets stora

---

1 Alma Fohström uppträdde även i Violettas (*Traviata*, Verdi), Margaretas (*Faust*, Gounod) roller, samt med scener ur *Dinorah* (Meyerbeer), *Lucia di Lammermoor* (Donizetti), *Lakmé* (Delibes) och *Rigoletto* (Verdi) under sina besök i maj och oktober 1889 samt i januari 1890.

2 1870-talet var ett extremt operaintensivt årtionde i Helsingfors med två scener som tävlade sinsemellan om övertagat: Finska Teaterns operaavdelning (Finska Operan) och Nya Teatern. I kulisserna väntade en tredje part, Ryska Teatern på att få öppna upp med opera på den nybyggda Alexandersteatern (1880). Författaren och Helsingfors Universitets rektor

undantag var det operasällskap som grundades av August Arppe (1854–1925) skådespelare och senare även Svenska Teaterns<sup>3</sup> direktör: Inhemsk Operasällskap eller Helsingfors Operasällskap, ibland också Emma Engdahls operasällskap.

Ur Arppes brevväxling med huvudredaktören för *Åbo Tidning* August Cygnaeus framgår det att Arppes idé om ett inhemskt sällskap som använde den svenska som talades i Finland – man talade inte om finlandssvenska ännu – var en kritik mot Nya Teaterns rikssvenska scenspråk (August Arppe till Fredrik Cygnaeus, Leipzig 15.2.1887, ÅAB/E:1). Hans första planer gällde dock inte opera, utan teater. Planen stupade på att de kvinnliga skådespelare som han velat engagera till sitt sällskap inte fick tillåtelse av sina föräldrar att ge sig in på den tvivelaktiga bana som skådespelaryrket var.

Sångerskan Emma Engdahl tycks ha råkat på Arppe vid rätt tillfälle, de kände varandra sedan tidigare, och Arppe hade som skådespelare på Nya Teatern följt med 1870-talets operakrig på nära håll. Engdahl var också beredd att uppträda i talroller, och Arppe kunde därför i liten skala förverkliga sina planer på finlands-svensk teater med de soiréer som han planerade för dem båda.

I artikeln fokuserar jag på Inhemsk operasällskapets uppföranden av *Carmen* (Bizet) som exempel på hur det ambulerande operasällskapet arbetade och hurdan mottagande det fick. *Carmen* är som opera intressant av flera orsaker, dels för att den då i januari 1888 var en nyhet för den finländska publiken, och dels för att det endast förflutit tretton år sedan operan uruppfördes i Paris då operasällskapet tog upp den på repertoaren. I artikeln söker jag svar på följande frågor: hur framställdes den spanska, hetlevrade *Carmen* av sina systrar från det Inhemsk Operasällskapet? Hur togs den självsvåldiga zigenerskan *Carmen* emot av en finländsk teater- och operavärld på 1880-talet som just då dominerades av offentliga debatter om den så kallade kvinnofrågan?<sup>4</sup>

*Carmen* är speciell också för att flera höga sopraner kände sig lockade att sjunga rollen, i synnerhet bland den första generationens Carmenuttolkare. Engdahls röstläge var för högt för rollen, men inte heller varken Alma Fohström eller Olefine Moe hade den låga röst som Carmens roll kräver. De hade knappast

---

Zacharias Topelius kallade konkurrensen mellan teatrarna för ett "operakrig" i en insändare i *Hufvudstadsbladet* (12.4.1877). Efter den här intensiva perioden upphörde operaintresset lika plötsligt som det börjat, på Finska Operan i januari 1879, på Nya Teatern våren 1880 och på Ryska Teatern 1882. (Broman-Kananen 2012; 2015; Paavolainen 2012; 2016; Byckling 2009, 111–114.)

<sup>3</sup> Nya Teatern grundades år 1860 men bytte namn till Svenska Teatern år 1887.

<sup>4</sup> Artikeln har skrivits med stöd av Svenska Kulturfonden.

heller Carmens temperament så som Bizet tänkte sig det. *Carmen* verkade ändå tilltala tidens primadonnor som oavsett röstläge såg en möjlighet till att uppföra ett samtida verk, men också för att den handlar om en kvinnofigur som låg närmare bilden av en modern kvinna än någonsin förut i en opera.

De kunskapsteoretiska ansatser som jag utgår från i artikeln är *cultural transfer* (Espagne 1999; Espagne 2013: 36–53; Fauser och Everist 2009) och *performance studies* (Fischer-Lichte 1997: 2008). Artikeln inspireras även av den närläsning av källor som en mikrohistorisk ansats förespråkar (Levi 2001: 79–119; Ginzburg 2013; Peltonen 2013: 157–178). Alla dessa inriktningar visar upp ett slags ”familjelikhet” och överlappar delvis varandra. De frångår fixerade och statiska kategorier som verk, nation, klass och kön och också enoreflekterad förhandsuppfattning om historiens utveckling som linjär, teleologisk eller deterministisk. *Performance studies* förutsätter sensitivitet och förståelse för det specifika i ett uppförande på ett sätt som inte reducerar en föreställning till en jämförelse med en idealbild (verket), utan frågar efter det unika i det specifika utförandet.

Inhemska Operasällskapet har tidigare nästan inte alls uppmärksammats inom den finländska operahistorien, och det är uppenbart att en historieskrivning med förkärlek för det långa loppets utvecklingslinjer lätt skyndar över dylika kortvariga episoder utan kontinuitet in i nuet. Som ambulerande sällskap hade det dessutom ingen särskild hemvist och har därmed inte heller efterlämnat något arkiv. De enda källorna om sällskapets turnéer är dagstidningarnas recensioner, August Arppes brevväxling och anteckningsböcker där han noga antecknat alla operor som han själv antingen sett eller regisserat (ÅAB, A:2), samt Emma Engdahls *Carmenpartitur* där hon själv gjort anteckningar om rollens utförande (Bizet, SMA).

## Carmens väg till Finland

Georges Bizets *Carmen* hade världspremiär i Paris, på Opera-Comique 3 mars 1875 med Célestine Galli-Marié i Carmens roll. *Carmen*, eller rättare sagt Prosper Mérimées kortroman som Henri Meilhac och Ludovic Halévys libretto baserar sig på, skrevs i Victor Hugos anda och operan visar fram samhällets olycksbarn i urban miljö på ett sätt som aldrig förr hänt på en operascen. Men det var inte bara fattigdomen och misären på operascenen som var det kontroversiella, utan

istället väckte Carmens upproriska och självmedvetna beteende redan före urpremiären bestörtning hos de ansvariga på Opera-Comique. Carmen ansågs vara alltför vild och hotfull för att kunna presenteras inför den borgerliga publiken som besökte operahuset. Det svåraste att smälta var dock slutet där hon mördas av Don José. Publiken på Opéra-Comique var nämligen van vid lyckliga slut i operorna och kunde därför tänkas bli alltför chockerad av operans våldsamma slut där Carmen mördas med kniv inför öppen ridå. Librettisten Halévy lovade därför de ansvariga direktörerna att operan skulle bli helt annorlunda än Mérimées roman; Carmen skulle tämjäs, zigenarna vara "gipsy comedians", och Carmens död i slutet skulle överskylas med en "holiday atmosphere, with a parade, with a ballet, a joyful atmosphere" (cit. ur McClary 1992: 20). Så blev det också. Carmen "tvättades ren" redan innan hon fick stiga upp på operascenen (McClary 1992: 21). Librettisterna lade också till en helt ny kvinnofigur i operan: Micaëla, den hemvävda flickan från landet, som skulle balansera upp den demoniska och förföriska Carmen. Carmen skulle inte heller dö med ett "försmädligt leende på läpparna" som i Mérimées roman, utan bli rädd för Don José och springa undan honom in i kulisserna (McClary 1992: 22). I själva verket uppstod en ojämn dragkamp på övningarna redan före urpremiären mellan teaterdirektörerna och kompositören i förbund med primadonnan Galli-Marié om alla ändringar, en dragkamp där Bizet till stor del trots allt fick sin vilja igenom.

Efter all uppståndelse väntade alla med stor spänning på hur premiärpubliken skulle reagera. Halévys beskrivning har ofta citerats: först var publiken med på noterna och allt pekade mot en succé, men redan under den andra akten började stämningarna dala och efter sista akten möttes de uppträdande av "isande tystnad" (Gademan 1996: 264; se även McClary 1992: 27; Parker 1951: 37–41). Recensionerna efteråt var mörkdande, hjältinnan hade varit frånstötande, grym och förfallen. Några ansåg henne vara djävulen själv, med hänvisning till en replik i tredje akten som sedan ströks.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> McClary reflekterar över urpremiärens något överraskande mottagande. Kritikerna tog efteråt upp två olika problem med operan: dess moraliska anständighet (eller snarare brist på en sådan), och dess musikaliska stil. Den exotiska orientalism och sensualism som *Carmen* representerade var ändå knappast något nytt för operapubliken rent generellt i Paris, men för Opera-Comiques publik som huvudsakligen bestod av hela familjer, män, kvinnor och barn, i salongen tycks *Carmen* ändå ha varit för mycket. Ifråga om den musikaliska stilen handlade debatten om huruvida Bizet tagit för mycket intryck av Wagner eller inte. (McClary 1992, 111–112; 114; se även Parr 2012: 101–121.) Det räckte ändå inte länge förrän *Carmens* rykte rehabiliterades och

Även andra ändringar gjordes, och den största ändringen som gjordes strax efter Bizets förtidiga död, på dagen tre månader efter urpremiären, gällde den talade dialogen som ändrades till recitativ av Ernest Guiraud (Dean 1948: 187; Oeser 1964). Gademan (1996: 264) påpekar att det här knappast var någon oskyldig förändring, utan i själva verket innebar den att librettot förkortades och att sådant som ansågs stötande samtidigt tonades ner. Dean menar att Guiraud egentligen transformerade hela operan från en *opéra comique* till en *grand opéra*, komplett med balett och allt, något som samtidigt förstörde mycket av melodramen i Bizets opera (Dean 1990: 281–300). Recitativversionen, som Bizet själv knappast skulle ha godkänt, var ytterligare ett försök att "tämja" Carmen och göra henne mera presentabel inför en borgerlig publik. Utelämnandet av den talade dialogen förde operan ett steg bort från det vardagsnära och realistiska, vilket exempelvis i Stockholm bidrog till att operan togs relativt välvilligt emot där, och att den kyliga reaktionen från Paris uteblev (Gademan 1996: 266).

