



OPERAN SOM TROJANSK HÄST FÖR EN INHEMSK TEATERIDÉ I HELSINGFORS

Språkpolitik med opera på Nya Teatern och i August Arppes
operasällskap i 1870- och 1880-talets Finland

Ulla-Britta Broman-Kananen



Opera som trojansk häst för en inhemsk teateridé i Helsingfors

DocMus-doktorandskolans publikationer 27

OPERA SOM TROJANSK HÄST FÖR EN INHEMSK TEATERIDÉ I HELSINGFORS

Språkpolitik med opera på Nya Teatern och i August Arppes
operasällskap i 1870- och 1880-talets Finland

Ulla-Britta Broman-Kananen

Konstuniversitetets Sibelius-Akademi
2026





OPERAN SOM TROJANSK HÄST FÖR EN INHEMSK TEATERIDÉ I HELSINGFORS.

Språkpolitik med opera på Nya Teatern och i August Arppes
operasällskap i 1870- och 1880-talets Finland

Ulla-Britta Broman-Kananen

Pärm Jan Rosström

Pärmbild Nya Theatern 1866. Grafik. Utsikt från Södra Esplanaden
mot teatern 1866. Konstnär Frans Oskar Liewendal. Helsingfors
stadsmuseum

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

Layout Paul Forsell

Tryckeri Grano AB

DocMus-doktorandskolans publikationer 27

ISBN 978-952-329-411-0 (tryckt)

ISBN 978-952-329-412-7 (pdf)

ISSN 2341-8257 (tryckt)

ISSN 2341-8265 (pdf)

Denna skrift kan läsas som en öppen publikation i Konstuniversitetets
Taju publikationsarkiv. <https://taju.uniarts.fi/>©

© Ulla-Britta Broman-Kananen &
Konstuniversitetets Sibelius-Akademi

Helsingfors 2026

Innehållet

9	Introduktion
12	Nya Teatern eller Thalias tempel
13	Operan i språkpolitiken
18	Den "lätta" eller den "allvarliga" musikrepertoaren
20	Helsingfors operasällskap eller Inhemska operasällskapet
21	Bortom den nationella blicken – teoretiska och metodologiska utgångspunkter
25	Om bokens uppläggning
26	Källor
27	Tidigare forskning
29	Nya Teaterns scenspråk, identitet och repertoar
32	Nya Teaterns musikdramatiska identitet
35	<i>Nya Teaterns scenspråk: sverigesvenskan eller en finländsk svenska?</i>
37	<i>Theaterorkesterns strukturella dilemma</i>
39	Ett första initiativ till en finsk lyrisk scen på Nya Teatern
41	<i>Kung Carls jagt</i> (Pacius) på svenska eller <i>Martha</i> (von Flotow) på finska på Nya Teatern
44	<i>Kaarlo Bergbom och Emil Nervanders första förslag om opera på finska på Nya Teatern</i>
48	<i>Konkurrens om de finländska svenska operasångerskorna Mechelin, Basilier och Achté</i>
50	Operasångerskan Emilie Mechelins anställning förorsakar oro på Nya Teatern

- 56 **En första petition om Nya Teatern som finsk-svensk nationalteater på lantdagen 1872**
- 57 Bondeståndets lantdagspetition om en tvåspråkig nationalteater
- 61 *De muntra fruarna i Windsor (Nicolai) och "det offenbachska nojset"*
- 62 *Nikolai Kiseleffs oförändrade anställningspolitik*
- 66 Emilie Mechelin som operakrigets första offer
- 70 **Pacius och Topelius opera *Kung Carls jagt* som bekräftelse av Nya Teaterns identitet som nationalteater**
- 72 Vem får iscensätta *Kung Carls jagt* och på vilket språk?
- 75 Theaterorkestern som Nathan B. Emanuels "egen affär"
- 78 *På jakt efter en finländsk svensk och utbildad Leonora*
- 81 *Operarepetitionerna inleds men utan en Leonora*
- 83 *Kung Carls jagt som bekräftelse av Nya Teaterns identitet som inhemsk nationalteater*
- 88 Kiseleffs försiktiga språk-, personal- och repertoarpolitik överges
- 92 **Operans uppgång och fall – det andra fusionsförslaget på lantdagen 1877**
- 95 Kiseleff avgår för fjärde gången – en "konkurrensens direktion" tar över
- 99 *Nya Teaterns operaensemble tar form*
- 102 *Från teaterorkester till operaorkester*
- 104 Pacius och Topelius sångspel *Prinsessan af Cypern* inför kejsarfamiljen
- 107 *Galaspektaklet som blev en festföreställning*
- 112 *"för tillfället bearbetad akt"*
- 113 *Vad skrattade Maria Feodorovna åt?*
- 116 Operan i politiken och politiken i operan: Nya Teaterns kamp för sin självständighet
- 118 *Salomans "inte just manliga tenor"*
- 122 *Strauss operett Läderlappen*

- 124 Nya Teatern som finsk-svensk nationalteater
- 129 *Teatrarnas operarepertoar som symboliska och performativa inlägg i fusionsdebatten*
- 132 *Vokal heroism på två operascener*
- 136 Punkt för fusionen – för en tid
- 139 **Palatsrevolution på Nya Teatern**
- 140 Teaterdelegationens efterkrigstida matthet
- 145 *En operaensemble i kris*
- 149 *Nathan B. Emanuels sista dagar som Theaterorkesterns kapellmästare*
- 152 Nya Teaterns självständiga operaavdelning 1878–1880
- 158 Operaavdelningens svanesång med ny premiären på *Kung Carls jagt*
- 160 *Emma Engdahl som den självständiga operaavdelningens ledande sopran*
- 167 **Det fjärde och sista fusionsförslaget 1880**
- 169 Nikolai Kiseleff, Kaarlo Bergbom och Niklas Achté förhandlar om fusion
- 173 *Från Theaterorkester till Konsertorkester*
- 176 **Opera efter operan**
- 179 **Helsingfors eller Inhemskas operasällskapet 1888–1890**
- 180 Arppes planer på en finländsk svenska iscensatt med opera
- 183 *Helsingfors operasällskap, Inhemskas operasällskapet eller Emma Engdahls operasällskap*
- 186 *Operasällskapets kärntrupp: Engdahl, E. Arppe, Ojanperä och Holmström*
- 189 *Stora operor med ett litet operasällskap*
- 193 På turné med *Carmen* i Viborg, Vasa, Åbo och Helsingfors
- 194 Carmens *finländska premiär i Viborg med Engdahl i titelrollen*
- 196 *Carmen på turné*
- 198 *Arppe tummar på sina krav på inhemska sångare*

- 201 *Alma Fohström som sällskapets inhemska "primadonna assoluta"*
- 202 Inhemska operasällskapets nystart med nya sångare och ny repertoar
- 207 *En ny början med Alma och Elin Fohström*
- 209 *Arppes planer på att lägga ner operasällskapet*
- 212 *Olefine Moe räddar operasällskapets sista månader*
- 213 *En nykomponerad finländsk opera i Åbo: Die Kalewainen in Pochjola (Müller-Berghaus)*
- 215 *Opera med pianoackompanjemang i Tammerfors*
- 216 *En "folkrepresentation med nedsatta priser" som sällskapets svanesång*
- 218 Arppe som ambassadör för ett finländskt svenskt scenspråk
- 222 **Operan som trojansk häst för en inhemska lyrisk scen på Nya Teatern**
- 233 Källor och litteratur

Introduktion

I april 1877 tog signaturen *Åskådaren* (Topelius) till pennan och skrev en insändare i *Hufvudstadsbladet* (12.4.1877) under rubriken ”Blir det krig eller fred?”¹ Zacharias Topelius fråga gällde den hetsiga konkurrens mellan Finska Teaterns lyriska avdelning och Nya Teatern² i Helsingfors som nått en kulmen den våren: ”Den ena öfverbjuder den andra i fruktansvärda rustningar. Det är en formlig auktion. Knappt blåser den ena i trollflöjten, innan den andra hvisslar fram ett eldsprutande berg.” De effektiva vapnen i kriget var operor som Mozarts *Trollflöjten* (Finska Operan) och Aubers *Den stumma från Portici* (Nya Teatern), men också flera andra.

Den stora mängden operor och föreställningar den våren var onekligen en styrkedemonstration på båda hållen: totalt 25 operor på 183 föreställningar, varav 118 föreställningar på Finska Teatern och 65 på Nya Teatern, ett antal som ännu i våra dagar är stort.³ Opera på en tredje teater, Ryska Teatern, fanns än så länge bara som ett hot i bakgrunden, men våren 1880 invigdes den nybyggda Alexandersteatern, även den med opera.

Topelius hänvisar i sin insändare till ”osynliga men hörbara krigförande makter” som stod bakom de finska och svenska teatrarna, det vill säga de finsksinnade och svensksinnade språkpartierna som debatterade operans framtid på och utanför lantdagens plenum hela våren

1 *Hufvudstadsbladet* 12.4.1877.

2 Teatern hette Nya Teatern ända fram till år 1870 då namnet moderniserades till Nya Teatern. Här använder jag för enkelhetens skull det senare namnet ända fram till januari 1887 då det ändrades till Svenska Teatern. Theaterorkestern bytte i sin tur namn till Konsertorkestern år 1879. Där det är möjligt förkortar jag också ibland ”Nya Teatern” till ”Teatern”.

3 Se s. 80 om att Finska Operan hade så gott som fri tillgång till Arkadiateaterns scen från och med hösten 1875 och knappt alls begränsades av talscenen som för det mesta turnerade på landsbygden. Situationen var den omvända på Nya Teatern där talscenen var huvudsaken och den musk dramatiske repertoaren en utfyllnad.

1877.⁴ Samtidigt utgår han från att operan, operaspråket, operarepertoaren och operasångarna användes som knappar i ett större politiskt spel. Topelius tar också ställning till hur schismen borde lösas, det vill säga genom att helt enkelt sluta strida och istället fredligt sammanslå teatrarnas operaresurser. Så skedde emellertid inte.

Bokens titel *Opera som trojansk häst för en inhemsk teateridé i Helsingfors* parafraserar Birgitta Karlssons rubrik för artikeln "Folkteatern som den inhemska teateridéns trojanska häst".⁵ Karlsson hänvisar till en specifik vändpunkt år 1898 då den inhemska Folkteatern blivit hemlös och erbjöds tak över huvudet av Svenska Teatern. Teatern kom därmed omärkligt och utan större eftertanke att för första gången acceptera en finländsk svenska som scenspråk vid sidan av sverigesvenskan som fram till dess varit scenspråk.

I själva verket användes en liknande strategi redan på 1870-talet med operan som trojansk häst, och inte bara för ett utan två inhemska språk på Nya Teaterns scen, finskan och den finländska svenskan. I och med detta utvecklades operan redan på 1870-talet till en central språkpolitisk aktör i det som Topelius anser vara ett "operakrig".

Varför just operan? Topelius hänvisar till operakrigets "högre syften" som ett svar på den här frågan. I kulisserna kämpade nämligen de finsk- och svensksinnade politiska partierna (om än oorganiserade) hårt för att skapa och erövra en gryende borgerlig offentlighet i Helsingfors på ettdera språket, svenska eller finska. Opera med så många finländska operasångare som möjligt utvecklades till ett verktyg för dessa syften på båda teatrarna. Operans svaghet – ett otydligt och näst intill ohörbart språk – omvandlades till dess styrka då ett icke-etablerat inhemskt scenspråk, finskan eller den inhemska svenskan, planerades ersätta teaterns sverigesvenska scenspråk.

Syftet med denna studie är att utforska en hittills bortglömd infallsvinkel på opera och språkpolitik i Finland under det långa 1870- och 1880-talet. Fokus är på Nya Teaterns reaktiva motstånd mot fy-

4 I Max Engmans efterföljd talar jag om svensk- och finsksinnade istället för om svekomaner och fennomaner. Engman 2016, 24.

5 Karlsson 1998, 50–73; se även Olsoni 1906, 401–414.

ra fusionsförslag om en finsk lyrisk scen på Nya Teatern. Förslagen initierades av den finska kultureliten och de finsksinnade politikerna, varav två på lantdagarna 1872 och 1877. Den övergripande planen var att grunda en finsk lyrisk avdelning på Nya Teatern, och att samtidigt överta teaterns ledning.⁶

Följande frågor kommer att utforskas: Hur kom det sig att operan vid den här tiden utvecklades till en språkpolitisk faktor i konkurrensen om politisk och språklig dominans på Nya Teatern och i samhället rent generellt? Hurdan trojansk häst var egentligen operan för att smuggla in en icke-etablerad finländsk svenska som scenspråk på Nya Teatern och några år senare i August Arppes operasällskap: Helsingfors eller Inhemska operasällskapet?⁷

De osynliga men hörbara banden mellan opera, språkpolitik och dåtidens nationsbygge utforskas här med alla sina förgreningar, med början från det långa 1870-talets kamp om Nya Teaterns teaterhus till teaterns repertoarval, val av operasångare och operaspråk, teaterdirektörer och -styrelser samt politiska beslutsfattares agerande på lantdagarna och i senaten. Helheten är omfattande, men de olika delarna sammanfogas med ett avgörande lim, det vill säga en kamp om opera, operaspråk och dominans i den föreställda nationen.⁸ Konsekvenserna av det långa 1870-talets fyra fusionsförslag är centrala här, men fokus är också på August Arppes operasällskap. Under det sena 1800-talet var August Arppe (1854–1925) nämligen ute i samma ärende som Finska Operan och Nya Teatern, det vill säga för att grunda ett inhemskt [svenskt] operasällskap. Arppe undvek all konkurrens från de finsksinnades håll, men trots det lyckades inte heller han skapa något varaktigt, främst på grund av problem med lönsamheten.

6 Paavolainens biografi över Kaarlo Bergbom, del 2, 1916 ger en utförligare bild av Finska Teaterns och Finska Operans roll i operakriget än vad som är möjligt här. Se även Paavolainen 2019.

7 Namnet på August Arppes operasällskap var under det första spelåret 1888–1889 "Helsingfors operasällskap" och det andra spelåret 1889–1990 "Inhemska Operasällskapet".

8 Om begreppet "den föreställda nationen" se s. 18–19. Se Anderson 2006; Liikanen 1995; Broman-Kananen 2020, 245–260.

Nya Theatern eller Thalias tempel

På 1870-talet var Helsingfors en relativt liten stad med europeiska mått mätt, men en stad som växte snabbt.⁹ Nya Teatern, eller Thalias tempel som teatern också kallades, byggdes för första gången redan år 1860 och andra gången år 1866 efter en brand. Den ståtliga stenbyggnaden vid Esplanaden dominerade därefter Helsingfors offentliga rum vid sidan av Kejserliga universitetet och Nikolajkyrkan.

Teatern hade det mesta av sceniska nymodigheter som ett modernt teaterhus i den storleksklassen hade (knappt 800 sittplatser). Förutom det någorlunda väl tilltagna orkesterdiket hade man också satsat på ett tidsenligt och förstklassigt maskineri som påminde om teatrarna i Stockholm och S:t Petersburg, scenbelysning med öppna (och brandfarliga) gaslågor för att åstadkomma färg effekter med hängande tunna sidenremсор invid rampen, och senare till och med elektriskt ljus på scenen, speciellt för att simulera månljus vid behov.¹⁰ Teatern hade också en egen orkester – den enda i staden – vilket var en förutsättning för att ge operor.

Teaterhuset var i sig en manifestation av drömmar om en exklusiv inramning för en svenskspråkig publik som kunde mötas i foajén och i operarestaurangen och diskutera politik och dagsnyheter. Richard Sennett (1976) har till exempel lyft fram teaterns och operans betydelse för skapandet av en offentlighet överallt i Europas urbana center på 1800-talet. Operahus som exempelvis Stora Operan i Paris (Paris Opéra) betraktades som den ultimata symbolen för bildning och kultur runtom i Europa; en symbol för det moderna samhället, där konst, kreativitet och teknik smälte samman och reflekterades på scenen likaväl som utifrån i själva byggnaden.¹¹

9 Enligt statistiken hade Helsingfors 23 070 invånare år 1875, men redan år 1880 hade populationen vuxit till 36 346 personer. Källa: Helsingin väkiluku 1.1.1875–1993. stat.hel.fi. (hämtad 18.3.2025).

10 af Schultén 1970, 25, 55.

11 Sennett 2002, 209, se även Habermas 1984; Pikkanen 2010; Weber 1975; Hallgren 2000. Sennett kallar också Parisoperans byggnad för en överstor gräddtårta utifrån betraktad men inifrån betraktad så överdådig att publiken förstummades då den steg in i byggnaden.

Stockholms Kungliga Teater med sina långa traditioner som hovteater var en viktig förebild för Nya Teatern, men den hade också en betydelsefull funktion som förmedlare av en europeisk operatradition till Finland. Även teatrarne i S:t Petersburg hade en liknande roll som introduktör av en operakanon till Finland, men Stockholms Kungliga Teater hade trots allt ett större och framför allt mer konkret inflytande på hur Nya Teaterns verksamhet utvecklade sig. Teatern har därför ibland betecknats som en filial till Stockholms teater, och inte minst för att Nya Teaterns scenspråk var sverigesvenskan och sångarna och skådespelarna kom från Sverige. I operans fall beställdes dessutom merparten av allt material från Stockholm, bland annat översättningar av libretton, partitur och scenografihäften. Även talpjäser av svenska författare, exempelvis Kungliga Teaterns direktör Frans Hedberg (1828–1908), samt svenska översättningar av klassiker skeppades regelbundet över från Stockholm till Helsingfors. Samtidigt överfördes inte enbart materiella förnödenheter utan också en specifik teateridentitet och kultur till Helsingfors. Max Engman betecknar Nya och Svenska Teaterns relation till Sveriges teatervärld som ett slags beroendeförhållande där teatern i Helsingfors knappast ännu uppnått myndig ålder: ”[Ä]ven om publiken var inhemsk var Svenska Teatern kulturellt en utväxt på och en provins i Konungariket Sveriges teatervärld.”¹²

Då Nya Teatern första gången invigdes år 1860 i Helsingfors var det därför självklart att teatern skulle hyras ut till ett professionellt skådespelarsällskap från Sverige, Pierre Joseph Delands teatersällskap. Hösten 1866 då teatern invigdes på nytt efter branden stod återigen ett sverigesvenskt sällskap redo att ta över verksamheten, Åhmans och Pousettes sällskap. På så sätt fick sverigesvenskan fotfäste som scenspråk på teatern så gott som ända fram till år 1916.

12 Engman (2016, 253) med hänvisning till Dahlström, Svante 1915.

Operan i språkpolitiken

Redan år 1860 då Nya Teaterns första hus invigdes väcktes frågan om teater på den svenska som talades i Finland.¹³ Diskussionen höll sig tillsvidare enbart på festtalsnivå, men då teaterhuset invigts för andra gången år 1866 gjordes äntligen ett försök att grunda en elevskola för finländska elever, ett försök som dock inte blev långvarigt. Nikolai Kiseleff (1820–1883) tog över teaterns ledning hösten 1867, men scenspråket var och förblev sverigesvenska. Just då räknade man inte ännu med den kraftigt framväxande finsksinnade rörelsen, vars ledare insåg den kulturella och politiska betydelsen av ett finländskt språk på Nya Teaterns scen i Helsingfors.

Finska Operan grundades år 1873 av Kaarlo Bergbom¹⁴ (1843–1906) och hans finsksinnade vänner, men redan på hösten 1869 överräckte Bergbom och Emil Nervander (1840–1914)¹⁵ en plan till Nya Teaterns första direktör Nikolai Kiseleff om hur finskan kunde introduceras som scenspråk på Nya Teatern med operans hjälp. Teaterns ledare värnade om det sverigesvenska scenspråket, men det allt hetsigare operakrig som Topelius talar om i sin insändare ledde till en försiktig motoffensiv på teatern. Med andra ord började teaterns ledning inse behovet av att introducera ett finländskt svenskt scenspråk med operans hjälp och med så många inhemska operasångare som möjligt på teatern. Tyvärr var de vid den tiden ganska få till antalet.

På 1870-talet växte frågan om Nya Teaterns scenspråk och blev alltmer komplicerad. Enligt Sven Hirn fanns det de facto tre dominerande scenspråk i Helsingfors: svenska, finska och ryska.¹⁶ Den talade svenskan delade sig i sin tur ytterligare i två delar: en sverigesvensk intonation på Nya Teatern och ett finländskt svenskt högspråk, det vill

13 Hirn Y. 1949, 129–130.

14 Kaarlo Bergbom (1843–1906), blivande direktör för Finska Teatern och dess lyriska scen och för tillfället anställd som litteratör på Nya Teatern.

15 *Hufvudstadsbladets* teaterrecensent och Bergboms nära vän.

16 Hirn S. 1992, 22–29; 1998, 275–300.

säga ett "herrskaresspråk" utanför teatern.¹⁷ På samma sätt som Hirn gör också Max Engman en skillnad mellan ett [sverige-]svenskt högstatusspråk på scenen och ett folkligt talspråk på gatan.¹⁸ Förutom dessa talades olika svenska dialekter ute i bygderna medan ett finländskt svenskt högspråk främst kunde höras i teaterns foajé. Vid årtiondets början fanns endast några få begåvade inhemska skådespelare som fick uppträda i mindre talroller på scenen.¹⁹

Engman poängterar att språkfrågan i slutet av 1800-talet generellt bör betraktas ur ett brett politiskt perspektiv och i själva verket som de finsksinnades långtgående planer på att ersätta svenskan med finskan som förvaltningens, den högre utbildningens, kulturens och hela det civiliserade samhällets språk.²⁰ Samtidigt lyfter Engman fram Bergboms moraliska övertag då han tillsammans med sina vänner på 1870-talet ställde upp teatern som bildningsanstalt för nationen, byggd på finsk dramatik, finska skådespelare och finsk publik. Bergbom förstod hur övertaget kunde användas och byggas upp med hjälp av repertoaren. Engman konstaterar också att de finsksinnade under en stor del av 1800-talet var "på offensiven och låg ett steg före, delvis på grund av att det fanns ett tolkningsföreträdande beträffande finskans ställning som landets 'egentliga' modersmål".²¹

Som bokslut över Finska Teaterns utveckling i det långa loppet är Engmans beskrivning träffande, men för 1870-talet är den inte helt adekvat, vilket exempelvis Paavolainen påvisat i sin biografi över Bergbom.²² De finsksinnade kunde nämligen inte räkna med att alla i publiken förstod finska på teaterföreställningar i Helsingfors, men däremot kunde de

17 Ivars 2022, 207.

18 Engman 2016, 250.

19 Degerholm 1903, 19.

20 "[T]he language conflict, starting in the middle of the nineteenth century, centred around efforts to create a Finnish-language culture and to raise the status of the Finnish language with the ultimate aim of replacing Swedish as the language of administration, higher learning, culture and civilised society." Engman 1999, 167.

21 Engman 2016, 250–251; 394.

22 Paavolainen 2016.

räkna med att nå en svensk operaintresserad publik som redan hört de flesta operor utomlands. Operan var därför ytterst lämplig som trojansk häst för att smugga in finskan på Nya Teaterns scen. Detta förklarar också varför de språkpolitiska partierna engagerade sig i operans öde så pass energiskt som de i själva verket gjorde under hela 1870-talet. Nya Teaterns skådespelare kom som nämnts från Sverige, och enligt de finsksinnade var de ”främlingar”.²³ De finsksinnades offentliga fusionsförslag på lantdagarna 1872 och 1877 ledde inte bara till missämja mellan språklägren utan också till hård konkurrens mellan teatrarna om publiken och om de få finländska operasångarna som fanns.

Mot den här bakgrunden där de talade språken – finskan, ett utvecklade finländskt svenskt högspråk och sverigesvenskan – stod i konflikt med varandra och kämpade sinsemellan om utrymme på Nya Teatern under hela 1870-talet, är det knappast förvånande att operan trädde in på scenen som ett slags medlare mellan alla språken och dialekterna. Trots allt har 1870-talets relation mellan språk och opera på teatern knappast alls noterats eller överhuvudtaget problematiserats, inte ens av språkforskare. Musiken dominerar och det är svårt att ens höra vad som sjungs. Däremot har teater och språk på ett självklart sätt kopplats ihop av språkforskare och teaterhistoriker.²⁴ Historiskt har det varit teaterns men inte operans uppgift att utveckla och förenhetliga nationens språk och erbjuda modeller för ett vårdat språk, speciellt vid en tidpunkt då varken radio eller ljudupptagningar existerade.²⁵ Men innan teatern tog sig an denna uppgift erbjöd operan en mjuklandning för ett utvecklade inhemskt språk, och inte bara i Finland utan också i Norge ungefär samtidigt som i Helsingfors.

Nationalskalden Bjørnstjerne Bjørnson ville i Bergboms och Nervanders anda ersätta Christiania Teaterns danska skådespela-

23 Degerholm 1900, 74.

24 Engman 2016, 250–251. Thylin-Klaus 2019, 107–120; 2012, 274–278. Thylin-Klaus behandlar rent generellt de tidiga diskussionerna om ett finländskt svenskt scenspråk utförligt, men utgår från att de första konkreta försöken att omsätta planerna i praktiken gjordes först år 1894 då Svenska inhemska teatern grundades i Åbo. Det stämmer om man ser till kontinuitet istället för diskontinuitet.

25 Se exempelvis Tandefeldt 2019, 375–414.

re med norska. Den svenska teaterdirektören och regissören Ludvig Josephson (1832–1899) vidtalades för uppgiften, men på samma sätt som i Finland var det svårt att hitta utbildade inhemska skådespelare i Norge. Därför satsade även Josephson istället på opera, men i brist på norska operasångare anställde han välkända och erfarna operasångare från Sverige. Christiania Theaters operaera blev tyvärr ännu kortare än Finska Operans i Helsingfors. Teaterhuset förstördes nämligen totalt i en brand i januari 1877, och efter den här olyckan förmådde inte operan längre resa sig ur askan. Istället ersattes de danska skådespelarna med skådespelare från Sverige på den restaurerade teaterscenen.²⁶

Bergboms och Nervanders plan för opera på finska på Nya Teaterns scen backades upp av de finsksinnades språkpolitik som enligt Liikanen fick ett allt starkare fotfäste i Helsingfors speciellt under 1870-talet. Den finsksinnade rörelsen likaväl som Finska Operan gynnades i allra högsta grad av att Helsingfors finska population växte och näst intill fördubblades under årtiondet, från 8 300 till 15 672 personer.²⁷ Hertzberg påpekar att tillväxten främst ”skedde genom den starka inflyttningen af arbetare”. Men Helsingfors universitet lockade också flera unga finska studeranden till staden.²⁸ Sannolikt utvecklades Helsingfors i samma riktning som Stockholm, det vill säga så att det lägre borgerskapet och arbetarklassen smälte samman och bildade en ny borgerlig medelklass.²⁹ Helsingfors nyinflyttade medelklass hade dessutom ofta finsksinnade sympatier och både pengar och intresse för att gå på opera. Engman konstaterar att ”finskan utvecklades inte bara som ett språk så att en vändpunkt kan förläggas till omkring 1870, utan gjorde dessutom betydande domänvinningar”.³⁰ Finska Operan och Teatern i Helsingfors hörde tveklöst till dessa domänvinningar.

26 Broman-Kananen 2012, 155–191; Pikkanen 2010.

27 Suomen wirallinen tilasto VI, 1874.

28 Hertzberg 1888, 69.

29 Se Hallgren 2000, 123.

30 Engman 2009, 256.

Däremot blev Bergboms och de finsksinnades anspråk på en lyrisk scen på Nya Teatern aldrig av, men trots det dominerade deras initiativ den politiska och kulturella debatten på lantdagarna 1872 och 1877, i senaten, i dagstidningarna och i de finska och svenska teatrarnas styrelser under hela det långa årtiondet.

Den ”lätta” eller den ”allvarliga” musikrepertoaren

Kaarlo Bergbom gjorde vid sidan av diskussionerna om ett finskt scen-språk på Nya Teatern ytterligare en avgörande koppling, nämligen mellan språk, konst och opera å ena sidan och bildning och moral å andra sidan. Därmed försköts fokus bort från det konkreta scenspråket till folkets och majoritetens språk, det vill säga till finskan som bildningsspråk i hela landet.

Bergbom och Nervander lyfte specifikt fram ”den estetiska idealismen” (Moi) som den enda konstnärligt och moraliskt värdefulla konstformen: dramernas moral skulle ha en bildande funktion, rikta sig till folket och ge folket moraliska förebilder. Toril Moi definierar ”den estetiska idealismen” så att det sköna, det goda och det sanna kopplades ihop i den ideala konsten, som inte var konst för konstens skull utan hade som uppgift att skapa förebilder för folket. Såväl skådespelen som operorna skulle ha en lärdom, ett sedelärande innehåll och ett uppbyggligt slut. Det onda skulle få sitt straff och samhällsstrukturerna återställas.³¹

Den ”estetiska idealismen” återspeglades i Finska Operans repertoar som ett specifikt fokus på intriger där frågor om moral och etik lyftes fram och förknippades med nationsbygget och det förebildliga i nationen. Den ”lätta” repertoaren klassificerades därmed inte enbart som lättsinnig och moraliskt fördärvlig, utan också som ett svek mot folket och folkbildningen i den föreställda nationen.³² Ur den här synvinkeln var Nya Teaterns ”Offenbachiader”, vaudeviller och sångspel

31 Moi 2006, 4.

32 Anderson 2006; se även Broman-Kananen 2020.

ett ytligt ”nöje för penningaristokratin”, på samma sätt som i Paris.³³ Den finsksinnade retoriken hade stor genomslagskraft på lantdagarna och i offentligheten och även långt senare. Ännu i våra dagar får Läderlappsskandalen hösten 1876 exemplifiera den förment låga nivån på Nya Teaterns musikdramatiska repertoar.³⁴

På Nya Teatern stod däremot taldramatiken för allvaret och bildningen, medan musikdramatikens uppgift var att erbjuda avkoppling och förströelse. En avgörande orsak till deras inbördes hierarkiska relation var förutom ekonomisk också praktisk: skådespelarnas röster räckte till för att sjunga i sångspel och operetter medan operan krävde specialutbildade och dyra sångare i huvudrollerna, sångare som man ofta inte ens hade någon hjälp av i den taldramatiska repertoaren. Bergboms och de finsksinnades strategi kullkastade således i ett enda slag Nya Teaterns traditionsenliga hierarki mellan genrerna så att den musikdramatiska repertoaren blev viktigare än den taldramatiska.

De finsksinnades fusionsinitiativ på 1870-talet aktiverade Nya Teaterns ledning till att målmedvetet styra in repertoaren på operor som i enlighet med den estetiska idealismens krav skapade förebilder för folket och för den goda medborgaren i ”den föreställda nationen”.³⁵ Samtidigt inleddes en hetsig konkurrens om de få utbildade inhemska operasångare som fanns i landet. Lantdagsvåren 1877 är ett exempel på hur båda teatrarna tävlade sinsemellan med en likartad repertoar där den ideala kvinnan, folket och den goda medborgaren åskådligt iscensattes med opera. Ändamålet helgade medlen på båda scenerna; med andra ord doldes bristerna i ett utvecklat inhemskt scenspråk av en svår och erkänt högtstående operarepertoar.

Under årtiondets lopp ställde sig flera ledande personer inom politiken odelat bakom Bergboms teater- och operaföretag, förutom bröderna Yrjö Koskinen och Jaakko Forsman också Antti Almborg (Jalava), Johan Wilhelm Snellman och senatören Viktor von Haartman med fle-

33 Kracauer 1938, 8.

34 Se senare sid. 122.

35 Liikanen 1995.

ra.³⁶ För den breda finsksinnade kretsen kring teatern var operan inte på långt när det enda initiativet på den politiska agendan på 1870-talet, inte ens i Helsingfors. Rommi (1964) och Liikanen (1995) slår fast att den fennomanska rörelsens genombrott inträffade just på 1870-talet, som därmed utvecklades till ett dynamiskt årtionde: utbildning på finska, ståndscirkulation och förfinskning av tjänstemannakåren utgjorde de främsta frontlinjerna för de finsksinnade, som dock inte ännu existerade som parti.³⁷

Helsingfors operasällskap eller Inhemska operasällskapet

Cirka tio år senare var August Arppe (1854–1925), skådespelare och senare även Svenska Teaterns direktör, ute i samma ärende som Finska Operan, men nu uttryckligen för att introducera och normera ett finländskt svenskt scenspråk med hjälp av opera. Operasällskapet hade flera namn under sin tvååriga existens (1888–1890): Inhemska operasällskapet eller Helsingfors operasällskap, ibland också Emma Engdahls operasällskap. Trots tidsskillnaden mellan Nya Teaterns opera och Inhemska operasällskapet hör de två operaepisoderna ihop eftersom de båda använde sig av operan som trojansk häst för att introducera en finländsk svensk språkmelodi som scenspråk.

Arppe hade redan år 1885 grundat en finländsk svensk elevskola, Inhemska teaterskolan, men gett upp redan efter några år på grund av hårt motstånd från Svenska Teaterns håll. Istället beslöt han sig för att skapa ett inhemskt teatersällskap, men inte heller den planen lyckades. Det visade sig nämligen att det inte bara var en utan två för-

36 Se Paavolainen 2016; 2012.

37 Rommi 1964; Liikanen 1995. Se Liikanen om 1870-talets fennomanska folkbildningsideal: "[T]ämä Suomen kansan edustamisen tarvetta hallitsi pitkälle Yrjö Koskisen poliittista ajattelua ja toimintaa 1870-luvulla." Liikanen 1995, 280. ["Det här behovet av att representera Finlands folk dominerade huvudsakligen Yrjö Koskinens tänkande och verksamhet på 1870-talet", min övers.]; se även Anderson 2006 om "den föreställda nationen". Engman uttrycker sig på ett liknande sätt om Koskinens historiska utgångspunkt: "Koskinens arkimediska punkt var att projicera Finland bakåt i tiden och ställa upp detta Finland som historiens måttstock." Engman 2016, 84.

domar som Arppe var ute för att utmana, det vill säga ett finländskt svenskt scenspråk men också mot kvinnor på scenen.³⁸

Operasällskapets utvecklingslinje visar på ett visst släktskap med 1870-talets operaepisod på Nya Teatern, inte minst för att även Arppe var för tidigt ute med att skapa något bestående med en finländsk svenska på scenen, med eller utan opera. Den största skillnaden mellan dem var dock deras olika volym och grad av organisation: medan Nya Teatern var en etablerad teater med någorlunda säker ekonomi, teaterhus, orkesterbolag och personal var Inhemskas operasällskapet ett ambuleringssällskap som under två spelårs tid uppträdde i olika städer (Åbo, Vasa, Viborg, Helsingfors och Tammerfors), på scener med varierande utrustning och med en ny orkester i varje stad. Solisterna växlade ofta och var anställda endast med kortvariga kontrakt, och föreställningarna led genomgående av alltför korta repetitionstider.

Bortom den nationella blicken – teoretiska och metodologiska utgångspunkter

En uppenbar orsak till den tidiga teater- och operahistorieskrivningens val eller bortval är det som forskningen kallar ”metodologisk nationalism”,³⁹ där Nya Teaterns transnationella inriktning, med skådespelare, sångare och material från Sverige, helt enkelt inte passat in i den första generationens finsksinnade historieskrivning. En skev vinkling på historien eller en tillämpad metodologisk nationalism innebär för operahistoriens del att den behandlats selektivt och ofta till och med tendentiöst.

Derek Fewsters (2006) och Ilona Pikkanens (2010) avhandlingar befinner sig metodologiskt och till sitt innehåll nära denna studie. Båda utgår från sekelskiftet 1900 som en period då man skapat historia med historia i Finland. Fewster slår fast att detta leder forskaren in på ett tvärvetenskapligt närmelsesätt ”på ett ganska skamlöst och kritiskt

38 Se Stara 2003.

39 Beck 2004; Kettunen 2008. Se även Broman-Kananen 2015, 69–78.

sätt”,⁴⁰ vilket också är fallet här.⁴¹ Vidare lyfter han fram att konsten hade en central uppgift i det finsknationella programmet med att producera bilder, symboler, myter och historia om det genuint finska.⁴²

Även Pikkanen tar upp nationsbyggets behov av myter, folklöre, historiska romaner och överhuvudtaget en historieskrivning, inte bara i Finland utan överallt i Europa. Dessa berättelser och symboler kunde iscensättas på teatrarna: ”[T]eatern var ett av de centrala medlen för att skapa en gemensam härkomst och nationella bilder.”⁴³ I båda avhandlingarna är den metodologiska utgångspunkten att förstå nationsbygget men att samtidigt också se bortom den nationella blicken, ur ett mikrohistoriskt perspektiv, nära och i detalj utan att förlora förståelsen för de stora linjerna.

Eftersom operan var ett av de tyngsta argumenten i 1870-talets språkstrid i Helsingfors lyfter jag även fram en ny synvinkel på Nya Teaterns operarepertoar, närmare bestämt på operornas betydelse som politiska, performativa och symboliska inlägg i operakriget och i språkstriden.⁴⁴ Även i detta avseende följer jag Fewster och Pikkanen men också Suutela som har utforskat Finska Teaterns utveckling ”till en politisk kraft”.⁴⁵

Iscensättningen av de stora operorna (*grand opéra*) våren 1877 samt Pacius och Topelius inhemska opera *Kung Carls jagt* våren 1875 och 1880 fick till exempel en alldeles speciell språkpolitisk innebörd i operakriget,

40 ”[I]n a quite shameless and critical way”. Fewster 2006, 30.

41 Ett tvärvetenskapligt närmelsesättet möjliggörs speciellt av det omfattande forskningsmaterial som finns i Svenska litteatursällskapets arkiv (SLSA 1270).

42 Fewster 2006: se Broman-Kananen 2015, 69–78; Ricoeur 2004, 244.

43 ”Theatre was one of the central means both in the creation of (...) common descent and national images.” Pikkanen 2012, 7.

44 Med begreppet ”performativitet” hänvisar Suutela till William B. Worth (1997) och J. L. Austin (1962): ”Se lainaa merkityskenttänsä koko ympäröimää kulttuurikontekstia, niin taidemuodon itsensä kuin arkipäivänkin performatiivisuutta.” [”Det lånar hela den omgivande kulturkontexten i sitt meningsfält, såväl konstarten i sig som vardagens performativitet.” Suutela 2005b, 3. Min övers.

45 ”into a political force”, Suutela 2001, 74–75; se även Suutela 2005.

och utforskas därför här som strategiskt valda vapen i språkstriden.⁴⁶ Pacius opera kan i det avseendet likställas med till exempel Kivis *Lea* i maj 1869 och i januari 1877 på lantdagens öppning.

För Bergbom och hans vänner var "folket" som begrepp centralt, på samma sätt som det var centralt för de finsksinnade överhuvudtaget. Suutela bestrider dock att Bergbom skulle ha varit ute för att grunda något slags "folkteater". Snarare var den publik han föreställde sig en välutbildad medelklasspublik i Helsingfors.⁴⁷

Eliel Aspelin-Haapkyläs teaterhistoria (1906) är ett digert verk i fyra volymer där speciellt den andra volymen handlar om Finska Operan. Enligt Pikkanen utforskar Aspelin-Haapkylä operan främst ur teaterdirektören Kaarlo Bergboms och de finsksinnades perspektiv och som en oundviklig fas på vägen fram till Nationalteatern år 1902. Fusionsförslagen mellan Finska Operan och Nya Teatern behandlas nästan inte alls, medan Aspelin-Haapkylä istället narrativt skapar en kontinuitet och atmosfär exklusivt för Finska Operan: "[V]i [läsarna] får en kedja av nationella operahändelser och segrar."⁴⁸ Aspelin-Haapkyläs beskrivning av Finska Operans utveckling har haft stor genomslagskraft inom den finländska musikhistorien, inte minst på grund av hans noggranna och entusiastiska beskrivningar där operorna, sångarna, iscensättningarna och publikens reaktioner återges detaljerat.

Juhani Koivistos analys i *Kansa, ooppera ja Kaarle-kuningas: kun Suomi loi ooppera ja ooppera loi Suomen* (2007) är en informativ källa eftersom han är en av de få som utförligt går in på Nya Teaterns iscensättningar av Pacius opera.⁴⁹ Den omarbetade första akten ur Pacius och Topelius sagospel *Prinsessan av Cypern* i samband med kejsarbesöket sommaren 1876 är på samma sätt viktig, inte minst ur ett språkpolitiskt perspektiv.

46 Se Topelius insändare ovan, s. 9; Broman-Kananen 2012, 155–191; 2015, 69–78;

47 För en mera ingående analys av hur repertoarens politiska och symboliska betydelser medvetet accentuerades och iscensattes på Nya Teatern likaväl som på Finska Operan under årtiondet, se Broman-Kananen 2017, 169–213; 2015: 2012.

48 "[W]e get a chain of national operatic events and victories." Pikkanen 2012, 113, 270.

49 Koivisto 2007.

Dagstidningarnas kritiker hade inte ännu någon finländsk svensk språknorm att förhålla sig till i sina recensioner. I regel ignorerade de därför helt enkelt operornas språk på Nya Teatern, men då de inhemska operasångarnas finländska svenska alltför ofta började höras igenom i operornas talade partier anmärkte man på sångarnas olika ”dialekter”, dock utan att närmare precisera vilka dialekter man talade om.

I Paavolainens tredelade biografi över Kaarlo Bergbom utforskas 1870-talets språkpolitik och opera delvis också ur Nya Teaterns synvinkel.⁵⁰ I synnerhet biografins andra del *Arkadian arki* är av avgörande betydelse här, inte minst för att Paavolainen detaljerat tar upp de återkommande sammanstötningarna mellan de finsksinnade och Nya Teaterns direktion samt lantdagspetitionerna om fusionen mellan teaternarna.⁵¹ Liisa Byckling kompletterar ytterligare bilden av Helsingfors operativ under det sena 1800-talet med sin bok om Ryska Teaterns historia i Helsingfors: *Keisarinajan kulisseissa. Helsingin venäläisen teaterin historia 1868–1918*.⁵² Även Hannu-Ilari Lampila har publicerat ett omfattande verk med titeln *Suomalainen Ooppera* där flera operor på Nya Teaterns repertoar nämns. Lampilas fokus är på Finska Operans utveckling till Finlands nationalopera.⁵³

Nya Teaterns opera- och tidiga språkhistoria har förvånansvärt nog förbigåtts även i publicerade verk om teaterns historia, exempelvis i Ingrid Qvarnströms bok *Svensk teater i Finland*.⁵⁴ Tystnaden kan bero på att operan ofta gav upphov till inflammerade relationer mellan skådespelare och operasångare, inte minst på grund av operasångarnas högre arvoden. Den samtida skådespelerskan Emelie Degerholm döljer däremot inte sin frustration över den ”dyrköpta” operan i sina minnen

50 Paavolainen 2014; 2016; 2018.

51 Även Stara utforskar konkurrensen mellan svenska och finska teatern men från en senare period än den som behandlas här. Stara 2003.

52 Byckling 2009.

53 Lampila 1997; se även Seppälä 2010, 34–35; i samma utgåva också Stara 2010, 126–138; Huttunen 2002.

54 Qvarnström 1946.

och bilder i två delar: *Vid svenska scenen i Helsingfors I–II*.⁵⁵ Senare tiders språkforskare har inte heller noterat perioden, sannolikt för att operan så effektivt dolde språkets funktion i sammanhanget.

Beträffande Inhemiska Operasällskapet är det uppenbart att en historieskrivning med förkärlek för det långa loppets utvecklingslinjer lätt skyndar över kortvariga episoder utan kontinuitet in i nuet. Ur ett sådant perspektiv har i synnerhet det ambulerande och kortvariga operasällskapet fallit utanför både opera- och språkhistoriens intresssfär, med undantag av dess första höstsäsong som nämns av Rafael Hertzberg.⁵⁶ Det ambulerande sällskapet hade inte någon särskild hemvist och har inte heller efterlämnat något eget arkiv, med undantag av de dokument som August Arppe själv sparar.

Om bokens uppläggning

Bokens fokus är på ”operakriget” under det långa 1870-talet ur Nya Teaterns synvinkel samt på Helsingfors operasällskaps eller Inhemiska operasällskapets initiativ (1888–1890) till att introducera operan som trojansk häst, dels för att mota bort de finsksinnades planer på fusion med Nya Teatern, dels för att skapa och utveckla ett finländskt svenskt scenspråk. Det senare gäller också Arppes operasällskap.

Innehållet delas in i åtta kapitel. Efter introduktionen och en kort presentation av ”Nya Teaterns scenspråk, identitet och repertoar” (kapitlen I–II) fokuseras det långa årtiondet 1870 som dominerades av de fyra fusionsförslagen som framfördes privat, på lantdagarna och i senaten. Dessa utforskas turvis, tematiskt och kontextuellt i kapitlen III–VI, tillsammans med de avgörande händelserna före och efter dem. Den röda tråden mellan de olika kapitlen är fusionsförslagets innehåll och återverkningar på Nya Teaterns vardag, förvaltning, anställningspolitik, repertoarpolitik, orkester och språkpolitik. En av dessa mera positiva återverkningar är till exempel den självständiga operaavdel-

55 Degerholm 1900; 1903.

56 Hertzberg 1888, 22.

ning som grundades år 1878 på Nya Teatern som ett resultat av skådespelarnas palatsrevolution (kapitel VII). Trots sin korta existens (två spelår) är den separata avdelningen en anmärkningsvärd period i den finländska opera- och språkhistorien som oförskyllt fallit i glömska.

Theaterorkesterns och dess kapellmästares öden behandlas parallellt med teaterns eftersom orkestern var en av förutsättningarna för operans existens överhuvudtaget. Theaterorkestern gick igenom större och mindre kriser i samma takt som operan, för att slutgiltigt omvandlas till Konsertorkestern år 1878. År 1882 då Helsingfors orkesterförening grundades återfanns en stor del av Konsertorkesterns musiker i Kajanus orkesters led.

I kapitel VIII utforskas Helsingfors operasällskap och Inhemska operasällskapet, det vill säga Arppes dröm om en finländsk svenska på scenen som han i Nya Teaterns efterföljd iscensatte med opera, utan att helt och hållet lyckas han heller. Operasällskapets korta men intensiva era sträckte sig över två spelår, 1888–1890, varefter Arppe grundade ett mera lättmanövrerat teatersällskap.

I det sammanfattande slutkapitlet (IX) besvarar jag de forskningsfrågor som presenterats i inledningen, samt reflekterar över vad allt operan blev en trojansk häst för.

Källor

Det för musikhistorien relativt obekanta och utforskade materialet i Svenska Teaterns arkiv är av avgörande betydelse här.⁵⁷ Det har donerats till Svenska litteratursällskapet i Finland (SLSA 1270) och består bland annat av orkester- och pianopartitur, korrespondens, styrelseprotokoll och kontrakt med sångare och orkestermusiker. Nya Teaterns tryckta svenska librettohäften till nio operor finns däremot samlade i en bok i Nationalbibliotekets samlingar. Svenska Teaterns stora mängd personporträtt är numera digitaliserade på webbadressen finna.fi.

57 Svenska Teaterns arkiv ordnades och förtecknades av Patrik Aaltonen år 2014.

Gällande operarepertoaren på alla tre teatrarna, finska, svenska och ryska teatern, samt i samband med Inhemskas operasällskapets repertoar, hänvisar jag regelbundet till de öppna operadatabaserna *Oopperasampo* och *Encore* där uppgifter om de tre teatrarnas opera- och operettföreställningar är samlade. Lüchous och von Frenckells förteckningar över repertoaren på Svenska Teatern är centrala källor även här, på samma sätt som de varit informativa för databasen *Oopperasampo*.⁵⁸ Kungliga Operans repertoararkiv och Musik- och teaterbibliotekets arkiv i Stockholm har ytterligare konsulterats om repertoaren och de många sångare vid Nya Teatern som kom från Sverige och hade utbildats där. De flesta återvände hem efter en tid och fick en uppmärksam karriär i Sverige eller i övriga Norden. Även några finländska sångare, bland andra Ida Basilier, Emma Engdahl och Filip Forstén, gästspelade i de nordiska länderna och speciellt på Kungliga Operan.

Nya Teatern köpte det mesta av sitt operamaterial av Kungliga Operan: svenska översättningar av operalibretton, orkesterpartitur och -stämmor samt rollhäften. Allt detta material finns fortfarande till stor del välbehållet i Svenska Teaterns arkiv och i Kungliga Operans arkiv.

Vid sidan av dessa består Svenska Teaterns arkiv av flera hyllmeter med styrelseprotokoll och korrespondens till och från teaterns ledning. Dessa kastar framför allt ljus över fusionsförslagets återverkningar på Nya Teaterns vardag: förvaltning, anställningspolitik, repertoarpolitik, orkester och språkpolitik. Framför allt resulterade fusionsförslagen i täta möten på de olika nivåerna. Garantiföreningens, Teaterhusbolagets och Orkesterbolagets mötesprotokoll är ovärderliga och centrala källor för förståelsen av Nya Teaterns repertoar- och personalpolitik på 1870-talet. Därtill är de av avgörande betydelse för att det ska vara möjligt att förstå styrelsernas och delegationernas reaktioner på det långa årtiondets språkpolitik och fusionsförslag, reaktioner som ofta resulterade i interna oenigheter och dessutom ofta i avgångar och byten av styrelserna.

58 Lüchou 1977; von Frenckell 1972.

Dagstidningarnas recensioner av operaföreställningarna samt deras polemiska skrivelser om scenspråket i samband med lantdagens möten 1872 och 1877 är ovärderliga som samtidsdokument, men är knappast några neutrala källor. Flera av dagstidningarnas teater- och operakritiker innehade samtidigt en styrelsepost i endera teatern, eller var på annat sätt knutna till dem.

August Arppes korrespondens med Gustaf Cygnaeus (1851–1907) samt Arppes kalenderanteckningar är centrala för avsnittet om Inhemskas Operasällskapet. Materialet är placerat i Åbo Akademis bibliotek, handskrifts- och bildenheten.

Tidigare forskning

Bokens frågeställningar och teoretiska och metodologiska perspektiv har framför allt vuxit fram ur två forskningsprojekt som jag deltagit i som forskare vid Konstuniversitetets Sibelius-Akademi: 1) forskningsprojektet ”The Finnish Opera Company (1873–1879) from a Microhistorical Perspective: Performance Practices, Multiple Narrations, and Polyphony of Voices” (finansierat av Finlands Akademi), ledare och forskare Anne Kauppala samt övriga forskare Pentti Paavolainen och Ilona Pikkanen; samt 2) det nordiska forskningsprojektet ”Opera on the Move: Transnational Practices and Touring Artists in the Long 19th Century Norden” (finansierat av NOSHS) där forskare förutom undertecknad var projektets ledare Anne Kauppala, Jens Hesselager (Köpenhamns universitet) och Owe Ander (Stockholms universitet). De två projektens resultat har publicerats i flertalet artiklar, tre antologier och två monografier, bland andra Pikkanens metaanalys av Eliel Aspelin-Haapkyläs verk *Suomalaisen teatterin historia I–IV* samt Paavolainens Bergbombsbiografi i tre delar (2014–2018) förutom mina egna och andras artiklar.

Förhandenvarande forskningsprojekt har finansierats med stöd av Svenska kulturfonden och Ella och Georg Ehrnrooths stiftelse.

Nya Teaterns scenspråk, identitet och repertoar

I Nikolaj Benois nya teaterhus som invigdes på hösten 1866 hade de flesta skavanker som kritiserats i den förra teaterbyggnaden åtgärdats. Bland annat satsade man på ett större orkesterdike och bättre utrymmen för artisterna bakom scenen. Författaren Rafael Hertzberg som själv var aktiv som pjäsförfattare på teatern beskriver sina första intryck av interiören på följande sätt:

Genast då man inträder i teatern ser man att här ej är anlagdt på prakt, utan på bekvämhet och rymlighet. Inga ståtliga entréer, inga bländande trappuppgångar. (...) När man i de rymliga korridorerna aflemnat sitt öfverplagg och träder in i teatersalongen, gör denna ett synnerligen angenämt intryck med sin rikliga belysning, sina tre, i hvitt och guld hållna logerader, sina med artistisk smak prydda avantscener och sina bekväma stolrader, klädda med röd schagg. Glad, hemtrefligt, ljus och varmt sådant är det intryck salongen gör, och man tycker sig se på publiken, att den finner sig riktigt hemmastadd här. (...) Foyern är liten men elegant.⁵⁹

I festtalen gavs redan då löften om en finländsk svenska som scenspråk, men då Wilhelm Åhmans teatersällskap intog scenen med sina sverigesvenska skådespelare glömdes löftena snart bort. Ett år senare, på hösten 1867 togs dock verksamheten över av det nygrundade Aktiebolaget Nya Theatern. Nikolai Kiseleff valdes till teaterns första verkställande direktör, medan teatersällskapets direktör Wilhelm Åhman (1825–1876) degraderades till regissör. Fredrik Berndtson

59 Hertzberg 1888, 261–262.



Bild 1. Nya Theatern 1866. Grafik. Utsikt från Södra Esplanaden mot teatern 1866. Konstnär Frans Oskar Liewendal. Helsingfors stadsmuseum.

(1820–1881) valdes till "litteratör" med arbetsuppgifter som nuförtiden liknar dramaturgens.

Teaterns Garantiförening bestod av teaterintresserade förmögna privatpersoner, som årligen tecknade garantier för att säkra finansieringen av teatern.⁶⁰ Föreningen var i sin tur underställd Teaterhusaktiebolaget, som var ett aktiebolag med en egen direktion som sammankom i frågor om teaterhuset. Flera av 1870-talets centrala och samhällspolitiska påverkare engagerades redan då till teaterns

⁶⁰ Till Garantiföreningen valdes professor Fredrik Cygnaeus (1807–1881), professor Carl Gustaf Estlander (1834–1910), fil.dr Karl Collan (1828–1871) och geheimerådet Robert von Trapp (1802–1875; ordförande). Skådespelaren Gustaf Gustafsson (1835–1884) tog över Åhmans regissörspost från och med hösten 1869.

olika organ, till Teaterhusbolagets och Garantiföreningens direktioner samt till styrelsen för ett orkesterbolag som grundades år 1869. De tre direktionernas och styrelsernas inbördes relationer prövades senare flera gånger i praktiken.

Hösten 1867 hade teatern i ett slag omvandlats från en relativt enkel och platt organisation till en hierarkisk och tung organisation. Läger man dessutom till en teaterdirektör, en litteratör, en regissör och flera skådespelare, orkesterens kapellmästare och musiker förstår man att teaterns vardag inte alltid var enkel, speciellt inte till en början. Utåt var det däremot inte mycket som förändrades. Flera favoriter bland skådespelarna i Åhmans sällskap fortsatte i sina tidigare roller, och framför allt var scenspråket fortfarande sverigesvenska.

I Kiseleffs korrespondens kommer det tydligt fram att han var praktiskt lagd. Han tyckte om ordning och reda i vardagen och undvek bråk, vilket inte uteslöt att han satte sig i respekt bland skådespelarna om så krävdes. Qvarnström beskriver honom som vänlig och tillmötesgående som person, men distanserad som direktör: "[O]rdknapp och något svårtillgänglig, som Kiseleff vanligen föreföll, ingaf han teaterfolket en omutlig respekt, gränsande till fruktan. Ock likvisst var han afhållen. (...) En följd af Kiseleffs talnjugghet blef, att han ofta skriftligt meddelade hvad han ville hafva bekantgjordt."⁶¹ Det senare till all lycka för senare tiders historiker som har tillgång till hans brevväxling med de anställda trots att de och han själv befann sig i samma stad och ofta i samma byggnad.

I språkfrågan kan Kiseleff räknas till de liberala, och år 1860 doneerade han till exempel ett pris till Suomen Kirjallisuuden Seura (Finska litteratursällskapet), ett pris som skulle tillfalla det bästa finska litterära verket. Aleksis Kivi vann tävlingen med skådespelet *Kullervo*. Även senare gjorde Kiseleff klart för alla att "partistrider" inte intresserade honom.⁶²

61 Qvarnström 1946, 86.

62 Kiseleff > Krogius, Helsingfors 16.2.1873. Kiseleffs arkiv, Svenska Teaterns arkiv, SLSA 1270.

Bild 2. Nikolai Kiseleff (1820–1883), kommerseråd, teaterdirektör. Fotograf: C. A. Hårdh, 22.9.1867, Helsingfors stadsmuseum.



Nya Teaterns musikdramatiska identitet

Nya Teaterns band till Stockholms teater- och operavärld stärktes under Kiseleffs tid som teaterdirektör. Så gott som allt material gällande opera beställdes från Stockholm: svenska översättningar av libretton, rollhäften, partitur och scenografier. Allt kom från Kungliga Teatern via ombud. Men inte enbart materialen utan också skådespelarna och operasångarna kom därifrån. Enligt Stara representerade de sverigesvenska skådespelarna den svenska hovkulturen på Nya Teaterns scen.

Kiseleff hade en kontaktperson i Stockholm, det vill säga ”kommissionären” Fredrik Björklund som han regelbundet kontaktade för att höra sig för om lämpliga skådespelare för den ”finska teaterscenen”.⁶³ I breven beskriver han utförligt hurdana egenskaper de potentiella

63 Kiseleffs korrespondens med Björklund finns i Kiseleffs arkiv, Svenska Teaterns arkiv, SLSA 1270.

skådespelarna (både kvinnliga och manliga) skulle ha: de skulle se bra ut, ha en bra figur, vara mångsidiga, beredda på att ta emot både dramatiska och lyriska roller, och dessutom gå med på att vara statistiker vid behov. Kiseleff ville inte ha några kräsna divor till sin teater, hellre då mångkonstnärer som kunde ta i där det behövdes. I gengäld fick de gärna vara i början av karriären, eftersom han räknade med att de oerfarna lättare gick med på de arvoden han kunde erbjuda. Det var också viktigt att de hade ett "oförvitligt rykte", det vill säga att de inte var bråkstakar eller hade varit i klammeri med rättvisan. Det senare gällde främst de manliga skådespelarna. Teatern betalade Björklund för att kontakta och förmedla personal från Stockholm, men även material, pjäsöversättningar och orkester- och pianopartitur.

I några avseenden skiljde sig ändå Nya Teatern väsentligt från sina förebilder i Stockholm. För det första hade Kungliga Teatern tillgång till två scener, en för talpjäser och en för opera. I jämförelse hade teatern i Helsingfors en enda scen där både tal- och musikdramatisk repertoar skulle samsas om utrymmet. För det andra fanns ännu en avgörande skillnad mellan Nya Teatern och de traditionella europeiska hovteatrarna: ingen konung, furste eller kejsare erbjöd teatern sitt beskydd i Helsingfors eller bidrog ekonomiskt till driften. Inget hov ställde upp som publik och teatern hade inte heller några hundraåriga traditioner att stödja sig på. Däremot var Nya Teatern ett aktiebolag, det vill säga ett affärsföretag som helst skulle drivas med vinst, eller åtminstone gå jämnt ut, men som i verkligheten enbart gick på minus. De statsunderstöd som Theaterorkestern erhöll sedan år 1858 och som teatern beviljades drygt tio år senare (1869) var viktiga, men definitivt för små för att hålla vare sig teatern eller orkestern flytande.

Nya Teatern påminde därför också starkt om en annan teater i Stockholm, nämligen Mindre Teatern som Karin Hallgren forskat i.⁶⁴ En av huvudfrågorna Hallgren ställer i sin forskning handlar om teaterns betydelse för hur en borgerlig självbild skapades med repertoa-

64 Mindre Teatern grundades år 1842 och var en fristående teater ända fram till år 1863 då den överläts till Kungliga Teatern. Hallgren 2000.

rens hjälp. Teatern skulle vara en "vardagens teater" samtidigt som den måste knyta an till den samtida politiken och samhällsdebatten. Hallgren menar att teatern därmed deltog i samhällsutvecklingen och att repertoaren återspeglade detta. Kungliga Teatern hade däremot en annan profil, den skulle höja sig över det vardagliga och uppföra en klassisk och gedigen repertoar.⁶⁵

Teatern i Helsingfors balanserade på en slak lina mellan dessa två identiteter, som ett slags "hovteater" men också som en "vardagens teater". Balansgången utmanades rejält av Finska Teaterns teaterdirektör Kaarlo Bergbom och hans finsksinnade vänner under hela det långa 1870-talet. Finska Teaterns och den lyriska scenens identitet byggdes upp på helt andra pålar, på språket, nationen och det finska folket.

Eftersom den musikdramatiska repertoarens olika genrebeteckningar kom att spela en så pass stor roll i den språkpolitiska polemiken finns det skäl att kort gå in på hur samtiden definierade dem. Hallgren och Kronlund tar i sina studier upp vanskligheten med att bestämma genre för den stora mängd pjäser med musikinslag som var så populära på 1800-talet.⁶⁶ Rent generellt utgår båda från affischernas genrebeteckningar under den aktuella tidsperioden, även om de ibland kan växla för ett och samma verk. Hallgren gör en första skillnad mellan tal-dramatiska och musikdramatiska genrer, och till de musikdramatiska verken räknar hon genomkomponerade operor, musikpjäser med talad dialog och specialskrivna musik, det vill säga sångspel, opéra comique (komiska operor) och operett. Ifall musiken och sången dominerar är det fråga om ett musikdramatiskt verk, men om den är i minoritet och den talade dialogen dominerar är det fråga om ett tal-dramatiskt verk. Däremot räknas vaudevillen som talpjäs eftersom den innehåller kupletter eller sång som ofta är tagna ur helt andra sammanhang.⁶⁷

65 Kronlund 1989, 36.

66 Hallgren 2000, 130–138; Kronlund 1989.

67 Ifråga om Nya Teaterns repertoar stödjer jag mig här på Hallgrens och Kronlunds genrebeteckningar, men utgår även på samma sätt som de gjort från affischernas beteckningar som också är noggrant utskrivna på Teaterns affischer.

*Nya Teaterns scenspråk: sverigesvenskan eller
en finländsk svenska?*

Flera teater- och operasällskap från Sverige hade turnerat i Finland ända sedan 1700-talet, och introducerade redan då det sverigesvenska scenspråket i kombination med en specifik repertoarkanon. Publiken vände sig med den sverigesvenska språkmelodin och repertoaren, och då Nya Teatern första gången öppnade sina dörrar var det självklart att ett svenskt sällskap skulle inta scenen.

Den finländska svenskan debatterades redan år 1862 då en teaterskola planerades i relation till teatern. På grund av teaterbranden startades den planerade Dramatiska elevskolan först år 1866 med Wilhelm Åhman som lärare och Oscar Toppelius som föreståndare.⁶⁸ År 1868 anställdes operasångerskan Emilie Mechelin (1838–1917) som elevskolans sånglärare, medan Åhman efterträddes av den sverigesvenska skådespelerskan Charlotta Raa⁶⁹.

Toppelius ansåg från början att teaterskolans uppgift var att utveckla den svenska som talades i Finland som scenens framtida språk. Han fick en "fanatisk motståndare" i Fredrik Berndtson (född i Sverige) som redan då publicerade sin åsikt i *Finlands Allmänna Tidning*. Enligt Berndtson var den finländska svenskan i all enkelhet en svenska vars harmoni "rubbats" av finskan. Därför lämpade den sig inte för scenen. Han förblev inte oemotsagd: Fredrik Cygnaeus och även August Schauman (huvudredaktör för *Hufvudstadsbladet*), skrev flera inlägg till försvar för en teater där de svenska skådespelarna från Finland borde få uppträda i andra roller än i de "alldeles underordnade".⁷⁰ Teaterskolan upphörde efter bara två år och fick en ännu kortvariga-

68 Hirn 1949, 417–521.

69 Hedvig Charlotta Raa (1838–1907) var Teaterns kända och uppskattade skådespelerska ända sedan år 1866. Hennes första make, skådespelaren Frithiof Raa, dog år 1872, och hon gifte om sig två år senare med den norska tidningsmannen Kristian Winterhjelm och flyttade till Norge. I fortsättningen hänvisar jag till Charlotta Winterhjelm då hennes korrespondens citeras.

70 *Hufvudstadsbladet* 26.2.1869; Hirn 1949, 430.

re uppföljare i Nya elevteatern.⁷¹ Det visade sig näst intill omöjligt att byta riktning i det här skedet. Sverigesvenskan stod i själva verket för något betydligt större än en språkmelodi: bildning, samhällsklass och en tillhörighet till Sverige.

