



MUSIK-
HÖGSKOLAN
I MALMÖ



Den könsrelaterade diskrepansen i operasångares försörjningsmöjligheter

*Och hur kan jag som konstnär förbättra mina
förutsättningar?*

Mathilda Bryngelsson
2023

Abstract

Det första av mina två syften var att undersöka huruvida det finns en könsrelaterad diskrepans gällande operasångares försörjningsmöjligheter. Jag samlade in empiri om antalet arbetstillfällen per röstfack och könsfördelningen vid operautbildningar, samt genomförde en enkätundersökning om hur tidigare studenter vid Sveriges operahögskolor försörjer sig. Slutsatsen kunde dras att det finns en stor diskrepans till de kvinnligt grupperade röstfackens nackdel, eftersom ca två tredjedelar av arbetstillfällen för sångsolister går till de manligt grupperade röstfacken, medan ca två tredjedelar av utbildade sångare tillhör de kvinnligt grupperade röstfacken. Som en del av hur det går att påverka sina egna förutsättningar genom att skapa egna föreställningar med en stor andel roller för kvinnligt grupperade röstfack, var det andra syftet var att utforska de konstnärliga utmaningar som dök upp under en bearbetning av Massenets *Cendrillon (Askungen)* till en familjeföreställning på svenska. Fem större utmaningar upptäcktes, som alla relaterade till antingen den dramaturgiska, musikaliska eller språkliga bearbetningen av verket. Dessa löstes när jag gav mig själv större konstnärliga friheter i bearbetningen, men höll mig till de grundläggande begränsningar som finns i sångrösten, musikteori och dramaturgi.

Nyckelord

Opera, försörjning, könsdiskrepans, jämställdhet, kulturpolitik, barnopera, översättning, dramaturgi

The gender disparity of opera singers' ability to support themselves.

The first of my two purposes was to investigate whether there is a gender disparity in the possibilities to make a living as an opera singer. I collected empirical data on the number of jobs per fach and the gender breakdown of students at opera schools, and conducted a survey on how former students at Sweden's opera schools supported themselves. I concluded that there is a large disparity to the disadvantage of the female-associated fachs, since about two-thirds of jobs for opera soloists go to the singers of the male-associated fachs, and about two-thirds of trained singers belong to the female-associated fachs. As part of how to influence one's own conditions by creating one's own performances with a higher proportion of roles for the female-associated fachs, my second purpose was to explore the artistic challenges that arose as I adapted Massenet's *Cendrillon* (Cinderella) into a version in Swedish for family audiences. Five major challenges were discovered, all related to the work's dramaturgical, musical, or linguistic adaptation. These were resolved when I gave myself greater artistic freedom in the adaptation but adhered to the basic constraints of vocal technique, music theory, and dramaturgy.

Keywords

Opera, livelihood, gender disparity, gender equality, cultural policy,

children's opera, translation, dramaturgy

Innehåll

1. Inledning och bakgrund	6
2. Forskningsfrågor:	8
3. Förtydligande av terminologi	8
4. Avgränsning	9
5. Syfte	9
5.1 Fråga 1.....	9
5.2 Fråga 2.....	10
6. Metod/Resultat – Insamling och bearbetning av empiri och statistik	10
6.1 Fördelning av antalet arbetstillfällen för de olika röstfacken.....	10
6.1.1 Metod.....	10
6.1.2 Resultat.....	12
6.2 Röstfacksfördelningen bland utbildade sångare.....	14
6.2.1 Sverige: Studenter vid Operahögskolorna i Göteborg och Stockholm.....	14
6.2.2 Sverige: Fackförbundet Scen och Films Enkätundersökning.....	15
6.2.3 USA: National Center for Education Statistics	16
6.2.4 USA: Data USA – Voice and Opera.....	17
6.2.5 Sammanfattning av röstfacksfördelning.....	17
6.3 Jämförande av resultaten Bilaga 1 och Bilaga 2	17
6.4 Försörjningsdiskrepansen i praktiken. – Enkätundersökning om försörjningsmöjligheter bland före detta studenter vid HSM/OHS.....	20
6.4.1 Metod.....	20
6.4.2 Resultat.....	20
6.5 Omarbetningen av <i>Cendrillon/Askungen</i> i praktiken	32
6.5.1 Metoder och mål i arbetet	32
6.5.2 Utmaning 1: Att besluta vilka karaktärer och scener jag vill behålla.	35
6.5.3 Utmaning 2: Att lösa dramaturgiska luckor som uppstår när man klipper bort karaktärer och scener.....	36
6.5.4 Utmaning 3: Att få musiken att passa ihop när jag stryker scener eller delar av en scen.	37
6.5.5 Utmaning 4: Att hantera de stämmor som saknas i scener där karaktärer har strukits.....	39
6.5.6 Utmaning 5: Att få till en bra översättning	41
7. Diskussion	43
7.1 Resultaten i Bilaga 1–3 innebörd – Vad beror det på?.....	43
7.1.1 Reflektioner kring Bilaga 3 samt diskrepansens innebörder för sångarna	45

7.2 Vad kan göras?	47
7.2.1 Val av repertoar	47
7.2.2 Kvotering till utbildningar.....	48
7.2.3 Genderbend.....	49
7.2.4 Individuell nivå - Skapa sina egna arbetstillfällen.....	49
7.2.5 Hanteringen av utmaningarna i omarbetningen.....	50
7.3 Framtiden för Askungen.....	53
8. Slutsats och sammanfattning.....	54
9. Referenser.....	57

Bilagor:

1. Gender Disparity in the 50 most performed operas and operettas 2010-2019
2. Röstfacksfördelning på Operahögskolorna i Stockholm och Göteborg 2010–2023
3. Enkätrapport: Försörjningsmöjligheter för tidigare operastudenter vid OHS och HSM.

1. Inledning och bakgrund

Året jag blev antagen till kandidatprogrammet vid Operahögskolan i Stockholm, antogs sju kvinnor och inga män. Samma sak skedde vid kandidatprogrammet i Opera vid Högskolan för Scen och Musik i Göteborg, där alla antagna var kvinnor. Detta hade aldrig tidigare skett i någon av skolornas historia, vilket till och med gjorde att kulturmediernas intresse väcktes. I en artikel i SVT skrevs exempelvis:

I år är det inga slumrande Jussi Björlings som väcks till liv på landets operautbildningar.¹

Personligen kunde jag då inte förstå vad de stora reaktionerna berodde på. Varför var det så enormt viktigt att få in både män och kvinnor på skolan? Vore det inte precis lika intressant att ge nästa Birgit Nilsson eller Malin Byström en chans som nästa Jussi Björling?

Men tre år på Operahögskolan utan sångare i de manliga röstfacken i klassen visade sig bli en utmaning. Repertoaren vi kunde arbeta med kändes orimligt begränsad. När vi under andra året skulle göra vårt första stora operaprojekt med orkester, fick fyra av soprانerna dela på samma roll. Det var inte så att alla fyra fick göra var sin föreställning, utan alla sjöng var sin fjärdedel av rollen i den förkortade uppsättningen av operan.

Det är allmänt känt, men även ofta ifrågasatt, att sångare i kvinnliga röstfack över lag har lite sämre förutsättningar än sångare i manliga röstfack när de ger sig ut i operabranschen. Lite skämtsamt pratas det ibland om soprانer som hugger varandra i ryggen på grund av den höga konkurrensen, att det räcker att kunna stå upp och andas för att få jobb som tenor, eller om basar som kommer till första repetitionen utan att ha öppnat noterna innan - men som ändå får komma tillbaka till nästa jobb. Allt detta är visserligen baserat på anekdotiska överdrifter. Situationen är inte lika simpel i verkligheten som i skämtens värld. Att påpeka en eventuell könsrelaterad diskrepans i operasångares försörjningsmöjligheter kan leda till dålig stämning i diskussioner, åtminstone i de fall som umgänget inkluderar cis-män. Om man som sångare i ett av de kvinnligt grupperade röstfacken pratar för mycket om dessa skillnader, så kan det både framstå som att man försöker bortförklara sina egna misslyckanden och tillkortakommanden som sångare, och dessutom som att man försöker underminera de framgångar som ens kollegor i de manligt grupperade röstfacken uppnår. För egen del handlar det däremot mer om att få en medvetenhet om sina egna förutsättningar, men jag förstår ändå att missförstånd kan uppstå. Jag tror att en anledning till att det är svårt att prata om ämnet är avsaknaden av empiri och fakta om huruvida det faktiskt finns en könsrelaterad skillnad i försörjningsmöjligheterna eller ej. Detta är alltså något som jag länge varit intresserad av att vidare undersöka.

Hösten 2020, under första terminen på min masterutbildning, gjorde jag research på fördelningen av antalet arbetstillfällen för de olika röstfacken i operabranschen åt en journalist på den amerikanska e-tidningen *The Middle Class Artist*. Den data jag sammanställde där (och som återkommer som Bilaga 1 i detta arbete), visade på att ungefär två tredjedelar av alla solist-arbetstillfällen i operor går till sångare i de manligt grupperade

¹ Runevad Kjellner, J. (2016).

röstfacken. Detta blev gnistan till vad som skulle komma att bli detta masterarbete. Min sammanställda statistik blev en del av underlaget till Zach Finkelsteins exposé ”*Excluded, Penalized, Indebted, Harassed: A Study of Systemic Discrimination Against Women in Opera*”, som tar upp den svåra situationen för kvinnliga operasångare i USA, hela vägen från utbildning till arbetsliv.²

Eftersom förutsättningarna för försörjning beroende på röstfack lär komma att ha en stor påverkan på mitt eget framtida yrkesutövande, och därmed på formen på mitt utövande konstnärskap, så har jag som första steg i detta arbete samlat så mycket faktabaserade statistiska underlag som varit möjligt för att vidare undersöka försörjningssituationen i operabranschen.

Jag har samlat och jämfört statistik för antalet arbetstillfällen för solister i de olika röstfacken med statistik för antalet utbildade operasångare i de olika röstfacken, med fokus på diskrepansen mellan de kvinnligt och manligt grupperade röstfacken. Utöver detta har jag sammanställt en enkätundersökning som jag genomfört angående försörjningssituationen för sångare utbildade vid Operahögskolorna i Stockholm och Göteborg.

Jag har även i högsta möjliga utsträckning velat öka mina egna förutsättningar att verka som operasångare, oavsett hur en eventuell diskrepans skulle kunna se ut. Ett sätt för detta kan vara att skapa sina egna arbetstillfällen, till exempel genom att söka kulturstöd för att sätta upp egna operor. Detta är något jag hoppas kunna göra i framtiden. Eftersom de statistiska undersökningar jag genomfört har tytt på att det finns färre arbetstillfällen för kvinnor än män, har tanken också varit att skapa en föreställning med potentiella anställningsmöjligheter för så hög andel sångare i kvinnligt grupperade röstfack som möjligt. På grund av detta har jag även påbörjat en bearbetning av Massenets opera *Cendrillon*.

1895 komponerade Massenet operan *Cendrillon*, baserad på sagan om *Askungen*, i hopp om att skapa en lika älskad sago-opera som Humperdincks *Hans och Greta*. Trots Massenets fantastiska musik, så lyckades den aldrig nå samma framgång som den tyska inspirationskällan.

Operan är två och en halv timme lång och har en stundvis ganska krånglig och invecklad berättelse. Det gör att det kan vara svårt för både vuxna och barn att hålla intresset uppe genom hela föreställningen. Trots detta är jag övertygad om att det i denna opera finns en kärna i librettot och musikinnehållet som kan bli en alldeles förträfflig berättelse för både barn och vuxna. En del av musiken som Massenet skrivit för denna opera är bland den mest gripande musik jag någonsin arbetat med, och det är sorgligt att inte fler får uppleva den.

Originalversionen har dessutom hela tolv roller i de kvinnligt grupperade röstfacken och fyra i de manligt grupperade röstfacken. Sammanlagt gör allt detta *Cendrillon* till en perfekt första opera för mig att omarbeta till en familjeföreställning på svenska och att sätta upp för att skapa fler arbetsmöjligheter för sångare i de kvinnligt grupperade röstfacken.

Omarbetningen skall bli en timmes lång opera på svenska, riktad till barnfamiljer, som jag tror mig ha goda förutsättningar att producera när den är klar. Under våren 2022 framförde jag också två scener ut denna bearbetning vid en intern redovisning på Musikhögskolan i Malmö.

² Finkelstein, Z, Varga, D. L. LaBonte, H. (2020).

2. Forskningsfrågor:

1. Hur skiljer sig försörjningsmöjligheterna för sångare i de kvinnligt respektive manligt grupperade röstfacken? Om där finns en diskrepans, vad kan det bero det på, samt hur kan man påverka den?
2. Vilka konstnärliga utmaningar stöter jag på vid en omarbetning av en fransk *grand opéra* till en familjeföreställning för sångare i de kvinnligt grupperade röstfacken, och hur hanterar jag dessa på bästa sätt?

3. Förtydligande av terminologi

I detta arbete kommer jag i en mycket stor utsträckning att använda mig av termerna ”kvinnligt grupperade röstfack” och ”manligt grupperade röstfack” i stället för kvinnor och män. Uppdelningen som jag har gjort är följande:

Kvinnligt grupperade röstfack: Sopraner, mezzosopraner, altor och countertenorer.

Manligt grupperade röstfack: Tenorer, baritänger, basbaritänger och basar.

Alla grupperingar, (utom den för countertenorer, som jag snart återkommer till), motsvarar den könstillhörighet som röstfacket *traditionellt* associeras med. Som exempel är en sopran statistiskt sett oftast en kvinna, och en bas oftast en man. Detta stämmer dock inte för 100 % av alla sångare, då det naturligtvis även i operavärlden finns icke-binära och transpersoner. Sopranen i fråga skulle alltså kunna vara en man, och basen en kvinna.

Ur Folkhälsomyndighetens rapport ”Rätten till hälsa” från 2016:

Antalet människor i Sverige som definierar sig som transpersoner är okänt. Resultaten från Folkhälsomyndighetens nationella representativa folkhälsoundersökning, Hälsa på lika villkor (HLV) från år 2015, visade att 0,4 procent rapporterade transidentitet.³

Även med en uppskattning på att 0,4 % identifierar sig som transpersoner, så ser jag fortfarande en stor relevans i att undersöka skillnader i förutsättningar för män och kvinnor i operabranschen – utan att ha ett uppsåt att exkludera någon som inte är cis. I operabranschen ger röstfackstillhörighet större påverkan än den faktiska könsidentiteten när det kommer till vilka anställningar man kan söka och få.⁴ Två mezzosopraner kan tävla om samma arbetstillfälle även om den ena skulle vara man och den andra kvinna, men om den manliga mezzon skulle påbörja en testosteronbehandling som del av sin könsbekräftande vård och därmed bli tenor, så skulle denne i stället tävla om samma roller som andra tenorer – oavsett

³ Lindroth, Deogan, & Mannheimer (2016).

⁴ Med detta vill jag på intet sätt undergräva eller invalidera de fördomar, den diskriminering och alla andra former av utmaningar som transpersoner och icke-binära operasångare möter. Av avgränsningsskäl kommer detta dock inte att diskuteras i detta arbete.

dessa tenorers könsidentitet. Alltså är det i första hand röstfackets könstillhörighet, snarare än den individuella könsidentiteten som är relevant i jämföranden av mönster på gruppnivå. På grund av detta ser jag större nytta i att dela upp sångarna i kategorierna kvinnligt och manligt grupperade röstfack hellre än som kvinnor och män för detta arbete.

Utöver eventuella transpersoner som på grund av sitt röstfack kan hamna i en kategori med annat köns-epitet, så utgör countertenorer ett undantag. Countertenorer brukar oftast ha en manlig biologi, eftersom de använder sig av den falsett som sångare med kvinnlig biologi saknar. Trots detta har jag valt att placera countertenorerna i de kvinnligt grupperade röstfacken. Detta är eftersom de roller som countertenorer i nästan alla fall anställs för även framförs av mezzosopraner och altar. Förutom andra countertenorer, så konkurrerar de alltså även om sina roller med mezzosopraner och altar. Eftersom antalet countertenorer, i jämförelse med antalet mezzosopraner, i sig är för lågt för att skapa en egen grupp som man kan dra några slutsatser ifrån, så har jag valt att gruppera dem med mezzosopranerna och altarna. På samma sätt har jag placerat basbaritänger och basar i samma grupp – då även de är få i antal och huvudsakligen kan anställas för samma roller.

Jag vill även tillägga att jag återkommande genom detta arbete kommer använda ordet baritänger som pluralform för baryton, i stället för som barytoner, som jag vet är den språkligt korrekta formen. Eftersom jag tycker att baritänger är ett mycket trevligare ord, som åtminstone muntligen är en vedertagen term i operabranschen, står jag fast vid användandet av denna pluralform.

4. Avgränsning

När jag har sammanställt statistik på antalet arbetstillfällen för de olika röstfacken, har jag enbart räknat in solistframträdanden i operaproduktioner, inte konsertarbeten eller jobb i operakörer. Detta hade varit för svårt att skapa sig en överskådlig bild av.

När jag via min enkät undersökt hur sångare som studerat på Operahögskolorna i Göteborg och Stockholm har försörjt sig, kom jag inte på förrän allt för sent att det skulle vara en bra idé att även fråga dem om ålder, för att därmed kunna ta hänsyn till hur detta påverkar ens möjligheter till anställning. Nu i efterhand önskar jag att jag hade kunnat göra detta.

Som jag även nämnt ovan, kommer jag inte ha möjlighet att diskutera de fördomar och andra former av hinder som transpersoner och icke-binära operasångare möter under sin yrkesbana. Detta beror både på min egen tidsbegränsning och på ett allt för litet statistiskt underlag bland de sångare som ingått i mina undersökningar. Med detta vill jag på intet sätt undergräva eller invalidera dessa sångares upplevelser, och jag hoppas att denna aspekt på den könsrelaterade diskrepansen kommer undersökas vidare av någon annan.

5. Syfte

5.1 Fråga 1

Jag har samlat ett rent statistiskt underlag för att kunna se om sångare i de kvinnligt grupperade röstfacken faktiskt har ett underläge gentemot de i manligt grupperade röstfack när det gäller möjligheten att försörja sig som sångare efter genomförd utbildning. Då det

visade sig att det finns en diskrepans har jag även undersökt det finns några mätbara faktorer som kan jämföras.

Jag hoppas att mitt material kommer kunna användas till bland annat följande syften:

- Som ett underlag för operaproducenter som söker kulturbidrag för operaprojekt där en högre andel av rollerna går till sångare i de kvinnligt grupperade röstfacken.
- För att kunna starta en diskussion i branschen om hur man kan ge de yrkesutövande sångarna bästa möjliga förutsättningar, utan att konstformens kvalitet behöver lida av det. Jag hoppas även att en sådan diskussion på lång sikt även skulle kunna ha förutsättningar att påverka de stora operahusen att mer aktivt medvetandegöra könsfördelningen av de arbetstillfällena de skapar genom sina operauppsättningar.
- Som en hjälp för unga sångare som överväger om operabranschen är rätt för dem, som vill ha en realistisk bild över sina framtida förutsättningar i yrket.

De flesta av oss som valt att arbeta som sångare, visste tidigt att det är en väldigt hård bransch vi har gett oss in i. Jag, som så många andra valde ändå att ta chansen, trots att jag vet att det kommer vara svårt att försörja sig. Jag önskar dock att jag hade haft tillgång till denna statistik innan jag tog mitt beslut, även om jag är ganska säker på att jag fortfarande skulle gjort samma val.

5.2 Fråga 2

Det andra syftet med detta arbete, är att inleda bearbetningen av min version av *Askungen*, för att undersöka vilka konstnärliga utmaningar jag stöter på - från musikalisk och dramaturgisk omarbetning och översättning, till framförande av delar av verket i praktiken. Detta är med syfte att jag i framtiden kan göra en full version av verket som jag kan producera.

6. Metod/Resultat – Insamling och bearbetning av empiri och statistik

För att få svar på min första fråga, har jag samlat statistik om vilka föreställningar som sätts upp runtom i världen och hur ofta de sätts upp, samt jämfört rollfördelningen i dessa. Jag har även undersökt röstfacksfördelningen på två operautbildningar i Sverige, samt funnit redan sammanställd statistik om könsfördelningen på ett antal operautbildningar i USA.

Jag har även genomfört en enkätundersökning om försörjningssituationen bland tidigare studenter vid två operahögskolor för att undersöka om det finns en diskrepans i praktiken.

För metodbeskrivning av arbetet med fråga 2, se avsnitt 6.5.

6.1 Fördelning av antalet arbetstillfällen för de olika röstfacken

6.1.1 Metod

I *Bilaga 1* till detta examensarbete, *Gender Disparity in the 50 most performed operas and operettas*, som också är det underlag jag sammanställde till *The Middle Class Artist*, har jag hämtat statistik om de 50 operor och operetter som spelats oftast mellan 2010—2019 från

Operabase. Operabase⁵ är en hemsida där närapå varenda opera inom genren västerländsk konstmusik som sätts upp runtom i världen registreras av operahuset eller producenten, med kompletteringar från agenturer och ibland från sångare själva. Även om inte varenda liten privatopera som producerar en eller två föreställningar per år använder tjänsten, så finns här en mycket övergripande och pålitlig statistik om vilka operor som sätts upp och hur ofta de produceras i relation till varandra.

De nedanstående styckena är lättast att förstå om man samtidigt följer med i Bilaga 1. Innan flertalet statistiska funktioner i Operabase hamnade bakom en betalvägg, så hämtade jag hem statistiken om antalet föreställningar. Dessa data hämtades i september 2020. På grund av pandemins påverkan valde jag att undersöka de 10 kalenderåren innan pandemin slog till.

Utöver att jag fick fram en lista på vilka operor som spelades mest, fick jag även statistik på antalet registrerade föreställningar av varje verk under perioden. Med en föreställning menar jag ett framträdande vid ett tillfälle, och inte en hel produktion, som vanligtvis innehåller flera föreställningar av samma uppsättning.

Från denna information, kunde jag enkelt ta reda på hur rollfördelningen i dessa operor ser ut. Då vissa roller ibland kan klassificeras på olika sätt beroende på vem man frågar, har jag valt att följa AGMA:s (*American Guild of Musical Artists*) *Schedule C*, som gäller som utgångspunkt för rollbesättning på amerikanska operahus.⁶ När det gäller de operetter på listan som inte tas upp i *Schedule C*, så har jag utgått från respektive operetts tyskspråkiga Wikipedia-sida för röstfacksfördelning. Faktisk besättning av roller kan naturligtvis skilja sig från produktion till produktion, men detta lär ge en realistisk översyn på omständigheterna i snitt.

Jag har bara räknat in de roller som AGMA definierat som solistroller i *Schedule C*. Detta betyder att talroller, körsoli och kör inte har inkluderats. Jag har inte heller tagit hänsyn till rollernas storlek, eftersom intresset för min undersökning handlar mer om vilka förutsättningar som finns för att få jobb över huvud taget, än att få en roll som anses framstående och har mycket prestige.

Efter att ha räknat ut hur många roller som finns tillgängliga i varje fack i respektive opera, så kunde jag multiplicera antalet roller med antalet registrerade föreställningar av operan i fråga. På så sätt fick jag fram en relation mellan antalet arbetstillfällen per fack.

Eftersom det var nästan 10 gånger så många föreställningar av *La Traviata* (nr. 1, med 6844 föreställningar under perioden) som det var av *Werther* (nr. 50, med 723 föreställningar), blir därmed effekten av rollfördelningen i *La Traviata* ca 10 gånger större än den i *Werther*. Även om man skulle inkludera fler uppsatta operor än de 50 vanligaste, så skulle den statistiska effekten av varje tillagd opera bli mindre och mindre. Därför anser jag att arbetstillfällena i dessa 50 operor under dessa 10 år kan ge en god genomsnittlig uppskattning av den röstfackliga könsfördelningen på världens operascener.

⁵ Operabase, (u.å.).

⁶ AGMA/American Guild of Musical Artists, (u.å.).

Även om de 50 mest spelade operorna enskilt inte kan representera den exakta könsfördelningen i alla operor som någonsin spelats, så visar de alltså på en tydlig trend. Genom att jämföra sida 1 och sida 2 i Bilaga 1, så kan man se att könsdiskrepansen nästan är densamma innan och efter hänsyn tagits till antalet spelade föreställningar.

Den 100:e mest spelade operan 2010—2019 var *Peter Grimes* som framfördes 366 gånger, den 200:e var *Agrippina* med 136 föreställningar, och den 300:e *Médée* med 71 föreställningar. Den statistiska betydelsen av varje opera som läggs till efter nr 50 blir alltså mer och mer försumbar. Därmed kan jag härleda att balansen röstfacken emellan inte skulle påverkas särskilt mycket, även om man istället skulle välja att undersöka de 100, 200 eller 300 mest spelade operorna.

6.1.2 Resultat

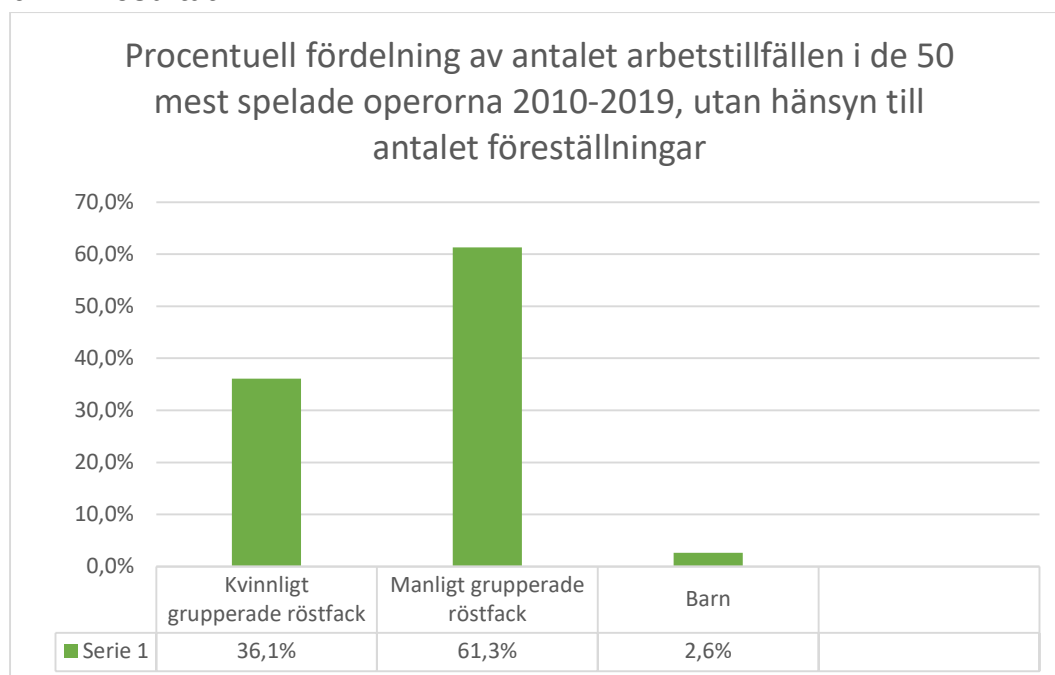


Bild 1: Stapeldiagram över procentuell fördelning av antalet arbetstillfällen i de 50 mest spelade operorna 2010–2019, utan hänsyn till antalet föreställningar. Egen bildproduktion.

Innan hänsyn tagits till antalet föreställningar av varje opera var antalet roller i de 50 mest spelade operorna fördelade som följer:

- 36 % till de kvinnligt grupperade röstfacken
- 61 % till de manligt grupperade röstfacken
- 3 % till barnsolister

Detta innebär bland annat att det i dessa 50 operor finns:

- 1.70 roller för de manligt grupperade röstfacken för varje roll i de kvinnligt grupperade röstfacken.
- 1.12 roller för tenorer för varje sopranroll.
- 2.57 roller för baryton/basbaryton/bas för varje roll för mezzo/alt/countertenor.

Efter att hänsyn tagits till antalet föreställningar av varje opera, var fördelningen av arbetstillfällen enligt diagrammen nedan:

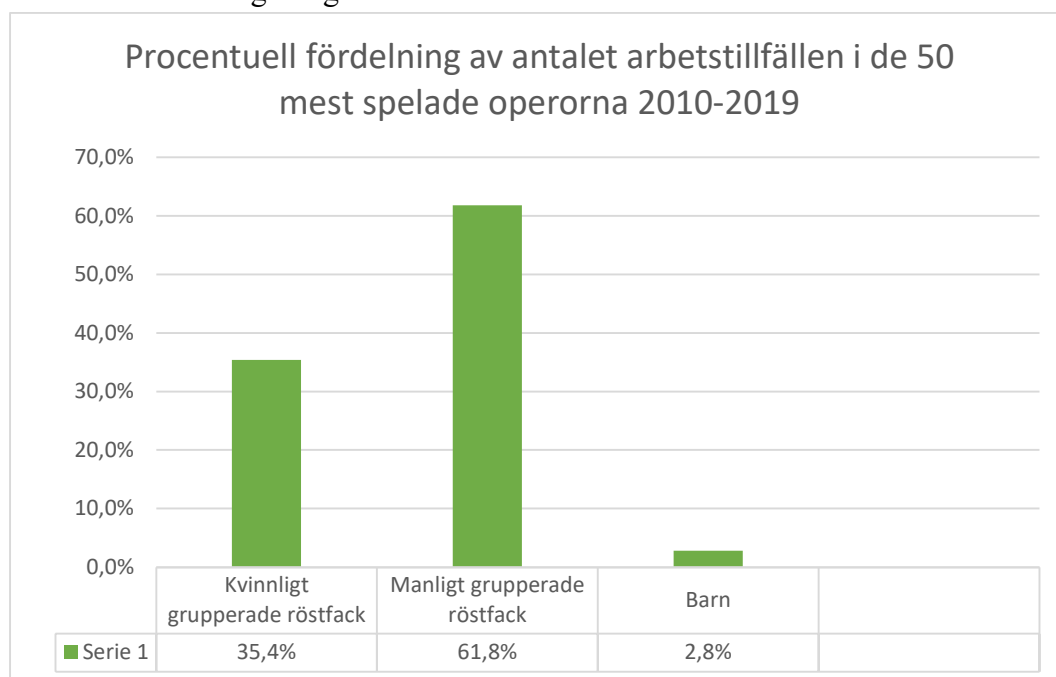


Bild 2: Stapeldiagram över procentuell fördelning av antalet arbetstillfällen i de 50 mest spelade operorna 2010–2019. Egen bildproduktion.

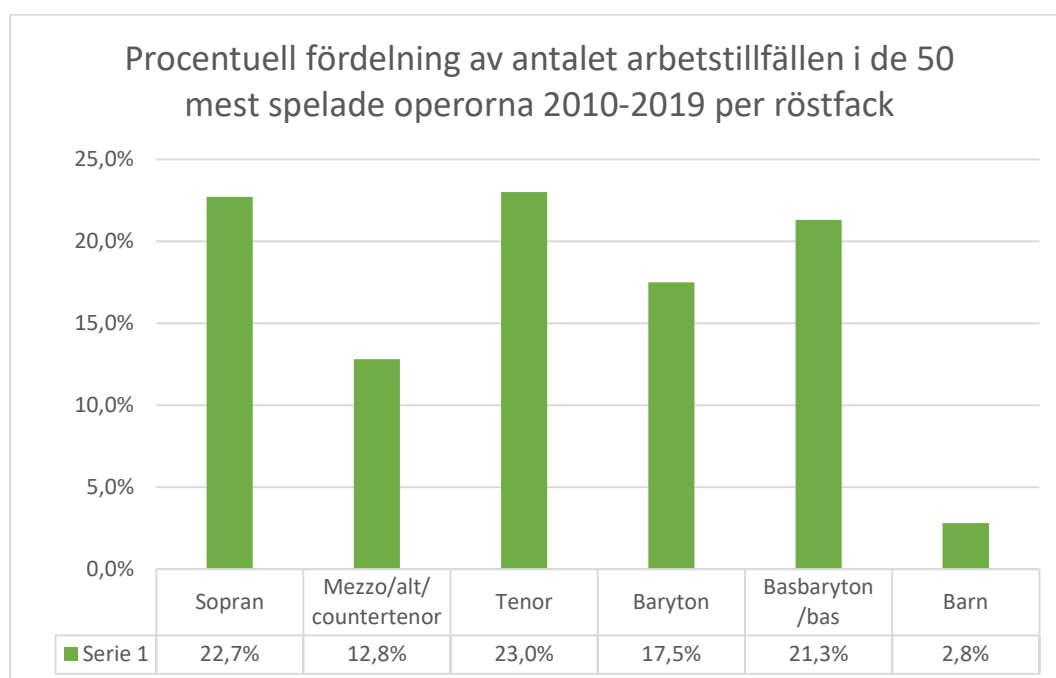


Bild 3: Stapeldiagram över procentuell fördelning av antalet arbetstillfällen i de 50 mest spelade operorna 2010–2019 per röstfack. Egen bildproduktion.

35 % gick till kvinnligt grupperade röstfack
 varav 23 % till sopraner
 varav 13 % till mezzo/alt/countertenorer
 62 % gick till manligt grupperade röstfack

varav 23 % till tenorer
varav 18 % till baritänger
varav 21 % gick till basbaryton/basar
3 % gick till barn.

Detta innebär bland annat att

Det är 1,75 arbetstillfällen för manliga röstfack för varje arbetstillfälle för ett kvinnligt röstfack.

Det är 1,02 arbetstillfällen för tenorer för varje arbetstillfälle för sopraner.

Det är 3,03 arbetstillfällen för baryton/basbaryton/bas för varje arbetstillfälle för mezzo/alt/countertenorer.⁷

Om man bara räknar förhållandena mellan arbetstillfällena för vuxna sångare och tänker bort barnsolisterna, blir alltså fördelningen ca 64 % till de manligt grupperade röstfacken, och ca 36 till de kvinnligt grupperade röstfacken.

6.2 Röstfacksfördelningen bland utbildade sångare

Jag har försökt samla statistik om antalet utbildade sångare/sångare i branschen. Att faktiskt utröna den exakta fördelningen av alla yrkesverksamma eller utbildade operasångare skulle vara mycket svårt att genomföra i praktiken. Jag har därför utgått från de källor som jag haft tillgång till. De två svenska underlag jag utgått från fick jag tag på via administrationerna på Sveriges två stora operahögskolor, samt ur fackförbundet Scen & Films enkätundersökning för sångare från 2020, som skickades ut till alla medlemmar i sångaravdelningen. De två USA-baserade underlagen blev jag hänvisad till av den amerikanske journalisten Zach Finkelstein, när jag hjälpte honom att göra research inför den tidigare nämnda exposén i *The Middle Class Artist*.

6.2.1 Sverige: Studenter vid Operahögskolorna i Göteborg och Stockholm

Från administrationerna på Operahögskolorna i Göteborg och Stockholm fick jag tillgång till listor på studenter på skolorna med avgångsår/planerat avgångsår från år 2010 till år 2019. Dessa listor innehöll namn och röstfack. Jag har även kontaktat studenter som gått/går på skolorna efter det, och har på så sätt kunnat sammanställa fördelningen på alla sångare med planerat examensdatum fram till med 2023. Resultatet redovisar jag i Bilaga 2, samt i grafen nedan.

⁷ Bryngelsson. (2020). Bilaga 1.

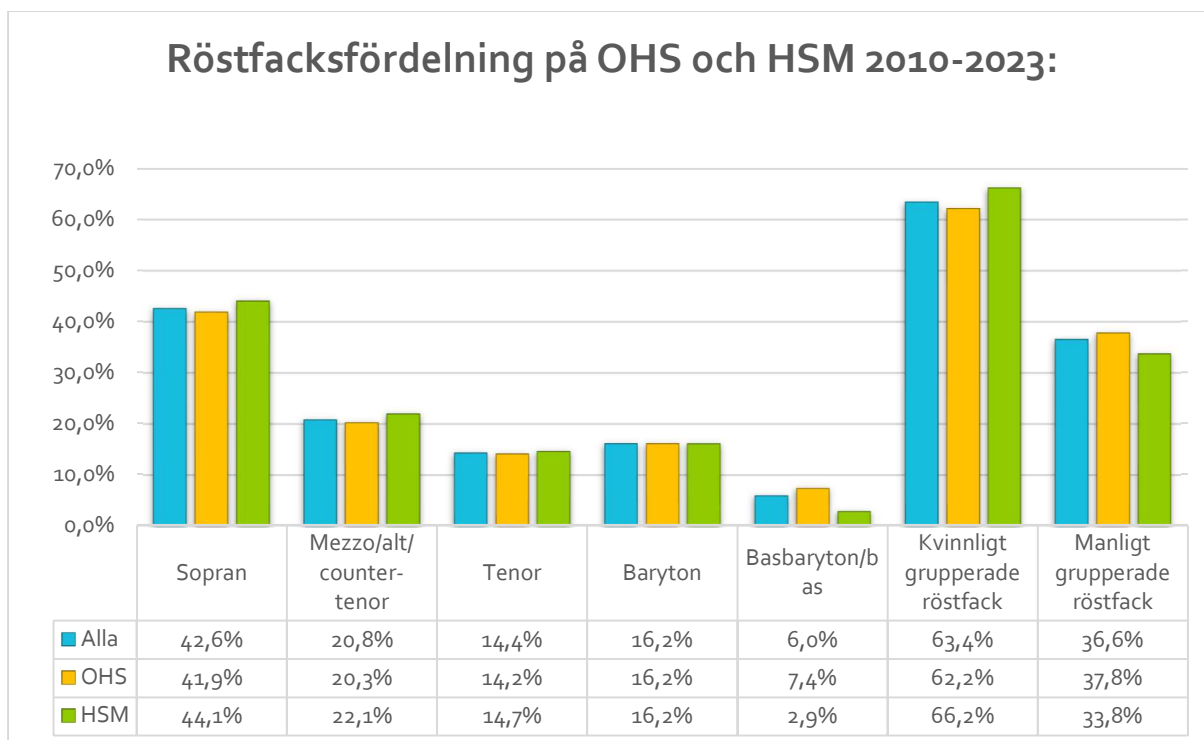


Bild 4: Stapeldiagram över röstfacksfördelningen på OHS och HSM 2010–2023.⁸

I snitt har 63,4 % av de som utbildats vid Operahögskolorna i Göteborg och Stockholm under dessa år tillhört de kvinnligt grupperade röstfacken, och 36,6 % de manligt grupperade röstfacken. Den största andelen har varit sopraner, med en andel på 42,6 %, vilket är mer än alla mezzo/alt/countertenorer, tenorer och basbaryton/basar sammanräknat. Jag har kontrollerat så att ingen person förekommit flera gånger, även om hen skulle ha läst flera utbildningar eller vid båda skolorna.⁹

6.2.2 Sverige: Fackförbundet Scen och Films Enkätundersökning

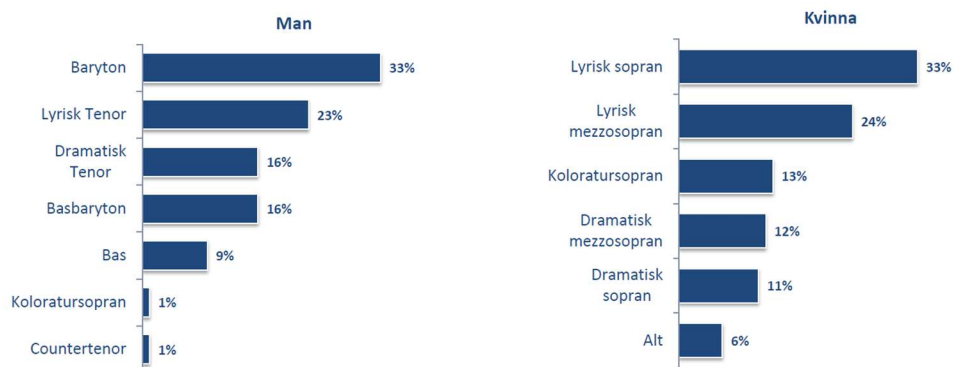
Fackförbundet Scen och Film (tidigare Teaterförbundet) gjorde 2021 en enkätundersökning om arbetssituationen för sina medlemmar. Bland de som svarade på enkäten, var röstfacksfördelningen som följer:

⁸ Bryngelsson (2022a) Bilaga 2.

⁹ Ibid.

Männen är främst baryton eller lyriska tenorer medan kvinnorna som svarat främst är lyriska sopraner eller lyriska mezzosopraner.

B1. Ditt röstfack (välj det röstfack du främst är verksam inom):



Bas: Totalt n=194, Man n=79, Kvinna n=115

9 – © Ipsos

Bild 5: Stapeldiagram över röstfacksfördelningen i Scen och Films enkätundersökning 2021.¹⁰

60 % av de svarande på Scen och Films enkätundersökning tillhör alltså det som jag benämner kvinnligt grupperade röstfack, och 40 % de manligt grupperade röstfacken.

6.2.3 USA: National Center for Education Statistics

Internet-tidningen *The Middleclass Artist* gick igenom statistik från USA:s *National Center for Education Statistics (NCES)* för att se hur många män respektive kvinnor som avslutade en högskoleutbildning i opera och/eller klassisk sång i USA mellan 1992—2019. Grafen nedan är hämtad från deras artikel.¹¹

¹⁰ IPSOS/Fackförbundet Scen & Film (2021).

¹¹ Finkelstein, Z, Varga, D. L. LaBonte, H. (2020).

Voice and Opera Degrees Awarded, First Major by Gender (1992-2019)

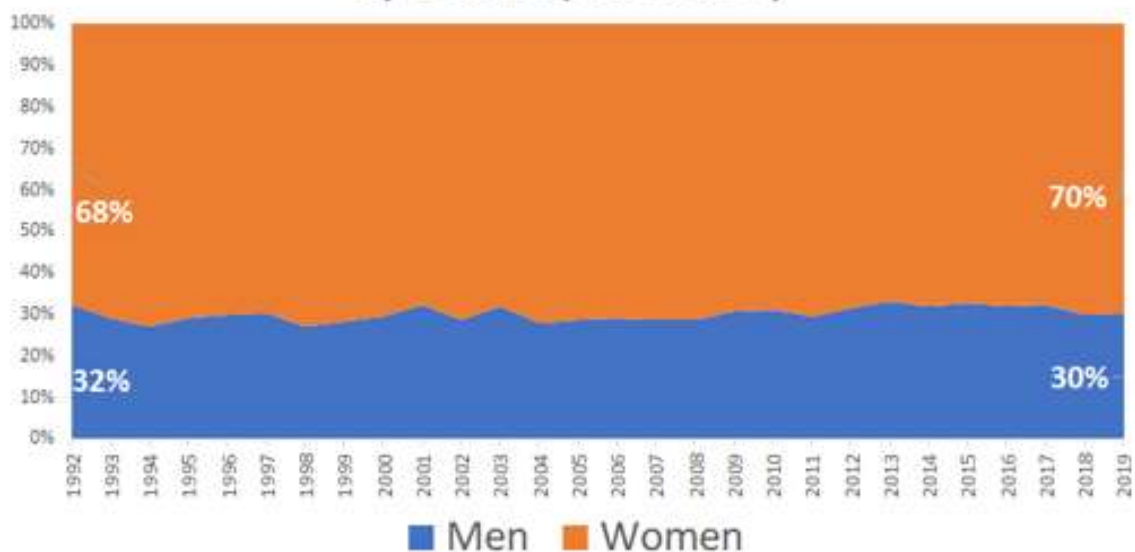


Bild 6: Diagram på examina inom klassisk sång och opera fördelade per kön i USA 1992–2019.¹²

Resultatet tydliggjorde att i snitt ca 70 % under dessa tre årtionden var kvinnor och ca 30 % män. Specifikation i form av röstfack saknas.

6.2.4 USA: Data USA – Voice and Opera

DataUSA är en amerikansk hemsida som samlar och bearbetar statistik om utbildning och arbete i USA. Under utbildningsinformationen om "Voice and Opera", under rubriken "Sex imbalance for Common Institutions" har de samlat antalet utgivna examina vid de fem institutioner som examinerar flest sångare i klassisk musik och opera i USA 2012–2020. 70,4 % av dessa examina togs ut av kvinnor och 29,6 % av män.¹³ Även här saknas specifikation efter röstfack.

6.2.5 Sammanfattning av röstfacksfördelning

I de olika källor som jag jämfört har alltså mellan 60 till 70 % av de utbildade sångarna (eller i exemplet med Scen och Films enkätundersökning de verksamma sångarna) tillhört kvinnligt grupperade röstfack, och 30 till 40 % de i manligt grupperade röstfack. Dessa är alltså på närapå den motsatta könsrelaterade röstfacksfördelningen än röstfacksfördelningen av antalet arbetstillfällen i del 6.1.

6.3 Jämförande av resultaten Bilaga 1 och Bilaga 2

Låt oss jämföra förhållandena i *Bilaga 1* och *Bilaga 2*, det vill säga fördelningen av antalet arbetstillfällen per röstfack i alla registrerade uppsättningar av de 50 mest spelade operorna

¹² Finkelstein, Z, Varga, D. L. LaBonte, H. (2020).

¹³ DataUSA. (u.å.). *Voice & Opera*.

under en 10-årstid och fördelningen av sångare per röstfack på Sveriges två största operautbildningar under 13 års tid. Naturligtvis finns det ingen garanti att förhållandet mellan röstfacken på operahögskolorna exakt motsvarar förhållandet mellan alla sångare som aktivt jobbar som operasångare i hela världen under samma period. Men då *Bilaga 2* åtminstone gör en bra fingervisning på hur röstfacksfördelningen kan se ut i Sverige, ser jag fortfarande en poäng med att jämföra statistiken i de två bilagorna. Att jag inte räknar in de amerikanska källorna i detta exempel är eftersom de saknar specifikation efter röstfack, men det är värt att notera att det var en ännu högre andel kvinnliga sångare i de amerikanska än i de svenska exemplen.

Vi har en situation där ungefär två tredjedelar av alla jobb går till de manligt grupperade röstfacken, men ungefär två tredjedelar av de utbildade operasångarna tillhör de kvinnligt grupperade röstfacken. Vad innebär det i praktiken?

Tänk att 1000 sångare skulle söka 100 arbetstillfällen enligt förhållandena i Bilaga 1 och 2:

634 sångare i kvinnligt grupperade röstfack och 366 sångare i manligt grupperade röstfack söker 35,4 jobb för kvinnligt grupperade röstfack och 61,8 jobb för manligt grupperade röstfack. (2,8 av jobben går till barn.) Innan personliga egenskaper och färdigheter räknas in, har då sångarna i kvinnligt grupperade röstfack i snitt 5,6 % chans att få ett arbetstillfälle. För de manligt grupperade röstfacken blir motsvarande siffra 16,9 % chans till ett arbetstillfälle.

När 1000 sångare som söker 100 arbetstillfällen:

426 sopraner söker 22,7 arbetstillfällen = 5,2 % chans

208 mezzo/alt/countertenorer söker 12,8 arbetstillfällen = 6,2 % chans

144 tenorer söker 23 arbetstillfällen = 16,0 % chans

162 baritänger söker 17,5 arbetstillfällen = 10,8 % chans

60 basbaryton/basar söker 21,3 arbetstillfällen = 35,5 % chans

Diagrammet ger en visuell överblick:

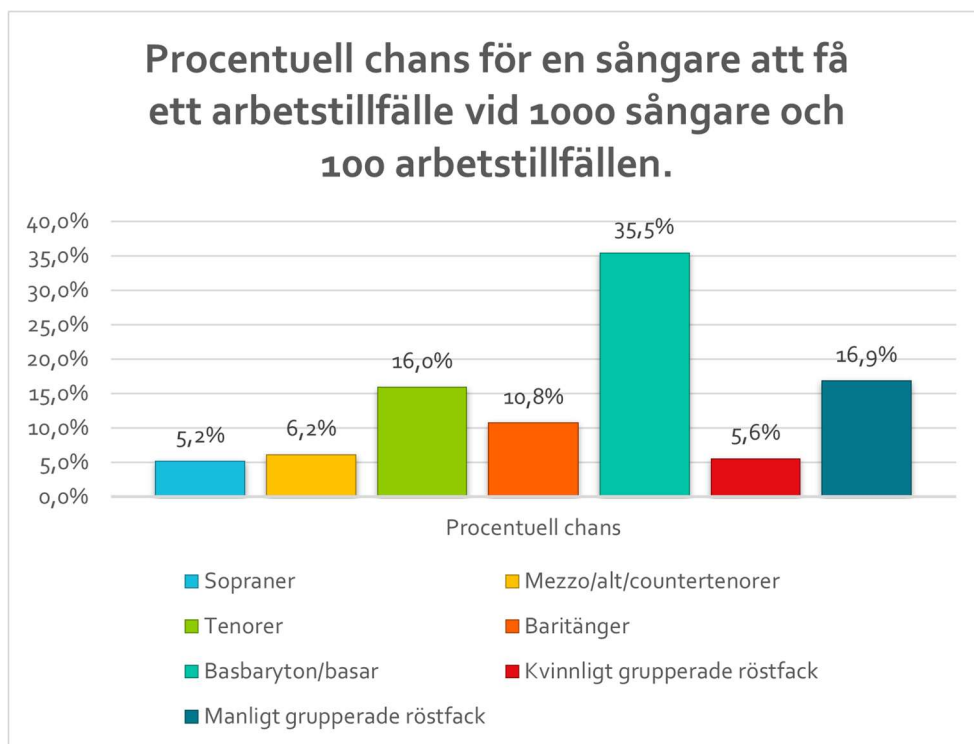


Bild 7: Stapeldiagram över den procentuella chansen för sångare de olika röstfacken att få ett arbetstillfälle när 1000 sångare söker 100 arbetstillfällen. Egen bildproduktion.