Den självständiga spanska zigenerskan Carmen reste mot norr förvånansvärt snabbt efter urpremiären. Först kom hon till Stockholm där operan sattes upp bara tre år (1878) efter världspremiären på Opera-Comique. Den norska sångerskan Olefine Moe (1850–1933) blev därmed Sveriges och hela Nordens första Carmen. Moe var också den som först uppförde rollen i Kristiania (nuvarande Oslo) år 1880 tillsammans med ett svenskt operasällskap (Qvamme 2004: 149). Det svenska operasällskapet uruppförde *Carmen* också i Köpenhamn år 1883, men inte med Moe den här gången utan med Dina Niehoff (1854–1935) i Carmens roll.

I Danmark sjöng den danska mezzosopranen Elisabeth Dons (1864–1942) Carmen för första gången på danska 1887, medan den norska sångerskan Gina Oselio (egentligen Ingeborg Aas 1858–1937) sjöng rollen i Kristiania, där den för första gången sattes upp med "med norske krafter" år 1891 (Eckhoff Kindem 1941: 60). Några år tidigare (1888) gjorde hon en uppmärksammas tolkning av rollen i Köpenhamn, en tolkning som också noterades i Finland, i själva verket bara några dagar före Inhemskas Operasällskapets Finlandspremiär i januari 1889. Som ovan nämnts kom Moe också som Carmen till Finland som gäst i Inhemskas Operasällskapet, men inte förrän år 1890.

---

operan började gå mot sin framgång. Redan senare samma år (hösten 1875) togs den upp i Wien och fick ett helt annorlunda mottagande. Tyvärr hade Bizet dött redan i juni samma år och kom därför själv aldrig att få uppleva *Carmens* stora framgångar efter urpremiären.

*Carmen* kom sist till Finland av alla de nordiska länderna, trots att hon redan tidigare hade knackat på dörren till Finska Operan. Redan 1877 erbjöd nämligen den svenska operasångerskan Signe Hebbe (1837–1925) *Carmen* åt teaterdirektören Kaarlo Bergbom (1843–1906). Hebbe hade bara ett år tidigare uppträtt i *Traviata* i Helsingfors, men Bergbom var ändå inte villig att förnya hennes gästspel på operan och förmodligen speciellt inte med *Carmen*. Hebbes *Traviata* hade då nämligen dragits in i en överhettad diskussion i dagstidningarna om relationen mellan moral och opera överhuvudtaget, och den diskussionen ville Bergbom knappast riskera en upprepning på. Ifall Bergbom då hade välkomnat Hebbes förslag skulle Finska Operan troligen med knapp marginal ha hunnit uppföra operan till och med före Kungliga Operan i Stockholm.

Drygt tio år senare var operan på nytt på väg till Finland, då pressen meddelade att Herboldska operasällskapet hade hyrt Åbo Teater bland annat för att uppföra just *Carmen*. Olefine Moe var enligt notisen engagerad för Carmens roll, och Nya Theaterns förra basbaryton Oscar Bentzon-Gyllich (1847–1899), nämns i tidningsnotisen som sällskapets regissör (*Wasa Tidning* 8.1.1888; se även *Åbo Tidning* 5.1.1888). Inte heller det här gästspelet blev av, men det var nära nog att Moe skulle ha blivit den första *Carmen* även i Finland.

Efter dessa försök kom *Carmen* slutgiltigt till Helsingfors och Alexanders-teatern den 11 april 1888 då den ryska sångerskan Caploni sjöng Carmens roll. Operans Finlandspremiär uppmärksammades inte alls av musikkritiken och har också glömts bort nästan helt av eftervärlden. I dagstidningarna finns ett antal annonser om sällskapets två föreställningar av operan på Alexandersteatern, men efteråt skrevs ingenting om dem. Affischerna berättar att Kajanus orkester hade spelat på föreställningarna under A. K. Paulis ledning, och att balettartister utförde en zigenardans i andra akten, och i den fjärde en picadordans (affisch 11.4.1888, Alexandersteaterns affischsamling, FNB). Liisa Byckling konstaterar kort och gott att föreställningarna gått med förlust, men går inte närmare in på varför (Byckling 2009: 278, 377).

Inhemska Operasällskapet uppförde *Carmen* för första gången på svenska i Finland den 23.1.1889 i Viborg. Rollbesättningen i Viborg bestod av Emma Engdahl i Carmens roll, Gustaf Holmström som Don José, Abraham Ojanperä (1856–1916) som Escamillo, Elisabeth Arppe (1854–1935) i Micaëlas roll, Anton Paulsson (1855–1901) och Emil Lindh i löjtnant Zunigas respektive korpral Morales roller.

Sällskapetets allra första *Carmen*premiär hade ändå planerats för Helsingfors, och skulle ha gått av stapeln redan den 28.11.1888, men Gustaf Holmström insjuknade. Trots ihärdiga försök att få en ersättare åt honom från S:t Petersburg lyckades man inte och de tre planerade föreställningarna måste inhiberas (*Finlands Allmänna Tidning* 27.11.1888). Helsingforspubliken fick istället nöja sig med en glimt av Gina Oselios *Carmen* på nyårsaftonen samma år då hon gav en konsert tillsammans med Orkesterföreningens orkester, där hon bland annat sjöng *Habaneran* och *Seguidilla* (*Helsingfors Dagblad* 31.12.1888).

## Tre *Carmen* – fyra städer

Inhemska Operasällskapet hade gjort en uppmärksammad debut i Helsingfors på hösten 1888 med Verdis två operor, *Traviata* och *Trubaduren*. En bidragande orsak till succén var förmodligen att sällskapet lyckats knyta till sig två framstående finländska sångare, Filip Forstén (1852–1932) och Hortense Synnerberg (1856–1920). Dessa två sångare uppträdde inte ofta i Finland och det var därför en händelse att få höra dem i operor, och inte bara på konserter. Forstén sjöng turvis med Paulsson i Germonts roll i *Traviata* och med Ojanperä i Lunas roll (*Trubaduren*). Hortense Synnerberg ersatte Elisabeth Arppe i Azucenas roll (*Trubaduren*).

Dagstidningarna var förtjusta över operasällskapetets debut i Helsingfors musikliv och Karl Flodin (*Finsk Musiktidning* 1.11.1888) såg i sällskapet en ny början för en inhemsk opera, något som efter Finska Operans och Nya Theaterens operakrig hittills varit otänkbart. Sångarna överöstes med beröm, speciellt Emma Engdahl prisades och Flodin såg henne som sällskapetets egentliga ledare, eftersom August Arppe inte hade någon musikalisk utbildning.

Inhemska Operasällskapetets repertoar bestod huvudsakligen av operor där Engdahls höga och lyriska sopran kom till sin rätt, till exempel som Violetta i *Traviata* (Verdi) och Margaretha i *Faust* (Gounod). *Carmen* var det stora undantaget från den här regeln. Trots allt torde *Carmen* ändå ha varit Engdahls val, hon hade sjungit rollen redan tidigare i Dortmund (1885) och av allt att döma lyckats bra i den (Kruskopf 1988: 43). Arppe understödde förmodligen hennes val, eftersom han själv hade sett operan flera gånger på sina resor i Tyskland (Arppes anteckningshäften, ÅAB/A:2).

Som ambulerande sällskap utan någon särskild hemvist mötte Inhemska Operasällskapet nya förhållanden varje gång det bytte stad: ny orkester, nya faciliteter både på och utanför scenerna, en ny publik och nya kritiker.<sup>6</sup> Men inte nog med att dessa yttre förhållanden växlade, sällskapets sammansättning var också allt annat än stabil. Rollbesättningen i *Carmen* ändrades flera gånger under det dryga året som sällskapet spelade operan. Inte ens solisterna hann bli ordentligt insjungna med varandra förrän en eller flera byttes ut, troligen för att Arppe gärna engagerade namnstarka sångare i de stora rollerna. *Carmen* sjöngs därför med åtminstone åtta olika rolluppsättningar, med tre olika Carmen (Engdahl, Alma Fohström, Olefine Moe), två Don Josén (Gustaf Holmström, Georg Koch-Englis), fyra Escamillon (Ojanperä, Paulson, Herman August Rosén, Alarik Uggla). I Micaëlas roll sjöng för det mesta Elisabeth Arppe, men hon avlöstes ibland av Engdahl (då Fohström sjöng Carmen) och Elin Fohström (1868–1949).

Kören och orkestern var onekligen sällskapets akilleshäl, eftersom dessa måste engageras lokalt i varje stad, antingen helt eller delvis. Sällskapet hade dock en egen orkesterdirigent, Karl Sjöblom (1861–1939), som också ansvarade för den musikaliska inövningen av operorna. Karl Sjöblom hade studerat orgel i Helsingfors musikinstitut och hade en viss erfarenhet som sånginstruktör och dirigent på Finska Teatern bakom sig (*Suomen Musiikkilehti* 1.1.1942). Sjöblom var den självklara dirigenten på föreställningarna, men inte alltid. På Alexandersteatern i Helsingfors dirigerade Robert Kajanus sin egen orkester.