Men det var inte enbart ett sverigesvenskt teaterspråk som rotat sig på scenen med de svenska teatersällskapen, utan också en repertoarpolitik: allvarliga dramer skulle varvas med underhållande sångspel. Teaterns taldramatiska repertoar bestod i huvudsak av europeiska klassiker och författare som Shakespeare, Schiller, Sir Walter Scott och Eugène Scribe i svensk översättning, men minst lika viktiga var de inhemska dramerna av Johan Ludvig Runeberg, Zacharias Topelius, Josef Julius Wecksell och Fredrik Berndtson som alla regelbundet uppfördes på teatern. Det var många som ansåg att dessa dramer skulle vara huvudsaken, medan den musikdramatiska repertoaren fick nöja sig med en underordnad roll.

Orsaken till prioriteringen var också praktisk. Skådespelarna valdes med taldramatiken i åtanke och den lyriska repertoaren måste anpassas till skådespelarnas befintliga eller obefintliga sångutbildning och tonbildning. År 1867 var till exempel skådespelerskan Sophie Wiberg (1847–1917) enormt populär. Hon hade en vacker röst men hon varken ville eller kunde sjunga operaroller.⁷² Den likaså uppburna teaterprimadonnan Charlotta Raa fortsatte på talscenen. Både Wiberg och Raa drog publiken till sig och var oundgängliga för teatern.

71 Hirn 1949, 263–280; Paavolainen 2014, 32–479. Under åren 1885–1887 existerade på nytt en teaterlevskola som grundades av skådespelaren August Arppe (1854–1925). Se senare s. 179.

72 Sophie Wiberg (g. Cysch 1847–1917) hade utbildats vid Kungliga teaterns elevskola innan hon kom till Helsingfors. År 1873 återvände hon till Stockholm. Efter sångstudier i Paris 1877 utvecklades hon till en firad operettsångerska vid Mindre Teatern i Stockholm. Degerholm (1900, 66) beskriver henne på följande sätt: "En fin, smidig figur med ett regelbundet vackert ansikte, en fyllig energisk talorgan [sic] och en silfverklar sångröst gjorde Sofie Wiberg under många år till ett af scenens främsta stöd."



Bild 3. Fredrik Berndtson (1820–1881), författare, huvudredaktör, statssekreterare. Fotograf: C. A. Hårdh, Museiverket.

Theaterorkesterns strukturella dilemma

Theaterorkesterns betydelse för teatern rent generellt och specifikt för den musikdramatiska repertoaren kan inte överskattas. I själva verket byggdes en ordinär föreställning upp efter i stort sett samma mönster kväll efter kväll, oavsett om någon lyrisk repertoar gavs på scenen eller inte. Kvällen inleddes med en Ouvertyr ur någon opera, helst något som skapade rätt stämning hos publiken inför kvällens program. Sedan gavs en större eller mindre talpjäs (ibland med sång), en operett eller ett sångspel. Under pausen var det dags för orkesterns mellanaktsmusik, eventuellt med en tillfälligt besökande solist, medan talpjäsen eller musikdramat fortsatte efter pausen. I det senare fallet behövdes orkestern på nytt.

Teaterkvällen bestod således av blandade inslag och publiken tröttnade inte, trots att flera (åtminstone den kvinnliga delen av publiken)

satt kvar i salongen under hela kvällen och inte ens avlägsnade sig under pausen.⁷³ Mellanaktsmusiken hade en speciellt viktig funktion för unga sångare som fick tillfälle att uppträda på en scen med orkester och inför publik.

Förebilderna för Theaterorkesterns organisation fanns ute i Europa och framför allt i Stockholm. I övrigt hade orkestern ganska lite gemensamt med Kungliga Hofkapellet med sina långa anor och sina förutsägbara strukturer ända från år 1526. Teaterns ryckiga ekonomi återverkade därför alltid direkt också på orkesterns position och verksamhet. De ständiga förhandlingarna och de årliga kontrakts- och organisationsomvandlingarna var uppsplitande för alla parter, och förutsägbarheten var minimal för både musiker och kapellmästare. Relationen mellan parterna var ofta dålig, förhandlingarna hängde upp sig på detaljer om mellanaktsmusik och om var och när orkestern hade tillåtelse att uppträda utanför teatern.

På ett djupare plan handlade dilemmat om hur orkesterns relativa självständighet skulle hanteras av teatern, ett dilemma som återkommande togs upp på agendan under hela 1870-talet. Statsunderstödet täckte inte orkesterns alla kostnader, och den långvariga kapellmästaren Nathan B. Emanuel (1848–1914) var därför varje år tvungen att förhandla med teaterledningen om sitt eget och musikernas arvode. Å ena sidan var kapellmästaren en självständig entreprenör som hade ansvar för musikerna, men å andra sidan måste han komma överens med Teaterhusaktiebolagets och Garantiföreningens olika styrelser och framför allt med teaterns direktörer för att få allt att gå ihop.

Herman Paul (1827–1885) var en mångsidig kulturpersonlighet i Helsingfors, en passionerad musiker som förestod en musikaffär i Helsingfors. Därtill var han lärare i tyska på universitetet och musikkritiker på *Hufvudstadsbladet* åren 1865–1878.⁷⁴ Han gjorde en avgörande

73 Se Hallgren 2000, 139–143; Ander 2010.

74 Herman Paul hade redan innan Theaterorkestern grundats talat varmt för en professionell och permanent orkester i Helsingfors och gjort upp planer för en sådan. En period spelade han själv violin i en av amatörorkestrarna innan teaterorkestern grundades, och han fortsatte vara aktiv i orkesterfrågor under hela 1870-talet.

insats för att stärka orkestrernas position i relation till teaterns styrelser och teaterdirektörer genom att grunda ett orkesterbolag år 1869. Det nya bolaget fungerade som en någorlunda jämbördig förhandlingspart med Garantiföreningens direktion i fyra år.

Till orkesterbolagets styrelse hörde kommerserådet Julius Harff, professor L. Lindelöf samt konsul Leonard Borgström. Paul övertalade också Richard Faltin (1835–1918) att flytta från Viborg till Helsingfors för att ta över Theaterorkestern för spelåret 1869–1870. Båda föreningarna lydde dessutom under Teaterhusaktiebolaget, och relationerna och förhandlingarna mellan dem skulle både behandlas och ofta också godkännas av Teaterhusaktiebolagets styrelse – en inte alldeles okomplicerad ekvation.

Theaterorkesterns följande kapellmästare efter Faltin var Nathan Barnet Emanuel (1848–1914) som trivdes på orkesterpodiet hela åtta spelår, och inte ens då ville han frivilligt överlämna taktpinnen till någon annan. Han anlände till Helsingfors sommaren 1870 med ett svenskt operasällskap från Kungliga Operan, som leddes av operasångaren Fritz Arlberg (1830–1896). Emanuel dirigerade Theaterorkestern på föreställningarna, och uppenbarligen gav musikerna honom godkänt, för han anställdes kort därpå som kapellmästare för orkestern. Våren 1878 fick Emanuel avsked på grått papper och ersattes av Finska Operans kapellmästare Bohuslav Hřímalý (1848–1894).

Redan i Faltins orkester fanns musiker som spelade i orkestern under hela 1870-talet, några även långt senare i orkestrernas olika transformationer ända in på 1880-talet, till och med i Orkesterföreningens orkester, det vill säga Kajanus orkester från och med 1882.

Ett första initiativ till en finsk lyrisk scen på Nya Teatern

Hösten 1867 valdes Kiseleff till teaterns direktör, men endast två år senare stod han inför en överraskande vändpunkt. Frågan om en lyrisk scen på teatern väcktes då, men inte inifrån utan från ett oväntat håll. Kiseleff och Berndtson hade tagit ledigt från teatern för spelåret 1869–1870 och den 26-åriga, nydisputerade doktorn i litteratur och es-

tetik Karl (Kaarlo) Johan Bergbom valdes till teaterns direktion från och med juni 1869. Hans titel var litteratör eller ”litterär rådgivare”, och därmed tog Bergbom över den uppgift Berndtson innehåft. Kiseleff vikarierades i sin tur av vicehäradshövdingen K. A. Weckström. Valet av Bergbom var avgörande för teaterns framtid, men minst lika avgörande var hans avgång några månader senare, i december 1869.

Bergbom och Nervander såg Bergboms position som en öppning för att presentera en plan för en finsk lyrisk scen på teatern, en plan som Nervander överräckte personligen till Kiseleff. Det är inte omöjligt att planen också inspirerats av Yrjö-Koskinens bok *Finlands historia* som publicerades samma år. Historiska dramman på finska med finländska operasångare och en finsk publik i salongen var en långvarig dröm som Bergbom och Nervander förverkligade i planen.

Planen var den första i en rad av totalt fyra under det långa 1870-talet, men samtidigt också den enda som diskuterades vid ett personligt möte. De tre övriga (1872, 1875 och 1880) ser alla ut att ha presenterats offentligt över huvudet på teaterledningen, utan vare sig samtal eller personliga kontakter.

Varken Nervander eller Bergbom tycks ha fått några omedelbara reaktioner på sin plan, men Kiseleffs agerande då han återvände följande höst till teatern talar sitt eget språk. Då började han nämligen själv planera för en lyrisk avdelning på teatern, och dessutom med samma inhemska operasångerskor som Bergbom och Nervander hade i tankarna, Ida Basilier (1846–1928), Emmy Strömer (g. Achté 1850–1924)⁷⁵ samt deras lärare och goda vän Emilie Mechelin. I Kiseleffs plan var operaspråket sverigesvenskt men i mån av möjlighet också finländskt svenskt.

I det här kapitlet utforskas det första informella förslaget om en finsk lyrisk scen på Nya Teatern. I Kiseleffs planer var den sverigesvenska talscenen fortfarande huvudsaken, och en lyrisk scen fick därför inte ta för stor plats. Bergbom och hans vänner drog sina egna slutsatser och började på egen hand ge operor med det nygrundade Finska Sällskapet i Helsingfors.

75 Hädanefter Emmy Achté.



Bild 4. Nathan B. Emanuel (1848–1914), kapellmästare. Foto: Charles Ries. Svenska Teaterns arkiv.

Nya Teatern inledde och avslutade perioden 1869–1871 med operan *Martha* eller *Marknaden i Richmond* (Flotow). Emilie Mechelin sjöng titelrollen båda gångerna, men på olika språk: i maj 1869 på finska och endast en akt och i december 1871 i sin helhet på en finländsk svenska, det vill säga i den mån hennes finländska intonation hördes i operans recitativ och arior. Mechelin var därmed den första finländska svenska operasångaren som anställdes till Nya Teatern av språkliga skäl vid sidan av att hon också var en professionell och utbildad operasångare.

Kung Carls jakt (Pacius) på svenska eller *Martha*
(von Flotow) på finska på Nya Teatern

Trots inslag av en inhemsk och utländsk musikdramatisk repertoar på teatern var det våren 1869 inte ännu fråga om att bygga upp någon

egen lyrisk avdelning på Nya Teatern. Inte ens Pacius och Topelius opera *Kung Carls jagt* kom på fråga. Theaterorkestern hade uppfört operans Ouvertyr i januari 1869 med Pacius som dirigent.⁷⁶ Upplivad av framgången tänkte sig sannolikt Pacius att det nu kunde vara möjligt att ta upp hela operan. Han föreslog därför för Kiseleff att 1852 års Leonora och Jonathan, det vill säga Hanna Brummer (f. Falkman) och August Tavaststjerna, skulle kontaktas för en nyuppsättning av operan. Kiseleff ställde sig tvärt negativ till förslaget. Hans ensemble var liten, ansåg han, och skulle operan ges måste man till stora delar lita till amatörkrafter, vilket bara störde teaterns normala rutiner. Kiseleffs kanske tyngsta argument var att det behövdes en separat organisatör för att ta hand om hela maskineriet (en producent, för att tala nutida språk), eftersom han själv inte mäktade med den arbetsbördan.⁷⁷

Tidpunkten för förslaget var sannolikt helt enkelt illa vald. Ett eget (sverigesvenskt) teatersällskap hade visserligen grundats, men bakom kulisserna såg teaterns framtid osäker ut. Direktionen kämpade med ekonomiska problem och trots tidigare föresatser om en företagsmodell för teatern tvingades man ansöka om statsunderstöd. Kiseleff hade dessutom ansökt om tjänstledighet för följande spelår. Någon riktig stjärna för Leonoras roll kunde teatern inte heller erbjuda Pacius. Sophie Wibergs röst kunde knappast mäta sig med Hanna Brummers ifall Brummer inte var tillgänglig.

Vårens stora operahändelse blev istället en föreställning av Friedrich von Flotows opera *Martha* eller *Marknaden i Richmond* på finska, iscensatt på Nya Teatern av Bergbom och ett nygrundat sällskap, Suomalainen seura (Finska sällskapet).⁷⁸ Föreställningen väckte förhoppningar om att en finsk-svensk teater kunde grundas på Nya Teatern, dels för att teaterns egen primadonna Charlotta Raa med

76 *Finlands Allmänna Tidning* 16.1.1869.

77 Pacius > Kiseleff, Helsingfors 19.2.1869; 20.2.1869; Kiseleff > Pacius, Helsingfors 21.2.1869 [avskrifter], Fredrik Pacius arkiv Coll. 760.2, NB; Rosas 1949, 182.

78 Finska sällskapet var en föregångare till Finska Teatern och det spelade både amatörteater och arrangerade musikaftnar med varierande program. Lorenz Nikolai Achté (1835–1900) tog initiativet till sällskapet och ledde dess musikaliska avdelning. Bergbom var ledare för den dramatiska sektionen. Salomaa 1926, 12–13.



Bild 5. Karl Johan Kaarlo Bergbom (1843–1906), teaterdirektör, författare. Foto: Daniel Nyblin. Museiverket.

KAARLO BERGBOM (1864).

möda hade lärt sig Leas roll i Aleksis Kivis skådespel på finska, dels för att Emilie Mechelin sjöng sin roll i *Martha* på finska. Kaarlo Bergbom gjorde själv en insats som regissör och sufflör.⁷⁹ Finska sällskapet hade dessutom tillgång till Theaterorkestern som dirigerades av Carl Reinhold Littmarck (1842–1899) under tre föreställningar, varav två gavs på Arkadiateatern.

Emil Nervander skrev en kort förhandspuff om föreställningarna i *Hufvudstadsbladet*.⁸⁰ Där redogör han kort för händelserna i *Martha* som är ett förväxlingsdrama där två uttråkade hovdamer klär ut sig och söker arbete som kökspigor. Efter den första föreställningen konstaterar han:

79 Paavolainen 2014, 424.

80 *Hufvudstadsbladet* 2.5.1869.

Intresset för en blifwande finsk theater har erhållit ny näring af de öfwerhufwudtaget owäntadt lyckade försök, man nyss bewittnat, att låta finska språket på scenen höra sig i en *bildad konversationston och i den högre operamusiken*.⁸¹

Nervander smyger här in sina egna och även Bergboms förhoppningar om att finskan lättare skulle accepteras med ”den högre” operamusikens hjälp inför en svenskspråkig publik. Det är möjligt att Nervanders och Bergboms tanke om en finsk lyrisk scen på Nya Teatern föddes just då.

*Kaarlo Bergbom och Emil Nervanders första förslag om
opera på finska på Nya Teatern*

Efter succén med *Martha* anställdes Bergbom till teatern som litteratör och vikarie för Berndtson. Sannolikt såg han med glädje fram emot sitt nya uppdrag och betraktade onekligen valet som en öppning för att skapa en finsk-svensk teater på Nya Teatern. Han hade redan tidigare själv debuterat på teatern som skådespelsförfattare med sorgespelet *Pombal och Jesuiterna*.⁸² Tyvärr hade Kiseleff och Berndtson redan på våren hunnit planera repertoaren och anställa personalen för följande spelår, vilket var en stor missräkning för Bergbom. Han hoppades förmodligen ändå på att kunna påverka planerna från sin nya position.

Även Nervander inspirerades av Bergboms centrala position på teatern.⁸³ Den vision om opera på finska på teaterns scen som skrevs

81 Ibid. 8.5.1869, min kurs.

82 Urpremiär den 17 april 1868. En scen ur skådespelet hade tidigare uppförts på teatern den 1 juni 1867.

83 Ett säkert tecken på detta är den långtgående och fantasifulla plan som Bergbom och Nervander arbetade på, där Nervander skulle ta över ledarskapet för Nya Teaterns elevskola som höll på att dö ut. Emelie Bergbom planerades sitta i dess styrelse och då Kaarlo Bergbom var litteratör och medlem av Garantiföreningens styrelse kunde de tillsammans arbeta för att ”ta över” teatern på finska. Planen stupade främst på att Nervander inte ville bli ledare för en elevskola om han inte fick lön för det. Paavolainen 1914, 146–151.

i Emil Nervanders namn hösten 1869 kom därför lägligt, inte minst med tanke på succén med *Martha* föregående vår.⁸⁴ Som av en händelse presenterade han planen på en finsk lyrisk avdelning på Nya Teatern för Kiseleff ungefär samtidigt som Ida Basilier och Emmy Achté uppträdde i mellanakterna på teatern. Deras operaarior illustrerade effektivt Bergboms och Nervanders plan och gav en inblick i vad de tänkte sig.⁸⁵

Det finns skäl att gå närmare in på deras plan, inte minst för att den dök upp flera gånger under hela 1870-talet ända fram till våren 1880, och dessutom med ungefär samma innehåll varje gång. Planen gick i all korthet ut på att en finsk lyrisk avdelning skulle grundas på Nya Teatern. Avdelningen skulle arbeta relativt självständigt, planera sin repertoar och anställa en egen personal: fyra sångare, en sopran, en alt, en tenor och en bas. Den svenska talscenen skulle fortsätta som förut och i samma utsträckning, men personalen skulle delas in i tre olika kategorier: en med sverigesvenska "sujetter", en annan med finska och en tredje med "sujetter" som var användbara för båda scenerna.⁸⁶

Antalet föreställningar på den planerade finska lyriska scenen var moderat: först gavs enbart två till tre föreställningar i månaden, men antalet kunde senare bli större. Två separata regissörer skulle anställas, men Nervanders och Bergboms vackra tanke var att alla skulle samarbeta över gränserna då det behövdes och var möjligt. Den svenska avdelningen kunde också ge "större sångpjäser". Hur fyra sångare och enbart två, tre föreställningar i månaden skulle gå ihop ekonomiskt går planen

84 Planen finns med bland Nervanders anteckningar om 1870-talets finska teater i Emil Nervanders arkiv (LiA, FLS). Enligt Paavolainen har Aspelin-Haapkylä velat rentvå Nya Teaterns styrelseledamot Karl Bergbom från alla beskyllningar om strategiska intriger inifrån teatern genom att ge Nervander ensam äran för planen. Paavolainen 1914, 478.

85 Under Bergboms korta era på teatern uppträdde både Ida Basilier (g. Magelssen 1846–1928) och Emmy Achté på teatern med två veckors mellanrum. Först uppträdde Achté den 5 november 1869 i mellanakten bland annat med en aria ur operan *Robert le Diable* (Meyerbeer) samt en finsk folkvisa. Därefter stod Basilier i tur den 7 november då hon sjöng bland annat en scen och aria ur *Faust* (Gounod) i kostym och Paminas aria ur *Trollflöjten* (Mozart).

86 Sujett = skådespelare. Paavolainen 1914, 478–483; Aspelin-Haapkylä 1906, 142–145.

inte in på. Överhuvudtaget bifogades inte någon ekonomisk kalkyl över hur verksamheten skulle finansieras, eller så har den försvunnit.

Om Bergbom och Nervander var anspråkslösa i fråga om själva verksamheten, var de desto mera krävande gällande teaterns organisation: två garantiföreningar som med tiden visserligen skulle "smälta ihop" samt en direktion bestående av en direktionsordförande, en verkställande direktör och sex "vanliga" direktörer (tre finska och tre svenska), förutom de två regissörerna och all annan personal som behövdes för föreställningarna. Även om den svenska avdelningen planerades ha fler skådespelare och ansvara för en större del av repertoaren skulle den administrativa ledningen för båda avdelningarna vara lika stor, och dessutom bra mycket större än den hittills varit på teatern. Sju direktörer, en direktionsordförande och två regissörer låter som en smärre armé på de ledande posterna, inte minst med tanke på att den finska avdelningen var betydligt mindre än den svenska. Paavolainen kommenterar förslaget: "Detta om något innebar ett försök att erövra teatern inifrån, för ingenting i befolkningskvoten, husbolaget eller Garantiföreningens aktieandel kunde ha försvarat språkens representativa likvärdighet år 1869."⁸⁷

Kiseleff var trots sin tjänstledighet det spelåret fortfarande med i Teaterhusaktiebolagets direktion. Nervander kunde därför visa sin och Bergboms plan för Kiseleff, som artigt och "humant" bekantat sig med den. Efteråt hade han gjort några smärre invändningar som i praktiken egentligen omintetgjorde alla försök att verkställa den.

Jag [Nervander] underhandlade med konsul N. Kiseleff, som humant som alltid lyssnade till planen och bad att få den skriftligen uppsatt. Det dokument, du talar om, är troligen samma exemplar jag kort derpå lämnade Kiseleff och som jag därefter återbekom med ett vänligt, men beklagdt beklagande, att planen stötte på praktiska svårigheter vid begagnandet af samma scen för två teatertrupper repetitioner.

87 Paavolainen 1914, 580. "Se, jos mikä merkitsi yritystä vallata teatteri sisältäpäin, sillä mikään Helsingin väestösuhteissa, taloyhtiön tai Takausyhdistyksen osakkuudessa ei olisi tuottanut kielten edustuksellista tasalukua vuonna 1869." (min övers. till svenska).



Bild 6. Emil Fredrik Nervander (1840–1914), konsthistoriker, författare. Foto: C. A. Hårdh. Museiverket.

Icke ens musiksalens användande i nödfall befanns lämpligt, förutsadt mera af Bergbom än af mig. I alla fall såg allt hyggligt och kordialt ut, och vi kunde tryggt gå framåt.⁸⁸

Kiseleff behövde knappast se länge på planen innan han insåg farorna med att bygga upp två parallella organisationer inom sin teater, med starka personligheter i beslutsfattande positioner och möjligen honom själv som verkställande direktör med uppgift att medla mellan alla dessa nivåer och språk. Han hade redan en viss erfarenhet av att förhandla med den till hälften självständiga Teaterorkestern.

Varken Hirn eller Paavolainen har lyckats få reda på om planen någonsin presenterades för Garantiföreningens styrelse. I Weckströms

⁸⁸ Nervander > Aspelin-Haapkylä [s.l.] 9.4.1906; Aspelin-Haapkyläs arkiv, LiA/FLS; Paavolainen 1914, 481.

memorialbok förekommer inga anteckningar om att vare sig han själv eller styrelsen tagit ställning till planen. Möjligen kan den ha diskuterats inofficiellt i en negativ anda, för Bergbom avgick överraskande från sin post som litteratör i december 1869. Den officiella orsaken till hans avgång indikerar att så kan ha varit fallet: ”enär repertoiren icke enlig med hans åsikter”.⁸⁹ Nervanders och Bergboms plan dök däremot upp på nytt senare, i alla de tre följande fusionsförslagen och med en lika stor slagsida åt de finsksinnades sida som i 1869 års förslag.

*Konkurrens om de finländska svenska
operasångerskorna Mechelin, Basilier och Achté*

Hösten 1870 var de utbildade operasångerskorna, Emilie Mechelin, Ida Basilier och Emmy Achté på väg hem från Paris och alla tre fanns med i Bergboms planer: ”Hvad spektaklerna här i höst beträffar, har Basilier lofvat uppträda vid 4 finska operarepresentationer, 150 Mark för gången. Med Strömmen[sic] har jag ej ännu lyckats komma öfverens. Ej heller med Mili Mechelin.”⁹⁰ Det som Bergbom hade i tankarna var Verdis opera *Trubaduren* på finska. Operan hade premiär den 25 november 1870 och uppfördes fyra gånger på Arkadiateatern.⁹¹ Bergbom inledde samtidigt ett långvarigt samarbete med Nya Teaterns förra kapellmästare Richard Faltin, som vid det laget var Nikolaikyrkans organist och musiklärare vid Kejserliga Alexandersuniversitetet.

Trubaduren öppnade sannolikt upp ögonen för Kiseleff som insåg att Bergbom (och Nervander) menade allvar med sin plan på en finsk lyrisk scen, och att ett samarbete med dem i så fall vore att föredra. För en kort tid uppstod nämligen en öppning mellan parterna på hösten,

89 Weckström K.A. Memorialbok, Coll 255, NB.

90 Bergbom > Raa-Winterhjelm [s. l., s. d.], 1870. KBA. LiA, FLS.

91 Antti Tuokko (Törneros) översatte librettot till finska. Ida Basilier sjöng Leonoras roll och hennes kollega från Kungliga Operan, tenoren Gunnar Fogelberg, uppträdde i Manricos roll. Övriga medverkande var Niklas Achté som greve Luna och Ilta Lagus (g. Ekroos) i Azucenas roll.

det vill säga om man får tro en debatt som fördes i *Helsingfors Dagblad* knappa två år senare. Någon ur styrelsen, möjligtvis Kiseleff själv, eller Fredrik Cygnaeus, men definitivt någon som agerat med både Kiseleffs och styrelsens välsignelse, hade gjort ett förslag till Bergbom om samarbete på hösten 1870. Bergbom hade dessvärre avvisat förslaget.⁹² Ida Basilier hade även hon signalerat sitt intresse för engagemang på Nya Teatern, möjligen redan då hon uppträdde med mellanaktsmusik på teatern en dryg månad innan *Trubaduren* hade premiär.⁹³

Emilie Mechelin och Emmy Achté hade nyss återvänt från Paris och bådads framtid var öppen. Det är inte omöjligt att Kiseleff såg det samma som Bergbom, nämligen att Mechelin tillsammans med sina elever Basilier och Achté var en lyckträff för vilken lyrisk avdelning som helst, oberoende av språk. I Kiseleffs planer var operaspråket knappast ensidigt finska, men enstaka föreställningar på finska var eventuellt en möjlighet ännu i det här skedet. Var alla dessa trevanden Kiseleffs och teaterstyrelsens senfärdiga svar på Bergboms och Nervanders förslag om en lyrisk avdelning på finska på Nya Teatern drygt ett halvt år tidigare? I så fall var det nu Kiseleff som drog upp riktlinjerna för samarbetet. Hans och teaterstyrelsens främsta syfte var att engagera de utbildade finländska sångerskorna, men framförallt att behålla teaterns ledarskap i egna händer.

Basilier återtog överraskande bryskt sitt erbjudande till teatern drygt en månad efter succén med *Trubaduren*. Glömsk av sina egna inviter i teaterns riktning gjorde hon offentlig sak av att avslå Fredrik Cygnaeus erbjudande om engagemang. Basilier motiverade sitt avslag med att arvodet varit förolämpande lågt.⁹⁴ Det var knappast lätt för Basilier att

92 *Helsingfors Dagblad* 3.5.1872. Paavolainen anser att om det berott enbart på Kiseleff och Bergbom hade ett samarbete mellan dem uppstått på teatern. Paavolainen 2014, 548–549.

93 Den 12 oktober 1870 sjöng Basilier ett relativt digert program på Nya Teatern i en mellanakt, bland annat en aria ur *Sömngångerskan* (Bellini) samt efter föreställningen en scen ur operan *Hamlet* (Thomas). Operadatabasen Oopperasampo.

94 Basilier förutsatte också att teatern skulle anställa en utbildad och erfaren motspelare åt henne. Troligen hade hon Kungliga Teaterns tenor Gunnar Fogelberg i tankarna, som gästspelat i Manricos roll i *Trubaduren*. Se signaturen Nisses brev till landsorten, *Helsingfors Dagblad* 12.12.1870.

offentligt välja sida. Några år tidigare hade hon nämligen fått stipendium för studier i Paris av senaten och uttryckligen på senator Robert von Trapps rekommendation. von Trapp var Kiseleffs goda vän och en av det permanenta teatersällskapets grundare redan år 1867.⁹⁵

Efter Basiliers offentliga avslag fortsatte Kiseleff och styrelsen sin egen behärskade och försiktiga operaoffensiv på Nya Teatern, utan samarbete med vare sig Basilier eller Bergbom och i detta skede inte heller med Mechelin. Teaterns musikdramatiska ensemble var därför både sverigesvensk och exceptionellt liten spelåret 1870–1871: förutom Jenny Wickman uppträdde fröknarna Jenny Widgren⁹⁶, Sophie Wiberg och Harald Apelbom⁹⁷ i den lyriska repertoaren. Den lilla ensemblen måste ha verkat tunn även för den sparsamma Kiseleff. Man lyckades trots allt ge den komiska operan *Muraren* (Auber) tre gånger i april, en repris från 1868 med delvis samma sångare. Emil Nervander var relativt uppmuntrande i sitt korta omnämnande av operan.⁹⁸ Samtidigt förhandlade Kiseleff med Emilie Mechelin för att övertala henne att komma till teatern.

Operasångerskan Emilie Mechelins anställning försakar oro på Nya Teatern

För Kiseleff var det än så länge endast en praktisk åtgärd att locka inhemska operasångare till teatern. Därför förutsåg han knappast ännu

95 Trapp var Garantiföreningens ordförande åren 1867–1869 och styrelsemedlem ända fram till sin död våren 1875. Förutom stipendierna erhöll Basilier ytterligare studiebidrag av ryska kejsarinnan på rekommendation av generalguvernören Adlerbergs hustru, åren 1869 och 1871. För en noggrann redogörelse för Basiliers bidrag, se Moilanen 2016, 55–57.

96 Jenny Widgren hade debuterat i tomten Pikkus roll i *Ainamo*, ett skådespel med sång komponerat av förra kapellmästaren Johan Filip von Schantz (1835–1865), premiär den 5 oktober 1868. *Hufvudstadsbladet* 9.10.1868; *Helsingfors Dagblad* 7.10.1868. Efter att Widgren lämnat teatern grundade hon ett eget teatersällskap på Victoriateatern i Oslo, Jenny Widgren-Norrby's teatersällskap.

97 Harald Fredrik Apelbom (1836–1903) anställdes 1868 till teatern och stannade kvar ända till 1881. Han hade även ansvar för teaterns bibliotek. Han kom till Helsingfors från Mindre Teatern och Södra Teatern i Stockholm där han varit anställd åren 1858–1860.

98 *Hufvudstadsbladet* 21.4.1871.

den rivalitet mellan genrer, sångare och scenspråk som skulle uppstå både inom och utanför teatern i och med att en utbildad inhemsk operasångare som Emilie Mechelin anställdes till Nya Teatern.

Orsaken till att spelåret 1870–1871 dominerats av operetter på Nya Teatern var att sångerskan Sophie Wiberg var den lyriska scenens främsta stjärna. Repertoaren hade därför anpassats till hennes röst. Ifall Kiseleff ville ändra på det måste han anställa någon eller några med andra röstkvaliteter än både Wibergs och Jenny Widgrens. Våren 1871 stod det därför klart att Emilie Mechelin anställdes vid teatern med uppgift att uppträda i ”större sångpartier”, men också som ”ledarinna för sången”.⁹⁹ Sophie Wiberg såg sin position på teatern hotad av Mechelin och började ”krångla”, enligt Kiseleff.¹⁰⁰

Mechelin var utbildad, ”fosterländsk”, det vill säga född i Finland och av god familj.¹⁰¹ Hon anställdes på relativt fördelaktiga villkor till teatern, men hennes kontrakt – undertecknat den 19 april 1871 – nämner inte de ”större sångpartierna”, utan enbart ett arvode (3000 mark/år) för sex timmar i veckan för att ”tillhandagå sujetterna med undervisning och råd vid instuderandet af dem anförtrödda sångroller”.¹⁰²

Mechelin sjöng trots allt huvudrollen i totalt fem operor och på 35 föreställningar under de två spelår (1871–1873) hon var anställd på teatern. Under det första spelåret uppträdde hon i *Martha* och *De lustiga fruarna från Windsor* (Nicolai) och följande säsong i *Nattlägret i Granada* (Kreutzer), *Friskyttan* (Weber) och *Kronjuvelerna* (Auber). Alla dessa operor, förutom den romantiska operan *Friskyttan*, kan räknas till genren komiska operor (opera comique/opera buffa) med komiska förvecklingar i handlingen, lyckliga slut och en talad dialog som de säkraste kännetecknen. De kvinnliga huvudrollerna är skrivna

99 Mechelin > Kiseleff, Helsingfors 2.5.1871. Kiseleffs arkiv, Svenska Teaterns arkiv SLSA 1270.

100 Kiseleff > Mechelin Helsingfors 1.6. 1871. Kiseleffs arkiv, Svenska Teaterns arkiv SLSA 1270.

101 Emilies bror var Leo Henrik Stanislaus Mechelin (1839–1914), senator, lantdagsman och professor.

102 Personalkontrakt. Svenska Teaterns arkiv SLSA 1270. Kontraktet som förnyades ett år senare (8.4.1872) har exakt samma innehåll.

för en sopran, men kräver inte någon koloratur. Mechelins sopranröst som inte var speciellt hög passade därför utmärkt för dessa operor. Hon debuterade den 15 december 1871 i titelrollen i *Martha* som nu uppfördes i sin helhet på teatern och på en finländsk svenska. Hennes debut var ett viktigt steg på vägen mot en inhemsk lyrisk scen på Nya Teatern.

För att få en tillräckligt bra motspelare åt Mechelin i till exempel Lyonels roll i *Martha* inledde Kiseleff förhandlingar brevledes med tenoren Gunnar Fogelberg från Sverige och erbjöd honom engagemang. Fogelberg – tenoren som sjungit Manricos roll i *Trubaduren* föregående höst – hade gärna accepterat erbjudandet, men ansåg det omöjligt att gå med på Kiseleffs stränga krav. Det var inte arvodet i sig som var orsaken. Fogelberg hade eventuellt accepterat ett lägre arvode ifall de övriga villkoren varit acceptabla. Kiseleff krävde nämligen ovillkorligen att tenoren också skulle uppträda i talroller och som statist vid behov. I just den brevväxlingen kommer det tydligt fram hur Kiseleff tänkte sig operans och operasångarnas ställning vid teatern:

Två högst tre operor hoppas vi kunna åstadkomma under säsongen. Hufvudsakligaste programmet utgöres af talpjeser, operetter och mindre sångpjeser, i hvilka hela den fåtaliga personal, vi kunna disponera om, är skyldig att efter förmåga tjenstgöra – Naturligtvis ligger det i direktionens intresse att välja pjeser och fördela rollerna efter krafterna, men för att företaget skall kunna hålla sig uppe, måste alla arbeta derpå, *hvarföre* något undantag i *tjenstgöringskyldigheten icke kan komma ifråga. Någon skild lyrisk scen ega vi följaktligen icke.*¹⁰³

Kiseleffs svar till Fogelberg var i linje med hans uttalade personalpolitik som formulerats redan vid decennieskiftet. Hans bestämda avvisande kan betraktas som ett sista ord till en alltför pretentiös operasångare, men bör också betraktas i skenet av hans åsikter om operans ställning på teatern. Han ville anställa duktiga sångare, men

103 Kiseleff > Fogelholm, Helsingfors 19.6.1871. Kiseleffs arkiv. Svenska Teaterns arkiv SLISA 1270. Min kurs.



Bild 7. Operasångaren, sångpedagogen Emilie Mechelin (1838–1917) i titelrollen i operan *Martha* eller *Marknaden i Richmond* (Flotow). Foto: Charles Riis, Svenska Teaterns arkiv.

en förutsättning var att de anpassade sig till realiteterna på teatern och var beredda att göra annat än sjunga. Som det senare skulle visa sig var den här principen Kiseleffs och hela teaterns akilleshäla i konkurrensen med Finska Operan.

Till Kiseleffs principer hörde också att hålla de anställda i strama tyglar och han tålde inga divalater. Sophie Wiberg skulle sjunga Nancys roll i *Martha*, men redan på våren började hon ”krångla”. Dels reste hon oförhoppandes till Stockholm där hon hoppades på en anställning vid Kungliga Teatern, dels sjukskrev hon sig en knapp månad innan *Marthas* premiär inträffade. Kiseleff var både indignerad och rejält irriterad, men katastrofen avvärdades i sista stund och premiären hölls

enligt planerna. Följande vår fick Wiberg ändå nog av teaterns nya operapolitik och sade själv upp sitt kontrakt.¹⁰⁴

Ifall Wiberg krånglade för att hon var rädd att få kritik för ”fel” sorts tonbildning i *Martha* så besannades hennes farhågor av *Morgonbladet*.¹⁰⁵ Recensenten – det vill säga Bergbom – ville tydligt göra klart för läsarna att det existerade en avgörande skillnad mellan hur man sjunger opera och vaudeville eller kuplett. De båda genrerna har en egen sångstil, och att förena dessa i en och samma opera var ett tecken på brist på tillräckligt duktiga sångare. Mechelin hade varit den överlägset bästa artisten i operan, men Apelbom kom förvånansvärt nog som god tvåa och fick beröm av Bergbom. Däremot hade Wiberg inte gjort några som helst ansatser för att ändra sin tonbildning, och Bergbom avfärdade henne med att hennes röst passade bäst för kupletter och ”smärre sångstycken”.

Fr. Wibergs poetiska föredrag af wisor, isynnerhet folkwisor, har i wå dewiller och smärre sångstycken ofta förtjusat. I operan bär deremot Fr. W:s staccaterade föredrag en alltför naturalistisk, alltför kuplettartad anstrykning för att ej, isynnerhet i ensemblenumren, ställwis inverka tillochmed störande. Deremot war Fr. W.s spel piggt och rutineradt.

Inte heller Gustaf Gustafssons röst hade haft någon vidare bra operaröst, men han kompenserade mer än väl som skådespelare, vilket visserligen Wiberg också gjort. Bergbom öste däremot sitt beröm över Mechelin och svängde sig med musikaliska facktermer: Mechelin var en ”soprano sfogato”, som

(...) klart och ledigt tager ut sitt a, men hwars h, c och ciss ej göra någon hemlighet af att de framkomma med swårighet. Stämman är ren, mjuk och fyllig, samt bildad i den bästa skola. Tekniken är korrekt och

104 Då fick hon äntligen anställning i Stockholm där hon med tiden gjorde en strålande karriär som operettsångerska på Mindre Teatern. Wiberg återvände bara för ett kort gästspel till Nya Teatern i Den sköna Galathea (von Suppé) i maj 1878.

105 *Morgonbladet* 8.12.1871.

solid. Intonationen är beundransvärdt säker, och der någon anmärkning kunde göras, buro partiets för Fr. M.-s röst ställwis nog höga tonlägen skulden.¹⁰⁶

Bergbom tar i det här skedet upp Mechelins skådespelartalang med stor försiktighet och diplomati: ”Fr. M:s spel war, om också en och annan mindre plastisk armrörelse förekom, tillfredsställande och naturligt, hennes företeelse i hög grad ladylike.” Även de övriga dagstidningarna skrev positivt om henne och speciellt om den debuterande basen Wilhelm Rydberg (1850–1915) i Plumketts roll.¹⁰⁷ Rydberg klassificerades som nybörjare, men som ett framtida löfte. Han hade en ”sonor röst” och sjöng både rent och vackert.¹⁰⁸

106 Ibid.

107 Rydberg hade studerat både sång och deklamation vid konservatoriet i Stockholm sedan år 1870. På samma sätt som Harald Apelbom drog även Rydberg stor nytta av Mechelins vokala undervisning på teatern. Med tiden utvecklades han till en god bassångare, och efter fyra år på Nya Teaterns scen fick han anställning vid teatern i Göteborg. Svanljung 1918, 110–112.

108 *Finlands Allmänna Tidning* 30.11.1871.

En första petition om Nya Teatern som finsk-svensk nationalteater på lantdagen 1872

Våren 1869 var det ännu lätt för Kiseleff att ignorera Bergboms och Nervanders planer på en finsk lyrisk scen på Nya Teatern. Däremot kunde inte den plan som framlades på lantdagen våren 1872 längre förbigås med tystnad. Bondeståndets representant Petter Kumpulainen presenterade nämligen en petition om en finsk-svensk nationalteater på Nya Teatern, ett förslag som visserligen röstades omkull. Men de offentliga och rentav fientliga utspel av Bergbom i dagstidningarna efteråt upplevdes som medvetet överdrivna och sårande för teaterledningen. Kiseleff reagerade själv aldrig offentligt, men istället bemötte flera andra Bergboms skrivelser i dagstidningarna. Efter att stormen lagt sig grundades Finska Teatern i juni 1872 och ett år senare dess lyriska avdelning, Finska Operan.

Spelåren 1872–1875 var till råga på allt annat en period fylld av motgångar för Kiseleff och hans teater. Dels lämnade Emilie Mechelin teatern efter en kritisk recension av Nervander i *Hufvudstadsbladet* våren 1873. Därmed förlorade han sin enda synliga och hörbara trumf i konkurrensen med Bergbom. Allt oftare började han reagera irriterat och oplanerat. Helst ville han avgå, men övertalades att stanna på villkor om envælde. Missnöjet spred sig bland skådespelarna, men också inom Theaterorkestern vars arbetsbörda hade ökat betydligt av de operor som givits. Dels krävde kapellmästaren Emanuel bättre arbetsförhållanden och högre löner för musikerna, men istället för att komma honom till mötes började Kiseleff öppet söka efter en ny kapellmästare. Emanuel drog sina egna slutsatser, och efter en tid med

förhandlingar tog han över orkestern som sin "egen affär". Därmed gick Theaterorkestern in i en ny självständig fas.

Efter alla misslyckanden grep Kiseleff efter ett halmstrå och skrev till Fredrik Pacius och bad att få sätta upp sagspelet *Prinsessan af Cypern*.¹⁰⁹ Pacius föreslog istället *Kung Carls jagt*, vilket Kiseleff inte ens vågat hoppas på. Operan var inhemsk och Topelius libretto var på svenska. Kiseleffs förhoppningar steg därför betydligt om att operan skulle lyfta upp teatern ur det offenbachiadernas träsk dit Kumpulainen, Bergbom och Nervander så effektivt skyfflat teaterns musikdramatiska repertoar.

Vägen fram till operapremiären i april 1875 var förvånansvärt lång och stenig. Kiseleff själv hann både avgå och återvända under tiden och teaterdirektionen byttes ut flera gånger. "Repetiteuren" Martin Wegelius gästspelade också kortvarigt på teatern under spelåret 1873–1874, men utan att riktigt få komma till tals vid sidan av Emanuel. Den absolut största frågan gällde vem som skulle sjunga Leonoras roll i Pacius opera.

Bondeståndets lantdagspetition om en tvåspråkig nationalteater

Lantdagsvåren 1872 inleddes på Nya Teatern med nyårstablåer och några lustspel med sång blandade med skådespel av Runeberg (*Kan ej*), Topelius (*Regina von Emmeritz*), Wecksell (*Daniel Hjort*) och Shakespeares pjäs *Macbeth*. Den taldramatiska repertoaren var således väl representerad med både klassiker och finländska skådespel. Även *Martha* gavs några gånger på vårsidan. Men några dagar efter *Macbeth* var det dags för Offenbachs operett *Frihetsbröderna*, sannolikt som en eftergift för Sophie Wiberg som fick uppträda i den unga bondgossen Fragolettos roll.

Bergboms recension av *Frihetsbröderna* den 4 mars var som en uppvärmning inför hans och Nervanders utspel i pressen något senare.

109 Kiseleff > Pacius, Helsingfors 15.9.1873. Kiseleffs arkiv, Svenska Teaterns arkiv, SLSA 1270.

Bergbom ifrågasatte teaterns repertoarval och kallade operetten ett "champagnerus", men ett särdeles avslaget sådant. Mot slutet frågar han sig om man ens kunde tillämpa begreppet "konst" på operetten. Han svarade själv nekande, och tillade att musiken är "allt till innersta grunden genomträngd af en konstnärlig osedlighet, som hånler åt Schiller och alla dem, som anse det som gifver betydelse och berättigande åt theatern".¹¹⁰

Bara några veckor efter Bergboms recension lämnade bondeståndet in en petition på lantdagen om en nationalteater på båda språken, finska och svenska. Frågan lyftes upp på högsta nivå, samtidigt som Nya Teaterns rättigheter till sitt statsunderstöd ifrågasattes. Samma argument som talade för en fusion hade presenterats två år tidigare i ett offentligt brev av Nervander till teaterledningen,¹¹¹ och de fanns med redan på hösten 1869 i den inofficiella plan som Nervander överräckt åt Kiseleff.¹¹² Nu gick bondeståndets representant Petter Kumpulainen ett steg längre och tog upp planen på lantdagen. Bergbom sekunderade i samma anda i en serie artiklar i *Morgonbladet*. Senast nu förstod alla berörda parter att frågan om konst, teater och opera egentligen handlade om språkpolitik i "den förställda nationen".¹¹³

Kumpulainen presenterade petitionen på bondeståndets plenum den 16 mars 1872. Det väckte förvåning och till och med munterhet bland allmänheten att just bondeståndet talade för en nationalteater i Helsingfors. I grannländerna, bland annat i Sverige, hörde landsbygdens representanter i regel till dem som mest hårdnackat motsatte sig statsunderstöd för allt vad teater och opera hette.¹¹⁴ Ingen svävade dock i okunskap om att det egentligen var Bergbom och hans vänner som stod bakom petitionens formuleringar.

110 *Morgonbladet* 4.3.1872.

111 *Hufvudstadsbladet* 27.1.1870.

112 Se s. 45–47.

113 Se inledningen s. 11; 18.

114 Exempelvis ifråga om Kungliga Teaterns och Operans finansiering, som debatterades ungefär samtidigt i Stockholm, beslöt riksdagens andra kammare att Kungliga Teatern inte längre skulle finansieras med statsmedel. Se Richardson 1966, 26–31.

Kärnan i Kumpulainens tal var att det fanns en avgörande skillnad mellan en teater som ren och skär underhållningsinriktning ("paljas huvituslaitos") och en teater som bildningsanstalt ("sivistyksen esine"). Den stora frågan var om staten alls skulle finansiera en underhållningsanstalt, men ifall syftet var att bilda folket borde teatern vara lika mycket finsk-som svenskspråkig.¹¹⁵ Som konkret åtgärd föreslogs att Nya Teaterns statsunderstöd skulle dras in så länge som finskan inte hördes från scenen.¹¹⁶

Petitionen förkastades i alla ständer förutom i bondeståndet. Det allmänt negativa bemötandet av Kumpulainens petition och den överlägsna attityden bland vissa svensksinnade lantdagsmän retade upp den 28-åriga blivande teaterdirektören Kaarlo Bergbom. Bergbom, som följt med diskussionerna från läktaren, släppte loss hela sin förargelse i flertalet artiklar. Hans inlägg publicerades först på finska i mars i *Kirjallinen Kuukauslehti* och därefter på svenska i tre nummer av hans egen tidning *Morgonbladet* under rubriken "Några ord om våra nuvarande teaterförhållanden".¹¹⁷ Bergboms huvudargument var att Nya Teaterns rätt till statsunderstöd var förverkad om teatern inte gav föreställningar på finska. Utan dessa riktade sig teatern enbart till en försvinnande liten del av landets befolkning som råkade tala svenska, och som dessutom hörde till Helsingfors överklass.

115 "[V]aan jos se on pidettävä sivistyksen esineenä maalle, niin pyytäisimme Teaterin maassamme täst'edes olemaan välttämättömästi yhtä paljon suomen- kuin ruotsinkielisenki, jolloinka se vasta tulisi olemaan koko maan kansallisuudelle sivistys-esineenä ja kansan toivotun tarkoituksen mukainen." Kumpulainens petition om understöd för finskspråkiga teatersträvanden presenterades på bondeståndets plenum den 16 och 19 mars 1872. Suomen talonpoikaissäädyn pöytäkirjat, Helsingissä 1895, 260–261. [Men om den [scenen] skall anses vara ett föremål för landets bildning, anhåller vi om att vårt lands teater nödvändigt skulle vara lika mycket finsk- som svenskspråkig, emedan den först då skulle vara ett bildnings-föremål för hela landets nationalitet och i enlighet med folkets förhoppningar. Min övers.]

116 Samtidigt pågick en kamp om ett finskspråkigt läroverk, finska normallyceet i Helsingfors, som regeringen dragit in och flyttat till Tavastehus. Genom en insamling lyckades man rädda det högre läroverket i Helsingfors som gav undervisning på finska. Hirn 1949, 370.

117 *Kirjallinen Kuukauslehti* 8.4.1872; *Morgonbladet* 10, 11 och 12.4. 1872. Bergbom hörde till *Morgonbladets* redaktion under åren 1872–1874. Paavola 2014, 627.

Förutom den konkreta kritiken mot Nya Teaterns scenspråk slipade Bergbom ytterligare på ett argument med en ännu större ideologisk och moralisk bärkraft i den uppblussande operadebatten. Argumentets kärna var en klar och tydlig definition av konsten och dess uppgift i samhället. Med en implicit hänvisning till den estetiska idealismen (Moi) och nationalismen kopplade Bergbom samman konsten med "folket", "språket", "nationen" och "bildningen". Kritikens udd riktades mot Nya Teaterns lyriska repertoar, som också enligt Kiseleff främst hade till uppgift att vara underhållande och avkopplande. Det "offenbachska nojset" (Nervander) blev i fortsättningen en enkel måltavla för de finsk-sinnades kritik. Talscenens "allvarliga" skådespel förbigicks däremot lika målmedvetet med tystnad.

Bergboms inlägg var provokativa och den svensksinnade pressens mothugg lät inte vänta på sig. Bremer ansåg i *Helsingfors Dagblad* att Bergboms anklagelser var missriktade, och passade på att påminna honom om det erbjudande om samarbete "en styrelseman" från teatern gett honom redan år 1870, ett erbjudande som han avslagit.¹¹⁸ Bergbom "uppretades" att författa ett svar "som i våldsamt överskred det mesta av vad som skrivits under teaterstriden år 1872".¹¹⁹ Hirn menar att det ser ut som om Bergbom "förlorat sin jämvikt" och Paavolainen är inne på samma linje.¹²⁰

Med fog kan man säga att Kumpulainens och Bergboms agerande i offentligheten den våren kom att fungera som en krigsförklaring mot Nya Teatern. Det olyckliga var att debatten både politiserades och personifierades, och därmed blev ett samarbete över språkgränserna allt avlägsnare för flera i Nya Teaterns ledning.

Ett konkret resultat av lantdagens beslut var dock att *Suomalainen teateriyhdistys* hade ett möte den 10 juni, där Finska Teatern grunda-

118 *Helsingfors Dagblad* 3.5.1872; se även s. 49.

119 Hirn 1949, 392.

120 Enligt Paavolainen (2014, 647) visade sig Kaarlo vara "paitsi taitava retorinen miekkailija ja ympärilleen viuhtova hosuja, myös jankuttaja joka tuijottaa yksityiskohtiin ja jolta suhteellisuudentaju häviää"; "en skicklig retorisk pennfäktare, men också en som flänger omkring och ältar samma saker och stirrar sig blind på detaljer och en som förlorat sitt sinne för proportioner" (min övers.).

des. Professor Yrjö Koskinen, amanuens Berndt Otto Schauman och doktor Kaarlo Bergbom valdes till styrelsen. Yrjö Koskinen avsåg sig inom kort sitt medlemskap i styrelsen, men Suutela påpekar att han trots detta fortsatte arbeta hårt för teatern och länge fungerade som dess chefsideolog.¹²¹ Koskinen återkom en andra gång i en interimistisk styrelse för Finska Teatern på våren 1877. Än så länge förekom Finska Teaterns lyriska avdelning enbart som en dröm i framtiden, men en dröm som blev verklighet på hösten 1873. Redan ett år tidigare hade Bergbom gjort vissa trevanden för att förverkliga sin plan.

Trots den offentliga kalabaliken om Nya Teaterns statsstöd beslöt senaten redan den 27 april 1872 att ett statsunderstöd (12 000 mark) återigen skulle beviljas teatern för tre år framöver.

De muntra fruarna i Windsor (*Nicolai*) och
”det offenbachska noiset”

Mitt under vårens heta debatt i pressen och på lantdagen sjöng Emilie Mechelin den kvinnliga huvudrollen i den komiska operan *De muntra fruarna i Windsor* (Otto Nicolai).¹²² Handlingen i operan följer relativt noggrant Shakespeares pjäs med samma namn. Falstaff görs till åtlöje och man driver med hans försök att förföra de gifta fruarna Ström (Mechelin) och Page (Wiberg). Den rutinerade skådespelaren Gustaf Gustafsson i Falstaffs roll gjorde odiskutabelt succé, och hans rolltolkning var så autentisk att Nervander rentav betraktade den som ett faksimil av rollen.¹²³

Nervander placerade dock Nicolais opera i samma kategori som operetten *Frihetsbröderna*, det vill säga till ”det offenbachska noiset” med en implicit hänvisning till Kumpulainens tal.¹²⁴ Han beklagar också att *Frihetsbröderna* och *De muntra fruarna i Windsor* givits så nära inpå

121 Suutela 2001, 71–90.

122 Premiär 10.4.1872. Operan uppfördes fyra gånger.

123 *Hufvudstadsbladet* 18.4.1872.

124 Ibid.

varandra att publiken svikit den senare. Tillsvidare var han välvilligt inställd till Emilie Mechelin, som sjungit sin roll ”på ett artistiskt sätt och utan det aflägsnaste effektsökeri”. Även i dramatiskt avseende berömmar han henne.

Bergboms kritik i *Morgonbladet* var berömvärd saklig, trots debattens hetta i övrigt. Mechelins uttal i den talade dialogen kommenterades bara kort med att det denna gång varit ”korrektare”, sannolikt i jämförelse med dialogen i *Martha* föregående höst. Dessvärre konkretiserar han inte hur Mechelins dialoger hade förbättrats, men eventuellt i riktning mot ett finländskt svenskt högspråk utan vare sig dialektala eller sverigesvenska inslag.¹²⁵

Utåt fortsatte teaterns vardag som förut utan att rubbas av debatten kring lantdagen. Kapellmästaren Emanuel och Mechelin avtackades båda i dagstidningarna som de ansvariga för instuderingen av operorna. Deras samarbete verkar ha fungerat bra, till den grad att det började ryktas om förlovning mellan dem.¹²⁶ Mot slutet av säsongen fördes också fredliga förhandlingar mellan Kiseleff och Bergbom om Theaterorkesterns medverkan på ett planerat gästspel av Ida Basilier. Kiseleff lovade orkestern åt Bergbom ifall den var ledig någon kväll.¹²⁷

Nikolai Kiseleffs oförändrade anställningspolitik

Hur reagerade Kiseleff på Bergboms utspel i dagstidningarna? Kiseleff deltog aldrig själv i tidningskriverierna i offentligheten, vare sig då eller senare. Den lotten föll på andra styrelsemedlemmar, till exempel Bremer och senare Wilhelm Bolin (1835–1924) i *Helsingfors Dagblad*.¹²⁸ Kiseleff gick till synes lugnt vidare med sitt program där han sparade

125 Mechelin hade förvisso tidigare gett flera konserter tidigare utan att någon ifrågasatt hennes språk.

126 Basilier > E. Bergbom, Stockholm 24. 2. 1872. KBA, LIA, FLS.

127 Kiseleff > Teaterhusaktiebolagets direktion, Helsingfors 27.5.1872. Teaterhus Aktiebolagets handlingar, [C. Brummers arkiv], SLSA 1270.

128 Bolin var bibliotekarie, professor i filosofi och författare. Under åren 1862–1864 och 1871–1874 skrev han även musikrecensioner under signaturen – (omega). Bolin satt i Garantiföreningens styrelse spelåren 1874–1875 och 1876–1878.

kostnader samtidigt som han ville höja nivån på den lyriska repertoaren. Resultatet var inte särskilt övertygande, trots att Mechelin lovat fortsätta ytterligare en säsong.

Ett tecken på att missnöjet pyrde bland de sverigesvenska skådespelarna var att Sophie Wiberg äntligen gjorde slag i saken och lämnade teatern för att ta anställning i Stockholm. Även om Kiseleff inte ville erkänna det var det en stor förlust för teatern att hon avgick. Wiberg hade länge känt att hon inte riktigt passat in i teaterns nya operatrend, och hon var verkligen inte van vid att få dålig kritik i pressen. I *De muntra fruarna i Windsor* hade hon närmast varit håglös.¹²⁹

Kiseleff kontaktade den svenska operasångaren Fritz Arlberg och frågade sig för om lämpliga personer till teatern. Brevet hölls i Kiseleffs vanliga stil: ”unga personer med godt rykte, fördelaktigt yttre, bildning och god musikalisk underbyggnad”.¹³⁰ Han poängterade vidare att all personal är ”skyldig att tjänstgöra såväl på den dramatiska som den lyriska scenen”. Det är troligt att Kiseleffs absolut bästa nyförvärv den våren anställdes på rekommendation av Arlberg, det vill säga skådespelaren och basbarytonen Algot Lange (1850–1904).¹³¹

Kiseleff ville förnya kontraktet med Mechelin i god tid och skrev ett långt och högaktningsfullt brev till henne med en helt annan ton än det barska tonfall som han använt i breven till exempelvis Wiberg föregående vår. Kiseleff sade sig värdesätta Mechelins samvetsgranna arbete, men också att hon var en inhemsk sångare.

129 Nervander i *Hufvudstadsbladet* 18.4.1872.

130 Kiseleff > Arlberg, Helsingfors 7.4.1872. Kiseleffs arkiv, Svenska Teaterns arkiv, SLSA 1270.

131 Algot Lange var då en ung juridikstuderande från Uppsala som inte hade råd att fortsätta med sina studier och som därför gav sig in på sängarbanan. Han bytte alltså ut en osäker tillvaro mot en ännu osäkrare framtid, men efter fem läroår vid Nya Teatern reste han till Paris för att studera för sångaren Romain Bussine (1830–1899). Svanberg 1917, 109. Därefter såg hans framtid betydligt ljusare ut, och han fick genast plats som operasångare på Kungliga Operan i Stockholm. Efter ytterligare några år gjorde han en lysande debut på Det Kongelige Teater i Danmark och fortsatte sin karriär där. Lange gifte sig år 1876 med den finländska pianisten och författaren Ina Forstén (1846–1930), kusin till barytonsångaren Filip Forstén.



Bild 8. Algot Lange (1850–1904), operasångare, sångpedagog. Foto: Charles Riis. Svenska Teaterns arkiv.

Jag är öfvertygad om att det på det högsta skulle glädja alla musikens vänner hos oss, om Ni ville fortfara att egna Edert intryck åt utvecklingen af vår inhemska, lyriska scen, hvars säkraste stöd Ni visat Er vara under detta spelår. Och hvad mig särskildt vidkommer, i egenskap af teaterns verkst. direktör, kan jag icke lemna tillfället obegagnadt att få för Er uttrycka min erkänsla för den samvetsgrannhet, hvarmed Ni skött Edra åligganden vid teatern, hvars viktigaste befattningar direktionen hittills beklagligen varit nödsakad anförtro åt fremlingar, af hvilka man icke kunnat begära för vår scen samma *fosterländska* intresse och samma uppoffring, som af landets egna barn. [min kurs.]¹³²

Mechelin accepterade Kiseleffs anbud och gick med på att fortsätta på teatern ännu ett spelår på ungefär samma villkor som tidigare.

Kiseleff ville verkligen att Mechelin skulle stanna kvar på teatern

¹³² Kiseleff > Mechelin, Helsingfors 5.3. 1872. Kiseleffs arkiv. Svenska Teaterns arkiv SLSA 1270.

och inte gå över till Bergboms sida, men hans ordval väcker ändå förvåning. Han talar nämligen om "vår inhemska lyriska scen" som om en sådan faktiskt existerade på teatern. Förutom Mechelin var Sofie Strömer (g. Bonnevie 1853–1944) den enda på teatern som kunde anses tillhöra teaterns inhemska lyriska scen, men hon var närmast anställd som statist på talscenen. Kiseleffs hänvisning går också tvärt emot hans avslag till operasångaren Fogelberg ett år tidigare då han konstaterade att "någon skild lyrisk scen ega vi följaktligen icke".¹³³ Möjligen hade Bergboms utspel i pressen vid ungefär samma tid fått Kiseleff på andra tankar i fråga om teaterns behov av en lyrisk scen.

De första tecknen på att allt inte stod rätt till mellan Kiseleff och kapellmästaren Emanuel kom redan under lantdagsvåren. Emanuel nämnde försynt i ett brev att han tyckte sig lagt märke till att Kiseleff gärna sett någon annan person på dirigentpulten än honom.¹³⁴ Han bad därför teaterdirektören i god tid berätta om han tänkte anställa någon annan så att han slapp skymfen att bli uppsagd. Det svar som Kiseleff ger honom är snudd på oförskämt, samtidigt som han underlåter att besvara Emanuels egentliga fråga.

Under sommarens och höstens lopp hade dessutom en ny och allvarlig dispyt mellan Bergbom och Nya Teaterns styrelsemedlemmar seglat upp. Man grälade både offentligt och privat om en utebliven ersättning till författaren Aleksis Kivi för översättning och bearbetning av hans skådespel *Karkurit (Flyktingarna)* som Rafael Hertzberg gjort.¹³⁵ Frågan utvecklade sig till ett långvarigt gräl där många elaka ord fälldes av alla inblandade.

I ett brev daterat den 25 december 1872 skrev Kiseleff till sin hustru Olga Kiseleff att Garantiföreningens styrelse beslutat sig för att åtala Bergbom för ärekränkning. Kiseleff påpekar att det var fråga om "cause celebre" speciellt för professorn i estetik Carl Gustaf Estlander som inte kunde förmå sig att lämna saken därhän. Kiseleff anklagade sig

133 Se s. 52.

134 Emanuel > Kiseleff, Helsingfors 6.4. 1872. Kiseleffs arkiv. Svenska Teaterns arkiv SL5A 1270.

135 Premiär på svenska 13.12.1872.

själv för att inte ha sagt till på skarpen åt den unga och oförståndiga Hertzberg att han genast borde ta hand om Kivis arvode. Allra helst ville Kiseleff lämna saken åt sitt öde, för Bergbom var både ”habil och hal” och skulle knappast ge efter i första taget.¹³⁶ Tvisten trappades upp och Kiseleffs och Bergboms personliga relation inflammerades ytterligare för en lång tid framöver, för att inte tala om relationen mellan de båda teatrarnas styrelser.

Samma höst hade den romantiska operan *Friskyttan* (Weber) premiär den 6 november, även den en välkänd opera för den äldre Helsingforspubliken.¹³⁷ Operan var höstens andra premiär och många nyanställda sångare befann sig på scenen, till exempel Petrina Barckman i Annas roll och Algot Lange i eremitens roll, båda från Sverige. Sofie Strömer hade en liten roll som första brudtärna medan Emilie Mechelin sjöng Agathes roll.

Emilie Mechelin som operakrigets första offer

Emil Nervander recenserade *Friskyttan* med vårens misslyckade lantdagspetition, men också med Bergboms pågående tvist om Kivis ersättning, i sitt goda minne. Nu fanns inga som helst spår av 1869 års hyllningar av Mechelin och hon fick finna sig i att bli granskad utan och innan, dessutom med en extra kritisk udd. I Flotows *Martha* hade hon låtit ”finska språket på scenen höra sig i en *bildad konversationston*”, men nu hade hon valt ”fel sida” och framfört de talade dialogerna på en finländsk svenska. Den här gången var det emellertid inte Mechelins scenspråk som Nervander kritiserade, utan istället riktade han explicit in sig på vissa svaga punkter i Mechelins rolltolkning:

136 Kiseleff > O. Kiseleff, Helsingfors 25.12.1872. Göran Topelius samling, ÅAB.

137 Arnold Schultzs sällskap hade tidigare uppfört operan i juni 1830 på Esplanadteatern. *Finlands Allmänna Tidning* 8.6.1830, se även Lampila 1997, 21. Operan är en smula udda bland de komiska operorna, med en handling som består av övernaturliga inslag. Intrigen där djävulen drar i trådarna påminner om den franska stora operan *Robert le Diable* (Meyerbeer) som teatern skulle uppföra på våren 1877.

Vi tro för vår del icke, att operans senaste uppförande härstädes för-
mått bibringa åhöraren ett lika gynsammt intryck af det dramatiska lif,
som pulserar i denna musik, som af detta arbetes melodiska skönhet. Då
detta verk gifwes på scenen är detta förhållande, det kan ej nekas, en
brist. Om man får vara uppriktig, måste man skrifwa större anparten
af detta klander på den förnämsta af våra lyriska artisters räkning.
Fröken Mechelin studerar alltid sitt parti med mycken intelligens; äfwen
för detaljerna i detsamma har hon en öppen blick, och hennes i rent mu-
sikaliskt afseende så förtjenstfulla föredrag wittnar till och med om en
ganska god smak. Men tywärr, saknar sångerskan all gestaltande fan-
tasi, den bild, hennes sång lemnar, blir tung och poesilös, och den dra-
matiska sidan af partiet lefwer ett skenlif, som störande nedstämmer
den njutning artistens musikaliska talang alltid bereder åhöraren.¹³⁸

Emil Nervander, Bergboms trogna vän, hade säkert flera orsaker till
att riva ner Mechelins prestation på teatern i december 1872. Bergbom
och Finska Teaterns styrelse hade nämligen egna planer på att grunda
en lyrisk avdelning på Finska Teatern. En annan tungt vägande orsak
var teaterstyrelsens planer på åtal mot Bergbom.