Med samma premisser och med utgångspunkt i röstfacksfördelningen av arbetstillfällen och fördelningen av antalet utbildade sångare i respektive röstfack, så kan man även räkna ut sannolikhetsförhållanden *mellan* de olika röstfacken. Innan man tar hänsyn till sångarnas personliga egenskaper och färdigheter, innebär detta alltså följande sannolikhetsförhållanden, oavsett hur många sångare som söker hur många arbetstillfällen, (som gäller så länge förutsättningarna i Bilaga 1 och 2 kvarstår):

- Det är enligt dessa förutsättningar ca **3 gånger högre sannolikhet** för någon i ett manligt grupperat röstfack att få ett tillgängligt arbetstillfälle, än för någon i ett kvinnligt grupperat röstfack.
- Mezzo/alt/countertenorer har ca 1,19 gånger så hög sannolikhet som sopraner att få ett arbetstillfälle.
- Baritänger har 2,1 gånger så hög sannolikhet som sopraner, och 1,7 gånger så hög sannolikhet som mezzo/alt/countertenorer att få ett arbetstillfälle.
- Tenorer har 3,1 gånger så hög sannolikhet som sopraner, 2,6 gånger så hög sannolikhet som mezzo/alt/countertenorer och 1,5 gånger så hög sannolikhet som baritänger att få ett arbetstillfälle.
- Basbaryton/basar har 6,8 gånger så hög sannolikhet som sopraner, 5,7 gånger så hög sannolikhet som mezzo/alt/countertenorer, 3,3 gånger så hög sannolikhet som baritänger och 2,2 gånger så hög sannolikhet som tenorer att få ett arbetstillfälle.

Så länge de inneboende förhållandena mellan antalet sångare (enligt Bilaga 2) och antalet arbetstillfällen (enligt Bilaga 1) kvarstår, så kvarstår även dessa sannolikhetsförhållanden

mellan röstfacken, oavsett hur många sångare som söker ett visst antal arbetstillfällen. Detta blir effekten av att det finns fler utbildade sångare i de kvinnliga röstfacken som tävlar om färre tillgängliga jobb.

6.4 Försörjningsdiskrepansen i praktiken. – Enkätundersökning om försörjningsmöjligheter bland före detta studenter vid HSM/OHS

6.4.1 Metod

Bilaga 3 i detta arbete är en enkätundersökning, där de svarande är före detta studenter vid operahögskolorna i Göteborg och Stockholm, med planerat examensår 2010–2019. Syftet med undersökningen var att undersöka hur många som försörjer sig som sångare, och hur detta har något samband med röstfackstillhörighet/kön, vilken skola man studerat vid, och om huruvida man har agent eller ej. Nedan följer en beskrivning av tillvägagångssättet ur Bilaga 3. För ytterligare förtydliganden hänvisar jag till Bilaga 3.

Enkäten är ett försök till en totalundersökning, en statistisk undersökning där hela den aktuella ”populationen” tillfrågas. Alla studenter som studerat opera på antingen *Operahögskolan i Stockholm*¹⁴ (hädanefter refererad till som OHS) eller *Högskolan för Scen och Musik i Göteborg* (hädanefter refererad till som HSM) med planerat examensår 2010–2019 har tillfrågats. Jag har fått kompletta listor på alla tidigare studenter under denna period från direkt från skolornas respektive administration. Av integritetsskäl har alla på listorna anonymiserats i arbetet.

[...] Kontakten med de svarande har skett via mejladresser som funnits på de svarandens professionella hemsidor, eller via Facebook Messenger.

Tyvärr har jag inte kunnat få in svar från alla. En stor del av de saknade svaren beror sannolikt på att mina meddelanden inte har kommit fram. Facebook Messenger har ett skräppost-filter när personerna inte har kontakt sedan tidigare, och hos flertalet mottagare har jag fastnat i detta. [...] Därför har jag även bitt gemensamma bekanta att sända enkäten. I enstaka fall har jag även funnit E-mailadresser som jag skickat enkäten till. Några har sedan valt att inte svara på enkäten och några har glömt bort eller valt att inte svara.¹⁵

6.4.2 Resultat

I Bilaga 3 återfinns hela enkätrapporten, grafer som jag sammanställt med diverse samband och resultat som enkäten visat på. Nedan inkluderar jag de grafer från de tre frågor som jag anser har störst relevans för denna uppsats.

Försörjning som sångare från examen fram till slutet av 2019

Denna fråga gäller huruvida de svaranden försörjde sig som sångare från examen fram till slutet av 2019. [...] Observera att inga exakta siffror har efterfrågats angående försörjning – målet med frågan har varit att få en överblick i hur många som kunnat försörja sig enbart som sångare, som sångare med hjälp av kompletterande inkomster, och inte alls som sångare.¹⁶

¹⁴ Numera Institutionen för Opera vid Stockholms Konsthögskola

¹⁵ Bryngelsson (2022b), s. 2

¹⁶ Ibid, s. 17

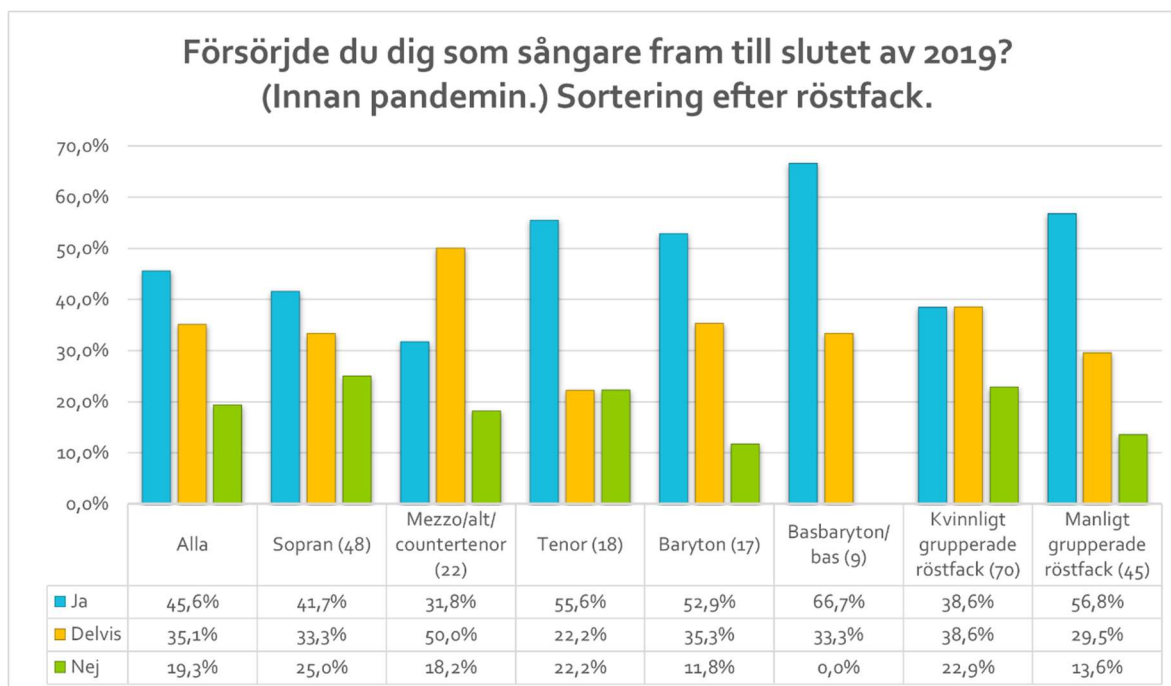


Bild 8: Stapeldiagram över frågan "Försörjde du dig som sångare till slutet av 2019?" Sorterat efter röstfack.¹⁷

Bland de *manligt grupperade röstfacken* har en mycket högre andel angett att de försörjt sig som sångare än bland de *kvinnligt grupperade* – 56,8 % mot 38,6 % - en skillnad på nästan 18 procentenheter. Andelen som svarat delvis är bland de *kvinnligt grupperade röstfacken* något högre, med 38,6 %, än bland de *manligt grupperade röstfacken*, med 29,5 %. Det är 22,9 % bland de *kvinnligt grupperade röstfacken* som inte alls försörjt sig som sångare och 13,6 % bland de *manligt grupperade röstfacken*.

När det gäller de olika röstfacken har basbaryton/basarna den högsta andelen som angett att de försörjt sig som sångare – 66,7 % har svarat "Ja" och 33,3 % har svarat "Delvis". Detta följs av tenorerna där 55,6 % svarade "Ja", och 22,2 % svarade "Delvis". Lägst andel som svarat att de försörjt sig som sångare är mezzo/alt/countertenorerna med 31,8 %. Denna grupp hade dock den högsta andel som svarat "Delvis", med 50,0 %.

[..]Bland sopranerna var det högst andel som angav att de inte försörjt sig som sångare fram till och med slutet på 2019, med en andel på hela 25,0 % som svarade "Nej". Sopranerna hade också den näst lägsta andelen "Ja"-svar efter mezzo/alt/countertenorerna, med 41,7 % som angav att de försörjde sig som sångare fram till 2019.¹⁸

¹⁷ Bryngelsson (2022b), s. 17

¹⁸ Ibid, s. 17-18

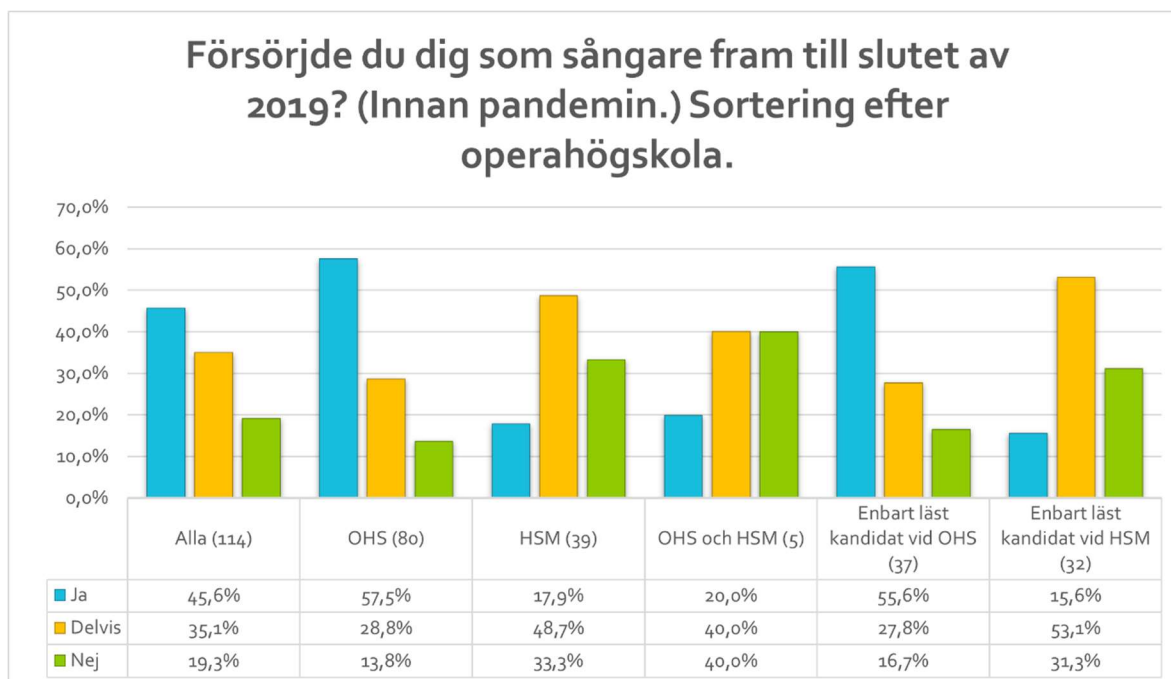
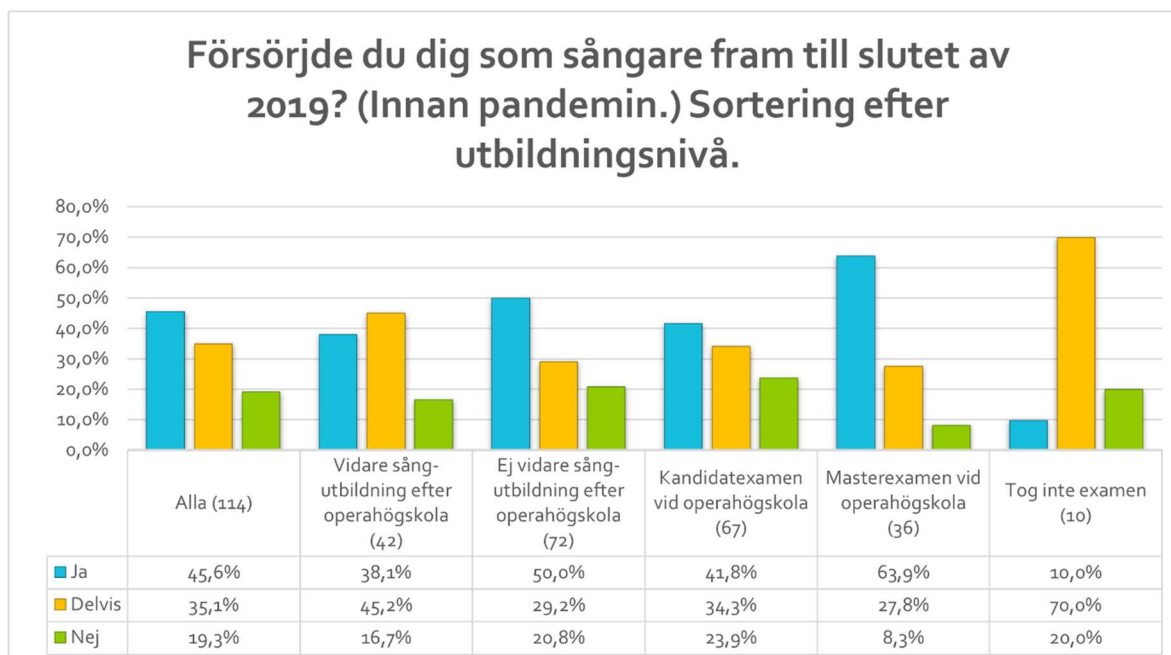


Bild 9: Stapeldiagram över frågan "Försörjde du dig som sångare till slutet av 2019?" Sorterat efter operahögskola.¹⁹

Skillnaden på om man försörjde sig som sångare fram till slutet av 2019 är stor när man jämför svaren från tidigare studenter vid de olika operahögskolorna. Bland de tidigare studenterna från OHS svarade 57,5 % att de hade försörjt sig som sångare fram till 2019, i jämförelse enbart 17,9 % bland de tidigare studenterna från HSM. Detta är en skillnad på nästan 40 procentenheter. De från HSM svarade till en mycket högre grad "Delvis" på frågan, med en andel på 48,7 %. I jämförelse svarade 28,8 % av de svarande från OHS "Delvis". Därmed angav enbart 13,8 % av de svarande från OHS "Nej", alltså att de inte försörjde sig som sångare, medan motsvarande andel bland de svarande från HSM var 33,3 % - mer än dubbla andelen.²⁰



¹⁹ Bryngelsson (2022b), s. 18

²⁰ Ibid

Bild 10: Stapeldiagram över frågan "Försörjde du dig som sångare till slutet av 2019?" Sorterat efter utbildningsnivå.²¹

En mycket högre andel av de som studerat på *masternivå vid operahögskola* angav att de försörjde sig som sångare fram till och med 2019 (63,9 %), i jämförelse med de som studerat på *kandidatnivå vid operahögskola* (41,8 %). Enbart 8,3 % av de som studerat på masternivå svarade att de inte hade försörjt sig som sångare, medan 23,9 % av de som studerat på kandidatnivå svarade det samma.²²

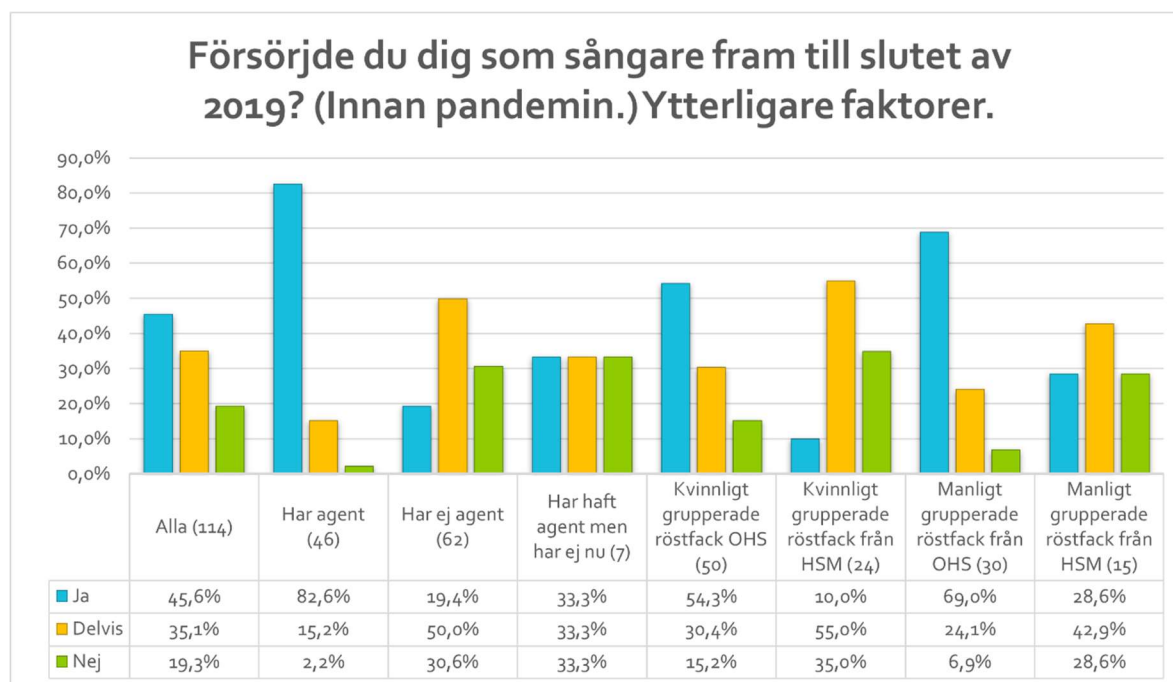


Bild 11: Stapeldiagram över frågan "Försörjde du dig som sångare till slutet av 2019?" Sorterat efter ytterligare faktorer.²³

Hela 82,6 % av de som angav att de har agent angav också att de försörjde sig som sångare fram till och med 2019, och i denna grupp svarade enbart 2,2 % att de inte försörjde sig som sångare. Därmed är detta den faktor som hade enskilt störst påverkan på denna fråga. Av de som angav att de inte har agent svarade 19,4 % "Ja" på frågan. Differensen mellan de som har agent och inte ligger här alltså på 63,2 procentenheter.

I denna graf har jag även kombinerat de två faktorer som förutom agentur hade störst påverkan på svaren – nämligen kvinnligt respektive *manligt grupperade röstfack* och tidigare studenter vid OHS respektive HSM. Även här blir differenserna väldigt stora. Den största skillnaden är mellan *de manligt grupperade röstfacken* från OHS, där 69,0 % angav att de försörjde sig som sångare, i jämförelse med *de kvinnligt grupperade röstfacken* från HSM, där samma andel enbart var 10,0 % - en differens på 59 procentenheter. Även om ungefär hälften av *de kvinnligt grupperade röstfacken* från HSM uppgav att "Delvis" försörjt sig som sångare, så svarade hela 35,0 % "Nej" på frågan. Detta är att jämföra med *de manligt grupperade röstfacken* från OHS där enbart 6,9 % svarade "Nej".

Även om det på denna fråga fanns en mycket stor diskrepans mellan *de kvinnligt* och *manligt grupperade röstfacken*, så är skillnaden mellan de båda operahögskolorna så pass stor att även *de kvinnligt grupperade röstfacken* från OHS svarade att de försörjde sig som sångare (54,3 %) i högre grad än *de manligt grupperade röstfacken* från HSM (28,6 %).²⁴

²¹ Bryngelsson (2022b), s. 19

²² Ibid.

²³ Ibid, s. 20

²⁴ Ibid, s. 20

Försörjningssätt under 2019

[Nästa] fråga gällde alltså på vilket sätt de svarande försörjde sig under just 2019 – (till skillnad från [fråga 3.9](#) som gällde från examen fram till och med slutet av 2019). Här kan de totala delsummorna överstiga 100 % per kategori, eftersom de svarande har haft möjlighet att välja flera alternativ som var aktuella för dem. Svaren har angetts i färdiga alternativ, och de svarande har haft möjlighet att komplettera i fri text. Dessa svar har jag sedan grupperat i nedanstående kategorier, för att få ett mer överskådligt resultat.²⁵

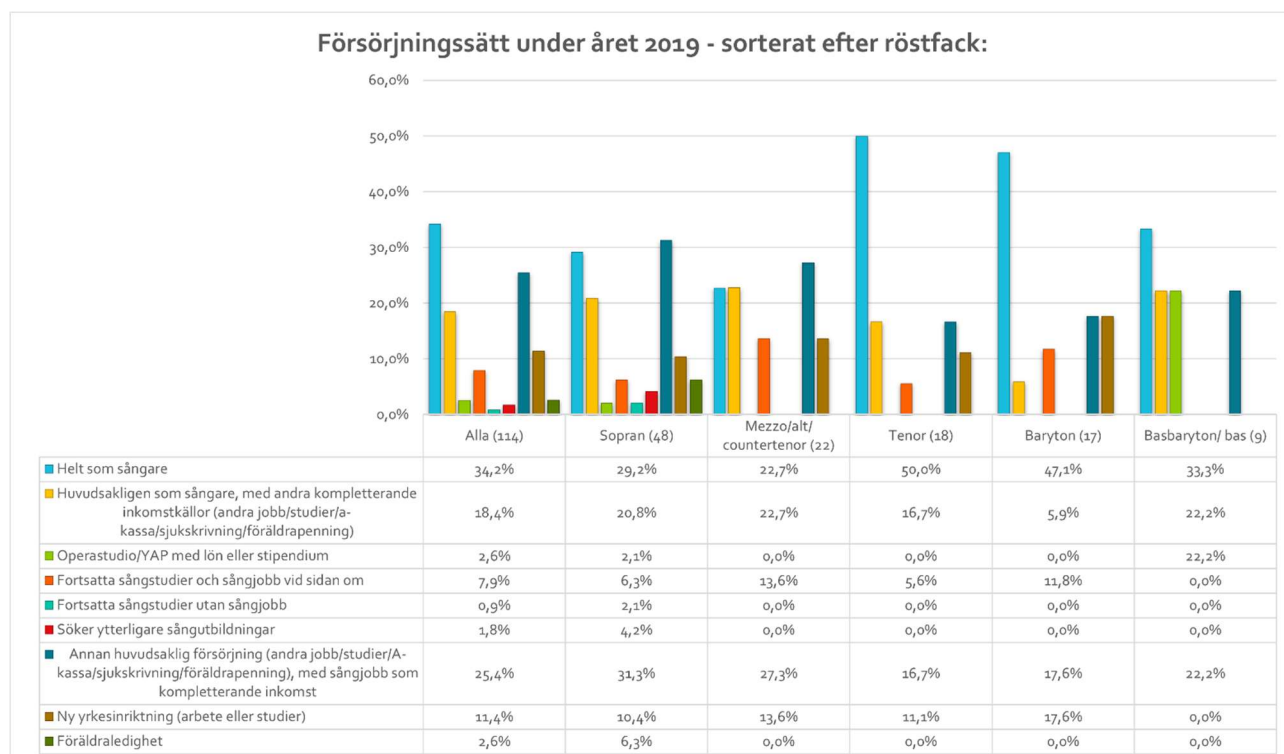


Bild 12: Stapeldiagram över frågan försörjningssätt under 2019. Sorterat efter röstfack.²⁶

Enbart 34,2 % av alla svarande angav att de försörjde sig *helt som sångare* under 2019, det vill säga utan några kompletterande inkomster. Skillnaden är stor mellan de olika röstfacken. Mezzo/alt/countertenorerna hade den lägsta andelen som försörjde sig *helt som sångare* på 22,7 %. Detta följs av soprانerna, med en andel på 29,2 %. Högst andel som försörjde sig *helt som sångare* återfinns hos tenorerna med 50,0 %, och baritängerna med 47,1 %. Basbaryton/basarna ligger nära snittet, med 33,3 %.

Basbaryton/basarna och mezzo/alt/countertenorerna är dock de med högst andel som försörjde sig *huvudsakligen som sångare, med andra kompletterande inkomster*, med 22,2 % respektive 22,7 %. Lägst andel i denna kategori hade baritängerna med 5,9 %, följt av tenorerna med 16,7 %.

[...] När det gäller svaranden som försörjde sig med en *ny yrkesinriktning*, låg baritängerna högst med 17,6 %, följt av mezzo/alt/countertenorer med 13,6 %. Bland basbaryton/basar var andelen 0 %. Soprانer och tenorer låg nära snittet, med 10,4 % respektive 11,1 %.²⁷

²⁵ Bryngelsson (2022b), s. 21–22

²⁶ Ibid, s. 22

²⁷ Ibid.

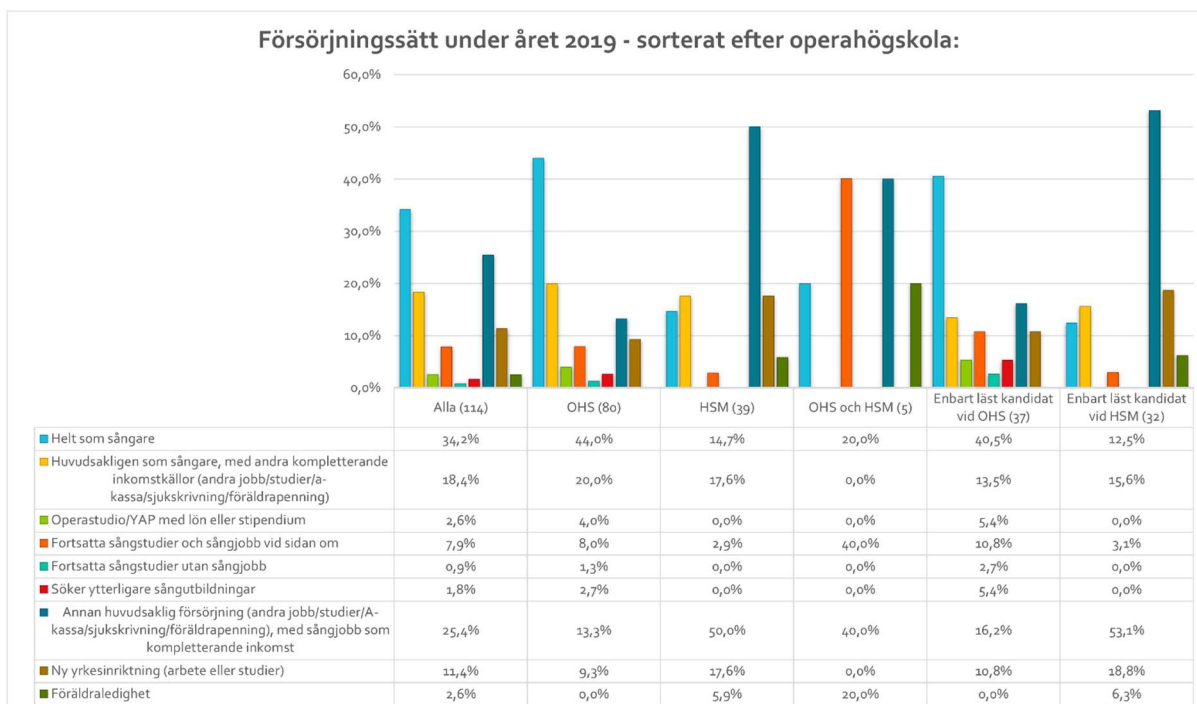


Bild 13: Stapeldiagram över frågan försörjningsätt under 2019. Sorterat efter operahögskola. ²⁸

Andelen som angett att de försörjde sig *helt som sångare* under 2019 är ungefär det tredubbla bland tidigare studenter vid OHS (44,0 %) gentemot tidigare studenter vid HSM (14,7 %).

Bland de som försörjde sig *huvudsakligen som sångare, med andra kompletterande inkomstkällor* skiljer det inte lika mycket, med en svarsandel på 20,0 % bland de svarande från OHS, och 17,6 % bland de svarande från HSM.

Förhållandet bland de som angav att de hade *Annan huvudsaklig försörjning, med sångjobb som kompletterande inkomst* är de motsatta, men större, än bland de som försörjde sig *helt som sångare*. 13,3 % av de svarande som gått på OHS angav *annan huvudsaklig försörjning, med sångjobb som kompletterande inkomst*, gentemot hela 50,0 % av de som gått på HSM.

En nära på dubbelt så hög andel av de som gått på HSM anger att de försörjde sig med en *ny yrkesinriktning* 2019 (17,6 %) än de som gått på OHS (9,3 %).²⁹

²⁸ Bryngelsson (2022b), s. 23

²⁹ Ibid

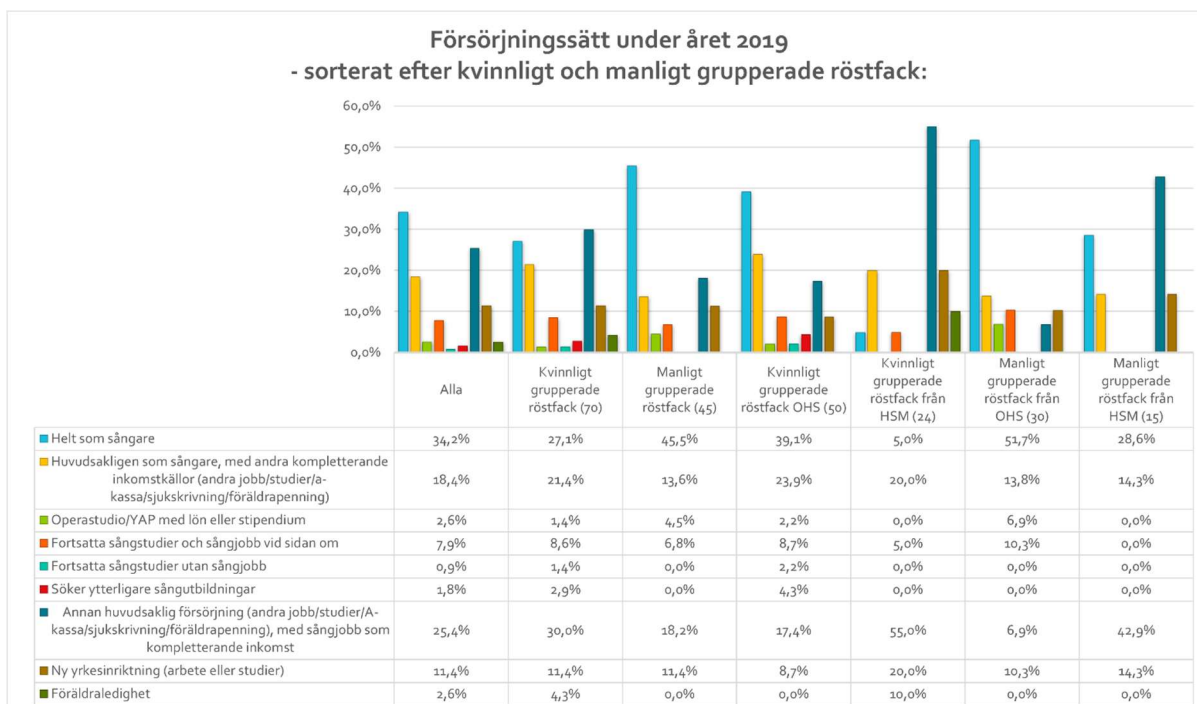


Bild 14: Stapeldiagram över frågan försörjningssätt under 2019. Sorterat efter manligt och kvinnligt grupperade röstfack. ³⁰

I snitt försörjde sig 27,1 % av de svarande i *kvinnligt grupperade röstfack helt som sångare* under 2019. Bland de *manligt grupperade röstfacken* svarade 45,5 % att de försörjde sig *helt som sångare*.

Den största skillnaden syns när man jämför svaranden i *kvinnligt grupperade röstfack* från HSM och *manligt grupperade röstfack* från OHS. Bland de *kvinnligt grupperade röstfacken* från HSM svarade enbart 5,0 % att de försörjde sig *helt som sångare* 2019, vilket är att jämföra med 51,7 % av de svarande i de *manligt grupperade röstfacken* från OHS. I mitten hamnar de *kvinnligt grupperade röstfacken* från OHS med 39,1 %, följt av de *manligt grupperade röstfacken* från HSM 28,6 %.

[...] Skillnaden på andelen som försörjde sig via en *ny yrkesinriktning* var obetydlig när man jämför de *manligt* respektive *kvinnligt grupperade röstfacken*. De med lägst andel som försörjde sig via en *ny yrkesinriktning* var de svarande i *kvinnligt grupperade röstfack* från OHS, med 8,7 %, följt av de i *manligt grupperade röstfack* från OHS med 11,4 %. För de *manligt grupperade röstfacken* från HSM låg denna svarsandel på 14,3 % och för de *kvinnligt grupperade röstfacken* från HSM på 20,0 %. När det gäller personer som valt en *ny yrkesinriktning* har alltså den skola man gått på varit mer inflytelserikt än om man tillhör de *kvinnligt* eller *manligt grupperade röstfacken*. ³¹

³⁰ Bryngelsson (2022b), s. 24

³¹ Ibid, s. 24–25

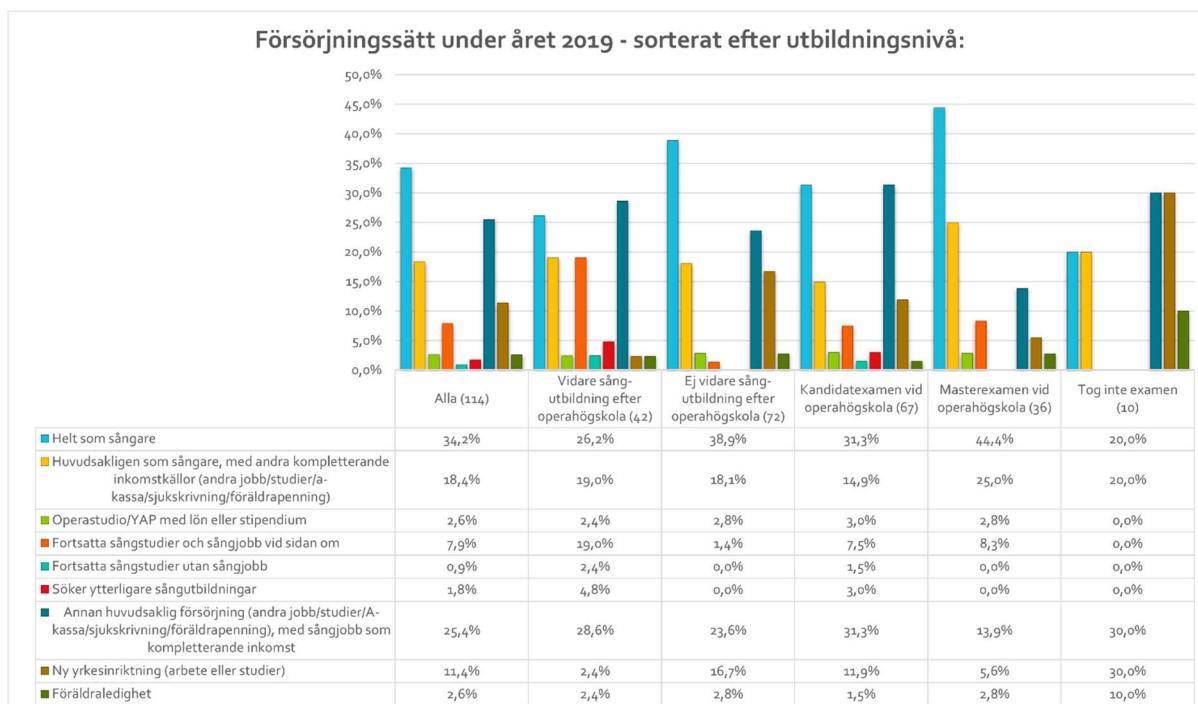


Bild 15: Stapeldiagram över frågan försörjningsätt under 2019. Sorterat efter utbildningsnivå.³²

Av de som enbart läst till en kandidatexamen vid en av operahögskolorna, angav 31,3 % att de försörjde sig *helt som sångare* 2019. Bland de som hade läst master vid en operahögskola var andelen 44,4 %.

Bland de som hade läst *vidare sångutbildning efter operahögskola* var andelen mycket lägre (26,2 %) i jämförelse med de som angav *ej vidare sångutbildning efter operahögskola* (38,9 %) Värt att notera här är dock att ca 20 % av de som angav att de studerat *vidare sångutbildning efter operahögskola* även angav att de fortfarande bedrev *fortsatta sångstudier* under 2019, vilket är mycket högre än någon annan grupp. Medan man fortfarande är student, är det naturligtvis svårare att försörja sig *helt som sångare*.

[...] Däremot var andelen som angav att de 2019 hade en *Ny yrkesinriktning* mycket lägre bland de som angav att de bedrivit vidare sångstudier efter operahögskola (2,4 %) gentemot de som inte bedrivit vidare sångstudier efter operahögskola (16,7 %). Här spelar sannolikt åter igen det faktum in att ca 20 % av de som angav att de bedrivit vidare sångstudier också fortsatt var sångstudenter 2019. Bland de 10 personer som inte tagit ut någon examen från operahögskola angav 30,0 % att de hade en ny yrkesinriktning. Bland de som läst upp till kandidat vid operahögskola var denna andel något högre (11,9 %) gentemot andelen bland de som läst master vid operahögskola (5,6 %).³³

³² Bryngelsson (2022b), s. 25

³³ Ibid, s. 25–26

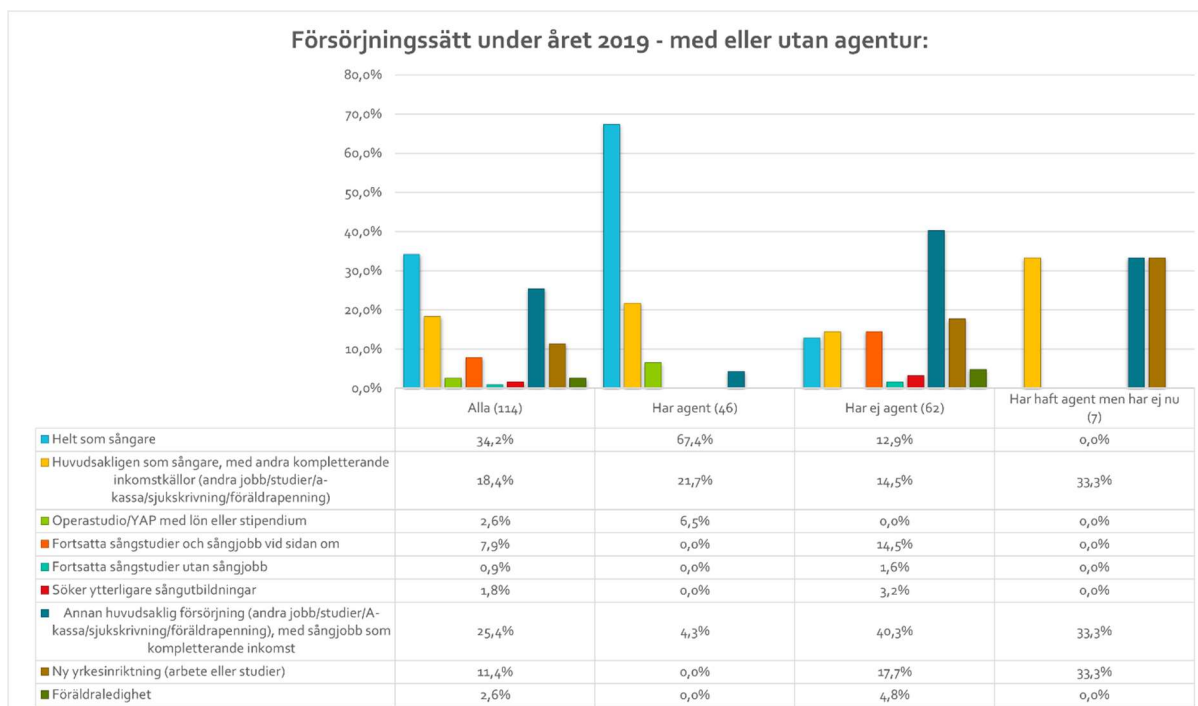


Bild 16: Stapeldiagram över frågan försörjningsätt under 2019. Sorterat efter agentur.³⁴

Av de som angett att de har agent, angav 67,4 % att de försörjde sig *Helt som sångare* 2019, medan motsvarande andel för de som ej har agent var ca 12,9 % - en skillnad på nästan 55 procentenheter.

Skillnaden var mindre bland de som angett att de försörjt sig *Huvudsakligen som sångare, med kompletterande inkomstkällor*, med 21,7 % för de med agent, och 14,5 % med de som var utan.

Endast 4,3 % av de som hade agent angav *Annan huvudsaklig försörjning, med sångjobb som kompletterande inkomst*, medan 40,3 % av de utan agent angav samma svar.

Ingen av de som angav att de hade agent angav att de hade en *Ny yrkesinriktning* (vilket är logiskt, då man förmodligen inte har kvar sin agent om man inte längre jobbar som sångare), gentemot 17,7 % av de som inte hade agent.³⁵

Procentuell andel av inkomst från sångrelaterade jobb under 2019

Vid [nästa] fråga ombads de svarande uppskatta hur många procent av sin inkomst under 2019 som kom ifrån sångrelaterade jobb. Observera att detta alltså är självrapporterade uppskattningar. Frågan har inte heller tagit hänsyn till hur stor den totala inkomsten under 2019 varit.³⁶

³⁴ Bryngelsson (2022b), s. 26

³⁵ Ibid

³⁶ Ibid

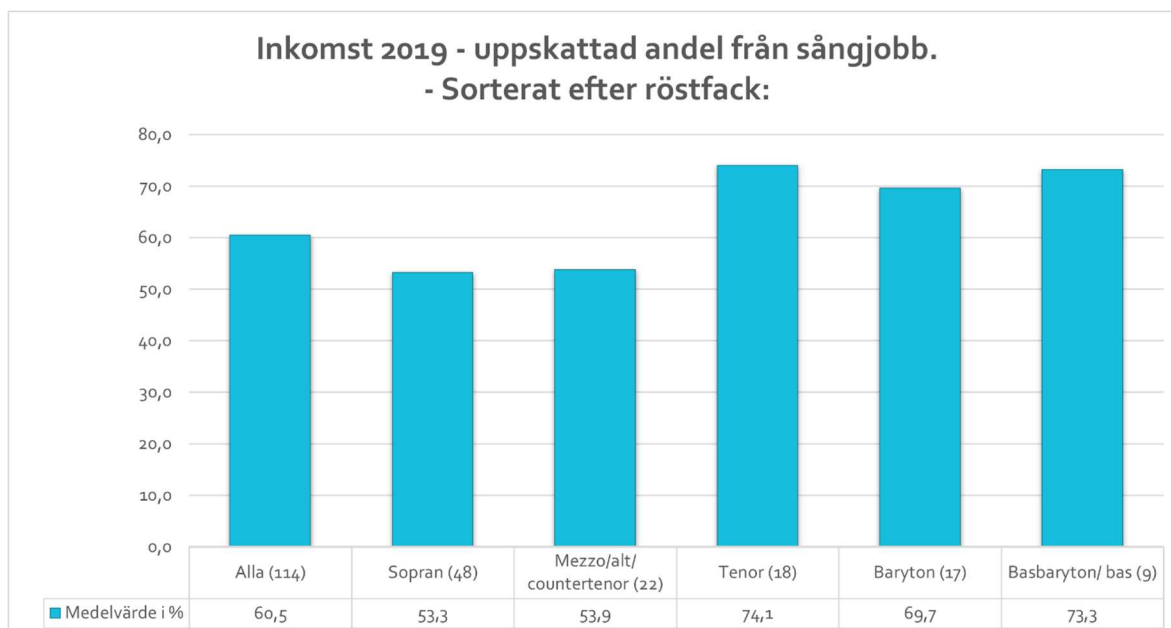


Bild 17: Stapeldiagram över den självuppskattade procenten av inkomst från sångrelaterade jobb under 2019. Sorterat efter röstfack.³⁷

Den självuppskattade procenten av inkomst från sångrelaterade jobb under 2019 låg i snitt på 60,5 %. Uppskattningen var ungefär lika hög för Sopraner (53,3 %) och Mezzo/alt/countertenorer (53,9 %). För Tenorer (74,1 %), Baritängler (69,7 %) samt Basbaryton/basar (73,3 %) låg snittuppskattningen mellan 15–20 procentenheter högre än för de kvinnligt grupperade röstfacken.³⁸

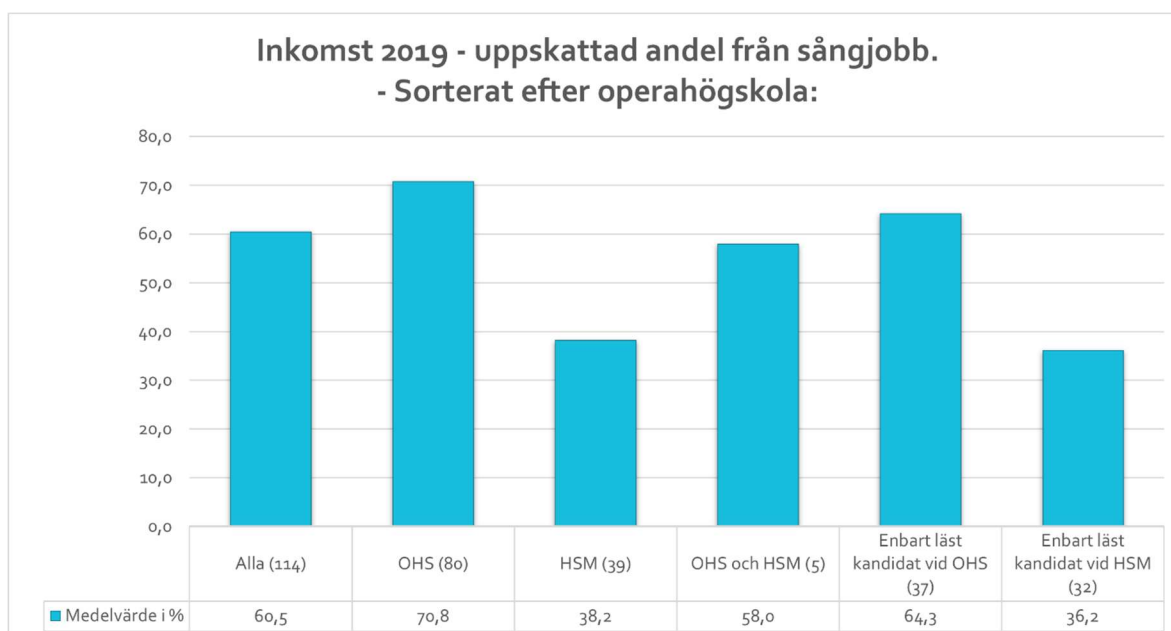


Bild 18: Stapeldiagram över den självuppskattade procenten av inkomst från sångrelaterade jobb under 2019. Sorterat efter operahögskola.³⁹

³⁷ Bryngelsson (2022b), s. 27

³⁸ Ibid

³⁹ Ibid

Före detta studenter vid HSM uppskattade i snitt att 38,2 % av deras inkomst 2019 kom från sångrelaterade jobb, medan motsvarande uppskattning för före detta studenter från OHS låg på 70,8 % - det vill säga ca 1,85 gånger högre. Bland de som gått på båda skolorna låg snittuppskattningen på 58,0 %.⁴⁰

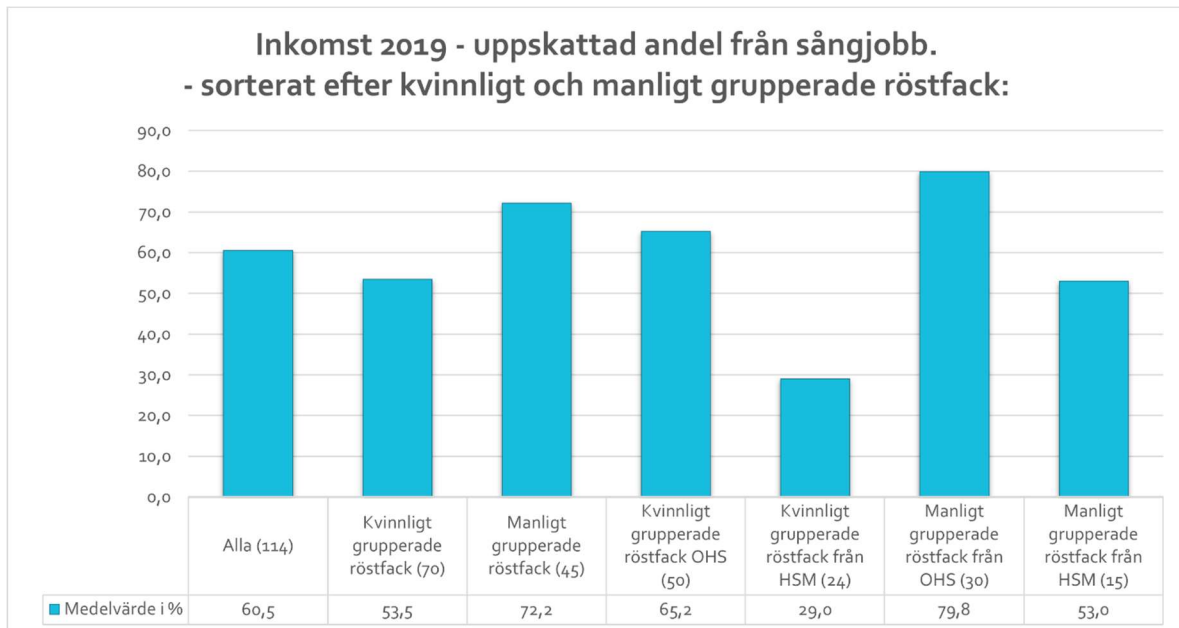


Bild 19: Stapeldiagram över den självuppskattade procenten av inkomst från sångrelaterade jobb under 2019. Sorterat efter kvinnligt och manligt grupperade röstfack.⁴¹

De i *kvinnligt grupperade röstfack* uppskattade i snitt att ca 53,5 % av deras inkomst 2019 kom från sångrelaterade jobb, medan motsvarande snittuppskattning för de *manligt grupperade röstfacken* låg på 72,2 %. De i *manligt grupperade röstfack* uppskattade alltså den procent av deras inkomst som kom ifrån sång till 1,35 gånger högre än de i *kvinnligt grupperade röstfack*, eller en skillnad på 18,7 procentenheter.