I alla städer hade sällskapet tillgång till en orkester, även om orkesterförhållandena varierade från stad till stad. Sällskapet råkade till exempel hamna mitt i en orkesterstorm i Viborg inför premiären på *Carmen* i januari 1889. Det stordrade kring orkesterns dirigent, den danskfödde Carl Theodor Sörensen (1846–1914), som anklagades offentligt för att en av hans kompositioner var plagiat (Heikkinen 2013: 5–23). Sörensen hade haft för avsikt att hålla en konsert med en förstärkt orkester (med musiker från S:t Petersburg och Helsingfors orkesterförenings konsertmästare Anton Sitt inkallade) i januari, och övningarna för konserten var redan i full gång då operasällskapet kom till staden. Anklagelserna mot Sörensen som publicerades några dagar före konserten var så pass allvarliga att han ansåg det bäst att lämna orkestern (*Wiborgsbladet* 5.2.1889). All den

---

<sup>6</sup> Sällskapet återvände visserligen till de samma fyra städerna åtminstone i två repriser med operan, men de ständiga växlingarna bland solister och körmedlemmar innebar att operan så gott som varje gång skulle byggas upp från grunden på nytt i varje stad.



här kalabaliken påverkade troligen knappast alls operasällskapet, som inte var beroende av Sörensen som dirigent, utan bara av orkestern. Operasällskapet hade uppenbarligen ändå inte haft tillgång till de extra musiker som tillkallats för Sörensens konsert, eftersom *Wiborgsbladet* (20.2.1889) skriver att orkestern hade varit liten, och "ingalunda alltid presterade rent spel". Sjöblom som dirigerade hade ändå gjort det bästa av situationen.

I Vasa fanns en relativt stor orkester (14 musiker), som hade grundats 1886 och som bestod främst av tyska musiker. Vasa Musikaliska förenings orkester kompletterades vid behov av musiker från Vasa bataljons musikkapell; en okomplicerad rutin eftersom båda orkestrarna leddes av dirigenten Gustaf Kock (1839–1908) (Brummert, *VLA/Hc1*; Rantanen 2013: 201–203). Sjöblom var orkesterns dirigent också i Vasa på operaföreställningarna. Pseudonymen C i *Wasabladet* (27.2.1889) påpekar att "den unga" orkestern gärna skulle ha behövt långt flera repetitioner för varje opera. Orkestersituationen var otvivelaktigt bättre i Helsingfors och Åbo som var välförsedda med orkestermusiker. På operasällskapets föreställningar på Alexandersteatern spelade Kajanus orkester, vanligen under ledning av Robert Kajanus själv, och i Åbo spelade sannolikt Musikaliska Sällskapets orkester ledd av Sjöblom.

I Vasa var det stora problemet troligen ändå inte orkestern utan scenutrustningen. De förefintliga källorna är tystlåtna om hur det nybyggda Vasa frivilliga brandkårshusets scen egentligen fungerade som operascen med utrymme för orkester och scenerier. Hurdana kulisser fanns det att tillgå, och hurdana trappor hade man till exempel byggt upp för första akten i *Carmen*? I alla de tre övriga städerna, Viborg, Åbo och Helsingfors fanns en teater som var försedd med en ordentlig scen, standardkulisser och orkesterdike, men inte i Vasa. Troligen hade man ändå löst problemen någorlunda tillfredsställande, eftersom recensenterna aldrig påtalar några brister i iscensättningen, däremot nog i det musikaliska utförandet.

Av allt det ovanstående framgår att operasällskapets föreställningar var som ett pussel som skulle läggas på nytt i varje ny stad. Till Arppes stora förtjänster hörde, enligt senare källor, ett praktiskt sinne och en god planeringsförmåga. Till svagheterna hörde att han inte själv hade någon musikalisk utbildning och man kan tänka sig att han därför kanske inte förstod att organisera tillräckligt långa övningstider på ort och ställe i varje stad. Operasällskapets sammansättning visar också på de kompromisser som Arppe måste göra mellan sångarnas röstkvaliteter

och deras språk. Som Wahlsten (1936) poängterar var inte heller det här sällskapet renodlat inhemskt utan istället en blandning av tyska, svenska och norska artister.

## Iscensättning av *Carmen*

Hur kan man få en uppfattning av hur *Carmen* iscensattes och togs emot i de olika städerna på den här tiden? *Performance studies* utgår från att en föreställning är ett "event" som existerar i stunden, men som förflyktigas då tillfället är över. Som utgångspunkt är *Performance studies* således utmanande för en historiker som utforskar händelser som inträffat för över mer än ett sekel tillbaka (se Fischer-Lichte 1997; Suutela 2005b). Situationen blir inte bättre av att operasällskapets dokument rörande iscensättningen av operorna nästan helt har försvunnit, om de ens har existerat.

Trots det bristfälliga källmaterialet finns det ändå några viktiga dokument som ger en inblick i hur operan kan ha förverkligats på scenen. Det pianopartitur som Emma Engdahl använde för rollen är ett sådant dokument, och i brist på andra omedelbara källor om exempelvis scenografi, regi, kulisser och scenbelysning, är ett kåseri skrivet av pseudonymen Naema Svensson i *Åbo Tidningar* (25.4.1889) i all sin detaljrikedom en ovärderlig källa om en enda föreställning, *Carmens* Åbopremiär 15.4.1889. Engdahl sjöng då huvudrollen och Paulson hade tagit över rollen som Escamillo efter Ojanperä i just denna föreställning.

August Arppe hade sett *Carmen* i Berlin (1883) och senare i juni 1888 i Leipzig med Fanny Moran-Olden (1855–1905) som Carmen, det vill säga kort före sällskapets debut i Helsingfors (Arppes anteckningshäftet ÅAB, A:2.). Det är troligt att han på någon av dessa studieresor till Tyskland köpte det partitur som senare blev underlaget för den svenska översättningen som sällskapet följde. Större delen av sällskapets notmaterial verkar ha gått förlorat, men Emma Engdahls rollpartitur har donerats till Sibeliusmuséet av Engdahls dotter, Ann-Mari Jäger-sköld (SMA/Utländska notsamlingen).

Engdahls pianopartitur är franskt till ursprunget, men utgivet i Tyskland och försett även med tysk text vid sidan av en italiensk.<sup>7</sup> *Carmens* parti finns inskrivet

---

<sup>7</sup> Bizet, George: *Carmen Opéra en 4 actes. Tire de nouvelle de Prosper Mérimée, Poème de H. Meilhac et L. Halévy. Musique de Georges Bizet.* Paris, Choudens Pere & fils, Editeurs. 265 Rue St Honoré (Près l'Assomption). Propriété pour tous pays. Droits réservés. Hmp Fouquel Paris.

förhand på svenska i partituret men den svenska översättningen överensstämmer inte helt med den som teaterdirektören Frans Hedberg gjorde i Stockholm 1878 (Meilhac & Halévy 1878). Översättningen från tyska har därför troligen gjorts av Arppe, eller möjligen av Robert von Holten som nämns i dagstidningarna som regissör för sällskapets föreställningar. Texten och kommentarerna om hur Carmen skulle röra sig på scenen och om hennes kostymer är infogade förhand av Engdahl själv.

Engdahls pianopartitur följer Guirauds recitativversion, alltså densamma versionen som utgavs redan 1877 av förläggaren Chaudens i Paris och som också användes i Stockholm. Av Engdahls anteckningar får man det intrycket att hon skulle ha talat fram sina recitativ och inte sjungit dem. Engdahl har nämligen entydigt skrivit "talas" ovanför alla recitativ. Den förhand skrivna svenska recitativtexten är inte heller anpassad till musiken, och hängslen har dragits med blyerts över recitativpartierna, vilket stärker intrycket av att recitativet kan ha talats fram. De talade partierna skulle i så fall ha varit en extraordinär lösning, som möjligen syftade till att återskapa något av den talade dialogens dramatik men med recitativets text.

I partituret förekommer också andra strykningar (med blyerts), vilket bekräftar det som vissa recensenter noterade, nämligen att operan kraftigt förkortats. Så är exempelvis Frasquitas och Mercedes partier reducerade till det minsta möjliga, som Cygneaus i *Åbo Tidning* påpekar (19.4.1889). Några infogade danspartier förekom inte heller i sällskapets föreställningar, som exempelvis fanns i de ryska föreställningarna (affisch 11.4.1888, FNB/AA).

Guiraud (inte Bizet) gjorde också en annan viktig ändring i recitativversionen, speciellt med tanke på de höga sopraner som hade problem med det låga tonläget i *Carmen*; han infogade högre alternativa noter här och där, i synnerhet i andra akten (Dean 1948: 284). I Engdahls partitur förekommer dessa högre alternativ, och det är högst troligt att hon också använde sig av dem. Däremot finns det inte några tecken på att rollen i sin helhet skulle ha transponerats till en högre tonart, som Lille (1957: 188) i sin biografiska essä om Engdahl hävdar. Lille stöder sig på att Engdahl studerat in rollen tillsammans med sin sånglärare Pauline Viardot, som skulle ha transponerat rollen högre för att bättre passa Engdahls röst. Signaturen Bis (Wasenius i *Hufvudstadsbladet* 3.5.1889) hävdar dock att rollen transponerats uppåt då Fohström sjöng den.

Carmen är en roll som markant skiljde sig från alla andra roller som Engdahl sjungit tidigare, och en roll som tillät henne visa upp sin mångsidighet. Carmen kräver också av sina utförare att de kan kombinera sången med skådespelarförmåga, dans, gester och mimik. Av Engdahls anteckningar i rollpartituret får men en uppfattning om att den Carmen som hon uppförde var rörlig och uttrycksfull; hon skulle springa, dansa och agera; än skulle hon "se Zuniga näsvist i synen" och än sjunga en låg bröstton i Habaneran "lång samt hotande."<sup>8</sup> Allt det här lyser också igenom på de kabinettsporträtt som finns av Engdahl som Carmen. På fotografierna bryter hon mot tidigare regler, hon lyfter upp sina bara armar högt över huvudet, intar dansposer med tamburin och kastanjetter, eller så förevisar hon kokett både skor och vristar. Inte ens framför kameran sitter eller står hon stilla, utan är fångad mitt i en rörelse eller en dans. (Bild 1.)



Bild 1. Emma Engdahl på Inhemskas Operasällskapets första *Carmen*-föreställningar i Wiborg, januari 1889. Foto: Fredrik Diehl, Wiborg. Svenska litteratursällskapet i Finland.