Emilie Mechelin blev djupt sårad av Nervanders svada, vilket bland
annat framkommer i Emelie Bergboms brev till sin syster Augusta af
Heurlin. Mechelin beslöt på stående fot att lämna teatern och resa till
Stockholm för att göra karriär där.¹³⁹

För resten är Mili rasande på Nerwander; han hade en mera giftig kri-
tik öfver hennes Agatha och detta kan hon ej smälta. Hon och Emanuel
äro alls ej så goda vänner numera. Nu är det Blomberg (ny tenor) som
är Milis A. och O. Hon säger alldeles bestämdt att hon skall vara nästa
år i Sverige, men jag betviflar detta – om neml. hon gör helst någon
stor lycka i Kronjuvelerna.¹⁴⁰

138 *Hufvudstadsbladet* 8.12.1872.

139 Även Kiseleff nämner Mechelins plötsliga beslut i ett brev till hustrun Olga Kiseleff,
Helsingfors 17.12.1872. Göran Topelius samling, ÅAB.

140 E. Bergbom > af Heurlin [s. l.] 27.12.1872. KBA. LIA, FLS.

Nervander tog inte direkt upp Mechelins finländska svenska i *Friskyttens* talade dialoger, men andra gjorde det desto tydligare. Det var inte ens enbart de finsksinnade som anmärkte på den, utan tvärtom var två recensenter från den svensksinnade pressen minst lika kritiska. Till exempel *Vikingen* gav Mechelin en känga för hennes ”mindre vackra uttal”,¹⁴¹ medan *Helsingfors Dagblad* formulerade sig ännu tydligare om hennes talpartier ”hvilkas framsägande ännu alltför mycket förräder nybörjarinnan på scenen”.¹⁴²

Båda recensenterna associerade den finländska svenskan med diletantism på scenen, vilket underförstått ledde till att det inte ens för en operasångare räckte med utbildning och röst om man inte använde sverigesvenskan i talade dialoger och recitativ på Nya Teatern. Det gjorde det svårt för att inte säga omöjligt att anställa operasångare från Finland till teatern, i synnerhet om man räknade med att ge andra operor än de genomkomponerade operorna. I de svensksinnades reaktioner på Mechelins talade dialoger avslöjades för första gången med all tydlighet en avgörande svaghet i operans funktion som trojansk häst för ett finländskt svenskt scenspråk.

Efter den här kritiken uppträdde Emilie Mechelin sparsamt på teatern men sjöng ändå två kvällar i *Friskyttens*. Catharinas roll i *Kronjuvelerna* (Auber) blev hennes sista operaroll, inte bara på Nya Teatern utan överhuvudtaget. Till sommaren reste hon till Stockholm med förhoppningar om att slå sig fram på Kungliga Teatern, men utan att lyckas.¹⁴³ Hon återvände till teatern som sånglärare för åren 1877–1880.

Den sverigesvenska sångerskan Petrina Barckman¹⁴⁴ var en av de få ljusglimtar den våren, och hennes andra debut i Rose Friquets

141 *Vikingen* 9.11.1872. Se Landgren 1988, 347 om *Vikingens* svensksinnade profil.

142 *Helsingfors Dagblad* 12.9.1872 om Mechelins uttal i operan *Nattlägret i Granada*.

143 Broman-Kananen 2021a. Mechelin återvände dock som sånglärare till teatern för åren 1877–1880. År 1882 anställdes hon som sånglärare på Musikinstitutet där hon stannade tre år.

144 Enligt Kiseleffs ombud i Stockholm, Fredrik Björklund, hade Barckman studerat för Jean Jacques Masset i Paris och hade en ”stor, stark och klangfull stämma” och ”bra figur samt god bildning”. Björklund hänvisade till Kungliga Teaterns hovorkesters ka-

roll i den franska komiska operan *Villars dragoner* (Maillart) mottogs positivt.¹⁴⁵ Kiseleff nämner för sin hustru att Barckman varit mycket nätt med en ny mörkgrön kjol och dyra strumpor. Hon hade dessutom uppträtt barfota vilket speciellt tilltalat Kiseleff.¹⁴⁶



Bild 9. Petrina Barckman i Rose
Friquets roll i *Villars dragoner*
på Stora Teatern i Göteborg
1874. Visittkort. Musik- och
teaterbiblioteket. Helledays samling.

pellmästare Ludvig Normans utsaga. Björklund > Kiseleff, Stockholm 4.6.1872. Kiseleffs arkiv, Svenska Teaterns arkiv, SLSA 1270.

145 *Finlands Allmänna Tidning* 19.4.1873. Som av en händelse hade Ida Basilier debuterat i samma roll på Kungliga Operan redan i oktober föregående år och föreställningarna gavs flera gånger på våren också, ungefär parallellt med Nya Teaterns föreställningar. Musikverket; Moilanen 2016, 95-96.

146 Kiseleff > F. Kiseleff, Helsingfors 19.4.1873. Kiseleffs arkiv, Svenska Teaterns arkiv, SLSA 1270.

Pacius och Topelius opera *Kung Carls jagt* som bekräftelse av Nya Teaterns identitet som nationalteater

Lantdagspetitionen våren 1873 och Mechelins avsked från teatern inledde en turbulent och destruktiv period på teatern. Mechelin lämnade ett stort tomrum efter sig som var näst intill omöjligt att fylla. Nikolaj Kiseleff var själv också på väg bort från teatern, och som orsak nämner han att han inte ville ta del av ”partistrider”. Rättsprocessen mot Bergbom pågick fortfarande och Kiseleff inkallades som vittne till rätten, men uteblev helt sonika. I ett brev till hustrun skriver han att det var rena skandalen att den svenska och finska scenens direktörer båda skulle stå inför rätten.¹⁴⁷

Bergbom behöver ej af lagen stämplas som smädeskrivare, han är det redan det förutan. Och med sådant folk är det under teaterns värdighet att inlåta sig. Jag vet nog att min abdikation skall förorsaka buller i lägret, men jag ämnar vara mycket bestämd, ty i partistrider vill jag på inga villkor inlåta mig. Glad vore jag om jag lyckades komma ifrån getingboet, men blir jag tvungen kvarstanna så blir det endast på det villkor att jag blir ensam direktör, med rättighet att göra och låta efter eget behag.¹⁴⁸

Kiseleff lämnade trots allt en dörr öppen för framtiden. Föregående dag hade han nämligen kontaktats av den långvariga styrelsemedlemmen assessor Frans Krogius som bönat och bett honom att återta sitt

147 Kiseleff > Olga Kiseleff, Helsingfors 12.2.1873. Göran Topelius samling, ÅAB.

148 Ibid 17.2.1873, Göran Topelius samling, ÅAB.

beslut att avgå.¹⁴⁹ Krogius drev aktivt på rättsprocessen mot Bergbom och menade att om Kiseleff avgick spelade de Bergbom rakt i händerna genom att splittra leden i direktionen.¹⁵⁰ Krogius övertalningar hade effekt, för Kiseleff stannade kvar men på bestämda villkor om envælde i framtiden.

Kiseleff passade då på att radikalt förnya systemet med den sedvanliga kontraktsrundan med personalen. Hans tendens till "talnjugg-het" kommer speciellt tydligt fram i hans nya system.¹⁵¹ Syftet var att undvika artisternas återkommande tjat om löneförhöjningar varje vår. Istället hängde han upp en lista på väggen där de som inte ville förnya sina kontrakt skulle anmäla sig. De andras kontrakt skulle förnyas automatiskt, utan vare sig möten eller diskussioner. Personalen var minst sagt förbryllad inför Kiseleffs utspel.

Problemen med personalen tornade ändå upp sig, något som Kiseleff försökte lösa genom att avskeda några och hålla resten på avstånd. Han intresserade sig inte heller längre för vad geheimerådet Trapp eller de övriga i styrelsen tyckte om hans åtgärder. Helga Frankenfeldt, Adlerbergs skyddsling, fick slutgiltigt avsked på grått papper, regisören Gustaf Gustafsson och hans hustru, skådespelerskan Emilie Gustafsson fick överraskande veta att de inte längre behövdes på teatern, och det gamla grollet med "notpetaren" Emanuel dök upp på nytt och fick ny fart då Orkesterbolaget skulle avvecklas och orkesterns fortsatta öden avgöras. Teaterns enda inhemska och utbildade sångerska (Mechelin) hade meddelat om sin avgång redan i december föregående år, men Kiseleff var förvånansvärt långsam med att anställa någon efterträdare för henne.

Kiseleffs ryckiga ledarskap den våren hade också tydliga konsekvenser för den lyriska scenens existens på teatern. Den lilla operaensemblen som skapats kring Mechelin hade raserats och spänningarna växte

149 Krogius > Kiseleff, Helsingfors 16.2.1873. Nya Teaterns arkiv, SLSA 1270.

150 Rådsturättens beslut gavs 1.4.1873 och Bergbom dömdes till 700 marks böter. Bergbom överklagade domen, och processen fortsatte ännu ett år. Se Paavolainen 2016, 55–59.

151 Kiseleff rapporterar om sitt system i ett antal brev till sonen Feodor Kiseleff under vårens lopp: 19.3.1873; 23.4.1873; 17.5.1873. Göran Topelius samling, ÅAB.

mellan Kiseleff och personalen, och alldeles speciellt mellan Kiseleff och Emanuel. Regissören Axel Bosin (1840–1910)¹⁵² tog i ett sent skede över efter Gustafsson. Många ansåg det orättvist att Gustafsson fått gå.

Resultatet av Kiseleffs alla uppsägningar och misslyckade nyanställningar började synas senast på hösten 1873 och då speciellt i den lyriska repertoaren. Till råga på allt stod samarbetsklimatet mellan kapellmästaren Emanuel och Kiseleff på nollpunkten. Kiseleff hade anställt Wegelius som sånglärare och repetitör, vilket tveklöst resulterade i samarbetssvårigheter mellan Wegelius och Emanuel. Utan utbildade operaröster och med en pågående kris med orkesterdirigenten vågade varken Kiseleff eller Berndtson ta upp några krävande operor för följande spelår.

Då kontaktade Kiseleff Pacius och frågade om teatern fick sätta upp sagospelet *Prinsessan af Cypern*.

Vem får iscensätta *Kung Carls jagt* och på vilket språk?

Vid ungefär samma tid som Kiseleff förhandlade med Pacius gick Finska Operans premiär av stapeln den 21 november i Viborg. Emmy Achté debuterade i titelrollen i operan *Lucia di Lammermoor* (Donizetti) och kritikernas förtjusta recensioner nådde ända fram till Helsingfors. Kiseleff var nyfiken på Finska Operan och dess föreställningar, men ett nära samarbete med Bergbom var fortfarande uteslutet efter vårens rättegång. Bergbom hade överklagat beslutet och processen var fortfarande öppen.¹⁵³

Tidigare samma år hade ett rykte cirkulerat om att Bergbom skulle låta översätta Pacius och Topelius opera *Kung Carls jagt* till finska och

152 Axel Bosin hade tidigare varit skådespelare på olika teatrar och i olika teatersällskap i Sverige. Innan han kom till Helsingfors hade han varit direktör för Alhambrateatern i Stockholm tillsammans med Knut Tivander, och han återvände dit efter bara två spelår på Nya Teatern.

153 Den 12 november 1873 kom beslutet att hovrätten mildrat domen från ärekränkning till förolämpning och sänkt summan för Bergboms böter från 700 till 200 mark. Paavolainen 2016, 83.

ge den som öppningsopera för Finska Operan. Sofie Strömer som hela föregående vår brevväxlat med sin syster Emmy i Paris om deras engagemang ansåg det redan vara avgjort att Pacius opera skulle ges av Finska Operan och i Viborg. Hon hävdar också att Pacius inte ens gett Nya Teatern lov att sätta upp operan trots påstötningar därifrån.¹⁵⁴

Samma rykte nådde också Kiseleffs öron, och efter att ha funderat en tid tog han till pennan och frågade Pacius om teatern fick sätta upp *Prinsessan af Cypern*, om det nu en gång var så att *Kung Carls jagt* redan var reserverad för den finska lyriska scenen.¹⁵⁵ Pacius slog entydigt fast att han inte ens hört om något finskt operasällskap, så antingen var Strömers uppgifter felaktiga eller så hade enbart Topelius och inte Pacius varit inkopplad i Bergboms förhandlingar.

Pacius förhöll sig extremt ovillig till att låta teatern ge *Prinsessan af Cypern*, som enligt honom var ett "Hastwerk" och ett "Gelegenhetswerk". Dessutom hade partituret och framför allt orkesterstämmorna spritts för vinden i alla fyra väderstreck. Istället erbjöd han *Kung Carls jagt* till Nya Teatern under förutsättning att Kiseleff kunde samla ihop en kör som inte var rädd för arbete.¹⁵⁶

Med tanke på Pacius opera hade Emmy Achté varit ett utmärkt val som Mechelins efterträdare. Hon var finländsk svensk, studerade för tillfället i Paris och var öppen för förslag om en framtida anställning i hemlandet. Emmys syster Sofie Strömer var redan anställd som korist på teatern men med liten lön och en undanskymd position. Kiseleff hade inga tankar på några förändringar i hennes fall. Däremot hade Bergbom inlett förhandlingar med båda systrarna redan föregående höst.

Kiseleff tvekade alltför länge med att anställa Emmy Achté. Han var medveten om att "finnarnas nationalteater med inhemska och utländ-

154 Strömer > Achté, Helsingfors 17.4.1873. Aekté-Jalanders arkiv, Coll.4.24, NB.

155 Kiseleff > Pacius, Helsingfors 15.9.1873. Kiseleffs arkiv, Svenska Teaterns arkiv, SLSA 1270.

156 Pacius > Kiseleff, Hamburg 1.12. 1873. Kiseleffs arkiv, Svenska Teaterns arkiv, SLSA 1270. Att Pacius svar på Kiseleffs fråga dröjde över två månader kan bero på att Pacius befann sig i Tyskland och att Kiseleffs brev sannolikt måste eftersändas. En annan orsak till det långsamma svaret kan tänkas vara att Pacius ville reda ut ryktet innan han gav Kiseleff sitt svar.

ska artister” planerades och att Bergbom vidtalat Achté och hennes förmyndare Matts Nylander i Uleåborg.¹⁵⁷ Kiseleff trodde ännu i maj att Achté skulle välja Nya Teatern, eftersom ”Bergbom endast uppehåller henne med fagra löften och icke kan förmås till någon kontraktsuppgörelse”. Själv hade han gett Achté ett nytt anbud: ”Få nu se om hon inte slutligen stannar hos oss!”¹⁵⁸

I mitten av maj stod det fortfarande och vägde ganska jämnt mellan de båda teaterdirektörernas anbud, men då gjorde Achté äntligen slag i saken till Bergboms fördel, vilket systemen konstaterar med hänvisning till Nya Teaterns ”tråkiga förändringar”:

På nya teatern tänka vi ej mer, det är bäst att du strax skrifer ett afslag till Kiseleff. Det blir nemligen mycket tråkiga förändringar vid nya teatern nästa år. Gustafsson med fru kommer bort, och hvem vet hvilken tråkig regissör de få istället, orkestern blir förminskad till 12 à 13 man, ty den vill ha' 2000 m förhöjning och Kiseleff, som är så envis, går ej in på det. Då kommer naturligtvis Emanuel också bort. Då inser du väl att det ej alls vore roligt att vara vid den Theatern.¹⁵⁹

Sofie Strömer som var anställd på teatern var välinformerad om det mesta som pågick där. Mechelin hade avgått, Kiseleffs relation till Emanuel var kyligare än någonsin tidigare och regissören Gustafsson och hans fru skulle lämna teatern. Bergbom kom då äntligen till skott och skrev kontrakt med systrarna Strömer.¹⁶⁰

Emmy Achtés avslag var en stor besvikelse för Kiseleff, men till de mera lovande nyförvärven från Sverige hörde istället Ida Byström (g. Cail 1853–1933) och Hildegard Pira (1847–?). Ida Byström (1853–1926)

157 Berndtson > Kiseleff, Helsingfors 15.12.1872. Kiseleffs arkiv. Svenska Teaterns arkiv, SLS 1270.

158 Kiseleff > Feodor Kiseleff, Helsingfors 10.5.1873. Göran Topelius samling, ÅAB.

159 S. Strömer > E. Achté, Helsingfors 14.5.1873. Aino Ackté-Jalanders arkiv, Coll 4. 24, NB.

160 Emmy Achté citerar ordagrant sitt meddelande till Kiseleff i ett brev till väninnan Sigrid Crohns. I meddelandet konstaterar hon att hon redan skrivit kontrakt med Bergbom. Achté > Crohns (g. Ilmoni), Paris 25.5.1873. Aino Ackté-Jalanders arkiv, Coll 4.27, NB.

var brorsdotter till Oscar Byström, kapellmästare för Musikaliska Sällskapet i Åbo, men själv hade hon inte någon egentlig musikutbildning.¹⁶¹ Hildegaard Pira hade däremot studerat vid Stockholms konservatorium och var enligt *Göteborgsposten* ”i besittning af en mycket vacker och väl utvecklad stämma”.¹⁶²

Kiseleff hade tydligen gått med på Pacius alla krav, för drygt ett och ett halvt år senare uppfördes faktiskt *Kung Carls jagt* på Nya Teatern i april och maj 1875. Redan i december 1873 måste Kiseleff ha upplevt Pacius löfte som en möjlig seger över Bergbom och hans operasällskap, med tanke på operans symboliska, kulturella och språkliga värde i språkstriden. Tre år tidigare hade han dock varit ovillig att ta upp operan med hänvisning till otillräckliga resurser.¹⁶³

Theaterorkestern som Nathan B. Emanuels ”egen affär”

En av Nya Teaterns fördelar med tanke på operaproduktioner var tillgången till Theaterorkestern. Våren 1873 hade orkestern 17 musiker, ett antal som utökades vid behov.¹⁶⁴ Under Mechelins era ökade orkesterns arbetsbörda radikalt på grund av ökat antal operaföreställningar, och allt fler repetitioner med teaterns relativt ovana sångare. Orkesterbolaget ställde krav på högre ersättning för de arbetskrävande operaföreställningarna, och kraven var knappast välkomna ovanpå

161 Efter några år vid Nya Teatern reste Byström till Paris för att studera för skådespelerskan madame Favart. Därifrån återvände hon till Nya Teatern i Stockholm. År 1881 var hon anställd vid Hedbergska teatersällskapet i Göteborg. Sällskapets direktör var den välmeriterade Frans Hedberg, tidigare direktör för Kungliga Teatern. Svanberg 1917, 117–118.

162 *Göteborgsposten* 16.8.1871; *Mariestads veckoblad* (17.6.1876) nämner att Pira varit artist vid Kungliga Teatern i Stockholm. Pira lämnade Nya Teatern efter fyra spelår och gifte sig med Emil Strömberg. Båda engagerades till Keyska sällskapet. *Smålandsposten* 31.1.1877. Samma tidning (30.1.1877) framhöll att Pira var en förträfflig sångerska och en ganska god skådespelerska. Rösterna var väljudande men inte särskilt stark; föredraget hade däremot en musikalisk, konstnärlig prägel.

163 Se ovan s. 42.

164 Teaterhusbolagets protokoll 28.4.1873. SLSA 1270.

alla andra problem Kiseleff hade vid samma tid. Frågan stöttes och blöttes på hela sju möten den våren, med början från december föregående år.¹⁶⁵ Utredningar gjordes och Emanuel och Kiseleff kom turvis till tals. En annan orsak till de återkommande förhandlingarna var att Orkesterbolaget som grundats under Faltins tid antingen måste omorganiseras eller helt och hållet upphöra. Under förhandlingarnas lopp hann Kiseleff införa sitt envælde på teatern, vilket började återspeglas i tonfallet mellan parterna.

Berndtson som följt med diskussionerna från sin tillfälliga styrelsepost i Garantiföreningen rapporterade i sin tidning att kapellet hade "två herrar": teatern och Orkesterbolaget. Orkesterbolaget som grundats på Faltins tid hade nu råkat i konflikt med Garantiföreningen.¹⁶⁶ De två organisationernas styrelser hade med tiden fått motstridiga önskemål, speciellt då teatern allt oftare gav en lyrisk repertoar som märkbart ökat arbetsbördan för orkestern och kapellmästaren.

Kiseleffs och Emanuels relation hade inflammerats redan föregående vår då Emanuel första gången hörde att Kiseleff sökte efter en ny kapellmästare. Nu var Kiseleff återigen ute i samma ärende. Han skrev till sonen Feodor att han ville ha en orkesterledare som var både sånglärare och repetitör, det vill säga ensam skötte det arbete som tidigare fördelats mellan Emanuel och Mechelin.¹⁶⁷ Kiseleff hade knappast några illusioner om att Emanuel skulle gå med på en sådan plan och vände sig därför återigen till Sverige för att höra sig för om en lämplig kandidat för posten som kapellmästare, men utan resultat.

Efter ännu fler möten, nya förslag och motförslag och en utredning av konsul Leonard Borgström (medlem av Orkesteraktiebolagets styrelse) presenterade Kiseleff Garantiföreningens villkor för att ta över

165 Bestyrelsen för Orkester Aktiebolaget > Bestyrelsen för Teaterhus Aktiebolaget, Helsingfors 8.2.1873; 25.4.1873. Teaterhusaktiebolagets brev och brevkoncept [C. Brummers handlingar] samt Teaterhusaktiebolagets protokoll 30.12.1872; 3.1.1873; 31.1.1873; 28.4.1873; 7.5.1873; 24.5.1873; 28.5.1873. Svenska Teaterns arkiv, SLSA 1270.

166 *Finlands Allmänna Tidning* 25.4.1873.

167 Kiseleff > F. Kiseleff, Helsingfors 17.5.1873. Göran Topelius samling, ÅAB.

orkestern på Teaterhusaktiebolagets möte i maj.¹⁶⁸ Direktionen tröttnade dock slutgiltigt på att bolla orkesterfrågan fram och tillbaka och tog ett radikalt beslut: att annonsera efter ”hugade kompetenta personer” som kunde meddela sitt intresse för ”uppställandet av en ny orkester”.¹⁶⁹ Därmed kollapsade förhandlingarna slutgiltigt.

Orkestermusikerna fann sig stå ensamma ute i kylan och vänta på att ”hugade kompetenta personer” skulle vilja anställa dem. Emanuel reagerade snabbt, och endast fyra dagar senare meddelade han direktionen att han själv var villig att överta orkestern på samma villkor som tidigare. Allt för att rädda orkestern och sig själv! Orkesterbolaget upplöstes omedelbart och Emanuel började ensam utan mellanhänder planera för följande spelår.

Nyheten om att den 28-åriga Martin Wegelius (1846–1906) anställdes som ”repetiteur” på teatern publicerades i augusti.¹⁷⁰ Han hade gjort sig känd som musikrecensent i *Helsingfors Dagblad* och hade nyss återvänt från sina studier i Leipzig, där han studerat piano, komposition och musikens teori.¹⁷¹ I skenet av hans senare karriär som Finska Operans kapellmästare kunde man tänka sig att han redan våren 1873 varit en relevant kandidat som teaterns kapellmästare. Men Emanuel hade som nämnts redan i god tid bestämt sig för att själv ta över orkestern.

Wegelius anställdes så sent som i augusti då spelårets repertoar redan var fastslagen, en repertoar där den komiska operan *Resan till Kina* (Bazin) var säsongens höjdpunkt. Med all rätt beklagade han sig över den skrala musikrepertoaren under sin korta era på teatern. Emanuel och Mechelin hade föregående spelår varit, om än inte förlovade, så åtminstone ett välfungerande arbetslag. Wegelius samarbetade i sin tur hellre med Richard Faltin än med Emanuel, och Flodin låter förstå att Faltin och Emanuel hörde till olika noggrannhetspartier som

168 Undertecknat 7.5.1873. Teaterhusaktiebolagets protokoll. Svenska Teaterns arkiv, SLSA 1270.

169 Teaterhusaktiebolagets protokoll 24.5.1873. Svenska Teaterns arkiv, SLSA 1270.

170 Wegelius anställning meddelas av *Morgonbladet* 26.8.1873; *Vikingen* 27.8.1873; *Finlands Allmänna Tidning* 2.10.1873.

171 Se även von Bonsdorff 2019.

dirigenter. Faltin var en noggrann, ihärdig dirigent som förvaltade det gamla pacianska arvet, medan Emanuel var raka motsatsen som nöjde sig med ”hastigt och bekvämt vunna resultat”.¹⁷²

På jakt efter en finländsk svensk och utbildad Leonora

Ett svårt bakslag för all planering av *Kung Carls jagts* premiär var att det återigen blev kris mellan Kiseleff och direktionen våren 1874. Krisen verkar specifikt ha handlat om opera men också om Kiseleffs enväldiga personalpolitik. Trapp och Emanuel krävde att Pacius opera skulle ges med tillräckliga personresurser och materiella resurser, medan Kiseleff hade svårt att ge efter på sin sparsamma politik. Redan föregående vår hade han utverkat ett löfte om att ensam få sköta alla anställningar, och han var knappast beredd att ändra sig i den här frågan nu heller. Emanuel och Trapp visade sitt missnöje i styrelsen och Kiseleff skrev ett ”Sjelfförsvär” där poängen var att eftersom han själv fick betala teaterns underskott vore det inte mer än rimligt att han enväldigt fick bestämma över anställningarna.¹⁷³ För första gången möttes han av hård kritik från sina närmaste kolleger i styrelsen. Kiseleffs krav kan låta rimliga, men Trapp lät förstå att även han var beredd att satsa ekonomiskt på i synnerhet opera, inte minst för att hävda sig i konkurrensen med Finska Operan.

Styrelsen gick inte heller med på Kiseleffs krav på envælde, och därmed avgick han med omedelbar verkan på bolagstämman. Hans avgång offentliggjordes den 12 och 13 mars 1874. En ny tremannadelegation valdes som skulle leda teatern från och med hösten: Robert von Trapp, Carl Brummer (assessor) och Wilhelm Bolin.¹⁷⁴ Litteratören Fredrik Berndtson tog över direktörskapet för en kort tid på våren. Regissören

172 Flodin 1922, 256; se även Siltanen 2020, 56–74.

173 Kiseleff >Teatergarantiföreningen ”Sjelfförsvär, Herrar Elektorer” 2.3.1874 (koncept); Kiseleff till Estlander Helsingfors 7.3.1874. Kiseleffs arkiv, Svenska Teaterns arkiv, SLSA 1270.

174 Nyheten om Kiseleffs avgång och teaterns nya direktörer publicerades bl.a. i *Helsingfors Dagblad* och *Hufvudstadsbladet* 12.3.1874; *Morgonbladet* 13.3.1874.

Axel Bosin tog i sin tur över en stor del av Berndtsons uppgifter gällande repertoarplaneringen.¹⁷⁵ Ingen sånglärare eller repetitör anställdes för spelåret, vilket kan te sig märkligt med tanke på att repetitionerna av Pacius opera borde inledas så snabbt som möjligt.

Kiseleff hade knappast alls hunnit sätta sig in i allt som borde göras för att infria alla löften till Pacius innan han lämnade teatern. Den nyvalda styrelsen kände därför stor press på sig att ro operaföretaget i land med den äran. Åtminstone två parallella processer sattes i rörelse: dels var vårens nyanställningar avgörande för operan och speciellt för Leonoras roll, dels stöddes kapellmästaren Emanuel överraskande av Trapp, ett stöd som han saknat under Kiseleffs tid. Som nämnts blev inte heller Wegelius tillfrågad om han ville fortsätta ett spelår till.¹⁷⁶

Den nya direktionen med von Trapp och Emanuel i täten kontaktade genast Ida Basilier för att övertala henne att ta anställning på teatern mot ett arvode som var svårt att motstå. De såg henne tveklöst som en perfekt Leonora och arvodet (5 000 mark) var det högsta hittills på teatern. Inte ens regissören Axel Bosin kom upp till samma löneklass med sina 4 500 mark. Ifall sådana summor tidigare diskuterats med Kiseleff på styrelsemötena är det knappast förvånande att han satte sig på bakhasorna.

Att Basilier kände sig lockad säger sig självt, och lika uppenbart är att hon ytterst motvilligt svarade nekande. På våren var hon ännu anställd på Kungliga Operan i Stockholm, men kontraktet höll på att gå ut och hennes framtid var osäker. Bergboms nära vän, Basiliers svåger Otto Florell (1842–1902), var genuint bekymrad över att hon höll på att ge efter för Trapps och Emanuels lockelser och övertalade henne att överge sina planer på Nya Teatern.¹⁷⁷

Basilier förklarar sig senare inför Emelie Bergbom:

175 *Hufvudstadsbladet* 12.3.1874; *Morgonbladet* 12.3.1874.

176 Wegelius > A. Forstén, *Etseri* 26.8.1874. Forsténs arkiv, Sibeliuseum.

177 Florell > Basilier 20.4.1874. FLA, Lia, 51:11:1.

Hvad mitt uppträdande på svenska scenen beträffar kommer det naturligtvis ej ifråga nu. Det var endast för att möjligen bereda den finska operan tillfälle att spela på stora Teatern – eller ifall densama[sic] ej hade varit i Hfors, som jag såg mig tvungen att sjunga på svenska. De erbjödo mig 5000 m. i engagement, men det kunde naturligtvis ej komma ifråga att antaga detsamma.¹⁷⁸

Mycket riktigt antyder *Morgonbladet* några veckor senare att Finska Teaterns styrelse lämnat in en ansökan till teaterdirektionen om att få hyra scenen för två spelkvällar i veckan under en sex veckor lång period.¹⁷⁹ Fredrik Berndtson som då tillfälligt vikarierade för Kiseleff var knappast pigg på att förhandla med Bergbom, och redan följande dag kom en negativ offentlig reaktion på nyheten.¹⁸⁰ Basilier verkar ändå länge ha levt i tron att förhandlingar pågick med teatern.¹⁸¹

Bergbom och teaterstyrelsen fick ungefär samtidigt reda på att Arkadiateatern skulle gå till försäljning våren 1875.¹⁸² Operans framtid i Helsingfors var därmed osäker och man stod inför två alternativ, att fortsätta förhandlingarna med Nya Teaterns styrelse eller köpa Arkadiateatern.¹⁸³ Ärendet kom aldrig officiellt upp på dagordningen på Nya Teatern, för direktionen kämpade hela våren med ekonomiska bekymmer och ett plötsligt manfall. Finska Teatern valde därför att köpa Arkadiateatern i maj 1875.

Trapp och Emanuel gav trots allt inte upp ifråga om Basilier. Möjligen ansåg Trapp faktiskt att Basilier hade en tacksamhetsskuld att återbetala till honom och kontaktade henne ännu en gång efter som-

178 Basilier > E. Bergbom, Stockholm 3.5.1874. KBA, KiA, FLS.

179 *Morgonbladet* 16.5.1874.

180 *Helsingfors Dagblad* 17.5.1874.

181 Skådespelerskan Charlotte Winterhjelm i Kristiania var även hon inne på samma linje då hon ännu mot slutet av sommaren frågade Emelie Bergbom: "Har det ej varit fråga om att Ida Basilier skulle uppträda hos Eder på 'Nya teatern'? Blir det ej något af?" Winterhjelm > E. Bergbom, Kristiania 24.7.1874. KBA, KiA, FLS.

182 Paavolainen 2016, 125.

183 *Morgonbladet* 16.2.1875.

maren.¹⁸⁴ Basilier skulle resa på turné till Paris, och enligt Pacius hade Trapp erbjudit henne 2000 mark i arvode för Leonoras roll och dessutom ersättning för kostnaderna för resan från Paris.¹⁸⁵ Men Basilier var inte längre intresserad.

Operarepetitionerna inleds men utan en Leonora

Nya Teaterns vårsäsong 1875 inleddes med oroväckande uppgifter om ett stort underskott från föregående budgetår, trots att Trapp och Emanuel aldrig förverkligat några av sina mest extravaganta drömmar om en lyrisk scen med starka operasångare. Men motgångarna tog inte slut med de ekonomiska bekymren. Carl Brummer, en av medlemmarna i den trehövdade delegationen, hade avlidit på hösten, och på våren dog senator von Trapp. Kvar var endast Bolin i ledningen, och i sin nöd krävde han att Kiseleff omedelbart skulle återvända.¹⁸⁶ Så skedde i april, endast några veckor innan premiären på *Kung Carls jagt* skulle gå av stapeln.

Stämningarna var hektiska under vårens lopp också av andra orsaker än kriserna inom styrelsen. Frågan om vem som skulle sjunga Leonoras roll var nämligen fortfarande öppen knappt två månader innan operan skulle ha premiär. Alla försök att övertala Achté och Basilier att ta rollen hade gått i stöpet. *Hufvudstadsbladet* avslöjade också att teatern erbjudit operasångerskan Alma Fohström (1856–1936) rollen, men inte heller hon ställde upp.¹⁸⁷

Pacius och Emanuel blev onekligen förtvivlade av tanken på att vara tvungna att nöja sig med en Leonora som inte nådde upp till vare sig Achtés eller Basiliers nivå. Operans premiär planerades till den 28

184 E. Bergbom > af Heurlin, [s. l.] 7.10.1875. KBA, KiA, FLS. Om Basiliers tacksamhetsskuld till von Trapp, se s. 49–50.

185 Pacius > Topelius, Backas 8.6.1875. Zacharias Topelius arkiv, Coll. 244.43, NB.

186 Trapps änka efterskänkte hela den skuld som teatern haft till Trapp. Kiseleff kunde därmed återvända till en skuldfri teater.

187 *Hufvudstadsbladet* 3.1.1875. Se senare om Fohströms karriär i Inhemskas operasällskapet, s. 81–210.

april 1875, och i februari kopplades Zacharias Topelius i sista stund in på rekryteringsprocessen. Troligen var det med en förhoppning om att han med sin auktoritet och sina språkliberala åsikter bättre förmådde övertala någondera av konkurrentens sångerskor för rollen. Topelius närmade sig först Emmy Achté via Bergbom, som i egenskap av Achtés förman förmedlade frågan till henne, utan tvekan med en outtalad förhoppning om att hon skulle vägra, vilket hon också gjorde.¹⁸⁸ Först den 7 mars, drygt en och en halv månad innan premiären, kunde tidningarna meddela att repetitionerna äntligen kommit igång och att Ida Byström valts till Leonoras roll.

Kiseleff hade över ett år tidigare lovat Pacius att skaffa fram en bra och pålitlig kör för operan, men möjligen glömde han sitt löfte eftersom han avgick några månader senare. Frågan om kören fick därför ny fart först i januari 1875 då Ellen Nervander lyckades rekrytera tillräckligt många körsångare förutom de skådespelare som också mobiliserades till kören.¹⁸⁹ Oturligt nog insjuknade regissören Axel Bosin i ett tidigt skede av repetitionerna, och Albert Åhman (1832–1883) tog snabbt över hans uppgifter.

Pacius kom på allvar med i repetitionerna först då solisterna redan valts. Förutom Byström som Leonora utsågs Sebastian Åberg till Jonathans roll och Augusta Fehrström-Skotte till änkedrottningens roll. Pacius drog snabbt sina egna slutsatser av rollfördelningen och uteslöt änkedrottningens ”långa och svåra aria” som Fehrström borde ha sjungit.¹⁹⁰ Men även Leonoras ”ruinaria” i andra akten, som Ida Byström skulle sjunga, förkortades.¹⁹¹

Repetitionerna var intensiva, men man hann i alla fall öva in en ny operett av Offenbach, *Trollflöjten*, som gavs fem gånger på våren,

188 Achté > Crohns, Åbo 7.2.1875. Achté-Jalanders arkiv, Coll. 4.27, NB.

189 Ellen Nervander (1842–1936) var Emil Nervanders syster, sånglärare i Helsingfors folkskolor, författare och översättare. Uppgiften om att hon rekryterat sångare till kören finns i ett brev från Emelie Bergbom till Emmy Achté där Emelie beklagar sig över att Ellen Nervander försökt övertala Finska Operans körsångare att delta i kören för operan – utan att lyckas, enligt Bergbom. E. Bergbom > Achté [s. l.] 1.12.1874. KBA, LiA, FLS.

190 Koivisto 2007, 40.

191 *Morgonbladet* 13.5.1875.

sista föreställningen bara några dagar före premiären på Pacius opera. I februari hade teatern också varmt upp två andra buffaoperor av Offenbach, *De pratsjuka* och *Frihetsbröderna*. Denna "Offenbachiad" så tätt inpå premiären på Pacius opera förorsakade förvånansvärt nog inga kommentarer i dagstidningarna, inte ens av Wegelius. I själva verket skrev Wegelius inga recensioner alls om teaterns föreställningar den våren, inte ens om *Kung Carls jagt*, men däremot om Finska Operan.¹⁹²

*Kung Carls jagt som bekräftelse av Nya Teaterns
identitet som inhemsk nationalteater*

Pacius opera hade premiär den 28 april 1875. Operan var teaterns största satsning hittills och tveklöst avgörande för att teatern skulle kunna hävda sig som inhemsk operaproducent i konkurrensen med Finska Operan. Kiseleff, som själv varit med i operan 1852 i Gyllenstjernas roll, hade sannolikt lika nostalgiska minnen som alla andra som kom ihåg urpremiären. Operans språkliga, konstnärliga och ideella innebörd kan jämföras med den betydelse Kivis *Lea* hade för Finska Teaterns publik redan i maj 1869.¹⁹³

Händelserna är förlagda till 1671 och Åland, där den 16-åriga svenska blivande kungen Carl XI befinner sig på älgjakt. Det finländska folket personifieras av skärgårdsflickan Leonora som på ett avgörande sätt bekräftar folkets band till den svenska kungen. Den modiga och rådiga skärgårdsflickan förekom även senare i olika varianter på Nya Teaterns scen: i Topelius lustspel *Skärgårdsäventyr*, i J. A. von Essens skådespel *Skärgårdsflickan* och senare som fiskarflickan Fenella i Aubers opera *Den stumma från Portici*. Även *Friskyttan* har nämnts som inspirationskälla för Pacius; i synnerhet jaktlagets sång i inledningen påminner starkt om *Friskyttens* öppningsscen.¹⁹⁴

192 *Helsingfors Dagblad* 23.5.1875.

193 Se s. 23 och 43; Suutela 2005a; 2005b; Broman-Kananen 2017, 114–131.

194 Vainio 2009, 257; 237–272, se även Mäkelä 2009, 179.

Dagstidningarna bidrog till att öka intresset för operan, och på premiärdagen påmindes läsarna om operans urpremiär år 1852. *Hufvudstadsbladet* lyfte medvetet fram känslöstämningarna från uruppförandet och framhöll att operan var en inhemsk produktion från början till slut. Med operan hade man upplevt det som om nationen och folket tagit ett stort steg in i en europeisk civilisation. Artikeln avslutas med 1852 års rollförteckning med namn på personer som fortfarande var välkända för de flesta läsare.¹⁹⁵ Även *Finlands Allmänna Tidning* utbrast att "Nya theatern firar i dag en festdag" och hänvisade likaså till operans "glada och epokgörande" urpremiär 1852.¹⁹⁶

Dagen efter premiären dröjde dagstidningarna sig fortfarande kvar i de positiva och hyllande känslöstämningarna. Berndtson tar ut alla svängar och klassificerar operan som en nationalopera. Även Pacius och Topelius hyllades som nationalhjältar.¹⁹⁷ Lappalainen konstaterar att det var vid den här tiden som man började tala om Pacius som "den finska musikens fader".¹⁹⁸ Pacius dirigerade själv de tre första föreställningarna, men därefter tog Emanuel över taktpinnen. Premiärföreställningen avslutades med *Vårt land* på samma sätt som år 1852. Den regelrätta kritiken kom först senare.

Även *Morgonbladet* hyllade Pacius och lovordade teaterns initiativ att ta upp operan. Efter några positiva ord om Byström smyger recensenten trots allt i förbifarten in några kritiska ord: "ehuru intonationen var något swigtande".¹⁹⁹ Senare återkom skribenten med en betydligt mera kritisk recension: "våra musikaliska pretentioner [har] betydligt wuxit"; "[d]ilettantismen nöjde oss då", det vill säga vid uruppförandet. För även om Ida Byström klarat av sin roll märktes det att hon inte hade någon utbildning som operasångare. Hennes höga toner var ore-

195 *Hufvudstadsbladet* 28.4.1875.

196 *Finlands Allmänna Tidning* 28.4.1875.

197 Ibid. 29.4.1875.

198 Lappalainen 2007, 67. Pacius var född i Tyskland och det har ofta frågats om operan alls är "finländsk", men som Koivisto påpekar är "suomalaisuus" [det finländska] i sig en fiktiv konstruktion som i sig också kan tillämpas på Pacius opera. Koivisto 2006, 5–11.

199 *Morgonbladet* 29.4.1875. Skribenten var sannolikt Bergbom.

medan mellanregistret varit något bättre. Sebastian Åberg i Jonathans roll hade definitivt varit svagast av alla. Det var framför allt ojämnheten i Åbergs prestation som varit nervpåfrestande. Ibland sjöng han bra, men däremellan sjöng han rent ut sagt falskt.²⁰⁰ De övriga manliga sångarna, Lange, Apelbom, Rydberg och Skotte, hade istället utmärkt sig positivt.



Bild 10. Ida Byström
(1853–1933] som Leonora
i *Kung Carls jagt* (Pacius).
Foto: Charles Riis.
Svenska Teaterns arkiv.

Bergbom var knappast ute för att detronisera vare sig Pacius eller Topelius, inte ens för att ifrågasätta deras ställning i det finländska musiklivet. Däremot ville han nog ifrågasätta Nya Teaterns musika-

200 Ibid. 13.5.1875.

liska kapacitet att iscensätta ett så pass betydelsefullt verk som den första inhemska operan. Mellan raderna låter han förstå att om operan givits på Finska Operan hade Pacius och Topelius skapelse kommit bättre till sin rätt. Det såg trots allt ut som om Pacius opera rejält förbättrat Nya Teaterns rykte som inhemsk operaproducent på det hela taget.

Operan gavs totalt elva gånger inför fullsatta salonger, men man hade faktiskt räknat med att ge den ännu fler gånger. Pacius överraskade nämligen efter elfte föreställningen med en kort notis i Helsingfors Dagblad där han framförde sitt varma tack till alla artister som deltagit i föreställningarna, och speciellt Emanuel.²⁰¹ Med andra ord reagerade han som om alla visste att föreställningarna avslutats.

Pacius meddelande kom som en fullständig överraskning för alla inklusive teaterns styrelse. Totalt ovetande om att föreställningarna avblåsts publicerade *Finlands Allmänna Tidnings* kritiker (Berndtson) en första del av en tredelad recension av operan samma dag som Pacius notis ingick i andra tidningar.²⁰² I sin andra del fem dagar senare är Berndtson redan medveten om Pacius tilltag. Tonfallet är då så pass harmset och tillrättavisande att det i sig bekräftar att det nu var styrelsemedlemmen Berndtson som skrev. Pacius borde, enligt Berndtson, ha varit nöjd med hur operan tagits emot. I stället försatte han teatern i en svår situation då de uteblivna föreställningarna plötsligt måste ersättas med annat. Berndtson tror att Pacius möjligen blivit så frustrerad över den musikaliska nivån på föreställningarna att han helt enkelt därför avbrutit föreställningarna på eget bevåg.²⁰³

Ännu i sista delen av sin tredelade recension tillrättavisade Berndtson strängt Pacius och hans tilltag. Samtidigt försvarade han solisterna och körerna som alla klarat sig ypperligt med tanke på att de inte hade någon egentlig operautbildning:

201 *Helsingfors Dagblad* 20.5.1875; även samma dag i *Hufvudstadsbladet*.

202 *Finlands Allmänna Tidning* 20.5.1875.

203 *Ibid.* 25.5.1875.

[M]an skulle vara mycket orättvis och mycket otacksam, om man ej egnade ett varmt erkännande åt dessa körer, som hvad styrka, uttryck och ensemble beträffar, tillfredsställde äfven öfver det vanliga måttet stegrade fordringar. I särskild förbindelse står publiken till alla dem, som med så mycken vänlighet samt med uppoffring af tid och arbete genom sina talanger och sitt uppträdande så väsentligen bidrogo till, att "Kung Carls jagt" värdigt kunde gifvas samt att dess uppförande derigenom erhöll ökad glans och stegradt intresse.²⁰⁴

Berndtson påpekade att många redan rest in till staden för att höra operan och att de nu måste återvända besvikna.

I all hast ersatte teaterledningen de uteblivna föreställningarna med operetten *Herman Wimpel*, komponerad av Oscar Byström till libretto av J. A. von Essen och N. H. Pinello. Ida Byström sjöng bondflickan Annas roll vid uruppförandet av sin farbrors operett, och likaså ställde Algot Lange och Harald Apelbom upp i de två övriga rollerna. Operetten hade varit dåligt inövad, enligt kritikerna, vilket knappast är förvånande eftersom solisterna bara haft ungefär en vecka på sig att lära sig sina roller. Den gavs endast två gånger.

Hade Pacius möjligen förargat teaterns sångare så att de helt enkelt vägrat samarbeta med honom, vilket Berndtson antyder i recensionens andra del? Eller var det plötsliga direktörsbytet orsaken till att allt blev så oklart? Den avlidna von Trapp hade varit ett verkligt stöd för Pacius, medan Kiseleff återvänt så sent till teatern den våren att han knappast hunnit sätta sig in i operans produktion. En besviken Pacius menade att Kiseleff bara velat få operan uppförd så billigt som möjligt och se så många ur publiken som möjligt i sitt teatercafé.²⁰⁵

Ett år senare ser Pacius trots allt ut att ha försonat sig med teatern, om än inte med Kiseleff som återigen avgått. På sommaren 1876 uppfördes nämligen den omarbetade första akten av Pacius sångspel *Prinsessan af Cypern* i samband med kejsarfamiljens besök på industri-

204 Ibid. 26.5.1875.

205 Pacius > Topelius, Backas 8.6.1875. Zacharias Topelius arkiv, Coll. 244, NB.

och konstutställningen, och då fanns Pacius med i publiken. Enligt den tillfälligt inhopade regissören Ludvig Josephson hade Pacius verkat nöjd med föreställningen.²⁰⁶

Däremot fanns varken Pacius, *Prinsessan af Cypern* eller *Kung Carls jagt* med i Kiseleffs planer inför kejsarbesöket. Endast två veckor efter den sista föreställningen av Pacius opera i maj (1875) utgick Kiseleff istället från att *Elverhøy* (Kuhlau) – ett skådespel med sång – skulle vara huvudnumret på galaspektaklet.²⁰⁷

Kiseleffs försiktiga språk-, personal- och repertoarpolitik överges

Kiseleff hade ända sedan 1869 provocerats av Bergbom och hans finsksinnade vänner till att vidta åtgärder för att stärka Nya Teaterns finländska svenska profil med opera. Det var inte lätt eftersom den finländska svenskan inte ännu existerade som teaterns scenspråk. Emilie Mechelin hade trots allt under sina två spelår möjliggjort en operarepertoar som kunde mäta sig med de operor som Bergbom och Suomalainen Seura (Finska Sällskapet) hade i tankarna, samtidigt som hon var en utbildad och finländsk operasångerska. Därför var det överraskande att hon fick lika hård kritik av den svensksinnade som av den finsksinnade pressen. Den negativa kritiken var speciellt tydlig under lantdagen 1872. Nervander tog upp hennes bristande skådespelartalang, medan den radikala svensksinnade pressen kritiserade henne för hennes finländska svenska som slog igenom i operornas talade dialoger.

Sophie Wibergs och Mechelins olika tonbildning noterades också, men då ofta till Mechelins fördel eftersom ”Wiberg inte hade någon operaröst”, ett konstaterande som fick Wiberg att lämna teatern. Samtidigt var motståndet mot en finsk lyrisk scen på Nya Teatern fortfarande hårdnackat trots att ett samarbete med Finska Operan hade löst flera

²⁰⁶ Josephsons opublicerade memoarer *Ideal och verklighet*. Vol. XV, s.a., Jj 7, KB.

²⁰⁷ Se s. 105.

problem, inte minst beträffande Leonoras roll i *Kung Carls jagt*. Pacius opera blev trots alla problem den största finländska svenska manifestationen på teatern under förra hälften av årtiondet, även om Mechelins insatser som utbildad finländsk operasångare inte heller ska förringas i det avseendet.

Det verkliga uppbrottet från Kiseleffs försiktiga politik skedde först på våren 1876, men redan föregående höst gjorde Kiseleff en anställning som gav hopp om en bättre framtid för operan på teatern. Den inhemska sångerskan Emma Engdahl anställdes, men i ärlighetens namn mera som ett resultat av en lycklig slump än av aktiv planering.

Emma Mathilda Engdahl (f. Madsén) föddes i S:t Petersburg år 1852 men hade redan vid åtta års ålder flyttat med familjen till Ekenäs. Då hon engagerades till Nya Teatern var hon 23 år, hade lämnat sin man apotekaren Emil Engdahl och flyttat hem till sina föräldrar med sin son John. Hon hade ingen egentlig sångutbildning bakom sig utan endast fem sånglektioner med Emilie Mechelin som lärare.²⁰⁸ Syskonen Bergbom frågade först om hon ville överta Sofie Strömers plats på Finska Operan eftersom Strömer skulle resa till Norge för att gifta sig. Mechelin fungerade som ombud.²⁰⁹ Engdahl tackade nej med motiveringen att hon inte kunde någon finska alls. Istället hörde hon sig för om sina möjligheter till engagemang vid Nya Teatern med hjälp av sin vän Charlotte Hultman.²¹⁰

Kiseleff behövde således inte göra annat än acceptera Engdahls och Hultmans erbjudande, vilket han omgående gjorde. Engdahl motsvarade Kiseleffs alla förväntningar just då: hon var en finländsk sångerska som hade en vacker och utvecklingsduglig röst, dessutom såg hon bra ut på ett lite flickaktigt sätt vilket kritikerna ofta noterade. Vidare var

208 Lille 1957, 175; Wessman 2021.

209 "Från Mili [Mechelin] fanns ett brev med fru Engdahls svar, som består uti frågor; neml: om truppen kommer till Åbo i vinter och om hon får taga engagement endast på par månader på prof? Jag besvarade hennes brev med ja på dessa begge frågor. Hennes svärföräldrar bo i Åbo och äro alldeles emot att hon skall egna sig åt teatern." E. Bergbom > K. Bergbom 27.7.1875. KBA, LiA, FLS.

210 Hultman > Kiseleff, Ekenäs 20.7.1875. Kiseleffs arkiv, Svenska Teaterns arkiv. SLSA 1270.

det av stor betydelse för Kiseleff att hon inte på samma sätt som de sverigesvenska sångerskorna skulle återvända till Sverige så fort hon blev varm i kläderna.

Emma Engdahls debutopera *Kärleksdrycken* (Donizetti) gavs fredagen den 19 november 1875.²¹¹ Herman Pauls kritik i *Hufvudstadsbladet* var om inte opartisk så åtminstone uppriktig. En av Engdahls främsta fördelar var, menar han, hennes ”qvinliga gåfvor”. Paul kunde därför mycket väl leva sig in i varför Nemorino var så efterhängsen. Enligt honom och också andra kritiker var Engdahl en naturbegåvning med sitt naturliga spel och sin naturliga röst.²¹² I *Kärleksdrycken* förekommer så kallade seccorecitativ (recitativ med piano- eller cembaloackompanjering), men än så länge nämnde ingen hennes finländska svenska intonation. Kritiken mot hennes ”brytning” kom först senare.

Det är knappast förvånande att de styrelsemedlemmar i Garantiföreningen som önskat sig rejälare tag i konkurrensen med Finska Operan började vädra morgonluft. Finska Operan hade redan vid det här laget gjort sig hemmastadd på Arkadiateatern och utökat sin ensemble med den välsjungande tenoren Josef Navrátil (1840–1912) från Tjeckien. Navrátil hade studerat sång i Prag och i Wien, och enligt hörsägen hade han minst trettio operaroller på repertoaren. Han debuterade i *Lucia di Lammermoor* (Donizetti), men som tenor fick han på allvar visa vad han kunde i titelrollen i *Alessandro Stradella* (Flotow).

Varken Kiseleff eller de övriga i styrelsen behövde läsa dagstidningarnas recensioner om Navrátils prestationer speciellt noga för att förstå att Nya Teatern fått en farlig konkurrent i sin omedelbara närhet. Martin Wegelius, bland andra, lovordade Navrátil för hans tolkningar: ”Han är en verklig konstnär” och ”en ovärderlig acquisition” till Finska Operan.²¹³

Nya Teatern började nu framförallt förbereda sig för en ny operaera där man på allvar tog upp konkurrensen med Finska Operan om de

²¹¹ Programbladet *Affischen* 19.11.1875.

²¹² *Hufvudstadsbladet* 9.12.1875.

²¹³ *Helsingfors Dagblad* 3.12.1875.

inhemska operasångarna och om publiken. Bergbom hade redan visat sig skicklig på att medvetet skapa publicitet för sina två primadonnor Emmy Achté och Ida Basilier. Finska Operan förstod sig också på att utveckla en ny och modern offentlighetskultur i dagstidningarna och på offentliga platser. Men den största orsaken till Nya Teaterns upp-
rustning på våren 1877 var att en lantdagspetition om en fusion mellan de finska och svenska teatrarnas talscener och/eller lyriska avdelningar återigen skulle presenteras. Innan dess var det dags för kejsar Alexander II:s besök med familj på industri- och konstexpositionen i Helsingfors sommaren 1876, och för ett galaspektakel på Nya Teatern inför kejsarfamiljen.

Under den turbulenta perioden 1876–1877 både valdes och avsattes en direktion som hade som sitt huvudsakliga mål att lyfta Nya Teaterns opera till Finska Operans nivå, och att försvara teaterns status som finländsk svensk nationalteater. Återigen skulle detta ske med operan som trojansk häst för ett finländskt svenskt scenspråk, medan de flesta skådespelare trots allt fortfarande kom från Sverige.

Operans uppgång och fall – det andra fusionsförslaget på lantdagen 1877

Åren 1876–1877 gick Nya Teatern återigen igenom en turbulent period. Den långa linjen handlade fortfarande om teaterns relation till Finska Operan som flyttat till Arkadiateatern ett år tidigare. De två teatrarna började nu på allvar konkurrera sinsemellan, och inte bara om publiken utan också om språk och dominans i Helsingfors offentliga rum. Höjdpunkten var än en gång en petition på lantdagen våren 1877 om en finsk lyrisk scen på Nya Teatern. Bondeståndets representant Petter Kumpulainen gjorde sig återigen till språkrör för Finska Operan och de finsksinnades planer.

Operarepertoaren spelade på nytt en avgörande roll som trojansk häst på båda sidorna, delvis för att repertoaren förmådde flytta fokus från det konkreta språket, men delvis också från operasångarnas nationaliteter som varierade på båda scenerna. Redan på lantdagen 1872 hade man debatterat den planerade nationalteaterns repertoar, men nu höjdes temperaturen ytterligare några grader. Det berodde i synnerhet på att Finska Operan vid det här laget faktiskt existerade och kunde ge prov på finskan som operaspråk. Den nyvalda delegationen på Nya Teatern hade därför lika stor press på sig som Finska Operan att visa upp teatern som en bildninganstalt med opera och i så hög grad som möjligt som en finländsk sådan.

Idealet för båda teatrarna var en lyrisk scen som stod på fyra ben: finländska sångare, ett finländskt operaspråk, en finländsk repertoar och framför allt en repertoar som gav förebilder åt folket och nationen. Med endast några få existerande finländska sångare och ännu färre finländska musikdramatiska verk var det närapå omöjligt att lösa den här ekvationen på någondera scenen. Istället visade sig genren *grand opéra* vara ett användbart substitut i konkurrensen, det vill säga storståtliga

och genomkomponerade operor av bland andra kompositörerna Auber, Halévy, Meyerbeer och Verdi. Det handlade om operor i fyra eller fem akter med historiska motiv, stora folkmassor på scenen, ett modernt maskineri och en stor orkester. De stora operorna var speciellt lämpade för att iscensätta ett samhälle i uppror och framför allt kvinnan som förebild för ”den goda medborgaren”.²¹⁴

Men Topelius lyfte också fram ett annat perspektiv på stadens ”operakrig” i april 1877, nämligen de ”osynliga men hörbara krigförande makter” som agerade i kulisserna inför vårens lantdag.²¹⁵ De finsksinnade var nämligen återigen alerta och såväl det politiska fenomenanska toppskiktet som gräsrotsnivån mobiliserades i god tid: senaten, lantdagsmän med Kumpulainen i bräschen igen, dagstidningarna, teatrarna, J. W. Snellman, Yrjö Koskinen, senatorerna Haartman och Molander med flera. Även teaterpubliken tvingades in i debatten genom sitt val av kvällsnöje.²¹⁶

Man ska inte heller undervärdera betydelsen av alla informella samtal på gatorna och i klubbarna som samtidigt fördes. Finska klubben grundades till exempel på tröskeln till lantdagen 1877. Suomalainen Seura (Finska sällskapet) hade grundats redan 1869, och samma män var aktiva också då Finska klubben etablerade sig 1876. Till dess första styrelse hörde Jaakko Forsman (Yrjö Koskinens bror),²¹⁷ Anton Almberg (Antti Jalava),²¹⁸ Viktor Löfgren (Lounasmaa),²¹⁹ Taavi [David] Hahl,²²⁰ Johan Wilhelm Snellman och Finska Teaterns economichef K. F. Wahlström. Salomaa nämner Niklas Achté och Finska Operans

214 Suutela 2001, 71–90; Fewster 2006; Broman-Kananen 2017, 114–131.

215 *Hufvudstadsbladet* 12.4.1877. Om Topelius insändare, se inledningen s. x.

216 Paavolainen behandlar utförligt perioden ur Finska Teaterns synvinkel i del 2 av Bergboms biografi, 2016. Se även Broman-Kananen 2012, 155–191; 2015, 68–78; 2017, 114–131.

217 Professor i kriminallagfarenhet och rättshistoria, lantdagsledamot och statsråd.

218 Huvudredaktör för *Uusi Suometar*, lektor i ungerska språket och författare.

219 Redaktör för *Uusi Suometar*, lantdagsledamot.

220 David (Taavi) Hahl (1847–1880), Finska Operans tenorsångare och ledare för flera sångkör. Han var gift med Therese Hahl (f. Decker 1842–1911), körsångare och körrepetitör. Dahlström i *Uppslagsverket i Finland-nätutgåva*.

bassångare John Bergholm som klubbens grundande medlemmar. Finska Teaterns personal behövde inte betala någon medlemsavgift till klubben.²²¹



Bild 11. "Ögonblicksbild av partimännen"²²². "Det är Södra Esplanaden, Själfva finska folkets gångstig, Där den gamla stammen vandrar Finska stigen kallas gatan, 'Finnsång' nämnes esplanaden"²²³. Från vänster Yrjö-Sakari Yrjö-Koskinen, kommunalrådet Agathon Meurman, senator K. E. F. Ignatius ("Iknaatius"), *Uusi Suometars* huvudredaktör Viktor Löfgren och professor Joel Napoleon Lang.

Efter den intensiva operaperioden 1876–1877 drabbades Nya Teaterns ledning akut av matthet och underlät att göra upp några som helst långsiktiga planer för följande säsong. Teaterns ledande sopran Emma Engdahl reste bort för att studera och ingen ersättare anställdes. Den sverigesvenska tenoren Julius Saloman (1838–1892) gick därför mer eller mindre arbetslös under hösten 1877 med ett skyhögt arvode eftersom inga operor kunde ges utan en sopran. Skådespelarnas

221 Salomaa 1926, 30, 112, se även Saarenheimo 1976.

222 Min övers.

223 Puoluemiesten pikakuvia. *Nuori Suomi: kirjallistaiteellinen joulualbumi* 1893. Citatet i sin helhet: "Om den s. k. Finnsången i Helsingfors kväder en finsk skald följande runa (...) sålunda: Tvänne allbekanta vägar, Tvänne vidtberömda stigar Finnas uti hufvudstaden, I det mångomtalta H:fors: En är själfva Esplanaden, Med det fina Kämpskafeet; Tjänstemän och sysslösa, Vikingar och unga damer Styra makligt dit sin kosa, Och förbi kafeet rulla spårvägsagnar oupphörligt. Men en annan väg fins äfven. Det är Södra Esplanaden, Sjä fva finska folkets gångstig, Där den gamla stammen vandrar Finska stigen kallas gatan, 'Finnsång' nämnes esplanaden.", övers. i *Åbo Tidning* 18.11.1893.

missnöje med den dyra operan bröt ut i en palatsrevolution vid årsskiftet 1877–1878. Som ett resultat av revolten avskildes operan till en egen avdelning med egen ekonomi och personal och med en betydligt mindre budget än tidigare, men med desto större frihet.

Spelåret 1876–1877 inleddes med en extra sommarsäsong i relation till industri- och konstexpositionen och teaterns galaspektakel inför kejsarfamiljen. Ludvig Josephson gästspelade som regissör för den bearbetade första akten av Pacius och Topelius sagospel *Prinsessan af Cypern*. Andra aktens program, där de finska och svenska teatrarna förutsattes samarbeta, var däremot öppet ända in i det sista då diskussionerna slutgiltigt kollapsade.

Kiseleff avgår för fjärde gången –
en ”konkurrensens direktion” tar över

Nikolai Kiseleff var under sin tid som teaterdirektör mycket bestämd på två punkter: han ville inte dras in i ”partipolitik” och han krävde att få styra teatern på sitt eget sätt. Tidigt på våren 1877 befann han sig på resa i Italien, och trots styrelsens löften om att inte störa honom skickade medlemmarna ett telegram med många goda råd om vad som snabbt borde göras. I telegrammet uppmanas han anställa de finländska operasångarna Hortense Synnerberg (1856–1920) och Bruno Holm (1853–1881) för att få fart på vårens garantiteckningar.²²⁴ Emma Engdahl skulle givetvis också återanställas så fort som möjligt. Styrelsemedlemmarna var beredda att skjuta till egna medel så att Kiseleff kunde erbjuda sångarna arvoden som stod sig i konkurrensen med Finska Operan.

Styrelsens telegram har inte upphittats, men dess innehåll citeras nästan ordagrant i Jacob Estlanders brev till Kiseleff som han skrev omedelbart efter att telegrammet avsänts.²²⁵ Urskuldande beklagar han

224 Eva Hortense Synnerberg hade studerat i S:t Petersburg och var för tillfället på väg till Covent Garden som stipendiat. Även Bruno Holm hade utbildat sig i S:t Petersburg, men också i Wien och Milano.

225 J. Estlander > Kiseleff, Helsingfors 26.3.1876. Kiseleffs arkiv, Nya Teaterns arkiv. SLISA

att Garantiföreningen lagt sig i anställningsfrågor, trots att man ett år tidigare ”lemnat teaterafärens bedrivande med fullt förtroende i dina [Kiseleffs] händer”. Trots ursäkterna ställde han sig bakom den övriga styrelsens krav på snabba åtgärder för att anställa de inhemska sångarna Emma Engdahl, Hortense Synnerberg och Bruno Holm. De skulle alla erbjudas ett så pass lockande anbud att de inte kunde tacka nej. En sista fråga i Estlanders brev gällde orkestern. Den hade hittills varit Emanuels privata affär, men nu ville han själv att Garantiföreningen skulle ta ett större ansvar för den, åtminstone för musiken på teatern.²²⁶

Estlanders brev hade inte åsyftad verkan. Kiseleff höll fast vid sina principer om att ingen skulle lägga sig i hans envælde och sade tvärt upp sig, vilket styrelsen konstaterade på sitt möte den 12 april 1876. En ny interimistisk styrelse tillsattes i all hast, men först efter många fruktlösa försök för att få Kiseleff att återta sitt beslut. Kiseleff måste ha upplevt telegrammet och sannolikt också Estlanders brev som sista droppen, delvis för att han faktiskt redan försökt engagera Bruno Holm, men utan att lyckas. Synnerberg hade inte heller varit intresserad eftersom hon var på väg till London. Mest kände sig Kiseleff sårad över att de löften om suveränitet och förtroende han nästan årligen utverkat av styrelsen inte längre hade någon betydelse.