När röstfacksgrupperingarna kombineras med vilken skola de svarande studerat, återfinns den högsta snittuppskattningen bland de i *manligt grupperade röstfack från OHS* med 79,8 %. Detta följs av de i *kvinnligt grupperade röstfack från OHS* med en snittuppskattning på 65,2 %, sedan de i *manligt grupperade röstfack från HSM* med 53,0 %, och sist de i *kvinnligt grupperade röstfack från HSM* med 29,0 %. De i *manligt grupperade röstfack från OHS* uppskattade därmed sin procentuella inkomst från sång som 2,75 gånger högre än de i *kvinnligt grupperade röstfack från HSM*, eller 50,8 procentenheter högre.⁴²

⁴⁰ Bryngelsson (2022b), s. 27

⁴¹ Bryngelsson (2022b), s. 28

⁴² Ibid

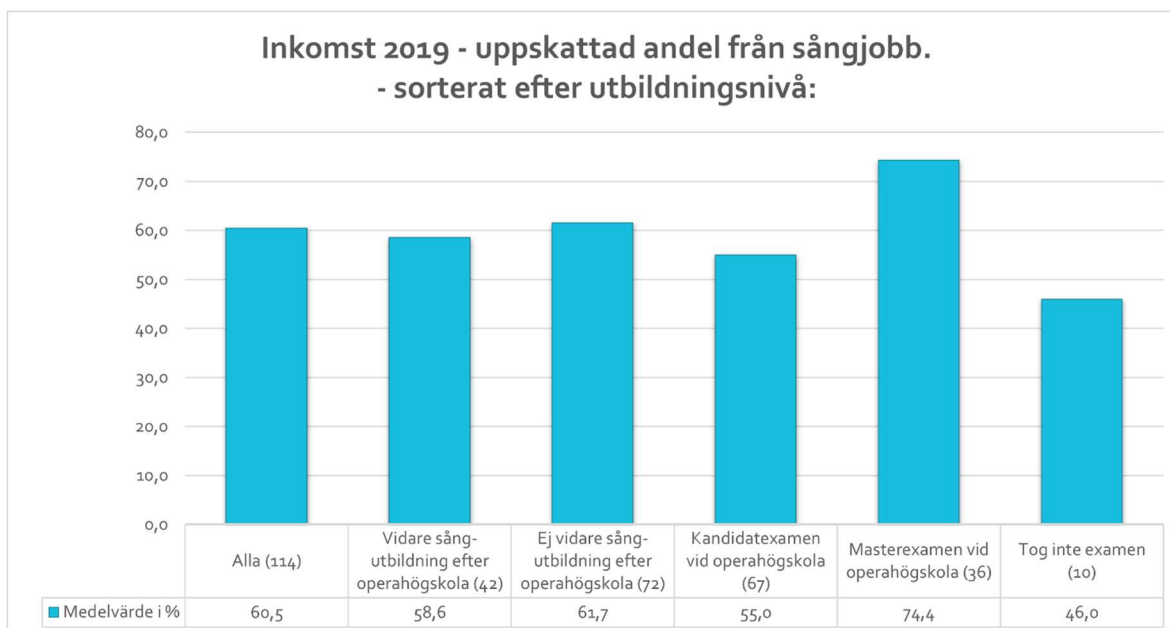


Bild 20: Stapeldiagram över den självuppskattade procenten av inkomst från sångrelaterade jobb under 2019. Sorterat efter utbildningsnivå.⁴³

De som angett att de läst *vidare sångutbildning efter operahögskola* och de som angett att de inte gjort det uppskattade i snitt sin procentuella inkomst från sångrelaterade jobb 2019 till en liknande nivå, på 58,6 respektive ca 61,7 %. De som läst *master vid operahögskola* hade en högre snittuppskattning (74,4 %) än de som läst *kandidat vid operahögskola* (55,0 %), en skillnad på nästan 20 procentenheter. De som inte tog ut sin examen uppskattade i snitt sina inkomster från sång till 46,0 %.⁴⁴

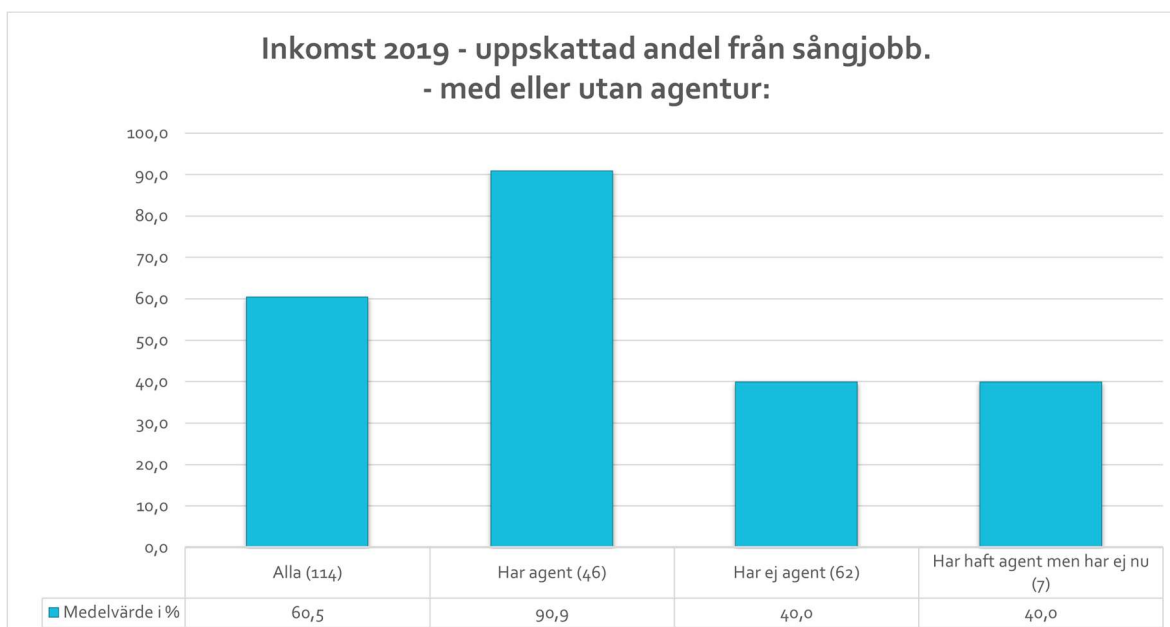


Bild 21: Stapeldiagram över den självuppskattade procenten av inkomst från sångrelaterade jobb under 2019. Sorterat efter agentur.⁴⁵

⁴³ Bryngelsson, M. (2022b) s. 29

⁴⁴ Ibid. s. 29

⁴⁵ Ibid.

De som angav att de hade agent uppskattade i snitt att hela 90,9 % procent av deras inkomst 2019 kom från sångrelaterade jobb. De som angav att de inte hade agent uppskattade i snitt andelen till 40,0 %. De som tidigare har haft agent men inte hade det när de svarade på enkäten, uppskattade i snitt också andelen till 40,0 %.⁴⁶

Bland kvinnorna tjänar en fjärdedel mindre än hundra tusen om året.

B4. Vad var din genomsnittliga årsinkomst de senaste 5 åren innan coronapandemin (dvs totala summan du deklarerat före skatt) från dina solist-uppdrag?

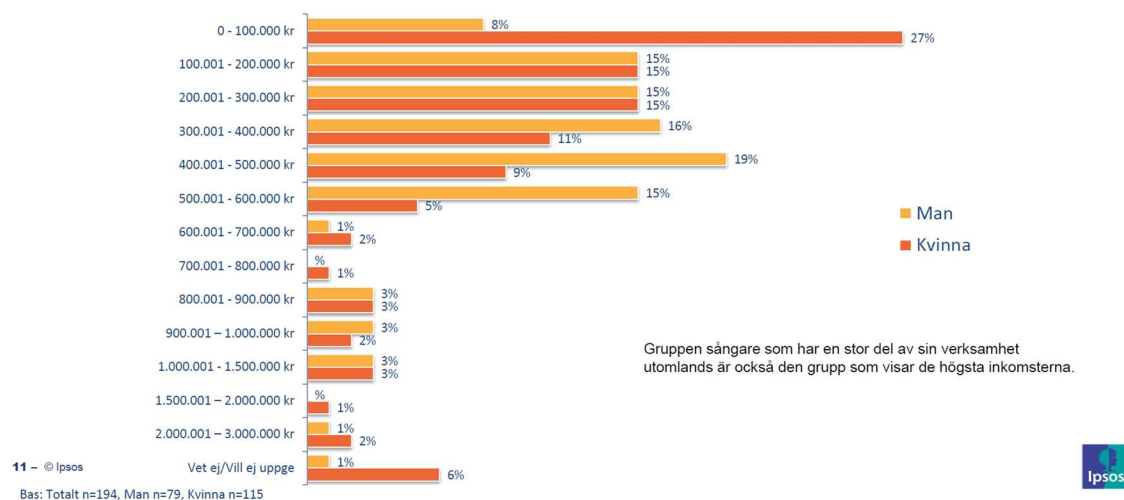


Bild 22: Stapeldiagram över genomsnittlig årsinkomst under 5 år bland de svarande i Scen och Films enkätundersökning.⁴⁷

Den sista grafen ovan kommer från samma enkätundersökning genomförd av fackförbundet Scen och Film som jag refererade till i 6.2.2. Här har de svarande i denna enkät uppgett hur mycket de har tjänat i snitt per år de senaste fem åren. Bland kvinnorna som svarat tjänar 27 % mindre än 100 000 kr per år på solistjobb som sångare, medan motsvarande siffra för männen är 8 procent. 30 procent av både kvinnorna och männen ligger mellan 100 001–300 000 kr per år. 50 % av männen ligger mellan 300 001 och 600 000 kr per år, i jämförelse med enbart 25 % av kvinnorna. Från 600 001 kr per år och uppåt ligger 12 % av männen och 14 % av kvinnorna. En % av männen och 6 % av kvinnorna har valt att inte svara på denna fråga. (Anledningen att summeringarna för vardera grupp inte blir 100 %, är eftersom jag summerat redan avrundande procentandelar.)

6.5 Omarbetningen av *Cendrillon/Askungen* i praktiken

6.5.1 Metoder och mål i arbetet

Sedan våren 2020 har jag arbetat med min omarbetning av Massenets *Cendrillon* till min egen version av *Askungen*.

Valet av *Cendrillon* som utgångsmaterial hade många skäl. Den absolut största anledningen är att jag har älskat musiken ur denna opera sedan första gången jag hörde den. Tillsammans med Humperdincks *Hänsel und Gretel* och Puccinis *Suor Angelica* är det dessutom en av mycket få operor jag känner till från romantiken som nästan uteslutande har

⁴⁶ Bryngelsson, M. (2022b) s. 29–30

⁴⁷ IPSOS/Fackförbundet Scen & Film. (2021), s. 11

huvudroller för kvinnligt grupperade röstfack. Och ju mer data jag samlade in och jämförde om den könsrelaterade diskrepansen i operavärlden, desto tydligare blev det för mig att jag ville arbeta med en opera där många roller går till de kvinnligt grupperade röstfacken. Finns det många roller för kvinnligt grupperade röstfack i originalet, blir det också lättare att ha många roller för kvinnligt grupperade röstfack i min bearbetning.

Dessutom ville jag att det verk jag valde skulle kunna omformas till en föreställning för barn, då barnopera är något jag brinner för. Jag ville därför gärna arbeta med ett genomkomponerat verk utan alldeles för mycket textliga upprepningar, så som barockoperor eller operor från wienklassicismen kan ha. Hade jag inte valt ett genomkomponerat verk, så hade det varit en mycket större utmaning att skapa något som kan hålla en barnpubliks intresse. Inte omöjligt, men svårare.

Suor Angelica med sina mörka tema om barndöd och självmord kunde jag relativt enkelt utesluta som källmaterial för en barn-/familjeopera. Då kvarstod mitt övervägande mellan *Hänsel und Gretel* och *Cendrillon*.

Av ekonomiska skäl vore det bästa även om det inte skulle behövas så många sångare för att sätta upp den. Därmed behövde jag välja en opera där det finns utrymme att ta bort överflödiga roller utan att verket ”tar skada”. Även här anser jag att *Cendrillon* har en fördel som källmaterial. Enligt mig är flera av karaktärerna och flera av scenerna i operan fullständigt onödiga och/eller utdragna. När jag ser på, eller medverkar i, *Hänsel und Gretel*, vill jag inte bli av med en enda minut av musiken eller sagan eftersom den är så väluppbyggd. Men när jag ser eller lyssnar på en inspelning av *Cendrillon*, så spolar jag förbi stora sektioner. Det faktum att jag skulle behöva klippa bort karaktärer i och delar av den opera jag ville jobba med, gav alltså *Cendrillon* stora fördelar. Jag tror nämligen att den har potential att bli mycket, mycket bättre av att destilleras ner till sin essens. För mig blev därför *Cendrillon* det bästa valet att skapa en föreställning av.

Det finns många olika varianter av sagan *Askungen*. De mest kända exemplen är förmodligen bröderna Grimms dystra saga och Disneys tecknade adaptation. Redan dessa skiljer sig åt rejält, och därifrån har många bearbetningar gjorts med oändliga variationer. I operan värld är *Cenerentola* av Rossini den mest spelade. Massenets *Cendrillon* har däremot inte spelats så mycket.

I *Cendrillon* har Askungens mor. Fadern har gift om sig med den elaka Madame de Haltière. Askungen tvingas arbeta som hushållerska och hålla efter sina två styvsystrar. Fadern lever ännu, men vågar inte säga emot när Askungen behandlas illa.

På kungliga slottet hålls en bal för att Prinsen ska hitta någon att gifta sig med. Hela familjen går dit men lämnar Askungen hemma. Den Goda Fens kommer, ger Askungen en vacker klänning och magiska skor som henne oigenkännlig för alla på balen. Väl på balen blir Askungen och Prinsen kära i varandra. Men vid midnatt slutar Fens förtrollning att verka. Askungen flyr vid tolvslaget, tappar sin sko och lämnar en bedrövad prins bakom sig.

När Askungen kommer hem ljuger Madame som säger att Prinsen förkastade tanken på den okända skönheten samma sekund som hon försvann. Bestört beger sig Askungen ut i natten till sin moders grav, där det också står ett stort träd som ryktas vara Den Goda Fens tillhåll. Askungen vill dö, men vid trädet möter hon Prinsen. Även han har

kommit dit, men för att be till Den Goda Fen avslöja den okända skönhetsens identitet. Den Goda Fen hjälper Prinsen och Askungen att återförenas, och de somnar i varandras armar.

Askungen vaknar hemma i sitt hus, med fadern vakande vid hennes sida. Han säger att hon sovit i dagar, och Askungen övertygas om att Prinsen, balen och Den Goda Fen måste varit en dröm. Fadern och Askungen bestämmer sig för att lämna huset, Madame och styvsystrarna och resa bort någon stans där de kan vara ensamma och bli lyckliga igen.

Då får de höra att Prinsen kallar alla kvinnor i landet att prova den sko som tillhörde den okända skönheten på balen. Askungen inser att allt var verklighet och de skyndar till slottet. Askungen är den enda skon som passar, och Askungen och Prinsen lever lyckliga i alla sina dagar.

I resten av arbetet kommer jag skriva *Cendrillon* för att hänvisa till Massenets original, och *Askungen* för att hänvisa till min bearbetade version.

Målet med detta har varit att klippa ner verket till dess essens, med målet att få en föreställning under en timme, vilket är en bättre speltid för barn.

Arbetet med den musikaliska anpassningen har jag inledningsvis gjort med ett klaverutdrag som utgångspunkt, då det kändes som ett för stort projekt att ge mig på och ändra i ett orkesterpartitur. Initialt har jag bearbetat en PDF av *Cendrillon* i PDF-programmet PDF X-Change Editor.

På en redovisning på Musikhögskolan, framförde jag under våren 2022 tre scener ur min bearbetning av *Askungen*. Scenerna var Prinsens aria, den påföljande talscenen mellan Prinsen och Den Goda Fen (förklädd till budbärare) och den första duetten mellan prinsen och Askungen. Jag sjöng Prinsen och till min hjälp hade jag Kine Sandtrø som Askungen, Linnea Nordenback som Den Goda Fen, Conny Antonov på piano och Sara Wilén som regi-hjälp. Vi repeterade scenerna vid ett fåtal tillfällen, först musikaliskt på våra ordinarie instuderingar och ensemblelektioner, och sedan sceniskt på ett par seminarier för examensarbetet.

Om en familjeföreställning skall framföras i Sverige, behöver den naturligtvis vara på svenska. Så vitt jag känner till, har *Cendrillon* inte framförts vid något svensk operahus, och det finns i nuläget ingen färdig svensk översättning. Därför har jag inlett arbetet med att göra en egen översättning. Jag har sjungit så många svenska översättningar av opera av varierande kvalitet, och därför har jag haft en stark vilja att undersöka om jag skulle klara av att skapa en egen som håller måttet. Målet var att skapa en faktiskt sångbar översättning som inte "våldför" sig på den musik som Massenet komponerat till den franska texten.

I nuläget har jag ett utkast på en översättning för ungefär halva operan, som jag preliminärt skrivit in i den PDF som jag arbetat med.

De största konstnärliga utmaningarna jag stötte på under arbetet var följande:

6.5.2 Utmaning 1: Att besluta vilka karaktärer och scener jag vill behålla.

Cendrillon har hela 18 roller. Om jag vill göra en version som går att producera, så vore det av ekonomiska skäl smart att försöka minska antalet roller, och därmed antalet sångare som man behöver avlöna. Innan jag valde vilka scener som skulle behållas, var det alltså essentiellt att jag alltså besluta vilka karaktärer som skulle vara kvar. Denna del av arbetet inleddes under våren 2020, innan jag påbörjat min masterutbildning.

Eftersom de statistiska undersökningar jag genomfört tyder på att det finns färre arbetstillfällen för kvinnor än män, vill jag kunna göra en föreställning med potential att skapa anställningsmöjligheter för så hög andel sångare i kvinnligt grupperade röstfack som möjligt.

Fördelen med *Cendrillon* som utgångsmaterial är att sex av de sju viktigaste rollerna redan är skrivna för sopraner och mezzis. Dessa är Askungen själv (lyrisk sopran), Prinsen (hög mezzos), Styvmodern Madame (låg mezzos), de två styvsystrarna Naomi (hög sopran) och Dorothea (mezzos/sopran) samt Den Goda Fen (koloratursopran). Dessa roller har alla stor dramaturgisk vikt i berättelsen, och det var därför lätt att besluta att jag ville behålla dem.

Den sjunde stora rollen är Askungens far Pandolfe, baryton. Jag fick göra en ordentlig övervägning huruvida jag ville behålla Pandolfe i min version. Att ta bort honom skulle innebära en större dramaturgisk utmaning för mig i arbetet, men med tanke på resultaten i mina undersökningar, så fanns det också en fördel med att skapa ett verk med enbart kvinnligt grupperade röstfack i rollerna. Det som tillslut vägde över och ledde till beslutet stryka honom, är att jag anser att Pandolfes närvaro i operan snarare är en dramaturgisk belastning än en tillgång. I *Cendrillon* är han en mesig karl som inte lyfter ett finger när Madame behandlar Askungen dåligt, men han finns ändå på plats för att ge Askungen stöd och kärlek. Utan Pandolfe där blir berättelsen inte bara mer lik sagan där fadern är död. Askungen hamnar också i en svårare situation när hon står ensam mot Madame och styvsystrarna, och publiken behöver inte distraheras av frågan varför Pandolfe tillåter att hans dotter behandlas illa.

Utöver dessa roller beslutade jag att ta bort kören och alla småroller, förutom tre av de tidigare sex Andeväsendena, som fick vara kvar är av rent praktiska skäl. Under första scenen med Den Goda Fen, när hon frambesvärjer nya kläder åt Askungen att gå på bal i, kommer bytet gå enklare om Den Goda Fen har kvar några av sina små hjälpredor kvar för att smidigt kunna administrera kostymbytet. Eftersom dessa tre Andeväsen aldrig är på scen samtidigt som Madame, Naomi och Dorothea, kan rollerna framföras av samma sångare. Sångarna får mer scentid, och en eventuell produktion av verket sparar pengar på att engagera ytterligare sångare. I slutändan kvarstår alltså nio roller, som kan framföras av sex sångare i de kvinnligt grupperade röstfacken.

När jag väl hade bestämt vilka roller som skulle vara kvar, var det relativt enkelt att komprimera verket och välja vilka scener jag ville behålla. Först tog jag bort alla scener som bara innehåller de borttagna karaktärerna och kören. Sedan strök jag långa musikaliska mellanspel och dans-sekvenser. Tidigt i arbetet hade jag också ringat in de scener som innehåller den mest gripande musiken, som jag därför bestämt mig för att behålla oavsett. Efter detta undersökte jag librettot för att se vilka scener av de kvarstående scener,

eller delar av scener, som enkelt kunde tas bort utan att det skulle få allt för stor påverkan på berättelsen.

Under sommaren 2020 inledde jag arbetet med att föra samman de återstående elementen av berättelsen och musiken efter att jag klippt i originalet, vilket ledde mig in på utmaning 2 och 3:

6.5.3 Utmaning 2: Att lösa dramaturgiska luckor som uppstår när man klipper bort karaktärer och scener.

För att åtgärda dessa dramaturgiska luckor har jag både haft behov och möjlighet att göra stora ändringar i kärnberättelsen efter egen smak och eget tycke.

En stor utmaning med att klippa bort karaktären Pandolfe, var till exempel att han enskild står för öppningsscenen i *Cendrillon* och därmed hela sagans exposition. Jag experimenterade med lite olika alternativ för detta. Jag övervägde och strök flera tankegångar: Allt ifrån inställningen att ”alla ändå kan berättelsen om *Askungen*, så den behöver ingen exposition”, till att jag skulle kunna skriva en helt ny text till Scen 3 i *Cendrillon*, som blivit öppningsscenen i *Askungen*, så att allt viktig bakgrundsinformation skulle framgå där. Inget av detta kändes dock rätt.

Ett liknande problem dök upp när jag både strök Prinsens far (Kungen) och alla hovmän och läkare som tar hand om den deprimerade Prinsen. Jag behövde finna ett annat sätt att tydliggöra att Prinsen utstår stora påtryckningar av Kungen att hålla en bal för att finna en adelsdam att gifta sig med. I *Cendrillon* framkommer detta både av Kungens repliker till Prinsen, samt att en härold läser upp ett meddelande. Till *Askungen* kombinerade jag båda dessa meddelanden till ett brev. Jag lekte med tanken att Prinsen själv kunde läsa upp detta under en paus i sin aria, och samtidigt beklaga sig till publiken över sin jobbiga pappa. Men efter att jag redan tidigt i omarbetningsprocessen, våren 2021, arbetade igenom detta alternativ med en teaterlärare vid min utbildning, fick jag dra slutsatsen att detta inte var någon bra lösning. Det framstod inte som organiskt, och jag personligen hade svårt att inte ta ut Prinsens känslor i förväg medan jag läste texten. Därför funderade jag på alternativet att behålla en härold som kunde läsa upp brevet, spelad av någon av de andra sångarna. Det dröjde dock till hösten 2022 innan jag kunde hitta en lösning både för problemet med sagans exposition och de kungliga påtryckningarna.

Jag valde att ge Den Goda Fen en mycket större plats i min omarbetning än i originalet. Hon får bli en spindel i nätet, som ligger bakom nästan allt som sker i sagan. Innan öppningsscenen med Madame, styvsystrarna och Askungen, låter jag Den Goda Fen inleda föreställningen. Hon får komma in med en sagobok, ur vilken hon läser en prolog för publiken.⁴⁸

Efter att jag gjorde det konstnärliga valet att Den Goda Fen driver dramaturgin vidare, blev det även en bra lösning att hon kommer in och läser ”Kungens” meddelande för Prinsen i mitten av arian. Hon förklarar sig till en härold, men hon har kvar sina möjligheten

⁴⁸ Bryngelsson, Massenet (2022c), s. 7.

att, utan att Prinsen märker det, kommunicera till publiken vad det är som egentligen händer. Dessutom kan hon ge honom lite magiskt mod för att våga söka efter kärleken⁴⁹.

6.5.4 Utmaning 3: Att få musiken att passa ihop när jag stryker scener eller delar av en scen.

Eftersom *Cendrillon* är ett romantiskt, genomkomponerat verk, är det inte riktigt lika enkelt att klippa och klistra i som till exempel i en opera av Mozart, där harmoniken är mer regelbunden och nästan varje nummer har en tydlig början och ett slut. Jag har därför försökt att skapa övergångar i den existerande musiken, med målet att det inte ska kännas för avigt för vare sig små eller stora lyssnare. Inledningsvis testade jag lite olika metoder:

I första hand tänkte jag att jag kunde klippa helt och hållet mellan de repliker och insatser som jag vill behålla, och ”komponera” modulerande övergångar mellan dem. Men, jag drog tidigt slutsatsen att mina kompositionsförmågor inte är bra nog för att detta skulle vara en tidseffektiv metod. Därför gick jag istället över till följande sätt:

Jag har försökt klippa vid punkter som fungerar bra ihop utan att jag behöver skriva om allt för mycket. Se till exempel s. 10–11 i utkastet för första akten av min version av *Askungen*. I *Cendrillon* motsvarar detta ett klipp mellan s. 27 system 1 takt 3:

27

Bien animé - avec entrain. VI (à part)
 -poir. 152 = Non, cela n'aurait
 Bien animé - avec entrain. p
 léger. léger.

Bild 23: Notexempel ur Massenets *Cendrillon*.⁵⁰

till s. 29 system 1 takt 2:

29

tout?.. Mais, pour quoi? DE
 tout?.. Mais, pour quoi? (en accentuant toutes les syllabes)
 Par - ce qu'on va ce

⁴⁹ Bryngelsson, Massenet (2022c), s.68

⁵⁰ Massenet, (1899), s. 27

Bild 24: Notexempel ur Massenets *Cendrillon*⁵¹

Båda dessa takter ser exakt likadana ut i ackompanjemanget, vilket gör det väldigt lätt att klippa mellan dem. Detta blir utan tvivel den enklaste lösningen som jag kan ta till när det är möjligt.

Om man istället ser på s.16–17 i *Askungen*⁵² så motsvarar det ett mycket länge klipp i originalet: mellan s. 35 system 1 takt 1:

VI 35

Alerte - Menuet gai. 144 = ♩ - MOU DE LA HALTIÈRE. *p*

Alerte - Menuet gai. *p léger.* *f* Prenez un main -

Bild 25: Notexempel ur Massenets *Cendrillon*⁵³

till s. 60 system 1 takt 1:

60 subitement, 1^{er} Mou: DE (les trois femmes, revenant et avec décision) NOÉMIE. Al - lous! Par - - - DOROTHÉE. Al - lous! Par - - - MOU DE LA HALTIÈRE. Al - lous! PANDOLFE. (avec une pénible obéissance) Par - - - subitement, 1^{er} Mou: 158 = ♩

Bild 26: Notexempel ur Massenets *Cendrillon*.⁵⁴

⁵¹ Massenet (1899), s. 29

⁵² Bryngelsson, Massenet (2022c)

⁵³ Ibid, s. 34–35

⁵⁴ Ibid, s. 60

I denna situation är inte ackompanjemanget likadant. Istället har jag hittat en övergång mellan två takter som fungerar ihop rent musikaliskt. I slutet av *Askungen* s. 16, landar vi på ett unisont Bb efter en takt med Bb-durackord, som avslutas med en lång paus med fermat. *Askungen* s. 17 börjar med en två takters lång nedåtgående skala i F-dur. Detta fungerar helt ok ihop musikteoretiskt och det låter inte konstigt när man spelar det. Dessutom har jag lagt till en talad replik i den generalpausen, för att binda ihop scenerna dramaturgiskt till en scen.

6.5.5 Utmaning 4: Att hantera de stämmor som saknas i scener där karaktärer har strukits

I flera fall har jag haft kvar scener, trots att de i originalet innehåller karaktärer som jag strukit ur omarbetningen. Dessa strukna karaktärer lämnar efter sig stämmor som kan behövas för att fylla ut harmonier eller melodier. Alla roller som jag behållit i bearbetningen är från början kvinnligt grupperade röstfack. Jag har alltså inte valt att genderbenda⁵⁵ några fulla roller som från början var skrivna för manligt grupperade röstfack. Däremot, så har de flesta av de överblivna stämmorna från början varit skrivna för sångare i manligt grupperade röstfack. Dessa har jag försökt placera på de kvarvarande rollerna, vilket innebär att jag, i en mindre utsträckning, ändå har varit tvungen att hantera frågan om genderbend i mitt konstnärliga arbete.

Genderbend kan nämligen ha en del oväntade svårigheter. Även om man kan oktavera upp eller ner linjen till sin egen oktav, så beskriver Martin Lissel, operasångare och kompositör, några sidoeffekter som kan uppstå med ackompanjemanget när man genderbendar:

[...] kvinnor sjunger en oktav högre än män, så om orkestern är skriven för att undvika kollision med sångstämman, så ligger den förmodligen lite tjockare i mellanläge [...] för kvinnor. Om en man då sjunger det så hamnar han mitt i [orkester]klangen. Det är klart att det går att sjunga så, men då måste man konkurrera med hela orkestern och stycket får automatiskt en mer dramatisk karaktär, även om det rent dynamiskt kanske inte är så hög volymstyrka ifrån orkestern. Dvs, vill man genderbenda så kan det vara bra att överlägga att göra justeringar i orkestern också.⁵⁶

Samma svårigheter som Lissel beskriver när sångare i manligt grupperade röstfack sjunger musik skrivet för kvinnligt grupperade röstfack, kan rimligtvis även uppstå åt andra hållet. En stor del av orkesterns klang kan ligga i det omfång som sångaren i det kvinnligt grupperade röstfacket hamnar i när hen sjunger en oktav över vad som är skrivet för en sångare i ett manligt grupperat röstfack. Naturligtvis blir detta problem mindre om man sjunger med en mindre ensemble i stället för en full orkester, eller om man, som Lissel föreslår, ändrar i orkestreringen.

Dessutom så är sällan mezzoroll och en barytonroll exakt likadant skrivna vare sig i tessitura eller uttryck, även om man bortser från oktavskillnaden, vilket även gäller med

⁵⁵ När en sångare i ett kvinnligt grupperat röstfack framför en roll som i för början skrevs för en sångare i ett manligt grupperat röstfack, eller vice versa. Ofta oktaveras sångstämman upp eller ner för att bättre passa sångarens register.

⁵⁶ Lissel, M. (2023, januari 10). *Kort intervju om genderbend* [Facebook Messenger].

tenor- och sopranroller. Vid sitt 80%-seminarium med titeln *Interaktion och Intimitet* tillhörande sitt dokumenterade konstnärliga forskningsprojekt *Släpp sångarna loss!* beskriver Tove Dahlberg vad som framkommer när hon arbetar med en av Figaros arior ur *Le nozze di Figaro*, skriven för basbaryton/bas:

Kvinnors och mäns röster fungerar på delvis olika sätt. Vår pianist Bo Wannefors förklarar det så här: Inom Mozartrepertoaren sjunger nu för tiden en klassiskt skolad bas eller baryton helt och håller [sic] i bröstöst medan en kvinna framför allt sjunger i det som kallas för huvudklang och bara använder sin bröstöst på låga lägen, ofta genom att mixa de två rösterna. Det här bidrar till att kvinnors röster ofta tappar i styrka ju längre ner de kommer; den mest övertonsrika och kraftfulla klangen ligger istället i röstens övre del. De flesta basar och barytoner däremot klingar starkt just i det låga mellanläget som också är mycket bekvämt att sjunga i. Bo menar att den här skillnaden mellan rösterna gör att det egentligen inte finns något i en kvinnas röst som kan motsvara klangen i det där läget hos en man, åtminstone inte utan att hon inte skulle forcera sin bröstösts register. När det gäller arketypiska roller som Don Giovanni eller Figaro är det nästan omöjligt att hitta ett användbart register hos en kvinna där det är möjligt att få till den där lite "skälliga" kvaliteten.⁵⁷

Det är alltså många saker jag behöver ha i åtanke i de scener när jag delar ut de kvarvarande stämmorna för manligt grupperade röstfack till de kvarvarande rollerna i kvinnligt grupperade röstfack. En av dessa scener är Scen 3 i *Cendrillon*, som blivit Scen 1 i min *Askungen*. I denna scen, som handlar om hur glada systrarna är över att få gå på den kungliga balen, sjöng från början Pandolfe (numera struken), Madame, de två styvsystrarna och kören. Pandolfe har ett annat motiv i scenen än vad kvinnorna har, vilket bland annat visas genom att han står i musikalisk "konflikt" med dem, både genom att ha annorlunda text och genom sina kontrasterande melodier och stämmor.

Eftersom Pandolfe är struken i min version och eftersom jag har placerat *Askungen* på scenen, i körens tidigare roll att hjälpa styvsystrarna byta om, så har jag valt att låta *Askungen* ta över många av Pandolfes sololinjer och stämmor. Istället för att stå tyst i sitt hörn kan hon med dessa linjer berätta för publiken hur gärna hon skulle vilja följa med på balen.

I det första utkastet försökte jag låta *Askungen* sjunga Pandolfes stämman en oktav upp genom hela scenen, med sin egen nya text. Men, eftersom Pandolfe är basbaryton och *Askungen* sopran, hamnade hon då igenom nästan hela scenen obekvämt lågt – i ett läge där hon ändå inte kommer höras. Flera av de soloinsatser som *Askungen* behöver behålla av dramaturgiska skäl, har jag därför oktaverat upp två oktaver. Se till exempel s. 24, system 1 takt 5 och framåt i *Askungen: Utkast till akt 1*.

För att *Askungen* inte heller skulle få en för låg tessitura genom hela scenen, och slita ut sig innan sin aria, så har jag, när det är fyrstämmig homofon sång i samma ensemble, flyttat om stämmorna så att de fyra damernas röster ska klinga så bra ihop som möjligt. Naomi hamnar alltid på den översta stämman, *Askungen* får oftast stämman nr två, Dorothea stämman nr 3 och Madame får stämman nr 4. I de fall som det går utan att ackordets stapling förändrats på ett sätt som låter konstigt, så har jag alltså låtit Madame sjunga

⁵⁷ Dahlberg, (2021), s. 99-100

Pandolfes linjer en oktav upp. I undantagsfall får hon lägga sig i originaloktaven för att det inte ska bli fel baston i ackordet eller att stämmorna ska råka hamna för tätt.

Men, även efter att jag gjort dessa justeringar dök det upp problem när Madame har sina egna repliker mitt i de homofona fraserna som av dramaturgiska själv behöver ligga kvar i hennes roll. (Se till exempel s. 21 system 2 takt 1 i *Askungen: Utkast till akt 1*) I dessa situationer har jag låtit Madame behålla sin originalstämma, och tillfälligt låtit någon av de andra sångarna sjunga den oktaverade basstämman.

Från början hade jag planerat att framföra även denna scen vid den interna redovisningen på MHM, men tyvärr kom jag till insikt att notmaterialet som jag bearbetat i PDF-programmet hade blivit för svårtillgängligt efter alla dessa stämbyten. Därför behövde jag stryka denna scen från just det framträdandet. I diskussionen går jag närmare in på anledningarna till detta.

6.5.6 Utmaning 5: Att få till en bra översättning

Översättningsarbetet inledde jag under andra halvan av höstterminen 2020. Jag försökte göra en översättning som är så sångligt anpassad som det bara är möjligt, utan att göra några uppoffringar på frasernas språkligt logiska betoningar och intonationer. Jag har försökt ta hänsyn för hur mycket jag ville anpassa det översatta språket för barn, hur mycket jag ville behålla originalets undertexter och var jag ville skapa mina egna.

Dessutom har jag lagt mycket vikt i de olika karaktärernas sätt att tala. Den Goda Fen, som sjunger med mycket eterisk koloratur i högt register, har jag vald att även ge ett stundvis komplicerat språkbruk. Tanken är att hon ska kännas överjordlig, och att hennes kommunikation och magi till barnen ska ske mer genom koloraturerna i sången än via texten. Därför kan jag också tillåta henne att tala lite poetiskt och komplicerat. I duetten mellan Prinsen och Askungen, har jag också försökt ge Prinsen, som min version i hemlighet drömmer om att bli poet, olika språkbruk när han reciterar sina dikter och när han talar direkt till Askungen i affekt.

Jag har även tagit mig friheten att helt ändra repliker som jag inte längre anser är moraliskt gångbara i vår tid, speciellt när man har barn som tänkt publik. Ett exempel är att jag inte längre låter Prinsen säga till Askungen att ”dina ögon förnekar det som dina läppar säger”. Den formen av förlegad och skadlig ”nej betyder egentligen ja”-attityd skulle, enligt mig, sända fel signaler om det kom från en av de i övrigt sympatiska huvudkaraktärerna.

I översättningsarbetet var dock den främsta utmaningen att behålla det franska rimmönstret, vilket var svårt bland annat eftersom de franska fraserna ofta kan säga mer med färre stavelser än vad som går att skapa med det svenska språket.

Första scenen som jag började översätta var den scen som jag redan innan arbetet hade framfört på franska, alltså den scen jag kunde bäst. Det är första duetten mellan Prinsen och Askungen i slutet av akt 2 i *Cendrillon*, som börjar på s. 199 i Heugels originalutgåva. Jag började med att göra två översättningar av Prinsens inledningsrader. En utan rim och en med, för att se om jag över huvud taget hade förmågan att skriva översättningar med rim. Jag blev inte särskilt nöjd med någon av dem:

Originaltexten på franska, med de musikaliskt betonade stavelserna understrukna. Intill min egen svenska ord för ord-översättning:

<u>Toi</u> qui m'es apparue, ' O beau <u>rêve</u> enchanteur, beauté du Ciel <u>venue</u> , <u>Toi</u> qui m'es apparue! Ah! <u>Par</u> pitié dis- <u>moi</u> , dis- <u>moi</u> de quel <u>nom</u> te <u>salue</u> , O Reine, la Céleste <u>Cour</u> Qui, <u>dans</u> le <u>Paradis</u> , t'invoque avec <u>amour</u> ... Par pitié, dis-le <u>moi</u> ! Par pitié! <u>Toi!</u> <u>Toi!</u> Qui m'es apparue! ⁵⁸	<i>Du som för mig dykt upp O, vackra, förtrollande dröm, Skönhet kommen från himlen Du som för mig dykt upp Ah, för Guds skull säg mig Säg mig vilket namn som hälsar dig O, drottning, himmelska hovet Som, i paradiset, dig åkallar med kärlek För Guds skull, säg det till mig! För Guds skull! Du som för mig dykt upp!</i>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

1. Första översättningen utan rim, med försök att hålla mig så nära originalet som möjligt, men med språkliga betoningar och stavelser så mycket som möjligt placerade på de musikaliska betoningarna:

Du som står här framför mig,
Vackra dröm som förtrollar, en skönhet ifrån himlen.
Du som står här framför mig,
För Guds skull låt mig veta,
ja, säg mig vilket namn som du bär
Å drottning, vid vårt himmelska hov.
Det namn du har förärats av änglarna i skyn.
Åh jag ber, säg dig namn, ja, jag ber!
Du! Du! Som står här framför mig

När rimmet saknas, upplever jag att denna version av texten, (som också enligt mig är en del av Prinsens egenskrivna poesi), saknar drivkraft och logik som sångaren behöver. Dessutom råkade jag ut för en felbetoning redan i första raden, som inte bara hamnar på ett oviktigt ord, utan på den obetonade stavelsen i detta ord. Med tanke på att denna fras upprepas tre gånger, blev det därför extra opassande.

2. Första versionen med rim, fortfarande i syfte att hålla mig så nära originaltexten som möjligt:

Du som står här framför mig,
Vackra dröm som förtrollar, med skönhet som berör mig
Du som står här framför mig,
För Guds skull låt mig veta
Ja, säg mig vilket namn som förför dig,
Drottning, i vårt paradis.
Som änglarna dig gett med himmelsk exercis
Snälla säg, Säg ditt namn, snälla säg,
Du! Du! Som står här framför mig

Här lyckas jag inte lägga rimmen på några viktiga ord av betydelse, utan fastnar i tråkiga upprepningar av mig, dig och säg. Dessutom upplevde jag att många av formuleringarna blev fåniga, men tyvärr inte fåniga på det gulliga ”pojke skriver sina första dikter”-sättet. Ett annat

⁵⁸ Massenet, (1899), s. 199

problem med denna variant var att jag får förskjuta andningen på s. 200, system 2 takt 2 och därmed ändra frasernas flöden. Detta sätt att översätta kändes inte heller bra.

I slutändan försökte jag göra en kombination av de båda. Men, jag tillät mig att sträva längre ifrån den bokstavliga betydelsen av originaltexten, och försökte istället förmedla en liknande känsla, så att jag kunde lägga in rimmen, och därmed den textliga betoningen, på mer känsloladdade ord. Jag valde att komprimera syftet i originalets stanza till en punktlista. I nästa översättning ville jag alltså fokusera på att få in följande punkter någonstans i versen:

- Askungen har dykt upp framför Prinsen från ingenstans.
- Hon är så vacker att hon måste ha kommit från himlen, där hon måste vara den främsta av alla änglar.
- Det är väldigt viktigt att hon berättar vad hon heter.

Efter att ha gjort den första översättningen på rim, kom jag kunde jag se att de franska rimmen här ligger på näst sista stavelsen i orden, med de ord som slutar på -ue. Det sista e:et är en obetonad stavelse som helt stryks i talad form, men som uttalas som en obetonad så kallad schwa-vokal (ett sorts öppet ö-ljud) i sång. Detta rim-schema är svårare att efterlikna med svenska språket, där jag upplever att det oftast är enklare att rimma när den sista stavelsen är betonad. Men då den sista stavelsen hela tiden är obetonad i dessa exempel, insåg jag att det vore bättre att jag inte enbart bör låta de två sista stavelserna rimma, utan att de för att vara mer sammanhängande behövde tillhöra samma ord.

Version 3, som jag tillslut valde blev, därför:

Du som här uppenbaras
Hur din skönhet förtrollar, det kan inte förklaras.
Du som här uppenbaras!
Åh snälla, låt mig veta,
ja, säg mig, vad är namnet du bär?
Du, drottning över änglarnas här.
Det namn du har givits av dem som har dig kär...
Ja, jag ber, säg ditt namn, ja, jag ber!
Du! Du! Som här uppenbaras!

Denna översättning blev ok. Jag hade därmed redan efter att ha översatt denna vers, hittat ett tillvägagångssätt i översättandet, som jag kunde ta med mig i arbetet med resten av operan.

7. Diskussion

7.1 Resultaten i Bilaga 1–3 innebörd – Vad beror det på?

I den repertoar som oftast sätts upp på operahuset runtom i världen, finns det många fler roller för män än för kvinnor. Enligt resultaten i 6.1.2 kan man uppskattningsvis säga att 35% av arbetstillfällena för operasångare går till sångare i de kvinnligt grupperade röstfacken, 62% till sångare i de manligt grupperade röstfacken, och 3% till barn. Nästan två tredjedelar (eller 64 %) av arbetstillfällena för vuxna går alltså till sångare i de manligt grupperade röstfacken.

Att rollfördelningen ser ut så här kan ha många olika anledningar. En tanke jag har är att alla de 50 operor som jämförts i Bilaga 1 kommer från en tid då kvinnliga roller i

första hand definierades och porträtterades genom sitt förhållande till en manlig karaktär. I rollbeskrivningarna i respektive opera inleds de kvinnliga rollernas beskrivning oftast med epitetet förlovad med, eller älskare/dotter/syster/fru etc. till en manlig karaktär. Sedan förekommer då och då en och annan kammarjungfru/*lady-in-waiting* till en kvinnlig huvudrollsinnehavare, som vanligtvis inte har några egna relationer i operan. Alla små och större roller som innehar någon form av yrke eller samhällsfunktion är enbart män, (förutom ett fåtal änkor som ärvt titlar av sina män). Rollbesättningarna och rollbeskrivningarna motsvarar alltså den samhällsordning som gällde när operan i fråga komponerades. Detta gör att utrymmet för kvinnliga roller i operor vanligtvis begränsas till en till två huvudroller, plus minus en och annan kammarjungfru eller byxroll. Rollerna som kvarstår blir då manliga roller, skrivna för manligt grupperade röstfack.

Att fördelningen av antalet roller för respektive fack är så pass ojämn, blir dock först ett problem när man jämför med förhållandet bland utbildade sångare på marknaden. Det utbildas helt enkelt en mycket högre andel kvinnor än män på opera- och sångutbildningarna. De olika exemplen jag samlat i Bilaga 2 och i del 6.2 visar på att förhållanden av de kvinnligt och manligt grupperade röstfacken vid utbildningarna är nära på de motsatta än de som gäller arbetsförhållandena.

På de olika operautbildningarna jag har tittat på, har andelen sångare i kvinnligt grupperade röstfack (eller kvinnliga sångare beroende på undersökningens utgångspunkt) varierat mellan 63–70 %, alltså runt två tredjedelar.

Naturligtvis är utbildningarna jag tittat på ett mycket litet urplock, som inte kan motsvara alla utbildningar i hela världen. Men jag har varit tvungen att börja någonstans och undersöka de skolor jag har kunnat få siffror ifrån. Värt att notera är också att den svenska utbildningsstatistiken kommer från de två största (och tidigare de enda) operahögskolorna i Sverige, alltså de utbildningar som oftast har varit det sista svenska operasångare läser innan de börjar arbeta. Då jag har studerat vid andra skolor, vill jag minnas att denna fördelning oftast varit ännu ojämnare. Jag har även samtalat med kollegor vid olika folkhögskolor och musikhögskolor, och även om jag inte lyckats samla empiri från fler utbildningar än de ovanstående, är den generella bilden jag får tydlig. Ju tidigare utbildningsnivå, desto lägre andel är sångarna i de manligt grupperade röstfacken.

Vi kan tänka oss ett fall där en sångare skulle utbilda sig vid varje möjlig instans innan hen blir yrkesverksam. Då kanske hen skulle studera sång först på gymnasiet, sedan en folkhögskola, en musikhögskola, en operahögskola och till slut en operastudio. Mellan varje utbildningssteg kommer ett visst antal sångare sorteras ut, antingen för att de väljer att satsa på något annat yrke, eller för att de inte klarar av att bli antagna till en skola på nästa ”nivå”.

Eftersom rollfördelningen i operans standardrepertoar lutar tungt åt de manliga rollerna, så behövs sångare i de manligt grupperade röstfacken på alla dessa utbildningar. Min erfarenhet genom min utbildningsbana har varit att man under sina första utbildningar sjunger sånger och arior, i senare instanser får börja göra lite ensembler, operascener och till slut får man sätta upp hela operor. Då följer att ju mer avancerad utbildning, desto större behov av att ha en fördelning på studenterna som motsvarar rollfördelningen i standardrepertoaren. Med andra ord, ju högre utbildning, desto större behov av sångare i de manligt grupperade röstfacken. På grund av detta är det vissa utbildningar som kvoterar in

manliga sångare, medan andra utbildningar, såsom operahögskolorna i Stockholm och Göteborg, vanligtvis inte gör det.