---

<sup>8</sup> Alla citat i detta avsnitt är translittereringar av Engdahls anteckningar i nämnda rollpartitur, om inte annan källa nämns.



Bild 2. Emma Engdahl som Carmen i Dortmund 1885. Foto: Baumann, C., Dortmund. Sibelius-Museum.

Engdahls kostym för andra akten är densamma som hon hade haft i Dortmund (Bild 2.), och den hade förmodligen sytts av hennes sällskapsdam Amalia Österman, som då också sydde hennes kostym för Violettas roll (Kruskopf 1988: 42). Engdahls Carmenkostymer understryker både dansen och underhållningen, men är knappast några korrekta avbilder av en zigenerskas klädnad, vilket de sällan var på andra scener heller. Fotografierna är svartvita, men i rollpartituret har Engdahl noggrant beskrivit tygen, färgerna och prydnaderna för de olika akternas kostymer, förutom för den första akten.

Då ridån går upp för andra akten skulle hon sitta med tamburinen på ett bord i Lillas Pastias restaurang i en kostym med mycket rött och paljetter i olika brokiga färger:

hvit atlasblus utan ärmor, rött förkläde bak och fram, äfven atlas hallonfärgadt med guldfason [guldpnydnad], hvit muslim eller atlaskjol med stora alla möjliga fasoner [prydnader] af sidenlappar med paljetter blixtrande i alla färger, grant skäarp men ej i för brokiga färger, fästadt om lifvet, äfven på sidan. På hufvudet en - - krans af små pengar med blommor på ena sidan, förklädene äro fästade med guld [spänne] på sidorna, håret uppfästadt ej hängande, röda kängor med svart galonering.

Beskrivningen stämmer någorlunda väl överens med de svartvita fotografier som finns av Engdahl med tamburin eller kastanjetter i handen (Bild 3. och 4.): den vita blusen, de bara armarna och håret som inte är utsläppt utan samlat i en krans av mynt. Skärpet som på fotografiet ser svart ut kan mycket väl vara i någon grann färg. På ett av fotografierna där Engdahl dansar ser man hennes röda kängor, men mest iögonfallande är skärpets överdimensionerade rosett frampå Carmens förkläde. Engdahls förklädesliknande framdel gör att hennes kostym påminner om en neapolitansk folkdräkt, eller den neapolitanska dräkt med det tillhörande signifikativa förklädet, som Ida Aalberg poserar i som Nora (ur Ib-



Bild 3. Carmen (Engdahl) dansar inför don José i andra akten. Foto: Fredrik Diehl, Wiborg. Svenska litteratursällskapet i Finland.



Bild 4. Carmen i Lillas Pastias restaurang (andra akten). Okänd fotograf. Sibelius-museum.

sens *Ett Dockhem*) på ett fotografi från samma årtionde som Engdahls. Engdahls danspose med tamburinen (Bild 3.) är dessutom en nästan exakt kopia av ett annat porträtt av Ida Aalberg (från 1885) som zigenerskan Homsantuu i Minna Canths *Työmiehen vaimo* (Bild 5). Homsantuus kostym är däremot bra mycket gråare och anspråkslösare än Carmens.

I tredje akten skulle Carmen vara klädd i en "gul och svart randig kjol - - jacka, garnerad med guld, svart skärp, med något brokigt, svarta kängor. Någon slags mössa af duk." Det finns inga fotografier från tredje akten, möjligen för att kostymen i den akten var mera vardaglig. Däremot finns ett fotografi troligen från fjärde akten, där Carmen skulle ha en dräkt av "mörkblå sammet med ljus atlas.



Bild 5. Ida Aalberg (1857–1915) som Homsantuu i *Työmiehen vaimo* (Minna Canth), uruppförande 28.1.1885. Foto: Daniel Nyblin. Teatermuseet.



Bild 6. Abraham Ojanperä som Escamillo prydde också locket på en tobaksask på den här tiden (Pulkkinen 1958: 234). Foto: Fredrik Diehl, Wiborg. Museiverket.

Ärmarna långa med små hvita puffar uppe vid axlarna, blåa strumpor, mörka skor, – hög kam med röda blommor, svart mantilla, briljanter i öronen.”

Några fotografier av Gustaf Holmström i Don Josés kostym tycks inte finnas, men Ojanperä fotograferade sig samtidigt som Engdahl i Viborg, och hans dräkt som Escamillo är en stiltrogen toreadorkostym med bolero, skärp och korta byxor. (Bild 6.)

## Naema Svenson första gången på opera

Kåsören i *Åbo Tidning* (25.4.1889) utger sig för att vara en enkel kvinna från landsorten, Naema Svensson, som är på sitt första operabesök i staden Åbo och skriver brev hem till sin man lantbruksrådet Theodor Svensson. Naema Svensson är ändå alldeles uppenbart en pseudonym som skribenten gömmer sig bakom, och som tillåter henne eller honom att fritt ge uttryck för sina åsikter, som om hon vore en bland publiken. Den allra första operaföreställningen som hon råkar se och höra i hela sitt liv är alltså *Carmen* på Åbo Teater med Emma Engdahl. Paulsson uppträdde i Escamillos roll, vilket var otur för Naema, för redan i följande föreställning skulle Herman Rosén från Sverige ha uppträtt i ”tjurdödarens” roll.<sup>9</sup> Paulssons röst ”kunde nog gå an till vardags, men Jösses [Don Josés] röst var vida bättre”. Gustaf Holmström i Don Josés roll eller ”Jösse” som Naema ville kalla honom, hade också annars gjort ett gott intryck på henne. ”Don Jösse var en af hjältarne i operan, och bra såg han ut. En väldig gestalt och såna granna ögon, sedan. Rösten var så mjuk och melodisk, så jag tycker jag hör honom ännu.” Men Carmens entré hade också gjort intryck på henne: ”då kom primadonnan Carmen fram, som också var cigarrflicka, och stämde upp med sin granna röst en sprittande liflig sång, en s. k. Havanna [Habaneran], som var riktigt uppfriskande att höra. Carmen var pigg som en mört, nätt klädd, hade flere korkskrufvar i pannan och gick fram och tillbaka på scen och slängde med höfterna, som alla zigenerskor pläga göra.” Carmen hade också sjungit vaktlöjtnanten Zuniga rakt upp i ansiktet, och enligt Engdahls anteckningar i partituret skulle hon faktiskt just där se honom ”näsivist i synen”. Löjtnanten (Emil Lindh) hade inte haft

---

<sup>9</sup> Alla citat i detta avsnitt är tagna ur nämnda kåseri, publicerat i *Åbo Tidning* 25.4.1889, om inte annan källa nämns.



någon vidare röst, enligt Naema, han hade hela tiden varit hes och inte ens punchen på "lilla Postas restårang" hade hjälpt mot hesheten.

För varje akt som ridån gick upp beskriver Naema noga det sceneri som hon såg framför sig. I första akten såg hon:

- - ett stort torg med en hög trappa i midten, tvärs öfver scen, och mellan trappan och lamporna, åt vänster, såg man flere soldater med husarjackor och vanliga finska skinnmössor på sig. En ljuslätt underofficer satt på en stol, som om han suttit för en fotograf, och sjöng någonting. Han såg så rädd ut att röra sig och så sågo också alla de mörka soldaterna ut. De rörde ej alls på armarne, men det fordrade väl respekten för underofficern. Allesamman brummade de något i skägget.

De inrusande cigarrflickorna med "papiroscher i mund" och Carmen som gjorde entré med gungande höfter måste ha utgjort en bjärt kontrast till den inledande tablån med de orörliga soldaterna som brummade i skägget. Också med sina kostymer tog Carmen priset, även om Naema inte kunde förstå hur en fattig cigarrflicka kunde ha haft råd med sådana kläder.

Då ridån gick upp för andra akten befann man sig i "lilla Postas restårang": "Flere stora kulörta lyktor voro spända öfver scenen, dylika, som varit utställda i Åströms fönster, och lamporna, på båda sidor om sufflörluckan, hade röda glas och spredo ett så förtrollande sken på alla." Då Jösse kom in till restaurangen klädde Carmen "på tummarne kastanjer – du vet, sådana där torra träbitar, som klappa mot hvarandra – hvarpå hon begynte dansa och sjunga, så smidigt och vackert, att jag gärna hade tagit henne i famn, som också han försökte göra fast det ej lyckades". Tjurdödarn, det vill säga Escamillo hade också tidigare gjort entré och Carmen visar sig nu vara både ombytlig och "fastligt kärlåten". Än är det Escamillo som är föremål för hennes låga och än är det Don José: "Jag kan ej begripa mig på fruntimmer, som byta omtytte lika lätt som ett par strumpor. Jag skulle skämmas ögonen ur mig om jag, min älskade Theodor, ej skulle blifva dig trogen till mitt sista andedrag". Naemas sympatier för Carmen börjar dala, medan Jösse fortfarande är hennes favorit:

Jag undrar ej på, att en stackars karl kan trampa både heder och plikt under fötterna, när han råkar ut för en så'n där intrikat och dålig kvinna! När han alt fortfarande ville gå, blef hon vild som en tigerkatt och kastade både kiver och sabel efter honom, så det dunkade i hela salongen.

Alldeles uppenbart hade Engdahl ändå dämpat ner den här scenen med några grader i Åbo, för i Viborg påpekar en kritiker att hon borde ha "kunnat nöja sig med att slänga don Josés tschakå och sabel i golfvet, men lemna bord och stolar ifred" (*Östra Finland* 9.2.1889).<sup>10</sup>

Tredje akten "förestälde en vild, bärgig skogstrakt med vattenfall och höga besynnerliga tallar. Smugglarne kommo kånkandes med russinlådor, kaffesäckar o. m. dyl., hvarpå de alla sjöngo i kör om huru hälsosamt det är att dag ooh natt vistas i fria luften och draga tullsnokarne vid näsan, Carmen och Jösse voro där äfven; den senare var nu civilt klädd i jacka och bussaronger af svart sammet" (*Åbo Tidning* 25.4.1889).