Den nya delegationen som utsågs efter Kiseleffs avgång bestod av fem medlemmar: handlande Carl Emil Göhle (1829–1895),²²⁷ ingenjör John Stenberg (1841–1886),²²⁸ häradshövding Waldemar Spoo (1845–1894),²²⁹ med. och kir.dr Ferdinand Wahlberg (1847–1920) samt med. och

1270. Jacob Estlander var en långvarig medlem i både Teaterhusaktiebolagets och Garantiföreningens styrelser, kirurgie professor vid Kejsarliga Alexandersuniversitetet samt medlem av stadsfullmäktige i Helsingfors.

226 Se även Emanuels brev till Teaterhusaktiebolagets Direction. Helsingfors 14.3.1876, Teaterhus Aktiebolagets brev och handlingar [Brummers arkiv]. Svenska Teaterns arkiv, SLSA 1270.

227 Göhle förestod en manufakturaffär i Helsingfors.

228 John Didrik Stenberg var ingenjör och drev en maskinverkstad i Helsingfors. Han var en av organisatörerna för industri- och konstutställningen sommaren 1876. Reuter 1928.

229 Spoo var för närvarande kanslist vid senatens justitieavdelning. År 1885 utnämndes han till referendariesekreterare på avdelningen. *Nya Pressen* 19.4.1894.

kir.dr Wilhelm Grefberg (1842–1886).²³⁰ Delegationen utsåg ingen ny teaterdirektör, utan besluten skulle tas gemensamt av alla i delegationen. Ferdinand Wahlberg valdes trots allt formellt till direktör över sommaren, medan Grefberg tog över det formella direktörskapet på hösten 1876. Wahlberg var vid den här tidpunkten 29 år gammal, gift med Olga f. Sinebrychoff, och hans utnämning fick Emelie Bergbom att utbrista att Nya Teaterns direktör nu hade tillgång till sin svärfars, Paul Sinebrychoffs, outtömliga förråd.²³¹ Hon skulle delvis bli sannspådd.

Ingen av medlemmarna i delegationen hade någon som helst erfarenhet av att driva en teater. De hade inte heller profilerat sig som kännare av vare sig teater- eller operakonsten, en brist som de själva också medgav i ett brev till Kiseleff.²³²

Bröderna Jacob och Carl Gustaf Estlander betraktade Kiseleffs avgång som en vändning i fel riktning för teatern; den nya delegationen var uppenbart mera stridbar och redo att konkurrera med Finska teatern än Kiseleff. Jacob Estlander förutspådde oroliga tider för teatern:

Den nya direktionen, hvars sammansättning du sannolikt redan känner är en konkurrensens direktion. Jag tror den inslår en galen väg, men må den nu visa hvad den kan göra.²³³

Delegationen var en ”konkurrensens direktion”, främst för att flera medlemmar befann sig på ytterkanten i språkfrågan. Grefberg hade

230 Om Wahlberg och Grefberg, se senare ss. 128; 140; 144. Dagstidningarna rapporterade om sammansättningen av den nya garantiföreningens styrelse den 18.4.1876.

231 ”Att [finska] operan fortsätter är säkert; men med hvilka penningar? Listor till en garanti-teckning för operan ciculera visserligen, men jag tror ej att hälften ännu är tecknad[.] hvarifrån taga resten? Vi ha med flit så vidt möjligt är undviktt att taga någon notis om hela teckningen. Karl vill ha 20,000 mk och svenska teatern 45,000 mk. De ha nu skaffat sig en verkställande direktör, som har godt om penningar: han behöfver endast ösa ur svärfars outtömmeliga förråd. Underbart är det dock att de nu åter expedieradt Kiseleff – få se om Wahlberg (som lär ha intrigerat ifrigast) kan höja svenska teatern – kanske!” E. Bergbom > Elfving, Helsingfors 16.4.1876. KBA, LIA, FLS.

232 Wahlberg, Stenberg, Spooft, Göhle, Grefberg > Kiseleff, Helsingfors 15.4.1876. Kiseleffs arkiv. Svenska Teaterns arkiv, SLSA 1270.

233 J. Estlander > Kiseleff, Helsingfors 26.3.1876. Kiseleffs arkiv, Svenska Teaterns arkiv, SLS 1270.

exempelvis ett förflutet som en av utgivarna av den svensksinnade tidningen *Vikingen*.²³⁴ Aspelin-Haapkylä uttrycker det så att Grefberg var ”känd för sin hänsynslösa svenskiver” (min övers.).²³⁵ Axel Lille (1848–1921) som grundat den svensksinnade tidningen *Vikingen* anslöt sig på hösten till teaterns delegation som ”estetiskt smakråd”.²³⁶

Jacob Estlanders bror C. G. Estlander, professor i estetik, visste i april att Nya Teatern skulle satsa på opera i framtiden, en ”skojande svindel i Bergboms anda”, och att man gjorde det för att konkurrera med Finska Operan.

Emellertid är den bildande konstens framtid hos oss ställd på en tryggare och sundare basis än musikens, som går ett lysande elände till mötes med den hufvudlösa konkurrens, som äger rum mellan våra theatrar. Den tarfliga merkantilismen på nya Teatern skall nu ersättas genom en skojande svindel i Bergboms anda, och dermed torde den finansiella ruinen bli lika viss på ena som på andra hållet. Går dermed också den artistiska mise-en-scène, som ännu traditionellt fortlevvat på förra hållet, förlorad också der, så äro äfven de vunna resultater för den dramatiska konsten i landet förlorade, liksom ett betydande antal delvis utmärkta musikaliska talanger offrats på kuppen.²³⁷

Estlander ställde sig bakom Kiseleffs och Berndtsons linje som betraktade operan som ett hot mot ”den dramatiska konsten”. ”Den tarf-

234 Tidningen *Keski-Suomi* (13.5. 1876) upplyste sina läsare om att Grefberg samma vår distribuerat en skrift i Jyväskylä av Uppsala universitets docent, historikern Rudolf Tengberg: *Finlands historiska ställning* (1876). Tengbergs skrift bemöter Yrjö Koskinens historieuppfattning i boken *Oppikirja suomen kansan historiassa* (utkom åren 1869–1873). Grefberg dog relativt ung år 1886 och enligt en minnesruna hade han varit ”[S]tark, som få. Med järnspira styrde han det rent svensksinnade partiet och obeveklig föll hans dom.” *Figaro* 6.3.1886. Grefberg grundade också Svenska folkskolans vänner år 1882. Han återvände senare återigen till teatern som ordförande för Garantiföreningens delegation under åren 1880–1884. Lüchou 1977, 256.

235 ”kuuluisa häikäilemättömästä ruotsinkiihkoisuudesta”, Aspelin-Haapkylä 1907, 252.

236 Lille grundade senare Svenska folkpartiet och blev dess första ordförande.

237 C. G. Estlander > Aspelin-Haapkylä, Helsingfors 17.4.1876, cit. ur Paavolainen 2014, 168. Originaliet finns i EAHA, LiA, SLS.

liga merkantilismen”, det vill säga de eftergifter åt publiksiffrorna som Kiseleff gjort med sångspel och operetter (”Offenbachiader”) kunde gå an, men en ”svindel i Bergboms anda” (opera) ledde oundvikligen till en finansiell ruin.

En dryg vecka efter att Kiseleffs avgång offentliggjorts förutsåg pseudonymen Vicarius i *Morgonbladet* att en strid var under uppsegling mellan Finska och Nya Teatern:

Swenska teatern har fått en splitterny direktion, som just icke lärer tänka ge tapt så snart; hwad de artistiska resurserna beträffar, är man tillswidare okunnig om möjligen wanna förstärkningar. Den finska teatern åter lärer i sistnämnda afseende fortfarande wara wälförsedd; utom dess gamla wärderade koryféer skall den kunna räkna på någon ny inhemska kraft till.²³⁸

Även Bergbom var målmedveten i sina beslut den våren och engagerade flera nya inhemska sångare, bland andra den ovan nämnda Bruno Holm och Naema Ingman (g. Starck 1855–1932). En permanent operaorkester grundades och kapellmästaren Bohuslav Hřímalý (1848–1894) tillkallades från Tjeckien. Bergboms stora misstag den våren var dock att förarga Niklas och Emmy Achté som båda sade upp sig från operan.

Nya Teaterns operaensemble tar form

Den nyvalda delegationens främsta syfte var att konkurrera ut Finska Operan med deras egna vapen, det vill säga med en operarepertoar som representerade den ”estetiska idealism” som Kumpulainen talat om redan år 1872. För detta krävdes utbildade operasångare och allra helst finländska operasångare. Kiseleffs återhållsamma personalpolitik övergavs och sångarna skulle inte längre väljas ur de egna leden bland skådespelarna.

²³⁸ *Morgonbladet* 20.4.1876.

Delegationen skyndade sig att skriva kontrakt med de bästa och redan befintliga sångarna på teatern, Emma Engdahl och Algot Lange. Engdahl anställdes för hela 6 000 mark, det vill säga med betydligt högre arvode än föregående spelår. Algot Lange återanställdes även med en rejäl löneförhöjning (från 3 000 till 4 200 mark).²³⁹ Samtidigt såg man till att teaterns bästa sångare inte lockades över till Finska Operan.

Helst hade den nya teaterdelegationen sett ytterligare en erfaren operaprimadonna på scenen vid sidan av Engdahl, och man gjorde allt för att hitta en sådan i hela Norden. Till exempel den svenska operasångerskan Signe Hebbe förhandlade samtidigt med både Bergbom och Kiseleff, men trots ”goda anbud” från båda hållen valde hon Finska Operan.²⁴⁰

Grefberg lyckades bättre med förhandlingarna med Christiania Theaters första tenor Julius Saloman (1838–1892). Han hade några år tidigare gjort en lyckad debut på Kungliga Operan i titelrollen i *Allessandro Stradella* (Flotow) och handplockades omedelbart av Ludvig Josephson till Norge. Tidningen *Aftenposten* visste redan i maj att Saloman skulle sluta vid teatern och anställas i Helsingfors.²⁴¹ Salomans kontrakt skrevs dock först den 23 juni i Stockholm, där också Grefberg befann sig.²⁴²

Ett annat nyförvärv till teatern var basbarytonen Oscar Bentzon-

239 Personalkontrakt. Svenska Teaterns arkiv, SLSA 1270. Det visade sig också att Mechelins sångundervisning varit effektiv eftersom i synnerhet Lange började utvecklas till en framgångsrik operasångare under hennes ledning.

240 ”Jag har nu utmärkt goda anbud från båda Theatrarna i Helsingfors för hösten.” Hebbe > Warmuth, Södertelge, Snäckviken 22.5.1876. 465:B, NB (Oslo). Det var inte på långt när Hebbes första besök i Helsingfors. Redan i september 1863 gav hon en konsert i Solennitetssalen och en soaré på Arkadiateatern med flera välkända operaarior på programmet, bland andra ur *Robert af Normandie* (Meyerbeer) och *Villars dragoner* (Maillart). Teaterhuset hade nyss brunnit och sannolikt var det meningen att hon skulle ha uppträtt där istället. *Helsingfors Tidningar* 25.9.1863; *Helsingfors Dagblad* 23.9.1863. I maj 1871 uppträdde hon också med mellanaktsmusik på Nya Teatern. Hebbe > Kiseleff, Stockholm 6.4.1871; 26.4.1871; Kiseleff > Hebbe 17.4.1871. Kiseleffs arkiv, Svenska Teaterns arkiv, SLS 1270.

241 Qvamme 2004, 115.

242 Personalkontrakt, Svenska Teaterns arkiv, SLS 1270.

Gyllich (1847–1899) som var född i Danmark. Bentzon-Gyllich klassificerades först som ”dilettant” av kritikerna, men senast då han debuterade i titelrollen i *Rigoletto* (Verdi) på hösten föll epitetet bort.²⁴³



Bild 12. Oscar Bentzon-Gyllich (1844–1999) som Figaro i *Barberaren i Sevilla* (Mozart). Foto: Alfred J:son Dahllöf. Stockholm. Musik- och teaterbiblioteket. Helledays samling.

Julius Saloman var den mest erfarna sångaren i ensemblen medan de övriga befann sig i början av sin karriär. Operapersonalen utö-

243 Bentzon-Gyllich hade ett förflutet som telegraftjänsteman i England, Kina och Finland och hade ingen egentlig sångutbildning. Under sommarens lopp gjorde han sig känd på konserter i Helsingfors och lyckades få goda recensioner. Efter tre positivt uppmärksammade spelår i Helsingfors bytte han helt och hållet karriär och gästspelade därefter på teatrar i Stockholm, Kristiania och Göteborg. År 1890 återvände han till Finland och till sitt gamla yrke som telegraftjänsteman.

kades återigen med de bästa sångarna bland skådespelarna: Harald Apelbom, Erik Skotte, Lydia Wessler (g. Molander 1851–1929) och Ida Byström (g. Cail 1853–1933). Även Sebastian Åberg fortsatte ännu ett spelår. Gurli Palm (f. Hjortsberg, 1843–1880) omnämns först som korist på Nya Teatern men debuterade också som Aminas styvmor Therèse i *Sömngångerskan* redan i september 1876.²⁴⁴ Innan hon kom till Helsingfors hade hon varit anställd på Kungliga Teatern som korist och aktris.

Från teaterorkester till operaorkester

Theaterorkestern expanderade också rejält under vårens förhandlingar, vilket är logiskt med tanke på orkesterns utmaningar i den väl tilltagna repertoaren. Efter tre magra år ökade antalet musiker från 16 till 20, ett antal som var acceptabelt med tanke på att orkestern vid behov kunde utökas med musiker från den nygrundade Finska Operans orkester och från Finska gardet.²⁴⁵

Herman Paul, som under flera år offentligt drivit på ett samarbete mellan teatrarna om orkestern, tog ännu en gång upp frågan tidigt på våren 1876 i en recension av *Faust* på Finska Operan. Operans tillfälligt ihopsamlade orkester var då i uselt skick, något som avslöjats i all sin erbarmlighet på en föreställning av *Faust* med Ida Basilier i Margaretas roll.²⁴⁶

Det är svårt att säga om det var den här kritiken som fick bågaren att rinna över för Bergbom i fråga om orkestern. Det är också möjligt att primadonnan Ida Basilier klagat över orkestern, ifall det faktiskt var så illa som Paul beskriver det. Bergbom gjorde slag i saken och reste till

244 Gurli Maria Sofia Palm (f. Hjortsberg, 1843–1880) hade varit elev vid Kungliga Teatern. Därefter anställdes hon av Stjärnström till Mindre Teatern i Stockholm. År 1863 gick hon över till Södra Teatern där hon debuterade i titelrollen i Offenbachs *Sköna Helena*. Svanberg 1917, 34; Musikverket. Hon var sondotter till Lars Hjortsberg, en av de mest välkända skådespelarna i början av seklet i Sverige. *Hufvudstadsbladet* 9.3.1880.

245 *Morgonbladet* (19.10.1876) poängterar att Theaterorkestern varit förstärkt med Finska Operans "premierer" på exempelvis *Wilhelm Tells* föreställningar.

246 *Hufvudstadsbladet* 3.3.1876.

Berlin för att komma överens med cellisten Jaromir Hřímalýs bror, kapellmästaren Bohuslav Hřímalý, om att han skulle bli kapellmästare för Finska Operans orkester. Det visade sig med tiden att Niklas Achté som turats om att dirigera orkestern med Faltin blev sårad över Bergboms manöver. Niklas och hans lojala hustru Emmy Achté sade tvärt upp sig och uppträdde i fortsättningen endast som gäster på operan.²⁴⁷

Det finns få uppgifter om den nygrundade Finska Teaterns orkester, men Aspelin-Haapkylä publicerar en lista på musiker från säsongen 1876–1877. På listan förekommer enbart tretton musikernamn, och man kan tänka sig att orkestern titt som tätt behövde utfyllnad i sina led.

Hela fem musiker hoppade över från Theaterorkestern till Finska Teaterns orkester.²⁴⁸ Förutom för Jaromir Hřímalý, som flyttade över till sin brors orkester, var Finska Teaterns högre löner ett tydligt incitativ för Nya Teaterns musiker att byta arbetsgivare. De som hoppade av hörde till de bästa musikerna och det var en stor förlust för Emanuel att mista dem. Men Nya Teatern och Emanuel rustade också samtidigt upp för en intensiv operasäsong och förberedde sig dessutom för att ge flera stora konserter under säsongen. Det positiva med två orkestrar i staden var att de kunde slå ihop sig och ge konserter med ett program som ingendera orkestern ensam mäktade med, som i februari 1877 då Emanuel och Hřímalý turvis gav en konsert där de för första gången i Finland uppförde delar ur Wagners operor med solister och stororkester.²⁴⁹

Spelåret inleddes med en extra sommarsäsong i relation till finska industri- och konstexpositionen och galaspektaklet för kejsarfamiljen. Ludvig Josephson gästspelade som regissör för den bearbetade första akten av Pacius och Topelius sagospel *Prinsessan af Cypern*. Andra aktens program, där de finska och svenska teatrarorna förutsattes samarbeta, var däremot öppet ända in i det sista.

247 Broman-Kananen 2014, 5–28.

248 De som valde Finska Teaterns orkester var violinisterna Gustaf Nieman, Knut Emil Pahlman, oboeisten J. Sandström, altviolinisten August Laurent och cellisten Jaromir Hřímalý.

249 Se närmare senare s. 132.

Pacius och Topelius sångspel *Prinsessan af Cypern*
inför kejsarfamiljen

Expositionens uppgift var att profilera Finland som ett modernt och industrialiserat land. Liknande utställningar hade ordnats i London och i Stockholm (1866) där även Finland deltagit, men med en ganska låg profil.²⁵⁰ Nu var landet självt arrangör. Det var en stor satsning och man väntade många och långväga gäster till staden. Både rysk och svensk press bevakade tillställningen. Kejsarfamiljens besök krönte festligheterna även om det var osäkert in i det sista om kejsaren själv kunde komma på grund av de spända relationerna mellan Ryssland och Turkiet.²⁵¹

Klinge slår fast att utställningen blev en oerhörd succé. Rent allmänt ansågs den vara ett tecken på att nationen nått myndighetsålder. Konkret förvandlade expositionen för en kort tid Helsingfors till ett nöjescentrum med teater- och operaföreställningar på båda scenerna. I kulisserna förhandlade samtidigt den ryska generalguvernören Adlerberg med kejsar Alexander II om att bygga ett tredje teaterhus i staden, Alexandersteatern.²⁵²

Kiseleff hade inlett planeringen av galaspektaklet på teatern redan ett år tidigare, bara några veckor efter den sista föreställningen av *Kung Carls jagt*. Som medlem av Helsingfors stadsfullmäktige var hans uppgift att förhandla med Topelius om programmet. Även Bergbom hade i sin tur kontaktat Topelius och föreslagit att galaspektaklets andra akt skulle vara en uppvisning i samarbete och samförstånd mellan de finska och svenska teatrarna. Kiseleff förhöll sig ytterst avvisande till förslaget, och motade energiskt bort alla planer på att Finska Operans sångare skulle delta i föreställningen.

Om Tronföljarparet skulle besöka Teatern, så göra de det på en kort stund, för att bese teatern eller visa sig för publiken. Vid ett sådant

250 Klinge 1997, 268–271.

251 Den 24 april 1877 förklarade Ryssland krig mot Turkiet. Klinge 1997, 276–277.

252 Byckling 2009, 92–93.

tillfälle anser jag det för svenska teatern vara viktigast att icke sammansätta ett program af lösryckta akter eller scener, ty ett dylikt program skulle ega sken af skryt, som med våra dramatiska resurser icke vore på sin plats. –

Då nu 'Elfjungfrun' redan i sig sjelf är lång, så skulle hvarje tillsatt [nummer] onödigtvis förlänga spektaklet, – hvarföre jag icke kan gå in på det förslag du igår framställde från finska teaterns sida.²⁵³

Elfjungfrun är ett skådespel med sång av den danska författaren Heiberg och musik av Kuhlau som hade givits hela elva gånger föregående spelår (1874–1875) med Lydia Wessler i titelrollen och dansarrangemang av Booberg.²⁵⁴ Skådespelet var populärt och hade varit lätt att värma upp inför kejsarbesöket. Verket planerades eventuellt som en artighetsgest gentemot den danska prinsessan Dagmar eller Maria Feodorovna, den blivande tronföljaren Alexander III:s hustru. Ursprungligen var *Elfjungfrun* nämligen ett beställningsverk av Danmarks kung Frederik VI till hans yngsta dotter Wilhelmine Maries bröllop 1828. Skådespelet blev omåttligt populärt överallt och betraktas än idag som ett nationaldrama i Danmark.

Kiseleffs brev är daterat den 1 juni 1875, endast två veckor efter att Pacius avbrutit föreställningarna med *Kung Carls jagt*. Då var han förargad på Pacius och hade knappast några tankar på att förnya samarbetet med honom. Det förekommer inga exakta uppgifter om när *Elfjungfrun* ersattes av den bearbetade första akten ur Pacius sångspel *Prinsessan af Cypern* som programnummer på galaspektaklet, men det var sannolikt först då Kiseleff sagt upp sig i april 1876 och den nya delegationen valts. Sagospelet nämns nämligen offentligt först i maj då delegationens repertoarlista för den kommande säsongen publicerades, men förknippas inte då med kejsarbesöket.²⁵⁵ Hade Pacius vis av skadan från våren 1875 nu ställt strängare krav på kören och solisterna, krav

253 Kiseleff > Topelius, Helsingfors 1.6.1875. Zacharias Topelius arkiv, Coll. 244.86. NB.

254 Några veckor efter att Kiseleff skrivit sitt brev till Topelius i juni 1875 gavs *Elfjungfrun* en sista gång inför sommaren.

255 *Hufvudstadsbladet* 23.5.1876.

som Walhberg och Grefberg gått med på? Och framför allt – hade han hittat orkesterstämmorna till sångspelet, det vill säga de stämmor som för tre år sedan var spridda för vinden?

Förberedelserna för den extra sommarsåsongen var redan i maj i full gång på båda teatrarna. Nya Teatern anställde två välrenommerade skådespelare från Kungliga Teatern i Stockholm, Gustaf (Frippe) Fredrikson och Gurli Åberg. Båda uppträdde i de centrala talrollerna i den första bearbetade akten av *Prinsessan af Cypern* vid kejsarbesöket, men i synnerhet glänste de i de skådespel som gavs under den extra sommarsåsongen. Kontraktet med tenoren Julius Saloman undertecknades i juni, men Grefberg sökte fortfarande långt in på sommaren fruktlöst efter andra operasångerskor förutom Engdahl.

Finska Operan och Bergbom höll sig framme och planerade även de stort med sin nya orkester och sina nya sångare, både inför sommaren och inför den kommande lantdagen. Tenoren Josef Navrátil hade anställts ett år tidigare medan Naemi Ingman och Bruno Holm valt Finska Operan framom Nya Teatern. Även Basilier gästspelade tillsammans med de svenska operasångarna Signe Hebbe och Fritz Arlberg, som alla tre var anställda av Josephson i hans operasällskap vid Christiania Theater.

Samtidigt nådde ryktet om att Emmy Achté skulle lämna Finska Operan Grefbergs öron, och han skyndade sig att erbjuda henne engagemang på teatern med ett skyhögt arvode: 20 000 mark. Emmy Achté var principfast och kunde inte tänka sig att svika den finsksinnade operan genom att uppträda på konkurrentens scen, så hon avböjde stolt Grefbergs anbud. Familjen hade svårt att klara sig ekonomiskt men trots det stod hon emot övertalningar av Bergbom, Yrjö Koskinen, Johan Wilhelm Snellman och flera andra som turvis försökte få henne att återvända till Finska Operan.²⁵⁶

256 Se Broman-Kananen 2014, 5–28.

Galaspektaklet som blev en festföreställning

En praktisk orsak till att Nya Teaterns programkommitté valde *Prinsessan af Cypern* och inte *Kung Carls jagt* inför kejsarbesöket var sannolikt att sagospelet med sina talade partier gav teatern möjligheter att visa upp de två skådespelarna från Stockholm, Gurli Åberg i Chryseis roll och Gustaf Fredrikson som Lemminkäinen. Istället för att ta upp en opera som obönhörligt exponerat teaterns svagare sångarresurser i jämförelse med Basilier och Achté, som planerades sjunga i galaspektaklets andra akt, ville man säkert hellre ta upp ett inhemskt sångspel som inte enbart vilade på sångarnas prestationer.

En annan orsak till valet var möjligen politisk. Det är rentav troligt att man tänkte sig att kejsaren Alexander II hellre följde ett politiskt neutralt sångspel från teaterns kejsarloge än en opera där folket hyllar Finlands forna svenska regent. Det råder fortfarande delade meningar om hur delikat frågan egentligen var, men redan 1856 då *Kung Carls jagt* uppfördes i Sverige som festopera på Karl V:s kröningsdag väcktes en debatt om hur politiskt korrekt dess budskap egentligen var ur den ryska kejsarens perspektiv. Kejsaren nöjde sig då med de förklaringar han fick, och som Mäkelä påpekar hade ju *Kung Carls jagt* ursprungligen inte komponerats för att uppföras ”i samband med ett jubileum (...) eller ett kejsarbesök”.²⁵⁷

Sommaren 1876 var det däremot uttryckligen fråga om att uppföra delar av operan vid ett kejsarbesök, ett galaspektakel för tsar Alexander II med familj sittande i teaterns kejsarloge. Det är möjligt att *Kung Carls jagt* kunde ha uppfattats som provocerande. Generalguvernör Adlerberg höll själv hårt i programplaneringen, och även om operan inte var något eldfängt val kan självcensuren ha slagit till. Adlerberg var ytterst mån om sin goda relation till kejsaren eftersom han under hela besöket förhandlade med honom om finansiering för det planerade nybygget, Alexandersteatern. Galaföreställningen öppnades i alla fall upp med *ouvertyren från Kung Carls jagt*.

257 Mäkelä 2009, 179; se även Vainio 2009, 292.

All planering var höljd i dunkel ända fram till fyra dagar innan galaspektaklet skulle ges. Då kopplades nämligen den svenska regissören Ludvig Josephson in på repetitionerna av första akten av Pacius sångspel. Han skriver detaljerat i sin almanacka om händelserna fram till föreställningarna, och ännu mera detaljerat i sina opublicerade memoarer, *Ideal och verklighet*.²⁵⁸

Josephson anlände till Åbo från Stockholm den 27 juni och reste därifrån vidare till Helsingfors via Tammerfors. I Helsingfors möttes han av sina goda vänner Fritz Arlberg och Nathan B. Emanuel. Josephson och Emanuel (och hans mor) kände varandra från Emanuels tid som kapellmästare på Mindre Teatern i Stockholm, och Josephson skulle bo hos Emanuels under sin vistelse i Helsingfors.

Det var aldrig planerat att Josephson skulle regissera *Prinsessan af Cyperns* första akt för galaspektaklet, inte heller att han skulle göra den slutliga omarbetningen av akten. Josephson besökte teatern efter att ha anlät till Helsingfors, och bara några dagar senare kontakades han av Ferdinand Wahlberg i egenskap av Nya Teaterns direktör, den 11 juli 1876. Wahlberg frågade om Josephson kunde tänka sig att regissera *Prinsessan af Cyperns* första akt för galaspektaklet:

På förmiddagen kl. omkring 12 hade jag besök af doktor Wahlberg, teaterdirektör, som på teaterdirektionens vägnar anmoda mig att under repetitionen till det för kejsarbesöket tillämnade galaspektaklet öfvervara och att – efter min önskan om jag ville hjälpa dem – sätta upp första akten af Topelii ”Prinsessan af Cypern”. I sin enfald trodde denne så kallade teaterdirektör, att jag strax skulle följa med honom och handlande gripa in i en repetition, som redan pågått några timmar och var en följd af flere föregående repetitioner.

258 Memoarerna baserar sig delvis på Josephsons almanackor där han dagligen gjort korta anteckningar om vad som hänt, även under den tid han befann sig i Helsingfors. Då man jämför almanackorna och memoarerna sinsemellan om sommarens händelser ser man att de viktigaste händelserna i stort sett stämmer överens, men att Josephson gärna broderar ut sina beskrivningar i de senare. Memoarerna är färgstarka och anses inte vara helt pålitliga, vilket är en orsak till att de aldrig publicerats. Josephson: *Ideal och verklighet*, J. j. 7: 14–15, Vol. 3. KB; Josephson: *Rese- och dagboksanteckningar* [almanackor], nr 4, J.g.5, KB.

Josephson uttrycker sig knappast neutralt i sina memoarer, och utan att överdriva kan man säga att de är skrivna av en man som gärna framhåller sina egna goda egenskaper. Josephson ville utan tvekan presentera sig för eftervärlden som en yrkeskunnig teaterdirektör som knappast kunde jämföras med Wahlberg, som ju var utbildad på ett helt annat område. Josephson medger trots allt att han känt sig smickrad över Wahlbergs anbud och ville ”visa de samlade svenska sujetterna, hvad en duglig regissör vill säga – en instruktör, som de hvarken här eller i Stockholm längre vilja ha någon aning om”.

Om förberedelserna för galaspektaklets första akt såg ut att ha kommit sent i gång, var programmet för andra akten totalt öppet ännu fyra dagar innan föreställningen skulle äga rum. Detta trots att Kiseleff börjat planera för den redan föregående sommar. Nu likaväl som då gällde diskussionerna om hur Finska Operan skulle delta i programmet. Leo Mechelin förhandlade den här gången direkt med Bergbom utan Topelius eller någon annan mellanhand. Mechelins målsättning var att övertala Bergbom att tona ner sitt förslag om Finska Operans program. Bergbom tänkte sig nämligen att Ida Basilier och Elis Duncker först skulle sjunga delar ur operan *Barberaren i Sevilla*, och sedan skulle Emmy Achté sjunga partier ur *Trubaduren*. Alla tre i rollkostym och med krav på det bästa som Nya Teatern kunde erbjuda i musikalisk (orkestern) och scenografisk (kulisser och scenmaskineri) väg. Bergboms förslag var således fortfarande detsamma som Topelius redan ett år tidigare förmedlat till Kiseleff.

Leo Mechelin började nu i sin tur brevlades medla mellan parterna, Adlerberg och Wahlberg å ena sidan och Bergbom å andra sidan. Mechelins förslag var att Bergbom skulle ”ersätta operascenerna med 2 konsertnummer, deri fröken Basilier och Fru Achté skulle uppträda utan all scenisk apparat och helst solo”. Förslaget presenterades som en reservplan ifall styrelsens representant Wahlberg inte gick med på Bergboms föreslag. Mechelin fortsätter: ”[M]ig synes: heldre blotta konsertnummer än *intet*. Och det råder redan feberaktig oro för ar-

rangemanter.”²⁵⁹ Mechelins oro var befogad, det var nämligen bara några få dagar kvar till föreställningen. Samtidigt ställde Josephson sina egna omutliga krav på scenografi och dramaturgi som villkor för att han skulle regissera första akten, och teaterpersonalen hade händerna fulla med att komma honom till mötes.

Bergbom gav inte upp, vilket framgår av Mechelins följande brev, daterat den 13 juli endast två dagar innan föreställningen skulle ges. Mechelin var trängd och meddelade kort och gott: ”[S]edan närmare utredning vunnits i teaterfrågan, har jag äran meddela, att tyvärr intet galaspektakel kan ega rum.”²⁶⁰ Som orsak angav han att H. M. (Hans Majestät med greve Adlerberg som språkrör) meddelat att han ville besöka en ”vanlig föreställning” på Nya Teatern och inte något galaspektakel.²⁶¹ Med den förevändningen ströks helt sonika Finska Operans uppträdande från programmet och Nya Teatern måste hastigt och lustigt värma upp fjärde akten ur *Kärleksdrycken* med Engdahl som Adina och den nyss anställda tenoren Julius Saloman som Nemorino.

Josephson kommenterar lakoniskt det ändrade programmet för andra akten: ”Gud ske lof, med den hade jag intet att skaffa.” Ifall stämningarna varit febriga hittills, blev de nu näst intill kaotiska. I all hast måste man sätta upp en akt av en opera som man inte planerat för: kulisser måste sökas fram, Saloman få noter till en roll som han aldrig tidigare sjungit, Erik Skotte tillkallas från sin semester för sergeant Belcors roll och ”soldater, bondfolk och Dulcamaras betjenter” samlas

259 Mechelin > Bergbom, [s.l.] 11.7.1876. KBA, LiA, FLS.

260 Ibid. 13.7.1876. KBA, LiA, FLS.

261 På de finsksinnades håll hade man en annan tolkning av händelseförloppen. Aspelin-Haapkylä citerar Finska Teaterns ekonomichef K. F. Wahlströms odaterade brev: ”Vehkeiltiin voimien takaa. Sveesit tahtoivat saada keisarin luokseen, me samoin. Valtuusto esiintyi välittäjänä. Sen ehdotus yhteisestä juhlanäytännöstä herätti kuitenkin vaikeuksia ruotsalaisen johtokunnan puolella. Vihdoin selveni että kummankin teatterin oli esiintyminen itsenäisesti.” [Man konspirerade med all kraft. Sveserna ville få kejsaren till sig, vi detsamma. Fullmäktige uppträdde som medlare. Dess förslag om en gemensam festföreställning väckte dock svårigheter hos den svenska styrelsen. Slutligen stod det klart att båda teatrarna skulle uppträda separat.” Aspelin-Haapkylä 1907, 267, min övers.]

för några snabbrepetitioner. Framför allt måste nya affischer tryckas upp, och brådskan syns i ett förargligt misstag som man rättade till för hand med penna: juli hade av misstag blivit juni.

Hemma hos kapellmästaren Emanuel var det också bråttom. Efter Wahlbergs besök läste Josephson igenom första akten till Pacius och Topelius sångspel och började ställa krav. För det första måste hela akten skrivas om så att den fick ett festligt slut. Josephson åtog sig att själv göra de här ändringarna. För det andra krävde han både drakskepp och moln som dekorationer på förställningen. Sådana fanns inte och inte heller några dekorationsmålare. För det tredje ville Josephson att Wahlberg skulle meddela teaterns ordinarie regissör Wilhelm Åhman om att han på det här viset blev åsidosatt.

Gungande skepp på scenen var något av Josephsons specialitet. Han hade redan ett visst rykte om sig i det avseendet från föreställningarna av Meyerbeers *Afrikanskan* i Stockholm tio år tidigare.²⁶² Det är därför knappast förvånande att han ville få fram ett ordentligt drakskepp till Lemminkäinen på scenen: "[jag] påtog mig nu att föra draken i land på två dagar. *Jag ville ha Afrodite fram i sluttablån.*"²⁶³ Det sista var inte heller något litet krav. Pacius, Emanuel och notskrivaren oboisten Theodor Krausel måste mobiliseras i all hast, för att inte tala om att kören och orkestermusikerna måste vänta på Pacius ändringar innan de kunde börja öva sina stämmor. Alla på scenen var tvungna att öva in den nya sluttablån med ytterst kort varsel. Till råga på allt uteblev den balett som direktionen tillkallat från S:t Petersburg. Josephson stod ändå inte rådlös utan improviserade en "rörelseliknande dans (...) med ett halft dussin damer och flera half-fuxna flickungar".²⁶⁴

Josephson gjorde sina sista ändringar "hemma vid Emanuels nattljus", och eftersom han bodde hos kapellmästaren kunde han samarbeta med Emanuel som i sin tur antagligen kontaktat Pacius.

262 Landspremiär i Sverige den 29 april 1867. Se Rosenberg 1993, 106–126.

263 Josephsons dagboksanteckning den 12 juli 1876, min kurs.

264 Josephsons dagboksanteckning den 13 juli 1876.

”för tillfället bearbetad akt”

Vad innebar det att första akten av *Prinsessan af Cypern* var ”för tillfället bearbetad”? Den största ändringen Josephson gjorde var att Afrodite skulle göra entré på scenen i sluttablån. Det var en ändring som krävde att delar av partituret och orkesterstämmorna skulle skrivas om, och därför måste också kompositören Pacius kontaktas.

Nisula och Kyllönen har i sin editerade utgåva av *Prinsessan af Cyperns* partitur analyserat och även daterat de partitur och lösa manuskriptblad som finns i Pacius arkiv på Nationalbiblioteket.²⁶⁵ Det som förbryllat senare tiders musikforskare, och inte enbart Nisula och Kyllönen utan även John Rosas redan år 1949, är en infogad sektion till första aktens *Danskör* i Pacius första originalpartitur (A1).²⁶⁶ Den infogade sektionen inleds med orden ”O Afrodite (...)” och rubriceras som *Afrodites festkör*. I motsats till Rosas, som anser att Pacius skrivit det infogade partiet redan 1860, anser Nisula och Kyllönen att partiet är av ett senare datum. De är därför benägna att placera *Afrodites festkör* i relation till den omarbetade akt som dagstidningarna talar om i samband med kejsarbesöket. Partiet är skrivet i stor brådska och på ett annorlunda slags notpapper än det övriga partituret. Andra säkra tecken på att det infogats senare är vissa strykningar i det ursprungliga partituret, vars avsikt verkar vara att göra övergången till den senare infällda sektionen smidigare.²⁶⁷

Nisula och Kyllönen ser inte ut att ha haft tillgång till sagospelets orkester- och körstämmor som finns i Svenska Teaterns arkiv och som i själva verket bekräftar deras teori.²⁶⁸ De enda skillnaderna mellan orkesterstämmorna i teaterns arkiv och den infogade sektionen i originalpartituret på Nationalbiblioteket är några smärre nyansbeteck-

²⁶⁵ Nisula och Kyllönen 2012, ix.

²⁶⁶ Rosas 1949, 195.

²⁶⁷ Nisula och Kyllönen 2012, 227.

²⁶⁸ Musikalier, *Prinsessan af Cypern* kör- och orkesterstämmor. Svenska Teaterns arkiv, SLSA 1270.

ningar som kopisten Theodor Krausel troligen missat då han renskrev stämmorna, i stor brådska även han.

Nya Teaterns bortglömda orkester- och körstämmor tidsbestämmer därför utan tvivel Pacius bearbetningar av första akten av *Prinsessan af Cypern* till sommaren 1876. Josephsons memoarer fastställer också att det var han som krävt förändringarna: ”Jag ändrade prinsens [*sic*] af Cypern aktslut hemma vid Emanuels nattljus.” Orsaken var dramaturgisk. Som en fristående akt behövde den få ett ordentligt avslut:

Så fick jag mig stycket tillsändt ännu på förmiddagen och fann att denna akt – äfven i sitt nuvarande, af någon så kallad sakkunnig ändrade skick – icke lät göra sig, förutan sådana ändringar som kunde berättiga den förmånen att synas både festlig och i och för sig afslutad.²⁶⁹

Josephson yrkade bestämt på att få fram Afrodite på scenen i sluttablån. Eftersom han bodde hos Emanuel överlät han antagligen åt kapellmästaren att hålla kontakten med Pacius och att vidta alla åtgärder som behövdes för renskrivning av stämmorna. Men tiden var knapp, han hade bara några dagar på sig att åstadkomma ändringarna och Emanuel fördrev nätterna på Casino, medan hans mamma var orolig (”Satans bråk!”). Att Josephsons önskemål om ett skepp i slutet av akten faktiskt blivit verklighet bekräftas av *Helsingfors Dagblad*: ”Lemminkäinen [som] afsegla med den bortrövade kungadottern i sitt med purpursedel försedd vikingaskepp, gjorde den största effekt.”²⁷⁰

Vad skrattade Maria Feodorovna åt?

Galaspektaklet hade under loppet av några få dagar krympt till en festföreställning, men trots all kalabalik var allt klart då tsar Alexander II och hans gemål samt arvsfursten Nikolai med hustrun Maria

269 Josephson daterar anteckningen till den 11 och 12 juli 1876.

270 *Helsingfors Dagblad* 20.7.1876.

Feodorovna anlände till teatern. Kejsarinnan deltog inte med hänvisningar till trötthet. Helsingfors stad hade smyckats inför kejsarbesöket, men regnet rådde inte ens arrangörerna på.

Enligt Josephson hade speciellt den del av föreställningen som han själv regisserat gjort succé:

Stycket gick bra och gjorde ett godt intryck. De kejsarliga, med Zaren i spetsen, hade för doktor Wahlberg uttryckt sin stora belåtenhet och tackade honom för de lyckade arrangementen. De öfverträffade hans och Helsingforsbors förväntan. Det tog sig också särdeles väl ut – men hur skulle det ha blifvit i Åhmans hand? Naturligtvis nonsens eller värre ty det lär ha varit hans vana att aldrig anstränga sig och göra något färdigt af hvad som var honom anförtrodt.

Jag träffade sedan Pacius, den stolte kompositören. (...) Naturligtvis hade sjelfva baletten ej undgått en eloge. Denna kritik, som sedan efter vanan snart dämpas, var dock bevisande, att djerfheten ej förfelats.

Allt gick dock inte helt utan missöden. Baletten som Josephson själv var så stolt över sågades obarmhärtigt av *Helsingfors Dagblads* recensent som också reflekterade över föreställningens repertoarval. Valet av ett ”inhemskt stycke” var förståeligt, liksom att man ville visa teaterns resurser både i kostym- och dekorationsväg, men själva sagspelet saknade ”i dramatiskt afseende (...) all högre betydelse”.²⁷¹

En legend om festföreställningen har också sparats till våra dagar. Den 23-åriga musikaliska prinsessan Maria Feodorovna hade oväntat börjat skratta så pass häftigt att hon måste avlägsna sig från kejsarlogen mitt under pågående föreställning av *Prinsessan af Cyperns* första akt.²⁷² Elmgren-Heinonens förklaring, som senare ofta upprepats, går ut på att Maria Feodorovna som var van vid en hög konstnärlig standard på Petersburgs teatrar hade reagerat på de amatörmässiga prestatio-

271 *Helsingfors Dagblad* 20.7.1876.

272 Citeras i Rosas 1949, 199; se även Elmgren-Heinonen 1959, 359; Vainio 2009, 351.

nerna på Nya Teatern genom att börja skratta. Sammanblandningen av kulturer i sångspelet (antiken och Kalevala) skulle speciellt ha väckt hennes löje.

Det är trots allt knappast troligt att prinsessan Maria Feodorovna med sin goda uppfostran reagerat så pass grovt mitt under en föreställning som Elmgren-Heinonen tror. Josephson tar inte heller upp någon sådan reaktion från kejsarlogen under sångspelet, vilket knappast är något slutgiltigt bevis på att en sådan inte förekommit. Det finns däremot en annan utsaga från föreställningen som bättre kan förklara prinsessans plötsliga skrattskov. Skådespelaren August Lindberg som uppträdde i konungen av Cypern, Chrysandros, roll i sångspelet berättar:

Svenska teatern ville hedra honom [kejsaren] med en galaföreställning, och Nordens största auktoritet, direktör Ludvig Josefsson i Stockholm, tillkallades för att arrangera den. Kejsaren satt i den kejserliga logen närmast första raden, dold för publiken av ett draperi – och sov. Storfurstinnan som satt bredvid honom gjorde lätta små tecken till den bakom fadern sittande tronföljaren, som gjorde glada tecken tillbaka, och kejsaren bara sov. I ett mycket upprört tempo skulle jag göra entré i Prinsessan Törnrosa[sic], det stycke som inledde programmet och jag hade att utropa: ”Hälften av min sköna ö och mitt barn till livstidsmaka. Åt vem som helst som för tillbaka, rövarns rov från stormig sjö.” Men idyllen i den kejserliga logen, synlig ifrån den plats där jag stod och väntade på entré, och anblicken av en självhärskare som sov lugnt, förbryllade mig, så att jag, när jag kom in, vände om orden rövarns rov till rovarns – nog sagt; till hela salongens dämpade munterhet – varvid kejsaren vaknade. Jag förtjänar Sibirien tänkte jag, men lyckligtvis följde Josefsons stora hemmagjorda balettnummer strax därefter, och då somnade majestätet på nytt.²⁷³

Prinsessan Maria Feodorovna var född i Danmark, talade danska och förstod svenska mycket väl. Därför både hörde och förstod hon vil-

273 Lindberg 1916, 438–440.

ken blunder Lindberg gjort. Det troliga är därför att det var Lindbergs ofrivilliga ordomsvängning som åstadkom hennes plötsliga skrattskov istället för att hon demonstrativt skulle ha uttryckt sin åsikt om den konstnärliga nivån genom att skratta.

Operan i politiken och politiken i operan:
Nya Teaterns kamp för sin självständighet

Redan tidigt på våren 1876 hade Nya Teaterns nyvalda delegation föresatt sig att i Finska Operans efterföljd demonstrativt iscensätta teaterns förträfflighet som operaproducent, men också som producent av nya inhemska skådespel. Finska Operan hade gjort sig hemmastadd på Arkadiateatern och till exempel Herman Paul uttryckte förhoppningar i *Hufvudstadsbladet* om samarbete mellan teatern om orkestern, och till och med om en fusion mellan teatern. ²⁷⁴

Samtidigt som Kiseleff avgick från direktörsposten lämnade även två av hans lojalaste medarbetare teatern, Fredrik Berndtson och assessorn Frans Krogius (1827–1899). För en kort tid (fram till oktober 1876) utsågs istället greven och författaren Gustaf (Gösta) Philip Armfelt (1830–1880) till teaterns litteratör, en post som bibliotekarien vid Helsingfors universitetsbibliotek och professorn Wilhelm Bolin (1835–1924) tog över i november 1876. ²⁷⁵ Kiseleff var orubblig i sitt beslut att lämna direktörsposten, men följde fortfarande med teaterns utveckling från sin plats i Teaterhusaktiebolagets direktion.

Wilhelm Grefberg som först på hösten formellt utsågs till teaterns direktör reste redan på försommaren till Stockholm för att anställa nya sångare, men också för att skriva kontrakt med Julius Saloman. ²⁷⁶ Efter resan fanns *Wilhelm Tell* fortfarande kvar på repertoarlistan medan två nya franska stora operor lades till: *Den Stumma från Portici* (Auber) och

274 Se Paavolainen 2016, 169.

275 Degerholms arkiv. Svenska Teaterns arkiv, SLSA 1270.

276 Ludvig Josephson befann sig samtidigt i Stockholm och han nämner i sina memoarer att han träffat Wilhelm Grefberg och "andra finnar" den 15 juni i Stockholm. *Ideal och verklighet* Vol. XV s.a. Jj 7. KB.

Robert af Normandie (Meyerbeer).²⁷⁷ I synnerhet *Wilhelm Tell* och *Den stumma från Portici* är ”revolutionära” i ordets båda bemärkelser. Dels handlar librettoerna om konflikt och uppror, dels var de stora operorna också musikaliskt sett revolutionerande, inklusive *Robert av Normandie*. De krävde en hög tenor, stora körer, en stor orkester, nya instrument och nya färdigheter av orkestermusikerna, samt ett omfattande maskineri bakom scenen och en regissör med visioner.²⁷⁸

Överlag pekade teaterns repertoarplaner för hösten på att man ville ta upp kampen med Finska Operan, men också på att ledningen återigen kastat ett öga på Kungliga Operans stamrepertoar i Stockholm. Delegationens syfte var att försvara teaterns självständighet och suveränitet med en operarepertoar som syn- och hörbart representerade den ”estetiska idealismen”, där framför allt ”folket”, ”bildning” och ”den goda medborgaren” lyftes fram – begrepp som bondeståndets representant Petter Kumpulainen återigen skulle ta upp i sitt tal på lantdagen 1877. Grand opéra, den stora operan, var en lämplig genre för det här ändamålet: revolterande folkmassor på scenen, en kamp mellan de onda och de goda, vokal heroism för tenorerna i kombination med kvinnokarakterernas skönhet, vishet och moraliska ryggrad. Dessvärre ser det ut som om delegationen fortfarande också sneglat på Mindre Teaterns repertoar i Stockholm där Strauss operett *Läderlappen* nyss haft Sverigepremiär endast ett år tidigare.

Delegationen satsade stort på opera men talscenen drogs också in i kampen för teaterns självständighet. Hela fyra nyskrivna finländska skådespel gavs, och bland dessa två folkskådespel, en helt ny genre för teatern: *Korprals-Lotta*, ”scenisk teckning af folklifvet med sång” av Theodor Sederholm, samt *Rätt är rätt*, folkskådespel av Axel Lille.²⁷⁹ Lille hade med sitt skådespel vunnit en tävling där priset gavs

277 Kungliga Operan uppförde *Wilhelm Tell* i juni och Saloman hade varit intresserad av att få sjunga Arnold Melchtals roll där. Rollen hade dessvärre redan lovats till den danska tenoren Nils Juel Simonsen. (Saloman till Kungliga Teater Direktionen, Kristiania 12.4.1876; O. W. till Saloman [s.l.] 15.4.1876. KTA. Initialerna O. W. hör sannolikt till Kungliga Teaterns dåvarande hovintendent Oscar Wijkander.)

278 Walton 2003, 129–130; Gerhard 1998, 127–134; Hibberd 2003; 2009; Ander 2010, 184–191.

279 Lüchou 1977, 44–45.

till ”den som på vårt modersmål författade det bästa folkskådespelet”. Förebilden för skådespelet var det populära svenska skådespelet *Värmlänningarna* där folkdanser, folkvisor och folkdräkter stal uppmärksamheten.²⁸⁰ De övriga inhemska urpremiärerna var teaterdirektören Ferdinand Wahlbergs *Ett briljant parti* samt Gabriel Lagus skådespel *I natten*.

Även Josef Julius Wecksells skådespel *Daniel Hjort* hade nypremiär den 14 februari och i mars uppförde Finska Teatern samma drama, för första gången i finsk översättning.²⁸¹ För att ytterligare understryka Nya Teaterns inhemska profil gavs Runebergs familjemålning *Kan ej* på hans födelsedag den 5 februari med Emma Engdahl i Julias roll.

Bröderna Jacob och Carl Gustaf Estlander hade förutspått att teaterns satsningar på opera var ett stort misstag och bara kunde leda till en finansiell katastrof. De blev dessvärre sannspådda, men den nya delegationen hade endast ett mål i sikte: att iscensätta teaterns förträfflighet på samma arena som Bergbom och hans finsksinnade vänner valt. Tyvärr höll skandalen med *Läderlappen* på att sabotera alla ansträngningar för en allvarlig operarepertoar på Nya Teatern.

Salomans ”inte just manliga tenor”

Wilhelm Tell (Rossini) och *Rigoletto* (Verdi) var höstens stora nyheter på teatern. Titelrollen i *Wilhelm Tell* var Salomans andra debutroll i Helsingfors vid sidan av Nemorinos roll i *Kärleksdrycken* på sommaren, men egentligen fick han först nu visa vad han kunde. I Kristiania hade

280 Biskop 2012, 110–114.

281 *Daniel Hjort* kan betraktas som en inhemsk referens till samma teman som de stora operorna *Wilhelm Tell* och *Den stumma från Portici* tar upp. Det är inte enbart de historiska motiven som förenar dem, utan huvudkaraktärernas moraliska dilemman kan också jämföras med varandra. Kärleksparens olika sociala bakgrund samt ambivalensen hos hjältarna Daniel Hjort, Masaniello och Arnold påminner om varandra i alla tre dramerna. Inte ens de dramatiska upplösningarna där Sigrid som kastar sig i havet (*Daniel Hjort*) och Fenella i den lavasprutande vulkanen Vesuvius (*Den stumma*) befinner sig speciellt långt ifrån varandra. Det lyckliga slutet i *Wilhelm Tell* är däremot oväntat och en anomali som librettisterna stod för och som inte riktigt passar in i själva dramat. Se Gerhard 1998, 104; Broman-Kananen 2017, 169–213.

han flera gånger sjungit Arnold Melchtals roll och fått goda recensioner för sin höga tenor och sina rollprestationer.²⁸² Algot Lange sjöng Wilhelm Tells barytonroll och Emma Engdahl den habsbugska prinsessan Mathildes roll. Bentzon-Gyllich debuterade på operascenen som Arnold Melchtals far. Operan gavs tretton gånger på hösten inför fulla salonger, vilket är ett stort antal även med nutida mått mätt.

Wilhelm Tell jämföras ofta i svårighetsgrad med de franska stora operorna, och den är krävande på så gott som alla plan. Förutom goda röster behövdes en stor orkester, två körer, en ståtlig iscensättning, nya kulisser och – skulle det visa sig – en levande häst på scenen.²⁸³ Partitur och libretton till operorna hade införskaffats från Stockholm, men regissören Albert Åhman och möjligen även den dåvarande litteratören Armfelt gjorde sina egna ändringar med tanke på teaterns resurser.²⁸⁴ Däremot finns inga indikationer på att regissören varit intresserad av de mise-en-scènehäften som fanns tillgängliga på Kungliga Teatern.²⁸⁵ Inför premiären skrev *Helsingfors Dagblad* en lång artikel om bakgrunden till operan och historien bakom librettot. Skribenten hade fått veta att nya dekorationer hade målats och att körerna var ”betydligt förstärkta”.²⁸⁶

Det är omöjligt att veta hur en operasångare lät före inspelningarnas tidevarv, men Salomans röst väckte så pass blandade reaktioner i pressen och bland publiken att man kan sluta sig till att den måste ha varit ganska speciell. Kommentarererna gick för det mesta i samma riktning: tenorens röst var gäll, tunn och ”inte just manlig”.²⁸⁷ ”Saloman sjunger som en kvinna”, skrev Maria Grape till sin väninna Charlotta

282 Qvamme 2004, 103–114.

283 *Wilhelm Tell* (fr. *Guillaume Tell*) hade urpremiär på stora operan i Paris i augusti 1829. Operan har bara fyra akter, men *Wilhelm Tells* andra akt är så lång att urpremiären varade över fem timmar.

284 Se s. 118. Musikalier, Svenska Teaterns arkiv, SLSA 1270; Broman-Kananen 2012, 180.

285 KTA Stockholm, *Mise-en-scènes and sceneries*. Vol. 2, 1844–1919, F31.

286 *Helsingfors Dagblad* 17.10.1876.

287 *Morgonbladet* 19.10.1876.

Winterhjelm.²⁸⁸ Bruno Holm som vikarierade för Herman Paul på *Hufvudstadsbladet* var inne på samma linje, och förtydligar så måleriskt som möjligt allt som stört hans öra: Saloman hade en ”späd röst” och ”höjden gör ej den effekt som ett a och ett h vanligen hos tenorer brukar framkalla”. Hans tenor var ”lyrisk, dertill öfverlyrisk”, och de höga tonerna var vassa och ”ihopklämda”.²⁸⁹ Trots det medger han att rösten var ”behaglig och lätt”.²⁹⁰



Bild 13. Saloman (1838–1892) i Raoul de Nangis roll i *Hugenotterna* (Meyerbeer), premiär 13.3.1876 på Christiania Teater. Foto: L. Szacinski. Christiania. Musikverket.

288 Grape > Winterhjelm, Helsingfors 19.10.1876. Maria Grapes Arkiv, LIA, FLS.

289 *Hufvudstadsbladet* 4.1.1877.

290 Salomans första lärare var Fritz Arlberg och han förespråkade en så naturlig tonbildning som möjligt. Om skillnaderna och striderna mellan den franska (Nourrit) och den italienska (Duprez) sångskolan, se exempelvis Smith 2011; Sörenson von Gertten 2011; Potter 2009.

Martin Wegelius höll delvis med Holm ifråga om Salomans röst men gav honom också beröm för höjden och renheten. Senare i *Rigoletto* hade Saloman till och med sjungit hertigens roll ”på ett särdeles förtjänstfullt sätt”.²⁹¹

Fredrik Berndtson kunde däremot inte alls förlika sig med Salomans röst och för den delen inte heller med hans skådespelarförmåga, inte som *Wilhelm Tell* och inte i någon annan roll heller.

Skada blott, att detta instrument skall vara så föga sympathiskt. Vi hafva ännu aldrig hört en sångare med så egendomlig stämma. Denna eger någonting af skallmejans på engång dästa och hvassa, samt gällt genomträngande ton. Den gjorde på oss ett icke angenämt intryck. Man tröstade oss med, att detta intryck småningom skulle försvinna, och att sångarens förträffliga method, hans konstfärdighet, musikaliska uppfattning, säkerhet och vårdade föredrag skulle försona oss med det egendomliga i sjelfva rösten. Ännu har det dock icke, med bästa vilja i världen, lyckats oss, att finna hans sång skön?²⁹²

I operan förekommer avsnitt där Arnold Melchtal ska sjunga på ett joddlande sätt, och det gälla och höga i Salomans röst kan ytterligare ha förstärkts då han försökte åstadkomma dessa ”joddlande effekter”.²⁹³

För en kort tid såg det trots allt ut som om Nya Teaterns femmanna-delegation förmått vända teaterns negativa publicitet beträffande musikrepertoaren. Till och med *Morgonbladet* skrev överraskande positivt om *Wilhelm Tell*. Algot Langes basbaryton började också allt oftare få enbart positiv kritik av recensenterna.²⁹⁴ Engdahl uppskattades fortfarande och till och med Saloman fick beröm för sin utbildning och erfarenhet. Orkestern var ypperlig och recensenten påpekar i förbifarten

291 *Finsk Tidskrift* 1.2.1877.

292 *Finlands Allmänna Tidning* 19.10.1876.

293 *Ibid.*

294 *Hufvudstadsbladet* 19.10.1876.

att orkestern förstärkts med ”finska orkestrernas premierer”, med andra ord med åtminstone Nieman och några andra som tillfälligt återvänt till sin gamla orkester.²⁹⁵

Teatern hade fått in en fullträff med operan och publiken var entusiastisk. *Hufvudstadsbladet* skrev några dagar efter premiären att *Wilhelm Tell* visar att teatern går en ny och lysande framtid till mötes och passade samtidigt på att nämna att *Rigoletto* är nästa i tur.²⁹⁶ Innan *Rigoletto* skulle dock en operett av Lecoq ges, enligt tidningen. Skribenten misstar sig på kompositören, annonserna meddelade redan annorstädes att det var Strauss operett *Läderlappen* som skulle ges.

Strauss operett Läderlappen

Trots det lyckade valet av *Wilhelm Tell* ser det ut som om den nya direktionens fingertoppskänsla för strategiskt tänkande trots allt varit närpå obefintlig. Ingen försökte heller hindra Grefberg eller någon annan i delegationen från att beredvilligt och blåögt gå rakt in i en fälla genom att ta upp Strauss operett *Läderlappen* i november 1876 (premiär den 17 november), dessutom alldeles på tröskeln till lantdagen. ”Operakriget” hade flera olika frontlinjer, och femmannadirektionen inklusive litteratören Armfelt och regissören Åhman insåg för all del att den konstnärliga nivån skulle mätas med sångarnas skicklighet och repertoarens svårighetsgrad som måttstock.²⁹⁷ Men däremot verkar de inte ha förstått att nivån på repertoaren också skulle mätas med den ”estetiska idealismens” mått.²⁹⁸ Repertoaren skulle vara svår och konstnärligt utmanande, men framförallt skulle den ge folket moraliskt högtstående förebilder. *Wilhelm Tell* och *Rigoletto* uppfyllde

295 *Morgonbladet* 19.10.1876.

296 *Hufvudstadsbladet* 22.10.1876.

297 Det är oklart vem som egentligen var litteratör på teatern vid den här tiden.

Morgonbladet meddelar redan i april att Wilhelm Bolin valts till teatern som litteratör, eller åtminstone ”estetiskt smakråd”, men enligt Degerholm hade greve Gösta Philip Armfelt valts som litteratör på våren, men lämnat sin post i oktober. *Morgonbladet* 18.4.1876; Degerholms samling, SLSA 1270.

298 Se ovan, s. 18.

kraven, men definitivt inte operetten *Läderlappen*. Styrelsens miss berodde sannolikt i all enkelhet på att man ansåg att teatern behövde en kassapjäs mitt bland de dyra operorna.

De omedelbara och häftiga reaktionerna på operetten visar hur pass eldfångda relationerna mellan teatrarna var just då, men också på hurdan beredskap de finsksinnade (ungdomarna i det här fallet) hade att snabbt iscensätta en provokation mot Nya Teatern. Kalabaliken på föreställningarna med visselpipor och stampningar som de ungfennomanska studenterna med Lauri Stenbäck (Kivekäs) i spetsen ställde till med i salongen ledde till att operetten omedelbart lades ner efter den tredje föreställningen. Kivekäs tilltag diskuterades högljutt länge efteråt i dagstidningarna samt bakom lyckta dörrar i Kejserliga Universitetets disciplinnämnd. Det senare med påföljd att Kivekäs avstängdes från universitetet för ett halvt år.²⁹⁹

Teaterns delegation försvarade sig omedelbart med att anklaga Finska Operan för att ungefär samtidigt ha iscensatt *Traviata* (Verdi), ett minst lika dubiöst verk som *Läderlappen*.³⁰⁰ *Traviatas* libretto bygger på Alexander Dumas roman *Kameliadamen*, och i operan ger Violetta med sitt tvivelaktiga förflutna upp sin kärlek till Alfredo på hans faders uppmaning. I slutet dör hon i tuberkulos till tonerna av en av de vackraste ariorna i operalitteraturen.³⁰¹

Violetta är onekligen ett exempel på operakonstens ”fallna kvinnor”, men enligt Moi kunde de fallna kvinnokaraktärerna placeras inom ramen för den konservativa ”estetiska idealismen” ifall de lider, uppoffrar sig och sonar sina synder med döden i slutet.³⁰² Koordinaterna för det försonliga hos Violetta uttrycks i tydliga ordalag i *Morgonbladet*: operan har en tragisk utgång, synden får sitt rättmätiga straff och operans lärdom är att ”det osedliga ej kan bestå, utan måste duka un-

299 Paavolainen 2016, 192.

300 *Helsingfors Dagblad* 23.11.1876.

301 Violettas roll sjöngs av den sverigesvenska operasångerskan Signe Hebbe som var Finska Operans gäst.

302 Moi 2006; Gerhardt 1998, 180.

der för den sedliga samhällsordningens makt”.³⁰³ I *Läderlappen* är alla däremot glada och sorglösa syndare utan att bli straffade, ens av ödet. Operettens lärdom var således i motsats till *Traviata* att ett ”osedligt umgängesliv” är acceptabelt, påpekar *Morgonbladet*.

Läderlappsskandalen har ofta uppmärksammats och analyserats av eftervärlden, till den grad att operetten fått statuera exempel på Nya Teaterns musikdramatiska repertoar rent generellt.³⁰⁴ Mera sällan har den betraktats i relation till den kommande vårens fusionsdebatt. Det är omöjligt att veta hur planerad provokationen var så här pass nära inför lantdagen, men säkert är att den offentliga debatt som följde skandalen i spåren gav bränsle åt det tal som bondeståndets representant Kumpulainen höll på lantdagen den 23 februari.

Avsikten var att *Läderlappen* skulle uppföras flera gånger ända fram tills *Rigoletto* (Verdi) var klar för premiär. Ledningen måste dock snabbt ändra sina planer och sätta upp Offenbachs operabuffa *Herrar Dunanans resa* under den tid som *Rigoletto* inövades. Teatern fick en viss upprättelse drygt en månad senare med Verdis opera, och i synnerhet Berndtson sparade strategiskt sin tudelade och överraskande positiva och långa recension av operan till februari följande vår, det vill säga samtidigt som Kumpulainens petition om fusion diskuterades som livligast på lantdagen.

Nya Teatern som finsk-svensk nationalteater

Om man får tro Jalava och Aspelin-Haapkylä ledde Finska Teaterns dåliga ekonomi till att 1872 års fusionsplaner togs upp på nytt på våren 1877.³⁰⁵ Bergbom sammankallade några av sina närmaste teatervänner

³⁰³ *Morgonbladet* 27.11.1876.

³⁰⁴ För ingående analyser, se bland andra Paavolainen 2016, 189–193; Klinge 1978, 41–44, se även Lampila 1997, 68–70. Degerholm ger sin syn på Läderlappsskandalen: ”Egentligen var det en sammandrabbning mellan tvänne motsatta språkpartier, och operetten *Läderlappen* blef en af det fennomanska lägret blott alltför gärna mottagen anledning att ge luft åt den jäsande harmen öfver det svenskspråkiga elementet i landet.” Degerholm 1900, 78.

³⁰⁵ Aspelin-Haapkylä 1907, 327–329. Aspelin-Haapkylä citerar ett brev av Emelie Bergbom

till ett krismöte på Arkadiateatern redan under mellandagarna 1876.³⁰⁶ Operans framtid diskuterades och de närvarande beslöt att ansöka om förhöjt statsunderstöd av senaten, både retroaktivt och för några år framöver. I ansökan nämnde man som i förbifarten fördelarna med en fusion mellan teatrarna. Finska Teatern beviljades ett extra statsunderstöd och senatorn Herman Molander tog fasta på förslaget om fusion och började aktivt arbeta för att få till stånd en sådan.³⁰⁷

Tanken på fusion var ju inte ny. Nervander presenterade den redan 1869 för Kiseleff och på våren 1872 togs den fram igen på lantdagen. År 1875 återuppstod den i form av en plan för gemensam orkester. Våren 1877 var det återigen dags för ett nytt fusionsförslag mellan teatrarna, ett förslag som nu presenterades i offentligheten med en aldrig tidigare skådad energi. Nya Teaterns musikdramatiska repertoar och Finska Teaterns talscen utelämnades i sinom tid ur förslaget, och i stället föreslogs att Finska Operan och Nya Teaterns talscen skulle gå samman och bilda en tvåspråkig nationalteater.