I Fackförbundet Scen och Films enkätundersökning, där 194 personer svarade, var ungefär 40 % av de svarande tillhörande de manligt grupperade röstfacken. Detta var alltså en något högre andel i dessa röstfack än vid de utbildningar som jag undersökt. Detta kan bero på många saker, allt ifrån vilka som kände sig mest manade att svara på just den enkäten, till vilka som väljer att bli medlemmar i facket. Det kan också vara relevant att det är många fler utbildningar som är behörighetsgivande för medlemskap i Scen och Film än de två operahögskolorna som jag jämfört. Den dystraste möjligheten, men som jag personligen tror är mest sannolik, skulle vara om den minskade andelen sångare i kvinnligt grupperade röstfack som är medlemmar i facket beror på att en lägre andel i denna grupp arbetar aktivt som sångare efter sin utbildning, och därmed inte har samma motivation att betala för ett fackligt medlemskap.

7.1.1 Reflektioner kring Bilaga 3 samt diskrepansens innebörder för sångarna

Efter att ha jämfört resultaten i Bilaga 1 och 2, och därmed ha sett antydningar till en enorm diskrepans mellan de olika röstfacken, så var det intressant att se om och hur dessa data också stämmer överens med verkligheten. Detta gör att resultaten i enkätundersökningen i Bilaga 3 blev extra viktig. Även i denna enkätundersökning ses en stor könsrelaterad diskrepans, i detta fall över i hur stor utsträckning de olika röstfacken kan försörja sig som sångare efter utbildning:

Svaranden i manligt grupperade röstfack svarade att [de hade försörjt sig som sångare från examen till slutet av 2019] i 1,47 gånger högre utsträckning de i kvinnligt grupperade röstfack. (56,8 % mot 38,6 %)⁵⁹

De svarande i manligt grupperade röstfack (45,5 %) angav i 1,68 gånger högre utsträckning än de svarande i kvinnligt grupperade röstfack (27,1%) att de försörjde sig *helt som sångare* under 2019.⁶⁰

De i manligt grupperade röstfack (72,2%) uppskattade den andel av sin inkomst som kom från sångrelaterade jobb 2019 i snitt 1,35 gånger högre än de i kvinnligt grupperade röstfack (53,5%).⁶¹

Om resultaten från Bilaga 1 och Bilaga 2 hade varit direkt överförbara på verkligheten, så borde skillnaderna dock ha varit mycket högre här. Det blev därmed en positiv överraskning att de i manligt grupperade röstfack ”bara” uppgav att de försörjde sig helt som sångare under 2019 i 1,68 gånger högre utsträckning än de i kvinnligt grupperade röstfack, när det enligt skillnaderna i Bilaga 1 och 2 kunde tyda på att ”det är ca 3 gånger högre sannolikhet för någon i ett manligt grupperat röstfack att få ett tillgängligt arbetstillfälle, än för någon i ett kvinnligt grupperat röstfack” (se ovan s. 18).

Utöver det, var det chockerande att se att de köns-/röstfackrelaterade skillnaderna inte var lika höga som skillnaderna mellan de tidigare studenterna vid Operahögskolan i Stockholm respektive de tidigare studenterna vid Operahögskolan i Göteborg. Eftersom jag också undersökte den faktiska röstfacksfördelningen på

⁵⁹ Bryngelsson (2022b), s. 36

⁶⁰ Ibid

⁶¹ Ibid, s. 38

operahögskolorna mellan 2019–2023, kunde jag se att ca 34 % av både de i manligt och kvinnligt grupperade röstfack hade på HSM. Därmed borde inte den stora diskrepansen skolorna emellan inte i sig kunna härledas till skillnaden mellan de kvinnligt och manligt grupperade röstfacken.

Så varför är resultaten i enkäten inte lika markanta som i teorin? Jag tror att en anledning kan vara jag inte ställde någon fråga om hur många som har försörjt sig som operasolist eller ej. Mina frågor var bredare om huruvida de försörjt sig på sin sång över huvud taget. Det finns naturligtvis många andra sätt att jobba som klassisk sångare än som solist i operahus. Det finns till exempel arbetstillfällen i operakörer, där röstfacksfördelningen oftast är lite bättre, trots ett antal populära operor som bara har herrkör. Sedan finns även möjligheten att försörja sig genom att vara solist i oratorier och andra konserter i kyrkor, eller att skapa egna projekt och konserter.

Detta gör att jag också blir nyfiken på vad jag skulle ha fått för svar, om jag också hade frågat de svarande hur stor tid de lägger på administrativt arbete i form av att exempelvis: aktivt leta efter olika arbetstillfällen, skriva och skicka ansökningar till både stipendiefonder/kulturstöd och potentiella arbetsgivare, att ta kontakt med kyrkomusiker och att åka på provsjungningar. Det hade varit mycket intressant att veta om det hade funnits skillnader mellan de olika röstfacken även på denna punkt.

Exemplet ur *Scen och Films* enkät, visar också stora skillnader i den faktiska inkomsten mellan män och kvinnor som verkar som sångsolister. Även om *Scen och Film* har frågat om inkomstsummor i sin undersökning och jag valde att avstå från det, anser jag att deras resultat enbart förstärker det som jag hittat i min enkät, trots om vi haft lite olika underlagsgrupper. (Jag frågade tidigare studenter vid operahögskolorna, och *Scen och Film* frågade sina yrkesverksamma medlemmar - två grupper som i hög grad, men inte helt, överlappar varandra.)

En stor del sångare i kvinnligt grupperade röstfack utexamineras alltså till ett yrke, inom vilken de har väldigt dåliga förutsättningar att försörja sig. Jag påminner om de 41,4 % av de svaranden i kvinnligt grupperade röstfack som i enkäten angav att de försörjde sig via *Ny arbetsinriktning*, eller *Annan huvudsaklig försörjning med sångjobb som kompletterande inkomst under 2019*.⁶² Detta är på många sätt en orimlig situation. Om detta hade rört sig om en icke konstnärlig utbildning, om ca 40 % av de kvinnliga studenterna vid juristutbildningarna i Lund och Uppsala efter sin utbildning jobbade med något annat än juridik, eller på sin höjd extraknäckte som juridisk konsult medan de arbetare heltid på ICA, hade då inte utbildningarna reagerat starkt på detta? Skulle inte branschen som helhet reagera? Hade det inte skrivits rader av insändare i tidningarna om vilket slöseri på skattemedel som utbildningarna vore för dessa människor, som förmodligen alla tagit ut flera hundratusen i studielån under sin studietid?

Jag har fått frågan om mitt syfte med dessa undersökningar att säga att de män som når framgång som operasångare inte förtjänar det. Det är det absolut inte. Även för sångare i de manligt grupperade röstfacken är konkurrensen i operabranschen enormt hård, och i nästan alla fall gäller det att hålla en otroligt hög konstnärlig nivå för att bli rollsatt i produktioner. Naturligtvis finns personer i alla röstfack som klarar sig en bit på vägen enbart

⁶² Bryngelsson, (2022b), s. 37

med hjälp av ett glatt humör, bra kontakter och en bra röst. Men de sångare som når stor framgång utan att ha ansträngt sig till sitt yttersta, vill jag tro snarare tillhör undantagen än regeln.

Men, efter min empiri-insamling råder det för mig inte längre några tvivel på att det finns en stor könsrelaterad diskrepans i försörjningsmöjligheterna i operabranschen. Sångare i manligt grupperade röstfack verkar alltså ha lägre odds för att kunna försörja sig än sångare i de kvinnligt grupperade röstfacken, då fördelningen av de sångare som utbildas inte motsvarar det som marknaden efterfrågar.

7.2 Vad kan göras?

Så, vad kan göras för att påverka den rådande situationen, från storskalig samhällelig nivå till konstnärlig individnivå? Jag hoppas innerligt att de flesta som läser detta delar min uppfattning om att den nuvarande situationen inte är optimal.

Först och främst anser jag att vi som bransch bör bli bättre medvetna om hur situationen faktiskt ser ut. Det är huvudskälet till att jag gör denna undersökning – för att samla in empiriska uppgifter för att se vilka proportioner vi verkligen har. På så sätt går det att diskutera och planera med basis i empiri i stället för i känsla. Ingenting kommer ändras om vi inte vet hur det faktiskt ser ut.

7.2.1 Val av repertoar

Ett stort problem är standardrepertoaren. Operaföretag behöver också gå runt ekonomiskt, och då måste de sälja biljetter. Föreställningar av standardoperor som *La Traviata* säljer biljetter, och det påverkas inte av att operan har 12 roller i de manligt (80 %) och 3 i de kvinnligt grupperade röstfacken (20 %).⁶³ Jag hoppas dock att fler operahus i framtiden kommer att vara villiga att ta risken att, åtminstone när de beställer nya operor, sträva efter en jämnare rollfördelning. (Och det allra bästa vore om fler verk av kvinnliga tonsättare skulle börja efterfrågas. Förhållandet mellan verk som framförs som skrivits av manliga respektive kvinnliga kompositörer är brutalt snedställt. Gå in på vilket operahus hemsida som helst och försök se hur många verk av kvinnliga kompositörer som sätts upp den här säsongen.) Jag hoppas även att operahusen skulle kunna se värdet i att se över den enorma mängd repertoar som redan är skriven, för att hitta förbisedda och kanske fantastiska operor med en jämnare könsfördelning.

Det finns ett fåtal operaverk inom standardrepertoaren med en hög andel roller för sångare kvinnligt grupperade röstfack, till exempel *Suor Angelica* och *Karmelitsystrarna*. Och visst kan de flesta operahus sätta upp en eller annan produktion av dessa operor, men i längden behövs fler alternativ för att det ska bli hållbart. Inte att förglömma är även den stora mängden operor från barocken, såsom Händels samlade operarepertoar, som har en större andel roller för kvinnligt grupperade röstfack. Detta beror bland annat på att alla roller som då skrevs för kastratsångare idag behöver framföras av mezzosopraner, altar eller countertenorer.

⁶³ Bryngelsson, (2020).

7.2.2 Kvotering till utbildningar

En ”enkel” lösning hade varit att utbilda sångare i en fördelning som motsvarar efterfrågan, alltså om alla skolor som utbildar i klassisk sång och opera skulle börja aktivt kvotera in sångare i de manligt grupperade röstfacken. Att kvotera har både sina fördelar och nackdelar, och jag anser att nackdelarna väger över. En fördel är som tidigare nämnt att en någorlunda jämn fördelning av röstfacken ökar möjligheterna att göra längre operascener och fulla operor på utbildningarna.

Men anledningen att sångare i de manligt grupperade röstfacken är att färre på utbildningarna är i främsta hand för att det är färre sångare i de manligt grupperade röstfacken som söker platserna. Jag har tyvärr inte lyckats få fram någon empiri som stöttar detta påstående, men efter att ha suttit som studentrepresentant i antagningsgruppen vid de flesta sångutbildningar som jag gått på, kan jag anekdotiskt hävda att det alltid har varit en mycket större andel sångare i de kvinnligt grupperade röstfacken som sökt. Jag tror inte att någon i branschen skulle hävda motsatsen, men om någon kan visa att jag har fel hade jag mer än gärna tagit emot den informationen.

En potentiell, men ändå stor nackdel med att kvotera in en högre andel sångare i manligt grupperade röstfack på utbildningar, är att det då finns en risk att det inte finns tillräckligt många som håller den nivå som resten av de antagna till utbildningen. Eftersom en så stor del av undervisningen på operautbildningarna hänger på samarbete studenterna i olika scener, hade detta därför kunnat ställa till det för de andra studenterna. Utöver det anser jag att man bör ta den moraliska värderingen i beaktande huruvida det är rätt eller fel att ta in en sångare i ett manligt grupperat röstfack som är mindre kvalificerad än en sångare i ett kvinnligt grupperat röstfack, även om sångaren i det manligt grupperade röstfacket ändå kanske skulle ha bättre försörjningsmöjligheter efter examen. Med tanke på hur ”grön” jag var när jag blev antagen till kandidatprogrammet vid Operahögskolan i Stockholm som en av sju kvinnor, så är jag ganska säker på att jag skulle varit en av dem som inte hade blivit antagen om skolan valt att kvotera in sångare i de manligt grupperade röstfacken. Och jag är ju naturligtvis glad över att jag fick den plats som jag fick.

Därför tror jag snarare att det skulle kunna vara i branschens intresse att hitta sätt att uppmuntra fler unga människor i de manligt grupperade röstfacken att bli intresserade av att sjunga klassiskt och att göra en karriär inom opera. Om förhållandet andelen sångare i manligt grupperade röstfack som vill bli operasångare skulle börja närma sig andelen arbetstillfällen för de manligt grupperade röstfacken, så skulle det inte finnas samma behov av att kvotera på utbildningarna. Med en jämnare konkurrens redan på utbildningsnivån, så skulle dessutom mängden kvinnliga sångare, som ägnar fem-tio år åt att utbilda sig på en marknad där det helt enkelt inte finns någon plats för dem, förmodligen också minska.

Men anledningen till att det finns ett större intresse att sjunga klassiskt bland sångare i de kvinnligt än i de manligt grupperade röstfacken, och därmed hur man skulle kunna påverka detta, är något som jag av avgränsningsskäl inte kan inkludera i denna uppsats. Eftersom jag inte vet svaret i nuläget, och själv bara har lösryckta teorier baserade på gissningar om vad som anses manligt och kvinnligt i vårt samhälle, väljer jag att inte vidare utveckla denna fråga i detta sammanhang. Jag tror att denna fråga skulle kunna vara stor nog i sig för att kunna bli ett helt masterarbete.

7.2.3 Genderbend

Jag har i samtal med kollegor även stött på argumentet att ”genderbenda” fler roller i professionella produktioner, alltså att sångare i kvinnligt grupperade röstfack framför roller som från början skrevs för sångare i manligt grupperade röstfack, eller tvärtom. Det kan till exempel röra sig om en sopran- eller mezzo som sjunger en tenor eller baryton-roll en oktav upp. Två aktuella exempel är Skånska Operans produktion av *Tosca* sommaren 2023, där tenorrollen Spoletta skall framföras av en mezzosopran,⁶⁴ samt Läckö Slotts sommaropera 2023, där tenorrollen Macduff i *Macbeth* kommer att sjungas av en mezzosopran.⁶⁵ Om syftet med dessa genderbendtillfällen är att jämnar ut rollfördelningen i operor som i övrigt väger över tungt åt de manligt grupperade röstfacken, kan jag dock inte svara på.

Som jag tidigare gått in på i avsnitt 6.5.5, så kan det dock följa en del oönskade svårigheter om man genderbendar en roll rakt av. Som mezzosopran har jag vid många tillfällen i min utbildning behövt sjunga musik skrivet för andra röstfack, framför allt musik för tenorer och baritänger. Till exempel fick jag under min folkhögskoletid sjunga min första operaroll, som var skriven för en basbaryton. I arian fick jag kämpa mot pianot som alltid låg tätt i precis samma register som jag sjöng i, och i ensemblerna fick jag vara väldigt noggrann med var jag oktaverade och var jag sjöng i originaloktaven, så att jag inte råkade lägga mig med en sångstämma över melodin. Eftersom jag inte hade samma kraft eller övertonsrikedom i det lägre registren som en faktiskt baryton, ledde det till att det blev enormt svårt att balansera stämmorna i alla ensembler.

På grund av ovanstående svårigheter, och eftersom själva sånglinjerna i sig ofta är skrivna på ett annorlunda sätt, så har jag ofta blivit mycket sliten i rösten vid de tillfällen som jag behövt sjunga repertoar för andra röstfack. Med tanke på att mina upplevelser också stämmer väl överens med kommentarerna från både Lissel om orkestrering och Dahlberg/Wannerfors om skillnaderna i de olika rösttypernas sätt att sjunga, känns det rimligt det kan vara extra krävande att ta sig an en genderbend-roll. Min åsikt är däremot inte att det inte att det aldrig bör göras. Jag anser dock att man bör vara säker på varför man väljer att byta röstfack på sångaren i fråga, och ser till att göra de anpassningar som kan behövas i alla sång- och ackompanjemangs-stämmor, istället för att lämna över hela ansvaret på den aktuella sångaren att reda sig själv.

7.2.4 Individuell nivå - Skapa sina egna arbetstillfällen

Med tanke på alla punkter ovan, så har jag inte stora förhoppningar på att det kommer ske någon stor förändring på samhälls nivå den närmsta tiden. De stora operahusen har egentligen ingen anledning att ändra sitt repertoarval. Nuvarande status quo är bara ett problem för de enskilda sångarna och inte för husen i sig, som behöver sätta sin egen ekonomiska överlevnad i första rummet och sälja biljetter.

På grund av detta ser jag som kvinnlig operasångerska att det finns ett stort värde i att kunna skapa mina egna arbetsmöjligheter. I framtiden hoppas jag därför att kunna producera egna operauppsättningar i mindre skala. Tanken är att göra föreställningar för

⁶⁴ Skånska operan, (u.å.).

⁶⁵ Tranberg, S. (2022).

barnfamiljer, med en strävan efter en så hög andel av sångarna som möjligt ska tillhöra de kvinnliga röstfacken.

Eftersom den offentliga kulturfinansieringen i Sverige är starkt inriktad mot både kultur för barn och mot projekt som bidrar till ökad jämställdhet,⁶⁶ så har jag stora förhoppningar om att projekt som detta kan ha bra möjligheter att få finansiering om/när jag i slutändan väljer att sätta upp den. Speciellt om jag formulerar en ansökan med det statistik som jag sammanställt i detta arbete. Jag som enskild aktör har ingen stor förhoppning på att en enda produktion skulle göra någon enorm skillnad på branschen i sin helhet. Men, jag kan åtminstone lokalt skapa arbetstillfällen för ett antal begåvade unga operasångare i kvinnligt grupperade röstfack, som har svårt att ta sig in på den övermättade marknaden. Dessutom är detta arbete ett utmärkt tillfälle att fortsätta utvecklas i mitt teoretiska och praktiska konstnärskap. Man får helt enkelt börja i liten skala för att göra framsteg och för att påverka sin egen situation på de sätt som man kan.

Av denna anledning, är det alltså extra viktigt för mig att jag hittar lösningar på de konstnärliga utmaningar jag stött på i min omarbetning av *Askungen*, för att se om omarbetningar av operor är något jag i framtiden kan använda mig av för att kunna skapa mina egna arbetstillfällen.

7.2.5 Hanteringen av utmaningarna i omarbetningen

Utmaning 1 – Att besluta vilka karaktärer och scener jag vill behålla

Eftersom jag vill skapa en familjeföreställning, utgick jag från första början ifrån att jag skulle behöva klippa bort en stor mängd scener och förmodligen även många roller. Om jag hade valt att inte ta bort något alls i min version, så hade själva bearbetningen av verket blivit mycket simplare. Jag hade blivit av med flera av de andra utmaningarna, eftersom jag till exempel inte hade behövt hantera några nya musikaliska övergångar, göra några dramaturgiska bearbetningar eller arrangera om stämmor.

Men, detta sätt hade kommit med allt fler nackdelar. För det första hade översättningsarbetet blivit enormt mycket mer omfattande. Det hade också blivit väldigt svårt i dagens kulturpolitiska klimat att hitta finansiering för en föreställning med 18 sångare i en uppsättning utanför institutionsteatrarna. Dessutom hade en eventuell rep-period behövt bli mycket längre och mer omfattande, vilket även det skulle göra det hela svårare att genomföra.

I en eventuell föreställning, så hade det också varit väldigt svårt för barnen att klara av en föreställning på långt över 2 timmar. Detta skulle också bli extra svårt med tanke på att *Cendrillon* i sitt originalformat har en hel del dramaturgiska svagheter så att till och med en vuxen, operakännande publik kan bli uttråkad. Att ha kvar alla 18 roller skulle dessutom göra det svårare för barnen att följa med i berättelsen och att hålla koll på vem som är vem.

Eftersom jag vill göra en familjeföreställning, drar jag därför slutsatsen att en förkortning av verket, och därmed även en reducering av antalet roller, var oundviklig.

⁶⁶ Riksdagsförvaltningen. (2007). § 5

Utmaning 2: Att lösa de dramaturgiska luckor som uppstår när man klipper bort karaktärer och scener.

Jag tror att det var ett bra beslut av mig att ge Den Goda Fen ökad betydelse i föreställningen. Redan i prologen kan hon alltså komma in och bryta fjärde väggen genom att interagera med barnen, vilket kan göra det lättare för dem att bli indragna i sagan. Eftersom Fen alltid kan ta kontakt direkt med barnen när hon återkommer, kan hon bli som en guide genom föreställningen. Som en ung publik tror jag att det kan vara väldigt värdefullt att få hjälp i vem de ska följa.

Eftersom jag på redovisningen på MHM våren 2022 framförde scenen med Prinsens aria, där Den Goda Fen kommer in och läser brevet från Kungen, så fick jag också möjlighet att testa denna version i praktiken. Det var väldigt skönt för mig som spelade prinsen att få frihet att reagera på brevet utan att aktivt behöva läsa det. Detta gjorde att mina reaktioner på innehållet kunde gå ut mycket tydligare till publiken. Även om det inte var barn i publiken vid detta tillfälle, fick jag efteråt feedback från flera i publiken om att det hade varit underbart roligt att följa min emotionella bana från irritation till hopp under brevets bana. Dessutom kunde vi experimentera med alternativet att låta Den Goda Fen ge en liten ”energiförtrollning” till Prinsen bakom hans rygg, något som också togs emot väl. Baserat på diskussionerna med publikmedlemmar efteråt, tror jag alltså att detta är ett koncept som kan fungera väl.

I princip har jag försett mig med en nära på deus ex machina⁶⁷-liknande karaktär, som jag kan ta användning av i de flesta situationer där jag kan få svårt att få berättelsen att gå ihop. Det går visserligen att argumentera för att detta skulle vara en enkel och lat lösning, men jag tycker att gulligheten och praktikaliteten i att ha en vägledare genom föreställningen övervinner det argumentet.

Utmaning 3: Att få musiken att passa ihop när jag stryker scener eller delar av en scen Och

Utmaning 4: Att hantera de stämmor som saknas i scener där karaktärer har strukits
Det går att diskutera huruvida jag som operasångare har kompetens nog för att göra dessa musikaliska bearbetning. Ett alternativ hade kunnat vara att istället hyra in en arrangör för dessa två utmaningar. Hen skulle säkert kunna göra den form av modulerande övergångar som jag beslutade skulle ta för lång tid att ordna för egen del. Eventuellt skulle även slutresultatet bli bättre på detta sätt.

Tyvärr saknar jag de ekonomiska resurser som krävs för att genomföra detta. Dessutom anser jag att jag tillslut hittade goda sätt att klippa i verket som jag, med den musikteoretiska delen av min grundutbildning, behärskar utan svårigheter. När det gäller Utmaning 3 handlar det i praktiken handlar egentligen enbart om grundläggande funktionslära, och i Utmaning 4 om hur den kvinnliga rösten fungerar, något jag spenderat stora delar av mina studier att förstå mig på.

Efter att ha genomfört alla dessa bearbetningar, insåg jag att jag från början av bearbetningen begått ett stort misstag: att tro att jag kunde bearbeta verket i ett PDF-program.

⁶⁷ En dramaturgisk mekanism från antiken, då exempelvis en gud kan komma ner från himlen och lösa alla problem.

Från en början hade jag hoppats att PDF-programmets funktioner skulle räcka för bearbetningen. Även om det initialt gick snabbare att bearbeta, klippa och lägga till svensk text, så gick det inte att undvika att jag fick inkludera pilar fram och tillbaka i partituret när jag började byta stämmor fram och tillbaka på sångarna i första scenen. I detta blev det också många snabba byten mellan olika klavar, vilket naturligtvis inte är optimalt

Hur svårt detta blev att läsa i praktiken, märkte jag som tidigare nämnt under repetitionerna inför framförandet av scenerna på Musikhögskolan. Några av sångarna i de kvinnligt grupperade röstfacken hade inte heller fått lära sig att läsa f-klav, vilket gjorde att jag omedvetet hade satt dem i en mycket svår situation. Tillslut fick jag alltså ta beslutet att det inte var aktuellt att framföra scenen på redovisning förrän vidare bearbetning av materialet hade gjorts.

I sin nuvarande form har noterna helt enkelt blivit alldeles för röriga och svårlästa. Om jag hade börjat om från början nu, så hade jag spenderat några timmar med att föra in klaverutdragen i ett ordentligt notskrivningsprogram. Detta kommer istället få bli nästa steg i min bearbetning, innan jag fortsätter översättningen av Akt II. Detta kommer förhoppningsvis göra klaverutdraget enormt mycket mer lättläst och begripligt för sångarna.

Jag behöver helt enkelt en större möjlighet att ändra i notbilden. Då kan jag även i större utsträckning konsultera ett orkesterutdrag, och se om jag kan låta klaveret komplettera några av de harmonier som försvunnit från de nu strukna körstämmorna.

Utmaning 5: Att få till en bra översättning

Jag fick tidigt i mitt arbete inse att det var helt möjligt att göra en översättning som tekniskt sätt är bra, men som jag ändå inte gillar. Ibland är det viktigare att låta känslan styra snarare än teorin. Jag har verkligen velat undvika det som jag ibland stött på när jag har sjungit andra översättningar av opera till svenska, att känna ”så där skulle ju ingen någonsin säga”. För att nå detta mål, så blev det över lag det tredje tillvägagångssättet jag valde för mina översättningar. Det blev bättre för mig att tillåta mig en större frihet att lämna de bokstavliga översättningarna, för att istället kunna låta känslomässigt laddade ord rimma. Då upplevde jag också att jag kunde skriva repliker som också fungerade bättre både sångligt och rent textligt.

Men det var också av intresse för mig att se hur det blev att sjunga dessa översättningar i praktiken under repetitioner och redovisningen på Musikhögskolan. Redan under repetitionerna upptäckte jag en oväntad svårighet med att sjunga den svenska översättning som jag hade valt till Prinsens aria. Detta ledde i sin tur vilket ledde till att jag behövde göra ytterligare bearbetningar av denna scen.

Rollen som prinsen skrevs för en Falcon-sopran, ett sorts zwischen-fack döpt efter den franska 1800-tals-sopranen Cornélie Falcon.⁶⁸ Dessa roller sjungs numera oftast av mezzosopraner eller dramatiska sopraner. Som en lite högre mezzosopran, ligger prinsens aria ganska bra till för mig på franska. När jag började sjunga min svenska översättning kändes arian helt plötsligt mycket högre än den gjort tidigare. Några av de återkommande tonerna i närheten av passagiot, (mer specifikt alla e² på de fonetiska vokalerna och u) som jag tidigare glidit förbi bekvämt, hamnade nu i en röstlig övergång som inte fanns där innan.

⁶⁸ Haag, J. (u.å.).

Fördelen med att sjunga översatt opera, är att man på ett direktare sätt kan relatera till den publik vars modersmål man sjunger på. Om det dessutom är en egens modersmål, den direkta kopplingen till språket hjälpa en känslomässigt och dramaturgiskt i sin tolkning. Även om jag trodde mig ha gjort en översättning passar dramaturgiskt, språkligt och musikaliskt överens med originalet, så fick jag dra slutsatsen att de inbyggda skillnaderna i språkstrukturerna kan göra att det känns som att man sjunger en helt annan aria. Detta var fallet i denna aria.

Franskan innehåller färre variationer i antalet vokalljud än det svenska språket. Dessutom är de franska konsonanterna inte lika hårda som de svenska, och de placeras längre fram i munnen än de svenska. Det är också sällan som det är lika många konsonanter på rad som i svenskan. Dessa faktorer gör (åtminstone för mig) franskan till ett mycket lättare språk att sjunga på. Istället för att behöva sjunga max ett konsonantljud följt av en täckt vokal på mina e^2 , fick jag nu hantera fonetiska kombinationer såsom "tvi", "ntjä" precis innan och under dessa toner.

När jag sjunger på mitt modersmål eller ett språk jag talar väl, måste jag dessutom anstränga mig ordentligt för att inte falla in i den tonbildning som jag använder när jag talar (och som hör hemma mer än en oktav under den tessitura som jag vanligtvis sjunger i.)

Mitt sätt att lösa detta problem, var att jag transponerade ner prinsens aria en halv ton. Intressant nog kändes arian i detta format nästan på samma sätt att sjunga som när jag sjunger originaltonarten på franska. När jag ändå gör en omarbetning som jag har för avsikt att sätta upp i framtiden, så kan jag lika gärna anpassa den så att det kan bli en så bra föreställning som möjligt. Eftersom det sker ett scenbyte precis innan arian, så borde inte heller tonartsbytet bli något som musikaliskt sätt stör den som lyssnat. Efteråt är det också ett så pass stort scenbyte att det inte heller där borde vara några problem.

7.3 Framtiden för *Askungen*

Jag har under arbetet med att bearbeta och översätta den första halvan av min version av *Askungen* kommit fram till bra tillvägagångssätt i hur jag bör ta mig an den fortsatta bearbetningen. Jag hade naturligtvis hoppats på att slutföra bearbetningen under mina masterstudier, men på grund av omfattningen på mitt examensarbete i övrigt, blev det inte ett realistiskt mål. Dessutom har jag nu utvecklat bra metoder som jag kan ta med mig i mitt fortsatta arbete. Det som kvarstår att göra, och som kommer kräva många timmars arbete framöver är bland annat:

- Föra in hela verket i ett notskrivningsprogram och göra en läsbar version av mina klipp. Jag önskar att jag hade gjort detta från början, men nu har jag i alla fall lärt mig det.
- Att översätta den resterande halvan av operan, korrekturläsa och redigera den halva som jag redan översatt tills jag är helt nöjd med språkbruket och alla rim-scheman. Jag tror fortfarande att jag kan vidareutveckla metoden i att ge mig själv större frihet i att översätta innebörden och känslorna i texten, snarare än texten ord för ord. Jag vill se mina översättningar även som egen poesi, och inte bara som en halvhjärtad efterrapning av originalet.

- När bearbetningen väl är färdigställd, börjar den riktigt stora utmaningen. Jag hoppas kunna planera en uppsättning av verket, förhoppningsvis någon av de kommande somrarna. Jag är övertygad om att jag har de förutsättningar som krävs för att planera och genomföra en produktion, inklusive att söka kulturbidrag och stipendier för att delvis finansiera uppsättningen. Jag har också turen att ha andra sångare i min närhet som kommer vilja medverka i projektet, som också kommer kunna hjälpa mig arrangera och producera en produktion. I nuläget planerar jag att själv framföra en av rollerna, men att lämna över regin till någon annan så fort bearbetningen är färdig.
- Något som framkom under repetitionerna till redovisningen, som jag också behöver ta närmare i beaktning framöver är följande: Prinsen är den roll i den franska originalversionen som ligger bäst för min röst om operan skulle framföras på en stor scen med orkester. Men trots att jag transponerade ner arian en halv ton, kan det vara så att Prinsen inte passar mig lika väl i det nya formatet. På grund av den höga tessituran i denna zwischenfach-roll, behöver jag sjunga mycket starkare än vad som skulle vara passande om verket skulle framföras i en mindre sal inför en barnpublik. Den textliga tydlighet som jag skulle vilja få fram för förståelsens skull blev också svår att upprätthålla. Det skulle därför kunna vara aktuellt för mig att lämna över rollen som Prinsen till en sopran, som bättre kan hantera texten i det läget, och själv sjunga en av de lägre mezzorollerna som till exempel Styvmodern.

Det stora målet om arbetningen av denna opera, är att låta fler få ta del av den underbara musik som finns i Massenets *Cendrillon* och att ge både barn och deras föräldrar en möjlighet att få en upplevelse som de kommer uppskatta. Jag hoppas kunna skapa en föreställning som har olika lager – en grundläggande fin saga med närvarande skådespelare som förmår att svepa med de yngre barnen i berättelsen, och ovanpå det makalös musik och skönsång som förhoppningsvis kommer gå rakt in i de vuxnas hjärtan. Jag tror att jag nu är på mycket god väg till detta.

8. Slutsats och sammanfattning

I detta masterarbete har jag vidare undersökt och samlat empiri om den könsrelaterade diskrepansen i möjligheten att försörja sig som operasångare. Alla resultat jag funnit tyder på att det, rent statistiskt, är sämre förutsättningar för att försörja sig som operasångare om man tillhör något av de kvinnligt grupperade röstfacken, precis som jag angav i min hypotes. Jag har försökt undersöka saken från så många vinklar jag kan, men inte hittat något som motsäger hypotesen, utan enbart olika grader av hur stor diskrepansen är mellan de kvinnligt och manligt grupperade röstfacken.

Baserat på de slutsatser jag kan dra, beror diskrepansen i kort på att ungefär två tredjedelar av alla arbetstillfällen vid operahusen går till sångare i de manligt grupperade röstfacken, medan de som utbildats vid de skolor jag undersökt till två tredjedelar består av sångare i de kvinnligt grupperade röstfacken.

I enkätundersökningen för tidigare studenter vid OHS och HSM mellan 2010–2019 kom jag fram till följande saker:

De största korrelerande faktorerna för huruvida de svarande försörjer sig som sångare efter en utbildning på OHS eller HSM är, i betydelseordning:

- Huruvida man har en agent (fördel att ha)
- Vilken av operahögskolorna man gått på (fördel OHS)
- Om man tillhör ett kvinnligt eller manligt grupperat röstfack (fördel manligt)
- Om man läste master eller enbart kandidat på operahögskolan (fördel master)
- Om man har läst vidare sångutbildning efter operahögskolan eller inte (fördel att inte göra det)

Eftersom det är mycket hög konkurrens bland sångare för att bli signad av en agent och eftersom det är nära på omöjligt att komma på provsjungningar utan en, så var det väntat att om man har en agent eller inte skulle ha en mycket stor inverkan på sannolikheten att försörja sig som sångare. Däremot var det överraskande att vilken operahögskola man gått på hade en större korrelation än röstfackstillhörighet.

Trots det: De svarande i manligt grupperade röstfack har en mycket högre sannolikhet än de i kvinnligt grupperade röstfack att:

- Ange att de hade försörjt sig som sångare mellan examen och 2019 (1,47 gånger högre utsträckning)
- Ange att de försörjde sig "helt som sångare" under 2019 i 1,68 gånger högre utsträckning
- Uppskatta att en högre andel av sin inkomst kom från sångrelaterade arbeten under 2019 (1,35 gånger högre andel)

Detta är trots att andelen av de svarande i de manligt grupperade röstfacken som hade agent bara var 5–6 procentenheter högre än samma andel bland de svarande i kvinnligt grupperade röstfack.

Jag lägger fram några olika tankar på vad som teoretiskt sätt kan göras för att situationen skall kunna förbättras.

- Det bästa enligt mig vore om operahuset kunde se över röstfacksfördelningen i de arbetstillfällen de erbjuder, och försöka sätta upp verk med en jämnare balans. Detta kan till exempel göras genom att beställa fler nyskrivna verk med en högre andel roller för kvinnligt grupperade röstfack, att hitta fler äldre verk med högre andel roller för kvinnligt grupperade röstfack.
- På en samhällelig nivå hade det varit värdefullt om man kunde uppmuntra fler ungdomar i manligt grupperade röstfack att vilja sjunga opera. Detta skulle skapa en jämnare fördelning på sångutbildningarna, utan att skolorna skulle behöva ta beslut om att köns-/röstfackskvotera.
- Det skulle kunna vara relevant att överväga alternativet att "genderbenda" roller, det vill säga att låta sångare i kvinnligt grupperade röstfack framföra roller skrivna för manligt grupperade röstfack. Detta är dock ett alternativ som jag personligen anser bör användas med försiktighet, då det kan vara röstligt utmanande för sångaren ifråga. Eventuellt kan man kunna genom att anställa kompositörer för att göra

bearbetningar av befintligt material för att möjliggöra genderbend ett sätt som behåller den konstnärliga kvaliteten och som inte skadar sångarna.

- Det viktigaste alternativet som jag landar i själv, är att man som enskild sångare i ett kvinnligt röstfack bör anstränga sig för att skapa sina egna arbetstillfällen i så hög utsträckning som möjligt.

Under min omarbetning av Massenets *Cendrillon* till familjeföreställningen *Askungen*, stötte jag på 5 huvudsakliga konstnärliga utmaningar som jag också efter olika försök hittade mina egna lösningar till.

Jag beslutade vilka karaktärer och scener som skulle strykas genom att behålla de dramaturgiskt viktigaste personerna, men prioriterade att behålla roller i de kvinnligt grupperade röstfacken. Jag behöll scener med den enligt mig bästa musiken och klippte bort det som gick att avvara utan att skada dramaturgin.

För att binda ihop de flesta dramaturgiska luckor som uppstod då jag klippte bort karaktärer och scener, ger jag Den Goda Fen lite av en meta-karaktär, som styr allt som en spindel i nätet. Henne kan jag använda mig av för att fylla i det som saknas.

För att få musiken att passa ihop när jag stryker scener eller delar av scener, har jag försökt klippa mellan takter som fungerar bra ihop funktionsharmoniskt. Därmed har jag inte behövt komponera några övergångar trots att verket i original är genomkomponerat.

För att få till en bra översättning som rimmar där det ska, och som fortfarande är trovärdig svensk text, har jag försökt att översätta andemeningen av texten mer än bokstavligt ord för ord. För varje stanza som jag velat översätta, har jag skrivit en punktlista på vilka koncept från originaltexten som jag velat inkludera, och sedan fritt hittat en svensk text med värdeladdade rim-ord därifrån.

Vid repetitioner och framförande av två scener av min *Askungen*-version på Musikhögskolan i Malmö, väcktes många vidare frågor för mig. Trots att jag i många fall var nöjd med de översättningar jag skrivit, uppförde sig min röst annorlunda när jag sjöng samma musik på svenska som när jag sjungit den på originalspråk. Framöver hoppas jag kunna vidare utforska vilka effekter det har på rösten att sjunga översatt opera, och förhoppningsvis kunna implementera även dessa kunskaper i hur jag skriver mina översättningar.

Det jag verkligen skulle ha gjort annorlunda om jag hade börjat om arbetet med *Askungen* från början idag är att lägga in noterna i ett notskrivningsprogram istället för att försöka bearbeta det i ett PDF-program. Detta hade inneburit mycket tid inledningsvis, men skulle ha besparat mig mycket tid i arbetet därpå.

När min bearbetning av *Askungen* är färdig, ser jag fram emot att vid tillfälle också försöka producera en uppsättning av den.

Jag kan inte föreställa mig att någon som ser de resultat jag sammanställt i min empiri skulle säga att det är eftersträfvansvärd situation vi har nu i operabranschen. Sångare i de kvinnligt grupperade röstfacken är mina ögon enormt missgynnade av tillgång- och efterfrågan-ration på sångare. Branschen är helt enkelt ur balans.

Jag känner så många helt fantastiska utbildade sångare i de kvinnliga röstfacken, som i nuläget inte får plats på marknaden. Några lyckas jobba under några år efter

examen innan inkomsterna börjar sina. Andra börjar inte få jobb förrän efter några år, och vissa kommer aldrig lyckas ta sig in på marknaden.

Jag kommer göra mitt bästa för att fortsätta utvecklas som sångare och musikdramatiker, för att förbättra mina möjligheter att försörja mig på så många fronter som möjligt. Jag hoppas kunna sysselsätta mig med så många olika sidor av operan som det bara går under min karriär, från att sjunga, producera, bearbeta verk, översätta, och kanske även att arbeta med administration och eventuellt som biträdande regissör (tidigare kallat regiassistent) någon dag. Jag är därför glad att jag under detta masterarbete fått möjlighet att utveckla många olika sidor av mitt konstnärskap.

Från de så kallade ”tjejklasserna” vid Operahögskolorna lär det aldrig komma någon ny Jussi Björling, precis som nyheterna oroade sig över. Men om någon av oss kommer bli nästa Birgit Nilsson, Nina Stemme eller Malin Byström, det återstår att se.

9. Referenser

- Bryngelsson, M. (2020). *Bilaga 1. Gender Disparity in the 50 most performed operas and operettas*. https://mathildabryngelsson.com/media/gender-disparity?fbclid=IwAR1M9-ve5idJITuPpLXzMy6L_tPGy8Xjmgz7HBALXOJh7njugMoxDFq_vnE
- Bryngelsson, M. (2022a). *Bilaga 2. Röstfacksfördelning på Operahögskolorna i Stockholm och Göteborg 2010–2023*.
- Bryngelsson, M. (2022b). *Bilaga 3: Enkätrapport: Försörjningsmöjligheter för tidigare operastudenter vid OHS och HSM*.
- Bryngelsson, M., Massenet, J. (2022c) *Askungen: Utkast till akt 1*
- Dahlberg, Tove. (2021). *Interaktion och Intimitet* [Manuskript inlämnat för publicering]. Institutionen för opera, SKH
- Data USA. (u.å.). *Voice & Opera*. Hämtad 04 januari 2023, från https://datausa.io/profile/cip/voice-opera#enrolled_gender
- Finkelstein, Z., Varga, D. L. LaBonte, H. (2020). Excluded, penalized, indebted, harassed: A study of systemic discrimination against women in opera. I *Middle Class Artist*. <https://www.middleclassartist.com/post/excluded-penalized-indebted-harassed-a-study-of-systemic-discrimination-against-women-in-opera>
- Haag, J. (u.å.). Falcon, Marie Cornélie (1814–1897) i *Encyclopedia. Com*. Hämtad 04 januari 2023, från <https://www.encyclopedia.com/women/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/falcon-marie-cornelie-1814-1897>
- IPSOS/Fackförbundet Scen & Film. (2021). *Enkät om frilansande klassiska sångsolisters arbetsituation*. <https://scenochfilm.se/wp-content/uploads/2021/04/PP-Enkat-om-klassiska-sangsolisters-situation.pdf>
- Lindroth, M., Deogan, C., & Mannheimer, L. (2016). *Rätten till hälsa Hur normer och strukturer inverkar på transpersoners upplevelser av sexuell hälsa*. Folkhälsomyndigheten.
- Massenet, J. (1899). *Cendrillon*. Heugel. <https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/227799>

- Riksdagsförvaltningen. (2007). *Förordning (2007:1186) med instruktion för Statens kulturråd Svensk författningssamling 2007:2007:1186 t.o.m. SFS 2011:1234—Riksdagen*. Hämtad 06 mars 2023, från https://www.riksdagen.se/sv/dokument-lagar/dokument/svensk-forfattningssamling/forordning-20071186-med-instruktion-for_sfs-2007-1186
- Runevad Kjellner, J. (2016). Inga manliga studenter platsade. I *SVT Nyheter*, 2016-03-07. <https://www.svt.se/kultur/musik/inga-manliga-studenter-platsade>
- Operabase. (u.å.). *Operabase—Get verified opera statistics | performances | composers | city | production*. Hämtad 07 september 2020, från <https://www.operabase.com/statistics/en>
- AGMA/American Guild of Musical Artists. (u.å.). *Schedule C Documents – American Guild of Musical Artists*. Hämtad 04 januari 2023, från <https://www.musicalartists.org/contracts-and-agreements/schedule-c/>
- Skånska operan. (u.å.). *Audition*. Hämtad 10 januari 2023, från <https://www.skanskaoperan.se/Audition>
- Tranberg, S. (2022). Macbeth får dubbelpremiär på Läckö slott i sommar. *Tidskriften Opera*. 2020-11-30. <https://www.tidskriftenopera.se/macbeth-far-dubbelpremiar-pa-lacko-slott-i-sommar/>

Bilagor

[numrerad lista följd av själva bilagorna i ordning]

1. Gender Disparity in the 50 most performed operas and operettas 2010-2019
2. Röstfacksfördelning på Operahögskolorna i Stockholm och Göteborg 2010–2023
3. Enkätrapport: Försörjningsmöjligheter för tidigare operastudenter vid OHS och HSM.