Vid sidan av Jösse hörde Micaëla (Elisabeth Arppe) till Naemas favoriter, hon hade varit storväxt, en riktigt "präktig bondflicka", som såg snäll och ärbar ut och sjöng vackert. Naema tycker att Mikaela inte hade behövt se så rädd ut i tredje akten för hon skulle ledigt ha vunnit över ett par tre utsvulna smugglare i strid.

I fjärde akten:

-- som återigen förestälde ett torg" stod på höger sida "de gamla bekanta, cigarrflickorna och skinnmössorna, hvilka sjöngo: 'Se där kommer en ståtlig skara.' Jag tänkte – nu blir det väl något extra fint, men den gången bedrog jag mig tappert! Hela den ståtliga skaran bestod af fyra små magra betjänter hos den där fasliga människan, som ej kunde gå förbi en tjur, utan att döda honom. Själ f kom han äfven in jämte Carmen och båda sågo de så kära ut. (*Åbo Tidning* 25.4.1889.)

Enligt Naema hade sångarnas prestationer överlag varit ojämna och som skådespelare hade många av dem saknat trovärdighet. Men mest förundrar sig kåsören över Carmens moraluppfattning. Å ena sidan är Carmen operans primadonna,

---

<sup>10</sup> "Kiver" är det ryska ordet för en militär huvudbonad på den här tiden. Kallas också "tschakå". Källa: Armémuseum, [www.armemuseum.se](http://www.armemuseum.se). Hämtad 10.2.2016.

hon är vacker, har fina kläder, rör sig och dansar förtjusande, men å andra sidan blir Naema betänksam och en smula chockerad redan i andra akten inför hennes beteende. Carmen har inte en tanke på att vara trogen Jösse, och då bryts Naemas möjligheter till identifikation med henne, eller åtminstone skriver hon så i ett brev som var tänkt att publiceras. Istället ingår Naema en pakt med Jösse som hon börjar tycka synd om, hon förstår honom och inser att han inte kan annat än ge efter för Carmens lockelser.

Jösse är operans egentliga offer och slutet där Jösse stöter dolken i Carmens hjärta verkar vara den logiska följden av Carmens handlingar och inte av Jösse: "Då tog han i sitt raseri och rände dolken rakt in i hjärtat på henne. Alla kommo utrusande från cirkussen, men det var redan för sent. Jösse stod bara och stirrade på henne och sade: 'Lilla, älskade Carmen!' Usch!" (*Åbo Tidning* 25.4.1888.).

På basen av Naema Svenssons kåseri och Engdahls partitur hade Engdahls Carmen inte alls varit utan temperament. Hennes gester hade varit yviga och i några fall hade hon till och med spelat över, enligt några kritiker. Men kåsören Naema Svensson är inte ute för att bedöma operan ur en konstnärlig synvinkel, utan bekräftar istället, under skydd av kåserigenrens lätta och humoristiska tonfall, tidens patriarkala och borgerliga moraluppfattning. Förmodligen är det också så som de flesta i publiken upplevde *Carmen* på den här tiden. Naema uttrycker sin besvikelse över operan, men vad är det som hon egentligen är besviken över? Efter operan hade hon känt sig duktigt omskakad, allt var ett enda "mischmasch" i själen och det inre (*Åbo Tidning* 25.4.1889). Det var som om hon skulle ha ätit en alltför "starkt kryddad efterrätt" (ibid.). Hade Naema motvilligt blivit påtvingad en alltför stor dos av Carmen? Hade hon (eller troligen han) inte förmått värja sig mot henne trots allt tvivel som hen hade mot henne?

Naema var förmodligen besviken på operan för att den inte erbjöd några tydliga moraliska förebilder för hur kvinnan skulle bete sig i det borgerliga samhället. Eller så kan kåseriet läsas som en finkänslig varning för hela operan, och det urbana samhällets nya kvinnobild som Carmen jämsides med Nora och Homsantuu tycktes förespråka: kvinnan som inte längre låter sig styras av männen, och som egentligen betar sig som en man.

## Samhällskontexten i Finland 1880-talet

Till vilket kulturellt och kvinnopolitiskt klimat kom Carmen då hon kom till Viborg och de övriga städerna i Finland? På Finska Teatern hade man i början och medlet av 1880-talet satt upp två radikala skådespel där dels kvinnans samhällsställning och dels den så kallade arbetarfrågan togs upp: Ibsens *Et dukkehjem* (*Nora* som skådespelet hette i Helsingfors, 1880), och Minna Canths *Työmiehen vaimo* (1885). Båda skådespelen och deras mottagande är intressanta ur *Carmens* synvinkel, om än på olika sätt. Speciellt *Carmen* och *Työmiehen vaimo* påminner om varandra förvånansvärt mycket: i huvudrollen är en zigenerska, Homsantuu och Carmen; de förälskar sig båda i en man som de lockar att lämna sitt hem och sin kultur; för deras skull överger männen en ärbar och trogen kvinna (Johanna och Micaëla); och i slutakten sker eller alternativt avstyrs ett svartsjukemord. Männen är svaga karaktärer medan både Carmen och Homsantuu är handlingskraftiga kvinnor med stor integritet, men som i övrigt befinner sig utanför samhällets regelverk. (Se även Suutela 2005a: 97–98; 218–220.)

Men där som Carmen bedrar och byter älskare efter behag, är Homsantuu i all sin viljestyrka och självständighet trogen Risto ända till slutet, trots att mannen på alla sätt är en verklig odåga. I sista akten försöker Homsantuu visserligen skjuta Risto i ilskan över hans otrohet, men slutar ändå aldrig att älska honom. I operan lämnar Carmen däremot Don José, vilket gör honom så utom sig av svartsjuka att han mördar henne. Carmen är därför med sitt beteende en atypisk kvinnogestalt också i en opera, medan Homsantuu i all sin trohet är mera lik en kvinna som den yngre och radikalare delen av den fennomanska publiken kunde tänkas fördra, om än inte förvänta sig.

*Ett dockhem* skiljer sig däremot från både *Carmen* och *Työmiehen vaimo* så tillvida att händelseförloppet är förlagt till en borgerlig miljö, som på så sätt kom nära publikens egen verklighet. Nora kunde ha varit en av kvinnorna i salongen. I motsats till det här är *Carmen* tryggt förlagd till en totalt annorlunda miljö än den som publiken kom från, hon kom från ett exotiskt land, Spanien; som zigenerska från en annan kultur, och som fabriksarbeterska från en annan social klass. Hennes annorlunda beteende kunde därför förklaras med alla dessa bakgrundsfaktorer. Carmen genomgår inte någon utveckling i operan på samma sätt som Nora gör, som kommer till insikt om sin instängda och

undertryckta ställning och lämnar hemmet. Men Carmen gör inte heller något desperat våldsdåd som Homantsuu, utan bibehåller sitt övertag över männen ända in i sista stund.

Teaterdirektören Bergbom var försiktig i sitt repertoarval på operan på 1870-talet och *Carmen* kunde inte ännu uppföras då i Helsingfors. Bergbom hade Läderlappsskandalen på Nya Theatern i färskt minne (november 1876), och Finska Operans *Traviata* med just Signe Hebbe i Violettas roll drogs då in i den rasande debatt om operors och operetters moral som följde skandalen i spåren.<sup>11</sup> Tio år senare uteblev de starka reaktionerna på operan, förutom i *Åbo Tidnings* kåseri. Detta är en smula märkligt, för 1880-talet var kvinnofrågans stora årtionde, och Minna Canth och hennes skapelser debatterades livligt i dagstidningarna. Hon var både kvinnornas och arbetarklassens förkämpe i sina skådespel och i pressen, och hon möttes av stort motstånd bland gammalfenomanerna och prästerskapet. Mot slutet av 1880-talet då Inhemskas Operasällskapet turnerade landet runt med *Carmen*, gick den här debattens vågor höga i dagstidningarna, och Minna Canths eget forum, *Wapaita Aatteita*, var ofta offer för censuren (von Frenckell-Thesleff 1944: 238). Hade Homsantuu redan banat väg för *Carmen* med sin Tarantella och sitt temperament, så att ingen längre lät sig chockeras av Carmens utmanande sensualitet, förutom Naema Svensson? Eller hade den fennomanska rörelsens operaintresse helt enkelt svalnat efter att Finska Operan lagts ner?

Sanningen torde vara ännu enklare. Operasällskapets väg med *Carmen* var nog stenig, men inte för att det skulle ha funnits några uttalade fördomar mot operan, utan för att den helt enkelt var svår att uppföra för ett sällskap som alltid måste bygga upp sig självt på nytt på varje ort det uppträdde.

---

<sup>11</sup> Den absoluta höjdpunkten för debatten nåddes följande vår i februari 1877 då Lantdagen sammankom och bondeståndets representant från Idensalmi Pietari Kumpulainen presenterade fennomannernas förslag om en "ny nationalteater" i Helsingfors. Den nya nationalteatern skulle bestå av Finska Operan och Nya Theaterns talscen; dess repertoar skulle vara moraliskt högtstående och dess uppgift skulle vara att bilda landsbygdens folk och inte bara vara ett nöje för huvudstadens överklass: "sitä vastaan valito-apu olisi lakkautettava, jos teateri vaan on huvituslaitos pääkaupungin väestölle". Anomusmietintö N:o 11. Valtioapäivät, Asiakirjat 5, 1877. Se Paavolainen 2016, 203–244; Broman-Kananen 2017.