Den stora skillnaden i jämförelse med 1869, då Kiseleff och Nervander träffades privat för att diskutera en möjlig fusion, var att de personliga kontakterna nu var minimala och att debatten i stället fördes i dagstidningarna, senaten och ständerna. Samtidigt iscensatte båda teatrarna sin egen förträfflighet under hela våren både på och utanför scenerna. Vid närmare påseende ser det trots allt ut som om Nya Teaterns delegationsmedlemmar redan tidigt fattat ett medvetet beslut att ställa sig utanför alla diskussioner och agerade därefter under hela våren.

Fusionsplanen presenterades för första gången för teatrarnas garantiföreningar på ett möte den 17 februari, sammankallat av senatorerna Victor von Haartman och Herman Molander.³⁰⁸ Planen var tyd-

till väninnan Betty Elfving skrivet den 13 februari 1877.

306 Bergbom > Schauman, Helsingfors 28.12.1876. B. O. Schaumans arkiv, Coll. 198, NB.

307 Se Paavolainen 2016, 207–218.

308 Senatorn Victor von Haartman (1830–1895) var biträdande chef för senatens finans-expedition och samtidigt direktionsmedlem i teaterns Teaterhusaktiebolag. Senatorn Herman Molander (1817–1897) var i sin tur högsta chef för finansexpeditionen. Enligt

ligt och klart formulerad: ”Finska operan och svenska talscenen skulle förenas så att båda skulle ha en egen ledare (regissör), över vilken en intendent som tillsatts av regeringen skulle stå.”³⁰⁹

Följande steg togs då bondeståndets representant Petter Kumpulainen återigen vidtalades för att presentera förslaget om den nya nationalteatern på lantdagen några dagar senare, den 23 februari. Nu liksom fem år tidigare var det bondeståndet som tog upp frågan om teater och opera för folket, på folkets språk. Bondeståndet sände petitionen vidare till Allmänna besvärsutskottet den 23 februari: ”Anhållan rörande finansiering av en nationalteater i Finland”.³¹⁰

Kumpulainen lyfte fram samma argument som 1872 i ett förklarande tal inför Besvärsutskottet i april. Konkurrensen mellan teatrarna handlade inte enbart om scenspråket och publiken, utan lika mycket om själva konstbegreppet, det vill säga om vilket slags estetiskt-moraliskt budskap repertoaren skulle ha för att bidra till den moraliska ryggraden i nationsbygget. Följande dag publicerade *Morgonbladet* Kumpulainens tal inför Besvärsutskottet översatt till svenska:

[D]erest teatern verkligen borde anses vara ett bildningsmedel, densamma då i lika grad måtte komma landets finska och svenska talande inbyggare till godo, för att kunna främja hela folkets andliga utveckling, men att deremot statsanslaget borde indragas, derest teatern vore blott en förströelseinrättning för hufvudstadens befolkning. (...)

Jalavas anteckningar var det ”hallitus” [regeringen] som började ”hieromaan ns. fusio-
nia” [förhandla om en s.k. fusion]. Jalava nämner att de här två senatorerna ställde sig
i spetsen för förhandlingarna. Muistiinpanoja Suomalaisesta Teaterista v. 1879–1884
[Anteckningar om Finska Teatern år 1879–1884]. Antti Jalavas arkiv, LIA, FLS.

309 Min övers. ”[S]uomalainen ooppera ja ruotsalainen puhenäyttämö liittyisivät yhteen niin että kummallakin olisi oma johtajansa (regissöörinsä), joiden yli olisi asetettuna hallituksen määräämä intendentti.” Aspelin-Haapkylä 1907, 330.

310 ”Anomus koskeva rahanmääräystä kansallisteaterille Suomessa.”; Yleisen Valitusvaliokunnan mietintö N:o 9, Asiakirjat valtiopäiviltä Helsingissä vuosina 1877–1878. Viides osa. Helsingissä: J. Simelius’en perillisten kirjapainossa; *Uusi Suometar* (18.4.1877) och *Suomalainen Wirallinen lehti* (28.4.1877) citerar Kumpulainens petition och tal ordagrant.

[Det] torde vidare utan motsägelse erkännas, att det är till en sannt nationel konst, som hvarje folk måste sträfvä, äfvensom att detta mål på dramatikers område blir förverkligadt då nationen skapar sig såväl dramatisk litteratur och musik som inhemska skådespelarkonst. Helt och hållet främmande och importerad konst kan icke i tidens längd ega bestånd och vittnar ej heller om något verkligt och varaktigt behov, medan deremot den konst, som framgår ur ett folks eget inre, jemväl blifver ett moment i dess bildning och höjer folket sjelf.

Det är således alltid och allestädes för konsten en oafvislig pligt att blifva verkligt fosterländsk, så vida hon gör anspråk på varaktig existens och vill erkännas såsom ett lifsvillkor för en nation.³¹¹

Talet påminde starkt om det tal Kumpulainen hållit redan fem år tidigare på lantdagen, men med den skillnaden att vissa delar nu var betydligt skarpare formulerade. De skärpta formuleringarna berodde sannolikt på att de finsksinnade nu faktiskt hade en inhemska opera att försvara, en opera med goda syn- och hörbara resultat. Det nya var en allt klarare och tydligare programförklaring: konsten bör vara nationell, den bör skapas av folket för folket och dess uppgift ska vara att höja folkets andliga nivå. Den estetiska idealismens anknytning till religionen är tydlig i talet: teaterns och operans uppgift är vid sidan av kyrkan och folkbildningen att dana och ge folket moraliska riktlinjer för livet, och inte bara att för tillfället förströ en blaserad överklasspublik.

Nya Teaterns delegation uppfattade de finsksinnades förslag som en påtryckning och till och med som en krigsförklaring. På samma sätt som fem år tidigare framhöll Kumpulainen i sitt tal att den nya nationalteaterns ledare skulle vara Finska Teaterns "nuvarande ledare", det vill säga Bergbom. I kombination med den överdimensionerade förvaltningen till Finska Teaterns fördel föll Kumpulainens ord inte nu heller i god jord hos teaterns ledning. Det är omöjligt att veta om

311 *Morgonbladet* 21.4.1877.

en mera jämlik maktfördelning mellan teatrarna hade skapat bättre förutsättningar för förhandlingarna.

Även senaten utövade påtryckningar på teatrarna, bådas statsunderstöd skulle i fortsättningen bero på om teatrarna kom överens. Nya Teaterns garantiförening tog trots allt risken och förberedde sig för att driva teatern utan statsunderstöd, troligen med ett löfte av Paul Sinebrychoff d.ä. om ett avgörande bidrag, ett löfte som senare också infriades. Teatern hade nämligen i all tystnad och i god tid grundat en ny garantiförening redan den 19 mars som förband sig att understöda en svensk teatertrupp på teatern med 48 000 mark för tre år framöver. De svenska mecenaterna ställde sig bakom sin teater, och Emelie Bergboms farhågor om att Wahlbergs svärfar Paul Sinebrychoff d.ä. skulle träda till och ”rädda” teatern besannades.³¹² De facto var fusionsfrågan därmed redan avgjord för Nya Teaterns del, och alla initiativ som senare gjordes i frågan motades envetet bort av såväl Teaterhusaktiebolaget som Garantiföreningen.

Under tiden hade Kumpulainens petition godkänts med bred marginal i bondeståndet, och med en något mindre marginal i prästeståndet, men den förkastades i de två övriga ständerna. Förhandlingarna var över för denna gång, om än inte för gott.

De finsksinnade teater- och operavännerna samlades den 11 maj i Kleinehs restaurang och konstaterade slutgiltigt att fusionen runnit ut i sanden, och att en nyorganisation av Finska Teatern var nödvändig. På mötet grundades aktiebolaget Suomalainen Teatteri och en interimistisk styrelse valdes: Kaarlo Bergbom, K. F. Ignatius, Jaakko Forsman, Yrjö Koskinen och K. F. Wahlström.

Koskinen åtog sig att övertala Emmy Achté att återta sitt beslut om att lämna teatern, men utan resultat. I sitt brev konstaterar han att alla försök till försoning med Nya Teatern hade förkastats: ”de främlingsinnade har gjort konstens tempel till en rövarhåla”.³¹³

312 Se ovan, s. 97.

313 Min övers. ”muukalaismieliset ovat tehneet taiteen temppelin ryövärien luolaksi”. Koskinen > Achté ”Helsingissä Toisena Helluntaipäivänä 1877”. Aekté-Jalanders arkiv, Coll. 4.25. NB. I slutkapitlet återkommer jag till Koskinens kryptiska ord och hur de kan

*Teatrarnas operarepertoar som symboliska och
performativa inlägg i fusionsdebatten*

Läderlappen som först såg ut som ett miserabelt övertramp visade sig trots allt med tiden ge vissa fördelar för Nya Teatern. Antti Jalava (Almberg, medlem av Finska Teaterns styrelse) skrev i sin anteckningsbok att den svenskspråkiga publiken slutade gå på Finska Operan efter Läderlappsskandalen.³¹⁴ Publiken upplevde att den oförskyllt dragits in i en språkstrid förklädd till moraldebatt, men att den med valet av teater kunde påverka utgången. Höstsäsongen hade också av andra orsaker gått dåligt för Finska Operan, och Emelie Bergbom hade ofta anledning att sucka djupt över den. Emmy Achté var på väg bort och Ida Basilier hade förlovat sig och flyttat till Norge. Finska teatern stod snart utan sina två mest uppburna operasångerskor.³¹⁵

Inför spelåret 1876–1877 insåg Grefberg och teaterns delegation betydelsen av att reagera på de finsksinnades offentliga utspel om fusion och om en specifik operarepertoar som "lifsvillkor för en nation".³¹⁶ Det ser dessutom ut som om recensenten Berndtson undantagsvis tog på sig rollen som sakkunnig och uppmuntrande recensent specifikt i fråga om teaterns operaproduktioner, även om han alltså hade svårt för Salomans röst.

På samma sätt som på Finska Operan var Nya Teaterns direktör och regissör hänvisade till att förlita sig på operapublikens fantasi och inlevelseförmåga för att de utländska operornas anknytning till inhemska förhållanden skulle bli begriplig. Den politiskt delade pressen deltog gärna i tolkningsprocessen på båda hållen, vilket kom fram exceptionellt tydligt efter den festföreställning som Finska Teatern ställde till med för lantdagsmännen den 27 januari 1877. På programmet fanns några akter ur *Hugenotterna* (Meyerbeer) och Aleksis Kivis skådespel

tolkas.

314 Muistiinpanoja Suomalaisesta Teaterista v. 1879–1884 [Anteckningar om Finska Teatern år 1879–1884]. Antti Jalavas arkiv, LIA, FLS.

315 Broman-Kananen 2014, 5–28.

316 Kumpulainen i sitt tal i april 1877. Se s. 127.

Lea. Dramaturgiskt levde båda verken upp till de finsksinnades förhoppningar om en performativ iscensättning av den ”estetiska idealism” som Kumpulainen återigen skulle tala om på lantdagen.

Lea och Valentine (i *Hugenotterna*) är båda rakryggade och djupt troende kvinnokarakterer som förenas av att de till slut båda konverterar till den ”rätta” religionen, den katolska Valentine till protestantismen och den judiska Lea till kristendomen. Som kvinnokarakterer målar de fram en bild av en finsksinnad, moralisk och hörsam ung kvinna, redo att uppoffra sig för sin kärlek och sitt fosterland.³¹⁷ Då var det ett mindre bekymmer att operan inte var inhemsk, eller att Emmy Achté var på väg att lämna operan. *Morgonbladet* anslog på sitt sätt tonen för den kommande diskussionen och utbredd sig ymnigt om vad föreställningen egentligen handlade om:

Äfven i ”Hugenotterna” sväfvar öfver de jordiska lidelsernas strider det högsta idealas, den religiösa sanningens erkännande såsom motiv för handlingen, och musiken i detta Meyerbeers främsta verk karakteriseras af ett allvar, som stämmer åhörarens sinne icke blott till njutning af tonskönheten utan till andakt, såsom skulle han åskådat dragen af Guds finger i ledningen af mensklighetens öden. Lika högidealiskt stämd stod Kivis dram vid det storartade tonverkets sida (...).³¹⁸

Morgonbladets recensent, det vill säga Snellman d.y., skildrar föreställningen som en närpå kyrklig förrättning som stämde lantdagsmännen till allvar och andakt inför vårens förhandlingar.

Med *Läderlappen* i bakgrunden hade Nya Teatern däremot svårt att trovärdigt höja sig till samma andaktsfulla nivå. Berndtson gjorde ändå sitt bästa i två recensioner, den ena av *Friskyttan* som haft nypremiär den 9 februari och den andra av Josef Julius Wecksells drama *Daniel Hjort*, som hade premiär knappt en vecka senare, den 14 februari. Berndtson betraktade *Friskyttan* som ett bevis på att ”vår

317 Suutela 2001, 58–59; om det sena 1800-talets ”nya kvinna” som fiktion och verklighet, se Rutherford 1992; Davis 1992; Se även Abbate 1993; McClary 1992; Clément 1988.

318 *Morgonbladet* 29.1.1877.

lyriska scène” visat att man med ”omsorg, förstånd och flit” använder sina resurser för att åstadkomma ”ganska vackra och tillfredsställande resultat”.³¹⁹ Engdahl hade sjungit Agathas roll och hennes ”varma, känsliga och naturfriska sång och framställning” var värd publikens alla applåder. Berndtson prisade hennes enkla och dramatiska uttryck som överträffade alla konstfärdiga och briljanta tolkningar av rollen.

I recensionen av skådespelet *Daniel Hjort* gav han trots allt klara och tydliga besked om sina preferenser gällande repertoaren: ”[H]vad en dramatisk scène har att betyda, det känner man kanske djupast och klarast vid uppförandet af stycken som Daniel Hjort (...) en sådan scen är kanske outhärligare än någonsin i vår tid.”³²⁰ Om operan slår han obarmhärtigt fast att den är en ”vällustigt kittlande fågnad för örat” och ”[u]tan något större djup”.

Berndtson passar här på att ge sin egen definition av den ”estetiska idealismen”, en definition som både liknar och skiljer sig från Kumpulainens. Båda utgår från att konsten kan vara antingen ytlig eller djup, men ifråga om vart operan som genre hörde var de oense. Kumpulainen såg Finska Operans tragiska operor som det yttersta exemplet på en moraliskt högtstående repertoar, medan Berndtson lyfte fram ett finländskt och historiskt drama på Nya Teatern, låt vara uppfört av sverigesvenska skådespelare.

Emma Engdahl gjorde något överraskande ett eget inlägg i språkdebatten genom att uppträda i Julias talroll i Runebergs familjemålning *Kan ej*, som traditionsenligt gavs på Runebergs födelsedag den 5 februari. Berndtson skyndade sig att publicera en positiv recension av hennes debut i en talroll: publiken hade tagit emot henne med ”störmande bifall” och översett med ”svagheter och brister” i hennes framställning.³²¹ Till svagheterna hörde inte bara hennes skådespelarförmåga utan också hennes ”utländska brytning”, som bland andra Martin

319 *Finlands Allmänna Tidning* 26.2.1877.

320 *Ibid.* 2.3.1877.

321 *Hufvudstadsbladet* 6.2.1877.

Wegelius anmärkte på.³²² Wegelius specificerar inte närmare hurdan hennes utländska brytning var, men det är inte omöjligt att Engdahls uttal liknade hennes lärare Emilie Mechelins finländska svenska som kritiserades av pressen redan 1872.³²³

Kapellmästarna Hrímalý och Emanuel kommenterade fusionsdiskussionerna på sitt eget sätt genom att sammanslå sina orkestrar för två konserter och med ett program som ingendera orkestern ensam maktade med. Deras första konsert gavs i universitetets solennitetssal den 10 februari endast några dagar efter Kumpulainens tal, den andra en vecka senare den 17 februari, samma kväll som Molander och Haartman sammankallat till fusionsmöte. Kapellmästarna dirigerade turvis på ”monstre-konserterna” med bland annat verk av Wagner på repertoaren.³²⁴

Vokal heroism på två operascener

Två dagar innan premiären på *Den stumma från Portici* den 21 mars grundade Teaterhusaktiebolaget en ny garantiförening. Beslutet kommenterades i *Morgonbladet* av en ”Helsingforsbo” som betraktade garantisumman på 48 000 mark som en attack mot Finska Operan, eftersom den så lättvindigt plötsligt betalats in åt den nya svenska garantiföreningen.³²⁵

Samma dag som Aubers opera hade premiär i maj publicerades en blänkare som tog upp det väsentligaste om handlingen; dess politiska innehåll, urpremiärens betydelse i Paris redan år 1828 samt några ord

322 Wegelius i *Finsk Tidskrift* 2, 1877.

323 Se s. 68.

324 *Finlands Allmänna Tidning* 10.2.1877. På programmet var *Eine Faust Ouverture* för stor orkester av Wagner. Efter pausen sjöng Emmy Achté och Josef Navrátil en duett ur *Lohengrin* (Wagner) samt i en kvintett och kvartett ur *Meistersinger* (Wagner). *Helsingfors Dagblad* 17.2.1877.

325 *Morgonbladet* 20.3.1877. Den 14 april 1877 citerade tidningen *Dagens Nyheter* (4.4.1877) uppgifter om att Sinibrychoffs [sic] och svärsonen Wahlbergs årliga garantisumma på 50 000 mark varit avgörande för fusionens utgång.

om operans stora popularitet i Stockholm.³²⁶ Folket är en central aktör som deltar i händelserna och för handlingen framåt. Körerna måste vara stora, vilket var en utmaning för Nya Teatern.³²⁷

På samma sätt som Valentine i *Hugenotterna* representerar Fenella i *Den stumma från Portici* kvinnliga dygder som skönhet, renhet och godhet. I operan framstår hon som en oskyldig ung kvinna som med sin stumhet står över världsliga känslor, redo att förlåta den trolösa Alfonso, och slutligen att offra sig själv genom att kasta sig i den mullrande vulkanen Vesuvius.³²⁸

I en överraskande positiv recension målar Berndtson fram Fenella som en symbol för folket:

Och lik en förkroppsligad symbol af de förtryckta massornas tysta lidanden, af det lockade, svikna och gäckade folket, står Fenella, den stumma, till hvars betydelsefulla mimik musikens passionerade sam-ljud utgöra liksom förklaringen.³²⁹

Den operakritiska Berndtson tillät sig för en gångs skull oförbehållsamt att dras med i operans känslöstämningar. Speciellt förtjust var han i körens okonventionella roll: den rörde sig över scenen som en "självständig aktör" och var inte som tidigare enbart en "lyrisk prydnad". Kören, det vill säga folket, hade ett budskap och en uppgift "lik en handlande hjelte i förgrunden". Musiken var inte heller enbart en

326 *Finlands Allmänna Tidning* 21.3.1877. Aubers opera *Den stumma från Portici* (fr. *Masaniello ou La muette de Portici*) hade premiär på Opéra i Paris i februari 1828. Librettot är skrivet av Eugène Scribe och Germain Delavigne. *Wilhelm Tell* (fr. *Guillaume Tell*) hade urpremiär över ett år senare. Librettisten de Jouy hade bearbetat Schillers drama för operan.

327 *Den stumma från Portici* handlar om några napolitanska fiskares uppror mot det spanska förtrycket år 1647. Fiskarflickan Fenella och hennes bror Masaniello utlöser händelseförlopp som de senare inte har någon kontroll över. Aubers musik är medryckande och flera partier blev omåttligt populära, speciellt duetten "La Patrie" (Masaniello och Pietro), där orden är lånade från Marseljåsen. Gerhard anser till och med att operans revolutionära budskap i första hand skall sökas i musiken och inte i librettot. Gerhard 1998, 127–134. För en noggrann analys av operans politiska dimensioner, se Hibberd 2003; 2009.

328 Smart (2004) menar att Fenellas stumhet snarare var en oantastlig dygd istället för en defekt.

329 *Finlands Allmänna Tidning* 3.4.1877.

fägnad för örat, utan själva ”uttrycket för den djupa trängtan i ett efter frihet törstande folks qvalda hjertan, (...) de mäktiga toner, hvilka kalla massorna till strid, dessa toner lifva, hänföra, passionera”.³³⁰

Trots att Berndtson fångslats av fiskarflickan Fenellas uppenbarelse kunde han fortfarande ändå inte acceptera Salomans röst. Masaniellos roll hade på samma sätt som Arnolds roll i *Tell* skapats för Nourrits höga och exceptionella tenorklang. *Dagens Nyheter* försvarar därför tvärtom Saloman och poängterar att Saloman faktiskt sjungit Masaniellos roll i originaltonarten, vilket var mycket ovanligt till och med på större scener än på Nya Teatern.³³¹

Berndtson kunde trots allt inte låta bli att delge Saloman några sanningens ord om hans skådespelarförmåga:

[Salomans] åtbördsspel inskränker sig hufvudsakligen till några rörelser med armarna á la optiska telegrafén, hvarvid hans kropp antar en sprättbågsformig hållning bakåt. Den plastik, det lif, den omväxling, den passion, i rörelserna, med ett ord den sydländska glöd i karaktéristiken, som här ovilkorligt fordras, saknar herr Saloman.³³²

Salomans rörelser måste onekligen ha sett ynkliga ut bredvid Augusta Nilssons (Fenella) smidiga uppenbarelse.

I övrigt hade teatern satsat stort på kulisser och rekvisita. Kulisserna för den rykande och mullrande vulkanen Vesuvius i sista akten krävde visserligen en stor portion fantasi av publiken, men Saloman överraskade genom att göra entré i andra akten ridande på en livslevande häst. Hästen hade varit ganska sävlig och en som ”klipper med öronen af välbehag öfver den uppmärksamhet som hvarje sann artist är så angelägen att väcka hos sin publik”.³³³ Körerna var excep-

330 Ibid.

331 Det vanliga var att tenorer sjöng den ett helt tonsteg eller till och med en ters lägre. Tenoren Carl Fredrik ”Lunkan” Lundqvist (1841–1920), som vid samma tidpunkt sjöng rollen på Kungliga Operan, transponerade ner den ett tonsteg. *Dagens Nyheter* 6.4.1877.

332 *Finlands Allmänna Tidning* 6.4.1877.

333 *Dagens Nyheter* 20.10.1877.

tionellt stora, minst 60 personer.

Gällande kostymerna visade regin däremot inte upp någon som helst tidstrogenhet, enligt Berndtson. Kostymerna hade varit ett hopkok av sådant som råkat finnas i garderoben. Undantaget var synbarligen Fenellas kostym som enligt ett porträtt av Augusta Nilsson var snarlik den kostym som Theresia Björklund haft i rollen på Kungliga Teatern i början av 1870-talet.³³⁴



Bild 14. Augusta Nilsson som Fenella våren 1877. På baksidan: "Till minne af Fenella, vänligen af Augusta Nilsson." Foto: Charles Riis. Svenska Teaterns arkiv.

Emma Engdahl sjöng inte lika svåra roller i de franska stora operorna som exempelvis i *Rigoletto* där hon sjöng Gildas roll. Det är uppenbart att hon riskerade att förstöra sin röst med alltför svåra operaroller

³³⁴ Broman-Kananen 2012, 155–191; 2017, 114–131.

i ett skede då hon inte ännu hade någon grundlig utbildning bakom sig. Tidningarna började rapportera om heshet och inhiberingar speciellt i samband med föreställningarna av *Den stumma*. Elviras roll är inte stor men den innehåller koloraturpartier som säkert var utmanande för Engdahl. Redan på premiären hade hon varit "indisponerad" och tvingats ge över sin roll till fru Palm för de två sista akterna.³³⁵ Senare på våren fick hon stipendium av senaten (2 500 mark) för att vidareutbilda sig i Milano och Paris.³³⁶

Punkt för fusionen – för en tid

Den intensiva operavåren avslutades med Meyerbeers grand opéra *Robert le Diable* på båda teatrarna, först sju gånger på Arkadiateatern och därefter fem gånger på Nya Teatern. Det tyder på en viss koordinering att föreställningarna kolliderade bara en enda gång, den 18 maj.³³⁷ Herman Paul skrev en recension där han jämförde de båda operasällskapens prestationer i operan. Hans slutsats var att båda produktionerna hade sina goda och dåliga sidor och att det fanns ungefär lika många goda och dåliga sångare på båda scenerna. Ifråga om den sceniska uppsättningen hade Nya Teatern ett tydligt övertag.

I likhet med flera andra recensenter tar inte heller Paul ställning till hurdant vapen operan var i språkstriden. Därför ser det ut som om de finsksinnades strategi att vända blickarna från språket och fusionsförslaget med operans hjälp hade lyckats också på Nya Teatern.

335 *Morgonbladet* 26.3.1877.

336 *Hufvudstadsbladet* 6.5.1877; *Åbo Posten* 8.5.1877; Lille 1957, 179. Martha Lille nämner felaktigt att det var första gången någon fick ett statsstipendium för studier utomlands i Finland. Pianisten Alie Lindberg (1849–1933) beviljades nämligen redan år 1865 statsstipendium för studier i Dresden (Rahkonen 2004). Även Basilier fick stipendium år 1868, och redan år 1858 hade flera musiker från den planerade Theaterorkestern rest till Leipzig för att studera med stöd av statsstipendium, exempelvis Filip von Schantz, Johan Lindgren, Axel Lindgren, Emil Pahlman och Christian Vertzell.

337 Operan hade uruppförts på Parisoperan i november 1831 och blev genast en stor succé. Åtta år senare sjöng Jenny Lind prinsessan Alices roll på operans landspremiär i Stockholm, i oktober 1839. Det var inte heller första gången som Helsingforspubliken hörde operan. Operans landspremiär var i juli 1873 då Eduard Berents tyska operasällskap uppförde den på Nya Teatern. Se *Oopperasampo*.

Berndtsons långa och uttömmande analyser av folket i exempelvis Lilles skådespel och Aubers opera bidrog på sitt sätt till att göra de finsksinnade recensenterna svarslösa.

Slaget om Nya Teatern var trots allt inte över ännu. Teaterhusbolagets uppgift den våren var att hyra ut teatern till en ny garantiförening för åren 1878–1881. Bland ansökningarna som behandlades på Teaterhusbolagets bolagsstämma den 9 maj fanns anbud från såväl en finsk som en svensk garantiförening.³³⁸ Den finska garantiföreningen gav ett hyresanbud som var bra mycket högre än motsvarande anbud från den svenska. Trots detta föll en överlägset stor majoritet av rösterna till förmån för den svenska garantiföreningens hyresansökan: 615 röster mot 48.

Morgonbladets signatur O. D., det vill säga Otto Donner som varit närvarande på mötet, skrev några dagar senare en upprörd och indignerad kommentar i sin tidning.³³⁹ Kunde ett dylikt agerande av Teaterhusbolaget överhuvudtaget kallas fosterländskt? I teaterhusbolagets stadgar stod uttryckligen att bolagets ändamål var att ”företrädesvis möjliggöra en inhemsk dramatisk konst”. Donner konstaterade att ”hittillsvarande Garantiföreningar för svenska teatern *aldrig* förverkligat denna tanke”, och hänvisar samtidigt implicit till att även de inhemska skådespelen hade getts med sverigesvenska skådespelare på Nya Teatern.

Många trodde säkert att bolagsstämman avgjort fusionsfrågan en gång för alla. Så var det emellertid inte. För även om Bergbom själv verkar ha gett upp hoppet om en finsk lyrisk scen på Nya Teatern, fanns det andra i hans närhet som fortfarande hoppades att speciellt Finska Operan skulle överleva och få sitt rättmätiga hem på Nya Teatern.³⁴⁰

Samtidigt som frågan om en fusion av teatrarna avhandlades i dagstidningarna och i kabinetten, diskuterade Helsingfors stadsfullmäktige den bästa platsen för det ryska teaterhuset. Topelius farhågor om att

338 Enligt Axel Lille (1921, 334) hade speciellt Grefberg varit aktiv för att grunda den nya svenska Garantiförening.

339 *Morgonbladet* 14.5.1877.

340 Se följande kapitel.

”björnen” (Ryska Teatern) bidar sin tid för att röva åt sig bytet medan räven och lodjuret strider sinsemellan såg ut att besannas. Våren 1880 öppnade nämligen den nybyggda Alexandersteatern storståtligt upp med opera.³⁴¹

³⁴¹ *Hufvudstadsbladet* 12.4.1877.

Palatsrevolution på Nya Teatern

Efter lantdagsvårens operakrig och frustrationen bland dem som hoppats på en fusion kunde man tänka sig att lugnet skulle ha lagt sig över teatrarna. Så skedde åtminstone inte på Nya Teatern. Istället gick teatern återigen in i en turbulent period med början från palatsrevolution till en ny diskussionsomgång om fusion mellan finska och svenska operan på våren 1880.

Palatsrevolutionen iscensattes av skådespelarna vid årsskiftet 1877/1878 och ledde till att den gamla Garantiföreningens delegation avsattes och en ny tillsattes. Styrelsens första uppgift var att verkställa en organisatorisk skilsmässa mellan operan och dramat på teatern till två skilda avdelningar, samt naturligtvis att dra ner på kostnaderna för operan.

Även Theaterorkestern försattes i kris då kapellmästaren Emanuel överraskande avskedades våren 1878. Istället anställdes Finska Operans kapellmästare Hrímalý som Theaterorkesterns kapellmästare. Knappast kunde han heller förvänta sig några stabila framtidsutsikter på sin nya arbetsplats, för redan efter hans första säsong var det dags för en radikal omorganisation av orkestern. Samtidigt ändrades orkesterns namn till Helsingfors konsertorkester.

Den stora linjen för de följande tre spelåren 1877–1880 handlar om operans gradvisa nedmontering, trots vissa höjdpunkter i den självständiga operaavdelningens repertoar. Avdelningens sista stora finländsk-svenska operaprestation var Pacius och Topelius opera *Kung Carls jagts* nypremiär den 14 april 1880. Samtidigt som operan gavs för fullsatta salonger hölls återigen flera krismöten om teaterns framtid inom teatern. En mindre och smidigare organisation planerades utan opera och med en åtskilligt nedbantad teaterorkester.

Finska Operan hade lagts ner ett år tidigare men de entledigade sångarna återkom ändå på våren 1880 med ett nytt fusionsförslag till Nya Teatern, ett förslag som återigen effektivt motarbetades av teaterns nyvalda delegation. Därmed skrinlades alla planer för både opera och en finländsk svenska på teatern för årtionden framöver. Scenspråket skulle i fortsättningen vara enbart sverigesvenska, och ifråga om den musikdramatiska repertoaren återgick man till 1860-talets praxis utan utbildade operasångare och med en repertoar som talscenens skådespelare behärskade.

Teaterdelegationens efterkrigstida matthet

Under lantdagsvåren 1877 hade Garantiföreningens delegation lagt ner hela sin energi på att försvara teaterns självständighet, så till den grad att den knappt hade krafter över för att planera följande spelår. Det var en stor förlust för operan att två av dess främsta sångare lämnade teatern: Algot Lange reste till Stockholm där han debuterade på Kungliga Operan³⁴² medan Emma Engdahl begav sig till Milano och Paris för att vidareutbilda sig.³⁴³

Lange var svår att ersätta, men utan en tillräckligt bra sopran var det så gott som omöjligt att ta upp ens de operor som redan var inövade. För att inte tala om hur omöjligt det var att instudera några nya operor. Följden var att stjärntenoren Julius Saloman lyfte ett skyhögt arvode utan att ha speciellt mycket att göra under hela höstsäsongen. Missnöjet växte bland skådespelarna vars löner samtidigt sänktes i motsvarande grad för att balansera upp budgeten.

Operorna *Rigoletto*, *Den Stumma från Portici* och *Wilhelm Tell* gavs, men bara ett fåtal gånger var. Endast sex musikdramatiska föreställningar gavs under höstens lopp, inklusive de två nyheterna *Alessandro*

342 Lange debuterade i Lotharios roll i operan *Mignon* (Thomas).

343 Någon i femmannadelegationen, sannolikt Grefberg, började tidigt söka efter en ersättare för Engdahl och kontaktade de svenska sopranerna Lona Goluwsen och Dina Niehoff (g. Edling 1854–1935) men utan resultat. *Dagens Nyheter* 1.6.1877. Niehoff hade nyss engagerats till Kungliga Teatern medan Goluwsen fortfarande trivdes bra i Kristiania.

Stradella (Flotow) och *La Dame Blanche* (*Vita frun*, Boïeldieu). Resultatet var magert och missnöjet låg och pyrde bland skådespelarna, som såg hur mycket operan kostade utan att det kompensades av biljettintäkter. I synnerhet var Saloman undersysselsatt.

De underbetalda skådespelarna ville tvärt få bort den dyra operan från teatern.³⁴⁴ Saloman kände av den förändrade atmosfären redan tidigt på hösten och började själv söka efter en värdig motspelare åt sig. Nya Teaterns prekära situation var uppenbarligen känd vida omkring, och i Stockholm ägnade operasångaren Fritz Arlberg sig åt ryktes-spridning i ett brev till Ludvig Josephson:

Saloman har utfört en revolution i Helsingfors, störtat både Frippe [Gustaf Fredrikson] och Direktionen, genomfört att opera skall med kraft kultiveras och har Fru Lund blifvit eftertelegraferad och engagerad från 1 januari med 1600 Mark i månaden. Det var hög tid att detta skedde, ty någon opera hade den 1 December icke varit gifven på två och en half månader (!!)

och det ekonomiska resultatet af Frippes gastering synas bäst deraf att November månads afföning icke kan utbetalas, utan måste den nya Direktionen för detta endamål upptaga ett lån. Huruvida Frippe sjelf fått sina pengar förmåler icke historien.³⁴⁵

Arlberg är förvånansvärt väl informerad om teaterns situation i sitt brev. Operasångerskan Linda Röske-Lund engagerades faktiskt för vårsången, och till och med arvodet som nämns stämmer överens med sanningen. Saloman hade varit Arlbergs elev och kände honom väl från deras gemensamma tid på Christiania Teater. Det är till och med möjligt att Saloman själv skrivit till Arlberg och bett honom övertala Röske-Lund att komma till Helsingfors.³⁴⁶

344 Mellan hösten 1877 och 1880 finns dessvärre inga protokoll från Garantiföreningens möten bevarade, och de uppgifter som finns kan hittas i Teaterhusaktiebolagets protokoll och dagstidningarna, inklusive privata brev.

345 Arlberg > Josephson, Stockholm 17.12.1877. Ep 7.5 vol 1, KB.

346 Linda [Theodolinda] Röske-Lund (1836–1895) tillkallades för att rädda operan (och Saloman) vid teatern, och hon var välkänd i Helsingfors ända sedan det svenska operasällskapets gästspel sommaren 1862. Röske-Lund var också en av de sångare som

Saloman gjorde trots allt inte ensam revolution. Inte hade han heller "störtat" direktionen. Men Arlberg hade rätt i att delegationen ville avgå. Redan i december sammankallades Garantiföreningen till flera krismöten där "ytterst viktiga ärenden" skulle avhandlas. Palatsrevolutionen stod för dörren.

Röske-Lund var i själva verket en ypperlig ersättare för Engdahl, erfaren och känd i hela Norden. Framför allt hade hon de flesta roller som teatern erbjöd henne på sin repertoar. Styrelsen tog det säkra för det osäkra och anställde henne med ett rejält tilltaget arvode, det största hittills på någondera teatern.³⁴⁷

För många, exempelvis för dem som inte fått någon månadslön på länge, kändes det nog orimligt att teatern plötsligt slösade sina (obefintliga) pengar på en dyr operaprimadonna istället för att betala deras löner. Det var knappast någon överraskning att löftena om Röske-Lunds gästspel inte räckte till för att lugna ner de upproriska stämningarna bland skådespelarna.

Omedveten om grälen i kulisserna började Röske-Lund göra skäl för sin lön och hoppade in med kort varsel i Leonores roll i *Alessandro Stradella* redan den 7 januari. Hon fick genast känna av skådespelarnas, det vill säga körens, förtrytelse med "operastaten" som bröt ut i förtäckt form på föreställningarna. Både recensenterna och publiken hade lagt märke till att körerna rört sig förvånansvärt mekaniskt på scenen och såg ut som om de helst ville vara någon annanstans.

Körerna gingo med en maskinmässighet och stelhet, som verkade pinsamt på åhöraren. Det såg tyvärr emellanåt ut som om kören ej så noga vetat, hvarföre eller hvad den sjöng. Vi hoppas att körsångerskor och

Josephson anställt till operan i Kristiania redan år 1874, och han ansåg henne vara en flexibel, erfaren och kunnig sångerska.

347 Personalkontrakt, Svenska Teaterns arkiv, SL5A 1270. Grefberg erbjöd visserligen Finska Operans primadonna Emmy Achté en liknande summa sommaren 1876 som hon dock inte accepterade.



Bild 15. Fritz Ahlgrenssons teckning av Linda Roeskelund före och efter hon "stufvat upp sig". "Rösten har blivit något tunn, men hon har primadonna ansats och det låter som bara fan. Hon har blivit något mager öfverallt, utom kring lifvet. Jag minns henne som Agatha i Friskyttan: Nu har hon stufvat upp sig, och ser ganska bra ut." Brev från Ahlgrensson till Josephson 23.10.1874, Christiania Theaters arkiv, NBN.

sångare ej härnäst skola isolera sig från hufvudfigurerna på scenen med en dylik likgiltighet.³⁴⁸

Signaturen *Bis* (Wasenius) visste mycket väl vad som pågick i kulisserna, eftersom teaterdelegationen hade hållit sitt första krismöte redan den 16 december 1877. Drygt en månad senare sammankallades delegationen återigen till två möten den 30 och 31 januari 1878,

³⁴⁸ *Helsingfors Dagblad* 28.1.1878, signaturen *Bis*, det vill säga Karl Fredrik Wasenius (1850–1920) som här för första gången uppträdde som recensent.

där ”viktiga frågor” togs upp. Bland annat skulle delegationen avgå. *Morgonbladet* var först ut med nyheten om att verkställande direktören Grefberg och ”hela bestyrelsen” avgått på mötet.³⁴⁹

Det osade skandal kring teatern och skämttidningen *Kurre* uttryckte sig slagfärdigt:

”Att vara eller icke vara”, det var frågan, åtminstone för den lyriska afdelningen af hufvudstadens svenska scen. Hvarför gestaltade sig frågan sålunda? Derför att det fanns ett parti, som ansåg operan blifva alltför kostsam. Partiet ville ha teatern stäld på en uteslutande dramatisk fot, anseende denna stå i närmare samklang med guldmyntfoten. Sångens silfverklang på scenen, kunde enligt partiets tanke ej åstadkomma guldklang i kassan och hinc illac lacrymae [härav dessa tårar, min anm.]. Direktionen fordrade 10,000 mark för att dermed dagen derpå betala sjuetternas månadslön. Annars skulle den afgå. ”När hyran skall betalas så flyttar man.” Solklart. – Den flyttade, men betalningen skedde, ty vår teater har, gudilof, förmögna vänner.³⁵⁰

Lånet rekvirerades precis som *Kurre* noterar, men direktionen fick ändå gå. *Åbo Posten* publicerade en månad senare nyheten om den slutgiltiga interna splittringen: opera-avdelningen skulle avskiljas från den dramatiska avdelningen, och en till största delen ny styrelse tillsattes i stor brådska. Den nya styrelsen bestod av ”ingeniör John Stenberg, verkställande direktör, assessor Emil Kjöllfeldt, konsul Arthur Edward Degener, handlandene A. A. F. Lindberg och ölbryggare J. G. Söderström. Såsom teaterns litteratör för samma spelår är antagen Hr Fr. Berndtson.”³⁵¹ En anhållan om förnyat statsunderstöd hade också

349 *Morgonbladet* 1.2.1878.

350 *Kurre* 16.2.1878.

351 *Åbo Posten* 12.3.1878. Luchou nämner även andra namn för vårens nya delegation: ”Ingeniör Oscar Osberg och handlande M. Svenson”. Luchou 1977, 255–256. Degerholms lista över styrelsen för 1878–1879 överensstämmer däremot med den som pressen publicerade på våren. Degerholms arkiv, Svenska Teaterns arkiv, SLSA 1270.

gjorts. *Waasan Sanomat* kunde inte hålla tillbaka sin skadeglädje: ”Den som gräver en grop åt andra faller själv däri.”³⁵²

Skådespelerskan Emelie Degerholm skriver i sina *Minnen och Bilder* om den dåtida turbulensen vid teatern, och inte alltid i smickrande ordalag. Inte ens den nya styrelsens försök att separera operan till en skild avdelning lyckades, anser hon. Man fick aldrig ekonomin på fötter och täta styrelseombyten var vanliga:

Snart sagt *alla* något så när penningstarka män, börjande från senatorer, professorer och doktorer, ända till personer med så föga estetiskt fögderi som ölbryggare, järnkramshandlare och buntmakare hafva i Helsingfors fungerat i svenska teaterns styrelse, hvilken vissa sejourer räknat ända till åtta medlemmar. Enhvar med sitt hufvud för sig. Och knappast någon af desse har undslupit att betala sin dryga anpart för den stående teaterns upprätthållande.³⁵³

Den nyvalda delegationen konstituerade sig den 10 mars 1878, men först betalades det relativt stora underskottet från föregående år, återigen med Paul Sinebrychoff d.ä.:s benägna hjälp.³⁵⁴ Delegationen tog som sin första uppgift att separera operan och dramat från varandra till två skilda avdelningar.

En operaensemble i kris

Om den avgående styrelsen var tystlåten i offentligheten var den återvändande litteratören Fredrik Berndtson desto mera högljudd. Redan innan den nya delegationen officiellt valts publicerade han en tredelad artikelserie i sin egen tidning under rubriken ”Drama eller opera”.³⁵⁵ Artikelserien publicerades ett år senare i sin helhet i Berndtsons publi-

352 ”Joka toiselle kuopan kaiwaa, se itse kuoppaan lankee.” *Waasan Sanomat* 15.4.1878.

353 Degerholm 1900, 75.

354 Se ovan, s. 97.

355 *Finlands Allmänna Tidning* 2.5 och 7.2 1878.

kation *Dramatiska studier och kritiker*.³⁵⁶ Ett år efter palatsrevolutionen tedde sig Berndtsons skrift närmast som reflektioner över en i allmänhet svår relation mellan drama och opera på vilken teater som helst. Men då den publicerades kort innan den gamla delegationen skulle avgå stod det klart att Berndtson gav sitt fulla stöd till skådespelarnas palatsrevolution med sin artikelserie.

Den nya delegationens – inklusive litteratören Berndtsons – första uppgift var att separera operan från dramat till två skilda avdelningar, och hans artikelserie presenterar rikligt med argument för varför detta borde ske. Dels pejar han de allmänna känslöstämningarna mot opera bland skådespelarna, dels ger han ett något senkommet svar på Kumpulainens tal på lantdagen föregående vår. En avgörande skillnad mellan den finsksinnade Kumpulainens och den svensksinnade Berndtsons konstsyn var att den senare ansåg den taldramatiska repertoaren vara den enda konstformen som förmår representera den "estetiska idealismen" på scenen. Kumpulainen lyfte tvärtom fram operan som den enda möjliga representanten för densamma. Båda undvek samtidigt skickligt att blanda in språkpolitik i försvaret av respektive teater, även om frågan låg och pyrde under ytan.

Enligt Berndtson har dramat "en hög och ädel mission, och dess arbete i bildningens och upplysningens tjänst skall blifva desto mera fruktbringande, ju mer man lärt sig inse dess betydelse, ju mera man förstår att ställa dess sträfvande högt".³⁵⁷ Med opera är det däremot precis tvärtom: "[S]åsom drama är operan derföre af ringa eller underordnad betydelse, ty libretton eller den musiken till fotfäste tjänande texten är sällan, ja man kunde säga aldrig, tillkommen genom poetisk inspiration, utan vanligen tillverkad af någon medelmåttig talang efter kompositörens lynne och tillfälliga behof." Medan det talade dramat ger förebilder för folket och bildar sin publik, är operan endast en spegelbild av samhällets förslappande och sjukliga tendenser. Det talade dramat höjer människans moral – operan är demoraliserande:

356 Berndtson 1879, 425–436.

357 Berndtson 1879, 427.

Framträda några sjukliga symptom hos en nation uti ett öfvermått af sentimentalitet, brustenhet, förslappning eller frivolitet, så kunde man ingenstädes lättare återfinna uttrycken för dessa symptom än i operans musikaliska produktioner. Ett forskande öga skall i operans historia från början af 1800-talet lätt upptäcka ett helt syndaregister öfver de civiliserade europeiska folkens moraliska och intellektuella förvillelser och tidsrörelser.³⁵⁸

Hela tanken på opera på en så liten teater som Nya Teatern var helt befängd, enligt Berndtson. Helsingforspubliken var för liten och kostnaderna för stora för att upprätthålla ens en anständig operaensemble. Den dramatiska scenen tvingades anpassa sig till rollen som ”underordnad tjänare” åt operan. Kostnaderna växte sig skyhöga eftersom de ”dyrast aflönade, verkliga operasångarne och sångerskorna, hvilka redan hafva sin repertoire färdig, gå dervid lediga, under det att diletanter från den dramatiska scenen och en tillfälligtvis sammanrafsad chör långsamt och mödosamt måste inöfvas i sina partier”.³⁵⁹ Med andra ord beskrev Berndtson situationen på teatern som den varit under den föregående hösten. Orsaken till den bekymmersamma situationen var operagenrens olämplighet som sådan, medan han inte med ett ord nämner den bristfälliga planeringen. Överraskande nog godkänner han en lyrisk repertoar bestående av operetter och vaudeviller, det vill säga det slags repertoar som betalar sig och som den sverigesvenska skådespelarkåren mäktade med. En krönikör i *Helsingfors Dagblad* instämmer i Berndtsons resonemang och konstaterar att det egentligen redan från början varit teaterns syfte att ge just den sortens repertoar.³⁶⁰

Berndtsons tredelade artikel väckte förvånansvärt nog ingen debatt alls. Endast *Östra Finland* såg ett samband mellan hans inlägg och det ”nyss timade direktionsombytet”. Skribenten som försvarar operan

358 Ibid., 428–429.

359 Ibid., 432.

360 *Helsingfors Dagblad* 19.2.1878.

framhåller försynt att det nog inte var operan i sig som var syndabocken utan konkurrensen mellan de båda teatrarna.³⁶¹

Debatten uteblev troligen för att även Finska Teatern gick igenom en större kris just då. Teatern hade omvandlats till aktiebolag i maj 1877, men publiken svek och båda primadonnorna Achtés och Basiliers gästspel mattades av. De ersattes delvis av gästartister som Alma Fohström och Hortense Synnerberg. Emelie Bergbom suckade djupt över operan och skrev att hon inte alls hade något emot att operan dog.³⁶² *Borgåbladet* trodde ändå att finska operan hade börjat ”vurma för en fusion med ryska teatern”.³⁶³

Under tiden sjöng Linda Röske-Lund hela åtta operaroller på totalt 21 föreställningar. Hon fick arbeta hårt för sitt arvode, även om hon redan hade alla rollerna på sin repertoar. Föregående spelårs dramatiska operor fanns delvis kvar på repertoaren (*Wilhelm Tell*, *Rigoletto*, *Den stumma från Portici* och *Robert af Normandie*), men gavs bara några gånger var. Likaså togs *Alessandro Stradella*, *Martha* och *Figaros bröllop* upp på nytt. Verdis *Trubaduren* var ny för teatern, men inte för Helsingforspubliken som hört den flera gånger på Finska Operan. Röske-Lund uppträdde för sista gången på teatern den 28 maj då *Wilhelm Tell* gavs till förmån för den avgående dirigenten Nathan B. Emanuel.

Rafael Hertzberg sammanfattar – i Berndtsons anda – de allmänna känslöstämningarna på teatern i en översikt över spelåret 1877–1878 i *Finsk Tidskrift*.³⁶⁴ Han beskyller de ständigt växlande garantiföreningarna för dålig planering: ”hvad den ena bygt upp, har den andra rifvit ner”. Operan hade visat sig vara ”[e]n slösaktig broder, som drog det hela till branten af en ruin”. Det som istället behövts vid teatern var en ”sund, storslagen och allt mer och mer fosterländsk dramatisk konst”. Det här behovet kunde aldrig en opera fylla. Den nya direktionen bestod därför nu av ”teatervana literatörer”, vilket väl främst hänvisade

361 *Östra Finland* 15.2.1878.

362 E. Bergbom > Elfving, Helsingfors 1.2.1878. KBA, LIA, FLS.

363 *Borgåbladet* 22.3.1878.

364 *Finsk Tidskrift* 1878 [senare halvåret], 77–79.

till Berndtson som återvänt i ledningen. Det fanns således gott hopp i framtiden om att teatern främst skulle rikta in sig enbart på en dramatisk repertoar.

Med andra ord började den nya självständiga operaavdelningen förbereda sig för sin första säsong med en nedbantad personal och stram budget. Den goda nyheten var att Emma Engdahl återvände men den dåliga var att kapellmästaren Emanuel plötsligt byttes ut.

*Nathan B. Emanuels sista dagar som
Theaterorkesterns kapellmästare*

Även Theaterorkestern fick känna av effekterna av palatsupproret. Den stora linjen under årtiondets tre sista spelår var obönhörligen gradvis nedåtgående: först minskade antalet musiker, därefter byttes kapellmästaren ut och slutligen transformerades hela orkestern till en fristående konsertorkester som slutgiltigt lades ner våren 1882. Visserligen skulle den återuppstå som en del av Helsingfors Orkesterförenings orkester (Robert Kajanus orkester), som grundades hösten 1882.³⁶⁵

Emanuels kontrakt med teatern i maj 1877 präglades av samma (postopera-)utmattning som drabbat teaterdelegationen och andra på teatern rent generellt. Orkestermusikernas antal minskades plötsligt tillbaka till 16. Garantiföreningens ovanligt detaljerade kontrakt med Emanuel ser ut att ha uppstått ur ett behov av att justera alla problem som dykt upp under föregående säsong.

Kontraktet handlade därför inte längre enbart om kapellmästarens rättigheter och skyldigheter, utan gav istället detaljerade förhållningsorder om hur Emanuel borde bete sig mot direktören och regissören och mot skådespelarna och sångarna. Repertoaren ”för både sång och musiköfningar” skulle varje vecka presenteras för direktören och regissören ”senast fredagen” och hela veckans repertoar måste vara ”anslagen sednast Söndags middag kl. 12”.

365 Kurkela 2023; 305–328; Marvia och Vainio 1993; Broman-Kananen 2021b; Ringbom 1982.

Dessutom påpekades att Emanuel borde "opartiskt [bemöta] alla teaterns sjuetter med höflighet och humanitet vid repetitioner och representationer".³⁶⁶

Behovet av att så här pass detaljerat gå in och organisera kapellmästarens dagliga arbete och uppförande berättar en egen historia om det hetsiga arbetsklimatet under det rasande operakriget. Mellan raderna kan man se framför sig en kapellmästare som blivit frustrerad över skådespelarnas långsamma inläringstakt, måhända tappat tålamodet med dem och till och med rutit till på övningarna, eventuellt av bara farten också åt Grefberg och Åhman som kommit med egna krav från ledningens håll.

Degerholm vittnar om den hektiska stämningen på teatern då alla plötsligt måste delta i uppgifter som de varken ville eller hade förmåga att delta i, till exempel att dansa balett eller sjunga i kör.³⁶⁷ Emanuels kontrakt visar ändå inte upp någon förståelse för hans besvärliga situation. Tvärtom noteras lakoniskt längst nere i kontraktet: "Uppsagt den 13e mars 1878",³⁶⁸ det vill säga endast några dagar efter att den nya delegationen konstituerat sig efter palatsrevolutionen. En dryg månad senare meddelade *Finlands Allmänna Tidning* överraskande att teatern anställt Finska Operans kapellmästare Bohuslav Hrímalý som dirigent för Theaterorkestern från och med den 1 juni 1878.³⁶⁹ Vilka händelser ledde till att kapellmästaren Emanuel plötsligt fick avsked på grått papper efter åtta års arbete med och för orkestern?

Det finns få arkivuppgifter om episoden i teaterns orkesterhistoria; inga kontrakt eller protokoll som kunde kasta ljus över besluten har sparats. Hade Emanuel trots tillsägelser fortsatt vara ohöflig mot sjuetterna? Eller var det helt enkelt så att den nya delegationen äntligen verkställde Kiseleffs långsiktiga plan att säga upp Emanuel?

366 Kontrakt med Emanuel 22.5.1877, undertecknat av Wilhelm Grefberg. Personalkontrakt. Svenska Teaterns arkiv, SLSA 1270.

367 Degerholm 1900, 74–75.

368 Personalkontrakt. Svenska Teaterns arkiv, SLSA 1270.

369 *Finlands Allmänna Tidning* 20.4.1878.

Initiativet till dirigentbytet kan också ha tagits av Hrímalý som själv gärna ville lämna Finska Operan. Vid ungefär samma tidpunkt hoppade nämligen också några sångare av till Nya Teatern: Nils [Niilo] Kiljander, Rudolf Löfving (körbiträde) och tenoren Josef Navrátil, den sistnämnda enbart som tillfällig gäst. Utåt höll Finska Operan fortfarande hög profil, men ryktena om dess ekonomiska svårigheter började sprida sig.³⁷⁰ En krönika i *Helsingfors Dagblad* utlyste Finska Operans död helt och hållet – ett år för tidigt skulle det visa sig – och åstadkom en intensiv debatt om sanningshalten i påståendet.³⁷¹

Det var knappast någon nyhet att det förekom delade meningar om Emanuels kompetens på teatern. Kiseleff hade flera gånger velat bli av med honom och kallade honom bland annat för ”notpetaren”, vilket låter nedlåtande. Kiseleff avsåg knappast att Emanuel varit onödigt petig med stämmorna på orkesterövningarna, snarare att han alltför ivrigt försvarat orkestermusikernas löner och arbetsvillkor på styrelsemötena. Den offentliga kritiken av Emanuel som blossade upp efter Wegelius tid på teatern ska inte heller glömmas bort i sammanhanget.³⁷²

Skådespelaren Emelie Degerholm ger däremot Emanuel sitt fulla stöd. Han hade varit ”nitisk, intelligent” och ”outtröttlig”. Hon anser att Emanuel blev ”entledigad” just då hans bemödanden hade nått en kulmen: ”Spelet – ej på scen eller i kulisserna – men bland de inom högre forum agerande torde åstadkommit detta öfverraskande afskedande.” Degerholm avslöjar inte vilka som hörde till detta ”högre forum” bakom Emanuels avskedande, men den nya delegationen ligger nära till hands som ett sådant. Som betyg åt Hrímalý slår hon fast att han inte ”ägde den elektriserande förmåga som utmärkte Emanuels dirigentskap”.³⁷³ Även publiken visade öppet sina sympatier för Emanuel under en föreställning av *Madame Angots dotter* i april. Han hälsades

370 *Uleåborgs Tidning* 9.5.1878.

371 *Helsingfors Dagblad* 23.5.1878; Paavolainen 2016, 257.

372 Se ovan, s. 77; 78.

373 Degerholm 1900, 74–75.

med ”lifliga applåder” och överräcktes en stor blombukett ”som bevis på publikens erkänsla”.³⁷⁴

Dagstidningarna publicerade först i mitten av augusti uppgifter om den nya operaavdelningens repertoar och kommenterade samtidigt att orkestern bestod av 18 musiker, ”mest tyskar” enligt hörsägen. Den första helaftonsoperan som Hrímalý dirigerade var Thomas opera *Mignon* med Lydia Wessler i titelrollen den 27 augusti 1878.³⁷⁵ På Finska Operan tog Martin Wegelius över taktpinnen efter Hrímalý, och han och Richard Faltin turades om att dirigera orkestern under operans sista säsong 1878–1879.

Ingrid Qvarnström beskriver spelåren 1876–1878 som en enda lång nedgångsperiod. Om man ser till ekonomin och organisationen med de ständiga styrelsebytena och de stora underskotten var det tveklöst fråga om en nedgångsperiod. Men med fokus på operan var våren 1877 en exceptionell höjdpunkt inte bara på 1870-talet utan under hela århundradet. Men till exempel Qvarnström nämner så gott som aldrig teaterns operaföreställningar utan lyfter istället fram talscenen och dess repertoar i sin bok.³⁷⁶

Nya Teaterns självständiga operaavdelning 1878–1880

Den nygrundade operaavdelningen hade sin premiär i september 1878. Trots att operans separation till en egen avdelning uppstått under dramatiska omständigheter var den nya självständigheten till fördel för operan. Språkstriderna hade avklingat och avdelningens nya status innebar att man kunde fokusera på opera i någorlunda lugn och ro, utan ett alltför genomträngande språkpolitiskt drama i

374 *Helsingfors Dagblad* 23.4.1878.

375 Enligt *Oopperasampo. Kurre* (31.8.1878) nämner som en kuriositet att den nya kapellmästaren presenterat sig med ”ansigtet vänt mot publiken”. Det här var trots allt brukligt då orkestern uppträdde ensam, men inte på operaföreställningarna då kapellmästaren stod vid rampen med ansiktet vänt mot scenen så att sångarna skulle se honom, men samtidigt med ryggen vänt mot musikerna. Ander 2010, 190.

376 Qvarnström 1946.

bakgrunden. Finska Operan sjöng på sista versen och hade sin sista föreställning den 27 februari 1879. Några av Operans sångare passade därför på att ta exempel av Hrímalý och flyttade över till Nya Teatern. Andra väntade på att Ryska Teatern skulle anställa sångare till sin opera.

Den nya avdelningens budget var av förståeliga skäl ytterst stram och både antalet föreställningar och sångare var begränsat. Albert Åhman fortsatte som regissör, men återigen vilade det konstnärliga ansvaret för instuderingen av operorna tyngst på kapellmästaren, det vill säga Hrímalý, som visserligen hade sångläraren Emilie Mechelin vid sin sida.

Totalt hade operaavdelningen under sina två spelår hela 16 operasångare. Majoriteten av sångarna kom från Sverige med undantag av Engdahl, Nils Kiljander (1851–1808), Rudolf Löfving³⁷⁷ och Anton Paulson (1853–1929)³⁷⁸. Lydia Wessler och Augusta Högfeldt hade anställts redan tidigare, medan Jeanie Beckman (1853–1890) och [O]Livia Hjelmdahl (1850–?) var nya.³⁷⁹ På herrarnas sida var hela sju nya sångare, förutom Kiljander också John Berthman, Theodor Hofer (1847–1916), August Palme (1856–1924)³⁸⁰ och Henrik Löfgren.³⁸¹ Fyra av te-

377 Löfving dog ung, redan i 27 års ålder år 1882 i S:t Petersburg dit han rest för att vidareutbilda sig som skådespelare.

378 I Cygnaeus bok *Åbo Teater 1839–1889* nämns att Anton Paulson (med fru) kommit med fru Elfforss sällskap till Åbo i april 1877. Cygnaeus 1894, 94. Enligt Lüchou stannade han på teatern ända fram till år 1887 som sångare och skådespelare, men också som inspicient. Paulson blev senare en av sångarna i Inhemska operasällskapets kärntrupp hösten 1888. Se s. 186.

379 Jeanie Beckman stannade på teatern i fyra år. Hennes senare öde var tragiskt och hon dog relativt ung i Paris. Teodora Katarina Olivia Hjelmdahl stannade däremot bara detta enda spelår på teatern (1878–1879). Det är möjligt att teaterns förra regissör Axel Bosin rekommenderat henne för teatern, eftersom båda föregående år var anställda på Södra Teatern i Göteborg. *Göteborgsposten* 30.9.1876.

380 August Palme engagerades senare till Dramatiska teatern i Stockholm där han stannade ända till år 1921.

381 Berthmans och Hofers tidiga historia och utbildning är okända. Hofer var född i Tyskland och hans basröst blev senare mycket uppskattad. Likaså nämns i *Bohusläns Allehanda* närapå tio år senare (17.5.1888) att kuplettsångaren John Berthman besökte Bohuslän för att hålla soaréer. Vid det laget hade han redan skapat sig ett namn i Sverige och rönt ”det amplaste erkännande” för sin humor och sina goda röstresurser enligt

aterns manliga sångare förnyade sina kontrakt: Erik Skotte, Harald Apelbom, Oscar Bentzon-Gyllich samt Mauritz Svedberg³⁸². Enligt *Vaasan Sanomat* hade Nya Teatern ännu en gång försökt locka Emmy Achté till sig med dubbelt så hög lön som den hon fått på Finska Operan men utan att lyckas.³⁸³

Finska Operans hjältetenor Josef Navrátil gästspelade också på teatern i april 1879 i hela tre olika roller: Elvino i *Sömmångängerskan*, Germont i *Traviata* och i *Rigoletto* som greven av Mantua. Den svenska sopranen Thekla Falck uppträdde samma vår som gäst i *Mignon* som Philine, och hon anställdes på stående fot för följande spelår.³⁸⁴

Den nya operaavdelningen inledde med landspremiären på *Mignons* i september 1878.³⁸⁵ Lydia Wessler sjöng titelrollen i väntan på att Engdahl skulle ta över drygt tre veckor senare. Johan Berthman uppträdde i Wilhelm Meisters roll och Olivia Hjelmdahl debuterade i Philines inte alldeles lätta roll.

Premiären hade inte varit speciellt övertygande, kanske mest för att *Mignons* roll varit för svår för Wessler. Rollen kräver nämligen en flexibelt hög och låg röst på en och samma gång, och jämförs ofta med Carmens roll i det avseendet.³⁸⁶ Även Berthman hade varit svag i Wilhelm Meisters roll, och sjungit den ”på ett särdeles misslyckat sätt”. Hans tenor var någorlunda vacker men ändå gjorde han ett ”sällsynt

Göteborgs Aftonblad 8.9.1894. Saloman och Röske-Lund hade däremot lämnat Helsingfors och återvänt till Stockholm. Trots all kritik Saloman fått var han en stor förlust för operan. Löfgren stannade bara spelåret 1878–1879 på teatern.

382 Teaterns sverigesvenska skådespelare Mauritz Svedberg (1852–1913) hade deltagit i mindre operaroller ända sedan år 1871.

383 *Vaasan Sanomat* 15.4.1878.

384 Thekla Falck (g. Hofer 1832–1938) hade studerat i Paris för sångpedagogerna François Wartel och Anna de La Grange. Bohman 1946, 488; Kungliga Operan, repertoararkivet. Falck hade debuterat på Kungliga Operan i Rosinas roll i *Barberaren i Sevilla* endast några månader innan hon gästspelade i Helsingfors.

385 Den 24 september 1878. Operans libretto hade skrivits av Barbier och Carré, och grundar sig delvis på Goethes verk *Wilhelm Meisters Lehrjahre*.

386 Operasångerskan Célestine Galli-Marié (1837–1905) sjöng *Mignons* roll vid uruppförandet i Paris år 1866. Forbes 2002. Knappa tio år senare sjöng hon titelrollen i *Carmen* (Bizet) vid dess uruppförande på samma teater, det vill säga på Opéra-Comique i Paris.

omusikaliskt” intryck. Bentzon-Gyllich i Laertes roll prisades däremot som den verkliga stjärnan i operorna, medan Olivia Hjelm Dahl klassificerades som ”nybörjarinna” i Philines roll.³⁸⁷

Engdahl som återvänt till teatern och tagit över Mignons roll i oktober fick för egen del idel beröm för sin röst. *Helsingfors Dagblad* påpekar förtjust att hon visat att utbildningen burit frukt: ”Fru E:s uppträdande var också alltigenom egnadt att väcka hänförelse.”³⁸⁸ Under kvällens lopp överöstes hon med blommor och applåder så pass ofta att publikens beteende störde själva operan.

Till och med Berndtson skröt med råge över Engdahls röst i sin tidning. Hon var väl inte någon ”primadonna assoluta” men: ”för den som i sångens konst söker någonting högre och ädlare, än fogelhärmande driller och halsbrytande roulader, eger fru Engdahl någonting som långt mera fångslar och tjusar (...), den själfulla innerlighet, den elektriskt tändande känsla, som just utgör det pulserande hjertat, själva lifskällan i sången, och hvilken man tyvärr så ofta finner utsinad i mången primadonnas torra strupe.”³⁸⁹ Det är inte utan att Berndtson här ger en släng åt *Morgonbladets* ständiga hänvisningar till Basilier vars ”fogelhärmande driller och halsbrytande roulader” så ofta prisats där.