Gender disparity in the 50 most performed operas and operettas

50 most performed operas and operettas worldwide 2010-2019

Performances	Composer	Title	Total roles	Female roles	Male roles	Sopranos	Mezzi/Contraltos	Tenors	Baritones	Bass-baritones/basses	Children/treble
6844	Verdi	La Traviata	12	3	9	2	1	3	2	4	0
5848	Mozart	Die Zauberflöte	18	6	9	5	1	4	1	4	3
5729	Bizet	Carmen	10	4	6	3	1	3	2	1	0
5317	Puccini	La Bohème	8	2	6	2	0	1	2	3	0
4612	Puccini	Tosca	9	1	7	1	0	2	2	3	1
4233	Puccini	Madama Butterfly	10	3	7	1	2	2	3	2	0
4232	Rossini	Il barbiere di Siviglia	9	2	7	1	1	1	2	4	0
4177	Mozart	Le nozze di Figaro	11	5	6	3	2	2	1	3	0
3960	Mozart	Don Giovanni	8	3	5	3	0	1	2	2	0
3957	Verdi	Rigoletto	12	5	7	2	3	2	3	2	0
3674	Strauss, J	Die Fledermaus	9	4	5	3	1	3	2	0	0
2819	Humperdinck	Hänsel und Gretel	7	6	1	3	3	0	1	0	0
2795	Verdi	Aida	8	3	5	2	1	2	1	2	0
2659	Donizetti	L'elisir d'amore	5	2	3	2	0	1	1	1	0
2564	Mozart	Così fan tutte	6	3	3	2	1	1	1	1	0
2436	Tchaikovsky	Eugen Onegin	10	4	6	1	3	2	1	3	0
2297	Puccini	Turandot	9	2	7	2	0	4	2	1	0
2193	Verdi	Nabucco	8	3	5	2	1	2	1	2	0
2125	Lehár	Die lustige Witwe	19	11	8	6	5	3	5	0	0
1817	Verdi	Il trovatore	7	3	4	2	1	2	1	1	0
1737	Donizetti	Lucia di Lammermoor	7	2	5	1	1	3	1	1	0
1713	Leoncavallo	Pagliacci	5	1	4	1	0	2	2	0	0
1605	Kálmán	Die Csárdásfürstin	7	3	4	1	2	1	2	1	0
1593	Wagner	Der Fliegende Holländer	6	2	4	1	2	2	1	1	0
1589	Rossini	La Cenerentola	7	3	4	1	2	1	0	3	0
1583	Verdi	Un ballo in maschera	10	3	7	2	1	3	1	3	0
1544	Verdi	Otello	9	2	7	1	1	3	2	2	0
1413	Mozart	Die Entführung aus dem Serail	5	2	3	2	0	2	0	1	0
1344	Mascagni	Cavalleria Rusticana	5	3	2	1	2	1	1	0	0
1291	Offenbach	Les contes d'Hoffmann*	22	6	16	4	2	8	5	3	0
1289	Verdi	Macbeth	10	2	6	1	1	2	2	2	2
1272	Donizetti	Don Pasquale	5	1	4	1	0	1	2	1	0
1264	Gounod	Faust	7	3	4	1	2	1	2	1	0
1195	Verdi	Falstaff	10	4	6	2	2	3	2	1	0
1133	Dvořák	Rusalka	11	7	4	5	2	2	1	1	0
1052	Beethoven	Fidelio	9	2	7	2	0	3	1	3	0
1000	Verdi	Don Carlo	12	4	8	3	1	3	2	3	0
965	Puccini	Gianni Schicchi	15	4	10	2	2	2	3	5	1
953	Bellini	Norma	6	3	3	2	1	2	0	1	0
952	Strauss, R	Salome	17	4	13	2	2	7	1	5	0
908	Weber	Der Freischütz	8	2	6	2	0	1	1	4	0
876	Glück	Orfeo ed Euridice**	3	3	0	2	1	0	0	0	0
855	Benatzky	Im weissen Rössl	8	3	5	3	0	2	2	1	0
852	Kálmán	Gräfin Mariza	8	4	4	3	1	2	1	1	0
828	Strauss, R	Der Rosenkavalier	17	8	9	4	4	5	1	3	0
816	Tchaikovsky	Pikovaya Dama*	19	9	10	4	5	4	4	2	0
776	Wagner	Lohengrin	10	2	8	1	1	3	2	3	0
759	Wagner	Tristan und Isolde	9	2	7	1	1	4	2	1	0
742	Strauss, R	Ariadne auf Naxos	16	6	10	4	2	5	2	3	0
723	Massenet	Werther	15	3	6	1	2	3	1	2	6
Sum			493	178	302	109	70	122	83	97	13
Percentage			100,0%	36,1%	61,3%	22,1%	14,2%	24,7%	16,8%	19,7%	2,6%

Amount of job opportunities in the same operas (performances times number of roles)

Performances	Composer	Title	Total roles	Female roles	Male roles	Sopranos	Mezzi/Contraltos	Tenors	Baritones	Bass-baritones/basses	Children/treble
6844	Verdi	La Traviata	82 128	20 532	61 596	13 688	6 844	20 532	13 688	27 376	0
5848	Mozart	Die Zauberflöte	105 264	35 088	52 632	29 240	5 848	23 392	5 848	23 392	17 544
5729	Bizet	Carmen	57 290	22 916	34 374	17 187	5 729	17 187	11 458	5 729	0
5317	Puccini	La Bohème	42 536	10 634	31 902	10 634	0	5 317	10 634	15 951	0
4612	Puccini	Tosca	41 508	4 612	32 284	4 612	0	9 224	9 224	13 836	4 612
4233	Puccini	Madama Butterfly	42 330	12 699	29 631	4 233	8 466	8 466	12 699	8 466	0
4232	Rossini	Il barbiere di Siviglia	38 088	8 464	29 624	4 232	4 232	4 232	8 464	16 928	0
4177	Mozart	Le nozze di Figaro	45 947	20 885	25 062	12 531	8 354	8 354	4 177	12 531	0
3960	Mozart	Don Giovanni	31 680	11 880	19 800	11 880	0	3 960	7 920	7 920	0
3957	Verdi	Rigoletto	47 484	19 785	27 699	7 914	11 871	7 914	11 871	7 914	0
3674	Strauss, J	Die Fledermaus	33 066	14 696	18 370	11 022	3 674	11 022	7 348	0	0
2819	Humperdinck	Hänsel und Gretel	19 733	16 914	2 819	8 457	8 457	0	2 819	0	0
2795	Verdi	Aida	22 360	8 385	13 975	5 590	2 795	5 590	2 795	5 590	0
2659	Donizetti	L'elisir d'amore	13 295	5 318	7 977	5 318	0	2 659	2 659	2 659	0
2564	Mozart	Così fan tutte	15 384	7 692	7 692	5 128	2 564	2 564	2 564	2 564	0
2436	Tchaikovsky	Eugen Onegin	24 360	9 744	14 616	2 436	7 308	4 872	2 436	7 308	0
2297	Puccini	Turandot	20 673	4 594	16 079	4 594	0	9 188	4 594	2 297	0
2193	Verdi	Nabucco	17 544	6 579	10 965	4 386	2 193	4 386	2 193	4 386	0
2125	Lehár	Die lustige Witwe	40 375	23 375	17 000	12 750	10 625	6 375	10 625	0	0
1817	Verdi	Il trovatore	12 719	5 451	7 268	3 634	1 817	3 634	1 817	1 817	0
1737	Donizetti	Lucia di Lammermoor	12 159	3 474	8 685	1 737	1 737	5 211	1 737	1 737	0
1713	Leoncavallo	Pagliacci	8 565	1 713	6 852	1 713	0	3 426	3 426	0	0
1605	Kálmán	Die Csárdásfürstin	11 235	4 815	6 420	1 605	3 210	1 605	3 210	1 605	0
1593	Wagner	Der Fliegende Holländer	9 558	3 186	6 372	1 593	3 186	3 186	1 593	1 593	0
1589	Rossini	La Cenerentola	11 123	4 767	6 356	1 589	3 178	1 589	0	4 767	0
1583	Verdi	Un ballo in maschera	15 830	4 749	11 081	3 166	1 583	4 749	1 583	4 749	0
1544	Verdi	Otello	13 896	3 088	10 808	1 544	1 544	4 632	3 088	3 088	0
1413	Mozart	Die Entführung aus dem Serail	7 065	2 826	4 239	2 826	0	2 826	0	1 413	0
1344	Mascagni	Cavalleria Rusticana	6 720	4 032	2 688	1 344	2 688	1 344	1 344	0	0
1291	Offenbach	Les contes d'Hoffmann*	28 402	7 746	20 656	5 164	2 582	10 328	6 455	3 873	0
1289	Verdi	Macbeth	12 890	2 578	7 734	1 289	1 289	2 578	2 578	2 578	2 578
1272	Donizetti	Don Pasquale	6 360	1 272	5 088	1 272	0	1 272	2 544	1 272	0
1264	Gounod	Faust	8 848	3 792	5 056	1 264	2 528	1 264	2 528	1 264	0
1195	Verdi	Falstaff	11 950	4 780	7 170	2 390	2 390	3 585	2 390	1 195	0
1133	Dvořák	Rusalka	12 463	7 931	4 532	5 665	2 266	2 266	1 133	1 133	0
1052	Beethoven	Fidelio	9 468	2 104	7 364	2 104	0	3 156	1 052	3 156	0
1000	Verdi	Don Carlo	12 000	4 000	8 000	3 000	1 000	3 000	2 000	3 000	0
965	Puccini	Gianni Schicchi	14 475	3 860	9 650	1 930	1 930	1 930	2 895	4 825	965
953	Bellini	Norma	5 718	2 859	2 859	1 906	953	1 906	0	953	0
952	Strauss, R	Salome	16 184	3 808	12 376	1 904	1 904	6 664	952	4 760	0
908	Weber	Der Freischütz	7 264	1 816	5 448	1 816	0	908	908	3 632	0
876	Glück	Orfeo ed Euridice**	2 628	2 628	0	1 752	876	0	0	0	0
855	Benatzky	Im weissen Rössl	6 840	2 565	4 275	2 565	0	1 710	1 710	855	0
852	Kálmán	Gräfin Mariza	6 816	3 408	3 408	2 556	852	1 704	852	852	0
828	Strauss, R	Der Rosenkavalier	14 076	6 624	7 452	3 312	3 312	4 140	828	2 484	0
816	Tchaikovsky	Pikovaya Dama*	15 504	7 344	8 160	3 264	4 080	3 264	3 264	1 632	0
776	Wagner	Lohengrin	7 760	1 552	6 208	776	776	2 328	1 552	2 328	0
759	Wagner	Tristan und Isolde	6 831	1 518	5 313	759	759	3 036	1 518	759	0
742	Strauss, R	Ariadne auf Naxos	11 872	4 452	7 420	2 968	1 484	3 710	1 484	2 226	0
723	Massenet	Werther	10 845	2 169	4 338	723	1 446	2 169	723	1 446	4 338
Sum			1 079 109	381 699	667 373	244 962	138 330	248 354	189 180	229 839	30 037
Percentage			100,0%	35,4%	61,8%	22,7%	12,8%	23,0%	17,5%	21,3%	2,8%

Job opportunities by gender:

Female	35,4%
Male	61,8%
Children	2,8%

Job opportunities by fach:

Soprano	22,7%
Mezzo/contralto	12,8%
Tenor	23,0%
Baritone	17,5%
Bass-baritone/bass	21,3%
Children/treble	2,8%

Conclusions:

There are 1,70 male roles for every female one. (302/178)

There are 1,12 tenor roles for every soprano role. (122/109)

There are 2,57 baritone/bass-baritone/bass role for every mezzo/contralto role ((83+97)/70)

There are 1,75 male job opportunities for every female one. (667 373/381 699)

There are 1,01 tenor job opportunities for every soprano one. (248 354/244 962)

There are 3,03 job opportunities for baritone/bass-baritone/bass for every one for mezzo/contralto. ((189 180+229 839)/138 330)

Even though the top 50 played operas cannot exactly represent the gender division in every opera ever played, it very clearly shows the trend. Note that the gender disparity is almost the same after taking the number of performances into account, even though the top opera (La Traviata, 6844 performances) is played almost ten times as much as the 50th (Werther, 723 performances).

This suggests that the gender disparity would not be very much affected if you instead would look at the top 100, 200, or even 300 operas, as the number of performances per opera becomes fewer and fewer. The 100th most played opera, Peter Grimes, had 366 performances between 2010-2019. The 200th, Agrippina, only 136 and the 300th, Médée, only 71.

Sources and comments:

Opera statistics are taken from Operabase, the 50 most played operas and operettas worldwide between 2010-2019.

<https://www.operabase.com/statistics/en>

Role classifications are taken from AGMA:s schedule C. Actual casting practices may vary.

<https://www.musicalartists.org/contracts-and-agreements/schedule-c/>

Role classifications of operettas not addressed by AGMA are taken from the operettas individual German Wikipedia-page. Actual casting practices may vary.

* In Les contes d'Hoffmann and Pikovaya Dama, multiple roles are sometimes played by the same singers. Here I have chosen to list the roles individually.

** In Orfeo ed Euridice, the role of Orfeo is sometimes sung by a mezzo/contralto, sometimes by a counter-tenor, and in the French version by a tenor. Here it is listed as a mezzo/contralto, as the Operabase statistics don't separate the Italian and the French version.

Only soloist parts are included. Speaking roles and roles classified as chorus-bits by AGMA are not included. Treble-parts performed by children are in a separate column.

When it comes to job opportunities, the size of the roles has not been considered, as long as they are classified as a soloist part by AGMA.

The gender classifications as male and female are based purely on fach (Female=soprano/mezzo/contralto, male=tenor/baritone/bass-bariton/bass), and has nothing to do with the singers individual gender identities.

As I have entered a lot of these numbers manually, some errors may have occurred. If you find an error, feel free to contact me at the e-mail address below.

If you want access to the original excel-file, contact me via the same e-mail address.

Feel free to cite this document as needed, but please cite it as the source.

Mathilda Bryngelsson

info@mathildabryngelsson.com

www.mathildabryngelsson.com

Röstfacksfördelning av studenter på Sveriges två Operahögskolor 2010-2023

Operahögskolan i Stockholm, examensår/planerat examensår 2010-2023 (OHS)

Program	Sopran	Mezzo/alt/countertenor	Tenor	Baryton	Basbaryton/bas	Kvinnligt grupperade röstfack	Manligt grupperade röstfack	Totalt
Kandidat -10	3	1	1	1	0	4	2	6
Master -10	3	1	0	0	1	4	1	5
Kandidat -11	3	2	2	3	0	5	5	10
Master -11	2	0	1	0	0	2	1	3
Kandidat -12	2	2	1	0	2	4	3	7
Master - 12	2	1	2	0	1	3	3	6
Kandidat -13	4	1	2	2	0	5	4	9
Master - 13	1	0	1	2	0	1	3	4
Kandidat -14	1	2	0	1	0	3	1	4
Master-14	3	0	0	0	0	3	0	3
Kandidat -15	2	1	2	1	1	3	4	7
Master -15	2	0	0	0	0	2	0	2
Kandidat -16	3	1	1	1	0	4	2	6
Master -16	1	1	1	0	1	2	2	4
Kandidat -17	1	1	1	4	2	2	7	9
Master - 17	0	2	1	1	0	2	2	4
Kandidat - 18	4	2	1	2	0	6	3	9
Master - 18*	1	2	0	0	0	3	0	3
Kandidat - 19	5	2	0	0	0	7	0	7
Master -19	1	1	0	1	1	2	2	4
Kandidat- 20	2	0	2	3	0	2	5	7
Magister -20	4	0	0	0	0	4	0	4
Kandidat -21	3	1	2	1	1	4	4	8
Magister -21	2	1	0	0	0	3	0	3
Kandidat -22	3	2	0	0	0	5	0	5
Kandidat -23	4	3	0	1	1	7	2	9
Totalt	62	30	21	24	11	92	56	148
Procentandel	41,9%	20,3%	14,2%	16,2%	7,4%	62,2%	37,8%	200,0%

Operahögskolan i Göteborg/Högskolan för Scen och Musik 2010-2023 (HSM)

Program	Sopran	Mezzo/alt/countertenor	Tenor	Baryton	Basbaryton/bas	Kvinnligt grupperade röstfack	Manligt grupperade röstfack	Totalt
Kandidat 2010-19	20	10	9	9	1	30	19	49
Kandidat -21	4	1	0	1	1	5	2	7
Master -21	2	3	1	0	0	5	1	6
Kandidat -22	4	1	0	1	0	5	1	6
Totalt	30	15	10	11	2	45	23	68
Procentandel	44,1%	22,1%	14,7%	16,2%	2,9%	66,2%	33,8%	200,00%

Sammanlagd fördelning

Skola	Sopran	Mezzo/alt/countertenor	Tenor	Baryton	Basbaryton/bas	Kvinnligt grupperade röstfack	Manligt grupperade röstfack	Totalt
OHS	62	30	21	24	11	92	56	148
HSM	30	15	10	11	2	45	23	68
Totalt	92	45	31	35	13	137	79	216
Procentandel	42,6%	20,8%	14,4%	16,2%	6,0%	63,4%	36,6%	200,00%

Procentandel	Sopran	Mezzo/alt/countertenor	Tenor	Baryton	Basbaryton/bas	Kvinnligt grupperade röstfack	Manligt grupperade röstfack	Totalt
Procentandel av sångare	42,6%	20,8%	14,4%	16,2%	6,0%	63,4%	36,6%	100,0%
Procentandel av arbete	22,7%	12,8%	23,0%	17,5%	21,3%	35,4%	61,8%	100,00%
	Sopran	Mezzo/alt/ counter-tenor	Tenor	Baryton	Basbaryton/bas	Kvinnligt grupperade röstfack	Manligt grupperade röstfack	
Alla	42,6%	20,8%	14,4%	16,2%	6,0%	63,4%	36,6%	
OHS	41,9%	20,3%	14,2%	16,2%	7,4%	62,2%	37,8%	
HSM	44,1%	22,1%	14,7%	16,2%	2,9%	66,2%	33,8%	

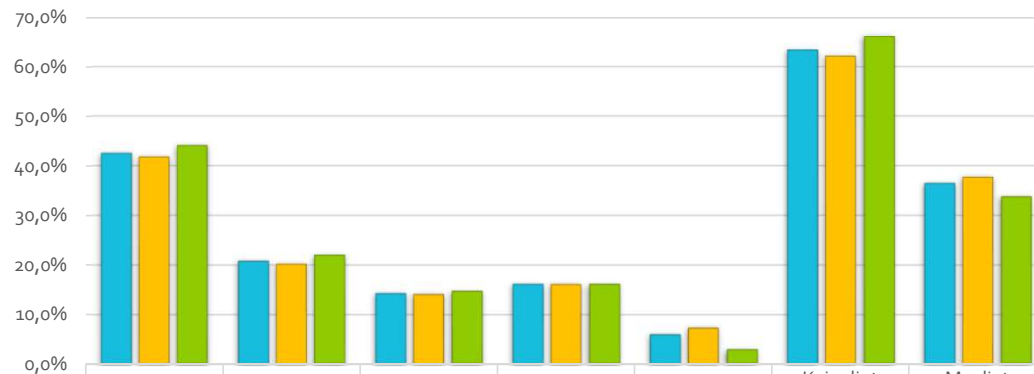
* 2018 tog en countertenor examen från Operahögskolan i Stockholm. Istället för att ha en separat kolumn för denna enda person, så har jag placerat in honom under kategorin mezzo/alt, då dessa röstfack framför samma roller.

Värt att notera är att i de 50 mest spelade operorna under 2010-2019, så förekommer enbart en roll som ibland framförs av countertenor. (Orfeo)

I de fall som en sångare redan genomgått en kandidatutbildning vid någon av Operahögskolan i Göteborg eller Stockholm, så räknar jag dem inte en ytterligare gång ifall de läser ett master/magister-program också. Varje person räknas alltså bara en gång.

Observera att Operahögskolan i Göteborg inte tar in studenter varje år, och därmed examinerar de inte heller varje år. Deras masterprogram instiftades 2019, och kommer examinera sina första studenter 2021.

Röstfacksfördelning på OHS och HSM 2010-2023:



	Sopran	Mezzo/alt/ counter-tenor	Tenor	Baryton	Basbaryton/ba s	Kvinnligt grupperade röstfack	Manligt grupperade röstfack
■ Alla	42,6%	20,8%	14,4%	16,2%	6,0%	63,4%	36,6%
■ OHS	41,9%	20,3%	14,2%	16,2%	7,4%	62,2%	37,8%
■ HSM	44,1%	22,1%	14,7%	16,2%	2,9%	66,2%	33,8%

Enkätrapport: Försörjningsmöjligheter för tidigare operastudenter vid OHS och HSM

Innehåll

1. Syfte.....	2
2. Genomförande	2
2.1 Svansandelar:	2
2.2 Felmarginal	3
2.3 Manligt och kvinnligt grupperade röstfack	3
2.4 Övriga förklaringar och förtydliganden	5
3. Resultat.....	6
3.1 Vilken operahögskola?	6
3.2 Examensår	7
3.3 Röstfack	7
3.4 Utbildningsnivå	10
3.5 Examen eller ej	12
3.6 Vidare studier	13
3.7 Vidare studier – var?	15
3.8 Agentur eller ej	15
3.9 Försörjning som sångare t.o.m. 2019.....	17
3.10 Försörjningssätt 2019	21
3.11.1 Inkomst 2019 – uppskattad procent från sång	26
3.11.2 Fördelning av uppskattad procentuell inkomst.....	31
3.12 Utvalda svar i fri text	34
4. Jämförande av viktigaste resultat	36
5. Slutord samt referering till examensarbete för diskussion	40

1. Syfte

Denna enkät har genomförts som en del av Mathilda Bryngelssons examensarbete vid masterutbildningen i Musikdramatik vid *Musikhögskolan i Malmö* och *Malmö Opera (Malmö Opera Academy)*. Syftet har varit att få en uppskattning av hur stor andel av de före detta studenterna vid Sveriges två stora operahögskolor som försörjde sig som sångare innan Covid-19-pandemin bröt ut, samt att försöka se trender till vilka aspekter som kan ha påverkat möjligheterna till detta.

Jag har inte frågat efter hur mycket de svarande har tjänat, utan huruvida de försörjt sig som sångare och om de har kunnat göra det utan kompletterande inkomster från annat håll. Med andra ord har jag undersökt hur många som har kunnat sysselsätta sig med det yrke som utbildningarna har till syfte att förbereda sina studenter inför, även om de inte längre klassas som faktiska yrkesutbildningar.

Mitt examensarbete handlar om könsdiskrepansen i operasångares försörjningsmöjligheter, och för detta arbetes skull har jag i första hand varit intresserad av hur olika sångares röstfackstillhörighet och könstillhörighet¹ har påverkat möjligheterna till försörjning som sångare. Det har också varit av intresse att se om andra faktorer kan ha haft en större eller liknande påverkan än just röstfack. Faktorer som undersökts är till exempel skillnader mellan de två operahögskolorna, skillnader i utbildningsnivå och huruvida man har en agent eller inte. Flera av dessa faktorer har dessutom efterfrågats av flertalet av de tillfrågade för enkäten. Därför hoppas jag att denna enkät kan vara av större nytta än för enbart mitt examensarbete.

2. Genomförande

Enkäten är ett försök till en totalundersökning, en statistisk undersökning där hela den aktuella "populationen" tillfrågas. Alla studenter som studerat opera på antingen *Operahögskolan i Stockholm*² (hädanefter refererad till som OHS) eller *Högskolan för Scen och Musik i Göteborg* (hädanefter refererad till som HSM) med planerat examensår 2010–2019 har tillfrågats. Jag har fått kompletta listor på alla tidigare studenter under denna period från direkt från skolornas respektive administration. Av integritetsskäl har alla på listorna anonymiserats i arbetet.

Det totala antalet studenter på HSM och OHS med planerat examensår 2010–2019 var 161. Två av dessa är avlidna, och fem av dessa har jag inte funnit något spår av online. Därmed återstår 154 personer, som har kontaktats och ombetts svara på enkäten. Kontakten med de svarande har skett via mejladresser som funnits på de svarandens professionella hemsidor, eller via Facebook Messenger.

Tyvärr har jag inte kunnat få in svar från alla. En stor del av de saknade svaren beror sannolikt på att mina meddelanden inte har kommit fram. Facebook Messenger har ett skräppost-filter när personerna inte har kontakt sedan tidigare, och hos flertalet mottagare har jag fastnat i detta. Detta vet jag eftersom jag blivit kontaktad av flera personer som sett meddelandet efter att jag inte längre tagit emot svar. Därför har jag även bett gemensamma bekanta att sända enkäten. I enstaka fall har jag även funnit E-mailadresser som jag skickat enkäten till. Några har sedan valt att inte svara på enkäten och några har glömt bort eller valt att inte svara.

2.1 Svarsandelar:

Svar samlades in mellan mars och augusti 2021. 114 personer besvarat enkäten, vilket innebär en svarsprocent på 74 % av de tillfrågade. Tabellen nedan anger svarsprocenter för ett antal undergrupper:

¹ Se stycke "Förklaringar och förtydliganden"

² Numera Institutionen för Opera vid Stockholms Konsthögskola

Grupp:	Andel svar i procent:
Alla tillfrågade	74%
Före detta studenter vid OHS	71%
Före detta studenter vid HSM	72%
Varav före detta studenter vid både HSM och OHS	100%
Sopraner	79%
Mezzo/Alt/Countertenorer	71%
Tenorer	65%
Baritänger	68%
Basbariton/basar	90%
Kvinnligt grupperade röstfack ³	76%
Manligt grupperade röstfack ⁴	70%

Värt att lägga märke till är att svarsandelen från OHS och från HSM är relativt likvärdiga. Bortsett från basbaritänger/basarna som har en svarsandel på 90 %, så har alla de kvinnligt grupperade röstfacken en högre svarsandel än de manligt grupperade röstfacken. Bland röstfacken har sopranerna svarat i högst utsträckning (79 %) och baritängerna minst (68 %). Mellan de kvinnligt och manligt grupperade röstfacken i helhet skiljer det 6 procentenheter – 76 % för de kvinnligt grupperade, och 70 % för de manligt grupperade röstfacken.

2.2 Felmarginal

Baserat på den totala målpopulationen på 159 personer (161 före detta studenter minus två avlidna) och med ett konfidensintervall på 95%, ger det en felmarginal på 4,97%.⁵ Det kan därför vara bra att huvudsakligen se efter större procentuella differenser mellan de olika svarsalternativen och svarsgrupperna, eftersom mindre differenser kan vara statistiskt osäkra. Över lag innebär en mindre urvalsgrupp att det är svårare att dra slutsatser av svaren. Som ni kommer se i resultatdelen, finns det däremot många fall med mycket stora procentuella skillnader, som utan svårighet går att se som trovärdiga trots en felmarginal på c 5 %.

2.3 Manligt och kvinnligt grupperade röstfack

Följande är ett utdrag ur mitt mastersarbete, där jag förklarar de termer som även används i denna enkätrapport:

I detta arbete kommer jag i en mycket stor utsträckning att använda mig av termerna "kvinnligt grupperade röstfack" och "manligt grupperade röstfack" i stället för kvinnor och män. Uppdelningen som jag har gjort är följande:

Kvinnligt grupperade röstfack: Sopraner, mezzosopraner, altar och countertenorer.

Manligt grupperade röstfack: Tenorer, baritänger, basbaritänger och basar.

Alla grupperingar, (utom den för countertenorer, som jag snart återkommer till), motsvarar den könstillhörighet som röstfacket traditionellt associeras med. Som exempel är en sopran statistiskt sett oftast en kvinna, och en bas oftast en

³ Se stycke 2.3 för förklaring.

⁴ Se stycke 2.3 för förklaring.

⁵ Jag har använt mig av felmarginalsuträknaren hos Smart Survey.

<https://www.smartsurvey.co.uk/margin-of-error-calculator>
(2021-08-11)

man. Detta stämmer dock inte för 100 % av alla sångare, då det naturligtvis även i operavärlden finns icke-binära och transpersoner. Sopranen i fråga skulle alltså kunna vara en man, och basen en kvinna.

Ur Folkhälsomyndighetens rapport "Rätten till hälsa" från 2016:

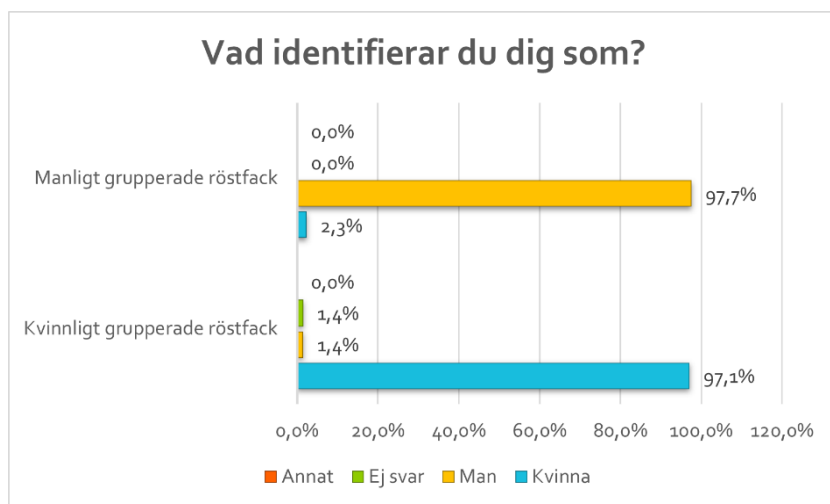
Antalet människor i Sverige som definierar sig som transpersoner är okänt. Resultaten från Folkhälsomyndighetens nationella representativa folkhälsoundersökning, Hälsa på lika villkor (HLV) från år 2015, visade att 0,4 procent rapporterade transidentitet.⁶

Med en uppskattning på att 0,4 % identifierar sig som transpersoner, så ser jag fortfarande en stor relevans i att undersöka skillnader i förutsättningar för män och kvinnor i operabranschen – utan att ha ett uppsåt att exkludera någon som inte är cis. I operabranschen ger röstfackstillhörighet större påverkan än den faktiska könsidentiteten när det kommer till vilka anställningar man kan söka och få. (Med detta vill jag på intet sätt undergräva eller invalidera de fördomar, den diskriminering och alla andra former av utmaningar som transpersoner och icke-binära operasångare möter. Av avgränsningsskäl kommer detta dock inte att diskuteras i detta arbete.) Två mezzosopraner kan tävla om samma arbetstillfälle även om den ena skulle vara man och den andra kvinna, men om den manliga mezzon skulle påbörja en testosteronbehandling som del av sin könsbekräftande vård och därmed bli tenor, så skulle denne i stället tävla om samma roller som andra tenorer – oavsett dessa tenorers könsidentitet. Alltså är det i första hand röstfackets könstillhörighet, snarare än den individuella könsidentiteten som är relevant i jämföranden av mönster på gruppnivå. På grund av detta ser jag större nytta i att dela upp sångarna i kategorierna kvinnligt och manligt grupperade röstfack hellre än som kvinnor och män för detta arbete.

Utöver eventuella transpersoner som på grund av sitt röstfack kan hamna i en kategori med annat köns-epitet, så utgör countertenorer ett undantag. Countertenorer brukar oftast ha en manlig biologi, eftersom de arbetar med den falsett som sångare med kvinnlig biologi saknar. Trots detta har jag valt att placera countertenorerna i de kvinnligt grupperade röstfacken. Detta är eftersom de roller som countertenorer i nästan alla fall anställs för även framförs av mezzosopraner och altar. Förutom andra countertenorer, så konkurrerar de alltså även om sina roller med mezzosopraner och altar. Eftersom antalet countertenorer, i jämförelse med antalet mezzosopraner, i sig är för lågt för att skapa en egen grupp som man kan dra några slutsatser ifrån, så har jag valt att gruppera dem med mezzosopranerna och altarna. På samma sätt har jag placerat basbaritänger och basar i samma grupp – då även de är få i antal och huvudsakligen kan anställas för samma roller.

Bland de svarande i denna enkät rör det sig om 2,3 % av de som räknas in bland de manligt grupperade röstfacken som svarat att de är kvinnor, och 2,9 % av de som räknas till de kvinnligt grupperade röstfacken som antingen svarar att de är män eller har valt att inte svara på frågan. I detta är även countertenorer inräknade. Över 97 % av de i kvinnligt grupperade röstfack identifierar sig alltså som kvinnor och över 97 % av de i manligt grupperade röstfack som män, vilket även visas i nedanstående graf.

⁶ <https://www.folkhalsomyndigheten.se/contentassets/3b29bf7ea68948c6af3e6b92b2ac524a/ratten-halsa-16045-webb.pdf> (2022-01-03)



2.4 Övriga förklaringar och förtydliganden

Det är viktigt att ha i åtanke när man läser denna rapport, att jag som sammanställt den har studerat på en konstnärlig masterutbildning och inte en statistikutbildning. Trots min ansträngning att göra allt rätt intill minsta lilla formel i Excel, så är det mycket möjligt att små mänskliga fel kan ha skett när jag omarbetat svaren till statistik. Jag hoppas att alla kan ha överseende med detta.

Jag har avrundat procentuella andelar i svaren till decimal. När jag i texten skriver att "34,5 % svarade ja på frågan, så är det alltså på grund av avrundningen ett ca-svar.

I vissa frågor då de svarandena har fått svara fritt. Då har jag grupperat ihop en del svar som står nära varandra för att det ska bli mer överskådligt.

I efterhand önskar jag att jag i enkäten inkluderat en fråga om nuvarande ålder och ålder vid examen. Detta hade säkerligen kunnat ge intressanta insikter, men tyvärr kom jag på detta för sent.

Jag har valt att enbart inkludera OHS och HSM i denna undersökning, eftersom de har de två största operautbildningarna i Sverige. Detta innebär att jag till exempel inte inkluderat min senaste utbildning *Malmö Opera Academy (MAO)* på annat sätt än som alternativ på vad före detta operastudenter studerat efter sin tid på operahögskola. MAO är en relativt nystartad utbildning, som bara tar in en handfull studenter var annat år. Därmed skulle urvalet vara mycket litet. En stor andel av dessa studenter har dessutom studerat på en operahögskola innan MAO, och inkluderades därmed i undersökningen på detta sätt. Om några år, när fler sångare har gått utbildningen, så kan det vara mer intressant att undersöka hur en utbildning vid Malmö Opera Academy påverkar möjligheterna till att försörja sig som sångare. Det har även tillkommit andra skolor med epitetet operahögskola de senaste åren, men då denna enkät skulle gälla studenter med avgångsår 2010-2019, skulle det bli svårt att inkludera dessa utbildningar med det jämförelse lilla underlag som det skulle innebära.

Vid övriga frågor och undringar om denna enkät, om resultaten, eller om resten av mitt arbete om den könsrelaterade diskrepansen i operasångares försörjningsmöjligheter, kontakta gärna mig direkt via: [info\(snabel-a\)mathildabryngelsson.com](mailto:info(snabel-a)mathildabryngelsson.com)

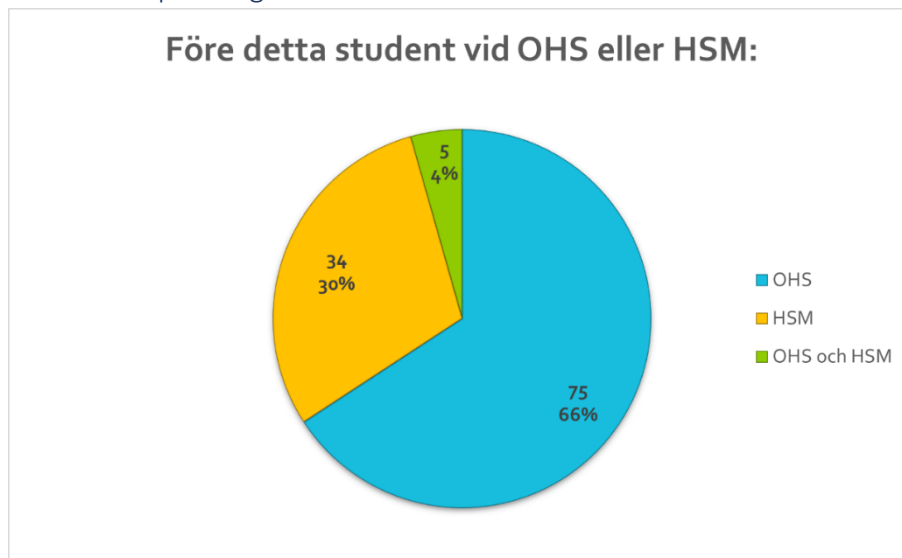
Tiden från insamlandet av enkätsvar till publicering av denna enkät rapport har varit mycket längre än vad jag hade önskat. Detta har berott på att jag har haft hälsoproblem, som gjort att jag inte kunnat avsluta mitt masterarbete på utsatt tid. De första svaren kom in i mars 2021, vilket innebär att det nu gått över ett och ett halvt år sedan dess. Frågorna som ställts gällde perioden fram till slutet av 2019, det vill säga innan Corona-pandemin slog till. Även om det nu ligger nästan tre år bak i tiden och både branschen och utbildningarna har förändrats under denna tid, tror och hoppas jag att resultaten i denna undersökning

fortfarande har relevans när man ser till dagens operabransch. Min personliga, men icke belagda teori, är att diskrepanserna som visas på i denna undersökning antingen kvarstår eller har förvärrats sedan 2019. Konkurrensen i branschen har ökat efter pandemins effekter, då alla som examinerats från 2020 och framåt försöker ta sig in i branschen samtidigt, och eftersom det fortfarande är en hel del redan castade föreställningar som skjutits upp på grund av pandemin, som sätts upp nu.

3. Resultat

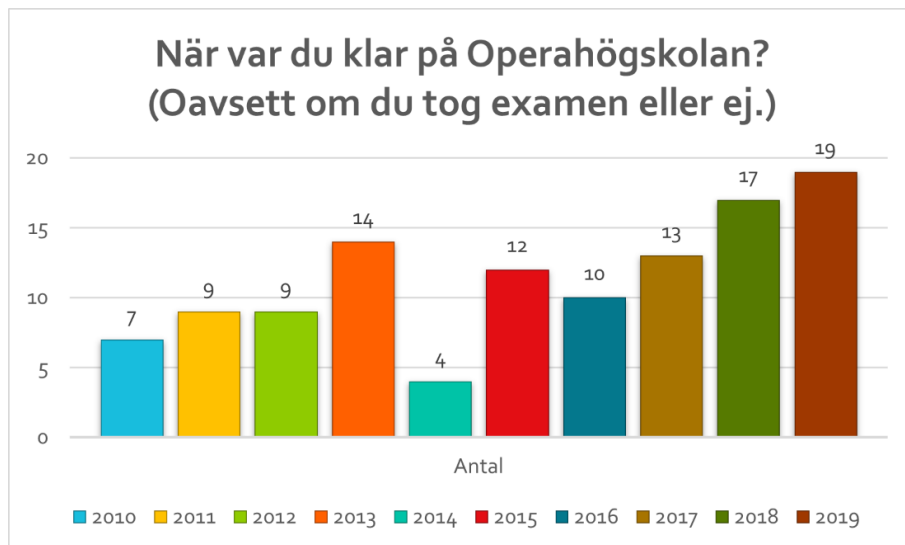
Nedan följer olika former av grafer och tabeller som sammanställer de svar som lämnats i enkäten.

3.1 Vilken operahögskola?



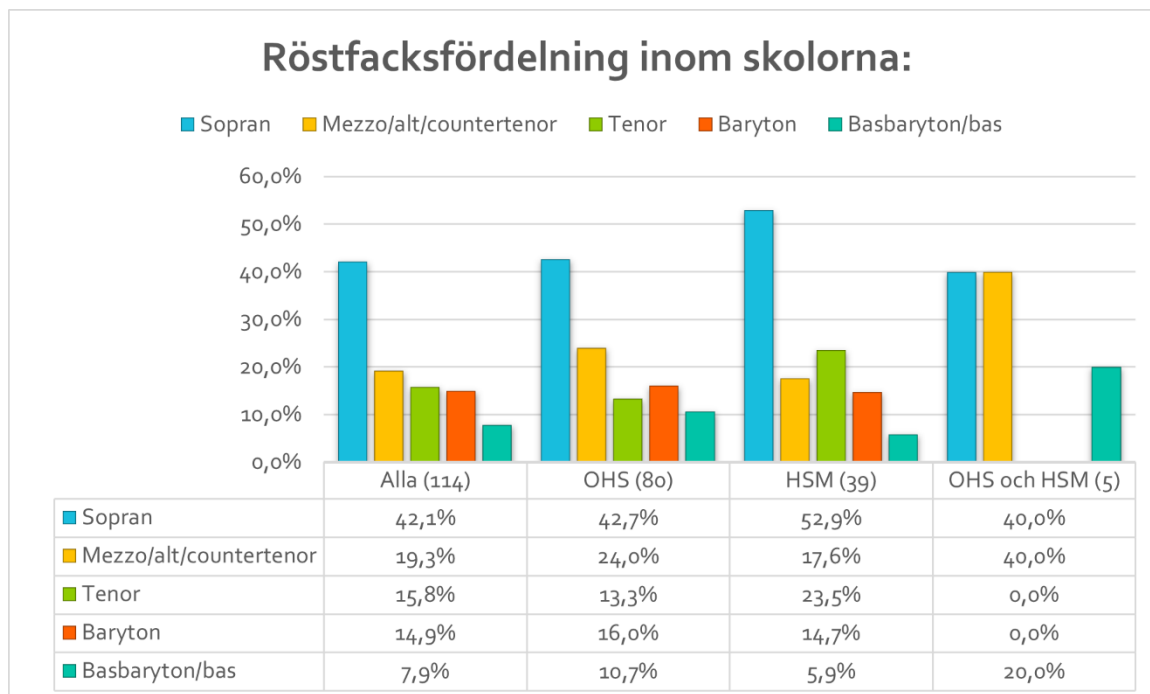
En större mängd tidigare studenter vid Operahögskolan i Stockholm har besvarat enkäten än tidigare studenter vid Högskolan för Scen och Musik. HSM tar tar in studenter på sin kandidatutbildning under två av tre år, och skolan har inte haft en masterutbildning förrän år 2020. OHS däremot hade en masterutbildning fram till och med år 2019 och har tagit in studenter på sitt kandidatprogram varje år. Från 2020 har OHS i stället för masterutbildningen haft en ettårig magisterutbildning. Detta sammanlagt gör att fler studenter har studerat vid OHS än vid HSM under perioden som undersökts (2010–2019). Svansandelarna är dock, som tidigare nämnt, nästan likvärdiga - 71 % av de tillfrågade från OHS och 72% för de från HSM. Enbart 5 av de tillfrågade har gått både HSM och OHS (oftast kandidat på HSM och efterföljande master eller magister på OHS.) Då antalet personer är mycket lågt kan man därför behöva vara försiktig med vilka slutsatser som dras av deras svar, även om det svansandelen i denna grupp är hela 100 %.

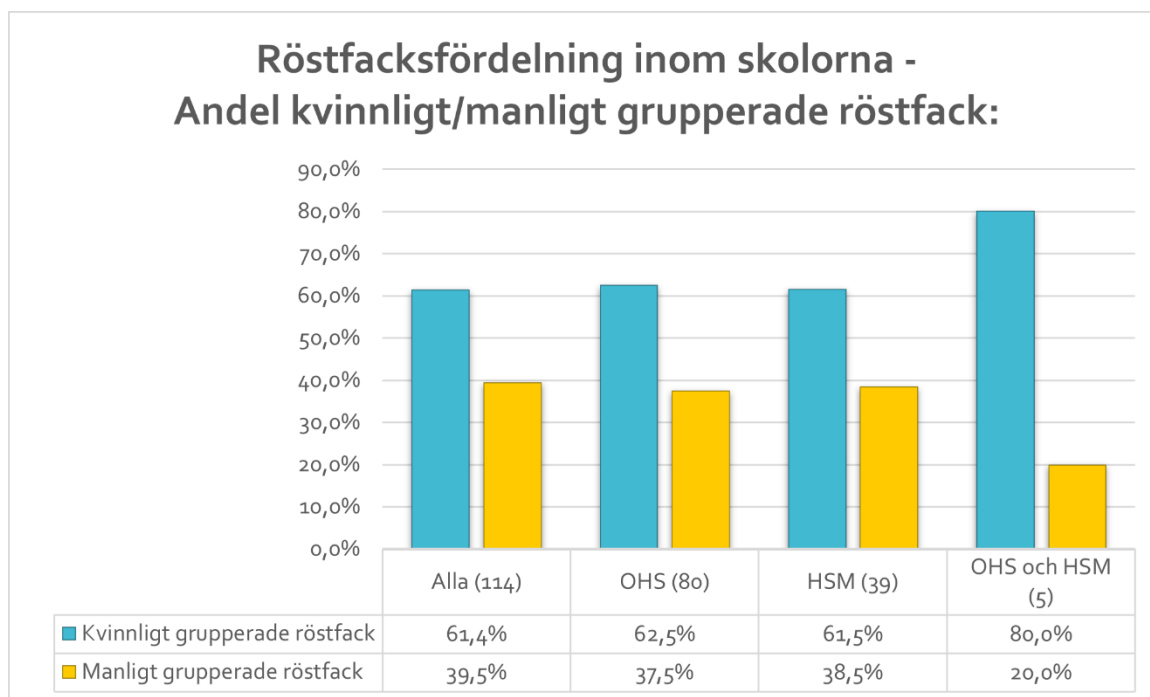
3.2 Examensår



Eftersom alla svaranden inte tagit ut sin examen, ställdes i stället frågan om när de var klara på Operahögskolan. Att det skiljer sig så mycket från år till år beror på att även antalet antagna studenter varierar per år. Som tidigare nämnt tar HSM dessutom endast in till sin kandidatutbildning under 2 av 3 år. När det gäller den tidigare masterutbildningen på OHS så har det varierat hur många av de nyantagna studenterna som gått sin kandidat på en svensk operahögskola (och därmed skjuter upp det år då de är färdiga på sin operahögskola), och hur många som kommit direkt från musikhögskola eller som tidigare har studerat utomlands. Därför finns stora variationer på antal personer under varje avgångsår.

3.3 Röstfack

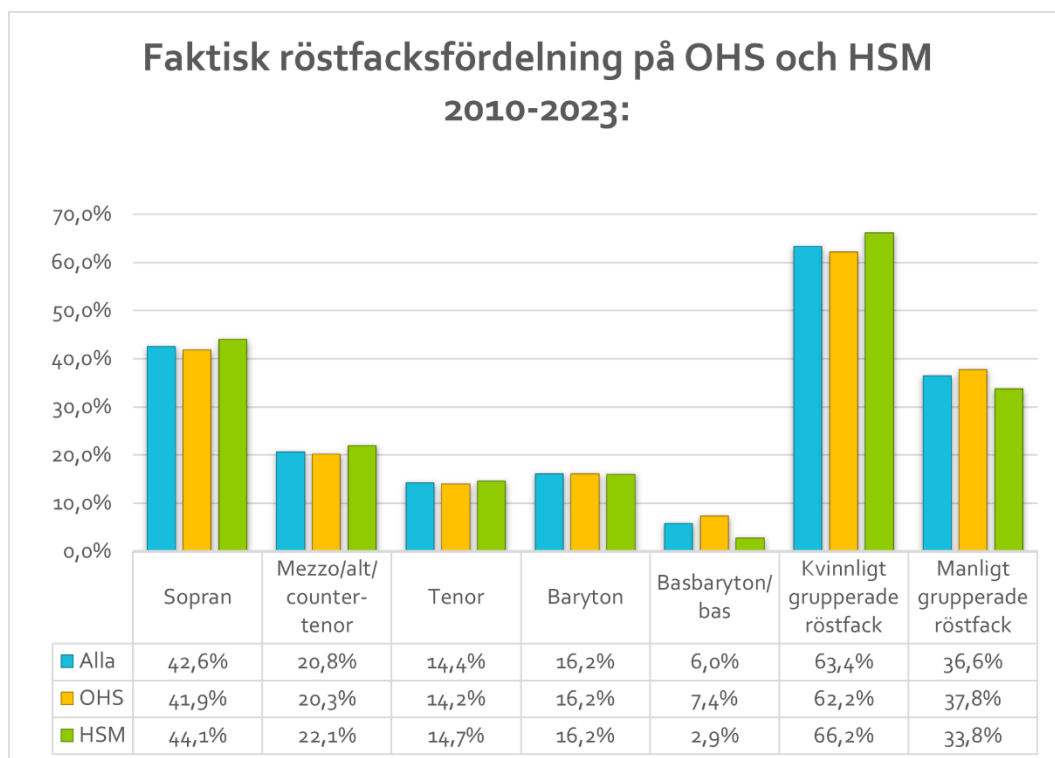




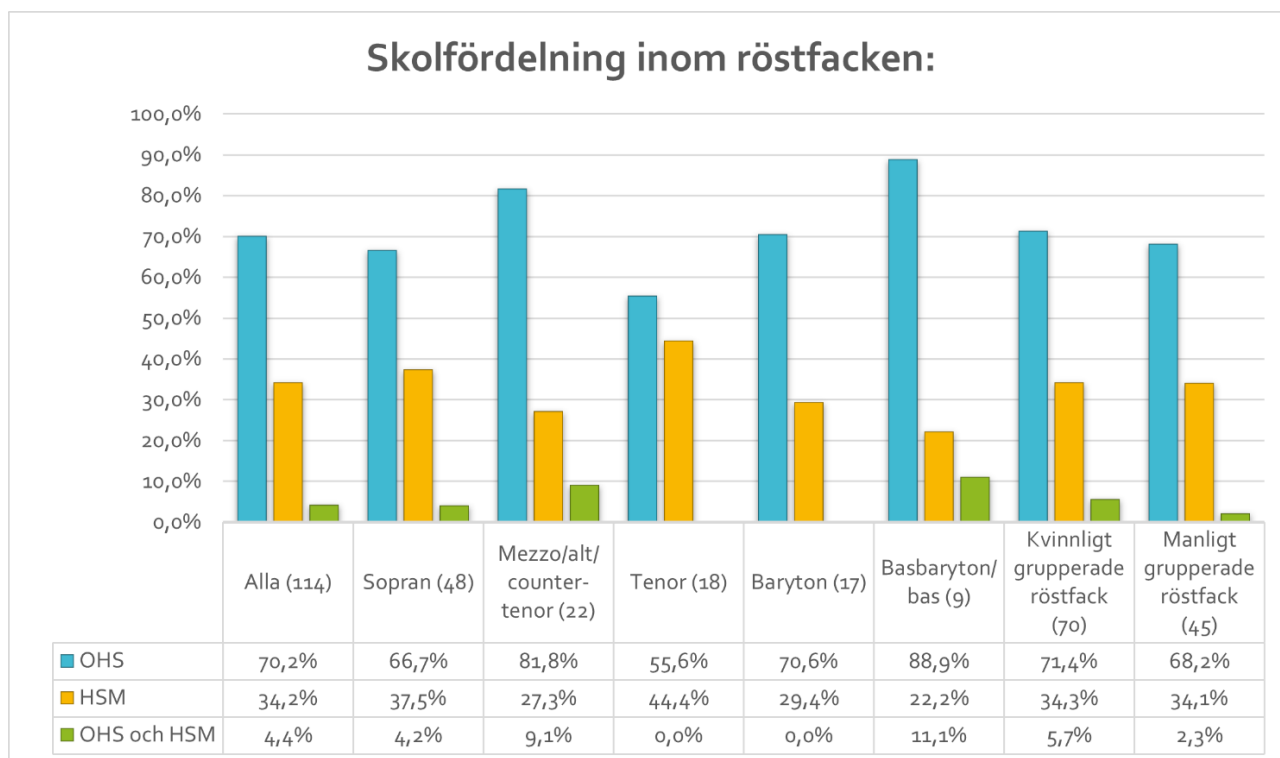
Det vanligaste röstfacket bland de svarande är sopraner. Dessa är mer än dubbelt så många än mezzo/alt/countertenorer, den näst största gruppen. Det ovanligaste är basbaryton/basar. Trots att svarsandelen bland de tillfrågade i dessa röstfack låg på 90 %, motsvarar de 8 % av de totala svarandena. Förutom att gruppen med sopraner alltid är störst, så skiljer sig röstfacksandelarna skolorna emellan. Det är en högre andel mezzo/alt/countertenorer än tenorer bland de svarande från OHS, och en högre andel tenorer än mezzo/alt/countertenorer bland de svarande från HSM.

De kvinnligt grupperade röstfacken står för nästan 2/3-delar av studenterna från både HSM och OHS.

I mitt examensarbete har jag via direkt kontakt med Operahögskolornas studenter även undersökt den faktiska fördelningen mellan röstfacken på OSH och HSM med avgångsår/planerat avgångsår mellan 2010—2023 (se graf nedan.)



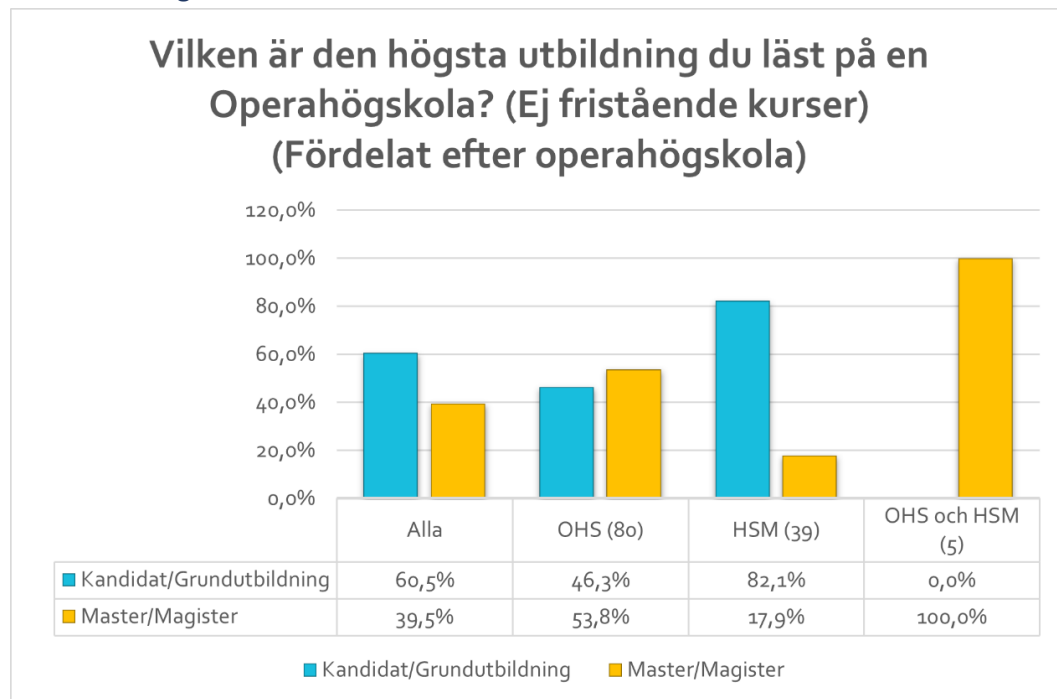
Här kan man se att den stora variationen i röstfacksfördelning skolorna emellan inte är lika stor som i enkätundersökningen. Viktigt att notera här är dock att denna fördelning bygger på ytterligare fyra årskurser utöver denna enkätundersökning. Däremot ser man i enkätundersökningen att andelen tillhörande kvinnligt grupperade röstfack i praktiken är 4 procentenheter högre på HSM än på OHS.