## Carmens mottagande i dagstidningarna

Sällskapet kunde räkna med Engdahl, Arppe och Holmström under hela året 1889. Anton Paulsson var också en pålitlig sångare, men det var otur för honom att han måste hoppa in i roller som han inte riktigt behärskade, som till exempel i Escamillos roll. Första gången sjöng han Escamillos roll i Vasa i februari 1889. *Wasa Tidning* ansåg att hans sång varit katastrofal, recensenten (signaturen Ciss, som torde vara Ilmari Krohn) tyckte det lät som om man spelade c-dur och dess-dur samtidigt. "Ett liknande intryck erforo vi i söndags vid åhörandet af Toreadors sång. Hr Paulsson, som utförde den, åstadkom därvid med orkestern och de öfriga medvärkande så djärfva harmonier, att man med häpnad frågade sig: "har Bizet värkligen vågat detta?" Ciss tyckte rentav synd om dirigenten Sjöblom som hade fått till uppdrag att ro det hela i land, dessutom som "hr S. är en till ovanlig grad musikaliskt både bildad och känslig person" (*Wasa Tidning* 26.2.1889).

Efter Vasa begav sig operasällskapet till Helsingfors i mars och inledde där med *Carmen*. Ojanperä hade återvänt som Escamillo och sällskapet hade redan en viss rutin av operan. Någonting gick ändå tydligen riktigt fel. Pressen är inte nådig efteråt, *Carmen* hade "fallit igenom" (*Helsingfors Dagblad* 15.3.1889) och ingen annan än Engdahl hade hållit måttet. Sällskapet uppträdde på Alexandersteatern, och enligt tidningsuppgifter dirigerade återigen Kajanus sin egen orkester på föreställningarna (*Nya Pressen* 14.3.1889). Kören måste ändå samlas ihop av lokala körsångare, och eftersom *Carmen* kom först på repertoaren tycks både orkestern och kören ha haft en alldeles för kort övningstid på sig, trots att premiären flyttades fram en dag, med Holmströms heshet som den officiella orsaken. *Vasabladdets* kritiker (20.2.1889) hade redan tidigare påpekat att orkestreringen var tunn, operan omotiverat förkortad, och den här kritiken blev allt starkare i Helsingfors. *Helsingfors Dagblads* recension är som ett eko av det som *Wasa Tidning* skriver:

Bizets ömtåliga, harmoniskt rikt skiftande musik tycktes vara flertalet för svår att beherska. Man hörde att de uppträdande perturberades[förrvirrades] af de i musiken hastigt växlande, intressanta harmoniförändringarne, hvaraf följden blef en osäker hållning och en nästan kronisk detonering [falsksång]. En betryckning inträffade pinsamt märkbar så på scenen, som i salongen. I första akten t. ex. voro körerna miserabla, alldeles för svaga, utan den intensitet och nerv,

som här varit så nödvändig. Man sjöng falskt. och utan att synnerligen mycket gifva akt på kapellmästarens taktpinne. I andra akten var osäkerheten delvis så märkbar, att man såg en i ensemble deltagande person på scenen med utsträckt arm t.o.m. dirigera takten, naturligtvis detta i ängslan omedvetet. I tredje akten blefvo disharmonierna stundom gräsliga. Det hade varit bättre att med större försiktighet beräkna förmåga och uppgift på förhand; operan "Carmen" fordrar ju ett i minsta detalj utmärkt återgifvande för att rätt komma till heders. Icke ens orkesterarrangementet föreföll att vara tillräckligt godt. En viss blackhet gjorde sig gällande i instrumentationen. (*Helsingfors Dagblad* 15.3.1889.)

Inte ens Ojanperä hade gjort bra ifrån sig, hans röst hade varit klanglös, och han hade till och med sjungit orent. Holmström hade möjligen fortfarande varit hes, för hans röst hade varit matt och även han hade sjungit orent. Paulsson var faktiskt denna gång en av de få som sjungit rent, vid sidan av Engdahl.

Karl Flodin som varit så översvallande positiv i *Finsk Tidskrift* efter sällskapets föregående besök, hittade inte heller mycket gott att säga om *Carmen*premiären i Helsingfors, denna gång i *Nya Pressen*. Också Flodin låter förstå att det var körerna och orkestern som fallerat mest.

Med två så framstående och rutinerade solister som fru Engdahl, och hr Holmström kunde väl truppen lyckligt gå iland med operor, där solisterna betyda alt, kören blott är ett traditionellt staffage och orkestern har att fylla den möjligast blygsamma uppgift. Men *Carmen* är en så fordrande, genomarbetad, svår och ansvarsfull opera, att för dess nöjaktiga återgifvande fordras icke blott duktiga solister utan äfven en duktig kör och en väl inöfvad och komplett orkester. - - Orkestern, som spelade efter ett ganska primitivt arrangemang, tog sig ut som en blek fotografi af en färgrik tafla. (*Nya Pressen* 15.3.1889.)

Man kan bara spekulera över orsakerna till att *Carmens* Helsingforspremiär gick så dåligt. Ojanperä som hade återvänt som Escamillo efter en månads paus var kanske lite ringrostig. Körerna och solisterna hade möjligen inte heller fått öva sig tillräckligt med orkestern, eftersom *Carmen* var den första operan. Av kritikerna att döma hade just ingenting riktigt lyckats, men mest hade uppenbarligen kören missat, som aldrig riktigt kommit i takt med orkestern. Allt detta verkar

tyda på en alltför kort övningstid inför premiären. Mycket riktigt påpekar en kritiker att en följande föreställning varit mycket bättre (*Wasa Tidning* 24.3.1889; *Spets* 23.3.1889).

Sällskapet återkom till Helsingfors bara en månad efter missödena på premiären, i maj och nu med Alma Fohström som sällskapets primadonna. Nu fick även *Carmen* ett helt annat mottagande. Fohström togs emot av pressen som den välkända och renommerade primadonna hon var. Hennes uppträdande följde samma mönster som alltid förr: "komma, sjunga, segra" (*Finland* 29.4.1889). Hennes röstläge var trots allt inte heller riktigt lämpat för Carmens roll, och Bis (i *Hbl*) påpekar att vissa partier hade transponerats ett tonsteg högre för hennes skull. Bis är också den som är den mest kritiska av alla recensenter:

Det bör naturligtvis genast tillstås, att "Carmen" icke är en rol för hög sopran och att den rätta tjuskraften, den djupa mäktigt talande färgtonen, på hwilken Bizet baserat så wäsentligt mycket af de musikaliska effekterna, betingar sig en alt- eller mezzo- sopranröst. Om en i alla afseenden lyckad kreering af rolen kan beträffande fröken Fohström sålunda ej blifwa fråga. Men intressant war i alla fall att höra, med hwilken owanlig energi, hwilket lif och uttryck fröken F. sjöng partiet. (*Hufvudstadsbladet* 3.5.1889.)

Några veckor senare tycks han ändå ha ändrat sig ifråga om Fohströms *Carmen* och skriver: "Mjuk, smidig, kokett, förenade sångerskan en spanjorskas pikanta behag med den fina tjueningen af ett fulländadt musikaliskt utförande" (*Hufvudstadsbladet* 29.5.1889). Det står ändå klart att Fohströms *Carmentolkning* inte hörde till dem som chockerade publiken, däremot ser man framför sig en kokett *Carmen* som föresatt sig att lyckas med rollen oberoende av fel röstläge.<sup>12</sup>

Trots lyftet med Fohström som sällskapets primadonna mot slutet av sällskapets första säsong insåg tydligen Arppe att något måste göras för att få föreställningarna jämnare och bättre. Ur Arppes brevväxling framgår att sällskapet nyetablerade sig efter sommaren 1889. I ett brev till Fredrik Cygnaeus, chefredaktör på *Åbo Tidning*, ger han noggranna uppgifter om sällskapets sammansättning för hösten och kommande repertoar för Cygnaeus att publicera i sin tidning (August

---

<sup>12</sup> Se Toivakka (2015) om Fohströms roller och karriär i övrigt.



Arppe till Fredrik Cygnaeus, Leipzig 16.7.1889, ÅAB/E:1).<sup>13</sup> Båda han själv och dirigenten Sjöblom hade under sommarmånaderna varit i Tyskland på studieresa. De återkom därifrån med nya idéer om både sällskapets organisation och repertoar. Nu skulle sällskapet inte alls längre heta Helsingfors operasällskap, utan enbart Inhemska Operasällskapet, för som Arppe skriver till Cygnaeus så kommer sällskapet i fortsättningen främst att turnera utanför Helsingfors. Sångsolisterna skulle i stort sett vara desamma som förr, förutom Elin Fohström (med konstnärsnamnet Ella van Dar) och tenoren Georg Koch-Englis från hovteatern i Dresden som skulle överta några av Holmströms roller. Holmström skulle dock fortsätta som lyrisk tenor. De största förändringarna gällde kören som i fortsättningen skulle vara anställd av sällskapet och inte bytas ut i varje ny stad. Den permanenta kören skulle bestå av sjutton personer (5 sopraner, 4 altar, 4 tenorer och 4 basar). Med den här nya besättningen tänkte Arppe och Sjöblom öppna upp stort till hösten, med Meyerbeers *Hugenotterna*, en opera som Arppe och Sjöblom speciellt studerat i Leipzigs Stadt-Theater. Fredrik Cygnaeus publicerade uppgifterna i *Åbo Tidning* (24.7.1889) och puffen förekom samtidigt i flera andra dagstidningar runtom i landet.

Av okända skäl kom *Hugenotterna* ändå aldrig upp på repertoaren till hösten. Möjligen hade Emma Engdahl berättat om sin förlovning med notarie Christer Jägersköld och meddelat att hon tänkte sluta uppträda på våren. *Hugenotterna* var förmodligen tänkt som hela säsongens stora dragplåster, men utan Engdahl måste speciellt vårsången planeras på nytt. Operasällskapet fortsatte med flera redan inövade operor, och den enda egentliga nyheten var *Vapensmeden* (Lortzing). Fohström gästspelade fortfarande då och då i *Carmen*, *Traviata* och *Faust*, hennes syster Elin Fohström i *Faust* (som Margaretha) och *Carmen* (Micaëla), och hjältetenoren Koch-Englis debuterade i *Carmen* 30.9.1889 i Helsingfors.