Trots pressens positiva ord om Engdahls röst riktade de svensksinnade tidningarna sin kritik mot hennes talade dialoger. Enligt *Wiborgs*

387 *Morgonbladet* 26.9.1878. *Wiborgs Tidnings* musikkorrespondent i huvudstaden med signaturen K. var om möjligt ännu mera kritisk än *Morgonbladet*: ”Herr Berthman, första tenoren, briljerade i Wilhelm Meisters parti med en tunn, obehagligt skrikande röst och ett ännu obehagligare uttal af orden. Vi förundra oss högelingen öfver svenska teaterdirektionens goda hjerta och dåliga öra, ty på dessa tre ting måste väl det misstaget bero, att herr Berthman blifvit fäst vid den svenska scenen. Och om helst herr Berthman kunde spela! Men spelet är diletantmässigt, rysligt diletantmässigt. Hvad beträffar fröken Hjelm Dahl, som utförde Philines svåra parti, måste vi skänka hennes aktningvärda bemödanden alt erkännande; något vidare kunna vi ej. Hennes röst lider af samma fel som herr Berthmans: den är tunn och skrikig. – Fröken Wessler åter är som känt rätt framstående i operetter och sångpjeser, men Mignon var hon ej det ringaste vuxen. I alla fall hör man fröken Wessler med nöje, ty hennes spel är lifligt, hennes röst är ren och saknar ej klang och uttryck.” *Wiborgs Tidning* 10.10.1878.

388 *Helsingfors Dagblad* 19.10.1878, ingen signatur.

389 *Finlands Allmänna Tidning* 28.10.1878.

Tidning stack Engdahls ”finsk-ryska brytning” ut i jämförelse med de övriga (sverigesvenska) medspelarna.

Vi kunna icke säga att brytningen är obehaglig, men den är i alla fall något säregen. Man har ju alltid vant sig att höra blott [sverige-]svensk brytning från scenen, och man har med fullt skäl ansett denna brytning för den behagligaste och för en uttrycksfull deklamation mest lämplig. Det vi nu höra är en brytning, som så skarpt skiljer sig från den traditionella, måste ovilkorligen fru Engdahls spel gifva oss intrycket af sällskapsteater, – något, för hvilket man äfven beskytt finska operan.³⁹⁰

Arvid Hultin reagerade i sin tur på själva kritiken mot Engdahls ”accent”, som visserligen varit ”afvikande från de öfrige spelandes, men om någon accent hos oss bör få göra sig gällande, så är det väl vår egen”. Istället ville han lyfta fram hennes anlag för ”det dramatiska gebitet”, en begåvning som ”mer än tydligt framgår af den harmoniska föreningen af sång och spel t.ex. i Mignon”.³⁹¹ Det intressanta här är att Hultin identifierar Engdahls ”accent” som ”vår egen” medan andra betraktade den som ”utländsk” eller rentav som en ”finsk-rysk dialekt”.

Nils (Niilo) Kiljander fick i sin tur negativ respons på sina talade partier i operan. Det är kanske inte så förvånande med tanke på hans bakgrund i Finska Operan där han sjungit på finska.³⁹² Skämttidningen *Kurre* skriver på fullt allvar att ”[v]issa talscener mellan honom, och fru Engdahl voro ganska obehagliga”.³⁹³ Men inte ens med sin sång blev Kiljander uppskattad. Rösten hade varit svag och till och med späd medan intonationen däremot varit säker.

390 *Wiborgs Tidning* 14.12.1878.

391 *Finsk Tidsskrift* 1.1.1879. Hultin (1855–1935) valdes till sekreterare i Svenska litteratursällskapet i Finland år 1895. Se slutkapitlet om hur den finländska svenskan togs emot som scenspråk.

392 Kiljander hade skrivit studenten i Viborg år 1870 (på svenska) och därefter rest till Stockholm för att studera sång vid Kungliga Musikaliska Akademien i Stockholm. Nekrolog i *Lappeenrannan Uutiset* 16.3.1898.

393 *Kurre* 14.12.1878.

Operaavdelningens andra stora premiär var Verdis *Traviata* på våren (12.3.1879) med Engdahl i Violettas roll. Operan gavs hela tio gånger. Premiären skulle ha gått av stapeln redan i början av mars, men Engdahl hade insjuknat. Då operan äntligen kunde ges var hon inte riktigt frisk ännu. Hon hade sjungit ”rätt väl” på premiären, men det svåra partiet skulle ha behövt

... en utbildad teknik såväl i musikaliskt som dramatiskt hänseende. Fru E:s spel var särdeles liffullt och ådagalade omsorgsfulla detaljstudier, hvarigenom partiet i afseende å den yttre framställningen i sin helhet fick karaktären af något konsekvent och genomtänkt; sången deremot kunna vi ej i allo gilla”.³⁹⁴

Det intressanta är att det moraliskt-etiska patos som stämplade debatten kring *Traviata* två år tidigare nu saknades nästan helt. Endast tidningen *Helsingfors* nämner kort att själva librettotexten saknar värde och all slags ”egentligt sedlig halt”, men ”[h]vad som föröfrigt skulle finnas stötande i den dramatiska handlingen försonas dock i rikt mått af musikens skönhet”.³⁹⁵

Mot slutet av det första spelåret begav sig operaavdelningen ut på turné till Åbo, där man gav sällskapets större operor inklusive nyheten *Maskeradbalen* (*Un ballo in maschera*, Verdi), landspremiär i Åbo den 28 maj 1879. Operan gavs ytterligare en gång i Åbo och fyra gånger i Helsingfors.

Rafael Hertzberg hade översatt operans libretto till svenska och samtidigt valt att återgå till den så kallade Stockholmsvarianten av operan. Verdi och librettisten Somma tvingades nämligen ändra hela historien om Gustaf III:s mord av politiska skäl då operan skulle uppföras i Neapel 1858.³⁹⁶ Hertzbergs libretto följer i stora drag det

394 Signaturen *, det vill säga Snellman d.y., *Morgonbladet* 18.3.1879.

395 *Helsingfors* 18.3.1879.

396 Ett italienskt sällskap uppförde *Maskeradbalen* på nytt flera år senare, i oktober 1896 på Alexandersteatern. Sällskapet uppförde då den så kallade Bostonversionen av operan. *Hufvudstadsbladets* recensent X påminde då läsarna om att Svenska Teatern knappa

ursprungliga librettot där Gustaf III är den svenska kungen som mördas av politiska orsaker, men också av svartsjuka. Nya Teatern hann således uruppföra *Maskeradbalens* Stockholmversion till och med före Kungliga Operan.³⁹⁷

Berndtson som generellt tyckte om historiska dramer var full av lovord över själva musiken liksom om sångarna. Engdahl, Palm och Wessler hade sjungit bra, trots att Amalias respektive spåkvinnan Arvidssons roll varit lite väl låga för deras röster.³⁹⁸ Med så pass positiva recensioner är det märkligt att operan lades ner redan efter sex framgångsrika föreställningar, men det berodde sannolikt delvis på att Emma Engdahl reste bort till hösten.

Nya Teaterns delegation hade på nytt bytts ut under vårens lopp, och Kiseleff kallades tillbaka som direktör för spelåret 1879–1880 efter en paus på tre år. Berndtson var den enda som fortsatte i delegationen som tidigare. Kiseleff, Berndtson och den nyinvalda sekreteraren Hertzberg hade den tvivelaktiga uppgiften framför sig att lägga ner operaavdelningen efter spelårets slut i juni 1880.

Operaavdelningens svanesång med nypremiären på *Kung Carls jakt*

Ifall någon till äventyrs trott att en avskärmning av operan till en egen avdelning skulle skapa lugn och ro på teatern stod det senast vid ingången av det nya spelåret 1879 klart att så inte var fallet. Teatern hade återigen kassakris, och en allvarlig sådan. Delegationen tvingades pantsätta både garderoben och biblioteket för att kunna betala teaterns skulder. I sin nöd vände man sig återigen till Nikolai Kiseleff.

Kiseleffs främsta krav för att återvända var detsamma som så många gånger tidigare, det vill säga "envælde" i betydelsen oinskränkt bestämmanderätt över teaterns verksamhet. Den här gången lade

tjugo år tidigare uppfört operan i "originalversion". *Hufvudstadsbladet* 27.10.1896.

397 Erik Lindegren skrev en svensk nyöversättning av librettots Stockholmversion, men först år 1958, sannolikt utan att ens snegla på Hertzbergs översättning.

398 *Finlands Allmänna Tidning* 12.6.1879.

Kiseleff till ännu ett krav: operaavdelningen skulle läggas ner mot slutet av spelåret.³⁹⁹ Det sista kravet verkar han ha ångrat redan följande vår, för istället för att tvärt vända operan ryggen gjorde han allvarliga försök att få till stånd en fusion med Finska Operan, som även Bergbom och Wegelius var beredda att återuppväcka.

Kiseleff återvände till direktörsposten men stod genast inför det märkliga dilemma att starta höstsäsongen med en teaterensemble utan kostymer och en orkester utan noter. Den prekära situationen läckte ut i pressen som fick veta att styrelsen varit tvungen att ta upp ett lån för att lösa in panten. På samma gång passade man på att sänka lönerna för både skådespelare och operasångare, samt friställa några av dem för en tid i början av säsongen.⁴⁰⁰ Då Kiseleff trädde till betalade han ändå alla teaterns skulder själv, som brukligt var då han var teaterdirektör.⁴⁰¹

Någon delegation enligt tidigare mönster ville Kiseleff inte ha bredvid sig, utan han föreslog att en kommitté på 8–10 personer skulle tillsättas som rådgivare men utan någon formell beslutsrätt. Enligt Degerholms arkiv bestod kommittén till slut av sex personer förutom Kiseleff. Berndtson fortsatte som litteratör för en del av spelåret. Rafael Hertzberg var ny i ledningen men befann sig på samma sida som Berndtson i fråga om dramats betydelse. Även tidningsredaktören Paul Richard Tanninen (1852–1888) var ett nytt namn i kommittén, och med sin erfarenhet av tidningsbranschen sattes han att återuppliva mellanaktsbladet *Affischen*.⁴⁰²

När det gällde sångare var teatern fortfarande någorlunda välfördsedd även om den största bristen i jämförelse med föregående spelår

399 *Helsingfors* 17.3.1879.

400 *Ibid.* 27.8.1879; 12.9.1879.

401 *Ibid.* 27.8.1879.

402 Övriga medlemmar var regissören Albert Åhman samt skådespelaren och den nyanställda biträdande regissören August Arppe, kapellmästaren Hřimalý samt för första gången i ett formellt organ sångerskan och sångläraren Emilie Mechelin. Mechelin hade helst bara undervisat det året, men Kiseleff krävde bestämt att hon skulle instudera sångarnas roller som "en välbehövlig hjälp åt kapellmästaren". Kiseleff > Mechelin, *Helsingfors* 24.6. 1879. Kiseleffs arkiv, Svenska Teaterns arkiv, SLA 1270.

var att man inte hade råd att anställa några gästspelande artister. Antalet operaföreställningar under Kiseleffs enväldiga styre minskade radikalt och påminde med sina totalt 49 föreställningar om det magra spelåret 1872–1873 efter att Mechelin lämnat teatern.

*Emma Engdahl som den självständiga
operaavdelningens ledande sopran*

Emma Engdahl använde sin tid som friställd i början av hösten till att resa till Stockholm för att studera för sångpedagogerna Isidor Dannström och Signe Hebbe.⁴⁰³ Medan Engdahl befann sig i Stockholm skrev Hebbe ett brev till Kiseleff och erbjöd sig gästspela i Carmens roll på teatern.⁴⁰⁴ Troligen hade hon diskuterat förslaget med Engdahl och möjligen tänkt sig henne i Micaelas roll. Kiseleffs svar kan man bara föreställa sig, men eftersom operan aldrig sattes upp svarade han nog prompt nej till Hebbes förslag.⁴⁰⁵ Däremot lovade han överraskande nog att sätta upp en annan arbetsdryg opera till våren på nytt, nämligen Pacius *Kung Carls jagt*.

I oktober återvände Engdahl till sina glansroller: Gilda i *Rigoletto* (nypremiär 29.12.1879) och Violetta i *Traviata* (nypremiär 13.2.1880). Thekla Falck kom också tillbaka till teatern för säsongen, och i Engdahls frånvaro föll primadonnerrollen på hennes lott för en kort tid.⁴⁰⁶ Hennes första stora roll var den unga och snabbtänkta Rosinas roll i *Barberaren i Sevilla* (Rossini), med premiär den 19 september 1879.

Det kan tänkas vågat av teatern att ge *Barberaren i Sevilla* där Rosinas roll sedan länge varit ett varumärke för Ida Basilier. Men Falck hade nyss debuterat i rollen på Kungliga Operan och fått goda recensioner. Operan gick förvånansvärt bra även på Nya Teatern, och *Morgonbladet* skrev en riktigt positiv recension om Falck i Rosinas roll,

403 Kruskopf 1988, 24–25; Wessman 2021, 138–140.

404 Hebbe > Kiseleff, Södertelge 17.10.1879. Kiseleffs arkiv, SLSA 1270.

405 Se senare s. 194 om Emma Engdahl som den första inhemska Carmen i Finland.

406 En bidragande orsak till att hon stannade kvar på teatern torde varit Theodor Hofer som hon senare gifte sig med.



Bild 16. Thekla Falck-Hofer som Rosina i *Barberaren i Sevilla*, Nya Teatern, Stockholm, 1882. Foto: Gösta Florman. Stockholm. Musik- och teaterbiblioteket. Helledays samling.

trots att hon inte varit tillräckligt glättig och skälmsk ”som Rossini velat ha henne”. Men å andra sidan hade hon visat upp en ”anmärkningsvärd färdighet” i koloraturpartierna, som varit både rena och säkra. Bentzon-Gyllich i Figaros roll hyllades återigen mest av alla.⁴⁰⁷

Falck var den enda nyanställda sångaren för spelåret. De övriga sångarna hörde till stamtruppen där flera sångare växlade mellan opera och talpjäser. Ett exempel på en alternerande artist var Augusta Fehrström som sjungit änkedrottningens roll i *Kung Carls jagt* redan våren 1875 och sjöng den på nytt våren 1880.

Ett av Kiseleffs första uppdrag som återvändande direktör var att ta ställning till ett förslag av Fredrik Pacius om att på nytt uppföra *Kung*

407 *Morgonbladet* 30.9.1879.

Carls jagt på teatern. Dottern Maria Collan förmedlade förslaget och Kiseleff skrev sitt svar till Pacius den 9 september 1879:

För teatern vorde det en glädje att få göra det, såframt du vill nöja dig att operan framkommer med den personal och orkester, hvilka jag f.n. eger till min disposition. Då operan engång kommer på repertoiren, måste jag äfven räkna uppå att ha nytta af densamma under hela spelåret och att i längden räkna på amatörers medverkan, går icke.⁴⁰⁸

Kiseleff motar här effektivt bort Pacius eventuella förhoppningar om en extravagant nyproduktion av operan. Kiseleff hade troligen Pacius missnöje fem år tidigare i sitt goda minne. En knapp vecka senare var ändå Pacius och Kiseleff överens och Pacius tog vis av skadan genast upp frågan om arvodet. Den här gången preciserar Kiseleff arvodet med önskvärd tydlighet:

Bror Pacius!

Den lämpligaste beräkningen för tantième anser jag vara en viss procent af *bruttoinkomsterna*, och dertill är jag villig lemna 8 procent. – Förutsatt att operan ger under loppet af säsongen i inkomster t.ex. 10 à 15 tusen mark så skulle det komma på din andel resp. 800 à 1200 mark. Det är det högsta tantième, som hittills betalats vid teatern.⁴⁰⁹

Körmedlemmarna började genast mobiliseras och de första övningarna hölls redan i november.⁴¹⁰ ”Ett stort antal amatörer” hade mött upp, trots Kiseleffs strama linje ifråga om amatörernas medverkan. Pacius blev dessvärre sjuk och kunde själv inte leda repetitionerna, men Martin Wegelius hoppade istället in med kort varsel.⁴¹¹

408 Kiseleff > Pacius, Helsingfors 9.9.1879. Kiseleffs arkiv, Svenska Teaterns arkiv, SLSA 1270.

409 Ibid. 14.9.1879. Kiseleffs arkiv, Svenska Teaterns arkiv, SLSA 1270.

410 *Helsingfors Dagblad* 19.11.1879.

411 *Helsingfors* 19.11.1879; *Helsingfors Dagblad* 19.11.1879.

Engdahl, som fem år tidigare suttit i publiken och lyssnat på operan, var nu det självklara valet till huvudrollen som Leonora. Bentzon-Gyllich valdes till Gyllenstjernas roll och John Berthman till Jonathans parti. Frågan var om Berthman skulle vara en bättre Jonathan än Åberg för fem år sedan.

Bara två veckor innan premiären skulle försiggå invigdes Alexandersteatern med operan *Faust* (Gounod). Hřimalý och hans orkester som skrivit kontrakt med både Ryska Teatern och Nya Teatern stod plötsligt inför två stora premiärer ungefär samtidigt. Stressen blev knappast mindre av att Garantiföreningens nya delegation på allvar börjat diskutera om att lägga ner hela orkestern, alternativt radikalt minska den till 8–10 musiker, vars enda uppgift skulle vara att ta hand om mellanaktsmusiken på teatern.⁴¹²

Kung Carls jagts nypremiär (den 14 april) firades inte med lika stor förhandspublicitet i dagstidningarna som för fem år sedan, men på premiärdagen publicerade *Helsingfors Dagblad* en intervju med Pacius där han själv fick berätta om operans uppförandehistoria och om sin relation till operan. Han sade sig vara mycket stolt över sin opera, och allra bäst hade den uppförts i Stockholm (1856 och 1857) med en av Kungliga Teaterns bästa sångerskor, Louise Michaëli (1830–1875) som Leonora. Pacius erkänner att det förekommit delade meningar om operan bland kritikerna, men att det bara var vad man kunde vänta sig. Själv var han mycket stolt över den uppmärksamhet han fått i form av medlemskap i Musikaliska Akademien samt över sin audiens hos kung Oscar I där kungen uttalat sig mycket vänligt om hans opera. *Kung Carls jagt* var det bästa han någonsin komponerat, konstaterar Pacius, och en opera som stod sig mycket väl i den europeiska konkurrensen.⁴¹³

Intervjun ger intrycket att Pacius var förväntansfull inför premiären. Trots det fanns han inte nu heller på dirigentpodiet eller i publiken vare sig på premiären eller på de två följande föreställningarna.

412 Bilaga till Garantiföreningens utskottsmöte 4.4.1880, SLSA 1270; se även *Finlands Allmänna Tidning* (5.4.1880) som nämner att en minskning till bara fem musiker också diskuterats på mötet, medan Garantiföreningens bilaga trots allt föreslår 8–10 musiker.

413 *Helsingfors Dagblad* 14.4.1880.

Orsaken till frånvaron avslöjar han i ett brev till Kiseleff, daterat två veckor innan premiären.⁴¹⁴ Där berättar han varför det var nödvändigt för honom att omedelbart dra sig tillbaka från repetitionerna. Avsikten var att han själv skulle ha dirigerat operan, men nu kunde han inte tänka sig något sådant. Hans samarbete med kapellmästaren Hrímalý hade kollapsat totalt och Pacius hade förlorat all aktning för honom. Publiken hade förgäves applåderat och ropat in honom på scenen på premiären. Först på den fjärde föreställningen, då operan redan re-censerats i positiva ordalag av de flesta dagstidningar, var han själv närvarande och avtackades vederbörligen.

Pressen skrev att operan uppförts bättre än någonsin; med bättre sångare, vackrare kostymer och med en mer omsorgsfull iscensättning. Man hade satsat extra mycket på kören och orkestern, kostymerna var nya och att döma av Leonoras kostym betydligt mera påkostad än den som Ida Byström hade på sig fem år tidigare. Publiken var både ”talrik och entusiastisk”.

Engdahl hade den största andelen i operans succé oberoende av att hon besvärades av en tillfällig indisposition mot slutet av föreställningarna. Jonathans roll sjöngs av Berthman som tidigare ofta fått kritik för att sjunga orent, men som nu till allas lättnad lyckades hålla tonen utan att vackla. I jämförelse med paret Byström och Åberg i motsvarande roller fem år tidigare var Engdahl och Berthman en stor förbättring.

Den unga skådespelerskan Fanny Grahn (1862–1921) som Kung Carl gjorde ett överväldigande positivt intryck med sin blotta uppenbarelse och ett fåtal repliker.

Det enda negativa var att kören ibland varit svag och speciellt i första akten något osäker, möjligen beroende på Pacius senfärdiga ändringar.⁴¹⁵

Johan Ludvig Snellman i *Morgonbladet* var betydligt mera kritisk än kollegerna till sångarnas prestationer, av förstaeliga skäl skulle det visa sig. Parallellt med operaföreställningarna pågick nämligen åter-

414 Pacius > Kiseleff [s. 1.] 1.4.1880. Pacius arkiv, Coll. 760, NB.

415 *Finlands Allmänna Tidning* 18.5.1880; *Hufvudstadsbladet* 15.4.1880; *Helsingfors Dagblad* 15.4.1880.



Bild 17. Emma Engdahl och Fanny Grahn i rollerna som Leonora och Kung Carl XI i *Kung Karls jakt* (Pacius). Foto: Daniel Nyblin. Teatermuseets arkiv.

igen förhandlingar om en fusion mellan teatrarna. I jämförelse med tidningens tidigare recensioner var Snellman trots allt relativt välvillig i sin kritik, även om alla sångares svaga punkter räknades upp. Engdahl hade varit ”indisponerad”, Berthman alltför beroende av kapellmästarens taktpinne och körerna visat upp brister i ”intonationens renhet och precision i allmänhet”.⁴¹⁶

Operan gavs totalt tio gånger på våren, och det bokslut över teaterns intäkter som publicerades i slutet av maj visar att Pacius opera faktiskt varit det dragplåster den var avsedd att vara. Operan kom på

⁴¹⁶ *Morgonbladet* 21.5.1880.

första plats ifråga om biljettintäkter, medan den enormt populära folkkomedin med sång och dans *Värmlänningarna* (Dahlgren) kom som god tvåa. Bland talpjäserna placerade sig *Ur livets strid* (Berndtson) bäst.⁴¹⁷

Operaavdelningens höjdpunkt var *Kung Carls jagt*, men endast en månad senare gick avdelningen i graven med en föreställning av *Rigoletto* med den gästspelande signor Brunetti i titelrollen.⁴¹⁸ Totalt hade den separata operaavdelningen gett 14 musikdramatiska verk på 99 föreställningar.

417 *Finlands Allmänna Tidning* 27.5.1880.

418 Anacleto Brunetti från Milano "primo tenore assoluto" hade engagerats till Ryska Teatern och blivit Helsingforspublikens stora idol. Byckling 2009, 107.

Det fjärde och sista fusionsförslaget 1880

Samtidigt som Pacius opera instuderades våren 1880 stod teatern ännu en gång inför stora omställningar. Alla tre nivåerna, organisationen, personalen/repertoaren och orkestern, befann sig på nytt i farozonen.

En ny fusionsomgång, den fjärde i ordningen, stod också för dörren. Man kan gott tänka sig att alla planer på fusion mellan den finska och den svenska teatern slutgiltigt skrinlagts efter den uppslitande våren 1877. Nya Teaterns styrelse gjorde redan då klart för alla att man inte var intresserad av något som helst samarbete med Finska Teatern. Så var det ändå inte. Senaten var återigen aktiv och ställde båda teatrarna inför ett ultimatum: de skulle få behålla sina statsunderstöd endast om de förhandlade om fusion. Men som *Östra Finland* påpekade lät hotet allvarligare än det var, teatrarna förutsattes *förhandla*, men inte *förverkliga* fusionen.⁴¹⁹

Finska Operan hade lagts ner, men på hösten 1879 uppstod tanken på att återuppväcka operan bland några av de arbetslösa sångarna. De aktiva var Niklas och Emmy Achté, John Bergholm, Taavi Hahl, Filip Forstén och Elise Hellberg.⁴²⁰ Det nya företaget planerade ge 10 eller 20 operaföreställningar på våren, med Bergbom som regissör och Wegelius som kapellmästare. Bergbom meddelade tvärt att Finska Teatern inte kunde ta ansvar för företagets ekonomi och planen såg därmed ut att rinna ut i sanden. Tanken var ändå väckt, och samma sångare hälsade därför senatens planer på en fusion mellan teatrarna med glädje.

Nya Teaterns garantiförening befann sig på nytt i krisstämningar och hade knappast några tankar på ett samarbete med Finska Operan.

419 *Östra Finland* 5.4.1880.

420 E. Bergbom > Elfving [s. l.] 12.10 1879. KBA, LIA, FLS; Aspelin-Haapkylä 1909, 44.

Ett utskott hade utsetts för att ansöka om statsunderstöd för tre år framöver och samtidigt reda ut teaterns ekonomiska situation. Hela åtta krismöten hölls under våren,⁴²¹ samtidigt som Pacius opera gavs för fullsatta salonger. Kiseleff hade inte uppfyllt förväntningarna på en bättre ekonomi för teatern, men trots det anmälde han sig beredd att fortsätta som direktör. Hans krav på envælde var lika orubbliga som alltid, till och med på hårdare villkor än tidigare. Villkoren gick i kort-het ut på att Garantiföreningen skulle ansvara för ekonomin och för all möjlig förlust, samt själv bidra med "40 000 mark oafkortade".⁴²² Kiseleffs villkor diskuterades, men ansågs vara oacceptabla. Därmed var han i princip avskedad, men officiellt avgick han först i början av april.

Istället för att återanställa Kiseleff började utskottet arbeta på ett förslag till modernisering av teatern där kärnan återigen var att den skulle drivas som ett affärsföretag. En tremannastyrelse skulle tillsät-tas där åtminstone "en bör hafva insigt i ledning af affärsföretag och en vara estetiskt bildad". Den tredje skulle vara intendent, det vill säga "en fullt kvalificerad scenisk intendent som eger att ensam leda scenen".⁴²³ Ingen på mötet protesterade mot Kiseleffs avgång, men några motsatte sig att teatern ensidigt skulle drivas som affärsföretag. På samma möte beslöts också att operaavdelningen skulle avvecklas. Just den frågan väckte förvånansvärt nog inte ens någon diskussion.

421 Enligt dagstidningarna sammankallades Garantiföreningen till möte redan den 25 januari 1880, men inget protokoll finns bevarat från detta möte. Av det första tillgängliga protokollet (daterat den 22 februari 1880) kan man ändå sluta sig till att Garantiföreningen tillsatt ett utskott vars uppgift var att dels ansöka om statsunderstöd för tre år framöver, dels planera för hur teatern skulle styras i framtiden. V. Öhberg var ordförande på mötet och Hugo af Schultén sekreterare, men i övrigt nämns inte vilka personer som varit närvarande, eller i vilken egenskap. Enligt protokollet avstod Öhberg från sin plats i "Föreningens utskott" och löjtnant Theodor von Frenckell valdes i hans ställe. Kiseleffs experiment med en rådgivande kommitté vid sin sida avslutades därmed.

422 Ärendet behandlades första gången på ett möte den 22 februari 1880. Garantiföreningens protokoll, Svenska Teaterns arkiv, SLSA 1270.

423 Garantiföreningens protokoll 7.3.1880. Svenska Teaterns arkiv, SLS 1270.

Nikolai Kiseleff, Kaarlo Bergbom och Niklas Achté
förhandlar om fusion

Kiseleff ville trots allt inte ge upp, för om man får tro Niklas Achté inledde Kiseleff genast på våren förhandlingar med Bergbom om en fusion.⁴²⁴ Achté rapporterar till sin hustru Emmy Achté i Dresden:

Ett möte hölls igår af sveci och fenni, der man öfverlade lugnt och allvarligt och beslöt att öfverlämna åt Bergbom och Kiseleff att utarbete stadgar. Dagbladet som för par år ej ville höra talas om saken, talar i dagens tidning huru vacker en sådan förening vore. Saken lär vara den att ingen mera (...) vill träda i direktionen för svenska teatern.⁴²⁵

Vilka "sveci och fenni" som deltagit i mötet "igår", det vill säga den 12 mars, förblir oklart, men åtminstone Kiseleff och Bergbom var med, och för en gångs skull hade de varit överens och till och med villiga att gemensamt göra upp stadgar för en finsk-svensk opera. Några dagar senare träffades de igen för att förhandla: "Bergbom och Kiseleff hade i söndags sammanträde och då Kiseleff förklarade sig vara för saken invände Bergbom: Men hvad säger Sinebrykoff [sic] m. fl. och fick till svar, jag skall tvinga dem dertill."⁴²⁶ Om man får tro Achté så litade Kiseleff bergfast på sin övertalningsförmåga för att få sina vänner att ta parti för fusionen.

I slutet av mars avslög senaten båda teatrarnas ansökan om statsunderstöd, eftersom inga officiella förhandlingar ännu inletts om fusion.⁴²⁷ En knapp vecka senare konstaterade utskottet att "teaterföre-

424 Även Grape rapporterade till Hedvig Winterhjem redan i mars 1879: "Någon fusion torde omöjliggen kunna bli utaf, ty så hädska är det svekomanska partiet, och likväl tror jag nu att Kiseleff och Bergbom, skulle nog komma öfverens i en och samma direktion, ty K-f är en den flitigaste besökaren på finska operan och det med hela sin familie. Skulle dessa båda förenas i en direktion så är jag förvissad om att du och genast skulle hit kallas som, gäst! - Men de frugta just en sådan direktion våra 'sveker' emedan den är allt för 'estetisk', ty de gå då mäst[miste] om den glada operetten." Paavolainen 2016, 277-278.

425 N. Achté till E. Achté, Helsingfors 13.3.1880. Acté-Jalanders arkiv, Coll. 4.17, NB.

426 Ibid. 17.3.1880. Acté-Jalanders arkiv, Coll. 4.17, NB.

427 *Hufvudstadsbladet* 20.3.1880.

taget blivit organiserat på ett helt annat sätt än som Kiseleff förordat, vilket borde lösa kommerserådet från hans förpligtelser att ännu ett år framöver leda svenska teatern”.⁴²⁸

Bergbom och Kiseleff gick trots allt vidare med sina planer och sammankallade till ett offentligt möte i Nya Teaterns restaurang den 11 april. Ett femtiotal personer infann sig. Leo Mechelin var ordförande och valdes att tillsammans med Robert Montgomery skriva en promemoria med förslag till garantiförening och organisation för den sammanslagna teatern med hela tre avdelningar.⁴²⁹ Under de följande dagarna kunde Nya Teaterns styrelsemedlemmar läsa om förslaget i dagstidningarna.⁴³⁰ De fick också veta att en kommitté valts för att föra förhandlingarna vidare: August Schauman, Martin Wegelius och Otto Donner. Den nyvalda kommittén kontaktade skyndsamt teaterns ledning brevledes, daterat den 14 april i Helsingfors. Brevet lästes upp och diskuterades på ett möte (den 25 april) samtidigt som Garantiföreningen valde en ny direktion.⁴³¹

Nya Teaterns styrelsemedlemmar hade sina egna dystra kalkyler om teaterns dåliga ekonomi att tackla, och de såg genast att kommitténs kostnadsberäkningar var orealistiska. Förslaget påminde dessutom starkt om de två tidigare fusionsförslagen, till och med om Nervanders från år 1869. Det skiljde sig trots allt på en väsentlig punkt: den finska talscenen hade nu inkluderats i planerna. Men i övrigt släpade samma massiva organisation från alla tidigare förslag fortfarande

428 Garantiföreningens protokoll 4.4.1880. Svenska Teaterns arkiv, SLSA 1270.

429 Robert Montgomery (1834–1898), rättslärare och statsman. På 1870-talet var han professor vid Kejserliga Alexandersuniversitetet i Finland samtidigt med Leo Mechelin. Montgomery hade tidigare erfarenheter av Nya Teatern från en styrelseplats i Orkesterbolaget i början av 1870-talet. De tre avdelningar som avsågs var en svensk och en finsk talscen, samt en lyrisk scen där båda språken skulle samsas.

430 *Morgonbladet* 12.4.1880; 13.4.1880.

431 De nya direktionsmedlemmarna var med.dr Waldemar Ekelund, med.dr Wilhelm Grefberg och borgmästaren Elias Öhman. Elias Öhman fick uppdraget att resa till Stockholm för att engagera en intendent för teatern, och valet föll på skådespelaren och regissören Oscar Malmgren (1842–1923). Garantiföreningens protokoll 25.4.1880, Svenska Teaterns arkiv, SLSA 1270. Friherre Hugo af Schultén valdes till litteratör. Luchou 1977, 256.

de med i planen, vilket är märkligt eftersom den varit en av de stora knäckfrågorna som stjälp förhandlingarna tre gånger tidigare. För säkerhets skull föreslog fusionskommittén också ett något mindre pre-tentiöst alternativ, nämligen att Finska Operan skulle hyra teatern för ett visst antal föreställningar per spelår, eller åtminstone för några söndagar.

För en kort tid såg det ljust ut för både fusionen och operan. I *Helsingfors Dagblad* ingick en notis om att hela fem teaterföretag planerades i staden för följande spelår, den svenska och finska talscenen, en svensk lyrisk avdelning, en finsk opera och en rysk kombinerad operett- och talscen. De tre sistnämnda hade alla frågat sig för om Konsertorkesterns "engagementsvilkor".⁴³²

Fusionsförslaget hade åtminstone den fördelen att teaterns direktion kunde meddela senaten att förhandlingar om samarbete ingåtts.⁴³³ I samma andetag beklagade sig direktionen över att Finska Teaterns ekonomiska beräkningar, som redan i sig var stora, ändå var på tok för lågt beräknade. Både statsunderstödet och den privata garantisumman borde ökas betydligt för att ett samarbete skulle kunna komma ifråga. Men om det här inte var möjligt föreslog direktionen ett mindre ambitiöst samarbete med Finska Teatern gällande orkestern, garderoben och speldagar. I förbifarten påminde man också om att senaten hela föregående spelsäsong betalat ett orkesterunderstöd (12 000 mark) till Finska Teatern för en orkester som inte längre existerade. Underhandlingarna med fusionskommittén pågick dock, försäkrade man i sitt svar till senaten, och ansökte samtidigt om det vanliga statsunderstödet, 12 000 mark/år för tre år framöver.

Mot slutet av april närde Wegelius och Achté fortfarande förhoppningar om att en finsk-svensk opera kunde bli verklighet. Achté var tveksam, medan Wegelius redan såg sig själv som operans ledare, vilket Achté nämner i ett brev till sin hustru: "Martin Wegelius var hos mig i dag och berättade att det sannolikt i höst kommer att uppställas en

432 *Helsingfors Dagblad* 27.4.1880.

433 Odaterat koncept bland protokollen. Svenska Teaterns arkiv, SLS 1270.

finsksvensk opera och att han kommer att blifva dess ledare. Kanske allt blifver af, men inte tror jag ännu för mycket deruppå.⁴⁸⁴ Achté hade rätt i sitt tvivel. Garantiföreningens nyvalda direktion hade förkastat fusionsförslaget på sitt möte redan den 25 april.⁴⁸⁵

Den utnämnda fusionskommittén gav inte upp utan krävde svar åtminstone på det andra alternativet i sitt förslag, nämligen om det var möjligt för en finsk-svensk opera att hyra in sig på Nya Teatern. Man ville få uppgifter om kostnaderna för sex månaders speltid (från november till maj) och med 9 á 10 representationer/månad, inklusive alla kostnader för hyra, garderob etcetera. Alternativt ville man få veta kostnaderna för att hyra teatern för ett visst antal söndagar.⁴⁸⁶

Teatrarna hade visat sig villiga att samarbeta och beviljades sina statsunderstöd. Nya Teaterns direktion behövde därför inte längre linda in sina ord i bomull. I direktionens svar till fusionskommittén konstaterades därför brutalt att man inte ville ha någon "icke vänligt stämd ledning" i huset. Teaterns ledning måste vara helt och hållet "opartisk". Dessutom krävde man få veta namnen på dem som planerats som direktör och regissör på den eventuellt inhyrda operan.⁴⁸⁷ Så även om Kiseleff hade försonats med Bergbom fanns det andra i direktionen som inte kunde tänka sig ett samarbete med Bergbom, som återigen var tänkt som både direktör och regissör för den finsk-svenska operan.

Garantiföreningens delegation gjorde i sin tur ett motförslag till fusionskommittén om samarbete om orkestern. Nu vägrade Finska Teaterns direktion i sin tur tvärt att förhandla.⁴⁸⁸ Som orsak angav man att ett samarbete förutsatte att orkestern uppträdde enbart i Helsingfors, vilket inte var fallet för Finska Teatern.

434 N. Achté > E. Achté Helsingfors 29.4.1880. Ackté-Jalanders arkiv, Coll.4.26, NB.

435 Garantiföreningens protokoll 25.4.1880. Svenska Teaterns arkiv, SLSA 1270.

436 Finska Teaterns ansökan, 13.5.1880. Underskrift Otto Donner, Martin Wegelius, August Schauman. Förslaget behandlades på delegationens möte 17.5.1880. Garantiföreningens protokoll. Svenska Teaterns arkiv. SLSA 1270.

437 Brevkoncept 17.5.1880. Garantiföreningens protokoll. Svenska Teaterns arkiv, SLS 1270.

438 Svar från direktionen för Finska Teatern till delegationen för Svenska Teatern, Helsingfors den 9 juni 1880. Bilaga till Garantiföreningens protokoll juli 1880. Svenska Teaterns arkiv, SLSA 1270.

Från Theaterorkester till Konsertorkester

Samtidigt som Kiseleff införde sitt envælde på teatern ställdes även Theaterorkestern inför stora och avgörande förändringar. I själva verket upphörde den att existera på det sätt som den gjort sedan 1860. Eftersom Konsertorkestern omedelbart uppstod ur askan var det knappast många som reagerade på förändringarna.⁴³⁹

Redan i april 1879 efter den självständiga operaavdelningens första säsong ryktades det om att teatern beslutat göra avgörande ändringar i musikernas kontrakt: ”Teatern skulle stryka paragrafen ur kontrakten där orkestermusikerna lovar att vara tillgängliga för teatern.”⁴⁴⁰ Det här var ett modernt sätt att marknadsföra försämrade arbetsvillkor för musikerna och en sänkning av deras löner.

Signaturen *Bis* nämner också att ”mecenater skulle teckna garantier för orkesterns symfonikonsorter”.⁴⁴¹ Detta visade sig vara en from förhoppning av Wasenius (*Bis*), för då garantiteckningen utlystes på hösten 1879 hade alla hugade garantitecknare gått upp i rök. I Garantiföreningens kontrakt förekommer dock en klausul där teatern lovar finansiera ett visst antal symfonikonsorter. Orsaken till den överraskande generositeten var att orkesterns statsunderstöd även i fortsättningen skulle kanaliseras via Teaterhusaktiebolaget.

Teaterns litteratör Fredrik Berndtson hade än en gång den bästa insynen i teaterns beslutsfattande och några månader senare bekräftar han i sin tidning Wasenius uppgifter om hur Konsertorkestern blev till: Theaterorkestern bytte namn till Konsertorkestern, samtidigt som den blev en ”fri orkester” som mot överenskommet arvode skulle uppträda på teatern.⁴⁴² *Helsingfors Dagblad* tillägger att orkestern ”för egen räkning [skulle] anordna sinfonikonsorter, promenadkonsorter, populära söndagssoiréer, soireer för kammarmusik o.s.v.”⁴⁴³ Allt detta vid sidan

439 Se Kurkela 2023, 305–328; Broman-Kananen 2021b.

440 *Bis* i *Helsingfors Dagblad* 30.4.1879.

441 *Ibid.*

442 *Finlands Allmänna Tidning* 19.6.1879.

443 *Helsingfors Dagblad* 19.6.1879.

av fyra kvällars biträde på teatern. Skribenten konstaterar i samma positiva anda att orkestern nu får mera tid till att ägna sig åt ”den gedigna musiken,” det vill säga kammarmusik, symfonier och så vidare.

Utåt såg det till en början inte ut att vara mycket som förändrades. Samma musiker fortsatte i orkestern, spelade på teatern i mellanakterna och på föreställningarna och gav däremellan konserter. Inga förändringar gjordes i antalet musiker heller, åtminstone inte genast. Inifrån märktes förändringarna tydligast då orkestern valde en egen styrelse: Gustaf Niemann (violin), Daniel Horst (flöjt), A. Brgezinsky (altviolin), Alexander Konstantin Littson (kontrabas) och Gustaf Adolf Dahlström (flöjt, violin). Alla fem var erfarna och kunniga musiker, som länge spelat i Theaterorkestern, Niemann då och då även i Finska Operans orkester.

Orkesterns företagsmodell var ett av Garantiföreningens försök att kontrollera de skenande kostnaderna på teatern. Så var det redan på Emanuels tid och så var det även nu då Konsertorkestern grundades. Herman Paul som flera gånger varit delaktig i olika planer för Theaterorkestern såg på samma sätt som *Bis* ljust på omorganisationen. Speciellt de musikaftnar som utlovades var en positiv nyhet. Han nämner också storleken på den nya Konsertorkestern: 18 musiker, ett antal som kunde utökas till trettio vid behov. Endast hälften av Konsertorkesterns inkomster skulle komma från Nya Teatern och den andra hälften måste orkestern spela in på annat sätt, vilket den visserligen gjort tidigare också.

I januari 1880 skrev Konsertorkestern dessutom på ett nytt kontrakt med Ryska Teatern om biträde på Alexandersteaterns operaföreställningar med en orkester på 21 musiker.⁴⁴⁴ Därmed såg det för en kort tid ut som om Konsertorkestern skulle stå stadigt på tre ben: Nya Teatern, Alexandersteatern och de egna abonnemangskonserterna och populära konserterna.⁴⁴⁵ Men de första oroväckande nyheterna om att teaterns operaavdelning skulle läggas ner kom tidigt samma vår,

444 Byckling 2009, 105.

445 Om traditionen med populärkonserter, se Kurkela 2015, 48–83; 2023, 305–328.

och i teaterns tillfälliga utskott diskuterades till och med om teatern överhuvudtaget behövde en orkester. På sikt ledde transformationen oundvikligen till en osäker framtid för orkestern: de två teatrarnas operaföreställningar upphörde, operasångarna gav sig iväg och Nya Teatern minskade sin musikdramatiska repertoar repertoar.

Konsertorkesterns band till Nya Teatern klipptes ändå aldrig av helt och hållet, vare sig då eller senare. Efter två år tog nämligen Kajanus orkester över Konsertorkesterns trebenta orkesterkoncept, det vill säga att avdela musiker för teaterns behov, att spela på Alexandersteatern och att ge egna konserter. Ironiskt nog återvände Bohuslav Hřímalý som kapellmästare för den kraftigt omvandlade och decimerade Teaterorkestern i september 1884 och ledde den ända fram till år 1887.

Opera efter operan

Det långa 1870-talet var exceptionellt påfrestande på Nya Teatern för alla anställda men inte minst för teaterns ledning. Detta avslöjas speciellt av de täta bytena av styrelser, delegationer och direktörer under det långa årtiondet. Styrelsen och delegationen byttes ut hela åtta gånger under årtiondet, det vill säga så gott som varje år. Kiseleff var den som trognast återkom till ledningen (hela fem gånger), medan Berndtson kom på andra plats (fyra gånger). Vid varje byte av styrelse och direktör förväntade man sig nya fräscha tag gällande ekonomin och ny energi för att mota bort de finsksinnades fusionsförslag och för att få lugn och ro i vardagen.

Degerholm förklarar växlingarna inom direktionerna med att operan slukade en allt större del av ekonomin och att direktionsmedlemmarna personligen måste bära förlusterna. En enkel och ekonomisk lösning hade varit att slå samman de båda teatrarnas operor, men det var aldrig aktuellt. Orsaken till Nya Teaterns ständiga direktörs- och direktionsbyten var nämligen inte operan, och inte ens språkfrågan. Ingetdera av de fyra fusionsförslagen utgick nämligen från samarbete mellan operascenerna, utan istället resulterade de i en regelrätt maktkamp mellan språkläggen om vem eller vilka som skulle leda teatern och på vilket språk.

Förhandlingarna kollapsade ofta redan innan de ens börjat. Först under senare hälften av år 1880 lade sig ett lugn över båda teatrarna, det vill säga då båda teatrarnas operaavdelningar lagts ner. Nya Teatern återgick till sitt sverigesvenska scenspråk och till en lyrisk repertoar som skådespelarna klarade av, medan Finska Operans uppgift som utvecklare av finskan i Helsingfors togs över av Finska Teatern.⁴⁴⁶

Med facit i hand gavs under det långa årtiondet på Nya Teatern hela 29 operor med beteckningen opera buffa, komisk opera, grand

446 Se det avslutande kapitlet s. 222–232 för en utförligare analys.

opéra eller romantisk opera, på sammanlagt 335 föreställningar.⁴⁴⁷ Den överlägset populäraste operan var den komiska operan *Madame Angots döttrar* (Lecocq) som gavs på totalt 44 föreställningar under perioden. *Kung Carls jagt* kom på andra plats med hälften färre, det vill säga 22 föreställningar. *Friskyttan* och *Rigoletto* (landspremiär) placerade sig på tredje och fjärde plats med 20 respektive 19 föreställningar. En annan populär opera var Thomas *Mignon* (landspremiär) som gavs hela 15 gånger under den självständiga operaavdelningens första spelsäsong 1878–1879. Aubers *Kronjuvelerna* (landspremiär) och *Trubaduren* kom på delad sista plats med tre föreställningar var.

Den självständiga operaavdelningens repertoar sticker ut i statistiken. Under dess tvååriga existens (1878–1880) gavs totalt 12 operor och två operetter på 99 föreställningar. Det var inte tillräckligt för att hålla ekonomin flytande, men i jämförelse med årtiondets sammanlagda mängd operor stod operaavdelningen för närapå hälften.⁴⁴⁸

Totalt 34 sångare var anställda på teatern med allt från korta engagemang till kontrakt som förnyades flera år i rad. Antalet var egentligen större, för flera birolls innehavare förblev namnlösa på affischer och i dagstidningarna. Operasångarna Emilie Mechelin, Emma Engdahl, Julius Saloman, Oscar Bentzon-Gyllich, Linda Röske-Lund, Thekla Falck, Theodor Hofer, Nils Kiljander, Johan Berthman, Rudolf Löfving, Gustaf Holmström och Josef Navrátil (kortvarig gäst) anställdes enbart för operan under perioden. De övriga sångarna var skådespelare med en röst som rörde sig mellan opera- och talroller. Mechelin, Engdahl, Paulson, Kiljander, Holmström och Löfving var de enda finländska svenska sångarna.

Degerholm nämner att teatern fungerade som en ”uppfostringsanstalt” eller en ”högskola” för unga sverigesvenska skådespelare, som efter en viss lärlingstid återvände till Sverige och gjorde karriär där.⁴⁴⁹ Detsamma kan man säga om operasångarna. Den kändaste bland dessa

447 Här använder jag Hallgrens stränga definition av ett musikdramatiskt verk, se s. 34.

448 Se *Oopperasampo*.

449 Degerholm 1900, 83.

är troligen Algot Lange som efter några år på teatern engagerades till Kungliga Operan i Stockholm och som senare gjorde en strålande karriär som förste basbaryton på Det Kongelige Teater i Danmark.⁴⁵⁰ Även Augusta Högfeldt-Skotte och Oscar Bentzon-Gyllich utvecklades senare till framgångsrika operasångare med uppmärksammade karriärer på större scener runtom i Norden. Teaterns sånglärare Emilie Mechelins andel i deras utveckling var säkert inte liten.

På Alexandersteatern fyllde gästspelade operasällskap för en tid det tomrum som uppstått sedan de båda teatrarnas operaavdelningar lagts ner. Brunettis italienska operasällskap inledde med många kända operor, bland andra Verdis *Maskeradbalen*. August Sandbergs operettsällskap tog över för en kort tid, för att i sin tur avlösas av Fiorins operasällskap. Ryska Teatern fångade också upp några av de arbetslösa lokala sångförmågorna: Therese Hahl och Alma Wikström. Men även signori Apelbom och Tawaststjerna förekom på Fiorins operasällskaps rollistor.⁴⁵¹

Arppes operasällskap gästspelade också ofta på Alexandersteatern under sin tvååriga existens 1888–1890.

450 Se Shepelern 1995.

451 Se Byckling 2009, 110.

Helsingfors eller Inhemska operasällskapet 1888–1890

Efter åtta år av nästan total tystnad på den inhemska språk- och operafrenten i Helsingfors öppnade ett nygrundat finländskt operasällskap upp med Verdis *Traviata* på Alexandersteatern den 3 oktober 1888. August Arppe (1854–1925) som följt med 1870-talets två sista spelår som skådespelare på Nya Teatern var direktör för det nya operasällskapet.⁴⁵² Hur kom det sig att skådespelaren August Arppe började planera för ett finländskt svenskt operasällskap?

Arppes första idé var att grunda ett teatersällskap på en finländsk svenska eftersom han länge varit kritisk mot Nya Teaterns sverigesvenska ensemble. För att försäkra sig om att få skådespelare med den rätta svenska intonationen startade han därför själv en teaterskola år 1884.⁴⁵³ Ur Arppes brevväxling med Gustaf Cygnaeus, Arppes goda vän och *Åbo Tidnings* huvudredaktör, får man ett intryck av att det var av en händelse som Arppe grundade ett operasällskap.⁴⁵⁴ Arppe var således inne på samma linje som Kaarlo Bergbom och i någon mån också Kiseleff vid decennieskiftet 1870, det vill säga med att kultivera och förenhetliga ett icke-etablerat finländskt scenspråk med operans hjälp.

452 August Arppe var anställd som skådespelare på Nya Teatern under åren 1879–1887 och senare vid Musikinstitutet som lärare i deklamation åren 1885–1887. Dahlström 1982, 48. Efter att operasällskapet lagts ner återvände han till Svenska Teatern som intendent under åren 1894–1899. Lüchou 1977, 260. Sällskapet nämns kortfattat i Rafael Hertzbergs bok från år 1888, vilket betyder att han bara skrev om sällskapets första höstsäsong. Även Stara nämner kort sällskapet i en artikel. Stara 2010, 126–138. Detaljerade uppgifter om operasällskapets repertoar och sångare finns i operadatabasen *Oopperasampo*.

453 *Åbo Underrättelser* 1.12.1886; *Åbo Tidning* (17.9.1886) nämner två teaterskolor i Helsingfors som samtidigt tävlade om eleverna: Arppes teaterskola samt Malmgrens och Salzenstens teaterskola, den senare med tillägget Praktiska teaterskolan. Arppes teaterskola upphörde efter endast tre säsonger 1884–1887 enligt *Åbo Underrättelser* 20.6.1887; se även Arppes debattinlägg i *Nya Pressen* 3.7.1886.

454 Gustaf Alexander Cygnaeus (1851–1907) grundade *Åbo Tidning* år 1883 och var dess huvudredaktör ända fram till år 1906. Landgren 1988, 335.

Tiderna hade ändrat sig något sedan 1870-talet såtillvida att en ny generation finländska och utbildade operasångare hade vuxit fram under mellantiden. I början av 1880-talet hade dessutom två nya läroinrättningar grundats där sångundervisning gavs: Helsingfors musikinstitut där Emilie Mechelin och Abraham Ojanperä⁴⁵⁵ turvis var lärare samt Klockar- och organistskolan där Emmy Achté undervisade blivande klockare i sång. Alla tre bidrog också till återväxten genom att undervisa privatelever i sång.

Emma Engdahl och Arppes hustru Elisabeth (f. Winckelmann, 1854–1935) var operasällskapets stöttepelare, men därutöver gästspelade bland andra systrarna Alma och Elin Fohström, Hortense Synnerberg, Abraham Ojanperä, Philip Forstén, Gustaf Holmström samt Anton Paulson.

Helsingfors operasällskap eller Inhemska operasällskapet blev tyvärr inte något långlivat företag. Efter bara två spelår lades det ner i april 1890. Orsakerna var inte språkpolitiska utan istället ekonomiska och praktiska. Då sällskapets främsta finländska primadonna Emma Engdahl gifte sig och drog sig tillbaka från scenen efter knappt två spelår gav nämligen Arppe slutgiltigt upp. Istället återgick han till sin ursprungliga plan på att grunda ett ambulerande teatersällskap med så många inhemska skådespelare som möjligt.

Arppes planer på en finländsk svenska iscensatt med opera

Arppes första plan var att grunda en inhemsk teater på Åbo Teater. Redan i juni 1887 skrev han till Cygnaeus om sina planer: ”Huru är det med planerna att bilda en svensk scen med hufvudsäte i Åbo? (...) Jag skulle ej ha något emot, att t.ex. från hösten 1888 blifva regissör

⁴⁵⁵ Ojanperä (1856–1916) hade inlett sina sångstudier för Emilie Mechelin och reste därefter till Dresden för att studera för sångpedagogen Eugen Hildach och var anställd där som sångpedagog ända till år 1915. Dahlström 1982, 31.



Bild 18. August Fredrik Arppe (1854–1925), skådespelare, opera- och teaterdirektör, intendent. Foto: Daniel Nyblin 1885. Svenska litteratursällskapet.

och skådespelare vid den tillämnade scenen, i synnerhet om Du blefve direktör.”⁴⁵⁶

Följande år var han återigen ute i samma ärende och var fortfarande intresserad av att komma till Åbo för att leda en inhemsk teater:

Det gäller för mig så mycket, det gäller förväckligandet af en plan, på hvilken jag redan under åratat arbetat: den svenska scenens i Finland säkerställande och befastande genom inhemska [sic] elementets införande med densamma. Detta skall naturligtvis ske gradvis, dock icke fullt så långsamt, som fallet varit vid Svenska teatern i Helsingfors. Enligt Federley är direktionen för nämnde teater f.n. ”öfversvämmad”

⁴⁵⁶ Arppe > Cygnaeus, Helsingfors 7.6.1887. Fredrik Cygnaeus samling, ÅAB.

af debutanter. Det lider därför icke något tvifvel om att man för billigt pris kunde erhålla utförare af mindre viktiga roller. Några första klassens artister skulle man naturligtvis också vara tvungen att engagera, hvilket till en början icke blefve till fördel för samspelet, men desto mera för ryktet och – kassan.⁴⁵⁷

Arppe befann sig i skrivande stund i Leipzig för att studera teater, regi och iscensättning. På samma sätt som Kiseleff tio år tidigare utgick han från att sångpjäser kunde ges vid behov för lönsamhetens skull. Kravet på att införliva det ”inhämska elementet” med teatern tummade han däremot inte på.

Arppe hade hoppats på Cygnaeus som teaterdirektör, men sannolikt var Cygnaeus inte intresserad eller alltför upptagen på annat håll.⁴⁵⁸ Arppe hade undervisat elever av båda könen i teaterskolan men nu höll han på att avveckla den. Han hade anledning att beklaga sig inför Cygnaeus då de kvinnliga skådespelare han velat engagera till teatersällskapet inte fått tillstånd av sina föräldrar att ge sig in på skådespelaryrkets tvivelaktiga bana.

Med tiden blev Arppe övertygad om att han ensam måste grunda ett teatersällskap för att kunna förverkliga sin idé om en finländskt svenskt scenspråk. Planerna gick trots allt om intet på grund av konkurrensen om skådespelare med Svenska Teatern. Teatern hade nämligen fått reda på Arppes teaterplaner och skyndade sig att engagera alla sina skådespelare på nytt, inklusive Arppes elever som han redan vidtalat för sitt sällskap. Trots allt ville han inte ge upp!

Emellertid är jag fast besluten att från hösten 1889 sätta upp eget sällskap och har redan vidtagit några förberedande åtgärder. Beträffande repertoar och personal, hvilket jag dock beder Dig, för sakens fram-

457 Ibid. Leipzig 15.2.1888.

458 Vid sidan av tidningsarbetet var han också lektor vid Åbo svenska klassiska lyceum.

gångs skull, icke tala om. Jag har uppvaktat kommerserådet Lindblad och handlaren Dahlström, för att vara säker om Åbo teater.⁴⁵⁹

Nu berodde det bara på Åbopublikens vilja att teckna garantier för företaget. Några veckor senare ändrade han sig trots allt radikalt. Istället för ett teatersällskap grundade han ett turnerande operasällskap utan särskild hemvist.

*Helsingfors operasällskap, Inhemska operasällskapet
eller Emma Engdahls operasällskap*

Arppe övergav således sin första plan om ett teatersällskap och började istället planera för ett operasällskap. En orsak till de ändrade planerna var sannolikt att han nyss träffat Emma Engdahl som hade goda kontakter till kolleger i samma situation som hon själv befann sig i, det vill säga operasångare utan fast engagemang och ständigt på jakt efter nästa roll. Arppe planerade försiktigtvis först ett program för soaréer som han och Engdahl kunde turnera med i olika städer. Engdahl sjöng operaarior men uppträdde också i talroller i kortare teaterpjäser.

Det var inte första gången som Engdahl uppträdde i en talpjäs; redan på våren 1877 hade hon debuterat på Nya Teatern i Runebergs *Kan ej!* i Julias roll.⁴⁶⁰ Pressen i Åbo var positiv till hennes genombrott som skådespelerska och hennes svenska kommenterades inte alls den här gången. Möjligen hade Engdahl redan arbetat bort sin ”finsk-ryska dialekt” med Arppes hjälp, en dialekt som några recensenter tyckte sig ha hört våren 1878. Arppe själv hade en klar uppfattning om hurdan finländsk svensk intonation han ville höra på scenen, men tyvärr har han inte lämnat efter sig några anteckningar om hurdan intonation han tänkte sig.

459 Arppe > Cygnaeus, Helsingfors 1.4.1888. Fredrik Cygnaeus samling, ÅAB.

460 Se ovan s. 131.

ÅBO TEATER.

Söndagen den 15 April 1888

gifven

Fru Emma Engdahl

och

Herr Aug. Arppe

med benäget biträde

ON

DRAMATISK-MUSIKAL. SOIRÉE.

PROGRAM:

1. Overture till „Friskytten“ af C. M. von Weber.
Officers af Musikaliska Sällskapets orkester.
2. Slåg af Fru Emma Engdahl.
3. **Hos Hans Excellens.**
Schloppet i en akt af **R. Hahn**. Översättning.

Personerna

Ministern spelas af — — — — —
 Joas, ministerns kanzlernärvar Herr Robert von Holten.
 Jeremias Ehrngott Kuske Herr Aug. Arppe.
 Översanten för ministerns barn — — — — —

4. Scene och Pastorale samt Drott ur „Villards dragoner“,
opéra-comique af Haillart.
Drottens & konstans af Fru Emma Engdahl och en amatör.
5. **I första klassens väntsal.**
Lustspel i en akt af **Hugo Müller**. Översättning.

Personerna

Ernst von Wallach spelas af Herr Aug. Arppe.
 Elias Fru Emma Engdahl.
 En kypare.

Biljettpriserna äro:

Parkets 1 ^{ste} 3: —	Andra radens sönd . . . 1 ^{ste} 3: 50.
Parkeer 2: 50.	Ibo sönd 3: —
Audtetter 3: —	Avanteren Nöje 1, 2 och 4 . . 3: —
Balkong 2: 50.	Nöje 5 och 6 2: 50.

Biljetter såljas spektakällagen till teaterns Biljettkontoret från kl. 9 f. m. till 1 o. m.
 sestet från kl. 4 o. m. till spektakällas slut.

■ Allsaker & 10 penni säljas i biljettkontoret. ■

Birrarne brygas kl. 7/8, septentatellerna brygas kl. 9 och skivas kl. 10 och en krutt o. m.

■ Måralagen den 15 gifva Fru Emma Engdahl och herr aug. arppe als tredje och stöta soirie i Åbo. ■

Åbo Tidnings Tryckeri-öfverföring. 1888.

Bild 19. Affisch om en dramatisk-musikalisk soaré 13.4.1888 på Åbo Svenska Teater; Åbo Teaters affischsamling. Engdahl uppträdde i Elises roll i lustspelet *I första klassens väntsal* av Hugo Müller.

Enligt hvad jag kan finna blir fru Engdahl utmärkt bra både som Elsa i *En lektion* och som Wallbach uti *I första klassens väntsal*. I språkligt hänseende har hon under de åtta dagar, vi repetera gjort särdeles stora framsteg. Om hon nu gör lycka blir hon en utmärkt akquisition för mig för hösten -89. Men också redan för nästa vinter funderar jag starkt på en opera-tournée i Finland. Kan Du för detta ändamål skaffa mig tenorsångaren Hoffströms [Holmströms] adress, så vore jag tacksam.⁴⁶¹

Trots att man kan följa Arppes planering nästan steg för steg i hans brevväxling med Cygnaeus, presenterar han den slutgiltiga planen på ”en opera-tourné i Finland” ganska plötsligt, sannolikt för att Engdahl hade inspirerat honom till att byta riktning. Som utbildad operasångerska hade hon, även i Finland, en högre social status än kvinnliga skådespelare på den här tiden. Ibland har Arppes sällskap också kallats Emma Engdahls operasällskap, troligen för att hon var en av de mest erfarna sångarna bland de totalt 27 sångarna i sällskapet. Engdahl hade förmodligen en hel del att säga till om Arppes val av operor eftersom stommen i repertoaren bestod av operor som Engdahl tidigare uppträtt i. Arppes idé om ett operasällskap understöddes tveklöst också av hustrun Elisabeth Arppe som studerat sång vid konservatoriet i Dresden.

Helsingfors operasällskap debuterade bara fem månader senare i Helsingfors på hösten 1888. Arppe hade eventuellt förhoppningar om att Alexandersteatern skulle vara sällskapetets fästpunkt i framtiden, trots turnéer då och då i andra städer. Onekligen fanns en intresserad operapublik först och främst i Helsingfors och dessutom de bästa resurserna: en professionell operaorkester med Robert Kajanus som kapellmästare och Alexandersteaterns scen med kulisser och annan rekvisita tillgängliga samt en rymlig salong. Sällskapet fick också tillgång till teaterns garderob mot ”en ringa ersättning”.⁴⁶²

Efter sällskapetets första spelår ändrades plötsligt dess namn till ”Inhemska operasällskapet”. Namnbytet berättar eventuellt något om

461 Arppe > Cygnaeus, Helsingfors 1.4.1888. Fredrik Cygnaeus samling, ÅAB.

462 *Nya Pressen* 14.10.1888.

svårigheter med att slå igenom i Helsingfors och om kräsna kritiker i huvudstaden. Arppe kom nämligen under sommarens lopp fram till att en intresserad operapublik framför allt fanns utanför Helsingfors.

Det har skrivits en del om Arppes goda egenskaper som teaterdirektör och som senast år 1894 kom till sin rätt då han tog över Svenska Teatern som dess intendent.⁴⁶³ Redan på operasällskapets tid ser planeringen ut att ha befunnit sig i goda händer, trots att Arppe till en början knappast kunde känna till alla svårigheter ett turnerande operasällskap stod inför. Ekonomin planerades i god tid och sällskapet sålde abonnemang på förhand i varje stad de turnerade i. Operasällskapet fick dessutom ett litet statsbidrag redan efter första säsongen.⁴⁶⁴ Enligt andra uppgifter var det hustrun Elisabeth Arppe som hade hand om ekonomin, men oberoende av vem som borde få äran för den välskötta ekonomin var det definitivt inte någon lätt uppgift att hålla räkenskaperna i balans.⁴⁶⁵ Både Finska Operan och Nya Teatern hade tidigare skuldsatt sig utan like med sina operaföreställningar.

*Operasällskapets kärntrupp: Engdahl, E. Arppe,
Ojanperä och Holmström*

Arppes operaföretag var exceptionellt och imponerande redan oberoende av den språkliga aspekten. Nya Teaterns operasångare hade skingrats åt olika håll under 1880-talet, och det var knappast någon lätt uppgift att plötsligt hitta tillräckligt goda finländska sångare för ett operasällskap. Arppe hade lärt känna Anton Paulson och skådespelarparet Mimmi och Robert von Holten på Nya Teatern redan i början av 1880-talet eftersom de uppträtt tillsammans i operetter (med talroller).⁴⁶⁶ Elisabeth Arppe gästspelade också under drygt ett års tid

⁴⁶³ Qvarnström 1946, 177–178; Wahlsten 1936, 67.

⁴⁶⁴ *Wiborgsbladet* 19.2.1889.

⁴⁶⁵ Ahlbom 1919.