I grafen ovan beskrivs hur många procent av respektive röstfack som gått på vilken skola. Här har studenterna som läst vid både OHS och HSM räknats in i båda skolornas kategorier. Detta gör att de

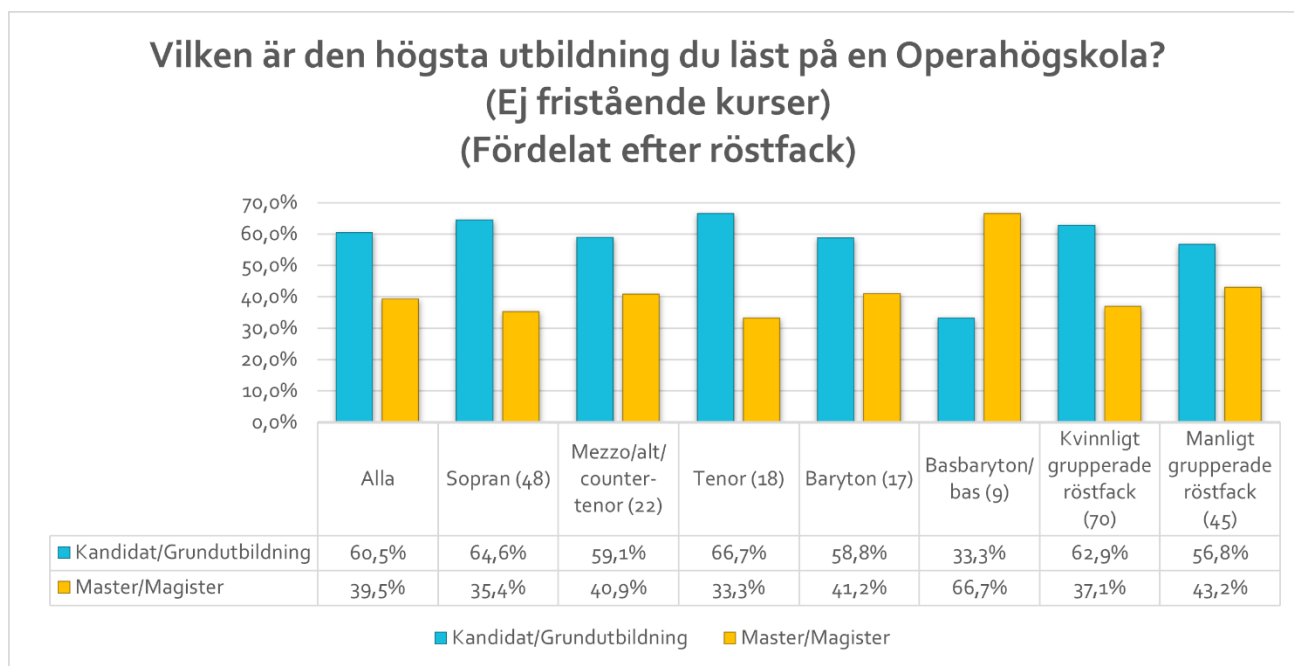
sammanlagda procentandelarna för varje röstfack kan överstiga 100 %. Eftersom OHS har tagit in fler studenter under perioden som avses i undersökningen, så har en högre andel av svaranden i alla röstfack studerat på OHS. Det är en försumbar skillnad mellan fördelningen för de manligt och kvinnligt grupperade röstfacken när det gäller vilken skola angett att de studerat på. Ca 34 % har studerat på HSM i båda grupper. De tre röstfack som avviker mest från det generella snittet är mezzo/alt/countertenorerna, där 81,2 % studerat på OHS och 27,3 % på HSM, tenorerna, där 55,6 % procent studerat på OHS och 44,4 % på HSM, och barbaryton/basar, där 88,9 % studerat vid OHS och 22,2 % vid HSM.

3.4 Utbildningsnivå



Den utbildning som tidigare var en grundutbildning på 3.5 år är numera en kandidatutbildning. På masternivå är de som har läst en masterutbildning och de som studerat på den nya magisterutbildningen sammanräknade. 39,5 % av de svarande har studerat upp till masternivå, och 60,5 % till kandidatnivå. Det är stor skillnad mellan de båda operahögskolorna. 54,8 % av de tidigare studenterna från OHS har läst på masternivå, medan den motsvarande siffran för tidigare studenter vid HSM är 17,9 %.

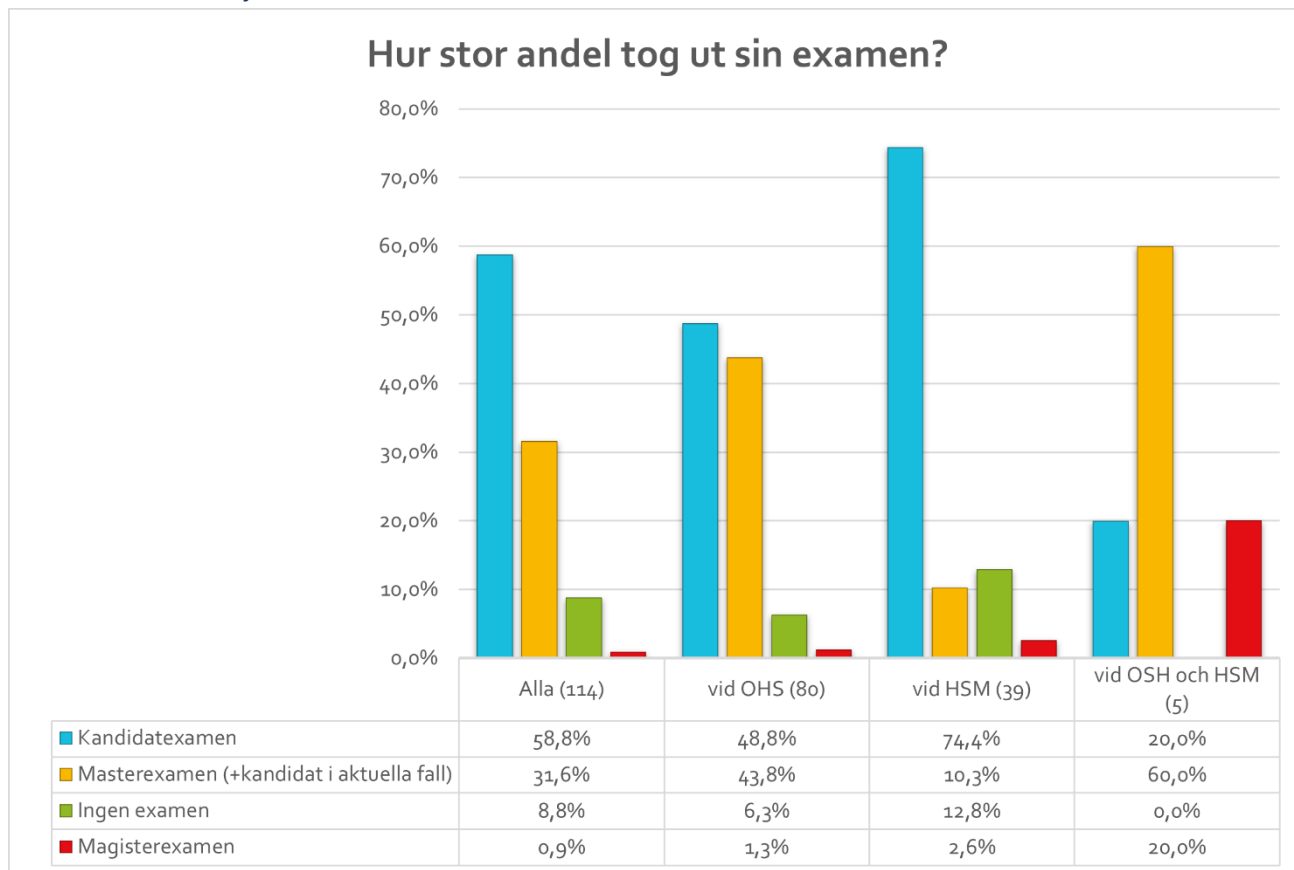
Då HSM inte startade sin masterutbildning förrän 2020, är den stora skillnaden bland studenterna med examensår mellan 2010 och 2019 inte oväntad. 100 % av de som studerat vid båda skolorna har läst upp till masternivå, då de läst en kandidat vid HSM och sedan en master/magister på OHS. Detta är eftersom jag inte har räknat in fristående kurser för att avgöra utbildningsnivån.



Skillnaden på utbildningsnivå mellan de *kvinnligt* och *manligt grupperade röstfacken* är inte särskilt stor. Då jag i en annan del av mitt masterarbete har belagt att det finns färre arbeten för de *kvinnligt grupperade röstfacken* på marknaden än för de *manligt grupperade röstfacken*, hade jag innan denna enkät en hypotes om att en högre andel i de *kvinnligt grupperade röstfacken* skulle studera på masternivå än de manliga. Det visar sig dock inte stämma, då svaren i enkäten visar på några procentenheters högre förekomst bland de *manligt grupperade röstfacken* att studera på masternivå på en operahögskola.

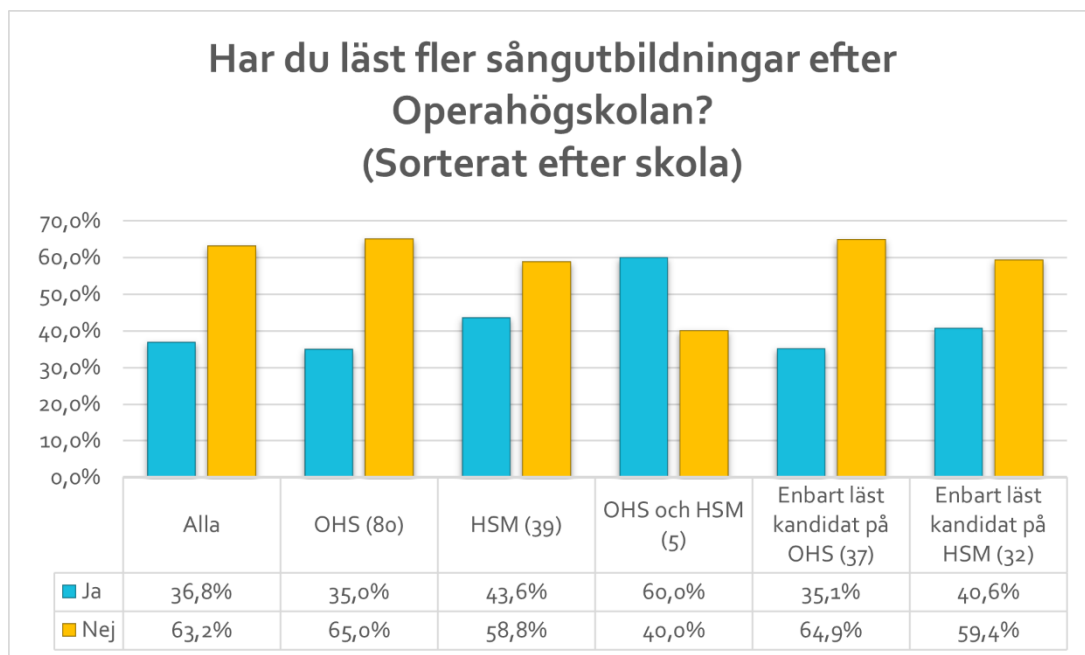
En iakttagelse är dock att alla de lägre röstfacken anger en högre andel studier på masternivå än de högre röstfacken. Det vill säga att 35,4 % av sopranerna och 33,3 % av tenorerna anger att de studerat på masternivå, medan 40,9 % av mezzo/alt/couner-tenorerna, 41,2 % av baritängerna och hela 66,7 % av basbaryton/basarna anger att de studerat på masternivå. Detta skulle eventuellt kunna ha att göra med den olika tid som det i snitt tar för de olika rösttyperna att "växa färdigt". Om man har en röst som behöver bli äldre innan man är redo att arbeta, så är det inte heller osannolikt att man väljer att studera längre.

3.5 Examen eller ej



En mycket högre andel av de tidigare studenterna vid OHS har tagit ut en masterexamen (43,8 %) än av de tidigare studenterna på HSM (10,3 %). Detta lär bero på att OHS hade en masterutbildning fram till 2019, och HSM inte hade det förrän 2020. Några av de svarande hade även hunnit gå den nya magisterutbildningen på OHS vid tidpunkten som denna enkät besvarades. 8,8 % av de svarande anger att de inte tog ut vare sig kandidat- eller masterexamen. Bland de tidigare studenterna vid OHS var denna andel något lägre, 6,3 %, och bland de tidigare studenterna vid HSM något högre, på 12,8 %.

3.6 Vidare studier



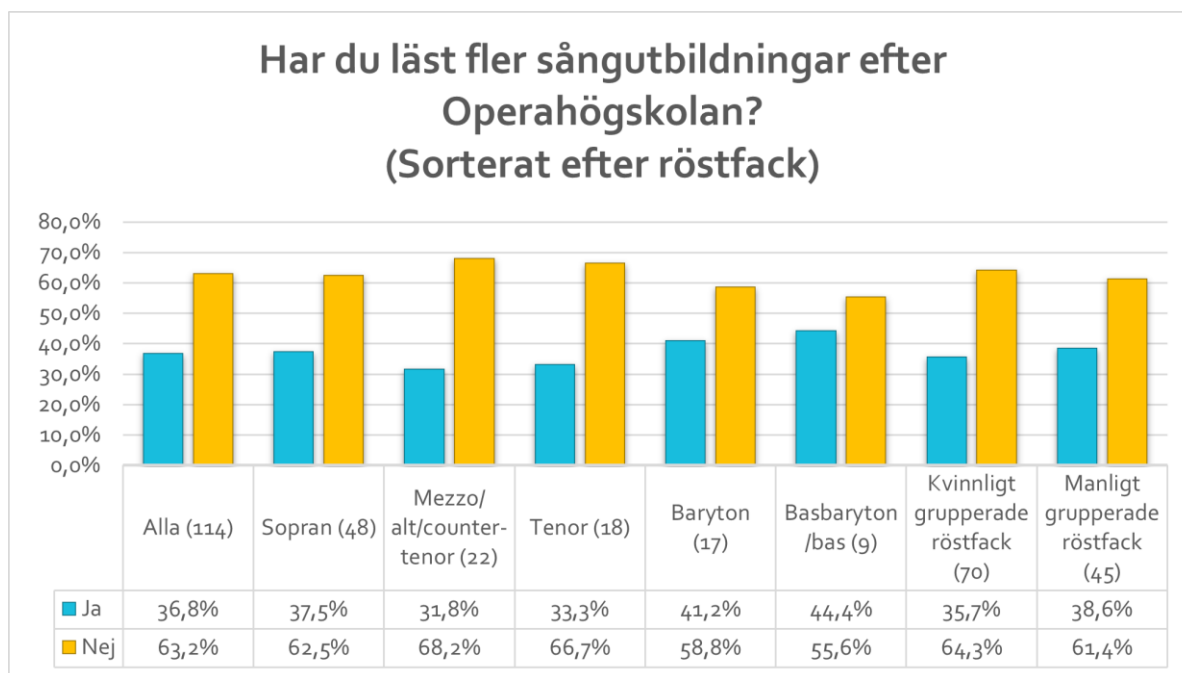
36,8 % av de svarande har studerat på ytterligare sångutbildningar efter Operahögskolan. (Se avsnitt 3.7 för exempel på dessa utbildningar.)

Bland de tidigare studenterna vid OHS har 35,0 % fortsatt studera på andra utbildningar. Bland de som enbart läst kandidatutbildningen på OHS är andelen som läst ytterligare utbildningar efteråt nästan den samma som på skolan i sin helhet, nämligen 35,1 %.

Bland de tidigare studenterna vid HSM har en högre andel, 43,6 %, läst ytterligare sångutbildningar. Bland de som bara läst kandidatutbildningen på HSM, så är den andelen något lägre, med 40,6 %.

Bland de som studerat både på HSM och OHS är det hela 60,0 % som läst fler sångutbildningar efter de två operahögskolorna. (Här bör man dock minnas att denna grupp är väldigt liten, och att varje enskild persons svar gör en skillnad på 20 procentenheter åt ena eller andra hållet.)

Under [fråga 3.4](#) framgick det att en mycket högre andel av de tidigare studenterna vid OHS rapporterade att de läst på masternivå på en operahögskola än de tidigare studenterna vid HSM, vilket sannolikt beror på att OHS hade en masterutbildning när inte HSM hade det. Därför är det inte oväntat att en högre andel av de tidigare studenterna vid HSM anger att de läst ytterligare utbildningar vid andra skolor efter operahögskolan, då de inte hade alternativet att stanna vid HSM för att läsa på masternivå.

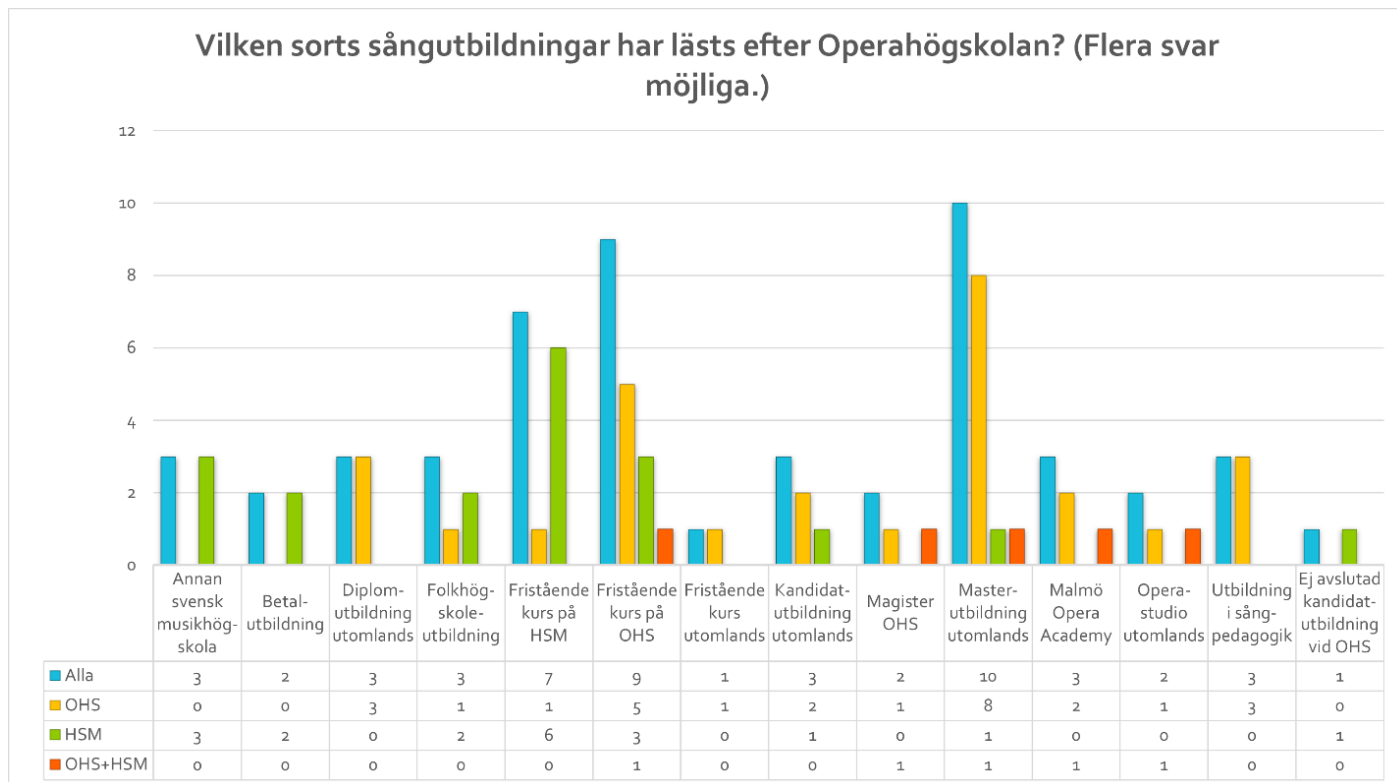


Vid jämförelse av vidare studier efter operahögskola baserat på röstfack, syns att de *kvinnligt grupperade* och de *manligt grupperade röstfacken* ligger mycket nära varandra – 35,7 % för de *kvinnligt grupperade* och 38,6 % för de *manligt grupperade*. Om man ser närmare på de *kvinnligt grupperade röstfacken* kan man se att sopranerna i något större utsträckning än mezzo/alt/countertenorerna angett att de studerat på ytterligare utbildningar, med en differens på 5,7 procentenheter.

Med tanke på [fråga 3.4](#) om utbildningsnivå, där en högre andel mezzo/alt/countertenorer än sopraner sagt att de studerat på masternivå på en operahögskola, så är det också logiskt att en större andel av sopranerna har studerat vidare på andra skolor.

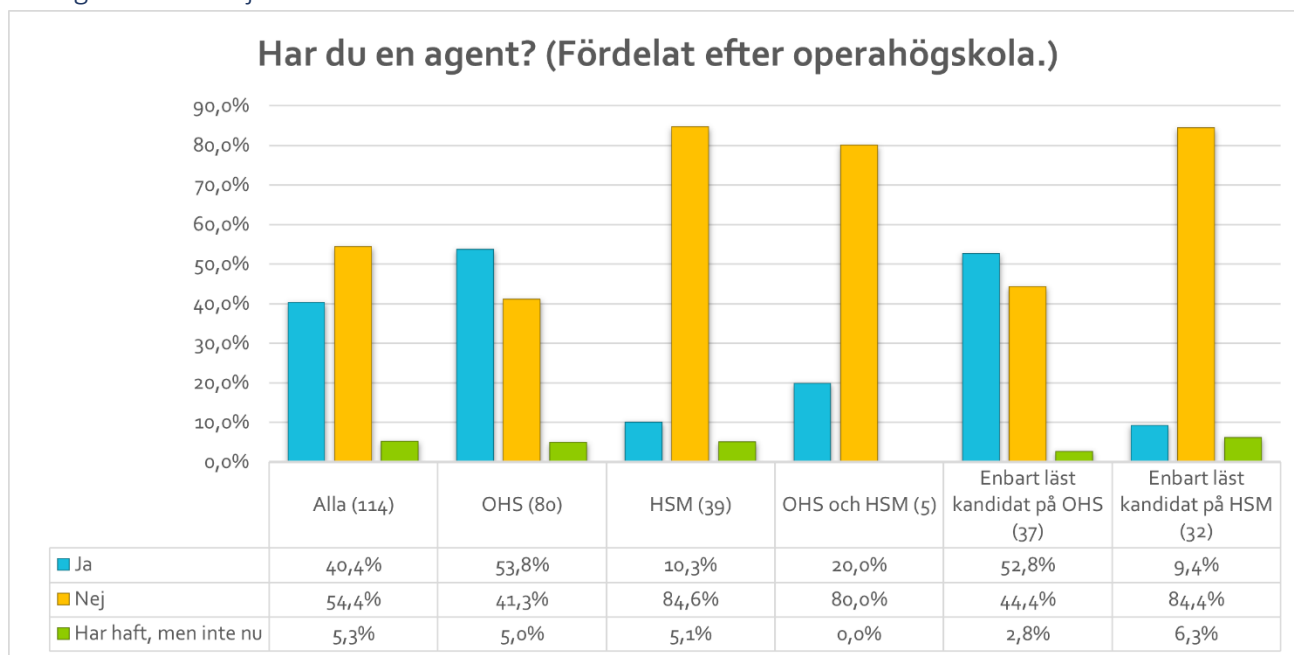
Baritänger och basbaryton/basar är de som i högst utsträckning angett att de läst ytterligare sångutbildningar, med 41,2 % respektive 44,4 %. Detta trots att de enligt [fråga 3.4](#) också är de röstfack som i högst utsträckning har läst upp till masternivå på en operahögskola.

3.7 Vidare studier – var?

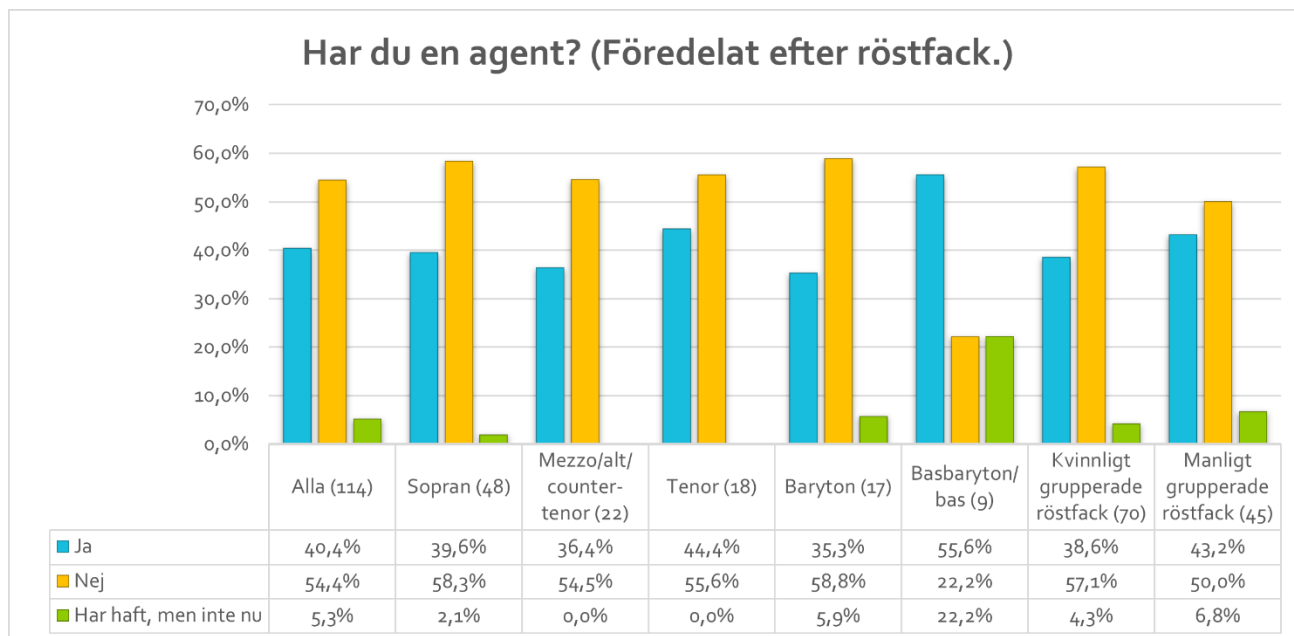


Denna fråga har besvarats med fri text. Jag har sedan gjort ett försök att gruppera de olika utbildningarna för att lättare kunna få en översikt. De vanligaste utbildningarna efter en operahögskola har varit en masterutbildning utomlands, följt av fristående operakurser på OHS respektive HSM.

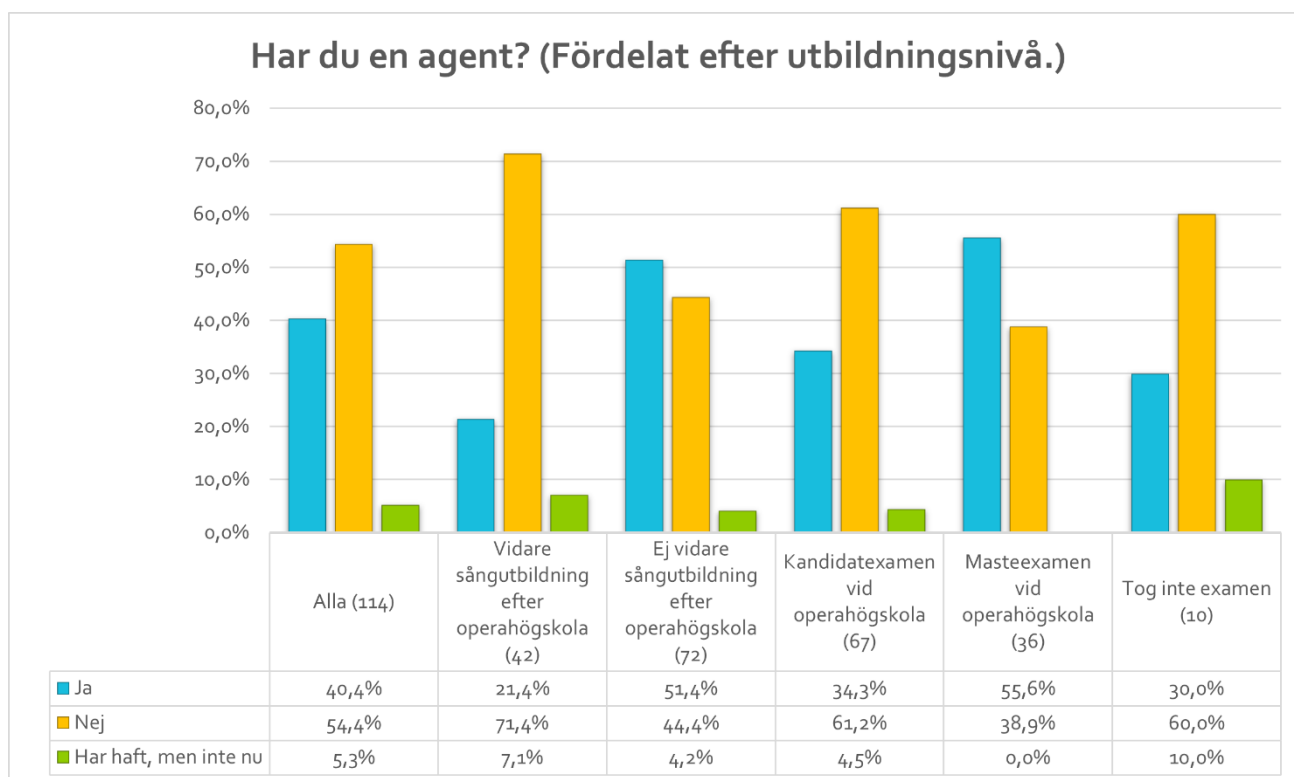
3.8 Agentur eller ej



40,4 % av de svarande anger att de har en agent, och 5,3 % att de tidigare har haft en. Det är en mycket stor skillnad på de svarande från OHS där 53,8 % anger att de har agent, och från HSM där 10,3 % anger att de har agent. För de som enbart läst kandidatutbildningarna på respektive skola är skillnaden mellan dem ungefär den samma, för kandidat på OHS 52,8 % och kandidat på HSM 9,4 %.



Bland de olika röstfacken är det basbaryton/basar följt av tenorer som i högst utsträckning anger att de har agent, med 55,6 % respektive 44,4 %. Lägst andel med agent bland de svarande är baritängerna med 35,3 %, följt av mezzo/alt/countertenorerna med 36,4 %. I mitten hamnar sopranerna med 39,6 % som uppger att de har agent. Slår man samman de *manligt grupperade röstfacken* så uppger de i något högre grad än de *kvinnligt grupperade röstfacken* att de har agent, med 43,2 % respektive 38,6 %.



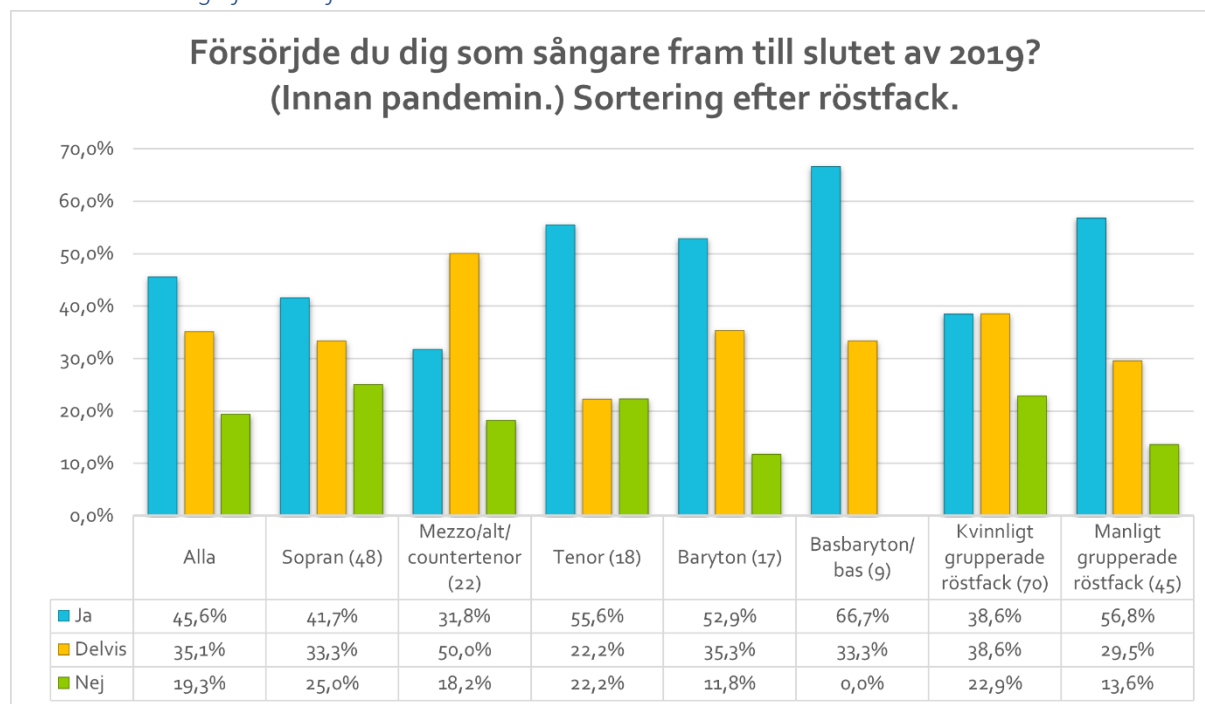
Bland de som tagit *masterexamen vid en operahögskola* anger 54,6 % att de har agent, medan den motsvarande siffran för kandidatnivå är 34,3 %. Bland de som anger att de *ej studerat vidare sångutbildningar efter operahögskolan* uppger 51,4 % att de har agent, och bland de som har *studerat vidare*

sångutbildning uppger 21,4 % att de har agent. I [fråga 3.10](#) framkommer dock att ca 20 % av de som svarade att de läst *vidare sångutbildning efter examen* fortfarande var studenter när de svarade på enkäten. Detta lär sannolikt varit en bidragande faktor till att andelen med agent i denna grupp är så pass mycket lägre än snittet. Av de som inte tog sin examen är det 30,0 % som har agent. Baserat på de svar som lämnats som fri text drar jag slutsatsen att många av dessa fick agent under sin studietid, och sedan fick så pass mycket arbetsmöjligheter att det inte kändes värt att fortsätta studierna.

3.9 Försörjning som sångare t.o.m. 2019

Denna fråga gäller från examen fram till slutet av 2019. Eftersom undersökningen påbörjades i mars 2021 när stora delar av kulturlivet fortfarande var nedstängt, gjordes denna avgränsning för att inte låta effekterna av Corona-pandemin 2020 störa resultatet av undersökningen. Observera att inga exakta siffror har efterfrågats angående försörjning – målet med frågan har varit att på en överblick i hur många som kunnat försörja sig enbart som sångare, som sångare med hjälp av kompletterande inkomster, och inte alls som sångare.

A. Sortering efter röstfack



45,6 % av de svarande anger att de försörjde sig som sångare fram till slutet av 2019, och 35,1 % att de gjorde det delvis.

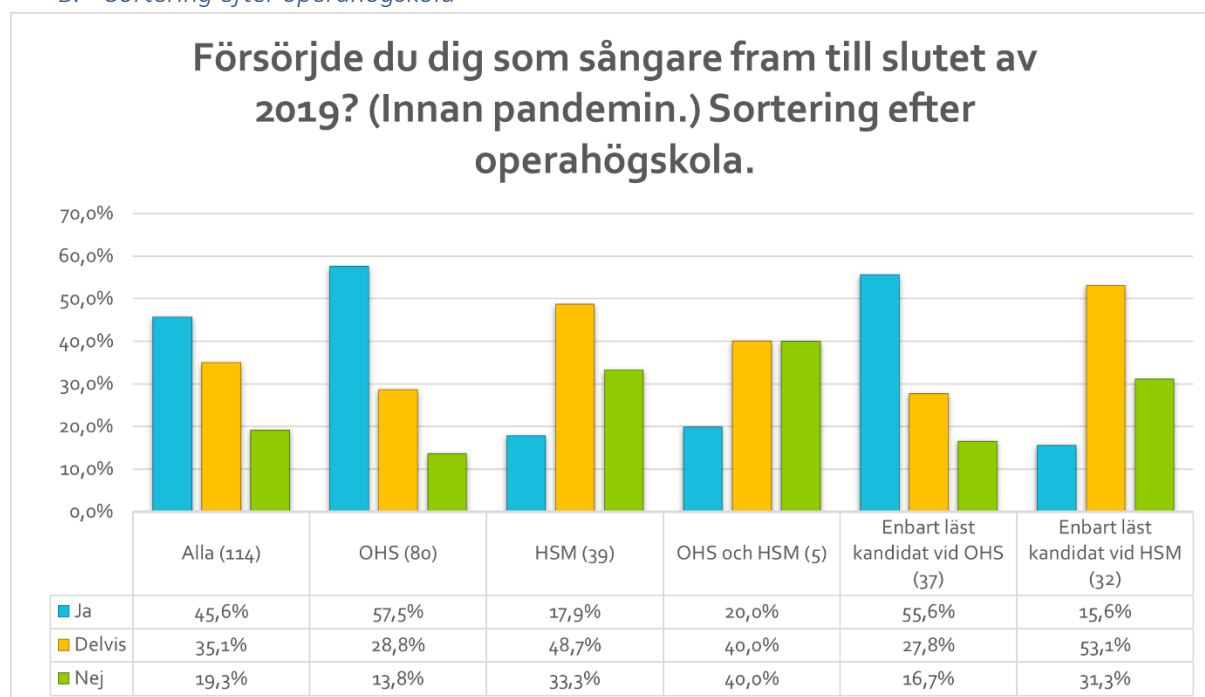
Bland de *manligt grupperade röstfacken* har en mycket högre andel angett att de försörjt sig som sångare än bland de *kvinnligt grupperade* – 56,8 % mot 38,6 % - en skillnad på nästan 18 procentenheter. Andelen som svarat delvis är bland de *kvinnligt grupperade röstfacken* något högre, med 38,6 %, än bland de *manligt grupperade röstfacken*, med 29,5 %. Det är 22,9 % bland de *kvinnligt grupperade röstfacken* som inte alls försörjt sig som sångare och 13,6 % bland de *manligt grupperade röstfacken*.

När det gäller de olika röstfacken har basbaryton/basarna den högsta andelen av de som angett att de försörjt sig som sångare – 66,7 % har svarat ”Ja” och 33,3 % har svarat ”Delvis”. Detta följs av tenorerna där 55,6 % svarade ”Ja”, och 22,2 % svarade ”Delvis”. Lägst andel som svarat att de försörjt sig som sångare är mezzo/alt/countertenorerna med 31,8 %. Denna grupp hade dock den högsta andel som svarat ”Delvis”,

med 50,0 %. Trots att baritängerna var de som till lägst andel angav att de hade agentur i [fråga 3.8](#), angav alltså ca 88 % att de antingen helt eller delvis försörjde sig som sångare fram till och med 2019. Bara basbaryton/basarna hade en högre andel av dessa svar, då hela 100 % svarade "Ja" eller "Delvis" på frågan. Bland sopranerna var det högst andel som angav att de inte försörjt sig som sångare fram till och med slutet på 2019, med en andel på hela 25,0 % som svarade "Nej". Sopranerna hade också den näst lägsta andelen "Ja"-svar efter mezzo/alt/countertenorerna, med 41,7 % som angav att de försörjde sig som sångare fram till 2019.

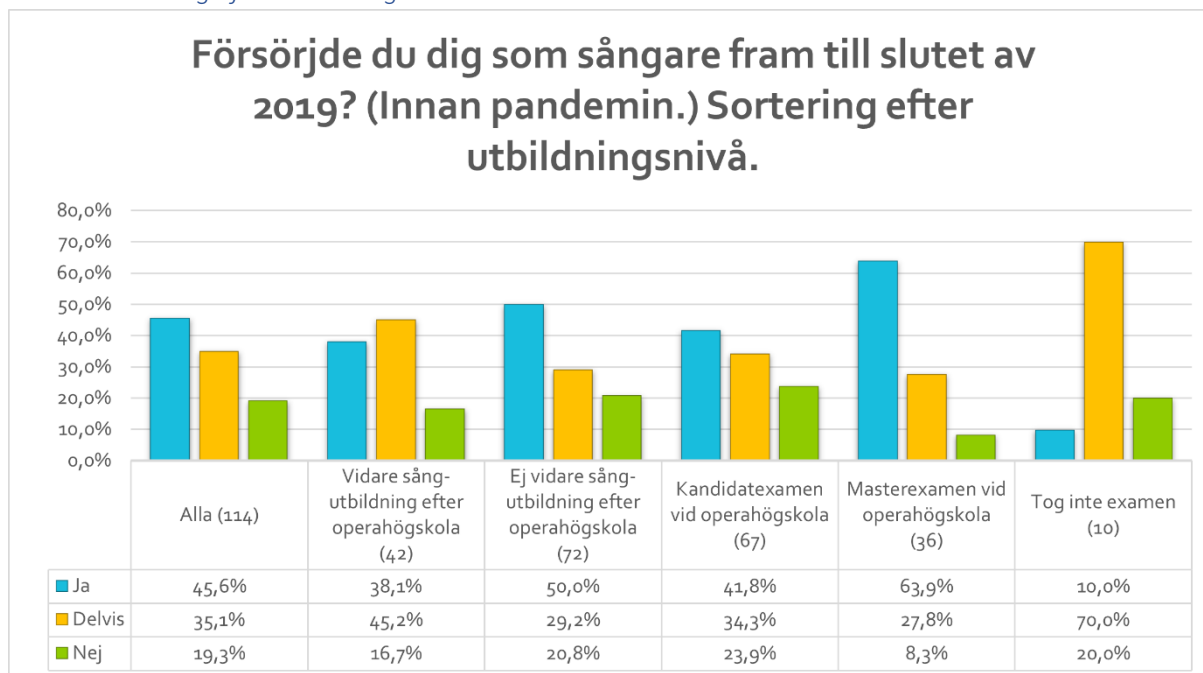
Om man jämför det högsta och det lägsta svaret, kan man se att mer än dubbelt så hög andel av basbaryton/basarna angav att de hade försörjt sig som sångare fram till 2019 än mezzo/alt/countertenorerna.

B. Sortering efter operahögskola



Skillnaden på om man försörjde sig som sångare fram till slutet av 2019 är stor när man jämför svaren från tidigare studenter vid de olika operahögskolorna. Bland de tidigare studenterna från OHS svarade 57,5 % att de hade försörjt sig som sångare fram till 2019, i jämförelse enbart 17,9 % bland de tidigare studenterna från HSM. Detta är en skillnad på nästan 40 procentenheter. De från HSM svarade till en mycket högre grad "Delvis" på frågan, med en andel på 48,7 %. I jämförelse svarade 28,8 % av de svarande från OHS "Delvis". Därmed angav enbart 13,8 % av de svarande från OHS "Nej", alltså att de inte försörjde sig som sångare, medan motsvarande andel bland de svarande från HSM var 33,3 % - mer än dubbla andelen. Bland de som enbart läst kandidatutbildningarna vid OHS och HSM skiljde sig svaren enbart med några procentenheter från skolorna i sin helhet, med en något lägre andel i båda grupper som svarade att de försörjde sig som sångare fram till och med 2019.

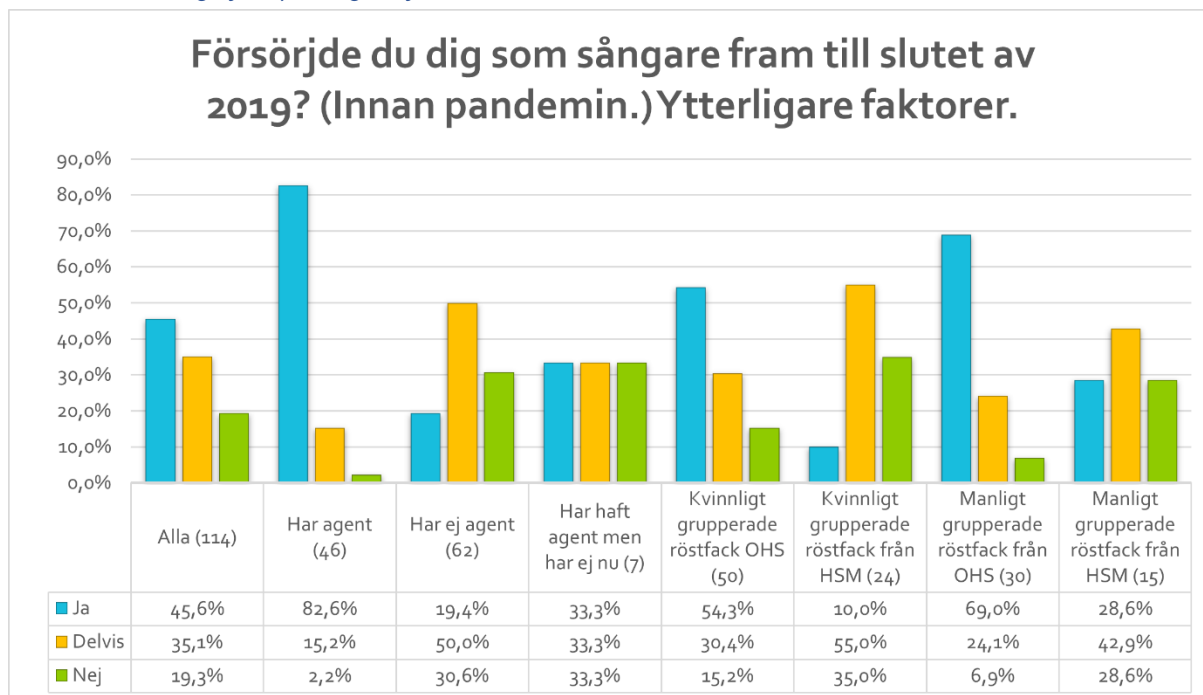
C. Sortering efter utbildningsnivå



En mycket högre andel av de som studerat på *masternivå vid operahögskola* angav att de försörjde sig som sångare fram till och med 2019 (63,9 %), i jämförelse med de som studerat på *kandidatnivå vid operahögskola* (41,8 %). Enbart 8,3 % av de som studerat på masternivå svarade att de inte hade försörjt sig som sångare, medan 23,9 % av de som studerat på kandidatnivå svarade det samma.

Bland de som *inte läst vidare sångutbildningar* efter sin operahögskoleutbildning, svarade en högre andel ja på frågan (50,0 %) än bland de som läst *vidare sångutbildning* (38,1 %). Här kan dock, precis som i den förra frågan, resultatet påverkas av att ca 20 % (se [fråga 3.10](#)) av denna grupp fortfarande studerade på ytterligare sångutbildningar under 2019, vilket minskar möjligheterna till att helt kunna försörja sig som sångare. En högre andel av som studerat *vidare sångutbildningar* svarade dock att de delvis försörjde sig som sångare än bland de som *inte studerat vidare sångutbildningar* – 45,2 % respektive 29,2 %.