På våren 1890 gjorde Olefine Moe finländsk debut i Åbo som sällskapets primadonna i *Figaros bröllop* (Mozart). Hon tog över Engdahls roller, men tog också med sig några egna operaroller, som till exempel Lady Durhams roll i *Martha* (Flotow). Som ovan nämnts var Moe den allra första *Carmen* i Norden, och hon hälsades som sådan av pressen också i Finland. Moe sjöng rollen för-

<sup>13</sup> Uppgifterna publicerades också i flera olika tidningar, ibland utökade med uppgifter om den exakta rollfördelningen i *Hugenotterna* (Meyerbeer): drottningens parti skulle sjungas av Emma Engdahl, medan Valentines parti av Elisabeth Arppe, den tyske tenoren Englis-Koch var tänkt för rollen som Raoul.

sta gången inför finländsk publik i Åbo den 13.2.1890 och den sista gången i Vasa 4.3.1890. I Vasa besökte hon uppenbarligen också fotografen, eftersom hon poserar som den cigarrökande Carmen på ett fotografi taget på ateljé Sjöman i Vasa. (Bild 7.). Moe har samma kostym på sig som i Stockholm, i operans tredje akt.

Arppes nyorganisation av sällskapet verkar ha haft en viss verkan, för kritikererna klagar allt mera sällan på att solisterna eller kören skulle ha sjungit falskt, eller att orkestern hade låtit illa. Men å andra sidan hade sällskapet också redan givit *Carmen* flera gånger i alla fyra städerna, så samspelet mellan sällskapets solister och de lokala orkestrarna och körmedlemmarna hade troligen börjat fungera med tiden.

## En behaglig och förtjusande Carmen

I *Carmen* har publiken ända fram till de sista minuterna före den avgörande dolkstöten framför sig en kvinna som inte låter sig kuvas. Hon dör hellre än avstår från sin frihet, eller sin självbestämmanderätt. Samtiden både såg och chockerades av Carmens sensuella utstrålning, men i sista akten förekommer en nyckelreplik som pekar mot att operan inte enbart handlar om kvinnans rätt att välja och vraka bland männen: "Fri är hon född, fri skall hon dö också!"<sup>14</sup> Det står klart för alla att det inte längre är fråga enbart om en frihet att få välja äls-



Bild 7. Olefine Moe gästspelade i Carmens roll år 1890 i Vasa. Foto: Hjalmar Sjöman, Wasa & Uleåborg. Sibelius-Museum.

<sup>14</sup> Utroppet påminner om det som står på en minnestavla i drottning Kristinas (1626–1689) palats i Italien, Palazzo Riario: "Jag föddes fri, levde fri och skall dö frigjord" (Klinge et al. 1995, 62). Det är inte helt osannolikt att librettisterna Henri Meilhac och Ludovic Halévy kände till minnestavlans ord även om de var skrivna på svenska.

kare, utan om en frihet från alla slags samhällsband och normer: en frihet till att själv få välja livsstil och livsinnehåll. Med den här repliken visar hon sig vara ett upplysningstidens barn, men det kontroversiella är att hon som kvinna krävde detsamma som männen, och dessutom var beredd att gå i döden för sin rättighet. Det är knappast förvånande att Opéra-Comiques direktörer blev skrämnda av operans slutscen, där Carmen enligt Mérimées roman dessutom skulle dö med ett hånfullt leende på sina läppar. Hon är inte en "svag" kvinna som Margaretha (*Faust*), inte heller en fallen *demi monde* som Violetta (*Traviata*), som båda gjort en överträdelse och därför måste sona sina "brott" genom att dö (Clement 1988).

Som svar på studiens frågor om hur *Carmen* togs emot i 1880-talets Finland, kan man för det första konstatera att Carmen inte alls väckte någon liknande upprördhet i Finland som i Paris, men inte heller som sina samtida systrar på teaterscenen, Nora och Homsantuu. En möjlig tolkning till att operan inte väckte någon öppen debatt om vare sig moral eller kvinnans plats i samhället, är att hon i händerna på de höga sopraner som sjöng rollen knappast var den diaboliska och hotfulla gestalt som hon kunde ha varit. Strykningar och förändringar hade också gjorts i Finland liksom i Stockholm, där inte heller Moes Carmen hade väckt någon speciell förtrytelse. Överlag verkar recensenterna egentligen ha förväntat sig betydligt extremare tolkningar av rollen, även om man drog en tydlig gräns vid den norska sångerskan Gina Oselios tolkning. Oselio hade ett år tidigare (1888) uppfört Carmen i Köpenhamn och väckt stor uppmärksamhet i hela Norden med sin vågade Carmentolkning. Enligt *Finsk Tidskrift* hade hon gjort Carmen till den "obehagligaste kokett som blifvit skådad" (1.3.1889). Detta skrevs två veckor innan operasällskapet hade haft premiär på *Carmen* i Helsingfors. Carmen skulle visserligen vara en trovärdig zigenerska, ha temperament och helst också en lämpligt låg sångröst, men "obehagligt kokett" skulle hon inte vara, vilket hon inte heller var i de tre sångerskornas tolkningar. Men man kan ändå med fog fråga sig om Carmen i alltför hög grad hade förvandlats till en socialt acceptabel, om än nyckfull, societetsfröken i de tre sångerskornas händer, en fröken som knappast alls skakade om det patriarkala samhällets fundament?

Engdahl var den som oftast uppträdde i Carmens roll, på hela 18 föreställningar, medan Fohström sjöng rollen på tre helaftonsföreställningar och på två föreställningar med delar ur operan. Moe sjöng rollen endast två gånger. Alla tre hade enligt en enhällig kritik varit behagliga och förtjusande i Carmens roll,

men vissa små skillnader mellan dem kan man ändå identifiera. På basen av partiturets anteckningar, fotografierna och recensionerna kan man sluta sig till att Engdahl med största sannolikhet var den temperamentsfullaste av de tre sångerskorna. Engdahl hade uttryckligen också burit upp alla föreställningarna med sin professionella sångröst och livliga utförande, ibland som den enda i ensemblen. Allas kostymer var överdådiga och i Engdahls fall med snudd på karnevalistiska: fotografiernas glada dansposer i kombination med den överdimensionerade rosetten på skärpet ger ett intryck av en glad Carmen som helt enkelt tycker om att dansa, sjunga och visa upp sig, men som knappast upplevdes som hotande. Kåsören Naema Svensson uttryckte det så att Carmen varit "pigg som en mört".

Ifråga om Moe så ansåg kritiken att hennes Carmen hade varit lite väl fyrkantig, "alltför regelbunden" (*Uusi Suometar* 14.2.1890).<sup>15</sup> *Wasa Tidning* uttrycker tydligast sin besvikelse "[S]åsom fru M. hade fattat sin uppgift, distingeradt kokett, måste alla anspråk på hastigare öfvergångar och vulkaniska utbrott förfalla. Det oemotståndligt tjusande och kattlika hos Carmen får under sådana förhållanden icke framträda för starkt, såvida en följdriktig karaktärsteckning skall ernås" (9.3.1890). Det finns ibland liknande undertexter också i andra recensioner ifråga om både Engdahls och Fohströms tolkningar. Några av de oftast använda adjektiven som användes om Engdahls utförande är "lifgivande", "hänförande" och "karaktäristiskt". Fohström hade varit "förtrollande kokett" medan Moe varit "distinguerad kokett".

För det andra så visar operasällskapet *Carmen* att det inte räcker med att ha tillgång till en enda god solist. Opera var då som nu komplicerade helheter som kräver stora resurser var de än uppförs. Det ambuleringssällskapet hade framför sig de mest skiftande förhållanden i varje ny stad som det kom till. I kombination med plötsliga överraskningar, alltför korta övningstider, en växlande rollbesättning och osäkra lösningar för orkester och kör i varje stad, fick det hela maskineriet aldrig riktigt någon chans att bli inoljat. Det här märktes kanske allra mest ifråga om *Carmen*, som var ny och krävande för både sångarna och orkestrarna. Det är därför möjligt att operan inte fick någon rejäl chans, gentemot alla motgångar som mötte dem på varje ny ort, dessvärre speciellt på premiärerna, som kritikerna vanligen skrev om. Ifall utförandet var dåligt, hade

---

<sup>15</sup> Citatet lyder i sin helhet på finska: Näytteleminen oli hyvästi harkittua, mutta mielestäimme liiaksi plastillista, liiaksi säännönmukaista, tuodakseen ilmi raiwoisan Carmen'in intohimoista luonnetta (*Uusi Suometar* 14.2.1890).

publiken aldrig fått ens en chans att avgöra hur radikal eller sydländsk *Carmen* var mitt bland alla missjud. Lättnaden över att åtminstone Engdahl sjungit rent och uppträtt med professionell säkerhet är ibland så pass påtaglig bland recensenterna, att de därefter knappast kom sig för att gå in på någon djupanalys av hur hon tolkade sin roll.

För det tredje, verkar det som om musikkritikerna hade varit fast beslutna att inte gå in på den pågående gammalfennomanska debatten om kvinnornas rättigheter och plats i samhället. Alla recenser behandlade föreställningarna som en fråga om konst som skulle bedömas utifrån sina egna konstnärliga regler. Standarden för utförandena söktes från närliggande operahus, främst från Stockholm. Recensionerna bildar som helhet ett ytskikt där *Carmen* diskuteras med professionella termer som harmonier, röstlägen, orkestrering och sångarnas förmåga att hålla tonen. Pseudonymen Naema Svensson utgör en kontrast till den här tekniska diskussionen, eftersom hon ger sig ut för att vara en bland publiken; som en som ger röst åt det som publiken egentligen tycker och tänker om operan. Naema är därför den enda som tar upp Carmens diskutabla karaktär, och allt det som publiken möjligen upplevde som stötande i operan. Hennes kåseri var sannerligen inte någon bra reklam för operan, om än inte den nersablade kritiken i Helsingfors var det heller.