⁴⁶⁶ Robert von Holten var skådespelare och tillsammans med hustrun Mimmi von Holten reste de med operasällskapet och uppträdde ibland med Arppe i talpjäser. Efter att operasällskapet upphört fortsatte de turnera med Arppes teatersällskap.

(1886–1887) på Svenska Teatern. I operasällskapet sjöng hon så gott som alla mezzoroller, exempelvis Azucenas roll i *Trubaduren* och Floras parti i *Traviata*, men också Mikaelas sopranroll i *Carmen*.



Bild 20. Elisabeth Arppe i Azucenas roll i *Trubaduren* (Verdi). Foto: Hjalmar Sjöman. Svenska litteratursällskapet i Finland.

Gustaf Holmström som debuterat på Nya Teatern hade vidareutbildat sig i Dresden under 1880-talet och utvecklats till en erfaren operasångare med framgångar i Norge. Musikinstitutets sånglärare Abraham Ojanperä anslöt sig till operasällskapet trots att han ofta hindrades av sina plikter vid Musikinstitutet. Robert von Holten (1861–1919) anställdes som biträdande regissör medan Arppe själv var förste regissör.

Kärntruppen Engdahl, Arppe, Holmström och Paulson var de trognaste sångarna som tillsammans bar upp repertoaren, ända fram tills den norska sångerskan Olefine Moe (1850–1933) ersatte Engdahl under sällskapetets sista vårsäsong. I mindre roller kunde Arppe räkna med Anna Blomberg⁴⁶⁷, Antti Parkkola, Ludvig Lindgren och Sigrid Sederström (1866–?), Emil Lindh⁴⁶⁸ och Karl Limmell⁴⁶⁹. De två sistnämnda hade fått sin utbildning i Arppes teaterskola.

Vid sidan av kärntruppen engagerades också lyskraftiga sångare för några föreställningar åt gången. Redan den första hösten i Helsingfors tog exempelvis Filip Forstén (1852–1932) över Paulsons roll som Germont d.ä. i *Traviata* samt Ojanperäs roll som greve Luna i *Trubaduren*. Även den välkända, finländska mezzosopranen Hortense Synnerberg (1856–1920) presenterades för publiken redan på hösten i zigenerskan Azucenas roll i *Trubaduren*.⁴⁷⁰ Systrarna Alma och Elin Fohström gästspelade även de förvånansvärt ofta och länge i sällskapet.

Första gången som Arppe tummade på regeln om enbart finländska svenska sångare i truppen var då Ojanperä måste sköta sin undervisning vid Musikinstitutet och oförhappandes lämnade sällskapet utan ersättare för Escamillo i Bizets *Carmen*. Paulson som snabbt tog över rollen var mer eller mindre en katastrof. Efter att ha läst de bitska recensionerna insåg Arppe att rollen krävde en utbildad och erfaren sångare och engagerade operasångaren Herman Rosén (1849–1916) från Sverige. Rosén hade debuterat i rollen på Kungliga Teatern redan år 1884.⁴⁷¹ Han var Arppes första men inte sista utländska eftergift till förmån för röst och scenerfarenhet.

467 Blomberg (1864–?) hade studerat vid Helsingfors musikinstitut under åren 1885–1886 och därefter debuterat på Svenska Teatern (27.4.1887). Hon sjöng då bland annat Marions roll i Genées komiska operett *Nanon*, där även Arppe och Paulson medverkade.

468 Emil Alexander Lindh (1867–1937) anställdes senare vid Svenska Teatern där han stannade ända fram till sin död. Luchou 1977, 264.

469 Anställd vid Svenska Teatern 1885–1887. Luchou 1977, 264.

470 Synnerberg och Forstén gjorde båda karriär utomlands. De hade också båda studerat i Milano för Francesco Lamperti. Efter gästspelet i Helsingfors reste Synnerberg på turné till Nord-Amerika och Mexiko. Pulkkinen 1958, 224–225.

471 Svanberg 1917, 172–173.

Inför sällskapets andra spelår ville Arppe undvika det första spelårets misstag och anställde nya sångare, och inte enbart finländska sångare. Tenoren Koch-Englis kom från Tyskland, och därmed tog Arppe ytterligare ett steg bort från sina principer om en finländsk svensk operatrupp.

Förutom pålitliga och erfarna sångare i kärntruppen behövde Arppe en orkester i varje stad som sällskapet turnerade i, samt en kapellmästare, en kör och ett antal sångare i större eller mindre biroller. I Helsingfors anlätade han kapellmästaren Robert Kajanus som dirigent medan kapellmästaren Karl Müller-Berghaus dirigerade Musikaliska Sällskapets orkester i Åbo. I Viborg och Vasa fanns också lokala orkestrar som beredvilligt lånades ut till turnerande sällskap. I Tammerfors var däremot orkestersituationen rentav skral.

För säkerhets skull hade Arppe också anställt en egen kapellmästare, Karl Sjöblom (1861–1939). Hans främsta uppgift var att göra grovjobbet med att instudera operorna med sångarna och kören innan de lokala orkestrarnas kapellmästare tog över. Sjöblom hade redan meriterat sig som sånglärare, sånginstruktör och orkesterledare vid Finska Teatern.⁴⁷² Operakören byggdes i regel upp av lokala förmågor i varje stad, men redan i januari tog Arppe en egen liten operakör med sig till Viborg, en kör som visserligen också utökades med lokala körsångare.

Stora operor med ett litet operasällskap

Arppes operasällskap debuterade inte i Åbo som man kunde ha trott, utan i Helsingfors på Alexandersteatern. Sällskapet valde att inleda med Verdis *Traviata*, trots att Brülls *Guldkorset* tidigare förekommit

472 Karl Sjöblom (1861–1939) studerade också orgelspel vid Helsingfors musikinstitut under åren 1882–1886 och 1893–1894. På 1890-talet återvände han till Finska Teatern samtidigt som han var kapellmästare vid Nylands bataljon åren 1895–1899. År 1897 vikarierade Sjöblom för en kort tid Richard Faltin som orgellärare vid Helsingfors musikinstitut. E. Achté > A. Achté, Helsingfors 30.3. 1897. Acté-Jalanders arkiv, Coll. 4.17, NB; *Suomen Musikkilehti* 1.1.1927; nekrolog i tidningen *Kyrkomusik* 1.2.1939.



Bild 21. Inhemmska operasällskapet 1889-1890. Foto: Hj- Sjöman. Wasa & Uleåborg, Museiverket.

i pressen som en av sällskapetets premiäroperor.⁴⁷³ *Traviata* var ett säkert kort eftersom Engdahl hade sjungit Violettas roll redan på Nya Teatern och även senare i Dortmund. Sällskapetets andra premiäropera var minst lika självklar: Verdis *Trubaduren* där Engdahl fick glänsa i Leonoras roll. Bjarne Lunds operasällskap hade nyligen uppfört båda operorna på Åbo Teater och Engdahl och Holmström var redan sam-sjungna i operorna. Enligt *Svensk Musiktidning* hade Arppe också haft andra, ännu storslagnare planer till hösten som dock inte realiserades, exempelvis en akt ur Wagners opera *Lohengrin*.⁴⁷⁴ Engdahl hade visserligen sjungit Elsas roll på operan i Dortmund, men planerna på *Lohengrin* lades trots allt ner i all stillhet.

Carmen var operasällskapetets stora satsning genast från början. Engdahl var den enda som sjungit operan tidigare, så sent som på våren 1885 i Dortmund. Operans premiär var planerad till hösten, närmare bestämt till den 28 november 1888, men den sköts upp och orsaken var att Gustaf Holmström, som skulle sjunga korpralen don Josés roll, hade insjuknat.⁴⁷⁵ *Carmens* inhemska premiär inträffade först i januari i Viborg. Kvar på repertoaren i Helsingfors var *Traviata* och *Trubaduren* – en smula enahanda tyckte några kritiker.

Sällskapetets första säsong var en succé. Kritikerna var förtjusta och tidningarna fylldes med uppmuntrande recensioner. Det var ju trots allt fråga om ett finländskt operasällskap som engagerat flera av de bästa sångförmågorna i landet. Nivån var passabelt hög, även om den ibland var ojämn. Engdahl uppträdde i sina roller från Nya Teaterns tid, och de gästspelande stjärnorna Filip Forstén och Hortense Synnerberg stod för säsongens höjdpunkter. Inramningen, iscensättningen, kappellmästaren Kajanus och till och med kören fick lovord. Kören dock med vissa förbehåll.

Nya Pressens kritiker Karl Flodin såg till och med sällskapet som en början på något varaktigt: en finländsk opera som äntligen kunde

473 *Åbo Underrättelser* 31.8.1888.

474 *Svensk Musiktidning* 8, 1888, 119.

475 *Finlands Allmänna Tidning* 29.11.1888.

ge de utbildade och hemlösa finländska sångarna arbetsmöjligheter i deras eget hemland. I ärlighetens namn hade nog ensemblen varit något ostadig, och speciellt körerna fick en del kritik för intonationsfel och stelt skådespeleri. I mindre roller fanns nybörjare med både svaga röster och dåligt gehör.

Paulson verkar ha varit den som redan från början presterat ojämnt, ibland riktigt bra, men lika ofta stod han för bottennoteringarna: "Att Germont den äldres rol ännu öfwerstiger hr Paulsons krafter, är wäl obestriddigt", skriver *Hufvudstadsbladets* kritiker genast efter hans debut.⁴⁷⁶

En månad senare hade också Karl Flodin tappat tron på Paulson. I synnerhet hade hans svenska uttal varit lite väl dialektalt:

Det faller sig litet svårt att åt denne sångare skänka ett annat erkännande än det god vilja och ärligt arbete alltid göra anspråk på. Ty dessa dygder besitter hr Paulson utan afprutning. Men oändligt mycket återstår för honom ännu att vinna, innan han såsom scenisk artist kan väcka värkligt bifall. Rösten, som i sig själf ej är så oäfven, måste civiliseras, uttalet af svenskan måste nobiliseras och spelet måste dramatiseras.⁴⁷⁷

Av recensionen framgår inte i vilken riktning Paulson borde nobilisera sin svenska; åt det sverigesvenska hållet som på Svenska Teatern, eller det finländskt svenska hållet, som Arppe själf strävade efter.

Valet av *Trubaduren* fick amper kritik av *Hufvudstadsbladet* som tyckte att man hört tillräckligt av den operan på 1870-talet och att sällskapet gärna fått visa upp en större variation i repertoaren.⁴⁷⁸ Alexandersteatern var trots allt i stort sett fullsatt på varje föreställning, och ekonomin klarade sig tillsvidare någorlunda bra.

476 *Hufvudstadsbladet* 4.10.1888.

477 *Finsk Tidskrift* 1.11.1888.

478 *Hufvudstadsbladet* 25.10.1888.

På turné med *Carmen* i Viborg, Vasa, Åbo och
Helsingfors

Under vårsäsongens lopp (1889) fick sällskapet på allvar erfara vad det innebar att vara ett turnerande sällskap, med alla dess fördelar och nackdelar. Operasällskapet hette fortfarande *Helsingfors Operasällskap* trots turnéer i Viborg, Vasa och Åbo.

Till nackdelarna med turnéer hörde de ständigt nya förhållanden som man måste anpassa sig till i de fyra städerna: ny scen – om det ens fanns en sådan (Vasa), ny orkester, ny kör – som var svår att samla ihop,⁴⁷⁹ ny publik, nya recensenter och äntligen *Carmen* (Bizet) som fick sin finländska premiär i Viborg den 23 januari.⁴⁸⁰ Operan var ny för publiken i de städer som operasällskapet besökte förutom Helsingfors.

För att ytterligare stärka sällskapets språkliga dimension, och för att ge sångarna en välbehövlig paus, gav Arppe själv föreställningar med blandat program tillsammans med Mimmi och Robert von Holten och då och då med Emma Engdahl i en talroll. Delar ur *Trubaduren* och *Kung Carls jagt* kombinerades till exempel med talpjäserna *Du och jag* (proverb i en akt av Herman Bang) samt *Hos hans excellens* (Hahn).

Carmen dominerade trots allt hädanefter repertoaren överallt men efter ett regelrätt fiasko i Helsingfors drog man ner på antalet föreställningar och satsade istället på två nya verk: *Guldkorset* (Brüll) och *Faust* (Gounod). *Traviata* och *Trubaduren* fanns fortfarande med på repertoaren, och alldeles speciellt *Traviata* då operasångerskan Alma Fohström anslöt sig till sällskapet i Åbo i april.

479 *Wiborgsbladet* (21.12.1888) meddelar att Arppe tagit det säkra för det osäkra och tagit med sig en 16 personer stark kör: "[F]ör att ej vara beroende af de medverkande han här kunde vinna för kören." Någon sådan kör nämns ändå inte senare.

480 För en noggrannare analys av hur Helsingfors operasällskap iscensatte *Carmen* och hur operan togs emot i Finland, se Broman-Kananen 2016, 1–33. Om mottagandet av *Carmen* i de nordiska länderna, se Broman-Kananen 2018, 9–35; 2020, 245–260.

Bild 22. Emma Engdahl i *Carmens* titelroll, januari 1889 i Viborg. Foto: Fredrik Diehl, Museiverket.



*Carmens finländska premiär i Viborg
med Engdahl i titelrollen*

Carmens premiär gick av stapeln i Viborg den 23 januari 1889 och för första gången på ett inhemskt språk i Finland. Efter premiären stod operan på repertoaren i alla fyra städer i tur och ordning. Den väckte stort intresse överallt men också blandade känslor inför sällskapetets förmåga att göra rättvisa åt Bizets svåra musik. Det var trots allt inte första gången *Carmen* gavs i Finland. Lukovichs ryska komiska opera- och operettsällskap hann först med operan på Alexandersteatern den 23 april 1888, det vill säga bara några månader innan Helsingfors operasällskap börjat öva in operan.

Kritikerna var tillsvidare positiva till det mesta som operasällskapet företog sig trots att det ibland kommer fram att varken kören eller orkestern presterat vidare bra: "Kören var nog bra inövad men alltför liten. Som orkesterledare uppträdde K. Sjöblom skickligt, men nog hördes det ett och annat gnissel från orkestern."⁴⁸¹ Inte heller birollernas sångare hade utmärkt sig speciellt positivt, vare sig med att sjunga rent eller i takt.

Carmen var ett populärt men vågat val för det lilla sällskapet. För även om solisterna var bra, vilket de inte alltid var, så var körerna och orkestrarna en svag punkt. Till operans tidigare historia i Europa hörde att den väckte stora känslor bland publiken och recensenterna. I jämförelse med *Traviata* och *Läderlappen* som väckt stor moralisk indignation på hösten 1876 i Helsingfors var *Carmen* ett betydligt radikalare verk när det gällde både musiken och den kvinnliga huvudrollen.

Nu drygt tio år senare ser det ut som om den hetsiga debatten om den "estetiska idealismen" och om kvinnan som förebild för den goda medborgaren i samhället dött ut. Ibsen och Minna Canth hade redan banat väg för realismen på teaterscenerna, och ungefär samtidigt som *Carmen* dansade Minna Canths rollfigur, zigenerskan Homsantuu, i *Työmiehen vaimo* med en tamburin i handen på Finska Teaterns scen.

Så länge som Ojanperä sjöng Escamillos roll gick föreställningarna i Viborg tillfredsställande. Han hann tyvärr bara sjunga rollen två gånger innan han igen måste åka tillbaka till Helsingfors för att undervisa. Anton Paulson tog med kort varsel över hans roll och gjorde näst intill fiasko. Inte ens Viborgstidningarnas välvilja räckte till för hans "oskolade röst" och än mindre för Emil Lindh som i all hast tog över Zunigas roll efter Paulson.⁴⁸²

481 Min övers. *Mikkelin Sanomat* 9.1.1889. "Kööri on kyllä hywin harjoitettu mutta liian pieni. Orkesterin johtajana esiintyi hra K. Sjöblom etewästi, mutta kyllä sieltä orkesterista jos jonkinlaista kilkutustakin kuului."

482 Paulson och Emil Lindh sjöng sina nya roller på tre föreställningar i Viborg, den 1, 6 och 8 februari.

Genom hr O:s [Ojanperäs] bortresa, öfvergick Escamillos parti i hr Paulsons händer, hvarvid det förlorade anseeligt, dock ej lika mycket, som Zunigas, genom att gå i arf till hr Lindh. Inom parentes må sägas att denne senare sjöng så outhärdligt falskt att den mest toleranta publik kan förlora tålmodet. Men också hr P. Toreador [sic] var föga tilldragande och blef det ännu mindre genom att sången gick duktigt ”bredvid” åt höjden.⁴⁸³

Engdahl hade trots allt mer än väl kompenserat för de övriga sångarna och varit en alldeles förtjusande Carmen. Det verkar också som om den trolösa zigerskan fått flera försonliga drag i hennes tolkning. Hennes röst var visserligen inte tillräckligt låg i vissa partier, men i övrigt hade hon klarat sig utmärkt, dansat bra och visat behövt temperament. Trots den ojämna ensemblen var salongen för det mesta fullsatt i Viborg.

Carmen på turné

Efter premiären i Viborg var *Carmen* den stora nyheten överallt där sällskapet uppträdde. I Vasa stannade operasällskapet endast några veckor, men av totalt åtta föreställningar gavs hälften med *Carmen*.⁴⁸⁴

Sällskapet hade två större scener att välja mellan i Vasa, stadshusets eller Brandkårshusets sal. Något regelrätt teaterhus fanns inte än och Arppe valde därför Brandkårshuset, som ofta användes för konserter och större tillställningar. Salen hade en upphöjd scen, men något orkesterdike existerade inte. Arppe och von Holten måste sannolikt också improvisera rejält med scenografin.⁴⁸⁵ Publiken ställde ändå

483 *Wiborgsbladet* 20.2.1889.

484 Andra hälften bestod av en scen ur *Trubaduren*, en monolog av Arppe och delar ur *Kung Carls jagts* slutscen med Engdahl och Mimmi von Holten. *Vasabladet* 27.2.1889.

485 I Vasa landskapsarkiv finns ritningar från år 1889 över en planerad renovering av Brandkårshusets sal med utrymme för en bättre scen. Ett år senare hade planerna förverkligats och dagstidningarna talade om ”stadens nya brandkårshus” som hade en hög och ljus samlingsal som också tjänade som teatersalong. Salen var rymlig och akustiskt ändamålsenlig. Vasa landskapsarkiv. Pohjapiirros tai tietoa sisätuloista Nuorisotalo,

upp, alla numrerade platser var sålda och ”de tillströmmande [fick] tillåtelse att placera sig här och der, hwarest blott utrymme fanns”.⁴⁸⁶

Staden ägde en orkester, men det ser ut som om den gått igenom en svår period just under sällskapets besök. Man var missnöjd med dirigenten Gustaf Kock som skötte två orkestrar samtidigt, Wasa bataljons musikkår och Vasa orkesterförenings orkester.⁴⁸⁷ Därför pågick en utredning om hur orkestern borde omorganiseras i framtiden, både ekonomiskt och med tanke på musikerna. Sannolikt på grund av de pågående orkesterdiskussionerna höll Sjöblom återigen i taktpinnen inför en för honom ny och obekant orkester. Det allmänna missnöjet med orkestern återspeglade sig i recensionerna från operaföreställningarna, inte minst gällande Bizets musik som är en utmaning för vilken orkester som helst. Signaturen *Ciss* skriver en kritisk och raljerande recension om en föreställning där förväntningarna på en duglig orkester inte uppfyllts, inte ens de mest basala förhoppningarna om renhet och tempo. *Ciss* fritar dock Sjöblom från allt ansvar:

Förrän vi denna gång nedlägga pennan, manar oss vår plikt, att icke helt och hållet glömma bort sällskapets nitiske och talangfulle kapellmästare. Hr Sjöblom, som fått sig det odiösa uppdraget att inöfva till största delen musikaliska oförmågor, förtjänar också ett stort erkännande för den uthållighet, hvarmed han fullgör sitt åtagna värk en plikttrohet så mycket mer beundransvärd, som hr S. är en till ovanlig grad musikaliskt både bildad och känslig person.⁴⁸⁸

Kirkkopuistikko 34, 6 – 5 – 36. *Nya Pressen* 12.7.1890.

486 *Vasabladet* 27.2.1889.

487 Anton Cristian Fredrich Gustaf Kock (ibland Koch 1839–1908) kom från Nienburg i Tyskland och hade varit anställd som förste violinist i Nya Teaterns orkester sedan 1873 ända fram till 1878. I maj 1889, alltså bara några månader efter operasällskapets besök, klarnade Vasa Musikaliska Sällskapets och orkestrarnas framtid så pass att man kunde anställa en ny kapellmästare: Axel Emanuel Westerlind (1844–1919). Westerlind var violinist och hade studerat vid Musikakademien i Stockholm, men flyttat till Finland och Åbo redan år 1869 där han varit anställd vid Musikaliska Sällskapet i Åbo. Mantere 2018, 67; Laukkonen och Ruusulehto 1990.

488 *Wasa Tidning* 26.2.1889.

Själva instrumenteringen av *Carmen* hade inte heller varit speciellt lyckad, inte minst för att både oboe och fagott saknades.⁴⁸⁹

Den oerfarna sångaren Antti Parkkola hade sjungit korpral Moralés roll som ett resultat av den cirkulering av roller som Ojanperä återigen förorsakat.⁴⁹⁰ Emil Lindh som tidigare sjungit Moralés roll hade i sin tur hoppat in i Zunigas roll. Signaturen *Ciss* hade lyssnat på två föreställningar för att bilda sig en ordentlig uppfattning om sällskapets prestationer. Men tyvärr hade den andra föreställningen om möjligt gått ännu sämre än den första. Paulson hade sjungit ”så djärfva harmonier, att man med häpnad frågade sig: ’har Bizet värkligen vågat detta?’” Engdahl och Holmström placerades dock i en helt egen klass.

Det förekommer inga uppgifter i pressen om huruvida den kör som Arppe tagit med sig till Viborg följde med sällskapet ända till Vasa, men oavsett så hade den lämnat en hel del övrigt att önska. Recensenterna glömde ändå inte bort att uttrycka sin tacksamhet över att Vasa överhuvudtaget fått besök av ett operasällskap som gett publiken tillfälle att höra operor som den knappast annars fått höra.

Efter den drygt två veckor långa visiten i Vasa styrde sällskapet kosan tillbaka till Helsingfors, och förberedde sig för att undantagsvis inleda med *Carmen*, eftersom man förra gången varit tvungen att inhibera den.

Arppe tummar på sina krav på inhemska sångare

Sällskapet hade hittills inlett med de säkra korten *Traviata* eller *Trubaduren* i varje stad. Men i Helsingfors på sällskapets andra besök (i mars 1889) inledde man modigt, för att inte säga övermodigt, genast med *Carmen*. Beslutet visade sig vara ett misstag. Trots att man sköt upp premiären med en dag var repetitionstiden alltför kort, i synnerhet för den lokala kören och orkestern. Kajanus orkester hade uppfört

489 *Vasabladet* 20.2.1889.

490 Parkkola uppträdde mest i *Carmen*, och en gång i *Trubaduren*, totalt på tretton föreställningar enligt operadatabasen *Oopperasampo*. Antti Parkkola hade studerat i Helsingfors lockkar- och organistskola där Emmy Achté varit hans lärare i sång. *Aura* 1.8.1888.

operan drygt en månad tidigare, men det hjälpte inte mycket då både kören och solisterna var ovana med varandra, eller bara nervösa. Dessutom hade sällskapet sannolikt kommit med ett eget orkesterarrangemang av Sjöblom, det vill säga det som kritikerna redan i Vasa ansett vara både torftigt och miserabelt. Den tidigare så optimistiska Wasenius i *Helsingfors Dagblad* uttryckte sig rakt på sak: *Carmen* "föll igenom".⁴⁹¹ Karl Flodin instämde:

Det ofantliga steget från *Traviata* och *Trubaduren* till *Carmen* har truppen icke mäktat uttaga utan att snafva. 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." (...) Körerna voro på det hela taget icke oäfna; skada blott att så många vackra numror måste uteslutas. Orkestern, som spelade efter ett ganska primitivt arrangemang, tog sig ut som en blek fotografi af en färgrik tafla. K.⁴⁹²

Flodins kritik tar upp allt som varit fel. Övningstiden hade varit för kort, och det hade varit bättre att börja med någon annan opera. Den enda som klarat sig bra var Engdahl, men *Carmen*'s roll hade varit alltför låg för hennes sopranröst. Ojanperä i *Escamillos* roll hade dessutom mot förmodan sjungit falskt. Till de tre följande föreställningarna kom nästan ingen publik alls.

Efter *Carmen* gavs *Guldkorset* (Brüll). Det är tveksamt om just den operan var rätt val för att rehabilitera sällskapets rykte efter *Carmen*. Ojanperä hade till all lycka återvänt till *Bombardons* roll och *Bis* var

491 *Helsingfors Dagblad* 15.3.1889.

492 *Nya Pressen* 15.3.1889.

trots allt relativt försonlig i sin kritik av operan eller "operetten".⁴⁹³ Helsingforsturnén avslutades efter bara nio föreställningar varav fem hade varit dåligt besökta. *Carmen* gavs en sista gång och sällskapet reste vidare till Åbo för april månad, där man för säkerhets skull inledde med *Trubaduren* och *Traviata*. Men Ojanperä förorsakade återigen problem, för enligt *Åbo Tidning* hade han "ej kunnat erhålla ledighet från Helsingfors".⁴⁹⁴

Då *Carmen* äntligen kunde ges sjöng Paulson Escamillos roll, en roll som han visserligen sjungit redan i Viborg, men inte heller då med någon vidare succé. Åbopremiären den 15 april avlöpte inte så mycket bättre än i Helsingfors. *Åbo Tidning* (sannolikt Gustaf Cygnaeus) uttryckte sig korrekt men kortfattat om premiären: "Huvudintrycket af föreställningen var, att denna opera är för svår för operasällskapets nuvarande resurser."⁴⁹⁵ Engdahl hade sjungit utmärkt, men Carmens "alt-parti" var för lågt för henne. Det är möjligt att de övriga dagstidningarna redan visste att Arppe tillkallat förstärkning (Rosén) från Stockholm för Escamillos roll, för de tycks ha sparat sina recensioner till senare.

Lyckades Rosén rädda *Carmen* i Åbo? Enligt *Åbo Underrättelser* hade han gjort det, men bara för Escamillos del. För även om Rosén sjungit med "käckhet, eld och lif" så hade de övriga sångarna inte hållit måttet.⁴⁹⁶ *Åbo Tidning* var inne på samma linje om både Rosén och resten av sällskapet: "[E]n reslig, men på samma gång smärt gestalt gjorde sångaren särdeles lämplig för toreadorens parti, som jämväl återgafs med en liflighet och en värme, utan hvilken det blir tämligen obegripligt." Roséns rörelser på scenen "borde dock för operasällskapets manliga medlemmar hafva utgjort en påminnelse om, att man äfven på en lyrisk scen väntar på en annan aktion än några taktmässiga, stereotyp återkommande armrörelser".⁴⁹⁷ Kritikerna uttryckte sig

493 *Helsingfors Dagblad* 25.3.1889.

494 *Åbo Tidning* 14.4.1889.

495 *Ibid.* 16.4.1889.

496 *Åbo Underrättelser* 18.4.1889.

497 *Åbo Tidning* 19.4.1889.

positivt om Engdahl, men påpekade som många andra att hennes höga röstläge inte passade för rollen. Dragonerna hade varit mer än tillåtet bortkomna på scenen, vilket även *Åbo Tidnings* kåsör under signaturen Naema Svenson lagt märke till i sitt öppna brev till maken, lantbruksrådet Theodor Svenson.⁴⁹⁸

Carmen gavs bara två gånger i Åbo. Mot slutet av besöket fick sällskapet ett välbehövt lyft av Alma Fohströms gästspel. Fohström, vars internationella karriär redan var ett välkänt faktum, befann sig på genomresa i Finland efter en turné i Amerika och Europa (Italien, Schweiz, Tyskland och Riga).⁴⁹⁹ Samtidigt passade hon på att uppträda i Åbo med sällskapet och senare i Helsingfors.

Fohström hann sjunga i två föreställningar i Åbo: i *Traviata* den 25 april och följande dag i en föreställning med blandat program. Överallt där hon uppträdde var föreställningarna slutsålda och hon möttes av jubel och stormande applåder och fick lysande recensioner.⁵⁰⁰

*Alma Fohström som sällskapets inhemska
"primadonna assoluta"*

Sällskapet återvände med förnyat självförtroende till Helsingfors med Fohström som dragplåster för säsongavslutet i maj. Det är oklart om Arppe alls hade återvänt till Helsingfors utan Fohström i täten. Med henne som *Carmen* och som Margareta i den nyss inövade operan *Faust* (Gounod) hade man förhoppningar om att göra ett bättre intryck på Helsingforspubliken än förra gången.

Då Fohström äntligen tog sig an *Carmen* gjorde hon det försiktigt och endast med de första och andra akterna ur operan. De två sista akterna där de mörkare dragen i Carmens karaktär blir mera framträdande utelämnades således. Fohström avslutade kvällen med scener ur *Dinorah* (Meyerbeer).

498 Ibid. 25.4.1889.

499 Toivakka 2015, 171–175; Erv 1920. Pulkkinen 1958, 205–216.

500 *Åbo Tidning* 26.4.1889.

Under tiden hade Engdahl, Rosén och Ojanperä övat in *Faust* med Engdahl i Margaretas roll och Rosén i Mefistofeles roll. I *Faust* förekom en del nya namn på rollistan: Sigrid Sederstam (Siebel), som presenterades som "elev från Musikinstitutet", samt Jenny Karjalainen (född Wiik) som Marta.⁵⁰¹ Kritikerna var välvilligt inställda till båda nykomlingarna. Engdahl hyllades i Margaretas roll och recensenterna ville inte placera henne i skuggan av Fohström, eller ens försöka jämföra sångerskorna sinsemellan.

I Helsingfors debuterade också en annan sångerska, Lydia Dover-Backmanson (f. Grüneisen 1865–?). Hon uppträdde med ett blandat program som bestod av så vitt skilda roller som Azucena (*Trubaduren*) och Rosina (*Barberaren i Sevilla*); den förra kräver en mörk mezzosopran medan den senare är en subretroll.⁵⁰² Hennes debut gav *Bis* en anledning till att skriva en längre och uppskattande kritik om hennes röst. Hon hade fått god undervisning, men det är oklart var. *Bis* antog att hon följde den italienska skolan, men inte den gamla utan den "moderniserade med öfwerdrifwet starka och ojemna öfvergångar från en klangfärg till annan". I själva verket hade Dover-Backmanson vid det här laget redan en framgångsrik karriär bakom sig som operasångerska vid Moskvas kejserliga opera. Där hade hon bland annat uppträtt i Azucenas roll (*Trubaduren*) och som Siebel i *Faust* och Urban i *Hugenotterna* (Meyerbeer).⁵⁰³

Inhemska operasällskapets nystart med nya sångare och ny repertoar

August Arppe och operasällskapet behövde en nystart efter sitt första spelår med varierande framgångar. Först av allt tog Arppe med sig kapellmästaren Karl Sjöblom på en gemensam studieresa till Leipzig

501 *Finland* 9.5.1889. Karjalainen uppträdde bara denna gång i operasällskapet. Hon anställdes senare vid Svenska Teater för spelåret 1891–1892, enligt Lüchou (1977, 263). Där uppträdde hon bland annat i en liten roll i Lecocqs komiska opera *Lilla hertigen*.

502 *Hufvudstadsbladet* 8.5.1889.

503 Backmansson 2010, 19.

på sommaren 1889. Sjöblom skulle vidareutbildas i orkesterdirigering och speciellt som operakapellmästare.

Båda återvände från Leipzig med nya idéer om repertoaren och om sällskapets sammansättning. Arppe stod vid ett vägskäl och den stora frågan handlade om balansen mellan en finländsk svensk intonation och kvalitetskraven på en så högtstående ensemble som möjligt. Föregående spelår var det viktigt att sällskapet hade så många finländska sångare som möjligt, men efter den första säsongen var Arppe beredd att satsa mer på sångarnas röstkvaliteter och mindre på härkomst och språk. Sällskapets nya namn *Inhemska oerasällskapet* lyfte fortfarande fram sällskapets finländska identitet, men i en bredare betydelse än tidigare. Orsaken till namnbytet förklarade Arppe själv med att sällskapet främst skulle uppträda utanför Helsingfors i framtiden. Eventuellt ville han distansera sig från huvudstadens kräsna kritiker, även om det då var desto märkligare att sällskapet trots allt inledde den nya höstsäsongen i Helsingfors.

Arppe skrev ett brev till Cygnaeus medan han ännu befann sig i Leipzig och meddelade honom sina planer för det kommande spelåret. Uppgifterna fick Cygnaeus fritt använda som notis i tidningen, vilket han också gjorde ordagrant.⁵⁰⁴ Gällande solisterna nämns flera nya namn:

Sopraner: Fru Emma Engdahl, Fröken Ella van Dar (= Elin Fohström),

Mezzosopran: Fru Elisabeth Arppe. *Alt:* Fröken Anna Blomberg.

Hjältetenor: Herr Georg Koch-Englis (från Hofteatern i Dresden).

Lyrisk tenor: Hr Gustaf Holmström. *Baryton:* Herrar Anton Paulson och Alarik Ugglä. *Bas:* Herr C. Hanssen.⁵⁰⁵

Elin Fohström var en ny sopran vid sidan av Engdahl. Hon var Alma Fohströms yngre syster och hennes fullständiga namn var Elin Anima

504 *Åbo Tidning* 24.7.1889.

505 Arppe > Cygnaeus, Leipzig 16.7.1889. Fredrik Cygnaeus samling, ÅAB.

Alfhild Fohström-Tallqvist (1865–1949).⁵⁰⁶ Hon debuterade i Margaretas roll i *Faust* den 10 oktober.

Arppe nämner inte Alma Fohström i ovanstående planer. Eventuellt visste han inte ännu om att hon var på väg till Helsingfors till hösten. Det huvudsakliga ärendet var nämligen att det lystes i kyrkan mellan henne och generalstabskaptenen Wilhelm von Rode. Samtidigt passade hon också på att gästspela i operasällskapet.

Som framgår av ovanstående notis befordrades sångerskan Anna Blomberg till en av solisterna. Hon debuterade i Siebels roll i *Faust* på höstens första föreställning i Helsingfors.

Hjältetenoren Koch-Englis hade goda meriter från Hovteatern i Dresden. Den norska bassångaren Carl Hansen (ibland Hanssen, 1853–1912) och barytonen Alarik Uggla (1860–1908) hade också erfarenhet av att stå på scenen. Hansen hade debuterat i Lotharios roll i *Mignon* på Kungliga Teatern året innan och fått relativt goda recensioner.⁵⁰⁷ Han var också känd från Bjarne Lunds sällskap där han några år tidigare turnerat tillsammans med Engdahl och Holmström. Alarik Uggla hade gjort ett kort gästspel på Svenska Teatern under spelåret 1886–1887 och Arppe kände honom från den här tiden. Alla fyra hade uppträtt tillsammans i *Tiggarestudenten* (Millöcker) våren 1887.⁵⁰⁸ Kören stod också högt på Arppes lista över förändringar och därför planerade han senast nu att anställa en egen kör bestående av totalt 17 sångare: fem sopraner, fyra altar, fyra tenorer och fyra basar.

506 Elin Fohström hade studerat för Felice Vares i Firenze och Pauline Viardot-Garcia i Paris och gett sin debutkonsert två år tidigare i Helsingfors. Senare gjorde hon flera konsertresor till Europa och Ryssland. År 1899 drog hon sig tillbaka från operascenen och ägnade sig åt att undervisa sångelever. Pulkkinen 1958, 292–296.

507 *Nya Dagligt Allehanda* 25.8.1888; *Stockholms Dagblad* 27.8.1888; se Kungliga Operan, repertoararkivet.

508 Uggla hade inlett sina sångstudier i Henriette Viardots sångskola i Stockholm år 188. Därefter reste han till Milano där han studerade för sångpedagogerna Silvia Della Valle, Felice Varesi och Pauline Lucca. *Åbo Tidning* 4.6.1891. Uggla var senare dirigent för flera körer, bland andra Akademiska sångföreningen och Helsingfors musikinstitutets kör. Dahlström 1982, 81. Han var också anställd som musikkritiker vid både *Hufvudstadsbladet* och *Nya Pressen*. Nekrolog i *Hufvudstadsbladet* 4.9.1908.



Kostymprov: Siebel i »Faust». Hortence Synnerberg 1878, Anna Blomberg 1889.

Bild 23. Anna Blomberg i Siebels roll i *Faust*. Foto: okänd. Wahlsten 1936, 64.
Obs. Synnerberg till vänster och Blomberg till höger trots bildtexten i boken.

Arppe var inte heller nu anspråkslös ifråga om repertoaren. Tillsammans med Karl Sjöblom hade han bekantat sig med Meyerbeers *Hugenotterna* i Leipzig, och de hade båda blivit minst sagt förtjusta. De hade följt med instuderingen av operan i Leipziger Stadt-Theater, och kapellmästaren Nikisch och överregissören Goldberg gav dem goda råd om hur operan skulle iscensättas. Arppe hade rollfördelningen klar för sig redan i juli:

Hugenotterna komma att gifvas i Åbo med följande rollbesättning: Drottning Margarethe af Valois – fru Engdahl; Valentine de S:t Bris, hofdama, fru Arppe; Urban, page – fröken van Dar; Raoul de Nangis, protestant – hr Koch-Englis; Marcell, hans trotjänare – hr Hanssen; greve S:t Bris, Valentines fader, katolik – hr Paulson samt greve Nevers, katolik – hr Uggla.⁵⁰⁹

509 Arppe > Cygnaeus, Leipzig 16.7.1889. Fredrik Cygnaeus samling, ÅAB.

Det är svårt att veta vad som egentligen fanns bakom Arppes planer på Meyerbeers *Hugenotterna* med ett heterogent sällskap. Föregående säsong hade *Carmen* varit en nyhet som sällskapet dignat under, och *Hugenotterna* är tveklöst en minst lika utmanande opera. Enligt planen skulle Elisabeth Arppe sjunga Valentines roll och Emma Engdahl drottningen Margarethes roll. Varken Arppe eller Engdahl hade sjungit rollerna tidigare. Något eller någon fick trots allt Arppe att överge sin dröm. *Hugenotterna* ströks nämligen i ett tidigt skede från repertoaren.

Höstsäsongens stora nyhet var istället den anspråkslösare komiska operan *Vapensmeden* (Lortzing), med premiär den 20 september på Alexandersteatern, i svensk översättning av Ferdinand Flodin.⁵¹⁰ *Åbo Tidning* nämnde *Vapensmeden* redan i maj och tillade att sällskapet också hade planer på att ta upp Halévys opera *Judinnan*.⁵¹¹ Inte heller den operan kom upp på scenen. *Judinnan* var – på samma sätt som *Hugenotterna* – en opera som Finska Operan haft stora framgångar med på 1870-talet, och båda operorna hade säkert gjort intryck på August Arppe redan då.

Trots Arppes noggranna förberedelser blev höstsäsongen inte den succé han förväntat sig. Dels dröjde det en tid innan de nya och de gamla sångarna blev samsjungna, dels började Engdahls hälsa vackla redan efter höstens första föreställning. Hon uppträdde bara sporadiskt under hela hösten ända tills hon fick en diagnos i november och opererades. Elin Fohström fanns med i Arppes planer redan på sommaren, men däremot var det en överraskning att Alma Fohström återvände till landet och förklarade sig beredd att sjunga i sällskapets operor då och då.

Allt detta ledde till snabba och improviserade ändringar i rollbesättningarna, något som främst återspeglade sig i ett haltande samarbete på scenen och enligt recensionerna också i förvånansvärda under-

510 Ferdinand Flodin, musikkritikern Karl Flodins far, hade översatt librettot på Arppes beställning. Varken Arppe eller Flodin verkar ha vetat om att det redan existerade en svensk översättning av librettot som Ernst Wallmark gjort för Nya Teatern i Stockholm endast några år tidigare (1885).

511 *Åbo Tidning* 26.5.1889.

prestationer av annars goda sångare. Speciellt Holmström hade varit märkvärdigt håglös. Det är möjligt att det nu avslöjades att Engdahl varit en eldsjäl i sällskapet, och då hon inhiberade och blev sjuk tappade också de övriga sångarna tron på framtiden. Men en sannolikt ännu större avgörande orsak till sällskapets plötsliga håglöshet var att Arppe tidigt på hösten börjat planera för att lägga ner hela sällskapet och satsa på ett mera lättmanövrerat teatersällskap istället.

En ny början med Alma och Elin Fohström

Arppes första plan på ett sällskap som främst skulle uppträda utanför Helsingfors förverkligades inte. Under sensommaren kullkastades nämligen alla hans planer för hösten och den nya säsongen öppnades återigen på Alexandersteatern. Sällskapet trivdes dessutom förvånansvärt länge i Helsingfors, närmare bestämt i en och en halv månad, och gav totalt 20 föreställningar, varav fyra med den nya komiska operan *Vapensmeden* (Lortzing). Följande resmål var Viborg och därefter Åbo där man också stannade relativt länge, det vill säga i över två månader ända fram till den 10 februari 1890.

Faust hade uppförts i maj i Helsingfors med Engdahl som Margareta, men nu gavs operan på nytt med delvis ny besättning. Flodin påpekar att hela fyra nya solister hade debuterat i operan: Hansen, Uggla, Blomberg (ny i Siebels roll) och Hilja Landgren i Martas roll.⁵¹² Genast efter den första föreställningen påpekade tidningarna, nästan som ett omen, att Engdahl varit ”indisponerad” och inte nått upp till sin vanliga nivå. Även Holmström hade presterat under sin egentliga nivå, medan de fyra debutanterna något otippat stått för hög kvalitet. Flodin ansåg att speciellt Hansens debut varit lovande och att han gjort ett sympatiskt intryck. Uggla hade också sjungit med en sonor och varmt klingande baryton. *Finlands* recensent upplevde dem däremot som ”något osäkra”.⁵¹³

512 *Nya Pressen* 2.9.1889.

513 *Finland* 2.9.1889.

Höstens stora händelse var mot alla odds Verdis *Trubaduren*. Orsaken var att hjältetenoren Koch-Englis gjorde sin finländska debut i Manricos roll. Den talrika publiken blev inte besviken, operan var gammal och nött men tenoren Koch-Englis röst spred ett nytt skimmer över den. Hans röst var stark och hade en veritabel tenorklang; med andra ord hade Koch-Englis tagit både h och c med lätthet.⁵¹⁴ *Bis* informerade om att Koch-Englis fått sin undervisning i Berliner Hochschule och inlett karriären som kapellmästare men senare utbildat sig till operasångare. Operan hade aldrig tidigare låtit så bra och till och med Paulson hade visat prov på framsteg i Lunas roll.⁵¹⁵

En annan efterlängtd händelse var Alma Fohströms gästspel som skulle passas in i hennes och hennes blivande make von Rodes restidtabell. Först lystes det för paret i Helsingfors (29.9.1889), och sedan reste de via Viborg till Novgorod för att gifta sig den 2 november 1889. Alma Fohströms besök i hemlandet som enbart borde ha gällt lysningen i kyrkan fick plötsligt en oväntad sorgkant då den äldre system Augusta Fohström avled den 30 september.⁵¹⁶ Syskonen Fohström fick bara en veckas tid på sig för att sörja och begrava sin syster eftersom Engdahls sjukledighet förorsakade stora bekymmer för sällskapet.

Tillfällig ”indisposition” var nämligen inte rätt diagnos för Engdahl. Efter en föreställning med *Carmen* opererades hon för en ”bröståkomma” den 30 september och var sjukledig i flera veckor. Hon återvände inte förrän i början av november då sällskapet redan befann sig i Viborg. Systrarna Fohström måste snabbt hoppa in i Engdahls roller turvis: Alma i Violettas roll (*Traviata*) den 7 oktober och i Carmens roll tre dagar senare, medan Elin tog över Margaretas roll i *Faust* den 9 oktober.

Helsingforsbesökets höjdpunkt inträffade den 16 oktober då systarna Alma och Elin Fohström sjöng tillsammans i *Faust*: Alma i pagen Siebels roll och Elin som Margareta. Salongen var fullsatt och

514 Flodin i *Nya Pressen* 9.9.1889.

515 *Hufvudstadsbladet* 10.9.1889.

516 Se Toivakka 2015, 203–205.

smattrande applåder följde speciellt Alma Fohströms entré som Siebel. Varken publiken eller kritikerna visste riktigt hur de skulle visa sin stora förtjusning över Fohström klädd i byxor, och man kommenterade hennes utseende i lyriska ordalag: ”Siebels veka, ungdomliga gestalt (...) [F]örtjusande näpen väpnare”,⁵¹⁷ ”[D]en eleganta intagande apparitionen”,⁵¹⁸ ”[M]an kunde inte ta ögonen från den ljuva gossen med gyllene lockar närhelst han kom in på scenen”.⁵¹⁹

Arppes planer på att lägga ner operasällskapet

Sällskapet gav endast elva föreställningar i Viborg under fyra veckors tid, det vill säga hälften färre än i Helsingfors. *Faust* och *Vapensmeden* gavs vardera tre gånger och *Carmen* och *Trubaduren* på två föreställningar var. *Trubaduren* avslutade besöket och Lydia Dover Backmanson återvände tillfälligt till Azucenas roll.

Viborgspubliken lät sig inte inspireras av Lortzings *Vapensmeden*, och tredje gången då operan gavs var salongen inte ens till hälften fylld trots nedsatta priser. Det var synd, för Elisabeth Arppe hade överträffat sig själv. Sången hade nämligen den här gången inte störts av ”chevrottering”, det vill säga av ett onaturligt överdrivet vibrato.⁵²⁰

Koch-Englis imponerade förvånansvärt nog inte heller på kritikerna i Viborg, inte ens som Manrico i *Trubaduren*. Han hade skrikit så vådligt att rösten led, och verkade inte ha haft någon som helst uppfattning om skådespeleri. Körerna bakom scenen hade sjungit för lågt och varit en ”öronpina” medan de ”stundom” var bättre på scenen, men ändå saknat ”finess och nyansering”.⁵²¹ Inte ens orkestern hade klarat sig speciellt bra inte minst för att den varit alldeles för liten. Men så hade också scenen och allt annat varit i miniatyr.

517 *Nya Pressen* 17.10.1889.

518 *Hufvudstadsbladet* 17.10.1889.

519 Min övers. ”Silmä ei woinut irtaantua tuosta suloisesta kultakutrisesta pojasta, milloin waan hän näyttämöllä esiintyi.” *Uusi Suometar* 17.10.1889.

520 *Wiborgsbladet* 19.11.1889.

521 *Ibid.* 27.10.1889.

Engdahl återvände till sällskapet efter två månaders sjukledighet. Första gången efter operationen uppträdde hon som Leonora i *Trubaduren* den 29 oktober i Viborg. Alla såg att hon inte var helt frisk ännu. Vänstra armen var fortfarande i ett bandage som hindrade henne från att byta kostym mellan akterna. Ibland hade inte ens rösten hållit.⁵²²

Sällskapet drog vidare från Viborg till Åbo där man planerat ge långt fler föreställningar än vad som slutligen genomfördes. Orsaken till inhiberingarna var en ”från Konstantinopel via Petersburg importerad” influensavåg, som i stort sett fällde hela sällskapet.⁵²³ Publiken hade löst in biljetter på förhand men Arppe var upprepa- de gånger tvungen att ställa in. Han försökte själv rädda situationen med en spontant organiserad musikalisk-dramatisk soaré den 1 december: ett Rubinsteinjubileum med orkestermusik, deklamation och sång. Kapellmästaren Karl Müller-Berghaus dirigerade Musikaliska Sällskapets orkester och på programmet stod deklamation av August Arppe och Robert von Holten. Engdahl och Uggla som redan tillfrisknat sjöng solo och i duett, medan de övriga sångarna lyste med sin frånvaro.⁵²⁴ Tyvärr svek publiken. Då sällskapet äntligen kommit i gång med sina föreställningar var det som om publiken förlorat allt intresse för opera. Teatersalongen stod tom eller halvtom kväll efter kväll. Resultatet var tio dåligt besökta föreställningar under december månad.

Efter nyåret kunde sällskapet däremot storstilat meddela att Alma Fohström-von Rode skulle återkomma som gäst i totalt fyra slutsålda föreställningar: *Traviata*, *Carmen*, *Faust* och en föreställning med scener ur operorna *Lucia di Lammermoor* (Donizetti), *Dinorah* (Meyerbeer) och *Lakmé* (Delibes). Trots höjdpunkten var stämningen dämpad bland sångarna. Deras humör blev inte bättre av att *Åbo Tidning* skrev en längre, negativt hållen analys om teaterverksamheten i Åbo under

522 *Wiipurin Sanomat* 30.10.1889.

523 *Åbo Underrättelser* 11.12.1889.

524 *Ibid.* 1.12.1889.

året 1889 där också operasällskapet nämndes. Skribenten, som knappast var Cygnaeus, var förvånansvärt kritisk till sällskapet och ställde en central fråga om operasällskapet alls kunde kalla sig ”inhemskt”. Sångarnas olika nationaliteter kunde ”i ej ringa grad motvärka det intryck af enhet och sammanhörighet, man gärna ville finna vid hvarje föreställning från scenen”.⁵²⁵

Den verkliga orsaken till förstämningen bland sångarna var trots allt betydligt allvarligare. Arppe hade nämligen slutgiltigt och offentligt meddelat att sällskapet skulle läggas ner. Några dagar senare offentliggjorde han sina planer på att grunda ett teatersällskap istället och nämnde både sällskapets repertoar och dess nya garantiförening.⁵²⁶ Gustaf Cygnaeus publicerade Arppes nyhet på första sidan i sin tidning. Cygnaeus var inte alls förvånad över Arppes beslut utan gav istället helhjärtat sitt stöd åt hans plan på att starta det nya teatersällskapet.⁵²⁷ Drygt tre veckor senare ersattes Engdahl med den norska sångerskan Olefine Moe som engagerats för att ro den utlovade repertoaren i hamn under resten av våren. Moe debuterade i *Figaros bröllop* den 4 februari i Åbo.

Det är oklart när eller varför Arppe beslutat sig för att lägga ner operasällskapet och satsa på ett teatersällskap istället. Var höstens dåliga lönsamhet den främsta orsaken? Eller visste han redan på hösten att Engdahl skulle lämna sällskapet? Inga uppgifter finns om orsakerna, men Arppes planer på att lägga ner operan var sannolikt ganska långt hunna redan i januari eftersom han då engagerade den norska operasångerskan Olefine Moe (1850–1933).

Olefine Moe räddar operasällskapets sista månader

Moe hade debuterat i titelrollen i *Martha* på Kungliga Teatern år 1872. Mest känd var hon som Sveriges och hela Nordens första Carmen. Operan hade haft nordisk premiär på Kungliga Operan redan år 1878,

525 *Åbo Tidning* 8.1.1890.

526 *Nya Pressen* 10.1.1890.

527 *Åbo Tidning* 10.1.1890.



Bild 24. Olefine Moe som Susanna i *Figaros bröllop*, Kungliga Operan 1878. Foto: Rosalie Sjöman. Musik- och teaterbiblioteket.

bara tre år efter urpremiären i Paris i mars 1875. Moe var därför en självklar Carmen också i Inhemska operasällskapet, men lika självklart var det att hon skulle välja Susannas roll i *Figaros bröllop* (Mozart) som debutroll i sällskapet, en roll som hon också debuterat i på Kungliga Teatern. Meningen var att hon skulle presenterat sig i Carmens roll redan den 2 februari, men eftersom hon förkyllt sig på resan måste Engdahl hoppa in istället för henne, men då valde hon inte *Carmen* utan *Faust*.⁵²⁸ Moes debut sköts upp till den 4 februari och då sjöng hon Susannas roll i *Figaros bröllop*.⁵²⁹

⁵²⁸ *Aura* 1.2.1890.

⁵²⁹ Operasällskapet hade repeterat *Figaros bröllop* sedan början av januari med Engdahl

Moes andra debutroll var titelrollen i *Martha* (Flotow), premiär den 7 februari. Även den operan var ny för sällskapet, förutom för Holmström som uppträtt i Lyonels roll i Bjarne Lunds operasällskap på hösten 1887 i Åbo. Kritikerna prisade Moe i alla hennes operaroller. Hon hade visat sig vara en första klassens operasångare, och de övriga sångarna hade inspirerats till att göra sitt allra bästa. Trots det svek publiken fortfarande.⁵³⁰

Under vårens lopp började rescensenterna påfallande ofta klaga på Gustaf Holmström som varit märkbart håglös. Sannolikt blev han alltmer deprimerad över att operasällskapet skulle läggas ner och han själv bli arbetslös. *Carmens* föreställning den 10 februari var slutet på sällskapets gästspel i Åbo, men inte bara för denna gång utan för alltid. Samtidigt tog Engdahl avsked av sin operakarriär, men inte heller det fick den fåtaliga publiken veta om. Engdahls orsak till att lämna operan var att hon förlovat sig med hovrättsrådet Christer Jägerskiöld. Hennes karriär var trots allt inte helt och hållet över, för medan operasällskapet drog vidare till Helsingfors stannade Engdahl kvar i Åbo för att instudera Išmos, Louhis dotters roll i en ny inhemsk opera: *Die Kalewainen in Pochjola* (Müller-Berghaus).

*En nykomponerad finländsk opera i Åbo:
Die Kalewainen in Pochjola (Müller-Berghaus)*

Några veckor efter Engdahls avskedsföreställning publicerade *Päivälehti* en nyhet om att kapellmästaren och kompositören Karl Müller-Berghaus komponerat en opera med libretto ur Kalevala. Skribenten konstaterar vidare att Inhemska operasällskapet skulle

som Susanna, möjligen som ett slags förberedelse för Moes gästspel. Operan hann uppföras fyra gånger i januari innan Moe tog över rollen. Engdahl kan ha känt sig allmänt omotiverad i rollen, för kritikerna påpekade något överraskande att hon haft "memoreringsproblem". Det låter märkligt eftersom hon sjungit rollen tidigare, redan i maj 1876 på Nya Teatern. Annars hade hon varit en "näpen och intagande Susanna". *Åbo Underrättelser* 18.1.1890.

530 *Sanomia Turusta* 8.2; 11.2.1890; *Åbo Tidning* 2.2.1890.

återvända i april till Åbo för att uppföra delar av operan, troligen också i Helsingfors.⁵³¹

En dryg vecka tidigare hade Musikaliska Sällskapet kapellmästare Karl Müller-Berghaus firat sitt 50-års konstnärjubileum med en konsert där en tablå ur hans opera *Die Kalewainen in Pochjola* uruppfördes, det vill säga andra aktens första tablå: "Kalevalahjeltarnes friarefärd".⁵³² Emma Engdahl sjöng Išmos roll, det vill säga Louhis dotters parti.⁵³³ Barytonen Gustaf Wendell från Hamburg sjöng Ilmarinens roll. Ouvertyren till operan hade uppförts cirka två år tidigare, men nu fanns det hopp om att operan skulle ges i sin helhet, eller åtminstone delar av den.⁵³⁴

Speciellt de finska tidningarna var stormförtjusta över att en inhemsk opera komponerats med text ur Kalevala, låt vara på tyska.⁵³⁵ *Nya Pressen* uttalade sig positivt med några välvalda ord om "denna granna, välklingande komposition".⁵³⁶ *Åbo Tidning* skrev däremot en relativt kritisk recension: musiken hade påmint om Wagner såtillvida att orkestern befann sig i förgrunden och dominerade solisterna så att man inte riktigt hörde vad de sjöng: i andra aktens tablå smidde visserligen Ilmarinen sin kvarn Sampo, men hans fantasi gjorde utflykter till områden som inte hade mycket att göra med det som han hade för händerna. Inte ens Engdahl hade varit särskilt övertygande som Išmo.⁵³⁷

Vid det här laget styrde operasällskapet kosan till Vasa och Arppe hade troligen redan skrinlagt alla planer på att uppföra *Die Kalewainen*, inte minst för att han redan höll på att lägga ner hela operasällskapet.

531 *Päivälehti* 27.2.1890.

532 Tablån uruppfördes den 17 februari 1890; se *Nya Pressen* 19.2.1890.

533 Louhis dotter har inget namn i *Kalevala* så librettisten döpte henne till Išmo i operan.

534 Operans libretto hade författats på tyska av Fritz Wilhelm Otto Spengler. *Åbo Tidning* 18.2.1890. Betty Elfving (1837–1923), författare och E. Bergboms goda vän, var den ursprungliga författaren till librettot. Se Paavolainen 2016, 272.

535 *Sanomia Turusta* 18.2.1890; *Päivälehti* 27.2.1890.

536 *Nya Pressen* 19.2.1890.

537 *Åbo Tidning* 18.2.1890.

En annan trolig orsak var eventuellt också operans språkliga ambivalens: det *finska* nationaleposet Kalevala uppfört på *tyska* av ett operasällskap vars syfte var att etablera en *finländsk svenska* med opera. Operasällskapet hade redan tidigare kritiserats för sin flerspråkighet i Åbo, och att översätta operan till svenska var knappast heller aktuellt, trots att författaren till det ursprungliga librettot, Betty Elfving, troligen kunnat hjälpa till med en översättning.

Under våren stannade sällskapet längst i Åbo och Vasa där man gav 14 respektive 15 föreställningar. De korta och avslutande gästspelen i Helsingfors (i två repriser) och Tammerfors ser däremot ut att ha varit mer eller mindre improviserade. I Helsingfors hade sällskapet tillgång till Alexandersteatern för endast två föreställningar och blev istället hänvisade till Societetshuset, där scenen var liten men ändå ”nätt och relativt rymlig”, som Flodin uttrycker sig.⁵³⁸ Inget orkesterdike fanns och iscensättningen måste ha varit torftig, speciellt i *Carmen*. Inga trappor eller bergslandskap kan ha funnits på Societetshuset, men så hade man ju redan vant sig vid att improvisera med dekoren bland annat på Brandkårshusets scen i Vasa.

Opera med pianoackompanjemang i Tammerfors

I början av april löste sällskapet äntligen in ett löfte om att gästspela i Tammerfors. Staden fanns tidigt med i planerna, men sannolikt hade stadens ogynnsamma operaförhållanden omintetgjort gästspelen hittills. Kringresande sällskap var hänvisade till att uppträda på Societetshuset i Tammerfors, där stadens enda estrad fanns. Det var också där som Inhemska operasällskapet uppträdde.⁵³⁹

Den största stöttestenen var orkestern, eller snarare bristen på orkester. Några år tidigare hade det funnits ett kapell i staden som letts av kapellmästare Ernst Schneevoigt, men då han lämnade staden år 1887

538 *Nya Pressen* 14.2.1890.

539 Mäkinen 2018.

fanns det ingen lämplig efterträdare för kapellet. Mantere konstaterar att Tammerfors musikliv ser ut att ha varit speciellt torftigt året 1890.⁵⁴⁰

På grund av stadens orkesterbrist ackompanjerade Helsingfors musikinstituts lärare Antonie ”Tomi” Leontjeff (1861–1922?) operorna på piano.⁵⁴¹ På den första föreställningen inträffade dessvärre ett litet missöde. Leontjeff hade nämligen av misstag stigit av tåget i Toijala och måste vänta där på följande tåg till Tammerfors. Publiken och artisterna väntade på henne i en halv timme medan August Arppe underhöll dem med Andersens saga *Snurran och bollen*, vilket hade ”försatt alla i god stämning”.⁵⁴² Operan som alla väntade på var *Regementets dotter* och då den äntligen började var publiken livligt med på noterna. Både Moe och Hansen fick lika översvallande positiva recensioner i Tammerfors som i Vasa. Däremot hade Holmström i Tonios roll varit stel och eventuellt indisponerad.

Under de fem dagar som man vistades i Tammerfors (7.4.–12.4.1890) gavs endast fyra föreställningar, alla med olika operor: *Regementets dotter*, *Trubaduren*, *Traviata* och *Martha*.

*En ”folkrepresentation med nedsatta priser”
som sällskapet svanesång*

Efter Tammerfors avslutades sällskapet karriär där den inletts två spelsånger tidigare: i Helsingfors på Alexandersteatern. Endast sex föreställningar gavs. *Regementets dotter* var självskriven men bara på två föreställningar. *Faust* och *Martha* spelades likaså vardera två gånger, och som avslutning gavs *Figaros bröllop*. Operasällskapet sista föreställning var en ”folkrepresentation med nedsatta priser” på valborgsmässoafton 1890.

Flodin upprepade i stort sett samma omdömen som förr om Moes och Holmströms röster: Moe var rutinerad och sjöng rent, men röstens

⁵⁴⁰ Se Mantere 2018, 56–76.

⁵⁴¹ *Tammerfors Aftonblad* 11.4.1890.

⁵⁴² *Ibid.* 8.4.1890.

friskhet och klang var det sämre bevänt med. Holmström sjöng vårdat men med alltför låg energi. Flodin var troligen medveten om att operasällskapet sjöng på sista versen och passade för en gångs skull på att skryta över körerna, orkestern och till och med över Sjöblom som kapellmästare.⁵⁴³

Dagstidningarna ser trots allt ut att ha förhållit sig förvånansvärt kallsinniga till att operasällskapet höll på att läggas ner. Det är till och med möjligt att pressen inte ens visste om att folkrepresentationen var sällskapets sista föreställning. *Folkvännen* trodde nämligen att föreställningen var den sista ”för detta spelår” och förväntade sig uppenbarligen en fortsättning.⁵⁴⁴ Arppe själv ville knappast göra någon stor affär av att han höll på att avveckla operasällskapet. Istället riktade han hellre pressens uppmärksamhet mot framtiden och sitt ”blifvande dramatiska sällskap” som han redan börjat anställa skådespelare till från Stockholm.⁵⁴⁵

Finlands Allmänna Tidning var något bättre informerad om att operasällskapets öde var beseglats, och gjorde upp ett bokslut över sällskapets tvååriga era: 96 föreställningar varav de flesta i Helsingfors (32) medan Åbo kom på andra plats (28).⁵⁴⁶ Antalet föreställningar var grovt underskattat. I själva verket hade sällskapet gett om än inte det dubbla så närapå, nämligen hela 159 föreställningar under sina två spelår. *Carmen* uppfördes oftast, totalt 28 gånger, trots att början varit knagglig och operan ny för både publiken och de flesta i sällskapet. På andra plats kom *Faust* med sammanlagt 27 föreställningar. *Trubaduren* (26 ggr) och *Traviata* (24 ggr) kom på tredje respektive fjärde plats.⁵⁴⁷

I maj, ungefär samtidigt som Arppe offentliggjorde namnen på skådespelarna i sitt nygrundade teatersällskap, förekom en liten notis i dagstidningarna om att operasångarna Alarik Uggla och Gustaf

543 *Nya Pressen* 19.4.1890.

544 *Folkvännen* 1.5.1890.

545 *Nya Pressen* 9.5.1890.

546 *Finlands Allmänna Tidning* 1.5.1890.

547 Se databasen *Oopperasampo* för fullständiga uppgifter om operasällskapets repertoar.

Holmström ansökt om operasällskapets statsstipendium för att ta över verksamheten.⁵⁴⁸ Tyvärr fick de tydligen aldrig stipendiet och operasällskapets sångare skingrades åt olika håll. Istället publicerade *Hufvudstadsbladet* en notis om att Arppes teatertrupp haft premiär i Borgå ”senaste söndag”, det vill säga den 22 maj knappa två veckor efter att operasällskapet lagts ner för gott.⁵⁴⁹

Återigen blev flera operasångare arbetslösa på samma sätt som för tio år sedan på Nya Teatern. Gustaf Holmström var en av dessa. Holmströms och Ugglas planer på att själva ta över operasällskapet hade gått i stöpet, och därmed var Holmströms sångkarriär över.⁵⁵⁰ Alarik Ugglas bytte däremot karriär och började arbeta som musikkritiker vid *Hufvudstadsbladet* och *Nya Pressen* och som dirigent för flera körer. Anton Paulson inledde som nämnts en karriär som affärsman i Helsingfors.

Några av operasällskapets artister följde med Arppe till hans nygrundade teatersällskap, speciellt hans forna elever från teaterskolan: Emil Lind, Ossian Brofeldt och Nicolai Wasilieff samt sångerskan Anna Blomberg. Även paret Mimmi och Robert von Holten engagerades till teatersällskapet.⁵⁵¹ Sällskapets stora stjärna var skådespelaren Mauritz Svedberg som kom från Stockholm men varit anställd vid Nya Teatern på 1870-talet.

Arppe som ambassadör för ett finländskt svenskt scenspråk

Som direktör för Inhemska operasällskapet hade synbarligen Arppe en klar och tydlig strategi för den finländska svenskan som scenspråk i praktiken. Dessvärre har han inte lämnat efter sig några skriftliga instruktioner om sin vision, eller så har de inte upphittats än.