D. Sortering efter ytterligare faktorer.

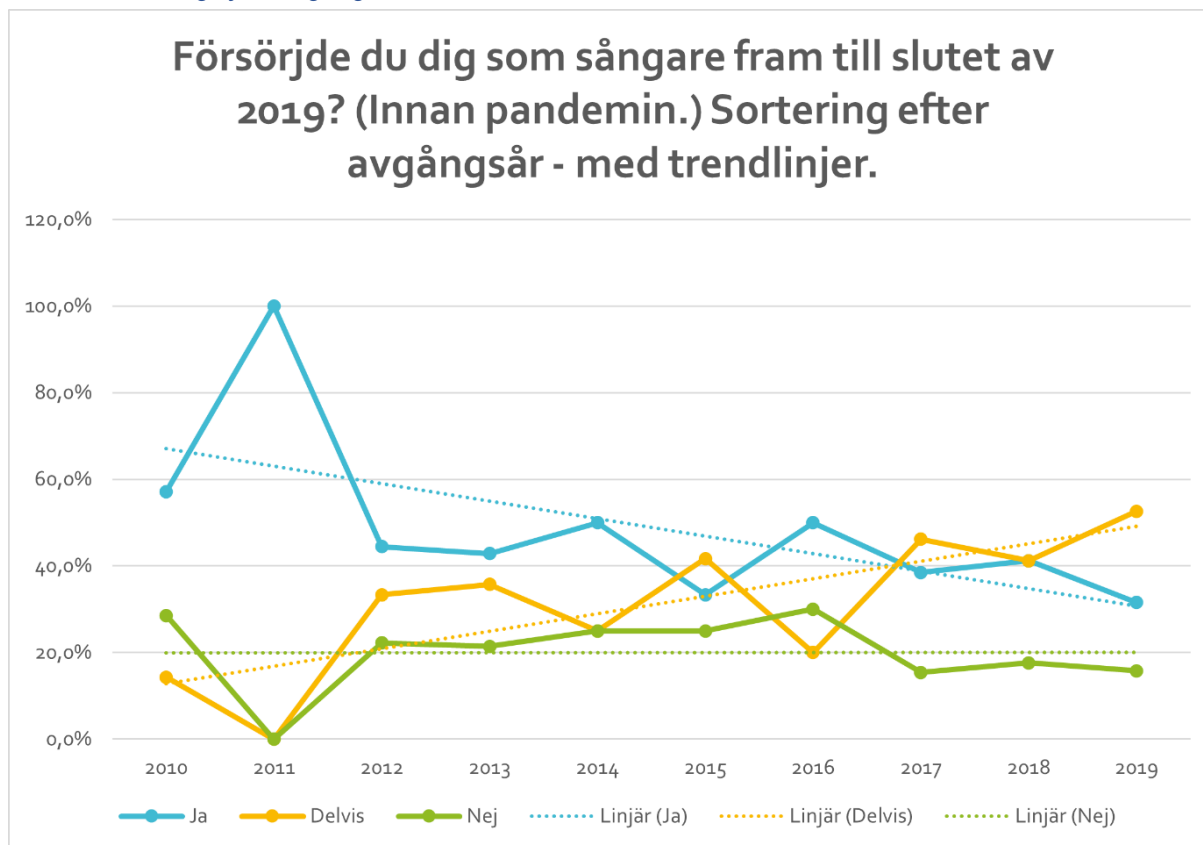


Hela 82,6 % av de som angav att de har agent angav också att de försörjde sig som sångare fram till och med 2019, och i denna grupp svarade enbart 2,2 % att de inte försörjde sig som sångare. Därmed är detta den faktor som hade enskilt störst påverkan på denna fråga. Av de som angav att de inte har agent svarade 19,4 % ”Ja” på frågan. Differensen mellan de som har agent och inte ligger här alltså på 63,2 procentenheter.

I denna graf har jag även kombinerat de två faktorer som förutom agentur hade störst påverkan på svaren – nämligen kvinnligt respektive *manligt grupperade röstfack* och tidigare studenter vid OHS respektive HSM. Även här blir differenserna väldigt stora. Den största skillnaden är mellan *de manligt grupperade röstfacken* från OHS, där 69,0 % angav att de försörjde sig som sångare, i jämförelse med *de kvinnligt grupperade röstfacken* från HSM, där samma andel enbart var 10,0 % - en differens på 59 procentenheter. Även om ungefär hälften av *de kvinnligt grupperade röstfacken* från HSM uppgav att ”Delvis” försörjt sig som sångare, så svarade hela 35,0 % ”Nej” på frågan. Detta är att jämföra med *de manligt grupperade röstfacken* från OHS där enbart 6,9 % svarade ”Nej”.

Även om det på denna fråga fanns en mycket stor diskrepans mellan *de kvinnligt* och *manligt grupperade röstfacken*, så är skillnaden mellan de båda operahögskolorna så pass stor att även *de kvinnligt grupperade röstfacken* från OHS svarade att de försörjde sig som sångare (54,3 %) i högre grad än *de manligt grupperade röstfacken* från HSM (28,6 %).

E. Sortering efter avgångsår



I jämförelse mellan de svarandes olika avgångsår, så lät jag även Excel skapa en graf med trendlinjer på svaren från år till år – för att se om det över lag sker några förändringar i försörjningsmöjligheter beroende på hur lång tid som hinner gå efter examen. Trenden för andelen som anger att de inte försörjt sig som sångare ligger på ca 20 % från början till slut. Under de första två åren, alltså för de som tagit examen 2017–2019, är det en högre andel som anger att de försörjer sig delvis som sångare än som svarar ”Ja” på frågan. Av de med avgångsår 2019 är det ca 32 % som svarar ”Ja”, och ca 53 % som svarar ”Delvis”. Ju längre tid som har passerat sedan de svarandes examen, desto mer ökar trendlinjen för de som svarat ”Ja”, och desto mer minskar trenden för de som svarat ”Delvis”. Bland de med avgångsår 2010 svarar ca 57 % ”Ja” och ca 14 % ”Delvis”.

Enligt trendlinjerna är det alltså efter ca två år en större andel som försörjer sig huvudsakligen som sångare än som gör det delvis. Detta kan bero på många olika saker. Ett alternativ vore att det tar ett tag att komma igång med sin karriär, och de första åren efter att man är klar på operahögskolan är det också, som vi sett under [fråga 3.6](#) många som fortsätter studera på kompletterande utbildningar. Tyvärr skulle ett annat alternativ även kunna vara förändringar i utbildningarnas kvalitet. Dessa teorier är dock just bara teorier. Med största sannolikhet skulle man behöva ställa samma fråga flera år i rad till personer som nyligen tagit examen från operahögskolorna för att få fram ett säkrare resultat.

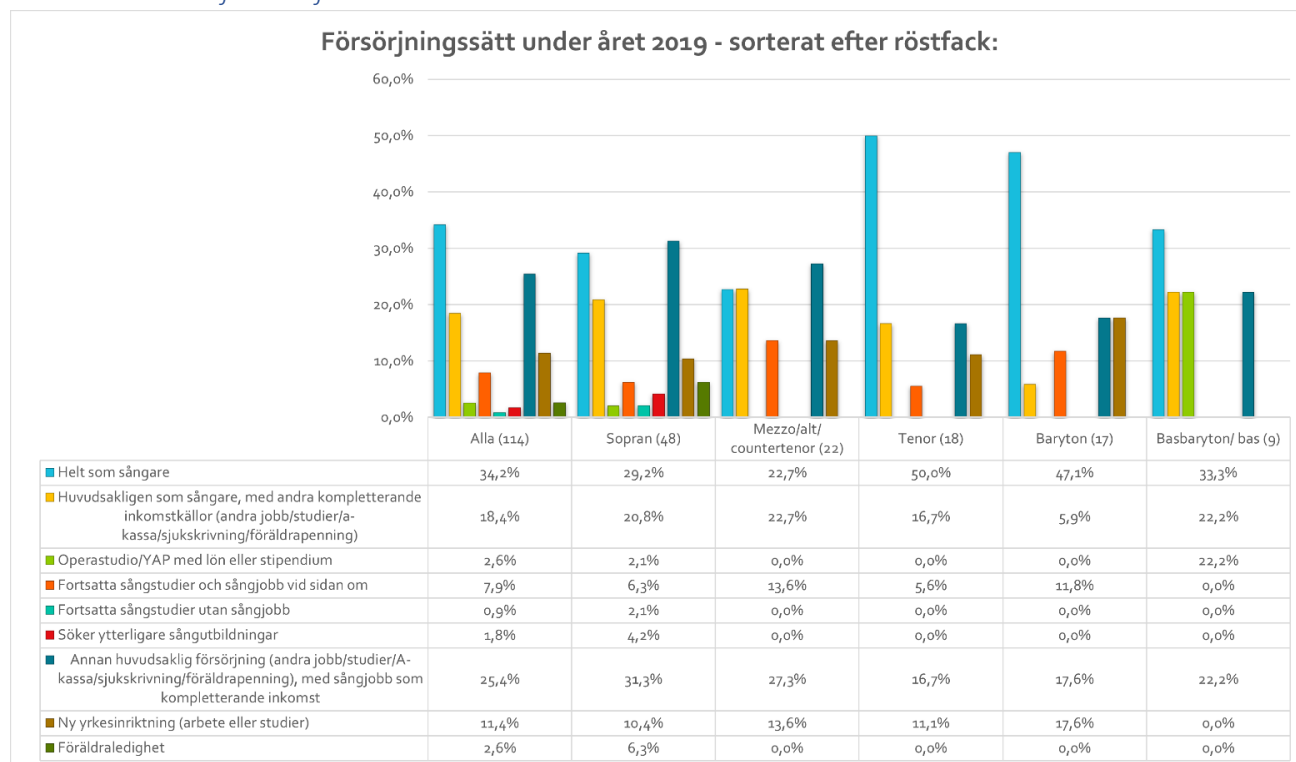
3.10 Försörjningssätt 2019

Denna fråga gällde alltså på vilket sätt de svarande försörjde sig under just 2019 – (till skillnad från [fråga 3.9](#) som gällde från examen fram till och med slutet av 2019).

Här kan de totala delsummorna överstiga 100 % per kategori, eftersom de svarande har haft möjlighet att välja flera alternativ som var aktuella för dem. Svaren har angetts i färdiga alternativ, och de svarande har

haft möjlighet att komplettera i fri text. Dessa svar har jag sedan grupperat i nedanstående kategorier, för att få ett mer överskådligt resultat.

A. Sorterat efter röstfack:



Enbart 34,2 % av alla svarande angav att de försörjde sig *helt som sångare* under 2019, det vill säga utan några kompletterande inkomster. Skillnaden är stor mellan de olika röstfacken. Mezzo/alt/countertenorerna hade den lägsta andelen som försörjde sig *helt som sångare* på 22,7 %. Detta följs av sopranerna, med en andel på 29,2 %. Högst andel som försörjde sig *helt som sångare* återfinns hos tenorerna med 50,0 %, och baritängerna med 47,1 %. Basbaryton/basarna ligger nära snittet, med 33,3 %.

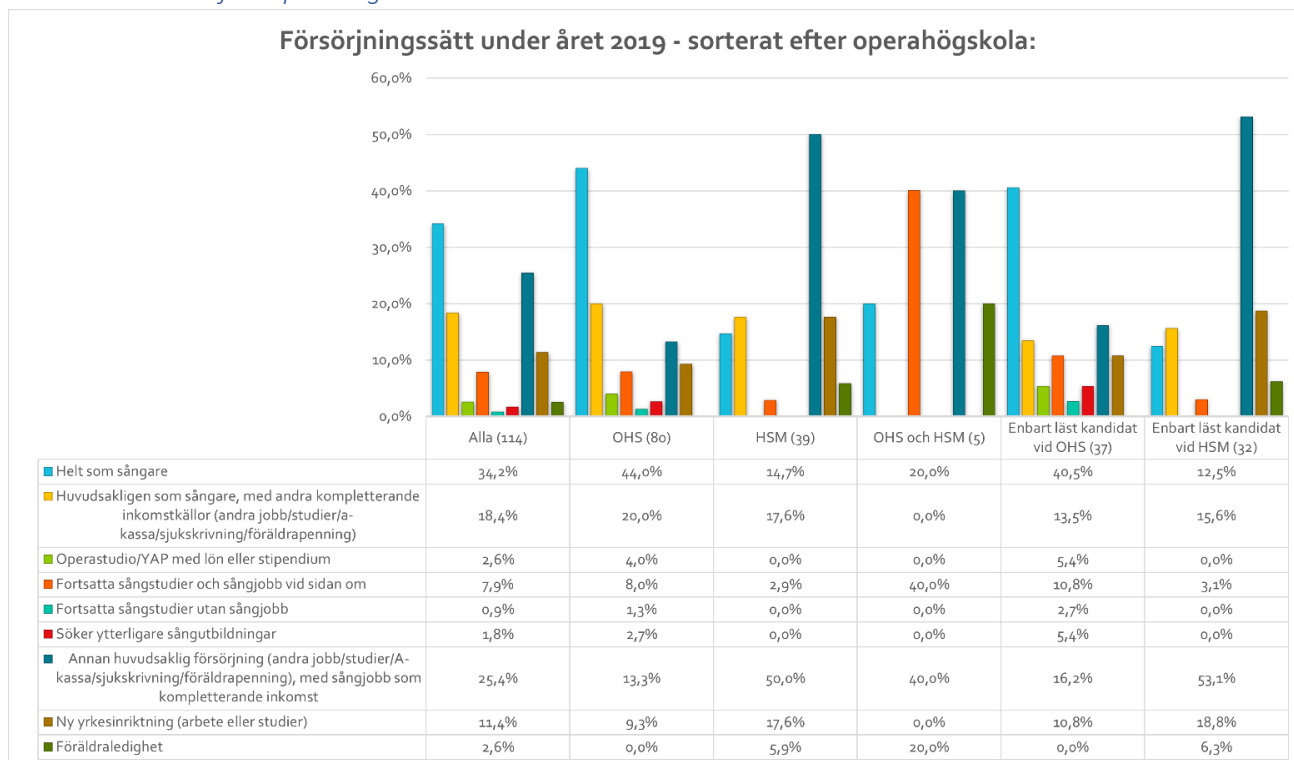
Basbaryton/basarna och mezzo/alt/countertenorerna är dock de med högst andel som försörjde sig *huvudsakligen som sångare, med andra kompletterande inkomster*, med 22,2 % respektive 22,7 %. Lägst andel i denna kategori hade baritängerna med 5,9 %, följt av tenorerna med 16,7 %.

När det gäller svaranden som under 2019 haft *Annan huvudsaklig försörjning, med sångjobb som kompletterande inkomst*, har sopranerna och mezzo/alt/countertenorerna de högsta andelarna, med 31,3 % respektive 27,3 %. Lägst andel som hade *Annan huvudsaklig försörjning, med sångjobb som kompletterande inkomst* var tenorerna, med 11,1 %, följt av baritängerna med 17,6 %.

Mezzo/alt/countertenorer samt baritängerna var de som i högst uträkning fortfarande studerade under 2019, med 13,6 % respektive 11,8 %.

När det gäller svaranden som försörjde sig med en *ny yrkesinriktning*, låg baritängerna högst med 17,6 %, följt av mezzo/alt/countertenorer med 13,6 %. Bland basbaryton/basar var andelen 0 %. Sopraner och tenorer låg nära snittet, med 10,4 % respektive 11,1 %.

B. Sorterat efter operahögskola:



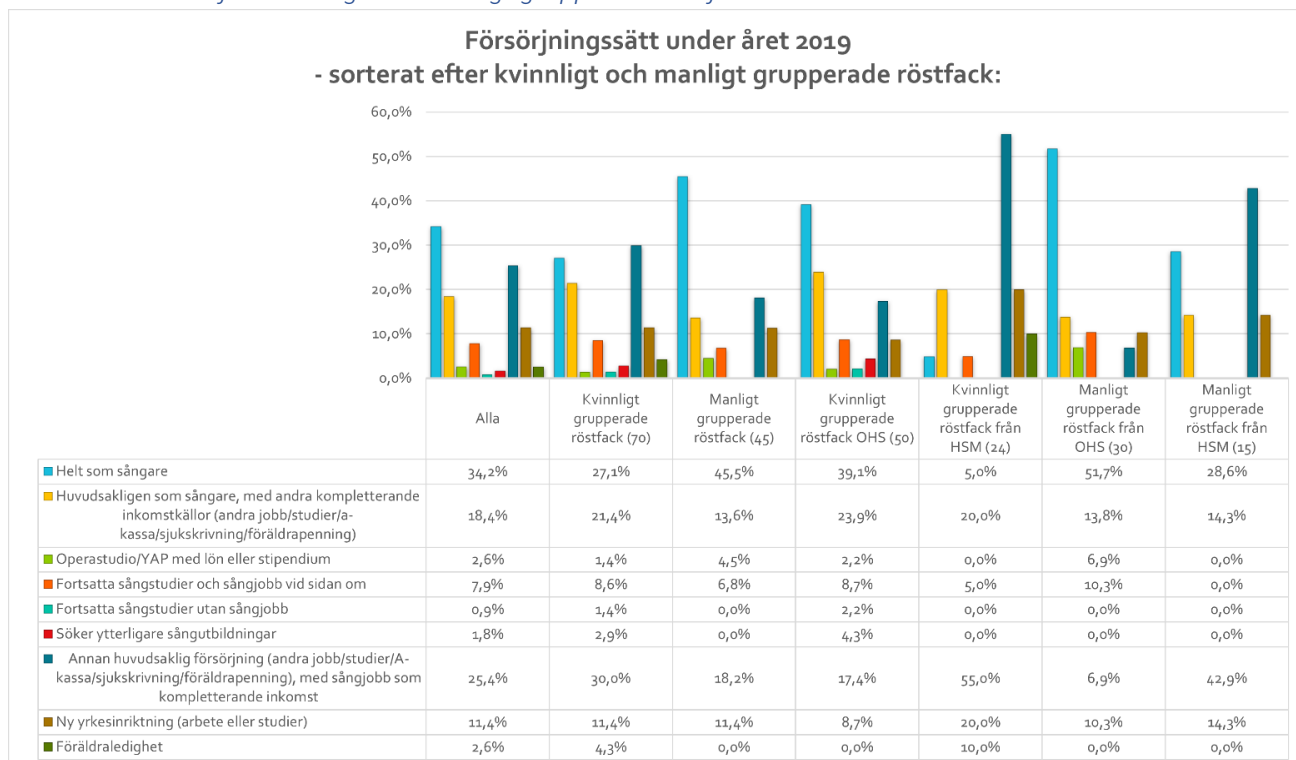
Andelen som angett att de försörjde sig *helt som sångare* under 2019 är ungefär det tredubbla bland tidigare studenter vid OHS (44,0 %) gentemot tidigare studenter vid HSM (14,7 %).

Bland de som försörjde sig *huvudsakligen som sångare, med andra kompletterande inkomstkällor* skiljer det inte lika mycket, med en svarsandel på 20,0 % bland de svarande från OHS, och 17,6 % bland de svarande från HSM.

Förhållandet bland de som angav att de hade *Annan huvudsaklig försörjning, med sångjobb som kompletterande inkomst* är de motsatta, men större, än bland de som försörjde sig *helt som sångare*. 13,3 % av de svarande som gått på OHS angav *annan huvudsaklig försörjning, med sångjobb som kompletterande inkomst*, gentemot hela 50,0 % av de som gått på HSM.

En nära på dubbelt så hög andel av de som gått på HSM anger att de försörjde sig med en *ny yrkesinriktning* 2019 (17,6 %) än de som gått på OHS (9,3 %).

C. Sorterat efter kvinnligt och manligt grupperade röstfack kombinerat med skola:



När man grupperar ihop de svaranden efter *kvinnligt* och *manligt grupperade röstfack*, samt tar hänsyn till vilken skola man utbildats vid, blir skillnaderna stora.

I snitt försörjde sig 27,1 % av de svarande i *kvinnligt grupperade röstfack* helt som sångare under 2019. Bland de *manligt grupperade röstfacken* svarade 45,5 % att de försörjde sig helt som sångare.

Den största skillnaden syns när man jämför svaranden i *kvinnligt grupperade röstfack* från HSM och *manligt grupperade röstfack* från OHS. Bland de *kvinnligt grupperade röstfacken* från HSM svarade enbart 5,0 % att de försörjde sig helt som sångare 2019, vilket är att jämföra med 51,7 % av de svarande i de *manligt grupperade röstfacken* från OHS. I mitten hamnar de *kvinnligt grupperade röstfacken* från OHS med 39,1 %, följt av de *manligt grupperade röstfacken* från HSM 28,6 %.

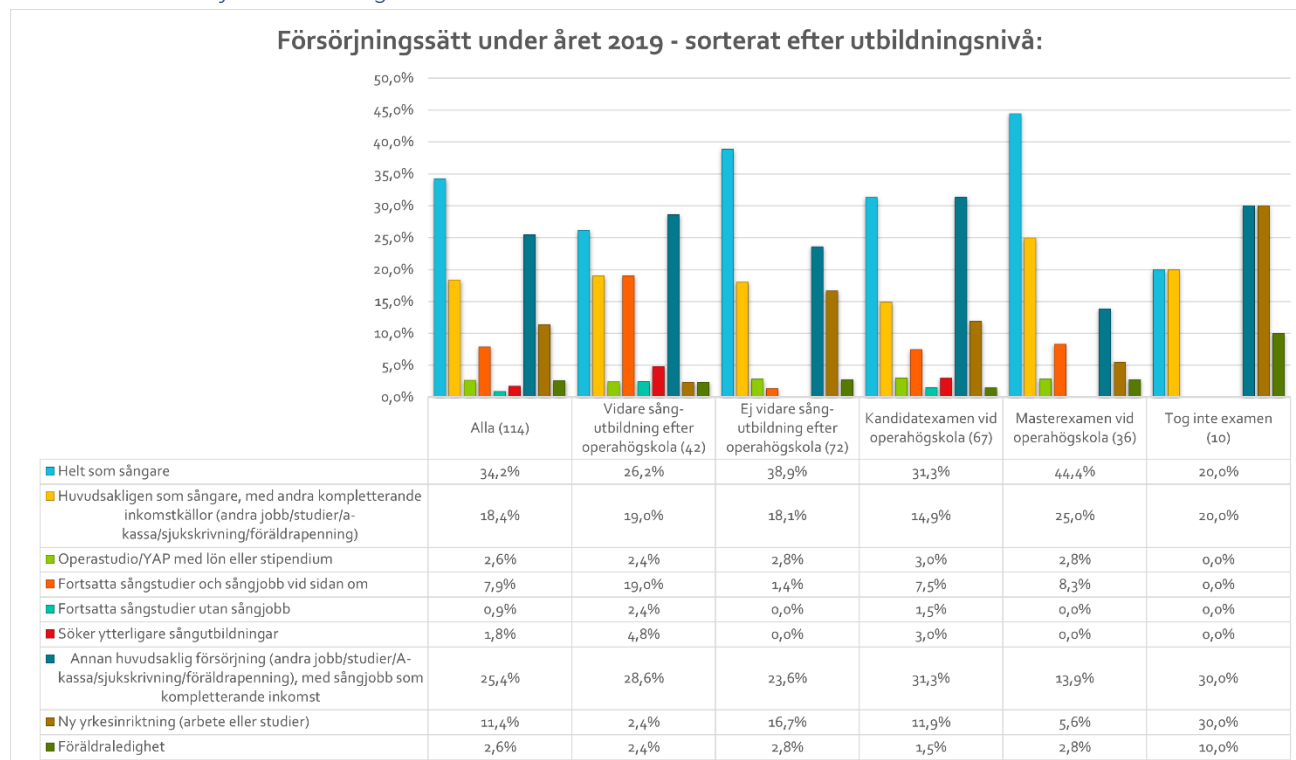
En högre andel av de svarande från *kvinnligt grupperade röstfack* angav att de 2019 försörjde sig huvudsakligen som sångare, med andra kompletterande inkomster (21,4 %) än av de svarande från *manligt grupperade röstfack* (13,6 %). När hänsyn tas både till röstfacksgruppering och skola, hade de svaranden i *kvinnligt grupperade röstfack* från OHS högst andel i denna kategori, med 23,9 %. Detta följs av *kvinnligt grupperade röstfack* från HSM med 20,0 %, *manligt grupperade röstfack* från HSM med 14,3 % och slutligen *manligt grupperade röstfack* från OHS med 13,8 %.

När det gäller de som under 2019 hade en *annan huvudsaklig försörjning, med sångjobb som kompletterande inkomst* var det 30,0 % av de svarande i de *kvinnligt grupperade röstfacken*, och 18,2 % av de svarande i de *manligt grupperade röstfacken*. Lägst andel som angett detta alternativ återfinns bland de *manligt grupperade röstfacken* från OHS, med 6,9 %. Här ser man åter igen störst skillnad gentemot de svarande i *kvinnligt grupperade röstfack* från HSM, där hela 55,0 % angett att de hade en *annan huvudsaklig försörjning, med sångjobb som kompletterande inkomst*. På detta följer de *manligt grupperade röstfacken* vid HSM med 42,9 % och de *kvinnligt grupperade röstfacken* från OHS med 17,4 %.

Skillnaden på andelen som försörjde sig via en *ny yrkesinriktning* var obetydlig när man jämför de *manligt* respektive *kvinnligt grupperade röstfacken*. De med lägst andel som försörjde sig via en *ny yrkesinriktning* var de svarande i *kvinnligt grupperade röstfack* från OHS, med 8,7 %, följt av de i *manligt*

grupperade röstfack från OHS med 11,4 %. För de *manligt grupperade röstfacken* från HSM låg denna svarsandel på 14,3 % och för de *kvinnligt grupperade röstfacken* från HSM på 20,0 %. När det gäller personer som valt en *ny yrkesinriktning* har alltså den skola man gått på varit mer inflytelserikt än om man tillhör de *kvinnligt eller manligt grupperade röstfacken*.

D. Sorterat efter utbildningsnivå.



Av de som enbart läst till en kandidatexamen vid en av operahögskolorna, angav 31,3 % att de försörjde sig *helt som sångare* 2019. Bland de som hade läst master vid en operahögskola var andelen 44,4 %.

Bland de som hade läst *vidare sångutbildning efter operahögskola* var andelen mycket lägre (26,2 %) i jämförelse med de som angav *ej vidare sångutbildning efter operahögskola* (38,9 %) Värt att notera här är dock att ca 20 % av de som angav att de studerat *vidare sångutbildning efter operahögskola* även angav att de fortfarande bedrev *fortsatta sångstudier* under 2019, vilket är mycket högre än någon annan grupp. Medan man fortfarande är student, är det naturligtvis svårare att försörja sig *helt som sångare*.

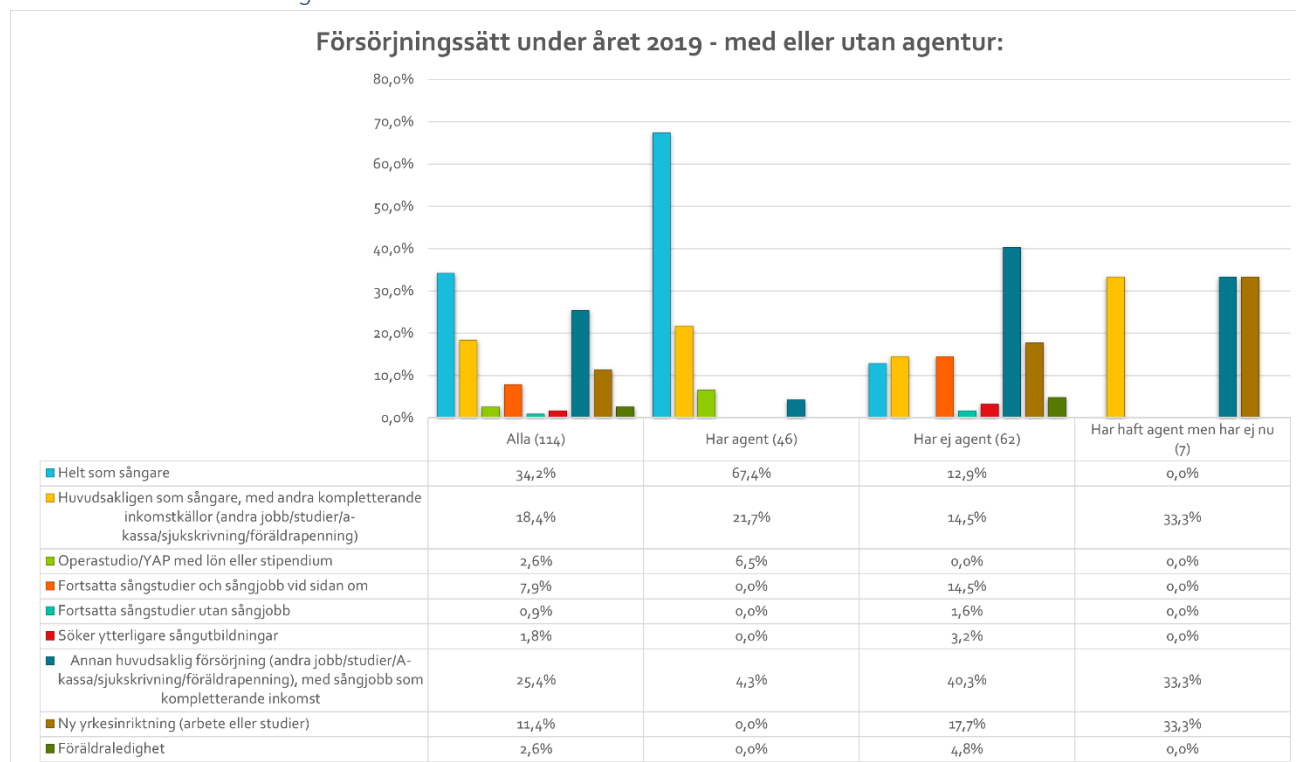
Andelen som angett att de försörjt sig *Huvudsakligen som sångare, med kompletterande inkomstkällor* var högst bland de svarande som läst master vid en operahögskola (25,0 %) och lägst bland de som enbart läst kandidat vid en operahögskola (14,9 %).

Andelen som angett att de under 2019 hade en *Annan huvudsaklig försörjning, med sångjobb som kompletterande inkomst* var högst bland de som läst upp till en kandidatexamen på operahögskola (31,3 %), följt av de som inte tog ut någon examen från en operahögskola (30,0 %) och lägst bland de som läst upp till masternivå på operahögskola (13,9 %). Andelen var också något lägre bland de som angett att de inte studerat vidare efter sina operahögskolestudier, med 23,6 %, än bland de som hade studerat vidare, med en andel på ca 28,6 %. Värt att notera här är att ingen som angav att de hade *Annan huvudsaklig försörjning, med sångjobb som kompletterande inkomst* under 2019 även angav att de bedrev *fortsatta sångstudier* samma år.

Däremot var andelen som angav att de 2019 hade en *Ny yrkesinriktning* mycket lägre bland de som angav att de bedrivit vidare sångstudier efter operahögskola (2,4 %) gentemot de som inte bedrivit vidare sångstudier efter operahögskola (16,7 %). Här spelar sannolikt åter igen det faktum in att ca 20 % av de som angav att de bedrivit vidare sångstudier också fortsatt var sångstudenter 2019. Bland de 10 personer

som inte tagit ut någon examen från operahögskola angav 30,0 % att de hade en ny yrkesinriktning. Bland de som läst upp till kandidat vid operahögskola var denna andel något högre (11,9 %) gentemot andelen bland de som läst master vid operahögskola (5,6 %).

E. Med eller utan agentur



Av de som angett att de har agent, angav 67,4 % att de försörjde sig *Helt som sångare* 2019, medan motsvarande andel för de som ej har agent var ca 12,9 % - en skillnad på nästan 55 procentenheter.

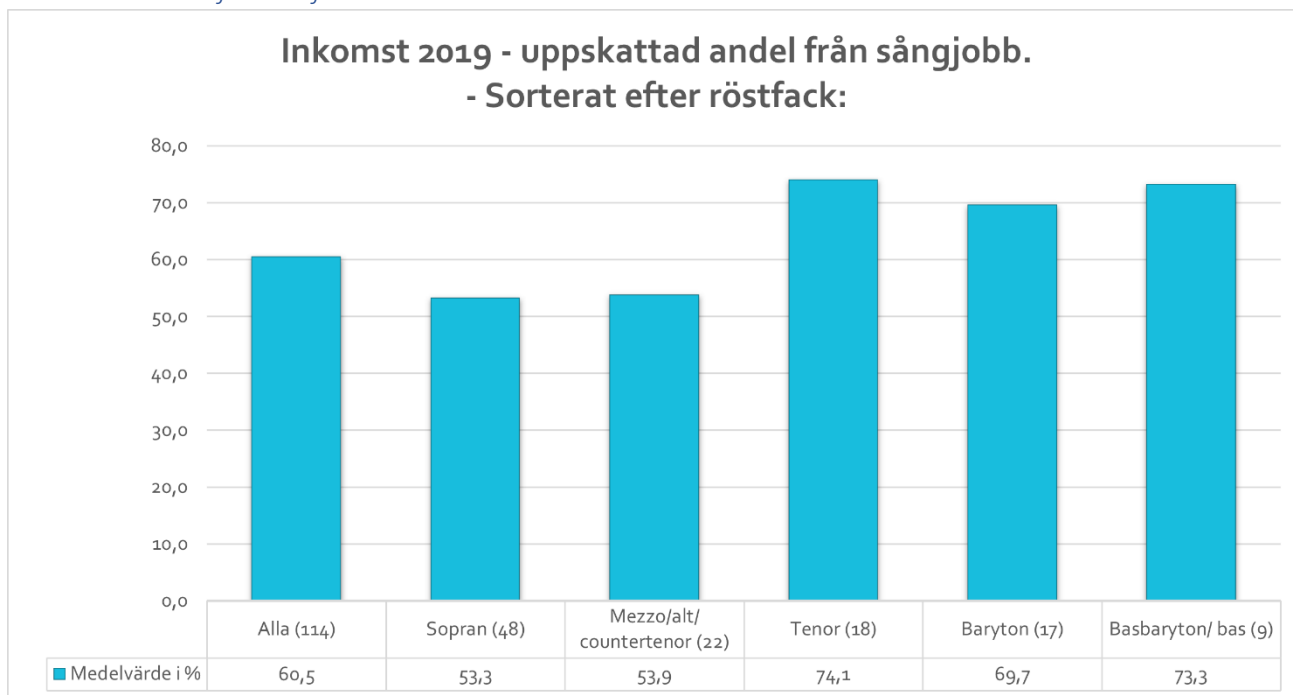
Skillnaden var mindre bland de som angett att de försörjt sig *Huvudsakligen som sångare, med kompletterande inkomstkällor*, med 21,7 % för de med agent, och 14,5 % med de som var utan. Endast 4,3 % av de som hade agent angav *Annan huvudsaklig försörjning, med sångjobb som kompletterande inkomst*, medan 40,3 % av de utan agent angav samma svar.

Ingen av de som angav att de hade agent angav att de hade en *Ny yrkesinriktning* (vilket är logiskt, då man förmodligen inte har kvar sin agent om man inte längre jobbar som sångare), gentemot 17,7 % av de som inte hade agent.

3.11.1 Inkomst 2019 – uppskattad procent från sång

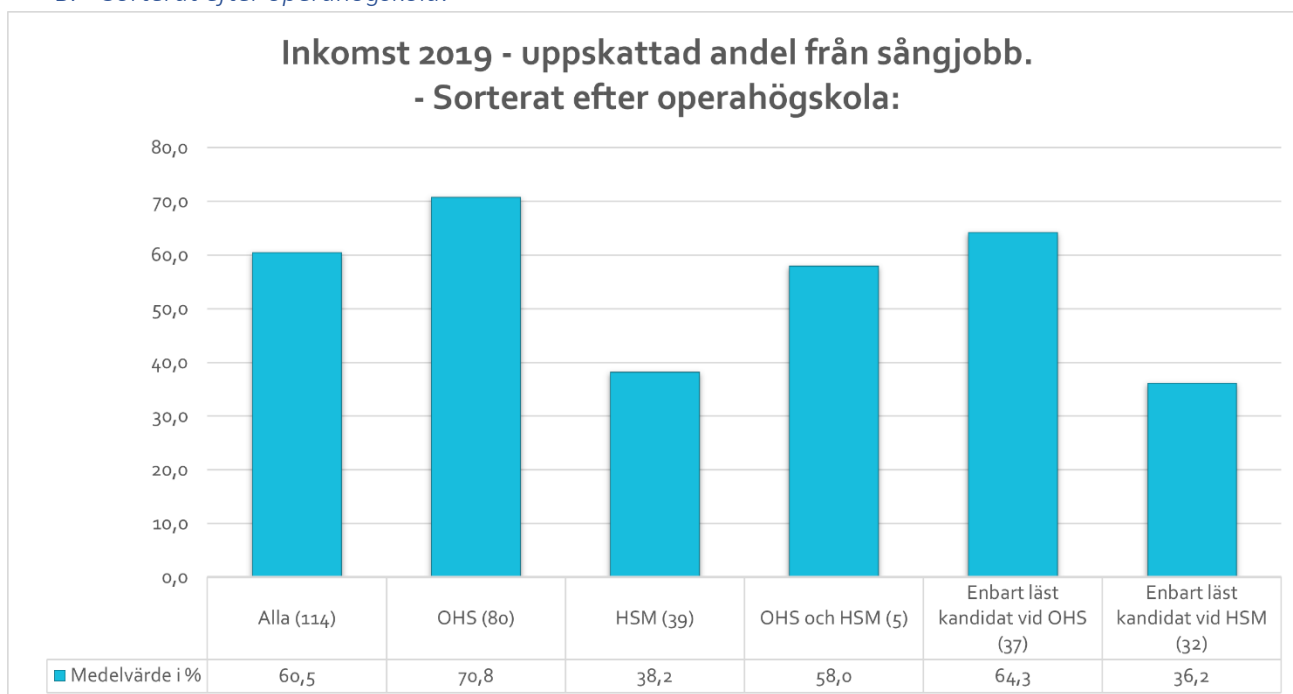
Vid denna fråga ombads de svarande uppskatta hur många procent av sin inkomst under 2019 som kom ifrån sångrelaterade jobb. Observera att detta alltså är självrapporterade uppskattningar. Frågan har inte heller tagit hänsyn till hur stor den totala inkomsten under 2019 varit.

A. Sorterat efter röstfack:



Den självuppskattade procenten av inkomst från sångrelaterade jobb under 2019 låg i snitt på 60,5 %. Uppskattningen var ungefär lika hög för Sopraner (53,3 %) och Mezzo/alt/countertenorer (53,9 %). För Tenorer (74,1 %), Baritänger (69,7 %) samt Basbaryton/basar (73,3 %) låg snittuppskattningen mellan 15–20 procentenheter högre än för de kvinnligt grupperade röstfacken.

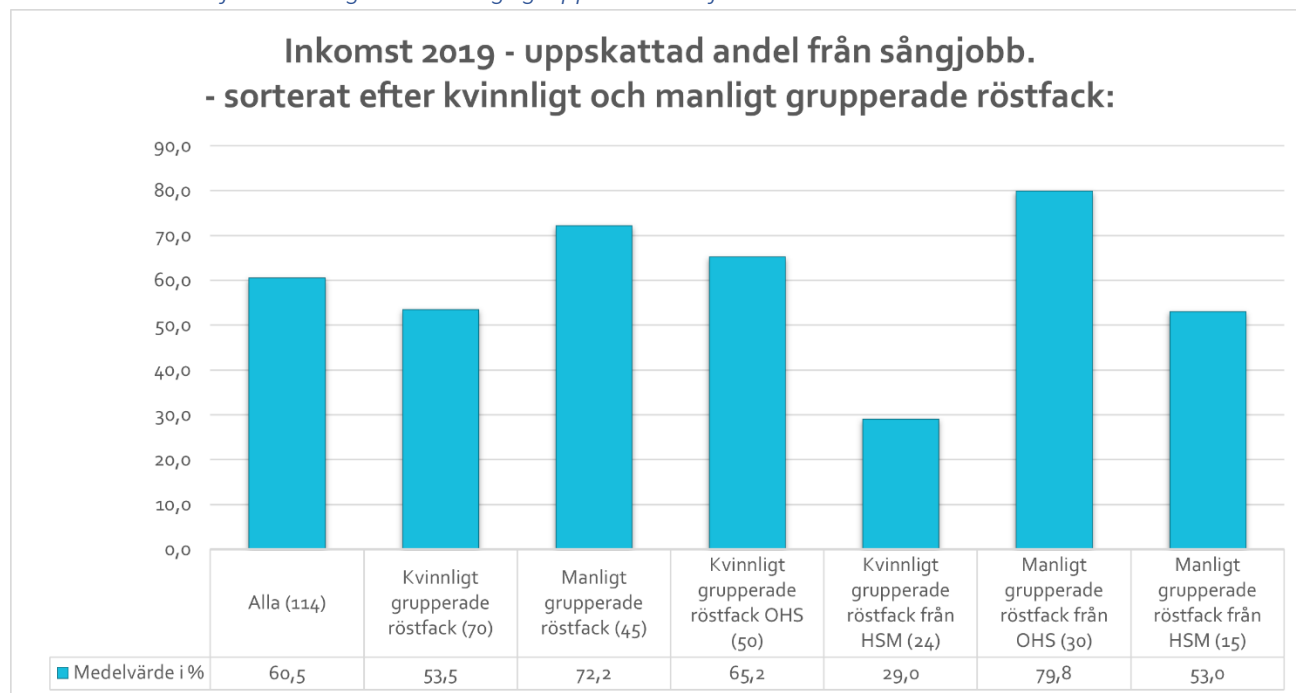
B. Sorterat efter operahögskola:



Före detta studenter vid HSM uppskattade i snitt att 38,2 % av deras inkomst 2019 kom från sångrelaterade jobb, medan motsvarande uppskattning för före detta studenter från OHS låg på 70,8 % - det vill säga ca 1,85 gånger högre. Bland de som gått på båda skolorna låg snittuppskattningen på 58,0 %. För de som enbart läst

kandidatutbildningarna på skolorna, var de respektive snittuppskattningarna något lägre, med 64,3 % av de som *Enbart läst kandidat på OHS* och 36,2 % av de som *enbart läst kandidat på HSM*.

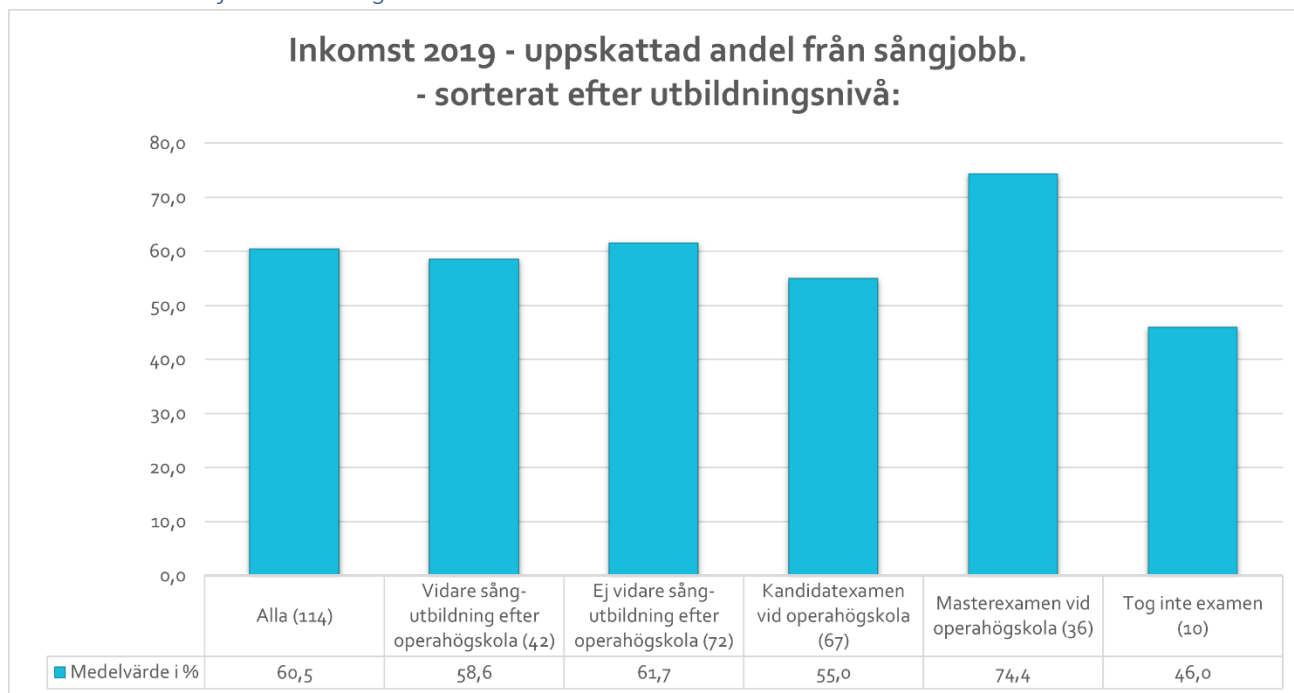
C. *Sorterat efter kvinnligt och manligt grupperade röstfack kombinerat med skola:*



De i *kvinnligt grupperade röstfack* uppskattade i snitt att ca 53,5 % av deras inkomst 2019 kom från sångrelaterade jobb, medan motsvarande snittuppskattning för de *manligt grupperade röstfacken* låg på 72,2 %. De i *manligt grupperade röstfack* uppskattade alltså den procent av deras inkomst som kom ifrån sång till 1,35 gånger högre än de i *kvinnligt grupperade röstfack*, eller en skillnad på 18,7 procentenheter.

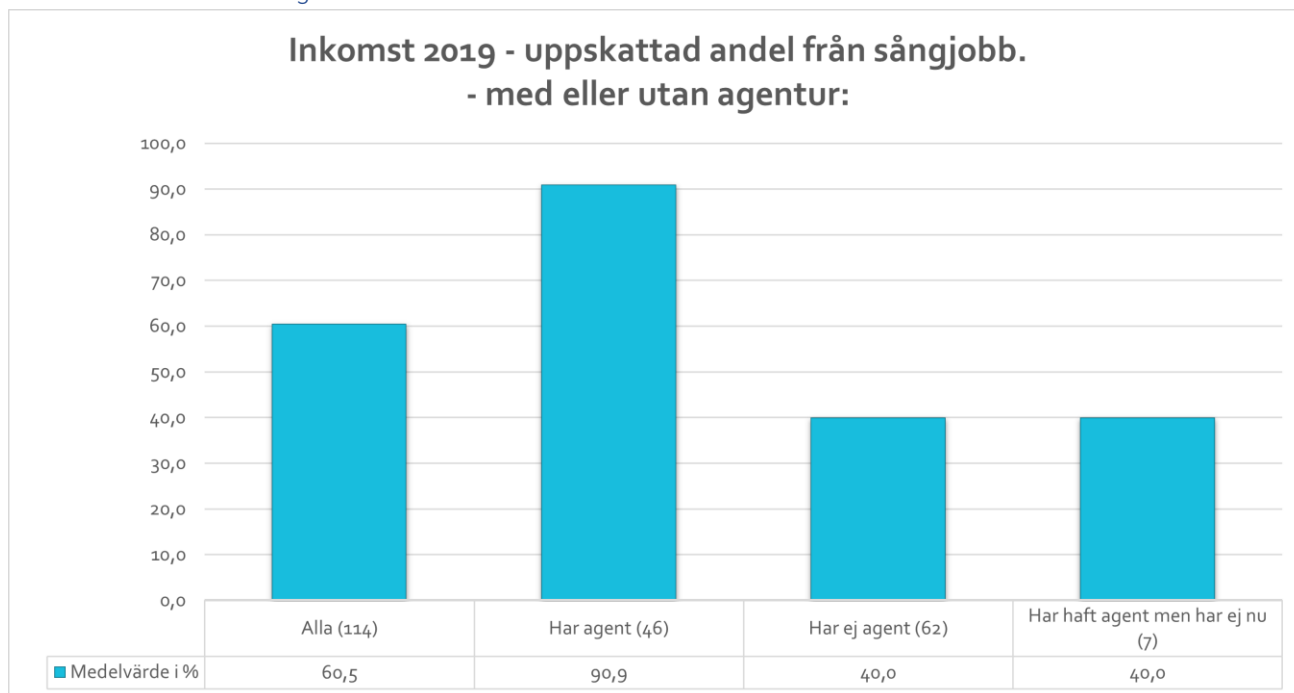
När röstfacksgrupperingarna kombineras med vilken skola de svarande studerat, återfinns den högsta snittuppskattningen bland de i *manligt grupperade röstfack från OHS* med 79,8 %. Detta följs av de i *kvinnligt grupperade röstfack från OHS* med en snittuppskattning på 65,2 %, sedan de i *manligt grupperade röstfack från HSM* med 53,0 %, och sist de i *kvinnligt grupperade röstfack från HSM* med 29,0 %. De i *manligt grupperade röstfack från OHS* uppskattade därmed sin procentuella inkomst från sång som 2,75 gånger högre än de i *kvinnligt grupperade röstfack från HSM*, eller 50,8 procentenheter högre.

D. Sorterat efter utbildningsnivå.



De som angett att de läst *vidare sångutbildning efter operahögskola* och de som angett att de inte gjort det uppskattade i snitt sin procentuella inkomst från sångrelaterade jobb 2019 till en liknande nivå, på 58,6 respektive ca 61,7 %. De som läst *master vid operahögskola* hade en högre snittuppskattning (74,4 %) än de som läst *kandidat vid operahögskola* (55,0 %), en skillnad på nästan 20 procentenheter. De som inte tog ut sin examen uppskattade i snitt sina inkomster från sång till 46,0 %.