Under det ett och ett halvt år som sällskapet spelade *Carmen* besökte man alla fyra städerna två gånger, förutom Helsingfors där sällskapet gav operan i tre olika repriser. Den sista *Carmen*föreställningen gavs i Vasa 4.3.1890 med Olefine Moe i huvudrollen. Sällskapetets allra sista föreställning var *Figaros bröllop* med Moe som kammarjungfrun Susanna i Helsingfors på Alexandersteatern den 30.4.1890. Den ursprungliga ensemblen hade redan tidigare börjat skingras, och endast Elisabeth Arppe och Paulsson var kvar. Sällskapetets direktör August Arppe gjorde därefter det som han velat göra ända sedan början, nämligen grundade ett teatersällskap som turnerade runtom i hela Norden under åren 1890–1894 (Qvarnström 1946, 282). Därefter inledde Arppe en lång karriär som teaterchef än på Svenska Teatern i Helsingfors och än på Åbo Svenska Teater.

## Källor

### Arkiv

Åbo Akademis bibliotek, handskrift- och bildenheten (ÅAB)

Arppes anteckningshäften om teater, A:2.

Arppes brev till Fredrik Cygnaeus, E:1.

Finlands Nationalbibliotek (FNB)

Alexandersteaterns arkiv. Affischsamling

Sibeliusmuseums arkiv (SMA)

Utländska notsamlingen

Fotografisamlingen

Vasa Landskapsarkiv (VLA)

Brummert, J. L., *Vaasan kaupungin musiikkielämä ennen vanhaa*. Opublicerat manuskript, Hc1.

### Libretto

Meilhac, Henri och Halévy, Ludovic (1878) *Carmen* (George Bizet), övers. Frans Hedberg.

Stockholm: Albert Bonniers Förlag.

### Partitur

Bizet, George: *Carmen Opéra en 4 actes*. Tire de nouvelle de Prosper Mérimée, Poème de H.

Meilhac et L. Halévy. Paris: Choudens Pere & fils.

### Dagstidningar

*Finlands Allmänna Tidning*

*Finland*

*Finsk Musiktidning*

*Helsingfors Dagblad*

*Hufvudstadsbladet*

*Nya Pressen*

*Suomen Musiikkilehti*

*Uusi Suometar*

*Wasabladet*

*Wasa Tidning*

*Wiborgsbladet*

*Åbo Tidning*

*Östra Finland*

## **Litteratur**

Broman-Kananen, Ulla-Britta (2012) "Staging a National Language: Opera in Helsinki and Christiania in 1870s". *Opera on the Move in the Nordic Countries During the Long 19th Century*. Red. Anne Sivuoja, Owe Ander, Ulla-Britta Broman-Kananen och Jens Hesselager. Docmus Research Publications 4. Helsinki: Sibelius Academy.

Broman-Kananen, Ulla-Britta (2015) "Beyond the National Gaze: Opera in late 1870s Helsinki". *Critical Music Historiography: Probing Canons, Ideologies and Institutions*. Red. Vesa Kurkela & Markus Mantere. Aldershot: Ashgate Publishing Ltd.

Broman-Kananen, Ulla-Britta (2017) "Grand Opera and Finnish Nationalism in Helsinki, 1876–1877". *Tracing Operatic and Theatrical Performances in the Long 19th Century*. Red. Anne Kauppala, Ulla-Britta Broman-Kananen, Jens Hesselager. DocMus Research Publications. Helsingfors: Sibelius Academy. (*Publiceras.*)

Byckling, Liisa (2009) *Keisarinajan kulisseissa. Helsingin Venäläisen teatterin historia 1868–1918*. Helsinki: SKS.

Clement, Catherine (1988) *Opera, or the Undoing of Women*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Dean, Winton (1948) *Bizet*. London: J. M. Dent and Sons Ltd.

Dean, Winton (1990) *Essays on Opera*. Oxford: Clarendon Press, 1990.

- Eckhoff Kindem, I. (1941) *Den norske operas historie*. Oslo: Ernst G. Mortensen-Forlagsavdelningen.
- Espagne, Michel (1999) *Les transferts culturels franco-allemands*. Paris: PUF.
- Espagne, Michel (2013) "Comparison and Transfer". *Transnational Challenges to National History Writing*. Red. Middell, M. & Roura, L. Basingstoke. Palgrave Macmillan UK.
- Fausser, Annegret & Everist, Mark (red.) (2009) *Music Theater, and Cultural Transfer: Paris, 1830–1914*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Fischer-Lichte, Erika (1997) *The Show and the Gaze of Theatre: A European Perspective*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Fischer-Lichte, Erika (2008) *The Transformative Power of Performance*. London and New York: Routledge.
- Freneckell-Thesleff von, Greta (1944) *Minna Canth*. Helsinki: Otava.
- Gademan, Göran (1996) *Realismen på operan. Regi, spelstil och iscensättningsprinciper på Kungliga Teatern 1860–62*. Stockholm: Teatervetenskapliga institutionen.
- Ginzburg, Carlo (2013) "Microhistory: Two or Three Things That I Know about It". *Theoretical Discussions of Biography. Approaches from History, Microhistory, and Life Writing*. Red. Hans Renders & Binne de Haan. Lewiston, Queenston, Lampeter: The Edwin Mellen Press.
- Ginzburg, Carlo (1988) *Osten och maskarna. En 1500-talsmjölnares tankar om skapelsen*. Övers. Lars Lindmark. Stockholm: Prisma Magnum.
- Heikkinen, Olli (2013) "Urkuri Sörensenin 'rikos'". *Musiikki 2/2013*, 5–23.
- Kruskopf, Irina (1988): *Operasångerskan Emma Engdahl (1852–1930)*. Pro gradu-avhandling i musikvetenskap. Åbo Akademi.
- Lewenhaupt, Inga (1988) *Signe Hebbe (1837–1925). Skådespelerska, operasångerska, pedagog*. Stockholm.
- Levi, Giovanni (2001): "On Microhistory". *New Perspectives on Historical Writing*. Red. Peter Burke. Cambridge: Polity Press, 79–119.
- Lille, Martha (1957) "Sångerskan Emma Engdahl (1853–1930)". *Människor och minnen. Personliga Hägkomster och Släkthistoriska Skildringar*. Red. Paul Nyberg. Helsingfors: Söderströms & C:o Förlagsaktiebolag.
- Lüchou, Marianne (1977) *Svenska Teatern I Helsingfors. Repertoar. Styrelser och teaterchefer. Konstnärlig personal 1860–1975*. Borgå: Stiftelsen för Svenska Teatern i Helsingfors.
- McClary, Susan (1992) *Georg Bizet: Carmen*. New York: Cambridge University Press.
- Menzel, Horst (1972) *Carmen von Georges Bizet. Die Oper: Schriftenreihe über musikalische Bühnenwerke*. Berlin: Robert Lienau.



- Oeser, Fritz (1964) "Vorwort". *Georg Bizet Carmen. Oper in drei Akten von Henri Meilhac und Ludovic Halévy nach der Novelle von Prosper Mérimée. Kritische Neuusgabe nach den Quellen und deutshe Texteinrichtung der von Ernest Guiraud nachkomponierten Rezitative. Klavierauszug.* Red. Fritz Oeser. Kassel: Alkor-Edition.
- Paavolainen, Pentti (2012) "Two Operas or One – or None: Moments in the Competition for Operatic Audiences in Helsinki in the 1870s". *Opera on the Move in the Nordic Countries during the Long 19th Century.* Red. Anne Sivuoja, Owe Ander, Ulla-Britta Broman-Kananen och Jens Hesselager. Helsingfors: Docmus Research Publications 4. po. Docmus Research Publications 4. Helsingfors: Sibelius Academy.
- Paavolainen, Pentti (2016) *Arkadian arki. Kaarlo Bergbomin elämä ja työ II 1872–1887.* Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 51. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.
- Parker Douglas, Charles (1951) *Bizet.* London and Beccles: Routledge & Kegan Paul LTD.
- Parr, Sean M. (2012) "Dance and the Female Singer in Second Empire Opera". *19th-Century Music*, 36/2, 101–121.
- Peltonen, Matti (2013) "What is Micro in Microhistory?" *Theoretical Discussions of Biography. Approaches from History, Microhistory, and Life Writing.* Red. Hans Renders & Binne de Haan. Lewiston, Queenston, Lampeter: The Edwin Mellen Press.
- Pulkkinen, Maire (1958) *Suomalaisia musiikin taitajia.* Helsinki: OY Fazer Musiikkikauppa.
- Qvamme, Børre (2004) *Opera og Operette i Kristiania.* Oslo: Solum Forlag.
- Qvarnström, Ingrid (1946) *Svensk teater i Finland I. Rikssvensk teater.* Helsingfors: Centraltryckeriet.
- Rantanen, Saijaleena (2013) *Laulun mahti ja sivistynyt kansalainen. Musiikki ja kansanvalistus Etelä-Pohjanmaalla 1860-luvulta suurlakoon.* Studia Musica 52: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. po. Studia Musica 52. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
- Sarjala, Jukka (1994) *Musiikkimaun normitus ja yleinen mielipide. Musiikkikritiikki Helsingin sanomalehdissä 1860–1888,* Turku: Turun yliopisto.
- Suutela, Hanna (2005a) *Impyety. Näyttelijättäret suomalaisen teatterin palveluksessa.* Helsinki: Like.
- Suutela, Hanna (2005b) *Tapahtuma esitysten ketjussa – Aleksis Kiven Lean historiallinen ensi-ilta esitystradition näkökulmasta.* Teatterin ja draaman tutkimuksen professori Hanna Suutelan virkaanastujaisesitys Tampereen yliopistossa 14.10.2005. Opublicerat.
- Toivakka, Svetlana (2015) *Alma Fohström; kansainvälinen primadonna.* Acta Musicologica Fennica 31. Suomen Musiikkiteollinen Seura 2015. Helsinki: Hakapaino.
- Wahlsten, Edwin (1936) *Från andra raden – Teaterminnen och studier.* Åbo: Åbo Tidnings och Tryckeri Aktiebolag.