548 *Uusi Suometar* 14.5.1890; *Nya Pressen* 13.5.1890.

549 *Hufvudstadsbladet* 22.5.1890.

550 Helt utarmad dog han ändå inte eftersom han testamenterade 200 000 mark till Svenska Kulturfonden. Se *Hufvudstadsbladet* 12.1.1930; *Västra Nyland* 14.1.1930 m.fl.

551 Åbo Teaters affischer, Åbo.

Redan år 1886 då han grundade sin teaterskola stötte han på hård kritik från Svenska Teatern och dess intendent och regissör Oscar Malmgren. Han drog då den slutsatsen att tiden inte ännu var mogen för ett inhemskt svenskt scenspråk och speciellt inte på Nya Teatern. Helsingfors operasällskap eller Inhemskas operasällskapet fick inte heller något avgörande språkligt genombrott i samhället, men för Arppe själv var sällskapet en viktig etapp på vägen fram till ett finländskt svenskt scenspråk.

Trots goda föresatser smög sig även andra språk än den finländska svenskan in i operasällskapets föreställningar. Hortense Synnerberg och Alma Fohström sjöng till exempel sina roller på italienska eftersom de råkat instudera dem på just det språket. Engdahl sjöng undantagsvis Violettas stora aria på italienska åtminstone en gång i Vasa i mars 1889. Herman Roséns sverigesvenska kommenterades trots allt inte alls i offentligheten, sannolikt för att han hade varit en ypperlig Escamillo och räddat föreställningarna. Koch-Englis sjöng på tyska och Elisabeth Arppe ”bröt” på tyska, speciellt i den talade dialogen i *Vapensmeden*. Tillsammans med Koch-Englis sjöng hon på tyska men inte heller detta kommenterades negativt i pressen. Den norska sångerskan Moes sverigesvenska eller norska kommenterades inte alls, men sannolikt hade hon fortfarande kvar sin ”tokiga Selander-svenska” i recitativet, som Ludvig Josephson kritiserat redan då hon uppträdde i Kristiania.⁵⁵² Josephson avsåg det slags sverigesvenska som teaterdirektören Hjalmar Selander odlade som scenspråk i sitt teatersällskap.

Vid närmare påseende hade *Åbo Tidning* delvis rätt i att sällskapet egentligen var ”mångspråkigt” och inte helt inhemskt:

[M]en vi nödgas dock påpeka, huru oegentlig benämningen [det inhemskas] är för herr Arppes företag, ifall man fäster afseende vid de olika nationaliteter, hvilka inom hans operasällskap äro engagerade, och hvilka i ej ringa grad motvärka det intryck af enhet och samman-

552 Moe hade då talat sina dialogrepliker istället för att sjunga recitativet. Josephson [s.a.] Jj 7:14–15, 3 vol. KB.

hörighet, man gärna ville finna vid hvarje föreställning från scenen.⁵⁵³

Skribenten störde sig på sångarnas olika nationaliteter som omin-
tetgjorde möjligheterna till identifikation för publiken. Artikeln avslöjar
inte vilken slags intonation – en sverigesvensk eller finländskt svensk
– skribenten förväntat sig. Andra dagstidningar kritiserade däremot
speciellt den finländska svenska intonationen hos några av sångarna.
Speciellt Paulson fick ta emot negativ kritik för sin svenska trots att
Arppe tveklöst instruerat även honom i den finländska svenska han
själv ville höra på scenen. *Wiborgsbladet* påpekar: "[R]östen, som i sig
själf ej är så oäfvnen, måste civiliseras, uttalet af svenskan måste nobili-
seras och spelet måste dramatiseras."⁵⁵⁴ *Wiborgsbladet* ger ett konkret
exempel: "Ett fel som hr P. utan vidare kunde aflägga, vore det breda
uttalet af vokalen e." Speciellt var detta särskilt framträdande i ord
som *ber* och *ge* som blev *bär* och *gä*.⁵⁵⁵

Den här kritiken av sångarnas språkbehandling var trots allt säll-
synt. Arppes och paret von Holtens talpjäser väckte till exempel enbart
uppskattning överallt. Engdahls svenska kommenterades inte heller
då hon uppträdde i enaktspjäser tillsammans med Arppe på våren
1888. Tvärtom omtalades hon som en "rutinerad dramatisk artist".⁵⁵⁶
Antingen pekar orden på att det senast då fanns en viss språklig tole-
rans bland publiken, eller så på att Arppes arbete med operasångarnas
scenspråk hade burit frukt.

Operasällskapet led vissa nederlag ifråga om språket, men rent
generellt var de två spelåren en stor prestation, både konstnärligt,
ekonomiskt och språkpolitiskt. Hela 28 sångare – varav de flesta från
Finland – var anställda på längre eller kortare engagemang under de
två spelåren. Det var också en stor fördel för sällskapet att det inte
fanns någon konkurrens på operamarknaden, inte om operasångarna

553 *Åbo Tidning* 8.1.1890.

554 *Finsk Tidskrift* 1.11.1888.

555 *Wiborgsbladet* 20.2.1889.

556 *Uleåborgs Tidning* 1.5.1888.

och inte heller om publiken. För ledningen, direktören August Arppe, hans hustru Elisabeth Arppe och regissören Robert von Holten var operaföretaget ändå en stor ansträngning och sannolikt även för Engdahl. Trots en hel del framgångar och god planering var de ständigt växlande förhållandena påfrestande, och speciellt de oförutsedda sjukdomsfallen hösten 1889 blev till slut strået som knäckte kamelens rygg.

Fyra år senare (1894) anställdes Arppe som Svenska Teaterns direktör med uppgift att utveckla teatern som ”en svensk teater, baserad på inhemsk grund”.⁵⁵⁷ Hans rykte som en sparsam och kunnig direktör hade spritt sig och teatern ville stärka sin inhemska profil trots att scenspråket fortfarande skulle förbli sverigesvenska. Arppe tog tillfället i akt och anställde några finländska skådespelare till teatern, bland andra den ovan nämnda Emil Lindh och Emmy Bonnevie, dotter till Sofie Strömer-Bonnevie och systerdotter till Emmy Achté.

557 Degerholm 1903, 154.

Operan som trojansk häst för en inhemsk lyrisk scen på Nya Teatern

I ovanstående kapitel har frågor om operan som språkpolitisk aktör utforskats, samt om hurdan trojansk häst operan egentligen var för en inhemsk lyrisk scen på Nya Teatern samt i Arppes operasällskap.⁵⁵⁸ En metodologisk utgångspunkt har varit att se ”bortom den nationella blicken”, vilket här bland annat inneburit att identifiera de språkpolitiska och nationalistiska avsikterna bakom operan, samt att lyfta fram hittills utforskade synvinklar på teatrarnas opera- och språkpolitik.

Våren 1877 lyfte Topelius insändare fram att de finska och svenska teatrarnas operaverksamhet utvecklats till en maktkamp, men inte enbart om opera, inte heller om ett finskt, finländskt svenskt eller sverigesvenskt scenspråk, utan framför allt till en kamp mellan den finsknationella rörelsen och svensksinnade politiker. Diskussionen om hur ett finländskt svenskt scenspråk kunde utvecklas, och framför allt om operan som konstform, hamnade i kläm mellan dessa ödesfrågor. Dels existerade inte ännu några förebilder för en enhetlig finländsk svenska, vare sig på eller utanför teatern, dels var de finländska svenska operasångarna alltför få för att åstadkomma någon som helst språkrevolution på teatern. Kort sagt var sångarna från Finland hänvisade till att använda sin finländska dialekt eller sitt vardagsspråk i talscener och recitativ. Den finländska svenskan var därför lika lite som finskan ett relevant alternativ på Nya Teatern, och inte ens operaraseriet förmodade ändra på detta.

⁵⁵⁸ Se inledningen om begreppet ”trojansk häst” som jag lånat av Birgitta Karlsson och hennes artikel ”Folkteatern som den inhemska teateridéns trojanska häst”. Karlsson 1998, 50–73.

Som trojansk häst var operan mer framgångsrik på Finska Teatern än på Nya Teatern, oberoende av att den även där offrades på kuppen. Efter att operan lagts ner tog den finska talscenen över operans plats på Arkadiateatern i Helsingfors. Flera år senare uttryckte Aspelin-Haapkylä sin tillfredsställelse över att det gick som det gick. Finska Operans konkurs var självupppoffrande, en "vacker solnedgång" som förebådade Finska Teaterns "nya gryning" i Helsingfors.⁵⁵⁹

Nya Teaterns skådespelare Emelie Degerholm uttryckte också sin lättnad över att Nya Teaterns experiment med opera var över: "Mohren [operan] har gjort sitt – mohren kan gå"; "Operan var död."⁵⁶⁰ Aspelin-Haapkylä och Degerholm utgår båda från att operan hade en viktig uppgift i språkstriden på 1870-talet, men då den inte längre behövdes kunde den offras till förmån för talscenen. Kiseleff avgick från teatern en sista gång våren 1880 efter att återigen ha betalat ett underskott på 30 000 mark ur egen ficka.

Under 1800-talets lopp återuppstod trots allt operan ännu en gång med uppgiften att iscensätta en finländsk svenska. Utåt sett var Inhemska operasällskapet eller Helsingfors operasällskap både ekonomiskt och konstnärligt en kortvarig framgång, men samtidigt var det också ett arbetskrävande projekt. Arppe gav därför upp efter två spelår och grundade istället ett teatersällskap i betydligt mindre format. Efter ytterligare några år, det vill säga år 1894, utnämndes han till intendent på Svenska Teatern med ett uttalat uppdrag att utveckla en finländsk svenska på teatern, men än så länge i liten skala och parallellt med det sverigesvenska scenspråket.

Teaterns officiella scenspråk förblev sverigesvenskan ända fram till år 1915 då "de inhemska och sverigesvenska teateranhängarna drabbade samman" på teatern. De inhemska teateranhängarnas mål var då att teatern skulle "bli vår svenska nationalscen", ett mål som upp-

559 "romantisuuden ihana, kaunista huomenta lupaava päivänlasku". Aspelin-Haapkylä 1907, 476; Pikkanen 2012, 264.

560 Degerholm II, 1903, 11.

nåddes följande år, 1916.⁵⁶¹ August Arppe utnämndes till den svenska nationalscenens första teaterchef och verkställande direktör.

*Operan som trojansk häst för en finländsk svensk lyrisk
scen på Nya Teatern*

Operans styrka som trojansk häst var att de finländska sångarnas avvikelser från den sverigesvenska normen knappast alls hördes. Sångarnas ”felaktiga” intonation kommenterades därför ytterst sparsamt i pressen, vilket är ett tecken på att debatten om ett finländskt svenskt scenspråk ännu var så gott som obefintlig på den här tiden. De finländska sångarna var sammanlagt bara sex till antalet, vilket innebar att de var för få för att göra sig gällande, speciellt utanför scenen. På 1870-talet fanns inte heller någon teaterskola som kunde ta sig an uppgiften att undervisa och utveckla sångarna i ett finländskt svenskt scenspråk.

De få gånger som de finländska operasångarnas språk togs upp i tidningarna diskuterades det uteslutande i en negativ anda. Den svenskspråkiga veckotidningen *Vikingen* lyfte till exempel fram Emilie Mechelins ”mindre vackra uttal”,⁵⁶² medan *Helsingfors Dagblad* klankade på hennes talpartier i samma andetag som recensenten passade på att stämpla henne som ”nybörjarinna”.⁵⁶³ Mechelin var med sin långa utbildning och karriär som sångpedagog, konsert- och operasångare allt annat än en nybörjare, men den finländska svenska intonationen var ett handikapp som degraderade henne och de andra finländska sångarna till andra klassens artister.

Anton Paulson fick den absolut negativaste kritiken för sin svenska. *Wiborgsbladet* menar till exempel att hans röst borde ”civiliseras, uttalet af svenskan måste nobiliseras och spelet måste dramatise-

561 Lûchou 1977, 136.

562 *Vikingen* 9.11.1872.

563 *Helsingfors Dagblad* 12.9.1872 om Mechelins uttal i operan *Nattlägret i Granada*.

ras”.⁵⁶⁴ Paulson var född i Lojo och debuterade som operasångare på Nya Teatern år 1877. Innan dess hade han studerat sång i Stockholm och turnerat med Fru Elfforss teatersällskap från Stockholm. Med den bakgrunden är det är svårt att föreställa sig att Paulsons skådespelartalang och svenska uttal varit så bedrövligen som *Wiborgsbladet* antyder, men å andra sidan var tidningen inte den enda som kritiserade honom.⁵⁶⁵

Pressen hade också svårigheter med att placera Emma Engdahls svenska: än var den en ”utländsk dialekt” (Wegelius), än var den en ”finsk-rysk dialekt”. Arvid Hultin försvarade henne med att hennes ”accent” var ”vår egen” och att den därför borde accepteras på scenen.⁵⁶⁶

Valfrid Vasenius⁵⁶⁷ – forskare i nordisk litteratur och professor vid Helsingfors universitet – hörde till de få som redan på den här tiden såg enbart *fördelar med* ett finländskt svenskt scenspråk på Nya Teatern. I ett brev till Wilhelm Bolin argumenterar han för sin ståndpunkt och påpekar att den vardagliga sverigesvenskan egentligen inte heller var optimal på scenen.⁵⁶⁸ Enligt Vasenius befann sig ”den finländska accenten ” till och med närmare en vacker svenska på scenen än sverigesvenskan. Som exempel tar han fru Hvasser⁵⁶⁹ som kunde tala långa meningar nästan utan någon som helst (sverige-)svensk ”sjungning”: ”[O]ch å andra sidan är det just denna sjungning, som gör en dålig skådespelares tal rent af odrägligt, särskildt i vers.” Där hade den finländska svenskan ett övertag, menar han, eftersom ”det är lättare att

564 *Wiborgsbladet* 20.2.1889, se närmare på s. 192 om hans uttal.

565 Efter åren som operasångare bytte han karriär och öppnade en cigarrhandel i Helsingfors. Nekrolog i *Hufvudstadsbladet* 18.1.1901.

566 *Finsk Tidskrift* 1.1.1879.

567 Vasenius (1848–1928) betecknas som 1800-talets mest betydande finländska forskare i nordisk litteratur. Som Thylin-Klaus påpekar kom den egentliga diskussionen om ett finländskt svenskt scenspråk först långt senare, och då med ett tidigt inlägg av Ernst Lagus i *Finsk Tidskrift* 1890. Thylin-Klaus 2012, 280–283. Om Vasenius senare inlägg i debatten om en finländsk svenska, se bl.a. Thylin-Klaus 2012, 134–136.

568 Vasenius > Bolin, Stockholm 25.5.1877. Wilhelm Bolins arkiv, Coll. 27.7. NB.

569 Charlotta Elise Hvasser (f. Jacobson 1831–1894), skådespelare vid Nya Teatern i Helsingfors 1873–1874 och 1883.

dämpa vår skarpa accent på ordens första stafvelse – den enda accent vi egentligen ha – än att jemna alla de svenska svängarna”. Trots Vasenius försvar av ett finländskt svenskt scenspråk dröjde det ändå till år 1907 innan hans vision åtminstone delvis blev verklighet på Svenska Teatern, det vill säga då Folkteatern flyttade in på teatern.⁵⁷⁰

August Arppe inledde redan i början av 1880-talet sitt aktiva arbete för ett finländskt svenskt scenspråk, först med en tvåårig teaterskola i Helsingfors (1884–1886) och sedan med Inhemska operasällskapet. Sällskapet gav också talpjäser där Mimmi och Robert von Holten, han själv och teaterskolans forna elever uppträdde. Han undervisade också Emma Engdahl, vilket resulterade i att hon då och då fick uppträda i talpjäser. Vid det här laget hade Nya Teatern återgått till sverigesvenskan som scenspråk och en repertoarpolitik utan operor.

Men det fanns också andra underliggande orsaker till att Nya Teaterns ledning förhöll sig tvärt avvisande till en fusion med Finska Operan på 1870-talet. Det var speciellt en orsak som de finsksinnade inte ens försökte dölja men som av någon anledning förblivit en blind fläck för senare tiders historieskrivning, nämligen frågan om vem som skulle leda den sammanslagna teatern och med vilka befogenheter.

Operan som trojansk häst för en finsksinnad invasion av Nya Teatern

Utåt sett handlade operaraseriet eller operakriget först och främst om språkpolitik, men med tiden blev det allt tydligare att operan skulle vara en trojansk häst för ytterligare två andra syften: dels för en överstor finsk ledning på Nya Teatern, dels, som de svensksinnade misstänkte, för en finsk invasion av själva teaterhuset.

Topelius insändare som citeras i inledningen är i sin helhet ett långt och utförligt försvarstal för en fusion där den finska operan och den svenska talscenen borde samsas i samma teaterhus. Men samtidigt insåg han också att en tvåspråkig gemensam scen skulle vara ett ”oting”:

⁵⁷⁰ Se s. 10.

”Will man göra en scen omöjlig, skall man uppställa två chefer och två språk för samma sak. (...) Det vore ett sätt att göra konflikten permanent. (...) Den arme orkesteranföraren blir Figaro hit och Figaro dit.”⁵⁷¹

Topelius träffar rätt då han formulerar den gordiska knuten i operakriget som en kamp om makten på en finsk-svensk teater. Men inte ens Topelius verkar exakt ha vetat vad lantdagspetitionernas klausuler om den sammanslagna teaterns ledning kunde leda till. För hur man än ser på saken kvarstår att operan var en bisak i alla fyra förslagen även om den utåt marknadsfördes som huvudsaken. Det som fick Nya Teaterns delegationer och styrelser att slå bakut var nämligen inte operan i sig och inte ens operaspråken, utan framför allt den odemokratiska förvaltningsmodell som genomgående föreslogs för den sammanslagna teatern i alla fyra fusionsförslagen ... nästan som i förbifarten. Det är omöjligt att veta på vems initiativ klausulen alltid infogades, men den fanns med redan i Bergboms och Nervanders första plan från år 1869 och den upprepades i alla kommande fusionsförslag under årtiondet. Nya Teaterns ledning missade däremot inte budskapet bakom klausulen.

Några demokratiska organisationsmodeller existerade knappast på den här tiden, vilket Kiseleffs återkommande krav på envælde bekräftar. Men den överdimensionerade, pyramidiska organisationsmodell som de finsksinnade kastade fram i fusionsförslagen inverkade onekligen avskräckande på Teaterhusbolagets och Garantiföreningens direktörer och delegationer. Det gick inte heller Nya Teaterns ledning förbi att Kumpulainen i båda sina tal 1872 och 1877 öppet föreslog att den nya nationalteaterns ledare skulle vara Finska Teaterns ”nuvarande ledare”, det vill säga Bergbom, och att samma ordalydelse upprepades ännu på våren 1880.

Den föreslagna modellen för en finsk opera på Nya Teatern tolkades därför enhälligt av Nya Teaterns ledning som ett försök av de finsksinnade att överta makten på teatern. Med Bergbom som nationalteaterns ledare skulle en finsksinnad majoritetsposition slutgiltigt säkras på teatern. För att något fördunkla detta syfte föreslogs att

571 *Hufvudstadsbladet* 12.4.1877.

den högsta bestämmelserätten skulle överlåtas till landets regering, i synnerhet i fusionsförslagen 1877 och 1880. Förslaget avslöjade samtidigt med önskvärd tydlighet hur lite de finsksinnade litade på att ett samarbete mellan direktörerna skulle lyckas. Tvärtom pekar den enorma organisationen på att den sammanslagna teatern knappast planerades överleva utan politisk draghjälp och inte bara i ett initialskede utan konstant.

Fjärde och sista gången som Nya Teaterns direktion förkastade alla planer på fusion motiverades avslaget öppenhjärtigt med ordalydelser som bekräftar det ovanstående. Direktionen kunde inte tänka sig att godkänna personer som visat sig vara ”mindre vänligt stämnda” till teaterns ledning.⁵⁷² Ledningen måste vara helt ”opartisk”, och därför krävde man få veta namnen på de personer som föreslogs bli direktör och regissör för den planerade operan.⁵⁷³ *Östra Finland* bekräftar att vissa tidningar (*Helsingfors*, *Wiborgs Tidning* och *Borgåbladet*) betraktade fusionen som ett attentat mot den svenska scenen.⁵⁷⁴

Man kan naturligtvis bara spekulera om huruvida utgången hade varit en annan om Bergbom och Nervander gått in för en anspråkslösare och mera balanserad förvaltning redan i det första fusionsförslaget hösten 1869, det vill säga med en maktfördelning som vuxit fram mera i samklang med antalet föreställningar och anställda. Som det nu var handlade förhandlingarna knappast alls om opera, och inte ens om operaspråket, utan istället om vem och hur många som skulle bestämma på den flerspråkiga nationalteatern och i sin extrema form om en enspråkigt finsk nationalteater.

Kampen om Konstens tempel med opera

Yrjö Koskinen nämner i ett brev till Emmy Achté våren 1877, det vill säga vid en tid då fusionen redan runnit ut i sanden, att konstens tem-

572 Garantiföreningens protokoll 17.5.1880. Svenska Teaterns arkiv, SLSA 1270.

573 Brevkoncept ”på G. för. [Garantiföreningens] vägnar” Helsingfors 17.5.1880. Garantiföreningens protokoll. Svenska Teaterns arkiv, SLS 1270.

574 *Östra Finland* 5.4.1880.

pel blivit en ”ryövärien luola”, en rövarkula. Koskinens syfte med brevet var att övertala Achté att återvända till Finska Operan trots att fusionen gått i stöpet. Hans ordval kräver uppmärksamhet här inte minst för att han i sitt privata brev avslöjar ytterligare en aspekt på operakriget. Vem hänvisar han till med sin bibliska referens, vilka var ”rövarna” och varför skulle de drivas ut ur templet?

Iloa Pikkanen som analyserat Aspelin-Haapkylläs digra verk om Finska Teaterns historia i sin avhandling utgår från att det fanns ett annat politiskt betydelsefullt scenario bakom språk- och teaterdiskussionerna på 1870-talet. Enligt Aspelin-Haapkyllä var det till exempel inte enbart fråga om konkurrens mellan två teatrar, utan istället representerade de svenska teatertrupperna en främmande icke-finländsk makt i hjärtat av Helsingfors.⁵⁷⁵ Också för Yrjö Koskinen stod det klart att de sverigesvenska skådespelarna var ”konsttemples” inkräktare som borde ersättas med finska sångare och skådespelare.

Axel Lille som för en kort tid var Nya Teaterns litteratör under spelåret 1877–1878 tar betydligt senare ställning till 1870-talets operakrig. Enligt honom var svenska teaterns främsta uppgift att vara ”ett ovärderligt föreningsband mellan svenskhet i Finland och det gamla moderlandet”. 1870-talets fusionspetitioner upplevde han som en attack mot en sverigesvensk identitet med långa rötter:

Den stående svenska scenen i huvudstaden hade blivit en kulturposition av högt värde och måste därför försvaras även med de största uppoffringar. Ur denna synpunkt förstår man motståndets häftighet från de svensksinnades sida mot fusionsförslagen, som avsågo att för den uppstående finska scenen vinna Nya teaterhuset, där svenska scenen hade sitt hem. Finska teatern var oanständig och trång. Man fattar, att den unga finska scenens bärare skulle kasta avundsjuka blickar på den moderna och för tidens förhållande rymliga nya teatern, från vars tiljor det svenska språket ljöd till publiken. Denna måste erövrats för

575 Pikkanen 2012, 173.

den finska scenen, och från bondeståndet vid 1872-års lantdag gjordes det första starka angreppet.⁵⁷⁶

Lille skrev det ovanstående ungefär ett halvt sekel efter att operakriget upphört. Operan nämns inte direkt, men Lille betraktar 1870-talets fusionspetitioner som krigsförklaringar mot Nya Teatern. Den finska scenen var ute för att erövra och angripa den svenska scenens "hem" som måste försvaras "med de största uppoffringar". Operan var underförstått ett vapen i kriget, och de finsksinnades mål var att inta den "rymliga nya teatern" där det "[sverige-]svenska språket ljöd till publiken. För Aspelin-Haapkylä var det svenska arvet något som måste bekämpas, medan det för Lille var något värdefullt som skulle värnas om och försvaras. De några få personer som försvarade en utveckling av en finländsk svenska som scenspråk och bildningens språk på 1870- och 1880-talet befann sig än så länge i minoritet.

Den samtida skådespelaren Emelie Degerholm skrev redan cirka tjugo år tidigare om 1870-talets opera med ord som påminner om Lilles. Hon beskriver Finska Teaterns vänner som allmänt förslagna, som en fiende som gjorde upp listiga planer på att "nästla in sig" på teatern. Operan användes som trojansk häst för att tränga sig in med finskan bakom teaterns murar: "Operan med dess massverkan, dekorations- och kostymeffekter, jämte musikens illuderande makt öfverskyler mången svaghet och språket förblir därvid en bisak."⁵⁷⁷ Operans språkpolitiska styrka var således att den lika mycket dolde som framhävde ett språk.

Hade en finsk-svensk teater och opera varit möjlig om Kaarlo Bergbom gjort ett annat val i december 1869 och stannat kvar på sin post som Nya Teaterns litteratör? Eller om Kiseleff och Bergbom sinsemellan kommit överens om samarbete hösten 1871? Paavolainen är inne på den linjen, och lyfter fram flera glimtar av samförstånd mellan Bergbom och Kiseleff även senare under årtiondets lopp. Men istället för att komma överens på gräsrotsnivå lyftes frågan upp till högsta

576 Lille 1921, 319–320.

577 Degerholm 1903, 9.

politiska nivå på lantdagarna. Senatorer, politiker och lantdagsmän tog ställning till operan som språkfråga eller som en fråga om politisk dominans, men inte som konst. Det är därför knappast märkligt att då förhandlingarna kollapsade var operan och operasångarna de stora förlorarna. Eller som Topelius med fog varnade för redan år 1877, att "björnen" (Ryska Teatern) väntade på sitt byte medan de båda teaternarna stred sinsemellan.

* * *

Efter att Finska Operan gett upp våren 1879 gynnades Finska Teaterns transformation från ett ambuleringssällskap till en bofast teater i Helsingfors på ett avgörande sätt av att stadens finskspråkiga population ökade radikalt under 1870-talet. Helsingforspubliken fortsatte gå på Arkadiateatern, men nu för att höra skådespelarna tala finska. Teaterns övergång från operascen till talscen gick därför relativt smärtfritt, det vill säga för alla andra än för operasångarna.

Även på Nya Teatern glömdes operan och den finländska svenskan snabbt bort för en lång tid framöver. Efter att operaavdelningen upphört inledde den nyvalda intendenten och regissören Oscar Malmgren sin första säsong nästan demonstrativt med enbart Offenbach på repertoaren. Operamusik hördes i fortsättningen endast som mellanaktsmusik med en liten orkester eller som inledande Ouvertyrer till skådespelen.

Arppe återupplivade språkfrågan med sitt operasällskap för en kort tid på 1880-talet, men inte han heller lyckades helt och hållet genomföra sina planer vare sig för opera eller en finländsk svenska. Helsingfors operasällskap eller Inhemsk operasällskapet kan trots allt betraktas som en första början på en reell utveckling av en finländsk svenska som scenspråk. Arppes arbete för ett finländskt svenskt scenspråk upphörde nämligen aldrig trots att operasällskapet lagts ner. Som nämnts anställdes han år 1894 som intendent på Svenska Teatern där hans uppgift var att utveckla teaterns inhemska profil. Åren 1899–1903 och 1912–1914 fick han på allvar förverkliga sin dröm om ett finländskt svenskt scenspråk på Svenska inhemska teatern, och åren 1913–1914

var han ledare för Svenska Teaterns inhemska avdelning i Helsingfors. År 1916 omvandlades Svenska Teatern slutgiltigt till nationalteater, med rätt att "engagera ett antal sverigesvenska skådespelare". Arppe var teaterns chef och verkställande direktör ända fram till år 1920.⁵⁷⁸

Som trojansk häst för en finländsk svenska var operan knappast det bästa valet. Men medan den finländska svenskan långsamt men säkert accepterades som scenspråk i Finland, dröjde det flera årtionden innan Finlands musikliv repat sig så pass mycket att nya generationer operasångare fick tillfälle att planera för en varaktig operascen. Den i praktiken finsk-svenska Inhemska Operan – nuvarande Nationaloperan – grundades först år 1911. Då var Emmy Achté, Aino Ackté, Oscar Merikanto och Edvard Fazer de aktiva.

578 Qvarnström 1946, 282; Olsoni 1936, 412.

Källor och litteratur

Arkiv i Finland

Nationalbiblioteket (NB), Finland.

- Aino Ackté-Jalanders arkiv, Coll. 4.
- Alexandersteaterns arkiv, Affischsamling.
- Rickhard Faltins arkiv, Coll. 52.
- Fredrik Pacius arkiv, Coll. 760.2.
- Zacharias Topelius arkiv, Coll. 244.43.
- Mathias Weckströms samling, Nationalsamlingens småtryckssamling, Nationalsamlingen.
- Weckström K. A., Memorialbok, Coll 255.IV.
- B. O. Schaumans arkiv, Coll. 198.

Finska litteratursällskapet, Litteraturarkivet (FLS, LIA).

- Antti Almborg-Jalavas arkiv, Muistiinpanoja Suomalaisesta Teaterista v. 1879–1884.
- Emilie och Kaarlo Bergboms samling, Nr 45–54.
- Maria Grapes korrespondens, Nr 41–44.
- Emil Nervanders arkiv.
- Hedvig Winterhjelmns arkiv.

Museiverket (MV).

- Bildsamlingarna.

Svenska litteratursällskapet i Finland (SLS), Svenska Teaterns arkiv (SLSA 1270).

- Handlingar angående Nya Teaterhus Aktiebolaget, Brummers arkiv*
- Protokoll, Teaterhusaktiebolagets brev och handlingar.

- Handlingar angående Garantiföreningen för Svenska Teatern*
- Protokoll, Kassaböcker, Handlingar angående garantiföreningens medlemmar, Kassaverifikat, Personkontrakt.

- Handlingar angående den konstnärliga verksamheten*
- Teatertidningar (Affischen), Svenska teaterns affischer.

Personarkiv

- Emelie Degerholms samling.
- Nikolai Kiseleffs arkiv.

Övriga handlingar

- Fotografier.
- Musikalier.

Åbo Akademis bibliotek (ÅAB), handskrift- och bildenheten, Åbo.

- Arppes anteckningshäftan om teater, A:2.
- Arppes brev, Fredrik Cygnaeus samling, E:1.
- Nikolai Kiseleffs brev, Göran Topelius samling, D:1.

Sibeliusmuseum (SM).

- Emma Engdahls arkiv.

Teatermuseets arkiv (TM).

- Bildarkivet.

Vaasan Maakunta-arkisto (VMA).

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

- Suomen rakennuskulttuurin yleisluettelo*. Kohdeinventointilomake.

Arkiv i Sverige, Stockholm

Kungliga Biblioteket (KB).

Josephson, Ludvig: *Ideal och verklighet*, J. j. 7: 14–15, Vol. 3.

Josephson, Ludvig: *Rese- och dagboksanteckningar*, nr 4, J.g.5.

Ludvig Josephsons brevsamling Ep 7.5 vol. 1.

Kungliga teaterns arkiv (KTA)

Mise-en-scènes and sceneries, Vol. 2, 1844–1919, F31.

Arkiv i Norge, Oslo

Nasjonalbiblioteket i Norge (NBN).

Brev til Carl Warmuth. Brevsamling 465:B.

Christiania Theaters arkiv, Teaterhistoriska samlingen.

Musikalier, Partitur

Auber, Daniel Françoise-Esprit, s.a.. *La Muette de Portici*, Grande Partition. Parties D'Orchestre. Paris: Brandus et C.¹⁶ Edit. ^{rs}. Musikalier, Svenska Teaterns arkiv, SLSA 1270.

— *Die Stumme von Portici*. Klavierauszug, s.a. Leipzig & Berlin: C.F.Peters. Musikalier, Svenska Teaterns arkiv, SLSA 1270.

— *Die Stumme von Portici (La Muette de Portici)*. Vollständiger Klavierauszug, s.a. Leipzig: H.A. Probst. Musikalier, Svenska Teaterns arkiv, SLSA 1270.

Bizet, George, s.a.. *Carmen Opéra en 4 actes*. Tire de nouvelle de Prosper Mérimée, Poème de H. Meilhac et L. Halévy. Paris: Choudens Pere & fils. [Emma Engdahls partitur, Sibelius-museum].

Pacius, Fredrik. *Kung Carls jagt*, partitur [handskivet originalmanuskript]. Ms. Mus. Pacius 1 och 2, Nationalbibliotekets arkiv.

Pacius, Fredrik. *Kung Carls jagt*, orkesterstämmor, körstämmor [handskrivna]. Musikalier, Svenska Teaterns arkiv, SLSA 1270.

Libretton

Jouy, Étienne and Hippolyte Bis 1876. *Wilhelm Tell*, övers. Talis Qualis, Stockholm: Bonnier.

Jouy, Étienne and Hippolyte Bis 1876. *Wilhelm Tell*, övers. Talis Qualis, Helsingfors: Cederholms Förlag.

Scribe, Eugène and Germain Delavigne 1876 (1828). *Den stumma från Portici*, övers. Bernhard Crusell, Stockholm: Albert Bonniers Förlag.

Scribe, Eugène and Germain Delavigne 1876, 1877 (1828). *Den stumma från Portici*, övers. Bernhard Crusell. Helsingfors: Cederholms Förlag.

Verdi, Giuseppe 1879. *Maskeradbalen. Opera i fem akter*, libretto, svensk övers. Rafael Herzberg.

Tidningar, tidskrifter

Finland

Nationalbibliotekets digitala samling, <https://digi.kansalliskirjasto.fi/sanomalehdet/search>

Affschen. Nya Teaterns programblad 1875–1875.

Aura 1888–1890.

Borgåbladet 1878–1880.

Dagens Nyheter 1877–1877.

Figaro 1886–1886.

Finlands Allmänna Tidning 1830–1890.

Finsk Tidskrift 1877–1888.

Folkvännen 1890–1890.

Helsingfors Dagblad 1863–1875.

Helsingfors Tidningar 1863–1863.

Hufvudstadsbladet 1896–1930.

Keski-Suomi 1876–1876.

Kirjallinen Kuukauslehti 1872–1872.

Kurre 1878–1878.

Kyrkomusik 1939–1939.

Mikkelin Sanomat 1889–1889.

Morgonbladet 1871–1880.

Nuori Suomi: kirjallistaiteellinen joulualbumi: joulualbumi 1893–1893.

Nya Dagligt Allehanda 1888–1888.

Nya Pressen 1889–1894.

Päivälehti 1890–1890.

Sanomia Turusta 1890–1890.

Suomen Musiikkilehti 1927–1927.

Tammerfors Aftonblad 1890–1890.

Uleåborgs Tidning 1878–1888.

Uusi Suometar 1877–1890.

Vaasan Sanomat 1878–1878.

Wasa Tidning 1889–1889.

Vasabladet 1889–1889.

Wiborgs Tidning 1878–1878.

Wiborgsbladet 1888–1889.

Wiipurin Sanomat 1889–1889.

Vikingen 1872–1874.

Västra Nyland 1890–1890.

Åbo Posten 1877–1878.

Åbo Tidning 1893–1893

Åbo Underrättelser 1886–1890.

Östra Finland 1878–1880.

Sverige

Bohusläns Allehanda 1888–1888.

Dagens Nyheter 1877–1877.

Göteborgs Aftonblad 1894–1894.

Göteborgsposten 1871–1876.

Mariestads Veckoblad 1876–1876.

Smålandsposten 1877–1877.

Stockholms Dagblad 1888–1888.

Svensk Musiktidning 1888–1888.

Digitaliserade källor

Encore, Finlands nationaloperas och -baletts föreställningsdatabas.

<https://encore.opera.fi/sv> (hämtad 12.3.2024).

Kungliga Operan, repertoararkivet, Stockholm,

<https://arkivet.operan.se/repertoar/> (hämtad 12.3.2024).

Musikverkets databas över arkiv, föremål och föreställningar, Stockholm,

<https://calmview.musikverk.se/CalmView/default.aspx> (hämtad 12.3.2024).

Nya teatern i Helsingfors: kalender för spelåret 1872–1873, Helsingfors: Nya teatern i Helsingfors 1873, <http://runeberg.org/nyateatkal/0010.html> (hämtad 12.3.2024).

Oopperasampo, Ooppera- ja musiikkiteatteriesityksiä Suomessa 1830–1960

<https://oopperasampo.fi/fi/> (hämtad 12.3.2024)

Uppslagsverket Finland-webbutgåva, Schildts förlag Ab, 2009-2012, SFV 2012,

www.uppslagsverket.fi (hämtad 12.3.2024).

Åbo Teaters affischer, 1839–1899, Åbo

<http://hereditas.abo.fi/xmlui/handle/123456789/12> (hämtad 12.3.2024).

Litteratur

- Ahlbom, Ernst 1919. *Minnen och anteckningar från en trettiofemårig teaterbana I*. Helsingfors: Söderström.
- Aaltonen, Patrik 2014. *Svenska teaterns arkiv – en beskrivning av arkivet och dess förtecknande*. Slutarbete för grundexamen i dokumenthantering och arkivvård, [opublicerat].
- Abbate, Carolyn 1993. Opera; Or, the Envoicing of Women. I Solie, Ruth A. (red.) *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*. Berkeley: University of California Press, 225–257.
- Ander, Owe 2010. Aspects Concerning the Institutionalisation of Swedish Musical Life in the 19th Century and the Case of Grand Opéra in Stockholm. I Siitan, Toomas, Pappel, Kristel och Sööro, Anu (red.) *19th-Century Musical Life in Northern Europe*. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag, 175–191.
- Anderson, Benedict 2006. *Imagined communities: Reflections on the origins and spread of nationalism*. London: Verso.
- Aspelin-Haapkylä, Eliel 1906–1910. *Suomalaisen teatterin historia I–IV*. Helsingfors: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Backmansson, Tom, Lundström, Marie-Sofie, Palin, Tutta och Rönkkö, Marja 2010. *Hugo Backmansson: konstnär, officer och äventyrare*. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.
- Beck, Ulrich 2004. *Der Kosmopolitische Blick oder: Krieg ist Frieden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Berndtson, Fredrik [F.B.] 1873. ”Stående theatern i Helsingfors,” I *Nya Teatern i Helsingfors. Kalender för spelåret 1872–1873*. Helsingfors: Hufvudstadsbladets tryckeri 1873.
<http://runeberg.org/nyateatkal/0005.html> (hämtad 17.11.2025).
- Berndtson, Fredrik 1879. *Dramatiska studier och kritiker*. Helsingfors: Edlund.
- Biskop, Gunnel 2012. *Dansen för åskådare Intresset för folkdansen som estradprodukt och insamlingsobjekt hos den svenskspråkiga befolkningen i Finland under senare delen av 1800-talet*. Åbo: Åbo Akademiens förlag.
- Bohman, Nils (red.) 1946. *Svenska män och kvinnor: biografisk uppslagsbok*. Stockholm: Albert Bonniers förlag, 4–88.
- Bonsdorff, Lena von 2019. *Herkulesta odottaessa. Martin Wegelius – uraaurtava musiikkipedagogi*. DocMus-tohtorikoulun julkaisuja 11.
<https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-329-112-6> (hämtad 17.11.2025).
- Broman-Kananen, Ulla-Britta 2012. Staging a National Language: Opera in Helsinki and Christiania in 1870s. I Sivuoja Anne, Owe Ander, Ulla-Britta Broman-Kananen och Jens Hesselager (red.) *Opera on the Move in the Nordic Countries during the Long 19th Century*. Helsinki: Sibelius Academy, Docmus Research Publications 4, 155–191.
- Broman-Kananen, Ulla-Britta 2014. Operasångerskan Emmy Achté som ikon för den finsk-nationella rörelsen. *Musiikki*, (3–4), 5–28.
- Broman-Kananen, Ulla-Britta 2015. Beyond the National Gaze: Opera in late 1870s Helsinki. I Kurkela, Vesa och Mantere, Markus (red.) *Critical Music Historiography: Probing Canons, Ideologies and Institutions*. Aldershot: Ashgate, 68–78.

- Broman-Kananen, Ulla-Britta 2016. *Carmen* i kalla Finland: Inhemska Operasällskapets föreställningar i Viborg, Helsingfors, Åbo och Vasa 1888–1889. I *Etnomusikologian vuosikirja* 28, 1–33. <https://doi.org/10.23985/evk.60228> (hämtad 17.11.2025).
- Broman-Kananen, Ulla-Britta 2017. Fenella (*La Muette de Portici*) and Valentine (*Les Huguenots*) as symbols of national identity in Helsinki 1877. I Hesselager, Jens (red.) *Grand Opera outside Paris. Opera on the Move in Nineteenth-Century Europe*. London och New York: Routledge, 114–131.
- Broman-Kananen, Ulla-Britta 2018. *Carmen* i Ultima Thule: fyra nordiska tolkningar av en spansk zigenerska under sent 1800-tal. *Musiikki* 3, 4, 9–35.
- Broman-Kananen, Ulla-Britta 2020. A Woman or a Demon: Carmen in the Late Nineteenth-Century Nordic Countries. I Langham Richard och Rowden, Clair (red.) *Carmen Abroad. Bizet's Opera on the Global Stage*. Cambridge: Cambridge University Press, 245–260. <https://doi.org/10.1017/9781108674515.016> (hämtad 17.11.2025).
- Broman-Kananen, Ulla-Britta 2021a. *Mechelin Emilie* (1838–197). *Konserttilaulaja, oopperalaulaja, laulunopettaja*. I Kansallisbiografia-verkkojulkaisu. Studia Biographica 4. Helsingfors: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1997–. <http://urn.fi/urn:nbn:fi:skks-kbg-010165> (hämtad 17.11.2025).
- Broman-Kananen, Ulla-Britta 2021b. *En bortglömd orkester: Helsingfors konsertorkester 1879–1882*. [Opublicerat manuskript.]
- Broman-Kananen, Ulla-Britta 2023. Emmy Achté (1850–1924): Finlands första kvinnliga operaproducent och -regissör. I Talasmaa, Johanna, Broman-Kananen, Ulla-Britta, Koivisto-Kaasik, Nuppu (red.) *Her Creative Process Pathways to Music History and Performance. Festschrift for Anne Kauppala*. Helsinki: DocMus Research Publications 22, 17–56.
- Byckling, Liisa 2009. *Keisarinajan kulisseissa: Helsingin Venäläisen teatterin historia 1868–1918*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Clement, Catherine 1988. *Opera, or the Undoing of Women*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Cygnæus, Gustaf 1894. *Åbo Teater, 1839–1889*. Åbo: Åbo boktryckeri. <http://books.google.com/books?id=cGeNAAAAYAAJ&oe=UTF-8> (hämtad 17.11.2025).
- Dahlström, Fabian 1982. *Sibelius-Akademin 1882–1982*. Helsingfors: Sibelius-Akademin publikationer I.
- Dahlström, Fabian 2009. *Hahl, Taavi*. <https://uupslagsverket.fi/sv/sok/view-170045-HahlTaavi> (hämtad 17.11.2025).
- Dahlström, Svante 1915. *Den inhemska teateridén*. Borgå: Holger Schildts förlag.
- Davis, Jill 1992. The New Woman and the New Life. I Gardner, Viv och Rutherford, Susan (red.) *The New Woman and Her Sisters: Feminism and Theatre 1850–1914*. London: Harvester Wheatsheaf, 17–36.
- Degerholm, Emelie 1900. *Vid svenska scenen i Helsingfors: Minnen och Bilder* I. Helsingfors: Söderström & C° förlagsaktiebolag.
- Degerholm, Emelie 1903. *Vid svenska scenen i Helsingfors: Minnen och Bilder* II. Helsingfors: Söderström & C° förlagsaktiebolag.
- Elmgren-Heinonen, Tuomi 1959. *Laulu Suomen soi . . . Fredrik Pacius ja hänen aikansa*. Helsinki: OY Fazerin musiikkikauppa.

- Engman, Max 1999. The Finland-Swedes: a case of a failed national history. I Branch, Michael (red.) *National History and Identity. Approaches to the Writing of National History in the North-East Baltic Region Nineteenth and Twentieth Centuries*. Helsinki: Finnish Literature Society, 166–177.
- Engman, Max 2009. *Ett långt farväl. Finland mellan Sverige och Ryssland efter 1809*. Stockholm: Atlantis.
- Engman, Max 2016. *Språkfrågan. Finlandssvenskhetens uppkomst 1812–1922*. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.
- Ervé, Paul 1920. *Alma Fohström*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.
- Fewster, Derek 2006. *Visions of Past Glory: Nationalism and the Construction of Early Finnish History*. Helsinki: SKS.
- Flodin, Karl 1922. *Martin Wegelius. Levnadsteckning*. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.
- Flodin, Karl 1934. *Richard Faltin och hans samtida*. Helsingfors: Centraltryckeriet.
- Forbes, Elisabeth 2002. *Mignon*, Grove Music Online. <https://doi.org.ezproxy.uniarts.fi/10.1093/gmo/9781561592630.article.O003177> (hämtad 17.11.2025).
- Frenckell von, Ester-Margaret 1972. *ABC för teaterpubliken*. Helsingfors: Söderström.
- Frolova-Walker, Marina 2003. Grand opera in Russia; fragments of an unwritten history. I Charlton, David (red.) *The Cambridge Companion to Grand Opera*. Cambridge: Cambridge University Press, 344–365.
- Fulcher, Jane 1987. *The Nation's Image: French Grand Opera as Politics and Politicized*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gerhard, Anselm 1998. *The Urbanization of Opera: Music Theater in Paris in the Nineteenth Century*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Grefberg, Wilhelm 1866. *En blick på Finlands historia*. Helsingfors: Edlund.
- Grut, Johanna 2004. *Olefine Moe (1850-1933), Sveriges första Carmen – en studie av en operasångerskas yrkesliv*. Uppsala universitet: Musikvetenskap vt 2004, C-uppsats.
- Habermas, Jürgen 1984. *Borgerlig offentlighet: kategorierna "privat" och "offentligt" i det moderna samhället*. Lund: Arkiv.
- Hallgren, Karin 2000. *Borgerlighetens teater. Om verksamhet, musiker och repertoar vid Mindre Teatern i Stockholm 1842–63*. Studia Musicologica Upsaliensia, Nova Series 17. Stockholm: Elanders Gotab.
- Hertzberg, Rafael 1888. *Helsingfors för trehundra år sedan och i våra dagar*. Helsingfors: K.E. Holm's förlag.
- Hibberd, Sarah 2003. La Mulette and her context. I Charlton, David (red.) *The Cambridge Companion to Grand Opera*. Cambridge: Cambridge University Press, 149–167.
- Hibberd, Sarah 2009. *French Grand Opera and the Historical Imagination*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hirn, Sven 1992. *Operett i Finland 1860–1918*. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.
- Hirn, Sven 1998. *Alati kiertueella. Teatterimme varhaisvaiheita vuoteen 1870*. Helsinki: Yliopistopaino.

- Hirn, Yrjö 1949. *Teatrar och teaterstrider i 1800-talets Finland*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Huttunen, Matti 2002. Suomalaisen esittävän säveltaiteen historia. I Haapakoski, Matti, Heino, Anni, Huttunen, Matti, Lampila, Hannu-Ilari och Maasalo, Katri (red.) *Esittävä säveltaide*. Helsinki: Werner Söderströmin Osakeyhtiö, 303–466.
- Ivars, Ann-Mari 2022. Dialekt och samhälle 1850–2020. I Tandefelt, Marika (red.) *Reflektioner om svenskan i Finland – i dag och i går*. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland, 201–208.
- Karlsson, Birgitta 1998. Folkteatern som den inhemska teateridéns trojanska häst från och med åren 1898. I *SFV-kalendern 1998*, Årgång 112. Ekenäs: Ekenäs tryckeri AB, 50–73.
- Kettunen, Pauli 2008. *Globalisaatio ja kansallinen me: kansallisen katseen historiallinen kritiikki*. Tampere: Vastapaino.
- Klinge, Matti 1978. *K.P.T.:stä jääkärihin. Ylioppilaskunnan historia 1872–1917, III*. Vaasa: Helsingin Yliopiston Ylioppilaskunta ja OY Gaudeamus Ab.
- Klinge, Matti 1997. *Keisarin Suomi*. Esbo: Schildt.
- Koivisto, Juhani 2007. *Kansa, ooppera ja Kaarle-kuningas: kun Suomi loi oopperaa ja ooppera Suomea*. Helsinki: Juhani Koivisto.
- Kracauer, Siegfried 1938. *Offenbach och hans glada Paris*. Tammerfors: Tammerfors Handelstryckeri.
- Kronlund, Dag 1989. "Musiken låten ljuda, mina vänner!" *Musiken i talpjäserna på Kungliga teatern vid 1880-talets mitt*. Stockholm: Akademistryck AB.
- Kruskopf, Irina 1988. *Operasångerskan Emma Engdahl (1852–1930)*. Pro gradu-avhandling i musikvetenskap. Åbo Akademi.
- Kurkela, Vesa 2015. Jalostavaa huvittelua: Robert Kajanuksen helppotajuiset konsertit sivistämiprojektina. *Etnomusikologian Vuosikirja 27*, 48–83.
- Kurkela, Vesa 2023. Helsingin orkesteri 1860–1914: instituution synty ja jatkuvuus. I Talasmaa, Johanna, Broman-Kananen, Ulla-Britta, Koivisto-Kaasik, Nuppu (red.) "Her Creative Process" *Pathways to Music History and Performance. Festschrift for Anne Kauppala*. Helsinki: DocMus Research Publications 22, 305–328.
- Lampila, Hannu-Ilari 1997. *Suomalainen ooppera*. Porvoo, Helsinki, Juva: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Landgren, Lars-Folke 1988. Kieli ja aate – politisoituva sanomalehdistö 1860–1889. I Tommila, Päiviö, Landgren, Lars och Leino-Kaukiainen, Pirkko (red.) *Suomen lehdistön historia 1: Sanomalehdistön vaiheet vuoteen 1905*. Kuopio: Kiila.
- Lappalainen, Seija 2009. *Fredrik Pacius. Musiken som hemland*. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.
- Laukkonen, Ilmari och Ruusulehto, Ulla 1990. *Vaasan orkesteriyhdistyksen kuusi vuosikymmentä 1930–1990*. Vaasa: Vaasan orkesteriyhdistys – Vasa orkesterförening.
- Liikanen, Ilkka 1995. *Fennomania ja kansa: Joukkojärjestäytymisen läpimurto ja Suomalaisen puolueen synty*. Jyväskylä: Suomen Historiallinen Seura.
- Lille, Axel 1921. *Den svenska nationalitetens i Finland samlingsrörelse. Anteckningar*. Helsingfors: Schildt.

- Lille, Martha 1957. Sångerskan Emma Engdahl (1852–1939). I Nyberg, Paul (red.) *Människor och minnen, Personliga hågkomster och släkthistoriska skildringar*. Helsingfors: Söderström & C:o Förlagsaktiebolag, 171–204.
- Lindberg, August 1916. *De första teaterminnena*. Stockholm: Bonnier.
- Lüchou, Marianne 1977. *Svenska Teatern i Helsingfors: Repertoar. Styrelser och teaterchefer. Konstnärlig personal 1860–1975*. Borgå: Stiftelsen för Svenska Teatern i Helsingfors.
- Mantere, Markus 2018. Ernst Schnéevoigt, Robert Kajanus ja Tampereen ammattimaisen orkesteritoiminnan alkuvaiheet. *Trio* 7 (2), 56–76.
- Marvia, Einari och Vainio, Matti 1993. *Helsingin kaupunginorkesteri 1882–1982*. Borgå: WSOY.
- McClary, Susan 1992. *Georg Bizet Carmen*. New York: Cambridge University Press.
- Moi, Toril 2006. *Henrik Ibsen and the birth of modernism: art, theater, philosophy*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Moilanen, Maija 2016. ”Wiserryksien kuningatar pohjanmailla, satakielien ja leiwojen sisko” *Oopperalaulajatar Ida Basilier-Magelssenin (1846–1928) ura*. Helsingfors: Pro gradu avhandling, Helsingfors universitet.
- Mäkinen, Suvi 2018. Tampereen varhaiset ammattiorkesterit 1870–1900. I *Koskesta voimaa 1870–1900*.
<https://webpages.tuni.fi/koskivoimaa/kulttuuri/1870-00/orkester.html> (hämtad 17.11.2025).
- Mäkelä, Tomi 2009. *Fredrik Pacius, kompositör i Finland*. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.
- Nisula, Mikko och Kyllönen, Jani 2012. *The complete works of musical drama. Volume 2, Prinsessan af Cypern*. Helsinki: Fennica Gehrman.
- Olsoni, Eric 1936. Svenska Teatern i Helsingfors. I *Ord och Bild*, Illustrerad Månadsskrift (45), 401–414.
- Paavolainen, Pentti 2012. Two Operas or One or None: Moments in the Competition for Operatic Audiences in Helsinki in the 1870s. I Sivuoja, Anne, Ander, Owe, Broman-Kananen, Ulla-Britta och Hesselager, Jens (red.) *Opera on the Move in the Nordic Countries during the Long 19th Century*. Helsinki: Docmus Research Publications 4, 125–154.
- Paavolainen, Pentti 2014. *Nuori Bergbom. Kaarlo Bergbomin elämä ja työ I, 1843–1872*. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 43. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.
- Paavolainen, Pentti 2016. *Arkadian arki. Kaarlo Bergbomin elämä ja työ II 1872–1887*. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 51. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.
- Paavolainen, Pentti 2019. *Finlands teaterhistoria*. Teaterhögskolans publikationsserie 69. <https://disco.teak.fi/teatteri/sv/> (hämtad 17.11.2025).
- Pikkanen, Ilona 2010. Theatre Histories and the Construction of National Identity: The Cases of Norway and Finland. I Berger, Stephen och Lorenz, Chris (red.) *Nationalizing the Past. Historians as Nation Builders in Modern Europe*. New York: Palgrave Macmillan.
- Pikkanen, Ilona 2012. *Casting the Ideal Past, a Narratological Close Reading of Eliel Aspelin-Haapkylä's History of the Finnish Theatre Company (1906–1910)*. PhD., diss. Tampere: University of Tampere.
- Potter, John 2009. *Tenor: History of a Voice*. New Haven: Yale University Press.

- Pulkkinen, Maire 1958. *Musiikin taitajia. Esittävien säveltaiteilijoiden elämäkertoja*. Helsinki: Oy Fazerin musiikkikauppa.
- Qvamme, Børre 2004. *Opera og Operette i Kristiania*. Oslo: Solum Forlag.
- Qvarnström, Ingrid 1946. *Svensk teater i Finland I: Rikssvensk teater*. Helsingfors: Holger Schildts Förlag.
- Rahkonen, Margit 2004. *Alie Lindberg: suomalaisen pianistin taiteilijaura 1800-luvulla*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Reuter, Jonatan 1928. *John Didrik Stenberg: en minnesteckning*. Helsingfors: [okänt förlag].
- Richardson, Gunnar 1966. *Oscarisk teaterpolitik. De kungliga teaternas omvandling från hovinstitution till statliga aktiebolag*. Studia historica Gothoburgensia – V. Göteborg: Akademiförlaget.
- Ricoeur, Paul 2004. *Minne, historia, glömska*. Göteborg: Bokförlaget Daidalos.
- Ringbom, Nils-Erik 1932. *Helsingfors orkesterföretag 1882–1932*. Helsingfors orkesterförening, Filharmoniska sällskapet, Helsingfors stadsorkester: Helsingfors.
- Rommi, Pirkko 1964. *Yrjö-Koskisen linja: myöntövyvyyssuunnan hahmottuminen suomalaisen puolueen toimintalinjaksi*. Helsinki: Aalto.
- Rosas, John 1949. *Fredrik Pacius som tonsättare*. Avhandling, Åbo: Åbo Akademi.
- Rosenberg, Tiina 1993. *En regissörs estetik. Ludvig Josephson och den tidiga teaterregin*. Stockholm: Stiftelsen för utgivning av teatervetenskapliga studier.
- Rutherford, Susan 1992. The Voice of Freedom: Images of the Prima Donna. I Gardner, Viv och Rutherford, Susan (red.) *The New Woman and Her Sisters: Feminism and Theatre 1850–1914*. London: Harvester Wheatsheaf, 95–113.
- Saarenheimo, Eero 1976. *Suomalaisuutta rakentamassa: Helsingin Suomalainen Klubi 1876–1976*. Helsinki: Helsingin suomalainen klubi.
- Salomaa, Jalmari 1926. *Helsingin suomalainen klubi*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.
- Sennett, Richard 2002. *The Fall of Public Man*. London: Penguin Groups Ltd.
- Seppälä, Mikko-Olavi 2010. Kotimaisesta teatterista kansallisteatteriin. I Seppälä, Mikko-Olavi och Tanskanen, Katri (red.) *Suomen teatteri ja draama*. Helsinki: Like, 25–33.
- Shepelern, Gerhard 1995. *Operaens historia i Danmark*, Copenhagen: Rosinante.
- Schultén af, Marius 1970. *Benois teaterhus*. Helsingfors: Mercators Tryckeri- och Förlags Aktiebolag.
- Siltanen, Riikka 2020. *För gedigen musik: Richard Faltin Suomen musiikkielämän rakentajana*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Siltanen, Riikka 2021. Richard Faltin and Wagner's Music in Finland. I Knust, Martin och Kauppala, Anne (red.) *Wagner and the North*. Helsingfors: Konstuniversitetets Sibelius-Akademi, DocMus Research Publications 16, 235–280. https://taju.uniarts.fi/bitstream/handle/10024/7418/Wagner_and_the_north_Sibelius_Academy_2021.pdf?sequence=1&isAllowed=y (hämtad 17.11.2025).
- Smart, Mary Ann 2004. *Mimomania: Music and Gesture in Nineteenth-Century Opera*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.

- Smith, Michael Lee Jr. 2011. *Adolphe Nourrit, Gilbert Duprez, and the high C: The influences of operatic plots, culture, language, theater design, and growth of orchestral forces on the development of the operatic tenor vocal production*. UNLV Theses/Dissertations/Professional Papers/Capstones. Las Vegas: University of Nevada. <<http://digitalscholarship.unlv.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2281&context=thesedissertations>>(hämtad 17.11.2025).
- Stara, Linnea 2003. *Språkpolitik på finländska scener. Världspremiärerna av Henrik Ibsens John Gabriel Borkman 1877*. Pro gradu. Helsingfors: Humanistiska fakulteten, institutionen för konsthforskning.
- Stara, Linnea 2010. Esikuvia ja kopioita: suomenruotsalaisen kulttuuri-identiteetin rakentuminen näyttämöllä. I Seppälä Mikko-Olavi och Tanskanen, Katri (red.) *Suomen teatteri ja draama*. Helsinki: Like, 126–138.
- Suomenmaan wirallinen tilasto VI*. Toinen jakso. Wäkiluvun-Tilastoa. Wäenlasku Maaliskuussa 1870 Helsingin, Wiipurin ja Pulun kaupungeissa. Helsingissä, Keisarillisen Senatin kirjapainossa, 1874.
- Suomen talonpoikaissäädyn pöytäkirjat. Valtiopäivillä v. 1872*. Ensimmäinen vihko. Helsinki: Helsingin sentraalikirjapainossa 1895, 260–261.
- Suutela, Hanna 2001. An Instrument for Changing Nationalist Strategies: The Finnish Theatre Company. I Mäkinen, Helka, Wilmer, Stephen E. och Worthen, William B. (red.) *Theatre, History, and National Identity*. Helsinki: Helsinki University Press, 71–93.
- Suutela, Hanna 2005. *Tapahtuma esitysten ketjussa Aleksis Kiven Lean historiallinen ensi-ilta esitystradition näkökulmasta*. Teatterin ja draaman tutkimuksen professori Hanna Suutelas installationsföreläsning i Tammerfors Universitet 14.10.2005. Opublicerat.
- Svanberg, Johannes 1917. *Kungliga teatrarne under ett halft sekel 1860–1910. Personallistoriska anteckningar*, del III. Stockholm: Nordisk familjeboks förlag.
- Sörenson von Gertten, Iwa 2011. *DIXI ET SALVAVI ANIMAM MEAM: Fritz Arlberg och striden om sångtekniken*. Kandidatuppsats i musikvetenskap. Stockholm: Stockholms universitet.
- Tengberg, Rudolf 1876, *Finlands historiska ställning*. Tavastehus: A. W. Lindgrens tryckeri.
- Thylin-Klaus, Jennica 2012. *Den finländska svenskan 1860–1929. Tidig svensk språkplanering i Finland ur idéhistoriskt perspektiv*. Åbo: Åbo Akademi.
- Thylin-Klaus, Jennica 2019. Teatern och språkvården före 1920. I Tandefelt, Marika (red.) *Finländsk svenska från 1860 till nutid. Svenskan i Finland i dag och i går*. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland, 69–98.
- Toivakka, Svetlana 2015. *Alma Fohström: kansainvälinen primadonna*. Acta musikologica Fennica 31. Helsingfors: Hakapaino OY.
- Wahlsten, Edwin 1936. *Från andra raden: minnen och studier*. Åbo: Åbo Tryckeri och tidningsab.
- Vainio, Matti 2009. *Pacius – Suomalaisen musiikin isä*. Jyväskylä: Atena kustannus.
- Valkeapää, Leena 2015. *Vapaa kuin lintu: Eemil Nervanderin elämä*. Sastamala: Vammalan kirjapaino.
- Walton, Benjamin 2003. Looking for the revolution, Rossini's *Guillaume Tell*. I *Cambridge Opera Journal*. 15/2: 127–151.

Varpio, Yrjö. Vasenius, Valfrid (1848–1928). Suomen ja Pohjoismaiden kirjallisuushistorian professori, kirjastonhoitaja, yliopiston kassanhoitaja. I Kansallisbiografia-verkkojulkaisu. *Studia Biographica* 4. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1997–. <http://urn.fi/urn:nbn:fi:sks-kbg-002966>. (hämtad 17.11.2025).

Weber, William 1975. *Music and the middle class. The social structure of concert life in London, Paris and Vienna*. London: Croom Helm.

Wegelius, Martin 1919. *Konstnärsbrev*, Volym I. Helsingfors: Söderström.

Wessman, Bo 2021. *Emma Engdahl, Operaprimadonna*. Keuru: Otavas tryckeri.

Yleisen Valitus-valiokunnan mietintö N:o 9, Asiakirjat valtiopäiviltä Helsingissä vuosina 1877–1878. Viides osa. Helsingissä: J. Simelius'en perillisten kirjapainossa.

Yrjö-Koskinen, Yrjö Sakari 1869–1873. *Oppikirja Suomen kansan historiassa*. Helsingissä: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjapainossa.

Denna bok utforskar operans roll i Finland i relation till språk, språkpolitik och nationsbygge under 1870-talet och kring decennieskiftet 1890. Opera och språkpolitik är en överraskande kombination i historien, men också inom opera- och språkforskningen. Trots detta kombinerades dessa två väsensskilda områden med varandra i sena 1800-talets Finland. Nya Teaterns skilleshäl i den uppseglade operakonflikten var det dåtida sverigesvenska scenspråket samt att teaterns skådespelare kom från Sverige.

Utåt sett handlade "operakriget" (Topelius) om en finsk lyrisk scen på Nya Teatern, men med tiden blev det allt tydligare att operan också skulle vara en trojansk häst för ytterligare två andra syften: dels för en alltför stor finsk ledning på Teatern, dels för ett finskt övertagande av själva teaterhuset. Finska Teaterns direktör Kaarlo Bergbom och de finsksinnades pådrivande roll i 1870-talets opera- och språkkonflikt kan därför inte förbigås, men fokus är här främst på Nya Teaterns reaktiva motstånd mot årtiondets fusionsförslag, varav två behandlades på lantdagarna 1872 och 1877.

August Arppe aktualiserade språkfrågan med opera på 1880-talet genom att grunda Helsingfors eller Inhemska operasällskapet. Men inte heller han lyckades genomföra sina planer vare sig för opera eller ett finländskt svenskt scenspråk. Men medan den finländska svenskan sakta men säkert accepterades som scenspråk, dröjde det flera årtionden innan Finlands musikliv återhämtat sig så pass att nya generationer operasångare fick tillfälle att planera för en varaktig operascen. Då var Emmy Achté, Aino Ackté, Oscar Merikanto och Edvard Fazer de aktiva.

ISBN 978-952-329-411-0
ISSN 2341-8257**KONST-
UNIVERSITETET****X SIBELIUS-AKADEMIN**