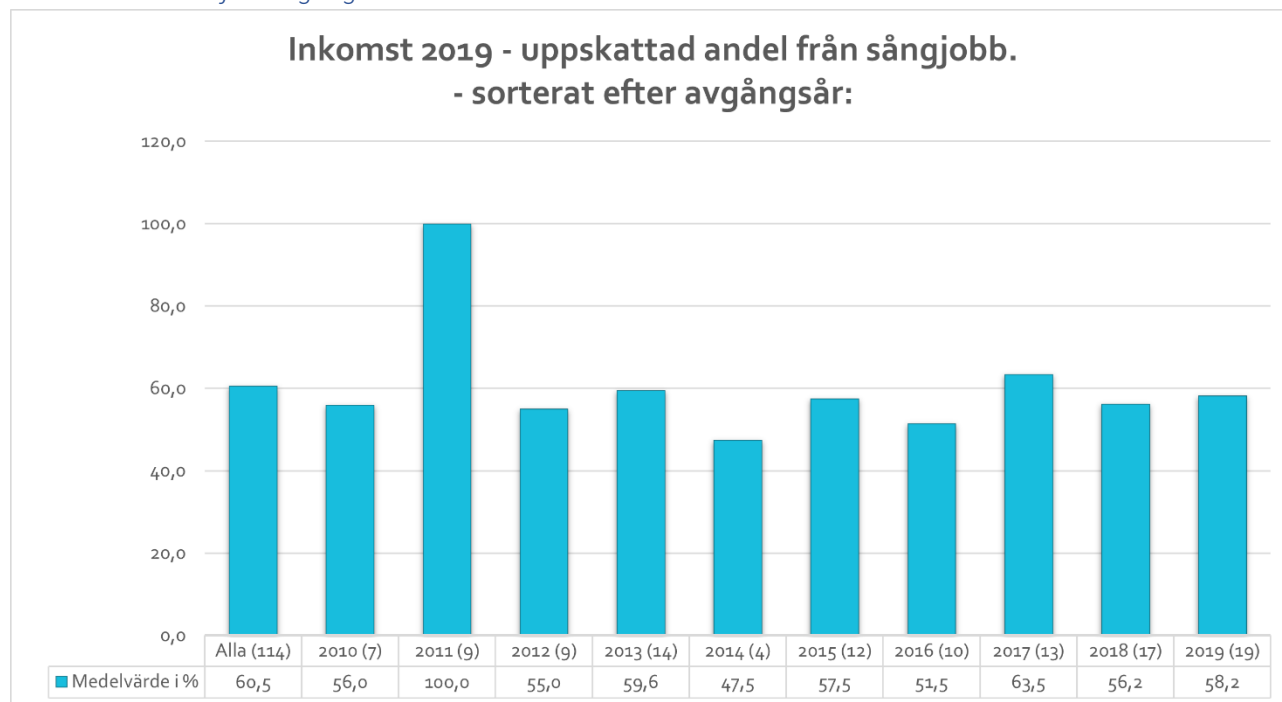
E. Med eller utan agentur



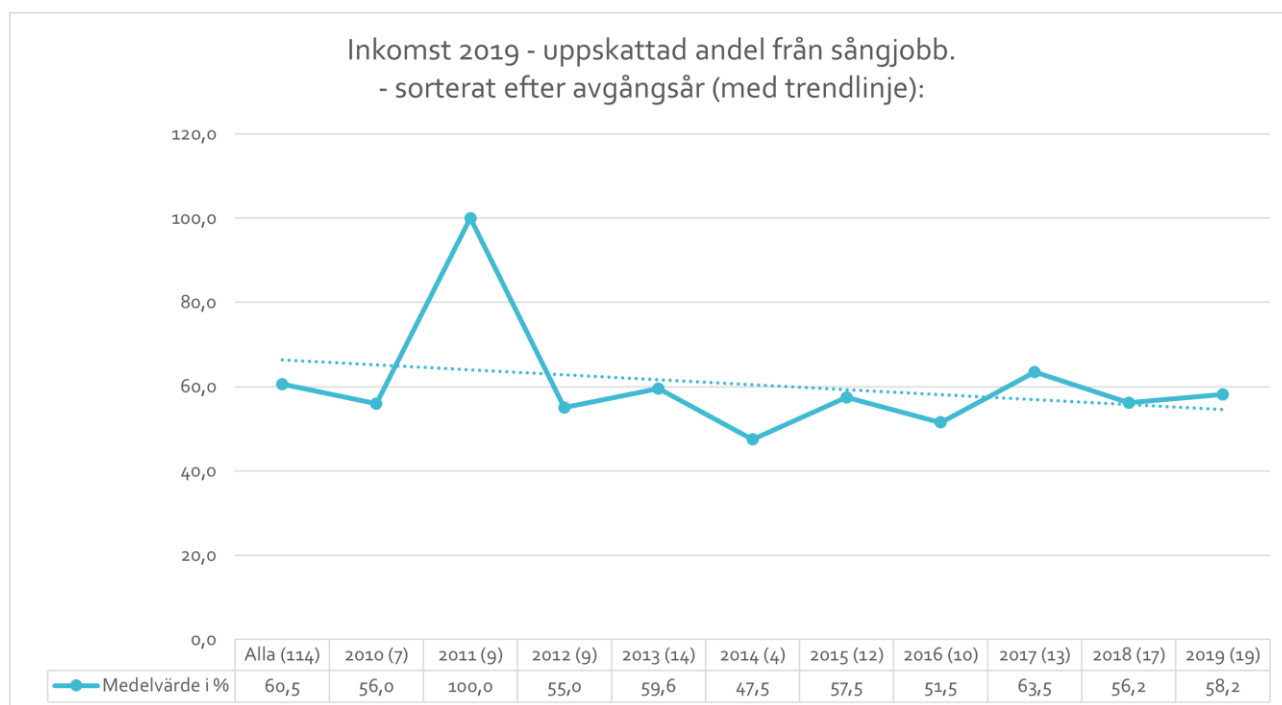
De som angav att de hade agent uppskattade i snitt att hela 90,9 % procent av deras inkomst 2019 kom från sångrelaterade jobb. De som angav att de inte hade agent uppskattade i snitt andelen till 40,0 %. De som

tidigare har haft agent men inte hade det när de svarade på enkäten, uppskattade i snitt också andelen till 40,0 %.

F. Sorterat efter avgångsår



Den uppskattade andelen av inkomster som kom från sångjobb under 2019, varierar bland de olika avgångsåren mellan 55 och 65 % (med avgångsåren 2011 och 2014 som avstickare). De med avgångsår 2011 uppskattade i snitt att 100 % av deras inkomst 2019 kom från sångrelaterade jobb, medan de 2014 i snitt uppskattade andelen till 47,5 %.



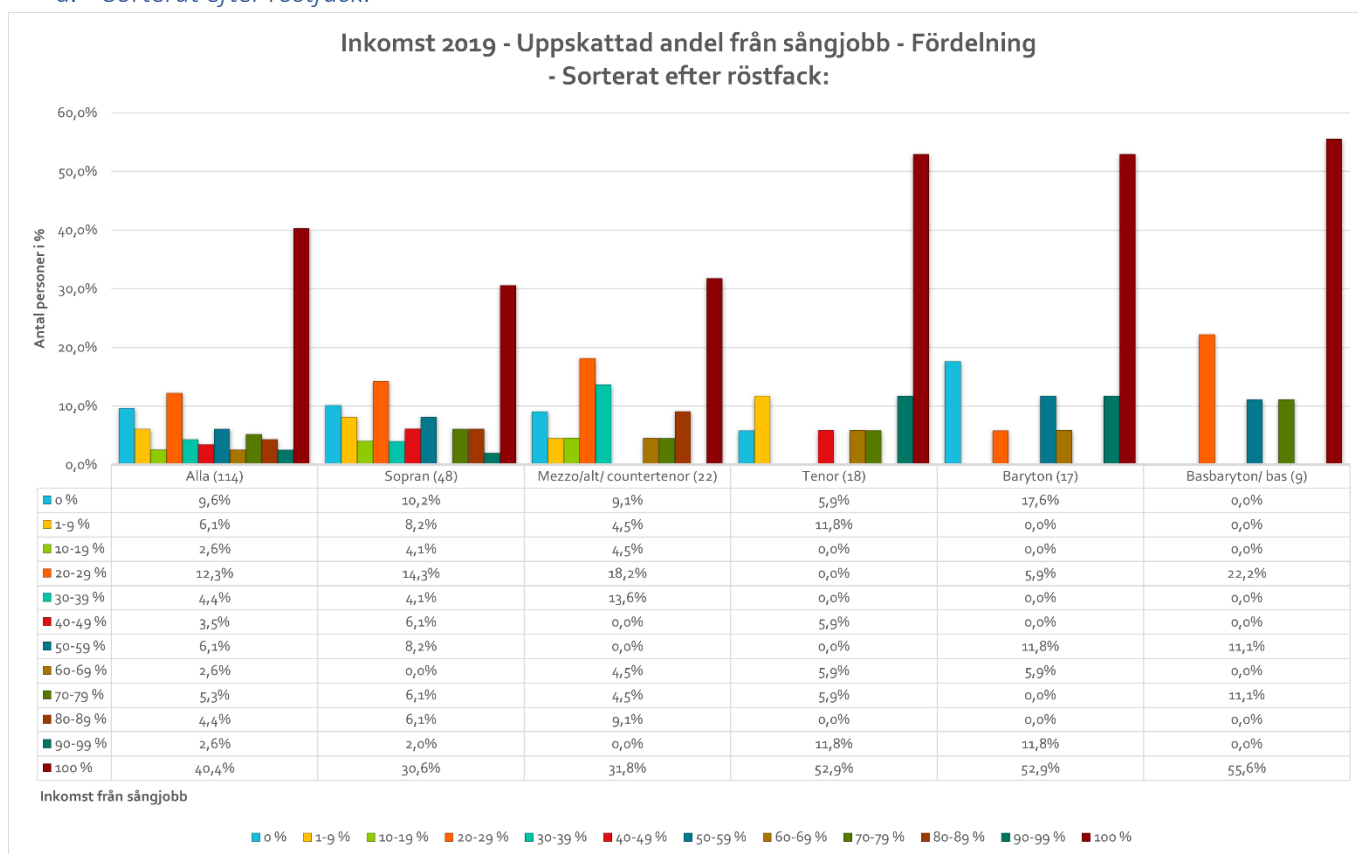
Precis som i [punkt 3.9.E](#) kan man även här se en liten trend som tyder på att den procentuella inkomsten från sångjobb ökar ju längre tid som gått från de svarandes examen. Den är dock inte alls lika tydlig här som i [punkt 3.9.E](#).

3.11.2 Fördelning av uppskattad procentuell inkomst

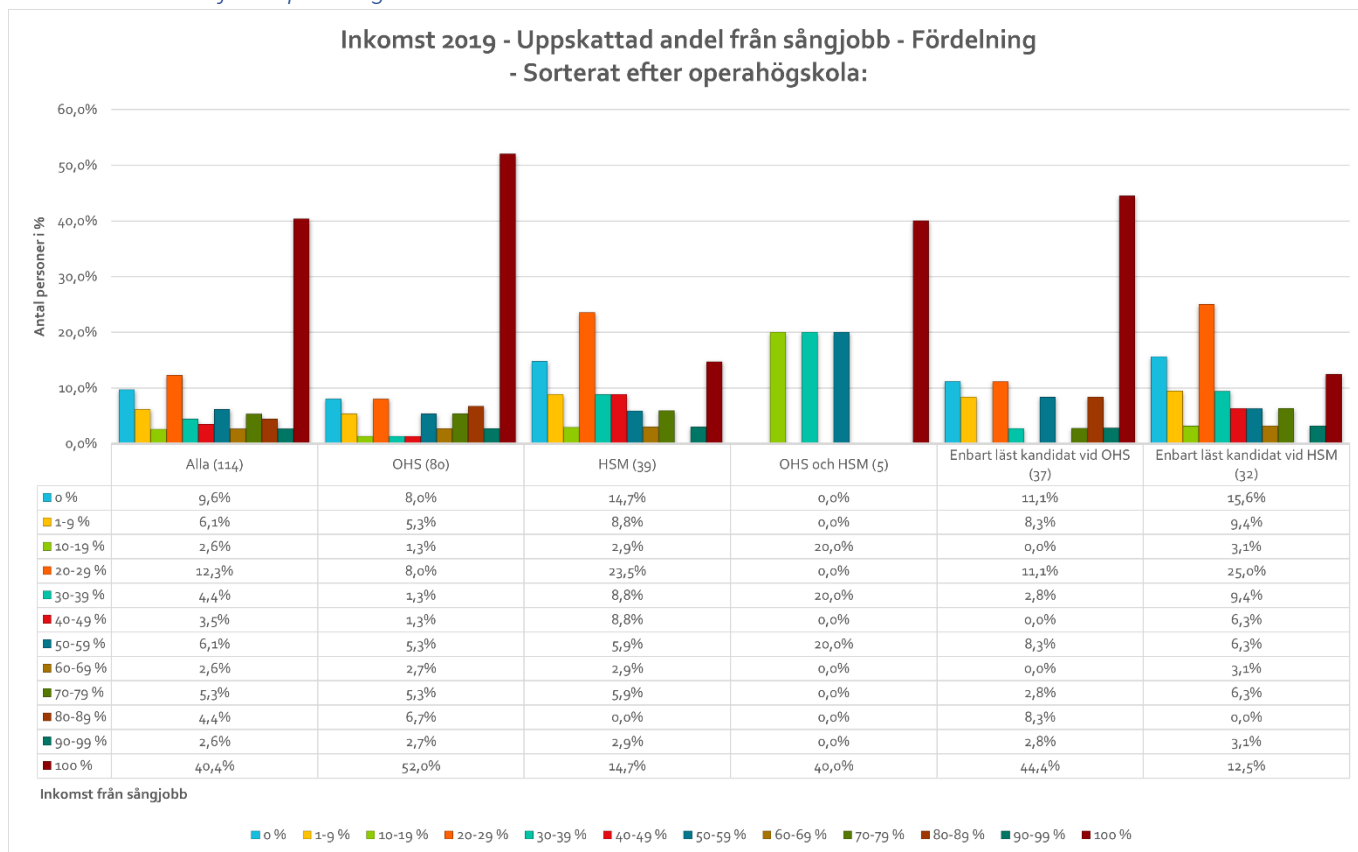
För den som vill få fördjupade insikter i hur de svarande uppskattade sina procentuella inkomster från sångrelaterade jobb 2019, har jag nedan skapat ett antal grafer. I dessa har jag delat upp de svarande 12 grupperingar, där den första är de som angett att 0 % av deras inkomst 2019 kom från sång. Den sista angett att 100 % av deras inkomst kom från sång. Där i mellan har jag delat in de som svarat mellan 1—9 % i samma grupp, följt av de som svarat mellan 10—19 % i nästa, och så vidare. På detta sätt kan man få en överblick över hur svaren i de olika grupperna fördelades, utöver den enda snitt-uppskattning per kategori som angivits i [punkt 3.11.1](#). Jag kommer dock av avgränsningsskäl inte beskriva varje graf i textform.

Ju mer centrerade åt höger staplarna för en viss grupp är, desto fler personer har gjort en desto högre uppskattning av sin procentuella inkomst från sångrelaterade jobb under 2019. Såsom snittuppskattningarna i de tidigare graferna också antyder, så kan man enkelt se att de grupper som verkar ligga mest centrerade kring de högre procentandelarna är: De som är *tidigare studenter vid OHS* i större utsträckning än *tidigare studenter vid HSM*, *de manligt grupperade röstfacken* i större utsträckning än *de kvinnligt grupperade röstfacken*, *de som ej läst vidare utbildningar efter operahögskola* i större utsträckning än *de som har läst vidare utbildningar efter operahögskola*, samt *de som läst till masternivå på operahögskola* i större utsträckning än *de som läst till kandidatnivå vid operahögskola*.

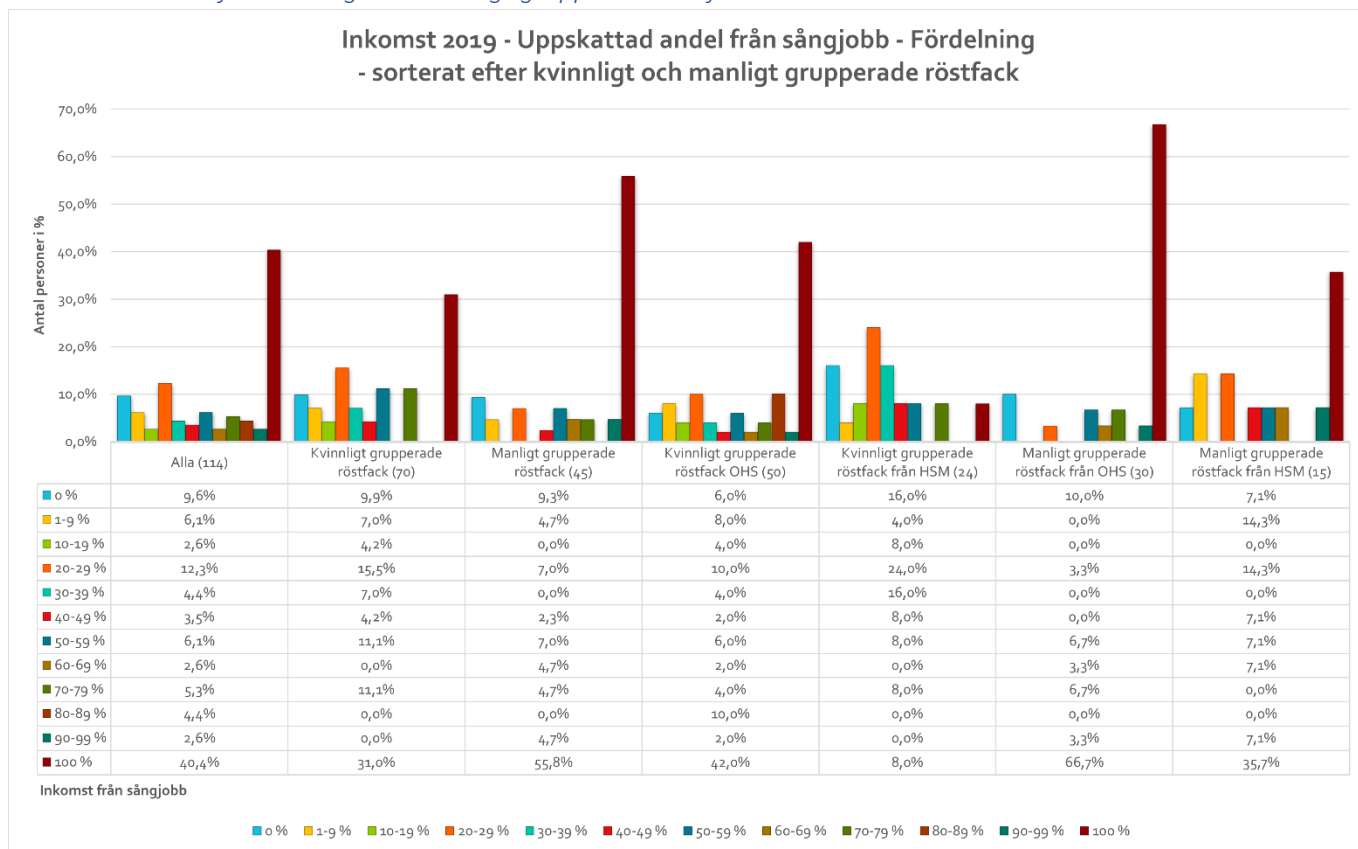
a. Sorterat efter röstfack:



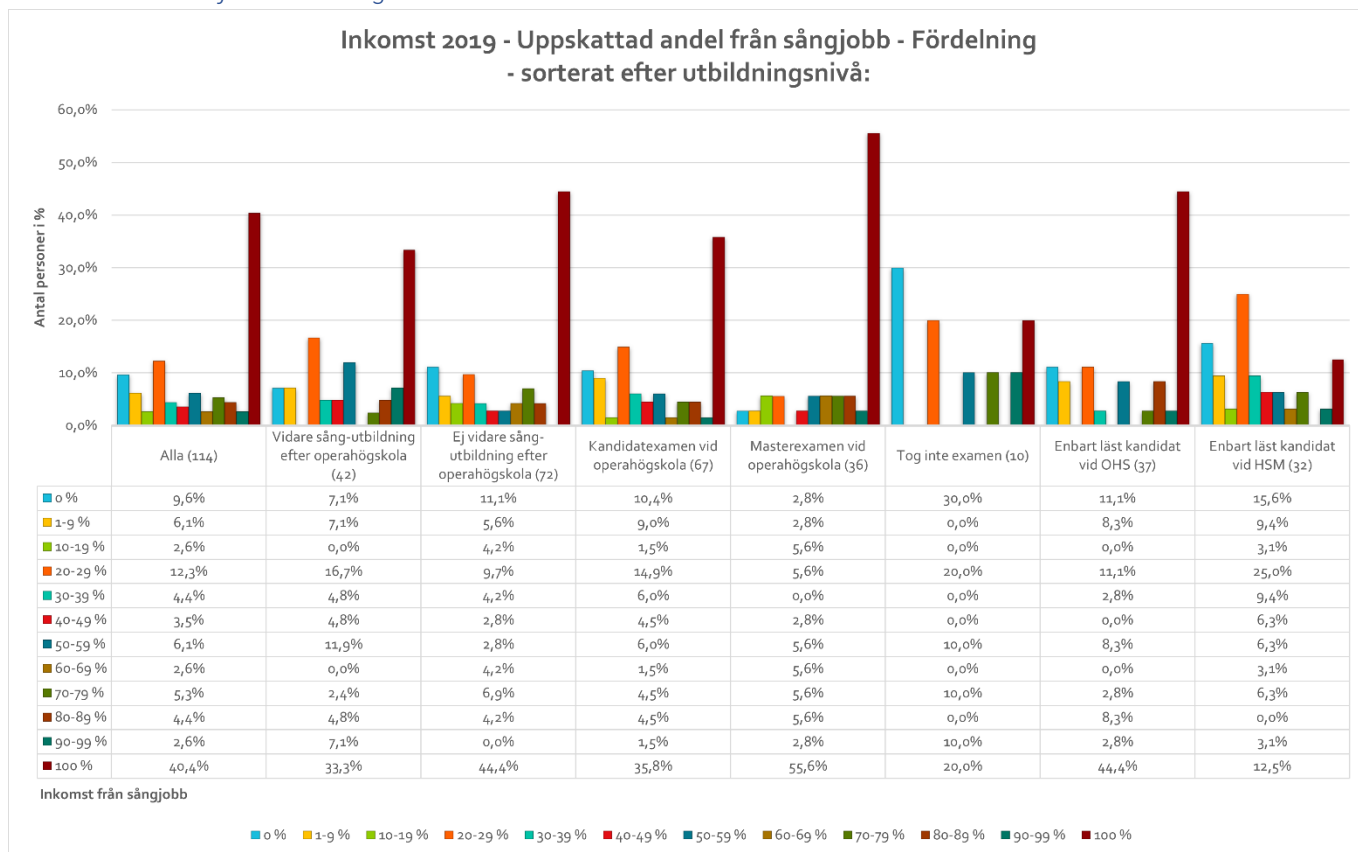
b. Sorterat efter Operahögskola



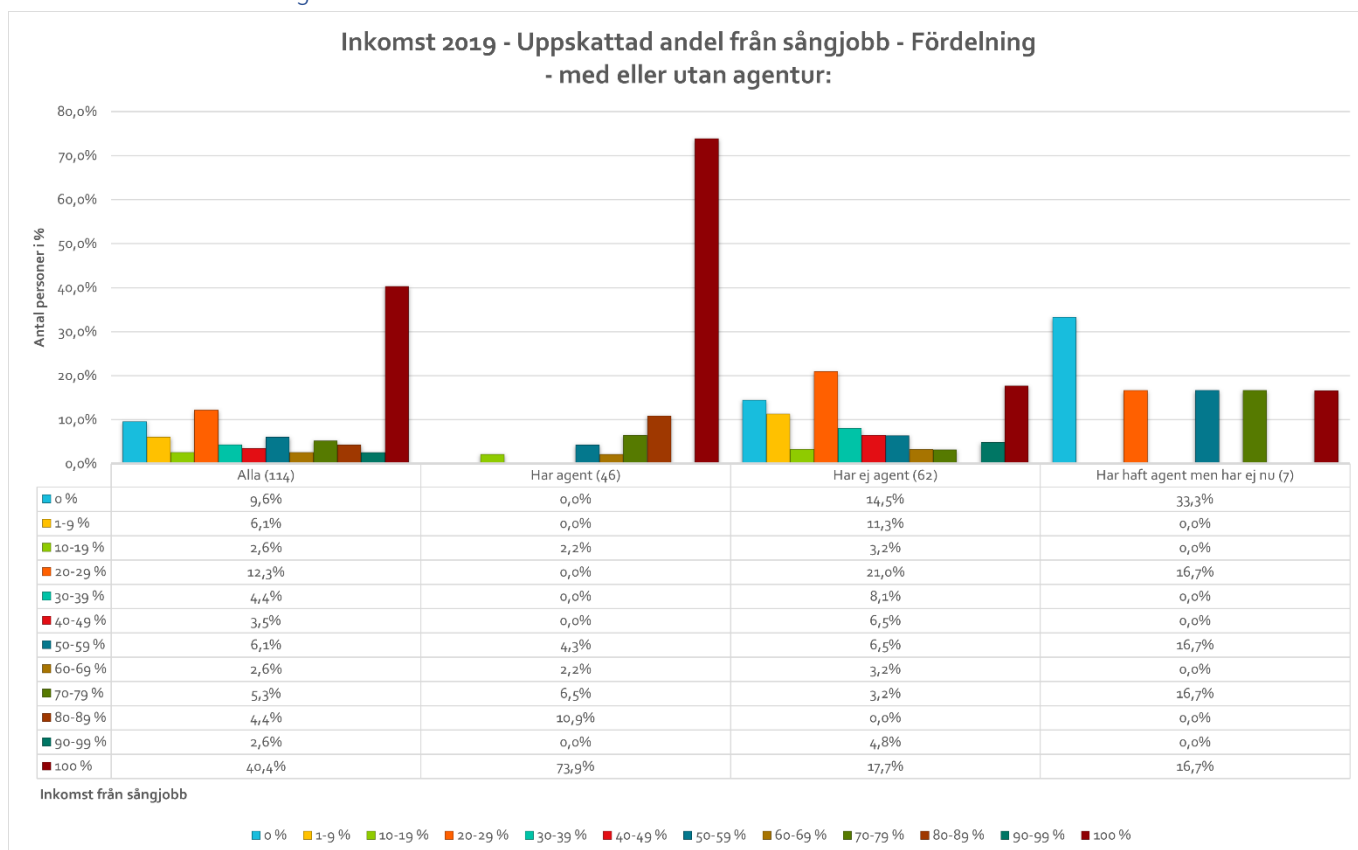
c. Sorterat efter kvinnligt och manligt grupperade röstfack kombinerat med skola:



d. Sorterat efter utbildningsnivå:



e. Med eller utan agentur:



3.12 Utvalda svar i fri text

De svarande fick även möjlighet att inkludera egna kommentarer i fri text om ämnena som enkäten undersökte. En del av de nedanstående svaren har korrigerats språkligt, enbart i syfte att öka tydligheten samt för att behålla anonymiteten bland de studenter som svarat på andra språk än svenska.

En före detta student som idag försörjer sig helt som sångerska skriver:

Jag tror att en stor del i att jag haft sångjobb kontinuerligt från det att jag slutade på operahögskolan, är att jag skrev på med min agent redan under mitt första år av masterutbildningen. Det gjorde att vi hade 1,5 år av auditions och framtidsplanering under min utbildning inför att jag skulle ut på marknaden. På så sätt hade jag jobb som "väntade på mig" när jag slutade på OHS. Det lappade över och blev inget håll. Jag började till och med jobba innan jag slutade plugga. Hade det inte skett och jag hade slutat skolan och mötts av ett tomt schema, tror jag att jag hade slutat sjunga helt. Inget av detta är dock tack vare skolan utan tvärt om. Jag fick kämpa ständigt mot skolan för att få göra auditions och jobba eftersom skolan själv inte kunde tillgodose det behovet för någon av sina elever och, enligt mig, inte heller förstod vikten av aktivt uppsökande av jobb. Det kändes som att skolan trodde att jobben bara skulle "dimpa ner i knät" om man bara lärde sig att sjunga bra nog. Tack vare att jag hade en agent som förankrade mig i den faktiska arbetsmarknaden så förstod jag att så inte var fallet. Det blev en ständig konflikt mellan mig och skolan för att jag ville planera för mitt kommande yrkesliv. Den konflikten blev så påfrestande och infekterad att jag till slut blev sjukskriven för utmattningsdepression och inte tog examen. Hade jag i stället blivit stöttad i mitt jobbsökande av en skola som hade förståelse för hur svår arbetsmarknaden är och uppmuntrade sina elever att aktivt förbereda sig för arbetsmarknaden, så hade jag orkat både och, och skolan hade fått ut pengar för min examen. Lose- lose.

En före detta student, som är både sångare och dirigent, skriver:

Om huvudsaken med enkäten är att sätta en förbindelse mellan studier och arbete, så kan jag säga att om inte jag hade fått stipendier och priser i sångtävlingar, så hade jag inte kunnat försörja mig bara med musik, oavsett om sång eller dirigering eller undervisning. Jag hade blivit tvungen att arbeta med något annat än musik. En del av stipendierna jag har fått, hade jag möjlighet att få genom att vara student i KMH och OHS. Direkta jobbmöjligheter genom skolorna kan jag inte säga att jag har fått. Genom sångtävlingar har jag mer eller mindre fått alla relevanta sångjobb jag haft och har.

Jag hade alltid dirigentjobb vid sidan av [sångjobben], svårt att svara. Jag började att försörja mig med sång från 2008. Det var en blandning mellan dirigering, sång och undervisning och har varierat mycket. Den enda perioden där jag inte hade någon inkomst som helst från sång var skolåret 2011–2012. Den enda period där jag inte hade någon annan inkomst än frilans som sångare var september 2017 - januari 2019.

En före detta student som försörjer sig delvis som sångare skriver:

Hade det funnits ett närmare samarbete mellan operahuset och operahögskolorna hade fler elever troligtvis varit yrkesverksamma idag. Jag saknade ett samarbete mellan Göteborgsoperan och HSM. Vi fick aldrig sjunga på stora scen (eller lilla för den delen) och fick inte heller hjälp med praktik. Hade HSM varit mer yrkesförberedande och inte "bara" en operautbildning är jag övertygad om att det hade sett annorlunda ut.

En före detta student, som huvudsakligen försörjer sig som sångare, skriver:

Jag har ett "löshäst-samarbete" med agenten, då jag efter ett par år kände att det ändå var jag själv som drog in jobben. Agenturen hjälper mig nu endast när jag tycker det behövs. Tack för din insats! Det är en

viktig fråga detta med hur många utbildade som faktiskt kan försörja sig på sången. Jag har även gått musikhögskola, både musiker och diplom(master) innan Operahögskolan.

En före detta student som idag arbetar med något annat skriver:

Jag har tolkat frågorna som specifikt ställda för att bara gälla sång. Mitt nuvarande arbete som operaregissör och regiassistent (som jag sedan 2016 försörjer mig på på heltid) hade jag aldrig kunnat utöva utan min utbildning som sångare, så även om jag själv bara i undantagsfall står på scenen numera, har kunskaperna jag fått varit ovärderliga.

En före detta student vid båda skolorna skriver:

Jag har inte en aning om hur väl jag kommer kunna försörja mig som sångare när jag är färdigutbildad - det är väldigt svårt att få en inblick i hur det kommer fungera, speciellt nu under Corona. Men jag hoppas att det kommer gå bra!

En före detta student, som försörjer sig helt som sångare, skriver

Jag tänker på alla som examineras i coronatider som får det oerhört tufft att komma in på marknaden. Även när verksamheten sätter igång igen så är det ju mestadels med uppskjutna projekt som redan är castade så det blir säkert minst 2 säsonger till som faller bort för dom. Oerhört svårt för individerna och dåligt för branschen.

En före detta student, som försörjde sig som sångare i 10 år innan pandemin slog till, skriver:

Jag hoppas att kunna fortsätta livnära mig av sången när samhället öppnar upp igen. Jag skall dock nämna att det har varit väldigt tufft mentalt och har känts väldigt ensamt, skrämmande och otryggt i denna tid. Jag bekymrar mig mycket för framtiden och hur det ska kunna gå att jobba heltid som frilansare när samhället öppnar upp igen. [Skrivet under pågående Corona-nedstängning.]

En före detta student skriver:

Det tog mig tre år efter examen (2012) att få mitt första betalda jobb som operasolist (2015). 2016 lossnade det lite mer, men det var först 2018 som saker lossnade på allvar. 2019 var en majoritet (60%) av mina sångarinkomster från konserter (oratorier mm) snarare än från operaproduktioner.

En före detta student, som inte tog ut sin examen, skriver:

Jag står fast vid att utbildningen i Sthlm som jag gick inte förberedde mig på ett liv som professionell sångare. Den var verklighetsfrånvärd i hur branschen fungerar, och vad som krävs för att klara sig på marknaden.

En tidigare masterstudent skriver:

Jag tycker att Operahögskolan i Stockholm är väldigt bra. Vi hade goda möjligheter till att ha bra lektioner och bra chanser till att få stipendier.

En tidigare student, som försörjer sig helt som sångare, skriver:

I min avgångsklass verkar det som om bara jag fortfarande är sångare på fulltid.

4. Jämförande av viktigaste resultat

Nedan har jag sammanställt procentuella jämförelser i svar i de frågor som jag anser vara av högst vikt.

4.1 Hur hög andel som uppgav att de försörjde sig som sångare från examen till slutet av 2019.

Med alternativen Ja, Delvis och Nej på frågan om de försörjt sig som sångare från examen till slutet av 2019 (innan pandemin) kan följande slutsatser dras:

- Svaranden i manligt grupperade röstfack svarade Ja i 1,47 gånger högre utsträckning de i kvinnligt grupperade röstfack. (56,8 % mot 38,6 %)
- Sopranerna (41,7 %) svarade Ja i 1,31 gånger högre uträkning än mezzo/alt/countertenorerna (31,8%)
- Baritängerna (52,9%) svarade Ja i 1,66 gånger högre uträkning än mezzo/alt/countertenorerna, och 1,27 gånger högre utsträckning är sopranerna.
- Tenorerna svarade Ja i 1,75 gånger högre utsträckning än mezzo/alt/countertenorerna, 1,33 gånger högre än sopranerna och 1,05 gånger högre än baritängerna.
- Basbaryton/basarna (66,7 %) svarade Ja i 2,10 gånger högre utsträckning är mezzo/alt/countertenorerna, 1,60 gånger högre än sopranerna, 1,26 gånger högre än baritängerna och 1,19 gånger högre än tenorerna.

Om man istället ser till de som svarade Nej på frågan, och alltså hade angivit inte hade försörjt sig som sångare från examen till slutet av 2019, är resultaten nära på de motsatta:

- Svaranden i de kvinnligt grupperade röstfacken (22,9 %) svarade Nej i 1,69 gånger så hög utsträckning som svaranden i de manligt grupperade röstfacken (13,6 %).
- Basbaryton/basarna svarade Nej i lägst utsträckning med 0 %.
- Mezzo/alt/countertenorerna (18,2) svarade Nej i 1,54 gånger högre utsträckning än baritängerna (11,8 %).
- Tenorerna (22,2 %) svarade Nej i 1,22 gånger högre utsträckning än mezzo/alt/countertenorerna och 1,88 gånger högre än baritängerna.
- Sopranerna (25,0 %) svarade Nej i 1,12 gånger högre utsträckning än tenorerna, 1,37 gånger högre än mezzo/alt/countertenorerna och 2,12 gånger högre än baritängerna.

4.2 Fördelningen av på vilket sätt de svarande försörjde sig under 2019:

I denna fråga fanns många alternativa svar, från att de försörjde sig helt som sångare 2019, till annan huvudsaklig försörjning eller ny yrkesinriktning.

Jag börjar med att jämföra andelarna i de olika röstfacken som angav att de försörjde sig *Helt som sångare under 2019*.

- De svarande i manligt grupperade röstfack (45,5%) angav i 1,68 gånger högre utsträckning än de svarande i kvinnligt grupperade röstfack (27,1%) att de försörjde sig helt som sångare under 2019.
- Sopranerna (29,2 %) angav i 1,29 gånger högre utsträckning än mezzo/alt/countertenorerna (22,7%) att de försörjde sig helt som sångare under 2019.

- Basbaryton/basarna (33,3 %) angav i 1,14 gånger högre utsträckning än soprانerna och 1,47 gånger högre utsträckning än mezzo/alt/countertenorerna att de försörjde sig helt som sångare under 2019.
- Baritängerna (47,1 %) angav i 1,41 gånger högre utsträckning än basbaryton/basarna, 1,62 gånger högre utsträckning än soprانerna, och 2,07 gånger högre utsträckning än mezzo/alt/countertenorerna att de försörjt sig helt som sångare under 2019.
- Tenorerna (50,0 %) angav i 1,06 gånger högre utsträckning än baritängerna, 1,5 gånger högre utsträckning än basbaryton/basarna, 1,72 gånger högre utsträckning än soprانerna och 2,20 gånger högre utsträckning än mezzo/alt/countertenorerna att de försörjde sig helt som sångare under 2019.

När man sedan kombinerar de som försörjde sig *Helt som sångare*, med de som angav *huvudsakligen som sångare, med andra kompletterande inkomster, samt operastudio/YAP med lön eller stipendium*, det vill säga ser på alla som mer eller mindre försörjer sig som sångare, så blir resultatet jämnare mellan röstfacken och röstfacksgrupperingarna.

- I denna situation angav de svaranden i manligt grupperade röstfack (63,6 %) att de försörjde sig som sångare på något av ovanstående sätt under 2019 i 1,27 gånger högre utsträckning än de svarande i kvinnligt grupperade röstfack (49,9 %)
- Bland de svarande angav Soprانerna (52,1 %) att de försörjde sig som sångare på något av ovanstående sätt under 2019 i 1,15 gånger högre utsträckning än mezzo/alt/countertenorerna (45,4 %)
- Baritängerna (53,0) angav att de försörjde sig som sångare på något av ovanstående sätt under 2019 i ungefär samma utsträckning som soprانerna (1,02 gånger högre) och i 1,17 gånger högre utsträckning än mezzo/alt/countertenorerna.
- Tenorerna (66,7 %) svarade att de försörjde sig som sångare på något av ovanstående sätt under 2019 i 1,26 gånger högre utsträckning än baritängerna, 1,28 gånger högre än soprانerna och 1,47 gånger högre utsträckning än mezzo/alt/countertenorerna.
- Basbaryton/basarna svarade att de försörjde sig som sångare på något av ovanstående sätt under 2019 i 1,16 gånger högre utsträckning än tenorerna, 1,47 gånger högre än baritängerna, 1,49 gånger högre än soprانerna och 1,71 gånger högre utsträckning än mezzo/alt/countertenorerna.

Här syns alltså fortfarande en ganska stor diskrepans, som dock är mycket mindre än när man enbart jämför hur många som svarat *Helt som sångare*. Fler sångare i de röstfack där färre svarat *Helt som sångare* har alltså angett *Huvudsakligen som sångare (...)* eller en betald operastudio/Young Artist Program som svar på hur de försörjde sig 2019, än i de röstfack för många avgav att de försörjde sig *Helt som sångare*.

Om man i stället jämför alternativen *Ny yrkesinriktning (arbete eller studier)* och *Annan huvudsaklig försörjning med sångjobb som kompletterande inkomst* under 2019 så får vi följande resultat:

- De svaranden i kvinnligt grupperade röstfack (41,4 %) att de försörjde sig via *Ny arbetsinriktning*, eller *Annan huvudsaklig försörjning med sångjobb som kompletterande inkomst* 2019 i 1,40 gånger högre utsträckning än de svarande i manligt grupperade röstfack (29,6 %).
- Basbaryton/basarna angav i minst utsträckning (22,2%) att de antingen försörjde sig via en *Ny arbetsinriktning*, eller *Annan huvudsaklig försörjning med sångjobb som kompletterande inkomst*.

- Tenorerna (27,8%) svarade att de försörjde sig på något av ovanstående sätt i 1,25 gånger högre utsträckning än basbaryton/basarna.
- Baritängerna (35,2%) angav att de försörjde sig på något av ovanstående sätt i 1,27 gånger högre utsträckning än tenorerna, och 1,59 gånger högre utsträckning än basbaryton/basarna.
- Mezzo/alt/countertenorerna (40,9%) angav att de försörjde sig på något av ovanstående sätt i 1,16 gånger högre utsträckning än baritängerna, 1,50 gånger högre än tenorerna och 1,84 gånger högre än basbaryton/basarna.
- Sopranerna (41,7 %) angav att de försörjde sig på något av ovanstående sätt i 1,02 gånger högre utsträckning än mezzo/alt/countertenorerna, 1,18 gånger högre än baritängerna, 1,50 högre än tenorerna och 1,87 gånger högre än basbaryton/basarna.

4.3 Snittet av den uppskattade andelen av sångrelaterad inkomst under 2019.

De svarande uppskattade hur stor andel av sin inkomst 2019 som kom ifrån sångrelaterade jobb.

- De i manligt grupperade röstfack (72,2%) uppskattade den andel av sin inkomst som kom från sångrelaterade jobb 2019 i snitt 1,35 gånger högre än de i kvinnligt grupperade röstfack (53,5%).
- Mezzo/alt/countertenorerna (53,9%) uppskattade i snitt andelen sångrelaterad inkomst 2019 till 1,01 gånger högre än sopranerna (53,9%), det vill säga nästan exakt samma snitt.
- Baritängerna (69,7%) uppskattade i snitt andelen sångrelaterad inkomst 2019 till 1,29 gånger högre än mezzo/alt/countertenorerna, och 1,31 gånger högre än sopranerna.
- Basbaryton/basarna (73,3%) uppskattade i snitt andelen sångrelaterad inkomst 2019 till 1,05 gånger högre än baritängerna, 1,36 gånger högre än mezzo/alt/countertenorerna och 1,38 gånger högre än sopranerna.
- Tenorerna (74,1 %) uppskattade i snitt andelen sångrelaterad inkomst 2019 till 1,01 gånger högre än basbaryton/basarna, 1,06 gånger högre än baritängerna, 1,37 gånger högre än mezzo/alt/countertenorerna och 1,39 gånger högre än sopranerna.

4.4 Andra korrelerande faktorer enligt enkäten:

Svaren i enkäten tyder också på att flera andra faktorer korrelerade med hur sannolika de svarande var att försörja sig som sångare efter operahögskolan.

4.4.1 Agenturer

Den faktor som enskilt hade den största korrelationen med om man försörjde sig som sångare eller ej, var om man även angett att man hade en agentur.

Hela 82,6 % av de som angav att de har agent angav också att de försörjde sig som sångare fram till och med 2019, och i denna grupp svarade enbart 2,2 % att de inte försörjde sig som sångare. [...] Av de som angav att de inte har agent svarade 19,4 % ”Ja” på frågan. Differensen mellan de som har agent och inte ligger här alltså på 63,2 procentenheter.⁷

De som angav att de hade agent uppskattade i snitt att hela 90,9 % procent av deras inkomst 2019 kom från sångrelaterade jobb. De som angav att de inte hade agent uppskattade i snitt andelen till 40,0 %.⁸

⁷ s 20

⁸ s 29

Skillnaden mellan Operahögskolan i Stockholm (OHS) och Operahögskolan i Göteborg (HSM)

Något som överraskade mig i undersökningen, var att diskrepansen i försörjningsmöjligheterna mellan tidigare studenter vid OHS respektive HSM vida översteg diskrepansen mellan de manligt och kvinnligt grupperade röstfacken. Exempelvis:

Före detta studenter vid HSM uppskattade i snitt att 38,2 % av deras inkomst 2019 kom från sångrelaterade jobb, medan motsvarande uppskattning för före detta studenter från OHS låg på 70,8 % - det vill säga ca 1,85 gånger högre.⁹

När dessa två faktorer kombinerades, uppgav de i kvinnligt grupperade röstfack från OHS till och med att de försörjde sig som sångare i högre utsträckning än de i manligt grupperade röstfack från HSM. Dessutom var skillnaden i förutsättningarna mellan i manligt grupperade röstfack från OHS och de i kvinnligt grupperade röstfack från HSM i de flesta fall skyhögt.

Bland de *kvinnligt grupperade röstfacken* från HSM svarade enbart 5,0 % att de försörjde sig helt som sångare 2019, vilket är att jämföra med 51,7 % av de svarande i de *manligt grupperade röstfacken* från OHS. I mitten hamnar de *kvinnligt grupperade röstfacken* från OHS med 39,1 %, följt av de *manligt grupperade röstfacken* från HSM 28,6 %.¹⁰

De i *manligt grupperade röstfack från OHS* uppskattade därmed sin procentuella inkomst från sång [2019] som 2,75 gånger högre än de i *kvinnligt grupperade röstfack från HSM*, eller 50,8 procentenheter högre.¹¹

4.4.2 Utbildningsnivå

De som studerat till masternivå på operahögskola var i nästan alla fall mer sannolika att också försörja sig som sångare. Se exemplen nedan:

Av de som enbart läst till en kandidatexamen vid en av operahögskolorna, angav 31,3 % att de försörjde sig helt som sångare 2019. Bland de som hade läst master vid en operahögskola var andelen 44,4 %.¹²

En mycket högre andel av de som studerat på *masternivå vid operahögskola* angav att de försörjde sig som sångare fram till och med 2019 (63,9 %), i jämförelse med de som studerat på *kandidatnivå vid operahögskola* (41,8 %).¹³

Även när det gällde den uppskattade inkomsten från sångrelaterade jobb 2019 fanns en stor skillnad:

De som läst *master vid operahögskola* hade en högre snittuppskattning (74,4 %) än de som läst *kandidat vid operahögskola* (55,0 %), en skillnad på nästan 20 procentenheter.¹⁴

Det som är viktigt att ha i åtanke när man jämför de som studerat till master- och de som studerat till kandidatnivå, är att Operahögskolan i Stockholm hade en masterutbildning fram till och med 2019 medan Operahögskolan i Göteborg inte startade sin masterutbildning förrän 2020, det vill säga efter undersökningens aktuella period. Eftersom nästan alla som läst till masternivå på operahögskola denna period alltså gjort det på OHS, kan det innebära att skillnaden i försörjning mellan de båda utbildningsnivåerna eventuellt delvis bör härledas till diskussionen ovan om skillnaderna mellan studenterna från OHS respektive HSM.

De som angav att de läst vidare sångutbildningar efter operahögskolan var mindre sannolika att också ange att de hade agent än de som inte läst vidare sångutbildningar. De var också mindre sannolika

⁹ s 27

¹⁰ s 24

¹¹ s 28

¹² s 25

¹³ s 38

¹⁴ s 29

att ange att de försörjt sig som sångare från examen till slutet på 2019 och att ha försörjt sig helt som sångare under 2019, samt hade en något lägre snittuppskattning av hur många procent av deras inkomst 2019 som kom från sångrelaterade jobb. Något som är viktigt att ha i åtanke med detta, är att ca 20 % av de som angett att de läst vidare sångutbildningar efter operahögskolan fortfarande studerade under 2019, vilket rimligtvis har påverkat deras möjlighet att försörja sig helt som sångare och bli signad av en agentur.

Något som stuckit för mig gällande utbildningsnivå, är att bara en tredjedel av tenorerna har angett att de läst till masternivå på högskola, vilket är den lägsta andelen av alla röstfack. Det är också bara en tredjedel som angett att de studerat på andra sångutbildningar efter operahögskolan, även här i lägst andel. Trots att utbildning till masternivå på operahögskola hade en stor korrelation med att också försörja sig som sångare, hamnar tenorerna alltid högst eller näst högst (i dessa fall efter basbaryton/basarna) på alla frågorna gällande agentur och försörjning som sångare.

5. Slutord samt referering till examensarbete för diskussion

Tack för att ni tagit er tid att läsa denna enkätrapport, som jag anser har visat på stora diskrepanser i förutsättningarna att försörja som operasångare bland de svarande. Alla svaranden var studenter på Operahögskolorna i Stockholm och Göteborg med planerat avgångsår 2010–2019.

Bland de svarande hade följande faktorer i snitt mest positivt samband (i jämförelse med alternativen) med möjligheten att kunna försörja sig som sångare i så hög utsträckning som möjligt:

- Att ha en agent
- Att ha gått på Operahögskolan i Stockholm
- Att tillhöra ett av de manligt grupperade röstfacken (allra bäst för tenorer)
- Att ha läst upp till masternivå på operahögskola

Bland de svarande hade följande faktorer i snitt minst positivt samband (i jämförelse med alternativen) med möjligheten att kunna försörja sig som sångare i så hög utsträckning som möjligt:

- Att inte ha en agent
- Att ha gått på Operahögskolan i Göteborg
- Att tillhöra ett av de kvinnligt grupperade röstfacken (allra sämst för mezzo/alt/countertenorer)
- Att enbart läst till kandidatnivå på operahögskola

Denna rapport är en bilaga till mitt masterarbete (*Den könsrelaterade diskrepansen i operasångares försörjningsmöjligheter*) vid Musikhögskolan i Malmö/Malmö Opera Academy, när det publiceras. Vidare diskussion av resultaten i denna rapport kommer föras i masterarbetet uppsatsen.

Vid kommentarer eller frågor om denna enkätrapport, kontakta gärna mig på:

Info (at) mathildabryngelsson.com

Mathilda Bryngelsson, december 2022